

CINEMA



SPEDIZIONE IN ABB. POSTALE

65 DUE
LIRE

10 MARZO 1939-XVII

ISA MIRANDA

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

FONDATA DA ULRICO HOEPLI
Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

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

ANNO IV
Volume I

FASCICOLO 65

10 MARZO
1939 - XVII

Questo fascicolo contiene:

Cinema Giro	139
Editoriale	
D. MEC.: <i>Maestranze Italiane</i>	143
CORRADO PAVOLINI	
<i>Evoluzione del film comico</i>	146
<i>Invito agli scrittori italiani</i>	148
DOMENICO MECCOLI	
<i>Sette nuovi registi</i>	149
DOMENICO PURIFICATO	
<i>Il contributo delle arti maggiori</i>	151
LADISLAO ROCCA	
<i>Abili speciali per le attrici italiane</i>	153
COMENCINI e LATTUADA	
<i>Cretmetti</i>	151
ANTON GIULIO MAJANO	
<i>I ruoli e gli attori</i>	156
GIORGIO TERRA	
<i>Un film all'anno in Africa</i>	157
G. V. MARINI	
<i>La fabbrica dell'Istituto Luce</i>	159
LUIGI BALDELLI	
<i>Cineteca autonoma per la scuola</i>	163
GINO VISENTINI	
<i>Film di questi giorni</i>	165
FRANCO SAPONIERI	
<i>Il cinema educativo e i Littoriali</i>	171
Galleria: William Powell, 160 - Fotografia, 167 - Film del mese in censura, 169 - Capo di Buona Speranza, 170 - Giochi e Con- corsi, 172.	

DIREZIONE e REDAZIONE: Roma, Piazza della Pilotta, 3 - Telefono 66-470
AMMINISTRAZIONE: Milano, Piazza C. Erba, 6 - PUBBLICITÀ: Ufficio Pubblicità
'Cinema' - Roma, Piazza della Pilotta, 3 - Gli abbonamenti si ricevono direttamente
dall'Amministrazione del periodico, o mediante versamento al c.c. postale 1.23277
oppure presso le librerie Hoepli in Milano (via Berchet) e Roma (Largo Chigi)
ABBONAMENTI: Italia, Impero e Col., anno L. 40, sem. L. 22. Est., anno L. 60, sem. L. 35.
OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE: DUE LIRE

TENDE COLONIALI
MATERIALI PER ATTENDAMENTO

LIBIA
AOI

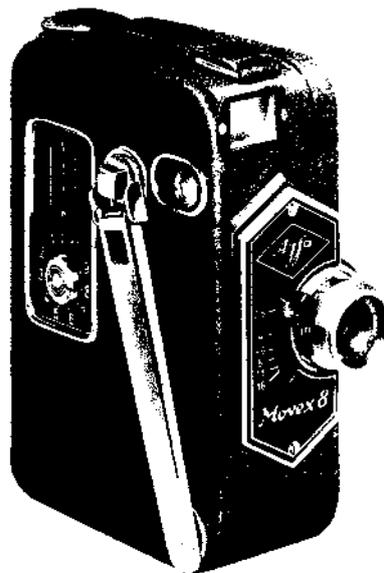
Ettore Moretti
MILANO FORO BONAPARTE, 12

Tutti possono ora cinematografare
con la



MOVEX 8

la piccola macchina da presa
8 mm di grande capacità



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

de di un apparecchio fotografico 6x9 trova posto in ogni luogo. Incredibile è il rendimento di questo piccolo gioiello; persino con ingrandimenti di alcune centinaia di volte le immagini sullo schermo sono nitide e ricche di dettagli. La particolarità più importante consiste però nella semplicità d'impiego e nella prontezza per la presa.

Richiedete opuscolo gratis alla

Agfa-Foto

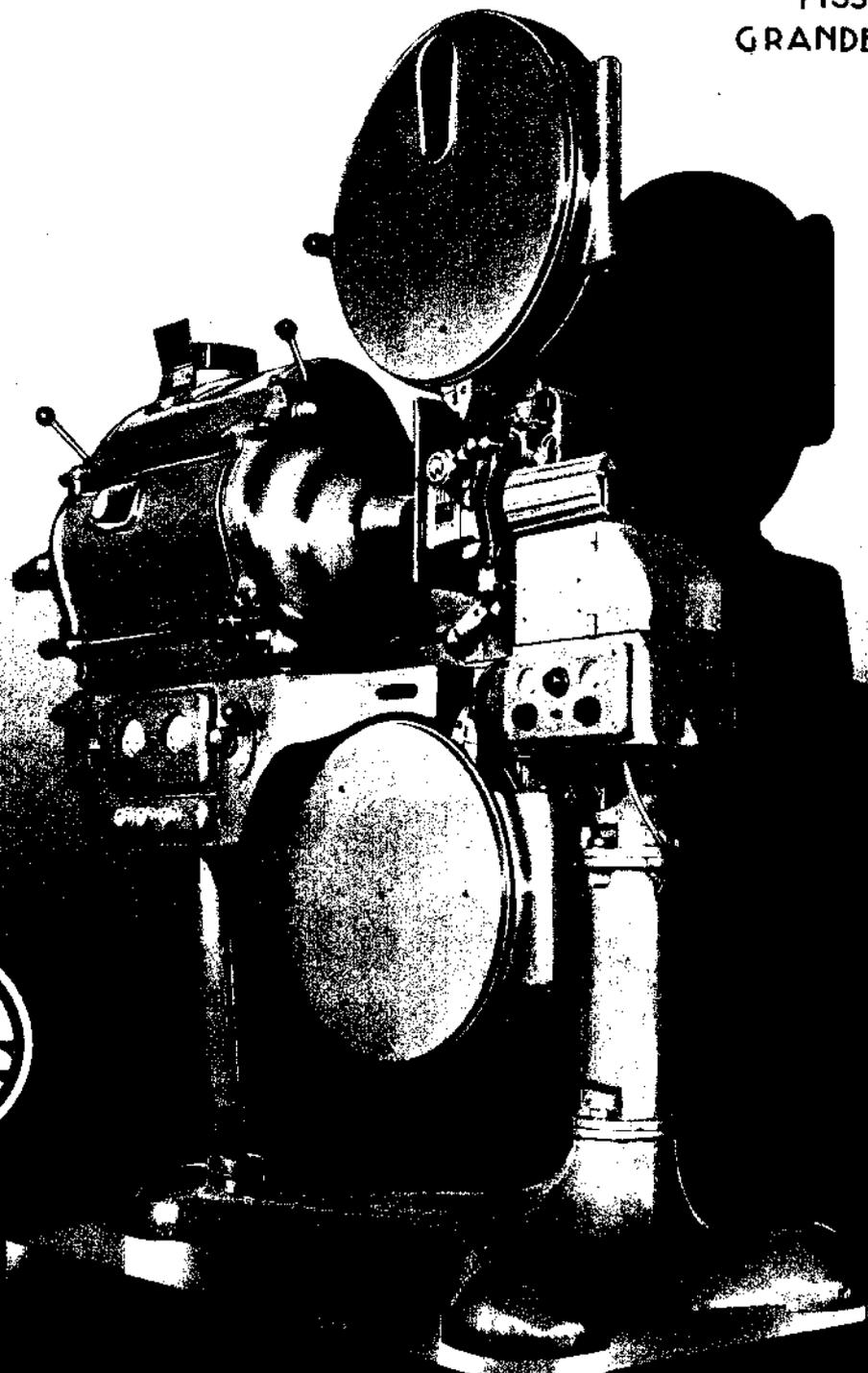
SOC. AN. PRODOTTI FOTOGRAFICI
MILANO (8/31) Piazza Vesuvio, 19

MICRON VI

CON ARCO AD ALTA INTENSITA'

L'APPARECCHIO DI GRAN CLASSE

ALTA FEDELTA'
FISSITA' ASSOLUTA
GRANDE LUMINOSITA'



MICROTECNICA

TORINO



Elsa De Giorgi mentre si gira una scena del film 'Due milioni per un sorriso' (Lux)

veranno direttamente per il cinema, come gli autori drammatici per il teatro e i romanzieri per l'editore. Questo giorno non può ancora venire e le produzioni cinematografiche non possono essere che mediocri per la semplicissima ragione che l'arte cinematografica è per il momento precaria e transitoria a causa dei continui perfezionamenti della sua tecnica. Dipende dalle macchine, non è indipendente. E non lo sarà che quando le sue regole tecniche saranno fissate e si potrà formare un repertorio. Uno scrittore, un artista degno del suo nome spera nella durata della sua opera. Egli vuole imporsi al tempo. Il cinema, per il momento, non gliene dà i mezzi».

Un accenno all'Italia: «Una casa cinematografica francese sta per presentare il mio romanzo *Yanuli sous les cèdres* che avevo rifiutato, qualche anno fa, a una ditta americana perchè questa, mentre mi offriva un magnifico compenso, pretendeva di impormi uno scioglimento lieto falsando così la mia opera. D'altra parte, il film italiano mi pare abbastanza in progresso ed è per questo che ho ceduto *Le Barage* alla casa che ha tanto bene realizzato *SQUADRONE BIANCO*, quando si sostituisca la gloria della Libia a quella del Marocco».

CINEMA GIRA

NELLA 'CONVENZIONE CULTURALE'...

...tedesco-spagnola firmata recentemente, è stato precisato lo sviluppo da dare allo scambio dei film e in particolare dei film documentari i quali godranno di condizioni di favore.

MAURICE CHEVALIER...

...il quale da quasi tre anni non interpreta film in Francia, tornerà ora negli stabilimenti francesi per il film *PIÈGES*, diretto da Robert Siodmak. In questo film egli apparirà in un ruolo completamente diverso da quelli sostenuti finora. A fianco di Chevalier sarà Erich von Stroheim.

L'AVVENIRE DEL CINEMA...

...secondo l'accademico di Francia Henry Bordeaux, è nelle mani degli scrittori, degli artisti, dei creatori i quali, convinti della forma autonoma artistica del film, lavore-

ranno direttamente per il cinema.

«Per me — egli ha scritto in un articolo pubblicato da *Cinémonde* — non esiste né cinema americano né cinema europeo. Esiste semplicemente un'arte cinematografica, come esiste un'arte drammatica, un'arte ancora nell'infanzia e strettamente sottomessa ad una tecnica in continuo perfezionamento. Ma questa tecnica non è che il mezzo. Essa stessa dipende dall'interpretazione attraverso l'immagine della vita universale poiché ha per oggetto la rappresentazione dell'uomo e della natura... Il primo errore degli americani è stato di mettere la tecnica in primo piano, di farne lo scopo invece che il mezzo. L'America aveva sull'Europa l'immenso vantaggio di mettere a disposizione della nuova arte risorse infinite, di aver creato quella formidabile fabbrica che è Hollywood e di disporre di un considerevole numero di sale per la proiezione dei suoi film, il che le permetteva di reintegrare

costantemente i capitali spesi attraverso gli incassi. Ma essa ha trascurato, per l'insufficienza dei suoi produttori, l'essenziale, vale a dire il soggetto. L'essenziale è ancora e sempre il soggetto... Dove trovare i soggetti? Verrà un giorno in cui scrittori, artisti, creatori lavo-

UN FILM SU RUBENS...

...è in preparazione in Olanda in occasione del cinquecentesimo anniversario della sua morte, che si correrà il 30 maggio 1940. Ne sarà regista van der Heyden. Per il soggetto verrà bandito un concorso pubblico.



Hope Hampton e Vincent Price dell'Universal

1939

VENTENNIALE DELLA FIERA DI MILANO

12-27 APRILE 1939 - A. XVII

BANCO DI SICILIA

ISTITUTO DI DIRITTO PUBBLICO

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

**118 SEDI
E AGENZIE**

FONDI PATRIMONIALI:
477 milioni

RISPARMI, CONTI CORRENTI,
VAGLIA E FEDI DI CREDITO:
oltre 2 miliardi

SEDE DI ROMA
CORSO UMBERTO I, 271

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

Agenzia di città n. 2: Piazza Barberini, 1

IL FILM SU CRISTOFORO COLOMBO...

...già annunciato tempo addietro da una casa francese, sembra che sia ormai nella sua fase risolutiva. Il Governo di Franco avrebbe dato l'autorizzazione per la ripresa degli esterni a Granata, Toledo, Valldolid, Cordova e Siviglia.

Il film, girato nelle versioni tunegese, inglese e spagnola, sarà diretto da Abel Gance. Sceneggiatura di Steve Passeur.

CADUTO IN DISGRAZIA...

...poi, due anni fa, tornato in favore, il regista russo Sergei Eisenstein, l'autore de *LA CORAZZATA PATIOMCHIN*, *LAMPI SUL MESSICO* e di altri più o meno celebri (se pur poco conosciuti) film, è stato decorato a Mosca con l'Ordine di Lenin. Altri 138 tra registi, attori, sceneggiatori, operatori e tecnici, hanno ricevuto varie decorazioni. Fra i decorati sono S. Mezhiinsky, interprete di un film antinazista, ed un attore che ha sostenuto il ruolo di Stalin in tre film.

I CINEMATOGRAFI SONO IN AUMENTO...

...nel mondo. Infatti al 1° gennaio 1939 si contavano 92.816 cinematografi contro 89.097 al 1° gennaio 1938.

GLI INDIANI...

...continuano a protestare per i maltrattamenti che il loro paese subisce nei film stranieri, soprattutto inglesi e americani. *Cinema* ha già pubblicato sull'argomento un articolo che riferiva le questioni sorte per il *PRINCIPE AZIM*. Ora le proteste sono per il film americano *GUNGA DIN* il cui soggetto è stato tratto dall'omonimo poema di Kipling (l'adattamento per lo schermo è dei due celebri sceneggiatori Ben Hecht e Charles Mac Arthur). A parte il fatto che non si fa alcuna distinzione fra le diverse popolazioni, razze e religioni dell'India tanto che si giunge a chiamare Thugs i Patani, si dice che si tratta di « una propaganda imperialistica della specie più volgare che dipinge gli Indiani come sadici barbari ». Si esaminano i rapporti fra il poema di Kipling ed il film, concludendo che mentre Kipling salva in qualche modo la dignità degli Indiani, *GUNGA DIN* non fa che mostrarli uomini striscianti davanti ai padroni bianchi.

UN DISSIDIO...

...è sorto in America fra le Case cinematografiche e gli Enti radiofonici. Infatti, Darryl Zanuck ha annunciato di aver proibito a Tyrone Power di prender parte ad un programma radiofonico spiegando che gli esercenti protestano perché le frequenti trasmissioni di programmi con attori cinematografici fanno diminuire gli incassi. Hal Roach, intervenendo anch'egli nella questione che interessa tutte le Case americane, ha aggiunto che le trasmissioni operate da attori cinematografici attraverso la radio non debbono essere né molte né regolari. Sono specialmente i programmi domenicali che soffrono di più per la concorrenza della radio. Ad ogni modo sono in corso delle trattative per trovare una via di accordo.



Jean Murat e Madeleine Sologne in
'Papà Lebouvard' (Scala)



I marinai italiani del R.I. 'B. Colleoni' a Shanghai, si sono fatti fotografare mentre leggono la nostra rivista



Mireille Balin nel film 'Le capitaine Benoit'

200 MILIONI DI DOLLARI...

...secondo le statistiche pubblicate recentemente, sono stati impiegati nel 1937 dall'industria americana. Di questi 200 milioni, 140 milioni circa sono andati per il pagamento degli stipendi e dei salari.

Nel 1937 sono stati in attività 83 stabilimenti, con 34.624 persone impiegate di cui 15.845 fissi e 18.779 saltuari. La California ha avuto in attività 35 stabilimenti con 30.105 persone, lo Stato di New York 21 stabilimenti con 2.883 persone.

NEGLI STABILIMENTI ITALIANI...

...è quasi al termine la lavorazione dei seguenti film: TRAVERSATA NERA di Gambino, MONTEVERGINE di Campogalliani, LE SORPRESE DEL DIVORZIO di Brignone, IL BARONE DI CORBÒ di Righelli, DUE MILIONI PER UN SORRISO di Soldati e Borghesio. Continua la lavorazione de IL LADRO di Rossi e di URAGANO AI TROPICI di Léon Viola.

Al montaggio è GRANDI MAGAZZINI di Camerini.

Si è iniziato alla Scalera FOLIE DEL SECOLO (regia di Palermi, interpretazione di Armando Falconi, Paola Barbara, Sergio Tofano, Olga Vittoria Gentili, Clelia Matania, Carlo Romano).

In preparazione sono: alla SAFA: LA MIA CANZONE AL VENTO (soggetto di Mura, regia di Brignone, interpretazione del tenore Lugo); a Cinecittà: DUE OCCHI PER NON VEDERE (soggetto di Pietro Solari, regia di Righelli, interpretazione di Caterina Boratto, Renato Cialente, Giuseppe Porelli), IL COLONNELLO BRIDEAU (regia di Campogalliani), SON FATTA COSÌ (regia di Neufeld,



Fosco Giachetti protagonista del film 'Uragano ai tropici' (Diapason)

interpretazione di Antonio Centa e Carlo Lombardi), IL FORNARETTO DI VENEZIA (interpretazione di Clara Calamai, Osvaldo Valenti, Enrico Glori) ed un altro film, su soggetto di Zavattini, per la regia di Camillo Mastrocinque e l'interpretazione di Enrico Viarisio e Giuseppe Porelli. Anche Blasetti sta preparando un nuovo film, UNA COMMEDIA ALL'AMERICANA, che verrà prossimamente messo in lavorazione. Un film di riposo, dice Blasetti.

RENÉ CLAIR...

...ha iniziato la preparazione del suo nuovo film L'AIR PUR che egli comincerà a girare in Francia verso la fine della primavera. « Un paio di attori grandi — egli ha spiegato — e un centinaio di ragazzi, ma non cattivi ragazzi: semplicemente dei ragazzi di Parigi che si trovano in vacanza ed hanno le loro piccole commedie e i loro piccoli drammi ». Poi, parlando del suo metodo di lavoro, ha aggiunto: « Io ho un metodo di lavoro che mi pare molto logico ma che, nel nostro cinema di oggi, appare stravagante. Io preparo un soggetto come un autore drammatico prepara la sua commedia: l'assegnazione dei ruoli verrà dopo. In Francia, ora, si comincia col cercare un attore caro e poi si adatta un soggetto su di lui. Così, da quando mi trovo in Francia, ricevo tutti i giorni proposte di questo genere: UN DELITTO AL BENGALA con l'attore tale o LA TRAVIATA con l'attore talaltro. Ma perchè proprio a me fanno queste proposte? Io debbo passare per un anormale quando difendo i diritti della mia logica ».

CASA PATERNA

Interpreti:

ZARAH LEANDER
HEINRICH GEORGE
RUTH HELLBERG

Regista:

CARL FROELICH

Produzione:

FROELICH - UFA



Esclusività E.N.I.C.



Assia Noris secondo Cattaneo



Gloria Stuart (Columbia)

COME L'APE^{OOO} SAPPIATE TROVARE IL MEGLIO



Così anche a Voi sarà facile procurarvi

UN PERFETTO APPARECCHIO RADIO E DISCHI COLUMBIA

rivolgendovi direttamente all'Organizzazione Alati, che ha scelto per Voi quanto di meglio esiste nel campo radiofonico e fonografico

RADIO FONO DISCHI

VENDITA ANCHE A RATE

ALATI

VIA TRE CANNELLE 16 · ROMA



Armando Falconi secondo Cattaneo



Zarah Leander (Ufa)



Anita Farra nel film 'Il cavaliere di S. Marco' (Juventus Film)

MICKEY ROONEY...

...ha ottenuto un particolare successo in THE ADVENTURES OF HUCKLEBERRY FINN, dal popolare romanzo di Mark Twain, diretto da Richard Thorpe. Altri interpreti sono: Walter Connolly, William Frawley, Lynne Carver, Rex Ingram, Jo Ann Saver, Minor Watson.

È STATA COSTITUITA UNA NUOVA CASA CINEMATOGRAFICA...

...con la presidenza di A. H. Giannini. La Società si chiama «Imperadio Pictures». Direttore generale è Herbert Wilcox, il quale con

George J. Schaefer, presidente della R.K.O., organizza la produzione della nuova Ditta che distribuirà i suoi film attraverso la R.K.O. Per il primo anno sono previsti sei film, quattro dei quali verranno girati a Londra e due a Hollywood. Uno di questi, che si inizierà quanto prima, avrà a protagonista Anna Neagle.

UN FILM SULLA 'TECNICA DEL FILM...

...è in corso di realizzazione presso il Centro Sperimentale di Cinematografia, a cura di Renato May e Paolo Uccello. Questo film è costituito in parte da riprese originali e in parte da inquadrature tratte da film noti. La scelta del materiale ha richiesto la visione di oltre 250 film da cui occorreva trarre di volta in volta quella sola inquadratura che si citava ad esempio di un particolare effetto o di determinate condizioni di ripresa. Fino a questo momento è stata realizzata la prima parte che riguarda l'inquadratura. Intanto si sta selezionando il materiale per comporre la seconda parte che riguarda il montaggio. Un altro film di carattere culturale sarà realizzato prossimamente: STORIA DEL CINEMATOGRAFO in cui saranno inserite sequenze dei più importanti film prodotti dal 1895 a oggi.

GLENN TRYON CHE FACEVA L'ATTORE...

...e come tale prese parte ad alcuni film tra i quali PRIMO AMORE e BROADWAY diretti da Paul Fejos, è oggi regista. Ha finito in questi giorni BEAUTY FOR THE ASKING, interpreti Lucille Ball, Patrick Knowles, Donald Woods, Frieda Inescort. Al soggetto di questo film hanno partecipato cinque persone: Grace Norton, Adele Buffington, che hanno avuto la prima idea, Edmund L. Hartman che ha composto il soggetto, Doris Anderson e Paul Jarrico che lo hanno sceneggiato.

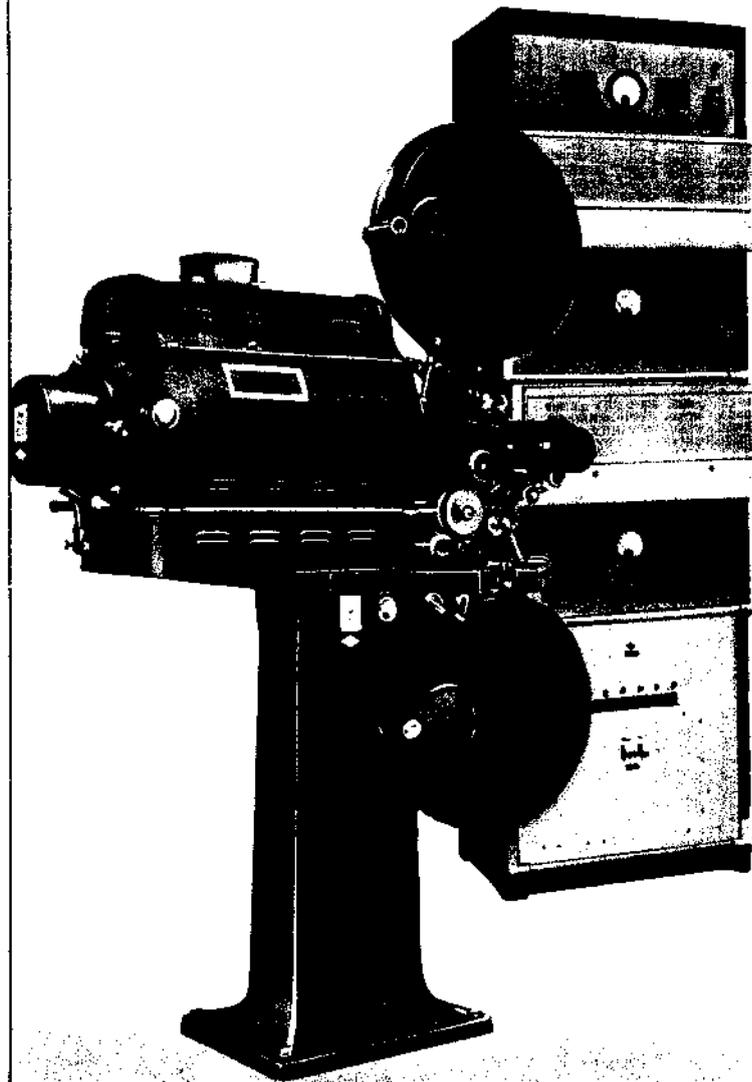
I CALVALIERI DELLA TAVOLA ROTONDA...

...una specie di antica Lega delle Nazioni, come si è espresso un produttore, verranno portati sullo schermo come un'affermazione «del patriottismo democratico ed anglosassone, non come un attacco alle opposte correnti di pensiero». Uno degli interpreti del film sarà Douglas Fairbanks jr.

ALCUNI PADRETERNI

del nostro schermo non hanno creduto opportuno di riempire i questionari per l'Almanacco del cinema italiano regolarmente inviati al loro indirizzo. Non sappiamo se attribuire tutto ciò a semplice ma in ogni modo riprovevole negligenza, oppure a scarsa intelligenza dell'iniziativa. Fra tali padreterni, citiamo Giuseppe Amato, Vittorio De Sica, Laura Nucci, Ruggero Ruggeri, Irma Gramatica, Edoardo e Peppino De Filippo, Paola Barbara, Memo Benassi, Franco Coop, Elsa Merlini, Dina Galli, Lamberto Picasso, Isa Pola ed altri. Ciò non significa che questi nomi mancheranno nell'Almanacco. Vogliamo soltanto rilevare che rinviandoci il questionario riempito, avrebbero evitato ai compilatori un lungo e minuzioso lavoro di ricerca.

**I più moderni
impianti
CINESONORI**



**SOC. ANONIMA
CINEMECCANICA**

MILANO
VIALE CAMPANIA, 25

**ALLOCCCHIO
BACCHINI & C.**

MILANO
CORSO SEMPIONE, 93



**I T A L I A
LLOYD TRIESTINO
ADRIATICA
TIRRENA**

CONNESSIONE CON IL MONDO

CINEMA

MAESTRANZE ITALIANE

QUANDO si esaminano i gravi problemi del cinema italiano, si ha un po' l'abitudine di limitarsi agli aspetti negativi. Medici spietati, coloro che scrivono di queste faccende, sanno bene mettere a nudo le piaghe. Indicare il modo di guarirle può essere un'altra questione. Ed una tale maniera è senza dubbio utile per non dir necessaria; senonchè, a un dato punto, si ha proprio voglia di non sentirsi oppressi e di guardare, anzichè agli elementi negativi, a quelli positivi.

Parlando del cinema italiano, si dice peste dell'organizzazione, corna degli attori, dei tecnici e dei registi; e spesso volte, con tutta la buona volontà, non se ne può fare a meno. Ma allora, si obietta, che cosa c'è — a parte le eccezioni nei bistrattati campi dell'organizzazione, della regia, della tecnica e dell'interpretazione — che dia adito alle speranze di una vera e definitiva evoluzione positiva?

Chi ha avuto occasione di metter piede in un teatro di posa è impossibile che abbia mancato di notare la capacità delle nostre

maestranze specializzate; chi ha potuto seguire qualche film durante lunghe lavorazioni in esterno, sa che cosa valga avere con sé un gruppo di operai i quali in ogni momento siano pronti a trarsi d'impaccio per tutto ciò che occorre alla realizzazione della scena.

Ora, si deve riconoscere che gli operai cinematografici italiani sono ottimi sotto tutti gli aspetti. Il loro rendimento è elevato, straordinaria è l'ingegnosità con cui essi sanno adattarsi ai luoghi ed alle circostanze: domina in loro, come nelle altre categorie operaie italiane, quello spirito artigiano che, di fronte al lavoro, li pone non come bruti esecutori ma come persone coscienti, partecipi dell'opera.

A indagarne bene l'animo, li si troverebbe, più di altre persone le quali — almeno teoricamente — hanno maggiori responsabilità, appassionati collaboratori al lavoro che compiono; ed è un lavoro che non reca affatto la loro firma, nè porta mai — in quattro righe di didascalia — un ringraziamento alle maestranze. Le dimentica. E in ogni punto,

in ogni muro o soffitto, in ogni scala o pavimento, c'è il segno chiaro dell'abilità di chi ha costruito.

È vero che, ben sovente, queste maestranze lavorano ad opere mediocri. Allora non c'è spirito di iniziativa che tenga. Si può riconoscere che i risultati dipendono anche dalla qualità dei realizzatori, ma il realizzatore sviluppa le proprie qualità secondo quelle di chi le guida. Ad un certo momento, lo spirito d'iniziativa non basta più; non basta più quell'abilità artigiana che è una delle doti maggiormente significative dell'italiano; occorre la qualità di chi guida, di chi dà a questi uomini il lavoro da compiere e le direttive da seguire.

Ad ogni modo, chi volesse portare la cinematografia italiana a nuovi e arditi esperimenti, sa che può contare, per la realizzazione delle sue idee, su elementi intelligenti e sicuri che meritano, dunque, la lode. Quando si tenta di esaminare e di approfondire i problemi del cinema italiano — molti e gravi — sovente non si giunge che ad una perdita di tempo per chi scrive. Non di rado, poi, si scrivono lodi per chi non le merita. Meglio, una volta tanto, scriverne per chi le merita.

D. MEC.



Maestranze nel ristorante di Cinecittà

EVOLUZIONE DEL FILM COMICO



Harold Lloyd in una scena del film 'Preferisco l'ascensore'

PER quanto sia difficile isolare, dal concetto generico di film, gli elementi specifici del grottesco e dell'umorismo che possono fondersi ed alternarsi di continuo col comico nella realtà dell'opera d'arte cinematografica, tuttavia, anche se solo in linea puramente teorica, il film comico, per i suoi caratteri, la sua finalità e la sua struttura, ha una sua fisionomia ben definita: e non può esser confuso con le mille possibili espressioni dell'umorismo e del grottesco. È frequente, infatti, imbattersi in un film grottesco privo di reale contenuto comico, così come possiamo trovare un fine senso d'umorismo in soggetti il cui sfondo sia sentimentale, documentario, finanche drammatico. Quasi tutta la produzione americana, per es., si distingue per questo senso di umorismo dominante nelle situazioni più angosciose e difficili, quasi che si voglia, in un momento determinato dell'azione, sollevare lo spirito dello spettatore ed interrompere l'effetto deprimente di una specifica situazione (nel gergo americano: *comedy relief*).

Il film comico, a parte tutte le possibili interferenze, si basa su tre fondamentali caratteri, isolati o coesistenti: comicità dei caratteri; comicità delle parole; comicità della situazione.

Abbiamo la comicità dei caratteri quando gli attori appaiono dinanzi al nostro sguardo attraverso espressioni, sentimenti, manie, distrazioni, passioni assolutamente lontane dal nostro spirito e dalla comune tendenza umana, e ci riescono così strane da suscitare in noi il senso del comico per la irrealtà che i caratteri stessi rivelano. La comicità dei caratteri ci appare, sullo schermo, attraverso aspetti diversi: comicità interna, cioè di pensiero e di azione, che si rivela attraverso l'interpretazione e la realizzazione; e comicità esterna, che assume tutto il carattere della caricatura, dell'accentuazione di certi ele-

menti figurativi, nell'abbigliamento e nell'espressione dei volti, così da determinare l'ilarità negli spettatori.

La comicità delle parole si presenta anch'essa, per quanto più agevole a definirsi, sotto forme diverse, a seconda che si tratti di espressioni co-

miche inserite in un'azione determinata per suscitare il riso (ed in questo caso non potrebbe né dovrebbe esser considerata a sé, ma come una forma di umorismo che, mediante di finezza psicologica, si affida al giuoco di parole per determinare la comicità di una situazione), oppure, ed è questa la vera comicità, quando l'insieme delle battute, delle espressioni, del dialogo determini, rivelando un carattere lontano dalla generalità, l'effetto comico sull'ambiente.

La comicità della situazione, infine, si rivela specialmente quando lo spettatore è posto dinanzi a situazioni assolutamente irreali, fantastiche e grottesche (si vedano ad es., le comiche dei Four Marx Brothers), a *qui pro quo* continui, a contrasti smaccati fra quella che dovrebbe essere — per logica evidente — la situazione in un certo momento dell'azione, e quella che ci appare invece sullo schermo. In ispecie il contrasto fra quel che dovrebbe essere, secondo la vita che noi quotidianamente viviamo, una determinata situazione e quella che vediamo nel film suscita il riso dello spettatore, naturalmente se il contrasto sia condotto con quella eleganza di stile e di concetti che valga a non far cadere il tutto nel banale o nell'artificioso.

Il comico nel film è uno degli elementi di più difficile dosatura: lo spingere situazioni comiche sino all'estremo limite non è vero che provochi un effetto maggiore, ma porta anzi agevolmente alla sazietà nel pubblico e ad un senso di ribellione. Il comico deve sorgere quasi spontaneo dal carattere degli interpreti come dalle situazioni e dalle parole: solo quando la naturalezza è assoluta e si ha l'impressione esatta della mancanza di ogni artificio scenico, il comico raggiunge il più alto grado di effetto. Come l'umorismo è grande solo quando non è marcato, e una frase spiritosa desta in noi il sorriso se è pronunciata con assoluta serietà, così il comico ha valore quando sorge e deriva dall'azione scenica, non quando è una forza estranea imposta all'azione, o, peggio ancora, sovrapposta ad essa senza motivo.

L'evoluzione del comico teatrale si ripete, naturalmente, nel comico cinematografico. Come all'origine storica della farsa stanno le rozze bastonature e le scurrilità fliaciche, così lo schermo s'inizia ai complessi misteri del riso con quelle ingenuità fanciullesche che son le catastrofi delle pile di piatti, le battaglie con la panna montata e coi pasticcini di crema, gli scivoloni e le capriole (la classica *slap-stick comedy*). Comicità tutta esteriore, d'un gusto incantevolmente plebeo. E soltanto per gradi, attraverso un ovvio processo di maturazione critica e d'« invecchiamento » della sensibilità, che il comico si rende a poco a poco interiore, allusivo piuttosto



Buster Keaton nel film 'Io e il ciclone'



Il famoso balletto di Laurel e Hardy nel film 'I fanciulli del West'

che dimostrativo, e insomma di specie intellettuale. In CHARLIE, Chaplin è il rapido paradigma di codesta evoluzione: dalle sue prime farse buffonesche per Mack Sennett, *THE PIANO MOVERS*, *CHARLIE BY THE SEA*, ecc., al brivido della morte in *CARMEN*, all'angoscioso finale del *PELLEGRINO*, alla patetica e corrosiva umanità di *LUCI DELLA CITTÀ*. E se con quest'opera è ormai toccato il fondo di un'amarezza cordialmente sconsolata, di una rinuncia tanto più atroce quanto più tra le lagrime sorride, si comprende come lo snobismo di certo pubblico d'eccezione, alleandosi una volta tanto alla sana e stupenda semplicità delle folle, torni ormai a chiedere ed a pregare, con la riedizione delle vecchie farse, le enormi e spassose pagliacciate della coppia Laurel-Hardy (*FRA DIAVORO*). L'intelligenza, che sempre mette in sospetto, sembra diventi addirittura intollerabile quando pretende non di far pensare lo spettatore, ciò che lusinga in fondo la sua ambizione, ma semplicemente di farlo ridere. Condizione necessaria e primordiale del comico è d'essere irresistibile, gioviale, disordinato ed esplosivo come un fenomeno di natura. Solo per eccezione, di fronte a un artista grandissimo quale Charlot e così evidentemente sincero nella sua sofferenza di *clown* esiliato, si sopporta un inaridimento del comico naturale, una fioritura strana e malaticcia di quel comico che viene, più che dal sangue, dal cervello e dal cuore. L'anima delle masse vuole abbandonarsi al riso indifesa; ammirando Charlot, serba il suo affetto per gli occhiali ottimistici d'un Harold Lloyd.

Arte per eccellenza dinamica e trasparente, tutta di azioni e di gesti e di luce, il cinema è, si direbbe, fra tutti gli spettacoli il meglio autorizzato come suscitatore dell'allegria. Esso, che conta tra i suoi fedeli tanto i bambini veri quanto quei bambini adulti che assetati gli chiedono un'ora di svago e una briciola di rassereneante illusione, doveva per forza tramare il suo mobile tessuto bianco e nero con gli auri fili della gaiezza: nè sorprende che la primissima comica sia sbocciata, nel lontano 1895, proprio ad un parto con lui cinema: *L'ARROSEUR ARROSÉ*, 18 metri, durata un minuto, si direbbe data simbolicamente dai buoni papà del cinema, i fratelli Lumière, in dono al neonato come augurio e viatico di limpida vita. Un ragazzone mette il piede sul tubo di gomma con cui un giardiniere sta annaffiando i fiori; l'acqua cessa di sprizzare dal tubo, il giardiniere si volta a ve-

dere cos'è successo, il ragazzo ritira il piede e l'acqua inonda la faccia del giardiniere: questo è, nella sua arcaica scheletricità, il commovente antenato del circo.

Tralasciando le manifestazioni di minore importanza, il comico cinematografico si è espresso a tutt'oggi in due forme principali: la francese, che si cita ormai a titolo puramente storico, e l'americana, tuttavia in attività di sviluppo. A Parigi, Max Linder incomincia nel 1904, con brevissime rudimentali pellicole: *LES DÉBUTS D'UN PATINEUR*, ecc.; seguito a breve distanza dall'ormai dimenticato ma non sciocco Prince, con la sua aria di finto tonto e il suo irritante naso all'insù. Codesta produzione sfrutta in breve le risorse della farsa tradizionale: la solita strage delle stoviglie per scacciare la mosca fastidiosa, i soliti inseguimenti catastrofici del cagnolino sfuggito alla donzella; e s'orienta decisamente verso una schematica traduzione cinegrafica della ricchissima mimica indigena delle commedie allegre, con qualche punta nello scabroso terreno delle *pochades*. L'origine francamente teatrale resta invisibile non solo nei soggetti e negli ambienti, ma anche nel carattere della recitazione tutta a gesti eccessivi e concitati; difetto dal quale lo stesso Linder, venuto allo schermo dal teatro di prosa, non seppe, con le innegabili qualità del suo talento, liberarsi mai interamente: neppure in quei tentativi di ringiovanimento stilistico, d'altronde notevoli, del suo periodo hollywoodiano: *SETTE ANNI DI GUAI*, ecc. Il comico cinematografico francese s'è basato soprattutto, secondo comporta il genio malizioso di quella nazione, sul divertimento dei *qui pro quo*, sull'arguta stranezza degli intrecci, sulla pittura irriverente d'una società supposta grave e contegnosa: non ha mai toccato, o soltanto per caso, quel tema che diverrà tra poco (1912) fondamentale del comico americano: l'uomo solo alle prese con le avversità. Se a Parigi, insomma, gli individui sono in funzione di un ambiente sociale, a Hollywood si sviluppa l'impari lotta tra il misero eroe della strada e i mille ostacoli, i mille trabocchetti che gli prepara il mondo maligno. E due anni prima dello scoppio della guerra che Mack Sennett, scoprendo e ingaggiando Charlie Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd, Ben Turpin e gli altri divi, lancia codeste ridicolissime festuche umane nel gorgo di un'esistenza paradossalmente nemica: è una concezione tutta democratica del comico, lo

scoppio tempestoso d'un buonumore che isola e illumina i paria della società, li oppone ai massicci poliziotti difensori dell'ordine costituito contro la disarmata fantasia dei pezzenti, e di risata in risata li conduce, attraverso il mondo insanguinato dalla tragedia, a sbarcare in Russia sulle sponde non allegre d'una rivoluzione, della quale sembrano oggi gli anticipatori per assurdo, i profeti per burla. Re di princisbecco di codesto regno degli eterni esclusi, degli eterni sconfitti, è senza dubbio l'immortale Charlot con la sua bombetta, i suoi baffi, il bastoncino, la giacca attillata e le scarpe in fuori: nè egli sarà mai spodestato dal suo trono, più di poeta che di attor comico. Ma Charlot è un fuori-classe; un eccentrico geniale che rifiuta tutte le classificazioni e tutti i confronti. L'inalterabile musoneria d'un Buster Keaton è già meno ricca di significati e di echi; con la sua apparenza metafisica e surrealista decade già, dagli intensi cieli di poema dove Charlot conduce il suo *MONELLO* (1920), al terreno della prosa, benchè funambolica. Anche più semplice e scoperta la comicità d'un Harold Lloyd: attore scarsamente espressivo, la cui bravura sta soprattutto nell'appoggiare la simpatia istintiva, suscitata dal suo fisico, a *gags* spesso di prim'ordine, ma che appartengono ai suoi collaboratori, non a lui. La buffoneria allo stato puro rappresentano infine mediocri ma fortunati artisti, quali il grasso Fatty (Arbuckle), il losco Ben Turpin o l'infarinato Larry Semon, che convien limitarsi a citare.

È poi opportuno soggiungere, per la storia esterna del « genere », che le comiche del periodo iniziale, servendo di regola a esilarante completamento dello spettacolo costituito nella sua parte centrale da una pellicola drammatica (oggi rimpiazzate, in questa funzione, dai disegni animati), non superavano per solito i cento-ducento metri; e soltanto in tempi recenti (*LA FEBBRE DELL'ORO* di Chaplin; *PREFERISCO L'ASCENSORE* di Harold Lloyd; *IO E IL CICLONE* di Keaton, ecc.) son giunte a formare il nucleo principale del programma. Ma, tacendo ormai Charlot, ripendosi Harold Lloyd e avendo Keaton perduto col « parlato » la sua buffa aureola di mistero, si può notare oggi una certa stanchezza delle comiche a lungo metraggio: e n'è riprova il fatto che alcuni attentissimi produttori d'oltre oceano tornano ai cosiddetti *two reels*.

CORRADO PAVOLINI

INVITO AGLI SCRITTORI ITALIANI

Nell'intento di portare alla cinematografia italiana la collaborazione della nostra letteratura, la rivista Cinema bandisce per la Era Film un concorso per un soggetto di libera ispirazione. A tale concorso sono stati invitati i seguenti scrittori, i quali hanno assicurata la loro partecipazione: CORRADO ALVARO, CARLO BERNARD, UGO BETTI, V. BEONIO BROCCIERI, ACHILLE CAMPANILE, MARCELLO GALLIAN, STEFANO LANDI, VITTORIO METZ, PAOLO MONELLI, INDRO MONTANELLI, GIOVANNI MOSCA, MARIO PANNUNZIO, CORRADO PAVOLINI, EMILIO RADIUS, VITTORIO G. ROSSI, TITO A. SPAGNOL, ORIO VERGANI. Di altri scrittori attendiamo la conferma.

Il soggetto, che sarà prescelto da un comitato di lettura presieduto da Vittorio Mussolini e composto da Mario Camerini, Emilio Cerchi, Luciano de Feo, Domenico Mèccoli, Francesco Pansinetti, Franco Riganli, Gino Visentini e Rosario Leone (segretario), verrà premiato con L. 20.000. I soggetti dovranno pervenire alla nostra direzione entro il prossimo 30 aprile.

Cinema, che ha sempre creduto nei vantaggi che lo schermo può trarre dalla intelligenza e dalla fantasia dei nostri scrittori, pubblicherà in seguito i risultati di questa singolare iniziativa.



Dria Paola si prepara ad una scena (foto 'Cinema')

SETTE NUOVI REGISTI

G. V. SAMPIERI, l'organizzatore del film di cui sto per parlare, è del parere che per dire certe cose si possono, è vero, scrivere degli articoli, ma che molto meglio è provarle con le opere. Voleva infatti scrivere un articolo per sostenere che in Italia ci sono molti elementi, i quali possono dirigere dei film, quando, in luogo di impugnare la penna, ha pensato di mettere le piedi addirittura in film i cui diversi momenti episodici siano diretti ciascuno da un regista nuovo, scelto con attenta valutazione.

Si tratta di un film che, tra un prologo e un epilogo, racchiude le vicende di alcuni studenti i quali, superati gli esami di laurea, si lasciano alla porta della Università per intraprendere il loro cammino. Ed ecco i nuovi registi:

LEO BOMBA

Bomba ha debuttato nel cinematografo come critico. È stato montatore all'Istituto LUCE, aiuto regista di RAGAZZO, autore — con Blasetti — della prima stesura del FIERAMOSCA, ispettore di produzione, sceneggiatore, autore in VECCHIA GUARDIA, sceneggiatore di ALDEBARAN, aiuto di Machaty per BALLERINE, ispettore di produzione per TREDICI UOMINI E UN CANNONE, REGINA DELLA SCALA, direttore di produzione per LA SIGNORA DI MONTECARLO, sceneggiatore di PICCOLI NAUFRAGHI.

«Ho sempre cercato — mi dice parlando dell'episodio che dirigerà — di portare sullo schermo personaggi che rispecchino certi sentimenti umani. In ognuno di essi ho tentato di trasfondere la realtà vera della vita e perciò, nelle soluzioni, non è mai l'abilità dello sceneggiatore che prevale, ma è l'essenza stessa del personaggio — così come è stato descritto —, che arriva alla logica conseguenza dello scioglimento della vicenda. Nell'episodio che mi accingo a narrare, il protagonista vero è il cameratismo, che nasce e si consolida nelle aule universitarie, fra due studenti; e, se pure per un momento può essere minato dal sorgere d'una gelosia per una stessa donna, si conclude lietamente fra i nostri monti durante una competizione internazionale di sci dove un amore più forte — quello per la supremazia della nostra bandiera — fa dimenticare i rancori e le discordie».

GIANNI FRANCIOLINI

Proviene dal documentario, che è una grande scuola per i registi. Ha realizzato, infatti, un documentario su Firenze (in collaborazione con Magnaghi), un altro su Roma ed un terzo (VERITÉ SUR L'ITALIE),



Bomba



Franciolini



Gentilomo



Magnaghi

per il Ministero della Cultura Popolare, che, destinato in Francia, vi è stato proibito dalla censura. È stato aiuto di Lacombe, Mastrocinque e Soldati.

Egli, del film, deve girare il prologo e l'epilogo. «Una grande responsabilità» — commenta. E poi scherzando: «Sono lo schiavo degli altri sei registi. Io che non faccio un racconto, imposto i personaggi per i loro racconti. Non ho il gusto di prendere quei personaggi e di accompagnarli per la strada, come piacerebbe a me. Li accompagnerò, invece, fino all'inizio della strada, che piace agli altri. Potrei vendicarmi nell'epilogo, ma l'epilogo mi porta un solo personaggio dei vecchi e ne presenta di nuovi: un altro esame di laurea, altra gente che s'avvia sul cammino della vita il cui moto dura incessante».

GIACOMO GENTILOMO

Ha fama di essere un ottimo montatore. In AMO TE SOLA ha dimostrato di essere anche un ottimo sceneggiatore. È stato aiuto di Mattoli e Bragaglia; collaboratore di Trenker per CONDOTTIERI. Come tutti, pensò all'inizio della sua carriera di aver già nello zaino un bastone di maresciallo; ha provato che è duro conquistarselo. È suo quel documentario in Technicolor SINFONIE DI ROMA che — caso strano per un documentario — è stato molto apprezzato dal pubblico.

«Ho preso lo spunto, per il mio episodio, da un fatto di cronaca che ho drammatizzato», dice Gentilomo. «Esso esalta uno dei sentimenti più veri, più profondi, più puri: quello della maternità, impostando l'azione sopra una madre la quale sa che, nascendole un figlio, sacrifica se stessa. L'episodio è drammatico ed è lirico. Ad un certo momento scivola nell'irrealtà, quando, già nell'al di là, durano nella donna le preoccupazioni per la vita che è nata».

UBALDO MAGNAGHI

Un giorno, nel «mare magnum» della produzione in formato ridotto, si notarono i film di un giovanotto che dimostrava molta conoscenza del mestiere, uno spiccato carattere e, soprattutto, non appariva viziato dal diletantismo: quel giovanotto è Ubaldo Magnaghi. Più tardi, passato nel campo professionistico, è stato aiuto di Vergano.

«Io porto i miei due personaggi sul fronte di Madrid dove una notte li tormenta il lamento d'un ferito rimasto sul terreno. A prima vista, potrebbe apparire una vicenda di gusto realistico. Non è così. Mia intenzione è di fare un episodio che arrivi a un certo intimismo. E, data la natura del soggetto, si può ben vedere che si tratta di un'alta specie di intimismo e non di inutili lacrimosità».

ALBERTO POZZETTI

È il più giovane dei sette: infatti, ha solo 24 anni. È laureando in architettura. Ha appartenuto al Cine-Guf di Torino ed ha frequentato il Centro Sperimentale di Cinematografia. Il suo ruolino di marcia porta qualche film in formato ridotto. Non ha ancora avuto dal cinematografo alcun disinganno.

« I mie due protagonisti — egli dichiara — sono: una donna la quale crede che tutto possa accadere per dono divino; un uomo che, accasciato sotto il peso della grandezza degli antenati, ritrova la giusta via mediante l'amore della donna. Qua e là farà capolino la satira, quantunque il fondo dell'episodio conservi normali caratteristiche umane. Dal punto di vista tecnico, il carattere della fotografia seguirà il carattere dell'ambiente. Una piccola soddisfazione: i due personaggi che appaiono nell'epilogo del film sono proprio i miei ».

BELISARIO RANDONE

Ha lavorato con Genina per *SQUADRONE BIANCO*, con Chenal per *IL FU MATTIA PASCAL*, con Mastrocinque per *VOGLIO VIVERE CON LETIZIA*, e così via. Un altro, dunque, che già può vantare una notevole attività professionistica. È giornalista e scrive novelle.

« Tendenzialmente sono portato al comico, e perciò ho scelto un episodio assolutamente comico con spunti ironici. Il tono della vicenda che realizzerò può sembrare sul principio irrealistico. Io voglio fare la rappresentazione d'un moderno istituto di bellezza in cui gli uomini e le donne si comportano con un tono assolutamente serio, alla *De Amicis*. Una farsa fatta seriamente, non sul tipo delle commedie di Mack Sennett. Si arriva all'assurdo. Il protagonista è un uomo che scommette su tutto e su tutti e che, quando tutto già crolla su di lui, arriva ancora a scommettere che le cose andranno a finir male ».

LUIGI ZAMPA

Proviene dal teatro. È autore di tre commedie: *Per il nostro meglio*, *Il giovane autore*, rappresentate da Baghetti, *Ma non è la stessa cosa* data da Giorda. Ha frequentato la Scuola di Cinematografia e il Centro Sperimentale. È stato sceneggiatore e aiuto regista di *MILLE LIRE AL MESE*.

« Nel mio episodio non c'è alcuna tesi. È una satira dell'ambiente cinematografico. Una giornalista, capitata in un teatro di posa per fare un'intervista, si trova a diventare attrice; e ciò attraverso un incalzante susseguirsi di situazioni che spero divertiranno il pubblico. Anzi, a parziale modifica — come si legge nei comunicati — di quanto sopra detto, la mia tesi è proprio quella di divertire il pubblico ».

DOMENICO MECCOLI



IL REGISTA E LE FORBICI

NEL cinematografo l'importanza del montaggio è tale da far sostenere a qualcuno (Culesciot) che « l'arte del film comincia quando il direttore dà un ordine ai diversi pezzi di pellicola impressionata ». Con tutto ciò in Italia, anche se apparentemente non sembra, il montaggio è alquanto trascurato. Tutti i registi, escluso il solo Camerini, affidano questa importantissima operazione a un montatore. A lavoro compiuto fanno qualche correzione e il film è pronto per essere proiettato. Quali siano i risultati di questo procedimento ognuno può rendersene conto.

Un montaggio intelligente avrebbe potuto se non evitare, almeno attenuare molti recenti insuccessi. Con questo non si vuol dire che un film brutto possa diventare bello, o viceversa; si vuol semplicemente combattere un pregiudizio molto diffuso nell'ambiente cinematografico. In America, si dice, quasi nessun regista monta i propri film da sé. I film americani, anche dal punto di vista del montaggio, generalmente non sono criticabili. Dunque: anche da noi i film non debbono essere montati dal regista. Il ragionamento funziona ma, purtroppo, i risultati sono visibili a tutti. Lo staglio deriva dal fatto che anche in questo, come in molti altri casi in cui si tira in ballo l'America, si dimentica un punto essenziale: la mentalità organizzativa degli americani.

In America tutto è previsto dalla sceneggiatura; si conoscono le possibilità di tutti. Gli attori, anche quelli secondari, si è matematicamente sicuri che all'atto pratico renderanno quanto loro si chiede. L'architetto costruirà degli ambienti in cui ogni inquadratura prevista dal copione sarà sicuramente realizzabile. Insomma, si fa pieno assegnamento sull'abilità e la precisione scrupolosa di ognuno. Con questa organizzazione è logico che il montaggio sia precisato già in sede di sceneggiatura. Il montatore diventa così un tecnico qualsiasi.

Tutto questo non avviene e forse mai potrà avvenire da noi. In ogni film italiano è normale tagliare alcune scene perché l'attore, dato il suo carattere, non le sa o non le può recitare, modificarne alcune altre perché l'architettura non consente certe particolari inquadrature. Perciò molti dei problemi che si presentano nella realizzazione di un film, che in America sono risolti a tavolino, da noi si risolvono in teatro. Ogni film, in fondo, è un esperimento in cui il regista saggia le possibilità dei suoi collaboratori e, molto spesso, anche le sue. Perciò una sceneggiatura così detta di ferro in cui fosse previsto tutto, perfino il montaggio, sarebbe semplicemente ridicola. Così in Italia il montaggio assume un valore molto maggiore di quanto possa averlo oltre oceano. Il film che deve costruire il montatore non è più quello previsto dalla sceneggiatura, ma quello ricreato dal regista durante la ripresa. Con tutta la bravura e la buona volontà possibili il montatore, almeno che non abbia delle affinità spirituali col regista e abbia assistito a tutta la lavorazione, non potrà mai fare un montaggio aderente allo spirito del film. Sarebbe un voler pretendere troppo dai nostri montatori che, pur essendo bravi e alle volte di buon gusto, più che degli artisti sono degli operai specializzati.

I registi italiani, dunque, debbono decidersi a montare personalmente i loro film. Questa nuova fatica può essere compensata da molte soddisfazioni; non presenta, inoltre, grandi difficoltà dato che in montaggio il regista, se veramente è tale, non farà che rielaborare quanto aveva già previsto durante la ripresa.

GIULIO MORELLI

IL CONTRIBUTO DELLE ARTI MAGGIORI

VENUTO alla luce quando tutte le arti potevano vantare secoli e secoli di esperienze, di elaborazioni, di progressi e anche di decadenze, il cinema si trovò fin dai primi anni di vita davanti al problema di dover raggiungere risultati celeri e guadagnar terreno rispetto alle altre arti, opponendo a una tradizione millenaria una marcia veloce che bruciasse le tappe. Dopo appena quaranta anni, i risultati sono certamente considerevoli, anche se non definitivi; il cinema infatti possiede già la sua piccola storia, i suoi nomi illustri, i suoi anni di fulgore e quelli di minore chiarezza.

Dobbiamo proprio affermare che il cinema è nato fortunato, se non ci vogliamo stupire di questa sua vita all'apparenza affrettata, vorticoso e niente affatto naturale? Talvolta infatti si potrebbe essere indotti a pensare a un suo artificio, come alla coltivazione delle arance in America, che maturano enormi e dorate per via di meravigliosi impianti che sprigionano luce e calore artificiali. Tal'altra ci assale il dubbio che la sua sorte sarà forse quella di tutte le cose, le quali a una rapida ascesa rispondono con un eterno ristagno, se non proprio con una precipitosa decadenza.

Per noi che crediamo nel cinema quale forma d'arte, nasce prima d'ogni cosa il problema di stabilire fino a qual punto esso sia arte nuova. E una volta riconosciuta la necessità delle antiche arti per definire un linguaggio proprio del cinematografo, noi non esitiamo a ravvisare nella sua rapida maturazione fattori naturali, derivanti dalle secolari e positive esperienze di quelle arti. In tal modo l'evoluzione del cinema trova la sua ragione e il suo chiarimento logico.

Il cinema o vitascopio nacque un giorno come un fenomeno magico in grazia del quale una serie di fotografie si animava e dava luogo all'azione. Poi, passata la meraviglia per la strabiliante invenzione, cominciò la mente a indagarne le possibilità e il modo migliore per sfruttare le sue utilità, se mai ve ne fossero. Ci fu chi cominciò a suggerire: « Non potrebbero i piccoli centri vedere col vitascopio gli spettacoli delle grandi città? (*The Boston Herald*). Fin qui si trattava di un mezzo meccanico per registrare e tra-



Una scena del film 'Traversata nera' (foto 'Cinema')



Un gruppo di comparse in una pausa di scena del film 'Montevergine' (foto 'Cinema')

maudare freddamente gli avvenimenti e le manifestazioni che potessero interessare un pubblico.

Infine il cinema divenne racconto, come il romanzo, come il teatro, ma si veniva a trovare in possesso dei suoi vasti e particolari mezzi che aprivano orizzonti sconfinati alla fantasia, non più costretta fra le quinte del palcoscenico come in teatro, o persa dietro la parola a creare immagini sempre un po' vaghe come nella letteratura. Ora si potevan narrare le vicende della vita con una catena di immagini reali; e il merito era nella scelta di tali immagini e nella congiunzione delle maglie di questa catena, che determinavano il tono e la poesia della narrazione.

La strada del cinema era dunque segnata nel racconto, e a perseguire tali suoi fini non gli mancavano, abbiamo veduto, mezzi nuovi e molteplici. In queste sue particolari possibilità di narrazione, consisteva, primo fra tutti, il vantaggio di servirsi delle lunghe esperienze delle arti antiche. Così l'architettura, la danza (la danza può essere arte anche senza seguire il ritmo di strumenti musicali purchè rispecchi un segreto motivo dell'anima), e soprattutto la pittura concor-

sero nei loro limiti ad affinare, chiarificare, armonizzare, in conclusione a definire i modi d'espressione del cinematografo.

Ora il cinema va battendo la strada dello stereoscopio: che voglia forse in tal modo servirsi di certe esperienze e conquiste della scultura? Ma già, se bene intendo, bastano le nostre precedenti affermazioni a stabilire che l'arte del narrare nel cinematografo consiste nel contemperare molte delle antiche esperienze delle varie arti e trovare una misura da cui nasca un accordo atto a conferire alla vicenda che si vuol rappresentare una sua poetica espressione. Non va d'altro canto dimenticato che il cinema ha imprescindibili esigenze e che ogni apporto che possiamo dire esterno è subordinato a certi limiti imposti da tali esigenze.

Ma una cosa è da tener presente innanzi tutto. Che essendo i valori poetici del film quasi eminentemente visivi, essi appartengono in massima parte all'ordine della pittura. Per tutti i motivi fin qui considerati, la funzione del narratore, che nel cinema spetta al regista, risulta ampia e complessa e richiede multiformi possibilità, che vanno da un possesso pieno di mezzi tecnici alle qualità di ordinatore intelligente e sensibile, e

alla genialità della fantasia in cui si sommano noti di mente e di animo.

Il regista non chiuderà pertanto gli occhi su quante sono le elaborazioni e le conquiste delle varie arti, ma aprirà l'animo ad accogliere tutti i migliori echi di esse che possano giovare al suo linguaggio, il quale, per essere un linguaggio complesso e fatto di tante cose disparate, si andrà affinando man mano che il narratore cinematografico saprà coordinarle con giusta misura e perfetta armonia. L'arte di fare del cinematografo è senza dubbio un'arte eclettica, che accanto alle qualità più elevate richiede l'ausilio di mezzi che nulla abbiano a vedere con i fatti artistici. È un po' come un'orchestra in cui, affiancati alle trombe e ai clavicembali, si trovassero i più assurdi oggetti atti a produrre taluni rumori indispensabili a un determinato effetto. L'arte del cinema non è, in altri termini, un'arte pura.

Ma questa sua natura ibrida, cui deve a mio avviso la celerità delle proprie conquiste, non è tale da escludere nel narratore cinematografico le positive qualità che lo distinguessero, e quindi una produzione in cui appaiano evidenti certi meriti culturali e artistici.

DOMENICO PURIFICATO

ABITI SPECIALI

PER LE ATTRICI ITALIANE

ORMAI è argomento del giorno. Da qualche tempo a questa parte, specialmente, il problema dei rapporti fra il cinema e la moda costituisce motivo interessantissimo di dibattito in numerose riviste e giornali. Di tutte queste discussioni c'è da compiacersi: occorre, anzi, stimolarle perchè il problema sia sviscerato in tutti i suoi aspetti.

Pararchie e discordi fra loro sono le idee in proposito. C'è chi sostiene la necessità che presso i gruppi e le case cinematografiche vengano attrezzati dei veri reparti di sartoria di alta moda. Altri consigliano che, almeno, i sarti e i creatori di modelli si ispirino, nelle loro ideazioni, non solo all'attrice cui i costumi e gli abiti sono destinati, ma anche all'ambiente, alla trama e ai particolari del film. Certuni suggeriscono addirittura a certe nostre dive di guardarsi un po' meglio allo specchio, onde finalmente dolersi dei vestiti di così discutibile gusto di cui esse hanno, sino ad oggi, deliziato lo spettatore italiano e, ciò che è più grave, anche lo spettatore straniero! Forse negli avvertimenti della critica esiste un eccessivo pessimismo, ma dobbiamo riconoscere che una certa base di verità non manca. Lo prova il fatto che, in Italia, le signore vanno al cinematografo disinteressandosi completamente del lato moda della pellicola e ciò perchè convinte in partenza che i nostri film, anche quelli a spiccato carattere mondano, non facciano testo per quanto riguarda eleganza e gusto nell'abbigliamento.

L'articolo di Mario Vigolo, apparso nel numero 63 di *Cinema* è, in proposito, veramente opportuno e ammonitore. Il problema è infatti molto più importante di quanto generalmente si creda. Occorre assolutamente che moda e cinema stabiliscano senza altro un piano d'intesa, al fine di servirsi reciprocamente per il vantaggio di entrambi.

In un accurato studio, Vera, una delle migliori scrittrici di moda, ha giustamente notato: « Se lo stile di un abito, o meglio lo stile di un intero guardaroba femminile, ha una reale importanza nel senso che completa e spesso definisce la personalità di una donna, si può ben capire quanto maggiore importanza abbia questo stile, quando si tratti di un'attrice cinematografica o di teatro ».

Guardate Joan Crawford, Marlene Dietrich, Katharine Hepburn, Barbara Stanwyck: esse appaiono vestite in modo inconfondibile e ciascuna in maniera diversa. Tutte, poi, sono vestite cinematograficamente.

In Italia, invece, le attrici acquistano i loro abiti da normali se pur ricchissime collezioni di grandi sartorie, collezioni dalle quali scelgono, però, anche le altre clienti: cosicchè, quando qualche mese dopo il film è dato in programmazione, il pubblico femminile elegante ha l'impressione del « già visto ».

È necessario allora che anche in Italia si cominci a provvedere, per il cinematografo, delle creazioni speciali ed esclusive. Ma è altrettanto necessario parlarci chiaro. Come sono messe oggi le cose, appare giustificata la scarsa volontà da parte delle nostre Case di moda di affinare e aumentare il loro spirito d'iniziativa, e di sopportare le forti spese inerenti alle speciali creazioni per il cinema. Da noi, la moda non ha ancora la valutazione che merita, come espressione di un costume e manifestazione di un gusto. Infatti, quando mai abbiamo letto, nei giornali, il resoconto di esposizioni, mostre e sfilate di modelli, effettuate per iniziativa di grandi sartorie? La fatica inventiva, quindi dei creatori di moda è oggi scarsamente valutata: e ciò avviene specialmente in seno al settore del cinematografo.

Qui non si tratta di fare della reclame a favore di aziende private: si tratta, invece, di premiare, valorizzare, stimolare la capacità creativa dei nostri grandi sarti (non inferiori a nessuno), che tale propaganda

sentono di meritare come riconoscimento obiettivo della loro opera. Inoltre, esaltando la moda italiana, si va a potenziare sempre più l'industria della moda, quella industria che è in prima linea nella battaglia autarchica.

Anche nel campo del cinematografo, si dia alla moda il posto che le spetta, chiamando a raccolta i nostri migliori elementi. E sullo schermo, accanto al nome del regista, del tecnico del suono, ecc., appaia anche quello, non meno meritevole di segnalazione, della Casa che ha creato e confezionato gli abiti della protagonista.

Solo così il sarto di alta moda sarà spinto a sempre meglio realizzare una moda contrassegnata da un carattere di schietta e geniale italianità. Il cinema italiano potrà considerarsi così, oltre che interessante e proficua base di lancio per le nostre aziende dell'abbigliamento, una viva testimonianza degli sforzi intesi a dare all'Italia completa autonomia inventiva e tecnica nel campo del vestire. Senza contare che, allorché il nostro cinema avrà un'autorità in fatto di moda, si potrà efficacemente combattere un'ancora persistente esterofilia, esterofilia che in molta parte è dovuta appunto al prestigio che, per quanto riguarda l'abbigliamento, il cinema straniero gode nei confronti di quello italiano.

LADISLAO ROCCA



Due abiti indossati da Elsa Merlini nel film 'Ai vostri ordini, signora' (ICI)



CRETINETTI

QUANDO si vorrà parlare di un certo umorismo del tempo nostro, cioè di quello che, perduta la memoria della satira e della intenzione filosofica, va giocando sopra semplici accostamenti di elementi reali per generare un divertente assurdo, si dovrà tenere il debito conto del film comico, di quel film comico che ha avuto una sua vita compiuta e felice negli anni che precedettero la creazione della grande industria. Anni buoni della compiaciuta scoperta del nuovo linguaggio delle immagini, brillante di una purezza primitiva, in un volo di spensierata conquista.

Allora i mimi furono i grandi maestri per essere quelli che meglio e prima degli altri vedevano offerta alla loro invenzione la più straordinaria forma di spettacolo. Letterati e pittori seguirono a grande distanza, sulla via del cinema, e col sonoro si aggiunsero i musicisti. Da allora



il linguaggio cinematografico non riesce a coordinare, ad eccezione di casi particolari, tanti disparati elementi in una organica unità, non riesce cioè a

mantenere praticamente il diritto al regno delle arti che viceversa, in teoria, tanti volenterosi e benévoli hanno già riconosciuto e illustrato.

Il muto aveva trovato al suo discorso una grammatica e una sintassi che volteggiavano sopra la nuova grande conquista: quella dello spazio e del tempo.

La grande ricchezza del cinema consiste appunto in questa libertà di rapporti di cui il teatro aveva lasciato pallidamente intravedere la possibilità.

In questo regno della libertà e della anarchia il mimo si fa padrone del campo. In America, dopo Mack Sennett, la fioritura è splendida. L'Italia non è però da meno e le sue produzioni con Polidor e Cretinetti girano tutto il mondo.

Cretinetti è senza dubbio di una assoluta originalità. Francese di origine (il suo nome è André Deed) lavorò sempre in Italia dove la coraggiosa «Itala Film» gli accordò, sull'esempio di Chaplin, il credito per un film di lungo metraggio.

Se la forza della sua comicità è naturalmente nelle « trovate », il filo che corre a legarle è tuttavia quello dell'intelligenza, del controllo, della giusta misura. Nessun particolare sfugge e gli arredamenti degli interni e i paesaggi negli esterni sono di un concetto rigorosamente selettivo. La purezza di Cretinetti sta nel concentrare la vis comica sull'immagine.

Eccolo che prima di uscire si infila le scarpe del conquistatore. Il successo è immediato. Alle prime occhiate le donne si commuovono, si agitano, lo stringono, lo soffocano. Cretinetti fugge inseguito da queste nuove baccanti strette nei busti e nelle scarpe dai cento occhielli, fugge nell'idillica pace dei campi. Passa saltellando sopra esili ponticelli, entra in un grande prato, già respira il sollievo, quando la turba lo raggiunge e lo straccia furiosamente in piccoli pezzi. Salvador Dali non avrebbe potuto immaginare niente di più surreale e divertente. Anche i grigi paesaggi di periferia, tanto frequenti nei suoi film, ci rivelano oggi un particolare senso poetico. Sperduti negli sfondi vasti e deserti, gli omettini di Cretinetti passano travolti in fughe straordinarie. Crediamo che nessun altro abbia avuto, come Cretinetti, l'accorgimento di usare il campo lungo fino a fare apparire l'uomo nel giusto rapporto col mondo, piccolo, piccolissimo, invasato e sconvolto da strane, incomprensibili follie.

COMENCINI e LATTUADA



I RUOLI E GLI ATTORI



L'ottimo attore Giuseppe Porelli, che Camerini ha saputo dirigere con intelligenza e misura in 'Batticuore' dando al suo ruolo 'laterale' una giusta importanza e dignità

IL RECENTE successo di BATTICUORE di Mario Camerini ha fatto esclamare in coro alla critica e al pubblico: « Ecco finalmente un film italiano dove ogni attore incarna il suo ruolo! ». Questa constatazione ammirativa non basterebbe a spiegare il successo del film, ma basta invece a dimostrare che l'insuccesso di tanti altri nostri film va ricercato proprio in un'errata, o insufficiente, o sproporzionata distribuzione dei ruoli. Come in tutti i campi dell'attività umana, la mancanza di un unico, diretto responsabile è dannosa. Da noi, meno due o tre casi, manca ancora la figura classica del *producer*, che è qualcosa di più e di meglio del produttore e del direttore di produzione messi insieme; è colui, cioè, che seleziona, stabilisce e concreta tutto, colui che sa disporre talmente bene la sua organizzazione da poter addirittura permettersi di cambiare il regista all'ultimo momento, senza che questo cambiamento scompagini o disturbi il resto. Quest'esempio è in funzione di caso limite, ma non è né irrealista né paradossale. E ci serve ad affermare che, come da un lato il produttore non deve farsi trascinare e sviare da considerazioni troppo economiche, o, peggio ancora, estranee, dall'altro egli dovrebbe essere dotato di una vera capacità organizzativa. La scelta degli ele-

menti tecnici e la distribuzione dei ruoli sono spesso lasciate all'arbitrio del regista. Tutto ciò, com'è dimostrato dai fatti, e quando il regista è degno di tal nome, non sarebbe poi un male e significherebbe soltanto che il produttore ha ceduto al regista una delle sue funzioni più delicate e importanti; se non accadesse troppo spesso che tale funzione è ceduta solo in parte. Ecco, per esempio, il produttore e il regista d'accordo sulla costosa coppia dei protagonisti. Quasi a rivalersi delle concessioni fatte, il produttore lesina e abborra per quanto riguarda tutti gli altri elementi, dimenticando ciò che appunto non hanno dimenticato Camerini e Amato: che ogni ruolo è un ruolo da protagonista, e che, in generale, ogni elemento ha un'importanza ugualmente assoluta agli effetti della riuscita. L'esempio di BATTICUORE fa cadere quelle obiezioni con le quali il produttore è solito ribattere. Non è vero, dunque, che solo il cinema americano possa permettersi il lusso di una distribuzione perfetta in tutti i ruoli a causa della facilità della scelta. Non è vero che l'attore di fama non voglia abbassarsi ad una parte apparentemente poco rilevante. Non è vero che, dovendo ricorrere ad attori di fama anche per le parti secondarie, il *cast* venga ad assommare a cifre proibitive

(quando tale criterio non sia applicato però in modo troppo largo, come nel VERDI). È vero, semmai, che occorrerà preoccuparsi di più, d'ora in poi, di scoprire e preparare nuovi elementi per tutti i ruoli, e non soltanto per quelli — consacrati dal più banale divismo — della coppia protagonisti.

Càpita nel teatro che una commedia sia creata (o per meglio dire fabbricata) pensando agli attori che incarna i personaggi. Il caso analogo nel cinema è molto più raro, e lo escludiamo riguardo a ciò che diremo in seguito: esso porta qualche volta ad un successo, ma soltanto di cassetta. Consideriamo il caso normale, in cui i personaggi esistono già nel soggetto: si tratta di scegliere gli attori che daranno loro viso, corpo e voce. La formazione del *cast*, o distribuzione dei ruoli, è uno dei momenti più interessanti nella preparazione d'un film, quando, beninteso, le considerazioni finanziarie passino in secondo piano rispetto a quelle artistiche, e non viceversa. Intanto: esistono già, realmente, i personaggi nel soggetto? Di solito no; una lacuna riscontrabile nella maggioranza dei soggetti originali, e che invoglia ancor più il produttore a rivolgersi alla commedia o, a miglior ragione, al romanzo. Di solito il soggetto presenta larve di personaggi, a meno che non si tratti di figure storiche; al massimo presenta dei tipi, e non dei caratteri, differenza che è ovviamente enorme, sia dal punto di vista dell'interesse artistico sia di quello umano. Se i caratteri dei personaggi esistessero già, la scelta degli interpreti sarebbe molto più facile, e, in un certo senso, istintiva. Chi, dopo aver letto un buon romanzo, non ha detto o non si è detto: « Come renderebbe bene il tale attore questo personaggio, e la tale attrice quest'altro », e così via fino a completare il *cast* dell'immaginario film? Nel momento dell'assegnazione dei ruoli, dunque, la consistenza dei personaggi è quasi sempre approssimativa. Ne consegue che occorre, da parte di chi forma il *cast*, una specie di valutazione intuitiva dell'apporto creativo di ogni attore, che è in funzione sia della sua personalità, sia del modo con cui essa reagirà in presenza degli altri attori del film. (Basti pensare, perché sia chiaro questo valore « di reazione » di un attore, alle cosiddette coppie ideali dello schermo). In pratica, l'apporto creativo dell'interprete viene valutato da un errato punto di vista, da quello finanziario, di richiamo sul pubblico. Si crede, cioè, che il buon attore riesca convincente anche nei panni d'un personaggio inadatto, opinione che la realtà s'incarica spesso, ma invano, di sfatare. È più che giusta, quindi, la pretesa di alcuni attori coscienziosi di subordinare la propria accettazione alla conoscenza approfondita e completa del personaggio che dovranno rappresentare. Precisiamo: conoscenza e giudizio del personaggio, non dello scenario, perché, com'è noto, ciascun attore giudica lo scenario in modo soggettivo, parziale ed egoista.

I criteri generici della bravura e della celebrità dell'attore sono comodi, ma portano sovente a sbagli grossolani. Bisognerebbe tendere « ad un maximum di identità bio-

UN FILM ALL'ANNO IN AFRICA

logica, fisica e psichica fra interprete e personaggio»: la ricerca, o per meglio dire la scoperta di queste identità, rivela esattamente la capacità di chi forma il *cast*. Esempi numerosi, grandi e piccoli, ci convincono a non farsi eccessive illusioni sul camaleonismo dell'attore. Soltanto alcuni riescono a conseguirlo. Citiamo a questo proposito da *Silence! On tourne* (Payot) due dichiarazioni, di Bette Davis e di Paul Muni. Bette Davis: « Non ho mai interpretato ruoli che io non abbia sentito del tutto dissimili da me stessa ». E Muni: « Preferisco ruoli del tutto diversi da me stesso... A causa del sistema del divismo, è troppo facile che un attore si irretisca in una serie di ruoli identici; identici perchè l'attore non crea un personaggio nuovo, ma si contenta d'esibirsi. Per me, rifiuto d'interpretare ruoli che si assomiglino. Ne ho spesso rifiutati di ottimi perchè essi erano troppi vicini a ciò che avevo già fatto ». Ma, in genere, l'attore tende a definirsi, a ripetersi, e riesce raramente a spersonalizzarsi. Alcuni, addirittura, potrebbero essere definiti attori autobiografici. Questo tuttavia non significa che essi si limitino a rappresentare se stessi; significa che tali attori rendono al massimo quando ricreano artisticamente la propria personalità umana. Ecco un'altra illusione alla quale conviene rinunciare: che (a meno che non si tratti di elementi di sfondo, e cioè non di personaggi) si possa ricorrere facilmente ad elementi presi dalla vita e non preparati. Il ripetersi di un attore può condurre all'irrigidirsi in un tipo, ad una specie di fossilizzazione, che a volte provoca amare delusioni per il produttore, uso a contare con troppa sicurezza su un rapporto ormai cristallizzato fra interprete e pubblico. Un ruolo famoso, che ha ottenuto un grande successo, può imprigionare un interprete, comprimendo, mantenendo celate in lui possibilità artisti-

che d'un genere del tutto diverso da quelle del ruolo ch'egli è solito rappresentare. Chi forma un *cast* dovrebbe saper intuire queste possibilità nascoste, e magari, se l'attore non sente il bisogno o non ha il coraggio di evadere dal proprio tipo, convincerlo a tentare. Ed ecco le clamorose rivelazioni di Irene Dunne e di Katharine Hepburn attrici comiche. Possibilità impensate sono a volte scopribili in elementi di secondo piano: il caso di Mischa Auer, ex generico-gangster.

L'assegnazione dei ruoli dovrebbe precedere di qualche settimana l'inizio della lavorazione, lasciando così il tempo indispensabile all'interprete per affrontare il proprio personaggio fino a ricrearsi, per così dire, in esso. È il caso di constatare che di solito non si dà sufficiente importanza a questo periodo di preparazione dell'attore. Da noi, meno casi sporadici, non esistono attori, specie di secondo piano, vincolati da contratti, e cioè sempre sott'occhio e a disposizione di chi deve distribuire i ruoli; questo perchè non esistono società a grande produzione quantitativa e continuativa. Ne consegue che il primo criterio di genere pratico necessario per formare un buon *cast* è quello di possedere un'attenta e precisa memoria. Bisognerebbe seguire tutti i tipi di qualche interesse che appaiono sui nostri schermi, riunendoli e caratterizzandoli in uno schedario. Senza per questo dimenticare che un attore non va inchiodato nella sua casella come una farfalla morta; e senza escludere la ricerca di elementi nuovi, e per tutti i ruoli, sui palcoscenici, presso il Centro Sperimentale, l'Accademia drammatica; ed anche, quando capita, nella vita, vincendo quella diffidenza esagerata, ma ancor oggi non del tutto infondata, che si ha per l'ambiente del cinema.

ANTON GIULIO MAJANO



Un gruppo di 'ruoli' ben distribuiti nel film 'I pulcini di mamma Carey' (R. K. O.)

GOFFREDO ALESSANDRINI ha dichiarato che vuol fare in Africa un film all'anno. Nato in Egitto, vissuto in Egitto per venti anni, il film africano è per lui un'aspirazione continua. In questi ultimi tempi si era dato attorno per la preparazione di NEMICI, su soggetto di G. G. Napolitano. All'improvviso una novità: si è costituita una nuova Casa per la produzione di un film sulla vita di Guglielmo Massaja, il missionario che, nel secolo scorso, visse per trentacinque anni in Etiopia.

La vita del Massaja, uno dei nostri pionieri coloniali, ha attirato subito l'attenzione di Alessandrini, che vi ha veduto la possibilità di uno spettacolo di vaste proporzioni. Abbandonato per il momento NEMICI (quantunque egli non escluda affatto di poter combinare in qualche maniera le due iniziative), si è dato allora alla preparazione di questo nuovo film che s'intolererà — secondo il nome conferito a Massaja dagli Abissini — ABUNA MESSIAS.

Così, alla fine del mese, partirà per l'Africa Orientale Italiana un complesso di circa sessanta tecnici ed artisti, che porterà seco un parco lampade di settanta riflettori. E ciò perchè quasi tutti gli interni del film saranno girati — secondo quanto ci ha detto Alessandrini — direttamente all'Asmara, mentre gli esterni verranno scelti ad Adua, Macallè, Axum, nei dintorni del Lago Ascianghi e nel Bassopiano Orientale.

Nelle speranze di Alessandrini è poi che questo parco lampade costituisca il centro di un organismo cinematografico in A.O.I., al quale possano appoggiarsi tutte quelle iniziative italiane e straniere che sceglieranno la vita delle terre dell'Impero quale argomento dei loro film.

Altro dettaglio interessante è che il lavoro di sceneggiatura verrà fatto direttamente sul posto, dato che, come sostiene Alessandrini, non si può immaginare un film del genere senza una buona conoscenza dei luoghi in cui deve essere girato. In Italia verrà preparato soltanto un *treatment* abbastanza ampio e definitivo che servirà di base alla sceneggiatura.

Il soggetto del film è un'abile sintesi — che tiene soprattutto conto dei valori spettacolari e drammatici della vita del Massaja — degli avvenimenti succedutisi in trentacinque anni di azione in Etiopia, tanto che questi appaiono legati e serrati. Il pericolo del frammentismo — incumbente su di un soggetto del genere — è stato così superato. Inoltre, Alessandrini ha detto che intende presentare ABUNA MESSIAS all'Esposizione Mondiale di New York.

Protagonista del film sarà Camillo Pilotto. Negli altri ruoli principali vedremo Mario Ferrari ed Enrico Glori. Dall'Italia in totale partiranno una quindicina di attori; ed altrettanti verranno scelti sul posto fra gli indigeni.

GIORGIO TERRA

STAGIONE '39-40

Generalcine

IN PREPARAZIONE

GRANDI MAGAZZINI (ERA FILM) con Assia Noris e Vittorio De Sica - Regia di MARIO CAMERINI

CASTELLI IN ARIA (ASTRA-UFA) con Lilian Harvey e Vittorio De Sica - Regia di AUGUSTO GENINA

MONTEVERGINE (DIANA FILM) con Amedeo Nazzari e Leda Gloria - Regia di CARLO CAMPOGALLIANI

TRAVERSATA NERA (IMPERATOR FILM) con Camillo Pilotto, Mario Ferrari, Germana Paolieri, Dria Paola e Primo Carnera - Regia di DOMENICO GAMBINO

PRODUZIONE RKO RADIO

LA GIOIA D'AMARE con Irene Dunne e Douglas Fairbanks Jr. Regia di TAY GARNETT

CONDANNATE con Sally Eilers e Louis Hayward Regia di LEW LANDERS

L'ULTIMO VOLO con Chester Morris e Whitney Bourne Regia di LEW LANDERS

VACANZE D'AMORE con Ginger Rogers e Douglas Fairbanks Jr. Regia di AL SANTELL

UNA DONNA IN GABBIA con Lily Pons e Jack Oakie Regia di RAOUL WALSH

UNA RAGAZZA FORTUNATA con Ann Sothorn e Gene Raymond - Regia di JOSEPH SANTLEY

UN POVERO MILIONARIO con Ann Sothorn e Burgess Meredith - Regia di JOSEPH SANTLEY

CON L'AIUTO DELLA LUNA con Marian Marsh e Joe E. Brown - Regia di HARRY BEAUMONT

LA FABBRICA DELL'ISTITUTO LUCE

IL VISITATORE che osservando la imponente mole del nuovo edificio dell'Istituto Nazionale LUCE — che sorge come è noto a Cinecittà e che sarà fra breve completato — ripensi all'angusta sede del « Sindacato Istruzione Cinematografica », accampato alla meglio al pianterreno di un palazzo del Lungotevere Castello, non potrà non meravigliarsi del gran cammino fatto in pochi anni.

Diamo qui sommariamente alcuni dati sulla struttura della LUCE e sugli impianti tecnici che per grandezza e specificità nulla hanno da invidiare a quelli di una grande casa di produzione.

La sezione cinematografica normale, destinata alla produzione dei giornali LUCE e dei documentari, funzionerà con diciassette sale di montaggio, un reparto positivi, un reparto taglio negativi (che sarà fornito fra l'altro di aggiuntatrici a testa calda di perfetto funzionamento); un reparto, denominato dei trucchi, su cui grava un lavoro specialissimo e delicato che va dai fondini per i titoli, ai plastici, ai disegni animati, e che sarà corredato di un impianto « trasparente », di carrelli, di macchine da disegno animato, rallentatori, acceleratori; un reparto sincronizzazione che godendo della necessaria ampiezza potrà compiere contemporaneamente molteplici lavorazioni.

È quasi superfluo accennare ad un fatto ormai generalmente noto, e cioè che l'Istituto LUCE dispone di suoi impianti brevettati.

Anche la sezione fotografica sarà ampliata e perfezionata in relazione alla accresciuta necessità; vi saranno 9 gabinetti per sviluppo negativo e 11 di sviluppo positivi oltre alla sala dove vengono preparati i bagni. Con particolarissima cura saranno impiantati gli essiccatoi, tali, per numero e dimensioni, da consentire una lavorazione a tipo industriale. Unico nel suo genere, il « reparto metraggi », fornito di ogni attrezzatura necessaria per espletare con comodità e precisione ingrandimenti di dimensioni eccezionali.

Vi sarà pure un impianto telefotografico trasmettente e ricevente, la cui importanza è superfluo dichiarare.

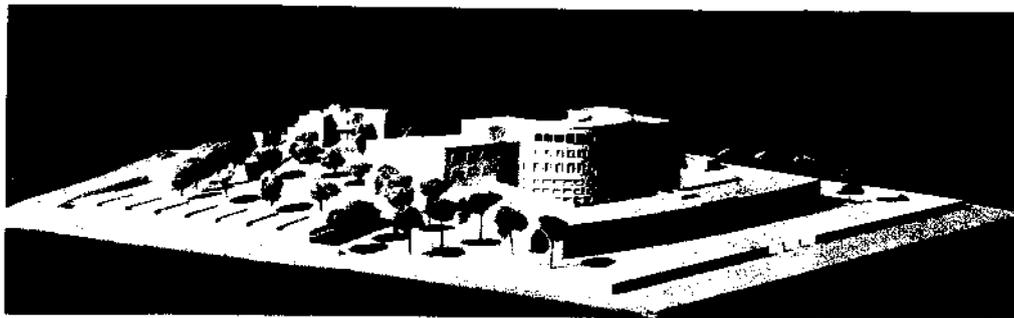
Accanto ai vari reparti si svilupperanno le sezioni speciali. Alla sezione scientifica, già onore e vanto dell'Istituto LUCE, si aggiungerà presto una sezione didattica destinata alla produzione di pellicole specifiche per l'insegnamento che saranno prodotte d'intesa col Ministero della Educazione Nazionale. È questa una sezione di grande importanza nel prossimo avvenire e da essa l'Istituto LUCE si promette risultati della più vasta portata.

L'argomento merita di essere trattato a parte, quando, ultimati i lavori preliminari presso il Ministero della Educazione Nazionale, l'Istituto LUCE inizierà la produzione specifica.

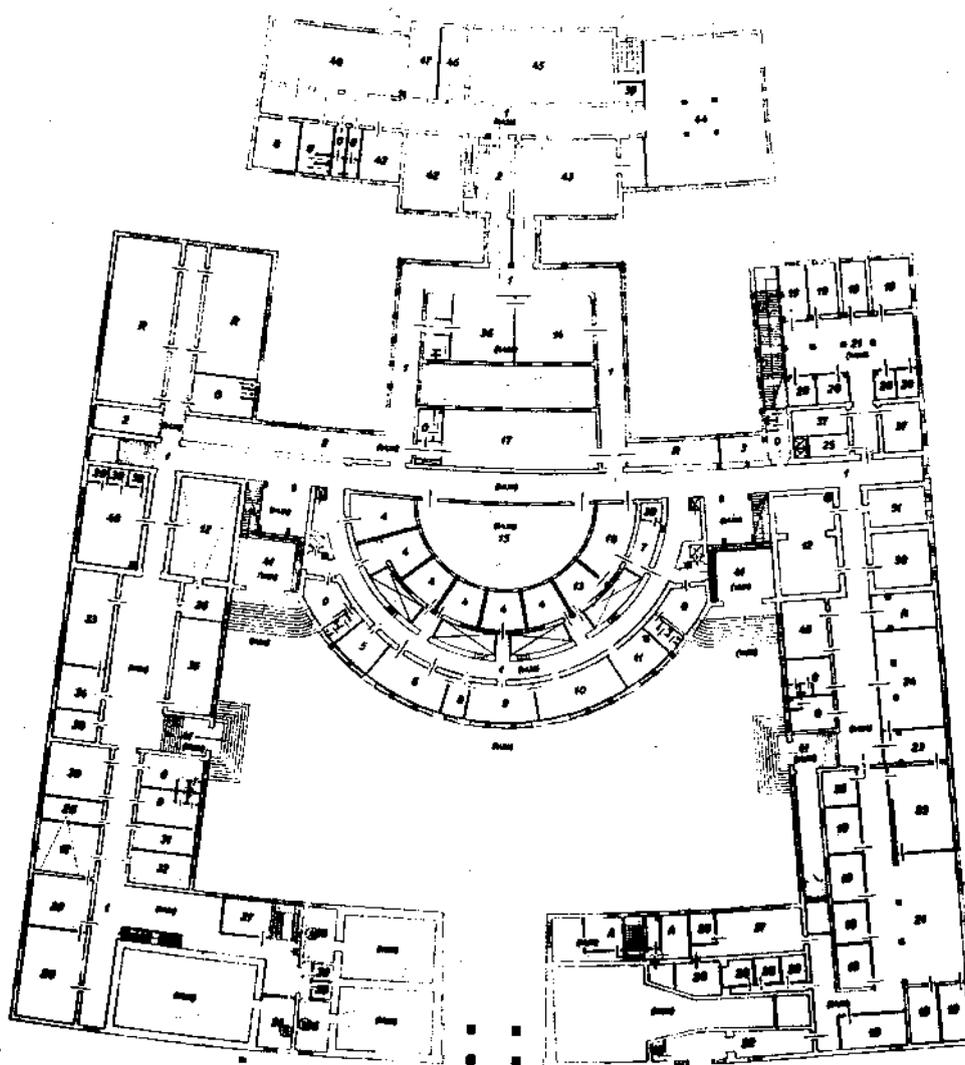
Per ora basti accennare alla enorme importanza del materiale didattico ed alle speciali esigenze della preparazione di esso.

Anche le altre sezioni (agraria, industriale, turistica, ecc.), subiranno un armonico accrescimento per via dei rapporti mutualistici che naturalmente intercedono fra i singoli organi di un unico organismo.

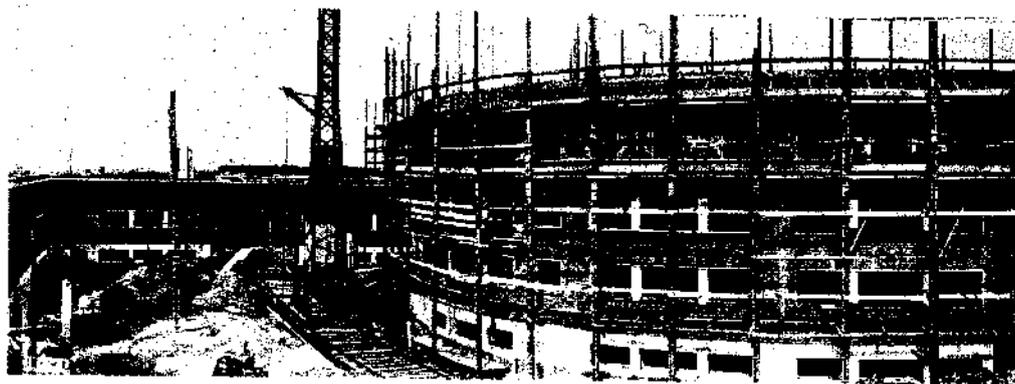
G. V. MARINI



Il plastico del nuovo Istituto LUCE al Quadraro



Pianta del piano rialzato



L'edificio in costruzione



WILLIAM POWELL

SCALERA FILM

CIRCONVALLAZIONE APPIA, 110 - ROMA

AL MONTAGGIO:

PAPÀ LEBONNARD

in doppia versione italiana e francese - Con l'interpretazione di Ruggero Ruggeri, Jean Murat, Jeanne Provost, Madeleine Sologne, Ivana Claar, Hélène Perdrière, Pierre Brasseur, Seller, Dechamps, Itkine, Nicola Maldacea, M. C. Magli, Lina Marengo e tutti gli allievi della Scalera Film

Regia di **JEAN DE LIMUR**

IN AVANZATA
LAVORAZIONE:

LE SORPRESE DEL DIVORZIO

con Armando Falconi, Filippo Scelzo, Sergio Tofano, Tiziana Calvi, Bice Parisi, Olga Pescatori, Carlo Romano, Guglielmo Barnabò

Regia di **GUIDO BRIGNONE**



IN PREPARAZIONE:

FOLLIE DEL SECOLO

di Alessandro De Stefani - Con Armando Falconi, Paola Barbara, Sergio Tofano, Olga Vittoria Gentilli, Carlo Romano, Clelia Matania e gli allievi della Scalera Film: Dina Sassoli ed Otello Toso

Regia di **AMLETO PALERMI**



Nel film Ufa 'Che fare, Sibilla?' si vede tra l'altro una scuola moderna e ci mostra come oggi viene praticato l'insegnamento

CINETECA AUTONOMA PER LA SCUOLA

FRA i numerosi decreti convertiti in legge nelle ultime tornate legislative merita speciale menzione quello che istituisce, presso il Ministero dell'Educazione Nazionale, una cineteca autonoma per la cinematografia scolastica « avente finalità politiche, educative, didattiche, scientifiche ».

È notevole il fatto che questo Ente, per lo svolgimento della sua multiforme attività, fa astrazione da qualsiasi nuovo gravame a carico degli scolari; si varrà invece di un complesso di proventi, che sono principalmente: un contributo della Federazione Commercianti del libro, della carta ed affini; una percentuale sui proventi delle radioaudizioni; una percentuale dell'Istituto Poligrafico dello Stato sui proventi delle vendite di testi unici per le scuole elementari; un contributo delle Casse scolastiche degli istituti di istruzione media e delle opere universitarie; un contributo sui proventi delle vendite di testi di cultura militare; e infine il contributo di 2 milioni annui da parte dello Stato.

L'Ente sarà amministrato da un consiglio di amministrazione, presieduto dal Ministro dell'Educazione Nazionale e composto dei rappresentanti di ciascuno dei Ministeri dell'Educazione Nazionale, della Cultura Popolare e delle Finanze, e inoltre da un rappresentante dell'Istituto Luce.

Il consiglio di amministrazione nomina un consiglio tecnico, che sarà il vero organo esecutivo, e che, a sua volta, si varrà della collaborazione di due comitati tecnici, uno essenzialmente pedagogico e l'altro artistico. Fra i compiti del consiglio tecnico sono principalmente indicati i seguenti: organizzazione e funzionamento dell'Ente al centro ed alla periferia; scelta del tipo o dei tipi di apparecchi di proiezione; organizzazione

della produzione di pellicole e diapositive; organizzazione dei mezzi atti a creare una coscienza cinematografica fra insegnanti, alunni e famiglie; somministrazione alle Università ed Istituti superiori di mezzi per la ripresa cinematografica di soggetti scientifici. Infine è stabilito che l'Istituto Luce provvederà alla produzione o acquisto delle pellicole, alla loro riduzione in formato 16 mm., nonché alla distribuzione e vendita delle copie in Italia e all'estero.

Con questo provvedimento, che offre un nuovo impareggiabile sussidio alla complessa e delicata funzione della Scuola, il Ministro dell'Educazione Nazionale viene a dare concreta attuazione a precise direttive segnate dal Capo del Governo fin da quando, in occasione del I Congresso Internazionale di Cinematografia Educativa, tracciava, nel memorabile discorso inaugurale al Campidoglio, i compiti e le mete del cinematografo come mezzo e propulsore insostituibile di elevazione civile; e disponeva poi che il Ministro dell'Educazione Nazionale iniziasse immediati studi per una applicazione integrale di esso alla Scuola italiana.

Il breve ritardo, dovuto a ragioni di ordine contingente, se ha lasciato passare avanti qualche altra nazione, dà però all'Italia il privilegio di potere oggi usufruire di nuovi significantissimi progressi della tecnica, che ha nel frattempo realizzata l'applicazione del « sonoro » anche nel passo « ridotto », mentre una rapida evoluzione di idee sbarazzava il campo da vecchie ubbie che consideravano il film sonoro-parlato come lesivo della personalità dell'insegnante.

E la partecipazione in pieno del Ministro della Cultura Popolare, voluta dalla legge, significa inoltre che un ben più vasto orizzon-

te, oltre la Scuola, si è voluto assegnare alla attività del nuovo Ente.

Basta, del resto, pensare che con la istituzione della « Cineteca scolastica » entra in funzione un perfetto impianto predisposto dall'Istituto Luce per la « riduzione » delle pellicole dal formato normale a quello 16 millimetri (riduzione simultanea del quadro e della colonna sonora) per comprendere che ai film di carattere « politico, educativo, didattico, scientifico e artistico », destinati alla Scuola, si potrà facilmente aggiungere un adeguato repertorio di film ricreativi per formare un programma sufficiente a dar vita a tutta una serie di applicazioni che, se pur secondarie dal punto di vista artistico, hanno invece una enorme importanza dal punto di vista sociale; poichè è noto che vi sono ancora oltre 4000 piccoli comuni privi di cinematografo, che migliaia di sedi delle istituzioni del Partito (Case del Fascio, Dopolavoro, G.I.L., ecc.) delle Forze Armate e di numerosi altri enti ed organizzazioni attendono di poter fruire di un impianto cinematografico di facile allestimento e che permetta di aggiungere alla parte politica e culturale anche un modesto complemento ricreativo.

Le esigenze, dal lato programmazione, sono, in tali casi, assai limitate; e del resto l'Istituto Luce, che oggi dispone di tutti i programmi nazionali ed esteri, in grazia del Monopolio di Stato, potrà agevolmente trovare materiale adatto per queste speciali edizioni in passo ridotto.

Quanto agli apparecchi, sappiamo ormai che i brillanti risultati conseguiti — in perfetta autarchia di ideazione e di mezzi — da una grande Casa italiana, la SAFAR, danno oggi la possibilità di ottenere anche da film di formato 16 mm. una perfetta riproduzione delle immagini e dei suoni, con piccoli proiettori portatili, semplici e di costo limitato, ma ancor più convenienti per quel che riguarda l'esercizio, poichè, essendo la pellicola del film ridotto ininfiammabile, cade la necessità di tutti quei complicati e gravosi provvedimenti di sicurezza, che rendevano praticamente insolubile il problema del cinematografo nelle piccole sale.

Pensiamo quindi che la istituzione della cineteca scolastica, come concepita dalla nuova legge, oltre a fornire alla scuola italiana un prezioso sussidio didattico di cui altre nazioni godono già da qualche tempo, darà anche, in grazia dei progressi realizzati nella cinematografia a passo ridotto, impensate possibilità in altri settori che fino ad oggi parevano condannati ad una ingiustificabile inferiorità.

Ci riserviamo di passare in rivista dettagliatamente alcune delle più interessanti applicazioni; e intanto attendiamo con vivo interesse le prime manifestazioni del nuovo Ente, creato dal Governo con funzioni di sì alto interesse nazionale.

LUIGI BALDELLI



Elona Zareschi sotto il dominio del truccatore



Ivana Clara



Come un modellino sostituisce la parte alta di una chiesa in 'Montevergine'



Silvana Jachino e Fausto Guerzoni mentre aspettano di girare una scena a tavola per il film 'Il ladro' (fotografie di 'Cinema')

FILM DI QUESTI GIORNI

★★★★ ECCELLENTE ★★ BUONO ★★ MEDIOCRE ★ SBAGLIATO



Barbara Stanwyck e Anne Shirley nel film 'Amore sublime' (Artisti Associati)

★★★ AMORE SUBLIME

DA TANTI segui, a tutti ormai evidenti, i tempi non appaiono più così interessanti come una volta riguardo ai registi. Molti in questa stagione sono stati i film i cui meriti, piuttosto che ai registi, andavano agli sceneggiatori e agli attori: INFEDELTA', PALCOSCENICO, INCANTESIMO sono esempi che ciascuno potrà facilmente rammentare, e nei quali il nome del regista può anche non avere molta importanza. S'intende che il discorso vale soltanto per il cinema americano, il cui metodo di lavoro, giovandosi di tante risorse, è assai diverso dal nostro europeo.

Eppure, dove ci sia un regista non mediocre e usuale il film svelerà sempre un accento particolare; saranno magari ombre, sfumature, ma tali comunque da essere subito avvertite dallo spettatore non occasionale. Così è stato con FURIA di Fritz Lang; così è con AMORE SUBLIME di King Vidor. Si tratta di un film apparentemente ordinario; ma per chi ben guardi non sarà difficile scoprire qua e là certi segni d'uno stile che fu alto e completo in ALLELUJA, nel CAMPIONE e perfino nei CAVALIERI DEL TEXAS. Si badi per esempio a quella scena dove Stella Dallas prova l'abito della figlia su un manichino, in mezzo al disordine d'uno stanzone provinciale; oppure alla scena finale, quando Stella s'allontana dalla finestra della figlia e torna a confondersi e scomparire tra la gente della strada, dalla quale era emersa solo per guardare in quella finestra. Ac-

coni, cadenze, frasi in cui tuttavia riconosca il Vidor migliore.

Le qualità di Vidor hanno più d'un punto in comune con quelle dello scrittore Erskine Caldwell: entrambi restano forse i narratori più tipici e genuini della moderna vita popolare americana, quella della provincia, dei rioni, dei campi, in cui prevalgono gli impulsi naturali, primitivi e violenti. AMORE SUBLIME è la storia d'una donna di bassa condizione, che per vanità sposa un giovane borghese. Gli abiti vistosi, i gioielli falsi, le feste e le relazioni col mondo elegante, nel quale ella appare maldestra e grottesca, sono causa del divorzio con suo marito. La figlia, nata da questo amore stravagante e improvviso, resterà così il solo e vero affetto al mondo di Stella Dallas. Passa con lei anni felici. Senonché, un giorno s'avvede d'essere l'ostacolo del suo avvenire; ed è fingendo indifferenza e bassezza d'animo che troverà la forza di staccarsi per sempre da lei.

Barbara Stanwyck è la madre, Anne Shirley la figlia. Di rado s'è visto sullo schermo un amore materno e filiale tanto perfetto, naturale, profondo fra due caratteri pur così differenti, anzi opposti. Sono due personaggi che King Vidor ha descritto con precisione, spesso con poesia; ma è alla grazia di Anne Shirley e all'accento umano di Barbara Stanwyck che dobbiamo attribuire il merito di averli concretati con grande verità.

GINO VISENTINI



★ IL MESSAGGIO

IL MESSAGGIO è la riduzione per lo schermo di un dramma di Bernstein: *Le messenger*. Un giovane assistente s'innamora della moglie del suo ingegnere attraverso le confidenze che quest'ultimo gli fa nelle deserte plaghe dell'Uganda. Sicché, quando l'assistente porta alla donna una lettera dell'ingegnere, ne diventa l'amante. Ma poi sconta con la vita il proprio peccato, mentre i coniugi riprendono a vivere insieme. L'interpretazione di Jean Gabin nella parte dell'ingegnere è buona, ma il film è troppo carico di accenti melodrammatici.



★ TERRA DI FUOCO

IN TERRA DI FUOCO si raccontano le vicende di un tenore, che in un impeto di ingiustificata gelosia uccide un uomo. Egli scontrerà il delitto con molti anni di lavori forzati, per tornare infine a vivere con la propria moglie e la propria figlia. Il film potrebbe avere anche qualche merito, se il personaggio del tenore non apparisse d'un'ingenuità che rasenta la dabbennaggine.



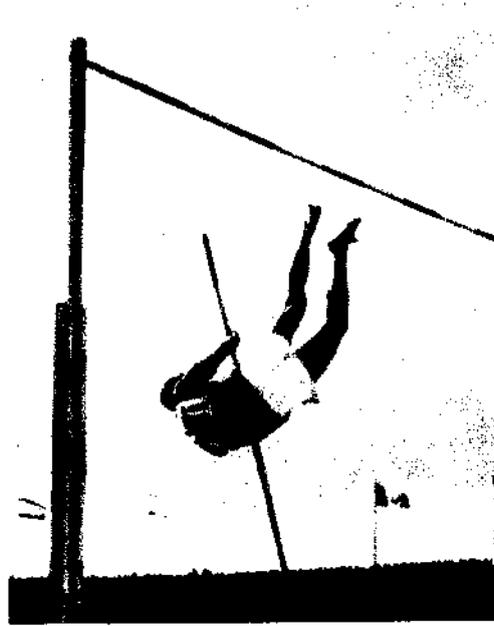
★ L'ASSASSINIO DEL CORRIERE DI LIONE

STABILITE le necessarie distanze dal punto di vista tecnico, pare di assistere ad un vecchio film d'anteguerra. L'assassinio del corriere di Lione è un individuo che assomiglia in tutto a un ricco e galante cittadino. Naturalmente il malfidato si protrae fino all'ultimo momento, terminando con la scoperta improvvisa del vero colpevole. Blanchard nelle due parti non fa male, ma nulla di notevole.



★★★ AI VOSTRI ORDINI, SIGNORA

È VITTORIO DE SICA che si mette agli ordini privati di Elsa Merlini, in questo film. Ma tutto ciò è da considerarsi come un impiego, né più né meno. Quello che non si riesce a capire, è perché la Merlini abbia tanta necessità di farsi vedere in giro con un finto amante, il quale è costretto ad accettare il ruolo per ragioni diciamo così di economia, dato anche che quello di accompagnare le donne è il solo mestiere ch'egli sappia fare. A parte questo mistero, il film ha un suo andamento brillante e logico, la cui conclusione, come ognuno prevede, è quella del matrimonio fra i due finti amanti, che alla fine s'amano per davvero.



★★★★ APOTEOSI DI OLYMPIA

IL DOCUMENTARIO di Leni Riefensthal sulle Olimpiadi di Berlino è certamente il più ampio e minuzioso fra i documentari, e non soltanto sportivi. Effettuato con molto gusto, spesso rivelando una tecnica consumatissima della ripresa, i meriti di questo film sono stati notati ormai da tutti perché valga la pena di elencarli. Basterà dire che lo spettatore ignaro di sport, o di un certo genere di sport, ha potuto essere abbondantemente istruito, riportando impressioni indimenticabili. Ciò che soprattutto colpisce è il vedere con quale perfetta ed elegante puntualità il corpo umano funziona sotto l'impulso della volontà e la disciplina dell'esercizio.



★★★ QUELLA CERTA ETÀ

IL FILM narra la storia d'una adolescente che s'innamora di un uomo maturo e navigato, ospite dei genitori della ragazza. La ragazza è Deanna Durbin, l'uomo è Melvyn Douglas. Abbiamo fatto i nomi degli interpreti principali per mettere il lettore sull'avviso; con questi due nomi uno sa già come la storia procede e forse può anche indovinarne la conclusione. Infatti è vero che Melvyn Douglas deve inventare uno stratagemma per disingannare la sua piccola ed esaltata amica, la quale ritornerà così agli effetti naturali di quella certa età, tanto più che Jackie Cooper, benché non troppo bello, non le dispiace.



PROGRAMMAZIONI DI FEBBRAIO

A R O M A

Film	Cinematografo	Giorni di programmazione
Batticuore	Barberini	15
Una donna viruce	Corso	13
La vedova	Supercinema	9
Baciarsi così	Corso	8
La grande Imperatrice	Barberini	8
La casa del peccato	Moderno	7
Amore e mistero	Bernini	7
Due nella follia	Bernini	7
Un immortale su misura	Moderno	6
La regina di Broadway	Corso	6
La grande conquista	Barberini	6
La resa di Sebastopoli	Supercinema	5
Nozze di carnevale	Moderno	5
Apoteosi di Olimpia	Supercinema	5
L'assassinio del corriere di Lione	Supercinema	5
Il convegno dei 5	Bernini	5
Via della Taverna 23	Moderno	4
L'ultimo scugnizzo	Corso	4
Cheri Bibi l'evaso	Supercinema	3
Adorazione	Corso	2

A M I L A N O

Film	Cinematografo	Giorni di programmazione
Mille lire al mese	Eden e Filodrammatici	14
Batticuore	Odeon	10
Apoteosi di Olimpia	Odeon	8
La grande conquista	Corso	7
Signorina mia madre	Ambasciatori	7
Il Barbiere di Siviglia	Eden e Filodrammatici	7
Ai vostri ordini signora	Odeon	7
Matrimonio d'occasione	Eden e Filodrammatici	6
La casa del peccato	Corso	6
La sua maniera d'amare	Ambasciatori	6
L'assassinio del corriere di Lione	Corso	6
Marionette	Corso	5
Per uomini soli	Ambasciatori	5
Il suo destino	Eden e Filodrammatici	5
Una partita scandalosa	Odeon	4
Scafandro infernale	Corso	4
La trappola d'oro	Ambasciatori	3
Il piccolo e grande amore	Ambasciatori	3

FOTOGRAFARE LA NOTTE



AD UN CERTO punto della sua esperienza, quando ormai, sempre più perfezionandosi, il fotografo dilettante ha raccolto qualche centinaio di fotografie, dal tipo famiglia e gite, alla « bella inquadratura », pensa che sarebbe opportuno tentare la fotografia notturna. Di notte, vi sono effetti che sarebbe peccato non fissare sulla carta sensibile. Certo, di notte, la luce è scarsa. Ci si può giovare soltanto della luce artificiale, o del chiaro di luna.

Il chiaro di luna si ottiene anche artificialmente, di giorno, in pieno sole. Quante volte non s'è visto nei film un chiaro di luna girato alle ore 12. Spesso lo spettatore se ne accorge, talvolta non se ne avvede, forse perché il suo interesse è tutto nella vicenda del film. Anzi, quando nei film si fa il chiaro di luna artificiale, si usa anche una mascherina sfumata, per coprire un poco il cielo affinché non risulti troppo chiaro; e si usa naturalmente un filtro rosso.

Ma il fotografo dilettante non vuole usare il filtro rosso, vuole ottenere il chiaro di luna al naturale. Un nostro lettore, Gino Millozza, ha fatto alcuni esperimenti in proposito. L'ora più propizia per fotografare il chiaro di luna, egli dice, è quella che va dalle dieci di sera alla mezzanotte, e la notte più favorevole è quella del plenilunio. Per la messa a fuoco, trattandosi di un soggetto vicino, essendo debole la luce, e non vedendosi con nitidezza nel telemetro la doppia immagine, è opportuno regolare il fuoco su una candela accesa. Si deve usare naturalmente la massima apertura del diaframma, e la posa potrà variare, a seconda della pellicola usata, da un minimo di due minuti primi a un massimo di cinque. Per il paesaggio, invece, si può diaframmare a 3,5, regolando la distanza all'infinito. Il diaframma a 3,5 permetterà una maggiore profondità di campo; in questo caso converrà aumentare la posa, da cinque a dieci minuti. Ecco dunque, come esempi, due fotografie eseguite dallo stesso Millozza: l'una rappresenta un paesaggio, l'altra una casa, entrambi illuminate dalla luna. Nel paesaggio si notano anche, dal centro verso sinistra, due lumi accesi. A prima vista si direbbe però che queste fotografie siano state eseguite di giorno. Un famoso regista cinematografico ha detto una volta che per rendere lo scoppio di una montagna provocato da una mina, ha dovuto usare non la ripresa che aveva effettuato al naturale, ma la ripresa effettuata poi, con una finta montagna in miniatura. Dobbiamo venire alla conclusione analoga per le fotografie al chiaro di luna? Dire cioè che il chiaro di luna si può ottenere artificialmente?

Eppure le fotografie di Millozza sono state fatte con cura e con tutte le regole. Delle due è preferibile quella che rappresenta la casa. Osservate la morbidezza dei toni, i bianchi soprattutto. Secondo noi, la posa è stata forse un po' lunga ed è per questo che la fotografia, risultando un po'

chiara, dà l'impressione di essere stata eseguita di giorno, in pieno sole. Una terza fotografia eseguita da Millozza ci mostra un pozzo, naturalmente al chiaro di luna. Mentre per le due precedenti l'aria è serena, qui una leggera nebbia ha velato l'immagine. E forse, delle tre fotografie, la più suggestiva, quella dove è più visibile il tono chiarolunare. C'è, insomma, l'atmosfera.

L'esperimento è in ogni modo interessante e potrà essere non inutile tentarlo con altre inquadrature, di soggetti diversi e con pose diverse.

Ecco ora un'altra fotografia notturna, dal titolo « Ombre », eseguita da Amato Cortelloni di Pavullo. La fotografia è stata eseguita a mezzanotte e l'autore dice: « Nell'eseguire questa fotografia non ho avuto alcuna intenzione particolare. Passando per quel luogo, mi ha colpito il bell'effetto di luce sui cristalli di neve, nello sfondo della notte ». Il Cortelloni ha diaframmato a 4,5, ed ha esposto per un minuto. La scena, osserva l'autore, era bene illuminata, evidentemente da luce artificiale. Comunque, il risultato è abbastanza suggestivo.

F. P

VIAREGGIO



LIDO DI CAMAIORE
MARINA DI PIETRASANTA
FORTE DEI MARMI

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

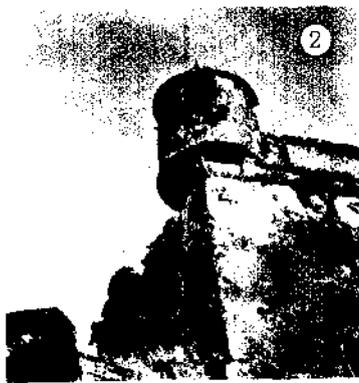
Informazioni:
Ente di Cura - Viareggio

VOI FOTOGRAFATE NOI PUBBLICHIAMO



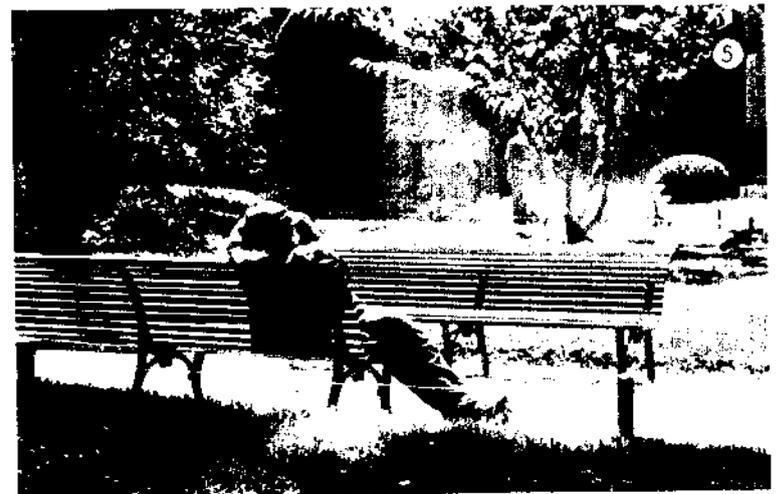
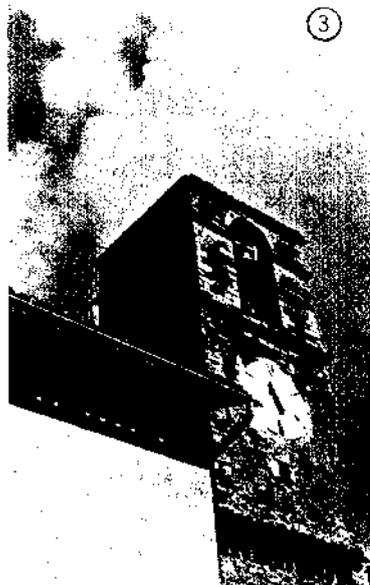
di luce: l'ombra della grondaia sul muro completamente bianco che copre tutta la parte inferiore a sinistra dell'inquadratura. Diaframma: 9. Tempo di posa: 1/30. A fotografare interni con luce artificiale si possono ottenere effetti impensati, co-

Una inquadratura studiata è quella di Dino ROSECCIA (*Roma*) (6). Filtro giallo, diaframma: 5,6. Tempo di posa: 1/100. La macchina da presa è stata però tenuta lievemente inclinata per cui l'orizzonte non è perfettamente in piano. La corda che si stacca dal veliero in primo piano venendo in avanti, disturba un poco perchè appare sbeccata. D'altra parte forse il fotografo non po-



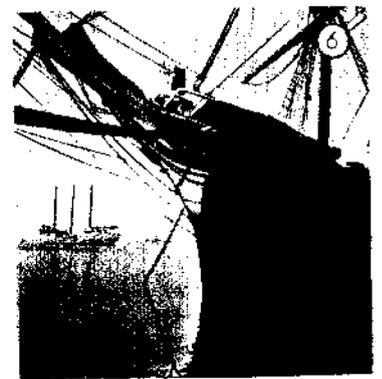
sotto due ciminiere e le ha fotografate di scorcio, componendo il quadro simmetricamente (1). Ha usato un filtro giallo denso, posando per un ventesimo di secondo e diaframmando a otto. Pedro José (*San Paulo del Brasile*) non ha usato invece di filtri: le nuvole sono venute fuori morbide e leggere (2). Tempo di posa 1/50. Diaframma: 8. Nel fotografare il campanile di Ussita in Visso, provincia di Macerata, il lettore fotografo FRANZ GRÜNEWALD (*Roma*) ha adoperato un apparecchio di piccolo formato, ed ha usato un filtro giallo leggero, e pellicola ortocromatica. È bene studiato in questa fotografia (3) il rapporto fra le zone d'ombra e

UN campanile, una torretta, due ciminiere, visti dal basso, al fotografo dilettante suggeriscono senz'altro una inquadratura suggestiva, specie se gli elementi architettonici sono posti contro un cielo non completamente sereno, ma con qualche nuvola bianca che può creare, di sfondo, un elemento decorativo. Si tratta, mi pare, del tipo di fotografia — quello di elementi architettonici contro il cielo — più allettante e più facile da eseguire. Occorre tuttavia che il fotografo possieda quello che si può definire il « senso dell'inquadratura ». Si tratta di porre l'elemento architettonico, ove sia consentito dalla situazione di esso e del fotografo, nel punto più indicato per creare l'armonia della composizione. Per far risaltare le nuvole, si può usare la pellicola pancromatica e in qualche caso anche un filtro giallo. Per dare agli elementi architettonici un aspetto originale e quasi fantomatico, si può usare il filtro rosso. Ma nessuno dei lettori fotografi mi ha inviato fotografie eseguite col filtro rosso. UMBERTO BONINO (*Milano*) si è trovato



me quelli raggiunti da Mario PELEGRINI (*Prato*) con la fotografia di uno spettacolo del Circo Busch (4). Tempo di posa: 1/10. Diaframma: 5,6. Pellicola pancromatica. Se non si vedessero i riflettori, si direbbe di essere in un giardino incantato, e forse l'effetto sarebbe stato raggiunto pienamente se il lettore fotografo vi avesse pensato. Il risultato invece è, direi, occasionale.

Curiosa senza dubbio, per quanto l'effetto non sia stato raggiunto, la fotografia di RENZO RENZI (*Bologna*) (5), dal lettore intitolata *Vagabondaggio celeste*. Si tratta di un sogno. Dice il lettore: « Il sogno si estrinseca negli oggetti: la panchina d'argento, lo zampillo d'acqua, le foglie trasparenti, non sono forse parte del mondo meraviglioso che si sta svolgendo nella mente dell'uomo, addormentato? ». Senonchè tutto ciò non risulta ben chiaro dalla fotografia, ottenuta mediante una sovrapposizione di immagini.



teva evitarla. Comunque è piacevole l'effetto dato dal contrasto fra il veliero bianco sullo sfondo, con i sottili riflessi degli alberi nell'acqua e l'ombra del veliero in primo piano.

M. O.

PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE

NECCHI

MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE

ITALIA

LA VEDOVA - Produzione: Scalera. Regista: Goffredo Alessandrini. Aiuto regista: Umberto Scarpelli. Soggetto dal l'omonima commedia di Renato Simoni. Operatore: Ubaldo Arata. Scenografo: arch. Valente. Musiche: Ghedini Montaggio: Simonelli. Interpreti principali: Emma Gramatica, Isa Pola, Ruggero Ruggeri, Osvaldo Valenti, Bice Pavesi, Cesco Baseggio, Leonardo Cortese. *Approvato* (1).

TERRA DI FUOCO - Produzione: Manenti. Regista: Marcel L'Herbier. Aiuto regista: Jacques Catelain. Soggetto: G. R. Angiolotto. Scenografo: arch. Fiorini. Interpreti principali: Tito Schipa, Marie Glory, Luisa Carletti, André Lefaur, Jean Servais. *Approvato* (1).

TRE FRATELLI IN GAMBA - Produzione: Catalucci. Regista: Alberto Savi. Interpreti principali: Giulia Gadorre, Rita Livesi, Renato Chiamoni, Carlo Aruffo, Ugo Sasso. *Approvato* (1).

SE QUELL'IDIOTA CI PENSASSE - Produzione: Comodia. Regista: Nino Giannini. Interpreti principali: Annibale Giannini, Roberto Villa, Loris Gizzi, Emilio Petacci, Oreste Bilancia, Gustavo Serena. *Approvato* (1).

AI VOSTRI ORDINI, SIGNORA - Produzione: Aurora Film. Produttore: Angelo Besozzi. Regista: Mario Mattoli. Interpreti principali: Elsa Merlini, Vittorio De Sica, Enrico Viarisio, Giuditta Rissone. *Approvato* (1).

FRANCIA

MARCIAPIEDE (Le Ruisseau) - Produttore e regista: Maurice Lehmann. Distribuzione: E.N.I.C. Soggetto: Pierre Wolff. Sceneggiatura: Jean Auric. Dialoghi: Michel Duran. Musica: Tiarko Richepin. Scenografo: Renoux. Operatori: Kelber, Agostini, Weiss, Nalpas, Levant. Interpreti principali: Françoise Rosay, Michel Simon, Gaby Sylvia, Paul Cambo. *vietato il doppiaggio* (1).

ALLARME A GIBILTERRA (Gibraltar) - Produzione: Safra. Distribuzione: Lux. Regista: Fedor Ozep. Soggetto: Stelli, Compancez, L. Parot. Sceneggiatura: Compancez, N. Neuville. Dialoghi: Gantillon. Musica: Dessau. Scenografo: Wakbevitsh. Operatori: Ted Pahle, Mercanton. Montaggio: Friedland. Interpreti principali: Viviane Romance, Jette Lebon, Erich von Stroheim. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

LA CITTÀ DELLE LUCI (La cité des lumières) - Produzione: C.D.L. Ch. Forney. Regista: Jean de Limur. Soggetto: Fernand Crommelynck. Dialoghi: Crommelynck, Flourey e De Limur. Operatori: Villy, Goreau, Dulac. Montaggio: Grassi. Interpreti: Madeleine Robinson, Daniel Luceurtois, Jean Worms, Larquey. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

IL RIBELLE (La révolte) - Produzione: C.I.C.C. Distribuzione: E.N.I.C. Direttore di produzione: Paul Madeux. Regista: Léon Mathot. Soggetto dal romanzo di Maurice Larrouy, adattato e dialogato da Clouot e Villar. Musiche: Walberg. Scenografie: Gys e Bijon. Operatori: Gavcau, Suin e Barry. Montaggio: Ouralsky. Interpreti: Pierre Renoir, René Dary, Aimé Clariond, Charpin. *vietato il doppiaggio* (1).

ULTIMATUM - Produzione: Pau. Distribuzione: Lux. Regista: Robert Wiene. Soggetto: Leo Lania, Pierre Allary. Dialoghi: Alexandre Arnoux. Musiche: Adolphe Borchard. Interpreti: Dita Parlo, Erich von Stroheim, Abel Jacquin. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

LA RIVA DEL DESTINO (Le quai des brumes) - Produzione: Cine Alliance. Distribuzione: Colosseum. Regista: Mar-

I FILM DEL MESE IN CENSURA

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

cel Carné. Direttore di produzione: Simon Schiffrin. Soggetto dal romanzo di Pierre Mac Orlan. Sceneggiatura e dialoghi: Jacques Prévert. Interpreti: Jean Gabin, Michèle Morgan, Pierre Brasseur, Michel Simon. *vietato il doppiaggio* (1).

L'AEROPLANO DI MEZZANOTTE (L'airon de minuit) - Produzione: Anical. Distribuzione: E.N.I.C. Regista: Dimitri Kirsanoff. Interpreti: André Luguet, Abel Jacquin, Colette Darleuil. *vietato il doppiaggio* (1).

L'AVVENTURIERA (Venus de l'air) - Produzione: C.G.F. Distribuzione: Manderfilm. Regista: Charles Meré e Jean Delannoy. Interpreti: Mireille Balin, Jacques Copeau, Daniel Lecourtois. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

IGNAZIO (Ignace) - Produzione: Gray. Distribuzione: E.N.I.C. Regista: Pierre Colombier. Interpreti: Alice Tissot, Saturnin Fabre, Fernandel. *vietato il doppiaggio* (1).

IL PATRIOTA (Le patriote) - Produzione: F.C.L. Distribuzione: E.N.I.C. Regista: Maurice Tourneur. Interpreti: Harry Baur, Pierre Renoir, Suzy Prim, Colette Darleuil, Josette Day. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

QUELLA VECCHIA CANAGLIA (Cetle vieille canaille) - Produzione: Cipra. Distribuzione: L.C.I. Regista: Melchiorciane, A. Hobe. Interpreti: Harry Baur, Pierre Blanchard, Alice Field. *vietato il doppiaggio* (1).

IL SEGRETO DEL MAR ROSSO (Les secrets de la Mer Rouge) - Distribuzione: E.N.I.C. Regista: Richard Pottier. Interpreti: Harry Baur, Raymond Segard, Charles Dechamps. *vietato il doppiaggio* (1).

*** IMMORTALE SU MISURA (Immortale - L'Habit Vert)** - Produzione: Richebé Film. Distribuzione: Perla Film. *Approvato* (1).

STATI UNITI

MATRIMONIO D'OCCASIONE (As Good As Married) - Produzione: New Universal. Distribuzione: L.C.I. Produttore: E. M. Asher. Regista: Eddie Buzzell. Soggetto: Norman Krasna. Sceneggiatura: F. Hugh Herbert, Lynn Starling. Interpreti: John Boles, Doris Nolan, Walter Pidgeon, Tala Birell, Katharine Alexander. *Approvato* (1).

LA MINIERA MISTERIOSA (Trapped By G. Men) - Produzione: Columbia. Distribuzione: E.I.A. Regista: Lewis D. Collins. Interpreti principali: Jack Holt, Wynne Gibson, C. Henry Gordon, Jack La Rue. *Approvato* (1).

PARATA NOTTURNA (You Are a Sweetheart) - Produzione: New Universal. Regista: D. Butler. Interpreti principali: Alice Faye, George Murphy, Charles Winninger. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

*** AGGUATI (Dietro le luci verdi - Behind the Green Lights)** - Produzione: Mascot Pictures. Distribuzione: E. N. I. C. *Approvato* (1).

*** ARRESTATELA! (Un delitto a Greenwich - Murder in Greenwich)** - Pro-

duzione: Columbia. Distribuzione: E.I.A. *Approvato* (1).

*** ALI NELLA BUFERA (Wings Over Honolulu)** - Produzione: New Universal. Distribuzione: L.C.I. *Approvato* (1).

*** IL CALIFORNIANO (The Californian)** - Produzione: Sol Lesser. Distribuzione: E.N.I.C. *Approvato* (1).

*** CHI HA UCCISO GAIL PRESTON? (Who Killed Gail Preston?)** - Produzione: Columbia. Distribuzione: E.I.A. *Approvato* (1).

*** QUELLA CERTA ETÀ (That Certain Age)** - Produzione: New Universal. Distribuzione: L.C.I. *Approvato* (1).

*** RIFUGIO SEGRETO (La valle segreta - Secret Valley)** - Produzione: Sol Lesser. Distribuzione: E.N.I.C. *Approvato* (1).

*** RECLUSE (Women in Prison)** - Produzione: Columbia. Distribuzione: E.I.A. *Approvato* (1).

INGHILTERRA

LA BALLERINA DEI GANGSTERS (Gangway) - Produzione: Gaumont British. Distribuzione: S.A.N.G.R.A.F. Regista: Sonnie Hale. Interpreti principali: Jessie Matthews, Nat Pendleton, Noel Madison. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

E NELL'ARIA (In the Air) - Produzione: A.B.F.D. Distribuzione: Mirneon. Regista: Anthony Kimmins. Interpreti principali: George Formby, Polly Ward, Jack Hobbs. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

UOMINI CORAGGIOSI (The Great Barrier) - Produzione: Gaumont British. Regista: Milton Rosmer. Interpreti principali: Lilly Palmer, Antoinette Cellier. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

FUOCO A MEZZANOTTE (Midnight Venice) - Produzione: A.B.F. Distribuzione: Manderfilm. Regista: Sinclair Hill. Interpreti principali: Charles Farrell, Fritz Kortner, Margaret Vyner. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

SUA ECCELLENZA (His Lordship) - Produzione: Gaumont British. Distribuzione: E.N.I.C. Regista: Herbert Mason. Interpreti principali: George Arliss, Romilly Lunge, Rence Ray, Jessie Winter, John Ford. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

*** GUARNIGIONE INNAMORATA (Ventitre ore e mezzo di permesso - 23 Hours and Half Leave)** - Produzione: Grand National Pictures. Distribuzione: Italfilm. *Approvato* (1).

GERMANIA

*** DONNA DI UNA NOTTE (La ragazza di ieri notte - Das Mädchen von Gieser Nacht)** - Produzione: U.F.A. Distribuzione: E.N.I.C. *Approvato* (1).

*** NON PROMETTERMI NULLA (Verspricht Mir Nicht)** - Produzione: Meteor Film. Distribuzione: E.N.I.C. *Approvato* (1).

*** YVETTE** - Produzione: Meteor Film. Distribuzione: Generalcine. *Approvato* (1).

ASSEGNI PER VIAGGIATORI

B.C.I.

BANCA COMMERCIALE ITALIANA

CAPITALE SOCIALE LIRE 700.000.000
RISERVA AL 31 DICEMBRE 1937-XVI L. 151.087.696.65

LUIGI P. (Genova). — Sì, **INCANTESIMO** è proprio tratto dalla commedia *Holiday* di Philip Barry. È la seconda volta che da questa commedia viene tratto un film: l'altro si ebbe, se non erro, nel 1930 ed aveva Ann Harding nel ruolo sostenuto dalla Hepburn, Robert Ames in quello di Cary Grant, Mary Astor in quello di Doris Nolan.

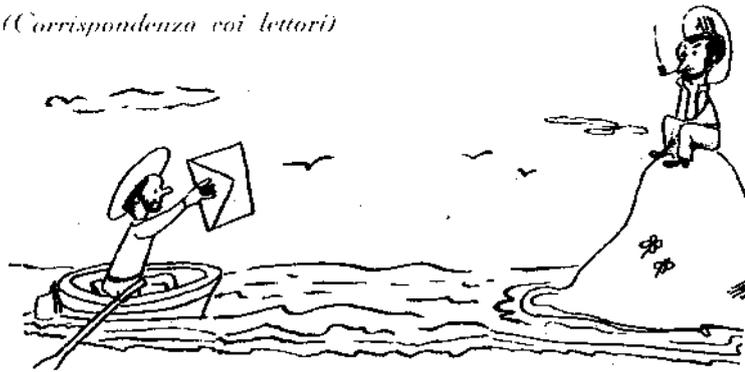
GIUSEPPE ROTTI (Roma). — Non c'è proprio bisogno che vi diate al « commercio canonico degli spilli di sicurezza ». Il soggetto ha buone qualità: l'azione è squadrata abbastanza bene. Ciò che manca e la misura dei personaggi: o sono poco sviluppati oppure, come il protagonista, sono inumanamente eroi. Ad ogni modo c'è la sostanza di un dramma; il drammino che esiste nel romanzo da cui l'avete tratto. In quanto a me, preferisco esaminare dei soggetti originali anziché quelli derivati da una opera qualsiasi.

ADA BAZZI (Genova Settimane). — « Perché qualche Casa di produzione non prende l'iniziativa di creare un *detective*? Voglio dire un poliziotto, un furbo, infallibile poliziotto? Genere abusato? Niente affatto; anzi, genere di pronta presa, suscettibile com'è di infinite variazioni, o combinazioni che dir si voglia: giallo zafferano, giallo rosa, peruviana, azzurro... E se il nostro poliziotto fosse una poliziotta? ». Dopo tanti poliziotti più o meno bravi o più o meno stupidi visti sullo schermo, anche il Nostro non pensa che si tratti di un genere abusato e che le nostre Case cinematografiche faranno bene a non lasciarsi impressionare dalla vostra proposta. In quanto alle poliziotte, avete visto come sono trattate nei film americani? Credo che non ci sia altro modo.

LULU' BIANCHETTI (Milano). — Non c'è, in questo momento, alcun concorso per attrici cinematografiche. Immagino, poi, che non vi siate lasciata sfuggire quei pochi che si sono avuti negli ultimi tempi. Inviare delle fotografie alle di-

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



verse case può essere un buon sistema ma può anche essere inutile. Un sistema — sicuro, infallibile — per farsi notare non c'è; o non ne conosco. Vi può capitare di esser notata un giorno in una fotografia qualsiasi, in mezzo ad un gruppo di altre persone, e di essere ricercata per mari e per monti. Avete provato ad iscrivervi al Centro Sperimentale di Cinematografia?

UN ABBONATO TOSCANO (Firenze). — Rivolgete la vostra richiesta agli Artisti Associati, Via XX Settembre, 11. Non c'è bisogno d'altro.

GHI (Cagliari). — Le soluzioni dei « Giochi e Concorsi » possono essere scritte sopra un foglio qualsiasi, senza ritagliare la pagina della Rivista.

UNA DONNA VIVACE (Roma). — Avete proprio ragione: siete un po' esigente. Ma vedrò di accontentarvi. « Non trovi che i titoli originali dei film sono molto più carini di quelli tradotti? ». In genere questo è vero e si spiega: il titolo originale, infatti, studiato in rela-

zione al significato ed alla sostanza del film, risulta appropriato. Molte volte, però, traducendolo alla lettera non si ha un bel titolo italiano; e allora se ne cerca un altro nel quale giocano certe straordinarie fisime di noleggiatori i quali sono i depositari di una speciale teoria sui titoli « commerciali » o « non commerciali ». Ecco alcuni titoli originali: **OGGI È UNA NOTTE (It Happened A Night)**, **CANZONI APPASSIONATE (Casino de Paris)**, **DESIDERIO (Desire)**, **LA BISBETTICA DOMATA (The Taming of the Shrew)**, **L'AMMIRAGLIO (Shipmates for Even)**, **NOTTE DI NOZZE (The Wedding Night)**, **L'ORA MISTERIOSA (The Unguarded Hour)**, **IL RICHIAMO DELLA FORESTA (The Call of the Wild)**, **IO VIVO LA MIA VITA (I Live My Life)**, **REGINA CRISTINA (Queen Cristina)**, **TERRA SENZA DONNE (Naughty Marietta)**, **I RAGAZZI DI VIA PAVI (No Greater Glory)**, **VIVA VILLA! (Viva Villa?)**, **IL VELO DIPINTO (The Painted Veil)**, **L'UOMO CHE SPANCO MONTECARLO (The Man Who Broke the Bank at Montecarlo)**. Questo elenco, però, sembra fatto apposta per smentire le vostre affermazioni. — Per

ché poi le nostre attrici debbano essere truccate e vestite tanto male è un vero mistero. È un vero mistero per tutti: Avrete visto che *Cinema* si è messa di punta nella questione.

G. R. (Torino). — Non credo che sia possibile, per un privato, procurarsi della pellicola a colori in formato normale. Rivolgetevi eventualmente al rappresentante della Technicolor in Italia.

OMBRA A LUCE (Ancona). — La M. G. M.: 10202 Washington Boulevard, Culver City, Vedrà molto volentieri quelle fotografie.

SILVIA BRILLI (Roma). — Il film in cui Anna Neagle interpretava la parte di Nell Gwyn è stato chiamato in Italia **LA FAVORITA DI CARLO II**. Regista: Herbert Wilcox, lo stesso che ha diretto **LA GRANDE IMPERATRICE**.

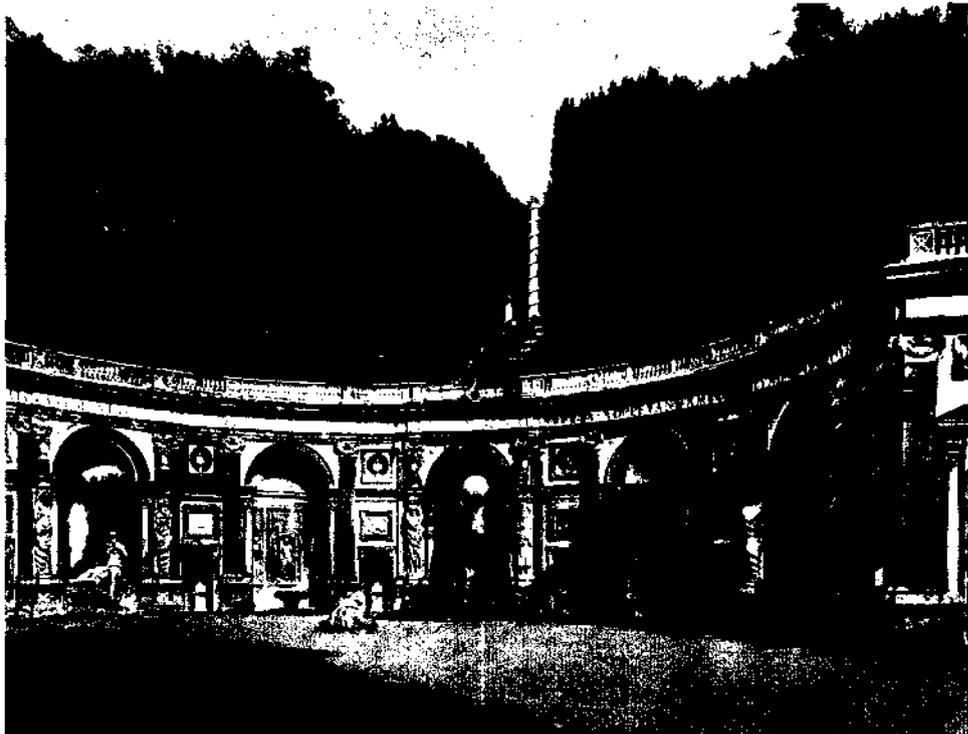
G. L. (Mantova). — Carlo Campogalliani ha cominciato la sua attività cinematografica come attore e regista nel 1911. Più recentemente ha diretto: **IL MEDIO PER FORZA (Cines, 1930)**, **LA LANTERNA DEL DIAVOLO (Cines, 1931)**, **STADIO (Ardita, 1934)**. Ora sta girando a Cinecittà il film **MONTAVERDE**.

MARCELLO MESCHINI (Roma). — Più che le mie informazioni, possono esservi utili quelle di un buon fotografo. Lo stesso fotografo vi dirà anche tutto quanto vi interessa sulla tecnica.

BIRO' (Dolo). — Ho letto con molto interesse anche le vostre considerazioni sul costo e il rendimento delle pellicole in formato 9 e mezzo e 16 mm. — Una ragione soltanto — voi dite — invita a preferire il passo 16 al 9 e mezzo: che il primo ha la possibilità della sonorizzazione mentre per il secondo, credo che ciò sia da escludere in via assoluta. Nemmeno io credo che sia utile aggiungere la colonna sonora al formato mm. 9 e mezzo.



ENTE PROVINCIALE PER IL TURISMO DI ROMA



FRASCATI - VILLA ALDOBRANDINI - NINFEO SEMICIRCOLARE

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



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

AZIENDA AUTONOMA DI FRASCATI

COSTANTINO BIASOLI (Torino). — L'intenzione del tema del mio articolo consisteva nell'esaminare lo spettatore qualunque nello spettacolo cinematografico». Infatti, il vostro scritto è un seguito di intelligenti osservazioni che la maggioranza del pubblico fa, ma che non fanno invece coloro che debbono badare allo spettacolo cinematografico. Tuttavia le vostre rimangono osservazioni slegate che non prendono un'organizzazione tale da costituire un articolo.

SILVIO PAPPALARDI (Vomero). — Vi pare proprio che Olivia Fried abbia qualità per incarnare il tipo ingenuo? Non sono di quest'opinione. Voi citate la sua interpretazione de L'AMENATO; ma in realtà, se osservate bene certe sue espressioni, potrete convincervene anche voi. A me sembra più adatta per ruoli come quello di BALEERIN o di REGINA DELLA SCALA.

RENZO RENZI (Bologna). — Nel ritaglio di giornale che mi avete mandato ho letto il vostro articolo: è un articolo furbo. E lo chiamo così perché nella prima parte svolgete, attribuendola ad altri, una data tesi che poi controbatete nella seconda. Fare degli articoli in questo modo è molto facile. D'accordo con voi che i romanzi del Salgari rappresentano una fonte inesauribile di spunti cinematografici, anche per il disegno animato.

FERNANDO DI GIAMMATTEO (Torino). — Vi piacciono, dunque, i film musicali e sostenete che l'Italia dovrebbe farne. Al punto in cui siamo, dopo aver visto tanti film musicali, credo che il genere abbia bisogno di formule nuove. E non credo che queste formule vadano ricercate nel senso dello sfarzo nel quale si sono toccati limiti difficilmente superabili; e nemmeno credo che iniezioni di orchestra e di cantanti celebri — della radio, del varietà, ecc. — basterebbero da sole a risolvere dei film. Iniezioni di Trio Lescano o di Carlo

Buro non possono dare interessi ad un film che manca di sostanziali qualità. E Quartetto Primario, l'orchestra jazz di Barizza o di Angelini debbono, per risultare, essere impegnati logicamente ed anche, si può dire, con un adeguato sfruttamento visivo cinematografico, in modo che tutto abbia il giusto valore agli effetti dello spettacolo.

VIPIKA SFORZESCA (Lago di Romagnano). — Avrete letto nel numero scorso della nostra Rivista quanto vi interessa a proposito della nuova sede del Centro Sperimentale di Cinematografia a Cinecittà. In quanto ai difetti di quella sala da proiezione non so che dirvi: *Cinema* ha trattato a fondo la questione, sia pure da un punto di vista generale. Si spera, naturalmente, che se ne abbia un beneficio. Ho letto, poi, il vostro schema di soggetto su Caterina Sforza; ma quelle poche righe non sono né un soggetto né uno schema; rappresentano soltanto un sunto delle più conosciute notizie storiche.

AEROPORTO C. (Torino). — Non si può dire ad alcuno: ecco, questa è la via per fare l'attore; anche se costui può apparire a me o ad un altro fornito delle qualità necessarie. Non intendete con ciò che io voglia scoraggiarvi, ma il fatto è che — come ho già risposto ad altri — il modo di entrare nel cinema si può presentare all'improvviso come è pure possibile che si aspettino inutilmente degli anni. Leggete anche quanto ho scritto a *Lulù Bianchetti (Milano)*.

FERRARI 1939 (Genova). — Purtroppo il Nostromo, quantunque voglia far tutto il possibile per favorire i suoi lettori, non può entrare nel merito di questioni che non sono di sua pertinenza. Quindi non posso informarvi riguardo al soggetto da noi inviato alla Era Film. Rivolgetevi alla Era Film, Via Veneto, Roma.

IL NOSTROMO

IL CINEMA EDUCATIVO E I LITTORIALI

QUEST'ANNO al convegno di cinema dei Littoriali A. XVII — che avrà luogo a Trieste nei primi del prossimo aprile — verrà trattato il tema « Organizzazione della cinematografia educativa ». Già nella passata edizione, a Palermo, parlando su « Possibilità e sviluppi del passo ridotto » gli universitari colà convenuti ebbero modo di mettere in evidenza il grandioso contributo che i Cineguf possono arrecare alla cinematografia didattica e scientifica.

A Trieste, la specificità del tema consente che venga affrontato l'argomento in profondità e cioè che si esamini l'ossatura centrale della nuova organizzazione e si discuta sui sistemi più adatti per raggiungere quegli sviluppi veramente importanti che il cinema deve dare in questo interessantissimo campo. Sarà anche necessario a parer nostro — poichè la cinematografia educativa è affidata all'Istituto Luce — limitare le considerazioni ai vantaggi che possono derivare dalla collaborazione di detto Istituto con i Cineguf e, soprattutto, ad come si debba raggiungere questa collaborazione.

Dovranno essere, questi, i Littoriali degli schemi e delle cifre perchè si potranno raggiungere risultati positivi solo parlando con dati precisi e con prove di fatto. I punti da discutere sono molti: delimitazione dei compiti per i Cineguf nei film a carattere documentario; rapporti tra Cineguf ed Istituto Luce; rapporti tra Cineguf e la Scuola; applicazione del passo ridotto e del passo normale; utilizzazione di elementi dei Cineguf nell'Istituto Luce; carattere dei film sperimentali, documentari e scientifici; materiale letterario e scientifico e materiale tecnico nei film educativi. Insomma, anche trattando il tema dei Littoriali dal solo punto di vista che ci interessa, si possono impostare e, ci auguriamo, risolvere dei problemi di grande necessità. Questa è la prima volta che ai Littoriali del cinema i giovani sono chiamati a discutere su di un argomento di tanta attualità ed in via di attuazione, e quindi sarà maggiore l'impegno e l'intelligenza con cui essi risolveranno il loro compito. Speriamo che la Commissione giudicatrice venga in prevalenza composta da elementi che non siano estranei a tali problemi (com'è capitato ancora) e che, soprattutto, quanto si esporrà al Convegno non debba essere dimenticato un'ora dopo.

FRANCO SAPONIERI

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

ACCUMULATORI

HENSEMBERGER

LO

ZUCCHERO

È UN ALIMENTO
FISIOLOGICO D'ECCELLENZA

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

ZUCCHERO



GIUOCHI E CONCORSI

La soluzione dei giochi deve pervenire alla Redazione di CINEMA (Sezione "Giochi e Concorsi", Piazza della Pilotta, 3 - Roma) non oltre il 31 marzo 1939-XVII. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina.

CRITTOGRAMMA

*

1	1	2	1		1	3	4	5	6	1	7	8	1											
2	9	10	8	1		10	11	6	12	11	1	7	6	6	10									
3		13	12	14		7	1	11	15	10	11	11	12											
4	5	16	12	5		10	9	12	17	1	1	11	18	4	10	6	6	8	12					
5		5	7	6		7	5	17	19	1	10	2	2	1										
6	10	8	13	1		1	13	7	14	14	10	8	1	10										
7		13	1	11		9	1	6	7	3	1	12	11	13	10									
8	1	17	10	14		7	14	10	3	8	1	13	7	14	14	12	20	10	8					
9		10	21	21		11	6	4	8	10	13	1	9	7	20	20	10	11	12	6	6	7		
10	10	11	15	7		1	5	7	11	20	10	14	1											
11		19	12	14		1	22	12	12	13	19	12	6	7	14									
12	5	1	19	11		1	11	17	1	6	6	10												
13		7	10	8		1	21	10	6	10	14	10	2	7	14	1	17	1	6	10				
14	6	8	7	6		16	12	14	1	11	1	17	1	7	17	19	1							

→ 11 7 14 5 12 11 7 13 13 1

1 7 10 11 7 6 6 7 9 10 17 13 12 11 10 14 13

REGISTI:

- | | |
|----------------------|-----------------------|
| 1. Cecil B. De Mille | 8. George Fitzmaurice |
| 2. W. S. Van Dyke | 9. Archie Mayo |
| 3. George Stevens | 10. H. C. Potter |
| 4. Richar Thorpe | 11. Busby Berkeley |
| 5. Paul Martin | 12. Marion Gering |
| 6. Victor Fleming | 13. Frank Capra |
| 7. Frank McDonald | 14. William Seiter |

Porre nel casellario i titoli dei film diretti dai registi dati. Se la soluzione sarà esatta nella colonna contrassegnata dall'asterisco risulterà il titolo di un film, e nelle caselle sottostanti i nomi dei suoi due principali interpreti.

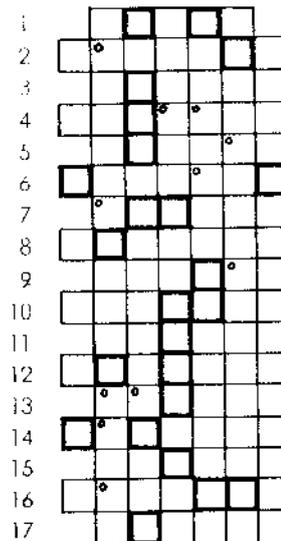
LUCIANO LAUTIERI (Trieste)

PER RILEGARE

i fascicoli di CINEMA del I, II, III, IV e ultimo volume è in vendita la copertina in mezza pelle e tela e con incisioni a secco in oro. Le richieste, per mezzo vaglia o mediante versamento nel conto corrente postale n. 123277 dell'importo di L. 9, debbono essere indirizzate all'Amministrazione di CINEMA, via Lazzaro

Spallanzani 1-A, Roma

FIRMAMENTO ITALIANO



- Sotto la Croce del Sud
La mazurca di papà
Voglio vivere con Letizia
30 secondi d'amore
L'ultima nemica
Orgoglio
L'argine
Luciano Serra, pilota
L'orologio a cucù
Regina della Scala
Condottieri
Orgoglio
Nonna Felicità
L'ha fatto una signora
Condottieri
I fratelli Castiglioni
Giuseppe Verdi

Porre nel casellario il cognome di un attore o attrice italiana interprete del film a fianco segnato. A soluzione ultimata si avrà, leggendo di seguito le lettere contenute nei quadretti in rilievo, il titolo di un grande film italiano ed il nome del suo regista. Leggendo poi di seguito le lettere contenute nelle caselle contrassegnate da un cerchietto, si avrà nome e cognome di un'attrice italiana interprete dello stesso film.

BRUNO CARTAPATTI (Milano)

SOLUZIONE DEL GIOCO DEL N. 63 (10 FEBBRAIO 1939 - XVII)

PAROLE CROCIATE A SILLABE

1	MER	LE		2	BLA	3	SET	TI		4	SI	5	MON
	LI						TI						TAG
6	NI	7	NO		8	RA	MO	9	NA		10	BEL	GIO
		11	DO	NA	DIO		12	PO	REL	LI			
13	CA	SO		14	SO	15	MA	LI		16	NI	17	DO
	MIL						SCHE						RO
18	LA	MOUR		19	PA	RA	MOUNT			20	BET		TY

SOLUTORE GIOCO N. 63

MALTINI RADAMES - Milano, Via Conegliano, 8

Scrivere la soluzione in inchiostro e con scrittura molto nitida. Sarà eletto e sortito un vincitore tra i solutori del gioco: Crittogramma, ma sarà dato la precedenza ai solutori dei due giochi. Premio: un abbonamento annuale a "Cinema". La soluzione del gioco pubblicato nel 65° fascicolo apparirà nel 67° fascicolo (10 aprile 1939 - XVII).

Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

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

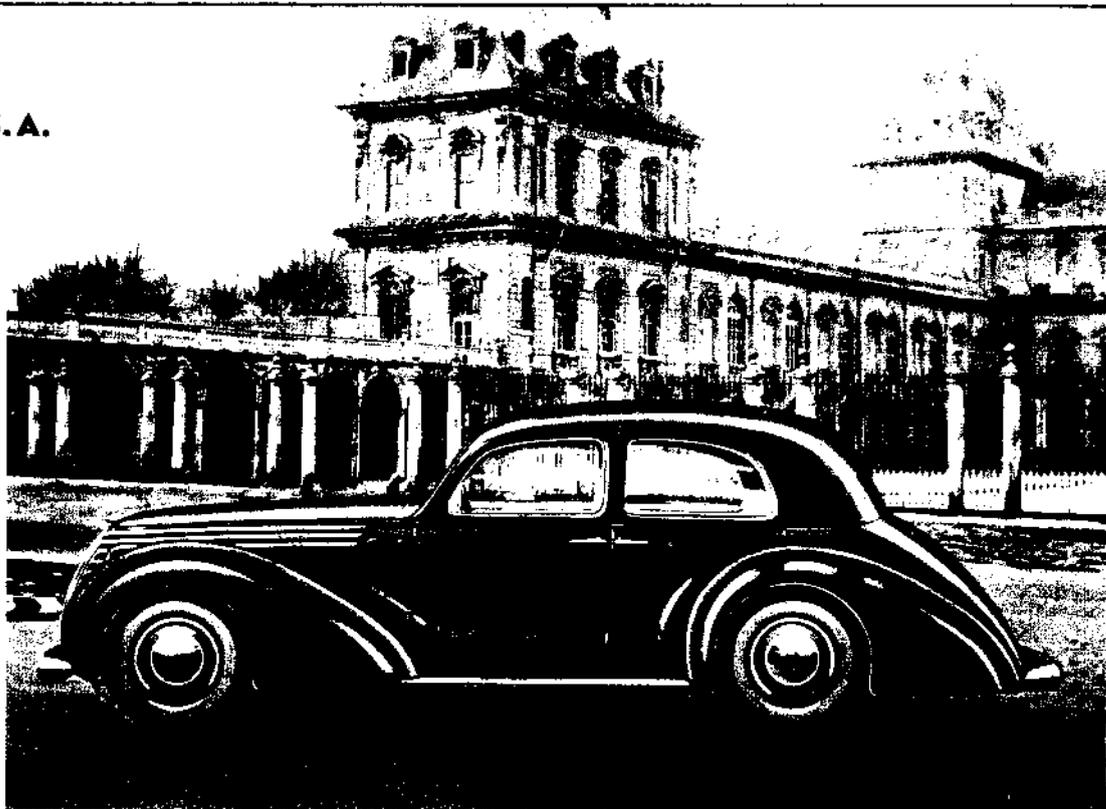
Proprietà letteraria riservata per i testi e per le illustrazioni. A norma dell'articolo 4 della legge vigente sui diritti d'autore è tassativamente fatto divieto di riprodurre articoli e illustrazioni della rivista CINEMA quando non se ne cita la fonte.

Viotti
TORINO S.A.

Berlina turismo
su chassis

FIAT 1500

Le sue quattro principali
caratteristiche:



LEGGEREZZA • SPAZIOSITÀ

FRONTALE DI ULTIMA CREAZIONE

AMPIO SPAZIO PER VALIGIE PRATICABILE DALL'ESTERNO



UN IMPORTANTE PRIVILEGIO

DEGLI ASSICURATI
DELL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

È noto che l'Amministrazione dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni ha stabilito nel 1930 di chiamare i suoi assicurati a partecipare agli utili dell'Azienda. In soli otto esercizi è così l'imponente cifra di

165 MILIONI DI LIRE

che è stata assegnata agli assicurati dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni come spontanea e gratuita aggiunta alle prestazioni contrattuali. È stato poi stabilito due anni or sono, che per i contratti stipulati dal 1. luglio 1936 in poi le quote di utili spettanti agli assicurati siano loro liquidate ogni esercizio, all'atto del pagamento dei premi dell'anno successivo; il che porta praticamente alla riduzione dei premi stessi. Per il 1937 tale quota di partecipazione è stata pari al

SEI PER CENTO DEL PREMIO ANNUO

e quindi coloro che si sono assicurati a partire dalla data suaccennata e per i quali è già maturato o maturerà in seguito il diritto alla partecipazione, hanno goduto o godranno di questo immediato e tangibile beneficio. L'Istituto Nazionale delle Assicurazioni ha potuto spontaneamente ridurre di fatto in misura così sensibile il costo dell'assicurazione vita, perchè ha una parsimoniosa amministrazione; perchè, in conseguenza di ciò ed a causa anche dell'enorme massa del suo lavoro, può mantenere basso il costo unitario dei servizi; perchè i suoi investimenti sono sicuri e di buon rendimento; perchè non ha finalità speculative e non ha altri interessi da servire all'infuori di quelli degli assicurati e dello Stato. Meditando su quanto sopra esposto, tutti coloro che ancora non sono assicurati presso l'Istituto Nazionale delle Assicurazioni, non mancheranno di decidersi per un saggio atto di previdenza a tutela del proprio avvenire e di quello dei propri cari.

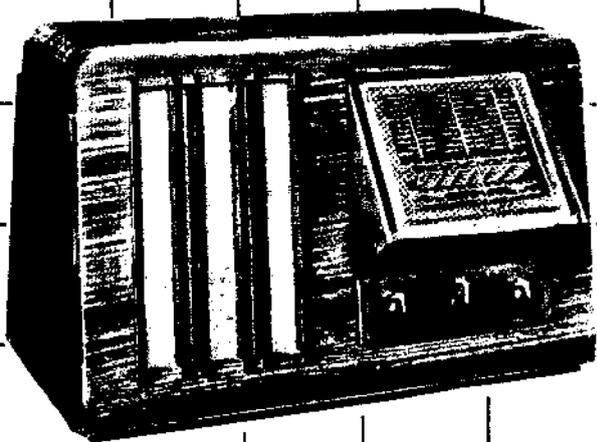
★

**L'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI VI PREGA
DI ACCOGLIERE CON BENEVOLENZA ED ASCOLTARE CON ATTENZIONE
I SUOI AGENTI PRODUTTORI - NON VE NE PENTIRETE**

armonie
RADIO SAFAR

542

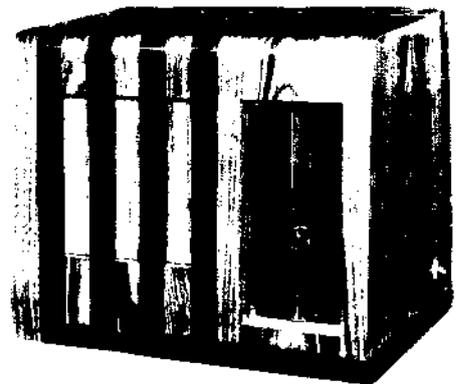
SUPERETERODINA A 5 VALVOLE



Novità **542**

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

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



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

744 A Supereterodina a 7 valvole - 4 gamme d'onda -
Stadio amplificatore alta frequenza - Selettività variabile -
Triodo finale di potenza - Scala alfabetica con AUTORICER-
CA a mezzo motorino elettrico - Tipo sopramobile e ra-
diofonografo.

