

CINEMA

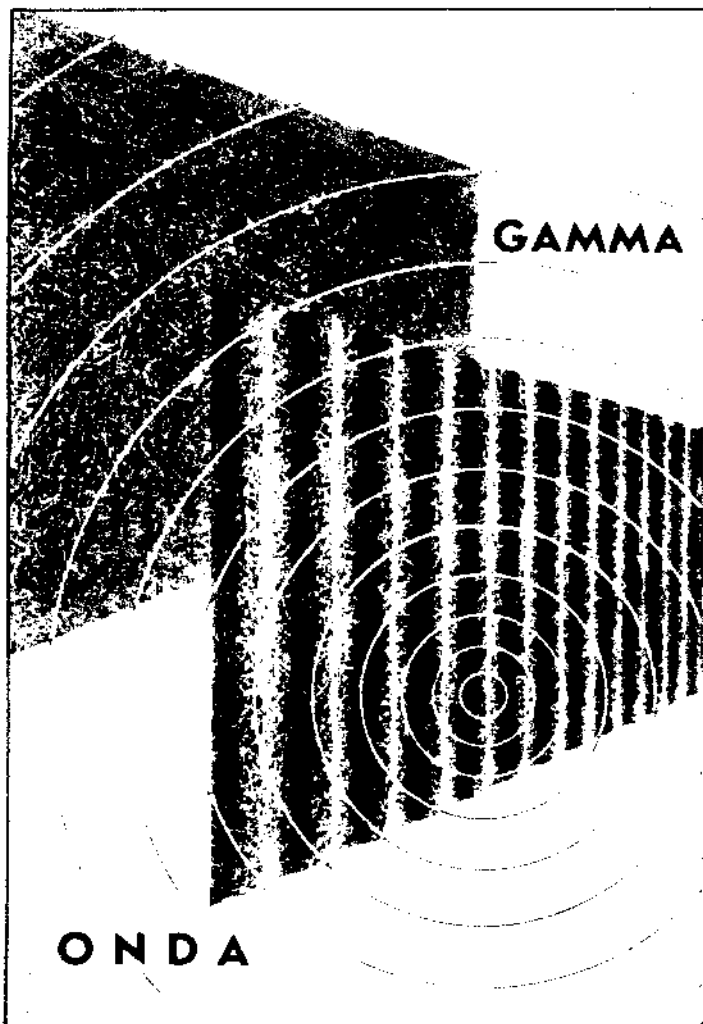


SPEDIZIONE IN ABBON. POSTALE

77 DOLLARI
77 LIRE

15 SETTEMBRE 1959 N. 36

BETTE DAVIS



POPULIT GAMMA E ONDA

correttori acustici brevettati di forte potere assorbente del suono. per la sistemazione acustica di cinema, teatri e sale di ripresa sonora. Eliminano echi, code sonore e tutti i disturbi acustici, assicurando perfette audizioni. Non infiammabili, chiodabili e segabili, consentono le più razionali, facili e rapide applicazioni e la creazione di ottimi motivi decorativi.

CHIEDETE CHIARIMENTI E REFERENZE

S. A. F. F. A.

SOCIETÀ ANONIMA FABBRICHE FIAMMIFERI ED AFFINI
CAPITALE SOC. ALL. L. 125.000.000 INTERAMENTE VERSATO

SEDE CENTRALE: MILANO - VIA MOSCOVA 18 - TELEFONO 67.146

UFFICI COMMERCIALI: ANCONA - BARI - BOLOGNA - BOLZANO - FIRENZE
GENOVA - NAPOLI - PALERMO - ROMA - TORINO - VENEZIA

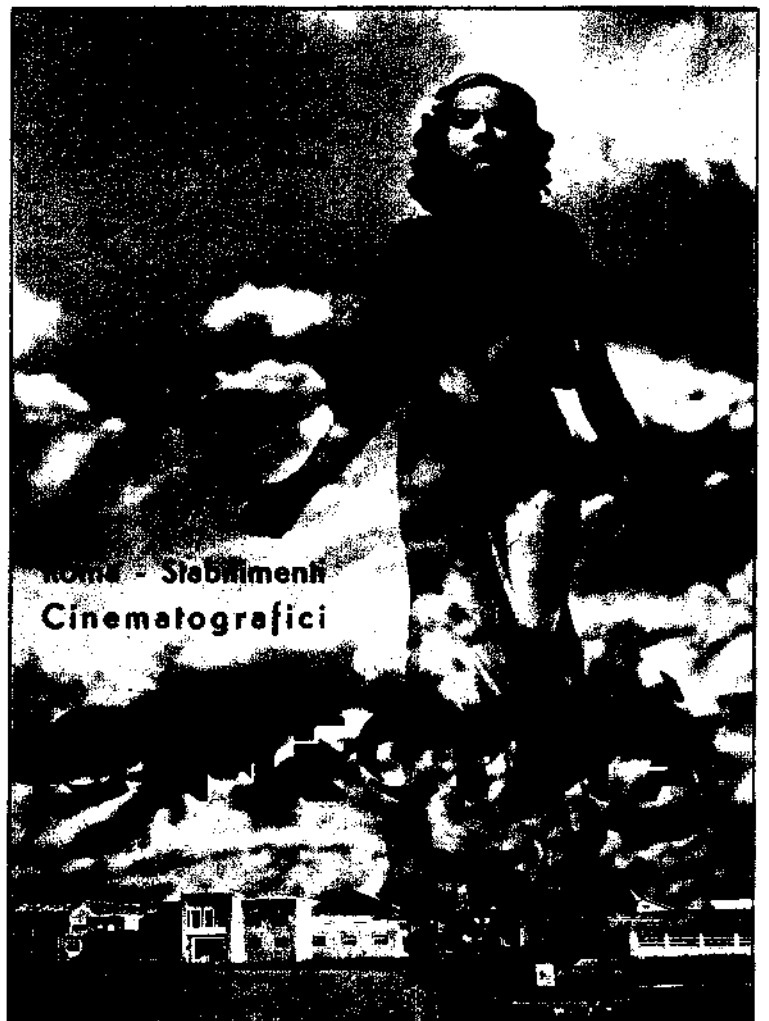
LO

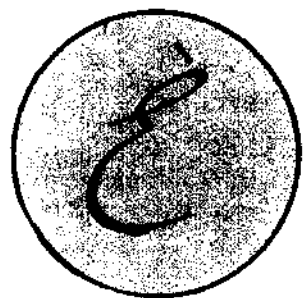
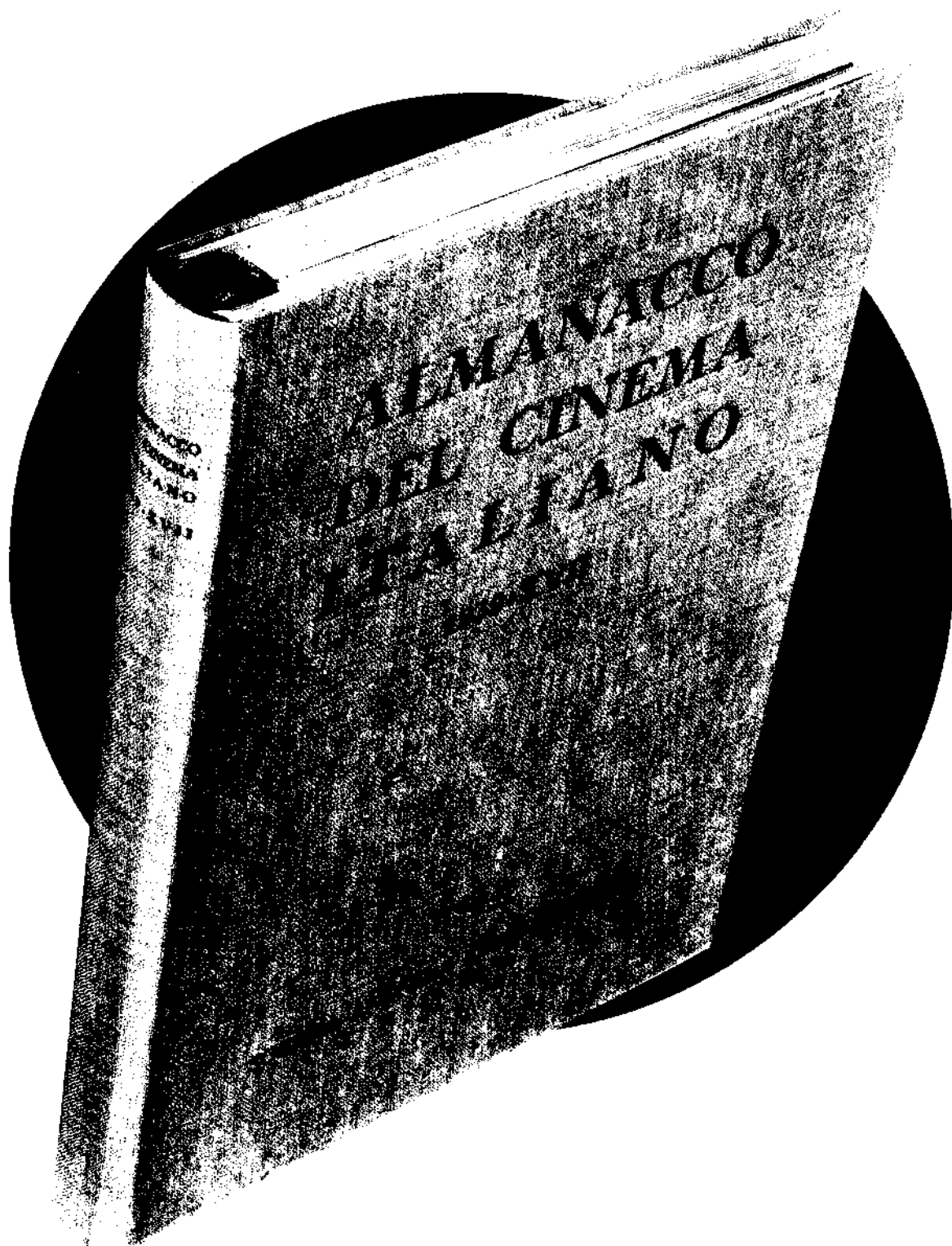
ZUCCHERO

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





uscito

L'ALMANACCO DEL CINEMA ITALIANO

È IN VENDITA IN TUTTE LE LIBRERIE, PRESSO LA S. A. EDITRICE "CINEMA", PIAZZA DELLA PILOTTA N. 3
ROMA, E PRESSO RIZZOLI & C., PIAZZA CARLO ERBA N. 6, MILANO, AL PREZZO DI L. 70



ha finalmente avuto il suo titolo:

FRENEZIA

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 77

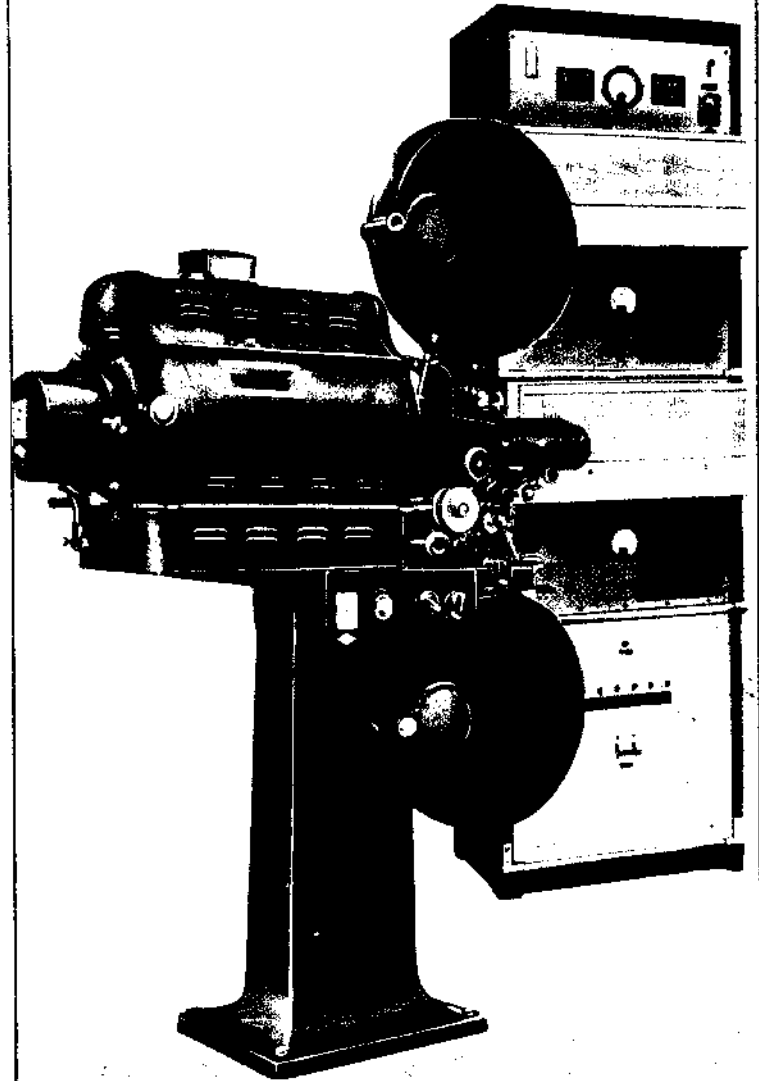
10 SETTEMBRE
1939 - XVII

Questo fascicolo contiene:

Cinema Gara	152
FRANCESCO PASINETTI <i>Venezia 1939 (II)</i>	159
EMILIO CERETTI <i>Personaggi al Lido</i>	163
MASSIMO ALBERINI <i>Mabuse</i>	168
FERNANDO CERCHIO <i>I disegni mancanti</i>	170
AMEDEO ACRÌ <i>La pistola puntata</i>	173
ARRIGO GIEDINI e RUDOLPH ELSTER <i>La fantasia sui muri</i>	174
ALDO TONTI e RENATO DEL FRATE <i>Riprese africane</i>	175
GIUSEPPE ISANI <i>Film di questi giorni</i>	177
Galleria: Paola Barbara, 178 - Pagina fotografica, 181 - Capo di Buona Speranza, 183 - Giochi e concorsi, 184.	

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

I più moderni impianti CINESONORI



**SOC. ANONIMA
CINEMECCANICA**

MILANO
VIALE CAMPANIA, 25

**ALLOCCCHIO
BACCHINI & C.**

MILANO
CORSO SEMPIONE, 93

TENDE ALPINE...

Ettore Moretti

CINEMA GIRA

ITALIA

UNA STATISTICA...

L'ungherese recentemente pubblicata induce a fare alcune considerazioni sulla nostra esportazione cinematografica in quella Nazione. Secondo questa statistica, compilata alla chiusura della stagione cinematografica 1938-39, sono stati proiettati in Ungheria 223 film così ripartiti:

Film ungheresi	53
Film tedeschi in lingua ungherese	1
Film tedeschi	35
Film americani	107
Film francesi	49
Film inglesi	4
Film italiani	1
Film cèchi	1
Film austriaci	1
Totale	223

La produzione cinematografica italiana, dunque, nel corso di una intera stagione è stata presente sugli schermi ungheresi con un solo film contro 107 americani e 40 francesi! Quali ragioni possono giustificare una così misera esportazione di film italiani in una Nazione che pure è legata a noi da vincoli di sicura amicizia? Non vogliamo rivolgere delle critiche a nessuno in modo particolare, ma una cosa è certa ed è che è necessario porre rimedio a un simile stato di cose che non trova alcuna giustificazione, specialmente se si considerano i nostri buoni rapporti con l'Ungheria.

SI SONO SVOLTI...

...a Merano i Littorali del Cinema dell'anno XVII che hanno avuto una nutrita partecipazione delle sezioni cinematografiche dei Gruppi

Universitari Fascisti di tutta Italia. La Commissione giudicatrice dei film documentari ha emesso la seguente classifica del concorso documentari.

1. UOMINI DEL FIUME di Antonio Covi del Guf Padova; 2. ITINERARI DI ALBANIA di Vittorio Gallo del Guf di Napoli; 3. CRONACHE DEL CENTRO SPERIMENTALE DEL CINEMA di Carlo Nebbiolo del Guf Torino (Asti); 4. XIPHIAS di Domenico Zoccoli e Giuseppe Silvestri di Roma (Messina e Reggio Calabria); 5. PRIMAVERA di Gualberto Birello del Guf Venezia; 6. IL RISANAMENTO EDILIZIO DI COMO di Giovanni Dulfetti e di Domenico Parisi del Guf Milano (Como); 7. ACUTREZZA di Giuseppe Mercanti del Guf Palermo; 8. DOCUMENTI di Luciano Barberis del Guf Napoli; 9. NIDO DI FALCHI di Pino De Francesco del Guf Milano; 10. VETRO di Giorgio Barbini del Guf Venezia. La Commissione ha ritenuto inoltre meritevoli di particolare menzione altri documentari.

Ecco la classifica dei film extra littorali documentari:

1. FIORI SULLE DOLOMITI di Achille De Francesco del Guf Milano; 2. MONREALE di Giuseppe Mercanti e Carmelo Lodato del Guf Palermo; 3. VENEZIA NEI SUOI COLORI di Lodovico Sebiavi del Guf Mantova; 4. ALLEGRA CACCIA di Achille De Francesco del Guf Milano; 5. SINFONIA PARTENOPEA di Salvatore Di Bonito del Guf Napoli; 6. SPEDIZIONE ROCCA NEI TATRA POLACCHI di Giovanni Gatti del Guf Milano; 7. ATTIVITÀ DOPOLAVORO M.M.I. del Guf Trieste; 8. LA PRIMA BICICLETTA di Francesco Pagliari del Guf Milano; 9. CONTINUARE di Achille De Francesco del Guf Milano; 10. EPISODIO GIALLO di Francesco Pagliari del Guf Milano.



Si gira 'Il peccato di Royelis Sanchez'. L'atto è Juan de Landa (I.C.I.)

Classifica per film extra littorali scientifici.

1. UN CASO DI ENTROPIA TOTALE DELLA VESCICA URINARIA di una ragazza di ventidue anni di Alberto Ancillotto del Guf di Treviso; 2. ASPORTAZIONE DI TUMORE ADDOMINALE PERINEALE di Luigi Calcagno del Guf Milano; 3. RESEZIONE GASTRICA di Luigi Calcagno del Guf di Milano; 4. ISTRICOTOMIA SOPRAVAGINALE PER MIO-FIBROMA di Giovanni Ca-

nah del Guf Milano; 5. TECNICA METODOLOGICA DELLA FECONDAZIONE ARTIFICIALE del dott. Benedetta del Guf Milano; 6. IDRONEVROS DA VASO ANOMALO di Giovanni Canali del Guf Milano; 7. BENERVA di Luigi Calcagno del Guf Milano; 8. IL LAGO ROSSO DELLE DOLOMITI di Brenta di Edgardo Baldi del Guf Milano; 9. APPENDICECTOMIA di Giovanni Canali del Guf Milano.

Classifica per film sperimentali:

1. LOTTO QUARTO di Vittorio Carpignano e Fabrizio Tagliani del Guf di Roma; 2. BORGO SMERALDO di Vittorio Gallo e Fabio Barberis del Guf di Napoli; 3. CINCI di Michele Gandini del Guf di Genova; 4. UOMINI DELLE CAVE di Carlo Sacchetti del Guf di Roma; 5. I FIGLI VANNO LONTANO di Gianfranco Cocco del Guf di Padova; 6. LA CITTÀ NEMICA di Renzo Renzi del Guf di Bologna; 7. PRIMO INCONTRO di Virgilio Sabel e Bruno Negro del Guf di Torino; 8. GIUSEPPE (cartone animato) di Enrico Gras e Attilio Vassallo del Guf di Milano; 9. L'ALLEGRO STUDENTE di Giuseppe Dellanoce del Guf Venezia; 10. SUPERARSI di G. Barbini del Guf Venezia.

Classifica dei film scientifici:

1. CULTURE IN VITRO di Carlo Barbani Urbani del Guf di Padova (Verona); 2. SCLEROSI A PIACCHIE di Luigi Piacentini del Guf Ferrara; 3. INTERVENTI CHIRURGICI NELLA TERAPIA DELLA TUBERCOLOSI POLMONARE di Arrigo dott. Arrigo e Bruno Dell'Oglio del Guf di Genova (La Spezia); 4. SISTEMI DI CURA PER GLI ESITI DELLA PLIOMELITE ANTERIORE di Gaetano Ciauri e Vittorio Carpignano del Guf di Roma; 5. COLICISTITE CANCEROSA ACUTA CON PERITONITE BILIARE di Ernesto Sagramoso e Luciano Emmez del Guf Milano; 6. GINNASTICA RESPIRATORIA PER MIGLIORAMENTO DELLA RAZZA del Guf



Si gira 'Gli arditi civili' (Ara film)

di Napoli; 7. VOLO SPERIMENTALE di Brando Sivelli del Guf Roma; 8. LA TROTA di Guido Gardini del Guf Padova; 9. POSTO DI BLOCCO di Francesco Cerchio e Lorenzo Brezzi del Guf Torino; 10. L'UOMO FOSSILE DEL MONTE CERCE di Ezio Masino e Ezio Tongiorgi del Guf Pisa.

La classifica per Guf è pertanto la seguente:

1. Guf Roma, punti 34; 2. Guf Padova, punti 29; 3. Guf Napoli, punti 26; 4. Guf Milano, punti 14; 5. Guf Torino, punti 14; 6. Guf Venezia, punti 10; 7. Guf Ferrara, punti 8; 8. Guf di Genova, punti 8.

GERMANIA

GLI AVVENIMENTI POLITICI...

...di questi ultimi giorni e l'inizio delle operazioni militari alla frontiera tedesco-polacca, si sono riflessi immediatamente anche sulla vita cinematografica germanica in una misura molto più vasta di quella che si riscontra negli altri campi della attività commerciale ed industriale del Paese. Infatti, mentre le imprese vitali hanno dovuto riempire ad ogni costo le lacune verificatesi in seguito alle esigenze militari, l'industria cinematografica locale è rimasta in breve tempo priva di molti elementi tecnici ed artistici ed è stata costretta a rimandare a tempi migliori una quantità di progetti. In conseguenza di ciò i programmi elaborati o non è molto dalle principali industrie tedesche hanno per ora soltanto un valore relativo, poiché molte produzioni già progettate e persino in corso di lavorazione sono state sospese o addirittura sop-

presse. Tanto per citare un esempio basterà dire che persino la pellicola di Karl Ritter sulla Legione Condor che ha operato in terra di Spagna dovrà subire con tutta probabilità un lungo rinvio se non una soppressione definitiva, a meno che la situazione politica attuale non subisca più tardi nuovi orientamenti. In altre parole, la produzione di queste pellicole sarebbe oggi in aperto contrasto non soltanto con la mancanza di personale, ma anche ai fini che decisero i cineasti tedeschi alla produzione della pellicola. Pur volendo trascurare tutti gli elementi tecnici che attualmente intralciano sensibilmente l'attività dell'industria cinematografica tedesca, è necessario tener conto di molti altri fattori che specie per le produzioni germaniche hanno una parte non trascurabile. E risaputo infatti che dato il costo delle pellicole è assolutamente necessario che l'industria tedesca abbia la possibilità di coprire parte delle proprie spese col ricavo delle vendite all'estero. Ora, dato che la situazione generale derivata dal conflitto tedesco-polacco, ha subito degli sviluppi di maggiore portata, riesce impossibile alla industria tedesca di fare assegnamento su determinati mercati esteri e quindi di contare su degli introiti che avrebbero dovuto, come si è detto, integrare le spese della produzione cinematografica tedesca.

TUTTO IL MATERIALE GIRATO...

...a suo tempo da Leni Riefensthal durante le Olimpiadi del 1936 non solo è servito alla produzione delle due grandi pellicole-spettacolo già



Sopra: Marcella Schiavi che ha debuttato in 'Assenza ingiustificata' - Sotto: Junie Astor, interprete di 'Carnevale di Venezia'



LA "POLIZZA XXI APRILE" DELL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

È ormai ben noto a numerosissimi datori di lavoro e a decine di migliaia di prestatori d'opera che l'Istituto Nazionale delle Assicurazioni ha da tempo creato la

POLIZZA XXI APRILE

nell'intento di tutelare specialmente i lavoratori dell'industria e del commercio e i salariati dell'agricoltura in tutte quelle circostanze della vita, in cui la mancanza di un tempestivo aiuto potrebbe esser causa di grave danno o di notevole perturbamento.

Tale polizza che ha avuto l'alto consenso del Duce ed è stata concordata con le Confederazioni Fasciste dei Lavoratori, integra le cospicue maggiorazioni delle assicurazioni obbligatorie con prestazioni in capitali e in caso di morte immatura.

Contiene inoltre le seguenti particolarissime clausole rivolte alla classe operaia: 1) **sospensione temporanea del pagamento del premio**, finora limitata ai casi di disoccupazione o di servizio militare, anche in caso di infermità, derivante da infortunio o malattia; 2) **liquidazione anticipata di una metà del capitale fissato in polizza**, oltre all'esonero dal pagamento dei premi per l'altra metà, se l'assicurato, dopo la stipulazione del contratto, venga ad avere sei figli viventi; 3) **liquidazione anticipata di una metà del capitale segnato in polizza**, con diritto ad incassare l'altra metà al più tardi dopo cinque anni dal pagamento della prima (anche se nel frattempo la polizza non fosse venuta a scadenza, né fosse intervenuta la morte dell'assicurato) nel caso in cui si verifici l'invalidità totale prevista dalle condizioni generali del contratto. E ciò fermo restando l'esonero dal pagamento dei premi riferentisi alla parte della somma assicurata che rimane in vigore; 4) **abolizione del costo di polizza**.

PER INFORMAZIONI E CHIARIMENTI RIVOLGERSI ALLE AGENZIE DELL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

STUDIO MINGREZZ

Fervore

AFFASCINA E PERSISTE



*In un'armoniosa sinfonia di essenze
raffinate, Fervore, riunisce in sé due pregi:
L'incomparabile finezza e
la tenace persistenza.*



MEDICEA

PISA

COLONIA * PROFUMO * CIPRIA

presentato in tutto il mondo, ma è stato riservato per il montaggio di numerosi documentari speciali sui differenti sport. In questi giorni una nota casa di produzione cinematografica tedesca, ha proiettato per la prima volta a Berlino un interessante documentario sulla tecnica dei tuffi. Esso si basa naturalmente sulle riprese delle esibizioni dei migliori campioni internazionali presenti a Berlino in occasione delle Olimpiadi. Frattanto la stessa casa di produzione sta curando il montaggio di altre pellicole documentarie sulle diverse specialità dell'atletica leggera, del nuoto e degli sport invernali.

È STATO SINCRONIZZATO...

...In questi giorni a Berlino, il film italiano ETTORRE FIERAMOSCA che sarà edito in Germania dall'Unione Cinematografica italo-tedesca sotto il titolo TEMPESTA SU MONTEALE. Si prevede che la pellicola sarà proiettata in prima visione a Berlino nel corso della prossima settimana. Si assicura anche la presenza in Germania di Elisa Cegani e Gino Cervi per il giorno della prima rappresentazione.

DI PARTICOLARE RILIEVO...

...è l'esportazione dei film tedeschi in Giappone. Dopo il clamoroso successo del film dell'«Ufa» DAMIEN BRENE a Tokio fu inviata in Giappone un altro film di quella casa, STADT ANATOL, che oltre alla capitale è stato visionato a Tegeki,



Anna Marocco nel film a passo ridotto 'Primo incontro', del G.U.F. Torino

a Mus-shinokan e a Taisinokan con pari grandissimo successo. Pertanto il Giappone ha concesso il permesso di importazione per ben 18 film germanici così ripartiti: 7 dell'«Ufa», 4 della «Tobis» e 3 della «Ferna-Film».



Maria Dominiani, interprete di 'Il segreto dell'Inviolabile'

FRANCIA

IN TEMA DI PREMIAZIONI...

L'attribuzione del Gran Premio del Cinema francese al film *GRAT DES BRUMES* ha suscitato diverse polemiche intese a mettere in rilievo l' inutilità del conferire un premio di tale importanza a un film il cui successo è già stato ratificato dall'accoglienza del pubblico, specialmente quando questo Gran Premio è destinato, in origine, a rivelare un'opera ancora poco nota.

Una proposta degna d'un certo interesse è quella fatta da un settimanale francese secondo la quale sarebbe più giusto attribuire il Gran Premio piuttosto all'insieme delle opere di un regista che a un solo lavoro. « In tal modo — scrive il settimanale — un regista che abbia



Riprese complicate. Sopra: in uno studio italiano - Sotto: in uno studio argentino



Il corpo di ballo della Scala in un balletto settecentesco per il film 'Il Carnevale di Venezia' (Cons. Romulus - Lupa)

sbagliato la sua ultima pellicola potrebbe sempre aspirare al Premio in base a tutta la sua produzione, anche la meno recente. Soltanto un simile sistema supporrebbe da parte dei membri della giuria, una reale conoscenza del cinema e dei film proiettati nello spazio di parecchi anni. Poiché sarebbe praticamente impossibile chiedere ai membri della giuria di visionare in breve tempo tutta la produzione dei principali registi ».

SUL FILM 'CRISTOFORO COLOMBO'...

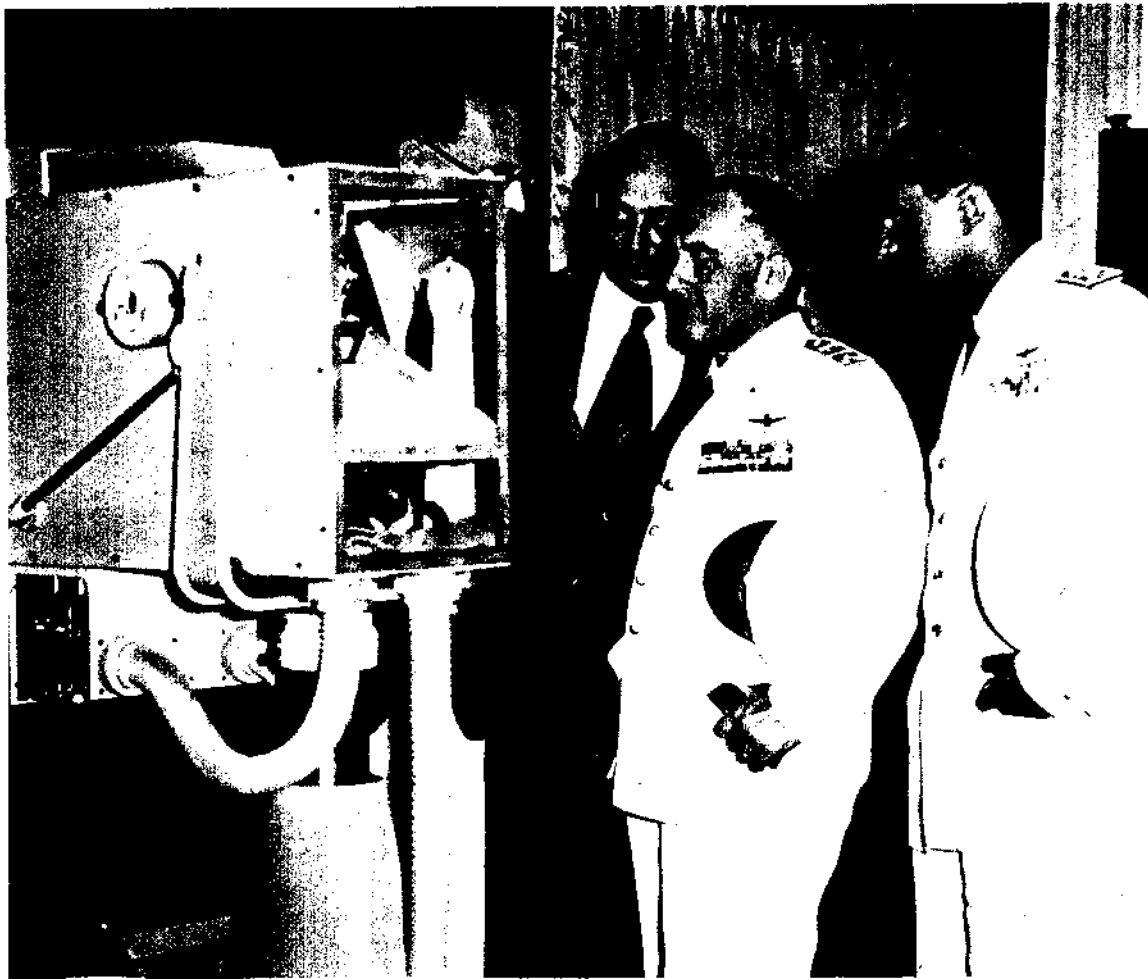
...la *Cinématographie française* scrive che in seguito a trattative inter-

venute con un gruppo estero la realizzazione della versione francese del film non sarà più effettuata. Ne verrà prodotta, sempre secondo la rivista francese, una edizione inglese a colori.

L'AMICIZIA FRANCO AMERICANA...

...nel campo della cinematografia comincia a rivelare qualche screpolatura. Si annuncia infatti da Nuova York che la proiezione del film francese *REGAIN* è stata vietata in quello stato dalla censura. A questo proposito, un settimanale francese scrive: « Non è la prima volta

negli annali del cinema che la censura dello stato di Nuova York rifiuta il suo visto a un film francese. Ma, nel caso particolare di *REGAIN*, la decisione è imprevista e incomprensibile. Tanto più che il pretesto ufficiale del rifiuto è l'immoralità e la tendenza a corrompere i costumi. Per comprendere una simile decisione bisogna mettersi un momento nei panni di quei signori della censura americana. Il puritanesimo che li anima fa loro considerare le cose sotto la visuale più stretta: essi prendono la legge alla lettera, con spirito gretto. Così, per il film in questione, essi non hanno rilevato



S. E. Valle in visita al padiglione della S.A.F.A.R. alla Mostra Leonardesca e delle invenzioni italiane, dove ha assistito ad esperimenti televisivi

che un fatto: i due interpreti convivono senza essere legalmente coniugati. Questa situazione ha fatto arrossire di vergogna tutta la censura riunita. Ma non ha pensato, la censura, che sono numerosi i film americani nei quali si presenta una situazione molto più equivoca di questa ». Dove si vede che nei paesi democratici vige tuttora il sistema dei due pesi e delle due misure.

UN ESORDIO INFELICE...

...è certamente quello del tanto decantato Festival cinematografico di Cannes. Già un primo ostacolo era stato faticosamente superato: quello del finanziamento della manifestazione, ottenuto dalla municipalità di Cannes nel corso di una movimentata seduta, dopo che lo Stato aveva votato una sovvenzione di quattrocentomila franchi, somma però che a tutt'oggi non era stata messa a disposizione degli organizzatori. Oggi, viene annunciato il rinvio della manifestazione a data da destinarsi.

AMERICA

LE PAGHE DEGLI ATTORI...

...ognuno lo conosce, specie degli attori americani. Ognuno sa che sovente raggiungono livelli altissimi e che sono quindi tra le spese che più incidono sul costo di produzione di una pellicola. Così non è infrequente il caso di attori dello schermo diventati milionari. Ma non meno frequente è il caso opposto, di attori cioè che, non ostante gli iperboliche guadagni, non siano riusciti ad accumulare patrimonio alcuno o

*Un film ispirato alla vita
e all'arte di F. P. TOSTI*

**Ideato e sceneggiato da
ETTORE MARGADONNA
e ALDO VERGANO**

**Dialoghi di
GHERARDO GHERARDI**

**Organ. e Direz. Generale:
LIVIO PAVANELLI**

**Direttore di produzione
CARLO BUGIANI**

**TORNA
CARO IDEAL**

Protagonista:
LAURA ADANI

Altri interpreti:
**GIULIANA PALLIERI - CLAUDIO
 BIANCHI - MERCEDES ENGELHORN
 CARLO LOMBARINI - ERNESTO
 BIANCHI - MARIO NINA - LORENZO
 BIANCHI - ROBERTO PAOLI - GIULIO
 BIANCHI - ACHILLE MARCONI**

**Produzione S. A. F. A.
Esclusività E. N. I. C.**

vivano addirittura in ristrettezza. Le ragioni di un simile stato di fatto ci sono e, a tal proposito, ci sembra che la dichiarazione di Fred Mac Murray a un giornale americano le riassume tutte. «Hollywood», egli ha detto — è una città dove si spende più di quello che si guadagna, per cose di cui non c'è alcuna necessità, per fare colpo sul pubblico, per soddisfare gli ammiratori i quali esigono dai loro beniamini molto più di quanto essi sono generalmente in grado di offrire. In tal modo, le cose più superflue e più bizzarre entrano nella vita mentre i faticati guadagni escono dalle nostre tasche, senza che noi possiamo farci nulla. Perché il pubblico non sa che anche gli attori del cinema hanno un bilancio familiare ».

UNA SORTA DI FLAGELLO...

...cinematografico è rappresentata dalla strabocchevole quantità di cortometraggi pubblicitari offerti in visione al pubblico delle sale americane. Contro questa inflazione di pellicole pubblicitarie è stata iniziata una serrata campagna con-

dotta dalle case produttrici di Hollywood che, controllando le maggiori sale di proiezione, sono riuscite a eliminare dai programmi queste pellicole.

Tuttavia, come sempre accade, qualcuno ha trovato il modo di eludere le misure contrarie ai film pubblicitari, presentando al pubblico dei cortometraggi che, sotto l'apparenza di documentari scientifici, nascondono una accorta e ingegnata propaganda. È questo il caso di una grande compagnia di assicurazioni sulla vita, la Metropolitan Life Insurance Co. la quale ha girato un cortometraggio consacrato alla pneumonia, al modo di evitarla e di combatterla. Evidentemente una simile pellicola è d'interesse generale e quindi non trova alcun ostacolo alla proiezione. I funzionari dell'igiene pubblica ritengono che, nel solo distretto di Los Angeles, un film di questo genere, visto e compreso da tutti gli spettatori, potrebbe salvare almeno duecento vite umane in un anno.

La stessa compagnia si propone di girare altri film del genere sulle ma-



Rosita Serrano nel film UFA 'Die Kluge Schwiegermutter'



Doris Duranti nella parte di Lola in 'Cavalleria rusticana' (Scalera)

lattie che muoiono ogni anno il maggior numero di vite negli Stati Uniti. Naturalmente sui cortometraggi in questione il nome della Compagnia non appare, ma questo non toglie che la Metropolitan Life Insurance Co non realizzi dei notevoli benefici riducendo la percentuale delle morti e, di conseguenza, l'importo delle polizze da liquidare.

SEMPRE IN TEMA...

...di guadagni iperbolici, secondo l'inchiesta di una rivista americana, gli attori di Hollywood meglio pagati erano fino a ieri dei ragazzi. Infatti Deanna Durbin, Mickey Rooney, Freddie Bartholomew e Shirley Temple mantenevano finora il primato nella scala delle alte paghe. Oggi sono i bambini e particolarmente i neonati che hanno conquistato questo invidiabile primato, ed è singolare il fatto che il guadagno di questi giovanissimi attori è inversamente proporzionale alla loro età. Così un neonato, per pochi minuti di lavoro al giorno, guadagna poco meno di duemila lire. All'età d'un mese la quotazione è già in-

feriore, il bambino guadagna solo mille lire al giorno, mentre all'età di tre mesi la paga scivola sensibilmente al di sotto di questa cifra. A sei mesi, poi, il piccolo attore deve contentarsi di centocinquanta lire al giorno, e anche meno. La rivista americana non dice però se questa svalutazione è dovuta alla maggiore concorrenza oppure a un diverso criterio di apprezzamento da parte dei produttori hollywoodiani.

SVIZZERA

CON UN PROVVEDIMENTO...

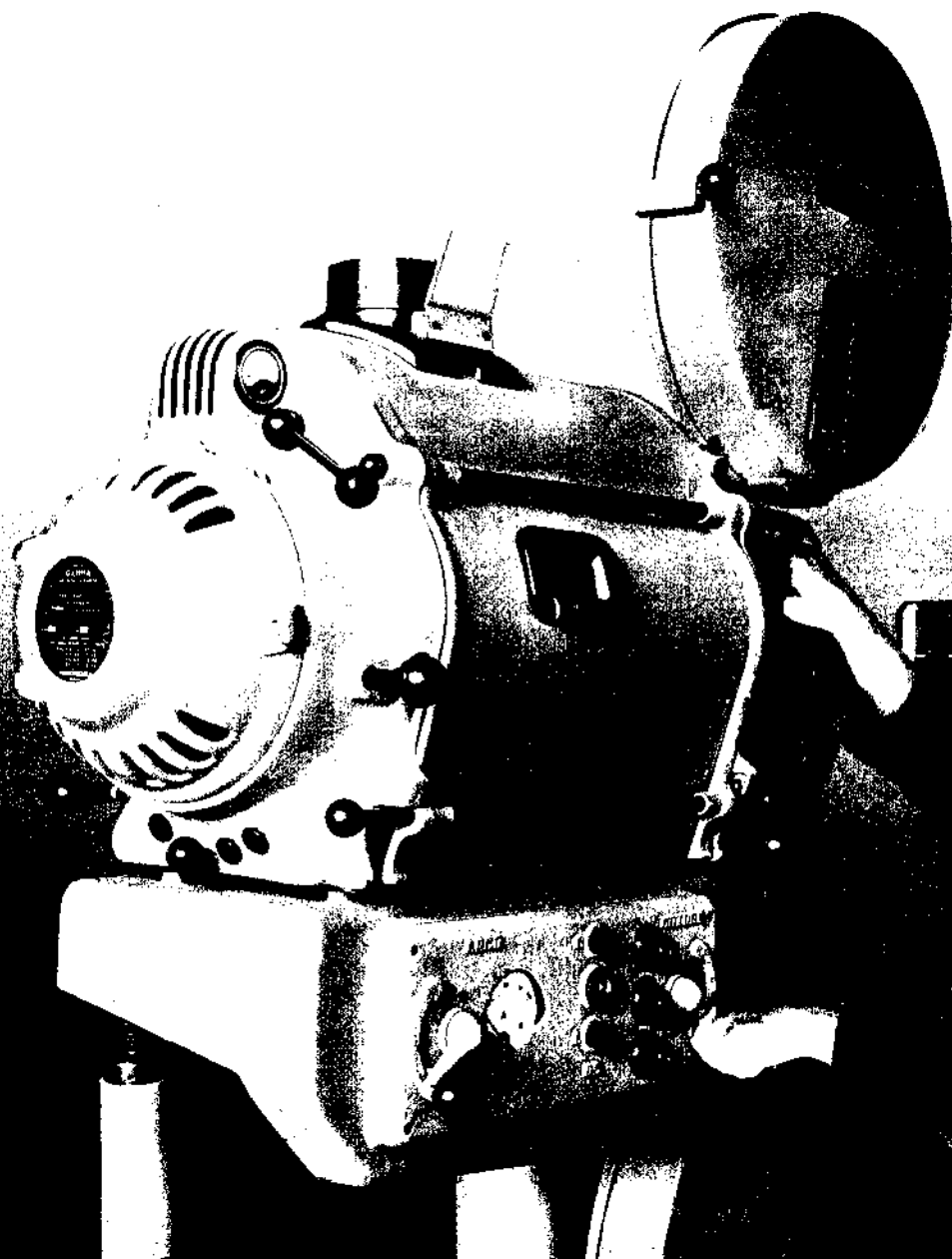
...del Consiglio Federale, data la presente situazione europea, la Svizzera ha proibito la programmazione in tutti i suoi cantoni di film a soggetto, di documentari, di film-giornale il cui contenuto tendenzioso possa influenzare la neutralità dei cittadini svizzeri. A parte il rifiuto dato all'ormai noto film di propaganda antitedesca della Warner Brothers, anche tutti i film di tale carattere di qualsiasi nazionalità vengono proibiti.

ARCO

GAMMA

AD ALTA INTENSITÀ

DA 70 A 100 AMP.



MICROTECNICA

TORINO

C I N E M A

VENEZIA 1939

II.

Venezia, settembre

QUANDO ci sono parecchi film da vedere, si va subito a cercare dove sta di casa il cinema scorrendo un elenco preventivo delle proiezioni e si sta a pensare di scoprire dove sono gli uomini di cinema che, si pensa, possano darci qualche soddisfazione. Si nota una diffusa tendenza — specialmente dopo le proiezioni dei film del Centro Sperimentale di Cinematografia sulla tecnica e l'arte del cinema d'INQUADRATURA, L'ATTUORE, NEL FILM, CINEMA DI TUTTI I TEMPI — a considerare il cinematografo in regresso: sia nei suoi valori artistici che morali. Laddove il progresso tecnico sarebbe raggiunto da quei due o tre film a colori in cui appunto l'elemento colore ha più che altro un valore accessorio o tutt'al più coreografico, ma non sostanziale; e il sonoro, che, secondo una cronologia delle conquiste tecniche del cinema, vien prima del colore, è da qualche anno in ribasso: non è valso purtroppo un congresso come quello del Maggio Fiorentino, sui rapporti tra musica e cinema a far intendere ai produttori e ai registi quali risorse si possano desumere dall'impiego (funzionale del commento musicale, degli effetti di suoni e rumori, del dialogo stesso).

Non è dunque un film come *LE QUATTRO PIUME*, dal romanzo di A. E. W. Mason, diretto da Zoltan Korda, che può dirci una parola nuova in fatto di applicazione artistica del colore; quando il film affida piuttosto il suo successo all'andamento narrativo, alla misurata recitazione, alle scene movimentate. Così altri due film: *IL SOGNO DI BUTTERFLY* diretto da Carmine Gallone e *ES WAR EINE RAUSCHENDE BALLNACHT* diretto da Carl Froelich, sfruttano in modo consueto le musiche di celebri compositori, quali rispettivamente Giacomo Puccini e Peter Tschaichowsky: l'uno con una vicenda dove una celebre soprano si trova nella analoga situazione della protagonista del libretto di *Madame Butterfly*; l'altro con la vita del musicista, romanzata secondo l'uso dei film sulla vita di celebri compositori, ma con una adeguata messinscena e non senza una ricerca di particolari, nonchè di autenticità; per esempio l'attore Hans Stieve che interpreta la parte di Tschaichowsky si dimostra anche un buon pianista. In questo film è Zarah Leander che canta

con la sua voce calda e suadente le canzoni del musicista russo, mentre un largo brano dell'opera di Puccini è riprodotto nel film di Gallone, ed è cantato da Maria Cebotari.

Tra gli altri film in costume ve n'è uno diretto da Robert Stevenson: *YOUNG MAN'S FANCY*, in cui il regista di *REDOR ROSE*, senza soverchi voli, ha gustosamente trattato una vicenda ambientata in Inghilterra intorno al 1570. Willy Forst invece si è rivolto a Guy de Maupassant: uno scrittore che, involontariamente, ha offerto già allo schermo del materiale (*EVETTE, BOLL DE SOIE*); questa volta è *Bel Ami*, che Forst ha non soltanto diretto ma anche interpretato e, prima, sceneggiato in collaborazione con Axel Eggebrecht: l'accento è quello operettistico e lezioso di *ALLEGRIA* e di *MASCHERATA* ad un tempo; ogni

particolare, e la stessa recitazione tendono a rendere vacua e futile la vicenda, che tuttavia Willy Forst, secondo la sua abitudine, ha trattato abilmente valendosi soprattutto di quell'elemento: ritmo, che può essere utile anche nelle lezioni-saggi: utile per far trascorrere convenientemente, come si suol dire, un'ora e mezza di spettacolo. Qui recitazione, scenografia, movimento sono bene armonizzati, e se alla fine della proiezione poco rimane, salvo un vago ricordo di quel che si è visto, forse era questo il risultato cui Forst tendeva. Per cui il film può essere variamente giudicato. Certo è inferiore a *MASCHERATA*, in cui il fatto di cronaca assumeva importanza perchè trattato da un punto di vista cinematografico. Nel caso di *BEL AMI* invece, l'elemento letterario da cui il film parte, permette di discutere sulla opportunità o meno di tradurre sullo schermo un fatto dandovi, come s'è detto, un tono operettistico. Per cui alla fine si pensa che la canzonetta di Theo Mackeben possa diventare più popolare del film che le ha dato il titolo.

DER GOUVERNEUR, diretto da Viktor Tourjansky con una piacevole interpretazione di Willy Briegel, *FASCHING* diretto da Hans Schweikart, con



'Un pugno di riso' di Paul Fejos e Gunnar Skoglund (Svezia)



'Una inebriante notte di ballo'
di Carl Froelich (Germania)

Luigi Colacicchi. Ricorderemo anche un tentativo di film di fantoci animati: *NESSUNO È MALA SINDA* dovuto ad Achille Saitta.

Dal punto di vista del documentario può essere interessante considerare due film inviati dalla Svezia: *UNA NOTTE DI BALLO*, diretto da Anders Henrikson, in cui i motivi documentari sono opportunamente inseriti, senza che sia perduto il filo del racconto ma anzi in funzione di esso, in una semplice vicenda drammatica.

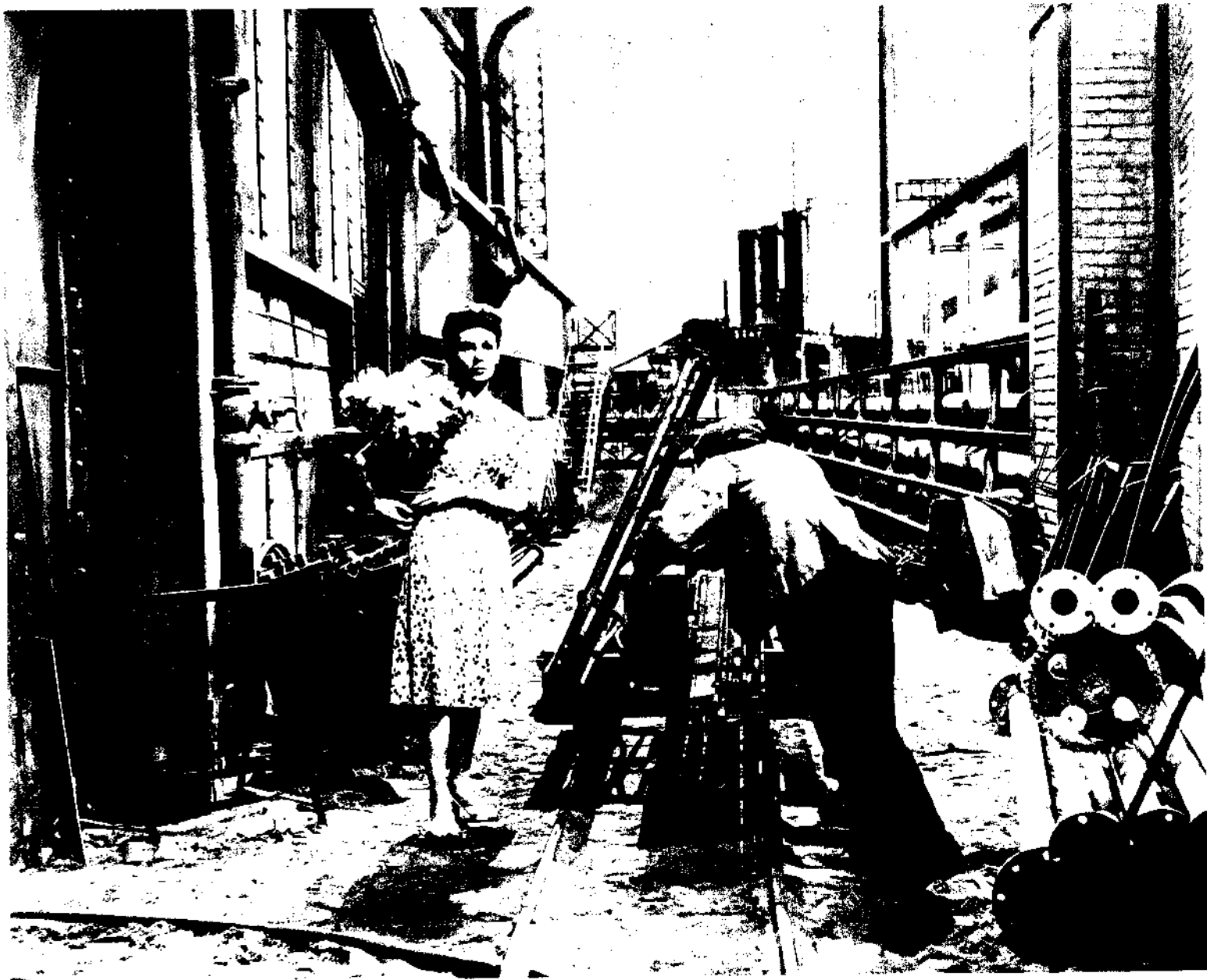
L'altro film è *UN PUGNO DI RISO*, diretto da Paul Fejos e Guvuar Skoglund. La trama è primitiva e il racconto è amorevolmente condotto dai due registi, fra i quali spicca il nome di Fejos come quello di un regista che si è spesso rivolto alla narrazione di fatti semplici, fra due personaggi. Siano essi un impiegato e un'impiegata in un giorno di festa a New York (*PRIMO AMORE*) o due esseri qualunque per le strade di Vienna (*VIVA LA VITA*) o, come nel caso di *UN PUGNO DI RISO*, due giovani sposi siamesi. Si nota nell'idillio, nella vita di ogni giorno dei due esseri, all'aperto, quella soavità propria del regista di *PRIMO AMORE*. È un film modesto, senza interni, salvo che per l'inizio, evidentemente aggiunto dopo. Una famiglia sta cambiando di casa. È stato dimenticato niente? Ecco: una manciata di riso è rimasta nella dispensa. Quanta fatica costa una manciata di riso! La storia è appunto questa: il lavoro dei due esseri per ottenere dal campo un pugno di riso. La costruzione di una capanna, la cattura di una tigre, la partenza dell'uomo per lavorare altrove e poterne portare i frutti alla giovane sposa che attende alla coltivazione del riso. Ma sopravviene la siccità e scarso è il raccolto: appena una manciata di riso dopo tanta fatica. Un largo episodio ha un carattere quasi documentario: quello degli elefanti che vengono condotti nella foresta per i trasporti; c'è un evidente distacco fra questa parte e il resto

Karin Hardt, *LAUTER LÜGEN* diretto da Heinz Rühmann, passato dalla interpretazione alla regia, completano il quadro dei film tedeschi a soggetto presentati alla Mostra di quest'anno; ma ad essi si debbono aggiungere numerosi documentari per i quali si son istituiti speciali pomeriggi, in cui, a scopo propagandistico, l'ingresso era libero; e bisognava vedere che folla. Questi documentari, sia che trattino delle pietre, delle nuvole, o di una razza di animali, sono fatti con somma perizia tecnica.

Altri documentari sono stati inviati soprattutto da paesi dove la produzione di film a soggetto è addirittura esclusa. Forse sarebbe opportuno che a questi film fosse dato un rilievo particolare e che prima di tutto venissero opportunamente selezionati: sarebbe sufficiente infatti presentarne un numero limitato, e dare ad essi il massimo rilievo. Ci limiteremo qui a ricordare quelli prodotti in Italia dalla INCOM (*CASTEL SANT'ANGELO*, *CINQUE MINUTI CON LA CARTA D'EUROPA*, *CRINIERE AL VENTO*, *CINQUE MINUTI CON CINECITTÀ*, *RITORNO ALLA VITA*: quest'ultimo esula dagli schemi del rigido documentario per diventare quasi un breve film a soggetto), e *IL PIANTO DELLE ZITELLE*, un breve film sul pellegrinaggio alla Santissima Trinità, realizzato da Giacomo Pozzi Bellini, su scenario di Emilio Cecchi, che si distingue per la suggestività delle inquadrature e per l'elaborazione del commento musicale dovuta a



'Il sogno di Butterfly' di Carmine Gallone (Italia)



'Le jour se lève' di Marcel Carné (Francia)

del film, ma non tale da far perdere l'omogeneità al racconto.

Un paesaggio caratteristico appare nei film giapponesi; che hanno (LA TERRA, FRATELLO E SORELLA, I FIGLI DELLA LUCE) delle ottime sequenze e soprattutto un'ottima fotografia. I più interessanti sono I FIGLI DELLA LUCE e LA TERRA. In questo il tema è quello di altri film americani italiani e russi, ed è basato sui motivi del raccolto del trumento e della siccità, in quello l'ambiente è una casa per trovarli. Il modo narrativo e rappresentativo è a ritmo largo e grave, e i registi di questi film, anche là dove la vicenda è desunta da un'opera letteraria (come LA TERRA), mostrano di sapersi valere delle immagini in modo appropriato e convincente.

A proposito di film che si basano sul valore delle immagini e dei particolari, sarebbero da citare quelli cechi, che hanno avuto in passato vasta rinomanza a Venezia, specie dopo la presentazione di ESTASI di Machaty e di AMORE GIOVANE di Rovensky. Quest'anno i film presentati (di uno s'è detto nello scorso numero) presentano gli stessi pregi e gli stessi difetti. In HUMORESKA, il regista Otakar Vavra si è tuttavia lasciato trasportare da certe compiacenze stilistiche che a volte passano per ingenuità. Di questo film si

ricorda piacevolmente la sequenza d'inizio che si svolge all'aria aperta.

Leo Lapaire che era stato presente a Venezia anni orsono per aver scritto il romanzo da cui Werner Hochbaum ha tratto il film LA MASCHERA ETERNA, si è presentato quest'anno come regista nonché soggettista di un film, VISIONE LONTANA, il cui tema tratta della prerogativa di un individuo di leggere il pensiero. Ma siamo lontani dal tono della MASCHERA ETERNA, che per quanto discutibile aveva sequenze degne di rilievo.

Un film spagnolo ma realizzato in Italia è I FIGLI DELLA NOTTE, diretto dal regista Benito Perojo che passa per il più cospicuo rappresentante del cinema spagnolo. È un film privo di spiccate caratteristiche e non meritevole di uno speciale rilievo. Altrettanto dicasi dell'ungherese Bors Istvan.

G. W. Pabst, Marcel Carné, Jean Renoir hanno presentato a Venezia un film ciascuno (o meglio, i film sono stati presentati dai rispettivi produttori). A proposito di Pabst, non si può dire che da JEUNES FILLES EN DÉTRESSE sia riconoscibile subito la sua mano. Nemmeno esaminando accuratamente il film si può trovare qualche spunto che possa indicarci il nome di Pabst come regista. Tuttavia il film è suo; ed è anche vero che

Pabst è un regista versatile il quale ha, specie in questi ultimi tempi, trattato diversi temi, affrontandone alcuni particolarmente impegnativi. Il tema di JEUNES FILLES EN DÉTRESSE potrebbe essere considerato importante: il divorzio, e si presterebbe a essere trattato in maniera forte. Invece in quest'ultimo film di Pabst è toccato con levità, è ambientato con eleganza e le fanciulle del collegio che istituiscono una società contro i divorzi dei loro genitori, sono graziose e si limitano a pochi accenti drammatici, preferendo cantare la canzonetta della società piuttosto che svolgere seriamente la loro missione; c'è un episodio che potrebbe finire tragicamente: il tentato suicidio di una delle ragazze, ma è l'episodio meno felice del film, in cui l'operatore Kelber e lo scenografo Andrej Andrejell hanno creato una atmosfera giocosa, in cui la illuminazione è sempre sorridente. Va notata tuttavia la interpretazione, soprattutto quella di Jacqueline Presle, la protagonista fanciulla.

In LA BESTIA UMANA, presentato fuori concorso, Jean Renoir ha preferito ad un'atmosfera cupa un'atmosfera serena per dare spicco al dramma; che è violento quanto freddamente portato alle conclusioni, con uno stile in cui il regista mantiene sempre un distacco dagli episodi che narra;



'Humoreska' di Otakar Vávra (Boemia)

vista del personaggio principale, chiuso, l'uccide in una stanza dopo aver commesso un delitto contro un uomo che gli contende la fanciulla amata.

Il passato riattorna nei suoi momenti caratteristici, negli episodi salienti che hanno relazione col delitto commesso, mentre si svolge la notte, e la folla, nella strada e nella piazzetta che stanno sotto alla casa dove, in una stanza all'ultimo piano, sta l'uomo, è estatica in attesa. L'uomo si fa giustizia da se stesso prima che la polizia lo acciuffi; e sorge il sole mentre la sveglia suona come ogni mattina, stavolta accanto all'uomo stesso per terra, morto. E la conclusione ben trovata del dramma in cui gli elementi visivi hanno una loro specifica importanza, e dove i motivi sonori sono sapientemente sfruttati. Così, le rievocazioni partono da elementi visivi; sia quando l'uomo alla finestra guarda la strada affollata sotto e per contrasto ripensa a quel mattino quando nella strada deserta egli usciva per andare alla fabbrica dove avvenne il primo incontro con la fanciulla; poi è fissando la porta ora barricata da un armadio che gli sovviene quando nella stanza ancora ordinata è apparso l'uomo che egli ha ucciso. Questo metodo evocativo è stato usato altre volte, ma credo che stavolta si sia trovato un equilibrio maggiore, gli attori sono ben guidati, ed oltre a Gabin spiccano Jules Berry e Arletty ma soprattutto la giovanissima Jacqueline Laurent.

La Mostra del Lido si è chiusa con la proiezione di *ABUNA MESSIAS*; il regista del film, Goffredo Alessandrini, i soggetti Vanzin e Bernardi, gli sceneggiatori Domenico Meccoli e Vittorio Cottafavi, si sono messi d'impegno per creare un'opera che si valesse convenientemente di alcuni elementi: paesaggio, movimento di masse che rappresentano sempre alcunchè di favorevole nel film come forma di spettacolo; è, questo, un grosso film, in cui si è preferito qualcosa di più sostanzioso al solito romanzetto d'amore e che mantenendosi nella tradizione più vistosa del cinema italiano (quella che partendo dai film di masse del periodo aureo va a LUCIANO SERRA PILOTA ed ETTORE FERRAMOSCA), sta a dimostrare quel che il cinema italiano può dare in questo genere di pellicole.

FRANCESCO PASINETTI



'Visione montana' di Leo Lapaire (Svizzera)

gli attori usano di una recitazione sobria, misurata; tanto che alla fine sembra che il film non convinca; quasi che il regista avesse voluto esporre cronisticamente, senza proprie osservazioni particolari, ma con tecnica esatta, una vicenda che tragicamente si conchiude. Gli attori sono Jean Gabin, Simone Simon, Ledoux.

Jean Gabin è pure il protagonista di *LE JOUR SE LÈVE*, diretto da Marcel Carné da uno scenario dello stesso Carné e di Jacques Prévert; lo stesso binomio di *LES QUATRE BRUMES*. La trama è desunta da un romanzo di Jacques Viot, ed è esposta in ordine cronologico diverso dallo svolgimento dei fatti; i quali son pensati dal protagonista e quindi rivisti sullo schermo, dal punto di



'La bête humaine' di Jean Renoir (Francia - f. c.)



PERSONAGGI AL LIDO

CARL FROELICH

È ARRIVATO in volo da Berlino per assistere alla « prima » del suo nuovo film *UNA INEBBRIANTE NOTTE DI BALLO*. È ripartito l'indomani mattina. Carl Froelich, che oltre ad essere il grande regista che tutti sanno, l'« Herr Professor » personalmente laureato dal Führer, è anche l'attuale Presidente dell'organo cinematografico più importante della Germania, la Reichsfilmkammer, non ha tempo da perdere. Ci parla comunque delle pellicole che ha in mente di realizzare. La più importante è una biografia di Maria Stuarda. « Si tratta di un lavoro — ci dice Carl Froelich, sulla terrazza dell'Excelsior, dove lo abbiamo raggiunto, riuscendo a sottrarlo per un minuto alle premure del Conte Volpi — al quale mi accingerò, non appena la situazione lo permetterà, con grande entusiasmo. Protagonista sarà Zarah Leander, un'attrice in cui ho una fiducia illimitata; gli altri interpreti, per ora, non sono scelti, ma ho già pacchi di fotografie tra cui scegliere ».

Carl Froelich parla quietamente, a bassa voce, dando l'impressione, anche quando dice cose innocenti, di confidare gelosi segreti. Ci scruta, attraverso le lenti dei suoi autorevoli occhiali, centellina con eleganza la coppa di spumante che Volpi gli ha offerto. « Il pubblico veneziano — dice Froelich — mi è parso molto sensibile ed esigente: guai a presentarsi al suo giudizio con un lavoro inadeguato; ha l'aria di saper essere implacabile! Per fortuna, il mio lavoro gli è piaciuto... ».

Piroetta sui piedi, si guarda intorno con circospezione; da ogni parte lo chiamano, signore biondissime, con lucenti gioielli sulle capigliature, lo guardano come si guarda un cimelio in un museo. Ora deve lasciarci, il Conte Volpi vuol continuare il laboriosissimo rito delle presentazioni. Da mezzanotte alla una, ha presentato al regista tedesco almeno duecento persone; all'uscita, finito il ricevimento, per evitare di apparire scortese, Froelich saluta tutti con piccoli inchini, anche un signore grassoccio che non

c'entrava per nulla e s'era alzato per andare a cercare un cameriere. « Danke — egli dice al signore meravigliato — grazie di tutto » e s'allontana in punta di piedi verso l'ascensore.

JUNIE ASTOR

È arrivata a Venezia con la sfacciata impertinza dei riflettori che, per qualche notte, hanno tempestato della loro luce maligna i palazzi e le basiliche della laguna. È arrivata con la *troupe* del CARNEVALE DI VENEZIA, capitanata da Adami e Gentilomo, ed ha preso parte a questo favoloso lavoro notturno che aveva inizio al tramonto, non appena sortivano, dai loro rifugi, i pipistrelli ed irrompevano, a stormi, le zanzare. L'abbiamo trovata una sera, per caso, all'Excelsior, miracolosamente scampata alla prospettiva di un'altra notte di riprese. Aveva l'aria un po' stanca, e due fiorellini che le illuminavano, come piccoli fari, la capigliatura.

Junie Astor è una cara ragazza che chiacchiera volentieri; ha l'aria ingenua, casalinga, l'aspetto di una fanciulla bene educata, di quelle che sanno fare la calza e preparare delle ottime marmellate. Le abbiamo chiesto per quale ragione, nei film,



'La grande luce' (Montevergine) di Carlo Campogalliani (Italia)



'Carnevale' di Hans Schwelkart (Germania)

essa interpreti sempre ruoli cattivi, se proprio la divertisse di far la mezzana, scambiare equivoche telefonate ed uccidere, senza pietà, tante povere creature. « Confesso — ci ha risposto — che a me piace far la cattiva. Nella vita, faccio sempre la buona, ho una vita tranquilla, morigerata, qualche volta persino noiosa: onesti pensieri, una casa con le tendine di pizzo e tutti amici per bene. Così mi sfogo nei film: anche il mio prossimo, che girerò a Parigi, a sfondo poliziesco, mi vedrà nelle vesti di una perversa avventuriera. Il regista mi ha scritto, dicendo che dovrò ammazzare due persone. In un altro dovrò fare la spia, e in un altro ancora tradire la mia migliore amica; infine organizzerò un ricatto ai danni di un industriale ».

Junie Astor ride, con un risolino che a tratti



'Jeunes filles en détresse' di G. W. Pabst (Francia)

sembra sul punto di venir inghiottito coi sorsi dell'aranciata che sta bevendo. I due fiorellini, sul capo, continuano a scintillare. « Ora — dice — ho un contratto di tre anni con la "Era", verrò a lavorare più spesso in Italia, sono felice! ».

OLAF ANDERSON

Avevamo dato un appuntamento al Delegato svedese sulla terrazza. Lo vedemmo arrivare a passettini veloci, scortato dalla sua inseparabile segretaria. Olaf Anderson, che ha rappresentato la Svezia a questa settimana Mostra, è il capo della Svenska-Film, la più importante Casa di produzione svedese e, al tempo stesso, presidente della Camera svedese del cinematografo. È vecchio, la faccia bruciata dal sole, due ciocche di candidi peli che spuntano sulla pelata lucidissima, come una minuscola piantagione di cotone. Parla piano, in un inglese scandito, punteggiato di strane inflessioni gutturali, proprie della sua lingua. Ha visto diversi tra i film più importanti proiettati a questa Mostra: ha l'impressione che Italia e Germania stiano compiendo progressi decisivi. Si parla del Monopolio, dell'ostracismo dato in Italia ai film americani: « In Svezia — dice Anderson — si producono annualmente da 20 a 25 film, il mercato ne assorbe un centinaio. Quindi, si importa la differenza: dalla Francia, dall'America, dalla Germania. Ma, anche in Svezia, si comincia ad essere stanchi dei film americani: il pubblico li trova troppo vuoti, troppo convenzionali. La nostra gente pensa parecchio e non si accontenta di vedere nei film commedie galanti e amoretto superficiali; le cose troppo semplici non le vanno. Ora, infatti, si comincia a importare con maggiore frequenza dalla Germania; i film francesi, generalmente, interessano, ma contro la loro diffusione influisce il clima malsano in cui, prevalentemente, si svolgono. Gli svedesi, come tutti i popoli nordici, non amano il realismo troppo crudo, vogliono



divertirsi, interessarsi, ma anche un poco sognare. Jean Gabin è uno splendido tipo, ma uccide troppo, è, per noi, una specie di *pugno troppo brusco* ».

Olaf Anderson parla con la sua voce metodica, patriarcale e potrebbe continuare a parlare così per più ore. Noi lo interrompiamo, esprimendogli la nostra ammirazione per i film presentati a Venezia dal suo paese, certo la Nazione a produzione ridotta che è riuscita con più onore dall'ultima Mostra del Lido. E Anderson sorride, compiaciuto, i piccoli ciuffi bianchi, sul capo, si agitano e vibrano come sotto lo stimolo di una brezza.

« Per l'anno prossimo — egli dice — conto orientare la mia produzione verso soggetti sempre più vivi e genuini, del tipo GIOVOTTO, GODI LA TUA GIOVINEZZA, che voi avete visto. Io non ho molta fiducia nella storia, nelle grandi ricostruzioni e neppure nel teatro, tanto che non ho mai ceduto alla tentazione di mettere in scena uno dei drammi di Ibsen ».

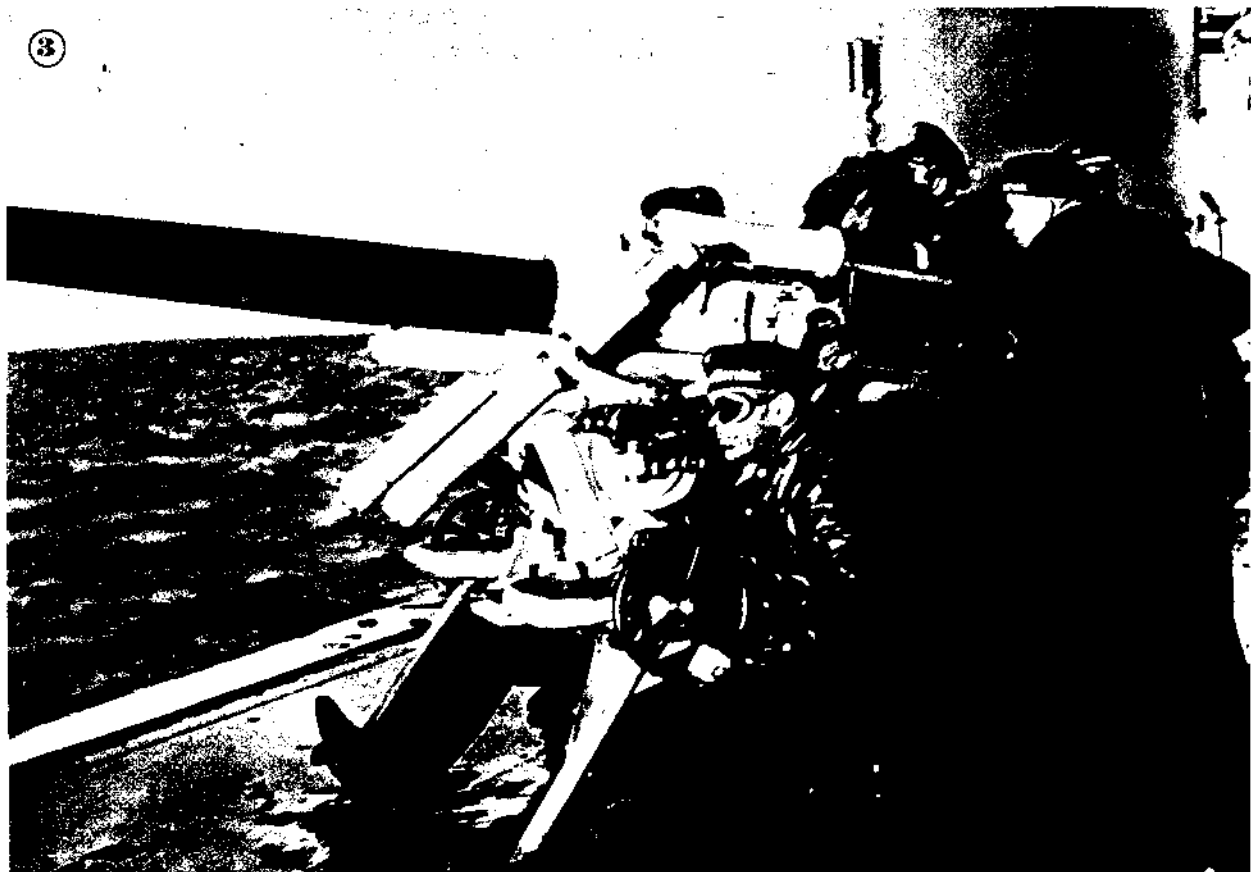
Il nostro colloquio è finito: Anderson tentenna per un istante sulle sue gambe settantenni, ci saluta e si avvia allegramente verso la spiaggia, seguito dalla sua ventiquattrenne segretaria.

EMILIO CERETTI



GUERRE FINTE

- ① 'L'ALLEGRO FANTE'
- ② e ⑥ 'LA GRANDE PARATA'
- ③ 'L'INFERNO DEI MARI'
- ④ 'I FIDANZATI DELLA MORTE'
- ⑤ 'LE SCARPE AL SOLE'
- ⑦ 'ARTIGLI NELL'OMBRA'





MABUSE

LO SGUARDO TREMENDO, FOLLE E ACUTISSIMO, DI DUE OCCHI CHIARI E GRIFAGNI, FU IL PAZZO PIÙ ESATTO E ALLUCINANTE DELLO SCHERMO

IL CINEMA ci ha dato, nella sua vita, dei nomi: nomi di attori, di *stelle* e di *divi*, per la folla; nomi di registi, di sceneggiatori, di fotografi per la curiosità più acuta degli intenditori. Non ci ha dato, invece, che pochissimi personaggi. Mi spiego. Ogni anno, si può dire, appaiono film che lasciano una traccia nella memoria del pubblico e, di conseguenza, il ricordo del principale eroe della vicenda: ma, dopo poco, ecco che il pensiero si sposta dall'interpretato all'interprete, e, per qualche osservatore, dal protagonista a chi ha mosso i fili della vicenda, e così Anna Karenina finisce, per noi, per chiamarsi Greta Garbo, il capitano Blight del *BOUNTY* diviene Charles Laughton, e Paul Olivier e Annabella, nel *MILIONE*, scompaiono in René Clair. I personaggi che, nella nostra memoria, rimangono allo stato puro sono legati alla vicenda e non all'attore, vivi unicamente attraverso quanto un giorno seppero dire; sono pochi e, per uno strano caso, si tratta quasi sempre di personaggi *cattivi*.

Tra loro, primeggiano i medici perversi: fin dal secolo scorso, per molta letteratura e molto teatro, il medico è divenuto spesso l'erede spirituale dello stregone e del negromante, lo scienziato, il continuatore della fredda crudeltà dell'alchimista. Ed ecco, agli albori del cinema del dopoguerra, il celebre dottor Caligari, personaggio però pochissimo popolare; ecco, ai giorni nostri, la *MASCHERA DI CERA*, ricordata da molti, ma non col nome dell'attore Lionel Atwill. E se Fredric March non avesse in seguito interpretati altri film, il pubblico non avrebbe mai ricordato il suo nome, identificandolo con quello del Dottor Jekyll, come fece nel 1932, quando il personaggio di Marnoulian si impose sugli schermi.

Ma il caso più tipico di medico perverso rimasto (e rimasto ben vivo) nella nostra memoria allo stato di personaggio puro, è quello del Dottor Mabuse: un eroe allucinante, famoso, il migliore prodotto, senza dubbio, del periodo terrorista di Fritz Lang. Mabuse è comparso due volte sugli schermi: nel 1922, in un film muto che aveva per titolo il suo nome, e, pochi anni fa, nel sonoro *IL TESTAMENTO DEL DOTTOR MABUSE*: ed ebbe sempre lo stesso interprete, l'attore Rudolf Klein Rogge; pure, con tutta sicurezza, credo si possa dire che questo nome è del tutto sconosciuto ai frequentatori del cinema, anche se ricordano bene la fisionomia sinistra del celebre medico.

Fritz Lang è un raffinato dello spavento: i mezzi con i quali egli sa sgomentare e im-



«Il testamento del dottor Mabuse»

paurire nel profondo chi vede certi suoi film, sono acutissimi e semplici, mancano della macchinosità, spesso ingenua, di un *FRANKENSTEIN* o di un *FANTASMA DELL'OPERA*. Ma, pur valendosi di una tecnica poco fantasiosa, pur cercando d'essere terra terra, Lang sa condurre il suo racconto ad un limite estremo fra l'irreale e il prosaico, che finisce per lasciare ancor più sgomenti e impressionati. Ciò vale, naturalmente, per il gruppo verista dei suoi film: altra cosa sono *METROPOLIS* e il *SIGERIDO*, benchè, anche in queste opere fantastiche, un sottile filo conduttore capace di farcele apparire verosimili, esista sempre. Nelle sue ultime pellicole americane, da *FURIA* in poi, Lang si è discostato un poco da questa sua ricetta, è rimasto in un campo più umano, direi quasi nel campo del documentario: Pasinetti, dalle pagine della sua *Storia*, mi ammonisce che questo, in gran parte, deve essere dovuto al fatto che Lang non lavora più su scenari di Thea von Harbon, che fu appunto l'ideatrice di *MABUSE*. Ma ancora, il gusto per certi dettagli, sussiste nel celebre regista: si pensi, in *FURIA*, alla tappezzeria a righe, povera e quasi cadente, della camera nella quale, insanguine e con la barba lunga, Spencer Tracy ascolta alla radio il suo processo. In *MABUSE* cose del genere erano sfruttate in modo perfetto.

Ricordo molto bene, come film, il *TESTAMENTO*: opera meno fantastica, meno fattonomica anzi del vecchio film muto, ma ancor più allucinante anche perchè più ricca di mezzi tecnici, intelligentemente adoperati. L'inizio è dato da una sequenza che sembra quasi non abbia niente a che fare col resto: un *detective* dilettante, semplice e ingenuo, è riuscito a introdursi in una vecchia fabbrica, semi-abbandonata, che è il quartiere generale di una banda di ladri, vorrebbe uscirne, e non sa come. D'altra parte, i delinquenti l'hanno visto, e vogliono ucciderlo, ma in modo che la morte appaia dovuta ad un incidente. La scena è muta: il disgraziato che sente d'essere inseguito, cerca di fuggire e non sa dove, evita per miracolo dei barili e delle travi che gli cadono addosso, mentre, con un ritmo esasperante, un motore in azione, ora lontano, ora vicino, completa, col monotono martellare, l'atmosfera d'angoscia. Il *detective* riesce a fuggire: ma è ripreso poco dopo, mentre tenta di telefonare alla polizia. Ed è tanto il terrore, che impazzisce. Di colpo la scena mutava: nell'aula dell'Università, il professor Baum spiega agli allievi un caso tipico di pazzia criminale progressiva, il caso del dottor Mabuse, che, grande scienziato e illustre chimico, aveva condotto una doppia vita, dando anima

con la sua geniale follia, ad una perfetta organizzazione criminale. Mabuse ora è in manicomio; e passa le sue giornate seduto sul lettuccio a scrivere, a scrivere senza posa: i fogli cadono sul pavimento, Baum, incuriosito, li ha raccolti; dapprima ha visto solo pochi sgorbi, poi dei periodi, poi dei lunghi piani, dettagliati, precisi, perfetti, per nuovi delitti. « Tutto è previsto, tutto è calcolato in questi progetti, in cui il raziocinio e la logica sono messi al servizio di un presupposto di pazzia omicida » dice Baum. E allora, per l'unica volta in tutto il film, si vedeva Mabuse: Klein Rogge, nel camice da ammalato, seduto sul letto, che scriveva con movimento rapido ma non affannoso. Poi, in primo piano, il volto di Mabuse: nessuna truccatura eccezionale, nessun pezzo forte tipo Jekyll o Karloff, solo dei capelli bianchi e scomposti, naso adunco e stranamente contorto, e lo sguardo tremendo, folle e acutissimo nello stesso tempo, di due occhi chiari e grifagni. Ripeto, in tutto il film Mabuse non appariva più, se non in qualche scena sotto forma di fantasma, e allora, col volto deformato: pure, si rimaneva per tutto il resto dello spettacolo, con la preoccupazione e il desiderio di doverlo rivedere, consci che l'origine dell'atmosfera irreali, ma suggestiva, che faceva del film un'opera notevole, aveva il suo epicentro in quel volto, la sua ragion d'essere in una minaccia che, senza dirlo, Lang teneva sospesa sugli spettatori: la minaccia di far riapparire sullo schermo il volto del pazzo.

Del resto, Mabuse moriva quasi subito: e quando il Commissario Lohmann, indagando su un delitto, si ritrovava di fronte al nome del celebre medico, si impazientiva. « Mabuse è morto, morto dopo essere stato per anni in manicomio! » era l'esclamazione irritata del poliziotto: e, dall'archivio, traeva la polverosa pratica del caso ormai lontano. Qui Lang lasciava l'irreale per entrare in un giallo di ordinaria amministrazione: un giallo, anzi, fatto con facile economia.



'Il testamento del dottor Mabuse'

La banda di Mabuse che, senza saperlo, era guidata da Baum che si serviva a suo beneficio dei progetti del suo recluso, aveva dei caratteri più alla Clair che diabolici: e nei delitti e nelle pene, il film scivolava spesso nella banalità. C'era sempre però, quel tenue filo di irreali logica, che avvinceva: bastava il ricordo dello sguardo penetrante di Mabuse, per comprendere come lo psichiatra Baum fosse divenuto il succube di quell'essere tragico. Di più, tra tante scene povere, fotografate in modo scialbo, apparivano di tanto in tanto, dei fotogrammi irreali, che non avevano nulla a che fare con l'avanguardia, ma s'ingegnavano solo di riprodurre in forma cinematografabile i pensieri sconvolti di qualche personaggio:

questo in scene come quella nella quale il detective che è impazzito telefonando, appare, non più nella sua cella mentre finge di parlare in un immaginario microfono, ma in una stanza di vetro, con mobili di vetro, e un apparecchio telefonico di cristallo nella mano; o nella scena più semplice ove Baum vede con la sua mente ormai sconvolta, il fantasma di Mabuse che gli indica la via del delitto come l'unica che porti alla redenzione. Ripeto, non vedo in queste scene nulla di *avanguardia*: ma, come è stato magistralmente svolto nella MASCHERA ETERNA, dei tentativi di esprimere con immagini deformate, ma che hanno una base logica (sia pure lontana) i pensieri di un cervello malato.

Anche Baum impazziva: e, dopo aver provocato un incendio, andava spontaneamente a rinchudersi nella stanzetta di Mabuse, e, come lui seduto sul letto, lacerava i fogli scritti dall'altro. Lo spettatore restava, come il Commissario Lohman nel film, convinto della catastrofe, ma con una specie di senso di incertezza che era quello, in fondo, che ha reso celebre Mabuse. « Una storia fantastica » veniva fatto di concludere: ma, quasi morbosamente, il pensiero tornava ad analizzare quel che vi era di assurdo, eppure di convincente nella sua assurdità, nel caso celebre: Mabuse, insomma, aveva una specie di suo piccolo mistero che gli altri cattivi famosi non erano riusciti a creare. Per questo lo ricordiamo ancora.

Così, nel mondo labile e facile all'oblio del cinema, Fritz Lang ha lasciato una sua particolare traccia, oltre che con i suoi macchinosi colossi, anche con questi due strani film, assurdi e convincenti: e, a tante maschere di attori, più o meno ricordati, ha unito questa sua maschera di personaggio, legata solo, come nome, a quella del lontano racconto.

MASSIMO ALBERINI



'Il testamento del dottor Mabuse'



Grandville



Grandville

IN QUESTI ultimi tempi, e particolarmente dopo l'immenso successo di BIANCANEVE E I SETTE NANI, alcuni critici hanno pronunciato giudizi parzialmente o nettamente sfavorevoli a Disney e l'argomento principale portato a sua con-

danna è stato il seguente: il disegno di Disney, considerato come disegno (qualcuno ha persino detto « se pensiamo di fermare un fotogramma ») è brutto, brutto essenzialmente per il « segno », per la linea uniforme ed anonima, per la piattezza delle tinte senza sfumature e passaggi. Premetto che non voglio fare qui una difesa di Disney, già sin troppo incensato e che di difese non ha proprio bisogno, ma queste osservazioni possono dare lo spunto ad alcune considerazioni di ordine generale sul disegno animato.

Innanzitutto, pur se lo si chiama « disegno », esso deve essere considerato alla stessa stregua di tutto il cinema e non come « genere » particolare che dagli altri netta-

I DISEGNI MANCATI

**UN RIMPROVERO SI PUÒ FARE A DISNEY:
QUELLO DI VOLER ESSERE PITTORE**

mente si stacchi. Se la divisione in genere di ogni forma d'arte, tutte le volte che non è stata solamente intesa come pura e semplice comodità pratica per intendersi, è sempre stata dannosa alla comprensione delle opere, particolarmente lo è stata in questo caso. Volendo poi analizzare anche la sola tecnica artistica è facile osservare come se il disegno animato ha una sua tecnica particolare, questa non ha nulla a che vedere con quella del disegno (tranne il lavoro manuale del tracciare linee) ed è invece strettamente legata alla tecnica del cinema.

Che il disegno di Disney sia brutto (pensando di fermare il fotogramma) chiunque abbia un minimo di gusto ed un occhio non completamente grossolano lo riconosce ed i

alla proiezione del film.

Già si è detto che il disegno animato non è disegno. Va giudicato come tale? La risposta, logicamente, è una sola: no. Sarebbe come giudicare un film badando alle fotografie.

Che cosa crea l'autore di un disegno animato? L'autore di un disegno animato crea un movimento ed una composizione di movimenti, ossia una azione ed un racconto. I sette nani di Disney visti in un fotogramma formano un mediocrissimo disegno da *Corriere dei Piccoli*. Ma quando cominciano a muoversi, parlare, agire ognuno è caratterizzato, ognuno ha la sua vita e divengono sette creazioni indimenticabili. La loro straordinaria vivezza non è nel disegno, nel

cartelloni di BIANCANEVE hanno davvero fatto una pessima pubblicità al film. Ma io credo che il critico non debba esercitare la sua professione fermandosi, come le serve, i soldati e i ragazzini a contemplare i cartelloni, bensì assistendo

« segno ». E nei loro movimenti. Sono i movimenti che li caratterizzano, sono i loro tipici gesti, la loro « recitazione ».

L'autore di disegni animati non si esprime col « segno ». Non è un disegnatore. Il segno è forzatamente, per ragioni tecniche, una linea uniforme e può essere benissimo ritratto e ricalcato da altre mani, di esecutori, sullo schema o disegno originale. Il disegno originale dell'animatore è uno schema di movimento, uno schema che può essere meglio paragonato ad un disegno di macchina. Stabilisce le due, tre o più fasi di un movimento scomponendolo nei suoi principali momenti e collegando questi momenti, a volte, con i segni delle traiettorie dei movimenti stessi. Notazioni marginali, poi, stabiliscono i tempi. E questa è la vera creazione dell'animatore: l'invenzione di un movimento e di un ritmo di movimento (che troverà poi la sua forma compiuta nel montaggio) e nell'inventare questo movimento egli ha piena libertà. Come l'opera dell'architetto non è il disegno, che può essere benissimo un brutto disegno, ma la costruzione ultimata, così l'opera dell'animatore non è il disegno, ma il film. I suoi disegni originali sono progetti, i disegni che da questi vengono ricavati e fotografati sono particelle componenti che non hanno in sé alcun valore: sono i mattoni di un edificio, le note di una sinfonia, le lettere alfabetiche componenti le parole di un racconto.

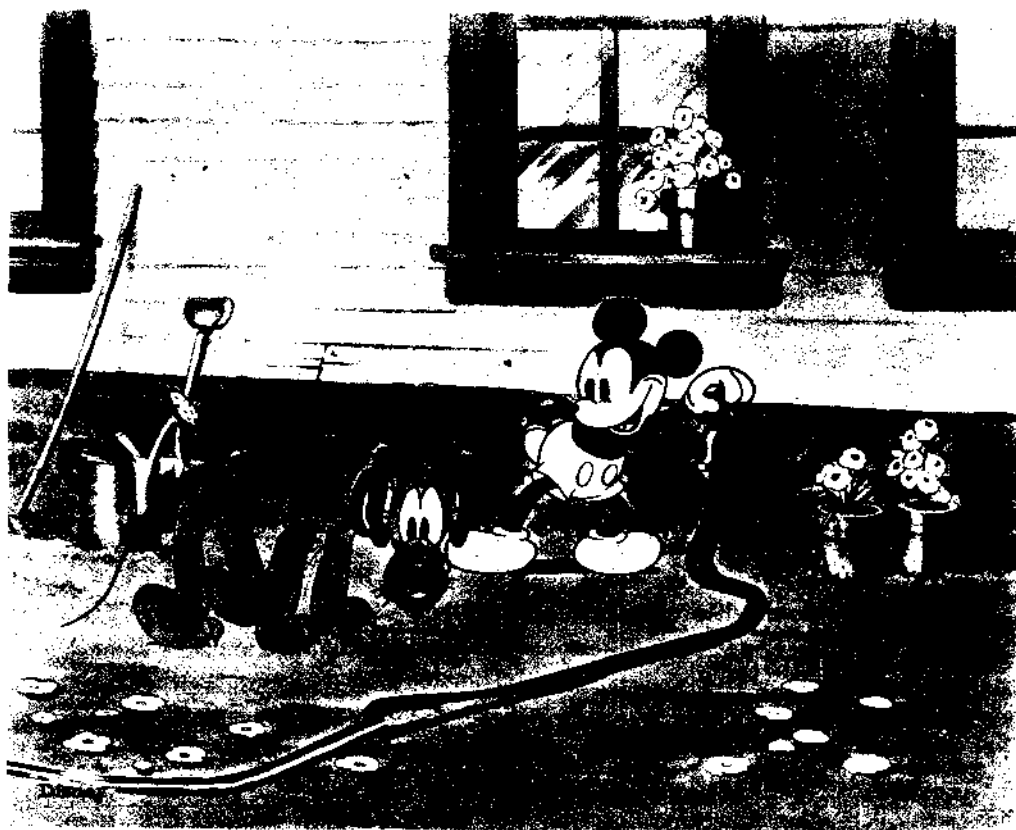
A parte il fatto tecnico già ricordato che, per ragioni molto evidenti, obbliga ad una linea di contorno continua ed eguale la qua-

le, per essere in continuo movimento, sempre modificantesi, non può avere in sé alcun valore espressivo è facile osservare come il fatto movimento sia in antitesi con il disegno e la pittura. Un bel disegno ha una sua composizione che è data dalla disposizione delle cose e persone e dai loro atteggiamenti. Variare minimamente questi atteggiamenti, variare questa disposizione vuol dire rovinare irrimediabilmente l'opera. Una inquadratura o pezzo di montaggio di un film a disegni animati è composta di un gran numero di disegni in ognuno dei quali le cose e le persone sono leggermente spostate rispetto al precedente ed al seguente. Ad un certo punto la composizione (sempre considerata come disegno fisso) è forzatamente brutta e squilibrata. Chiunque avrà d'altronde constatato come nelle fotografie istantanee le persone appaiono a volte buffe per le incredibili pose assunte: sono momenti di passaggio da una posizione all'altra che il nostro occhio non è abituato a percepire a sé, staccati. Il bel disegno non è mai un « istante » di movimento, o è stasi o è « tutto » un movimento espresso in una posa sola, materialmente statica.

Tuttavia a volte, in Disney stesso, notiamo, assistendo alla proiezione dei film, qualcosa di disturbante che ci fa dire: brutto disegno. Basti citare per tutti il finale di BIANCANEVE. E questo fatto, lungi dal negarlo, dimostra la verità di quanto ho detto. Infatti l'errore di Disney sta appunto nel volere ogni tanto essere pittore. Tutti avranno notato quale

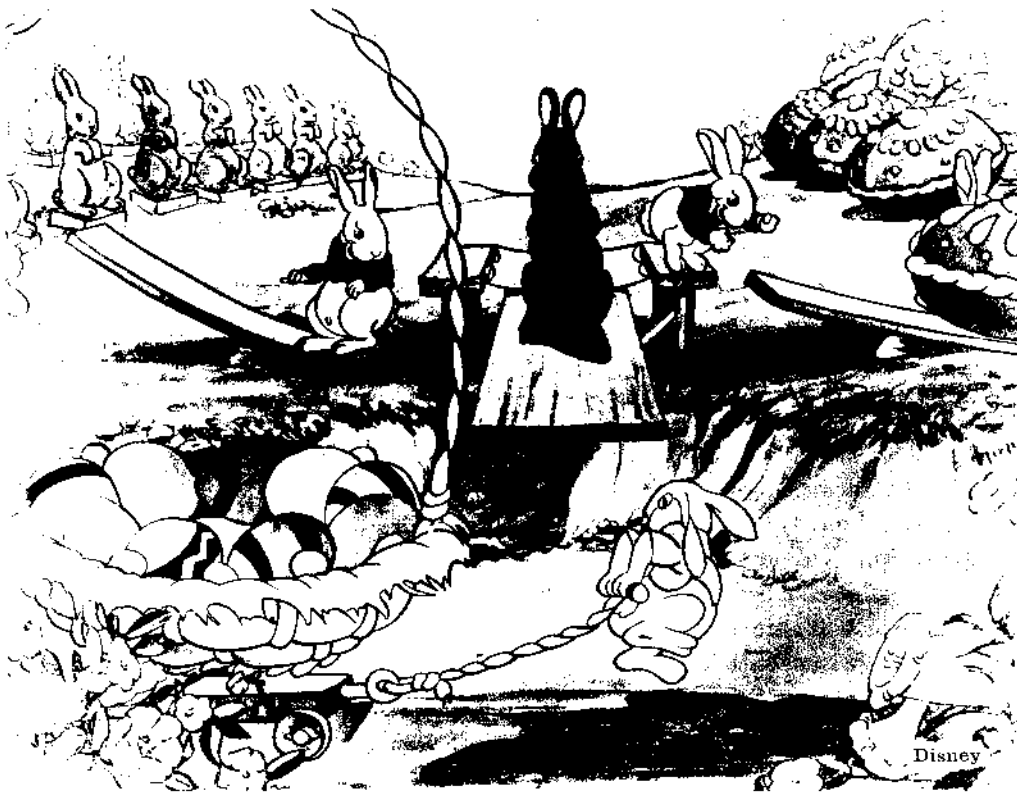


Disney



contrasto vi sia a volte nei suoi film tra le figure ed i paesaggi di sfondo. In questi paesaggi di sfondo infatti, essendo fissi, ed essendo quindi la cosa possibile, Disney vuol dipingere e dipinge malissimo, ma anche dipingesse benissimo sempre sbaglierebbe e verrebbe fuori una stonatura perchè il fondo contrasterebbe sempre con le figure o cose in moto. Gli sfumati all'arcografo ai quali Disney spesso si abbandona, con un gusto tutto americano, sono veramente detestabili, detestabili in sé e specialmente nel complesso del film con la loro pretesa di « fare quadro », tanto che quando entrano in campo i « topolini » sembra di vedere bellissimi pupazzi danzare sulla illustrazione del calendario del pasticciere.

Questo difetto non è soltanto di Disney. Ancora maggiormente lo si avverte nei film di



Fleischer che cerca nei fondali addirittura un realismo plastico. A volte, infatti, di fronte a queste espressioni di una tecnica raffinatissima viene spontaneo rimpiangere i vecchi disegni lineari di Pat Sullivan o i vecchissimi di Emile Cohl. Il pupazzo di Cohl è, per esempio, in quanto disegno, uno scarabocchio infantile, ma sullo schermo, quando muove ed agisce, ha una sua vita ed arriva, anche presentato al pubblico di oggi abituato alle raffinatezze di Disney, a strappare la risata e l'applauso. Fare dei bei disegni animati quindi non ha

nulla a che vedere col fare dei bei disegni. Ogni tanto qualcuno si domanda come mai, avendo noi in Italia degli ottimi caricaturisti, non si facciano dei disegni animati. Ma è sufficiente osservare i disegni di questi caricaturisti per capire che sono disegni assolutamente inanimabili e che i loro autori, i quali hanno il pregio di *fissare* con vivacità i movimenti, sono i meno adatti a *svolgere* questi movimenti. Per i disegni animati occorre quindi non soltanto una tecnica tutta particolare, ma una particolare immaginazione che è lon-

tana da quella del pittore e del disegnatore. E non soltanto per quanto osservato sinora circa la resa del movimento, ma anche perchè il disegnatore-pittore è per natura portato ad immaginare per quadri staccati, mentre il disegno animato è composto, come ogni film, di pezzi di montaggio (inquadrature) che possono non avere in sé alcun valore, ma debbono comporsi assieme a formare un più vasto quadro fatto di movimento e di ritmo e che ha nella sequenza la sua unità, anche per quanto riguarda la composizione plastica vera e propria. In *BIANCANEVE* c'è, a questo proposito, una sequenza indicativa: quella fatta di dettagli (dettagli di mani, piedi, strumenti musicali ecc.) durante la festa o danza dei Nani con Biancaneve. Il dettaglio di maggior effetto è forse quello della mano. Ora questa mano è, pensandone un fotogramma fisso, assolutamente inespessiva; è una superficie quasi informe campita in rosa pallido. Ma quando muove con quella sua gommosità di salsicciotto comincia ad acquistare valore espressivo, come gli altri dettagli, i quali però, come questo, hanno un senso solamente nella loro composizione in montaggio: solo allora abbiamo la festa dei Nani. (C'è poi quel sapore di caricatura del film musicale d'ambiente ungherese che è piacevole e spiritoso: aleggia lo spirito di Marta Eggerth in stivaletti).

Altro esempio: spesso i pupazzi di Cohl si compongono nel fotogramma dall'unirsi di linee *in libertà*. È facile immaginare come questa trovata di bellissimo e piacevole effetto (linea che diventa pupazzo, pupazzo che diventa linea) sia composta di disegni in sé assolutamente nulli.

Se oramai si è compreso che il cinema non può essere considerato « arte plastica » ossia, come qualcuno ha detto, « pittura in movimento » (già si è osservato come pittura e movimento siano cose antitetiche e inconciliabili) si deve ricordare che questo vale per *tutto* il cinema, quindi anche per il disegno animato. Il fatto che si debbano tracciar linee e dar colori non ha nessuna importanza, qualora si consideri che queste linee e colori sono semplicemente mezzi tecnici e materiale fotografabile impiegati per ottenere un risultato artistico che non è né in queste linee né in questi colori, ma in un loro sommarsi e comporsi in ogni pezzo di montaggio prima, e poi, a montaggio ultimato, nella sequenza e nel film.

E se si può fare un rimprovero a Disney, abbiamo visto, è proprio quello di voler essere troppo pittore.

FERNANDO CERCHIO



Joan Parker ripassa la parte per il film
"The farmer in the dell" (R.K.O. - Minerva)

GENERALMENTE, soprattutto in America, si attribuisce a Griffith, il regista di *INTOLERANCE*, l'invenzione di quella tipica e genialissima forma del linguaggio cinematografico che è il « primo piano ».

Molto tempo prima, invece, e precisamente nel 1903, si ritrova un primo piano in un film di H. E. Porter: *THE GREAT TRAIN ROBBERY*. Il primo piano rappresentava una rivolta patata verso il pubblico e l'effetto fu prodigioso, tra gli spettatori non ancora smaschiati, che (si era, ripetiamolo, nel 1903) abbandonarono in massa la sala.

A generalizzare l'uso del primo piano furono in realtà i registi italiani. Il film *MA L'AMOR MIO NON MUORE* diretto da Caserini nel 1912 si chiude con un primo piano di Lyda Borelli e Mario Bonnard. In *MALOMBRA* del 1913 c'è un magnifico primo piano della Borelli che occupa tutto lo schermo, e *IL FUOCO* di Piero Pastore (1914) ne è ricchissimo.

Di primi piani di oggetti usò molto abilmente il conte Negroni cui la stampa cinematografica e quotidiana del tempo ebbe a rimproverare — « le penne che sembravano travi » e i « calamai che sembravano pozzi ». Nel 1916 il primo piano era entrato nella consuetudine del film italiano a tal punto che Goffredo Bellonci nella rivista *Apollon* pubblicò un manifesto contro l'abuso che se ne faceva. Questo quando Griffith aveva appena iniziato *INTOLERANCE*.

Con l'industrializzazione del cinematografo e il sorgere del divismo si accentuò l'uso del primo piano soprattutto di teste di attori e di attrici (il cosiddetto « testone »). L'esempio di Negroni per molto tempo non fu seguito e solo più tardi i registi compresero (come sapevano da tanto

LA PISTOLA PUNTATA

tempo i pittori i quali, a piacere, abbracciano nei loro quadri o un paesaggio d'un chilometro di larghezza o una testa umana isolata) che anche un dettaglio, o proprio un dettaglio della realtà infinita, permette una rappresentazione completa del « vero ». S'incominciò allora a mettere in risalto particolari di tipo qualunque, fossero pure, « oggettivamente », modesti e secondari: un portacenere, una lettera, un'ape su di un fiore. Era l'abolizione della gerarchia teatrale che vuole l'attore messo in rilievo e separato dal resto delle cose; la scoperta dell'oggetto, il quale però non rimaneva isolato come un mazzo di fiori nella natura morta di un pittore, ma veniva subito messo in rapporto con la totalità dell'ambiente a mezzo del montaggio, che coordinava i primi piani coi campi lunghi. Il primo piano serviva a sottolineare dettagli importanti per l'azione, e non dipendeva più dalla grandezza reale, fisica di un oggetto se questo poteva acquistare un « ruolo » importante nell'azione. Con l'aiuto della macchina da presa, avvicinandosi o allontanandosi secondo le necessità artistiche, tutte le cose, grandi come una lacrima, potevano venir condotte sotto un unico denominatore, e solo il senso e le necessità dell'azione decidevano della maggiore o minore importanza di un oggetto. Nello stesso tempo, il primo piano per-

metteva all'artista di coltivare la sfumatura, le sottigliezze, di descrivere i più minuti particolari nel carattere delle superficie, di cogliere le minime reazioni delle fisionomie, d'aumentare enormemente la potenza del gioco mimico.

Soprattutto permetteva al regista di usare un linguaggio del tutto originale, ricco di significati artistici e simbolici che sono esclusivi del cinematografo.

Si pensi all'infinita serie di primi piani di mani riunite a significare una partenza o un addio, contratte in momenti particolarmente drammatici, rilasciate nelle scene di passione.

Le particolarità che ha il primo piano, di mettere in evidenza il carattere materiale delle superficie e quindi delle cose rappresentate, è più o meno apprezzata secondo le tendenze artistiche, spirituali e politiche di coloro che producono il film. Mentre i registi o produttori di larghe vedute vi trovano un mezzo gradito ed efficacissimo per aumentare il realismo delle loro creazioni (metodo adottato particolarmente per film documentari d'ogni genere), il normale produttore industriale cerca di dare ai suoi prodotti l'atmosfera di un mondo ideale, perfetto, senza rughe, inerzia e gravità; abolisce quindi artificialmente la nitidezza dei primi piani — specialmente se si tratta di visi umani — per arrivare ai dolci e un po' convenzionali effetti di sfumato.

È l'inevitabile rovescio della medaglia, ma, in ogni modo, la fortuna del cinematografo come spettacolo e come forma d'arte rimane ancora per molto legata alle possibilità di questa savia valutazione delle risorse tecniche agli effetti espressivi.

AMEDEO ACRI

LA FANTASIA SUI MURI

DUE CARTELLONISTI, UNO ITALIANO E UNO TEDESCO, CI PARLANO DEI MANIFESTI PER FILM

ARRIGO GHEDINI:

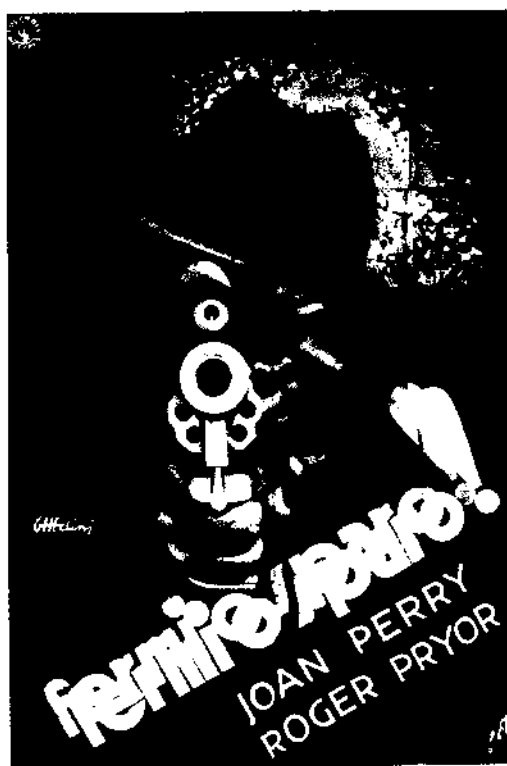
SE È VERO — come dicono gli americani — che la pubblicità costituisce nella vita moderna una delle armi più potenti per la diffusione di un'idea, per il lancio di una iniziativa o per la valorizzazione di una produzione, e se è vero che in alcune delle molteplici forme che la pubblicità può assumere si possono applicare principi di alta dignità artistica, certamente il cartellone pubblicitario sta fra le primissime attività di questo ramo, ed il cartellone cinematografico in specie assume spesso un valore che trascende la portata del richiamo immediato. Quante volte l'uomo della strada ricorda un qualunque prodotto commerciale solo per averne visto il manifesto a ogni cantonata? E quante volte gli è rimasto impresso il ricordo di un film — magari insignificante — solo per l'efficacia clamorosa del cartellone che lo annunciava?

Il cartello cinematografico ha una funzione essenzialmente diversa dalle normali forme di pubblicità commerciale; ché, se a queste è consentito talvolta di raggiungere una particolare efficacia attraverso il ripetersi quasi ossessionante della loro visione, a quello invece è demandato il compito di imporsi immediatamente, di affermarsi come un punto esclamativo e — in definitiva — di costringere « subito » il passante a trasformarsi in volenteroso spettatore di quella proiezione, e recarsi a vederla con animo ben disposto, fiducioso in quanto gli si è promesso attraverso l'invito allettante.

In Italia, mi sia consentito il rilievo, l'arte cartellonistica è ben lontana ancora dalla perfezione. Si vede, ogni tanto, qualche cosa che assume veramente forme di nobiltà artistica non disgiunta da una reale efficacia; ma il più delle volte le belle contrade delle nostre città sono afflitte da tappezzerie ignobili che disgustano il pubblico e ne deviano il sano orientamento, tradendo naturalmente anche il fine immediato per cui sono state create.

Di chi la colpa? Non degli artisti, certamente, giacché in molti di essi — e soprattutto nei giovani — si notano decise tendenze a migliorarsi, a raffinare i mezzi di espressione, a perfezionare la tecnica e a guidare nella massa il formarsi di un gusto e di un senso critico che per ora sono totalmente negativi. E allora? Non esito a rispondere — per la personale esperienza che ne ho fatto e per il concorde parere raccolto tra

le rampogne dei molti colleghi — che la responsabilità di una siffatta deficienza è da attribuirsi quasi esclusivamente alla mania di accentramento direttivo e alla presuntuosa cocciutaggine di alcuni personaggi che stanno a capo degli uffici pubblicitari delle più importanti aziende.



Nel campo cinematografico, specialmente, il concetto della economia è spesso quello che prevale nella scelta del pittore che dovrà dipingere il cartellone. Il risparmio di qualche centinaio di lire nella ordinazione di un bozzetto servirà a inondare la penisola di manifesti orripilanti, il cui costo complessivo di stampa e di affissione ammonta a decine di biglietti da mille.

Ma, a parte questo, accade talvolta ugualmente che l'artista prescelto per la pittura del cartellone offra all'ufficio pubblicità della casa cinematografica un'idea veramente suggestiva, e ne tragga un bozzetto di concezione originale e tecnicamente bene eseguito: quello che si chiama, in questo genere di produzione, un'opera d'arte.

Quasi sempre l'artista si troverà di fronte ad una incomprendione cieca. Il dirigente dell'ufficio pubblicitario, forte della sua carica, è convinto di saperne più di ogni altro, dirà che i gusti del pubblico li conosce solo lui, e che il pubblico non vuole questo, non vuole quest'altro, ma che invece si accontenta così e colà e — in una parola — boccherà il bozzetto per farlo rifare a modo suo, pacchiano ed inefficace, sorridendo magari di benevolo compatimento alle illusorie aspirazioni del pittore che credeva di aver finalmente compiuto un piccolo capolavoro. Naturalmente, accade così che l'artista stesso, incaricato di rifare il bozzetto sulle rinnovate direttive del sapientissimo censore, lavorerà con tutta la svogliatezza di cui è capace, e lancerà il suo nuovo prodotto ai quattro venti, convinto lui per primo di aver combinato una porcheria ma gratificato dalle lodi autorevoli dell'ispiratore che dovrà dargli nuovo lavoro e che perciò deve essere accontentato prima di tutti. Bisognerebbe invece che questi uffici imparassero ad apprezzare gli sforzi, la tenacia, la buona volontà e talvolta la genialità degli artisti, i quali hanno da essere i migliori giudici dell'opera loro, poichè ne assumono la responsabilità con una firma che il pubblico stesso, presto o tardi, impara a distinguere e ad apprezzare.

Il gusto della massa si può formare ed orientare soltanto così: lasciando libera espressione alle forme anche più ardite di questa modernissima arte, e cercando — sempre e soprattutto — di dare all'attività cartellonistica un tono artistico.

Troppa pretesa? Non credo di essere lontano dal vero, anche se — per debito di onestà — debbo fare le dovute eccezioni e riconoscere che qualcuno dei dirigenti di uffici pubblicitari cinematografici si è già uniformato a questi principi, affidando gli incarichi ai migliori pittori e lasciando alla loro iniziativa la concezione e l'esecuzione dei bozzetti. Forse — da cartellonista come sono — ho parlato un po' troppo egoisticamente, ma credo che questo mi sarà perdonato.

RUDOLPH ELSTER:

IO PENSO che sia così. « Dipingetemi un cartellone per una crociera — dice il capo-ufficio propaganda della società di navigazione al suo disegnatore —: un radioso cielo azzurro, la vastità e l'infinita pace del mare, una costa verdissima che faccia da sfondo a una spiaggia dorata, e sopra tutto sole, molto sole! ».

Quel capo-ufficio conosce il suo mestiere. Nei giorni di pioggia la gente si fermerà dinanzi al cartellone e imbastirà piani dapprima molto vaghi e poi via via più consistenti. Il cartellone è là, coi suoi colori, attaccato in tutti i muri, non lascia tregua. E alla fine qualcuno si troverà nelle mani non solo i prospetti della crociera ma il biglietto stesso. Questi sono manifesti!

Ma i manifesti dei film? La faccenda è assai complicata. A tal proposito è bene precisare prima di tutto che non si presentano in un anno due o tre occasioni che richiedano simile pubblicità, come nel caso di una società di navigazione, bensì centinaia di casi, quante sono le pellicole che si proiettano.

Tali cartelloni devono attirare in modo che il pubblico oltrepassi il limite della semplice osservazione per giungere alla decisione di entrare nel cinema dove si proietta quel film. In uno spazio tutt'altro che grande è necessario riassumere e accentuare il contenuto della pellicola, nella maniera più naturale e più facile possibile. Gli attori devono venire esposti tenendo conto della loro importanza. A grandi vistosissimi caratteri deve apparire il titolo e naturalmente anche l'eventuale sottotitolo. Inoltre deve seguire un dettagliato elenco degli altri attori, tecnici e regista, nè deve mancare la denominazione del sistema sonoro con il quale il film è stato ripreso.

Il manifesto cinematografico non deve suscitare desideri, bensì soddisfarne molti altri. E naturalmente prima di tutto quelli del direttore dell'ufficio propaganda.

Non con questo intendo dire che il manifesto debba essere banale e mancare di originalità. Anche noi disegnatori abbiamo le nostre ambizioni, anche se molto spesso qualcuno vuole negarcele. Amiamo porre nelle nostre opere quel tanto di fantasia e di estro che basti a dare al cartellone il senso di opera creata e non di fotografia di una delle scene del film. Ma vi sono naturalmente molte cose da tener presente, prima fra tutte che un manifesto ha poco tempo a disposizione per raggiungere il suo scopo. Occorre perciò che esso dia nell'occhio a tutti i costi. Colui che s'interessa al film non vuole soltanto sapere se l'attore da lui preferito vi prenda parte, ma in quali nuove avventure gli sia dato di vederlo questa volta. Nel teatro i compiti sono molto più semplici perchè si sa già, molto tempo



prima, in quale ambiente un attore si mostrerà nel corso dello spettacolo. Invece nel cinema la cosa è diversa.

Molte volte, per restare fedelmente documentario, il manifesto s'indirizza verso il fotomontaggio. Ma non per questo esso ha tradito se stesso. Infatti il calore delle tinte non può venire mutato. E variopinti dovranno essere i manifesti dei film. Essi vogliono esser veduti in fretta, perchè vengono altrettanto presto dimenticati nell'attesa di altri. Eppure ve ne sono alcuni che un noleggiatore vorrebbe avere anche per tre mesi in fila nel suo quadro pubblicitario. Sono i manifesti opera di fantasia, ma di una fantasia accessibile a tutti.

RIPRESE AFRICANE

ABUNA MESSIAS ha avuto due fasi di lavoro ben distinte: una in esterno durante i mesi di aprile maggio e giugno, una in interno nel periodo successivo. Il lavoro in esterno, salvo casi particolari, è stato eseguito con l'impiego di grandi masse, non molto facili a muoversi, tanto che il regista Alessandrini per evitare di ripetere troppe volte l'azione, ha creduto opportuno di ricorrere all'impiego contemporaneo di diverse macchine da presa, in modo da avere, durante lo svolgersi di un movimento, angoli diversi e obiettivi a campi disuguali. Indubbiamente, è questa una tecnica di ripresa preferibile in casi analoghi anche con masse più duttili, dato che consente economia di tempo, dà la possibilità di cogliere movimenti che forse non si ripeteranno più e per il montaggio offre collegamenti corretti, anche per ciò che riguarda lo sfondo del cielo e l'incidenza della luce.

Si potrebbe opporre che diventa enorme il mezzogiorno girato, ma questa tesi è insostenibile quando si consideri che nel periodo degli esterni è stato girato in proporzione assai meno che per altri consimili film di vasta mole.

Si potrebbe inoltre opporre che, con un simile sistema, diventa necessario un maggior numero di operatori. Nemmeno questo si è verificato nel caso di ABUNA MESSIAS poichè, secondo la necessità, sono stati impiegati anche gli assistenti Bellisario, Giordani e Fossati i quali hanno corrisposto in pieno all'incarico loro affidato. Si è lavorato adoperando gli stessi filtri, gli stessi diaframmi, gli stessi otturatori, e la stessa velocità, o facendo d'accordo le necessarie modifiche in base alle differenti incidenze di luce secondo il piazzamento delle macchine.

Abbiamo avuto anche modo di poter adoperare, oltre la Ferrania e l'Agfa, la nuova emulsione Kodak « Plus X » la cui curva caratteristica è assai vicina alla sensibilità cromatica del nostro occhio. Molti penseranno che essa è troppo sensibile per l'Africa. Non tutti sanno però che la luce dell'Etiopia è violenta ma non altrettanto attinca.

Lavorando con pellicola di grande sensibilità e adoperando forti filtri dalle stumature violette e rosse agli arancioni intensi e diaframmando molto è stato possibile fare a meno dei riflessi argentati o dorati, quasi sempre dannosi ai risultati di una buona fotografia.

In un tale tipo di pellicola oltre alla resa dei colori, è buona la grana — ridotta ai minimi termini — dell'emulsione per cui si è ottenuta una morbidezza eccezionale, come abbiamo potuto controllare dai provini fatti seralmente dopo laboriosa preparazione per portare i bagni di sviluppo ai 18 gradi in zone non sempre provviste di ghiaccio e di acqua per il lavaggio. Ma le nostre fatiche sono state sempre compensate dalla soddisfazione di vedere qualcosa del lavoro nei dieci centimetri di negativo da cui ottenevamo le indicazioni da trasmettere a Roma alle Case di sviluppo e stampa per il trattamento da far subire all'intero negativo inviato colà per aereo. Ad una tale soddisfazione si è aggiunta l'altra di poter offrire ad Alessandrini, con quei pochi centimetri di negativo, una primizia delle scene e dei quadri tanto pazientemente e faticosamente elaborati nella lavorazione.

Per gli interni abbiamo usufruito, quale teatro di posa, di una chiesa in costruzione appositamente allestita. Si tratta della grande chiesa di Gaggiari all'Asmara che ci ha permesso di poter realizzare vasti ambienti nei quali, però, non sono mancati notevoli problemi d'illuminazione. Da Roma avevamo portato un parco lampade per un totale di 100 chilowatt. Esso, quantunque ottimo, sarebbe stato insufficiente senza l'uso di pellicola di alta sensibilità che consentisse di ottenere negativi brillantissimi con un solo senso di luce. Tra l'altro, bisognava tener conto che le comparse indigee assorbivano molto la luce delle lampade « mole » che pioveva dall'alto da una distanza di sei ed anche nove metri data la grandezza degli ambienti costruiti.

ALDO TONTI e RENATO DEL FRATE



NUOVI FILM ITALIANI - Sopra: Filippi e Macario in 'Lo vedi come sei?' di Mattoli (Alfa Film). - Sotto: Lo Giudice e Guerzoni in 'Troppo tardi t'ho conosciuta' di Gallone e Caracciolo (An. Cin. Impero)



FILM DI QUESTI GIORNI

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

Gino Visentini, assorbito da altri impegni, ha dovuto lasciare la redazione di 'Cinema' e con ciò anche la sua mansione di critico cinematografico, che egli assolveva con obiettività e competenza. Ci auguriamo tuttavia che il suo nuovo lavoro non lo costringa a privarci della sua collaborazione.



** L'ISOLA DEI CORALLI

È UN VERO peccato dover dire in coscienza che questo film francese non convince, che il suo contenuto è di una troppo palese banalità, che spesso le situazioni sono addirittura di una puerilità che balza agli occhi anche dello spettatore meglio intenzionato.

È un vero peccato dicevamo, poichè tutto ciò che è parte esteriore di questo film, dagli ambienti, ai tipi, dagli attori alla fotografia risulta assolutamente di prim'ordine.

L'ambientazione ci dà una nuova Australia che non conoscevamo, priva di quei motivi esotici tanto cari a quella dozzinale poetica che ispira normalmente i lavori di questo genere, e la mano dell'artista, che va offrendoci bassifondi di un piccolo porto e campagne di quel continente, ha lavorato con un equilibrio perfetto senza mai calcare eccessivamente quelle tinte che per essere ormai diventate uno dei più sfruttati luoghi comuni del cinematografo, possono facilmente cadere nel retorico e nel banale.

Nell'ISOLA DEI CORALLI invece è proprio l'ambiente l'elemento più serio del film quello che in definitiva lo sostiene e rende il lavoro interessante dall'inizio alla fine. E non è poco se si tiene conto che la storia narrata pecca di una straordinaria illogicità e talvolta persino di leggerezza. Siamo di fronte a un uomo che commesso un delitto (addirittura ridicolo è la disinvoltura con cui esso viene presentato) cerca disperatamente di sfuggire alla giustizia e di rifugiarsi in altre terre. Di qui uno strano viaggio su un battello

di contrabbandieri d'armi verso il Messico, il sorgere di nuove complicazioni, il ritorno in Australia, l'incontro stranissimo con quella che sarà la donna del cuore, il viaggio finale verso l'Isola dei coralli, l'isola della felicità. Il racconto è denso quindi di episodi drammatici, ma lo strano è, che mai il film riesce a dare questa sensazione di dramma.

Tutti gli attori compiono i loro gesti e le loro azioni con una meccanicità di scuola. Non che Jean Gabin o la intelligente Michèle Morgan non siano a posto. Essi risultano anzi pienamente in linea. Solo sembrano unicamente interessati a « fare » le loro scene e a non pensarci più su. Ne vien fuori una mancanza di scorrevolezza e di un tono costante. Ogni episodio si esaurisce in se stesso e resta troncato e senza legame con quelli che lo hanno preceduto o che lo seguiranno in una continua alternativa di alti e bassi improvvisi che non prendono lo spettatore, che lasciano la possibilità immediata di una critica, in una parola che mantengono assolutamente freddo il lavoro.

Uno è il luogo veramente alto del film. L'incontro di Jean Gabin con la donna in una capanna sperduta nella campagna. Qui tutto il film acquista una dosatura perfetta di gesti, un equilibrio stabilissimo e la scena si anima e si addolcisce dando l'impressione d'improvviso di aver imboccato la via giusta del lavoro. Ed è appunto questa parte del racconto che scopre, più che mai, nel naturale confronto, l'inconsistenza del resto.



** LA VENERE DELL'ORO

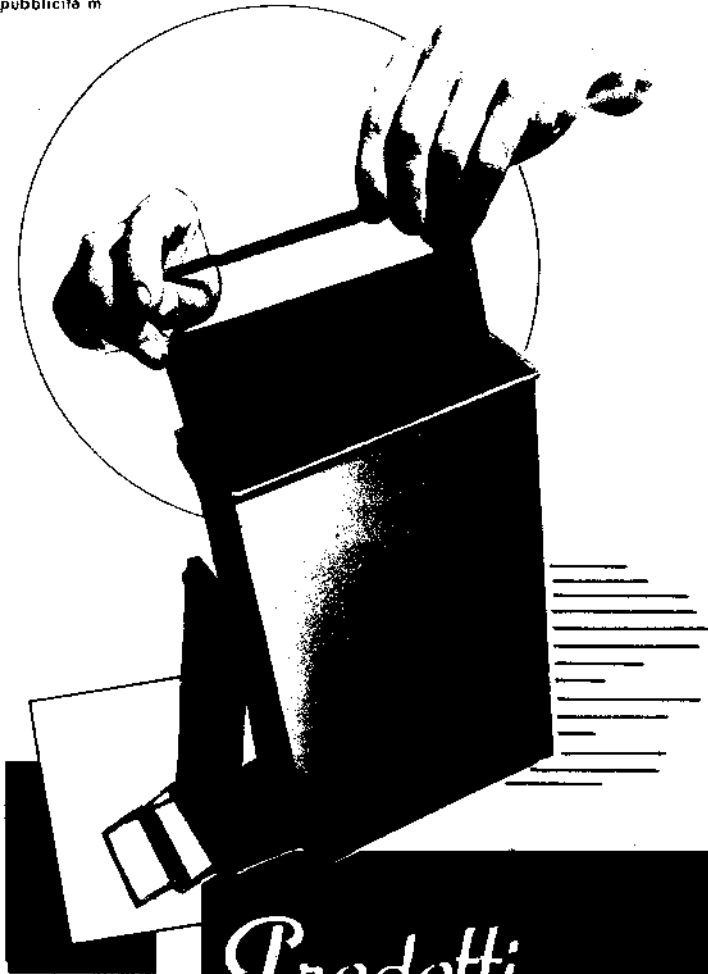
È ORMAI indubitato che i francesi hanno una opinione assolutamente negativa del loro mondo coloniale, protettorati e mandati compresi, e che si sono rassegnati, meglio di niente, a trarre, proprio da questo mondo negativo gli elementi per la maggior parte dei loro film. E dunque con un simile ambiente che si apre quest'ultimo lavoro estivo LA VENERE DELL'ORO che si annuncia sin dai primi secondi con un bel colpo di pistola sparato nella notte a Beirut, colpo di pistola che uccidendo un aviatore francese latore di preziosi piani, causerà quella sequela di guai contorti e pochissimo chiari su cui è fondato tutto il resto. Forse la novella di Sabatier *Business* sarà una bellissima cosa e forse un giorno la leggeremo, ma il film, sia detto con tutta franchezza, è molto fiacco e niente affatto convincente. Lo sbaglio è da ricercarsi nel voler sposare una volta tanto il carattere dei film di gangsters all'americana, con il « tono » francese, che, appartenendo ad una classe ben più elevata di valori, deve necessariamente nel conubio cadere e perdere le sue migliori caratteristiche. Insomma un film d'agosto; e l'agosto grazie al cielo è passato.



*** IL CASO DEL GIURATO MORESTAN

IL CASO DEL GIURATO MORESTAN è a nostro avviso il migliore dei film francesi di questi ultimi quindici giorni, quello che più degli altri giustifica le vicende che vuol narrare, e in cui ogni cosa ci è sembrata intelligentemente misurata e al suo posto. Marcello Achard di cui ben conosciamo l'importante contributo al teatro francese ne ha scritto il soggetto il cui sviluppo per merito del regista Marc Allegret si è veramente spogliato di quella teatralità che forse in altre mani avrebbe indubbiamente nociuto al lavoro. Il quale, specie nella seconda parte, acquista accenti di vera poesia ed è proprio in questa parte che gli attori si scoprono per così dire al pubblico. Michèle Morgan, l'accusata, è veramente perfetta e riesce con grande finezza a creare attorno a sé un'aria di malinconica grazia che pervade completamente il film. Raimu è di una calda umanità e di una convincente franchezza. La versione italiana lascia tuttavia non poco a desiderare.

GIUSEPPE ISANI



*Prodotti
per fotografia*



CHINONE

COLLODIO

FOTOGRAFICO

IDROCHINONE

MONTECATINI

SOCIETÀ GENERALE PER L'INDUSTRIA MINERARIA E CHIMICA

MILANO · VIA PRINCIPE UMBERTO 18-20

GALLERIA

LXXVII-PAOLA BARBARA

(v. tavola a fianco)

RINUNCIARE al proprio nome battesimale per assumerne un altro d'arte, è cosa assai comune nel mondo cinematografico: molte volte i nomi veri sono troppo borghesi o suonano male, o, peggio, son ridicoli, e cambiarli in altri orecchiabili e promettenti, o strani, che attraggano l'attenzione del pubblico e ne conquistino la simpatia, è cosa normalissima. E non è raro il caso di stelle che abbiano preferito a un cognome vero e proprio, un cognome-prenome. Dopo il gruppetto che fu lanciato nel 1930: Dria Paola, Lia Franca, Isa Pola, Leda Gloria, ecco Isa Miranda, ed ecco Paola Barbara.

Paola Barbara è, nel fisico e nel temperamento, il genuino tipo della donna italiana. È nata a Roma, ma la sua famiglia era venuta sul continente dalla Sicilia, e Paola conosce bene questa regione: non è per lei un vago ricordo tramandato, atavico, rimasto nelle ossa come un microbo ereditario. La Sicilia è in lei un ricordo fresco e conquistato come esperienza di vita. Con ciò, che si vuol dire? Forse soltanto indicare ai produttori, che finora hanno fatto di lei sullo schermo uso parsimonioso e distratto, indicare nel modo meno sospettabile, che costei ha un sangue caldo nelle vene, anche se l'aria di Roma ne avrà delicatamente impigrite le reazioni, per natura veementi. La bocca grande di Paola Barbara, quel sorriso lucentissimo sono le sue armi recitative più evidenti, quelle che fanno di lei, dopo un'immagine, un carattere. È un sorriso, il suo, sempre in movimento, avventato e felino, quanto casalingo e protettivo: denti accesi, occhi chiusi e brillanti. C'è invito e tenerezza, sfacciataggine e pudore. Più « nostrana » di così!!!...

Paola Barbara ha fatto una vita comune e tranquilla, essendo nata in una buona famiglia borghese. Storia semplice, come di tante: smania per il recitare, vittoria sui genitori indulgenti. A Firenze, studia recitazione all'apposita scuola della signora Edi Picello. Non passerà molto tempo, e l'ingegner Morsini la consiglierà per il « cast » di *AMAZZONI BIANCHE*. Sono passati sì e no tre anni e Paola Barbara, pur senza aver fatto ancora gesta molto salienti (o specialmente fortunate, che può essere lo stesso), è « stella di prima grandezza », come si dice, e tutti la conoscono. Questo vuol semplicemente significare che la simpatia bonaria nascente dalla sua presenza cinematografica, non ha bisogno di cornici speciali: basta veder lei, basta vedere il suo sorriso. Gli esigenti diranno che è poco. I suoi ammiratori obietteranno che essa è già un carattere; oppure che è una palpitante e fiorente forza del firmamento cinematografico nazionale. E sarà troppo: non bisogna fermarsi alle attrattive fisiche. Obiettivo e acuto ci sembrerà invece chi vorrà dire che da costei si possono ricavare stoffe nettamente vive e nostre, di sapore alla buona ma al dente. In qualche film, qualche scena, qualche atteggiamento, segnavano e facevano spicco. Ritrovarli, uno che voglia « inventare » su Paola Barbara un concreto personaggio che le dia slancio e persuada pure noi tutti, ritrovarli e puntellarli, se è lecito esprimersi a questo modo, sarà già una partenza. Ad esempio in *NAPOLI CHE NON MUORE* essa aveva momenti di attrice, ed era allora la sua arte che convinceva, non più soltanto la sua fragrante presenza fisica.

È pure una bella donna, di quel tipo che un tempo chiamavano « scultoreo »; e a prima occhiata dimostra attitudine al suo mestiere; anche a incontrarla fuori dallo schermo, si vede subito che c'è del buono in lei. È certamente sensibile, tant'è vero che ti confiderà, con ingenuo e promettente calore, un suo raro amore per Verga, non tanto diletantesco, davvero. Ama poi il cinematografo, e il mestiere del cinematografista, e il teatro non mi interessa ». Ha interesse invece pel pubblico, sta a sentire i pareri, vuole constatare « che ne pensa la gente ». Sono segni buoni, no? E non è guastata dal « divismo », che fa presa ora pure da noi, terribilmente, sulle « stelle » e sulle stelline. È rimasta semplice, piena di fiducia e di trasporto; vive. Non è pigra e non si crede arrivata; non si contenta di guadagnare facilmente, come le è dato, ma vuole fare, vuole dire qualcosa.

Attrice spontanea e istintiva, Paola Barbara deve indubbiamente la sua popolarità a quella pronta simpatia che essa ispira, al calore comunicativo che da lei emana. Così, se questo può ascriversi al suo attivo, contemporaneamente ci pare che ancora il suo vero volto insospettato si nasconda sotto quanto può essere in lei di lezioso, e che talvolta può apparire come un vezzo proprio alla sua natura femminile un po' esuberante.

Tre anni di carriera, per un'attrice giovanissima come è la Barbara, sono pochi e molti. Pochi per chi consideri quanto sia necessario il continuo lavoro e la continua esperienza al progressivo affinarsi delle qualità istintive, molti per chi consideri la lista dei film ai quali ella ha partecipato senza che le fosse dato di creare una sua personalità, di foggiate un personaggio evidenti e concreto, sempre costretta in parti di sapore convenzionale e talvolta stucchevole.

Ciò non vuol dire che essa non abbia dato un suo apporto alla nostra cinematografia e ne fa fede l'impegno col quale la Barbara lavora, lo scrupolo che la anima, e la modestia infine che è di lei una dote altrettanto istintiva quanto il suo bisogno di recitare, di estrarre la sua reale passione interiore. Così è possibile ancora pensare (forse *MARIA FERRANTE*, il suo ultimo film, sarà la rivelazione che aspettiamo?) che lo « scopritore », ingegner Morsini, il quale contro il parere di molti, di sua iniziativa la volle portare davanti a Arata in un provino alla Farnesina, vide giusto, tre anni fa, e diede l'avvio alla carriera di un'attrice di buona classe. Un'attrice che può dare uno schietto e sanguigno contributo alla cinematografia nostra. I segni, siamo giusti, i segni ti sono.

FILM: *AMAZZONI BIANCHE* (Arbor, 1936); *L'ANTENATO* (Astra, 1936); *QUESTI RAGAZZI* (Romulus, 1937); *ERAVAMO SETTE SORELLE* (id., 1937); *NAPOLI CHE NON MUORE* (Manenti, 1938); *ORGOGGIO* (S. A. L. I. C., 1938); *L'ALBERGO DEGLI ASSENTI* (Oceano, 1938); *LOTTE NELL'OMBRA* (Diana, 1938); *PER UOMINI SOLI* (Romulus, 1938); *FOLLIE DEL SECOLO* (Scalera, 1939); *MARIA FERRANTE* (id., 1939).

PUCK



PAOLA BARBARA



*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

BANCO DI SICILIA

ISTITUTO DI DIRITTO PUBBLICO

DIREZIONE GENERALE: PALERMO



FONDI PATRIMONIALI: L. 489.323.314,64

120 FILIALI



DATI DI SITUAZIONE AL 31 MAGGIO 1939-XVII

CASSA E FONDI A VISTA

L. 556.590.104,43

DEPOSITI A RISPARMIO E IN c/c CON LIBRETTO

L. 1.161.912.810,98

CORRISPONDENTI (saldi creditori)

L. 1.035.088.190,83

PORTAFOGLIO, BUONI DEL TESORO, ANTICIPAZIONI E RIPORTI

L. 706.022.608,95

TITOLI DI PROPRIETÀ

L. 572.620.277,32

MUTUI ED ALTRI IMPIEGHI GARANTITI

L. 528.104.394,74

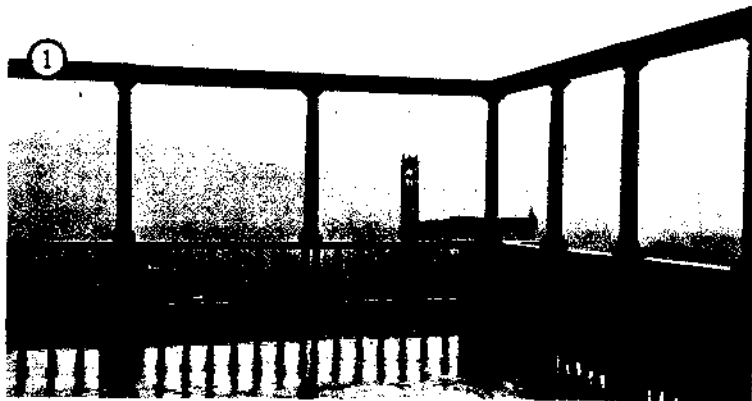
CORRISPONDENTI (saldi debitori)

L. 432.883.208,85



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

VOI FOTOGRAFATE NOI PUBBLICHIAMO



Pietro Luigi Giustina (Torino) è un giovanissimo fotografo, i cui numerosi tentativi risultano interessanti e meritano incoraggiamento. Scelgo tra le fotografie che mi ha inviato questa *Pioggia sul tramonto* (1) che dimostra come il giovane fotografo senta la inquadratura (e infatti egli mi scrive che è anche un cineasta ed eseguisce film in formato ridotto). Interessante è, in questa fotografia, più che l'effetto della pioggia sul terreno, il rapporto fra i piani; gli elementi della cattedrale col campanile e dei monti in ultimo piano, così lievemente sfumati. Esposizione 1/3 di sec., piena apertura.

Una lunga esposizione ha dato alla pellicola Antonio Pellizzari (Arzignano) per la sua fotografia *Crocifisso in una Chiesa di Perugia* (2): 15 secondi, ed

ha calcolato giusto il tempo di posa, perchè il risultato è soddisfacente. Forse avrebbe giovato alla fotografia una ricerca di un punto di vista migliore, in modo da poter comprendere nella inquadratura il crocifisso per intero. Bastava che il Pellizzari si mettesse un po' più a sinistra.

Il venditore di palloncini (3) di Carlo Mugellini (Roma) è una fotografia di atmosfera oltrechè di figure; infatti l'ambiente è stato curato dal fotografo: le panchine dei giardini, le lunghe ombre. L'aver usato una macchina reflex ha permesso al fotografo di mettere bene a fuoco le due figure, lasciando più sfumato lo sfondo. La fotografia è stata ingrandita parzialmente; avrei consigliato tuttavia il fotografo di lasciarle le dimensioni naturali (rapporto 6x6).



Non mi sarebbe dispiaciuto vedere un più di ombre sul terreno, per esempio. Tempo di posa 1/50, diaframma 1:4. Tra le numerose fotografie che ci invia Alberto Franco (Firenze) scelgo questa *Fontana di San Pietro* (4): l'inquadratura appartiene al tipo delle inquadrature ricercate. L'uso evidente della pellicola pancromatica ha concesso di raggiungere toni ben dosati e soprattutto l'effetto dell'acqua contro il cielo e contro lo sfondo architettonico. La luce laterale è stata poi convenientemente sfruttata per staccare i piani prospettici; il distacco non è tuttavia del tutto evidente specie per quanto riguarda la parte architettonica. Quando si sceglie un tema come questo, che è piuttosto allettante, converrebbe eseguire una serie di fotografie da diversi punti di vista, usando inoltre dei filtri di diverso tipo e di varie gradazioni.

« È più ricca di spunti fotografici la montagna o il mare? » mi domanda Rosanna Bonsetti (Ferrara). Tutte le volte che mi sono trovato al mare ho ritenuto che il mare potesse offrire grande quantità di spunti fotografici; lo stesso si dica per la montagna; perciò la risposta non può essere che questa: sia il mare che la montagna offrono numerosi spunti fotografici. Tuttavia bisogna distinguere quando si tratti di fotografare il mare così com'è e la montagna così com'è, senza accessori (un mare senza vele, per esempio, senza scogli ecc.); e in questo caso la montagna offre peggiori spunti, secondo il variare delle stagioni; ma le cime nevose son sempre quelle, però. In conclusione, il buon fotografo trova dappertutto motivi da fotografare. Ecco una fotografia della Bonsetti che è fuori stagione: una fotografia invernale: « Dal

rifugio Livio verso l'Ortler » (5), eseguita con diaframma 16 e esposizione 1/25 di secondo. È una fotografia semplice, senza pretese di bella inquadratura od altro. Sembrerebbe che la Bonsetti avesse usato di un filtro giallo, ma



non lo dice: la resa dei toni è, infatti, buona; le masse dei chiari e degli scuri ben distribuite; in conclusione il punto di vista è opportunamente scelto. Il bagno di sviluppo però non era eccessivamente buono perchè la grana della pellicola non mostra di essere molto omogenea.

M. O.

ASSEGNI PER VIAGGIATORI

B.C.I.

BANCA COMMERCIALE ITALIANA

CAPITALE SOCIALE LIRE 700.000.000





**ASSICURAZIONI GENERALI
VENEZIA**

Società Anonima istituita nel 1831

CAPITALE SOCIALE INTERAMENTE VERSATO L. 120.000.000.-

LE "ASSICURAZIONI GENERALI"

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

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

Fanno parte del gruppo delle

ASSICURAZIONI GENERALI

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

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

IL PIÙ RICCO
ASSORTIMENTO
**IN TESSUTI
DI OGNI TIPO**

Lanerie

Peterie

Velluti

Laminati

Prezzi di assoluta convenienza

ISIA

NEGOZI DI VENDITA
NELLE PRINCIPALI
CITTÀ D'ITALIA

Industria della Seta

LIDO DI VENEZIA

TRA LE PIÙ BELLE SPIAGGIE D'ITALIA
OTTIMA ORGANIZZAZIONE BALNEARE

PER IL SUO DOLCE DECLIVIO, ADATTISSIMA PER
BAMBINI - IDEALE SOGGIORNO AL MARE
ALBERGHI E PENSIONI DI TUTTE LE
CATEGORIE - DAGLI ALBERGHI DI
LUSSO ALLE PENSIONI DI FAMIGLIA
TUTTE LE ATTRAZIONI

Affluite al Lido!

RIDUZIONI FERROVIARIE

DAL 20 GIUGNO AL 1° AGOSTO E DALL'8 AGOSTO AL 12 SETTEMBRE



Informazioni e prospetti all'Ente Provinciale per il Turismo (Ascensione), all'Ufficio Comunale per il Turismo (Municipio) ed alle principali Agenzie di Viaggi

per

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

ACCUMULATORI

HENSEMBERGER

C. E. M. (Milano) e G. L. (Mantova).
 Sto leggendo i Vostri soggetti e Vi
 rissardero al più presto.

SORGE L'USISTE DI RICCIONE. — Vi
 comunico che i soggetti non si tro-
 vano presso la redazione di Cinema ma
 bensì presso la Podesteria di Riccione,
 alla quale potrete rivolgerVi per aver-
 ni restituzione i copioni

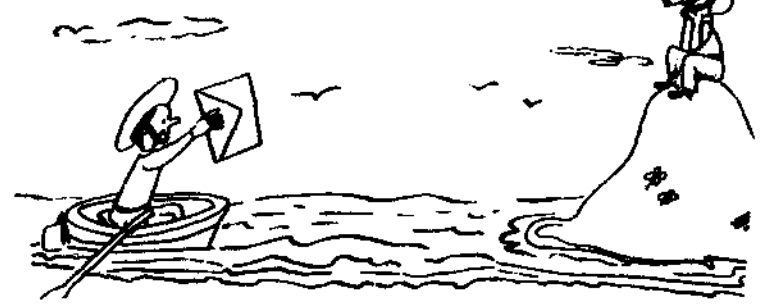
OTTONE MARCO. — Il fatto che voi
 siete studente liceale vi permetterà un
 approfondimento degli studi di ogni
 settore, compreso quello del cinema e
 del teatro sui cui rapporti mi mandate
 un articolo. Volete il mio parere. Dub-
 bo confessarvi che, ancora, le vostre
 idee mi paiono un po' confuse. Sul
 l'argomento sono state scritte pagine e
 pagine, e, in fondo, mi sembra che
 non fosse tanto necessario di scriverle.
 Il teatro vive per conto suo e così il ci-
 nema. Ciò che importa, da un punto di
 vista artistico, è che sia l'uno che l'altro
 si valgano dei propri mezzi espressivi
 particolari. Io non penso certo che
 per un preteso « progresso » sia oppor-
 tuno auspicare l'avvento di un cinema
 plastico, il quale anche se fosse, non
 sostituirebbe il teatro, poiché avrebbe
 altre risorse su cui poggiarsi: risorse
 che sono quelle peculiari del cinema e
 cioè, prime fra tutte (non lo si dice
 mai abbastanza) l'inquadratura e il mon-
 taggio. Non risulta chiara la defini-
 zione di « scrittori scenografi » cui al-
 ludete nel vostro articolo; forse vole-
 vate dire scrittori scenaristi o sceneg-
 giatori; scenografo è il bozzettista e
 l'architetto; bisogna non confondere le
 denominazioni. Frank Capra, George
 Stevens, Gregory La Cava sono regi-
 sti di film; Samuel Hopkins, Adams e
 Erich Hatch sono scrittori di novelle
 e romanzi; Philip Barry è un comme-
 diografo. Non capisco perché diciate che
 tutti questi bravi signori « hanno detto
 molto per il Teatro ». Dirci piuttosto
 che hanno contribuito direttamente (i
 registi) o indirettamente (gli scrittori di
 novelle e teatrali) al cinematografo. Al-
 cune parole del vostro articolo sono,
 infine, illeggibili, perchè essendo quella
 che avete mandato a me una copia, la
 carta carbone non ha coperto tutto lo
 spazio della pagina.

LAMBERTO ANTONELLI (Roma). —
 Non capisco che cosa tu intenda per
 « modulo con l'elenco o spiegazione ecc.
 riguardante i soggetti e le sceneggiature
 cinematografiche », e che vorresti farti
 spedire dal Centro Sperimentale di Ci-
 nematografia. Ora, il Centro ha pub-
 blicato nella sua rivista *Bianco e Nero*
 e nella « Collana di studi cinematografici »
 delle sceneggiature e dei brani di
 sceneggiature. Forse uno di questi vo-
 lumi della collana ti potrebbe essere
 utile, e puoi richiederlo alla Ammi-
 nistrazione di *Bianco e Nero* (via Folio-
 gno 40, Roma) oppure ad una delle
 principali librerie di Roma: si tratta del
 libro *Film: soggetto e sceneggiatura* di
 Umberto Barbaro. In appendice a que-
 sto volume ci sono quattro esempi di
 sceneggiature e un atlante illustrato.

RENATO GRECO (Roma). — UN CA-
 TIVO SOGGETTO è appunto il rifacimento
 italiano di *THE DEVIL TO PAY* diretto da
 George Fitzmaurice e tratto da una
 commedia di Frederick Lonsdale. Era
 interpretato da Vittorio de Sica, Irina
 Lucacevich, Giuditta Rissone, Egisto
 Olivieri. Se è stato possibile il rifaci-
 mento italiano, per quanto il film ori-
 ginale fosse permeato dello spirito in-
 glese della commedia originale, lo è
 stato soprattutto perchè la commedia

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



consentiva una ricostruzione, degli am-
 bienti originali nei nostri stabilimenti.
Ma il SENTIERO DEL PINO SOLITARIO? È
 un'altra faccenda. Questo film si svolge
 quasi esclusivamente in esterni; nel pas-
 saggio americano. E allora? Non con-
 viene forse cercare un soggetto che si
 svolga nel nostro paesaggio italiano? Il
 problema sta appunto qui: cercare sog-
 getti italiani che permettano di sfrut-
 tare pienamente gli ambienti e i pac-
 saggi italiani. In questo momento si
 stanno rifacendo dei film tedeschi. Tu
 sai già che la mia opinione è in con-
 trasto con tale idea dei rifacimenti. Poi,
 vedo con piacere che vieni dalla mia
 parte, riconoscendo che la nostra let-
 teratura offre notevoli spunti per film.
 Ma non soltanto la nostra letteratura:
 la stessa vita di ogni giorno può offrire
 spunti per soggetti. Scrivi pure quando
 vuoi. Le Gallerie vengono redatte per
 questo o quell'attore via via che esso
 ha nel momento in cui viene scritta la
 galleria, una certa importanza.

P. (Tripoli). — Il tuo entusiasmo per il
 film *ETTORE FIERAMOSCA* è senza dubbio
 simpatico, perchè si rivolge non solum-
 to al film ma anche a un tono che do-
 vrebbe avere secondo te la cinematogra-
 fia italiana: sono che tu hai rison-
 trato anche in *LEUCIANO SERRA PILOTA*. È
 vero che i film di Alessandro Blasetti
 sono ricchi di belle inquadrature, e che
 la composizione del quadro è di solito,
 curata meglio del racconto. Tu puoi ve-
 dere delle inquadrature analogamente
 attraenti in *PALIO*, in « 1880 » ma in
ETTORE FIERAMOSCA lo sbalzo è maggiore
 e Blasetti si è valso, come tu hai no-
 tato, di attori professionali che « reci-
 tano di più »: elemento nuovo nel ci-
 nema del nostro regista.

ITALO MONZA (Milano). — La scuola
 per attori istituita presso la ditta Scalaria
 è stata soppressa, e infatti si trattava
 di un parziale doppione della sezione
 Attori presso il Centro Sperimentale di
 Cinesmatografia dal quale Istituto la
 Scalaria aveva del resto preso alcuni dei
 migliori elementi, come Elena Zareschi,
 Otello Toso, Gianni Agus. È opportuno
 quindi per un giovane che voglia di-
 ventare un attore avveduto e consape-
 vole, frequentare il Centro Sperimentale
 di Cinesmatografia (indirizzo fino al
 20 settembre: via Foligno 40, Roma).
 Dalla Vostra fotografia non posso farmi
 un giudizio complessivo. Se dovessi giu-
 dicare soltanto delle doti fisiche potrei
 dire che per quanto la fotografia sia
 sfumata e quindi un particolare parere
 sia impossibile, non risultano difetti di
 sorta per impedirvi di intraprendere la
 carriera cinematografica. Certo che lo

studio, la cultura, l'apprendimento del
 la tecnica sono necessari elementi per
 procedere in questa strada. Per la rile-
 gatura del fascicolo Vi consiglierò di
 includere le copertine; servono a sepa-
 rare numero da numero e hanno, come
 Voi dite, belle fotografie.

STUDENTE DI MILANO. — Grazie
 per la Vostra simpatica lettera. Io spero
 che prima o poi i Vostri desideri pos-
 sano essere appagati. Intanto dirò a
 Puck che solleciti le « gallerie » di Pier-
 re Blanchat e di Louis Jouvet. Per
 quanto riguarda l'articolo Vi dirò che
 Cinema è sempre disposto a pubblicare
 dei buoni articoli. Quindi io Vi consi-
 glierei di scrivere un articolo che avete
 in mente, o un altro, su diverso argo-
 mento. Mi piace il fatto che andiate a
 scoprire dei film poco conosciuti di re-
 gisti importanti. Quello che Voi citate,
 I CAVALIERI DELLA MORTE di Julien Du-
 vivier (che continua ad essere uno dei
 registi più apprezzati e discussi nel tem-
 po stesso dai lettori di cinema che si
 interessano dell'arte del cinema), è un
 film di qualche anno fa. Per quanto ri-
 guarda *CARNET DI BULLO* le cose sono
 andate in questo modo: Duvivier ha
 avuto l'idea di fare un film con diversi
 attori. Ha raccolto le adesioni, e tra
 queste anche l'adesione di Victor Fran-
 cen che poi non ha più partecipato al
 film e che (forse per compenso) di
 questa mancata collaborazione) Duvivier
 ha scelto quale protagonista di *LA RE-
 DE JOUR* testè proiettato a Venezia. S'è
 messo quindi d'accordo con Sarment,
 Zimmer, Jeanson per la stesura dei dia-
 loghi e in un certo senso dei vari epi-
 sodi che si reggono soprattutto sul dia-
 logo. Marie Bell, il personaggio femmi-
 nile che lega i diversi episodi, è stata
 scelta per ultima. Corrado Terzi avrà
 senz'altro piacere se io gli comunico la
 Vostra ammirazione per lui.

LUISA (Luca). — Sei invaziabile,
 quindi. Purtroppo non posso accon-
 tentarti, perchè credo che tu sia quasi me-
 glio informata di me, per quanto ri-
 guarda gli attori. È probabile che tu
 abbia ragione e che in notti sul bo-
 sforo ci fosse anche Heinrich George.
 Wera Engels non ha partecipato a film
 importanti. È apparsa nei BALLETTI
 DEL VOLGA, mi pare. È un'attrice in-
 teressante come tu dici; non condivido
 invece la tua opinione circa la regia di
 SI PARLA DI CARLA che tu definisci « con-
 fusa e incerta ». Forse dovresti rivedere
 questo film di Werner Hochbaum, che
 è uno dei registi più attenti fra quelli
 che son venuti fuori in questi ultimi
 anni. Vi sono scene assai ben portate,
 come la scena a tre fra la Engels, la

Peters e Schoonhals, e altre in cui si
 nota da parte del regista una interve-
 nzione psicologica non comune, sono
 dico che tu abbia l'intenzione di dare
 la tesi di laurea sul cinema. Il profes-
 sore cui la chiederai non dovrebbe « tir-
 rarti dietro la cattedra », come non
 l'hanno tirata dietro gli altri professori
 cui è stata chiesta. Erano professori di
 storia dell'arte e di filosofia. Le tesi di
 cinema disertate col professore di filo-
 sofia vertevano i rapporti tra filosofia e
 cinema e in particolare tra psicologia e
 cinema (mi risulta che una sola sia sta-
 ta la tesi su tale argomento); altre ne
 sono state disertate col professore di
 storia dell'arte, ed è questa la materia
 che meglio si presta ad una tesi sul
 cinema. Non so quale sia il tuo profes-
 sore di Storia dell'Arte, poiché non
 so presso quale università tu sia iscrit-
 to, comunque il prof. Giuseppe Finocci
 dell'Università di Padova, col quale è
 stata dissertata una tesi sul cinema e
 al quale di recente un candidato ne ha
 chiesta un'altra sull'argomento, si è di-
 mostrato favorevole. I suoi colleghi do-
 vrebbero esserlo altrettanto, io penso.
 Potrebbe essere interessante studiare il
 cinema dal punto di vista narrativo e
 in questo senso, chiedere le tesi al pro-
 fessore di letteratura italiana non sareb-
 be del tutto errato; in questo caso si
 dovrebbe trattare dei modi narrativi e
 anche, dei motivi lirici della letteratu-
 ra, in rapporto ai modi del cinema. Si
 entrerebbe così nell'estetica e quindi nel-
 la filosofia. Dunque, dipende dal tipo
 della tesi, il chiederla a questo o quel
 professore. Comunque, auguri.

TRIPLIX (Roma). — La disquisizione
 che può nascere dallo studio del film
 di disegni animati (non « cartone »,
 per favore) è senza dubbio interes-
 sante. A questo proposito non sarebbe inu-
 tile che tu leggessi un articolo che so-
 stiene quasi la tesi contraria a quella
 sostenuta da Umberto Barbaro, e nella
 stessa rivista *Bianco e Nero* (giugno
 1939), dovuto a Gabriele Baldini e com-
 mentato da una nota di Rafe Furlan,
 in calce allo stesso articolo. Si può di-
 scutere anzi tutto, sul valore artistico
 o meno della fotografia; io sostengo,
 contrariamente alla tua opinione, che
 la fotografia può trasfigurare la natura,
 e per questa trasfigurazione ci si serve
 di questo o quel tipo di pellicola, di
 questo o quel filtro, di questo o quel-
 l'obiettivo, senza voler considerare
 l'elemento angolazione da cui dipende
 la inquadratura che è sostanziale ai fini
 artistici, e la stessa composizione del
 quadro. Uno stesso motivo può essere
 ripreso da una macchina fotografica in
 modo diverso secondo che alla macchi-
 na sia questo o quel fotografo. La
 stessa possibilità di composizione del
 quadro, ha, evidentemente, il disegna-
 tore di un film di disegni animati, in
 quanto egli stesso disegna e dipinge
 addirittura il quadro. (Esistono a que-
 sto proposito dei film di pitture in mo-
 vimento, strani e interessanti). Il desi-
 gno può essere variamente giudicato,
 bello o brutto. Ci sono coloro che ap-
 prezzano altamente i disegni di Disney,
 giungendo a una sopravvalutazione di
 questo cineasta, definendolo « il grande
 poeta del cinema », ed uno coloro (Bar-
 baro, da te citato, per es.) che negano
 ogni qualità al disegno di Disney. Io
 ritengo che Disney possa interessare
 piuttosto per la piacevolezza delle stori-
 ette da lui raccontate, per la bontà
 delle sue favole. È probabile che quel-
 che altro film di Walt Disney venga
 proiettato in Italia; comunque si tratta
 di residui della precedente stagione.

IL NOSTROMO

ER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE M.

NECCHI

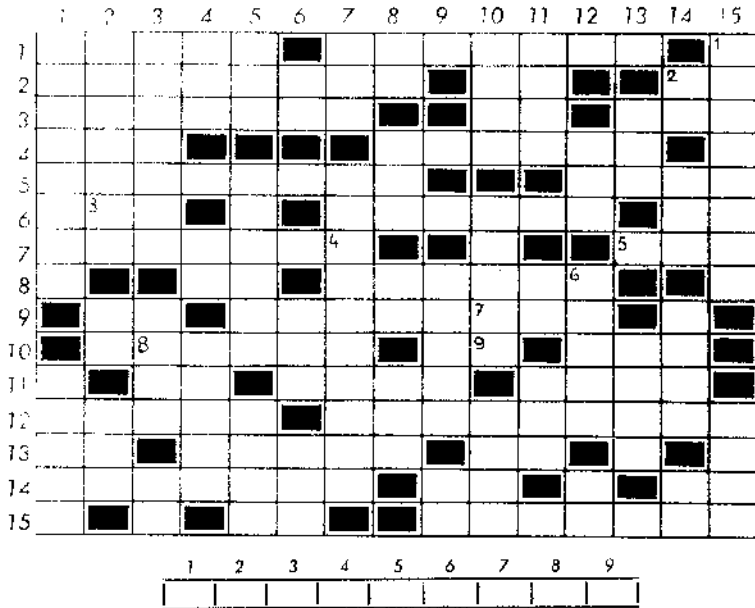
ER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE MACCHINE PER CUCIRE M.



GIOCHI E CONCORSI

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

PAROLE CROCIATE



ORIZZONTALI: 1. Regista italo-americano - 1-a. Delicata attrice italiana - 2. Film interpretato dalla nostra maggiore attrice comica - 2-a. Due sorelline - 2-b. Esclamazione di dolore - 3. Attore comico italiano - 3-a. Le consonanti di Lina - 3-b. ... de' Tolomei - 4. Imperfetto dell'ausiliare essere - 4-a. Capitale dell'Eritrea - 5. Dipinto o scultura - 5-a. Città dell'Egitto - 6. «Cit» si è scomposta! - 6-a. Ne: «Il signor Max» - 6-b. In auto ad Enna - 7. Città dell'impero Giapponese - 7-a. Il principio del motto - 8. Le iniziali dell'interprete di «Cinque a zero» - 8-a. Nome comune dell'America - 9. La sigla dell'interprete di: «Ragazza puro sangue» - 9-a. Novella - 10. In «Olimpia» c'erano di tutto il mondo - 10-a. Con una auto per Rovigo - 10-b. In Italia è stato abolito - 11. Come il 10-a orizzontale - 11-a. Avverbio di tempo - 11-b. Paese dell'Asia orientale - 12. Furono famosi quelli del Casanova - 12-a. È il nostro migliore attore del cinema - 13. Siamo a Ravenna in auto - 13-a. Maggiore responsabile del successo del film - 13-b. Agenzia Esportazioni - 14. Moto dell'anima che non posa finché non è conseguito perciò ne manca un po' - 14-a. Le iniziali dell'attrice di: «Furia» - 14-b. Due croci - 15. Industrie Unite - 15-a. Il grande interprete di: «Il grande appello».

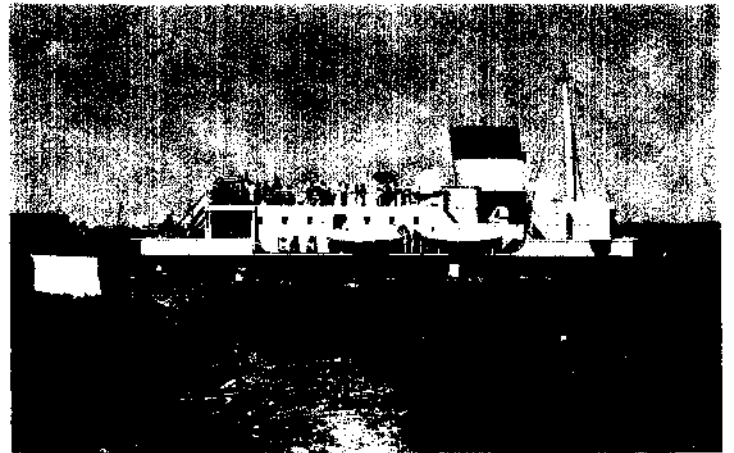
VERTICALI: 1. Il migliore regista italiano del momento - 1-a. Teatro di cruenta battaglia nella grande guerra - 2. Dal nome di Americo Vespucci - 2-a. In auto in Argentina - 2-b. «Jamais» dicono in Francia - 3. Il suo primo film fu «Il Sopravvissuto» - 3-a. Significa nero, oscuro - 3-b. È la prima delle sette - 4. Reale Club Nautico - 4-a. Simpatico attore italiano - 4-b. Protagonista di «Delitto e Castigo», americano - 5. Trovasi nei Paesi Bassi - 5-a. Il migliore è Giacchetti - 5-b. È passato - 6. Lo zio Tom - 6-a. Fra il Daua Parma e il Uebi Scebeli - 6-b. Avverbio di luogo - 7. Totale... il numero perfetto - 7-a. Tutti gli artisti vi si debbono sottoporre prima di presentarsi alla macchina da presa - 8. Fiume della Lettonia - 8-a. La sigaretta dell'impero - 8-b. Interprete di: «Jungla Nera» (iniz.) - 8-c. Avverbio di tempo - 9. Città del Cile - 9-a. In auto a Spezia - 10. Grande attrice tedesca - 10-a. Progenitore - 10-b. Sostantivo maschile plurale - 11. ... di Barlow - 11-a. Industrie Tessili - 11-b. Pronome - 12. Ruscello - 12-a. Isole del Tirreno - 12-b. Due nullità - 13. La negazione francese - 13-a. ... Naz. Industrie Cinemat. - 14. Come il 2-b orizzontale - 14-a. Piccolo difetto caro alle donne - 14-b. Grande industria torinese - 14-c. Come il 14-b orizzontale - 15. Lo ha interpretato Doris Duranti - 15-a. Irsuto, ispido vuol dire.

A gioco ultimato, se la soluzione sarà esatta, nelle lettere numerate e nelle progressivamente si avrà il titolo del film che il regista dell'uno verticale sta dirigendo.

ENZO BARONI (Roma)

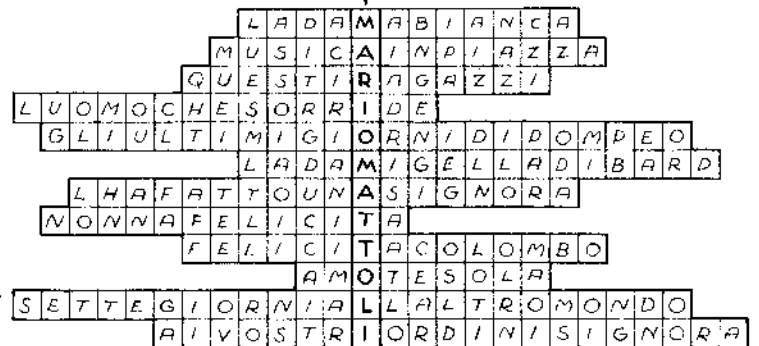
SOLUZIONE DEL GIOCO DEL N. 75 (10 AGOSTO 1939-XVII)

CROCIERA ESTIVA



NEL PORTO DI... CINECITTA

IL REGISTA NASCOSTO



MARIO MATTOLI

SOLITORI GIOCHI N. 75

Crociera estiva: FILIBERTO VALENTINIS - Monfalcone, Via P. di Piemonte, 17
Il regista nascosto: PAOLO MASINI - Roma, Via Domenico Fontana, 12

Scrivere la soluzione in Inchiostro...
Scegliere un vincitore fra i solutori del gioco...
77° fascicolo apparirà nel 79° fascicolo (10 agosto 1939-XVII)

Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

NOVISSIMA - Via Romanella de Fori, 9 - Tel. 760205 - Roma

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

5000 LIRE PER UN SORRISO



Sapete sorridere?

Albertarelli, Boccasile, Corra, De Sica, Fraccaroli, Ramperti, Rèpaci, Ridenti, E. Visconti, Zavattini, vogliono assegnarvi uno dei 130 premi e magari il primo di 5000 lire per il più bel sorriso.

A sorridere il vostro più bel sorriso e indurvi a mandarcene la fotografia vi aiuterà la Pasta Dentifricia Erba Civiemme della quale si sono venduti finora cinquanta milioni di tubetti. Questo famoso dentifricio contiene perfettamente dosate, sostanze che sterilizzano e detergono senza corrodere e danno ai denti una bianchezza luminosa



RIUNIONE
ADRIATICA
DI SICURTÀ

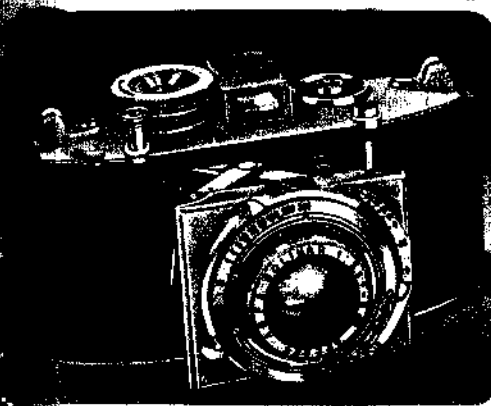


M O S T R A
S T O R I C A
D E L
C E N T E N A R I O

TRIESTE - MAGGIO-OTTOBRE 1939-XVII
RIDUZIONI FERROVIARIE

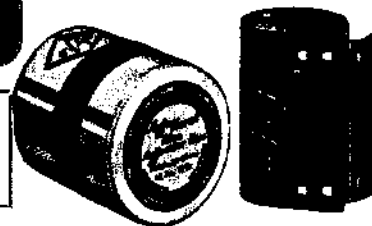
Se fosse a colori...

Nella fotografia bianco e nero l'ottima pellicola Isopan Agfa riproduce le tonalità nei loro giusti valori, ma non sarebbe forse molto più bella ed espressiva una pellicola a colori su pellicola Agfacolor? Cosa occorre per fotografare a colori? una macchina Karat Agfa caricata con pellicola Agfacolor!



Karat Agfa
formato d'immagine 24x36 millimetri
pregi particolari:
caricatore per 12 pose; macchina a spiegamento rapido, leggera e maneggevole; impossibilità di doppie esposizioni e scatti a vuoto; caricamento semplicissimo.
Karat Agfa 6,3 L. 330
Karat Agfa 4,5 L. 460
Karat Agfa con Compar L. 680
Karat Agfa con Compar Rapid L. 725

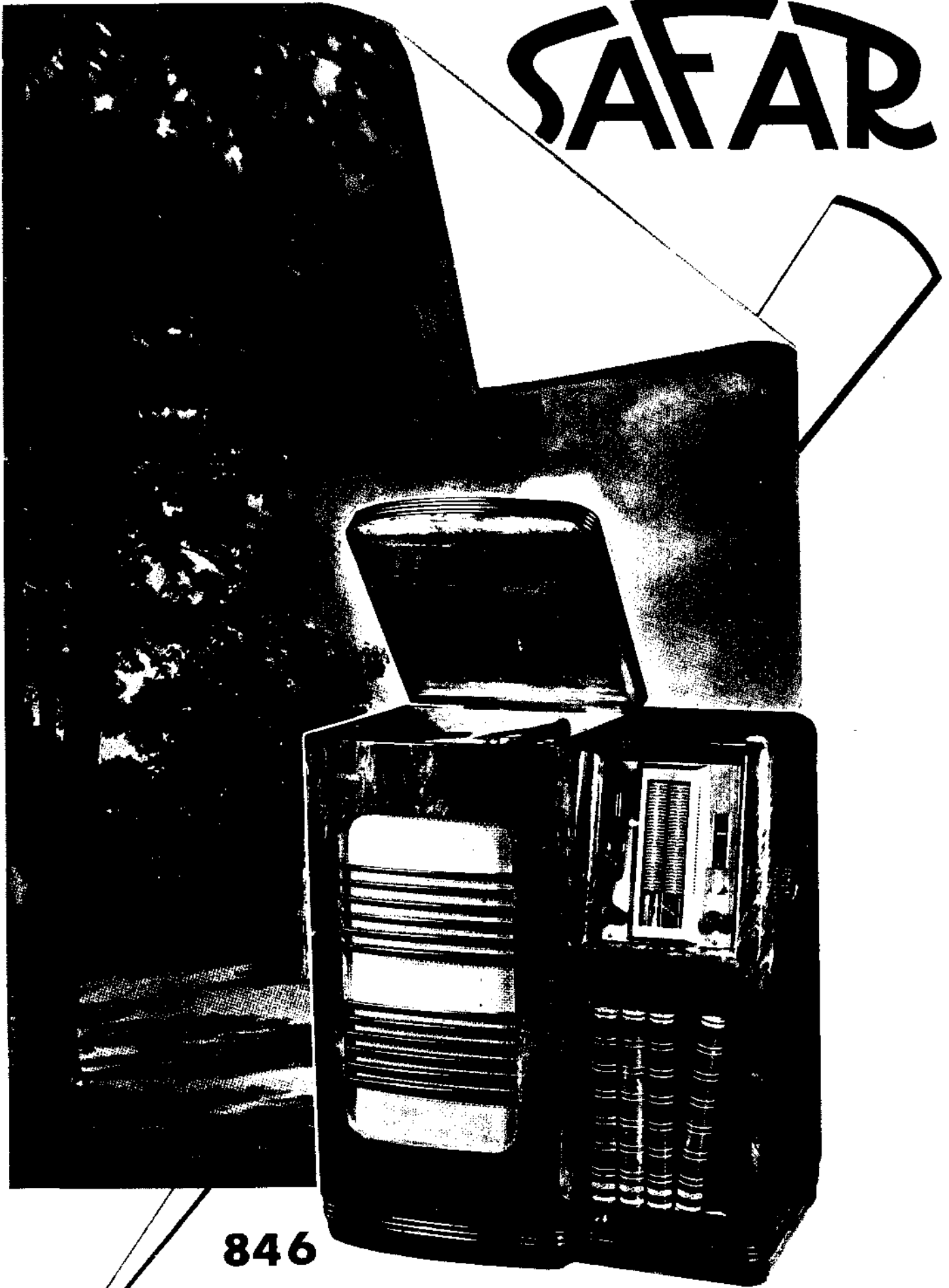
La pellicola Agfacolor si fornisce in emulsione per luce diurna e luce artificiale. Caricatore Karat per 12 pose (compreso sviluppo) L. 18



Con la macchina Karat tutti possono fotografare a colori!

Richiedete apposito opuscolo sulla fotografia a colori, il nuovo catalogo 1939 macchine Agfa al Vostro fotografo od alla
AGFA FOTO SOC. AN. - PRODOTTI FOTOGRAFICI - MILANO (S. 30) - PIAZZA VESUVIO, 19

SAFAR



846

RADIO GRAMMOFONO
SUPER 8 VALVOLE

4 Gamme d'onda - Scala alfabetica con **Autoricerca.**

SAFAR