

CINEMA



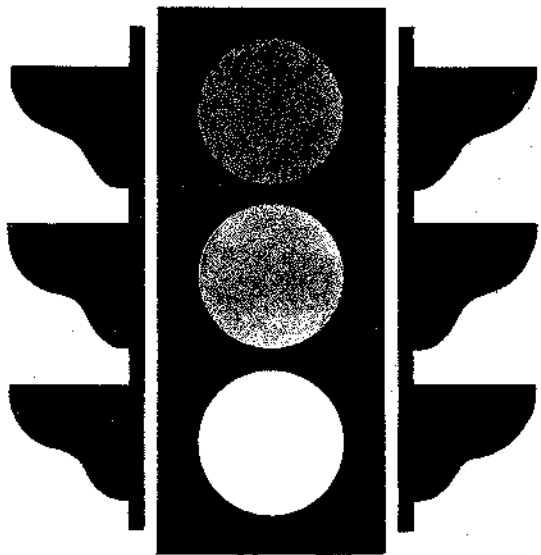
2

GRANDI
CONCORSI

SPED. IN ABB. POST. GR. 2°

99 LIRE
2,50

10 AGOSTO 1940-XVIII



...deficiente

RIPRESA

...sopraggiunge il

ROSSO!



Usando carburanti
A • G • I • P • il vostro
motore risponderà
sempre con la mas-
sima prontezza, evi-
tando l'inconvenienza di
non immediate riprese



DIN-AG-6

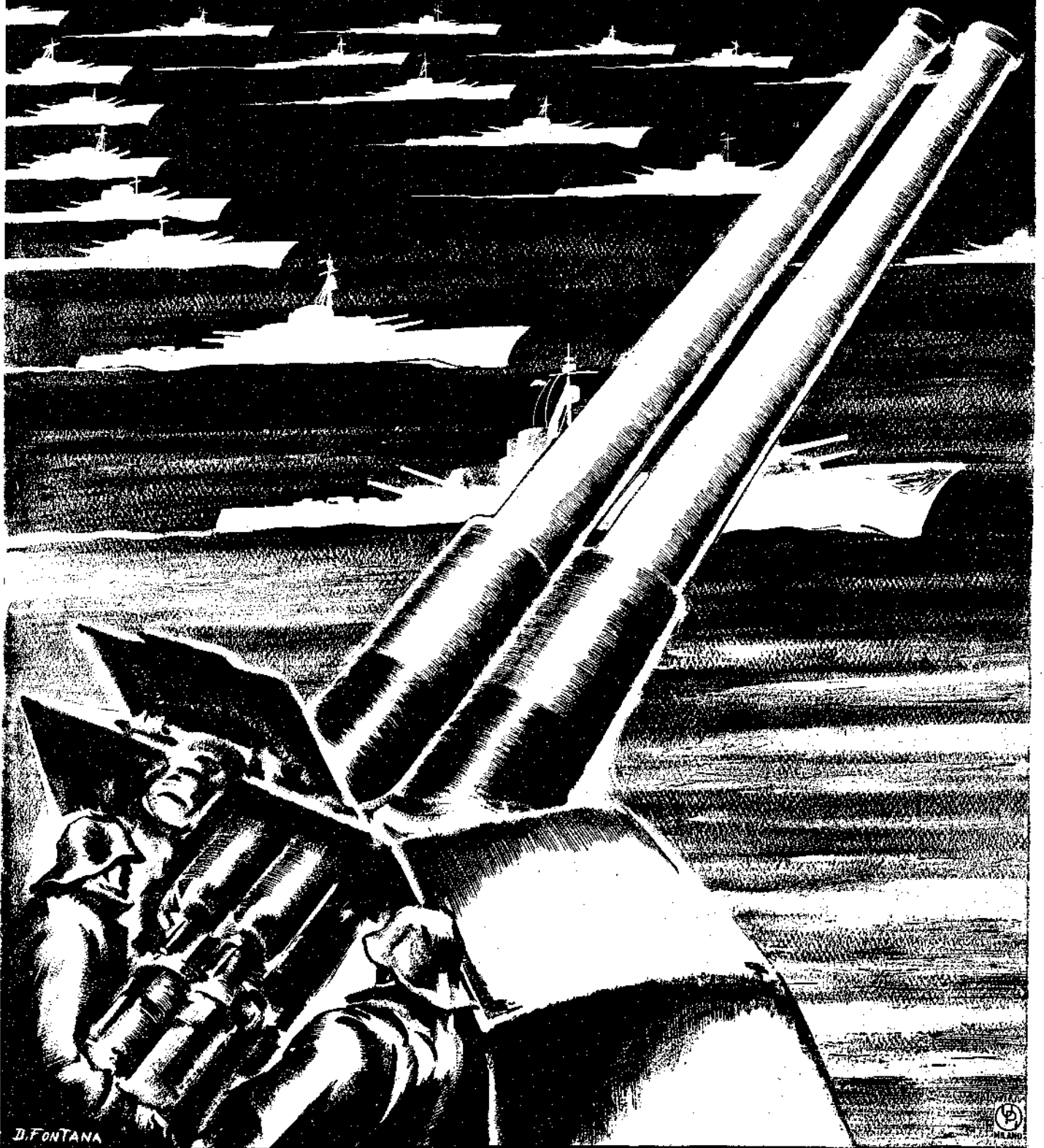
AGIP

Lubrificate con

Italol

AZIENDA GENERALE ITALIANA PETROLI - • A • G • I • P •

AL SERVIZIO DELLA PATRIA IN ARMI



D. FONTANA

ODERO-TERNI-ORLANDO

UN PREMIO DI UN MILIONE PER I BUONI DEL TESORO 1949

VINTO DA UN ASSICURATO DELL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

**L'EMISSIONE DELLE SPECIALI POLIZZE CONTINUA:
APPROFITTAENE!**

Un assicurato dell'Istituto Nazionale residente in una città dell'Emilia, titolare di una polizza abbinata ai Buoni del Tesoro 1949 del capitale di L. 5.000 e per la quale aveva finora speso poco più di 250 lire, ha avuto la fortuna di sentirsi annunciare dallo stesso Istituto che uno dei dieci Buoni del Tesoro collegati alla sua polizza era stato estratto per il premio di

1 MILIONE DI LIRE

e si è pur sentito confermare che la sua polizza continuava a rimanere in vigore e che egli quindi mantiene pieno diritto di concorrere, con i Buoni assegnati al suo contratto, alle estrazioni dei successivi premi.

Questo caso deve far decidere tutti coloro che hanno a cuore non soltanto il proprio avvenire, ma anche quello dei propri cari, a valersi di questa specialissima forma assicurativa creata dall'Istituto Nazionale delle Assicurazioni, per sottoscrivere uno o più Buoni Novennali del Tesoro 1949. Con un piccolissimo risparmio, di nessun peso anche per i meno abbienti, ognuno non soltanto compie un saggio atto di previdenza e procede ad un ottimo investimento dei suoi risparmi, ma va anche incontro alla più lusinghiera fortuna.

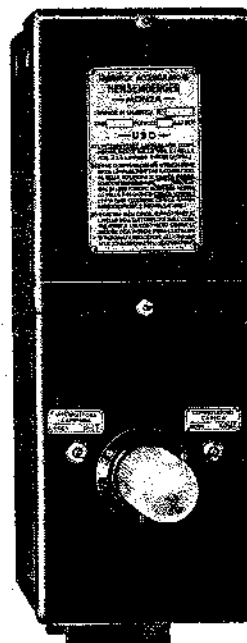
Ciò è ancora possibile perchè l'Istituto Nazionale delle Assicurazioni, valendosi della scorta dei titoli a sua disposizione, continua ad emettere le sue speciali polizze abbinata ai nuovi Buoni Novennali del Tesoro 5% 1949 per dar modo a tutti i cittadini di acquistare i Buoni stessi e per di più con pagamento rateale. Tali polizze sono in forma « ordinaria » e in forma « popolare ».

illuminazione di sicurezza Hensemberger

per abitazioni, ricoveri anti-aerei, cinema, teatri, luoghi di riunione, alberghi, ristoranti, banche, stabilimenti, centrali elettriche, miniere, ospedali, cliniche, o comunque per tutti gli ambienti pubblici e privati ove occorra la sicurezza assoluta di avere sempre la luce in caso di guasti e di interruzioni della pubblica illuminazione

Alfrettatevi a fare l'impianto per essere sicuri di arrivare in tempo!

Chiedere informazioni e listini alla
**FABBRICA ACCUMULATORI
HENSEMBERGER - MONZA**



GIUSEPPE LUGO nel film

CANTATE CON ME

altri interpreti:
RUBI DALMA - LAURA
NUCCI - UGO CESERI
GUGLIELMO SINAZ
GIULIO STIVAL - AR-
NALDO ARNALDI
GINO BIANCHI

Regista:
GUIDO BRIGNONE
Produzione: S. A. F. A.



Esclusività: E. N. I. C.



Isa Miranda in 'Senza cielo' (Artisti Associati-Continentalcine - Foto Pasce)

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

FONDATA DA ULRICO HOEPLI
Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

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

Anno V - Volume II Fascicolo 99 10 agosto 1940-XVIII

Questo fascicolo contiene:

CARLO JUBANICO	
<i>Fare sul serio</i>	pag. 83
DIEGO VALERI	
<i>Pubblico veneziano</i>	84
MASSIMO MIDA	
<i>La pazienza di Giobbe</i>	85
MASSIMO ALBERINI	
<i>Film in costume e film di caratteri</i>	86
SEGNALAZIONI:	
1. <i>Un tentativo e una ragazza</i>	88
2. <i>Carla del Poggio</i>	89
DOMENICO PURIFICATO	
<i>Pittura e cinema</i>	92
BRUNO ZUCULIN	
<i>I nostri film in Argentina</i>	94
MARIANO SANCHEZ DE PALACIOS	
<i>Cinema spagnolo ieri e oggi</i>	96
GIUSEPPE ISANI	
<i>Il mistero della Pecblenda</i>	97
NINO LATANZA	
<i>Colin Ross</i>	100
MARCELLO ROLLERO	
<i>A proposito di una sintassi</i>	105
RUBRICHE:	
<i>Cinema gira</i>	77
<i>Dischi di film</i>	78
<i>Negli stabilimenti si gira</i>	81
<i>Film di questi giorni</i>	101
<i>Galleria: Joan Bennett</i>	102
<i>Capo di Buona Speranza</i>	103
<i>Giocchi e concorsi</i>	108

Come già abbiamo avisato ai nostri affezionati lettori, stante l'autorizzazione delle Superiori Gerarchie in seguito all'aumentato costo della carta e in genere delle materie prime che concorrono alla stampa dei giornali e delle riviste, da questo numero 'Cinema' verrà messo in vendita in tutta Italia al prezzo di

L. 2,50

DIREZIONE, AMMINISTRAZIONE e REDAZIONE: Roma, Piazza della Pilotta, 3 - Telefono 66-470 - Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'Amministrazione del periodico, o mediante versamento al conto corrente postale 1/23277 oppure presso le librerie Hoepli in Milano (via Berchet) e Roma (Largo Chigi).
ABBONAMENTI: Italia, Impero e Colonie, anno L. 40 semestre L. 23. Estero, anno L. 60, semestre L. 35.
PUBBLICITÀ: rivolgersi Unione Pubblicità Italiana Soc. Anonima - Roma, via Dossofatti 9, e sue Succursali.

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE: LIRE 2,50 - NUMERI ARRETRATI: IL DOPIO
Manoscritti e fotografie, anche non pubblicati, non si restituiscono

AL SERVIZIO DELLA PATRIA IN ARMI



ILVA

ALTI FORNI ACCIAIERIE D'ITALIA

CINEMA GIRA

ITALIA

INTERESSANTE...

...e ben documentato è l'articolo apparso sull'*Illustrazione Italiana* del 14 luglio scorso di Silvano Castellani, scritto a proposito di una intervista ottenuta con Karl Melzer, vice presidente della Reichsfilmkammer. Il Castellani riporta fra l'altro, le interessanti informazioni fornitegli da Karl Melzer a proposito del suo viaggio in Italia:



Giuseppe Rinaldi ne 'La prima donna che passa' (foto Ciolfi)

« la Germania e l'Italia - ha detto Melzer - hanno un cammino comune da percorrere e un formidabile compito da assolvere nella ricostruzione dell'ordine europeo che nascerà dalla vittoria delle armi delle due Rivoluzioni. In stretta comunione di spiriti e di obbiettivi anche nel campo del cinema, questo cammino sarà percorso fino in fondo. Sono tornato a Roma dopo tre anni e vi ho ritrovato la stessa fervida vita, lo stesso clima, e in questi giorni ancor più fraterna quell'ospitalità che già conoscevo. Ho nuovamente visitato i Vostri insuperabili stabilimenti di Cinecittà, ho ammirato la nuova sede del vostro Centro Sperimentale di Cinematografia, mi sono a lungo intrattenuto e a varie riprese con i dirigenti della cinematografia italiana e mi sono incontrato col ministro Pavolini trattando con lui problemi presenti e futuri. A Berlino e a Roma continuerò a rendere sempre più stretti e fecondi questi nostri rapporti. Il vostro Duce ha detto che « il cinema è l'arma più forte », e anche di questa sapremo servirvi per la più completa vittoria ».

Vogliamo però notare che l'illustre *Illustrazione Italiana* avrebbe fatto ineglio a dare la vera identità di una delle fotografie pubblicate per corredare l'articolo del Castellani. Il mezzuccio di far passare la fotografia di un modellino addirittura per « una bella fotografia ripre-



sa mentre si gira in uno dei teatri della U.F.A.», denota o una certa povertà d'idee o una tal quale penuria di fotografie o una ignoranza di certe realtà cinematografiche. Comunque facciamo presente che si tratta della fotografia di un modellino esposto alla Mostra del Cinematografo esistente presso la Ufa a Babelsberg.

GERMANIA

SOTTO L'EGIDA...

...del Comando della Marina da guerra germanica, è stato portato a termine in questi giorni un documentario che descrive l'impiego dell'arma sottomarina nella guerra attuale. Si tratta di una pellicola girata dal capitano di corvetta Zer-

bc, noto per una serie di pellicole sulla marina da guerra ed autore fra l'altro del documentario sulla efficacia delle mine. Operatori delle riprese fotografiche sono stati Otto Tober e Josef Dietz.

L'ARCHIVIO CINEMATOGRAFICO...

...di Vienna è certo fra i più importanti del mondo. Consiste in circa 70 mila voci, che registrano fotografie, riviste, libri, sceneggiature, bollettini di censura, ecc. All'archivio appartiene inoltre un elenco di nomi di persone più o meno famose, interessate nel film. Il solo catalogo dei titoli di film raccoglie 6 mila voci. Fa parte anche dell'archivio una ricca scelta di pellicole tra cui un film di 300 metri che sotto il titolo DAL 1906 AL 1936 fa un'intre-

BANCA COMMERCIALE ITALIANA

BANCA DI INTERESSE NAZIONALE

CAPITALE L. 700.000.000 INT. VERS.

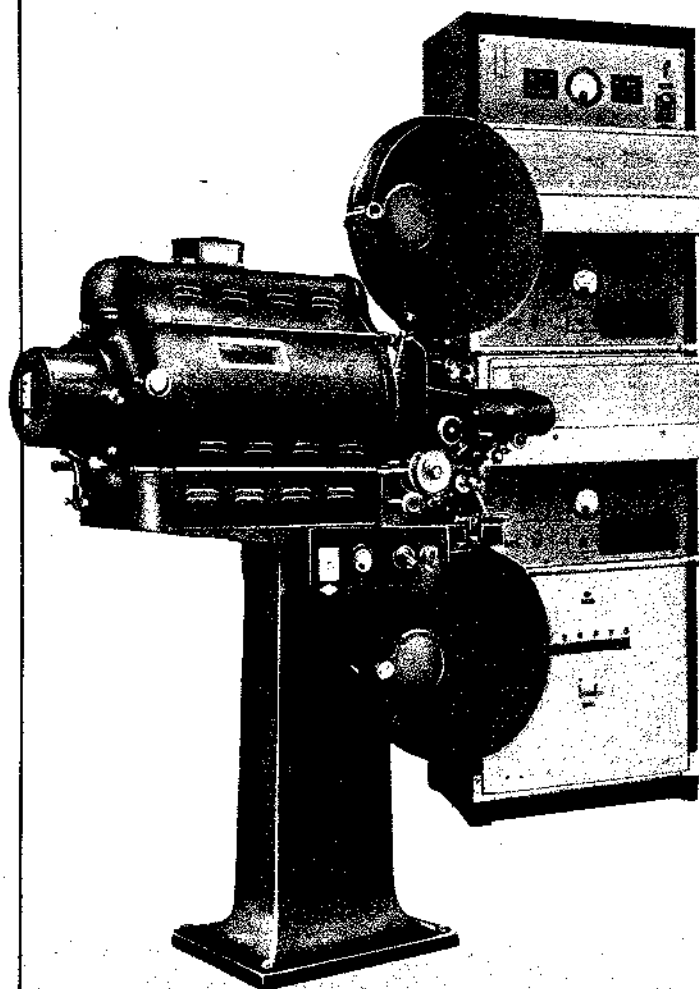
RISERVA LIRE 160.000.000

AL 18 MARZO 1940-XVIII



Un particolare di un interno di 'Amore di ussaro', che sarà presentato a Venezia. La scenografia del film è stata curata dall'architetto Salvo D'Angelo, che sappiamo è stato prescelto da Goffredo Alessandrini, direttore artistico dell'Elica film, per la scenografia de 'Il Caravaggio', una produzione Elica film che sotto la regia dello stesso Alessandrini entrerà in cantiere ai primi di settembre (foto Cinecittà)

I più moderni impianti CINESONORI



**SOC. ANONIMA
CINEMECCANICA**

MILANO
VIALE CAMPANIA, 25

**ALLOCCCHIO
BACCHINI & C.**

MILANO
CORSO SEMPIONE, 93

DISCHI DI FILM

L'ORCHESTRA del M.^o Dmo Olivieri incide il fox-swing Il serpente... incantatore di fachi-ri, dal film LO ZOO SI DIVERTE (Voce del Padrone G W 1851): è un pezzo dall'andatura scanzonata, brioso e divertente. La musica non è particolarmente originale, ma gli echi sono stati per lo meno ben assimilati e alla fin fine il risultato è un disco assai carino.

Sul rovescio troviamo il ben noto fox-trot marcia E nell'aria, dal film VORREI VOLARE: lo si nascolta volentieri perchè l'esecuzione, come la precedente, è ottima, sia da parte del cantante solista che del complesso strumentale.

Dal film VALIDITÀ GIORNI DIECI l'orchestra del Microfono incide Notturmo d'amore (V. d. P. G W 1843), un fox lento di colorito tropicale — languido — desertico, con evidenti reminiscenze retrospettive di altri analoghi pezzi antecedenti. A dir la verità, il tipo è diventato un po' stucchevole, a furia di insistenza: ma a chi piace il genere, il disco, ottimo come interpretazione e come incisione, potrà piacere ancora.

Oggi lo so è il titolo di un fox-lento dal film TROPPO TARDI T'HO CONOSCIUTA, inciso dallo stesso complesso orchestrale (V. d. P., G W 1844). Il cantante cui è affidato il ritornello vocale ripete con estremo accoramento e non meno estremo disappunto le amarissime parole del testo, e l'orchestra commenta in penombra discreta. Ottima l'esecuzione e l'incisione.

Dal film VALIDITÀ GIORNI DIECI il M.^o Olivieri con la sua orchestra del Microfono incide un fox lento: Quando nasce il primo amore (V. d. P. G W 1853). La musicchetta non è molto peregrina, ma in compenso garbata e scorrevole, ben strumentata, gradevole ad ascoltarsi. Le parole tenere e sospiròse sono soa-

vemente esaltate dal tenorino solista: ma il pezzo non sfugge a un vago senso di noia diffusa. I medesimi interpreti eseguono un fox-trot, Devi ricordare, dal film LE SORPRESE DEL VAGONE LETTO (V. d. P., G W 1866): musica amorosissima, fremente di ardore contenuto, greve di destini fatali e altre simili bazzecole. Tuttavia non si può riconoscere che il disco sia piacevole e l'esecuzione eccellente.

Ascoltiamo De Sica eseguire la canzone Cuore innamorato, dal film FINISCE SEMPRE COSÌ (Columbia D Q 3097): musicchetta canzonettistica senza pretese, testo anche meno. Il rovescio, il fox-trot Conoscete quel tenore è brillante e vitale, molto più adatto a un interprete come De Sica: è un'amena parodia dei cantanti e dei loro esercizi vocalizzi. Che ci sia molto spirito non si può dire, ma non c'è male, e per una volta diverte.

Dal film ROSE SCARLATTE è stata incisa la canzone Rose, rose... (Columbia D Q 3240). Inizio asmatico sincopato, poi distensione, con l'entrata della voce solista che vanta con convinzione le rose, le promesse d'amore e via discorrendo. L'orchestra commenta con qualche tocco ironico negli impasti timbrici.

Non credo all'amore è lo scettico titolo di una canzone ritmo lento del film TIRANNA DELIZIOSA (Columbia D Q 3244). Il preludio orchestrale è assai garbato e ben condotto, il ritornello vocale del solito tipo sentimentale, flebile e languente.

Namuska è un'altra canzone ritmo lento dal film BRIGATA SELVAGGIA (Columbia D Q 3239), anche più romantica, con condimento di luna e di altri struggenti ingredienti della cucinaria canzonettistica. A chi gusta il genere, il disco non spiacerà; è bene eseguito da Myriam Ferrer e bene inciso.

MARIA TIBALDI CHIESA

ressante esposizione storica del tipo di CINEMA DI IERI E DI OGGI, fatto pel Centro Sperimentale di Cinematografia da Francesco Pasinetti

SVEZIA

UN INTERESSANTE DOCUMENTARIO...

...degli avvenimenti occorsi al confine più nordico tra Svezia e Norvegia, durante la guerra norvegese, è stato fatto da Gunnar Skoglund e Gustaf Boge, noti documentaristi, e distribuito per tutto il paese. Con grande efficacia vi si rappresenta soprattutto la vigile e rigida « guardia alla neutralità » fatta dagli svedesi.

SUL VERDI...

...così si esprime la critica svedese: *Dagens Nyheter*: « Il personaggio di Verdi è disegnato schematicamente ma con innegabile gusto. Il

film è una degna opera. Ma la cosa più importante è, come si doveva, la musica del Maestro, la quale è molto ben inserita nel racconto ». *Nya Dagbladet* Allehanda: « La musica di Verdi e il canto di Gigli, ecco quali sono i maggiori punti di inte-



Laura Solari e Franco Coop in 'Don Pasquale' (foto Cinecittà)



Solo una pelle perfettamente *pulita* può essere bella!

Provate una volta anche voi. Versate qualche goccia di Lara su un batuffolo di ovatta e massaggiate leggermente il viso. La pelle immediatamente vivificata vi dirà che Lara penetra profondamente nei pori; la migliore dimostrazione della sua efficacia vi sarà data dal batuffolo di ovatta diventato tutto nero. Lara scioglie i punti neri e tutte le impurità; in tal modo pulisce la pelle in profondità. Lara rende la carnagione bella, delicata, liscia. I pori sono liberi e la pelle, che può nuovamente respirare, riacquista la primitiva freschezza e prolunga la gioventù della vostra carnagione. Lara lascia inoltre sulla pelle un leggerissimo velo protettivo che forma una base ideale per la cipria. Ottenete così un triplice effetto con un sol prodotto.

Lara
lozione per il viso
Scherk



Scherk Società Anonima
Italiana, Milano, Via Luigi Mancinelli, 7.

Vi rimetto questo tagliando e L. 1,- in franchi-
bolli, per le spese d'invio, affinché mi spediate
un campione di Lara

Nome _____
Cognome _____
Città _____
Via _____
Provincia _____ 3 P

resse del film ». *Svenska Dagbla-*
det: « Un film forte, bello e pieno
di spirito ».

U. S. A.

I CRITICI AMERICANI

(*New York*, luglio 1940 - E. Verga-
ni) - I critici americani all'unisono
si sono scagliati ferocemente contro
FRENESIA dichiarandolo antiartistico,
autocomico e arruffato. Ogni artista
sembra che abbia nel cuore una ven-
detta d'odio per strafare, e soppri-
mere il compagno d'arte, special-
mente Dina Galli. In quanto a Fal-

coni e Biancoli i critici si doman-
dano dove sono andati a finire i
colti e gustosissimi autori italiani
per dar posto a soggettisti dozzinali
privi di ogni risorsa teatrale e di
buon gusto. « L'Italia per eccellen-
za è il Paese — scrive un giornale lo-
cale — grande Paese, della musica e
del sentimento — quindi facciamo
del sentimento con quella maestria
che nessuno si è mai sognato di con-
traddire e noi saremo sempre felici
di inneggiare — sulle nostre colon-
ne — alla valentia degli scrittori
italiani che riverentemente ricono-
sciamo *sublimi* ». Dina Galli è stata
abbattuta nel più esteso senso della
parola, la stampa non ha avuto un
elogio per nessuno, tranne per Vivi
Gioi chiamandola l'unico raggio di
sole del film.

La pellicola ha ottenuto due stelle
— cioè, sotto il normale.

EBREI

(*New York* - E. Vergani) J. Schenck
presidente della 20th Century Fox è
stato incriminato dalla Grande Giu-
ria Federale per aver frodato l'era-
rio di 400.000 dollari. Il totale dei
reati è di 24 fra i quali cospirazione
e spregiuro. « Qualora i giurati, scri-
ve il *Progresso Americano*, lo tro-
vassero colpevole di tutti i capi di
accusa, il magnate del cinema è con-
dannabile a 167 anni di carcere e a
160 mila dollari di multa. Anche
Joseph Moscovitz, contabile del pre-
sidente della Fox, dallo stipendio
annuo di 50 mila dollari, è compa-
tato allo Schenck. L'investigazione
è durata tre mesi ».

COMITATO CINEMATOGRAFICO DI RICCIONE CONCORSO ANNUALE CINEMATOGRAFICO

Primo concorso 15-20 agosto 1940-XVIII
Comitato Manifestazioni - Riccione

In base ad opportuni accordi con la Società Anonima Cinematografica Italiana (A.C.I.) il Comitato Cinematografico di Riccione ha stabilito di indire annualmente in Riccione, durante la stagione balneare, un concorso cinematografico allo scopo di facilitare l'accesso nel campo dell'arte dello schermo a tutti coloro che dimostrino di avere le necessarie doti per coprire ruoli di attrice o di attore. Il primo concorso è fissato per l'anno 1940-XVIII, e precisamente nei giorni dal 15 al 20 agosto. Esso si svolgerà secondo le seguenti modalità:

- 1) nei suddetti giorni, fotografi specialisti della Società Anonima Cinematografica Italiana (A.C.I.) faranno gratuitamente fotografie a tutti coloro che dimostrino di avere spiccate qualità fotogeniche;
- 2) ad ogni persona fotografata verrà rilasciato un buono valido per il ritiro assolutamente gratuito di una copia delle fotografie eseguite;
- 3) all'atto del ritiro della copia ciascun interessato dichiarerà per iscritto, su apposito modulo, se intende partecipare al concorso, e se è altresì disposto a lavorare regolarmente nella produzione cinematografica;
- 4) tutte le fotografie di coloro che avranno aderito al concorso saranno inviate in esame ad una commissione all'uopo costituita. Tale commissione, dopo una prima selezione, inviterà singolarmente i prescelti a recarsi a Roma presso uno stabilimento di posa per un'ulteriore provino cinematografico e fonico;
- 5) coloro che in seguito a tale prova risulteranno idonei otterranno un immediato contratto di lavoro per il ruolo in cui saranno stati assegnati e alle condizioni che di volta in volta saranno stabilite in pieno accordo fra le parti interessate;
- 6) fotografie e negativi resteranno di assoluta proprietà degli enti che indicano il concorso;
- 7) i risultati del concorso verranno pubblicati sulla rivista *Cinema*.



500 LITRI

di sangue passano
ogni giorno attraverso
i reni per esservi pu-
rificati. Ogni melottia
di questi importanti
organi deve essere su-
bito combattuta pren-
dendo le compresse di

Elmitolo

Publi Ad. Fed. Milano N 3310

Generalcine

PRESENTA:

L'UOMO DEL ROMANZO

con

CONCHITA MONTENEGRO
AMEDEO NAZZARI
CAROLA LOTTI
CARLA CANDIANI

Regia di

MARIO BONNARD

Produzione

Associata (Sovrania Icar)



DON PASQUALE

con

LAURA SOLARI
ARMANDO FALCONI
GRETA GONDA
MAURIZIO D'ANCORA
FRANCO COLOMBO

Regia di

CAMILLO MASTROCINQUE

Produzione

Nazionalcine

Nella pagina del "I gruppo 1940-1941" Generalcine, pubblicata nel numero 98 di "Cinema" (25 luglio 1940-XVIII), è stato ommesso per errore di tipografia il nome di Giuseppe Guerino come regista di "Leggenda azzurra"

I SOLITI PADRETERNI

Rivolgiamo ai Dirigenti degli Stabilimenti di Produzione, ai signori Produttori, agli Uffici Stampa, al numero incaricato loro personale, la preghiera di inviare alla nostra redazione notizie e fotografie concernenti le produzioni in cantiere, dall'inizio di lavorazione al montaggio. Solamente così, ed unicamente, ci daranno la possibilità di non pensare più della incomprensione e del poco interesse che loro riservano a questa rubrica che crediamo interessante e per cui non chiediamo una lira. L'appello è rivolto ad un determinato numero di Stabilimenti e di Case di produzione che qui vogliamo elencare: Appia-Safa, Fert, Titanus, Sol Film, Fides Film, Vi.Va Film, Capitani, Mander, Eia, Lux, Elica Film, Artisti Associati. Ricordiamo, infine, ed ancora ai Signori Produttori, che disponiamo di un fotografo al quale potremmo dare l'incarico di fornirci quelle fotografie di lavorazione che noi richiediamo. Anche questo servizio è gratuito.

CINECITTÀ

LA ZIA PICCHIATELLA (Passaggio a livello) - Prod.: « Sol film »; distr.: Colosseum; direz. gen.: Andrea di Robilant; dirett. di prod.: Michele Sciuilghin; riduz. cinemat.: Cesare Meano; scenegg.: Cesare Meano, Vayda, Emanuel Guglielmo, Andrea di Robilant; regia: Lazlas Vayda; scenografia: Gastone Medini; operatore: Fusi; musiche: Di Lazzaro; interpr.: Dina Galli, Nelly Corradi, Alanova, Osvaldo Valenti, Carlo Campanini, Umberto Sacripanti. Lavorazione: 5ª settimana.

GUERRA IN TEMPO DI PACE (Manovre d'amore) - Prod.: I.C.I.; distr.: I.C.I.; organizzazione gen.: Angelo Besozzi; dirett. di produz.: Luciano Muso; soggetto tratto dalla commedia *Guerra in tempo di pace* di Moser e Schöntem; scenegg.: Zampa e Giannini; regia: Gennaro Righelli; aiuto regia: Caserini; scenografia: Jacchia; operatore: Renato Del Frate; costumi Gino C. Sensani; musiche: Allegra; interpreti: Jole Voleri, Clara Calamai, Vera Bergmann, Jone Morino, Antonio Gandusio, Antonio Centa, Renato Cialente, Sibaldi, Ernesto Almirante, Mario Pisu. Lavorazione: 3ª settimana.

SENZA CIELO - Prod.: Continentalcine - Artisti Associati; direttore di prod.: Attilio Fattori; soggetto: Alfredo Guarini, Mino Doletti; scenegg.: Autori Associati; regia: Alfredo Guarini; direz. tecnica: Giorgio Simonelli; architettura, arredamento, costumi: Boris Bihinsky; operatore: Vaclav Visk; interpreti: Isa Miranda, Fosco Giachetti, Gustavo Diessel, Carlo Romano, Andrea Checchi, Primo Carnera. Lavorazione: 4ª settimana.

NEGLI STABILIMENTI SI GIRA

DON PASQUALE - Prod.: « Nazionale »; distr.: Generalcine; direttore di prod.: Antonio Rossi; regia: C. Mastrocinque; interpreti: Armando Falconi, Laura Solari, Maurizio D'Ancora, Franco Coop, Greta Gonda, Fausto Guerzoni. Al montaggio.

PISORNO - TIRRENIA

LA FANCIULLA DI PORTICI - Prod.: Artisti Associati; soggetto: Alberto Consiglio, Mario Bonnard; regia: M. Bonnard; assistente regia: Micheletti; dirett. di prod.: Ferruccio Biancini; operatore: Mario Albertelli; interpr.: Luisa Ferida, Carlo Ninchi, Giuditta Rissone, Oretta Fiume, Giulio Donadio, Roberto Villa. Al montaggio.

IL PIRATA SONO IO! - Prod.: Capitani; distr.: E.N.I.C.; organizzazione gen.: Eugenio Fontana; soggetto: Mario Mattoli; scenegg.: Marchesi, Mattoli, Metz, Steno; regia: Mario Mattoli; operatore: Aldo Tonti; interpr.: Erminio Macario, Juan De Landa, Enzo Biliotti, Dora Bini, Carmen Navascuez, Ca-

tuschia Odizova, Agnese Dubbini, Carlo Rizzo, Mario Siletti. Al montaggio.

SCALERA

MISERIA E NOBILTÀ - Prod.: « Scalera »; soggetto: Eduardo Scarpetta; riduz. cinematografica: Gaetano Campanile Mancini; regia: Corrado d'Errico; assistente regia: Cino Betrone; dirett. di prod.: Martelli; interpr.: Virgilio Riento, Vincenzo Scarpetta, Dina Sassoli, Elfi Parvo, Maria Donati, Nicola Maldacea. Lavorazione: 4ª settimana.

S.A.F.A.

LA PRIMA DONNA CHE PASSA - Prod.: « Italcine »; distr.: I.C.I.; dirett. di prod.: Carlo Della Posta; soggetto e scenegg.: Alessandro De Stefani; regia: Massimiliano Neufeld; aiuto regia: Carlo Cosenza; scenografia: Ottavio Scotti; operatore: Tino Santoni; costumi: Fabrizio Carafa; musica: Carlo Innocenzi; interpr.: Alida Valli, Carlo



Lombardi, Nini Gordini Cervi, Giuseppe Rinaldi, Alessandra Varna, Giuseppe Pierozzi, Renato Malavasi, Achille Majeroni, Guglielmo Barnabò, Augusto Marcacci, Oltano Cristina, Erminio D'Olive, Emilio Petacci. Al montaggio.

GIORNALI LUCE

N. 57. — *Un pioniere del cinema*: La morte di Luca Comerio fotografo del Re d'Italia (Luce) - *Le Terme della C.I.L.*: L'organizzazione dei servizi di una piscina modello (Luce) - *Corse a Villa Giori*: Il Gran Premio del Re Imperatore (Luce) - *Industrie italiane*: Fabbrica di biciclette (Luce) - *Per i nostri soldati*: A Milano in uno dei posti di ristoro per le truppe di passaggio (Luce) - *Fronte occidentale*: Il Principe di Piemonte visita gli ospedali dove sono raccolti i nostri valorosi feriti (Luce) - Il Principe di Piemonte passa in rivista la Divisione motorizzata « Trieste » (Luce).

N. 58. — *Difesa controaerea*: Un colpo d'occhio alla organizzazione della nostra difesa controaerea (Luce) - *Per i nostri armati*: In uno dei nostri Centri chimici farmaceutici militari dove si prepara il fabbisogno sanitario del nostro Esercito (Luce) - *Albania Italiana*: Addestramento delle nostre truppe con la partecipazione della Milizia Nazionale Albanese (Luce) - La cerimonia della consegna del gagliardetto alla 11ª Legione « Tirana » (Luce) - *Ciano in Germania*: La visita del Conte Ciano ai campi di battaglia del Fronte occidentale tedesco (Luce).

N. 59. — *Villa Strohl-Fern*: Visioni della Villa sequestrata al Governo francese (Luce) - *Riviera Versiliese*: Scene di vita balneare (Luce) - *Nel sole di Rodi*: Una visita alla Capitale delle Isole Egee (Luce) - *Grano della Libia*: La mietitura e la trebbiatura nelle nostre provincie libiche (Luce).

N. 60. — *Mostra d'Arte Sportiva*: Organizzata ai Mercati Traianei a Roma dal Comitato Olimpico Nazionale (Luce) - *Sardegna rurale*: Innesti di olivi selvaggi e olivastri (Luce) - *Patrimonio ittico*: Mercato del pesce a Porto Corsini, centro peschereccio dell'Alto Adriatico (Luce) - *Estate germanica*: Berlino: Inaugurazione della Mostra di floricultura. Scene estive balneari. Corse al trotto all'Ippodromo di Ruthleben (Ufa) - *Operai danesi*: Il Governo danese sta provvedendo ad eliminare la disoccupazione nel proprio paese (Ufa) - *Glorie d'Italia*: Scopimento di una targa commemorativa all'Assietta presente al Principe di Piemonte (Luce) - *Il Duce a Nettunia*: Il Duce visita il treno blindato contraereo donatogli dal Fuehrer (Luce).

CONCORSO CINEMATOGRAFICO



Vi ricordate di **OMBRETTA PIPÌ**? La ATA di Milano e la ICI di Roma stanno realizzando il film **PICCOLO MONDO ANTICO**. Vedrete rivivere sullo schermo nella interpretazione dei MIGLIORI ARTISTI ITALIANI le figure dell'immortale romanzo di ANTONIO FOGAZZARO. Ma per ora **MANCA OMBRETTA**! Vi invitiamo a segnalarci una bella bambina vivace e gentile, DAI QUATTRO AI SEI ANNI. **COLLABORATE CON NOI ALLA RICERCA DI OMBRETTA!**

NORME DEL CONCORSO

1° - Per partecipar al nostro concorso, inviate entro il termine improrogabile del 21 agosto 1940-XVIII, tre fotografie di quella bimba che vi sembri possa meglio interpretare la parte di **OMBRETTA**.

2° - Le fotografie (una a figura intera, una del solo viso, di faccia, e la terza di profilo), accompagnate da nome cognome e indirizzo della bimba, dovranno essere inviate: all'ATA di MILANO, Corso Venezia 8, oppure alla ICI di ROMA, Via del Tritone 87. Le fotografie non verranno restituite.

3° - A chi avrà segnalato la bimba prescelta verrà assegnato un premio di **LIRE TREMILA**.

4° - La bimba prescelta verrà scritturata per la interpretazione della parte di **OMBRETTA**.

5° - La commissione giudicatrice sarà composta oltre che dal regista del film, da persone all'uopo nominate dalla ATA e dalla ICI.

6° - Il deliberato della commissione verrà pubblicato sulle riviste CINEMA, TEMPO e GRAZIA ai primi del prossimo mese di settembre.

10 AGOSTO

1940

XVIII

Cinema

99

FARE SUL SERIO

DI RITORNO da alcune esperienze cinematografiche in altri Paesi, mi è accaduto, qualche tempo fa, di poter silenziosamente considerare quali siano il clima, le possibilità, la natura del cinema italiano attuale. Chi abbia una conoscenza soltanto approssimativa della storia del cinematografo, può notare come vi sia stata l'epoca del cinema di un certo paese, poi l'epoca del cinema di un altro paese e così via. C'è stata anche un'epoca del cinema italiano; lontana, ormai, e che — mi si consenta l'osservazione — è stata detta aurea per motivi non sempre dipendenti da una ortodossia artistica, quanto piuttosto da fenomeni d'ordine inferiore, quali la vistosa spettacolarità, il divismo, l'industria. Ma l'epoca del cinema italiano ha ancora da venire.

Si nota da qualche tempo un fermento, una buona volontà, da parte di molti, cui mi rivolgo in particolar modo, per chiarire alcuni punti che mi sembrano essenziali qualora si voglia raggiungere uno stile del cinema italiano. A questo stile, che vorrà essere elevato, si potrà arrivare se la buona volontà di cui dicevo sarà sostenuta da una piena competenza tecnica e se troverà nelle persone che presiedono alla organizzazione della cosa cinematografica, una adeguata comprensione.

Mi è accaduto di prender parte ad una polemica con Fabrizio Onofri, su questa rivista. Vi accenno ancora una volta per porre fine alla questione e dichiarare quanto sia dannoso in un momento come questo che vi sia ancora chi, come l'Onofri, sostiene avventatamente dei punti di vista paradossali; egli vuol dire che l'opera del cinema è il copione (soggetto-sceneggiatura) e che quindi l'autore del film è lo sceneggiatore. Ora, nella sceneggiatura gli elementi basilari del cinema non possono sussistere: inquadratura, montaggio, espressione di un attore, ritmo, effetto di luce, preciso movimento della macchina da presa, o alcun effetto tecnico o trucco che dir si voglia, la sceneggiatura non può descrivere che approssimativamente. L'autore di un quadro è il pittore, l'autore del film è il regista, il quale può anche essere lo sceneggiatore o addirittura il soggettoista del film. Mentre il regista teatrale è autore dello spettacolo che allestisce, e l'opera teatrale è già compiuta nella sua forma letteraria. Non continuiamo a confondere cinema con teatro. Sono due arti ben diverse.

Il film si fa con la pellicola e la macchina da presa, con il materiale plastico ed umano e con tutti gli altri elementi che sono in teatro

di posa o in esterno, a seconda dove il film viene girato. Il film si può anche realizzare senza copione (documentario). Il cinema non è una forma di letteratura inferiore. Non si sostenga che il film si può fare senza regista. Qui in Italia, se non sbaglio, è accaduto che un produttore fissato in questa idea, ha mandato in Africa, un « direttore della messa in scena » provvisto di una cosiddetta sceneggiatura di ferro, a realizzare un film. Ne è venuto fuori, mi hanno detto, un film disastroso.

Ora, è bene che alla creazione di un'opera d'arte, quale vuol essere il film, prendano parte delle persone intelligenti, anzi dei veri artisti. Per esprimere le proprie qualità non ci si può limitare a scrivere il soggetto e la sceneggiatura, per poi andare al cinema e dire: « quel cane di regista ha rovinato il mio film ». No. Se il soggettoista ha percepito qualche foglio da mille per stendere uno scenario, consideri quello che ha fatto come un lavoro industriale e nient'altro. Si rammarichi soltanto, gli concedo, che il regista non abbia utilizzato meglio il materiale che gli aveva fornito.

Che il cinema si serva dell'opera di letterati e di artisti va benissimo. Che alcuni registi detti di mestiere si valgano della collaborazione di intelligenti persone, va altrettanto bene per creare dei film di compromesso che servono a fare il numero (si sa che oggi in Italia è necessario realizzare almeno ottocinquanta film all'anno). Però non tutti i registi sono dei tecnici-mestieranti. Nè si continui a considerarli tali, perchè, così facendo, il cinema non andrà mai avanti. Il regista non deve essere un mestierante che tradurrebbe sullo schermo un'opera già formata come — secondo l'Onofri e anche altri, purtroppo — sarebbe la sceneggiatura; perchè questa non conterrà, in ogni caso, che delle proposte di soluzioni per il film; che consisteranno particolarmente nella struttura generale del racconto, nei dialoghi e in qualche indicazione tecnica. Poi, naturalmente, il regista di mestiere fa a modo suo. E cioè fa secondo le sue attitudini, che cosa?, quella che dovrebbe essere la vera e propria opera d'arte del cinema: il film. E allora? Allora, la soluzione c'è. Questi che hanno l'attitudine per il cinema e che provengono magari da altre arti, facciano essi stessi dei film; siano essi dei registi di film. Non si limitino a riunirsi in associazioni per la stesura di sceneggiature, non si limitino a sorvegliare l'arredamento di un film, non si limitino a dare indicazioni per un costume o

una scena, non si limitino a stendere dei dialoghi che magari, praticamente, sono inservibili. Ma imparino la tecnica, che non è poi difficile per le persone intelligenti, si rendano ben conto delle enormi risorse che ha il cinematografo e che raramente sono sfruttate, intendano profondamente i valori della inquadratura e del ritmo, la funzionalità dei movimenti di macchina, studino la illuminazione, il modo di far recitare per lo schermo e poi realizzino dei film. Solo in questo modo si giungerà, forse, ad avere dei buoni film. Chi prende il cinema sottogamba, chi percepisce qualche carta da mille per fare, affrettatamente, in un paio di giorni, i dialoghi per un film, dicendo: « tanto che importa che mi ci metta di impegno? è cinema! »; chi non si occupa seriamente del cinema in tutti i suoi aspetti, non ha alcun diritto di collaborare alla creazione di uno stile cinematografico italiano.

A questo punto interviene un altro problema. Quando si sia formato un piccolo o grande gruppo di persone assolutamente consapevoli di poter realizzare dei film che rientrano in una categoria artistica, come faranno queste persone a realizzare i loro film? Si sa che per realizzare un film occorre almeno un milione. Si sa che i noleggiatori non anticipano una lira se il nome del regista non è di quelli che loro conoscono. E si sa che i noleggiatori conoscono e riconoscono soltanto quei quattro o cinque mestieranti oppure il tizio ultimo venuto col nome straniero.

Ed ecco che a questo punto dovrebbe intervenire chi presiede alla organizzazione del cinema dall'alto. Si dovrebbe creare nei produttori la convinzione che il cinematografo sarà fatto assai meglio da codesti nuovi artisti che non dai vecchi registi mestieranti. Si dovrà chiuderla una volta per sempre con i conflitti: soggettoista artista contro regista mestierante e regista artista contro produttore. Il produttore dovrà porre a garanzia per i noleggiatori la propria firma, il proprio nome. Cioè il produttore dovrebbe avere più coraggio. Questo coraggio gli darebbe i suoi frutti. Del resto basta guardare al cinema di altri paesi. Da dove provengono Pabst, Dupont, Clair, Renoir, Carné, ecc.? Da ambienti artistici e intellettuali.

Insomma noi desideriamo vedere nomi nuovi tra i registi, scelti tra le persone di intelletto e di arte, le quali si avvino decisamente e seriamente, e in piena consapevolezza e modestia verso il cinema come quell'arte che può soddisfare al pari di altre, e che nell'attuale momento in Italia andrebbe adeguatamente coltivata per moltissime ragioni.

CARLO JUBANICO

Pubblico veneziano



Da "Scandalo per bene"
(foto Bragaglia - Cinacittà)

ANCHE qui, come dappertutto, vi sono cinematografari e pubblici di varie classi: di tre, poniamo, per analogia ferroviaria. Ma c'è poi un fuoriclasse, cinematografo e pubblico, che ben può dirsi veneziano, pur se abbia caratteri e funzioni dichiaratamente internazionali. Si tratta della cosiddetta Biennale del cinema; la quale, come sapete, è di fatto un'esposizione non biennale ma annuale di pellicole italiane e straniere, presentate direttamente dalle case produttrici in un apposito palazzo del Lido, proprio nel bel mezzo della stagione balneare. (Quante pellicole esposte su quella beata spiaggia, commenta il freddurista irresponsabile).

Il Palazzo del Cinema, al Lido, sembra un figliolino del Casino da giuoco che gli sorge al fianco, altissimo, quasi sulla riva del mare. Non diremo che si somiglino, ma hanno quell'aria di famiglia che fa di tutte le architetture del tempo nostro, da Stoccolma a Palermo, un solo paese pulitissimo e un tantino malinconico. Questo per l'aspetto esterno; internamente, invece, esso è quanto di più ameno e confortevole si possa desiderare. Una platea e una loggia vastissime, girate lentamente ad arco e scendenti in dolce declivio; e un'illuminazione che cresce, cala, smuore e si ravviva senza scatti, per passaggi tenuissimi, con tutti i più delicati riguardi per gli occhi e per i nervi degli spettatori. Nessun aggeggio decorativo

ai muri; così che, nella mezza luce, si ha l'impressione di essere tuffati in un grande acquario popolato di pesci in frac e in abito da sera, con frange e code e pennacchietti e coroncine e diademi tricoloranti e lampeggianti a meraviglia. Negli intervalli dello spettacolo, quando è data la piena luce, si può riconoscere, fra quei pesci conversanti e plaudenti, ministri di stato e direttori generali, ras e maraglia, registi e critici, autori e attori, angeli di bellezza e modelli di eleganza, ivi convenuti da ogni dove, come al centro dell'universo cinematografico.

Poiché la sala non può contenere tutti i curiosi, tutti gl'intenditori, tutti gl'invasati, un altro pubblico, meno importante forse ma non meno divertente, si raccoglie, al tempo stesso, a veder le stesse cose, nel giardino di un grande albergo vicinissimo. Più che giardino, questo è un vasto spiazzo rettangolare, cinto all'intorno da lunghe file di pioppetti che, ogni tanto, percossi da una lama di luce, sussultano e fremono da capo a piedi. Il mare è lì, a due passi, che sospira e sbuffa e si rammarica; presente ma invisibile, perché le lampade o l'irradiazione dello schermo impediscono la vista nella notte, oltre il limite alberato. È facile immaginare che questo pubblico non sfoggia l'attenzione, il raccoglimento mistico, lo spirito critico dell'altro. La vaghissima penombra invita più d'uno a guardare le stelle (quelle del cielo)

o le spalle nude della vicina. Molti si fanno le confidenze all'orecchio; qualche solitario china il capo sullo sparato bianco, pensosamente. La brezza marina, carica di profumi di gran marca, dà il senso di una navigazione verso le Isole Fortunate; qualcuno vi approderà certo, prima che la proiezione finisca.

Una cosa vien fatto di chiedersi, osservando il pubblico della Biennale cinematografica. Quanti saranno gli spettatori in grado d'intendere il parlato originale dei film-stranieri? A ben guardare, tutti han l'aria di capire perfettamente tutte le lingue di Babele, compresa la finlandese e la giapponese; ma, a guardar meglio, può anche venire il sospetto che quell'aria sia finta, innocentemente, per buona creanza. Resta il fatto che un pubblico cinematografico più intelligente e raffinato di questo non esiste, forse, su altro punto della terra; *tu ne quaesieris, scire nefas*, dove finisca la cultura e cominci lo snob.

Il pubblico dei cinematografi cittadini non presenta, se ben vediamo, una fisionomia diversa da quelli delle altre città italiane. Gli stessi umori, gli stessi amori, gli stessi idoli.

Un po' di color locale, o almeno una sfumatura, si potrà trovar, se mai, nelle sale più umili, più schiettamente popolari; che sono, si sa, quelle della periferia. Ce n'è una, nel mio sestiere, che richiama ogni sera coi suoi

doppi spettacoli (tre ore, tre ore e mezza) una enorme folla di gente: operai di Marghera, scaricatori del porto, giovani di negozio, impiegati con famigliola, e coppie di morosi, e ragazzi di primo canto e ragazzette di primo fiore, innumerevoli. Mancano solo i marinai, fedeli frequentatori di un piccolo cinematografo del centro, in Frezzeria. (Dove, una volta, si avventurò una intellettuale signora amica mia, per vedere non so che vecchio film; e ne uscì tatuata di tali e tanti segni ammirativi che le impedirono di fare il bagno al Lido per qualche giorno).

Questo pubblico, obbediente sempre, nonostante la molta esperienza cinematografica, agli impulsi psichici elementari, ride e piange senza economia, secondo le esigenze del dramma; schioccia baci quando sulla tela ci son due che si baciano, lancia invettive contro il malvagio finalmente smascherato, accompagna col suono della « diversa cennamella » l'antefatto la ritirata di un gradasso

pusillanime, si sganascia dalle risa e salta sulla sedia se vede il grassone far la ballerina. Ma i momenti di massimo trambusto si hanno quando sullo schermo appare Venezia: una di quelle Venezie di legno cartone e stucco che gli americani non si stancano di costruire a sfondo delle loro varie FOLLIE. A veder certi rii, certi ponti, certe gondole di pura marca Hollywood, il popolo veneziano prorompe in grida di allegra indignazione: nati de cani! varda che roba! varda quel mona, come ch'el vogà... E così via. Dimenticavo di dire che la sala in questione è la nave di una vecchia chiesa, sconsacrata nel 1810, riaperta poi al culto evangelico, e finalmente ridotta a teatro e cinematografo. Non so, ma ho sospetto, che due statue collocate entro nicchia ai lati del proscenio siano due santi coronati dell'aureola e spogliati d'ogni sacro attributo. *Sic transit gloria*, perfino per i santi. **DIEGO VALERI**

LA PAZIENZA DI GIOBBE

**PERCHÉ IN ITALIA NON SI FANNO FILM DI DISEGNI ANIMATI?
UN PROMETTENTE FILM DI UN NOTO DISEGNATORE ITALIANO**

GIORNI fa abbiamo avuto occasione di assistere alla visione di un film di disegni animati, frutto delle isolate esperienze di un noto disegnatore italiano, Luigi Giobbe. Entrammo nella sala di proiezione pieni di fiducia, sicuri di avere a che fare con un tentativo non vano, che avrebbe meritamente avuto un seguito (almeno questo era il nostro augurio) nel campo pratico della produzione. Conoscevamo da tempo Luigi Giobbe, eravamo consapevoli della sua serietà, i suoi disegni sul *Corriere dei piccoli* e sul *Batista* ci avevano spesso fatto pensare che il nostro disegnatore aveva i numeri e lo stile necessario per poter degnamente fare dei film. Lontani ci sembrarono le fatiche e i tentativi precedentemente falliti da altri disegnatori, come — per esempio — quello del Pinocchio. Ma quanti erano coloro che avevano tentato di prendere parte a questa attività, senza per altro riuscirci? Basterebbero i nomi di alcuni che pur avendo idee sfruttabili e abilità ormai provata, non erano mai riusciti a trovare l'appoggio necessario dai produttori.

Luigi Giobbe ha lavorato per parecchi mesi in silenzio, preparando, insieme a due o tre collaboratori, il film che abbiamo visto l'altro giorno. Considerato dunque questo esempio di disegni animati come un tentativo, preparato con mezzi di fortuna e con un'organizzazione minuscola, bisogna riconoscere che, come inizio, il passo può essere lusinghiero per Giobbe. A parte i difetti di rifinitura, a parte la mancanza della colonna sonora, che, nei disegni animati, rappresenta uno degli elementi essenziali, il film c'è, e buono. Molto movimento, le figure ed i paesaggi sono vivi, non mancano neppure gli accorgimenti ed i particolari comuni ai grandi americani, come Disney e Fleischer. Per questo si può passare sopra alla evidente ingenuità del soggetto: è chiaro che per un esperimento come questo non valeva la pena di scomodare né la fantasia di uno scrittore né di ricercare un soggetto nel grande patri-

monio della favolistica italiana. Ma ripetiamo: il film possiede la velocità e la ritmicità necessaria, i protagonisti (un orso e un bambino) sono espressivi e ben disegnati. Quanto basta dunque — e con una maggiore e più precisa organizzazione Giobbe potrebbe ottenere risultati anche superiori — per affermare che il tentativo può dirsi riuscito.

È dunque possibile avere, in Italia, una degna produzione di disegni animati?

La domanda potrebbe a prima vista sembrare ovvia e generica, e non è certo la prima volta che giornalisti e disegnatori l'hanno concretamente posta. Cerchiamo di vedere quali sono le difficoltà, gli ostacoli da superare. Evidentemente i maggiori devono essere di natura finanziaria, se, come è stato detto, l'impossibilità sta nel trovare un produttore che metta a disposizione il suo denaro per questo genere di film. Così se si tratta di un lungo come di un corto metraggio. L'impresa all'occhio del produttore è ancora piuttosto dubbia, ed è facile arguire come egli sia indotto a non arrischiare il suo denaro. Ma, ragionandoci sopra, ci sembra che questi pregiudizi siano completamente infondati.

Prima di tutto dal lato organizzativo: qui i produttori affermano che esistono ostacoli assolutamente insormontabili. Di fronte a Disney che ha sbalordito addirittura il mondo per la sua organizzazione meticolosa e perfetta, si afferma che in Italia non sarà mai possibile fare altrettanto. Perché? Cosa ci manca? Forse Disney lavora in segreto con macchine e attrezzi non conosciuti da noi? Non è affatto vero. Non sono più segreti, oramai, i metodi del grande Disney, ma sono patrimonio comune. In quanto al suo laboratorio, basterebbe un po' di volontà e si potrebbe fare — in piccolo — altrettanto.

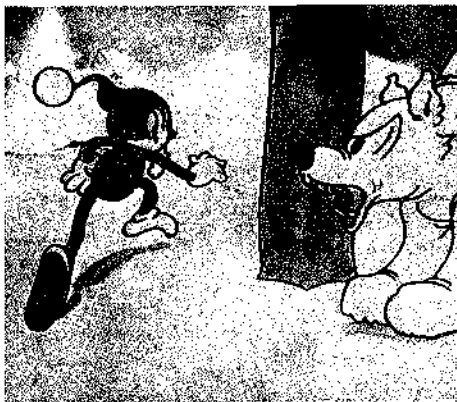
Secondo: i soggetti. Abbiamo in Italia soggetti adatti? E qui la risposta è ancora più elementare. Il nostro patrimonio di favole è infinito, i nostri personaggi, le nostre maschere, le nostre marionette innumerevoli e per di più conosciute in tutto il mondo. Esempi se ne potrebbero fare a dozzina: ci basti ricordare una maschera di conoscenza mondiale: Pulcinella. Perché non fare un lungo metraggio (pensate all'effetto della maschera nera sul volto di Pulcinella!) adattando le famose *Novantanove disgrazie di Pulcinella*?

Terzo quesito: il mercato. Quale potrebbe essere lo sfruttamento di un eventuale nostro film di disegni animati? E qui davvero il produttore deve abbassare bandiera. Non soltanto il film di disegni animati (parliamo di un lungo metraggio) può costare non più di un buon film normale; ma, a differenza di questo, potrà essere largamente esportato all'estero. Infatti noi possediamo delle figure che sono celebri e conosciute in tutto il mondo. Disney ha dovuto scomodare l'italianissimo Pinocchio. Queste nostre maschere hanno insomma superato il contingente e il limitato di un determinato territorio, per trasformarsi in patrimonio universale, mondiale.

Alle tre risposte positive ci sia permesso di avanzare un dubbio: sapranno i nostri disegnatori trovare — cosa secondo il nostro avviso indispensabile — una voce nuova, una maniera di esprimere le loro idee originali, uno stile che si allontani da quello dei già affermati? Questo è certo un quesito irto di spine, non facilmente risolvibile. Ma mi pare logico, che la migliore soluzione sia quella di metter alla prova i nostri disegnatori, dando loro tutti i mezzi necessari, facendoli lavorare con comodo e tranquillità.

Un'ultima osservazione: in Italia questi film potrebbero essere sceneggiati dai nostri migliori umoristi: da Campanile a Rossi, da Zavattini a Mosca e Metz. Non credete che questo contributo sarebbe d'importanza primaria, e forse una delle chiavi di tutto il problema?

MASSIMO MIDA



FILM IN COSTUME E FILM DI CARATTERI



«La 'Santa Giovanna' di Veisky è un film che non si preoccupa di illustrare fedelmente delle pagine di storia, ma di impostare un dramma di personaggi: quello di Giovanna, candido angelo...»

IL DESIDERIO di rivedere non solo i vecchi film, ma anche pellicole che contano pochi anni di età può essere spiegato, più ancora che da ragioni mnemoniche o culturali, dalla necessità, spesso spontanea e non avvertita, di riesaminare alcuni valori ideali a cui, sovente per consuetudine, si finisce per credere senza discussione. Ciò è, in fondo, comune a tutte le arti, ed è logico lo sia anche per il cinema: rileggendo un libro o ascoltando per la seconda volta una sinfonia, difficilmente proviamo le stesse sensazioni suscitate dal primo incontro. Ancor più questo lo si nota durante la proiezione di un film: e questo spiega, in gran parte, il successo delle seconde visioni.

Da tempo cercavo l'occasione di potermi sedere dinanzi ad uno schermo su cui apparisse Angelica Salloker in veste di Santa Giovanna: dal 1935, anno del « lancio », non mi era più acca-

duto di vederla. Finalmente, pochi giorni fa, ne ho avuto modo in un « due film per una lira »: ed è stata un'esperienza molto utile.

Premetto che il valore polemico della pellicola, sia per la parte agiografica (il film fu, a suo tempo, accusato di irreligiosità) sia per quella politica, può restar fuori discussione anche oggi, sebbene un desiderio di analisi del pensiero politico della vicenda, vista dal punto attuale, sorga spontanea. Ma il film è al di là di questo, non è un'opera di propaganda, nonostante certi dettagli significativi (gli inglesi dell'armata di lord Talbot hanno gli elmi larghi e bassi, quasi identici alle « catinelle » moderne). Altre considerazioni possono esser fatte, da un punto di vista cinematografico.

Anzitutto, il clima. LA RAGAZZA GIOVANNA (credo sia questa la traduzione letterale del titolo tedesco) è il canto del cigno di tutto uno stile,

di tutta una maniera: questo film raccoglie l'eredità, e la conserva, di quel cinema tedesco che era passato per le esperienze a tutti note, dall'espressionismo al Kammerspiel, e risolve in formula felicissima tali valori stilistici. L'inizio è, nello stesso tempo, epico e pittorico; Orleans assediata dagli inglesi, Carlo di Valois circondato da nobili infidi e sfruttatori, il popolo francese passivo e disperato di fronte alle sventure. Una fotografia nebbiosa e pur nitidissima, tetra e contrastata a volte, mostra il campo inglese ove il fratellastro di Carlo VII giunge per chiedere una proroga dell'armistizio: per risposta lord Talbot, piccolo, segaligno, ributtante, non considerando il messaggero abbastanza nobile per trattare con lui, fa arroventare il sigillo e marchia a fuoco, sulla fronte, il francese. Quando il Delfino lo sa, decide di fuggire: mentre, nella portantina chiusa, cerca di lasciare Orleans in subbuglio, vede un gruppo di gente che estrae dei cadaveri dalla Loira: sono quelli dei delegati del popolo che, recatisi dal re per chiedere aiuto, sono stati, per tutta risposta, fatti affogare dal Duca di Namur. Il quadro è tetro, grandioso di tragicità: siamo di fronte a uno di quei casi, molto rari, in cui vicenda ed ambiente sembrano traboccare dallo schermo in platea, rendendo partecipe il pubblico in modo quasi tangibile, reale, di quel che il film narra. Il popolo, esasperato, circonda la lettiga in cui crede sia il duca, sta per aprirla, quando le campane suonano, e, dalla porta di una casa vicina esce Giovanna, in abiti maschili, con un piccolo elmo, e va incontro alla vettura. « Quel che l'Arcangelo Michele mi aveva predetto si avvera » dice « io sono davanti al mio re ».

C'è qui un ottimo esempio di montaggio « per stacco », ma eseguito con un ritmo quasi sinfonico. Si passa dal clamore della folla al silenzio della moltitudine meravigliata, un silenzio pieno di speranza, senza contrasto rude, ma con un passaggio quasi melodico. Col viso attonito e lo sguardo acutissimo, sotto al grande cappello di velluto, Carlo VII dice, come parlando a se stesso: « Ecco, io lo sapevo: Dio mi guarda. Questo è il segno che attendevo da tempo ». Dinanzi alla folla inginocchiata, egli passa insieme alla sua stanza.

Con tutta probabilità, la parte più unita, più omogenea del film finisce qui, il racconto procede poi meno fluido, più slegato. Ma una cosa dev'esser messa in luce: nonostante il momento storico, nonostante le architetture di un gotico pittoricamente modernizzato, e ad onta dell'abbondanza di lance, scudi, bandiere ondeggianti e armigeri rozzi in modo enfatico, il film procede non preoccupandosi di illustrare fedelmente delle pagine di storia, ma soltanto di impostare, nel modo più umano e reale, il dramma di due personaggi: quello di Giovanna, candido angelo precipitato fra i demoni, e quello di Carlo VII, monarca intelligente e deciso, ma debole di armi e di potere, fra un popolo supinamente amorfo e una aristocrazia che lo tradisce quasi con ostentazione. Il re, per riaffermare il suo vacillante diritto, accetta prima l'aiuto inconsapevole di Giovanna, poi, quando gli sembra che il popolo

non le creda più, lascia che gli inglesi la brucino, per sfruttarla poi come martire. Ma fra sé trema per il sacrilegio che, per ragion di stato, ha commesso.

Ci si accorge in tal modo di una essenziale caratteristica di quest'opera: i drammi della Pulzella e del re sono così sinceramente sentiti, così essenziali nella loro natura umana, da soverchiare, talvolta annullandola, l'azione e l'importanza del momento storico e del costume. Troppo spesso il cinema si dimentica di questa naturalissima cosa: che ogni vicenda, per convincere realmente, dev'essere legata alla fisionomia intima del personaggio, e non ai paludamenti che lo ricoprono. Il film storico è ancor oggi considerato, molto spesso, il film delle barbe di stoppa e del caftone, oppure (vedi «tavole didattiche» di Forzano) come la fotografia di luoghi autentici, animati da comparse in costume. A parte la scarsa fotogenia di certe vecchie mura, specie se mal illuminate, a parte il contrasto clamoroso fra un costume da sarto teatrale e l'antico bugnato con cui è messo a contrasto, il problema della vitalità del film storico si deve spostare su tutt'altro piano. Tempo fa, Filippo Sacchi scrisse appunto sull'aderenza fra interprete e personaggio, fra carattere dell'uno e temperamento dell'altro, e della necessità che il film abbia una figura su cui basarsi: in GIOVANNA D'ARCO il caso si sposta dall'individuo all'epoca, fa comprendere che quella che ci interessa non è la sfarzosa e geniale cornice, ma l'intimo conflitto delle passioni. Non è, insomma, la ricostruzione di un determinato momento storico quella che ci avvince: a un certo punto, si riesce a seguire la vicenda dimenticando il XIII secolo e le lotte per il dominio del continente, ma sentendola a noi comprensibile nel suo immediato dramma. Si può arrivare all'assurdo di pensare che, come in certi teatri d'avanguardia si fa con Shakespeare, il film potrebbe essere stato girato in abiti moderni, convincendo egualmente. Questo però non deve far credere che in GIOVANNA D'ARCO i costumi nonentino; hanno, al contrario, una importanza essenziale, specie per quel carattere leggermente anacronistico, ma legato all'indole del personaggio, che rivestono. L'interpretazione è prodigiosa: Gustaf Gründgens ha forse realizzato, nelle spoglie del re, uno di quei personaggi che, secondo un'impressione felice, «divorano un attore» in quanto gli precludono ogni possibilità di far meglio in futuro: ma deve la riuscita del suo Carlo VII anche a certi abiti fastosi e pesanti nello stesso tempo, dalle pieghe rigide e dai riverberi di antico broccato, a certi zucchetti cardinalizi che incorniciano il suo volto pallido e intelligente. Gesti caratteristici, come quello di coprirsi gli occhi dinanzi alla luce troppo viva, sarebbero scialbi senza le mani nei grossi guanti di cuoio chiaro, senza le maniche gonfie e massicce. D'Angela Salloker, dopo questa GIOVANNA, non si è saputo più nulla.

Ma, ripeto, ciò che conta maggiormente, è il carattere immediato di comunicativa umana del film: e giova su questo insistere, perché troppo spesso si pensa che il film storico debba ridursi ad una specie di illustrazione in movimento di un fatto più o meno conosciuto, qualcosa di analogo, cioè, a quello che è avvenuto per delle riduzioni cinematografiche di romanzi, mentre elemento primo deve essere, com'è logico, la vicenda, e la possibilità che tale vicenda possa essere sentita. Invece questa umana realtà è



Nella roba «romana» di De Mille, il costume è sfruttato per esibizioni da circo equestre

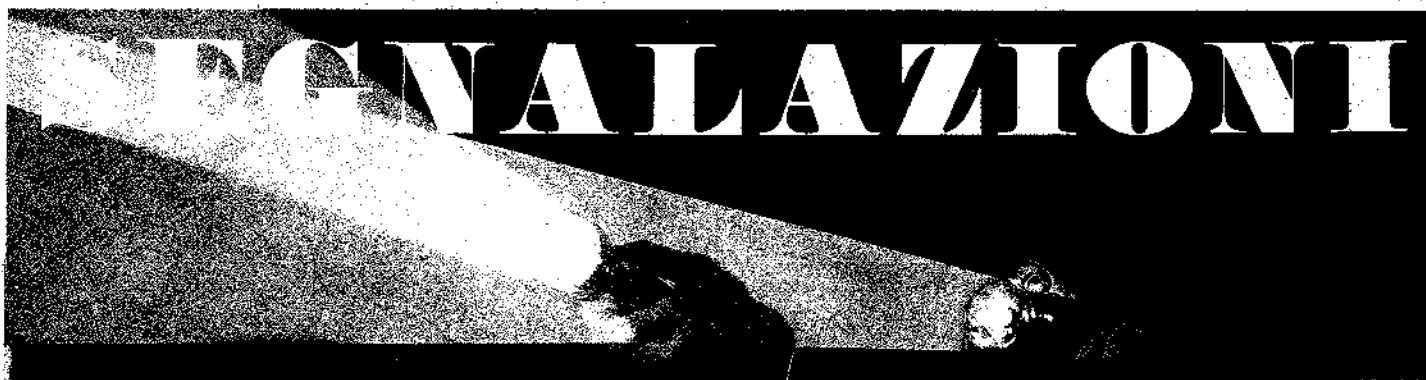
quasi sempre dimenticata. Si nota questo non solo nei film già fatti, ma ancor più in quelli allo stato di progetto: si parla con facilità di film su determinati momenti storici, come se bastassero le cronache, anche se fulgenti di eroismo, a dar vita a un film capace di comunicare tutta l'ansia e il calore umano della vicenda a un pubblico, sia pure questo nelle migliori disposizioni d'animo. Il soggetto così generalmente inteso non basta affatto, invece: occorrono uno sceneggiatore e un regista d'ingegno (oltre a tutti gli artefici minori) per far sì che un film sulla scoperta dell'America non divenga una serie di figurine Liebig. Ogni evento umano, grande o piccolo, può dar vita a un'opera d'arte: è solo necessario che ci sia qualcuno capace di operare il miracolo della trasformazione. Una cosa tanto pacifica, chissà perché, viene sovente dimenticata nel mondo della celluloidica: tutt'al più si pensa che un buon figurinista e delle ac-

Un accenno di propaganda anti-inglese nella «Santa Giovanna»: gli inglesi del XIII sec. hanno le «catinelle» moderne per elmi

curate ricerche nell'enciclopedia possano salvare la baracca. Si giunge così a quell'epica «a freddo» che non convince nessuno.

So che ci sono degli esempi illustri che mi smentiscono, in quanto si ricordano film che piacquero quasi esclusivamente per l'ambientazione, per la gioia visiva del costume: primo fra tutti, KERMESSE EROICA, ove la pittura fiamminga animata è, si può dire, l'unica ragion d'essere della lieve vicenda, il motivo conduttore dell'opera. Ma anche qui è possibile notare che la novellata è umana quel tanto che basta per dar vita alla favola, mentre invece nello «storico» REMBRANDT di Korda, slegato e incerto nel racconto, rimangono solo a galla, con ottimo effetto, dei brani pittorici. E, via via, si può giungere a CAPRICCIO SPAGNOLO, ove assurdità inumana di racconto e assurdità acutamente pittorica dell'ambiente giungono a uno splendido connubio. Ma tanto vale, allora, allontanarci del tutto dalla pretesa di seguire, magari alla lontana, la storia, per valerci del costume solo per dei fini da circo equestre o da varietà (la roba «romana» di De Mille, o il CELLINI di La Cava). Il costume dev'essere invece usato con intendimenti più seri, come, in genere, accade per il nostro cinematografato. Ed è proprio qui che l'errore della poca umanità dei film in costume è molto diffuso: basterebbero CONDOTTIERI e SCIPIONE a farci riflettere. Specie in quest'ultimo, la preoccupazione di fare della storia romana fu, probabilmente, una delle ragioni della poca emotività del film. Quest'anno il SALVATOR ROSA ha indicata una nuova via, basata proprio sulla vivacità del racconto, ma Blasetti ha composto quello che si potrebbe chiamare un *divertimento*. Il vecchio film di Uccicki, nonostante il pessimismo innegabile, mostra ancora, a distanza d'anni, come i grandi eventi del passato possano essere intelligentemente interpretati dalla nostra sensibilità d'oggi. Per gli italiani, portati per natura agli studi storici, trovare una giusta via per far rivivere nella luce di una narrazione convincente i capitoli più importanti degli avvenimenti del nostro passato, non dovrebbe essere difficile.

MASSIMO ALHERINI



I. UN TENTATIVO E UNA RAGAZZA

Andrea Miano è un coraggioso genovese, testardo e risoluto. Meno che ventenne, svolse una svariata attività cinematografica presso la scomparsa « Pittaluga Film » di Torino: fece dapprima la comparsa, poi divenne generico, ebbe talvolta ruoli di attore, e infine fu aiuto regista. È un uomo ingenuo ma dotato di quella rara e bella fede che smuove le montagne; e possiede una vocazione che mi par sicura e che mi piace d'osservare come un fenomeno non comune. Voglio dir questo: il Miano è nato uomo di cinema, non vi è diventato per caso. Forse proprio per questa ragione, il raggiungimento del suo scopo — fare dei veri film — gli si rivela tanto complicato: e non è paradossale, per chi conosca le difficoltà e le diffidenze dell'ambiente. Sono certo — bisognerà ancora chiarire il suo passato e i suoi sforzi — che un giorno, portato a lavorare non più solitario e segreto, ma tra gli altri, potrà rivelarsi come un uomo specialmente capace.

Dunque: finito il suo lavoro alla « Pittaluga », il nostro amico si disse: se io voglio penetrare appieno le esigenze e i complessi problemi, tecnici e artistici, del cinema, devo studiare. Vide la inconsueta parola ch'egli pronunciò: studiare, proprio il verbo che molti altri, e più accreditati e fortunati di lui, per buona parte delle sue accezioni ignorarono. In breve, egli passò nove anni, da quel giorno a oggi, in esperimenti pratici e teorici, in una università autodidattica, per così dire, alla prova d'un cilicio cruciante. Solo dopo nove anni, il coscienzioso giovane si sentì pronto. Provò le sue doti di regista, di soggettista, d'attore e di operatore in un riuscito cortometraggio, incuso, di cui parlarono i giornali genovesi. Nel film lanciava una ragazza, Paola Veneroni, che gli si rivelò subito come un elemento non comune, per qualità fisiche ed espressive. Sulla gentile, animosa e sensibile Paola egli puntò più ampiamente in seguito: quando incominciò, dapprima a passo ridotto e poi a passo normale, le prove per un film in grande stile da realizzare a Genova. Il progetto gli fu rotto in mezzo dalla guerra: ma le prove, coscienziosissime, furono compiute. Un giorno, con una macchinetta da proiezione a 16 mm., egli m'è venuto a trovare: e col film ho fatto la conoscenza d'un versatile personaggio: egli qui è soggettista, sceneggiatore, regista, scenografo, truccatore, operatore! Ma non parlerei di lui in questa sede, se non avessi intuito le sue gregge ma native disposizioni, tutte « cinematografiche », per il suo mestiere. Naturalmente — ed egli lo sa — è da proporre più come assistente, per il momento, ad una delle attività di cui è capace, che come uomo di responsabilità assoluta: è necessario che la sua esperienza si completi alla luce di giornate lavorative presso gli stabilimenti di produzione. Tra qualche anno lo vedremo spuntare, forse non più solo — avrà imparato a servirsi di collaboratori —, in una posizione di privilegio.

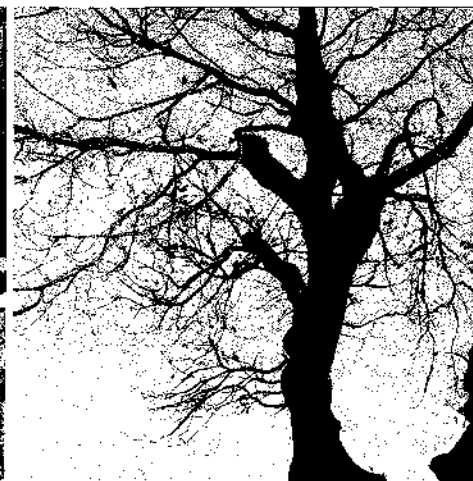
Le prove del suo film vi mostrano un tecnico ingegnoso, e un occhio capace di scoprire le cose: le due inquadrature riportate qui accanto denunciano un senso del cinema promettente, una scelta del materiale non fredda né piatta.

La ragazza diciottenne da lui scoperta mi pare dimostri tutto questo nel modo più lampante.

P.



Sopra a sinistra: una via cittadina, nel film di Miano - a destra: un esterno dello stesso - Sotto: due atteggiamenti di Paola Veneroni





La quattordicenne Carla Del Poggio, di cui già ci occupammo in uno dei « Nove romanzi » (nove allieve del Centro) del n. 92, è una ragazza sensibile e dotata, una promessa sicura. Il suo è un caso (per esprimersi in questo modo) piuttosto raro, e perciò interessante: Carla fa il cinema col pieno consenso dei suoi, e, si noti bene, proviene da una famiglia ricca, della nobiltà napoletana. I suoi genitori pensano, coraggiosamente, che il cinema è un'attività degna di qualunque altra: un cammino, esso offre, che deve avere, oltre a un suo evidente fascino, ragioni precise e serie. È un esempio che farà testo, quando la ragazza, passata dalle « Segnalazioni » a un'attività più concreta, sarà nel novero delle « stelle ».

(Foto Pasinetti)

FESTE II



Innumerevoli volte il cinema ci offrì le sue feste da ballo. Ma è l

Sopra: L'eterna storia di Cenerentola: Katharine va al ballo dimessa, e, avvantaggiandosi sulle sorelle più dotate, si conquista il suo bel cavaliere - Sotto, a sinistra: Rievocazione serena d'un ballo dei primi anni del secolo ('Cavalleria') - Sotto a destra: Ma non sempre la festa da ballo si svolge tranquilla: in una torbida atmosfera, Simone Simon cede all'occhio di serpe dell'avventuriero



BALLO



...e, man mano che vengono animandosi, c'è un elemento attivo e vitale di moto



Sopra: La fantasia (la protagonista di 'Carnet di ballo' rievoca) colorisce e nello stesso tempo irrigidisce un ballo rimasto caro nella memoria - Sotto: Con grazia controsa e massiccia gli uomini di mezza età, nel cinema, si gettano sovente in danze sfrenate (dal 'Postmeister')



Sopra: Felici ed emozionati in previsione di una serata importante, le tre ragazze sontuosamente vestite scendono la scala in fretta: l'apparizione toccherà i cuori dei cavalieri (da 'Opernball') - Sotto: Quando Chaplin è invitato a una festa, vi porta un soffio di maldestra follia ('Il conte')



PITTURA E CINEMA

III - BASILARE IDENTITÀ

(seguito)

SIAMO partiti dal considerare il cinema nel suo presupposto, il fotogramma, il quale altro non è che una divisione dell'azione in vari momenti di stasi. In sostanza ciò che Zenone filosofo aveva considerato e formulato ai fini della sua teoria in un'epoca che può ormai contarsi a millenni; quell'assurdo della divisione del movimento in infiniti istanti di stasi, è cosa vera in grazia del cinematografo.

Nè Fernando Cerchio ci neghi, come ha già fatto (*Cinema*, 10 settembre 1939-XVIII, n. 77), il diritto di prendere in analisi taluni problemi estetici del cinema, partendo dal fotogramma, che è una maglia senza la quale nessuna catena di movimento esisterebbe.

Una volta preso in considerazione il singolo fotogramma, non vediamo come vi sia alcuno disposto a negare che per la scelta di inquadrature, siano esse per il quadro dipinto o per il cinema, occorra un analogo «senso» che non sappiamo come definire, ma che è precisamente quello grazie al quale l'artista sa tagliare le sue scene, distribuirne gli elementi mobili, equilibrarne i pieni e i vuoti, o scegliere il miglior punto di vista nel caso di cose inamovibili.

La storia di tali ricerche per la costruzione o il taglio di un quadro ha origini antiche nella pittura. La necessità di inquadrare è nata con la stessa nascita della pittura.

Poi ci fu chi, come Paolo Uccello e Piero della Francesca, ne fece un problema centrale, un tormento per la sua esistenza di artista. Dietro il loro esempio gli altri più o meno se ne fecero motivi di studi e di preoccupazioni, quantunque ogni artista vero porti con sé in animo quell'indivisibile «senso» di cui abbiamo detto avanti.

Tuttavia c'è modo di potenziare questo «senso», di educarlo, con una ricerca costante, con un esame continuo di valori formali e spaziali, con

mille accorgimenti, col coltivare in ogni modo possibile il criterio e la sensibilità che oserei chiamare spaziale.

Bene inteso, non penetrerà mai appieno il poetico mistero di queste cose che andiamo dicendo chi non abbia l'animo naturalmente dotato di adeguata sensibilità pittorica. In ogni modo è ovvio che pur nel suo linguaggio segreto e per taluni incomprensibile, l'opera d'arte, e qui vogliamo dire il quadro, ha parole per chiunque anche se con una gamma varia di accenti.

Così il volgo non avverte che il senso di quiete che spira in un quadro può derivare dall'abbondanza di linee orizzontali, e il mistico di un altro quadro dalle linee perpendicolari, che s'innalzano come le navate di un tempio, e il moto, la dinamica, dalle linee trasversali, oblique. Il volgo avverte la quiete, il mistico, la dinamica e ne ignora l'origine, nè si chiede quali accorgimenti, quali mezzi abbia inventato l'artista per raggiungere tali effetti.

Similmente sfuggirà il criterio compositivo cui si informa la distribuzione dei vari elementi nel quadro, pur tuttavia l'osservatore comune sentirà il suo sguardo scorrere da elemento a elemento, senza sosta, quasi seguendo il facile ritmo di una canzone, e l'occhio ne sarà pago.

A chi invece voglia per poco occuparsi più direttamente dei fatti della pittura, non potrà sfuggire quanto costi all'artista di calcoli e arrovelamenti, oltre che di istintivo amore, la creazione di una opera d'arte.

Onde con l'analisi ultima dell'opera stessa si fanno chiare tante cose, come per esempio si comprenderà che è possibile trovare affinità tra un artista e l'altro osservando il metodo di composizione; che per costruire più solidamente lo spazio si ricorre talvolta all'aiuto di vari piani verticali, introdotti nella composizione a mo' di quinte; che spostando il centro di gravità nelle figure si dà a chi osserva una sensazione inquietante: tutti fatti che sembrano non aver senso, ma definiscono il carattere di un quadro e sono peculiari e indispensabili alla grande opera d'arte.

A guardar bene queste leggi, siano esse intuitive o meditate, che abbiamo riconosciuto essere alla base della pittura, sono quelle stesse leggi metafisiche che noi possiamo, volendo, matematicamente trovare preposte all'ordinamento della natura; leggi per le quali noi scopriremo in ogni fascio di fiori un ordine quasi geometrico, un gioco di richiami coloristici e formali, e in un mucchio di oggetti una casuale ma innegabile, disposizione compositiva.

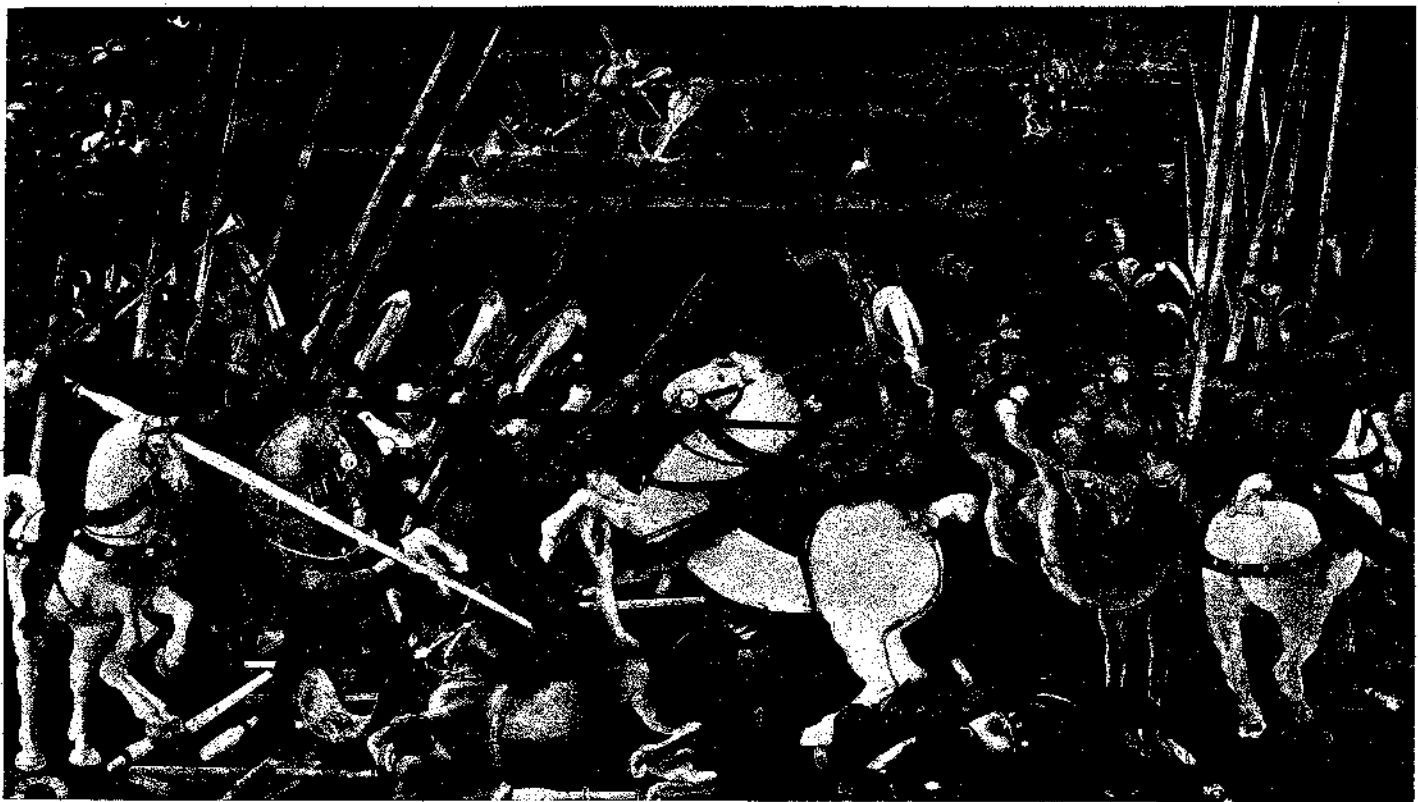
Si provi a gettare, per esempio, su un tavolo tre o quattro o più oggetti capitatici per caso sottomano, e si avrà modo ben tosto di scoprire nella casuale disposizione degli oggetti stessi un che di ordinato e di equilibrato,



«In un quadro, la dinamica, il moto, vengono dati dalle linee trasversali, oblique» (Caravaggio: 'Martirio di San Pietro')



«La buona inquadratura è pari al quadro ben consegnato in partenza, soppesato, distribuito secondo un'armonia e un ritmo» (dalla 'Kermesse eroica')



«La necessità di inquadrare è nata con la stessa nascita della pittura. Ci fu chi come Paolo Uccello e Piero della Francesca, ne fece un problema centrale» (Paolo Uccello: «Un combattimento di cavalieri»)

quasi che nulla possa automaticamente distribuirsi nello spazio senza obbedire a una regola o legge naturale.

Questi risultati impensati, strani, e quasi superflui alla mente, del superficiale osservatore, sono invece l'elemento costante di armonia che dà sempre orientamento, riposo e piacere all'occhio.

E questi risultati, applicati meditatamente ovvero istintivamente all'arte del dipingere, divengono quei valori che fanno di un'opera di Raffaello un canto che si svolge pieno di respiro, senza debolezze né soste, e tanto meno si notano, e sembrano naturali e logici, quanto più sottili e opportuni ne sono stati la ricerca e l'uso.

Necessità dell'artista è quindi penetrare tale mistero della natura, e aprirlo e spiegarlo nel quadro: si avrà cura che l'opera abbia un centro o più centri legati tra loro, donde parta o dove confluisca la somma delle linee compositive; si avrà cura della distribuzione degli spazi si da creare equilibri tra vuoti e pieni, tra le cosiddette masse; e ancora si avrà cura dei nessi tra elemento e elemento del quadro. A tale scopo potranno servire i motivi di sfondi opportunamente scelti, oggetti e arnesi disposti in particolare modo da creare linee di congiunzione, o gli stessi arti dell'uomo in determinati atteggiamenti, o infine tutto il corpo umano, teso in una certa direzione a servire da legame tra un punto e l'altro del quadro.

Considerando dunque il cinema come un complesso di quadri staccati, a sé, uno per uno, indipendentemente dall'azione, noteremo come sono da risolvere anche qui gli stessi problemi compositivi che abbiamo incontrati nella pittura, non già soltanto per adottare anche nel cinema un metodo già attuato con successo nella pittura, anziché un altro nuovo pure esso di possibile attuazione, ma perché è questo metodo l'unico, il vero, il naturale, direi il congenito con il problema di comporre nelle arti figurative.

I vantaggi che derivano sono evidenti a chiunque, solo che si vogliano considerare le opportunità di ordine, chiarezza, armonia, poesia — che è oltre il resto gusto e rigore — nei racconti in genere e in quello cinematografico in particolare, in cui il raccontare deve essere come narrare ai bimbi.

Quando poi si riscontrassero nel cinema questi che abbiamo detto valori compositivi, il pittore potrebbe partire a piede sicuro da un motivo già bello e creato dal cinema, per modulare sullo schema pronto un suo canto che abbia l'accento dell'animo suo.

È dunque a questo punto che l'opera del regista si identifica in massima

parte con quella del pittore, ed è in queste basi che si scopre la più sicura parentela tra cinema e pittura.

In questa parentela, non è superfluo ripeterlo, è la pittura che ha sempre elargito e darà sempre, poiché quelle di cui abbiamo detto più avanti sono sue innegabili, particolari secolari conquiste, di cui il cinema si serve e si è servito come per le altre arti per accelerare la sua ascesa.

Pertanto, anche allorché dovesse suggerire l'opera al pittore, il cinema non fa che ridare alla pittura, in minima parte, ciò che da essa in modo generoso e copioso gli viene.

L'inquadratura cinematografica, dunque, entrando in possesso di quelli che sono indiscutibili valori della pittura, ha trovato bell'e pronte le esperienze sul modo di disporre gli elementi dinanzi all'obiettivo, con un senso d'ordine che, casuale all'apparenza, ha in sé la possibilità di appagare lo spettatore, procurandogli riposo e diletto.

Poiché ogni ricerca, essendosi svolta conformemente alle suaccennate leggi della natura che abbiamo anche definito leggi metafisiche, negherà ogni idea di forzoso, di costretto e di artificioso, e agevolerà la natura stessa, mettendone in evidenza la sua peculiare facoltà ordinatrice, magari spogliandola del greve e del superfluo, e talvolta fin correggendola.

Si pensi ad esempio quanto preziosi possano risultare gli insegnamenti della pittura sui cosiddetti «richiami», su quelli che possono essere gli orribili risultati di linee tangenti ad altre, e sulle stonature e squilibri dovuti a tagli bruschi, fuori del quadro, di elementi necessari alla composizione.

L'occhio del regista in questi casi è simile a quello del pittore che sceglie il punto di vista più atto a dar risalto, a valorizzare gli elementi del suo quadro, a definirne i limiti, o che addirittura compone secondo il suo criterio i vari elementi di cui dispone.

La buona inquadratura, in definitiva, è pari al quadro ben consegnato in partenza, soppesato, distribuito secondo una armonia e un ritmo.

III. - Fin qui abbiamo considerato il cinema sotto un certo aspetto che potremmo chiamare statico, e ciò per quella necessità che fa iniziare ogni studio da una analisi degli aspetti più semplici e fondamentali, per poi allargare via via le considerazioni al generale, alle cose viste nella loro espressione completa.

Passeremo pertanto alla considerazione del movimento nel cinematografo, idea che è nel nome stesso del cinema, in quanto proprio nell'azione esso trova il motivo fondamentale per diventare nuova forma d'arte.

(continua) - VI puntata

DOMENICO PURIFICATO

I NOSTRI FILM IN ARGENTINA

IL PUBBLICO SUD-AMERICANO VUOLE DIVERTIRSI, NON VA TANTO PER IL SOTTILE, MA HA DESIDERI PRECISI, CHE FANNO LEGGE - AMA FILM MUSICALI E FACCE CONOSCIUTE



BUENOS AIRES con i suoi immediati dintorni e le sue città-satelliti conta tre milioni e mezzo d'abitanti su meno di tredici che ne ha l'intera Repubblica Argentina. È pertanto logico che, dal punto di vista cinematografico — come da quello teatrale ed artistico in genere — in provincia si segua da vicino ciò che avviene nella capitale, e sia totalmente escluso che un insuccesso di Buenos Aires possa cambiarsi in un successo nell'interno.

Generalmente si verifica anzi il caso che persino le repubbliche vicine come l'Uruguay ed il Paraguay non ne vogliano sapere di produzioni che a Buenos Aires non siano piaciute, ed anelino invece di vedere quelle che nella metropoli abbiano trionfato. Quindi, anche da tale punto di vista, la capitale argentina ha un'importanza eccezionale che in Europa — e sopra tutto in Italia — è tuttora misconosciuta.

Accennai già in un altro articolo come i produttori italiani nutrano troppe illusioni sulle somme che possono sperare di guadagnare vendendo la nostra produzione in Argentina, nel Brasile e nelle altre repubbli-

che sud-americane. Infatti i prezzi dei noleggi sono molto inferiori a quelli usuali in Europa e per i film italiani essi sono ancora diminuiti per la forte percentuale di quelli che rappresentarono per i noleggiatori un pessimo affare.

Anzi tutto le spese di pubblicità nei giornali e nelle riviste sono enormi: pagine intere di riviste a quattro o cinquemila lire l'una, e mezze pagine dei più importanti quotidiani a prezzi anche superiori sono normali per qualsiasi pellicola di primo ordine; così la semplice pubblicità nella stampa assorbe somme che ai nostri noleggiatori sembrerebbero pazzesche. Si aggiungano poi le altre

forme pubblicitarie: le insegne luminose con il titolo del film ed i nomi dei protagonisti; i programmi gratuiti con l'elenco di tutti gli artisti come in quelli dei nostri teatri; la trasformazione dell'atrio e della facciata del cinema in un ambiente polare o giapponese o indiano con quinte, scene, fiori, manichini e magari con le maschere indossanti costumi in carattere con il soggetto del film.

Sommate tali spese ed altre che per brevità tralascio, e vedrete che spendere a Buenos Aires 150.000 lire per il lancio d'una pellicola non rappresenta nulla d'eccezionale: il prezzo del noleggio dev'essere quindi per forza basso, perché altrimenti ben pochi film potrebbero essere redditizi.

Quanti film italiani vennero proiettati a Buenos Aires nel settennio 1933-39, di fronte ad oltre 3.000 nord-americani? Tralasciando i documentari a lungo metraggio, formati spesso da vari giornali LUCE attaccati insieme, furono — salvo errore — trenta (cioè un film italiano per ogni cento nord-americani), dei quali un paio doppiati in spagnolo (I FRATELLI CASTIGLIONI, LA MAZURCA DI PAPÀ) e rifiutati da tutte le buone sale per l'avversione del pubblico verso il doppiato.

Degli altri: due ebbero un successo enorme (VIVERE e NAPOLI D'ALTRI TEMPI), due furono fiaschi memorabili (SCIPIONE L'AFRICANO e CONDOTTIERI); taluni ebbero buon successo (TRE UOMINI IN FRAC, CASTA DIVA nella versione straniera e pochi altri); i restanti passarono quasi inosservati e procurarono forti perdite agli importatori.

Analizziamo ora un po' le ragioni dell'atteggiamento del pubblico portegno, nel quale gli italiani ed i discendenti d'italiani rappresentano una forte percentuale, così che un maggior apprezzamento della nostra produzione sarebbe logicamente da attendersi.

Che cosa si rimprovera alla nostra cinematografia?

Anzitutto un difetto fondamentale da me già largamente prospettato in uno studio pubblicato nientemeno che vent'anni fa sulle autorevolissime pagine della *Nuova Antologia* per indicare le ragioni della scarsa accettazione della nostra produzione del dopo-guerra su quel mercato dov'eravamo padroni assoluti pochi anni prima.

Sono passati da allora due decenni, eppure rileggendo l'altro giorno quelle pagine mi sembrava d'averle scritte ieri; potrei ricopiare interi periodi e nessuno s'accorgerebbe che io mi riferissi a cose del 1921: le condizioni d'allora sono sotto molti punti



Due personaggi famosi di un'opera famosa (Norrina e don Pasquale): essi, quantunque non cantino, andrebbero a genio ai sud-americani (foto Bragaglia-Cinecittà)

di vista rimaste immutate. Vent'anni non hanno insegnato nulla!

Base principale del successo mondiale della cinematografia nord-americana è il divismo. In tempi lontani nell'intera America Latina — come in tanti altri paesi — si conoscevano i nomi e le facce e le figure di Lyda Borelli, di Maria Jacobini, di Francesca Bertini e di varie stelle minori, come quelli di tre o quattro divi di prima grandezza. I giornali e le riviste erano pieni delle loro fotografie: in qualsiasi capanna di negri brasiliani eravate sicuri di trovare appiccate al muro la Bertini e la Borelli; in ogni salotto sud-americano si parlava di loro e le loro toelette come i loro atteggiamenti erano imitati da tutte le signorine.

Nel 1940 invece non esiste una sola diva od un solo astro del firmamento cinematografico italiano che sia conosciuto in America. Sono « nomi » e non « facce ». Ora non è assolutamente possibile che la folla s'accenda d'entusiasmo per un « nome », quando ha sottomano cento « facce » per le quali infiammarsi. Oggi trovate da per tutto imitatrici ed imitatori di Joan Crawford, di Deanna Durbin, di Shirley Temple, di Gary Cooper, di Bob Taylor, di Clark Gable. Troverete ora da per tutto anche fotografie di Danielle Darrieux, di Fernand Gravey (o Gravet), di Annabella e di altri astri francesi. Ma d'italiani nessuno.

È quindi impossibile che il pubblico sud-americano assista volentieri alla proiezione di film con artisti che vede sì e no una volta all'anno; come fare a distinguere Nazzari da Ferrari o la Barbara dalla Noris, se per di più nella grande maggioranza dei nostri film si ha la pessima abitudine di proiettare i nomi degli artisti senza le loro fotografie, ammettendo a priori che il pubblico *debba* conoscere le singole facce, anche se le artiste sono « sette », siano « sorelle » o siano « vedove »?

Ecco perchè il pubblico sud-americano accorre in folla soltanto quando si annunziano film con artisti ch'esso già conosce di persona: Tito Schipa in primissimo luogo. Appena dopo viene il giudizio sul film. Ed ecco che di tre film con Tito Schipa il pubblico di Buenos Aires aggiudicò il trionfo a *VIVERE*, buon successo ai *TRE UOMINI IN FRAC* e modesto successo a *CHI PIÙ FELICE DI ME?* Ma in ogni modo con nessuno dei tre il noleggiatore perdette denaro.

VIVERE ebbe un successo fantastico. La canzonetta passò alla radio, ai dischi ed infine alla strada; fu tradotta in spagnolo ed incastrata in non so quante riviste argentine; fece guadagnare diritti d'autore formidabili.

In NAPOLI D'ALTRI TEMPI c'era Emma Gramatica, molto conosciuta nell'America del Sud, c'era Vittorio De Sica, già noto ed apprezzato più d'ogni altro nostro attore, c'era Maria Denis che, essendo nata a Buenos Aires e perciò — per la legge locale — cittadina argentina, passava come gloria nazionale argentina affermata in Italia. C'erano, soprattutto, le vecchie canzoni napoletane che sempre piacciono.

Così, dopo un paio di settimane di prima

visione al « Teatro Avenida » — avvenimento mai verificatosi per altri film italiani — il successo di NAPOLI D'ALTRI TEMPI s'era affermato clamorosamente. La domenica terminava la prima visione e l'indomani lunedì la pellicola passava in seconda visione in quarantacinque cinema di Buenos Aires e dei dintorni: *record* mai raggiunto da nessun film nord-americano o d'altra provenienza.

Se il noleggiatore fosse stato più intelligente (o, meglio, più fornito di quattrini, mentre poco dopo falliva) avrebbe telegrafato in Italia di mandargli tutta l'ultima produzione di De Sica o della Denis; invece arrivò soltanto LA MAZURCA DI PAPÀ che essendo doppiata venne respinta dal pubblico.

Perchè caddero clamorosamente SCIPIONE L'AFRICANO e CONDOTTIERI? Perchè il pubblico li giudicò pesanti, noiosi, senza interesse: troppe masse, troppi combattimenti, troppa storia e poca vivacità; Isa Miranda male impiegata.

Il pubblico sud-americano vuole divertirsi, esige molta eleganza, scene fastose; belle donne, allegre, giovani e poco vestite: ecco perchè Danielle Darrieux s'impose e tutte le sue produzioni ebbero successo, e con lei più d'un'attrice moderna francese, tedesca ed inglese.

Per conquistare Buenos Aires, l'Argentina e tutta l'America del Sud occorrerebbero ottimi film musicali (infatti nel 1940 piacque molto IL SOGNO DI BUTTERFLY) con artisti noti e popolari: Gigli, Schipa, Lauri Volpi, Galeffi, Gianna Pederzini, Ilde Reggiani — molto più apprezzata al Colón di Buenos Aires, dove canta da quattro stagioni con crescente successo, che non in patria — e così via.

Mi consta che Gennaro Righelli sta facendo sempre più forti pressioni su Gianna Pederzini, affinché questa utilizzi le sue forzate vacanze per le sue mancate stagioni a Buenos Aires ed a Rio de Janeiro, per girare quella CARMEN, della quale si parla oramai da due anni. Se io fossi un capitalista arrischerei subito un paio di milioni per alle-

stire una superba CARMEN, giacchè conoscendo bene l'estrema popolarità della « regina del Colón » (come a Buenos Aires si chiama la Pederzini), saprei di poter guadagnare utili strepitosi. E perchè non lanciare un RIGOLETTO, un TROVATORE, una FORZA DEL DESTINO, un'AIDA, un OTELLO? Persone competenti mi dissero che in Italia tali opere avrebbero scarso successo. Forse che sì, forse che no. Ma in ogni modo all'estero — in Germania, in Spagna, nei Balcani, in Scandinavia, oltre che nelle tre Americhe — forti guadagni sarebbero sicuri. Ed allora perchè non provare, seguendo l'esempio di Gallone che ha girato testè AMAMI, ALFREDO! e di Mastrocinque che ha messo in scena il DON PASQUALE? Fra i nostri più recenti film non pochi potrebbero avere successo nell'America Latina, come DORA NELSON, FRENESIA, SALVATOR ROSA, LA MIA CANZONE AL VENTO, CAVALLERIA RUSTICANA e qualche altro.

Ma occorrerebbe farli precedere da una vasta campagna pubblicitaria concentrata su pochi nomi scelti con cura, come avvenne un'unica volta e per un'unica artista: per Isa Miranda, nella SIGNORA DI TUTTI, per la quale si ricorse ad un sistema ingegnoso anche se non eccessivamente morale. In tutte le caselle della posta nei portoni di migliaia di case di Buenos Aires, si trovò un giorno un biglietto da visita intestato a LA SIGNORA DI TUTTI, con il nome, via ed il numero d'una casa, corrispondenti a quelli del cinema, e l'indicazione di alcune ore, corrispondenti alle proiezioni della pellicola. Ma quante dispute coniugali e quanti rabbuffi fraterni e materni non suscitò tale equivoco biglietto da visita che forse Isa Miranda non ha mai saputo essere stato distribuito a decine di migliaia d'esemplari. Malgrado tutto, LA SIGNORA DI TUTTI piacque però poco, ma ciò si dovette sopra tutto al suono tanto scadente da rendere inintelligibile buona parte del dialogo, difetto co-desto che ostacolò il successo anche d'altri buoni film, come per es. di SCARPE AL SOLE.

BRUNO ZUCULIN



Mariano Stabile e Maria Cebotari cantano la « Traviata », su un palcoscenico che nel film « Amami, Alfredo! » vien rivisto tale e quale. Come afferma il nostro collaboratore, questa materia ha successo in Argentina, anche se gli intellettuali le siano ostili di cuore (foto Pesce)



CINEMA SPAGNOLO IERI E OGGI

TERMINATA la guerra civile e ritornata la pace, la Spagna, paese dai panorami adattissimi al cinema, come lo sono le sue architetture preziose, ha subito ripreso in considerazione il cinematografo, questo spettacolo dinamico e affascinante. Distinto in due fasi — prima e dopo la guerra, ieri e oggi — il cinema spagnolo inizia la seconda tappa della sua esistenza con un cumulo di progetti, iniziative e possibilità destinate a dare, come risultato immediato e felice, la creazione di molti film di forte dignità artistica che porranno il nostro paese alla testa delle nazioni produttrici.

Non si può negare che quella prima epoca della nostra giovinezza, e della giovinezza del cinema spagnolo, con i suoi entusiasmi più o meno ingenui, fu per il film iberico nel suo periodo di prova, per così definire più di vent'anni di lavoro, di un'utilità feconda per il futuro nazionale della settima arte.

Un'epoca nella quale fare del cinema era un divertimento da « snob » di pochi amatori che, con molte illusioni, non minori speranze e molto poco denaro, si riproponevano col loro ardore giovanile l'arduo compito di portare nel film scintille di ingegno e di esperienze più o meno tecniche. Tale lavoro si svolgeva in perfetta amicizia e collaborazione, e teatro di esso era una modesta galleria con pretese di teatro di posa, situata nella periferia di Madrid.

Erano i giorni in cui la generazione degli intellettuali cineasti di oggi ricreava le sue ore studentesche nelle prime sale cinematografiche, a veder film di quella gloriosa serie buffonesca cui diedero l'avvio le prime piroette del re dei mimi, Charlie Chaplin, in compagnia di Edna Purviance,

e del suo obeso collega Fatty, e quei rozzi documentari che entusiasmavano i nostri padri, che li preferivano alle spassose prodezze del losco Ben Turpin o alla raffinatezza del « dandy » del film comico, Max Linder.

Sono gli anni, dunque, dal 1910 al 1920.

Mentre lo schermo muto raccoglie la mossa effigie di Eddie Polo, di Pearl White e di Maurice Costello nelle loro avventure americane, e quella di Lyda Borelli e della grande tragica Francesca Bertini nei loro drammi importati dall'Italia, e Francia e Inghilterra presentano i loro film storici, in Spagna i primi realizzatori giocavano a far del cinema riducendo le nostre più popolari commedie e opere di forte sapore locale.

E così, tra grande attesa e interesse del pubblico, vedemmo CARCELERAS, LA REINA MORÁ, DOLORES, LA VERBENA DE LA PALOMA, ALMA DE DIOS, ecc., che dovevano servire per dar nome ed esperienza alle prime figure del cinema spagnolo, e per offrire una base di tradizione a quei film che più tardi avrebbero segnalato la Spagna — cinematograficamente parlando — come un paese laborioso e attivo, dove, anche se non si poterono apprezzare straordinarie qualità tecniche, si resero evidenti le ottime intenzioni dei dirigenti.

Sono i tempi di Carmen Viance e di Elisa Ruiz Romero (la Romerito), di Maria Comendador e di Clotilde Romero, di Ramon Montenegro, Modesto Ribas e Florian Rey, allora attore famoso e oggi regista eccellente. Sono i giorni romantici nei quali fare del cinema era un desiderio, una nostalgia, e non un'industria di alcuni magnati della finanza mondiale. Sono i primi giorni del nostro cinema, nei quali un pubblico ingenuo accoglie felice la nuova arte, sorride e applaude soddisfatto e incantato. Sono i giorni, infine, nei quali vedono la luce i film « in serie » dell'anteguerra, e che per il cinema spagnolo significano lento, ma continuo e promettente progresso.

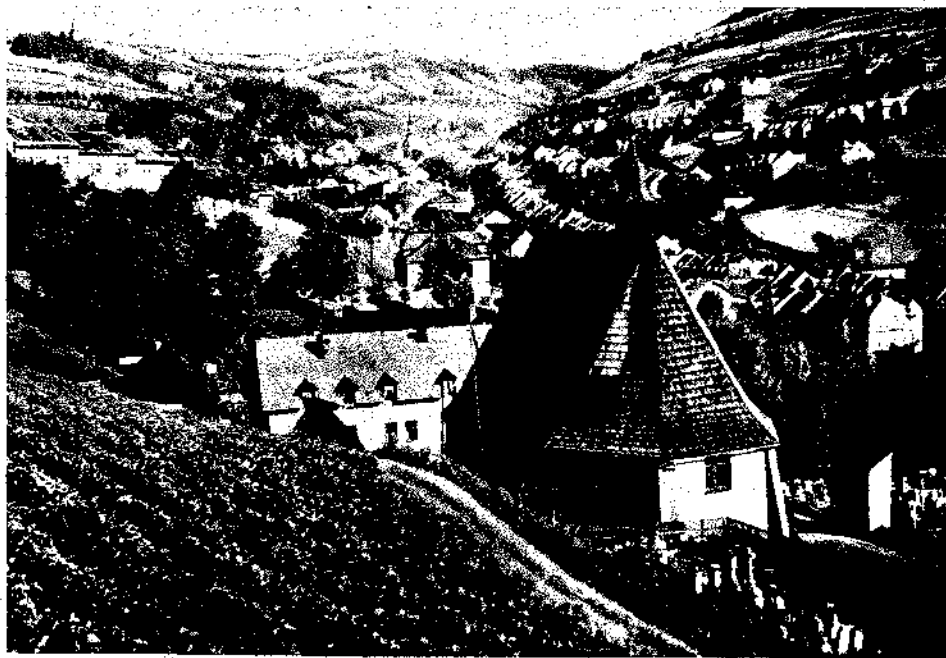
E così, quei modesti, ma sinceri « aficionados » del cinema — registi e attori — che sognarono agli inizi delle loro carriere di emulare le firme prestigiose dell'estero, hanno raggiunta oggi una maturità sicura, dopo molti anni di fatiche e di studio, di comparazioni e di addestramento. E d'altronde non c'è dubbio: se la Spagna, in un piacevole sguardo retrospettivo, ripensa a ieri, ritroverà, col sapore agrodolce delle cose passate e vissute, i segni del cammino avvincente di un'arte che in questo nobile paese vien coltivata con onore e consapevolezza.

MARIANO SANCHEZ DE PALACIOS



A sinistra: Ieri. 'La Verbena de la Paloma' 1924, con Elisa Ruiz Romero (la Romerito) e Florian Rey, regia di I. Buchs - A destra: Oggi. 'La Verbena de la Paloma' 1935, regia di B. Perrojo

IL MISTERO DELLA PECBLENDA



Nella valle di Joachim nell'Erzgebirge, si trova l'unico giacimento utile d'Europa della pecblenda di uranio. Dalla pecblenda di uranio si estrae il radium

Berlino, agosto (dal nostro inviato speciale).

FARE della pellicola scientifica, del film strettamente costruito a scopi scientifici, materia fluida e accessibile nella comune circolazione di un cinematografo, ecco il nuovo problema dinanzi al quale si sono posti gli organizzatori e i creatori di un nuovo ramo dei cosiddetti *Kulturfilm* dell'Ufa in Germania.

Spesso il film fu adoperato per fissare a sco-

po di indagine di laboratorio una reazione chimica, una analisi, un processo operativo. In infiniti casi, attraverso la luminosa esatta ricostruzione del cinematografo, atti e fatti della scienza furono fermati per sempre all'indagine dello studioso e poterono quindi servire con evidente maggiore esattezza di una comune relazione a rendere partecipi altri specialisti, altri scienziati, dei risultati raggiunti. Tali film tuttavia restavano chiusi ad una ristretta cerchia di competenti, parlavano un linguaggio del tutto specializzato, erano, pur nella loro bellezza ed attrazione, lontani dalla comprensione di un pubblico vasto e comune, così come la riproduzione perfetta di un cristallo, come un lembo di materia vista al microscopio. Ma quale maggiore interesse che non quello offerto da una opportuna volgarizzazione di

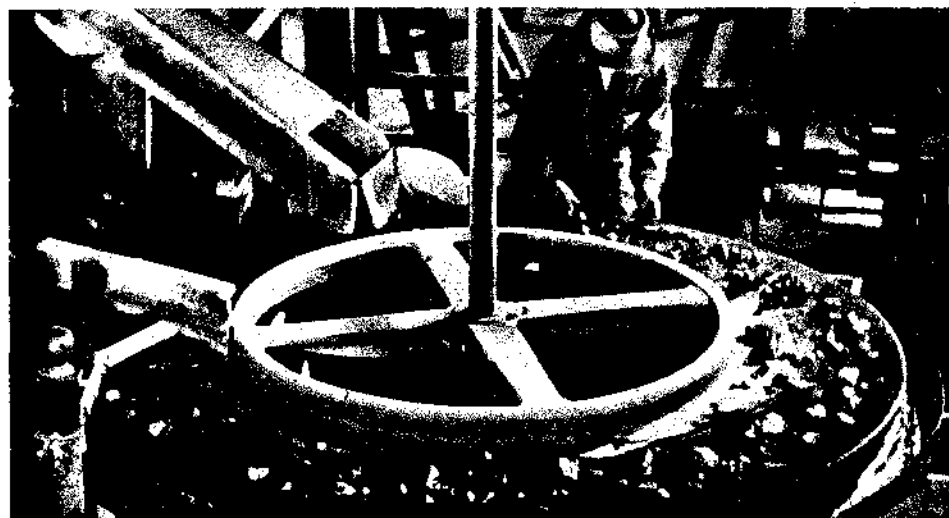
tali pellicole avrebbe potuto dare alla folla il cinematografo? Il pubblico, se da un lato ama lasciarsi rapire nell'oscurità di una sala di proiezione, dal sogno di una irrealistica catena di avvenimenti per esso costruiti, alterati, trasformati, ama parimenti conoscere, attraverso lo stesso mezzo di diffusione, la verità della realtà che lo circonda, i fatti della sua giornata, ama rivedersi e rivedere gli oggetti e le cose che formano la sua vita, ama soprattutto conoscere nella intima essenza e in quegli aspetti che appaiono segreti alla vita di tutti i giorni le cose di cui si serve, di cui parla, che vede.

Il compito che pertanto gli organizzatori dei *Kulturfilm* in Germania si sono posti nella ricerca di rendere volgarizzata per tutti e attraente nello stesso tempo la materia propria dei film scientifici, non è vana illusione di teorici mossi da eccessivo zelo didascalico, ma perfetta cognizione di un problema spettacolare, cognizione soprattutto della psicologia del pubblico, o per lo meno di quel loro pubblico.

Sono nati così i documentari per spettacolo normale a carattere strettamente scientifico, e corrono ormai sugli schermi della Germania e di mezza Europa raccogliendo un successo che a tutta prima poteva riuscire insperato. Il passaggio di tali film da una base strettamente documentaria da laboratorio a quella di vero e proprio spettacolo, è avvenuto con una fusione degli elementi puramente didattici con quelli ricreativi di un comune racconto cinematografico. I film sono stati così alleggeriti da una troppo monotona esattezza di elaborazione e di sviluppo, e sono adatti via via arricchendosi di tutto quel materiale di contorno necessario ormai al pubblico per accedere anche alle più complesse e difficili vicende. Ad esempio gli elementi della natura e quelli del contatto degli uomini con essa sono serviti quale strada semplice ed attraente per condurre lo spettatore alla visione dei fatti che si volevano far conoscere, e che per altro cammino sa-



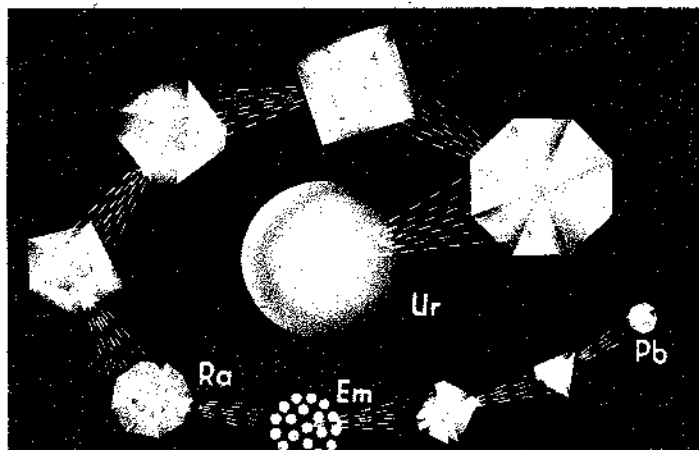
Il prezioso monte è tagliato da tre miniere che giungono a 600 metri di profondità



Su un tavolo ruotante la pietra inattiva viene epurata, e i preziosi raggi di uranio verranno fra poco isolati



Confrontando le vene nere della pechblenda di uranio (sotto) con la lastra fotografica sviluppata (sopra), si ha un'efficace immagine delle vene stesse



Ciò che vi è di misterioso nel radium è un componente della famiglia dell'uranio, che, attraverso il radium stesso (Ra), le emanazioni di radium (Em), si trasforma in piombo (Pb)

rebbero apparire statici, aridi e di una freddezza ossessionante.

Iniziata così questa nuova collana di film sulle basi più semplici ed elementari della visione di una flora o di una fauna nei suoi momenti di vita e nei suoi più delicati sviluppi in quella misteriosa ed affascinante veste che è l'esistenza di un essere nei suoi particolari, si è giunti fino all'esposizione e alla volgarizzazione di ben più complicati e difficili problemi, come quelli della vita dei minerali, del movimento degli astri, delle analisi dei più lontani microcosmi.

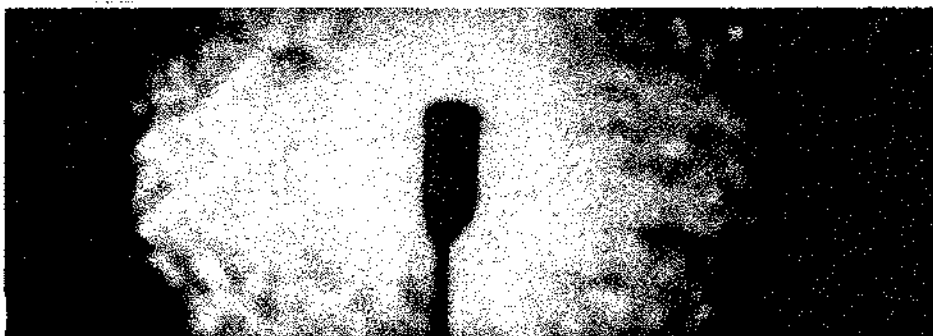
L'ultimo di tali film, e che a nostro avviso — d'altra parte il successo di pubblico lo ha dimostrato — rappresenta il più straordinario adattamento di questo mondo scientifico alla intelligenza di tutti, è quello sul « Radium », composto e costruito sotto l'attenta e sicura guida del dott. Martin Rikli e apparso in questi giorni a Berlino. Con il semplice aiuto di tre specialisti e precisamente di Walter Hornung, assistente regista, dell'operatore Kurt Stanke e di A. Neuberger per il montaggio, egli ha potuto realizzare quindici minuti di spettacolo con un assiduo lavoro di lunghi mesi e di difficilissime esperienze.

Il film dà una visione delle straordinarie proprietà della pechblenda di Uranio che si trova frammista a minerale d'argento nella valle di Joachim sulle montagne dell'Erz. Esso nella sua prima parte tratta delle difficoltà di estrazione di questo minerale, della fatica e nello stesso tempo della delicatezza del lavoro che i minatori specializzati compiono in queste miniere, e spiega i processi di separazione e d'isolamento del radium dalla materia che lo circonda.

La seconda parte del film tratta invece delle proprietà terapeutiche di questo elemento e delle applicazioni del radium isolato in molte malattie umane.

È difficile in poche parole dire i complicati sviluppi di questo film e la limpida esposizione che le sue parti raggiungono, segno questo appunto, che mai un discorso o una relazione potrà offrire con altrettanta esattezza quello che la visione fotografica perfettamente montata ed esattamente sviluppantesi può dare attraverso il cinematografo.

GIUSEPPE ISANI



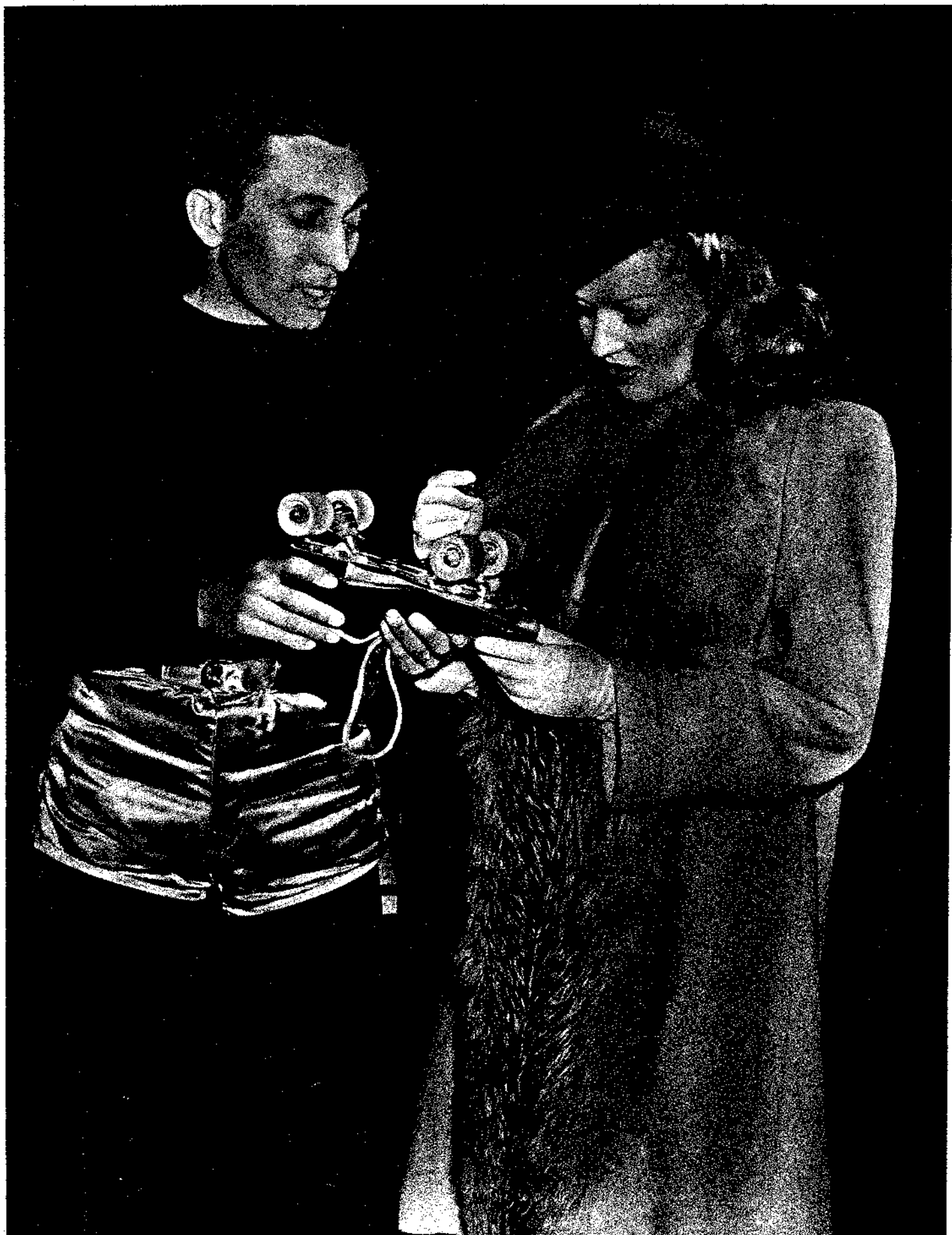
La presenza del radium viene accertata per mezzo di uno spintariscopio. I raggi alfa emettono in questo apparecchio delle particolari scintille sonore



Con un'applicazione di forti raggi di radium il medico riesce a combattere dei tumori e a guarire il paziente



Le inalazioni di emanazioni radioattive facilitano alcuni processi chimici nelle cellule del corpo umano (foto Ufa, del film « Radium »)



Betty Grable, in una giornata di freddo fuori stagione, apre il "derby del pattinaggio" a Hollywood, cui partecipano i più grandi campioni del mondo. Poi il campione italo-americano Joe Nigera le chiede un'autografia

COLIN ROSS

LE CONSIDERAZIONI
QUI SOTTO RIPOR-
TATE DELL'ESPLO-
RATORE COLIN ROSS
CHE PER 30 ANNI
HA ATTRAVERSATO
IN LUNGO E IN LAR-
GO IL MONDO E
PARTICOLARMENTE
L'ASIA, FORMANO
UNA SPECIE DI IN-
TRODUZIONE DI CA-
RATTERE PSICOLO-
GICO AL SUO FILM

fase attuale, il mondo sta per concedersi una nuova struttura, un ordinamento veramente rivoluzionario. Da questo processo di riordinamento si distacca con tutta evidenza quella formazione che da sé stessa si è definita "emisfero occidentale": Quello che gli americani intendono sotto questa definizione non è per nulla dissimile alle nostre aspirazioni e si identifica con quanto il Giappone cerca di realizzare con il "riordinamento dell'Asia".

In altre parole, Colin Ross constata che la nuova Europa non può essere formata senza i popoli giovani e fecondi; nessun tema di politica mondiale può essere trattato o accennato senza che si tenga conto delle forze che in Europa hanno una parte decisiva sia



Il ricamo delle tute per i parenti combattenti è una delle usanze più caratteristiche del Giappone

dal punto di vista demografico che da quello potenziale, intellettuale e culturale. « La lingua inglese e la fede nell'invincibilità della Gran Bretagna — continua Colin Ross — portarono gli inglesi al predominio mondiale. Il sogno britannico di un impero mondiale unitario posto sotto l'egida inglese è però tramontato. Dappertutto si va facendo strada il riconoscimento che non soltanto le razze, ma anche gli spazi richiedono una legge propria. La nuova Asia si delinea all'orizzonte come una formazione a sé. Forze immani si sono sviluppate negli altri continenti e si oppongono a quelle europee ». Lo spirito che traspare dalle parole di Colin Ross giustifica l'attesa di questa nuova produzione di portata internazionale.

NINO LATANZA

ALLORQUANDO il dottor Colin Ross si mosse verso l'Estremo Oriente allo scopo di fissare le sue impressioni su di una pellicola cinematografica affidatagli dal consorzio cinematografico Tobis-Degeto, egli conosceva già per lunga esperienza gli intimi rapporti che determinano il nuovo ordinamento politico e spirituale dei popoli orientali. Tuttavia, dal 1938 ad oggi, durante cioè il periodo di tempo in cui è sorto il film ASIA NUOVA, numerosi sono stati i problemi che nel frattempo sono divenuti di impellente attualità. Parlando dei fattori che formano il fondamento sostanziale della sua nuova produzione e che si ricollegano necessariamente ai nuovi sviluppi europei, Colin Ross si esprime nei seguenti termini: « Per coloro che giungono dall'Asia in via di ricostruzione, la nuova Europa è un concetto perfettamente delimitato e finito. Proprio nella



La nuova gioventù del Siam

FILM DI QUESTI GIORNI



IL PASSATO CHE TORNA

(Maja zwischen zwei Ehen) - Germania - Prod.: Euphonia film - Distr.: E.N.I.C. - Regia: Fritz Kirchhoff - Dir. di prod.: Victor von Sinow - Soggetto: dal romanzo omonimo di Günther Hocheisen - Operatore: Walter Robert Lach - Montaggio: W. Wischniewsky - Interpr.: Lil Dagover, Peter Peterson, Albrecht Schoenhals, Marelise Claudius.

Lil Dagover ci appare questa volta nelle vesti di una vedova passata a nuove nozze dopo anni dalla scomparsa del primo marito. Infatti essa crede che questo sia morto e la sua vita è di conseguenza tutta volta anche nel nuovo matrimonio al figliuolo che le è nato dal primo uomo. Ma ecco che improvvisamente Maya, così si chiama la donna, sa che l'uomo creduto scomparso è invece vivo e verrà per riprendersi il bambino. Nasce qui il dramma di questi due affetti parimenti profondi e umani, e il fatto raggiunge effetti di notevole efficacia. Evitando una facile passionalità di superficie la storia si snoda in un continuo clima di umanità e di misura.



LO SGUARDO IMPLACABILE

Prod.: Sterling film - Distr.: Effebi - Regia: Reginald Foggwell - Sogg.: I. A. R. Wylie - Interpr.: Wyn Clare, Eric B. Williams, John Batten.

Questo film di Reginald Foggwell pone veramente lo spettatore nell'alternativa di una penosa scelta tra i sentimenti della pietà da un lato e dell'approvazione all'amore sano tra due giovani pieni di vita e di avvenire. Anny è fidanzata all'inizio del film con Bob ed è già alle soglie del matrimonio, quando il giovane in un incidente viene lesa alla colonna vertebrale e non potrà ormai che vivere nell'immobilità di un letto di ospedale. La fidanzata gli è vicina e lo cura con affetto, aiutata giornalmente dal fratello di lui al quale fatalmente la donna si avvicina. Da questi continui contatti nasce naturalmente un nuovo amore fra Anny e l'altro giovane, amore che Bob cercherà di contrastare sino all'ultimo istante, senza parole, senza gesti, con l'unica forza del suo sguardo.



LA BAMBOLA NERA

(The Black Doll) - U.S.A. - Prod.: New Universal - Distr.: I.C.I. - Regia: Otis Garret - Soggetto: William Edward Haynes - Scenegg.: Harold Buckeley - Operatore: Stanley Cortez - Costumi: Vera West - Montaggio: Maurice Wright - Interpr.: Nan Grey, Donald Woods, Edgar Kennedy, William Lundigan, C. Henry Gordon.

La bambola nera è il misterioso segno che una ancor più misteriosa banda di delinquenti lascia sul luogo e sulle persone su quali sono stati perpetrati nefandi delitti. Si tratta di una storia gialla, anzi giallissima. Un ricco proprietario di miniere viene ucciso e con lui a breve scadenza una serie di altre persone tutte viventi nella sua casa. La ricerca del colpevole e una breve trama d'amore che si intreccia alla impalcatura poliziesca del racconto ne fanno la base spettacolare e creano una ben delineata atmosfera. Il film si muove agilmente e diverte. Molto buona la scenografia, che investe la storia di una efficace pittura tra il macabro e l'ossessionante.



GIÙ IL SIPARIO

Italia - Prod.: Asra film - Distr.: Cine Tirrenia - Regia: Raffaello Matarazzo - Sogg.: A. De Stefani, R. Matarazzo - Scenegg.: A. De Stefani, R. Matarazzo - Scenogr.: Pietro Filippone - Interpr.: Lia Silvi, Sergio Tofano, Andrea Checchi, Rosetta Tofano, Lia Orlandini, Armando Migliari, Luigi Almirante, Giacomo Durante.

Questo nuovo film italiano condotto sotto la guida del regista Matarazzo è in effetto un gustoso e indovinato adattamento cinematografico di una commedia di A. F. Bonn. La storia è imperniata sulla recita di una tragedia che un giovane scrittore è riuscito ad affidare ad una compagnia di piccoli teatri di provincia, e sulla quale fonda tutte le sue speranze; speranze che non sono esclusivamente artistiche poiché il giovanotto tende a sposare la prima donna della compagnia, di cui si è innamorato. Tutto andrebbe benissimo se un vecchio zio del giovane non si opponesse e alla recita e all'amore del nipote e non escogitasse un odioso piano per far cadere nel fiasco la rappresentazione. Ad un certo punto però lo zio si commuove, è preso da rimorso e con l'aiuto del vecchio capocomico riesce a portare in salvo tragedia e matrimoni finali.

(Foto Gnome).

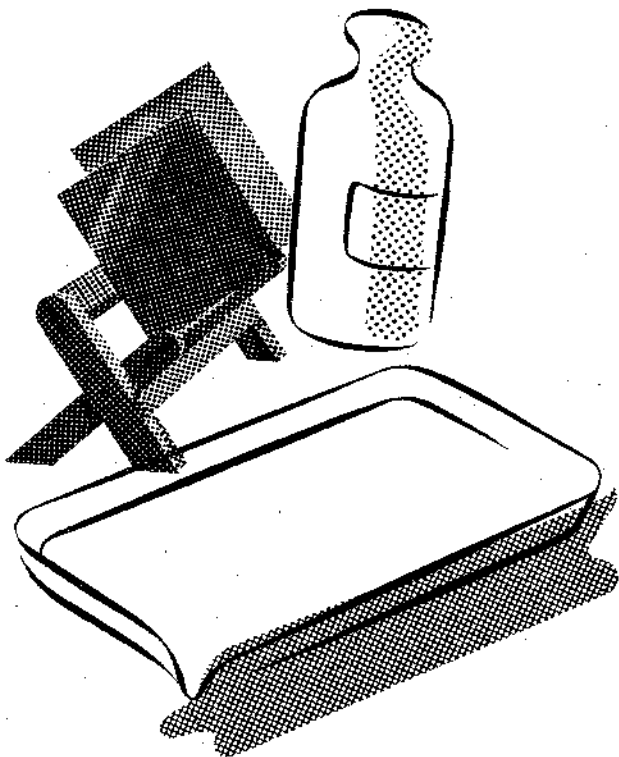
Programmazione del mese di luglio

ROMA

La marcia su Parigi	Corso e Moderno	giorni	12
La Francia depone le armi	Corso e Moderno	"	10
Ecco la Radio	Moderno	"	8
Via della felicità	Supercinema	"	8
La marcia su Parigi	Barberini	"	8
La Francia depone le armi	Barberini	"	8
Preferisco mia moglie	Supercinema	"	7
Notti di Principi	Barberini	"	6
La bambola nera	Moderno	"	6
Le armate del cielo	Corso	"	6
Ho trovato l'amore	Supercinema	"	5
La vita è un'altra cosa	Brancaccio	"	5
Bionda della strada	Corso	"	4
La signora del terzo piano	Supercinema	"	4
Amore a vent'anni	Supercinema	"	4
Tormento	Barberini	"	4
Dimmi di sì	Supercinema	"	3

MILANO

La marcia su Parigi	Ambasciatori e Corso	giorni	15
La battaglia della Manica	Ambasciatori	"	10
La battaglia dello Jonio	Ambasciatori	"	9
La guarnigione innamorata	Eden-Filodrammatici	"	8
La signora del terzo piano	Odeon	"	8
Romanzo di una donna	Eden-Filodrammatici	"	6
Marocco	Eden-Filodrammatici	"	5
L'uomo senza tramonto	Odeon	"	5
La donna dello scandalo	Odeon	"	5
Gli esultati della Pampas	Corso	"	4
Battaglia di donne	Odeon	"	4
Tu m'appartieni	Corso	"	4
Ho trovato l'amore	Odeon	"	4
La figlia del vento	Corso	"	4
Maternità	Odeon	"	3
Il ladro sono io	Corso	"	3
Cercasi moglie	Corso	"	3



PRODOTTI

per fotografia

CHINONE

COLLODIO
FOTOGRAFICO

IDROCHINONE

MONTECATINI

SOC. GEN. PER L'INDUSTRIA MINERARIA E CHIMICA
MILANO, VIA PRINCIPE UMBERTO N. 18-20

GALLERIA

XCIX - JOAN BENNETT

(v. tavola a fianco)

JOAN è la minore delle tre sorelle Bennett, figlie del grande attore Richard Bennett. Ma la stirpe pare fosse da molti anni fedele al palcoscenico. Il vecchio Richard fece appena due o tre film, tra i quali se avessi un milione. Dal padre, uomo bizzoso e stravagante ma pieno d'ingegno, le sorelle ereditano l'intelligenza, che in tutte e tre — Barbara, Constance e Joan — prende espressione fisica nell'ampia e spaziosa fronte. Barbara si ritirò presto dallo schermo; oggi, se non avesse quel nome così significativo, nessuno ricorderebbe il suo brillante passato. Ma il nome di Bennett è ormai entrato nell'ambiente del cinematografo durevolmente, e perciò quando si dice Bennett, si pensa subito ad un personaggio del mondo cinematografico. Constance si è quasi subito trasformata in una figura — nello schermo, ma anche nella sua vita privata — un poco simile a quella del padre: lunatica, stramba, piena di furbata e di volontà di riuscire. Ella ha ereditato dal padre le qualità più scoperte, più esteriori, ma più vive. Non è un'attrice di vaste possibilità drammatiche; ma non c'è nessuna che, meglio di lei, possa impersonare le donne più impensate, incostanti, « sophisticated ». Si è imposta ad Hollywood per la sua eleganza, per la sua vita avventurosa (due matrimoni, varie fughe, ecc.), per un insieme insomma di sregolatezze, che hanno mandato in solluchero gli americani più borghesi.

Joan è invece tutt'altro tipo. Ella sembra aver imparato dagli antenati e dal padre tutto quello che Constance non aveva saputo. Joan è dolce, sottomessa quando è necessario, sentimentale, carezzevole, morbida e fedele. Nella vita Joan è più riflessiva e pacata di sua sorella; sebbene abbia divorziato già dal primo marito, John Fox, figlio di un ricco possidente del Seaside, che aveva conosciuto in un viaggio in Francia, ed ora sia la sposa felice dello scrittore cinematografico Gene Markey. Ogni azione compiuta da Joan sembra guidata da maggior raziocinio, tanto che vien fatto di pensare ad una Joan felice nella vita, e ad una Constance infelice o quasi. Ultimamente ella ha voluto un po' sfatare la leggenda: e si è messa allora a far guerra diretta ad Hedy Lamarr, cambiando la sua capigliatura da bionda in bruna. In TRADE WINDS (*Venti d'isei*) e in MAN IN THE IRON MASK (*L'uomo dalla maschera di ferro*) ha dimostrato agli increduli di essere non meno bella, e forse attrice più smaltiziata e dotata della rivale. Ella aveva — se non altro — sulla Lamarr il vantaggio del nome altisonante, che valeva forse più di tutta la pubblicità fatta intorno all'interprete di estasi. Joan, dunque, non fece chiasso, non smanio (non sarebbe stato del suo carattere), ma, molto semplicemente, dimostrò, con i fatti, di valere quanto una « star » che si voleva lanciare ad altezze inusitate.

Joan Bennett è nata — questa volta le biografie parlano chiaro — a Palisadas, nello stato di New York, il 27 febbraio 1911. Ancora giovanissima, ma già donna e donna avvenente, si sposa ed è in breve tempo madre. Nel frattempo tanto Barbara quanto Constance stavano mettendo successi notevoli (siamo nel 1928-29), sicché era logico pensare che a Joan fosse ormai chiusa ogni strada per lo schermo, anche perché, sebbene fosse la più bella, non dimostrava segni palesi di valore artistico. Ma la ragazza, benché appena formata, aveva un'esperienza della vita chiara e sicura: era stata in Francia, aveva una famiglia, aveva amato: tutte cose che in seguito le giovarono nella sua carriera. Joan probabilmente si era confidata soltanto

con il babbo; infatti, ad un certo momento, questi la chiamò a New York perché interpretasse una piccola parte in *Jarnegun*, commedia che egli stesso aveva curato ed allestito. Il successo di Joan fu istantaneo: le riscontrarono grazia e fascino, bellezza e genio non improvvisati. Due mesi dopo recitava accanto a Ronald Colman in *CERCASI AVVENTURA* (*Bulldog Drummond*). Aveva soltanto diciotto anni. Barbara poco tempo dopo lasciò lo schermo; Constance in quel tempo pensava più a vivere che a lavorare. Poco dopo, Joan firmava un allettante contratto con l'« Art Cinema Corporation-United Artists », per la quale Casa interpretò *THREE LIVE GHOSTS* insieme a Robert Montgomery, e, sempre nello stesso anno (1929), ebbe ruoli di una certa evidenza in *ISRAELI* accanto a George Arliss ed in *POKER D'AMORE*. Un anno dopo era al fianco del grande John Barrymore nella seconda edizione di *MOBY DICK*. Qui trovò il risalto necessario, e la sua carriera da allora non subì soste o inciampi.

La strada che Joan Bennett ha percorso fino ad ora, non è dunque stata sensazionale, né si possono contare, tra le sue interpretazioni, ruoli di rilievo spiccatissimo. Ma, cosciente delle sue possibilità, Joan Bennett non va in cerca di parti che esorbitino dalla sua personalità umana. Ogni volta che le si affida un ruolo, Joan entra mirabilmente nello spirito e nella carne di quel personaggio, restando fedele così alla più ligia tradizione americana. Ella sa — ripetiamo — i limiti della sua arte, e non cerca mai di superarli e di varcarli. Cosicché il suo posto nel mondo di CineLandia è là, stabilito, inamovibile: nessuno si azzarderebbe a contestarglielo. Fiducia e serenità, dunque, la contraddistinguono dalle altre attrici: gli americani parlano anche della sua perfetta puntualità e disciplina, qualità certamente non trascurabili. In piccole donne dette saggio della sua plasmabilità: e nello stesso tempo dimostrò che, per quanto non più giovanissima, ella nello schermo poteva anche sembrarlo. È madre di due bambine, Ditty e Melinda, che ama molto, e che segue d'avvicino, come una buona mamma borghese. Si interessa della loro educazione, dei loro studi, del loro regime nutritivo, del modo come vestono. In *MODELLA DI LUSO* ci sembrò molto affascinante e pienamente a suo agio. Il suo umore, la sua devozione e sottomissione per Warner Baxter, padrone di una grande casa di mode, non erano semplici espressioni convenzionali, ma raggiungevano un livello di maturità ed efficace recitazione.

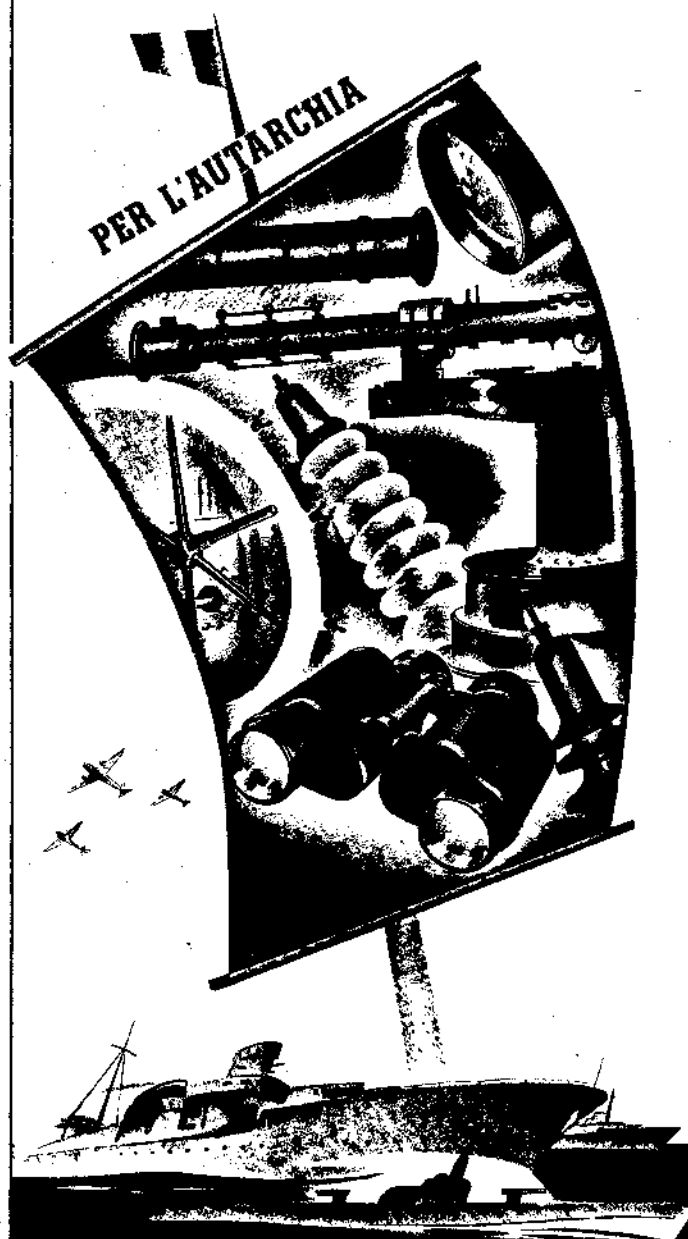
FILM PRINCIPALI: *CERCASI AVVENTURA* (*Bulldog Drummond*, United Artists, 1929); *THREE LIVE GHOSTS* (United Artists, 1929); *POKER D'AMORE* (*Mississippi Gambler*, Universal 1929); *ISRAELI* (Warner Bros., 1929); *MOBY DICK* (Warner, 1930); *CON IL SORRISO SULLE LABBRA* (*Smilin' Through*, United Artists, 1931); *FIAMME DI GELOSIA* (*Wild Girl*, Fox 1932); *PICCOLE DONNE* (*Little Women*, R.K.O. Radio 1932); *ESANZE D'ALLORA* (*The Pursuit of Happiness*, Paramount 1934); *L'UOMO CHE SPACCO MONTECATINI* (*The Man who Broke the Bank at Montecarlo*, 20th Century Fox, 1935); *DUE NELLA FOLIA* (*Two in a Crowd*, Universal, 1937); *MODELLA DI LUSO* (*Vogues of 1938*, United Artists, 1938); *TRADE WINDS* (United Artists, 1939); *THE MAN IN THE IRON MASK* (United Artists, 1939); *HOUSEKEEPER'S DAUGHTER* (United Artists, 1940); *THE HOUSE ACROSS THE BAY* (United Artists, 1940).

PUCK



JOAN BENNETT

INDUSTRIE ITALIANE IN LINEA



**SOC. AN. INDUSTRIALE
SAN GIORGIO**

PERFETTI STRUMENTI DI PRECISIONE, PRODUZIONE OTTICA
MECCANICA, INDUSTRIALE E BELLICA AL SERVIZIO DEL PAESE



BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

CAPITALE E RISERVE L. 412.000.000

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

Sede Centrale: ROMA

125 DIPENDENZE IN ITALIA, IN ALBANIA E IN A. O. I.

SEZIONI AUTONOME:

CREDITO FONDIARIO: capitale e riserve . . .	L. 89.000.000
CREDITO CINEMATOGRAFICO: capit. e riserve . . .	96.000.000
CREDITO ALBERGHIERO } capitale	50.000.000
fondo di garanzia	125.500.000



UN SOGGIORNO
NELLA CELEBRE
STAZIONE TERMALE
DI

montecatini

VI RIDARÀ, CON LA SALUTE, LA GIOIA DI VIVERE

BIBITE - BAGNI - FANGHI

**STOMACO - FEGATO - INTESTINO - RICAMBIO
MALATTIE TROPICALI - OBESITÀ - REUMATISMO**
TUTTE LE RISORSE DELLA FISIOTERAPIA - INALAZIONI - ASSISTENZA MEDICA SPECIALIZZATA

Oltre 100.000 ospiti per stagione - Più di 200 alberghi e pensioni di ogni categoria - Meravigliosi parchi e vasti giardini
**Manifestazioni mondane e sportive del
più alto interesse - Riduzioni ferroviarie**

INFORMAZIONI:

Ufficio Propaganda Montecatini Terme (Pistoia) presso Firenze e tutte le Agenzie di viaggio

SALUTE: SUPREMO DONO DELLA VITA

ABBONATO (Torino). - Come già ho scritto ad altri, per essere ammessi al Centro Sperimentale occorre sostenere un esame di cultura cinematografica. Un primo esame viene fatto in base ai documenti che il candidato invia al Centro assieme alla domanda di ammissione. Per l'Accademia di Arte Drammatica è press'a poco lo stesso. Puoi chiedere i regolamenti ai due Istituti. Al Centro, via Tuscolana, chilometro 9, Roma, all'Accademia in Piazza della Croce Rossa, Roma. Tu chiedi: « Desidererei sapere se la redazione del suddetto quindicinale riceve soggetti sia cinematografici che teatrali (in quest'ultimo caso si tratterebbe di commedie). Tutti i soggetti vengono accettati? Se così, verranno compensati da qualche premio, credo ». No. La Redazione di Cinema riceve soggetti e copioni, ma si limita, a mio mezzo, a dare un parere ai soggettisti. Noi non abbiamo poi costituito un ufficio soggetti che sia in

PIETRO GUANO (*Genova*). - « Avendo sentito nominare di frequente la *Storia del Cinema* di Pasinetti e un *Dizionario Cinematografico* che fa seguito a quella, vorrei sapere se in questi volumi sono registrati tutti i film di tutti i paesi, con qualche notizia circa gli attori, i registi, l'anno di programmazione, ecc. ». Ecco: tutti i film, no. Ma qualche migliaio sì. I più importanti dal 1895 a oggi; dei più notevoli è raccontato brevemente il soggetto. Non si tratta di due volumi, ma di uno solo. Il *Dizionario Cinematografico* che contiene la spiegazione di tut-

ENRICA PURO SANGUE. - Dalla calligrafia mi pare che tu sia un po' disordinata. Non ho notizie circa il matrimonio di Rabagliati. Nè so, ahimè,

LAMBERTO TORRINI (*Firenze*). - Il mio giudizio sul vostro scritto concorda con quello che mi avete riferito, datovi da Buriko. Non ho ben compreso se avete voluto scrivere un racconto o un soggetto per film. Si tratta, mi pare, della vostra biografia, un po' romanizzata. Dovreste pensare a personaggi che non siano sempre la riproduzione di voi stesso, con le vostre aspirazioni e i vostri sogni. Vedere piuttosto di descrivere dei fatti reali, da voi indipendenti. Del racconto mi pare interessante il finale, descritto con una certa arguzia psicologica.

MARCELLO BOLLERO

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

ARMANDO LEONI

concessionario esclusivo per il noleggio della

SCALERA FILM

Produzione italiana pronta entro il 15 ottobre 1940-XVIII

TITOLO	ELENCO ARTISTICO
Tosca	Imperio Argentina - Rossano Brazzi Produzione: Era - Scalera Regia: Carlo Koch
Lucrezia Borgia	Isa Pola Produzione: Scalera Film Regia: Hans Hinrich
La commedia della felicità (provvisorio)	Michel Simon - Ramon Novarro Jacqueline Delubac - Micheline Presle Renato Chiantoni - Alerme Produzione: Scalera Film Regia: Marcel L'Herbier
Ritorno	Beniamino Gigli - Marta Harell Rossano Brazzi - Maurizio D'Ancora Produzione: Itala Film Regia: Geza Von Bolvari
Boccaccio	Clara Calamai - Bice Parisi Osvaldo Valenti - Luigi Almirante Produzione: Venus Film Regia: Marcello Albani
Kean	Rossano Brazzi - Germana Paolieri Mariella Lotti - Francesco Scelzo Produzione: Scalera Film Regia: Guido Brignone
Miseria e nobiltà (provvisorio)	Virgilio Riento - Luigi Almirante Vincenzo Scarpetta Produzione: Scalera Film Regia: Corrado D'Errico
Arriviamo noi! (provvisorio)	Virgilio Riento - Erminio Spalla Laura Nucci - Luigi Almirante Carlo Romano Produzione: Scalera Film Regia: Amleto Palermi

DIREZIONE GENERALE
VIA QUATTRO FONTANE, 15 **ROMA**

Produzione estera pronta entro il 15 ottobre 1940-XVIII

TITOLO

ELENCO ARTISTICO

La taverna della Jamaica

Charles Laughton - Elsa Lanchester
Produzione
Laughton
Distr. Americ. Paramount
Regia
Erich Pommer

Capitan furia

Brian Aherne - Victor Mc. Laglen
June Lang - Paul Lukas
Produzione
United Artists
Regia
Hal Roach

Il vagabondo dell'isola
(provvisorio)

Charles Laughton - Elsa Lanchester
Produzione
Laughton
Distr. Americ. Paramount
Regia
Erich Pommer

Il carro fantasma

Marie Bell - Micheline Fresnay
Louis Jouvet - Pierre Fresnay
Produzione
Julien Duvivier
Regia
Julien Duvivier

Crociera d'amore

Fredrich March - Joan Bennet
Ralph Bellamy - Ann Sothorn
Produzione
United Artists
Regia
Walter Wanger

Zenobia

Oliver Hardy - Jean Parker
Harry Langdon - Billie Burke
Alice Brady
Produzione
United Artists
Regia
Hal Roach

L'angelo del focolare

Lucien Baroux - Betty Stockfeld
Viviane Romance - Roger Duchesne
Produzione
S. N. C.
Regia
Léon Mathot

Il rigagnolo
(provvisorio)

François Rosay - Michel Simon
Produzione
Agiman
Regia
Maurice Lehmann

Sherlock Holmes

Hans Albers - Marielouise Claudius
Produzione
U. F. A.
Regia
Karl Hartl

Un volto di donna

I. Bergman - A. Henrikson
K. Karlson - E. Berglund
Produzione
Svenk F. I.
Regia
G. Molander

PRODUZIONE DEL SECONDO GRUPPO

ITALIANA

L'elisir d'amore

La fiaccola (provvisorio)

Il seguito di 'Ponte dei Sospiri'

Assunta Spina

'Miles gloriosus' di Plauto

(provvisorio)

Uomini sul fondo

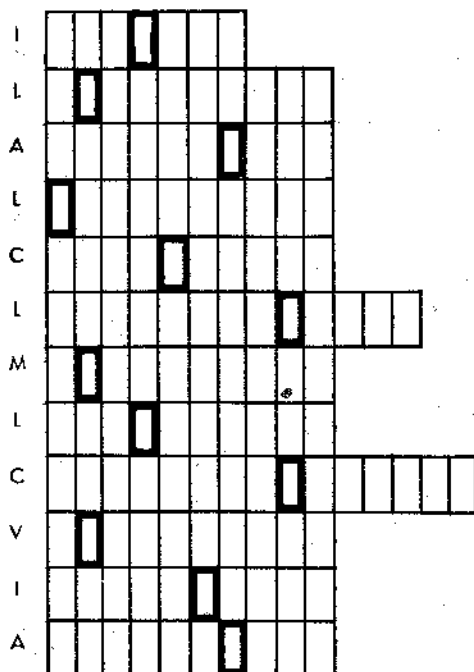
ESTERA

**10 film di primarie
marche internazionali**

GIUOCHI E CONCORSI

La soluzione dei giochi deve pervenire alla Redazione di CINEMA (Sezione "Giochi e Concorsi", Piazza della Pilotta, 3 - Roma) non oltre il 31 agosto 1940-XVIII. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina.

FIRMAMENTO FEMMINILE

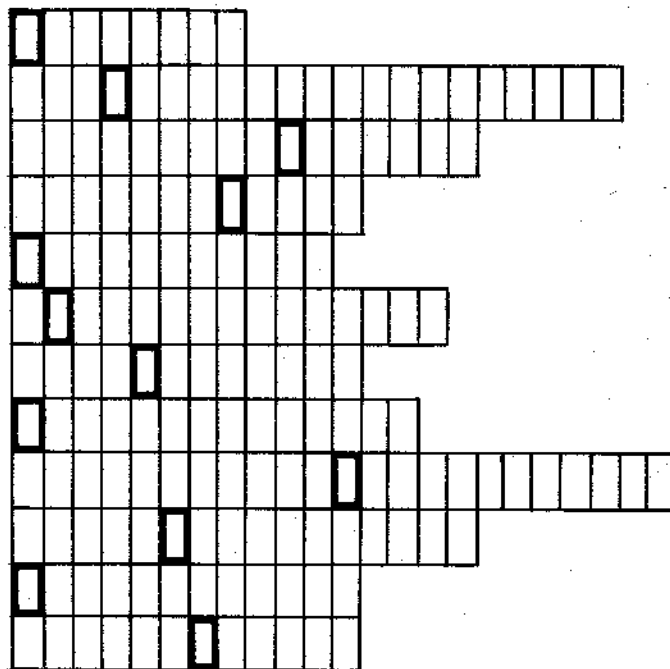


Porre nel primo casellario, aiutandosi con le iniziali che vi diamo, il nome e il cognome delle attrici che hanno lavorato in un film diretto dai seguenti registi:

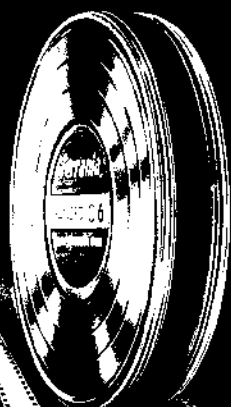
1. ALESSANDRINI
2. RIGHELLI
3. NEUFELD
4. CAMPOGALLIANI
5. TRENER
6. PRATELLI
7. BRAGAGLIA
8. BRIGNONE
9. PALERMI
10. RIGHELLI
11. CAMERINI
12. GALLONE

Nel secondo casellario, scrivere i titoli dei film interpretati dalle dive ottenute nel primo casellario e diretti dai registi sopraelencati. Se la soluzione è esatta si leggerà nelle caselle a bordo ingrossato del primo schema, il nome di una nostra attrice e, in quello del secondo, il titolo di un suo film di prossima programmazione.

LIANA DOZZI (Venezia)



"ferrania,,



PELLICOLE CINEMATOGRAFICHE
POSITIVA PER LA STAMPA
PER IL SUONO TIPO S.A.V.
PER IL SUONO TIPO S.D.V.
NEGATIVA PER CONTROTIPO
NEGATIVA EXTRA RAPIDA
PANCROMATICA

SOLUZIONE DEL GIOCO DEL N. 97 (10 LUGLIO 1940-XVIII)

IL SERPENTINO

I	B	A	R	B	A	R	A	C	E	G	A	N	I	S	C	O	T	III
	I	B	I	T	N	E	L	A	V	R	E	D	N	A	E	L	T	
	A	N	C	O	L	I	P	R	E	V	O	T	U	F	A	C	E	
	N	A	L	B	L	E	I	P	E	L	P	M	E	T	A	T	N	
	C	H	A	R	B	A	R	R	I	E	S	A	C	R	I	P	A	
	A	H	C	Y	A	R	W	I	S	S	A	N	E	B	I	T	N	
	N	T	A	L	F	A	R	M	E	R	M	E	R	L	I	N	I	

"BIANCA NEVE E I SETTE NANI"

SOLUTORE DEL GIOCO N. 97

PAOLO DE MAURI - Frascati (Roma)

Scrivere la soluzione in inchiostro e con scrittura molto nitida. Sarà estratto a sorte un vincitore tra i solutori del gioco: **Firmamento femminile**. Premio: **L'Almanacco del Cinema Italiano**. La soluzione dei giochi pubblicati nel 99° fascicolo apparirà nel 101° fascicolo (10 settembre 1940-XVIII).

Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

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

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

AL SERVIZIO DELLA PATRIA IN ARMI

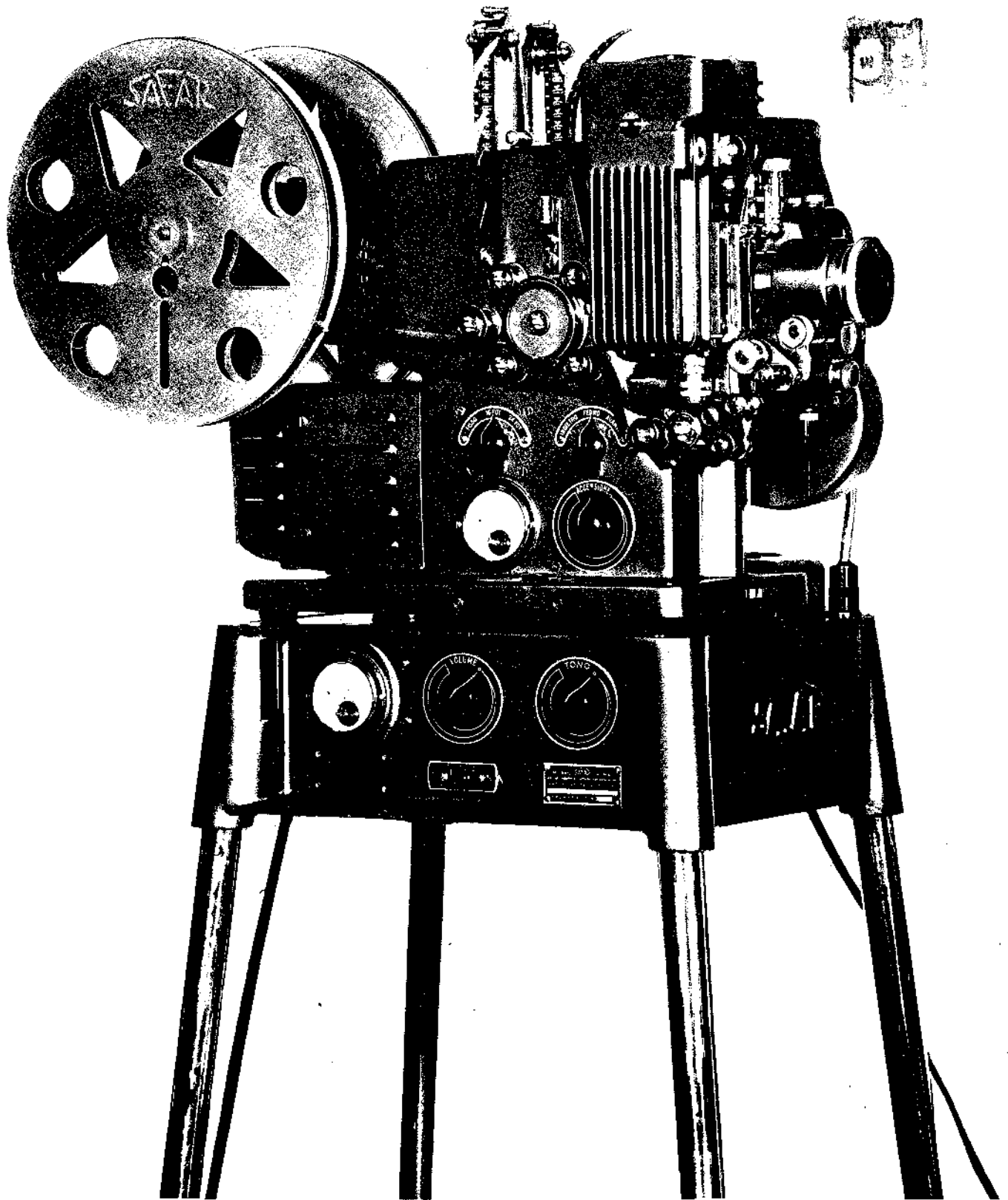


"TERNI"

SOCIETA' PER L'INDUSTRIA E L'ELETTRICITA'


MILANO

SAFAR



Proiettore cinematografico a passo ridotto - SAFAR P. V. S. 40

I COMUNI RURALI AVRANNO QUANTO PRIMA UN APPARECCHIO PERFETTO CHE PERMETTERÀ LA TANTO AUSPICATA DIFFUSIONE "UTILITARIA" DEL CINEMATOGRAFO