

CINEMA



09 DUE
LIRE

ROSEMARY LANE

per
assicurare
il continuo
e regolare
funzionamento
degli impianti
cinematografici

ACCUMULATORI
HENSEMBERGER

LA "POLIZZA DEL RURALE" DELL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

L'Istituto Nazionale delle Assicurazioni, anche nel campo della assistenza agli agricoltori ha voluto fiancheggiare l'opera poderosa del Governo Fascista, creando la «POLIZZA DEL RURALE», che contiene le seguenti clausole eccezionali a favore degli agricoltori stessi:

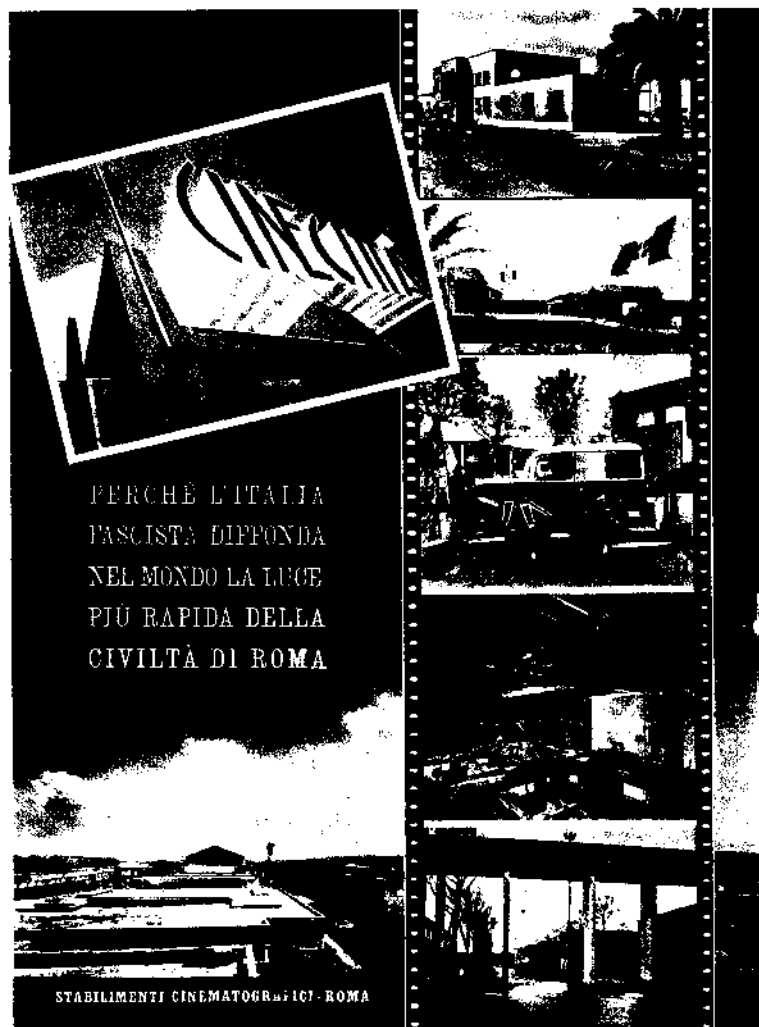
1) **sospensione per un anno al massimo del pagamento del premio**, purchè la polizza sia in vigore da almeno diciotto mesi, qualora, per calamità o avversità atmosferiche, la quantità di uno dei prodotti più importanti dell'Azienda agricola, alla quale l'assicurato appartiene, risulti, per dichiarazione del Capo del R. Ispettorato Provinciale Agrario, ridotta almeno del 50% rispetto alla quantità media normale. Tale concessione è rinnovabile.

2) **liquidazione immediata di un quarto del capitale**, purchè la polizza sia in vigore da almeno tre anni, fermi restando tutti gli obblighi contrattuali per la parte di capitale che rimane in vigore, qualora per calamità o avversità atmosferiche, il complesso globale di tutti i prodotti più importanti dell'Azienda agricola, alla quale l'assicurato appartiene, risulti, per dichiarazione del Capo del Regio Ispettorato Provinciale Agrario, ridotto almeno del 60% rispetto alla media conseguita nella zona nell'ultimo quinquennio. Tale facilitazione può essere concessa una sola volta per ciascun contratto.

3) **esonero definitivo dall'obbligo del pagamento del premio**, fermi restando per l'Istituto tutti gli impegni derivanti dalla polizza, purchè questa sia in vigore da almeno tre anni, qualora l'Azienda agricola, alla quale l'assicurato appartiene, abbia ottenuto il primo premio nel **Concorso annuale provinciale del grano e dell'Azienda Agraria o in quello del granoturco oppure in quello della Fondazione Nazionale dei Fedeli alla Terra « Arnaldo Mussolini »**.

Tutti i LAVORATORI AGRICOLI devono possedere la «Polizza del Rurale», per il bene loro e delle proprie famiglie.

L'ORGANIZZAZIONE DELL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI È SEMPRE PRONTA A DARE, A CHIUNQUE NE FACCIA RICHIESTA, CHIARIMENTI E CONSIGLI



LO

ZUCCHERO

È UN ALIMENTO
 FISIOLÓGICO 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

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 69

10 MAGGIO
1939 - XVII

Questo fascicolo contiene:

| | |
|---|-----|
| Cinema Gira | 283 |
| Editoriale | |
| WILL HAYS - <i>Dare e avere</i> | 289 |
| DOMENICO PURIFICATO | |
| <i>Timori per Pinocchio</i> | 290 |
| RENATO GIANI | |
| <i>Il cinema popolare</i> | 292 |
| G. V. MARINI | |
| <i>Le ombre cinesi</i> | 294 |
| W. BRYHER | |
| <i>Influenza di Hollywood</i> | 298 |
| NOTIZIE TECNICHE | |
| <i>Un nuovo schermo</i> | 299 |
| AMEDEO ACRÌ | |
| <i>Filosofia del « gag »</i> | 300 |
| GAETANO MANNINO-PATANE' | |
| <i>Il cinema alla fiera di Milano</i> | 302 |
| GINO VISENTINI | |
| <i>Film di questi giorni</i> | 305 |

Galleria: James Stewart, 306 - Pagina fotografica, 309 - Film del mese in censura, 310 - Capo di Buona Speranza, 311 - Giochi e concorsi, 312.

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 1/25277 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.
Manoscritti e fotografie, anche non pubblicati, non si restituiscono.
OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE: DUE LIRE

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

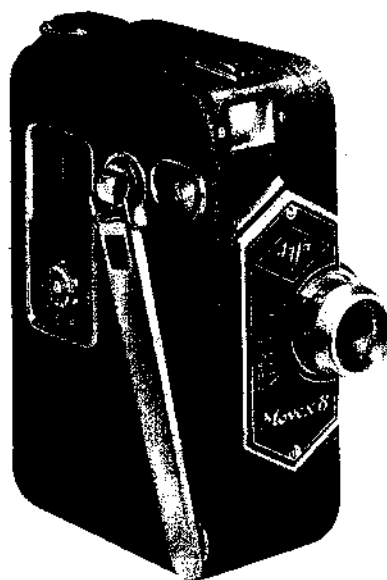
Informazioni:
Ente di Cura - Viareggio

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 grande

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



FOTO PORTA

Umberto Melnati
e la **FIAT 1100**



Dorothea Wieck (foto Tobis)

CINEMA GIRA

A PROPOSITO DEL FILM SUL GIRO D'ITALIA...

...proposto da Francesco Pasinetti su queste colonne, ancora nel settembre scorso, e sul quale ha parlato la stampa cinematografica, riprendendo l'idea di Pasinetti: dall'«Ambrosiano» al «Resto del Carlino», dal «Popolo d'Italia» alla «Gazzetta dello Sport», e altri ancora; una notizia giunge in questi giorni dalla Francia. In Francia si girerà un film sul giro di Francia, intitolato PER LA MAGLIA GIALLA, interpreti Albert Préjean e Meg Lemonnier. Non vogliamo pensare che i francesi abbiano seguito le discussioni e le proposte sui giornali italiani. E. Emilio Ceretti, Enrico Emanuelli, E. Ferdinando Palmieri, Dino Falconi, Bruno Roghi e altri; proposte e discussioni che miravano ad un solo scopo: quello di realizzare un film sul giro d'Italia: film che poteva essere documentario o a soggetto, o questo e quello. Intanto Jean Leuillot ha scritto un soggetto per un film sul giro di Francia e questo film verrà realizzato. Nessun produttore ita-

niano ha pensato invece che un film italiano sul giro d'Italia poteva essere un buon affare, nessuno ha pensato di interpellare chi aveva suggerito l'idea e chi ne aveva poi discusso; comunque un produttore di buona volontà sarebbe ancora in tempo.

KATHARINE HEPBURN...

...sta producendosi sui palcoscenici di Broadway nella commedia *Philadelphia History* di Philip Barry, presentata per la prima volta al Guild Theatre. Regista Robert B. Sinclair, scene di Robert Edmund Jones. Katharine Hepburn ha acquistato i diritti di traduzione sullo scherzo della commedia di Barry.

L'ACCADEMIA FRANCESE DEL FILM...

...sorta sul modello della Academy of Motion Picture Arts and Sciences di Hollywood, e di recente istituita, ha assegnato per la prima volta i suoi premi intestati a personalità scomparse o importanti del mondo del cinematografo. Sono



Viarisio, Vivi Gioi e Porelli durante le prese di 'Bionda sotto chiave' che si svolgono a Cinecittà

stati assegnati alcuni premi per film francesi, altri per film stranieri. Il premio Georges Méliès per il miglior film è stato assegnato *ex aequo* a LA BESTIA UMANA di Renoir e LE QUAI DES BRUMES di Carné. Il premio Jean Vigo al film di maggior coraggio: LES DISPARUS DE SAINT AGIL. Premio Pierre Bacheff a Michel Simon per l'interpretazione di LES DISPARUS DE SAINT AGIL e LE QUAI DES BRUMES. Premio Janie Marèse a Arletty per la interpretazione di HOTEL DU NORD. Dei film stranieri sono stati premiati soltanto film americani: DEAND END (premio Chaplin), TIF

NIGHT MUST FALL (premio Stiller), YOU CAN'T TAKE IT WITH YOU (premio della commedia), JEZEBEL - Bette Davis (premio Dressler), THE NIGHT MUST FALL - Robert Montgomery (premio Oland).

G. W. PABST...

...ha terminato LA LOI SACRÉE, che ha mutato titolo: JEUNES FILLES EN DÉTRESSE. Il film è interpretato da Louise Carletti e Micheline Presle che si dice sarà la rivelazione del film. In qualche punto di questo film arieggia l'atmosfera di RAGAZZE IN UNIFORME.



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

ALEXANDRE ARNOUX...

...ha composto i dialoghi per il film **IL CARRETTO FANTASMA** diretto da Julien Duvivier. **IL CARRETTO FANTASMA** è tratto da un romanzo di Selma Lagerlöf che ha dato già origine ad uno dei più suggestivi film svedesi, diretto da Victor Sjöström.

DUE NUOVI FILM ITALIANI...

...sono annunciati dal produttore Camillo Giannuzzi: **ASSENZA INGIUSTIFICATA** tratto da un soggetto di Bekeffy che ha dato origine anche a un film tedesco, per la interpretazione di Maria Denis, regista Mario Soldati; **IL DOCUMENTO** su soggetto di Guglielmo Zorzi, per la interpretazione di Ruggiero Ruggeri e Alida Valli, regista Mario Camerini. I film saranno distribuiti dalla I.C.I.

UN FILM SU SALVATOR ROSA...

...è annunciato da una nuova società di produzione: Stella Film, per la regia di Alessandro Blasetti.

ANTONIO LOPES RIBEIRO...

...uno dei più attivi registi portoghesi ha terminato il film **FETTERO DO IMPERIO**.

PRINCIPESSA SISSY...

...è stato presentato in questi giorni a Berlino in prima visione. Il film è interpretato nel ruolo della piccola protagonista da Traudl Stark, diretto per la parte tecnica da Fritz Thiery che un tempo era tecnico del suono, e da Paul Hörbiger che vi sostiene anche uno dei ruoli principali, per i dialoghi. Altri interpreti sono Gerda Maurus, Hansi Knoteck, Emil Stöhr. Lo scenario è di Friedrich Forster Burggraf e Rudolf Brettschneider. La musica è di Willi Schmidt Gentner.

JACQUES FEYDER...

...si è recato in Svezia per realizzare gli esterni del film **LA LEGGE NEL NORD**, con Michèle Morgan, Pierre Richard Willm, Charles Vanel, J. Teranne.

PIPE CHIEN...

...dal romanzo di Francis James sarà realizzato prossimamente da Jean Lebonpard negli stabilimenti della Scalera. Protagonista di questo film è un cane.

SANGUE E LUCI...

...è il titolo di un film francese che si dovrebbe realizzare in Spagna. Tino Rossi dovrebbe sostenere il ruolo del protagonista: un torador. Il soggetto è di Joseph Peyré, che scrisse il romanzo dal quale è stato tratto **LO SQUADRONE BIANCO**.

IL BOSCO SACRO...

...commedia di Robert de Flers e A. de Caillaet, adattata per lo schermo da Carlo Rim, sarà trasportata in film da Léon Mathot. Interpreti: Victor Boucher, Gaby Morlay, Elvire Popesco, André Lafaur, Jean Tessier.

ROBERT SIODMAK...

...ha quasi terminato, negli stabilimenti di Joinville, di realizzare il film **PIEGES**, da uno scenario di Compancez e Neuville, interpreti Eric von Stroheim, Maurice Chevalier, Pierre Renoir, Marie Déa, Madeleine Geoffroy.



Paola Barbara nel film Scalera 'Follie del secolo' (foto "Cinema")



Gabriella Silvestri, una delle interpreti del film Catalucci 'Lospite di una notte' (foto Emanuel)

Il miglior apparecchio di riproduzione

dà scarso rendimento quando la sala manca di una razionale sistemazione acustica.

POPULIT GAMMA POPULIT ONDA

correttori acustici di forte potere assorbente del suono, eliminano echi, code sonore e tutti i disturbi acustici nei cinema, teatri, sale di ripresa sonora, ecc. Di facile e rapida posa in opera, **non sono infiammabili** e concorrono alla creazione di motivi decorativi.

**CHIEDETE CHIARIMENTI
PREVENTIVI E REFERENZE**

S.A.F.F.A.

**SOC. AN. FABBRICHE
FIAMMIFERI ED AFFINI**

Capitale L. 125.000.000 inter. versato

SEDE CENTRALE

MILANO

VIA MOSCOVA, 18

UFFICI COMMERCIALI:

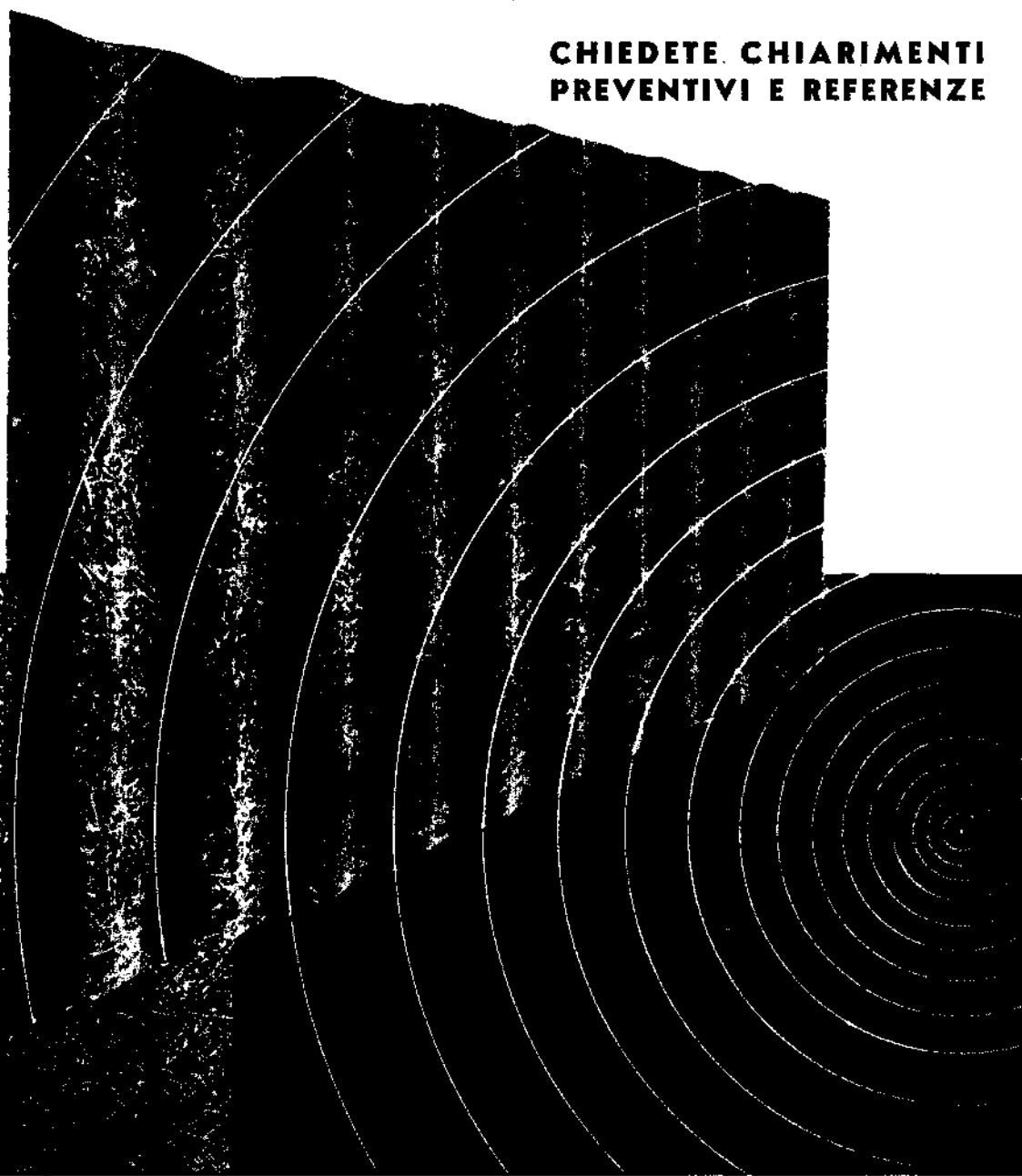
ANCONA - BARI

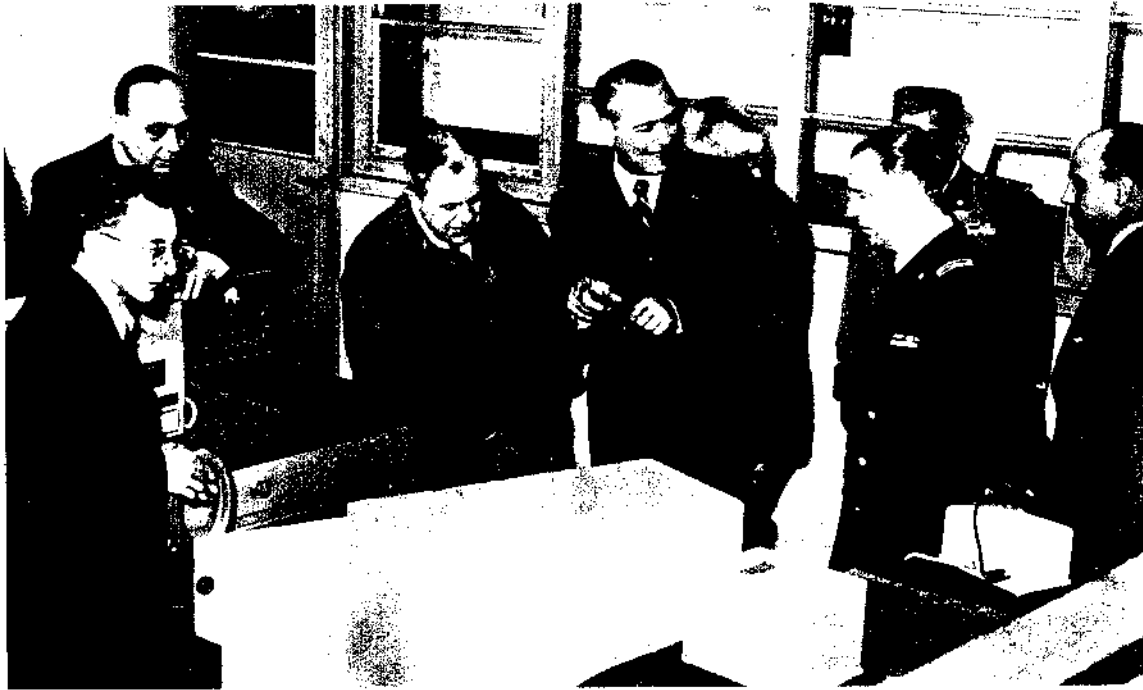
BOLOGNA - BOLZANO

FIRENZE - GENOVA - NA-

POLI - PALERMO - ROMA

TORINO - VENEZIA





S. E. il Prefetto di Milano ha visitato gli Stabilimenti della S. A. P. A. R., assistendo a vari esperimenti di cinema a formato ridotto

FUOCO DI PAGLIA...

...è il titolo del nuovo film di Jean Benoît Lévy: interpreti Lucien Baux e Gaby Basset.

DOPO LABORIOSE TRATTATIVE...

...l'accordo S.A.I. Grandi Film Storici con la Bavaria Filmkunst G.m.b.H. di Monaco è stato definitivamente ratificato. In virtù di

questo accordo la S.A.I. Grandi Film Storici potrà realizzare questo anno due film di importanza internazionale di un costo complessivo di oltre 11 milioni di lire. Il primo dei due film, che sarà iniziato entro la prima quindicina di maggio, in doppia versione italiana e tedesca, sarà il SOGNO DI BUTTERFLY (in tedesco: DIE PREMIERE DER BUTTERFLY). Con questo film, eminentemente lirico e

passionale, Carmine Gallone vuol continuare la sua serie di film musicali, iniziata con CASTA DIVA e GIUSEPPE VERDI. Il grande successo di questi due film in Italia ed all'estero giustifica la predilezione del nostro regista. Interpreti principali di questo film saranno: Maria Cebotari, Fosco Giachetti, Germana Paolieri, oltre moltissimi importanti attori italiani. Il film è in costume 1900;

il manoscritto è stato redatto dal celebre autore viennese Ernst Marischka, soggettista di VALZER D'ADDIO di Chopin.

Il secondo film, che sarà girato in autunno, e sarà pronto per essere lanciato prima della fine dell'anno, è tratto da un episodio della vita di Mozart ed avrà per titolo METODIE ETERNE. Anche questo soggetto è scritto da Ernst Marischka, ed entrambe le sceneggiature italiane saranno di Carmine Gallone.

La S. A. I. Grandi Film Storici, negli ultimi tre mesi, sotto la direzione di Fritz Curioni, ha già allestita tutta la preparazione tecnico-finanziario-commerciale di entrambi i film e può ora mettersi al lavoro. Il SOGNO DI BUTTERFLY sarà lanciato in Italia dalla Soc. I.C.I., in Germania dalla Bavaria-Filmkunst G.m.b.H. Monaco. Il primo giro di manovella di questo film avrà luogo tra il 10 e 15 maggio p. v.

LA ZONA CINEMATOGRAFICA ROMANA...

...è stata definita nel recente Consiglio dei Ministri. La relazione sull'argomento accenna al fatto che nella stessa località sulla Via Tuscolana, dove era sorto l'imponente complesso di Cinecittà, furono dichiarate di pubblica utilità le opere di costruzione dei nuovi edifici dell'Istituto Luce e del Centro Sperimentale. Ma pur col compimento di tali opere non s'era raggiunta una soluzione integrale delle esigenze sorte dalla crescente attività industriale nel campo della cinematografia, essendosi anzitutto mani-

Interpreti:

**MARIA GLORY · ANTONIO CENTA
CARLO LOMBARDI · LAURA SOLARI
GUGLIELMO BARNABÒ
SANDRA RAVEL · AFRA ARRIGONI**

Regista: **MASSIMO NEUFELD**

Produzione: **ASTRA FILM**



UNA MOGLIE IN PERICOLO





Mino Doro e la nuova attrice Bianca Daria in 'Piccolo Hôtel' dell'Alfa Film (foto Vaselli)

testata la necessità che in tale zona fosse assicurata la possibilità di creare e sviluppare gli ulteriori impianti e le nuove costruzioni che si rendessero indispensabili a una continuativa affermazione dell'industria cinematografica, e occorrendo contemporaneamente evitare, in vista dei futuri sviluppi dell'industria cinematografica, che accanto agli attuali stabilimenti sorgessero costruzioni o opifici che, per il loro carattere, risultassero incompatibili

o comunque pregiudizievoli a tali sviluppi.

Il provvedimento approvato dal Consiglio dei Ministri, determinando i limiti perimetrali dell'area costituita zona industriale cinematografica, persegue pertanto il duplice scopo di assicurare la possibilità di sviluppo nella detta zona di tutte le costruzioni indispensabili ai bisogni di quel centro industriale e di impedire che in tale area soggano, come si è accennato, costruzioni

CONCORSO PER UN SOGGETTO IL "PREMIO RICCIONE"

AVVERTENZA

La Presidenza dell'Azienda Autonoma Soggiorno di Riccione, ci ha incaricati di bandire il concorso « Premio Riccione » per un soggetto cinematografico, pregandoci inoltre di sistemare definitivamente le modalità del bando stesso, che l'Azienda Autonoma Soggiorno di Riccione ci aveva trasmesso in forma di bozza.

Senonchè, un settimanale cinematografico di Roma ha creduto di pubblicare la bozza del bando senza curarsi dell'opportunità o meno della propria iniziativa. Siamo quindi autorizzati a smentire il regolamento del « Premio Riccione » pubblicato da tale settimanale e ad avvertire che il regolamento valido è soltanto quello che « Cinema » pubblica qui di seguito.

REGOLAMENTO

1) L'Azienda Autonoma Soggiorno di Riccione istituisce un premio annuo per un soggetto cinematografico.

2) L'Azienda delega al Comitato Manifestazioni l'incarico di organizzare il Concorso per la stagione 1939 e stabilisce fin d'ora di denominarlo « premio Riccione ».

3) La scelta del soggetto è libera per i concorrenti. Unica condizione è quella che l'azione, o parte di essa, interessi la vita balneare estiva di Riccione.

4) Il Concorso è libero a tutti.

5) I lavori per essere ammessi al Concorso dovranno pervenire in triplice copia al Comitato Manifestazioni di Riccione (Palazzo del Turismo) non oltre le ore 12 del 30 giugno 1939, ed essere contenuti in una busta sigillata con la chiara indicazione: Concorrente al « Premio Riccione ».

6) I lavori saranno esaminati da una commissione così composta:

Vittorio Mussolini, Presidente. Membri: Luciano De Feo; Giacomo Rancati, in rappresentanza della Direzione Generale della Cinematografia; Frangiotto Pullè, Presidente della Azienda di Soggiorno di Riccione. Rosario Leone, Segretario.

7) Dopo una prima selezione verrà formata una terna dalla quale sarà scelto il vincitore.

8) Il lavoro vincente verrà premiato con L. 5.000 (cinquemila) e la proclamazione del vincitore avverrà in Riccione la sera del 22 luglio, in occasione del raduno delle Stelle. Gli ultimi tre soggettisti rimasti in gara saranno invitati a Riccione a presenziare alla manifestazione.

9) Il soggetto resterà di proprietà dell'autore. La Podesteria di Riccione e la Rivista « Cinema » si interesseranno presso le maggiori Case produttrici italiane per la sua realizzazione.

10) Il premio sarà comunque assegnato e sarà indivisibile.

EGLI DISSE D'AMARMI...

Quante dolci parole Egli mi ha sussurrate.... Mai non ha visto una pelle fine, dolce, fresca, vellutata come la mia, eguale ai petali d'una rosa appena sbocciata.

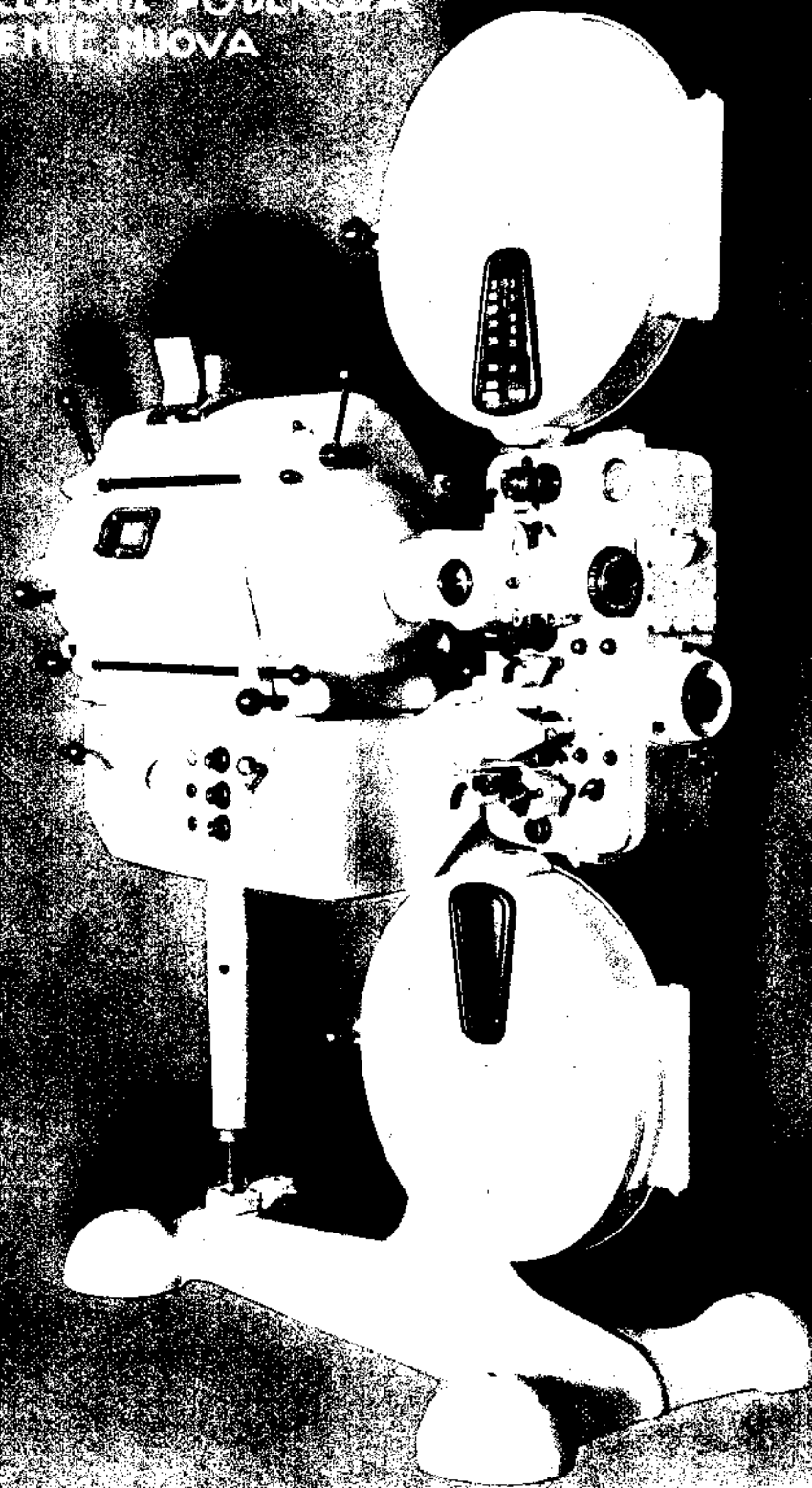
Queste ed altre care parole debbo alla Cipria di bellezza FLORODOR, che mi procura questa carnagione che tutte m'invidiano.

Se mettete sul palmo della mano un po' di cipria comune e la strofinate essa sparisce rapidamente. FLORODOR invece rimarrà fino alla sera; la sua impalpabilità le permetterà di penetrare nell'epidermide pur lasciandola respirare liberamente.

FLORODOR
MEDICEA
PISA

MICRON IX

UNA CONCEZIONE POTEROVA
E VERAMENTE NUOVA



MICROTECNICA

TORINO

C I N E M A

DARE E AVERE

VILL HAYS, PRESIDENTE DELL'ASSOCIAZIONE PRODUTTORI E DISTRIBUTORI DELLA CINEMATOGRAFIA AMERICANA, TRACCIA UNA SPECIE DI BILANCIO DELLA STAGIONE 1938 E ACCENNA ALLE APPRENSIONI CHE COMINCIANO A SORGERE INTORNO ALL'INDUSTRIA FILMISTICA D'OLTRE OCEANO

IL 1938 è stato un anno notevole per la crescente marea delle discussioni sulle funzioni sociali dello schermo. In un periodo di molta tensione nel mondo degli affari, il conflitto di opinioni, fra quelli che vorrebbero mantenere il cinematografo nell'ambito del divertimento popolare, e quelli che invece vorrebbero applicarvi su larga scala l'apporto dell'arte, è più spesso apparente che reale. Il crescente numero di film prodotti dall'industria cinematografica e che trattano onestamente soggetti a successo, prova che in realtà non vi è vera incompatibilità fra gli interessi della « cassetta » e un genere di spettacolo che migliori il livello dell'apprezzamento del pubblico, qualunque siano i soggetti trattati.

Nondimeno, la discussione che è sempre in corso, è il miglior tributo possibile al progresso dello schermo. L'arte dello « spettacolo per milioni di persone », il cinema, ha raggiunto un così alto livello, che la produzione migliore che il teatro d'oggi abbia potuto creare è richiesta per i film.

Nel considerare il problema del miglioramento dello spettacolo (problema che deve essere sempre fronteggiato dallo schermo) va dato il merito all'industria organizzata, che ha cooperato fin dall'inizio dell'Associazione Produttori e Distributori con i suoi capi e con l'aiuto di importanti gruppi di cittadini, per creare nel pubblico quel desiderio di spettacoli di livello superiore che giustificasse il lancio sul mercato di film di più alto respiro. A questo fine l'industria stessa invitò a gara produttori, scrittori, registi ed artisti, e come risultato oggi l'industria deve soddisfare con la più grande varietà di produzione le innumerevoli domande del pubblico di tutti i paesi.

La supremazia del cinema americano sugli schermi del mondo, non è data dalla produzione occasionale di un film ben riuscito. Noi non abbiamo un monopolio arti-

stico. La preminente posizione della nostra industria sul mercato mondiale è dovuta alla forza della sua struttura economica, alla sua abilità nel rispondere immediatamente ai cambiamenti del gusto del pubblico, alla sua premura nel tentare nuove forme in anticipazione alla domanda degli uffici amministrativi e ai cospicui investimenti deliberati per la produzione di film di alto livello.

Uno dei fattori sfavorevoli allo sviluppo della nostra esportazione, nell'anno scorso, è stato il monopolio della distribuzione, deliberato dal governo italiano. Le compagnie americane che detenevano la distribuzione per il mercato italiano si sono trovate nell'impossibilità di fronteggiare le conseguenze di questa legge. Per di più, bisogna notare che oggi il sistema di quota per l'importazione di film stranieri è stato applicato negli stati del New South Wales e Victoria, dal Commonwealth d'Australia, dalla Nuova Zelanda, Germania, Inghilterra, Trinidad e Portogallo, mentre la Francia restringe il numero dei film d'importazione ed il Giappone ne ha proibito completamente l'ingresso. In molti altri paesi del mondo, dove vi è anche un limite di quota per gli esercenti, la nostra distribuzione è definitivamente compromessa.

Queste perdite, però, nell'anno scorso, sono state in parte compensate dall'aumento di più di 3.700 sale in 96 paesi in confronto di quelle già esistenti nel 1937, e da alcuni accordi commerciali di scambi stipulati dal nostro governo che hanno dato notevoli guadagni alla nostra industria.

Non è facile prevedere fin d'ora cosa potrà essere fatto per mezzo dell'industria cinematografica a favore del progresso dell'arte, dell'incremento della richiesta del film, e dei mezzi per soddisfarla.

L'elemento vitale di questo formidabile mezzo di distrazione non può essere facilmente distrutto. Quali potranno essere, però, i

cambiamenti nella « forma » di questa struttura è un'altra questione. Il cinematografo non ha il monopolio nel campo dello spettacolo. Quella che potrebbe essere colpita da eventuali cambiamenti è un'industria che dal punto di vista « pubblico » ha fornito un vasto e sempre migliore servizio di spettacolo ad una moltitudine di 80.000.000 di persone alla settimana solamente negli Stati Uniti; che ha fatto dello schermo, di anno in anno, il più importante mezzo di informazioni e di educazione; che man mano che l'industria si ingrandiva ha prodotto spettacoli sempre più costosi, elaborati e apprezzati, e che, nonostante ciò, ha mantenuto i prezzi d'ingresso ad un livello che fosse alla portata di tutti, anche dei più poveri. Quella che potrebbe essere colpita è un'industria che impiega normalmente più di 280.000 persone con stipendi e condizioni di lavoro del più alto *standard*; che tiene in efficienza 17.500 teatri in più di 9.000 fra città e centri soltanto americani; che suscita annualmente in America un giro di affari per un miliardo di dollari; che paga 100.000.000 di dollari di tasse al solo Governo Federale e che ha dato all'America la supremazia mondiale in questa grande e significativa industria.

È molto problematico che una produzione, che dovesse essere realizzata contando solamente sull'apporto del nostro mercato nazionale, possa continuare a progettare e realizzare film per i quali vengono impiegate le « stelle » più famose, i più abili soggettisti e i migliori registi; ed è molto problematico che in tali condizioni la nostra industria possa, non dico prosperare finanziariamente, ma addirittura sopravvivere. Il 60% degli introiti di molti dei nostri film ci viene assicurato dal mercato straniero.

In un'industria composta da tre fronti: produzione-distribuzione-esercizio, soltanto gente di corta vista può pensare che sia sufficiente che uno solo di questi fattori debba beneficiare permanentemente a spese degli altri due. L'industria deve prosperare o fallire per la cooperazione o la mancanza di tutti e tre questi interessi, ma non deve dividersi in tre separati gruppi ognuno dei quali cerchi di prosperare a svantaggio degli altri. È attraverso un equo intendimento del dare e avere, e con l'ausilio di una onesta e fedele cooperazione che l'industria potrà prosperare.

WILL HAYS

TIMORI PER PINOCCHIO

CHE AVVERRÀ DI PINOCCHIO NEI CARTONI DI WALT DISNEY?

NOTIZIE da Hollywood informano che Walt Disney e il suo stato maggiore hanno trovato di loro massimo gradimento la trama e le vicende di Pinocchio. Il burattino di Collodi si sta dunque preparando a fare, come Biancaneve, il suo ingresso nel mondo cinematografico.

Quando qualcuno ti ripete in un orecchio un nome a te caro, fa sempre cosa grata; così la notizia della promozione di Pinocchio a divo dello schermo non può essere accolta che, con soddisfazione. Accanto a questa soddisfazione v'è una gioia istintiva, un certo male nostalgico comune a tutti gli uomini, quando venga loro richiamata a mente la migliore infanzia, quella delle favole, dei racconti fantastici e delle meravigliose avventure. E fu proprio questo, a mio avviso, il primo motivo che dopo aver richiamato tanta gente a veder sullo schermo la notissima fiaba dei fratelli Grimm, ne decretò il trionfo unanime e incondizionato.

Tuttavia, quando qualcuno si provò, dopo il primo momento d'entusiasmo, a far passare la fiaba narrata nel linguaggio cinematografico dal potere del sentimento a quello della riflessione, dovette notar con una certa amarezza che Biancaneve indossava per l'occasione vesti non troppo sue, non del tutto nuove, non troppo geniali.

Se Biancaneve fu un personaggio caro alla nostra infanzia, Pinocchio per tantissime e ben definite ragioni, tiene il primo posto nel novero di questi affetti. Troppe cose ci legano a lui: una familiare intimità; una cameratesca compagnia nei banchi della scuola; un fondo di umana natura che, pur chiusa nel corpo di legno, fa l'animo di Pinocchio simile a quello di ogni ragazzo; e infine un comune paese d'origine.

Tutti questi motivi mi sembrano sufficienti a destare in noi il più vivo interesse per quella che sarà la sorte del burattino di Collodi, già prima che venga lanciato dai troppo incauti americani in un'avventura cinematografica. E prima d'ogni altra cosa vorremmo renderci conto dei criteri che guidano Walt Disney nella scelta dei temi da affrontare, se, a un esame anche sommario, lo spirito della favola dei Grimm, la prima opera di grande impegno tentata dal creatore di Topolino, è così strano, direi all'altro polo, rispetto a quello del Pinocchio.

Da questa incomprensibile disparità di fonti

quasi siamo indotti a pensare che ai comuni criteri d'ispirazione che informano il lavoro di ogni artista, Disney preferisca ragioni di opportunità, derivanti soprattutto dalla vasta notorietà dei racconti ch'egli si pone a narrare nel linguaggio cinematografico. È quello dell'americano come un sicuro partire da

una cosa già passata attraverso il generale consenso, per presentarla nelle sue colorate invenzioni, anch'esse di sicuro e provato successo. Ma questa volta, ripeto, la cosa c'interessa troppo da vicino per applaudire con lo stesso slancio sentimentale e istintivo con cui gridammo « evviva » al primo apparire di Biancaneve.

La vecchia abitudine americana a travisare lo spirito delle cose, l'avventatezza per cui (esempio Cecil de Mille) i nostri costumi, le nostre virtù, e la nostra stessa storia subiscono le più caparbie e insensate trasformazioni, ora ci pongono in sospettoso timore per la sorte riservata a Pinocchio. Per questo motivo, uno studio del libro di Collodi ai fini di un adattamento cinematografico, noi lo vorremmo inteso, da coloro che sempre hanno dimostrato di darsene poca cura, come ricerca di valori morali e psicologici, prima che di quegli altri i quali riguardano la forma, l'architettura, il fantasioso e geniale svolgersi dei fatti che tanto impressionano la sensibilità dei fanciulli. È da tener presente che la storia del burattino di Collodi è, oltre che la divertente e bizzarra



Magazzino vestiario (Ufa)

avventura d'un pezzo di legno vivente, anzitutto la storia di tutti i bimbi del mondo, agitati tra le lusinghe della poltroneria e del godimento inoperoso e infruttuoso, e le continue promesse d'un'infanzia obbediente, assennata e proficua.

È la debolezza dello spirito di fronte alle tentazioni, e la ribellione dello spirito stesso che riesce a trovare negli ammaestramenti della vita la forza di reagire e di farsi buono. In altri termini in Pinocchio è rappresentata nel modo più semplice, nel suo primo stadio, l'immane lotta che per tutta l'intera vita dell'uomo si agiterà nel suo cuore: la lotta tra il bene e il male. Ma il dramma colloidiano, in quanto si svolge per intero nell'animo del burattino, pur essendo quello comune a tutta l'umanità dubbiosa e incostante, è rappresentato sotto l'aspetto di dramma intimo e soggettivo.

Pinocchio, piccolo espiatore delle debolezze di ogni ragazzo, commette delle colpe, paga le sue mancanze, ricade più volte, espia ancora, e infine, a prezzo dei suoi molli sacrifici, si conquista il premio di diventare un fanciullo di carne e ossa. E in questo suo graduale perfezionarsi è una continua coscienza di sé e delle sue azioni, anche quando egli fosse indotto ad agire per difetto di volontà.

Ora, espressi in forma visiva quale è quella del cinematografo, i valori essenziali del Pinocchio sono di difficile rappresentazione se non addirittura impossibili a rendersi. Abbiamo altre volte accennato alla necessità della maschera umana, la sola capace di esprimere moti di animo, dubbiosi pensieri, intime gioie e segrete sofferenze. Crediamo per nostra personale veduta che tali fatti siano altresì esprimibili in un miracolo di pittura o di disegno il quale sostituisca l'elementare illustrativo disegno degli attuali cartoni animati. Ma è nei mezzi figurativi del Disney, intendo dire in quelli che tutt'oggi vengono da lui usati, una forza espressiva assolutamente inadatta a significare passioni vive e frementi, e particolari stati d'animo che quasi nessuna possibilità hanno di esprimersi in modo fisico.

Ora se nella fiaba di Biancaneve, coi suoi personaggi senza nessun carattere preciso, inconsci strumenti di segrete forze, non esisteva la necessità di un lavoro di natura psicologica e direi introspettiva, per il nostro Pinocchio la cosa muta aspetto.

Nella storia dei fratelli Grimm abbiamo veduto come la vicenda si determina interamente per il concorso d'un soprannaturale potere che punisce la Regina cattiva e salva miracolosamente Biancaneve dal di lei maleficio. Quindi nessuna attiva partecipazione dei personaggi al determinarsi degli avvenimenti. Il senso è tutto nell'azione; la stessa morale, che è quella di una vittoria del bene sul male, si ricava in conseguenza dello svolgersi fatale delle cose, indipendentemente da qualunque umana volontà.

Ma che avviene d'un Pinocchio cui si neghi tutta l'importanza della sua volontà nel suo dramma, per farne un burattino inconscio che vive soltanto le sue strabilianti avventure, come un automa? Basterà una semplice catena di fatti a dire tutto quanto è



Magazzino vestiario (Ufa)

nello spirito di quel capolavoro della nostra letteratura infantile? E che sarà allora delle ansie di Geppetto? E della subdola falsità dell'omino «untuoso come una palla di burro» che porterà i fanciulli al Paese dei Balocchi?

Gli episodi più belli, come quello in cui Pinocchio vende l'Abbecedario, e l'altro in cui prende la purga, e il dramma della metamorfosi in asino, non si svuoteranno inevitabilmente di senso, se non saranno addirittura omissi? La storia di Pinocchio col grillo parlante «dove si vede come i ragazzi cattivi hanno a noia di sentirsi correggere da chi ne sa più di loro», non avrà ragioni d'essere; così tante altre cose belle e essenziali alla comprensione dello spirito colloidiano dovranno lasciare il campo alla fantasia di Disney, persa in sollucchero dietro i grossi Picchi, gli uccelli che mangeranno il lungo naso del burattino, e dietro l'avventura della balena, presa non nella sua essenza di profonda umanità, ma nella pia-

cevolezza della sua esteriore genialità. E a quante bizzarrie non può prestarsi, pur con digressioni che nulla abbiano a vedere col racconto, l'avventura del Paese dei Balocchi?

In questo la maestria di Walt Disney sarà cosa senza dubbio eccellente; ognuno di noi gli accorda fiducia, e c'è da aspettarsi di veder superato in estrosità lo stesso Collodi; ma alla resa dei conti chi sa che non risulti per noi un notevole disavanzo.

La notizia giunta da Hollywood che la trama è stata trovata ottima ci fa pensare che l'unica cosa a interessare gli americani siano gli spunti delle estrose avventure capaci di suggerire i più impensati voli alla loro fantasia. La nostra attesa si fa piena di ansie, nel timore che dal suo viaggio transoceanico ci venga restituito un Pinocchio burattino, solo burattino, senza il suo animo, che ne è la cosa più preziosa.

DOMENICO PURIFICATO



Ballo campestre nel film 'Nostro pane quotidiano' di Vidor

IL CINEMA POPOLARE

MENTRE si davano la « prime » di PICCOLI NAUFRAGHI di Calzavara, tornò sugli schermi di quint'ordine il film di Borzage I RAGAZZI DELLA VIA PAAL; il pubblico appariva soddisfatto, e della pellicola si tornava a ragionare quasi si fosse trattato di una prima visione. Il film di Molnar e Borzage, ch'ebbe a suo tempo recensioni e osanna, ci giova per un discorso sulla cinematografia popolare; e ci piace riallacciare, per giungere dalle premesse alla eventuale soluzione, il film Borzage ad alcune produzioni italiane recenti, quali LUCIANO SERRA PILOTA e IO SUO PADRE, e più indietro nel tempo, CAMICIA NERA, ACCIAIO e IL GRANDE APPELLO (pellicole queste ultime soverchiate da motivi troppo volenterosamente propagandistici e non immuni da rettorica che oggi ripudiamo, nemmeno servendo, a richiamo d'epoca, di utile esperienza).

Quanto necessario e utile, un cinema popolare, è stato avvertito più volte; nessuno si è curato di indagare a fondo il problema, se problema vogliamo far divenire quella necessità. Il nostro cinema, o piuttosto il nostro « ambiente » è ancora troppo raffi-

nato per poter essere quello vero; e se scade frequentemente alle formule più convenzionali lo si deve a un difetto di esperienza « artistica ».

Sul piano in cui lottiamo per migliorarci (la buona cinematografia — discorso di tutti, almeno — appare in Italia come episodica) a suo tempo (1929-1933-1934) si trovò pure la Francia. Ma in Francia l'industria non aveva danneggiato le fonti più sane del cinema. Mentre in Italia si era giunti ad alto grado di produzione e di tecnica — tutto fondendosi per raggiungere l'industrialismo e anche « la grande industria » —, i francesi con gli apporti tecnici più progrediti e ingegnosi avevano cercato e rivelato al cinema possibilità di sviluppo artistiche profonde (narrazione cinematografica: LA ROUE, LA CHÛTE DE LA MAISON USHER, LA FILLE DE L'EAU etc.).

Dipendeva forse, tutto questo, dal non avere la industria di allora mercati e piazze a richiedere prodotti, ma l'esperienza espressionista dell'immediato dopoguerra, e la ripresa conclusiva dal 1925 al 1930 dovevan condurre a formare, definire uomini le cui

nuove prove cinematografiche sarebbero state battaglie di vittoria (questa nemmeno è la storia, è la cronaca, appena, di giorni poco lontani). C'è voluto tempo e pazienza. Non vantava grandi attori la Francia, pochi erano i nomi da imporre; discretamente scarsi i mezzi rispetto alle altre nazioni produttrici. Il periodo « avanguardia » doveva aver naturale esito e confluire (forse necessità?) nel cinema popolare di René Clair, nel cinema di masse di Abel Gance e Marcel L'Herbier, nel cinema intimista-crepuscolare di Duvivier.

Ma ci interessa, più degli altri, René Clair; il regista, esaminati i problemi del tempo, accortosi dei difetti della produzione francese, della mancanza di attori educati pel cinema, suppliva alle proprie esigenze togliendo di peso (in prestito, dapprima), dalla folla, personaggi ed episodi.

Al tempo del SOUS LES TOITS DE PARIS, il cinema d'oltralpe non era nato ancora, esisteva qualche grande, falsa quanto decorativa, produzione, e una bella serie di stabilimenti americani a Joinville, e in nuce gli elementi per dare lustro all'attività artistica



A Bora-Bora mentre si prepara una scena del film 'Tabù' di Murnau

che sarebbe stato possibile presumere (esperienza precedente) e che svestita dagli impegni commerciali s'era mostrata capace di realizzarsi in arte.

Ne vennero fuori problemi che anche tra noi ebbero ripercussione; dai quali spesso pigliamo spunto, quando cerchiamo di ricapitolare la storia del cinema. Ho citato sopra due tre quattro film italiani; tralasciando la vecchia zavorra vengo subito alle recenti pellicole: LUCIANO SERRA PILOTA e IO SUO PADRE.

Film essenzialmente popolare il primo a cui ha giovato molto l'originalità di una narrazione adatta a noi. E' film popolare in quanto giocato sulle masse, e perchè ha tolti vivi aneddoti dalla nostra più recente storia d'Africa. Il « divismo », in Luciano Serra, non era sentito, sicchè gli attori, fusi, non mescolati, con la massa, poco pesavano sull'ambiente dello scenario. Il secondo, film di Bonnard, impastato di numerosi difetti (il regista, già attore di un cinema fatto di gesti forzati, violenti, impone agli attori che gli sono subordinati, i medesimi errori che gli erano propri: vedi JEANNE

DORÉ, tipico esempio) ha tuttavia qualche parziale pregio che conviene sottolineare:

1) l'aver portato sullo schermo elementi come Spalla e Venturi: affermazione di spontaneità cinematografica di « personaggi » i quali si sono mostrati, per quello che era in loro, e nelle loro possibilità, più a posto degli attori « professionisti ».

2) l'aver ricercato fattori davvero popolari come lo sport ed il mondo sportivo, dinanzi ai quali lo spettatore può riconoscersi (documentario, sì, ma superato).

3) l'aver tentato sia pure inconsciamente una posizione polemica riguardo alla produzione italiana.

Altri esempi non peregrini di cinema popolare sono ALLELUJA e NOSTRO PANE QUOTIDIANO di King Vidor, TABÙ di Murnau, SIMPATICA CANAGLIA di Wan Dyke, SEI ORE A TERRA di Pommier, e tutto l'ultimo Charlot. Il discorso lo spostiamo dall'esempio al ragionamento e mi sembrano sufficienti i film citati, a dimostrare i fattori positivi del cinema popolare. La posizione negativa, passiva, l'abbiamo osservando che:

1) pur abolendo il divismo, il cinema popolare nel presentare al pubblico gente che con la macchina da presa manca di confidenza e necessita di una scuola, torna in ogni modo all'attore.

2) il cinema popolare maschera spesso una propaganda la quale, se troppo evidente, riesce dannosa ai fini della produzione (la propaganda, dicevo altra volta su queste pagine, deve essere indiretta). L'attore vero, il protagonista, necessita di un *abito* cui il dramma si affidi; l'attore è oggettivo e studiato, complesso. Il « personaggio » — l'uomo raccolto — l'improvvisato — si richiamerà maggiormente (supplirà l'intelligenza a molte doti assenti) alle imposizioni esterne, ai valori che lo presentano e consegnano al cinema.

Fra l'attore e il personaggio c'è la diversità precisa che intercorre tra lo scritto per la pubblicazione e la lettera privata; da una parte l'oculatezza e l'accorgimento; dall'altra l'istinto e le sensazioni riflettenti il carattere e le vicende. Così il discorso sul cinema popolare tornerebbe discorso sull'« arte del cinema ». RENATO GIANI



LE OMBRE CINESI

I PRIMI TENTATIVI DEL CINEMATOGRAFO RISALIREBBERO A 5000 ANNI AVANTI CRISTO

TRA i vari e complessi tentativi per giungere al cinema odierno, un posto a parte meritano le « ombre cinesi ». Benchè semplici e rozze, queste rappresentazioni erano, nella loro essenza, stranamente vicine all'attuale cinema meccanico: gli spettatori sedevano ed osservavano sullo schermo le ombre animate di avvenimenti o di folklore, che avevano la capacità di dare emozioni vive. Vi sono notevoli dissensi sull'origine delle ombre cinesi; mentre alcuni ritengono che fossero anzitutto conosciute in India e a Giava, altri affermano che esse provengano dalla Cina. Comunque, una disputa del genere esorbita da questo articolo giacchè qui interessa sopra tutto la natura delle ombre cinesi, quale indice dell'umano bisogno di una forma pittorica di dramma. Basterà dunque far cenno dei punti sui quali la maggioranza degli studiosi sono concordi.

Le ombre cinesi risalgono, probabilmente, ad almeno 5.000 anni a. C. ma in quell'epoca primitiva debbono essere state rozze e in

forza di ombre proiettate dal focolare sulle pareti della casa. Queste rappresentazioni primitive si svilupparono con l'intaglio di profili di eroi o di animali e quindi, con l'andar del tempo, con l'aggiungere all'immagine un contenuto drammatico narrativo. Prevalsero, in svariate forme, in Giava e nei paesi mediterranei, prima e durante l'era cristiana. A Giava, dove erano conosciute sotto il nome di *Wayang*, avevano un carattere prevalentemente cerimoniale e religioso, e facevano parte di ogni manifestazione festiva. L'operatore o *gamelong*, commentava la rappresentazione, o per meglio dire la cerimonia, con un monologo narrativo, mentre gli assistenti suonavano zampogne e gongs. Il pubblico, all'aperto, accoccolato davanti allo schermo, assisteva a riti di carattere tradizionale.

Anche in Cina è probabile che queste rappresentazioni di ombre abbiano avuto un inizio spontaneo nella remota antichità, e cioè durante la dinastia Han (140-87 a. C.).

Nel 127 a. C. l'artefice di figure Schao Wong disegnò l'effigie della defunta consorte dell'Imperatore Wu, e quindi la proiettò come ombra animata, unitamente alle ombre degli dei. L'Imperatore Wu fortemente impressionato da tale visione, volle colmare Schao Wong di doni e conferirgli il titolo di « Maresciallo della pienezza del sapere ». Un'altra tradizione, che può o non può corrispondere al vero, narra che Schao Wong fu punito quando l'Imperatore si rese conto che l'ombra proveniva da una effigie e non dalla persona stessa della consorte.

In quell'epoca, coloro che organizzavano in Cina le rappresentazioni di ombre, maghi e ciarlatani, erano considerati indovini; essi sapevano che i contemporanei rimanevano impressionati e soddisfatti qualora si mostrassero loro i trapassati in contatto con gli dei. Le rappresentazioni, dunque, tenute principalmente nelle case, erano l'espressione della superstizione e del sentimento religioso. Con l'andare degli anni, invece, furono dedicate in modo particolare all'evocazione delle tradizioni e delle leggende del Paese.

Nel periodo che va dal 900 al 1200, sulle piazze del mercato si rappresentavano racconti di fate e narrazioni epiche tradizionali dell'epoca dei « Tre Regni »: Shun, Wei e Wu. Nel 1102 furono rappresentati 15 *Bun-*

den (spettacoli artistici e letterari) 6 dei quali erano rappresentazioni di ombre.

Solo assai più tardi i « giochi d'ombre » apparvero in Europa: sotto il nome di *Schatenspiele* s'introdussero prima nella Germania, dove divennero popolarissimi; poi apparvero in Francia nel 1767.

Qualche anno più tardi, il Séraphin organizzava spettacoli del genere nel suo primo teatro di Versaglia, nella casa attualmente situata al N. 25 della Rue de Satory. Nel 1780 l'assistere alle « ombre di scene mutevoli » era uno dei divertimenti più ricercati della classe aristocratica.

Nel 1784 il Séraphin trasferì il suo teatro nelle gallerie, allora appena ultimate, del Palais Royal, dove continuò il suo esercizio fino alla morte, avvenuta nel 1800, epoca in cui fu sostituito dal nipote.

Nel 1844 la sede degli spettacoli fu trasferita in un locale del Boulevard Montmartre, dove continuarono con successo fino alla chiusura del teatro, avvenuta il 15 agosto 1870. Infine, rivissero per breve tempo nel 1890 al *Cabaret du Chat Noir*, di Montmartre.

Intanto le ombre cinesi avevano subito una trasformazione. Accanto ai racconti di fate, erano entrati a far parte del loro repertorio farse, dialoghi, poemi lirici drammatizzati. Henri Rivière si prodigò molto per migliorare la tecnica dello spettacolo: alle figure di cartone o di cuoio ne sostituì altre di zinco di cui colori le parti intagliate; creò uno sfondo, ed intensificò il senso drammatico della narrazione. Fino a dodici assistenti collaboravano con lui nella ricerca degli effetti. L'illuminazione era fornita dall'ossidrogeno. Nel XVIII secolo furono principalmente gli italiani ed i francesi a diffondere questo genere di rappresentazioni, recandosi di paese in paese. Nel secolo XVIII nascevano anche i pochi esempi di giochi d'ombra diventati famosi, e cioè: IL PARADISO RITROVATO di Achim von Arnim, IL FRANCESE SFORTUNATO e L'ASSUNZIONE AL CIELO DELLA LIBERTÀ TEDESCA di Christian Brentano. Sono da ricordarsi ancora i giochi d'ombra di Schwabing introdotti nel XIX secolo a Monaco di Baviera da Alexander von Berneis. Monaco è, fino ad oggi, l'unica città dove sia esistito un vivo culto per l'arte delle ombre.

La riproduzione cinematografica pura e semplice delle ombre cinesi non ottenne il successo desiderato. Si pensò allora di riprendere i movimenti delle figure, fase per fase — metodo simile a quello adoperato per i cartoni animati — fotografando ognuna delle fasi su di un fotogramma mediante il cosiddetto passo a uno.

Il primo notevole film ottenuto con questo sistema s'intitola LA BELLA ADDORMENTATA NEL BOSCO ed è dovuto al disegnatore americano G. Lutz. Ma una rinomanza mondiale propriamente detta doveva essere riservata ai film di Lotte Reiniger. Essa iniziò la produzione subito dopo la guerra. I suoi primi film si chiamarono: L'ORNAMENTO DEL CUORE INNAMORATO, CUPIDO E LA

TENACE COPPIA AMOROSA, LA VALIGIA VOLANTE, LA STELLA DI BETHLEME, LA BELLEZZA DORMIENTE e CENERENTOLA. Nel 1923, con la collaborazione di Walter Rutman, Berthold Bartosch, Carl Koch, Alexander Korda e del maestro di musica Wolfgang Zeller, Lotte Reiniger iniziò il suo primo grande film fiabesco, intitolato IL PRINCIPE ACHMET tratto da una novella delle « Mille e una notte ». Tale film, portato a termine il 2 maggio 1926, dopo tre anni di lavoro, venne proiettato per la prima volta nella « Berliner Volksbühne ». Nello stesso anno fu dato a Parigi e nel 1929 a Tokio. Nel 1928 Lotte Reiniger creò il film: L'AVVENTURA DEL DOTT. DOLITTLE, ricavato dall'omonimo libro per fanciulli di Hugh Lofting. Nel medesimo anno iniziò, in collaborazione con Jean Renoir e Catherine Hessling, un film nel quale a scene con ombre cinesi si aggiungevano scene interpretate da veri attori, e lo intitolò A CACCIA DI FORTUNA. La prima visione ebbe luogo al Cinema Marmorhaus di Berlino nel giugno del 1930. Gli ultimi 600 metri, quelli appunto delle ombre cinesi, vennero poi esibiti alla « London Film Society ».

Uno degli ultimi film di Lotte Reiniger DIECI MINUTI DI MOZART va ricordato per il fatto che i disegni sono stati eseguiti dopo la registrazione musicale ed in funzione di essa. In altri termini non è stata la musica che s'è adattata alle immagini ma queste a quella. Il movimento di danza dei disegni deriva e si adatta alla musica di Mozart. Ricordiamo infine il film parodistico CARMEN.

Eric Walter White ha osservato che nei film di Lotte Reiniger il sole non è diverso da quello che appare sulle bandiere giapponesi. Si tratta sempre di una « luna errante », che si sposta trasversalmente sul fondo. I corpi celesti qui finiscono di essere sorgenti e diffusori di luci per ridursi in dischi chiari, dal contorno nettamente disegnato. Tuttavia è a dire che Lotte Reiniger non tralascia di

tentare talvolta le sfumature grigie, fra il bianco ed il nero, per le quali si serve di graduate sovrapposizioni di carta trasparente, ma, affidandosi al suo istinto, non si lascia mai indurre nella tentazione di creare, mediante un tale procedimento, l'illusione di una vera e propria dimensione in profondità, sicura che questa contrasterebbe fortemente col carattere delle ombre che sono prettamente di superficie. Così anche negli sfondi, che nei suoi film sono sempre costituiti dalla sovrapposizione di superfici chiare, essa non vuol mettere una illusione di spazio, bensì un simbolo di esso.

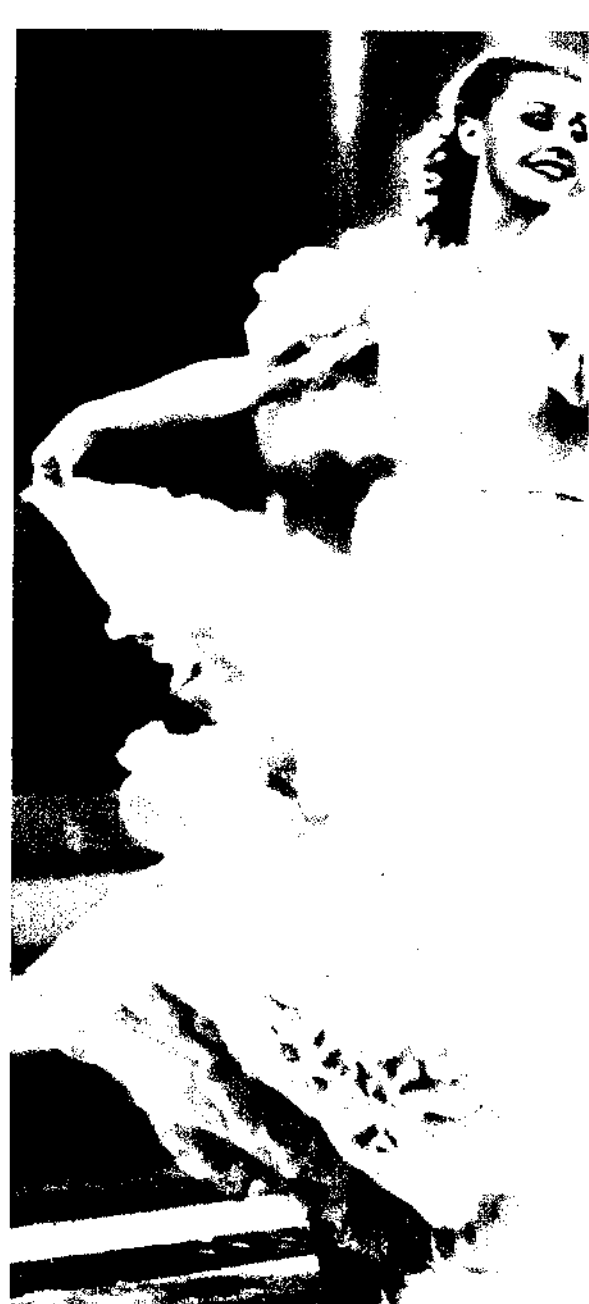
E. W. White ha osservato pure con ragione che tali ombre cinesi debbono la graziosa dinamica dei loro contorni al fatto che questi non vengono ritagliati sopra un disegno premeditato, ma inventati di getto dalle forbici e sviluppati dalla curva matematicamente esatta della piccola lunetta d'acciaio. Lo stesso fatto conferisce inoltre agilità e pluriformità a tali minuziosi labirinti di curve ornamentali mentre pone le premesse per quello stile di capriccio e di danza, caratteristico di tutti i film di Lotte Reiniger, nella cui armonia sono scelti i soggetti tratti dal roccò e dalla fiaba.

Concludendo: le possibilità drammatiche delle ombre cinesi erano limitate, ma gli sforzi continui per migliorarne la tecnica, indicano, in un certo senso, la lotta per giungere al vero e proprio cinematografo. In effetti, fra l'essenza delle ombre cinesi e quella delle proiezioni odierne sullo schermo, c'è una certa qual somiglianza, e lo sforzo artistico compiuto dall'operatore o dal produttore delle ombre cinesi, è lontanamente paragonabile all'attività dei moderni industriali del cinema. E non importa l'enorme differenza fra i due mezzi: quel che interessa sono certe forme e certi tentativi, uniti nel tempo da una precisa linea ideale.

G. V. MARINI



'Papageno' di Lotte Reiniger



GIRLS

IL TEATRO DI VARIETÀ ispirò più d'un capolavoro al cinema, nè vale citarne gli autori per rendersi conto che la maggior parte di essi sono europei. Ma coloro che fecero del teatro di varietà un vero e proprio genere cinematografico furono gli americani. Questo nuovo genere di film non nacque a caso, così come non sono dovuti al caso i film sui «gangster»; qui come là si tratta di costumi sociali ben precisi e tali da accendere subito l'immaginazione. Broadway è un nome che da solo basta a evocare efficacemente ambienti e abitudini americani, in cui le schiere abbaglianti delle «girls» rappresentano il fasto esteriore e più attraente. Ma il cinema ci ha anche mostrato con crudezza d'immagini quale umanità si agiti dietro quei bagliori.





"ATTRAVERSO IL CINEMA DI HOLLYWOOD
LO SPETTATORE EUROPEO È PORTATO A
CONSIDERARE L'AMERICA COME UNA TERRA
PROMESSA NELLA QUALE È POSSIBILE
CONSEGUIRE IL LUSSO SENZA FATICA"



Si prepara una scena
con le novità americane

INFLUENZA DI HOLLYWOOD

IN EUROPA il cinema ha saputo staccarsi molto meno che in America dal concetto del processo creativo individuale, opera di un uomo singolo, sia esso artista o no, il quale, spinto dall'ispirazione, lavora con mezzi e criteri del tutto personali. Questa aderenza ad una tradizione di artigianato dipende specialmente, in certi casi, dalla ristrettezza del mercato e quindi dalle possibilità finanziarie, oppure dalla convinzione che il film sia opera d'arte e perciò al di là di ogni metodo industriale. Hollywood invece disponeva fin dal principio di un grande mercato, che, in seguito, si allargò rapidamente data la completa mancanza di quei preconcetti proprii alla natura degli europei e che impediscono di piegarsi al posto delle masse di oggi. Secondo l'esempio delle altre grandi industrie americane, si formò, in questo modo, una industria cinematografica la cui organizzazione produttiva rappresenta il *non plus ultra* di meccanizzazione e razionalizzazione di un lavoro creativo.

E' assai difficile valutare in breve l'influenza della produzione cinematografica di Hollywood sul resto del mondo. Anzitutto, benchè ciò non sia generalmente riconosciuto,

è necessario premettere che la cultura americana è sostanzialmente diversa dalla cultura europea. L'Europa è costituita da tanti paesi, ognuno dei quali ha dato origine, attraverso secoli di evoluzione e di tentativi, ad un'arte nazionale. E queste forme artistiche dei vari paesi, essendosi sviluppate con un medesimo processo, sono dotate di caratteri simili che consentono, ad es., ad un artista italiano, di capire un artista svedese, anche se le loro creazioni divergono nei dettagli e nella tecnica. L'arte europea s'inizia con numerosi tentativi individuali fusi, in seguito, in un tutto unico. In America, viceversa, si ha il problema di diverse culture ivi trapiantate che non possono progredire fin tanto che non si sono ambientate sul suolo americano. Per prima cosa è necessario che diventino americane, ma dato che gli Stati Uniti sono popolati da varie razze, ne consegue che esse debbano trovare una formula-tipo di espressione; su questa base avranno libertà di svilupparsi particolarmente. Non è, dunque, mera esigenza commerciale quella che ha reso i film di Hollywood conformi a un dato tipo, benchè l'esagerazione in questo senso sia dovuta indub-

biamente alle proprie necessità del commercio. Se ne potrebbe concludere che le esigenze economiche hanno, per così dire, ucciso il cinema americano. L'influenza dei consigli dati alle organizzazioni produttrici e la conseguente reazione delle masse, ha avuto effetti così perniciosi che si tende ora a svalutare completamente la cinematografia americana.

Così il cinema, negli Stati Uniti, ha suscitato violente ostilità e non meno violenti entusiasmi, e soltanto raramente una critica positiva. Nel periodo iniziale, benchè gli inventori della cinematografia fossero principalmente europei, fu in America che la tecnica ebbe un notevole sviluppo. E la tecnica rimane ancor oggi il gran dono offerto al mondo dall'industria cinematografica americana. Una nuova industria si è creata. Anche in tempi di crisi, impiega migliaia d'ingegneri, di scienziati, oltre il personale tecnico e artistico normale dei teatri di posa. Le prese aeree e mediche, ora così usate e richieste, prese che hanno ampliato il patrimonio scientifico mondiale, sono state possibili solo per il perfezionamento della tecnica. Si può dunque affermare che Hollywood, qualunque sieno i suoi errori, ha reso, con l'incoraggiamento dato alle ricerche tecniche, un incalcolabile contributo alla civiltà.

Il secondo punto in suo favore, che cioè ad Hollywood indubbiamente si deve la richiesta, da parte di vasti strati della popolazione americana, di un più alto livello di vita, può prestar adito alla critica. Si può obiettare che il cinema illustra una forma di vita non comune e spesso falsa. Ciò è vero, ma è anche vero che la colpa bisogna attribuirla al realizzatore e al direttore artistico, anziché al principio su cui poggia questa affermazione.

Il livello di educazione e i metodi di vita di un dato numero di persone possono non prestarsi all'imitazione delle masse. Si trapianti per es., una famiglia svedese nel Middle West: si troverà in mezzo a gente di diversa origine, spagnuoli da un lato della strada, e esquimesi dall'altro. Per una generazione, le abitudini nazionali prevarranno, ma spesso la condizione della famiglia si modificherà, nonostante che vi sieno pochi principii applicabili egualmente in occidente e in oriente. Il cinema ha modificato questo stato di cose. Quanto è stato visto costantemente per un anno sullo schermo diventa famiglia: si evita così, allo straniero appena giunto, di trovarsi in un ambiente del tutto estraneo. Il cinema, nel ripetere quei dati motivi, diventa una guida inconscia e, perciò stesso, un legame fra nazioni e famiglie di origini diversissime. Il lato negativo può essere quindi rimosso dal fatto che Hollywood ha largamente contribuito alla fusione in un tutto omogeneo delle diverse culture stabilitesi.

Questo fatto, che negli Stati Uniti ha un valore positivo, può averne uno negativo nei paesi europei. L'Inghilterra per es., ha sviluppato attraverso i secoli un sistema di vita suo proprio, che, comunque lo si consideri, rimane tuttavia come il prodotto d'una evoluzione dovuta all'atmosfera del paese ed alle sue condizioni economiche e politiche. Tale sistema di vita può subire modifiche, essere alterato o abolito, ma non è certo opportuno sostituirlo con una gerarchia di valori importata da Hollywood e ispirata da condizioni economiche del tutto diverse. Basterà un esempio: molti operai degli Stati Uniti si recano al lavoro guidando la propria automobile. Avere una macchina, negli Stati Uniti, non è un lusso. Le macchine costano poco, i ragazzi imparano a guidare fin da bambini, e, d'altra parte, in molte regioni, esse rappresentano il rimedio logico all'isolamento ed alla mancanza di altri contatti con i grandi centri. Ne consegue che per i personaggi di un film il possedere una macchina rientra nell'ordine naturale delle cose. Senonché, la situazione muta negli stati europei, dove l'automobile non è ancora tanto popolare. Ed è qui precisamente che lo spettatore rischia interpretazioni incatte, perché, in luogo di rendersi conto che la macchina di un personaggio cinematografico americano corrisponde approssimativamente alla propria bicicletta, è portato a considerare l'America come una terra promessa nella quale è possibile conseguire il lusso senza fatica.

W. BRYHER



NOTIZIE TECNICHE UN NUOVO SCHERMO

LA NECESSITÀ di creare uno schermo cinematografico che rendesse del tutto trascurabile la perdita di luce per filtrazione, pur essendo del tutto permeabile al fascio delle onde sonore emesse dagli altoparlanti, sistemati posteriormente allo schermo, ha indotto l'ideatore a studiare la realizzazione di uno schermo rigido rispondente alle esigenze anzidette.

La soluzione del problema è stata raggiunta, mediante la connessione fra loro di « lamelle metalliche » aventi forma appropriata e costituenti nell'insieme elementare, degli « elementi tabulari » gemelli che risultano facilmente accoppiabili.

Lo scopo primo dello studio condotto, fu quello di poter dotare le nostre sale cinematografiche, di uno schermo che nei confronti di quelli in tela importati dall'Estero fosse:

- 1) - più economico all'atto dell'acquisto
- 2) - più economico in fatto di manutenzione
- 3) - presentasse durata pressochè infinita
- 4) - fosse costruibile con materiale nazionale.

I risultati tecnici che si ottengono con l'adozione dello « schermo lamellare Pressanto » sono:

- a) - assoluta permeabilità al suono
- b) - assoluta fedeltà dei suoni diffusi
- c) - diffusione assolutamente uniforme per maggioramento dell'angolo al vertice del fascio sonoro.

Infatti lo schermo « Pressanto » non dà l'ovattamento della voce e dei suoni a medie vibra-

zioni, che si riscontrano nelle sale a schermo di tela normale o cerata.

E' importante inoltre rilevare che nello « schermo Pressanto » le lamelle costituenti, non danno assolutamente vibrazioni, qualunque sia il genere di suono, il suo timbro e la sua intensità. La particolare conformazione delle lamelle porta ad una distribuzione sonora assolutamente uniforme per tutta la sala. La direzione delle onde sonore per l'ampliamento dell'angolo del cono sonoro di proiezione degli altoparlanti è pressochè parallela alle pareti laterali della sala, perciò vengono sostanzialmente eliminate le code sonore.

La somma di queste due risultanze, determina in definitiva anche per le sale normalmente « sorde », e con pareti riflettenti, un miglioramento assoluto agli effetti acustici, eliminando così la necessità di rivestire con pannelli assorbenti le pareti stesse della sala. In quanto alla riflessione ottica:

A) - La riflessione della proiezione luminosa, avviene in misura pressochè totale, per la quantità del materiale riflettente e per la maggiore area riflettente a parità della superficie di schermo.

B) - I bianchi acquistano brillantezza e trasparenza

C) - I neri si approfondiscono e diventano nitidi.

D) - Le mezze tinte ottengono un impasto perfetto.

Per tali ragioni le figure ed i paesaggi risultano con rilievo netto e sono morbidi nei passaggi dai bianchi ai neri. Ciò porta a parità di intensità della sorgente di proiezione, ad una maggiore luminosità delle figure in confronto agli schermi in tela, in quanto notoriamente questi ultimi danno scarsissimo rendimento per la forte quantità di luce che li attraversa.



di Charlot, in TEMPI MODERNI, della macchina per mangiare. Benchè diversissime, le due trovate si fondano sulla medesima conoscenza della generale sensibilità al comico della situazione di un uomo trattato come un oggetto. Al *gagsman* munito di queste nozioni, il mestiere non riesce gran che difficile. Per esempio, se esso suggerisse, per un film comico, una situazione nella quale un uomo o svenuto o dormiente, o colpito da una mazzata, viene scambiato per un manichino carico di sabbia e rimosso, trasportato, lasciato cadere, adagiato in pose ridicole, da due facchini, non avrebbe fatto altro che applicare la medesima formula usata nei NOSTRI PARENTI e in TEMPI MODERNI. Il *gag*, dunque, appare un congegno puramente meccanico, un sotterfugio strettamente spettacolare. C'è bisogno di un talento della tempra di Charlot,

FILOSOFIA DEL "GAG"

I CRITICI più colti del cinema, particolarmente quelli europei, si mostrano contrari al *gag*. E, in un certo senso, hanno ragione. Specialmente se il *gag* vien preso nel significato letterario e superficiale che ad esso, comunemente, danno certi tecnici: tampone col quale si tappa un vuoto. Vuoto largamente metaforico.

La linea narrativa di un film comico è tutta disseminata di *gags* sapientemente disposti, dosati con straordinaria abilità. Si direbbe, quasi, che i tecnici misurino l'intensità della risata e la sua durata. E la pausa puramente narrativa dura giusto quel tanto che è necessario per preparare lo spirito dello spettatore allo scoppio della nuova comicità.

Negli studi americani il *gagsman* è un tecnico di primaria importanza: esso non ha altro compito che di preparare un assortimento di situazioni grottesche, di capriole, di scivolate, di fantasie comiche pronte ad ogni domanda. Non è un mestiere da nulla. Qualche nozione della psicologia delle masse, nel bagaglio intellettuale del *gagsman*, è indispensabile: bisogna sapere, per esempio, che in certe situazioni il pubblico è incorreggibilmente infantile, e che il più vigoroso scatto di comicità parte sempre da una caduta, da una torta che si spiaccica su di una faccia austera, da due individui che si scontrano all'angolo di una strada. Esistono situazioni fondamentali, immobili, diremmo quasi eterne, delle quali il *gag* non è che un'astuta variazione. Ricordate nei NOSTRI PARENTI, la trovata di Laurel e Hardy nei bacili di cemento? Confrontatela con quella



Sopra: 'Bartolomea cuciniera' di Mack Sennett - Sotto: Stan Laurel e Oliver Hardy nel film 'I nostri parenti'



Una scena del film 'Charlot usuraio'

perchè esso assuma, come nel caso citato, una funzione che stavolta è di satira sociale e non di poesia.

Ecco, dunque, i motivi, talvolta non privi di fondamento, per i quali alcuni elaboratori dell'estetica cinematografica trattano il *gag* come uno degli aspetti deteriori dell'arte cinematografica. Guardiamoci, però, dall'insegnare. Vogliamo specialmente alludere alla cinematografia italiana nella quale il *gag* e il *gagsman* sono quasi totalmente ignoti. I critici che del cinema fanno oggetto di studio superiore, non tengono conto, naturalmente, che dei suoi aspetti strettamente artistici. Su questo elevato piano è verissimo che la poesia dell'UOMO DI ARAN scorre pura, senza la brutale interruzione di una trovata meccanica; che la FEBBRE DELL'ORO è ricca di una comicità scaturita non dai « tamponi » conficcati nelle « falle », ma dal sentimento del poeta; che la KERMESSE EROICA si svolge satirica ed esilarante senza aver bisogno di ricorrere a droghe estranee; ma è anche vero che il cinema è soprattutto industria e che la realizzazione delle pure opere di poesia diventerà più facile, quando potranno elevarsi su un vasto piano di opere sicuramente commerciali. Per molti e molti anni la comicità meccanica di un Harold Lloyd, costruita dai *gagsmen*, è stata una vena d'oro per gli studi di Hollywood. Ed oggi, benchè al tramonto, sono ancora Laurel e Hardy o i Marx che consentono a un Vidor o a un Wyler di condurre qualche volta il cinema verso strade, anzi che commerciali, poetiche.

Del resto, affermare recisamente che il *gag* è un elemento deterioro del film d'arte, non è del tutto esatto. Spesso il *gag* è una pausa

necessaria in un lungo discorso, è una materia certamente estranea ma usata consapevolmente dal regista per impedire che l'attenzione dello spettatore si disperda e che l'efficacia comunicativa della sua opera ne soffra. E allora il *gag* è assorbito dall'opera, ne diventa parte integrante, assume una funzione necessaria, strutturale.

In conclusione, è necessario preoccuparsi del fatto che l'Italia manca non solo di *gagsmen*, ma persino di film comici. I tentativi compiuti in questo campo (a parte le commedie comico-sentimentali), sono di gran lunga inferiori alle nostre possibilità. L'Italia è fornita, specialmente nel teatro dialettale, di ottimi attori comici. Ma le poche volte in cui qualche produttore ha tentato di trasferirli sullo schermo, i risultati non hanno pienamente persuaso. Anche quando, come nel caso di Musco, il successo commerciale è stato notevole, il critico ha dovuto concludere che il trionfo rimaneva del teatro, senza segnare l'invenzione di un film comico italiano. Infatti nessuno oserebbe chiedere a un Musco, a un De Filippo una comicità diversa da quella che ha fatto la loro fortuna teatrale.

Qui, proprio, interviene il parere dell'esperto, del *gagsman*. La comicità di un attore teatrale è fatta essenzialmente di arguzie, di battute, al massimo di smorfie, mentre la comicità del cinema è tutta estrinseca, fatta di situazioni, di trovate, di puro movimento. Insomma, comicità di fantasia.

Non diteci ora che questo è un aspetto peculiare del cinema americano. Guardate i giornali umoristici italiani: che cosa sono i loro collaboratori se non altrettanti *gagsmen*?

AMEDEO ACRI



SEGRETI DELL'OCCHIO

QUANDO siamo in una sala da proiezione ed il film corre luminosamente sullo schermo, la visione che abbiamo è perfetta in modo assoluto? Principalmente è uniforme per tutti gli spettatori, anche se gli stessi per ipotesi si trovino seduti in un punto ideale della sala nei confronti dello schermo? Evidentemente no; la perfezione è solo relativa perchè connessa alla facoltà visiva del singolo, al potere di accomodamento dell'occhio. Siccome, però, nella vita ciascuno di noi osserva tutto quel che ci circonda con il sistema ottico che possiede, ecco che anche la visione cinematografica viene seguita con la identica facoltà e non incontrando in conseguenza diversità fra vita reale e vita rappresentata sullo schermo siamo tutti egualmente soddisfatti.

Questa facoltà di adattamento dell'occhio è un tema oltremodo interessante nel mondo della fotografia e della cinematografia: è dalla facoltà di accomodamento dell'occhio che dipende di poter scorgere distintamente gli oggetti vicini o lontani. Esaminiamo, brevemente, di che cosa si tratta.

Se l'occhio fosse rigido ed immutabile, dal momento che per vedere nitidamente un oggetto è necessario che la sua immagine (data dal sistema ottico dell'occhio stesso) si formi a fuoco sulla retina, sarebbe possibile vedere nitidamente solo gli oggetti posti ad una data distanza dall'occhio, sia pure, come sempre, con una certa tolleranza, ossia con una certa profondità di campo. Invece una parte del sistema ottico dell'occhio (il cristallino) è variabile di forme e quindi di potenza, in modo che automaticamente, ossia indipendentemente dalla volontà dell'osservatore, si deforma di quanto è necessario perchè l'immagine dell'oggetto su cui è concentrata l'attenzione venga bene a fuoco sulla retina e di conseguenza l'oggetto stesso si veda nitidamente. Con questo l'occhio giovanissimo riesce a vedere oggetti posti fino a 7 o 8 cmc. dall'apice corneale; l'occhio dell'uomo maturo arriva fino a 25 o 30 centimetri. Inoltrandosi l'età il punto più vicino all'apice corneale, punto che si chiama punto prossimo, si allontana sempre più dall'occhio, finchè verso i 45 anni comincia ad essere troppo lontano per gli usi correnti della persona civile ed è necessario l'impiego di occhiali per sopperire alla diminuzione di accomodamento. Verso i 65 anni l'accomodamento è annullato, in generale. L'insufficienza dell'accomodamento è quella che dà origine alla presbiopia ed è, normalmente, data dall'età e provocata dall'indurimento e quindi dalla indeformabilità del cristallino.

Ma non sempre è l'età in funzione di questo fenomeno. Anche l'afachismo e cioè la perdita totale del cristallino, a seguito di un'operazione chirurgica (cataratta) o la miopia eccessiva che atrofizza il cristallino stesso, possono creare dei presbiteri.

L'accomodamento dell'occhio si misura con gli optometri e la presbiopia si corregge con lenti positive che servono ad aggiungere all'occhio, esternamente, le diottrie di accomodamento che non ha più, per sua natura. Le più utili e pratiche sono le lenti bifocali, composte di due parti, attraverso una delle quali l'occhio può vedere le cose vicine mentre, con l'altra, ha la visione nitida delle cose lontane, evitando la necessità di togliere la lente ogni qual volta vari la distanza dell'oggetto osservato.

★

NOTIZIE TECNICHE IL CINEMA ALLA FIERA DI MILANO

OGNI anno noi siamo fra i primi a visitare la Fiera di Milano; e ciascun anno le scopriamo un viso nuovo, pur rimanendo inalterata la sua fisionomia di mercato e di rassegna ad un tempo, dove ogni conquista della tecnica e della scienza trova la sua consacrazione.

Anche nel campo cinetecnico, sorprendenti sono state le realizzazioni dei nostri industriali, e tali da poterci considerare con orgoglio affiancati interamente dalla produzione estera. Basta, per convincersene, visitare l'ampio padiglione della Fiera dove trovansi installati gli impianti cine-sonori, di più recente ideazione, che costituiscono indubbiamente una convincente prova della maturità tecnica e della solida organizzazione delle Case italiane.

Gli archi intensivi a grande specchio (di ben 350 mm. di diametro) e ad effetto beck, predominano ormai incontrastati; chè le esigenze della cinematografia in fatto di luminosità del quadro sono sempre crescenti. Si hanno quindi lanterne spaziose e razionali, munite, fra l'altro, di soffiatori magnetici della fiamma del cratere, nonché di avvicinatori automatici dei carboni.

In esse troviamo tutti gli accorgimenti che l'arco intensivo ha imposto: aspirazione dei gas della combustione; protezione dello specchio durante l'innesto dell'arco; illuminazione automatica dell'interno della lanterna ecc.; con che si viene a conseguire notevoli vantaggi, fra cui: maggiore durata degli specchi; utilizzazione massima dei carboni; economia nel consumo di energia elettrica; costanza del flusso luminoso; illuminazione uniforme del quadro ed infine, massima intensità di luce sullo schermo. Lanterne nelle quali la distribuzione delle varie parti forma un tutto omogeneo e la cui linea armoniosa, non soltanto costituisce un requisito estetico, ma risponde alla razionale funzionalità dei diversi organi.

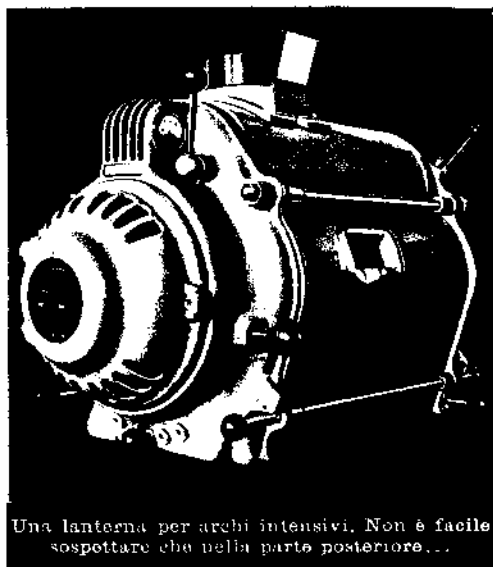
Le macchine di proiezione sono oggi veri gioielli meccanici come struttura e come funzionamento. Dall'esame, anche superficiale, di esse, s'indovinano i nuovi sistemi di lavorazione, veramente rivoluzionari, adottati dai nostri produttori. Nulla hanno più di comune con le vecchie macchine del muto (ad eccezione della croce di malta, che pure è oggi intercambiabile, anche col proiettore in marcia).

Tutte le varie parti del proiettore, croce di malta compresa, che per effetto delle maggiori velocità imposte dal sonoro, subiscono notevoli sollecitazioni, lavorano in bagno d'olio. In alcuni proiettori la lubrificazione è financo forzata e munita di filtri di depurazione.

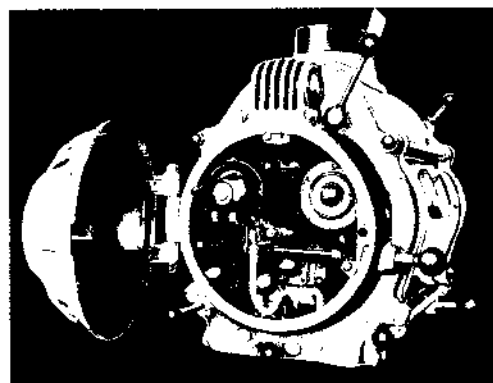
L'antiquato ed irrazionale sistema di raffreddamento, chiamato a «bacinella», è stato abbandonato. Il raffreddamento del proiettore e particolarmente della finestra del fotogramma e della camera dell'otturatore, sottoposte oggi ad intensità calorifiche mai raggiunte in passato, ha luogo ormai, anche nei modelli italiani, con circolazione di acqua oppure con un getto d'aria previamente filtrata. Opportune nervature sono state ricavate, internamente od esternamente alla camera dell'otturatore, per rendere più efficaci ambedue i sistemi di raffreddamento dianzi citati.

Il motore che aziona i vari congegni della macchina di proiezione è stato definitivamente incorporato al proiettore con la interposizione di giunti elastici, di viti senza fine, di frizioni o di altri dispositivi miranti ad evitare strappi, o moti pculolari, all'avviamento.

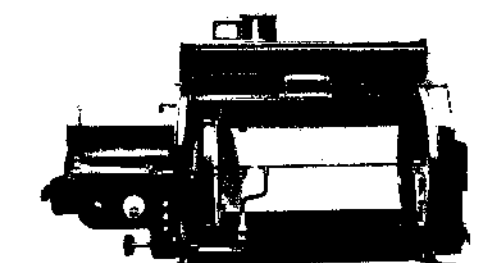
Motore, ingranaggi, rocchetti, croce di malta, trasmissioni, rulli, congegni per la lubrificazione



Una lanterna per archi intensivi. Non è facile sospettare che nella parte posteriore...



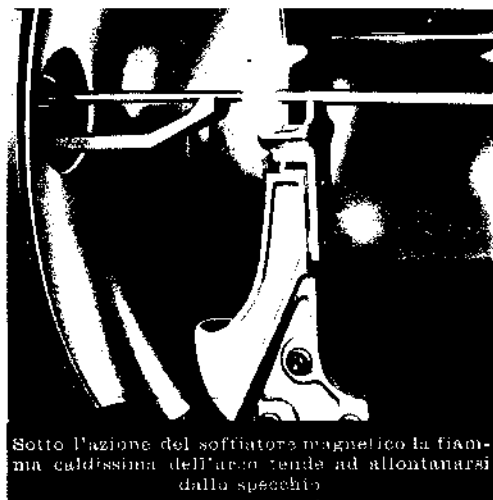
...trovano posto i dispositivi per l'avanzamento dei carboni (automatici ed a mano)



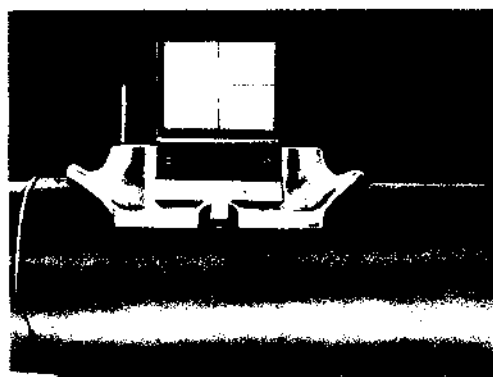
Altra lanterna per archi intensivi spaziosa e semplice. Il carbone positivo può essere impiegato anche della lunghezza di 50 cm. Specchio del diametro di 350 mm. a lungo fuoco, per tenerlo lontano dalla fiamma dell'arco e per preservarlo dagli spruzzi del rivestimento di rame dei carboni. Soffiatore magnetico. Per facilitare per facilitare l'innestazione. Avvicinatore automatico e differenziale dei carboni. Dispositivo di controllo esterno dell'arco, ecc.

ecc. formano un tutto incombustibile, un insieme armonico ed organico, così che la marcia di un moderno proiettore è silenziosa, precisa, micrometrica.

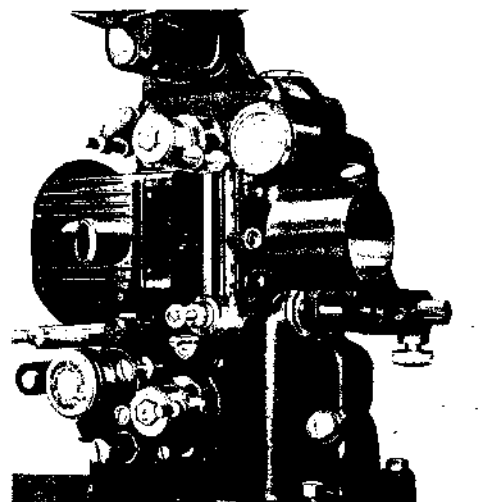
Dispositivi ad azione centrifuga, oppure mossi dallo stesso film, intercettano il fascio luminoso se il proiettore si arresta o rallenta la marcia al di sotto del limite di sicurezza, e nello stesso tempo accendono la luce in sala e spengono la lampada di eccitazione. Altri dispositivi inter-



Sotto l'azione del soffiatore magnetico la fiamma caldissima dell'arco tende ad allontanarsi dallo specchio



Come viene proiettata l'immagine del cratere dal dispositivo di controllo



Un moderno proiettore con lubrificazione forzata: motore a lubrificatore verticale; trasmissione con vite senza fine, ecc. Sono visibili le nervature per facilitare il raffreddamento della camera dell'otturatore

vengono per scongiurare eventuali principi d'incendio in caso di determinate disattenzioni dell'operatore.

Gli obiettivi (usciti lustrati da officine italiane affermatesi brillantemente anche nel campo dell'ottica) sono di grande diametro, extra-luminosi, a minima dispersione ed a minimo assorbimento di luce, privi di apprezzabili aberrazioni; tali, insomma, da darci una uniforme e nitida illuminazione del quadro.

La «testa sonora» continua ad essere oggetto di particolari studi e di geniali innovazioni. Difatti nuovi accorgimenti sono stati attuati per consentire una perfetta regolazione del segmento lettore, da una parte, ad assicurare, dall'altra, lo scorrimento del film senza vibrazioni proprie e senza variazioni di velocità, al fine di evitare la benchè minima alterazione della riproduzione dei suoni. In qualche tipo di testa sonora il film è trascinato dallo stesso tamburo sonoro. In altri tipi si ha financo due rocchetti di traino indipendenti. In altri tipi ancora il volano di compensazione è immerso nell'olio, ottenendosi in tal maniera un sistema stabilizzatore a smorzamento istantaneo. I pattini pressori striscianti, lonte di incrostazioni, di rigature e di altri inconvenienti, sono stati eliminati del tutto. Il film viene ora mantenuto aderente al tamburo sonoro per mezzo di rocchetti, di rullini di rinvio o di altri organi rotanti, alcuni dei quali hanno anche l'ufficio di smorzare le variazioni di velocità. Il diametro del tamburo sonoro è stato notevolmente ridotto per assicurare l'aderenza anche del film accartocciati dall'alta temperatura degli archi intensivi.

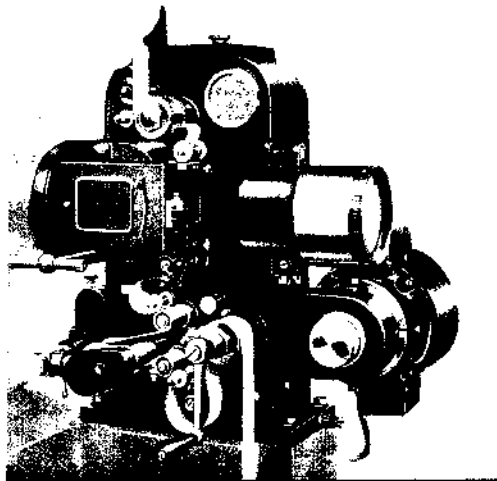
Gli impianti bisonici conservano ancora le ottime posizioni raggiunte. Abbiamo quindi altoparlanti con radiatori cellulari che assicurano la distribuzione anche delle note alte in tutti i punti della sala; altoparlanti con diffusore esponenziale a grande apertura, capaci di riprodurre le note più basse della scala musicale. Geniali dispositivi sono stati presentati per dare modo all'operatore di cabina di controllare a volontà la resa acustica della sala ed al direttore di sala di regolare a distanza il volume e il tono della riproduzione indipendentemente dalle manovre di cabina.

E' noto che le caratteristiche acustiche delle sale cinematografiche non dipendono soltanto da quelle architettoniche, ma sono funzione del grado di affollamento delle sale stesse. L'operatore di cabina, isolato com'è, non può certamente seguire l'affollamento per domare caso per caso la riproduzione sonora. Tale operazione può essere eseguita dal direttore di sala per mezzo del « telecomando », ossia per mezzo di un dispositivo che gli consente di agire direttamente sulle valvole amplificatrici. Uno di tali dispositivi si stacca da quelli similari perchè agisce, non sulla griglia, ma sul catodo di una delle valvole amplificatrici a bassa impedenza, evitando in tal modo rumori di fondo, distorsioni ed altri inconvenienti.

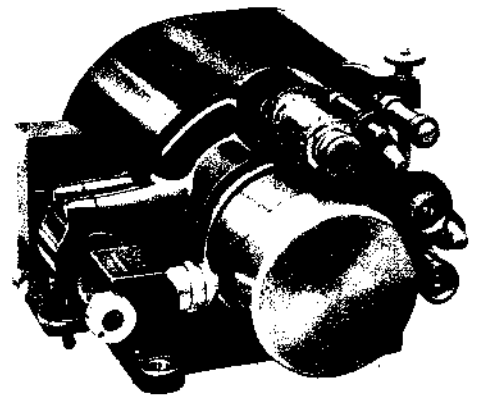
La resa acustica della sala può essere controllata dall'operatore mediante un altro dispositivo, chiamato da talune Case « fonocontrol », il quale è costituito essenzialmente da un microfono accoppiato ad un amplificatore (tanto l'uno che l'altro di appropriate caratteristiche). Il microfono va ubicato in posizione tale da poter raccogliere le onde sonore dirette e le onde sonore riflesse, come farebbe l'orecchio di un ascoltatore piazzato al suo posto. Le segnalazioni del microfono, opportunamente amplificate, fanno capo, per mezzo di un commutatore, all'altoparlante pilota di cabina, oppure ad un altoparlante separato. D'altro canto l'apparecchio mette in grado l'operatore di udire ciò che avviene in sala (allarmi; proteste del pubblico, ecc.) e di correre ai ripari.

Quando tre anni or sono venne inaugurato il padiglione cinematografico, l'Ufficio stampa della Fiera di Milano tenne a chiarire che gli scopi che avevano suggerita l'iniziativa erano stati di valorizzazione concreta di un'attività industriale e commerciale che muove una massa di interessi fra i più notevoli, e che non poteva quindi considerarsi marginale nel quadro delle forze produttive del Paese. Le brillanti posizioni raggiunte dalla produzione nazionale anche in detto campo dimostrano che il problema di dare all'industria e al commercio del cinema adeguato rilievo non poteva essere diversamente risolto.

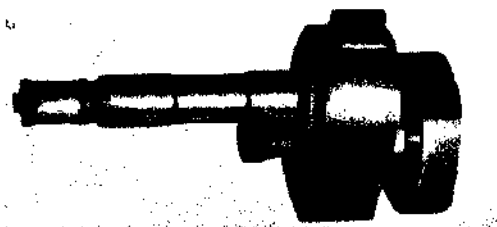
GAETANO MANNINO-PATANÈ



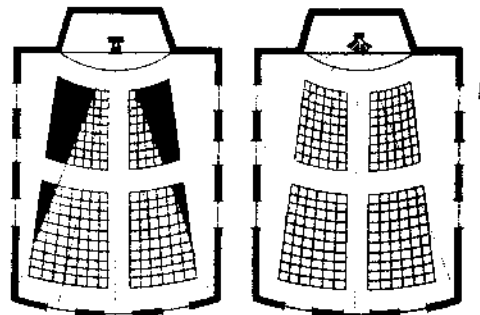
Un altro moderno proiettore con: raffreddamento dello sportello e della camera dell'otturatore a circolazione d'acqua; motore accoppiato; lubrificazione automatica con getto continuo a pressione, ecc. Si osservi il minimo ingombro della testa sonora



Testa sonora moderna con volano di compensazione in olio, senza pattini pressori; compensatore oscillante in uscita; smorzatore a frizione d'olio in entrata; collimatore ed adattatore per l'eventuale correzione del pennello lettore



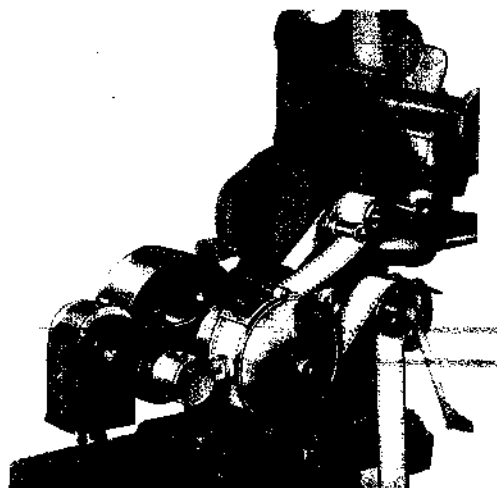
Blocco della croce di malta ricambiabile anche col proiettore in marcia



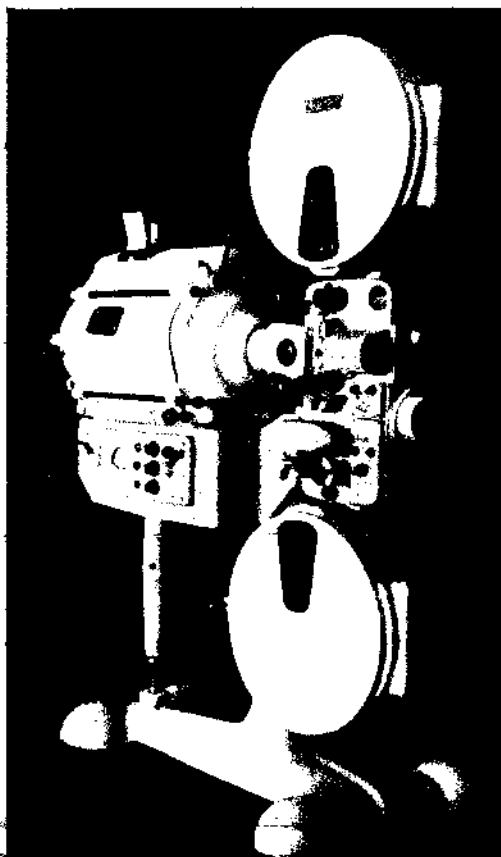
A sinistra: come si distribuisce il suono con i comuni altoparlanti a tromba. A destra: come si distribuisce invece il suono col sistema bisonico



Le scatole parafuoco sono munite di un corridoio di sicurezza che in caso d'incendio impedisce ogni infiltrazione di fiamma verso l'interno



Testa sonora di qualche anno fa, con pattino strisciante e tamburo sonoro di grande diametro



Una delle macchine di protezione presentate alla XX Fiera di Milano, di ideazione e costruzione italiana e che unisce due caratteristiche originali (porta-obiettivo rigidamente collegato allo sportello; panti del film autoregistrabile; motore a variazione automatica di distanza assiale con la variazione della frequenza di rete, ecc.)

Generalcine

presenta un eccezionale gruppo di film di
PRODUZIONE NAZIONALE
per la stagione 1939-1940

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 Naz-
zari e Leda Gloria - Regia di CARLO CAMPOGALLIANI

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

ABUNA MESSIAS (R. E. F.) con Camillo Pilotto e
Mario Ferrari - Regia di GOFFREDO ALESSANDRINI

BIONDA SOTTO CHIAVE (FARO FILM) con Enrico Viarisio,
Giuseppe Porelli, Vivi Gioi - Regia di C. MASTROCINQUE

DICKY (OCEANO FILM) con Giuseppe Porelli,
Paolo Stoppa, Carla Candiani
Regia di RAFFAELE MATARAZZO

VILLA PARADISO (SOVRANA FILM)
Regia di DOMENICO GAMBINO

FILM DI QUESTI GIORNI

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



★★★ FOLLIE DI HOLLYWOOD

BENCHE' questo « genere » tipico del cinema americano non riservi ormai più per nessuno alcun segreto, **FOLLIE DI HOLLYWOOD** appare comunque un film divertente e in alcuni punti magnifico. Il ritmo è sempre la qualità peculiare del cinema americano, insieme a un'allegria e a una fantasia singolarissime, che destano subito simpatia e assenso. Incantevoli i balletti che accompagnano le danze della Zorina.



★★★ CONFLITTO

IL SUCCESSO del film interpretati da Corinne Luchaire, la nuova e singolare attrice francese, offre ancora una prova che gli attori hanno sul pubblico un potere assai più diretto e persuasivo del film in sé stesso. Non è dunque il film che deve piacere allo spettatore, ma l'interprete. Chi vuol fare un buon film, trascurando questa esigenza, s'accomodi; ma non si faccia illusioni circa il successo.



★★ TRE VALZER

TRE VALZER è la storia d'una ballerina e di un galante marchese, i cui figli, e i figli dei figli, son portati dal caso troppo compiacente ad incontrarsi e ad amarsi. Si tratta insomma di un pretesto per girare un film in costume, cominciando dal periodo del secondo impero fino ai nostri giorni. Il teatro d'operetta è l'ambiente dell'azione, che però è troppo esile e spesso noiosa.



★★ IL SEGRETO DEL TIBET

È FORSE il film più « giallo » del « giallo » Warner Oland. Una trama tanto intricata e piena d'orrori, gli affezionati di questo strano attore forse non avevano mai vista sugli schermi. Il « brivido » ha una sua parte nell'esperienza psicologica, e qui si tratta d'un « brivido » mescolato a suggestioni esotiche. Ma i risultati del film rimangono come sempre al di fuori d'ogni più elementare emozione dell'animo.



★ LADRO DI DONNE

SOLO nella produzione francese si possono constatare opere tristemente infime come questo **LADRO DI DONNE**, dove i furti appaiono tutt'altro che galanti. Ma per i furti, poco male. Sui ladri si potrebbero fare ottimi film d'ogni specie, purché negli autori non mancassero gusto e intelligenza; altrimenti accadrebbe quello che un film come **LADRO DI DONNE** dimostra nella maniera più solenne e precisa.



★ LA MINIERA MISTERIOSA

QUANDO si sbaglia, in America si sbaglia con umore allegro. La natura degli americani porta ad essere allegri pur nelle situazioni pericolose o tristi. Infatti, vedendo i film sui *gangsters*, lo spettatore può provare a volta a volta spavento e orrore, mai tristezza. Solo che nella **MINIERA MISTERIOSA** tutto ciò che accade è troppo allegramente ingenuo.



★★★★ VOGLIAMO LA CELEBRITÀ

QUANDO, due anni fa, apparve sugli schermi italiani **IL FANTASMA GALANTE**, quasi generali furono le voci che dicevano come René Clair s'era dato anche lui al cinema commerciale. A denti stretti, sorridendo ipocritamente, certi dilettanti, che si erettero offesi o traditi in una loro solitaria fede, dovettero ammettere che l'opera, nonostante fosse prodotta con scopi anche commerciali, era eccellente. A differenza di tutti i precedenti film di René Clair, **IL FANTASMA GALANTE** ebbe successo. Ma era proprio questo successo di pubblico ciò che più dava fastidio ai dilettanti e agli esteti, che in Clair vedevano ormai contaminata la superstita purezza del cinema « artistico ». Ed ora, ecco un altro film, **VOGLIAMO LA CELEBRITÀ**, a confermare il tradimento del regista. Senonché, non si tratta affatto di tradimento. Lo stile di Clair non è mutato in nulla: risente forse di una certa stanchezza, mostrandosi sazio dei propri estri. Naturale stanchezza, del resto, essendo il cinema un'arte che presto esaurisce le proprie risorse. Il silenzio, o il breve saltuario interloquire di registi come Chaplin, Stroheim, Clair, Sternberg ed altri minori, può esserne uno dei segni più convincenti se non addirittura una inconfutabile riprova.

Quel che è certo, è che le possibilità massime del cinema, nelle sue attuali condizioni e attrezzature, sono già state raggiunte con varie opere, fra cui non mancano i capolavori di Clair; ma sembra difficile, per coloro che hanno portato il cinema alla maturità d'oggi, trovare le condizioni favorevoli per superare i punti conquistati ai tempi ch'esso appariva come una terra inesplorata e misteriosa, dove ciascuno poteva fare le proprie scoperte. Perché è proprio sul terreno della « scoperta », dell'« inedito », che nacquero le migliori opere di René Clair. Girare un film è come costruire un edificio. Mentre altri artisti possono concretare la loro opera sulla tela o sulla carta, l'opera di un architetto non può esistere soltanto sulla carta. Così l'opera di un regista. La quale spesso è anche condizionata dal capitale del produttore, dai suoi disegni e interessi commerciali. S'intende che un film come **À NOUS LA LIBERTÉ** non nasce dai preventivi di un produttore, salvo che quest'ultimo non abbia interesse a perdere molto denaro. E d'altra parte un tale film è come la giustificazione di un certo momento e di certe speciali condizioni del cinema, che più non si ripeteranno se non sotto aspetti diversi, cui si dovranno addegnare fini diversi. Oggi i mezzi cinematografici non permettono nuove esperienze artistiche se non in un terreno ancora vergine e misterioso com'è quello del colore. Ed ecco perché Clair ha dichiarato di aver fretta di girare un film a colori. È probabile che allora ritroveremo il regista di **ENTR'ACTE**.

Intanto, l'ultimo film di Clair è tutt'altro che un'opera mediocre. L'andamento del racconto, il ritmo delle immagini appaiono sempre sorretti dal vigore d'una straordinaria precisione e da un gusto inconfondibile, eccellente. Basterebbe lo spassoso episodio del colpo di stato, tipica invenzione di Clair, a darne la misura più attuale.

GINO VISENTINI



Prodotti
per fotografia



CHINONE

COLLODIO
FOTOGRAFICO

IDROCHINONE

MONTECATINI

SOCIETÀ GENERALE PER L'INDUSTRIA MINERARIA E CHIMICA

MILANO · VIA PRINCIPE UMBERTO 18-20

GALLERIA

LXIX - JAMES STEWART

(v. tavola a fianco)

James Stewart è nato circa 38 anni fa ad Indiana Pennsylvania. Suo padre, Alexander Stewart, era un mercante di chincaglierie e sua madre, Elisabeth, una buona ed onesta massana. Di natura sana ed equilibrata, un po' timido e impacciato qualche volta, ma sempre schietto e sincero. A sei anni si alzava la notte per introdursi cauto e guardingo nel negozio paterno. Quanti oggetti, quante cose da poter toccare e vedere d'avvicino. Più tardi il padre gli comperò un aeroplano nel quale il piccolo Jimmy poteva entrare a far finta di volare. Gli piaceva anche molto giocare alla caccia delle belve feroci in Africa: ma in realtà le belve feroci non esistevano ad Indiana ed in quanto all'Africa, Jimmy si accontentava di penetrare in un piccolo boschetto non molto distante dalla sua abitazione. Più grandicello studiò nella scuola media di Mercedesburg ed in questo periodo crebbe in tal modo che il padre dovette comprargli tre vestiti in un anno. Era ormai un ragazzino dall'aria un po' di stratta, tutto braccia e gambe. La sua stanza era piena di apparecchi radio e di altoparlanti. Ad Indiana fu il primo che riuscì ad ascoltare una trasmissione intera; si trattava di una cerimonia importante e non seppe fare a meno di raccontare la sua prodezza agli amici. Ma la notizia che Jimmy aveva potuto ascoltare la trasmissione si sparse rapidamente nella cittadina; lo seppe anche il suo professore; il quale volle che il giorno dopo, a scuola, Jimmy raccontasse come si era svolta la cerimonia. Un vero grattacapo per il povero lungo e sensibile Jimmy. Davanti a tutti i compagni restò come imbambolato e non seppe dire altro se non di aver sentito molti discorsi e molti inni.

Chi avrebbe dunque detto che il nostro Jimmy era un ragazzo fantasioso, sostanzialmente ed interiormente ricco? Eppure egli dimostrò e rivelò in seguito nei suoi studi di architettura nell'Università di Princeton una volontà caparbia e tenace di riuscire, davvero poco comune ai giovani americani. Era deciso a divenire un ottimo architetto. Amava anche il tennis, la corsa e il salto, ma si preoccupava anche molto dello studio. A Princeton imparò a suonare la harmonica, e per questa sua virtù fu presto chiamato nella compagnia teatrale dell'Università. Recitava parti secondarie senza slancio, goffamente, ma con impegno e con puntiglio. Era ormai destino: nell'estate si accodò alla compagnia di un suo amico e poco tempo dopo era a New York a tentare l'incerta fortuna del palcoscenico. Recitò in questo periodo *Goodbye again* di cui era protagonista Margaret Sullivan, della quale divenne poi buon amico. Visse questi anni difficili insieme ad Henry Fonda; ma mentre quest'ultimo prendeva le avversità e le sfortune ridendo, Jimmy si preoccupava e non sapeva essere allegro. Poco dopo fu scoperto da Hollywood e presto firmò un vantaggioso contratto con la Metro.

Da ROSEMARIE a GELOSIA, da NATY PER DANZARE a DOPO L'UOMO OMERA, la personalità di questo attore modesto, con-

tegnoso, ma animato da seri propositi e deciso ormai a divenire un vero attore, si forma, si consolida. Non bello né forse elegante, i suoi atteggiamenti non appaiono mai ricercati; una crocia di capelli gli ricade sempre sugli occhi; ma la strada presa è quella giusta, e le sue doti sono ormai da tutti riconosciute come sicure. Rappresenta il classico tipo di giovanotto americano, leale e sincero, con una leggerissima punta di ironia e di malizia. Un americano come si vorrebbe che tutti gli americani fossero; e lo vorrebbero per primi gli americani di cuore.

Dopo appena un anno di permanenza ad Hollywood diventa star; egli è ormai lanciato ed ha vinto definitivamente la sua battaglia. Accanto a Simone Simon nella seconda edizione di *SETTIMO CIELO* disegnerà una figura delicata, umana e sensibile. Ritroverà poi nella *VITA A VENT'ANNI* gli anni passati all'Università e di nuovo riconfermerà le sue doti schiette e sincere, dimostrando anche una notevole attitudine a ruoli disparati. Eccolo in seguito galante e perfetto amoroso, ma sempre un po' timido e impacciato, accanto a Ginger Rogers in *UNA DONNA VIVACE*. Ma è proprio in virtù di quella sua aria trasognata e distratta che immatura le ragazze. Anche nella vita privata è modesto, semplice; è il *darling big boy* di Hollywood. Il suo ideale di donna preferito è quello di una ragazza sana e virtuosa: Myrna Loy, per esempio.

Deriva da Gary Cooper, anche lui sfacciatto ma solo di muscoli, coraggioso e fondamentalmente puro. Forse più timido di Gary, più sommesso nel suo cauto esprimersi. E la sua voce: timidamente sussurrante; ma si tratta soltanto di un tono riguardoso verso se e verso gli altri, ereditato forse da antenati inglesi possessori di un *self-control* rigoroso. Un mezzo di recitazione pieno di senso e sufficiente da solo a dare la caratteristica di un attore, a rivelare compiutamente la sua personalità. L'avvenire di Stewart è chiaro, preciso: le doti artistiche non gli mancano, ne l'ingegno per progredire e per affinarsi. A sentir lui vorrebbe un giorno, quando non farà più l'attore, dedicarsi alla regia; e certo ci riuscirà. Ma a noi ora basta ammirarlo ed applaudirlo come attore, e sinceramente, caramente applaudirlo.

FILM PRINCIPALI: *The murder Man* (M.G.M., 1935); *ROSE MARIE* (M.G.M., 1936); *GELOSIA (Wife versus Secretary)*, M.G.M., 1936); *LA PROVINCIALE (Small Town Girl)*, M.G.M., 1936); *Speed* (M.G.M., 1936); *The Gorgeous Hussy* (M.G.M., 1936); *NATY PER DANZARE (Born to dance)*, M.G.M., 1936); *DOPO L'UOMO OMERA (After the Thin Man)*, M.G.M., 1936); *Next time we Love* (Universal, 1936); *SETTIMO CIELO (Seventh heaven)*, 20th Cent. Fox, 1937); *LA VITA A VENT'ANNI* (M.G.M., 1937); *UNA DONNA VIVACE (Vivacious Lady)*, Artisti Associati, 1938); *Made for Each Other* (Columbia, 1938).

PUCK



JAMES STEWART

SCALERA FILM

presenta



FOLLIE DEL SECOLO

di ALESSANDRO DE STEFANI

con

**ARMANDO FALCONI
PAOLA BARBARA**

SERGIO TOFANO
OLGA V. GENTILLI
CARLO ROMANO
BELLA STARACE
CLELIA MATANIA
DINA SASSOLI
ADELE GARAVAGLIA
OTELLO TOSO
ALFREDO CIAVARELLA

Regia

AMLETO PALERMI



VOI FOTOGRAFATE NOI PUBBLICHIAMO

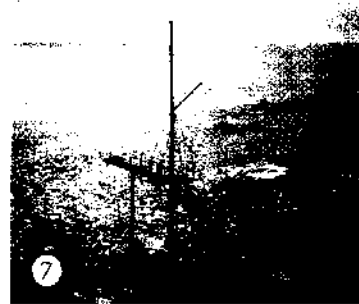


FOTOGRAFARE i bambini: il tema è sempre alquanto suggestivo. Il bambino è un attore inconsapevole e offre infiniti spunti. Basta che il fotografo sia accorto e pronto. Non serve mettere in posa il bambino. Il bambino trova da sé le sue pose, senza suggerimenti; e sono, le sue, spontanee, le più attraenti pose.

Si guardi, a questo proposito la fotografia di Mario Baccini (*San Marcello Pistoiese*) (1). Il bambino è in una tinozza, all'ombra, nell'interno di una stanza. Vicino a una finestra dalla quale entra un raggio di luce nella stanza. È illuminato da questo raggio di luce, sufficiente al fotografo. L'atteggiamento del bimbo è composto e riflessivo. Il fotografo non aveva a sua disposizione una macchina importante, ma una semplice macchina da dilettante alle sue prime prove. Eppure la fotografia non presenta evidenti difetti, anche se la inquadratura sia tutt'altro che studiata o ricercata. Il fotografo non ha usato di alcun accorgimento tecnico, né ha posto dinanzi all'obiettivo alcun filtro. La luce è quella del sole, l'apertura: 1:8, la pellicola usata «Ferrania», il tempo di posa 1/25.

La bambina fotografata da Pietro Valenza (*Marsala*) (2), con apertura 1:4,5, a 1/100 di secondo, in piena luce, è forse meno spontanea. Forse sarebbe stato più opportuno isolare la figura, lasciando solo qualche elemento accessorio, evitando le due piante in primo piano, una delle quali copre una parte del soggetto. Il fotografo poi avrebbe potuto chiudere un po' di più il diaframma dato che aveva a sua disposizione la piena luce, perché così la fotografia risulta lievemente sovraesposta. Un'altra bambina è quella fotografata da Paolo de Luca (*Bari*) (3) il quale ha addirittura posto il soggetto su un mobile, volendo dare alla bambina quasi un atteggiamento di bambola. Gli elementi che compongono il quadro sono discreti, ma la luce diffusa dà piattezza alla fotografia. Sarebbe stato opportuno studiare meglio la inquadratura che così risulta piuttosto artificiosa. La bambina poi risulta un poco mossa. Ciò dipende dal tempo di posa che è un quarto di secondo: troppo per una bambina. La fotografia è stata eseguita in interno, usando pellicola pancromatica.

La fotografia del bambino di Luigi Anastasi (*Palermo*) (4) che il fotografo ha intitolata «Un gioco interessante», risulta più movimentata, e in questo senso si può paragonare al n. 1. Senonché il fotografo ha voluto dare uno sfondo omogeneo all'oggetto, facendo



tirare una tenda dietro al bambino. Ma non ha scelto bene l'inquadratura, che una parte del gioco cui è intento il bambino è esclusa dalla inquadratura stessa. Comunque l'espressione del bambino colta improvvisamente è spontanea. Anche per questa fotografia come per quella n. 1, il fotografo ha approfittato della luce naturale del sole. Ma il cielo essendo grigio, non ci sono ombre. Diaframma: 1:4,5. Tempo di posa 1/5 di secondo.

Un'altra fotografia dello stesso Anastasi (5) ci mostra lo stesso bambino in esterno, al sole. «Vittorio ride» ha intitolato l'Anastasi questa fotografia. Ma, se la posa del bimbo è spontanea, la inquadratura è troppo spontanea, addirittura obliqua. Esatta è tuttavia la

mesa a fuoco. Diaframma: 1:6,3. Tempo di posa: 1/50.

Interessante è, infine, la composizione in esterno, di Mario Camboi (*Chiara*) (6) eseguita a Portofino. Il panorama della città illuminata dal sole è sullo sfondo, e di qua dalla zona d'acqua lievemente mossa è un gruppo di alberi scuri. La parte a sinistra in basso è troppo in ombra, mentre stanno bene nella inquadratura le tre imbarcazioni nell'angolo di destra. La fotografia è stata eseguita al pomeriggio, con tempo di posa 1/50 e diaframma 1/11. Più convenzionale è, dello stesso Camboi, la fotografia eseguita a Nervi (7) con diaframma 1:3,5, tempo di posa 1/50, al pomeriggio.

M. O.

SCATOLA
ROSSA
AL
LITIO

**BATTO LE
MANI ALLE
POLVERI**

Alberani

*Dina
Galli*

SCATOLA
VERDE
ACIDULO
ALCALINA

LE MIGLIORI PER
ACQUA DA TAVOLA

I FILM DEL MESE IN CENSURA

Reputiamo i nostri film del mese presentati qui a ragione 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.

ITALIA

ANIMALI PAZZI - Produz.: Titanus Film. Distribuz.: Odit. Regista: Carlo L. Bragaglia. Soggetto: Achille Campanile. Interpreti princip.: Tòù, Luisa Pèrida, Lilia Dale, Händ, Bianca Stagno Bellincioni, Raffaello Giachino, Dino Perbellini. *Approvato* (1).

PAPA LEBONNARD - Produz.: Scaleria Film. Regista: Jean de Limur. Soggetto dalla commedia di Aicard. Operatore: Ubaldo Arata. Sceneggiatura: Albani. Scenografo: Antonio Valenti. Interpreti princip.: Ruggero Ruggeri, Jean Murat, Madeleine Sologne, Jeanne Provost, Pierre Brasseur, Elena Fusco, Nicola Maldacea, Hélène Perdrière. *Approvato* (1).

LE SORPRESE DEL DIVORZIO - Produz.: Scaleria Film. Regista: Guido Brignone. Aiuto regista: Giuseppe Fattigui. Soggetto: A. Bisson. Operatore: Massimo Terzano. Tecnico del suono: Giuseppe Caracciolo. Scenografo: Abel. Interpreti princip.: Armando Falconi, Sergio Tolano, Filippo Scelzo, Carlo Romano, Guglielmo Barnabò, Bice Parisi, Tiziana Calvi, Olga Pescatori. *Approvato* (1).

TERRA DI NESSUNO - Produz.: Roma Film. Distribuz.: Generalcine. Regista: Mario Baffico. Soggetto: Luigi Pirandello. Sceneggiatura: Corrado Alvaro e Stefano Landi. Interpreti principali: Mario Ferrari, Laura Solari, Nelly Corradi, Maurizio D'Ancona, Tina Pica, Lamberto Picasso, Enzo Billotti, Umberto Sacripante. *Approvato* (1).

FRANCIA

SPOSIAMOCI IN OTTO (Barnabé) - Produz.: Gray Film. Distribuzione: E.N.I.C. Regista: Alexandre Esway. Interpreti princip.: Fernandel, Paulette Goddard, Claude May, Marguerite Moreno, Germaine Charley, Charles De-champs. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

CONFLITTO (Confit) - Produz.: Cibra. Distribuz.: Grandi Film. Direttore di produz.: Michel Koustoff. Regista: Léonide Moguy. Aiuto regista: Jacques Rémy. Operatori: Ted Pahle e Buc. Tecnico del suono: Ponson. Interpreti princip.: Corinne Luchaire, Annie Ducaux, Roger Duchesne, Raymond Rouleau, Armand Bernard. *Approvato* (1).

KATJA (Katia) - Produz.: Algazy. Distribuzione: Minerva Film. Direttore di produz.: Bernstein. Regista: Maurice Tourneur. Aiuti regista: Lepage e Svoboda. Operatore: Robert Le Fevre. Tecnico del suono: Lagarde. Costumi: Bilinsky. Musiche: Valberg e Vincent Scotto. Interpreti principali: Danielle Darrieux, John Loder, Charlotte Ly-ses, Jeanne Provost, Carpentier, Aime Clariond. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

OTTO CANI IN CERCA DI PADRONA (Mademoiselle Mozart) - Produzione: Ivan Noë & C. Distribuz.: ENIC. Regista: Ivan Noë. Interpreti principali: Danielle Darrieux, Pierre Mingaud, P. Carton, Pierrette Caillot. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

MATERNITÀ (Maternité) - Produzione: Synoro-Cine Film. Distribuzione: Perla Film. Regista: Jean Choux. In-

terpreti princip.: Françoise Rosay, Hül-ler Hella. *Approvato* (1).

LA MOGLIE DEL FORNAIO (La femme du Boulanger) - Produz.: Marcel Pagnol. Regista: Marcel Pagnol. Soggetto da una novella di Jean Giono. Interpreti princip.: Raimu, Ginette Leclercq, Bassac, Charpin, Delmont, Charles Moulin, Robert Vattier. *Vietato il doppiaggio* (1).

RAGAZZE SOLE (Club de Femmes) - Produz.: S.E.L.F. Distribuz.: E.L.A. Regista: Jacques Desal. Interpreti principali: Danielle Darrieux, Betty Stock-feld, Josette Day, Valentine Tessier, Eve Francis, Else Argal, Junie Astor. *Approvato* (1).

UMANITÀ (Humanité) - Produzione: Paris-Cine Film. Distribuz.: E.N.U.C. Regista: René Guissart. Interpreti principali: Signoret, Larquey Bever, Josette Day, Thérèse Dorny, Valentine Tessier, Bernard Landret. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

WERTHER - Produz.: Nero Film. Distribuzione: Soc. Gen. It. Cinematografica. Direttore di produz.: Seymour Schenzahl. Regista: Max Ophüls. Soggetto dal romanzo di Goethe. Interpreti princip.: Pierre Richard Wilm, Annie Vernay, Jean Galland. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

IL CASO DEL GIUDICE MORESTAN (Gribouille) - Produz.: André Daven. Distribuz.: ENIC. Regista: Marc Allégret. Interpreti princip.: Raimu, Michèle Morgan, Gilbert Gil, Jean Warma. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

TRE VALZER (Trois Valzes) - Produzione: Sofror. Distribuzione: Generalcine. *Approvato* (1).

STATI UNITI

IL MISTERO DELLE PERLE (Never Too Late) - Produz.: Reliable Pictures. Distribuz.: G. B. Seyta. Regista: Sam-ray. Interpreti princip.: Richard Tal-mage. *Approvato* (1).

RAGAZZA PURO SANGUE (The Girl Said No) - Produz.: Grand National. Distribuz.: Tirrenia Film. Regista e soggett.: Andrew L. Stone. Dirett. di produz.: Betty Laidlaw. Sceneggiatura: Robert Lively. Interpreti princip.: Robert Armstrong, Irene Hervey, Edward Brophy, Richard Tucker, Paula Stone. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

IL SEGRETO DEL TIBET (Werewolf of London) - Produz.: New Universal. Distribuz.: I.C.I. Regista: S. Walker. Interpreti princip.: Henry Hull, Warner Oland, Valerie Hobson. *Approvato* (1).

IL TESORO DELL'ISOLA (The Live Wire) - Produz.: Reliable Pictures. Distribuzione: G. B. Seyta. Regista: Harry S. Webb. Interpreti princip.: Richard Talmage, Alberta Vaughn. *Approvato* (1).

DAGLI ADDOSSO (Step on It) - Produzione: Reliable Pictures. Distribuz.: G. B. Seyta. Regista: Henry S. Webb. Interpreti princip.: Richard Talmage. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

UN POVERO ABBONARIO (There Goes the Groom) - Produz.: Radio Pictures. Distribuz.: Soc. Gen. It. Cinematografica. Regista: Joseph Santlev. Soggetto: David Garth. Sceneggiatura: S. K. Lauren, Dorothy Yost e Harold Kussell. Interpreti princip.: Burgess Meredith, Ann Sothorn, Onslow Stevens, Mary Bolan. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

LA PARATA NOTTURNA (You are a Sweetheart) - Produz.: New Universal. Distribuz.: I.C.I. *Approvato* (1).

GERMANIA

CAUCUCU (Kautschuk) - Produzione: UFA. Distribuzione: ENIC. Regista: Eduard von Borsody. Interpreti principali: René Deltgen, Gustav Diesel, Herbert Hübner, Vera V. Langen, Walter Franck. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

LETTERE D'AMORE DI ENGADINA (Die Liebesbriefe Aus Dem Engadin) - Produz.: Terra Film. Distribuzione: ENIC. Regista: Luis Trenker. Interpreti principali: Luis Trenker, Carla Rust, Erika V. Thellmann, Charlott Daudert, Paul Heidemann, Umberto Sacripante. *Autorizzato, in massima, il doppiaggio* (1).

CASA PATERNA (Heimat) - Produzione UFA. Distribuzione: ENIC. *Approvato* (1).

SANGUE D'ARTISTA (Immer, Wenn Ich Glücklich Sei) - Produzione: Projektograph. Distribuzione: Minerva Film. *Approvato* (1).

INGHILTERRA

L'AVVENTURA DI LADY S (The Divorce of Lady S) - Produz.: London Film. Distribuz.: E.N.I.C. Regista: Tim Whelan. Interpreti principali: Merle Oberon, Laurence Olivier, Binnie Barnes. *Approvato* (1).

QUESTO COMINCIA L'AMORE (Head Over Heels in Love) - Produz.: Gimmont British. Distribuz.: Grandi Film. Regista: Soume Hale. Soggetto: Francis de Croisset. Sceneggiatura: Marjorie Gaffney. Interpreti princip.: Jessie Matthews, Paul Lettsac, Eliot Makeham, Lannis Borell, Robert Fleming. *Approvato* (1).

LA PARATA DELL'ALLEGRIA (Off to the Sound) - Produz.: Gainsborough. Distribuz.: Grandi Film. Regista: Marcel Varnel. Interpreti princip.: Nervo, Knok, Flanagan, Allen, Sangton, Gold, Fred Du Prez, Graham Varnel. *Approvato* (1).

TUTTO È TUONO (Everything Ever-vithing is Thunder) - Produz.: Gaimont British. Distribuz.: E.N.I.C. *Vietato il doppiaggio* (1).

BREVE ESTASI (Brief Ecstasy) - Produzione: Phoenix. Distribuz.: Consorzio E.L.A. *Approvato* (1).

CON L'AMORE NON SI SCHERZA (Una ragazza fortunata - Sailors Mate) - Produz.: British. Distribuz.: Grandi Film. *Approvato* (1).

SPIONAGGIO (Café Colette - Café Colette) - Produz.: Garrick Film. Distribuzione: E.L.A. *Approvato* (1).

VOCE DEL DIAVOLO (Parola del diavolo - Talk of the Devil) - Produzione: British and Dominions. Distribuzione: Titanus Film. *Approvato* (1).

VOGLIAMO LA CELEBRITÀ (Evviva la reclame - Break the News) - Produz.: Buchanan. Distribuz.: Mander Film. *Approvato* (1).

VORREI VOLARE (È nell'aria - It's in the Air) - Produz.: A.B.D.F. Distribuz.: Minerva Film. *Approvato* (1).

PROGRAMMAZIONI DI APRILE

A R O M A

| Film | Cinematografo | Giorni di program. |
|--------------------------------------|---------------|--------------------|
| Uno scozzese alla corte del gran Kan | Supercinema | 13 |
| Cerco il mio amore | Corso | 9 |
| Follie di Hollywood | Barberini | 9 |
| Le sorprese del divorzio | Berberini | 5 |
| Allarme a Gibilterra | Moderno | 8 |
| Per uomini soli | Moderno | 7 |
| Belle o brutte si sposan tutte | Corso | 7 |
| Secco alla Regina | Moderno | 7 |
| Piccoli naufraghi | Corso | 6 |
| L'avventura di Lady X | Barberini | 6 |
| Parata notturna | Bernini | 6 |
| Vogliamo la celebrità | Moderno | 6 |
| Papà Lebonnard | Berberini | 5 |
| Terra di nessuno | Supercinema | 5 |
| Il segreto del Tibet | Supercinema | 5 |
| Il suo destino | Supercinema | 4 |
| Notte gatta | Bernini | 4 |

A M I L A N O

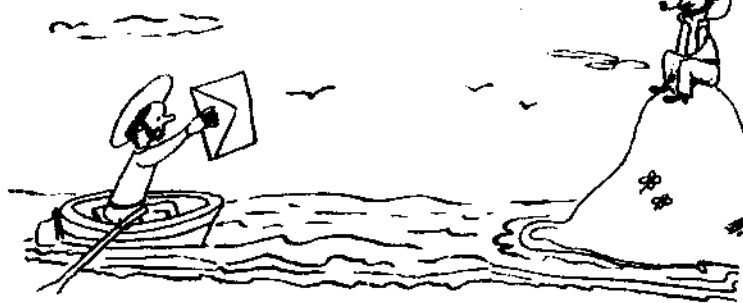
| Film | Cinematografo | Giorni di program. |
|--------------------------------------|-----------------------|--------------------|
| Ragazze sole | Corso | 12 |
| Uno scozzese alla corte del gran Kan | Eden e Filodrammatici | 10 |
| Belle o brutte si sposan tutte | Ambasciatori | 10 |
| Follie di Hollywood | Odeon | 9 |
| Il Cavaliere di S. Marco | Eden e Filodrammatici | 7 |
| Le sorprese del divorzio | Corso | 6 |
| Papà Lebonnard | Odeon | 6 |
| Alì nella bufera | Excelsior | 6 |
| Napoli terra d'amore | Eden e Filodrammatici | 6 |
| Tre valzer | Ambasciatori | 6 |
| Animali pazzi | Corso | 6 |
| Piccoli naufraghi | Ambasciatori | 5 |
| Il marchese di Ravolito | Excelsior | 5 |
| Notte di carnevale | Eden e Filodrammatici | 5 |
| Ho ritrovato il mio amore | Excelsior | 5 |
| Equatore | Excelsior | 4 |
| Paese dell'amore | Ambasciatori | 4 |
| Sangue d'artista | Excelsior | 4 |
| Terra di nessuno | Odeon | 4 |
| Chi sei tu? | Excelsior | 3 |
| Crispino e la comare | Excelsior | 1 |

CARLO BARSOTTI (*Lucca*). — Siamo vecchi amici; tuttavia non hai indovinato chi sono io. In fondo, potrei dirti che io sono semplicemente il cinema. Ed è per questa ragione che tu mi conosci abbastanza bene. Tu vuoi bene al cinema, e vuoi che, soprattutto, il cinema sia arte. Quanto alle tue considerazioni sull'arte, non sono del tutto d'accordo con te. E allora: le cosiddette "C" sono opere d'arte che presumono una collaborazione preventiva ed esecutiva. Fra queste può essere messo anche il film. Che vi siano delle personalità nell'ambito della regia, è fuori di dubbio. Che un film di Erich von Stroheim sia facilmente riconoscibile, è anche indubitato. Tuttavia anche lo stesso Pabst si vale di certi collaboratori. E tu credi che la musica di Georges Auric in *A' SOUS LA LIBERTÉ* non abbia una funzione creativa? Con ciò non si vuol negare che *A' SOUS LA LIBERTÉ* sia un film di René Clair. Ci sono poi degli ottimi film nei quali il regista non ha partecipato alla sceneggiatura, elaborata magari da due autentiche personalità come Ben Hecht e Charles Mac Arthur. La sceneggiatura non è di per se stessa l'opera definitiva del cinematografista, che invece è il film nel quale entra come elemento sostanziale creativo il montaggio; montaggio che sussiste sì, anche nella sceneggiatura ma sotto forma di proposta. Nella sceneggiatura è previsto il ritmo ma non c'è il ritmo. Ma ora non intendo fare una disquisizione estetica. Solamente può sussistere un ottimo film, che puoi considerare opera d'arte, eseguito da più persone: un film cioè cui più persone abbiano collaborato, per un fine unico. Quanto all'opinione di René Clair stesso e di altri registi (c'è un buon regista italiano che sostiene il regista dover fare tutto da sé) è logico che i registi, come si vuol dire « tirino l'acqua al loro mulino ». Clair può avere anche ragione, se tutto riesce a fare da sé, e in modo persuasivo, con risultati convincenti. Quanto a Wyler, non si può dimenticare che lo scenario di quel film, derivato poi da un buon romanzo, è stato scritto da Sidney Howard. Anzi, nella realizzazione, Wyler ha seguito la sceneggiatura di Howard. Se tu leggessi lo scritto di Sidney Howard nel libro *Silence, on tour!*, una raccolta di scritti americani fatta da Nancy Naumburg, vedresti quale funzione può avere lo sceneggiatore in un film. Ma perché tutto quello che hai da dire sul cinema non lo scrivi in uno o più articoli, che noi pubblicheremo?

STUDENTE DI MILANO. — Altri film di Pierre Blanchard sono stati discussi (IL DIAVOLO IN BOTTIGLIA) e, di recente, L'ASSASSINO DEL CORRIERE DI LIONE. Prima di ATLANTIDE ha interpretato del film minore e recitava in teatro. È un attore interessante, però mi sembra che si ripeta un po' troppo. Ha alcune espressioni alle quali non rinuncia. Sarebbe interessante confrontare il modo con cui ha visto Napoleone con

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



il modo con cui lo ha visto Boyer. Blanchard ha sostenuto il ruolo di Napoleone, in un film girato in Inghilterra alcuni mesi fa, dal titolo: *INVASIONE REALE*. Accanto a lui era Ruth Chatterton.

UN AMATORE DEL CINEMA (*Perugia*). — Per quanto riguarda la macchina da presa in formato ridotto 16 mm, mi sembra che quella da te scelta sia sufficientemente buona, ma il costo è superiore alle mille lire, ove tu voglia un apparecchio contenente un rullo di pellicola di trenta metri. Comunque potresti andare dal migliore negoziante di articoli fotografici della tua città, e pregarlo, se non ha apparecchi da mostrarti di chiedere i cataloghi alla Casa che fabbrica gli apparecchi della marca da te accennata. Al Centro Sperimentale di Cinematografia esiste un Corso di sceneggiatura al quale partecipano allievi di altre branche (operatori, attori, direttori di produzione) che abbiano dimostrato nei lavori che vengono eseguiti periodicamente (lavori scritti e pratici) una particolare attitudine ai problemi intrinseci del cinema, come alla sceneggiatura. Per sostenere l'esame (a settembre, ormai) basta presentare alcuni lavori che dimostrino le capacità del candidato.

PAOLO MICELI (*Palermo*). — Sono d'accordo con voi sul film *TERRA DI FRODO*, che non mi ha persuaso come sviluppo della trama (sceneggiatura) e come ambientazione (scenografia). Peccato, perché era tratto da un soggetto di scrittore italiano, G. B. Angiolotti, che io apprezzo. Ma penso che gliene sia capitata una di quelle che sogliono accadere a chi fa del cinema. Anche una persona intelligente può trovarsi in disaccordo col produttore, anzi con l'industriale del film. In questo caso, strana coincidenza, il regista era uno che ai tempi del ruto faceva l'intellettuale: Marcel L'Herbier, coadiuvato per la versione italiana da un giovane, avveduto: Giorgio Ferroni. Eppure il film sembra realizzato da persone lontane

un miglio dalla letteratura e dall'arte. Luoghi comuni non ne mancano. Voi vedreste, come altri, volentieri un documentario su Cinecittà. Dovete sapere che un amico mio che si occupa da tempo di cinema aveva proposto due anni or sono di realizzare un film sulla creazione di Cinecittà; ma la sua proposta è rimasta ferma. Certo sarebbe divertente, e anche utile ai fini della propaganda, che mensilmente Cinecittà mandasse fuori un film sui « misteri » che non sono poi tanto misteri, della lavorazione del film.

ARTEMIO PUPPIN (*Udine*). — LE PERLE DELLA CORONA è un film francese, mentre IL PRINCIPE E IL POVERO è un film americano edito dalla Warner Bros. First National. Le notizie precise sugli attori e le attrici puoi trovarle nella « Galleria » di *Cinema*, e per avere gli altri numeri di questa rivista puoi rivolgerti alla nostra Amministrazione. Di quelli che hai indicato Leslie Howard è inglese, John Barrymore è, invece, americano e la parte della cosid-

detta famiglia reale di Broadway, perché la famiglia Barrymore è formata da celebri attori teatrali. Il B. dopo Cecil e prima di De Mille significa Blount. Le iniziali di Van Dyke significano Woody la prima, la seconda (S.), non so perché Van Dyke ha sempre evitato di dirlo. Altrimenti il suo nome diventerebbe troppo lungo.

BERTO VOLLISI (*Catania*). — Il Centro Sperimentale ha già chiuso per quest'anno le iscrizioni. Il nuovo concorso avrà luogo in agosto, ed è in quell'epoca che gli aspiranti possono inviare domanda al Centro, Quadraro, Roma, indicando quale è l'attività cui intenderebbero partecipare. Il programma per il nuovo anno non è stato ancora definito, comunque non sarà molto dissimile da quello dell'anno in corso. L'insegnamento è distribuito in cinque sezioni: ottica, fonica, scenografia, direzione della produzione, recitazione. Vi è poi un corso di realizzazione artistica del film che comprende anche la sceneggiatura e il montaggio. A questo corso possono partecipare allievi di tutte le sezioni. Inoltre, vi sono dei corsi aggiunti di cultura, di storia del cinema, nonché corsi di educazione fisica e di danza. Le esercitazioni degli allievi possono essere scritte e pratiche. La parte pratica costituisce la parte più importante, si intende. Le esercitazioni scritte consistono nella composizione di sceneggiature e di dialoghi, nella analisi dei film che vengono proiettati nella Sede del Centro.

AMICA S. (*Lucca*). — Doroty Jordan ha sposato un produttore e da allora ha abbandonato il cinema. Sì, ricordo perfettamente la sua interpretazione di *FONTANZONI*, un film nel quale apparve anche Bette Davis. Allora la Jordan e la Davis erano alla stessa altezza, adesso la Davis è salita, salita. Però la ricchezza di Doroty Jordan, hai ragione, era assai simpatica.

IL NOSTROMO

TENDE COLONIALI
MATERIALI PER ATTENDAMENTO

Moretti
MILANO FORO BONAPARTE 12

ASSEGNI PER VIAGGIATORI

B.C.I.

BANCA COMMERCIALE ITALIANA

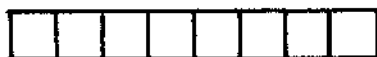
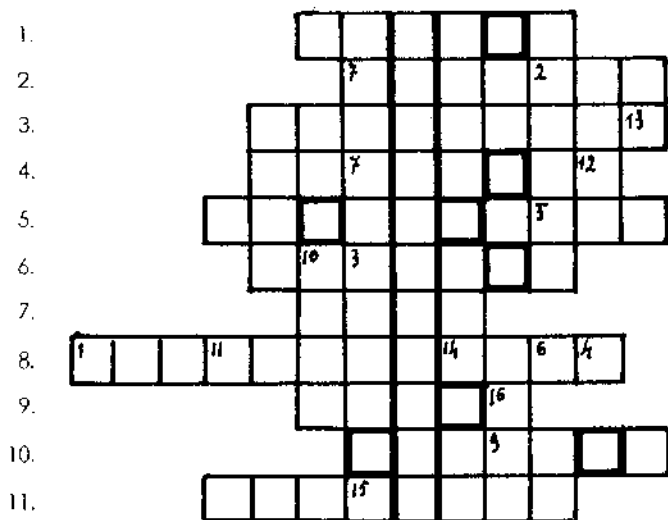
CAPITALE SOCIALE LIRE 700.000.000



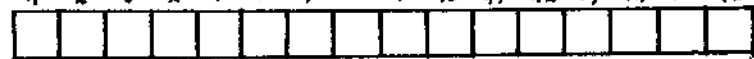
GIUOCHI E CONCORSI

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

REGIA FRANCESE



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16



1. Joshiware
2. L'assassinio del corriere di Lione
3. Taras Bulba
4. Notti di fuoco
5. Fanciulle alla sbarra
6. Tamara
7. Il demone del giuoco
8. Fuocol
9. Il diritto di amare
10. Mister Flow
11. Sansone

Di ogni film trovare la regia e collocarla nella rispettiva riga. A soluzione ultimata, nella colonna verticale in neretto si avrà il nome e il cognome di un altro regista, nelle caselle a bordo ingrossato il titolo di un suo film, e nelle lettere numerate, lette progressivamente, il nome dell'interprete.

SILVIO PAPPALARDI (Napoli - Vomero)

SOLUZIONE DEI GIOUCHI DEL N. 67 (25 MARZO 1939-XVII)

ANAGRAMMA



ALIDA VALLI

CHI SONO QUESTE TRE ATTRICI?

- Foto n. 1:
JOAN BLONDELL
- Foto n. 2:
GLORIA BLONDELL
- Foto n. 3:
GLORIA BLONDELL

VINCITORE GIOUCHI N. 67

Ing. MARIO RAY - Roma, Via Panama 95



ALASSIO

LA SPIAGGIA ELEGANTE

MONDANITÀ
DIVERTIMENTI
SPORT



Informazioni: AZIENDA AUTONOMA DI SOGGIORNO - ALASSIO

Scritture in italiano. La traduzione in lingua straniera è fatta a cura dell'Ufficio di Traduzione e Interpretazione. Per informazioni rivolgersi al Centro di Traduzione e Interpretazione. Periodico organico del 2° Circolo ENI Classe 1939-1941.

Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

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

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



ENTE PROVINCIALE PER IL TURISMO DI ROMA



ANZIO. RIVIERA DI PonENTE

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 - CASTELGAN-
 DOLFO - 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



ASSICURAZIONI GENERALI VENEZIA

Società Anonima istituita nel 1831

CAPITALE SOCIALE INTERAMENTE VERSATO L. 120.000.000.-

LE "ASSICURAZIONI GENERALI"

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

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

Fanno parte del gruppo delle

ASSICURAZIONI GENERALI

66 Compagnie, delle quali 54 in Europa
 7 in America, 2 in Africa e 3 in Asia

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



COMPAGNIA ITALIANA DEI GRANDI ALBERGHI

VENEZIA

GRAND HOTEL
 DANIELI
 EUROPA & BRITANNIA
 REGINA
 VITTORIA & BRISTOL

LIDO-VENEZIA

EXCELSIOR
 PALAZZO AL MARE
 (già Gd. Hotel des Bains)
 GRANDE ALBERGO LIDO
 VILLA REGINA

ROMA

EXCELSIOR
 GRAND HOTEL

MILANO

PRINCIPE E SAVOIA

STRESA

GRANDE ALBERGO &
 DELLE ISOLE BORROMEE

NAPOLI

EXCELSIOR

GENOVA (S.T.A.I.)

ALBERGO COLOMBIA

RADIO

TELEVISIONE

ELETTROACUSTICA

CINEMA A

PASSO RIDOTTO

TELEFONIA SPECIALE

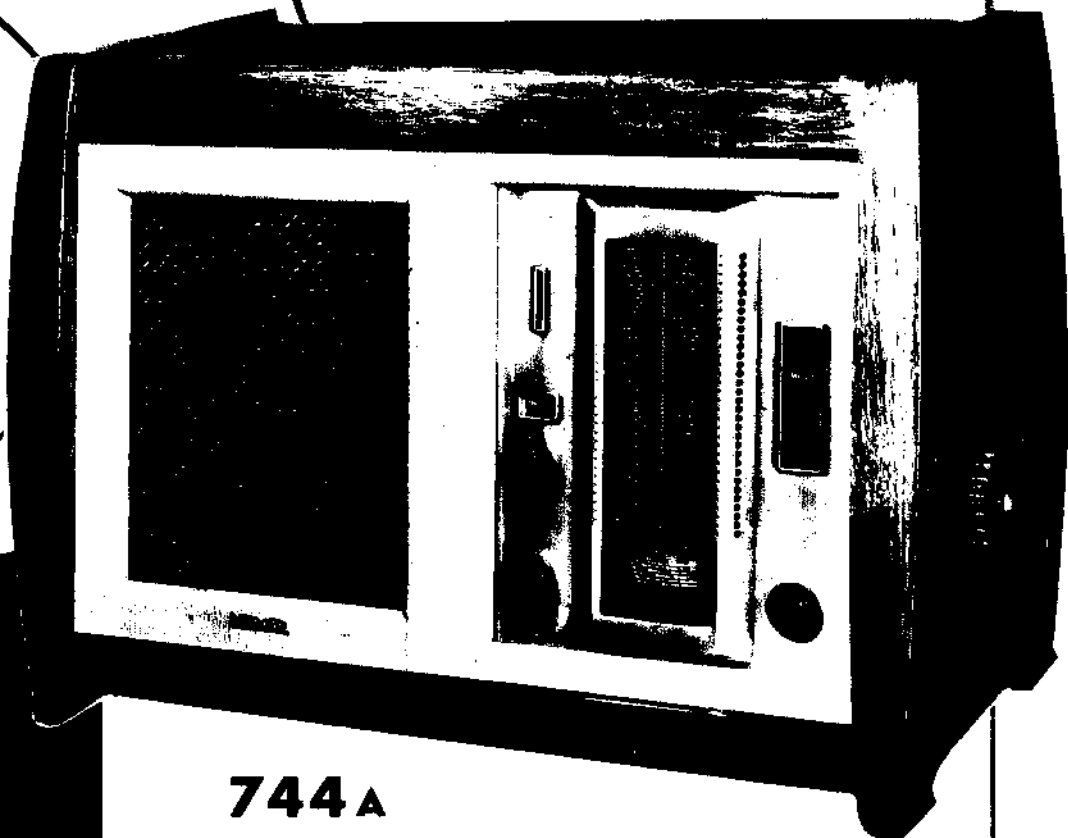
APPARECCHI DI MISURA

**TUTTE LE APPLICAZIONI DELLE
ELETTROCOMUNICAZIONI**

*...il migliore
apparecchio...*



SAFAR



744 A

Supereterodina a 7 valvole

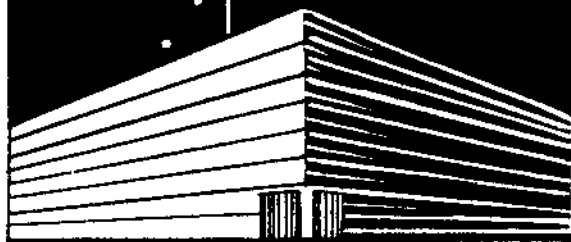
Caratteristiche principali

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

Scala alfabetica con **Autoricerca**.

RADIO SAFAR

AUTARCHIA INTEGRALE



SAFAR

S. A. FABBRICA APPARECCHI RADIOFONICI - VIA BASSINI, 15 - MILANO