

CINEMA

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE CINEMATOGRAFICA

INDICE GENERALE

ANNO IV

10 LUGLIO 1939-XVII (N. 73) - 25 DICEMBRE 1939-XVIII (N. 84)

INDICE GENERALE

ANNO IV - 10 LUGLIO 1939-XVII (N. 73) - 25 DICEMBRE 1939-XVIII (N. 84)

Il numero romano indica il fascicolo; quello arabo la pagina

GENERALITÀ

ALBERINI M. - Cinema sotterraneo	LXXXI, 287
ALVARO C. - Il pubblico sovietico	LXXXIII, 341
ANTONIONI M. - Umori del pubblico	LXXIV, 52
— I custodi della civiltà	LXXIX, 216
CALVINO V. - Lo spettatore avido	LXXX, 256
CECCHI E. - Letteratura americana e cinematografo	LXXXIV, 374
DE FRANCISCIS U. - Platea d'estate	LXXVI, 132
EMANUELLI E. - Il pubblico milanese	LXXXIV, 376
FONTANA A. - I film italiani a Venezia	LXXV, 90
GANI R. - Tempo perduto	LXXIX, 225
LOVERSO G. - Le didascalie	LXXVIII, 206
L'UOMO GRIGIO - Periferia	LXXVIII, 201
MARINI G. V. - Vite di scienziati	LXXIII, 20
PASINETTI P. M. - La questione morale (<i>Predica natalizia</i>)	LXXXIV, 373
PIRANDELLO L. - Dramma e sonoro	LXXXI, 277
Postilla	LXXIX, 222
PAZ M. - Il pubblico inglese	LXXXII, 309
PURIFICATO D. - L'obiettivo normale	LXXVIII, 195
V. C. - La guerra e il cinema	LXXXI, 286
VISENTINI G. - La fortuna degli incompetenti	LXXX, 248

INDUSTRIA, PRODUZIONE, COMMERCIO

<i>Anderson Olaf</i> (v. CERETTI E. - Personaggi al Lido)	LXXVII, 164
CALCANTE - Lavorare e vendere	LXXX, 247
DE JOANNA L. - Cronaca ad Asiago	LXXXIII, 358
ELSTER R. - La fantasia sui muri	LXXVII, 175
Esportazione	LXXIX, 232
FONTANA A. - I film italiani a Venezia	LXXV, 90
FERRAU A. - Gifre italiane	LXXXIII, 348
GHEDINI A. - La fantasia sui muri	LXXVII, 174
GANI R. - Cronache spagnole	LXXVI, 136
IL CRONISTA - Cronaca alla Scaleria	LXXV, 99
— Cronaca a Villa Borghese	LXXXI, 289
— Tre film di Righelli	LXXXIII, 337
La produzione italiana dal 1930 ad oggi (elenco film)	LXXXII, 305; LXXXIII, 334; LXXXIV, 399
M. ANT. - Panoramica	LXXIII, 11
— Costi e paghe	LXXV, 85
MECCOLI D. - Sette mostre	LXXVI, 123
— La fretta	LXXX, 257
MUSSOLINI V. - Importazione ed esportazione cinematografica	LXXXII, 307
PASINETTI F. - Venezia 1939	LXXVI, 126; LXXVII, 159
Postilla	LXXXVIII, 293
PUCCINI G. - La rinascita svedese	LXXIX, 223
— Omaggio alla Finlandia « Fredlös »	LXXXIV, 378
Ragazze in pericolo	LXXXIV, 395

RIGANTI F. - La parola del produttore	LXXXI, 280
SCHULTE C. C. - Il cinema finlandese	LXXXIV, 379
SPAGNOL T. A. - Facciamo un film?	LXXXI, 284; LXXXII, 310
U. d. F. - « Ebbrezza del cielo »	LXXXIV, 401
V. CALV. - Esterni in Alto Adige	LXXIX, 229

ESTETICA

ALBERINI M. - Atlantide in estate	LXXIV, 50
— Mabuse	LXXVII, 168
ANTONIONI M. - Povertà	LXXVIII, 205
DE FRANCISCIS U. - Le parole	LXXIV, 47
— Arte senza domani	LXXXIV, 381
HUGON P. D. - Sintassi dello schermo	LXXVIII, 202
JACOBBI R. - Il cinema europeo	LXXXI, 275
PASINETTI P. M. - I cavalli che parlano	LXXXII, 318
PURIFICATO D. - Le ombre dello schermo	LXXV, 97

STORIA DEL CINEMA

ALBERINI M. - Atlantide in estate	LXXIV, 50
— Mabuse	LXXVII, 168
ANTONIONI M. - Una cronistoria del cinema	LXXIII, 28
CALVINO V. - Adolescenza e vecchiaia di Edison	LXXXII, 314
JACOBBI R. - Il terrore nel film	LXXV, 88
MECCOLI D. - Il libro della vanità	LXXXIV, 393
PASINETTI P. M. - I cavalli che parlano	LXXXII, 318
Pm - Feste perdute	LXXXIII, 344
SPAGNOL T. A. - Facciamo un film?	LXXXI, 284; LXXXII, 310

REGIA, REGISTI

<i>Alessandrini Goffredo</i> (v. SOTTOCENERE)	LXXIX, 227
<i>Baffico Mario</i> (v. SOTTOCENERE)	LXXIX, 226
<i>Bullerini Pietro</i> (v. SOTTOCENERE)	LXXIX, 226
<i>Bonnard Mario</i> (v. SOTTOCENERE)	LXXIX, 227
<i>Camerini Mario</i> (v. SOTTOCENERE)	LXXIX, 227
<i>Froëlich Carl</i> (v. CERETTI E. - Personaggi al Lido)	LXXVII, 164
<i>Frusa Arrigo</i> (v. MECCOLI D. - Il libro della vanità)	LXXXIV, 393
<i>Pahst</i> (v. ALBERINI M. - Atlantide in estate)	LXXIV, 50
<i>Palerini Amleto</i> (v. SOTTOCENERE)	LXXIX, 226

RECITAZIONE, INTERPRETI

<i>Astor Junie</i> (v. CERETTI E. - Personaggi al Lido)	LXXVII, 163
<i>Barbara Paola</i> (v. PUCK - Paola Barbara)	LXXVII, 178
— (v. SOTTOCENERE)	LXXX, 254
CAPPELLETTI F. - Attori primitivi	LXXVI, 139
<i>Davis Bette</i> (v. LO DUCA - La lezione di Bette Davis)	LXXXIV, 388
DE FRANCISCIS U. - « Romano dell Pontefici »	LXXXII, 313

<i>De Giorgi Elsa</i> (v. PUCK - Elsa De Giorgi)	LXXIV, 60
<i>De Rege</i> (v. EMANUELLI E. - Il ridicolo dei moderni)	LXXXII, 312
<i>Donat Robert</i> (v. PUCK - Robert Donat)	LXXIX, 242
<i>Duranti Doris</i> (v. PUCK - Doris Duranti)	LXXV, 108
— (v. SOTTOCENERE)	LXXX, 255
EMANUELLI E. - Il ridicolo dei moderni	LXXXII, 312
<i>Fairbanks Douglas sr.</i> (v. MIDA M. - Il nostro Douglas)	LXXXIV, 396
<i>Gioi Vici</i> (v. SOTTOCENERE)	LXXX, 253
<i>Grant Cary</i> (v. PUCK - Cary Grant)	LXXVI, 142
ISANI G. - Il nemico dei riflettori	LXXXII, 312
LO DUCA - La lezione di Bette Davis	LXXXIV, 388
<i>Luchaire Corinne</i> (v. PUCK - Corinne Luchaire)	LXXXII, 324
<i>Macario</i> (v. SANMINIATELLI B. - L'uomo invisibile)	LXXXII, 313
<i>Marshall Herbert</i> (v. PUCK - Herbert Marshall)	LXXIII, 30
MECCOLI D. - Un milione e otto centomila	LXXXII, 312
MIDA M. - Il nostro Douglas	LXXXIV, 396
<i>Noris Assia</i> (v. SOTTOCENERE)	LXXX, 255
<i>Nucci Laura</i> (v. PUCK - Laura Nucci)	LXXXI, 297
— (v. SOTTOCENERE)	LXXX, 255
<i>Parker Jean</i> (v. PUCK - Jean Parker)	LXXXVIII, 208
Pm. - I baffi del maresciallo	LXXXII, 313
PUCK - Herbert Marshall	LXXIII, 30
— Elsa De Giorgi	LXXIV, 60
— Doris Duranti	LXXV, 108
— Cary Grant	LXXVI, 142
— Paola Barbara	LXXVII, 178
— Jean Parker	LXXXVIII, 208
— Robert Donat	LXXIX, 242
— Anne Shirley	LXXX, 262
— Laura Nucci	LXXXI, 297
— Corinne Luchaire	LXXXII, 324
— Virgilio Riento	LXXXIII, 356
<i>Riento Virgilio</i> (v. DE FRANCISCIS U. - « Romano dell Pontefici »)	LXXXII, 313
— (v. PUCK - Virgilio Riento)	LXXXIII, 356
<i>Sacripanti Umberto</i> (v. Pm. - I baffi del maresciallo)	LXXXII, 313
SANMINIATELLI B. - L'uomo invisibile	LXXXII, 313
<i>Shirley Anne</i> (v. PUCK - Anne Shirley)	LXXX, 262
<i>Taranto Nino</i> (v. MECCOLI D. - Un milione e ottocentomila)	LXXXII, 312
<i>Tolò</i> (v. ISANI G. - Il nemico dei riflettori)	LXXXII, 312
<i>Valli Alida</i> (v. SOTTOCENERE)	LXXX, 254

DOCUMENTARIO, SPORTIVO, CINEMA SCIENTIFICO

BORIANI G. - Orientamenti	LXXXVIII, 206
DI GIAMMATTEO - Lo sport sullo schermo	LXXX, 261
GANI R. - Ali	LXXIII, 22
LEONE R. - Sport falso e sport vero	LXXIX, 231

MUSICA, FONOFILM

ACRI A. - Effetti sonori	LXXIII, 24
ARCHIMEDE - Suono e immagini	LXXV, 107
CAMBI E. - Quantità e qualità dei suoni	LXXXIII, 353
CAPPELLETTI F. - Voci e immagini	LXXIV, 60
PASINETTI F. - Canzoni d'America	LXXIII, 14
PIRANDELLO L. - Dramma e sonoro	LXXXI, 277
SFAINI A. - Il teatro per venti milioni	LXXXII, 316
TIBALDI CHESA M. - Dischi di film	LXXIV, 63; LXXVI, 145; LXXX, 261.

SOGGETTO, SCENARIO, SCENEGGIATURA

BETTI U. - Il concorso « Era Film »	LXXIII, 17
CAMPASSI O. - Nicov in film	LXXXIII, 339
COMISO G. - Persefone	LXXIII, 12
DE FRANCISCIS U. - Storia e storie	LXXXIII, 209
Gli ultimi della strada	LXXXIII, 351
Le minestre riscaldate	LXXXII, 314
MARINI G. V. - Vite di scienziati	LXXIII, 20
NICHOLS D. - Fare uno scenario	LXXIX, 220
SANMINIATELLI B. - Libri e pellicola	LXXVIII, 191

PRESA, TECNICA GENERALE

ACRI A. - La pistola puntata	LXXVII, 173
ARCHIMEDE - Suono e immagini	LXXV, 107
— Esteri fotografici	LXXVI, 138
CAMBI E. - Quantità e qualità dei suoni	LXXXIII, 353
CERCHIO F. - I disegni mancanti	LXXVII, 170
DIEHL P. - Film di pupazzi	LXXV, 100
HUGON P. D. - Sintassi dello schermo	LXXVIII, 202
LO DUCA - L'avvenire a colori	LXXXIII, 346
MARINI G. V. - Riprese sottomarine	LXXIX, 228
NERI V. - Titoli e presentazioni	LXXV, 102
PURIFICATO D. - L'obiettivo nomade	LXXVIII, 195
TONI A. e DEL FRATE R. - Riprese a trancato	LXXVII, 175

SCENOGRAFIA, COSTUMI, TRUCCAGGIO, MODA

ARCHIMEDE - La fabbricazione del « tipo »	LXXIII, 27
CAPPELLETTI F. - Barbe e ciatrici	LXXVIII, 198
DE FRANCISCIS U. - La piega dei pantaloni	LXXIII, 27
— Le pareti finte	LXXX, 250
MARINI G. V. - Non basta essere fotografici	LXXV, 96
VIGOLO M. - Psiche sullo schermo	LXXIV, 58
— Merletti e ombrellini	LXXXII, 320
WEMBURY J. - Maschere di cera	LXXIV, 56

CINEMA A COLORI

LO DUCA - L'avvenire a colori	LXXXIII, 346
---	--------------

SALA DI PROIEZIONE

CAMBI E. - Quantità e qualità dei suoni	LXXXIII, 353
---	--------------

FOTOGRAFIA

M. O. - Voi fotografate, noi pubblichiamo	LXXIII, 33; LXXVII, 181
SCHIAVINOTTO A. - Illuminazione	LXXXIV, 403
TESSARO G. - La semplicità	LXXIV, 69

TELEVISIONE, RADIOVISIONE

ALGARDI L. - La radio per lanciare il film	LXXXII, 323
--	-------------

VARIETÀ

A. - Divismo balneare	LXXV, 94
ARCHIMEDE - Cinque lire al chilo	LXXXI, 295
CERETTI E. - Personaggi al Lido	LXXVII, 163
COOPER T. - Uffici stampa a Hollywood	LXXV, 86

Provino	LXXIII, 205
ROOSEVELT E. - Ospiti della Casa Bianca	LXXIV, 48
VISENTINI G. - Cartoline illustrate	LXXXIII, 349

FILM

F. P. - Vecchi film in museo: « Njù »	LXXVI, 134
JUBANICO C. - Vecchi film in museo: « Le finanze del Granduca »	LXXX, 258
La produzione italiana dal 1930 ad oggi (elenco film)	LXXXII, 305; LXXXIII, 334; LXXXIV, 399

NOTE CRITICHE

VISENTINI G. - « Sei ore di permesso »	LXXIII, 29
— « Il signore e la signora Sherlock Holmes »	LXXIII, 29
— « L'uomo che vide il futuro »	LXXIII, 29
— « La donna di una notte »	LXXIII, 29
— « Napoli che non muore »	LXXIV, 65
— « Seguite il vostro cuore »	LXXIV, 65
— « Equatore »	LXXIV, 65
— « L'isola delle vedove »	LXXIV, 65
— « Un caso famoso »	LXXV, 105
— « Un dramma nell'Artide »	LXXV, 105
— « L'albergo delle sorprese »	LXXV, 105
— « Animali pazzi »	LXXVI, 141
— « Papà per una notte »	LXXVI, 141
— « Recluse »	LXXVI, 141
ISANI G. - « L'isola dei coralli »	LXXVII, 177
— « La venere dell'oro »	LXXVII, 177
— « Il caso del giurato Morestan »	LXXVII, 177
— « La ballerina dei gangsters »	LXXVIII, 207
— « Condannate »	LXXVIII, 207
— « Francesco I »	LXXVIII, 207
— « Arturo va in città »	LXXVIII, 207
— « Una notte d'oblio »	LXXVIII, 207
— « La volpe azzurra »	LXXVIII, 207
— « La parata dell'allegria »	LXXVIII, 207
— « Piccolo hôtel »	LXXIX, 233
— « Oriente in rivolta »	LXXIX, 233
— « Il giocatore »	LXXIX, 233
— « Il duca in vacanza »	LXXIX, 233
— « Schiavo d'amore »	LXXIX, 233
— « Una donna ardita »	LXXX, 264
— « Ballo al castello »	LXXX, 264
— « Sogni dorati »	LXXX, 264
— « Due milioni per un sorriso »	LXXX, 264
— « I grandi magazzini »	LXXX, 264
— « La squadriglia degli eroi »	LXXX, 265
— « Il tesoro dei tropici »	LXXX, 265
— « Il sogno di Butterfly »	LXXXI, 290
— « La mia canzone al vento »	LXXXI, 290
— « La brigata selvaggia »	LXXXI, 290
— « L'amore si fa così »	LXXXI, 290
— « Imputato, alzatevi! »	LXXXI, 290
— « Gioia d'amare »	LXXXI, 291
— « Abuna Messias »	LXXXI, 291
— « Il vendicatore »	LXXXII, 322
— « Una moglie in pericolo »	LXXXII, 322
— « Vacanze d'amore »	LXXXII, 322
— « Katia »	LXXXII, 322
— « Documento »	LXXXII, 322
— « L'ultima recita »	LXXXII, 323
— « Assenza ingiustificata »	LXXXII, 323
— « Finisce sempre così »	LXXXIII, 352
— « Ultimo volo »	LXXXIII, 352
— « Ultimatum di mezzanotte »	LXXXIII, 352
— « La vergine folle »	LXXXIII, 352
— « La grande luce » (Montevergine)	LXXXIII, 352
— « Retrosceca »	LXXXIII, 353
— « Eravamo sette ^{sepolcra} »	LXXXIII, 353
— « Lettere d'amore dall'Engadina »	LXXXIV, 392
— « Gli avventurieri di Londra »	LXXXIV, 392
— « La stanza n. 13 »	LXXXIV, 392
— « I diavoli del mare del Sud »	LXXXIV, 392
— « Dora Nelson »	LXXXIV, 392
— « Cose dell'altro mondo »	LXXXIV, 393
— « Una donna in gabbia »	LXXXIV, 393
— « Il socio invisibile »	LXXXIV, 393

SEGNALAZIONI

Abuna Messias	LXXXI, 291
Albergo (L.) delle sorprese	LXXV, 105
Amore (L.) si fa così	LXXXI, 290
Animali pazzi	LXXVI, 141
Arturo va in città	LXXVIII, 207
Assenza ingiustificata	LXXXII, 323
Atlantide	LXXIV, 59
Avventurieri (Gli) di Londra	LXXXIV, 392
Ballerina (La) dei gangsters	LXXVIII, 207
Ballo al castello	LXXX, 264
Brigata (La) selvaggia	LXXXI, 290
Caso (Il) del giurato Morestan	LXXVII, 177
Caso (Un) famoso	LXXV, 105
Condannate	LXXVIII, 207
Cose dell'altro mondo	LXXXIV, 393
Diavoli (I) del mare del Sud	LXXXIV, 392
Documento	LXXXII, 322
Donna (La) di una notte	LXXIII, 29
Donna (Una) ardita	LXXX, 264
Donna (Una) in gabbia	LXXXIV, 393
Dora Nelson	LXXXIV, 392
Dramma (Un) nell'Artide	LXXV, 105
Duca (Il) in vacanza	LXXIX, 233
Due milioni per un sorriso	LXXX, 264
Equatore	LXXIV, 65
Eravamo sette ^{sepolcra}	LXXXIII, 353
Finanze (Le) del Granduca	LXXX, 258
Finisce sempre così	LXXXIII, 352
Francesco I	LXXVIII, 207
Fredlos (l'oscritto)	LXXXIV, 378
Gioia d'amare	LXXXI, 291
Giocatore (Il)	LXXIX, 233
Grande (La) luce (Montevergine)	LXXXIII, 352
Grandi (I) magazzini	LXXX, 264
Katia	LXXXII, 322
Imputato, alzatevi!	LXXXI, 290
Isola (L.) delle vedove	LXXIV, 65
Isola (L.) dei coralli	LXXVII, 177
Lettere d'amore dall'Engadina	LXXXIV, 392
Mia (La) canzone al vento	LXXXI, 290
Moglie (Una) in pericolo	LXXXII, 322
Napoli che non muore	LXXIV, 65
Njù	LXXVI, 134
Notte (Una) d'oblio	LXXVIII, 207
Oriente in rivolta	LXXIX, 233
Papà per una notte	LXXVI, 141
Parata (La) dell'allegria	LXXVIII, 207
Piccolo hôtel	LXXIX, 233
Recluse	LXXVI, 141
Retrosceca	LXXXIII, 353
Schiavo d'amore	LXXIX, 233
Seguite il vostro cuore	LXXIV, 65
Sei ore di permesso	LXXIII, 29
Signore (Il) e la signora Sherlock Holmes	LXXIII, 29
Socio (Il) invisibile	LXXXIV, 393
Sogni dorati	LXXX, 264
Sogno (Il) di Butterfly	LXXXI, 290
Squadriglia (La) degli eroi	LXXX, 265
Stanza (La) n. 13	LXXXIV, 392
Tesoro (Il) dei Tropici	LXXX, 265
Testamento (Il) del Dr. Mabuse	LXXVII, 168
Ultima (L.) recita	LXXXII, 323
Ultimatum di mezzanotte	LXXXIII, 352
Ultimo volo	LXXXIII, 352
Uomo (L.) che ride il futuro	LXXIII, 29
Vacanze d'amore	LXXXII, 322
Vendicatore (Il)	LXXXII, 322
Venere (La) dell'oro	LXXVII, 177
Vergine (La) folle	LXXXIII, 352
Volpe azzurra (La)	LXXVIII, 207

RUBRICHE

ANNOTAZIONI	LXXVIII, 102; LXXIX, 221; LXXX, 251; LXXXI, 280.
BREVETTI	LXXIX, 246; LXXX, 245.
CAPO DI BUONA SPERANZA	LXXIII, 34; LXXIV, 71; LXXV, 111; LXXVI, 147; LXXVII, 183; LXXVIII, 211; LXXIX, 236; LXXX, 265; LXXXI, 291; LXXXII, 327; LXXXIII, 359; LXXXIV, 405.

CINEMA GRA - LXXXIII, 4; LXXIV, 39; LXXV, 79; LXXVI, 115; LXXVII, 152; LXXVIII, 187; LXXIX, 215; LXXX, 243; LXXXI, 271; LXXXII, 301; LXXXIII, 331; LXXXIV, 365.

DISCHI DI FILM - LXXIV, 63; LXXVI, 145; LXXX, 261.

FILM DI QUESTI GIORNI - LXXIII, 29; LXXIV, 65; LXXV, 105; LXXVI, 141; LXXVII, 177; LXXVIII, 205; LXXIX, 233; LXXX, 264; LXXXI, 290; LXXXII, 322; LXXXIII, 352; LXXXIV, 392.

FOTOGRAFIA - LXXIII, 33; LXXIV, 69; LXXVII, 181; LXXXIV, 393.

GALLERIA - LXXIII, 30; LXXIV, 66; LXXV, 108; LXXVI, 142; LXXVII, 178; LXXVIII, 208; LXXIX, 234; LXXX, 262; LXXXI, 292; LXXXII, 324; LXXXIII, 356.

GIUCHI E CONCORSE - LXXIII, 36; LXXIV, 72; LXXV, 112; LXXVI, 148; LXXVII, 184; LXXVIII, 212; LXXIX, 238; LXXX, 266; LXXXI, 296; LXXXII, 328; LXXXIII, 360; LXXXIV, 408.

NORD-OVEST - LXXVIII, 197; LXXIX, 231; LXXX, 253; LXXXI, 279; LXXXII, 315; LXXXIII, 355; LXXXIV, 391.

SOTTOGENERE - LXXIX, 226; LXXX, 254.

AUTORI

ACRI A. - LXXIII, 21; LXXVII, 173.

ALBERINI M. - LXXIV, 59; LXXVII, 168; LXXXI, 287.

ALGARBI L. - LXXXII, 323.

ALVARO C. - LXXXIII, 341.

ANTONIONI M. (A. M. ANT.) - LXXIII, 11; LXXIII, 28; LXXIV, 52; LXXV, 85; LXXV, 94; LXXVIII, 205; LXXX, 220.

ARCHIMEDE - LXXIII, 27; LXXV, 107; LXXVI, 138; LXXXI, 295.

BETTI U. - LXXIII, 17.

BORIANI G. - LXXVIII, 206.

CALCANTE - LXXX, 247.

CALVINO V. (V. C. - V. Calv.) - LXXIX, 229; LXXX, 256; LXXXI, 286; LXXXII, 314.

CAMBI E. - LXXXIII, 37.

CAMBASSI O. - LXXXIII, 339.

CAPPELLETTI F. - LXXIV, 60; LXXVI, 139; LXXVIII, 198.

CUCCHI E. - LXXXIV, 374.

CURCIO F. - LXXVII, 170.

CURETTI E. - LXXVII, 163.

COMISSO G. - LXXIII, 12.

COOPER T. - LXXV, 87.

DE FRANCISCIS U. (U. d. F.) - LXXIII, 27; LXXIV, 47; LXXVI, 132; LXXVIII, 200; LXXX, 250; LXXXII, 313; LXXXIV, 381; LXXXIV, 401.

DE JOANNA L. - LXXXIII, 358.

DEL FRATE R. e TONTI A. - LXXVII, 175.

DIHEL P. - LXXV, 101.

DI GIAMMATTEO F. - LXXX, 261.

ELSTER R. - LXXVII, 175.

EMANUELLI E. - LXXXII, 312; LXXXIV, 376.

FERRAÙ A. - LXXXIII, 348.

FONTANA A. - LXXV, 90.

F. P. - LXXVI, 134.

GHEDINI A. - LXXVII, 174.

G. I. (G. Isani) - LXXVIII, 197; LXXIX, 230; LXXX, 253; LXXXI, 279; LXXXII, 315; LXXXIII, 355; LXXXIV, 391.

GIANI R. - LXXIII, 22; LXXVI, 136; LXXIX, 225.

HUGON P. D. - LXXVIII, 202.

IL GRONISTA - LXXV, 99; LXXXI, 289; LXXXIII, 337.

ISANI G. - LXXVII, 177; LXXVIII, 207; LXXIX, 233; LXXX, 264; LXXXI, 290; LXXXII, 312; LXXXII, 322; LXXXIII, 352; LXXXIV, 392.

JACOBI R. - LXXV, 88; LXXXI, 275.

JERANICO C. - LXXX, 258.

LEONE R. - LXXIX, 231.

LO DUCA - LXXXIII, 346; LXXXIV, 388.

LOVERSO G. - LXXVIII, 206.

L'UOMO GRIGIO - LXXVIII, 201.

MARINI G. V. - LXXIII, 20; LXXV, 96; LXXIX, 228.

MICCOLI D. - LXXVI, 135; LXXX, 257; LXXXII, 312; LXXXIV, 393.

MIDA M. - LXXXIV, 396.

M. O. - LXXIII, 33; LXXVII, 181.

MUSSOLINI V. - LXXXII, 307.

NERI V. - LXXV, 102.

NICHOLS D. - LXXIX, 222.

PASINETTI F. - LXXIII, 13; LXXVI, 126; LXXVII, 159.

PASINETTI P. M. (Pm.) - LXXXI, 282; LXXXII, 313; LXXXII, 318; LXXXIII, 344; LXXXIV, 373.

PIRANDELLO L. - LXXXI, 277.

PRAZ M. - LXXXII, 308.

PUGGINI G. - LXXIX, 223; LXXXIV, 378.

PUCK - LXXIII, 30; LXXIV, 66; LXXV, 108; LXXVI, 142; LXXVII, 178; LXXVIII, 208; LXXIX, 234; LXXX, 262; LXXXI, 292; LXXXII, 324; LXXXIII, 356.

PURIFICATO D. - LXXV, 97; LXXVIII, 195.

RIGANTI F. - LXXXI, 280.

ROOSEVELT E. - LXXIV, 88.

SANMINIATELLI B. - LXXVIII, 191; LXXXII, 313.

SCHIAVINOTTO A. - LXXXIV, 403.

SCHULTE C. C. - LXXXIV, 379.

SPAGNOL T. A. - LXXXI, 284; LXXXII, 310.

SPAINI A. - LXXXII, 316.

TESSARO G. - LXXIV, 69.

TIRALDI CHIESA M. - LXXIV, 63; LXXVI, 145; LXXX, 261.

TONTI A. e DEL FRATE R. - LXXVII, 175.

T.S.M. - LXXVIII, 192; LXXIX, 221; LXXX, 251; LXXXI, 280.

VIGOLO M. - LXXIV, 58; LXXXII, 320.

VISENTINI G. - LXXIII, 29; LXXIV, 65; LXXV, 105; LXXVI, 141; LXXX, 248; LXXXIII, 349.

WEMBURY J. - LXXIV, 56.

ABBONAMENTI PER IL 1940 alle più interessanti e diffuse riviste illustrate

OGGI: grande settimanale illustrato nel quale collaborano le migliori firme: si occupa di politica, letteratura, storia, economia, arte, teatro, moda, cinema, ecc. Un numero L. 1 - Abbon. - Italia e Colonie: annuo L. 42, sem. L. 22. Estero: annuo L. 70, sem. L. 36.

LA DONNA: nelle sue pagine copiosamente illustrate presenta una eccezionale scelta di modelli per ogni occasione e per tutte le esigenze. La moda vi è trattata praticamente in ogni particolare, e con essa anche gli argomenti più interessanti per la donna. Un fascicolo L. 5 - Abbonamento - Italia e Colonie: annuo L. 48, sem. L. 25. Estero: annuo L. 60, sem. L. 31.

BERTOLDO: settimanale: vi collaborano i più arguti disegnatori e i più brillanti scrittori. Un numero centesimi 60 - Abbonam. - Italia e Colonie: annuo L. 24, sem. L. 13. Estero: annuo L. 48, sem. L. 25.

NOVELLA: vera antologia di letteratura narrativa: Settimanale. Un numero centesimi 60 - Abbonam. - Italia e Colonie: annuo L. 24, sem. L. 13. Estero: annuo L. 48, sem. L. 25.

ANNABELLA: periodico illustrato di moda e varietà femminile. Presenta e commenta tutti gli argomenti di maggiore interesse per la donna. Settimanale. Un numero centesimi 60 - Abbonamento - Italia e Colonie: annuo L. 24, sem. L. 13. Estero: annuo L. 48, sem. L. 25.

Versare importi sul CC. Post. 3-2076, oppure mandarli con vaglia o assegni bancari a:

Rizzoli & C. - Piazza C. Erba N. 6 - Milano

IMPORTANTE

A tutti coloro che entro il 25 gennaio si abboneranno o avranno rinnovato l'abbonamento annuale o semestrale a «Cinema» per l'anno 1940 e che partecipando al referendum concorreranno all'estrazione dei premi, la Direzione della rivista riserverà un utile dono che riceverà sicuramente il generale gradimento. Inoltre verrà loro inviato fuori abbonamento il numero speciale di Natale 1939.

L'ALMANACCO DEL CINEMA ITALIANO È ALLA SUA 2ª EDIZIONE

Consta di 400 pagine di testo ed è illustrato da più di 100 fotografie. Chiunque abbia necessità di conoscere dati e notizie finora ignorati della nostra Industria Cinematografica, ricordi che l'Almanacco del Cinema Italiano è l'unica pubblicazione del genere in Italia

**Redazione, Amministrazione e Pubblicità:
Piazza della Pilotta, 3 - Roma - Telefono 66470**

In vendita in tutte le librerie, presso la S.A. «Cinema» e presso Rizzoli & C., Piazza C. Erba 6, Milano, a L. 70, ridotto a L. 50 per gli industriali dello Spettacolo, attori e tecnici, il cui nominativo risulti nel testo della pubblicazione

CINEMA

SPECIAL DOUBLE

THE
LIVE

10 L... 1939

DIVISION OF
ENTERTAINMENT

RIUNIONE
ADRIATICA
DI SICURTÀ



M O S T R A
S T O R I C A
D E L
C E N T E N A R I O

TRIESTE - MAGGIO-OTTOBRE 1939-XVII
RIDUZIONI FERROVIARIE

LO

ZUCCHERO

È UN ALIMENTO
FISIOLOGICO D'ECCELLENZA

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

ZUCCHERO

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

il 90%

della produzione cinema-
tografica mondiale usa
la pellicola EASTMAN



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

si compendiano
in



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

NEGATIVA
35 mm.

Kodak

PLUS X

per ripresa negli "studios"

SUPER XX

per ripresa nelle condizioni più sfavorevoli

BACKGROUND X

per proiezioni posteriori
dello sfondo

Vetroflex

NELLE CORREZIONI ACUSTICHE DELLE
SALE CINEMATOGRAFICHE E TEATRALI

S. A. VETRERIA ITALIANA BALZARETTI - MODIGLIANI

CAPITALE L. 25.000.000

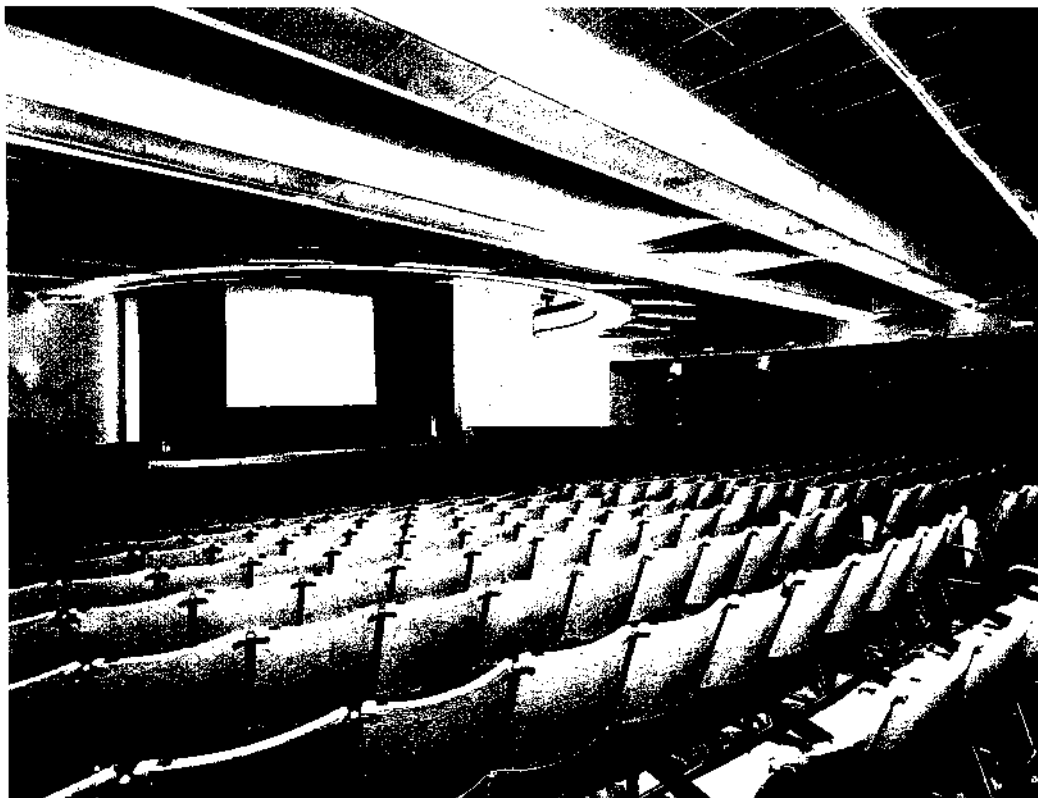
R O M A - P. Barberini, 52 - Uff. Centrale Vendita - Tel. 484-903

LIVORNO - Sede e Stabilimento - Telefoni: 31-410 - 33-477

MILANO - P. Crispi, 3 - Uff. Vendita e Montaggio - Tel. 81-469

AGENTI DI VENDITA NELLE PRINCIPALI CITTÀ D'ITALIA

CINEMA TEATRO UNIVERSALE - GENOVA



ARMONIA
ACUSTICA
ARCHITETTURA

Con i nostri sistemi di correzione acustica, i Progettisti, i Costruttori e gli Esercenti di sale cinematografiche e teatrali non hanno più a temere l'impoverimento dei partiti decorativi della sala. I nostri complessi assorbenti (feltri VETROFLEX, placche di stucco speciale finemente forate ed altri accorgimenti di finitura) potendosi sagomare e plasmare a tutte le forme richieste possono seguire fedelmente le architetture e le forme decorative ideate dai Progettisti.

LA SEZIONE ACUSTICA E ARCHITETTURA VETROFLEX, creata per lo studio razionale dei problemi acustici e per la realizzazione delle forme più appropriate per ottenere una distribuzione uniforme e gradevole dei suoni, mediante l'applicazione dei nostri complessi acustici assorbenti VETROFLEX, mette a disposizione dei Progettisti, dei Costruttori e degli Esercenti di sale cinematografiche e teatrali, che volessero consultarla in merito alle più moderne applicazioni della tecnica acustica, i suoi servizi di consulenza.

SE
VIVERE VOLETE
ALLEGRI E SANI
DOVETE USAR
LE POLVERI

Alberani
Luigi Chiarelli

LE MIGLIORI PER
ACQUA DA TAVOLA



**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

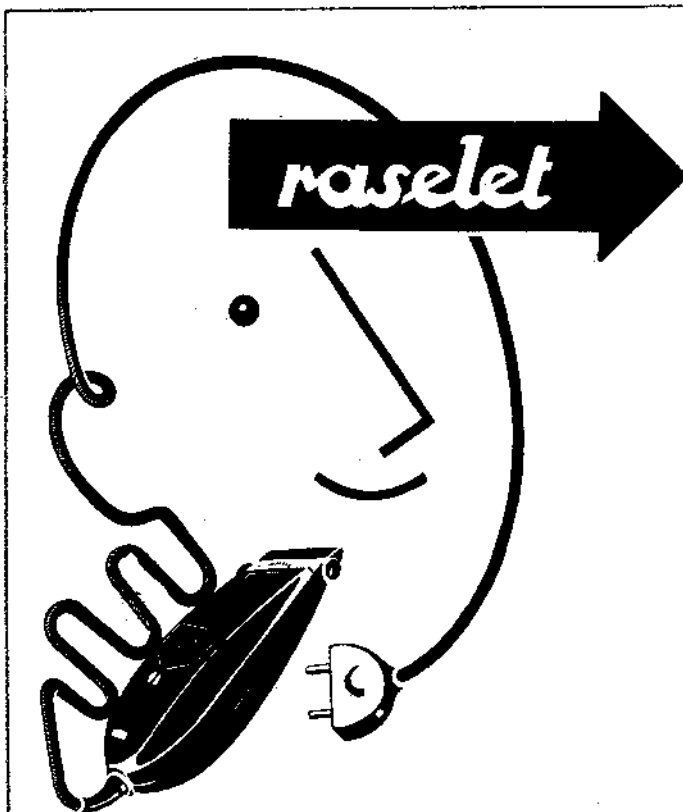
Fanno parte del gruppo delle

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



È UN PRODOTTO **DUCATI**

SE ESISTESSE UN RASOIO...

...talmente sicuro da poterlo usare ad occhi chiusi, senza insaponatura
stando a letto, in poltrona, in ufficio, senza pericolo di graffiature o
arrossamenti, un rasoio di super sicurezza lo acquirereste Voi?

Questo rasoio esiste: **È IL RASOIO ELETTRICO**

raselet

ACQUISTATELO DAL VOSTRO RIVENDITORE ABITUALE

L'italianissimo "RASELET" il rasoio del-
l'autarchia, è il più venduto dei rasoi elettrici
in Inghilterra, in Germania e in Francia

raselet

DUCATI
CASILLA POSTALE N. 306

PER LA VENDITA A RATE

CIMMSA
COMP. ITAL. MACCHINE MODERNE S.A.
CORSO PORTA NUOVA N. 12 - MILANO

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

FONDATO 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 II

FASCICOLO 73

10 LUGLIO
1939 - XVII

Questo fascicolo contiene:

Cinema Gira	1
Editoriale	
M. ANT. - <i>Panoramica</i>	11
GIOVANNI COMISSO	
<i>Persefone</i>	12
FRANCESCO PASINETTI	
<i>Canzoni dall'America</i>	14
UGO BETTI	
<i>Il concorso « Era Film »</i>	17
G. V. MARINI	
<i>Vita di scienziati</i>	20
RENATO GIANI	
<i>Ali</i>	22
AMEDEO ACRÌ	
<i>Effetti sonori</i>	24
UMBERTO DE FRANCISCI	
<i>La pingu dei pantaloni</i>	27
ARCHIMEDE	
<i>La fabbrica del « tipo »</i>	27
MICHELANGELO ANTONIONI	
<i>Una cronistoria del cinema</i>	28
GINO VISENTINI	
<i>Film di questi giorni</i>	29
Galleria: Herbert Marshall, 30 - Pagina fotografica, 33 - Capo di Buona Speranza, 34 - Giochi e Concorsi, 36.	

DIREZIONE e REDAZIONE: Roma, Piazza della Pilotta, 3 - Telefono 66-470
AMMINISTRAZIONE: Milano, Piazza C. Erba, 6 - PUBBLICITÀ: Ufficio Pubblicità "Cinema" - Roma, Piazza della Pilotta, 3 - Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'Amministrazione del periodico, o mediante versamento al c. c. postale 1/23277 oppure presso le librerie Hoepli in Milano (via Berchet) e Roma (Largo Chigi)
ABBONAMENTI: Italia, Impero e Col., anno L. 40, sem. L. 22. Est., anno L. 60, sem. L. 35.
Manoscritti e fotografie, anche non pubblicati, non si restituiscono.
OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE: DUE LIRE

pubblicità m



Prodotti
per fotografia



CHINONE
COLLODIO
FOTOGRAFICO
IDROCHINONE



TENDE COLONIALI - MATERIALE PER ATTENDAMENTO

Ettore Moretti
MILANO - FORO BONAPARTE, 12

MONTECATINI
SOCIETÀ GENERALE PER L'INDUSTRIA MINERARIA E CHIMICA
MILANO - VIA PRINCIPE UMBERTO 18-20

CINEMA GIRA



Loretta Vinci, interprete di 'Trappola d'amore', osserva il suo ritratto

ITALIA

UNA MOSTRA FOTOGRAFICA...

... è stata organizzata per Venezia, in occasione del Festival cinematografico, dal settimanale *Cinema-gazzettino*, sotto gli auspici di Cinecittà e con il consenso della Direzione Generale per la Cinematografia.

I propositi che la ispirano, che sono quelli di richiamare l'attenzione dei fotografi sull'importanza della fo-

tografia nel campo cinematografico, sono ammirevoli ed è augurabile che la iniziativa abbia il successo che merita.

Ma come in questo momento, nel quale è in atto l'antarchia anche nel settore cinematografico, l'industria ha bisogno di buone fotografie. I produttori debbono convincersi che un'abile pubblicità fotografica stimola l'interesse del pubblico e lo invoglia a frequentare le sale di proiezione. Pare invece che

le Case abbiano timore di illustrare le pellicole in lavorazione, come se questo fatto ne pregiudicasse il successo. Certo, illustrare male è un pessimo servizio reso al film, ma perché, invece di rinunciare, non si prova a migliorarlo? Sarebbe tanto di guadagnato per tutti.

Alla Mostra fotografica di Venezia spetterà il compito di rivendicare il valore dell'elemento « fotografia » nel cinematografo.

Le opere concorrenti, che saranno esposte dall'8 al 20 agosto nel salone dello Stabilimento Bagni del Lido, verranno giudicate da un'apposita Commissione. Numerosi premi saranno assegnati alle migliori fotografie.

ALIDA VALLI...

... inizierà fra breve un altro film brillante dal titolo provvisorio *ASSENZA INGIUSTIFICATA*, nel quale sarà a fianco di Amedeo Nazzari. Regista: Massimo Neufeld.

EDUARDO DE FILIPPO...

... sarà il regista del film *IN CAMPAGNA È CADUTA UNA STELLA*, di produzione « Defilm », Casa fondata dai Fratelli De Filippo. Interpreti gli stessi De Filippo e Rosina Lawrence, giunta da poco in Italia.

ABNEGAZIONE...

... è il titolo di una pellicola che l'« Ara film » metterà in cantiere al più presto e la cui trama ha per sfondo la vita perigliosa e spesso eroica dei Vigili del fuoco. Regista: Domenico Gambino. Soggetto e sceneggiatura di Emanuele Orano e



Virginia Grey

Pier Luigi Melani. Scenografia di Bompiani e Montori. Musica di Montanari.

Alcune scene del film sono già state girate a Roma, in occasione del raduno dei Vigili del fuoco.

È COMINCIATA LA LAVORAZIONE...

... di piccolo re, per la regia di Redo Romagnoli e la interpretazione di Evi Maltagliati, Liliana Mitis, Jone Frigerio, Egisto Olivieri, Olinto Cristina, Luigi Cimara, Cecco Durante, Claudio Ermelli, Gualtiero De Angelis e Jole Urbani.

Il film, tratto dall'omonimo dramma di Giuseppe Romualdi, è sceneggiato da Emanuele Orano, Redo Romagnoli, Giuseppe Romualdi e Guglielmo Santangelo.

ASSEGNI PER VIAGGIATORI

B.C.I.

BANCA COMMERCIALE ITALIANA

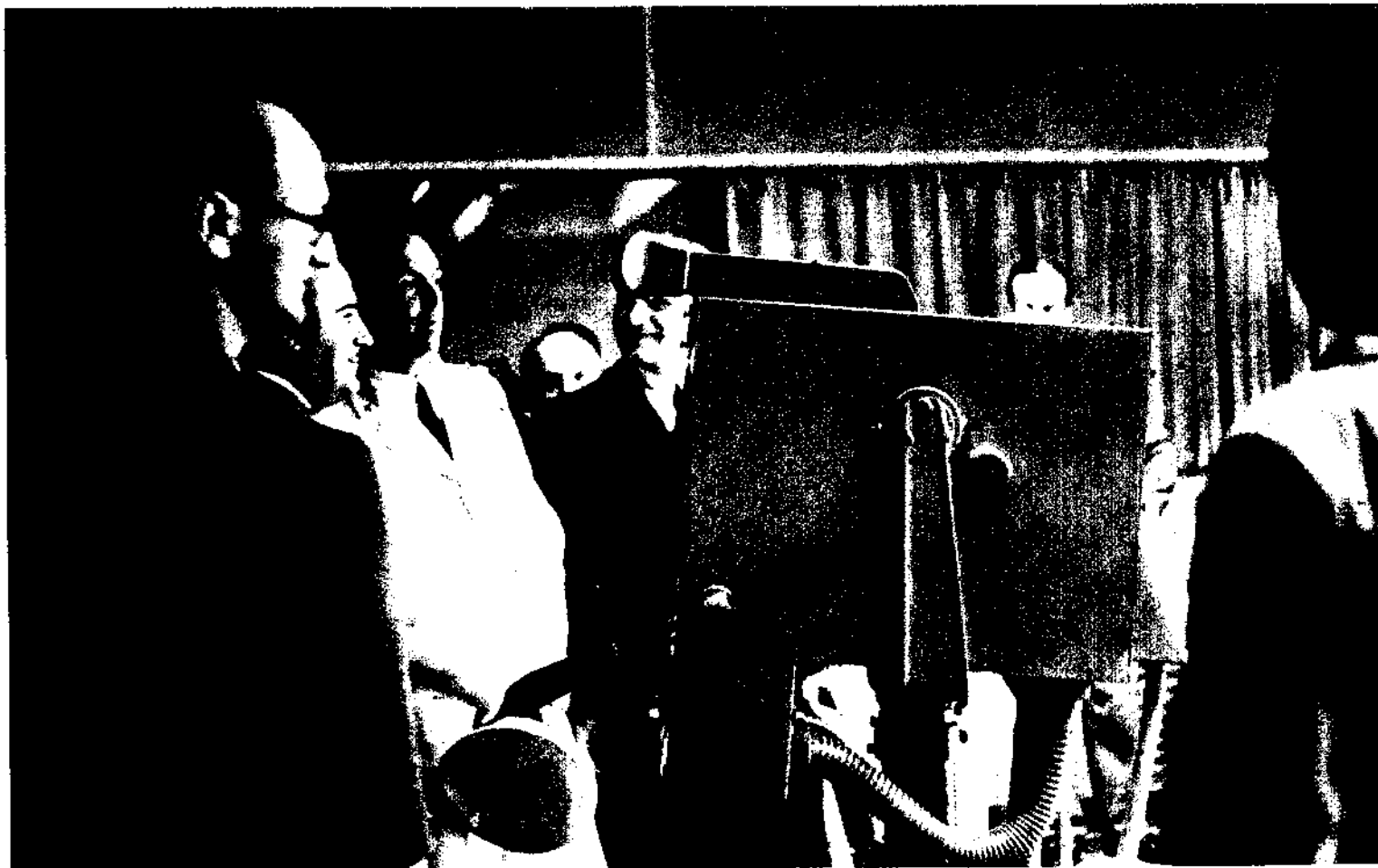
PIÙ CHE SOCIALE LIRE 700.000.000



Dal film 'L'ultima recita', con George Murphy



NUOVI FILM ITALIANI. In alto: Macario sotto il lancio delle carote in una scena del film 'Imputato alzatevi!' dell'Alfa (foto Portalupi). Qui sopra: La graziosa Nelly Corradi protagonista del film 'Il ladro sono io' della Mediterranea (foto Vaselli)



S. A. R. il Principe di Piemonte, in occasione della visita alla Mostra delle Invenzioni italiane, si intrattiene nel Padiglione SAFAR dove presenzia a proiezioni di 'Televisione italiana'



ENTE PROVINCIALE PER IL TURISMO DI ROMA



LIDO DI OSTIA

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 - GROITAFERRATA - LADISPOLI
 LIDODI ROMA - MARINO - MONTECOMPATRI
 NEMI - PALESTRINA - PALOMBARA - ROCCA
 DI PAPA - ROCCA PRIORA - SUBIACO
 TIVOLI - VELLETRI - ZAGAROLO

AZIENDA AUTONOMA DI FRASCATI



Annie Ducaux nel film 'La vierge folle'

PROTAGONISTA FEMMINILE...

... del film TORNA CARO IDEALE sarà Laura Adani, che lavorerà sotto la regia di Brignone. Il soggetto è di Margadonna e Vergano e tratta della vita di Francesco Paolo Tosti.

CARLO LUDOVICO BRAGAGLIA...

... dirigerà si FA COSÌ, interpretato da Enrico Viarisio, Luigi Almirante, Jacqueline Prevot, Clara Padoa, Colette Darfeuille, Paolo Stoppa ecc.

IL SOGGETTO "ALBANIA"...

... di Aldo Vergano e Carlo Malatesta. È stato acquistato da Amedeo Nazzari. Il lavoro svolge una trama che s'impenna sulle caratteristiche tradizioni albanesi ed ha riferimenti allo sbarco delle truppe italiane in Albania.

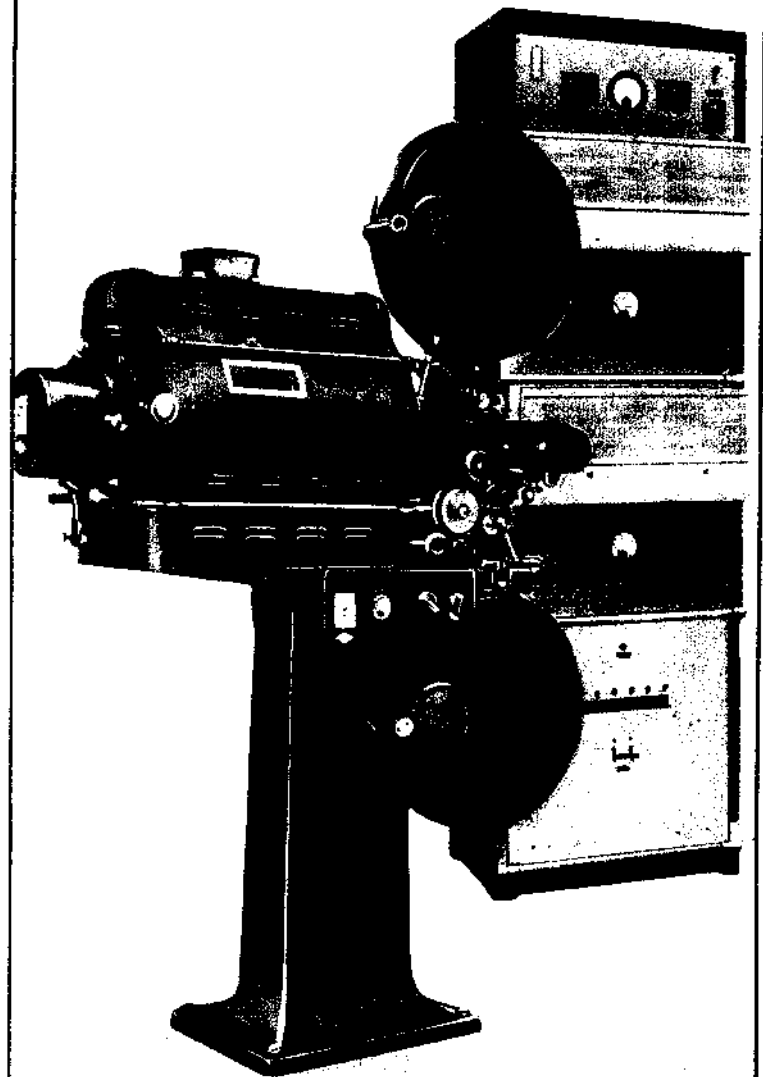
Non è la prima volta che un attore acquista un soggetto; tempo fa anche De Sica, se non erriamo, fece lo stesso. Ed è cosa deprecabile per i produttori, i quali troppo spesso non si preoccupano di affidare agli attori parti di loro gradimento, onde ottenere una interpretazione migliore, e li obbligano invece a soste-

tere ruoli assolutamente inadatti ai loro temperamenti, con che risultati ognuno può constatare.

LA COLOSSEUM FILM...

... annuncia un primo gruppo di produzione 1939-40. Di esso fanno parte due film che verranno girati in Italia. Il primo, diretto da Nicola Farkas (il regista di PORT ARTHUR) sarà a sfondo drammatico, il secondo, invece, a carattere comico. Altre pellicole scelte tra la più recente produzione francese verranno presentate dalla « Colosseum » sui nostri schermi. Si tratta di LA GRANDE ILLUSIONE (da non confondere col film di Renoir), interpretato da Claude Dauphin, Louis Jouvet, e Janine Darcey; CAFFÈ INTERNAZIONALE, un poliziesco interpretato da Vera Korène, Jules Berry e Pierre Brasseur; DONNA ARDITA, film di aviazione imperniato su Annabella, Pierre R. Willm e Jean Murat; ALBA TRAGICA, di Marcel Carné, interpreti Jean Gabin, Jules Berry, Arletty e Jacqueline Laurent; e infine IL PATRIOTA, con Harry Baur, Pierre Renoir e Suzy Prim.

I più moderni impianti CINESONORI



**SOC. ANONIMA
CINEMECCANICA**

MILANO
VIALE CAMPANIA, 25

**ALLOCCCHIO
BACCHINI & C.**

MILANO
CORSO SEMPIONE, 93

L'ALMANACCO CINEMATOGRAFICO ITALIANO

che reca nelle prime pagine una prefazione di S. E. Vezio Orazi Direttore Generale per la Cinematografia Italiana, ed un'altra di Vittorio Mussolini, è di imminente pubblicazione. Il volume consta di circa 400 pagine ed è illustrato da un centinaio di fotografie. Chiunque abbia necessità di conoscere dati e notizie finora ignorati della nostra Industria Cinematografica, ricordi che l'Almanacco Cinematografico è l'unica pubblicazione del genere in Italia



*La piorrea
è in
agguato!*

... gengive arrossate e gonfie, con tendenza a scollarsi, scoprendo la base del dente... una sensazione dolorosa...

Consultate subito il vostro dentista perchè la Piorrea, il peggior nemico dei vostri denti, è in agguato!

Per scongiurare ogni più grave conseguenza, ricorrete immediatamente alla **Pasta Dentifricia Gibbs „S. R.”** che, grazie alla sua base di **Sodioricinoleato**, stimola le resistenze dei tessuti e neutralizza gli effetti tossici.

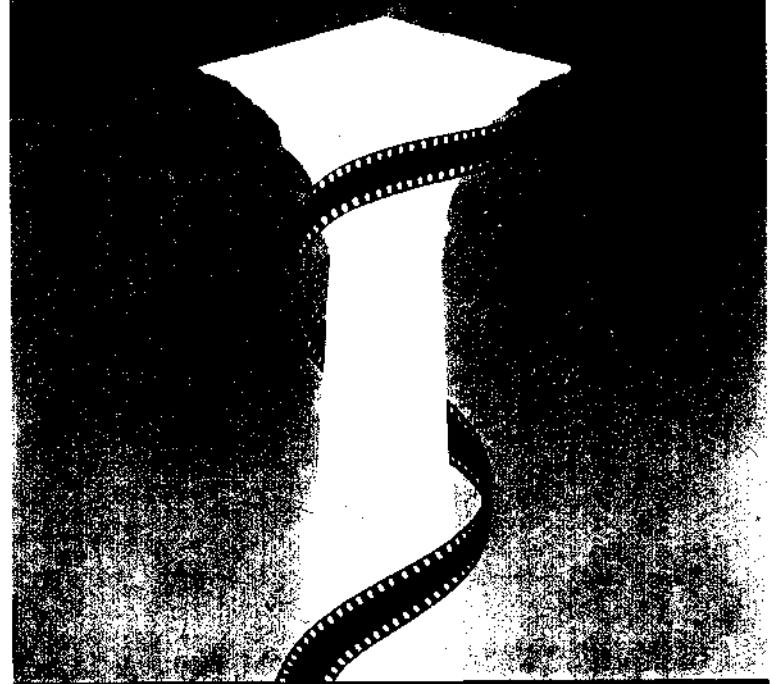
Di sapore gradevolissimo, la Pasta Dentifricia Gibbs „S. R.” al Sodioricinoleato è un sicuro sterilizzante della cavità orale e dona un'abbagliante candore ai vostri denti, senza intaccarne minimamente lo smalto.



408

S. A. STABILIMENTI ITALIANI GIBBS - MILANO

LA BIENNALE



**VII^{ES} ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA
VENEZIA 8-31 AGOSTO 1939 XVII VENEZIA**

GERMANIA

IL REPARTO BIOLOGICO DELL'UFA...

...ha festeggiato in questi giorni il ventesimo anniversario della sua fondazione. Il dottor Ulrich T. K. Schulz, direttore del reparto, ha illustrato in un articolo le origini di questo ramo di attività, mettendo in particolare rilievo il contributo della cinematografia alla biologia scientifica e l'opera di divulgazione svolta dai documentari del genere nelle masse. Anche dal lato tecnico la cinematografia documentaria applicata alla biologia ha fornito preziosi insegnamenti. L'industria degli obiettivi microscopici, marciando di pari passo con le esigenze del nuovo ramo cinematografico, ha costruito lenti di gran lunga superiori e più perfezionate di quelle finora

messe in commercio. I dispositivi di rallentamento e di accelerazione sono stati anch'essi sviluppati, sì che le riprese di tal genere possono essere considerate tecnicamente perfette. Analogamente a quanto si è verificato negli anni precedenti, anche il prossimo programma di produzione del reparto biologico della UFA comprende quest'anno una serie di pellicole interessanti. La cinematografia a colori, di cui l'UFA ha sviluppato un sistema proprio, avrà anch'essa largo impiego, così come numerosi teleobiettivi a lunga distanza focale e di massima luminosità.

DIECI PELLICOLE ITALIANE...

...sono comprese nel programma della prossima stagione cinematografica tedesca. Infatti, dopo le con-

PER RILEGARE

i fascicoli di CINEMA del semestre gennaio-giugno 1939 XVII, è in vendita la copertina del VI volume in mezza pelle e tela e con incisioni a secco in oro. Le richieste, per mezzo vaglia o mediante versamento nel conto corrente postale n. 123277 dell'importo di L. 9, debbono essere indirizzate all'Amministrazione di C I M E M A, Piazza della Pilotta, 3 - ROMA.

IL PREMIO RICCIONE

Scaduto col 30 giugno il termine per la presentazione dei lavori concorrenti al 'Premio Riccione', per un soggetto cinematografico, si è riunita il 1° di luglio u. s., al Palazzo del Turismo, sotto la presidenza del Comandante Vittorio Mussolini e alla presenza del Podestà di Riccione e Presidente dell'Azienda Autonoma di Soggiorno, Conte Pullè, la Commissione giudicatrice che ha subito iniziato il lavoro di lettura ed esame. Circa 150 sono i concorrenti. La Commissione comunica che il giorno 20 luglio verrà annunciata la terna dei lavori prescelti la cui premiazione avrà luogo la sera del 22 luglio in occasione del 'Raduno delle Stelle'

versioni svoltesi di recente nella capitale del Reich tra i rappresentanti dell'Unione Cinematografica italo-tedesca e i delegati delle principali Case di produzione italiane, è stato stabilito di aumentare il numero dei film italiani da importarsi fino a raggiungere quello suddetto. Questi film saranno proiettati già sintonizzati in lingua tedesca o in versione originale con sottotitoli. Oltre a queste dieci pellicole, è assodato che la UFA sta contrattando l'acquisto di alcuni tra i lavori italiani di maggior successo.

MENTRE LE STAZIONI RADIOFONICHE DEL REICH...

... trasmettono regolarmente, già da tempo, delle radiocronache sullo svolgimento dei lavori di produzione delle principali pellicole naziona-

li, il programma della stazione di Monaco di Baviera prevede per il mese in corso due conferenze cinematografiche concernenti particolarmente la storia della cinematografia germanica. La prima di esse sarà intitolata « Monaco nella storia della cinematografia tedesca » e la seconda « La cinematografia artistica in Germania ». Anche le altre stazioni tedesche seguiranno l'esempio della capitale bavarese con un ciclo di conferenze scientifiche e culturali.

ALL'ESPOSIZIONE UNIVERSALE DI ROMA...

... la Germania sarà largamente rappresentata anche per quello che riguarda la cinematografia. Verranno inviate le migliori pellicole tedesche dei prossimi anni, corredate da una serie di interessanti documentari.



Doris Duranti e Claudio Gora interpreti del film 'Ricchezza senza domani' (foto Portalupi)

AUDIZIONI PERFETTE

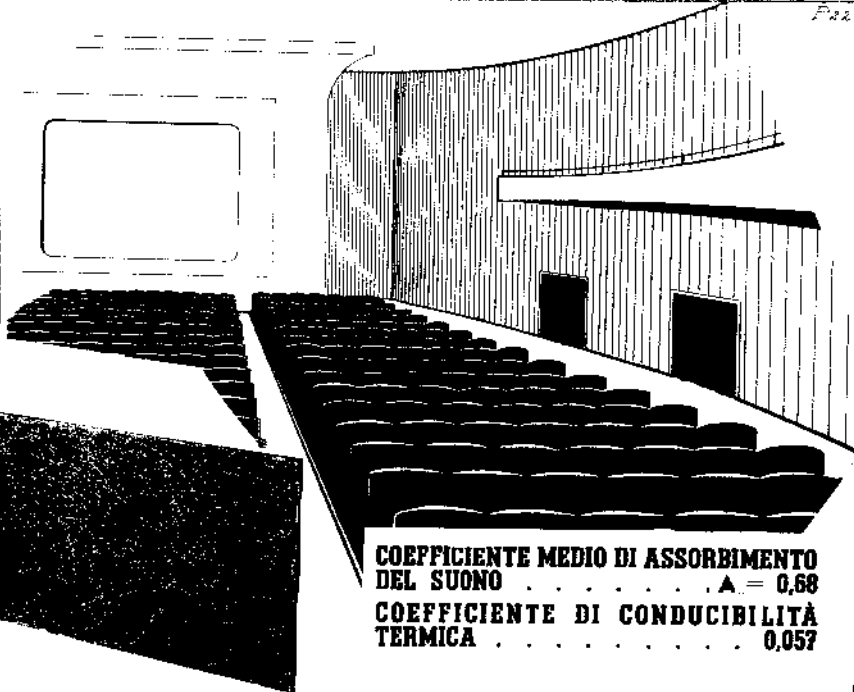


POPULIT GAMMA

POPULIT ONDA

IL MIGLIOR APPARECCHIO DI RIPRODUZIONE dà scarso rendimento se la sala manca di una razionale sistemazione acustica.

POPULIT ONDA e POPULIT GAMMA 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 E PREVENTIVI AL NOSTRO UFFICIO TECNICO, SENZA IMPEGNO.



COEFFICIENTE MEDIO DI ASSORBIMENTO DEL SUONO $\alpha = 0,68$
COEFFICIENTE DI CONDUCEBILITÀ TERMICA 0,057

POPULIT

S. A. F. F. A. SOC. AN. FABBRICHE FIAMMIFERI ED AFFINI
Sede: **MILANO - Via Moscova, 18**
UFFICI COMMERCIALI: ANCONA - BARI - BOLOGNA - BOLZANO
FIRENZE - GENOVA - NAPOLI - PALERMO - ROMA - TORINO - VENEZIA

MICRON XVI



APPARECCHIO
PORTATILE
PER LA

PROIEZIONE SONORA DI FILM A PASSO RIDOTTO

16 ^{mm}/_{mm}

MICROTECNICA

TORINO

CINEMA

PANORAMICA

NON si può disconoscere che il livello medio della produzione italiana è, quest'anno, cresciuto di tono. Una strada vera e propria, un indirizzo costante, caratteristico e differenziatore, quale da tempo si auspica, la nostra industria non l'ha ancora trovato; è inutile, e dannoso, negarlo; ma sarebbe ingiusto non riconoscere lo sforzo compiuto da taluni produttori per adeguarsi ai tempi, al gusto e alla sensibilità nostri.

Facciamo, brevemente, un sereno esame. Tralasciando LUCIANO SERRA, PILOTA, ormai classificato, nella storia del cinema italiano, al posto che gli compete, diverse altre pellicole meritano di esser poste sul piano di un'artistica dignità. Vogliamo alludere precisamente a BATTICUORE di Camerini, il cui successo di pubblico è stato pari all'elogio incondizionato della critica: film sobrio, in effetti, e narrato con uno stile preciso, intelligente e delicato insieme; a PICCOLI NAUFRAGHI di Calzavara, che per primo ha affrontato in Italia il tema delle avventure di ragazzi, scantonando, se vogliamo, in una lieve rettorica che però non ha sminuito le buone intenzioni del film; a LA VEDOVA di Alessandrini, forse un po' troppo fedele alla commedia dal quale è tratto e quindi cinematograficamente discutibile; a TERRA DI NESSUNO di Baffico, in cui l'enfasi e ogn'altro elemento folcloristico non soltanto sono stati evitati ma hanno trovato una loro espressione cinematografica; a Ettore FIERAMOSCA di Blasetti, opera di grande impegno realizzata con larghezza di mezzi e di idee, se pure, queste, non tutte apprezzabili.

Subito dopo, si possono segnalare due pellicole piacenti e di discreta fattura: I FIGLI DEL MARCHESE LUCERA di Palmieri e MILLE LIRE AL MESE di Neufeld. Ambedue hanno avuto nel pubblico una acco-

glienza lusinghiera. Degno di nota è pure NAPOLI, TERRA D'AMORE di Genina, nel quale un caratteristico aspetto di quella città era adombrato efficacemente. Di calibro minore e pur mantenute su un tono decente furono: PAPÀ LEBONNARD di De Limur e IO, SUO PADRE di Bonnard. Si tratta, come si vede, di dieci pellicole: non sono poche se si pensa al totale di quarantotto prodotte in tutto l'anno. E se queste dieci non raggiungono il livello della migliore produzione straniera, che del resto scaturisce da una ben più anosa esperienza, non è il caso di allarmarsi per questo: il tempo, che è galantuomo, aiuterà anche noi.

È, però, necessaria una cosa sopra tutte: la serietà, senza la quale ogni iniziativa è destinata a fallire. Noi vorremmo, a questo proposito, che i produttori vagliassero bene le idee prima di realizzarle, soppesandone il giusto valore; e vorremmo che una volta decisa tale realizzazione, provvedessero a una attenta e intelligente assegnazione dei compiti, senz'altre preoccupazioni che la buona riuscita del film.

Giova ripetere inoltre, ancora una volta, che una sceneggiatura approntata in due o tre settimane, o addirittura, come sta capitando attualmente, durante la ripresa, denota la faciloneria, la incompetenza e, peggio, la scarsa serietà degli sceneggiatori o di chi impone loro scadenze improrogabili.

Al contrario, i risultati di un accurato studio preparatorio son facilmente riscontrabili ovunque. Basti citare, da noi, BATTICUORE, la cui ottima sceneggiatura, che è stata acquistata in Francia per un film di Decoin con la Darrieux, ha supplito alla leggerezza, non scevra d'intima umanità, della trama. Orbene, tale sceneggiatura, pure essendo opera di un uomo intelligente e degno di affidamen-

to, ha avuto il controllo diretto e meticoloso del regista, il quale si è deciso a girare solo quando sulla carta, e nella sua mente, il film era già bello e fatto. Ma Camerini, si sa, è un uomo serio. Ed è ancor più serio regista: tra i pochi a curarsi minutamente d'ogni problema inerente alla lavorazione dei suoi film: dallo scenario alla sceneggiatura tecnica, dalla scenografia al montaggio, dalla truccatura alla recitazione.

Così gli attori ai suoi ordini parlano e gestiscono e si muovono con maggiore spontaneità. E son gli stessi che altrove ritroviamo impacciati e stonati, tanto da far pensare a una grave penuria in questo campo. Il che è errato. Glori, Valente, Porelli, Sacripanti, la Valli, la Duranti, la Calamai, per non citarne che pochi, son nomi che attendono un direttore per offrire l'esatta misura delle qualità che hanno dimostrato di possedere.

Con questo non deve intendersi che esista da parte dei nostri registi una totale incapacità; sovente è semplice trascuratezza. C'è un vizio inveterato nei teatri di posa italiani: quello di lasciar correre. Un gesto impreciso, un riflettore inopportuno, un truccaggio teatrale, sono spesso tollerati, senza che ci si preoccupi dell'effetto negativo ch'essi avranno sullo schermo, dove ogni cosa ha da essere misurata e deve avere una propria inobliviabile ragion d'essere.

È quando tutto è esteriore, decorativo, occasionale che la freddezza si impadronisce del pubblico, ed è quando le cose son fatte affrettatamente che tutto è esteriore, decorativo, occasionale. Ma questi discorsi, tanto son vecchi, che ognuno li sa a memoria. È troppo chiedere che li imparino anche i nostri cinematografari? Ci sembra un'aspirazione legittima. E a suffragare tale legittimità sta la eccellenza dell'estro italiano nelle altre arti.

M. ANT.



I.

La COSTA calabra verso il mare Jonio: il mare, il monte, un bosco ed un prato. L'aria è fosca, il mare nereggia, il monte è brullo, il bosco è arido, il prato è spoglio. L'inverno domina la terra. Al centro uno sperone di roccia, d'improvviso questa roccia si apre e ne esce Persefone, giovanetta possente, recante sopra la testa la cesta mistica, che subito depone per terra. Ella comincia la danza suscitatrice della primavera: ad ogni istante, ad ogni accrescere della sua danza l'aria si rischiarà, il mare si fa azzurro, il monte fiorisce di giallo, di verde, di rosso, il bosco rinverdisce, il prato trema di erbe. Poi dalla terra stessa risorgono uomini e donne con aspetti di morti, vestiti di bianco, come avvolti da lenzuoli funebri con una lamina d'oro sul petto e presto si ravvivano al ritmo della danza attorno a Persefone.

II.

Finita la danza suscitatrice della primavera e della vita, Persefone si siede sul suo trono formato da rocce e tutti gli uomini e le donne incominciano ad avanzare curiosi verso la cesta mistica, ma appena arrivano a toccarla appaiono tre angeli furanti che facendo sibilar lunghe sferze, li scacciano e tutti fuggono via.

III.

Persefone sola compie il mistero della perpetua e molteplice riproduzione agreste ed

PERSEFONE

SCENARIO PER UN BALLETTO CINEMATOGRAFICO

umana. Si alza dal trono, si appressa alla cesta mistica, la solleva, per un attimo scendono improvvisamente le tenebre e ne trae un fascio di spighe. Ella scuote le spighe col gesto del seminatore dovunque sul prato e subito sorgono innumerevoli piante e ritornano gli uomini e le donne vestiti di rosso. Ogni uomo si accompagna ad una donna con estro d'amore, raccolgono i fiori, staccano le frutta degli alberi, falciano l'erba e tutto depongono ai piedi di Persefone.

IV.

D'improvviso preceduto dal tuono sopraggiunge Plutone, signore delle tenebre, trainato da otto uomini vestiti d'azzurro e con nere criniere, scalpitanti come cavalli. Al suo apparire la natura si intristisce, cadono le foglie, gli uomini e le donne si distendono per terra dove scompaiono. L'aria si fa cupa. La cesta mistica sparisce. Plutone afferra Persefone che si fa docile a lui, come

svenuta, si sguardano le rocce e con essa, preceduti dallo scalpito degli otto uomini criniti scompaiono nell'Ade.

V.

Gli uomini e le donne vestiti di bianco si sollevano lenti, animati da canti di galli lontani, e, attratti verso le rocce rinchiusi, dove Persefone è scomparsa, costruiscono il tempio. Finito il piccolo tempio al cessare del canto dei galli, ritorna il ritmo dello scalpitare dei cavalli di Plutone, la porta si apre e illuminati, nel fondo del tempio, appaiono Persefone e Plutone seduti sul trono. Lo scalpitare dei cavalli di Plutone forma il motivo d'una danza e le vesti degli uomini e delle donne si arrossano col crescere della danza.

VI.

La stessa costa calabra molti secoli dopo, il tempio di Persefone è crollato, il bosco è distrutto, l'aspetto della terra è desolato. L'aria è afosa, rossastra nella grande luce estiva. Vicino al mare vi è un castello, il castello del Barone, padrone della terra. Dalla montagna scendono i pastori, in lunga fila costretti ai lavori della terra giù nella piana, li guidano le guardie del Barone. La marcia è lenta, lamentosa, oppressa dalle sferzate delle guardie. Ogni tanto le guardie prendono una donna dei pastori, la baciano, la stringono e poi la portano via verso il ca-

stello. Succedono risse violente tra i pastori e le guardie, qualche guardia viene pugnalata, ma non si vede da chi. Le guardie hanno il sopravvento e la marcia prosegue oppressa dalle sferzate. Giungono prossimi al tempio diroccato dove cominciano a dissodare la terra accompagnati dalle sferzate delle guardie.

VII.

L'incubo della sete domina il lavoro, quando dalla terra dissodata scaturisce la cesta mistica: sorpresa, terrore, curiosità nella massa dei pastori. Le guardie sollevano la cesta, scendono per un attimo le tenebre. Di sotto è balzata Persefone, coperta da un velo che dischiude: su di esso è dipinta la nera immagine della tarantola. Terrore, sbandamento dei pastori e delle guardie. Persefone inizia la danza della tarantola e tocca uomini e donne; un attimo di tenebra e Persefone e la cesta mistica scompaiono.

VIII.

Incomincia il delirio degli uomini e delle donne. Passano portatori di bandiere rosse, verdi e gialle e i pastori deliranti si risolleivano animosi, piangendo di gioia precipitandosi a toccare le bandiere, passano portatori di bandiere nere, azzurre e viola e ritornano presi dal delirio, strappano le bandiere e ricadono a terra. Arrivano schiere d'uomini vestiti di rosso, di verde e di giallo e tornano i pastori a sollevarsi, li abbrac-

ciano e con essi iniziano la danza saltellante, subentrano uomini vestiti di nero, di viola, d'azzurro e ripresi dal delirio si precipitano su di essi strappando le vesti di dosso. Subentrano maneggiatori di grandi spade lucenti e i pastori tornano a sollevarsi, ma rimesse le spade nel fodero ricadono oppressi. Quando da lontano si ode lo scalpitare dei cavalli di Plutone. Lo scalpitio si avvicina e forma decisamente il ritmo della danza risanatrice, i pastori si risolleivano e danzano sempre più celeri, fino a quando il ritmo riprende ad allontanarsi e dalla danza passano risanati a riprendere il lavoro.

IX.

Qualche secolo dopo, un villaggio della Campania. Gli abitanti sono tutti fuori dalle case, distesi per terra, estenuati dal caldo e tormentati dalle punture della tarantola. Da lontano si sente arrivare una musica saltellante, sono i suonatori di tarantella che vanno da un paese all'altro per guarire gli abitanti. Arrivano vestiti di rosso, verde e giallo con pezzi di specchi rilucenti sui grandi cappelli. Gli abitanti si rialzano, inebriati e incominciano la tarantella che finisce in un carnevale amoroso e inebriato.

X.

Entrano i gendarmi che impongono di smettere, prendono e legano i suonatori e gli abitanti. Entrano i medici e visitano ad uno ad

uno gli abitanti. Non trovano in essi alcun male e con una pedata li ravvivano. Gli abitanti vanno a riprendere ognuno il proprio lavoro, il fabbro va al mantice, il mugnaio va al mulino, il contadino va al suo campo, le donne vanno al fiume a lavare i panni, altre vanno a filare la lana, altre vanno a prendere le scope e si mettono a spazzare, altre vanno nelle case dove si vedono in faccende. I galli cantano, e ai loro canti il lavoro si accelera.

XI.

Altri secoli dopo. Una terrazza sul golfo di Napoli. Passeggiata dei buffi napoletani in tuba e in paglietta. Arrivo di Persefone e di Plutone vestiti da ricchi stranieri, preceduti dal fischio di una sirena. Le capriole degli scugnizzi davanti alla coppia. L'arrivo dei cocchieri che ripetono comicamente il ritmo dei cavalli di Plutone. L'arrivo dei ciceroni, dei portieri d'albergo, dei pescatori, dei mangiatori di pastasciutta, dei lustrascarpe e sfilata di tutti i venditori ambulanti coi loro richiami. Sarabanda finale e tarantella generale, ballata anche da Persefone e da Plutone, quando dall'alto scende una grande cesta mistica che cade su Persefone e Plutone sprofondandoli sotto terra. Tutti cadono colti da spavento. Un canto potente di gallo che si tramuta in un tuono: il Vesuvio si accende di fuoco e tutto scompare nella tenebra.

GIOVANNI COMISSO



Katharine Hepburn esamina un nuovo tipo di carabina



Gene Donald nella
orchestra

CANZONI DALL'AMERICA

COME IN ITALIA IL PUBBLICO È DISPOSTO AD ACCOGLIERE TANTO FAVOREVOLMENTE LE CANZONI AMERICANE, COSÌ IN AMERICA CERTE CANZONI ITALIANE RAGGIUNGONO UNA GRANDE DIFFUSIONE

ALMENO il cinquanta per cento dei film americani porta con sé un bagaglio di canzoni, di maggiore o minor successo, che vengono riprodotte in dischi e in canzoni per orchestra di varietà, in tutte le lingue, a cura delle Case distributrici dei film. Mentre i motivi diventano presto popolari — e chi non ha sonato al piano, cantarellato o almeno fischiettato i ritornelli della GUARANTADUESIMA STRADA, di TENTAZIONE BIONDA, di TORMENTO, del PARADISO DELLE FANCIULLE? etc. — i nomi dei compositori non vengono da noi quasi mai ricordati. Talvolta la diffusione delle canzonette è così rapida, da precedere, magari di qualche anno, come nel caso di CERCO IL MIO AMORE, la visione del

film, e talvolta, infine, il film non giunge nemmeno: così molti conoscono *Cheek To Cheek* — e quante fanciulle avranno danzato accompagnate da un disco con quel motivo — ma nessuno in Italia ha veduto TOP HAT, il film che ha lanciato la canzone che sullo schermo cantava Ginger Rogers affianandola a un balletto con Fred Astaire. *Cheek To Cheek* è di Irving Berlin, cioè il più noto e quotato fra i compositori di canzoni, in America: Berlin è russo d'origine e cominciò la sua carriera con una canzone dal titolo *Marie From Sunny Italy*. Era giovanissimo. Durante la guerra scriveva riviste per i soldati, le sue canzoni *Watch Your Step* e *Stop, Look and Listen* gli procurarono una

certa fama nonchè successo popolare. Fu quindi con Ziegfeld; per lui compose musiche e canzoni che furono date nelle famose « Follies ».

Il palcoscenico e lo schermo lanciarono numerosissime sue composizioni che la facilità dei motivi, non banali, ma svolti elegantemente, hanno valso a diffondere. *Remember, Always, Because I Love You*, sono diventate subito assai popolari. La sua collaborazione al cinema è recente: TOP HAT, FOLLOW THE FLEET sono i primi due film ai quali abbia partecipato con le sue canzoni, limitandosi in alcuni precedenti al solo commento musicale. Al terzo, ON THE AVENUE la collaborazione di Berlin si è estesa anche al soggetto del film, per il quale ha dato più di qualche idea a Gene Markey e William Conselman.

Altri nomi? Ce ne sono non pochi. Ecco Jerome Kern, che, dopo aver fornito musiche e canzoni per ROBERTA, creò le partiture della rivista *Show-Boat* e quindi film da essa derivati (MISSISSIPPI e CANZONE DI MAGNOLIA) fu alle prese con Grace Moore, mentre la diva interpretava WHEN YOU'RE IN LOVE (in italiano AMANTI DI DOMANI) per la regia di Riskin e Lachman Grace Moore can-



In alto: Judy Garland nel film 'Viva l'Allegria'. Sopra: Ginger Rogers accenna a un motivo di canzone

tava una canzone di Kern, *Minnie the Moocher*: non il canto a gola spiegata, da melodramma, quale fino ad allora aveva offerto la Moore, ma una canzone a tempo di « swing », di tono « jazz ». E non fu cosa facile far adattare Grace Moore a questo tipo di canzone.

Ed ecco Nacio Herbert Brown: le sue canzoni non si contano e sono tutte popolarissime: da quelle dell'UOMO CHE VOGLIO a quelle di TORMENTO, da quelle di FOLLIE DI BROADWAY ad *Alone*, cantata nel film UNA NOTTE ALL'OPERA e conosciuta anche prima che la pellicola apparisse in Italia. E dello stesso film, è facile ricordare *Così cosa*, composta dagli inseparabili Bronislaw Kaper e Walter Jurmann, rispettivamente polacco e austriaco e compositori, tra l'altro, della canzone *San Francisco* nel film omonimo, dai motivi tanto orecchiabili da essere diffusi in poche ore dalla proiezione del film.

Quanto a notorietà nelle sue composizioni, non passa in seconda linea Harry Warren, che si è perfino esibito in un cortometraggio: HARRY WARREN COMPOSITORE. Le musiche per le canzoni di GUARANTADUESIMA STRADA, di DANZA DELLE LUCI, di IL MUSEO DEGLI SCANDALI, sono sue.

Nè minor diffusione hanno ottenuto le canzoni di Harold Adamson (musica) e Walter Donalson (parole) da *Reckless* che Jean Harlow cantava in TENTAZIONE BIONDA ad alcune del PARADISO DELLE FANCIULLE.

Altri due indispensabili compositori sono Mack Gordon e Harry Revel: compongono insieme parole e musica, o talvolta si distribuiscono il lavoro. *Paris in Spring* è il loro lavoro più conosciuto: il film è UNA NOTTE AL CASTELLO. Il binomio Ralph Rainger-Leo Robin non è meno sicuro: in PAPA' CERCA MOGLIE Chevalier cantava le loro canzoni. Rainger ha elaborato la musica di CAPRICCIO SPAGNOLO, mentre Robin ha fornito i versi a Frederick Hollaender, passato dalla Germania all'America, per le canzoni di DESIDERIO. Meno assidua, ma importante, la partecipazione di Geo Gershwin alle canzoni per film: dopo che la sua *Rhapsodie in Blue* fu filmata da Anderson, conseguentemente al successo teatrale della rivista, Gershwin non ha mancato di offrire talvolta qualche canzone: *Oh Kay*, *Show Girl*, *Tip Toes*, la canzone di Chevalier in AMAMI STANOTTE e, fra le più recenti, *Love walked in* e *There is rain in my eyes* in FOLLIE DI HOLLYWOOD.

Accade spesso che il compositore di musica e canzoni per rivista venga chiamato a collaborare a qualche film; così Cole Porter, dopo un successo teatrale, viene subito scritturato per scrivere le canzoni di NATA PER DANZARE.

Giunge ultimo, in questa rassegna, il più veloce di tutti: l'ungherese Edmund Romberg. Spesso Romberg e lo scrittore delle parole, Gus Kahn, scrivono canzoni durante il pranzo. Dopo BLOSSOM TIME, PRINCIPE STUDENTE, NEW MOON, Romberg è stato chia-



Alice Faye si ristora prima di riprendere a cantare nel film 'Radio folle', con Tyrone Power

mato a comporre le canzoni di PRIMAVERA cantate da Jeannette Mac Donald e Nelson Eddy. Dice Romberg: « Io faccio come Herbert o Strauss: ad essi i motivi musicali venivano in mente durante una passeggiata; io sento un motivo mentre sto bevendo un bicchiere di vino, come mi è accaduto per *Vienna Will Sing* nel film LA NOTTE È PER AMARE ». Un altro musicista, Nat Shilkret, si ispira facendosi recitare i motivi salienti del film dalla controfigura della prima attrice. Tutti i metodi, del resto, sono buoni, purchè il risultato sia tale da garantire il successo.

Come in Italia il pubblico è disposto ad accogliere tanto favorevolmente le canzoni americane, così in America certe canzoni italiane raggiungono grande diffusione: *Tell Me That You Love Me* è, per esempio, un motivo assai popolare in America: e non è altro che *Parlami d'amore Mariù*, musicato da C. A. Bixio, e di cui Al Siverman tradusse le parole in inglese. Un film italiano, fatto senza enormi pretese (GLI UOMINI, CHE MASCALZONI!) ha dato origine a quella canzone. Gli americani sono pronti, dunque, a riconoscere lo spirito musicale italiano; interpretandolo talvolta, in modo errato; limi-

tandolo magari a certe espressioni di un eccessivo manierato folclorismo. Ma non è difficile che una piacevole canzone nostra ottenga successo: la stessa Grace Moore ne cantò in una NOTTE D'AMORE: *Ciribiribi*: riesumata, divenne famosa in poco tempo, anche se l'Italia del film era di cartapesta. Se gli americani si limitano alle canzoni contemporanee, i compositori italiani possono poi contrapporre oltre ad un genere analogo (purchè sia mantenuto ad un livello artisticamente non basso), tutto un patrimonio musicale che risale al 1600, e anche prima. Penso, di stuggita, all'introduzione in un film (in forma giustificata, s'intende) di un coro di Gesualdo da Venosa o di qualche contemporaneo. Del resto, il successo di *CASTA DIVA*, per esempio, o l'interesse di GIUSEPPE VERDI, è dovuto in massima parte alla musica di Bellini e di Verdi. Se il nostro pubblico è così pronto a sentire nelle orecchie i motivi di *Alone* e di *Check to Check*, lo sarebbe altrettanto per motivi tipicamente italiani, originali da una tradizione tanto solida quanto genuina. Solo che la nostra produzione difetta ancora di una certa ispirazione, di un gusto sicuro e d'ingegnosa volontà.

FRANCESCO PASINETTI



Una scena dei fratelli Ritz nello stesso film 'Radio folle'

IL CONCORSO 'ERA FILM'

Il 26 giugno u. s., dopo attento esame dei soggetti presentati dai concorrenti, la commissione esaminatrice del concorso «Era Film», da noi bandito, presieduta da Vittorio Mussolini, ha assegnato il primo premio di lire 20.000 al soggetto di Ugo Betti, intitolato «I tre del Pra' di Sopra». Ha inoltre segnalato i soggetti di Mario Pannunzio («Pensione Universo»), Corrado Pavolini («La sfida dei butteri»), Tito A. Spagnol («Uomini di mare»), Orio Vergani («La Madonna del rifugio»).

Diamo qui di seguito le irapressioni del vincitore.

QUALCHE mese fa alcuni scrittori italiani ricevevano un invito personale a partecipare al Concorso bandito da *Cinema* per l'Era Film, un invito reso allettante dalla grande serietà e cortesia che lo ispirava. L'invito però, come ho detto, non era rivolto a tutti gli scrittori, anzi a pochi: una trentina, forse meno che più. A quali? E perchè a quelli soltanto? Ho avuto occasione, ieri, di gettare l'occhio sull'elenco di essi. Ebbene, occorre dirlo, molto semplicemente, molto francamente. Vi era lì, finalmente condensata e quasi cristallizzata in poche righe, quella cosa fino a ieri estremamente fluida e magari vaporosa, oggetto di mille discussioni e dubbi e scetticismi e invocazioni e polemiche che si chiama la nuova letteratura italiana. Un uomo intelligente e deciso aveva scritto dei nomi su un pezzo di carta: ed ecco che d'un tratto, al di là di tutte quelle nebbie e dubbi, si delineavano, come la topografia di una regione quando si scioglie la caligine, i contorni, o almeno i punti trigonometrici di questa letteratura nuova. Intendiamoci: al di là di quei contorni esistono, ed in gran numero, scrittori famosi e valorosi, anzi valorosissimi. Ma « quando si vuole comperare del carbone, è inutile andare dall'orefice ». ... Signore — dice l'orefice sulla porta del suo scintillante negozio — posso fornirvi dei gioielli stupendi.

... Grazie, ma io non voglio che del carbone. — Signore — insistono più in là il venditore, che so io, di violini o il dolciere — abbiamo qua dei violini armoniosissimi; degli squisitissimi pasticcini.

Ma l'uomo che vuole comperare il carbone tira dritto, perchè i pasticcini, i violini, i



Ugo Betti

gioielli valgono certamente molto più del carbone, che è la più umile delle mercanzie; ma non sono il carbone.

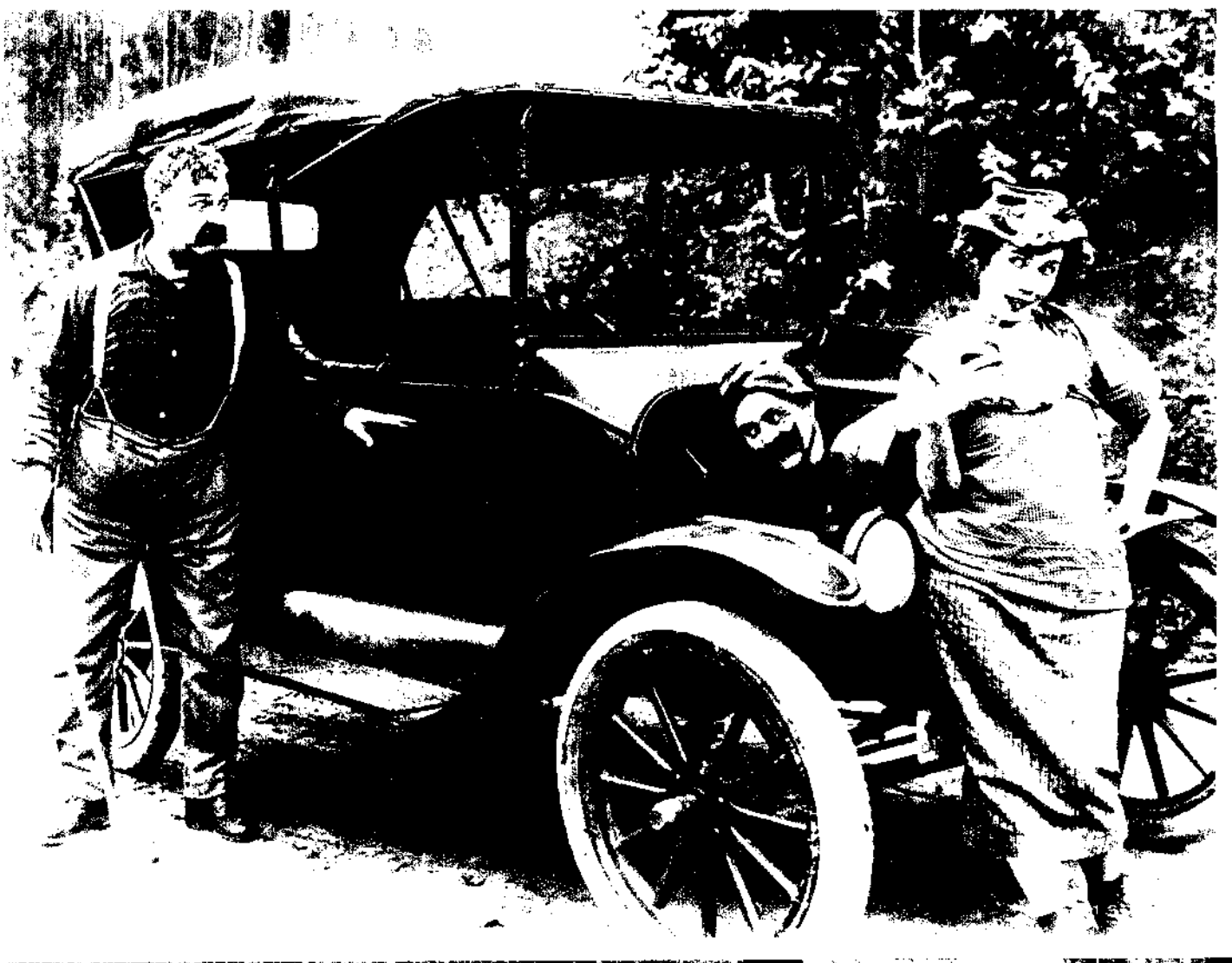
Cinema sapeva quel che voleva. Non era questione di età: vi sono qui giovanissimi e anziani; fra questi, per esempio, il sottoscritto. Era piuttosto un clima da individuare. Ma come ed in che modo? Ebbene, codesto clima, basta leggere i nomi della lista, lo sentiamo, indubabilmente, quasi palpabilmente. Vorrei dire, se non fosse l'imbarazzo del trovarnici in mezzo io stesso, che sentiamo codesti scrittori come più vicini, più nostri.

Cinema ha fatto quel che sempre occorre fare: ha affrontato una responsabilità.

Ed ecco che, per la prima volta, un Concorso esce dalla zona delle vaghe superstizioni miracolistiche (la romantica speranza nel genio ignoto che dovrebbe aspettare il concorso per saltar fuori) ed entra in quella delle realizzazioni utili. Ecco che per la prima volta un concorso non è una fuorviante accozzaglia, un carrettino da Campo di Fiori, una pozzaughera fatta apposta per pescarvi i granchi, un incentivo alle illusioni dei disorientati, un crudele sperpero, infine, di carta e inchiostro e tempo: ma un lavoro serio il cui frutto sarà proficuo anche attraverso le opere dei non premiati, opere: atte o quasi tutte, a quanto pare, (e non poteva essere diversamente) di alto livello, di sicura utilizzazione.

E ora dovrei parlare di cinematografo. Ma che posso dire io, nuovo in questo campo, che non sia stato detto mille volte? È stato detto che, nel cinematografo, l'intelligenza, la fantasia, la poesia insomma, sono state un po' lasciate fuori della porta mentre dovevano essere le padrone di casa. Il concorso di *Cinema* è andato semplicemente a prendere, per portarle nei teatri di posa, codesta intelligenza, codesta poesia; ed è andato a prenderle, naturalmente, là dove esisteva la ragionevole probabilità di trovarle: a casa degli scrittori. L'uovo di Colombo, non è vero? Eppure — basterà dare un'occhiata ai due terzi della nostra produzione — pare che nessuno ci avesse pensato.

UGO BETTI



DO

MACK



INE

DI

ENNETT



VITE DI SCIENZIATI

**DOMANDIAMO SE ANCHE IL CINEMA ITALIANO NON DEBBA
ATTINGERE ALLA VITA DEGLI SCIENZIATI ITALIANI**

IL ROMANTICISMO cinematografico sugli scienziati e sui loro ideali è recentissimo. In *VENERE BIONDA*, il protagonista che è un radiologo serve a dare maggior calore e intimità borghese all'ambiente nel quale il regista riesperimentava Marlene: il dramma di una donna divisa tra i miraggi della sua bellezza fascinosa e le mediocri ma non precarie dolcezze della vita familiare, si accompagnavano ottimamente alla passione raccolta ed eroica di uno scienziato.

Certamente la figura dell'uomo di scienza, del grande medico, del grande biologo, di tutti coloro insomma che investigano i misteri della natura, sono nella loro realtà umana la materia meno cinematografabile del mondo. Non si direbbe, fondandosi sulle esperienze acquisite, che il pubblico possa farsi un ideale del medico o del chirurgo o del chimico, come dello sportivo, del giornalista, dell'artista, dell'attore, dell'uomo d'affari. Il pubblico moderno segue ed applaude solo le attività professionali che si accompagnano ad un certo dinamismo esteriore: il piacere del laboratorio, invece, è strettamente intellettuale.

Ma mostrateci qualcosa della terra che non sia stato sbocconcettato da quel perfetto animale onnivoro che è la macchina da presa! I tre o quattro stranissimi modi coi quali l'obbiettivo ha occhioggiato il mondo degli scienziati sono estremamente caratteristici. Guardate *UOMINI IN BIANCO*. Il fascino di esseri che disputano eroicamente le vite umane alla morte è lo sfondo ideale del film; ma il mordente cinematografico rimane la sala operatoria della più moderna e attrezzata clinica chirurgica: quel bianco ossessionante delle pareti, dei mobili, delle vesti; quelle maschere che coprono i volti e danno vagamente l'idea della maschera antigas dei soldati; quei ferri, quei bisturi... Forte o impercettibile, il pubblico è preso da un brivido. Il cinema è fatto, il minimo di commerciabilità è raggiunto. Ma forse, e specialmente in *UOMINI IN BIANCO*, il limite della moralità è violato. E infatti un film nel quale la vita superiore di uno scienziato e le sue altissime ragioni vengono minimizzate o subordinate a effetti spettacolari e sensazionali, fine a se stessi, andava colpito da una censura particolar-

mente sensibile ed oculata. Ma non drammatizziamo: il film è anche commercio e un primo passo errato, se rivela delle ulteriori possibilità, è sempre seguito da un nuovo tentativo che appaga anche le esigenze ideali del pubblico superiore. Ne vedremo in seguito qualche esempio.

Il tema della scienza offriva, ai produttori più audaci, altre forti attrattive. Ricordiamo i due *MABUSE* di Lang: la scienza che sbocca nella pazzia criminale, il frenologo che assorbe e rivive la follia del suo paziente. Come si vede, anche in questi film la scienza entra in funzione spettacolare, granguignolesca, come determinante di un brivido più intenso. E in questa categoria possiamo includere il famoso *M* dello stesso Lang, in cui si raffigurava la orribile vicenda del mostro di Dusseldorf, l'*IO HO UCCISO* di Sternberg e qualche altro raro giallo in cui il soggetto si vestiva di superiore criminologia.

Ma due fattori, soprattutto, sono parsi utili ai produttori per rimpastare il tema della scienza: il fantastico e l'anticipazione. Si ricordi, per esempio, qualche tema di tomba faraonica o di mummia rediviva con la maschera sinistra del Karloff, la *DONNA ETERNA* recentissimo e un *AVATAR* della cinematografia italiana d'ante-guerra, con André Habay, cavato da un curioso racconto di Théophile Gautier. Qui la scienza razionale sconfinava in quelle scienze esoteriche che ogni giorno cedono qualche elemento dei loro favolosi domini ai laboratori sperimentali. Ma il preziosissimo tra i fat-

tori suggestivi del film d'ispirazione scientifica, rimaneva l'anticipazione: basterà alludere *UNA DONNA NELLA LUNA*, nel quale si anticipava la possibilità delle comunicazioni interplanetarie; il *Z 1 NON RISPONDE*, con la sua isola galleggiante nell'Atlantico, tappa contesa di comunicazioni aeree intercontinentali; e infine il Wells dell'*UOMO INVISIBILE* e lo Stevenson del *DOCTOR JEKILL*, due volte realizzato, con Barrymore prima e poi con Fredric March. Ma in ognuno di questi film, la forza spettacolare derivava soprattutto dal fantastico, già sfruttato dai letterati, di una scienza che rompe i limiti della natura e dell'ordine sociale, per sbocciare nel delitto e nella follia.

Il tema della vita dello scienziato come epica civile comincia nel *DOCTOR PASTEUR*, prosegue sotto certi aspetti con *ANGELO BIANCO*, ed annunzia un nuovo capitolo nel *SAN MICHELE*. Si può dire che il mediocre *PRIGIONIERO DELL'ISOLA DEGLI SQUALI* rientri in questa categoria. A suo tempo, abbiamo detto a proposito del *PASTEUR* tutto quel che pensavamo; e non crediamo che qualcuno ne abbia contestato l'altissimo valore artistico e morale. Il pubblico latino ed anglosassone ha reso pienamente omaggio alla magnifica opera. Ci rimane solo da richiamare l'attenzione dei lettori sul fatto che le fatali necessità di movimento della narrazione cinematografica non hanno mini-

mente scampato la bellezza ideale d'una vita votata alla difficile missione della ricerca scientifica. Per colpire favorevolmente la fantasia d'un pubblico enorme ed eterogeneo, l'abile regista ha manovrato con profonda sapienza gli eventi della vita di Pasteur, come episodi d'una vita d'avventura; egli ha tradotto in forma rappresentativa e raccorciata nella brevità d'un tempo drammatico, la materia emozionante che rimaneva chiusa nella personalità del grande scienziato.

Qualcuno potrebbe, con valutazione superficiale, attribuire al *PASTEUR* un valore di propaganda umanitaria e pacifista caratteristica dei paesi democratici, in risposta alla propaganda nazionalista dei paesi autoritari. Ma noi sappiamo che dal *DOCTOR PASTEUR* scaturiva un sentimento che non ha niente in comune con l'umanitarismo retorico e col pacifismo insidiatore delle naturali qualità militari dell'uomo sano. La *VITA DEL DOCTOR PASTEUR* illuminava ed esaltava l'eroismo civile, ch'è fra le massime virtù umane.

Esso dimostrava, con l'esempio dello scienziato, che la vita non ha valore in sé, ma solo per la missione alla quale è legata, per la missione alla quale è pronta a sacrificarsi. Voleva dimostrare che ogni giorno, nella più sedentaria attività e nel più debole fisico, un'anima di eroe può conse-

guire le sue vittorie. L'uomo che ha tremato di entusiasmo e di commozione innanzi a quel vecchio e curvo scienziato che segue le reazioni del virus nel corpo del fanciullo ammalato, noncurante del fatto che la morte del piccolo paziente significherebbe per lui la prigionia e il disonore, è precisamente colui che sentirà più prontamente l'appello della patria e la necessità del sacrificio che la guerra futura potrà richiedere. Il miglior soldato non è colui che si abbandona al cieco entusiasmo, ma l'individuo perfettamente cosciente del valore della propria vita e delle ragioni che gli impongono l'eventualità del massimo sacrificio. E' utile, infine, ricordare che la mistica dell'eroismo civile nasce nell'istesso secolo in cui gli eserciti di mestiere si trasformano in nazione armata, in cui il soldato ridiventa il cittadino dell'antica Roma, dell'antica Grecia.

E qui formalmente domandiamo se anche il cinema italiano non debba attingere alla vita operosa, avventurosa, eroica degli scienziati italiani, di cui la storia ci fornisce splendidi esempi. Galilei, Volta, Marconi sono nomi che da soli bastano a dare indicazioni e spunti precisi. Come si vede, la materia per un grande film su uno scienziato italiano non mancherebbe.

G. V. MARINI



Kay Francis nell'interpretazione di Florence Nightingale nel film 'L'angelo bianco'



ALI

IL FILM D'AVIAZIONE "PURA" NON PUÒ BASTARE A SE STESSO SE ALLA DOCUMENTAZIONE NON UNISCE ELEMENTI CHE DALLA TECNICA E DAL PARTICOLARE RISALGANO ALLA VICENDA UMANA

FRA gli otto gruppi di temi che il Primo Congresso Mondiale della Stampa Aeronautica, testè chiusosi, comportava, uno di essi interessa *Cinema*, perchè proprio al cinema (e all'aviazione) si riferiva. Le relazioni presentate e che negli Atti del Congresso si troveranno riunite al momento della pubblicazione, sono diverse; pubblicamente ne è stata letta una sola, quella di Karl Theodor Nar di Berlino, sull'Aeronautica e il Cinematografo in Germania.

Completava il tema, o meglio aderiva al tema e ne ampliava le conseguenze strettamente dialettiche, un complesso di serate cinematografiche dedicate all'aviazione, a film aviatori, cioè, documentari corti metraggi aeronautici italiani, tedeschi, francesi, inglesi, slovacchi.

L'intervento della massa dei congressisti e

di numerosissimi critici, giornalisti e tecnici cinematografici, ha dato carattere di gala alle tre serate del Barberini; così che, data anche l'originalità delle proiezioni, si può parlare di successo.

Per la cronaca, ecco alcuni cenni su ciascuna pellicola.

ITALIA

IL VOLO DI CALDERARA NEL 1911. Si tratta di un breve documentario, girato dall'operatore Luca Comerio. Il corto metraggio è una eccellente dimostrazione di coraggio e di buon gusto nelle riprese. Il Comerio si era fatto legare con la macchina da presa sull'aeroplano di Mario Calderara, alla Spezia; e le sue sono il primo esempio di riprese « dall'alto e in volo », che la storia del cinema ricordi. Domenico Paoletta ha riordinato con garbo i settanta metri per conto dell'Editoriale Aeronautica.

VERTIGINE. Un film Luce di sette otto anni fa, davvero ben montato. È un fittissimo susseguirsi di acrobazie saettanti e prodigiose di aeroplani, centinaia e centinaia di aeroplani. Il montaggio e la ripresa, per loro conto, meriterebbero un lungo esame.

RIFORNIMENTI DAL CIELO. Documentario Luce.

FRANCIA

LA CONQUÊTE DU CIEL. Il film è edito dalla Pathé; discretamente lungo e anche suffi-

cientemente sintetico, non presenta nè eroismi di riprese nè difetti di montaggio. Pellicola a fondo retrospettivo, si presta a documentare meravigliosamente il progresso dell'aviazione in Francia. C'è qualche elemento buffo e innocente, nei film, e merita di essere considerato: ingenuità dei primi voli e delle prime sequenze cinematografiche.

LA FREGATE DU CIEL. Il corto metraggio documentario è abilmente mascherato da una lieve trama, i cui motivi lineari si manifestano da una esercitazione a bordo di un aeroplano da bombardamento, all'elogio dell'ammiraglio all'equipaggio. Il film è diviso in due parti, una generale (didascalica vera e propria: grafici sull'ausilio dell'arma aerea alla marina) e l'altra descrittiva: l'esercitazione.

PARACHUT. Fa parte della serie culturale « Trois minutes ». Buona serie di sequenze sulla discesa del paracadute; il commento è chiaro e facile: sull'uso del paracadute, come si apre e come discende.

ATLANTIQUE-SUD. *Grandeur e servitude de l'aviation postale* è il sottotitolo. Lungo documentario girato dalla Gaumont per conto dell'Air France, ha svolgimento simile a una esatta cronaca di volo illustrata nei momenti più interessanti ed emozionanti (avversità atmosferiche drammatizzate e bellezze naturali portate sullo schermo con fare antiletterario). Si nota la sceneggiatura, seguita, sembra, con molta attenzione.

VOL A VOLI. Ancora un documentario culturale della serie « Trois minutes » edizione Pathé. Sono esplicate rapidamente le leggi fisiche che regolano il volo a vela. Qualche fotografia molto buona, ma da ammirarsi l'intelligenza costruttiva degli schemi che anche al profano permettono di venire a conoscenza dei problemi interessanti i veleggiatori.

GERMANIA

LOTSEN DER LUFT (VOLO CIRCO). Produzione Ufa, diretto da Hans F. Wilhelm. Mostra i mezzi tecnici tedeschi relativi all'orientamento del pilota e dell'apparecchio in caso di nebbia e di oscurità: il volo cieco. E' la collaborazione più documentata fra la radio e l'aviazione.

FLIEGER, FUNKER, KANONIERE (AVIATORI, TELEGRAFISTI E CANNONIERI). Film della serie culturale, come il precedente, diretto da Martin Rikli. È sorretto da una piccola trama: debbono essere attaccati gli impianti industriali di Zieldsdorf. Nella prima parte sono mostrati i singoli tipi delle più moderne macchine aeromobili e le armi complementari, artiglieria contraerea e servizio informativo. Nella seconda parte hanno svolgimento gli episodi delle manovre.

SIEGER DES FRIEDENS (IL VITTORIOSO DELLA PACE). È lo svolgimento del viaggio dall'Europa all'America del sud d'un apparecchio transatlantico della Lufthansa. Il film è imbastito su una sinfonia del Maestro Beccè (italiano). Si passa da una dissolvenza all'altra con sufficiente semplicità. Là musica evoca il volo, le partenze e i viaggi e gli arrivi.

BRIEFE FLIEGEN UBER DER OZEAN (LETTERE IN VOLO SULL'OCEANO). È un altro documentario della Lufthansa sul servizio civile postale Europa-America. La documentazione procede dalla raccolta, nei centri appositi, delle lettere fino all'arrivo a Porto Natal e oltre.

FUCHIERI PARACADUTISTI. Corto metraggio della serie culturale Ufa. Buone inquadrature e ottima la fotografia.

LUFTEXPRESS BERLIN-ROM (ESPRESSO AEREO BERLINO-ROMA). Altro documentario sulla aviazione civile. Intelligenti riprese di paesaggi lungo il percorso: Lipsia e Norimberga e Monaco; poi le Alpi e Venezia e l'Italia centrale e Roma.

AVIATORI SUL MARE. Edizione Ufa Lufthansa, diretto da Fritz Kallah: illustrativo meticolosissimo del servizio postale intercontinentale. Fotografia di Müller, specializzato in riprese aeree.

INGHILTERRA

AIR POST (POSTA AEREA): ventiquattro ore in un aeroplano sulle rive del Golfo Persico. Interessano i luoghi che sono molto ben fotografati.

WATCH AND WARD IN THE AIR (POSTO DI GUARDIA DELL'ARIA). Corto metraggio sull'allenamento e sulla istruzione dei piloti militari inglesi. Il film è specialmente dedicato al servizio meteorologico ed interessa l'aviazione civile e militare.

SIDNEY EAST BOUND (VERSO L'EST, SIDNEY). Altro documentario interessante l'aviazione civile inglese, e nella fatti-specie i voli con idrovolanti sulle linee aeree imperiali britanniche.

WINGS OVER AN EMPIRE (ALI SULL'IMPERO). Storia dell'aviazione civile britannica. Mi nota cronaca dello studio di una rotta aerea, vita dei cantieri dove si costruiscono aeroplani e apparecchi di linea. Nei precedenti storici entra la figura di Joe Chamberlain, propugnatore della intensificazione e del perfezionamento delle comunicazioni.

RAISING AIR FIGHTERS (UN NIDO DI PILOTTI). Documentario anche questo sugli allievi di una scuola di pilotaggio (Cranwell). Esercizi aeree, istruzione di un pilota da caccia, tiro di precisione, etc.

* * *

Come si osserva, il vasto programma della rassegna cinematografica era succintamente diviso fra mostra retrospettiva, parte documentaria e parte didattica.

Di alcuni brani della CONQUISTA DELL'ARIA non resta oggi nemmeno il nome dell'operatore, e la regia è del tutto anonima. Cinema e aviazione (dal 1896 al 1910) erano al principio della carriera, tutt'e due tentennanti. L'epoca dei fratelli Wright e di Chavez, Voisin e Calderara, Farman e Bleriot (strana gente, si direbbe oggi, strana gente con baloni e buffi abiti striminziti ma abbondanti in lunghezza, e pagliette) scorre con facilità e buon ritmo. Dall'epoca delle «maraviglie» ad oggi, molta acqua è passata sotto i ponti delle due attività, e cinema e aviazione hanno trovato formule di fusione davvero convincenti.

Erano in programma anche: DEVOITINE edito dalla Gaumont per l'Air France, ADORAZIONE della Minerva Film, POUR LE MÉRITE edito dall'Ufa, ANNABELLE della Colosseum, ALAS DE MI PATRIA della Sono Film (Argen-

tina), LOS NOVIOS DE LA MUERTE dell'Editoriale Aeronautica, CONTACT corto metraggio di Paul Rotha edito in Inghilterra, DUTCH AIR corto metraggio slovacco sui modelli volanti dei ragazzi, altri documentari polacchi e ungheresi e tedeschi.

Tutti i film sono stati proiettati in lingua originale; e numerosi, per non dire tutti, erano nuovi per gli schermi italiani, meno alcuni presentati a Venezia.

Dal complesso delle tre serate se ne deduce:

1) che i documentari sull'aviazione civile, tedeschi francesi inglesi, si rassomigliano nell'intendimento propagandistico; e si rassomigliano nella tecnica e nelle sequenze;

2) che anche il documentario necessita di un soggetto e di una sceneggiatura accurata;

3) che il film d'aviazione « pura » non può bastare a se stesso se alla documentazione non unisce elementi che dalla tecnica e dal particolare risalgano alla vicenda umana.

4) che il pubblico si interessa e gradisce il corto metraggio e il documentario specialmente trattandosi di novità;

5) che film quali i citati sono del tutto fuori della possibilità commerciale.

E questa, in termini più che esaurienti, è la « cronaca con giudizio finale » della rassegna cinematografica, ordinata in merito al tema Cinema e Aviazione dal Congresso della Stampa Aeronautica.

Si può ancora accennare all'interesse suscitato nei giornalisti cinematografici dalle tre serate, ma è stato un interesse senza conclusioni. I giornali di Roma si sono limitati quasi esclusivamente alla pura cronaca. Qualche maggiore notizia qua e là è apparsa ma sempre senza conclusione polemica.

Il giornale *Le Vie dell'aria* ha invece trattato il problema aviazione e cinema, ampliamente. Si ricordano scritti di Gastone Martini, Adone Nosari, Sandro de Fco, fra i quali è da segnalare particolarmente un articolo di Luigi Freddi.

RENATO GIANI



Dal film argentino 'Alas de mi patria'



EFFETTI SONORI

AL CREATORE DEL SONORO SPETTA, NELLA SUA MATERIA FONICA, DI RICREARE IL MOVIMENTO DELLA MATERIA FOTOGRAFICA: DI RITROVARE SUONI COSÌ FATTI CHE NON SIANO QUELLI DEL NOSTRO MONDO, BENSÌ VALGANO AD EVOCARLI

LA STORIA del film sonoro potrebbe dividersi in due epoche: la prima, brevissima, si conchiude con quella che chiameremo la « vittoria di Topolino »; la seconda giunge da quella vittoria fino ad oggi.

Agli esordi, il sonoro si presentò con una caratteristica spiccatamente negativa: quella di voler aggiungere alle due dimensioni dell'immagine cinematografica una terza dimensione estranea ed incongrua: il suono. Incongrua, perchè una delle proprietà più specifiche dell'immagine cinematografica risiede nell'essere senza corpo; mentre il proprio del suono consiste nell'essere vibrazione di un corpo: spazio, volume che si fa tempo.

Le prime obiezioni contro il sonoro, per quanto ingenui, denunziavano appunto il disagio causato dall'arbitraria appiccicatura del suono ad immagini fisicamente incapaci di generare suono. Bisogna pur dire che, dal canto loro, i primi produttori nulla trascurarono per dar ragione ai critici ostili. Se al cinema fino allora non era mancata che la parola — quella parola essi gli l'avevano data, e se ne tenevano. Ad ogni figura la sua competente voce o suono o

rumore, con un naturalismo implacabile quanto fatuo: fu questa agli inizi la ricetta del sonoro. Non mancarono tuttavia le eccezioni capaci di preannunciare una specifica, ed artistica, applicazione del nuovo ritrovato tecnico. Per esempio: nel film PRIMO AMORE (LONESOME) di Paul Fejos, la scena del pomeriggio trascorso dai due giovani innamorati (Barbara Kent e Glenn Tryon) sulla spiaggia di Long Island. Qui il microfono non si preoccupava più di registrare meticolosamente, ad uno ad uno e attimo per attimo, tutti i suoni provenienti dalle immagini e cose captate dall'obbiettivo. Chè anzi, approfittando della confusione delle voci, fosse caso o volontà cosciente, i sincronizzatori ci restituivano — con quei suoni strappati e portati capricciosamente dalla brezza, con improvvise prospettive di distanza e di avvicinamento — ci restituivano, non pure la grezza imitazione fonica del particolare luogo e momento rappresentati dallo schermo, bensì la quintessenza sonora di un giorno di vacanza su una gremita spiaggia marina. Si sfuggiva ai servili dominii del reale, per entrare nei lirici domini del possibile. Il microfono aveva estratto l'anima, la

poetica sostanza d'ogni e qualunque pomeriggio soleggiato, balneare e festivo, per trasmettercela direttamente nell'identità della sua materia sonora.

Diremmo che era quella una « onomatopea idealizzata », anche se la definizione possa parere un po' ostica. Onomatopea, perchè tale è ogni linguaggio (linguaggio parlato, ovvero linguaggio musicale e di rumori) che riproduca il reale suono o l'interiore movimento sonoro delle cose naturali. Onomatopea, idealizzata, perchè dal fatto particolare (quel pomeriggio a Long Island) risaliva ad una sensazione universale (la sensazione atmosferica di qualunque pomeriggio di felice ed espansiva libertà sulle rive del mare).

Quando, anni dopo, con LE LUCI DELLA CITTÀ Chaplin volle dare la sua battaglia contro il « sonoro e parlato », escogitò, fra l'altro, il prodigioso episodio della inaugurazione del monumento, con la trombetta che sostituiva, rifacendone il verso, le voci degli oratori ufficiali. E che cosa ci diceva quella trombetta? Che la parte acustica di un film ha da essere pura materia sonora, dedotta ed articolata o modulata in funzione onomatopeica. In quel caso poi la idealizzazione dell'onomatopea era ottenuta per via del grottesco e della caricatura.

Frattanto, sin dai primordi, il sonoro aveva consacrato il trionfo di Topolino. Topolino fu il primo attore veramente sonoro e fino ad oggi, in un senso assoluto, è rimasto anche l'unico. Perchè? Perchè, definito sullo schermo da una schematica linea disegnativa di contorno, e non già da una illusione volumetrica, Topolino ha il disinvolto, ha l'elementare coraggio delle sue due sole dimensioni. E con la sua fiaba e la sua psicologia che realizzano assurdamente le leggi del nostro mondo e della nostra psicologia, eludendone una dimensione: quella del peso e della consistenza, egli era pertanto in grado di af-

fantare l'assurdo del sonoro; e di tale assurdo, come dei tanti altri che affronta, fare un dato positivo della propria esistenza.

Che cos'è il sonoro di Topolino? Null'altro che il grafico, tracciato in una materia sonora, di quel movimento di linee onde sono costituite appunto la sua esistenza e la sua vicenda. Quando egli rotola per le terre o precipita per gli spazi, la sirena sovracuta che accompagna il suo volo realizza precisamente il tempo della caduta: la contrazione dell'essere che cade, diventa tuffo e brivido sonoro. O pensiamo alle citazioni di musiche notissime di cui sono quasi sempre tratte le partiture dei vari « Topolini »: poniamo, il finale della Sinfonia del *Giugliano Tell*, trascritto per jazz e applicato a sincronizzare una corsa o un inseguimento. Qui la musica è diventata tutta ritmo: ritmo deformato a disegnare sul registro sonoro gli arabeschi cinematografici e involuti di Topolino. E la linea melodica, contratta e seminaoscusta, funziona come pura allusione quasi un ammiccamento che il piccolo protagonista rivolga ai nostri ricordi di abitudini ed associazioni musicali, per avvertirci come assurdamente egli incarna le leggi e le associazioni della nostra psicologia. O infine, se Topolino parla, la stridula vocetta umana che gli è prestata per che rovesci la trovata delle *LUCI DELLA CITTÀ*: la sua frambetta dava l'onomatopea di una voce umana; qui una voce umana, con lo stesso valore caricaturale, dà l'onomatopea dei suoni emessi da quegli strumenti bizzarri e curiosamente antropomorfici, che sono Mickey Mouse ed i suoi migliori confratelli.

* * *

Ma ecco, dopo la vittoria di Topolino, la seconda epoca del fonofilm: che è, diciamo subito, di tentativi: tra cui prevalentemente quello di adeguare, con una creazione musicale, la favola visiva o patetica offerta dallo schermo. Tentativi che, in maniera più o meno genialmente larvata, risolvono nella classica corsa di Achille e della tartaruga, quale d'altronde si ripete ad ogni pretesa di far dell'arte su un'altra arte, di produrre equivalenze tra due espressioni estetiche necessariamente esterne fra loro ed incommensurabili. E qui poi dove visivo e sonoro, secondo i casi, si assumono a vicenda la parte di Achille o della tartaruga, lo scacco è aggravato dall'ambizione di simultaneità, anzi di sincronismo. Insomma, il visivo si svolge sulla superficie dello schermo, cioè su uno spazio bidimensionale *sui generis*; laddove il sonoro si propaga entro lo spazio in cui noi medesimi viviamo e siamo immersi. Noi siamo elementi diretti e compartecipi dello spazio e della densità del sonoro; mentre non possiamo penetrare né vivere sulla superficie dello schermo, e dobbiamo limitarci a raccogliere i raggi che esso ci invia. Questa è la ragione per cui le musiche ed i commenti sonori in genere sono sempre astrazioni di carattere illustrativo: astrazioni, se volete, del sentimento del film, ma infine qualche cosa di indiretto: musiche *per film* e non musiche *del film*.

Qualcosa senza dubbio si è potuto ottenere da questo tipo di commenti sonori; ma si trattava di eccezioni dovute ad impianti particolarmente ingegnosi del problema. Potremmo citare, tra i primi esempi che occorrono alla mente, il valore assunto dalla canzone *Violetta* nelle *LUCI DELLA CITTÀ*, dove essa ricorreva a commentare il reticente idillio tra Charlot e la cieca; o, in funzione analoga, la canzonetta *Paris dans le mène faubourg* che nel *14 JULLET* di René Clair accarezzava e avvolgeva tutta la vicenda d'amore tra l'autista Jean e la fioraia Anna; o infine alcuni dei motivi fondamentali della musica composta da Malipiero per *ACCIAIO*. Singolari riuscite, che potremo spiegare facendo ricorso ad una teoria del Pudovchin: quella della « tesi ». Secondo il regista russo, « tesi » è la linea funzionale ed organica, l'idea-madre che orienta e sottende la dinamica costruttiva del film e ne regge da cima a fondo la coerenza. Ma per il Pudovchin una tale tesi è sempre — almeno negli esempi citati del suo libro *Film e Fonofilm* — un'idea sociale, prammatica, propagandistica. Perché invece non dire più in generale che « tesi » è il qualunque sentimento animatore del film, energicamente ridotto ad idea chiara che ne disciplina e governa

l'architettura, fornisce la direttrice del suo sviluppo, la linea ascendente e discendente della sua graduazione di effetti? Ebbene, nei tre esempi di sonoro testé citati, il commento a base di motivi ricorrenti diventava valido in quanto quei motivi lavoravano come sottolineatura; come efficaci e riconoscibili appelli ad orientare la sensibilità dello spettatore verso una netta, ma insieme partecipe e commossa, percezione della « tesi » del film.

Comunque, eccezioni a parte, rimane fermo per noi che un indirizzo generale del sonoro non può trovarsi se non in un atteggiamento che renda plausibile l'associazione del suono alla fotografia, e plausibile non già realisticamente, sibbene liricamente. Ora cinematografico e suono hanno in realtà una dimensione in comune, capace di stabilire un passaggio dall'uno all'altro: ed è il movimento. Il suono, come già insegnava Topolino, può nascere dal visivo e vivere con lui solo a patto di tuffarsi smemoratamente — diossiacamente, direbbe Nietzsche — nel movimento del visivo per rivelare, tal movimento in un autonomo movimento di materia sonora.

Ed è proprio il parlato, il parlato « secco », apparentemente escluso da un tal programma, quello che potrà fornirci uno degli esempi più calzanti. Ricordiamoci il caso pressoché unico, ma non per questo meno esemplare, dell'attrice che, muovendo da situazioni di teatro filmato, parlato ad altissima percentuale, è riuscita a fare del vero ed autentico cinematografo: Katharine Hepburn. La sua parola — rotta, tutta spezzature, riprese, esitazioni, sospiri, incisi — si divincola dal valore teatrale della battuta, dal valore di significazione puramente logica e verbale della frase, per assurgere a disegno sonoro: onomatopea idealizzata, anche qui, di una mimica patetica, dolorosa, umana e passionata.

Applicando al cinema la distinzione tra « materia » e « contenuto », proposta da un grande critico di poesia (il Gundolf) si potrebbe dire che

« materia » nel film è il dato, l'immagine quale viene colta dalla passività dell'obiettivo. « Contenuto », invece, il sentimento che della materia ha il regista e che egli vuol quindi suscitare, identico nello spettatore visivo.

Il creatore del sonoro deve compiere un processo parallelo e in certo senso analogo a quello del regista. Ove si attacchi al contenuto già prefissato egli non può divagare, ripetiamolo, che un illustratore. Dovrà invece risalire alla materia ancora intatta, non ancora assunta a simbolo sentimentale o narrativo di ciò che il regista sente o vuol narrare. Ma quella materia è movimento: è — se volete — danza di macchie bianche, e nera: quella materia è gioco elementare di segni che si organizzano e si associano ad evocare un mondo simile a quello entro cui viviamo. Perciò il creatore del sonoro spetterà, nella sua materia fonica, di ricreare il movimento della materia fotografica: di ritrovare suoni così fatti che non siano quelli del nostro mondo, bensì valgano ad evocarli. Con tale materia organica poi il proprio contenuto, nuovo ad un tempo e ospitante e collaborante con quello del regista. E come il regista ha chiesto alla musica la parola « ritmo » a designare le leggi della propria creazione, così il creatore del sonoro potrà imprestarsi dal regista la parola « montaggio » ad indicare le vicende formali imposte alla propria materia. La famosa esplosione del *can-can* nell'*ATLANTIDE* di Pabst era un vero colpo di montaggio sonoro, parallelo a quello del fotografico. Qui i due colpi erano sincronici; ma non è detto — è la celebre teoria del « contrappunto » elaborata dal Pudovchin lo insegna — che debbano esserlo sempre e di necessità.

Noi non siamo musicisti, e non ci è dato di andare più in là. Vorremmo soltanto avere accennato ad un possibile indirizzo del sonoro, qualche piacere di ritrovare nei film che attendiamo ed auguriamo.

AMEDEO ACRÍ



Katharine Hepburn, una delle migliori attrici la cui voce si presta a speciali effetti sonori



Finalmente sono state decise le parti per il film a colori 'Via col vento'. Regista: George Cukor. Interpreti principali: Vivien Leigh, Olivia de Havilland, Clark Gable e Leslie Howard. Le fotografie che pubblichiamo rappresentano la famiglia O' Hara in due scene del film

Creazione di un 'tipo'
per il film 'Delitto senza
passione' (Whitney Bourne)



LA PIEGA DEI PANTALONI

L'AMBIENTAZIONE errata è inconvenientemente facilmente eliminabile quando ci si serva di scenografi che abbiano l'abitudine di studiare, anziché leggere, la sceneggiatura. Ma degli abiti nessuno mai si è occupato forse per timore di trascinare una discussione densa di problemi estetici su un terreno indegno. Eppure se il regista si facesse spettatore e si rendesse conto che una figura in primo piano mette in evidenza ogni difetto si preoccuperebbe, assai più di quel che non faccia, dell'abbigliamento dei suoi attori.

Il gesto e il vestito sono dunque l'ambientazione del protagonista, il primo studio che l'attore deve fare per entrar nei panni del personaggio. Ci sono capi di vestiario esposti nelle vetrine dei rigattieri che possono raccontare da soli una storia. Gli abiti degli attori invece sono sempre melanconicamente anonimi.

Un noto direttore tedesco aveva l'abitudine di sostare qualche tempo negli interni, conversando con gli attori di cose estranee al film perché i personaggi prendessero familiarità con le pareti che li circondavano; soltanto quando vedeva gli attori affiatati con l'ambiente iniziava il lavoro.

Non è un inno all'eleganza quello che andiamo elevando; non ci importa che l'attore X sia celebre per l'inimitabile taglio della sua giacca! Quello che conta è che l'attore sia elegante quando deve esserlo e che indossi veri abiti da operaio quando l'azione del film si trasporta in ambiente operaio. Purtroppo l'attore non riesce spesso ad essere che un ridicolo signore ed un falso operaio.

Chi legge rammenti qualche particolare degli ultimi film che ha veduto e non dovrà faticare ad essere d'accordo con noi. Abbiamo visto sullo schermo ambienti lussuosissimi in cui si aggiravano giovanotti soverchiamente preoccupati della piega dei pantaloni e della

mossa con cui devono portare il bicchiere alla bocca; interni piccolo-borghesi con i personaggi inappuntabilmente vestiti; contadine con l'abito di seta pura; sciatori con la pelliccia d'orso da pioniere dell'automobilismo; vecchi banchieri che fanno capire come si trovano a disagio con un grosso sigaro fra le labbra. Gli esempi potrebbero continuare a lungo; ci limitiamo soltanto a citare certi cappelli troppo nuovi per riuscire a sembrare usati e certe ambientazioni sportive che fanno ridere chi di sport sia anche semplicemente orecchiante.

È necessario rendersi conto che gli abiti fanno anch'essi parte del tono del film e non possono essere quindi scelti a capriccio dell'attore, ma devono essere approvati da chi del film abbia una visione generale e completa in ogni dettaglio. Questa necessità è assai più importante di quel che sembra: si provi ad applicarla e ci si renderà conto, dalle difficoltà cui si va incontro, che valore abbia il vestito per dar colore e precisione al personaggio. Non si tratta solo di scegliere l'abito per un attore, ma soprattutto di sapere quale abito indossi abitualmente un professionista o un impiegato.

È una questione che si risolve con la costante osservazione del mondo che ci circonda, tenendo sempre presente la facilità di incorrere in luoghi comuni. Uno degli abusi più frequenti è di presentare un personaggio preoccupato con il nodo della cravatta allentato e con i capelli scomposti, senza rendersi conto che tutti gli spettatori presenti sanno benissimo che nessuna preoccupazione può influenzare l'automatismo con cui la mano fa bene il nodo della cravatta; allo stesso modo che tutti quelli che usano la brillantina metteranno assai più facilmente la mano su un fornello acceso prima di portarla alla testa.

UMBERTO DE FRANCISCIS

LA FABBRICA DEL "TIPO"

L'ORIGINALITÀ, l'essere "se stessi" inconfondibilmente, fa tanta impressione sulla folla, che questa, di solito, è tratta a considerare tal privilegio come un dono che il fortunato possessore abbia gratuitamente ricevuto dal cielo. Il tipico è originale perché è originale — si dice comunemente. E non si pensa quasi mai che l'originalità è frutto di una rinuncia; risulta, insomma, da un carattere speciale ritagliato sulla stoffa della personalità complessiva, ed esibito come unico.

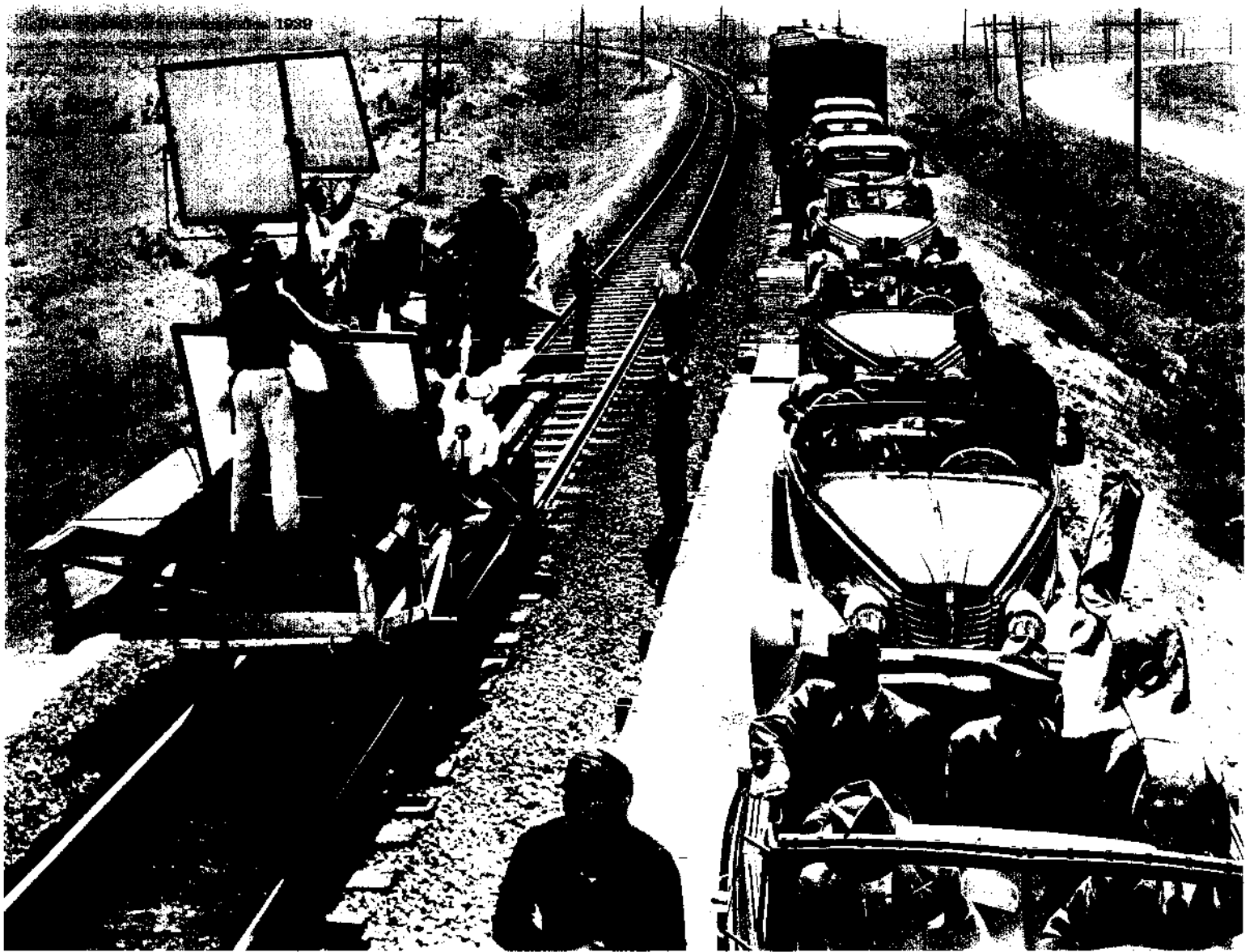
Per esempio, le dive o i divi dello schermo. Chi incontrasse Greta Garbo, Marlene o la Crawford sulla passeggiata di un transatlantico, finirebbe col concludere che son donne come tutte le altre, forse più povere di fascino, forse più ricche di immediata sostanza umana di quanto sia il profilo ch'esse proiettano sullo schermo. Quel loro magnetismo fisico e spirituale, che ne fa quasi dei modelli umani, è il prodotto di una personalità "fabbricata". La chiameremo "personalità" dello schermo.

Ebbene, quella fabbricazione tanto originale, è frutto principalmente di un abile e studiosissimo truccaggio. In genere, un truccaggio appropriato e rispondente alla personalità dell'attore in relazione alle parti che è chiamato a rappresentare, non manca mai di dargli quell'aspetto originale, vale a dire quella "personalità dello schermo" tanto ricercata. Le sopracciglia, gli occhi, il naso, la bocca, perfino i capelli offrono il destro di conseguire un tale effetto.

E questo non si dice soltanto per i divi, ma anche ed altrettanto per i più celebri comici o caratteristi. Il passaggio da Charlie Chaplin a Charlot, da Zasa Pitts alla sua indimenticabile maschera comica è operato dal truccaggio. Anche se tenuto in una linea di estrema moderazione, il truccaggio può bastare a suggerire determinati effetti. Nel caso di Laurel e Hardy, per es., il primo assume una espressione stralunata facendo uso d'un truccaggio di colore più tenue di quello usato dal compagno. Gröncho dei FUNK MARX BROTHERS si limita a dipingersi dei grossi baffi neri e in tal modo ottiene a lungo andare un aspetto familiare ai frequentatori del cinema.

Di regola, un genere siffatto di truccaggio viene praticato qualora l'attore abbia deciso di mantenere una personalità eguale e coerente durante tutta la sua carriera. E mentre una simile decisione limita enormemente il numero delle parti che gli possono venire offerte, d'altra parte numerosi successi confermano e ribadiscono il concetto per cui una ben definita "personalità dello schermo" è degna di essere presa in considerazione e, ove abbia felicemente risposto alla prova, metodicamente sfruttata. Tipico il caso di Harold Lloyd che ha realizzato una "personalità" di questa specie, col semplice mezzo d'inforcare un paio di occhiali.

ARCHIMEDE



UNA CRONISTORIA DEL CINEMA

SE SI POTESSE definire il colore di un abito mentale come si fa con un qualsiasi abito di stoffa, non esiterei a dichiarare quello di Pasinetti di color grigio.

In effetti, la « forma mentis » di Pasinetti, più che alla speculazione estetica è orientata verso l'indagine cronachistica, sicché non deve stupire se in questa sua *Storia del Cinema dalle origini a oggi*, edita nella collana di *Bianco e Nero*, egli traccia una meticolosa e ben nutrita rassegna degli avvenimenti che hanno portato il cinematografo allo stato attuale, senza troppo indugiare su tali avvenimenti che hanno portato il cinematografo storico, cioè più esteso.

Una storia del cinema intesa in questo senso non poteva pretendersi da uno studioso come Pasinetti, per le ragioni addotte all'inizio. Che sia anche prematura, può darsi, ma è certo che col passare del tempo, se la materia, oggi ancora malcabile e arruffata, si consoliderà al punto da consentire una « sistemazione ideologica », il verrà sempre più difficile trovare materiale retrospettivo, già rarissimo ai nostri giorni. Né è da credere che il sorgere di cineteche possa supplire totalmente a un tale inconveniente. Ma questo è un altro discorso.

Tornando a Pasinetti, bisogna dire che la sua è un'opera di serietà assoluta. E mi sembra che lo dimostri fin la prefazione tenuta su un tono se-

reno e obiettivo, assai diverso e più convincente di quello con cui son redatte le prefazioni in genere, troppo spesso apologetico, che perde in sincerità ciò che guadagna in compiacenza.

Dice bene Chiarini in cotesta prefazione quando afferma che l'opera di Pasinetti è la prima a tentare « di raccogliere ordinatamente, col maggior numero di dati possibile, tutto il complesso del materiale che si riferisce alla storia del cinema ». Nessuno, infatti, in Italia, si era addossato un tale peso, essendo la storia di Margadonna concepita con altri criteri e non immune da peccati e lacune.

Il criterio adottato da Pasinetti presentava un rischio fortissimo: quello d'ingarbugliare ogni cosa e perdere il filo conduttore. Le storie del cinema che conosciamo eludono un simile pericolo per la maniera, uguale per tutte, con cui son costruite. Divisione della materia per Stati e storia del cinema nell'ambito dei medesimi, a scapito proprio del cinematografo quale fenomeno artistico (e industriale) universalmente inteso. Ma Pasinetti ha voluto essere più coerente. Ha preso gli avvenimenti del cinema europeo e americano e li ha confusi, integrandoli a vicenda, in un tutto unico dal quale scaturisce con sufficiente chiarezza l'evoluzione compiuta dalla settima arte. Evoluzione prodigiosa e vertiginosa, nonché complessa quant'altre mai, tanto che a volerla documentare per esteso ci sarebbe da riempire non uno

ma molti volumi, e tutti densi di dati e di notizie. Con questo non si vuol certo imputare a Pasinetti di non aver trattato diffusamente la materia, ché, anzi, se un pregio spicca tra gli altri è quello della mole di lavoro che risulta dal volume; soltanto, molte cose vi sono compendiate, altre accennate. Il che mi sembra più un bene che un male, anche se tra le prime figura la nascita dell'industria cinematografica americana, condensata un po' semplicisticamente in otto righe.

Del resto, potremmo esser tacciati di pignoleria se ci attaccassimo a cotesti appigli, quando tutto ciò che ha valore nella storia del cinema, dagli esperimenti dei fratelli Lumière agli ultimi cartoni di Walt Disney, figura in questo libro. E quale non manca di un suo aspetto critico, poiché vi si parla di tendenze, di stili; e attori e registi e film importanti han tutti la loro esatta valutazione, sia pure in poche righe.

È, in definitiva, una storia scritta con intelligenza e arricchita di numerosissime tavole, talune anche rare, intercalate opportunamente al testo nonchè, alla fine, di alcuni indici che sono tra le pagine più interessanti e pratiche della *Storia*, e che risulteranno senza dubbio preziose per gli amatori e studiosi in cerca di notizie. Vi è pure un « Dizionario cinematografico » nel quale tutti i vocaboli tecnici hanno chiara e concisa spiegazione.

Un'opera simile, che accresce il prestigio della collana di *Bianco e Nero*, pur già apprezzata, pone altresì Pasinetti nel piano degli scrittori cinematografici più preparati; la qual cosa, se è motivo di compiacimento per noi, è giusto premio alla costanza, alla serietà e alla passione che da anni Francesco Pasinetti va dimostrando nei riguardi della cinematografia.

MICHELANGELO ANTONIONI

FILM DI QUESTI GIORNI

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



*** SEI ORE DI PERMESSO

NEL FILM SEI ORE DI PERMESSO, è narrato un episodio che si svolge verso la fine della guerra europea. Strana è la sensazione che uno ne prova, ormai da troppi anni avvezzo ad un genere di film assai diverso nell'indole, anzi diremmo del tutto lontano da un gusto che pur qualche anno fa conobbe tanta voga. I ricordi della Grande Guerra non sono ancora svaniti dalla mente di molta gente; al contrario restano fissati in immagini ben definite, ma che, perciò stesso, hanno col tempo acquistato contorni quasi favolosi e simbolici. Tenacemente si conservano tali ricordi, senza il sospetto che a farne vacillare le linee nulla è più efficace delle rievocazioni. E' come gettare un sasso in un tranquillo specchio d'acqua: tutto s'agita, si confonde; e quello che prima era stabile, sicuro, ecco che ora appare incerto e sbandato.

Per fortuna è l'affare di un attimo: poi tutto torna al suo posto. SEI ORE DI PERMESSO ebbe nella nostra memoria l'effetto del sasso gettato nella placida acqua. La Grande Guerra è per noi un'immagine ormai divenuta mitica e fantastica. La tradotta, il tenentino, gli amori interrotti bruscamente, poi ripresi o delusi, le chiacchiere di caffè suscitate da chi è riuscito a rimanere in borghese, tutto insomma questo « ambiente » ha

vacillato per un attimo, sere fa, mentre assistevamo alla proiezione di SEI ORE DI PERMESSO. Il film era assai più « vero » di quel che noi non ricordassimo o non ci raffigurassimo della guerra del 1914; soltanto la semplice verità sa infatti operare certi effetti, sa dare certi disorientamenti. Tutto diviene più esatto e più povero; e non è la fantasia ad essere colpita più della ragione e del sentimento.

SEI ORE DI PERMESSO, suscitando un po' d'imbarazzo nella nostra memoria, è servito infine a mettere un po' d'ordine e precisione per la conoscenza della cronaca. La cronaca tedesca di quegli anni ha trovato in questo film i suoi limiti riassuntivi e la sua chiarezza. A volte si ha quasi l'impressione di un documentario, di materia colta « dal vero ».

E l'episodio dei soldati, che per sei ore di tregua, passando dalla loro città, tornano ciascuno alle proprie passioni, abitudini o affetti, si è prestato efficacemente alla descrizione di certi ambienti berlinesi e di certi tipi ove il tragico smarrimento di quegli anni appare in tutta la sua esistenza. SEI ORE DI PERMESSO è un film che si riaccosta alla migliore tradizione cinematografica della Germania, quando la UFA sapeva darci opere di prim'ordine, tali comunque, da far giungere la propria eco e il proprio prestigio negli studi d'oltre oceano.



IL SIGNORE E LA SIGNORA SHERLOCK HOLMES

E' DAL tempo della SINFONIA NUZIALE che Zasu Pitts continua a recitare, sempre gettando su gli spettatori quel suo sguardo tra elusivo, malizioso e fugiasco. Figura che si muove in punta di piedi, uno se la trova sempre sulla propria strada, ogni volta con quell'aria di smarrimento e di finto imbarazzo dipinta sul suo volto scolorito. Eppure, almeno in questo film, sarà sempre lei la più sveglia e intelligente di tutti.



* L'UOMO CHE VIDE IL FUTURO

La carriera di Claude Rains è certamente fra le più curiose. Attore che ha rivelato doti singolarissime nel film DELITTO SENZA PASSIONE di Hecht, è sempre apparso poi in ruoli assai mediocri, in certi film di nessun rilievo. Anche in questo UOMO CHE VIDE IL FUTURO il ruolo di Claude Rains è tale da rendere addirittura spiacevoli i tratti del suo viso già abbastanza antipatico e i suoi modi da istrione di provincia.



** LA DONNA DI UNA NOTTE

LA DONNA DI UNA NOTTE, film della « Ufa », rientra in un genere che in Germania ha avuto sempre le simpatie delle platee. Si tratta d'una commedia dove il gioco degli equivoci e la soluzione degli intrighi vogliono sottolineare una morale, indicare un costume, correggere certe ambizioni. Willy Fritsch è attore lungamente sperimentato in queste commedie, si che la sua presenza qui ha voluto significare anche una specie di garanzia.

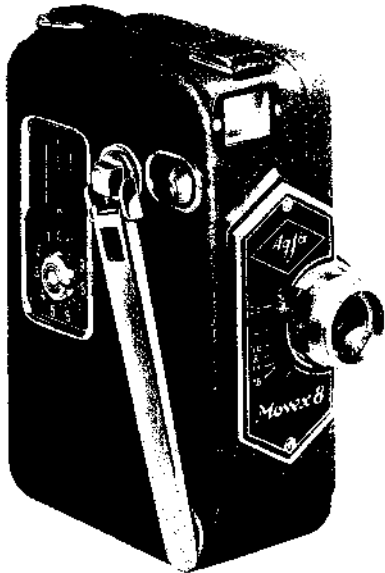
GINO VISENTINI

Tutti possono ora cinematografare
con la



MOVEX 8

la piccola macchina da presa
8 m m di grande capacità



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

di un apparecchio fotografico 6.9 trova posto in ogni luogo. Incredibile è il rendimento di questo piccolo gioiello; persino con ingrandimenti di alcune centinaia di volte le immagini sullo schermo sono nitide e ricche di dettagli. La particolarità più importante consiste però nella semplicità d'impiego e nella prontezza per la presa.

Richiedete opuscolo gratis alla

Agfa-Foto

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

GALLERIA

LXXIII - HERBERT MARSHALL

(v. tavola a fianco)

Herbert Marshall è nato a Londra circa quarantanove anni fa da gente agiata e in ordine. Tra le sue ambizioni giovanili non ci fu, a differenza di tanti colleghi suoi, quella di farsi famoso e glorioso come attore, di riuscire nella carriera che in effetti gli darà la celebrità. Era un giovane modesto, e uscito fresco fresco da un « college », con la sua aria compunta, le scarpe morbide, i pantaloni scuri a righe cingheri, la giacca blu con uno stemma a fantasia colori a sinistra sul petto, non mirava a brillare vanitosamente; tra poco si sarebbe vestito d'un solo colore e avrebbe cercato lavoro. Per lui non ci vogliono orizzonti sconfinati, la City è sufficiente a contenerli; Marshall desiderava entrare negli affari, come commerciante o come banchiere. Ma come spesso succede, non fu in pratica una strada facile. In fondo era specializzato in altre materie, e fu così che trovò un posto tranquillo in una vecchia libreria di grande importanza. Con la sua aria già precocemente melancolica, non correva ancora dall'ironia, che verrà più tardi, quando la sicurezza di sé e la fortuna lo porteranno in una posizione incredibilmente più solida; con le sue guance rotonde, a quel tempo, l'occhio nudo, le spalle lievemente avviate già a curvarsi, Marshall veramente era la finezza e la buona educazione divenute carne e osso, era un lavoratore modello. Gli pareva magari un po' duro, e facile lavoratore di impegno nell'atmosfera protettiva della libreria. Non cascava, non poteva cascare nulla di dietro; lui era in un mondo sicuro, protetto da cento e cento anni di stabile e decorosa vita; a entrarci si sapeva che cosa si faceva, in quali maniche si infilavano le braccia. Ma guarda un po' che il mondo di fuori può cascarti lui addosso, sporcarti con un'insinuante polverina per gli starnuti che ti attacca la buffa malattia e ti sposta dal tuo asse di normale equilibrio! Fa' che la polverina sia simbolica, e la malattia, più tenace e non buffa; ed eccoti il caso Marshall (1912). Un amico incominciò a sottargli nelle orecchie la parola « teatro », dietro la quale viene la passione, poi la febbre, del teatro; a portarlo a vedere i grandi assi di allora, infine a convincerlo di tentare insieme con lui il grande passo. E in quei giorni i vecchi padroni della libreria, seri e dickensiani nell'aspetto, avranno spesso sollevato un occhio acquoso e corrucciato sul promettente giovane impiegato che combinava maldestri; evidentemente stava passando un periodo di cattiva salute; mah! e scuotevano la testa, senza però nulla pre-sentire.

Perché difatti il debutto avvenne, giunse il giorno, Marshall entrò in scena improvvisamente divenuto un altro uomo, il quale aveva trovato se stesso proprio nel modo più impensato, e dando panini e voce a un'altra persona, per niente legata a lui, un personaggio inutile di servitore. Ma le vic del Signore sono misteriose, Marshall piantò sulla scena un corpo agile e due occhi vivi e accesi, quali gli s'erano potuti vedere solo in occasione delle grandi vittorie della squadra del suo collegio, ottenute anche per merito suo, al « cricket ». E da quel giorno lasciò libri e scaffali, si diede a studi volenterosi, divenne un attore sul serio. Quando scoppiò la guerra europea, il giovane attore, in un tempo tanto breve, s'era fatto una reputazione e aveva recitato in giro attraverso l'Inghilterra non solo, ma anche il Canada e gli Stati Uniti. Marshall fu un magnifico soldato, entrò in guerra al primo momento e servì fin quasi alla fine, anche

non fu gravemente ferito a una gamba (e tutti hanno osservato che lui oggi zoppica, leggiadramente e decentemente è vero, ma non poco però). Ma nel 1919 poté tornare al teatro, e togliersi con pochi tratti e pochi mesi di laborioso impegno, la polvere che nel frattempo s'era accumulata sul suo nome novizio. E da allora divenne uno dei più celebri attori inglesi, e recitò ancora spesso in Canada e in America; nel 1921 fece la sua seconda grande « tournée »; poi di nuovo a Londra; nel 1925 a New York in una produzione di Geoffrey Allen; 1925-28 a Londra; nel 1928 al quarto soggiorno, stavolta addirittura trionfale, a Broadway. E in questo periodo si cimentò nei suoi primi film, nudi, e poco dopo nel primo parlato, THE RAKE, con Jeanne Eagel. Da allora la sua storia la conosciamo tutta: dopo tre anni dal debutto cinematografico, viene il suo primo grande successo mondiale, MANSIE COMPLEXTI, e chi non sa cosa succede poi a Marshall? La prima volta che lo vedemmo, aveva ruoli brillanti e saporosi, e venne avanti baldanzoso coi suoi melini dolci, l'ironia della bocca sottile, degli occhi pungenti, e il passo dondolante, che non s'era scoperto ancora essere un passo di gamba di legno. Uno stile tutto personale, che lo notò soprattutto dalle spettatrici. Ma poi non fu facile ritrovarlo sotto quei panni azzardati; Marshall divenne il marito tradito, il più nobile e il più patetico dei mariti traditi. Ma non perdetevi la sua straordinaria sobrietà e fermezza, rimane un attore di rarissimo ingegno, e potrà darci più di una interpretazione numero uno, e forse la più grossa in quella di VILLO DANZATO, chi non ricorda? E ci fu un altro film, LA VIE DELLA FORTUNA, nel quale Marshall seppe creare, una volta lasciato libero a utilizzare la sua tavolozza colorata e umana, un personaggio timido e affascinante — l'avvocato cui capita la buona fama nel modo più incredibile, e non sa persuadersi — che non dimenticheremo. In somma, sempre, ma non meno grande, è Herbert Marshall; destinato dalla sua stessa finezza a rimanere in un nobile secondo piano di fronte al pubblico grosso, ha però molti ammiratori fedeli, comunque fra i più intelligenti che si possano trovare nelle platee.

FILM PRINCIPALI: MUMSIE (British Picture); THE LETTER (Paramount); MURDER (British Picture, 1930); THE CALENDAR (British Lion Gainsborough, 1931); MICHAEL AND MARY (id., 1932); THE LITTLE HEART (id.), SIBELS OR A SECRETARY (Paramount, 1932); VESPER BONDY (Blonde Venus, id.); MANSIE COMPLEXTI (Trouble in Paradise, id.); EVENINGS FOR SALE (id.); PRO UNA SPIA (I was a Spy, Gaumont British, 1933); THE SOLDIER, MAX (M.G.M., 1933); GI'ALTRO PERSONI SEI VENT'ANNI (Four Frightened People, Paramount, 1934); GI'ALTRA VAI (id.); VEDO DIVINIO (The Painted Veil M.G.M., 1934); QUANDO UNA DONNA AMA (Riptide, id.); LE VIE DELLA FORTUNA (The Good Fairy, Universal, 1935); THE FLAME WITHIN (M.G.M., 1935); ACCENT ON YOUTH (Paramount, 1935); L'ANGELO DELLE TENEBRE (The Dark Angel, United Artists, 1935); LE DUE MOGLIE (The Lady Consents, RKO, 1936); UNA DONNA SI RIBELLA (A Woman Rebels, id.); MAKE WAY FOR A LADY (id.); THE WE MEET AGAIN (Paramount, 1936); FORGOTTEN PAGES (id.); COLLEGGIO FEMMINILE (Girls Dormitory, 20th Century-Fox, 1936); ANGEL (Angel, Paramount, 1937); PIAZZA PER LA MUSICA (Mad About Music, New Universal, 1938).

PUCK



HERBERT MARSHALL

MEDITERRANEA FILM

presenta il primo gruppo della

PRODUZIONE

1939

Due occhi per non vedere

Musiche del M^o ROSSELLINI

Interpreti:

Regia: G. RIGHELLI

LORETTA VINCI - ALMA KLARC - GIUSEPPE PORELLI
RENATO CIALENTE - ROMOLO COSTA - OLINTO CRISTINA

Le educande di Saint-Cyr

Dalla commedia di C. VENEZIANI

Interpreti:

Regia: G. RIGHELLI

LUIGI CARINI - VANNA VANNI - SILVANA JACHINO
ELIO STEINER - MAURIZIO D'ANCORA - MARIA JACOBINI
ENZO GAINOTTI - LOLA BRACCINI - ROMOLO COSTA - OLINTO CRISTINA - PINA GALLINI

Il ladro sono io

Dalla commedia di CENZATO

Interpreti:

Regia: F. CALZAVARA

NELLY CORRADI - DIREC BELLINI - CARLO TAMBERLANI
ENZO GAINOTTI - ROMOLO COSTA

IN PREPARAZIONE

Forse eri tu l'amore

Regia: G. RIGHELLI

Natale

Soggetto di G. GHERARDI

Regia: FLAVIO CALZAVARA

Teatro

di CHIARELLI

Regia: FLAVIO CALZAVARA - Direttore di produzione: RAFFAELE COLAMONICI

VOI FOTOGRAFATE NOI PUBBLICHIAMO



UN NOSTRO lettore, Mario Verzili (Roma) si è recato ad una delle serate cinematografiche del Cine Guf al Centro Sperimentale di Cinematografia e durante la proiezione di un'azione di Pabst, alla distanza di dieci metri, ha fotografato l'immagine di Brigitte Heira proiettata sullo schermo. Naturalmente ha adottato un tipo di pellicola ultrarapida (31 schneider) pur non approfittando di una eccessiva apertura: 1:3,5. La fotografia (1) può dirsi, dal lato tecnico, soddisfacente. Si tratta di un primo piano, fermo, e quindi il fotografo ha potuto dare come tempo di posa 1/10 di secondo: non eccessivamente lunga ma nemmeno troppo breve. Che il cinema abbia influenzato la fotografia è cosa abbastanza evidente. Spesso, come nel caso di Marvis (Ravenna) che presenta una figura nel paesaggio (2), l'inquadratura fotografica è verticale, mentre quella del cinema è sempre orizzontale. Nel caso specifico, se l'inquadratura fosse stata orizzontale, non avrebbe nociuto. Si poteva lasciare, comunque, la figura sulla sinistra della fotografia, eliminare una parte di terreno basso e aumentare quindi la parte a destra. Ma, anche così com'è, la fotografia presenta una buona disposizione di elementi. Il fotografo ha adottato 1,11 di diaframma e 1/25 di secondo come tempo di posa. La fotografia è stata eseguita in luglio.



La fotografia (3) che Giorgio Rota (Roma) ha intitolato *Riposando* e per la quale ha usato di filtro giallo (diaframma 1:5,6, esposizione 1/100 di secondo) è la tipica fotografia di esterni influenzata dall'inquadratura cinematografica. Tuttavia, per quanto l'autore abbia indicato che l'atteggiamento della persona fotografata è di riposo, ciò non risulta dalla fotografia stessa che avrebbe guadagnato se il Rota avesse lasciato un po' più di cielo sopra la testa della persona fotografata.



Un altro fotografo, forse indirettamente influenzato dal cinema è Carlo Fontana. Le sue tre figure controciclo (4) ricordano le figure dei giudici in la passosa di GIOVANNA D'ARCO, il famoso film di Carl Th. Dreyer.



Così *Il ronzino* (5) di Carlo Mugellini (Roma) pare desunto da un film documentario: da uno di quei film documentari che hanno avuto successo anni or sono e che oggi non sono di moda che fra i cine-sperimentalisti. Avrei consigliato il fotografo di mettersi un po' più lontano dall'oggetto in modo da inquadrare qualcosa di più del ronzino, che del quadro è il protagonista.

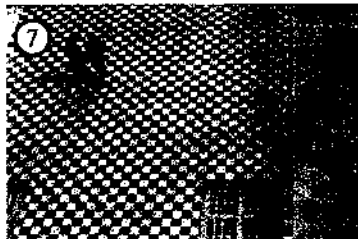


Gustoso è questo bambino che legge intitolato *Raggio di sole* dall'autore Mario Crigoletti (Lonigo). Le ombre sono un poco violente (apertura 1:4,5; posa 1/20) e ciò deriva dal fatto che la fotografia è stata eseguita in interno dove nessuna altra luce compensava quella violenta del sole. L'atteggiamento del bambino è spontaneo.



Ed ecco, per finire, una inquadratura degna di un film cosiddetto di avanguardia: autore Umberto Selva Bonino (Milano) eseguita con macchina per foto di piccolo formato (24 x 36 mm.), diaframma 1:5,6, posa 1/75 di secondo. L'autore ha studiato particolarmente la inquadratura, soprattutto le caratteristiche del terreno, approfittando dei motivi del disegno e, in più, collocando da una parte, le due figure vestite di scuro. Invitiamo l'autore ad inviarcene altre eseguite con lo stesso criterio.

M. O.



BANCO DI SICILIA

ISTITUTO DI DIRITTO PUBBLICO

DIREZIONE GENERALE: PALERMO



FONDI PATRIMONIALI: L. 489.323.314,64

118 FILIALI



DATI DI SITUAZIONE AL 30 APRILE 1939-XVII

CASSA E FONDI A VISTA

L. 615.525.992,03

DEPOSITI A RISPARMIO E IN C/C CON LIBRETTO

L. 1.164.978.033,25

CORRISPONDENTI (saldi creditori)

L. 997.442.178,89

PORTAFOGLIO, BUONI DEL TESORO, ANTICIPAZIONI E RIPORTI

L. 685.300.939,41

TITOLI DI PROPRIETÀ

L. 571.694.992,97

MUTUI ED ALTRI IMPIEGHI GARANTITI

L. 532.677.823,42

CORRISPONDENTI (saldi debitori)

L. 385.249.990,49



L'ISTITUTO RACCOGLIE DEPOSITI A RISPARMIO E IN C/C FRUTTIFERO E COMPIE TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

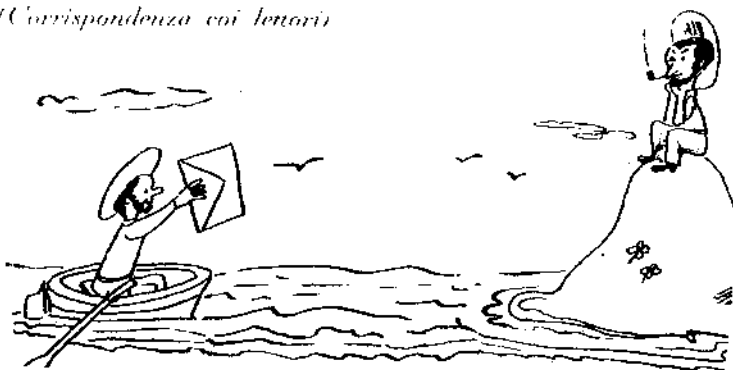
FORMATO-RIDOTTISTA (Piondino).

Anzi tutto una notizia: i Littorali del Cinema avranno luogo quest'anno a Bolzano e non a Venezia. Come è consuetudine per gli altri Littorali, anche i Littorali del Cinema cambiano città a meno che ragioni di carattere particolare non rendano necessario fissare una sede una volta per sempre. Alla Mostra Internazionale del Cinema Sperimentale che aveva luogo a Venezia e che poi si è svolta unitamente ai littorali, era possibile partecipare per conto proprio, individualmente, mentre per i Littorali il film deve essere presentato da un Cineguf; quindi dovrete prima di tutto iscrivervi ad un Cineguf o, intanto, mettervi in relazione con il Guf della tua provincia. La durata di un film non deve oltrepassare i trenta minuti di proiezione. Per quanto a questa limitazione si possano fare obiezioni, tuttavia è stato suggerito di adottarla per il fatto che nei così internazionali europei è posta, appunto, tale limitazione.

GIANANTONIO VIO BONATO (Padova). — Nessuno è importuno con le sue domande. Quindi nemmeno voi. Soltanto che, stavolta, le Vostre domande sono piuttosto imbarazzanti. Voi volete che io Vi spedisca un programma generale per l'ammissione sotto tutti i ruoli a Cinecittà; non perché abbia delle idee o meglio delle chimere, ma perché vorrei essere informato ed, all'occasione tentare in qualche modo escluso quello dell'artista. Che Voi possiate avere delle attitudini per compiere qualche lavoro, per svolgere qualche attività nell'ambito del cinema, è possibile. Ma Voi dimostraste di non sapere quali attività siano nel cinema, allora? Evidentemente i Vostri presupposti in fatto di cinema sono ancora un po' vaghi, imprecisi. Per quanto si sappia già che Voi non intendete, a differenza di tanti altri, diventare «artista», cioè, immagino, attore. Ma vorreste per esempio fare l'operatore, il

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



tecnico del suono, il segretario di produzione, il segretario di edizione, e via dicendo. Però a questo punto debbo dirVi che Cinecittà non è un Istituto dove uno possa essere ammesso facendo magari un esame; ma uno stabilimento dove si realizzano film prodotti da varie Case di produzione. Un Istituto è invece, il Centro Sperimentale, dove esistono corsi per tutte le attività suddette. Al Centro potreste rivolgerVi, indirizzando la vostra domanda alla Sede provvisoria in via Foligno, 40, Roma.

CINEAMATORE VERONESE (Verona). — Vorrei potervi fare il favore che mi chiedete, senonché mi è impossibile per il semplice fatto che i film di cui parlate non sono giunti in Italia, quindi non hanno un titolo italiano. Evidentemente, voi avete letto i titoli in lingua originale invece che nella traduzione italiana proprio per questa ragione. Come voi sapete non tutti i film che vengono prodotti giungono in Italia, alcuni film poi sono esclusiva-

mente adibiti alla diffusione nel paese d'origine.

M. S. (Trieste). — Vi sono grato per l'informazione che mi date circa il film inedito edizione tedesca, con Jenny Jugo e Gustaf Gründgens. Deve trattarsi appunto di quello diretto da Ludwig Berger. È interessante notare come certi film non abbiano alcuna pubblicità: questo, per esempio, che non deve essere un cattivo film.

NADIR GIANNI TRAPANI (Milano).

Le norme per il concorso per un lavoro cinematografico di cui ha parlato S. E. il Ministro Alfieri sono state pubblicate in un allegato al fascicolo 6 (giugno) della rivista Bianco e Nero (Via Foligno 40, Roma). Sulla stessa rivista verrà pubblicato il lavoro vincitore. Comunque il lavoro cinematografico va inviato alla Direzione Generale per la Cinematografia entro il 15 ottobre p. v. Circa la doppiatrice di Deanna Durbin, non intendo bene la domanda: la doppia una ragazza o una

signorina? Ma non è la stessa cosa. Forse intendi dire che la ragazza secondo te è più giovane della signorina. Comunque ti posso dire che la doppiatrice abituale della Durbin è un po' più anziana dell'attrice. Ti basto questa risposta?

GIUSEPPE AZZONI (Parma). — L'indirizzo del sig. Pompeo Persicini è stato già pubblicato nel fascicolo 70 di Cinema. Ma eccolo, tuttavia, un'altra volta: Piazza P. Ferrari 3, Milano. No, non credo sia un libraio ma un amatore di cose del cinema, che ha per caso una raccolta di libri di Pudovkin. Il libro *Film e Fonofilm* costa dodici lire. Il soggetto cinematografico costa invece sei lire.

ANGELO POCOBELLI (Messina).

La tua domanda risulta anzi tutto poco chiara. Prima di mettersi a girare un film, occorre espletare molte pratiche, e tra le prime quelle finanziarie. Come sai, il costo di un film è, in media, di un milione; si intende qui alludere a un tipo di film vero e proprio, non girato alla macchia, da un operatore dilettante e diretto da un regista improvvisato. Tu dici di un film in formato normale, quindi dovrebbe trattarsi di un film vero e proprio e non di un film dilettantesco. Per realizzare un film occorre naturalmente: la sceneggiatura, ma per avere il nulla osta preventivo da parte della Direzione Generale per la Cinematografia, occorre inviare due copie all'Ufficio Censura Cinematografica, Ministero per la Cultura Popolare in Roma, con domanda in carta da bollo da lire sei, e la ricevuta del pagamento di un tassa di lire 145 versata al locale ufficio di concessioni governative (a Roma è in Via Monte della Farina, non so l'indirizzo dell'analogo ufficio messinese). Credo che queste notizie ti siano sufficienti. Soltanto sono un poco perplesso per quanto riguarda l'organizzazione di un film così improvvisata. Dici infatti che devi

I Ligeti della notte

Interpreti: **ESTRELLITA CASTRO**
MIGUEL LIGERO
LILY VINCENTI - HORTENSIA GELABERT - JULIO PENA
ALBERTO ROMEA

Regista: **BENITO PEROJO**

Produzione: **IMPERATOR FILM**

Esclusività E. N. I. C.

cominciare alla metà di luglio. La sceneggiatura è pronta? E i contratti con il personale tecnico e artistico? Hai già fatto delle previsioni al riguardo? Sai, succede qualche volta che uno si metta in un'impresa dalla quale ne esce senza averla condotta a termine e avendo soltanto perso dei quattrini. Ti dico queste cose perché, come Nostromo, debbo indirizzare i naviganti nel mare del cinema.

ETTORE DE MALDÈ (Parma). — I concorrenti al Premio di 100.000 lire saranno senza dubbio molti. Non è tuttavia improbabile che il Vostro soggetto, di ispirazione patriottica, abbia dei numeri per poter concorrere ed essere anche favorevolmente preso in considerazione. Certo che, in ogni caso, conviene tentare. Voi sapete che tra i lavori ve ne saranno di quelli segnalati. Certo la fatica di sceneggiare bene non è poca; ma il tentativo può anche non essere inutile. Auguri, dunque.

SILVIO PAPPALARDI (Vomero). — Grazie per la simpatica lettera e per il « ritratto » che hai voluto farmi. In fondo io lavoro per coloro che si rivolgono a me. Quindi, non posso dire di avere almeno ventimila lettori, ma sono sicuro di averne uno: uno per ogni lettera che scrivo. Però mi accorgo che molti altri buttano l'occhio sulle lettere che scrivo, anche se non sono rivolte a loro. Del resto, qui tutti possono leggere. Questa rubrica è fatta apposta. Forse è probabile che la tua descrizione della mia persona non corrisponda a verità. Tuttavia è simpatica e gradita, soprattutto pittoresca. Ti sei dimenticato però di un particolare. Hai notato la vignetta che sta in testa alla rubrica? Io sto appollaiato sullo scoglio e il lettore di *Cinema* mi porge la lettera. È un lettore solo, ma sono tanti. Io però non posso mai essere tra quei tanti. Io solo non potrò mai essere uno di loro. Non ho un Nostromo cui affidare la mia lettera perché egli mi ri-

sponda. E non è detto che qualche volta non mi venga in mente di chiedere al Nostromo: « in che anno è stato fatto il film tale? », come si intitolava nella edizione originale?, chi era quell'attore che faceva la parte del vecchio? », e via dicendo. Devo chiedere alla mia memoria che non sempre e nella condizione di darmi una risposta. Tanto più che le domande che in mi faccio sono difficilissime.

BRUNA PATRIOTTICA (Bologna). — Valga anche per Voi la risposta data a Ettore de Maldè. Certo che il Vostro soggetto è per ora troppo semplicisticamente trattato. La drammaticità delle situazioni dovrebbe emergere dai fatti e dall'intreccio, non dovrebbe essere semplicemente indicata o avere un carattere esclusivamente rappresentativo. Naturalmente la elaborazione in sceneggiatura vuol tempo, ma potrete, se non altro per esercizio, dedicarvi a questo lavoro. È certo apprezzabile il Vostro disinteresse, comunque un soggetto accettato va pagato. Provare presso qualche produttore? Si può provare, ma non so quale possa essere l'esito. Non mi consta che le case italiane di produzione siano provviste di un ufficio soggetti.

GIANOLA. — Ti rimando alla risposta data a Nadir Giannitrapani. Auguri.

A. F. (Verona). — Il ricordo di Lillian Gish è ancor oggi vivissimo. Proprio ora ho sfogliato una rivista di qualche anno fa; c'è la sua fotografia a pagina intera; ella è raffigurata di profilo, quel profilo così fine, come di rado se ne vedono sullo schermo. Nel 1934 ha interpretato un film; poi ha continuato a recitare in teatro. Una ripresa del vecchio GIGLIO INFRANTO di Griffith, da lei interpretato, sarebbe desiderata da molti. Ma, si sa, dove vanno a finire i capolavori del cinema!

IL NOSTROMO

PROGRAMMAZIONI DI GIUGNO A R O M A

Film	Cinematografo	Giorni di progr.
<i>Il Marchese di Rivoltto</i>	Corso	6
<i>Casa paterna</i>	Supercinema	8
<i>Sangue d'artista</i>	Corso	8
<i>Sei ore di permesso</i>	Barberini	8
<i>L'inesorabile</i>	Barberini	7
<i>Il bai del Sud</i>	Corso	7
<i>Con l'amore non si scherza</i>	Arena Esedra - Moderno	7
<i>Il californiano</i>	Supercinema	7
<i>Una ragazza puro sangue</i>	Bernini	6
<i>Otto cani in cerca di padrona</i>	Barberini	6
<i>Il segreto della felicità</i>	Arena Esedra - Moderno	5
<i>Sposiamoci in otto</i>	Barberini	5
<i>Capitano Jim</i>	Arena Esedra - Moderno	5
<i>Il signore e la signora Sherlock Holmes</i>	Corso	5
<i>L'insidia dorata</i>	Arena Esedra - Moderno	5
<i>Piccoli uomini</i>	Corso	5
<i>Agguati</i>	Supercinema	4

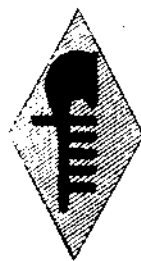
A M I L A N O

Film	Cinematografo	Giorni di progr.
<i>Vorrei volare</i>	Corso	13
<i>Uomini coraggiosi</i>	Eden	7
<i>La venere dell'oro</i>	Odeon	7
<i>Sei ore di permesso</i>	Odeon	6
<i>Ladro di donne</i>	Eden	6
<i>L'amore ha preso il volo</i>	Eden e Filodrammatici	6
<i>Una ragazza puro sangue</i>	Eden	6
<i>Otto cani in cerca di padrona</i>	Odeon	6
<i>Ladro di donne</i>	Filodrammatici	5
<i>Via della lanterna 23</i>	Ambasciatori	5
<i>Sposiamoci in otto</i>	Odeon	5
<i>Maman Colibri</i>	Ambasciatori	5
<i>L'uomo che vide il futuro</i>	Corso	4
<i>L'isola delle vedove</i>	Ambasciatori	4
<i>La febbre nera</i>	Odeon	4
<i>Lotte nell'ombra</i>	Corso	4
<i>Il diciassettesimo invitato</i>	Corso	4
<i>Arrestatela</i>	Odeon	4
<i>Chi ha ucciso Gail Preston?</i>	Excelsior	3

VENEZIA

CASINO MUNICIPALE

APERTO TUTTO L'ANNO
SPETTACOLI D'ARTE VARIA E FANTASIA
S.A.V.I.A.T.



LIDO PALAZZO GIUSTINIANI
VITA MOSTRA DEL VERONESE
BALNEARE
GARE 25 APRILE - 4 NOVEMBRE 1939
SPORTIVE



GARE INTERNAZIONALI DI
TIRO AL PICCIONE

SETTEMBRE

RIDUZIONI FERROVIARIE
dal 20 giugno al 1 agosto e dall'8 agosto al 12 settembre

5000 LIRE

per un sorriso

Sorridete: oltre al premio di una serenità augurale, ne avrete un altro. Mandateci la vostra foto, o quella di altri, con viso sorridente. Una commissione composta da Albertarelli, Boccasile, Corra, De Sica, Fraccaroli, Ramperti, Répaci, Ridenti, E. Visconti, Zavattini, assegnerà 130 premi e 5000 lire al più bel sorriso. Nessun obbligo di acquisto. Regolamento gratis da tutti i negozi che vendono Pasta Dentifricia Erba Givienne.

Il Concorso è motivato da un avvenimento. È di questi giorni il cinquantamilionesimo tubetto di pasta Dentifricia Erba Givienne: il dentifricio più venduto in Italia perché risultato dall'esperienza trentennale di una grande casa farmaceutica e di una grande marca di prodotti di bellezza. La Pasta Dentifricia Erba Givienne per la sua composizione in originale dosatura di sostanze chimiche e naturali, deterge senza corrodere, sterilizza prevenendo e curando le carie e dona ai denti una luminosa bianchezza.

PASTA DENTIFRICIA ERBA Givienne

per

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

**ACCUMULATORI
HENSEMBERGER**

*Perchè l'Italia Fascista
diffonde nel mondo
la luce più rapida
della civiltà di Roma*



Roma - Stabilimenti
Cinematografici

CINECITTÀ



*Andando in montagna
portate con voi*

DISCHI CINECITTÀ

GP 92880 FIOR DI MONTAGNA • GP 92884 SENTI L'ECO? • IT 297 CONOSCO UNA STRADA • IT 576 REGINELLA CAMPAGNOLA • GP 92887 LA TIROLESE • GP 92758 STELLE E SOGNI
GP 92837 STELLA ALPINA • IT 611 LASSÙ • IT 585 AMOR DI PASTORELLO • GP 92765 TUTTO TACE • GP 92855 HO SCOPERTO UN POSTICINO • GP 92805 UNA CASETTA E DENTRO TE

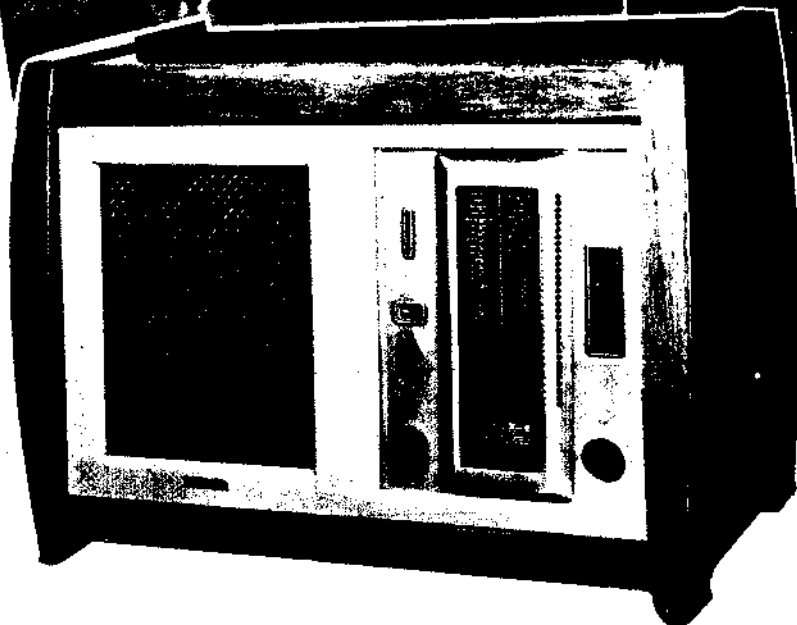
SAFAR

Supereterodina a 7 valvole

Caratteristiche principali

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

Scala alfabetica con **Autoricerca**.



744 R
744 RF