

CINEMA



SPED. IN ASS. POST. GRUPPO 41

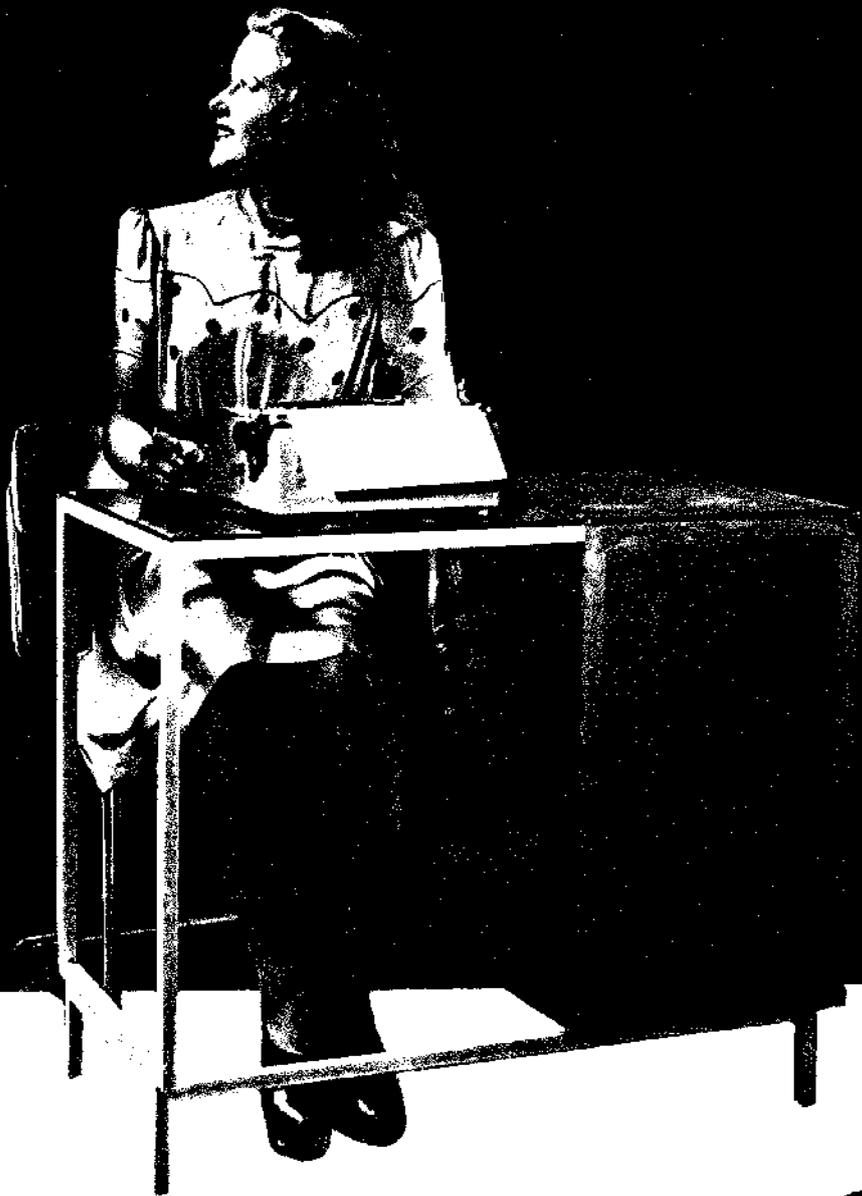
120 LIRE
2,50

25 GIUGNO 1941 - XIX

AI LETTORI

Quando avete letto la rivista «Cinema» mandatela ai soldati che conoscete, oppure all'UFFICIO GIORNALI TRUPPE DEL MINISTERO DELLA CULTURA POPOLARE, ROMA che la invierà ai combattenti

olivetti studio 42



ING. C. OLIVETTI E C. S. A. - IVREA



ELEGANTE, VELOCE, ROBUSTA: LA STUDIO 42 RISPONDE A UNA VERA NECESSITA' DELLA CASA D'OGGI

**MAGNETI
MARELLI**

GIORNATA DELLA TECNICA ANNO XIX
CONCORSO DELLE INVENZIONI "PREMI DEL DUCE"

NELLA GARA DELL'INTELLIGENZA APPLICATA ALL'INDUSTRIA
OGGI AL SERVIZIO DELLA PATRIA IN ARMI - LA

FABBRICA ITALIANA MAGNETI MARELLI

HA TROVATO AMBITO RICONOSCIMENTO OTTENENDO:

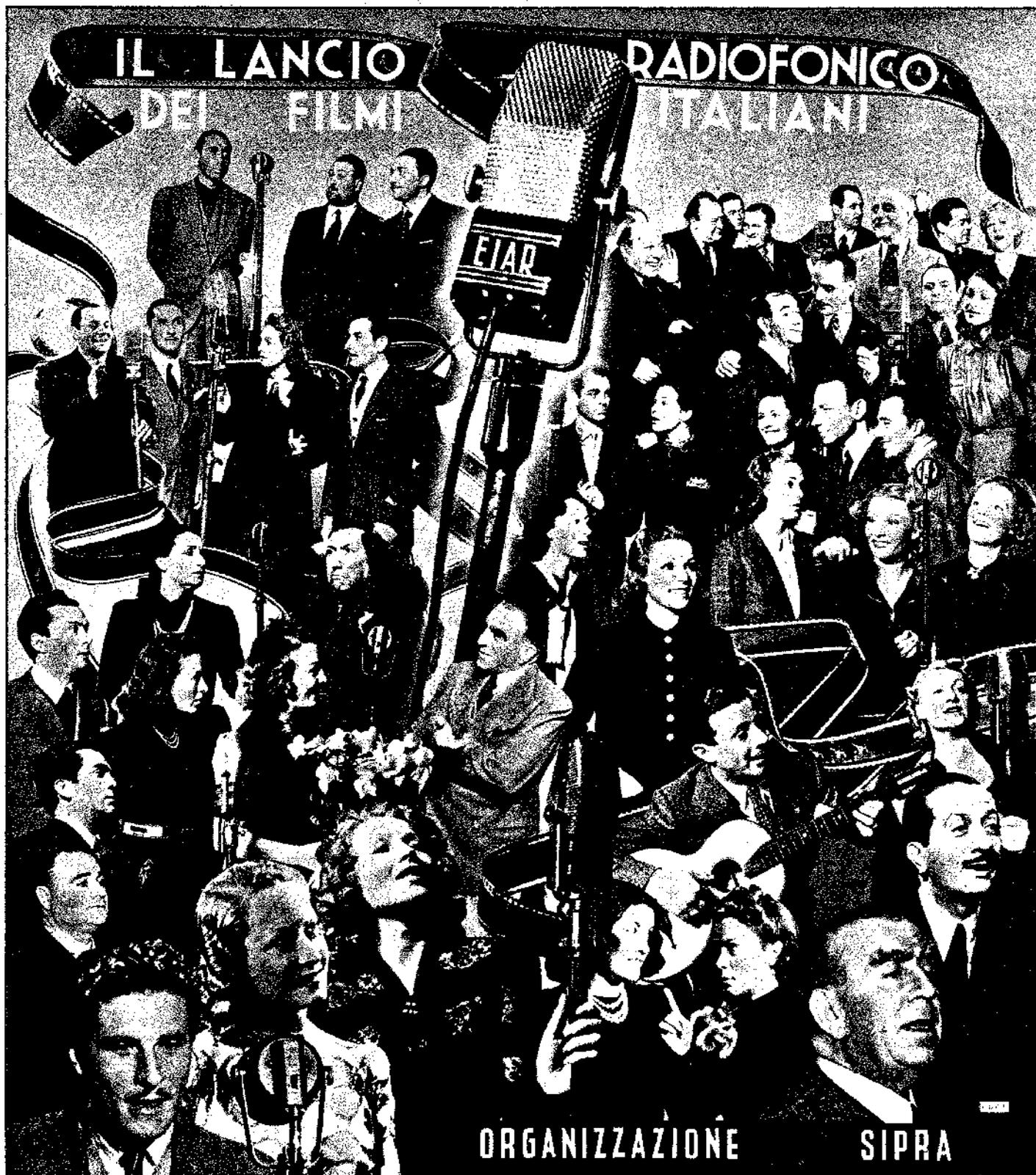
**UN ENCOMIO DEL DUCE
OTTO ATTESTATI DI BENEMERENZA**

RELATIVI A:

- MAGNETI E CANDELE PER AVIAZIONE
- FRENI AD ARIA COMPRESSA
- APPARECCHI RADIORICEVENTI
- STAZIONI RADIO PER LE FORZE ARMATE
- TELEVISIONE

FABBRICA ITALIANA MAGNETI MARELLI - MILANO

CAPITALE L. 150.000.000 - VERSATO L. 122.500.000



PER LA PROPAGANDA CINEMATOGRAFICA
A MEZZO DELLA RADIO RIVOLGETEVI AL
PALAZZO DELL'EIAR
ROMA - VIA ASIAGO, 10 - TEL. 34883 - 34884

In copertina:



Ecco l'estate! Ve lo dicono i calzoncini e il viso raggiante di questa bella giovane ragazza, fotografa da De Bellis di New York.

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

FONDATO DA ULRICO HOEPLI
Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

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

Anno VI - Volume I Fascicolo 120 25 giugno 1941-XIX

Questo fascicolo contiene:

AMERIGO CENCI (Editoriale)

Programma del Centro pag. 407

WILLIAM SAROYAN

Il 'cattivo' cattivo spettacolo . . . » 408

GIANCARLO BERIA

Pirandello e i surrealisti » 410

LUIGI PIRANDELLO

Scenario da 'I sei personaggi' . . . » 412

DOMENICO PURIFICATO

Riva d'Ingegno » 413

PAGINONE

Ameni, aralleli » 414

LUIGI GIORRE

La passione paziente » 416

ALDO SCAGNETTI

L'ambiente essenziale » 418

GIANNI PUCCINI

Vecchi film in museo; 'Il segno di Zorro' » 420

PIERCARLO RICCHIARDI

Lo scandalo del Fantasound . . . » 422

GUIDO PELLEGRINI

Fotografia emotiva » 424

GIUSEPPE ISANI

Film di questi giorni » 425

NELLE RUBRICHE

Cinema gira » 401

Giornali Luce » 403

Negli stabilimenti si gira . . . » 405

Dischi di film » 423

Galleria: Julien Davivier . . . » 428

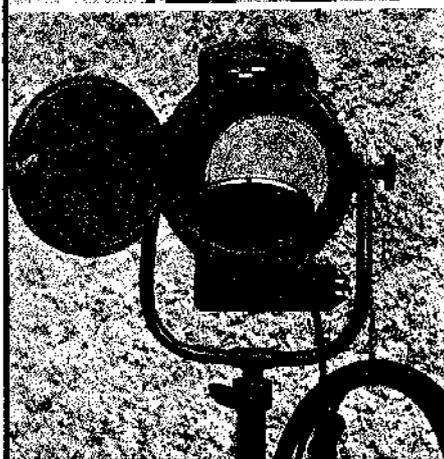
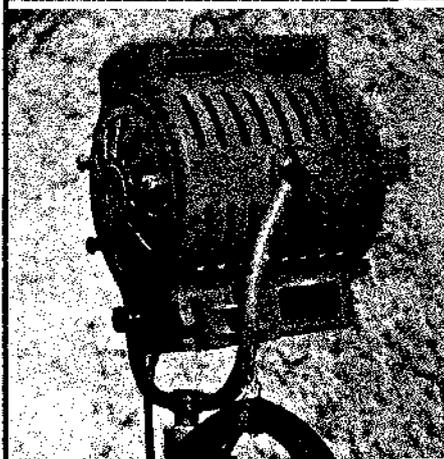
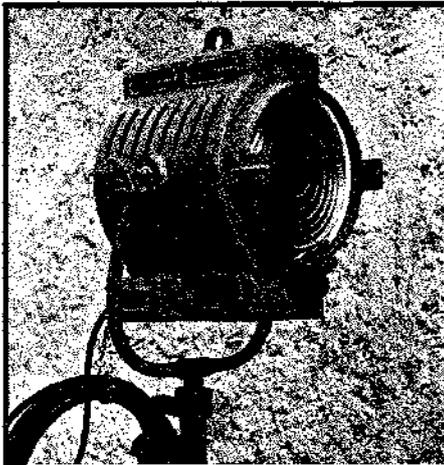
Capo di Buona Speranza . . . » 431

Giochi e concorsi » 432

La redazione: Rosario Leone - Gianni Puccini

DIREZIONE, AMMINISTRAZIONE e REDAZIONE: Roma, Piazza della Pilotta, 3 - Telefono 629-470 - 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. 50 semestre L. 28. Estero, anno L. 70, semestre L. 40 PUBBLICITÀ: rivolgersi Unione Pubblicità Italiana Soc. Anonima - Roma, via Dossofatti 9, e sue Succurseli

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



I PROIETTORI CINEMATOGRAFICI DELLA DITTA DANTE RISPOLI

Le Officine specializzate della Ditta Dante Rispoli hanno realizzato un nuovo ed importante successo tecnico nel campo della illuminazione della ripresa cinematografica. Il proiettore di media potenza DR 208 da 1000 Watt, di cui qui accanto presentiamo le fotografie, ha risolto brillantemente le esigenze della tecnica della luce per le riprese in cui i più potenti apparecchi dello stesso tipo da 210 e 214 si erano dimostrati inadeguatamente eccessivi e quindi ad alto consumo.

Questo proiettore di media potenza, basato sugli stessi principi ottici e meccanici dei più grandi apparecchi, raggiunge, come potenza, circa i 2000 Watt pur essendo adattabile in tutti gli angoli per la sua piccola dimensione.

Nella fabbricazione di questo tipo si è creata una lente prismo-anellare da mm. 200 a corto fuoco che utilizza, in combinazione con lo specchio sferico, la massima proiezione di luce, egualmente distribuita. A parità di Watt questi apparecchi realizzano un rendimento effettivo doppio dei proiettori a lenti piano-convexe pur consentendo una divergenza di raggio da 8° a 44°, pari a quella dei proiettori di maggior potenza. La lampada adatta a questo tipo è la tubolare 1000 Watt, con attacco Golia, di qualsiasi marca. Il successo di questo apparecchio può definirsi clamoroso. Le maggiori Case Cinematografiche ne hanno sperimentato il meraviglioso rendimento. La Cine-Città, l'Istituto Nazionale Luce, il Centro Sperimentale, la Scalerà, la Fert, la Titanus, la Safa, ecc., ecc., hanno immediatamente dotato i loro stabilimenti di questo prezioso proiettore con risultati veramente eccezionali.

Ma la Ditta Dante Rispoli, veramente benemerita dell'Industria Cinematografica, non si è arrestata a questi indiscussi successi e sta approntando una grossa sorpresa che rivoluzionerà il campo della tecnica della luce: la costruzione di un nuovo tipo di proiettore da 10.000 Watt! I tecnici dell'Industria Cinematografica sono avvisati. Le Officine Rispoli sono sempre in linea ed i prodotti di loro fabbricazione hanno superato tutta la migliore produzione estera realizzando anche in questo campo le lungimiranti direttive del Regime.

LA DITTA DANTE RISPOLI

con le sue Officine in Roma, Vicolo della Farnesina, 12-14, tel. 391-004, è a disposizione della clientela per fornire tutti i chiarimenti tecnici del caso e le altre notizie e condizioni di vendita della sua vasta produzione che comprende tutti i tipi di proiettori dal 206 al 208-210-214 nonché i vari tipi di archi, giraffe, carrelli, ecc. compresi tutti gli accessori d'uso.

CINEMA GIRA



Hansi Knoteck e Maria Andergast nel film 'La montagna che cammina'

ARGENTINA

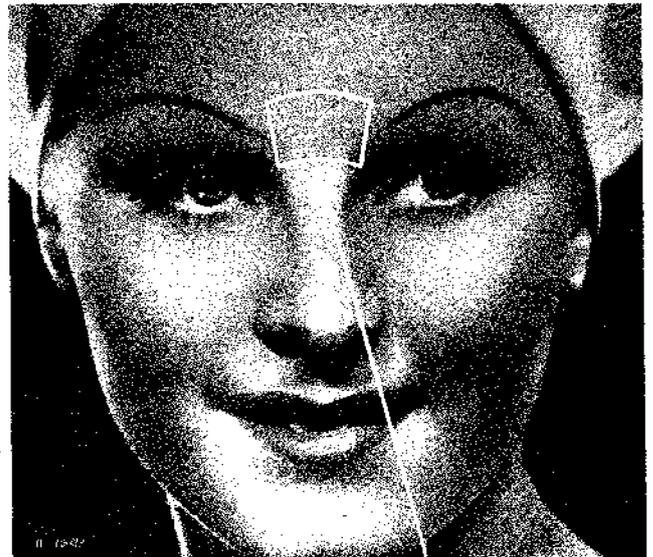
VIENE...

...avviata normalmente per via aerea da Roma a Buenos Aires la produzione dei giornali Luce italiani. Le programmatrici ottengono enorme successo, specie tra la colonia dei nostri connazionali.

RECENTEMENTE...

... sotto la presidenza dell'intendente municipale della capitale si è riunito il Comitato incaricato di decidere circa i premi messi in palio dalla città di Buenos Aires per le pellicole argentine presentate durante il 1940. I risultati sono stati i seguenti: il primo premio è stato concesso alla pellicola *HEROES SIN FAMA*, e il premio di 7.500 dollari è stato consegnato alla casa produttrice Argentina-Sono Film; altro premio in denaro è stato consegnato ai signori Carlos Olivari e Sixto Pondal Rios autori del soggetto; 3.000 dollari a Mario Soffici per il suo lavoro di regia; 1.000 dollari a José Wázquez Vigo autore della musica; 1.500 dollari a Mario Fezia per il lavoro di tecnico del suono; la stessa somma al signor Francisco Boeninger per la

parte fotografica; altri due premi di 1.000 dollari ciascuno sono stati consegnati a Elisa Galvé e a José Olarra interpreti principali del film. Per il secondo premio, aggiudicato alla pellicola *HUELLA* presentata dalla Argentina-Sono Film, è stato consegnato un premio di 3.000 dollari alla casa produttrice; altri premi, sempre in denaro, sono stati concessi a Luis I. Moglia Barth per la regia; ai signori Hugo Mac Dougall e Homero Manzi autori del soggetto; a Mario Maurano autore della musica; a José M. Paleo tecnico del suono; a Hugo Chiesa e Antonio Merello operatori, infine due premi a Malisa Zini e ad Enrique Muñio interpreti principali del film. Il premio stabilito secondo l'espressione « alla migliore pellicola che per il suo argomento e i suoi esterni contribuisce nel migliore dei modi a far conoscere le bellezze della terra argentina » è stato accordato al film *BAJO EL CIELO SALTEÑO* presentato dalla casa « Sucesos Argentinos ». Ugualmente premiati furono: il giornale cinematografico panamericano editato dall'Argentina-Sono Film e il cartone animato *ENTRE PITOS Y FLAUTAS* prodotto da Quirino Christiani.



Da che cosa sono state prodotte le piccole pieghe della pelle in QUESTO punto?

«Rughe dei pensieri» vengono chiamate ed anche «Rughe del riso» allorché si formano agli angoli della bocca e degli occhi. Ma, a dir il vero, ben poco esse hanno a che vedere con i pensieri ed ancor meno con il riso. La causa che le produce è del tutto diversa: essa deve attribuirsi esclusivamente all'avvenuta occlusione dei pori della pelle la cui respirazione e nutrizione ne vengono in tal modo seriamente ostacolate. Si arriva così, come conseguenza al rilassamento del tessuto cutaneo e quindi alla ruga. Voi potete evitare per tempo questo grave difetto della bellezza, ricorrendo ad una cura estetica razionale basata sul principio di completare e sostenere le funzioni naturali della pelle. I preparati della Cosmesi Kaloderma si basano essenzialmente sui risultati ottenuti dalle più recenti ricerche scientifiche nel campo della biologia e della cosmesi. Usandoli, potrete constatare fin dal principio come la vostra pelle ritorni elastica e tesa con un tono di giovanile freschezza. Convincetevi oggi stesso della straordinaria efficacia di questo preparato. Potrete trovarlo presso qualsiasi negoziante del genere.

CREMA DETERGENTE

È una crema che ha la proprietà di depurare veramente la vostra pelle poiché penetra nell'intimità dei pori dissolvendo ed asportando ogni traccia di polvere ed altra impurità. In vasetti L. 17.—

CREMA ATTIVA

È una speciale «crema nutritiva» che, in virtù della sua particolare composizione, nuttiva e completa la mancante o deficiente funzione delle ghiandole nutritive della pelle. In tubi L. 4.50, 8.50. In vasetti L. 17.—

ACQUA PER VISO

È un prodotto sovrano per rinfrescare e tonificare il tessuto cutaneo; è il mezzo più indicato per evitare che la pelle assuma un aspetto stanco ed avvizzito. Mantiene il bel colorito e rende la pelle giovanile, fresca ed elastica. In flaconi L. 25.—

CREMA PER GIORNO

Dona alla pelle un languido e vellutato splendore quale si conviene ad un aspetto fine e delicato. Impedisce alle varie impurità di penetrare nei pori della pelle, senza disturbarne la respirazione. In tubi L. 3.75, 7.50. In vasetti L. 17.—

UNA NUOVA VIA
VERSO LA BELLEZZA

Cosmesi
KALODERMA

KALODERMA S. I. A. MILANO



Un si gira del film 'L'avventuriera del piano di sopra' con Clara Calamai, Vittorio de Sica e Camillo Pilotto - Regia di Raffaello Matarazzo (prod. Elica Film-Artisti Associati - foto Vaselli)



Maria Giani, allieva del C.S.C. (foto Sala)

GERMANIA

IL REGISTA PABST...

...che di recente ha ripresa la sua attività in patria, ha finito di girare la pellicola **COMMEDIANTE** interpretata da Käthe Dorsch e Hilde Krahl. Pabst passerà poi subito a fianco di Leni Riefenstahl per portare a termine il film **TERRA BASSA**.

WOLFGANG LIEBENEINER...

...sta girando attualmente il film **RO ACCUSO**. Dopo la produzione del film sulla vita del Cancelliere di ferro (**BISMARCK**), Liebeneiner pare si voglia dedicare esclusivamente alla regia, abbandonando definitivamente la interpretazione che pur lo vide in primissimo piano.

HARALD BRATT...

...sta scrivendo la sceneggiatura del film **TITANIC**. Dopo i successi riportati da OHM KRÜGER, il cui copione fu redatto dallo stesso Bratt, si crede che **TITANIC** sarà un altro capolavoro della cinematografia germanica.

IL CONSORZIO UFA...

...ha ripreso l'antico progetto di girare una pellicola su Caterina II di Russia ed ha riconfermato per la parte principale l'attrice svedese Zarah Leander, la stessa interprete di **UNA NOTTE DI BALLO INEBRIANTE** e di **HABANERA**. Si calcola che i lavori di produzione saranno iniziati al più presto negli stabilimenti di Ufastadt a Bahelsberg e saranno diretti dal regista Carl Froelich.

IN UNA INTERVISTA...

...concessa alla stampa cinematografica, Jannings, di ritorno dal suo viaggio in Italia, ha detto tra l'altro:

«Come sapete, durante il mio periodo di permanenza in Italia, il riconoscimento della mia ultima opera è stato sanzionato da una udienza concessami dal Duce. È inutile nascondervi che l'argomento principale della conversazione si è polarizzato sulla collaborazione cinematografica italo-tedesca e che è sorta quasi spontanea l'idea di girare con il mio concorso un film che spiritualmente, artisticamente e commercialmente sia vicino alla mentalità dei due Paesi. Fermo restando il mio principio che vi sono soltanto opere cinematografiche buone o cattive e che è errato credere che una pellicola fatta per gli italiani non possa piacere in Germania o altrove, sol perchè il soggetto è prettamente nazionale, non è opportuno trascurare il fattore «mentalità» quando si tratta di un film destinato principalmente ai Paesi che concorrono alla produzione. Oggi che l'Italia e la Germania combattono una lotta comune non è difficile trovare degli argomenti interessanti ambedue. Non so dirvi per il momento quali sono i temi più adatti, poichè è proprio la quantità dei soggetti probabili quella che ci rende ancora perplessi. Le figure di Cavour e Bismark offrono per esempio interessanti parallelismi storici, perchè le loro lotte, oltre ad essere cronologicamente combacianti, servono allo scopo comune dell'indipendenza nazionale. D'altra parte, anche la storia romana, sebbene immediatamente legata al popolo italiano, dà spunti sufficienti per una produzione collet-



**IN ESTATE
TUTTE LE
SIGNORE
VOGLIONO
IL TESSUTO**

**FIACLIN
DE ANGELI-FRUA**

**FIACLIN
DE ANGELI-FRUA**

**FIACLIN
DE ANGELI-FRUA**

**TESSUTO
INGUALCIBILE
RESISTENTE
PRATICO
ELEGANTE
SPORTIVO
GIOVANILE**

**QUESTO MERAVIGLIOSO
TESSUTO SI RICONOSCE
DALLA CIMOSSA CHE
PORTA IMPRESSO IL
NOME "FIACLIN"**

**FIACLIN
DE ANGELI-FRUA**

**BANCA
COMMERCIALE
ITALIANA**

**CAPITALE L. 700.000.000
INTERAMENTE VERSATO
RISERVA L. 160.000.000**

SECONDO CONCORSO ANNUALE CINEMATOGRAFICO RICCIONE

1 LUGLIO-15 AGOSTO 1941-XIX

La Commissione giudicatrice del « I. Concorso Cinematografico Riccione 1940 », nella riunione dell'8 giugno 1941-XIX, avvenuta in Riccione, presa visione dei provini cinematografici eseguiti nell'Anonima Cinematografica Italiana per i candidati invitati a Roma con deliberazione della Commissione del 21 agosto 1940-XVIII, ha segnalato alla suddetta Società le signorine LAURA BUCHETTI e DANA HAWLOVA, dando però parere negativo sull'esito del concorso come intendevasi secondo gli scopi dello stesso.

PERTANTO DICHIARA APERTO IL « II. CONCORSO RICCIONE 1941 Anno XIX ».

L'Azienda Autonoma di Soggiorno di Riccione, d'accordo con la Società Anonima Cinematografica Italiana (A.C.I.) indice, sulle nuove basi seguenti, il II CONCORSO CINEMATOGRAFICO 1941-XIX.

- 1) Tutti coloro che intendono partecipare al Concorso, dovranno inviare dal 1. luglio p. v. al 4 agosto c. a. all'Azienda Autonoma di Soggiorno di Riccione quelle fotografie che meglio ritengono opportuno ai fini del Concorso, unendo i seguenti dati: nome, cognome, indirizzo, età, statura, peso, colore dei capelli, titoli di studio, lingue conosciute, appartenenza alla razza ariana.
- 2) Per i minori di anni 21 è richiesta l'autorizzazione dei genitori a partecipare al Concorso.

3) I concorrenti, i quali in base al primo esame delle fotografie saranno giudicati meritevoli di essere presi in considerazione, dovranno presentarsi all'Azienda di Soggiorno di Riccione, nel periodo 5-15 agosto.

4) Tra tutti coloro che saranno invitati, dopo successivo esame di fotografie, eseguite da operatori specializzati dell'A.C.I., la Commissione giudicatrice indicherà i migliori sette concorrenti (quattro donne e tre uomini) che in epoca da destinarsi dovranno far capo a Roma, per il provino cinematografico.

5) I concorrenti prescelti per il provino cinematografico definitivo, saranno rimborsati delle spese di viaggio e soggiorno a Roma per il tempo strettamente necessario alla realizzazione del medesimo.

6) Coloro che, in seguito a tali prove, avranno dimostrato di possedere spiccata qualità artistiche, otterranno un contratto di lavoro per il ruolo cui saranno stati assegnati ed alle condizioni che saranno stabilite sull'accordo delle parti interessate.

7) Fotografie e negativi resteranno di assoluta proprietà degli Enti che indicano il Concorso.

tiva italo-tedesca. Nella cerchia delle figure più probabili entrano Nerone, Claudio e Tiberio. Se si sceglieranno questi personaggi, sarà assolutamente indispensabile astenersi dalle forme colossali che finora hanno caratterizzato i grandi film storici e specie quelli sull'epoca romana. Se mi deciderò ad ispirarmi alle fonti della romanità, le scene di massa saranno ridotte al minimo indispensabile. Saranno i fattori umani, psicologici e quelli sinora meno sfruttati a dare il tono alla eventuale produzione ».

U. S. A.

EDDIE CANTOR...

...avrà la parte principale in un film « United Artists » creato apposta per i mercati del Sud-America, su un tema d'ambiente latino-americano a base di musiche cubane e argentine: la congarumba, la samba, il tango. Eddie Cantor, entrato ormai a far parte del piano Whitney per la propaganda democratica negli Stati del sud, sta prendendo con tutta serietà lezioni di lingua spagnola e portoghese. Intervistato da un redattore di *Variety*, egli ha detto con convinzione: « Quando andrò nel Sud-America voglio intavolare discussioni onde aiutare la causa della democrazia: ciò riuscirà meglio se potrò esprimermi nella lingua del luogo. Voglio perciò avere esatta cognizione del significato delle parole onde colorire di un certo "humor" le mie brillanti risposte. Un mezzo efficace per creare una corrente di simpatia e di favore alla mia persona e di riflesso alla democrazia ».

N. 147. — *Cronaca sportiva*: Roma: Incontro pugilistico allo Stadio del Partito. Istantanee della gara ciclistica sul Circuito dell'Impero (Luce) - *Attività della G.I.L.*: Firenze: Saggio annuale della G. I. L. presenti la Principessa di Piemonte, la Duchessa Anna d'Aosta e i Principini (Luce) - *Dal Montenegro*: Cetigne: La visita del Re Imperatore (Luce) - *Dalla Croazia*: Zagabria: Pavelic celebra la resurrezione del Regno di Croazia (Luce) - *Carlovaz*: Il Generale Ambrosio, comandante della 2ª Armata passa in rassegna le truppe che hanno combattuto sul fronte Giulio (Luce).

N. 148. — *Moda italiana*: Torino: All'Ippodromo di Mirafiori durante la giornata della moda (Luce) - *Autarchia alimentare*: Stabilimento per l'allevamento del pollame. Santena: Mercato degli Asparagi (Luce) - *Dal Manciuco*: Il battesimo dei russi bianchi sulle rive del fiume Sungari (Manshu Eiga) - *Auto per tutti i terreni*: Un nuovo tipo di auto adatto per ogni sorta di terreno (Luce) - *Dal Giappone*: Officine metallurgiche per la fabbricazione di materiale bellico (Nippon News) - *Africa Settentrionale*: Episodi della guerra nella Marmarica (Luce).

N. 149. — *Cronaca di Roma*: Il Re Imperatore inaugura la nuova sede dell'Istituto di Studi Romani

GIORNALI LUCE

(Luce) - *Raduno rurale*: Aquila: Convegno dei rurali della provincia (Luce) - *Cinegetica*: Bolgheri: Prove cani da ferma (Luce) - *Antica cerchia*: Firenze: In una cerchia, tipica industria fiorentina che risale al 1600 (Luce) - *Attività della G.I.L.*: Vercelli: L'attività della G.I.L. (Luce) - *Dal Giappone*: Momenti del Concorso Ippico dell'Asia Orientale (Nippon News) - *Sul Mediterraneo*: Ultimi episodi della battaglia di Grecia. Unità della nostra Marina a protezione dei convogli delle truppe dell'Asse (Luce).

N. 150. — *L'incontro del Brennero*: L'incontro del Duce col Führer (Luce) - *Cronaca di Roma*: L'arrivo della rappresentanza diplomatica dello Stato Croato (Luce) - *Ludi Juveniles*: Roma, Foro Mussolini: Le finali nazionali dei Ludi Juveniles della cultura e dell'arte dell'anno XIX (Luce) - *Rapporto della cinematografia*: Roma: Il rapporto nazionale della cinematografia per l'anno XIX a Cinecittà (Luce) - *Dalla Croazia*: Cirquenizza: La rivista alle truppe del V Corpo d'Armata. Delinco: Rivista truppe (Luce) - *Guerra in Marmarica*: Azioni nella zona di Tohruk (Luce).

N. 151. — *De Bardossy a Roma*: Roma: L'arrivo del Presidente e

Ministro degli Esteri d'Ungheria (Luce) - *Annuale Sanità Militare*: Roma: La celebrazione del 109º anniversario della fondazione del Corpo Sanitario Militare (Luce) - *Dalla Croazia*: Zagabria: La visita del Conte Volpi di Misurata, capo della Missione Economica Italiana. La cerimonia delle cresime il 2 giugno (Luce) - *Dalla Cina*: Spasali in massa (Nippon News) - *Dall'Olanda*: Istantanee dell'ex Kaiser, nella sua villa di Doorn (Ufa) - *Occupazione delle Isole*: Sbarco della nostra Marina dopo l'occupazione da parte dei paracadutisti (Luce).

N. 152. — *Annuale di guerra*: Il discorso del Duce alla Camera dei Fasci e delle Corporazioni nell'annuale dell'entrata in guerra dell'Italia (Luce) - *Giornata della Marina*: Roma: La celebrazione della giornata della Marina (Luce) - *Missione Militare Giapponese*: Livorno: La Missione Militare Giapponese visita l'Accademia Navale (Luce) - *Cronaca di Roma*: L'arrivo del Ministro della Difesa Nazionale Ungherese, generale Carlo Bartha (Luce) - *Dalmazia*: Zara: L'arrivo del primo Governatore della Dalmazia S. E. Bastianini (Luce) - *Africa Settentrionale*: Il generale Gariboldi consegna al generale Rommel le insegne della Commenda dell'Ordine Militare di Savoia. Momenti ed aspetti della guerra della Marmarica (Luce).

INDUMENTI DI ECCEZIONE



Nel corredo di un uomo veramente elegante non debbono mancare la camicia di organza CIT, il nuovo tessuto leggero freschissimo, di resistenza garantita, che riduce il caldo e il sudore, e la casacca CIT, due indumenti di eccezione che completano il ricco e vario assortimento delle confezioni di lusso CIT, la Casa specializzata nella fine biancheria maschile.

CIT
il fine indumento

S. A. CONFEZIONI ITALIANE TESSILI - VIA S. VINCENZO, 26 - MILANO

SIMCO MONTAGNOLA SACI - MILANO

L'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI PER I SUOI ASSICURATI MOBILITATI

Fin dall'inizio dell'attuale guerra l'Istituto Nazionale delle Assicurazioni, provvede a che i suoi assicurati mobilitati godessero di speciali facilitazioni per il mantenimento in vigore delle loro polizze, rendendosi conto delle difficoltà finanziarie cui può andare incontro colui che, distolto dalle sue normali attività civili, deve dedicare tutto se stesso alla difesa dei supremi interessi della Patria.

PER GLI ASSICURATI CON POLIZZE ORDINARIE furono così adottate le seguenti norme: a) pagamento dei premi con il ricavato di un prestito sulla polizza dietro richiesta dell'assicurato, concesso ad un tasso di favore e sino alla concorrenza della riserva matematica al netto delle spese di acquisto da ammortizzare; b) nel caso di sospensione del contratto per mancato pagamento dei premi durante il richiamo alle armi, la riattivazione del contratto stesso potrà avvenire fino a tre mesi dopo il congedamento del contraente e non oltre sei mesi dopo la conclusione della pace, dietro presentazione di una dichiarazione dalla quale risulti che l'assicurato si trova in buona salute e a condizione che vengano corrisposti i premi arretrati con un modico interesse.

PER GLI ASSICURATI CON POLIZZE POPOLARI i quali, come è noto, godono già di facilitazioni eccezionali, queste nuove norme varranno tutte le volte che risulteranno più favorevoli di quelle già prevedute dalle condizioni generali di polizza; le quali, fra l'altro, contemplano, in caso di richiamo alle armi, il mantenimento in vigore del contratto, entro certi limiti, nonostante la sospensione del pagamento dei premi.

Per chiarimenti rivolgersi alla Direzione Generale in Roma o alle Agenzie Generali dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni

INDUSTRIA ITALIANA IN LINEA



ODERO TERNI ORLANDO

PISORNO - TIRRENIA

BARBABLU - Produzione: «Fonorama» - «Lux»; distribuzione: «Lux»; soggetto: Maria Luisa Linares; regia: C. L. Bragaglia; interpreti: Lilia Silvi, Nino Besozzi, Hans Stüwe, Umberto Melnati, Vera Bergmann, Andrea Mattoni, Nelly Corradi. Al montaggio.

HO PERDUTO MIA MOGLIE - Produzione: «Incine»; distribuzione: «Cine Tirrenia»; regia: Giacomo Gentilomo; aiuto regia: Mario Monicelli; organizzazione generale: Eugenio Fontana; operatore: Giuseppe La Torre; scenografia e costumi: Veniero Colasanti; interpreti: Enrico Viarisio, Maria Mercader, Maurizio D'Ancora, Lia Corelli, Virgilio Riento, Tina Latanzi, Ernesto Almirante, Miguel Del Castillo. Iniziato il 5 c. m.

CINECITTÀ

I PROMESSI SPOSI - Produzione e distribuz.: «Lux»; regia: Mario Camerini; soggetto: dall'omonimo romanzo di Alessandro Manzoni; direttore di prod.: Valentino Brusci; operatore: Anchise Brizzi; scenografia: Gastone Medina; interpreti: Gino Cervi, Carlo Ninchi, Armando Falconi, Ruggero Ruggeri, Franco Scandarra, Enrico Glori, Ines Cristina Zaccani, Luis Hurtado, Dino Di Luca. Prosegue regolarmente la lavorazione.

LA CORONA DI FERRO - Prod.: «Emic»-«Lux»; regia: Alessandro Blasetti; interpreti: Luisa Ferida, Massimo Girotti, Elisa Cegani, Gino Cervi, Rina Morelli, Paolo Stoppa, Umberto Scarpanti, Primo Camera. Al montaggio.

PIA DE' TOLOMEI - Produzione e distribuzione: «Manderfilm»; regia: Esodo Pratelli; interpreti: Germana Paolieri, Carlo Tamberlani, Nino Crisman, Lauro Gazzolo, Cesco Basseggio, Carlo Romano, Gemma D'Alba, Daniela D'ici, Diana Perbellini, Amedeo Trilli, Emilio Baldanello, Michele Riccardini. Al montaggio.

L'AMANTE SEGRETA - Produzione: «Grandi Film Storici»; regia: Carmine Gallone; interpreti: Alida Vali, Fosco Giachetti, Osvaldo Valenti, Vivi Gioi, Camillo Pilotto, Carlo Lombardi, Bella Starace Sainati. Al montaggio.

MUSICA PER GLORIA (Alles für Gloria) - Produzione: «Deka film»; regia: Carl Boese; interpreti: Laura Solari, Johannes Riemann, Lizzi Waldmüller, Hans Fiedesser, Leo Slezak, A. O. Hass, Herika Helme. Il film è girato in sola versione tedesca.

LA DONNA SENZA NOME - Produzione: Amato-«Juventus»; regia: Camillo Mastrocinque; soggetto: Cesare Giulio Viola; operatore: Vincenzo Seratrice; scenografia: Alfredo Montori; fonico: Vittorio Trentino; interpreti: Paola Barbara, Carlo Ninchi, Federico Benfer. Lavorazione: 9ª settimana.

ORE 9, LEZIONE DI CHIMICA - Produzione: Manenti; regia: Mario Mattoli; direttore di prod.: Giuseppe Sylos; ispettore di prod.: Isi-

doro Broggi; operatore: Jan Stallich; scenografia: Piero Filippone; costumi: Mario Rappini; interpreti: Alida Vali, Eva Dilian, Andrea Checchi, Carlo Campanini, Ada Dondini, Giuditta Rissone, Olga Solbelli, Sandro Ruffini, Nino Marchesini.

LA BOCCA SULLA STRADA - Produzione: «Fulcro film»; regia: Roberto Roberti; soggetto: Ferdinando Spirito; sceneggiatura: Guglielmo Giannini; direttore di produzione: Goffredo D'Andrea; operatore: Arturo Galleani; musica: Derewitsky; interpreti: Armando Falconi, Carla Del Poggio, Giuseppe Rinaldi, Vera Bergman, Guglielmo Barnabò, Franco Coop, Vittorina Benvenuti, Francesco Rondinella.

I PIRATI DELLA MALESIA - Produzione: «Sol film»; regia: Enrico Guazzoni; direttore di produzione: Antonio Rossi; soggetto: tratto da un romanzo di Emilio Salgari; sceneggiatura: Mino Doletti, Gianni Franciolini, Andrea di Robilant; scenogr.: Alfredo Montori; operatore: Carlo Montuori; costumi: Gino C. Sensani e De Matteis; arredamento: Cesare Pavani; danze e coreografie: Alanova; interpreti: Massimo Girotti, Camillo Pilotto, Sandro Ruffini, Luigi Pavese, Luis Hurtado, Clara Calamai, Greta Gonda, Anita Farra. Iniziato: il 16 corr.

LE DUE TIGRI - Produzione: «Sol film»; regia: Giorgio Simonelli; soggetto: tratto da un romanzo di Emilio Salgari; sceneggiatura e dialoghi: Marcello Pagliero, Andrea di Robilant; scenografia: Alfredo Montori; arredamento: Cesare Pavani; costumi: Gino C. Sensani, De Matteis; danze e coreografie: Alanova; direttore di produzione: Antonio Rossi; interpreti: Massimo Girotti, Luigi Pavese, Luis Hurtado, Sandro Ruffini, Alanova. La lavorazione di questo film s'inizierà il 29 corr.

TITANUS

IL CAVALIERE SENZA NOME - Produzione: I.N.A.C.-S.A.G.I.F.; distribuzione: «Artisti Associati»; regia: Ladislao Vajda; soggetto: F. Cerio, Rolva e Mariani; interpreti: Amedeo Nazzari, Mariella Lotti, Neda Naldi, Mario Ferrari, Carlo Tamberlani, Corrado Raccia, Guglielmo Barnabò, Oscar Andriani, Vera Carmi. Al montaggio.

NOZZE DI SANGUE - Produzione: «Sovrania»; regia: Goffredo Alessandrini; soggetto: da un racconto di Lina Pietravalle; sceneggiatura: Gherardo Gherardi, Alessandrini, Vittorio Cottafavi; direttore di produzione: Umberto Scarpelli; operatore: Aldo Tonti; scenografia: Salvo D'Angelo; costumi: Gino C. Sensani; interpreti:

Luisa Ferida, Fosco Giachetti, Bratrice Mancini, Nino Pavese, Elio Marcuzzo, Felice Romano, Adele Garavaglia. Lavorazione: 6ª settimana.

AMORE IMPERIALE - Produzione e distribuzione: «Titanus»; regia: Alessandro Wolkoff; soggetto: Hans Possendorf; sceneggiatura: A. Wolkoff, Giuseppe Zucca; direttore di prod.: Origo; operatore: Mario Albertelli; scenografia e costumi: Boris Bilinski; interpreti: Luisa Ferida, Laura Nucci, Claudio Gora, Lamberto Picasso, Olga Vittoria Gentilli, Ennio Cerlesi, Nino Marchesini, Renato Chiantoni, Nicola Maldacea, Rolando Costantino. Iniziato: il 6 corr.

IL PONTE SULL'INFINITO - Produzione: «Schermi nel mondo»; regia: Alberto Doria; direttore di prod.: Cesco Colagrosso; operatore: Enzo Fusi; soggetto: A. Salero; aiuto regia: Guido Dumas, Pietro Morici; interpreti: Antonio Centa, Bianca Doria, Mino Doro, Guglielmo Sinaz, Marisa Vernati, Roberto Bianchi, Elli Kiofar, Mario Pucci. Iniziato: il 16 corr.

F. E. R. T.

L'AMORE CANTA - Produzione: «Reakine»-I.C.I.; regia: F. M. Poggioni; interpreti: Maria Denis, Massimo Scato, Jone Salinas, Vera Del Monte, Viglione Borghese, Michele Riccardini. Al montaggio.

DIVIETO DI SOSTA - Produzione: «Andros»; distribuz.: «Augusta film»; regia: Marcello Albani; interpreti: Mario Ferrari, Rubi Dalma, Nino Crisman, Paola Venneroni, Paolo Stoppa, Silvia Mantò, Roberto Villa. Al montaggio.

LA FUGGITIVA - Produzione e distribuzione: I.C.I.; regia: Piero Ballerini; soggetto: dal romanzo omonimo di Milly Dandolo; sceneggiatura: P. Ballerini, Salvator Gotta; direttore di prod.: Luciano Musso; operatore: Antonio Marzari; scenografia e arredamento: Natale Steffenino; interpreti: Jole Voleri, Renato Cialente, Nino Crisman, Carlo Campanini, Annibale Betrone, Clelia Matania, Anna Magnani, Luciano Caprino, Gabriella Silves. Si gira in esterni.

IL VETTURALE DEL SAN GOT TARDO - Produzione: «Venus»; regia: Ivo Illuminati; sceneggiatura: Luigi Bonelli e Max Calandri; direttore di prod.: Mario Sequi; operatore: Renato Del Frate; scenografia: Luigi Ricci; arredamento: Santamaria; musica: Derewitsky; interpreti: Giovanni Grasso, Mariella Lotti, Germana Paolieri, Osvaldo Valenti, Leonardo Cortese, Mario Ferrari, Giorgio Costantini, Lia Nagy, Umberto Casilini, Lia Lauri.

S. A. F. A.

SCAMPOLO - Produzione: «Excel-sa film»; distribuzione: «Mincuva»; regia: Nunzio Malasomma; soggetto: tratto dalla commedia omonima di Dario Niccolini; sceneggiatura: N. Malasomma; direttore di prod.: Carlo Buggiani; operatore: Tino Santoni; scenografia: Ottavio Scotti; arredamento: Paolo Reini; costumi: Mario Rappini; musica: Di Lazzaro; interpreti: Lilia Silvi, Amedeo Nazzari, Carlo Romano, Luisa Garella, Nice Raineri. Lavorazione: 3ª settimana.

L'AVVENTURIERA DEL PIANO DI SOPRA - Produzione: «Elica film»; distribuzione: «Artisti Associati»; regia: Raffaello Marazzoli; interpreti: Vittorio De Sica, Giuditta Rissone, Clara Calamai, Camillo Pilotto, Carlo Campanini. Al montaggio.

SCALERA

CAPITAN TEMPESTA - Produzione e distribuzione: «Scalera»; regia: Corrado D'Errico; soggetto: tratto da un romanzo di Emilio Salgari; interpreti: Carla Candiani, Carlo Ninchi, Adriano Rimoldi, Doris Duranti, Dina Sassoli, Erminio Spalla. In doppia versione: italo-spagnola. Al montaggio.

IL LEONE DI DAMASCO - Produzione e distribuzione: «Scalera»; soggetto: tratto dal romanzo di Emilio Salgari; regia: Corrado D'Errico; interpreti: Carlo Ninchi, Adriano Rimoldi, Doris Duranti, Carla Candiani, Dina Sassoli, Rafael Rivelles, Erminio Spalla. Continua la lavorazione in esterni.

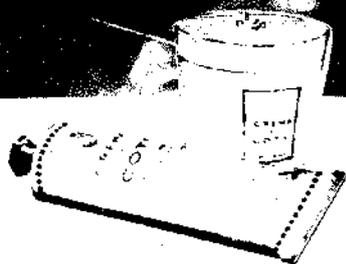
LA TRAPPOLA - Entrerà in lavorazione in questi giorni. Soggetto drammatico tratto dall'opera di Cinelli, diretto da Mario Soldati e interpretato da: Doris Duranti, Adriano Rimoldi.

IL BRAVO DI VENEZIA - Produzione e distribuzione: «Scalera»; regia: Carlo Campogalliani; soggetto e sceneggiatura: Carlo Campogalliani e Alberto Spaini; direttore di prod.: Cesare Zanetti; operatore: Otello Martelli; scenografia: Gustavo Abel; costumi: Rosi Gori e Domenico Gaido; interpreti: Gustav Diessl, Paola Barbara, Rossano Brazzi, Valentina Cortese, Carlo Duse, Emilio Cigoli. Lavorazione: 4ª settimana.

LA NAVE BIANCA - Documentario realizzato con la collaborazione del Centro Cinematografico del Ministero della Marina. Diretto da Roberto Rossellini, sotto la supervisione del comandante De Robertis. Continua la lavorazione in esterni.

IL RE SI DIVERTE - La lavorazione avrà inizio in questi giorni. Produzione e distribuzione: «Scalera»; regia: Mario Bonnard; soggetto: tratto dal celebre romanzo omonimo di Victor Hugo; operatore: Ubaldo Arata; musica: Giuseppe Verdi; interpreti: Michel Simon, Paola Barbara, Rossano Brazzi, Doris Duranti, Carlo Ninchi, Gemma D'Alba, Elli Parvo.

LE BELLE SIGNORE FANNO COSÌ



TUBO L. 650 E L. 10.00
FLUBETTO PER BORSETTA 3,60
VASETTO LUSO 20 00

Prima di incipriarsi tutte le belle signore, col lieve massaggio fatto con la punta delle dita, distendono sul volto uno strato sottilissimo di crema.

Solo dopo tale operazione si incipriano. Il loro volto, così preparato, è sempre più bello e più degno dell'altrui ammirazione.

Curate così il vostro viso e sarete anche voi ammirata ed invidiata, ma non adoperate mai una crema qualunque che può farvi danno.

Coty ha creato proprio per la preparazione del viso una crema di bellezza che agisce in superficie, perchè non effonda nei pori e vi aiuta ad esaltare al massimo la vostra bellezza.

La sera, prima di coricarvi, per togliere il belletto e le inevitabili impurità, usate invece l'astensiva Colcrema Coty.

CREMA E COLCREMA
COTY

SOC. AN. IT. COTY - MILANO

25 GIUGNO

1941

XIX

C I N E M A

120

PROGRAMMA DEL CENTRO

ALLA fine di ogni anno scolastico, è naturale ed anche necessario tentare un esame retrospettivo ed un bilancio preventivo sull'attività del Centro Sperimentale di Cinematografia: come un motore che periodicamente debba essere controllato e revisionato. Tanto più necessario questo sguardo al suo funzionamento ed alla sua vita interna, in quanto il Centro, essendo un organo statale, dipendente dal Ministero della Cultura Popolare, assolve un compito, un'azione che ha caratteri sociali ed investe problemi di educazione delicati e non tutti di facile, immediata risoluzione. Il Centro è un organismo che ha un preciso impegno da attuare: ora è bene che questo impegno, il quale va al di là della scuola, poiché si tratta di immettere nuovi elementi preparati e dotati nella cinematografia nazionale, sia sottoposto ogni tanto ad un sereno vaglio, il quale può anche contribuire alla risoluzione di qualche problema, dei problemi più difficili.

Questo discorso riguarda d'avvicino ed in modo particolare la sezione recitazione, che più delle altre ha caratteri d'attualità. Si sa quale era l'inconveniente maggiore per gli attori e per le attrici che uscivano, dopo due anni di corso, dal Centro: difficoltà estrema di lavorare, e di entrare a far parte, com'era logico, della produzione normale. Non è difficile comprendere la ragione di questo: il produttore, al quale si presentava o veniva presentato un attore del Centro, quali prove concrete poteva pretendere per dare il suo giudizio, quali mezzi doveva considerare e valutare per scoprire le qualità e le possibilità del giovane che aveva davanti? Il suo responso doveva necessariamente essere negativo, perché non era possibile un esame dell'elemento più profondo e più intimo, cioè più sicuro.

A queste parole il Centro potrebbe obiettare: ma gli attori che escono dal Centro hanno preso parte a provini fatti da allievi registi, e nella maggior parte dei casi posseggono vari provini « personali »; nella peggiore delle ipotesi, un provino d'ammissione ed uno come saggio finale. Tanto quanto deve bastare per poter dare un giudizio non affrettato, ma consapevole. E il Centro potrebbe ancora continuare ad argomentare: ad un certo momento, chi veramente vale, la sua strada la trova. I nomi della Valli, di Chocchi, della Beghi, della Calamai, di Carla Del Poggio, di Bagolini, di Marcuzzo, di Elena Zareschi, di Nicoletta Parodi, ecc., siano di conferma. Degli altri, è pacifico, il Centro non si interessava punto, non essendo un organo di collocamento, ma una scuola. Ma i produttori difficilmente si scomodavano dalle loro statiche poltrone per venire a vedere, al Centro, un provino di un allievo: e perciò a questo punto ogni responsabilità del Centro sembrava giustamente terminata.

Oggi, questo annoso problema, che rappresentava in un certo modo il tallone d'Achille del

Centro, e che difficilmente poteva, sulla carta ed in pratica, con le cose al punto in cui erano, trovare una giusta soluzione, sembra risolto in modo definitivo. Il fatto è che siamo di fronte ad una disposizione precisa e che parla chiaro. Il 19 maggio è infatti uscito un comunicato su tutti i quotidiani, che espressamente dichiarava istituita al Centro una produzione di film propria, « con lo scopo di mettere in valore i migliori allievi ». E il comunicato, dopo aver aggiunto che il Ministro aveva dato disposizioni per una sempre maggiore affermazione del Centro, seguitava: « per il potenziamento dei quadri della cinematografia italiana anche attraverso una più vasta immissione degli elementi del Centro nell'industria ed attraverso una produzione diretta ».

Una importante novità, dunque: il Centro avrà una produzione propria, nella quale naturalmente dovranno essere usati criteri ben aderenti allo spirito ed al fine dell'Istituzione. Con questo metodo, il problema degli attori che escono dal Centro può essere risolto in maniera soddisfacente e definitiva. Non è infatti difficile intuire che il Centro avrà tutto l'interesse di usare, in questi film di produzione propria, gli stessi allievi, secondo le capacità e le caratteristiche peculiari di ciascuno di essi. Ciascun allievo sarà naturalmente sperimentato e valutato durante l'intero anno scolastico, dagli stessi insegnanti del Centro.

Oltre a questo vantaggio, diciamo così, visibile ad occhio nudo, e che rappresenta in un certo modo l'immissione di questi attori nei quadri della produzione, ce n'è un altro, davvero significativo. Dopo aver lavorato al Centro, i produttori non potranno più ignorare e non potranno più dire di non avere possibilità di giudizio sugli attori che escono dal Centro. Vi saranno infatti non più semplici provini di difficile visione, ma interpretazioni in film di normale vita industriale. Non passeranno d'altra parte molti mesi e già saremo in grado di giudicare l'opera compiuta dal Centro: tra qualche giorno avrà infatti inizio il primo film, ed in seguito il già annunciato VIA DELLE CINQUE LUNE entrerà regolarmente in lavorazione. Rimandiamo senz'altro i lettori all'epoca in cui i due film saranno stati programmati.

Per le altre sezioni, e precisamente per la sezione regia, per quella ottica, fonica, scenografia e costume, il problema non si risolve così come potrebbe sembrare. Per le sezioni tecniche, non è difficile prevedere una lenta immissione degli elementi più attenti e provati, nella produzione stessa, naturalmente con incarichi, dapprincipio, secondari. La buona riuscita di questa partecipazione dipende in gran parte da fattori ambientali: gli allievi direttamente immessi nella produzione devono trovare un'accoglienza cordiale, ed affidarsi e collaborare con i più esperti ope-

ratori, fonici, scenografi. Tuttavia, mentre sulla carta queste cose risultano chiare, in pratica non crediamo che avverrà altrettanto. Molto deve essere fatto dal corpo insegnante del Centro, nel senso di creare quel clima di comprensione reciproca adatto a far nascere, nei suoi teatri di posa, non soltanto un certo numero di metri negativi girati, ma una base feconda per i nuovi giovani apporti alla cinematografia italiana.

Abbiamo lasciata per ultima la sezione regia, la più delicata e la più difficile a far ben funzionare. Non è facile « creare dei registi », soprattutto con l'attrezzatura e con gli insegnamenti che il Centro ha offerto nell'anno testè trascorso ai suoi allievi registi. L'opera più consona e più giusta, da parte del Centro, sarebbe quella di creare una sezione di studi, che aiutasse, ed in un certo modo incoraggiasse i giovani preparati seriamente e giudiziosamente, ed in possesso di doti atte al mestiere di regista. Essi dovrebbero trovare un campo adatto per applicarsi, per dare alle loro idee forma cinematografica, per sviluppare la loro cultura cinematografica. Sarebbe però opportuno che a turno, nei periodi di non lavoro, i migliori registi italiani ne dirigessero le sorti, con la mera convinzione di trovare dei successori che continuino la tradizione. Pensiamo ai registi francesi che si sono preparati per anni interi in sottordine creando quell'avanguardismo francese, che più tardi ha dato i frutti a tutti noti.

Per ciò che può derivare dalla produzione del Centro, anche per la sezione regia, si può ripetere quello che abbiamo già detto per le sezioni tecniche. Certo, un allievo che dimostrasse di possedere i requisiti necessari per dirigere un film, dovrebbe essere un grande « vanto » del Centro: soprattutto in un caso di questo genere si potrebbe affermare allora, senza ombra di dubbio, che il Centro « è un organismo che funziona in pieno, in tutte le sue branche ».

Naturalmente in questo caso sarebbe più che logico che il film diretto dall'allievo regista fosse sottoposto alla supervisione, intesa non come sovrapposizione di personalità, ma come semplice tutela, soprattutto organizzativa, del Direttore del Centro.

Infine, un'ultima proposta: perché, alla fine del secondo anno, o anche prima se vi sono allievi che lo meritino, il Ministero della Cultura Popolare non organizza scambi con l'estero, tra allievi italiani e allievi stranieri di scuole analoghe, perché prendano parte, magari solo come spettatori in un primo tempo, e poi come aiuti registi, in un secondo, alle rispettive produzioni? Potrebbe rappresentare, questo scambio, una specie di perfezionamento; inutile aggiungere quanto importante e formativo.

In ogni modo, il prossimo anno, dovrebbero venire, dal Centro, piacevoli novità, e significative.

AMERIGO GENCI

IL CATTIVO CATTIVO SPETTACOLO

DISTRAZIONI DI WILLIAM SAROYAN

C'È soltanto un teatro, il mondo. Soltanto uno spettacolo, l'umanità. Un solo attore, l'uomo. Soltanto un inizio, la nascita, e solo una fine, la morte: Un solo scenario, la terra, e il mondo e quel che appartiene al mondo. Solamente un'azione, la crescita. Io voglio dire, in senso *reale*.

Tuttavia, parte del mondo è l'altro teatro, quello che noi abbiamo fabbricato: la buca che guarda. Parte del mondo, anche, è il film sonoro. La lente d'ingrandimento sopra l'insetto. Non più il teatro, ma pur sempre la scena, la scena che entra nel mondo: il paesaggio: l'occhio che vede lontano.

Tutto ciò che passa nel teatro artificiale e nel cinema è pur sempre una parte del solo spettacolo reale.

Questo è elementare.

Chi è l'esecutore? Chi è che assiste allo spettacolo? Quale occhio è abbastanza grande per veder tutto? Quale presenza è ampia abbastanza, penetrante abbastanza per essere dappertutto, in ogni tempo, in tutto il tempo? La risposta è: Dio. Questa è la risposta. Dio, come voi l'intendete. Il grande tutto o il grande niente. Si arriva alla stessa cosa: a Dio. Non alla parola. Non c'è parola per spiegarlo, neppure in greco. È ciò che si sente, si comprende, si crede;

o no. È la Cosa. La quale è; ogni cosa: dappertutto: la sostanza, l'energia, l'intelligenza, l'uomo, il movimento, il pensiero, e l'azione. Ci sono probabilmente altre otto o nove cose, ma io non sono un uomo di scienza né un filosofo ed ho sempre fretta.

Quel che io credo è che c'è qualcosa che il dilettevole rallegra, che la malinconia intristisce e così via. Qualche cosa di certo ride quando c'è da ridere.

Io stesso lo faccio.

Questo spettacolo, tuttavia, è troppo grande, troppo complicato, troppo infinito e troppo contraddittorio, troppo informe e senza significato, folle, brutale e amabile, e altro ancora, per risultare piacevole ad un essere umano.

E così? Così noi abbiamo l'altro teatro e l'altro spettacolo. Il nostro teatro. Il nostro spettacolo. Il quale mi riconduce sulla terra. Io ho sempre amato questo teatro perché mi è sempre piaciuto l'ordine e m'è sempre piaciuto di guardare da vicino, di ascoltare direttamente, di scoprire, e queste possibilità mi offrono il teatro ed il cinema. L'arte. Più di tutto, insomma, io ho sempre amato lo *spettacolo*. Che è la più grande *irrealtà*, come quando i bambini dicono « *ci piace giocare* ».

A me piaceva in special modo il *cattivo cattivo spettacolo*, uno spettacolo completamente pidocchioso, con personaggi oltremodo pidocchiosi. Ho sempre amato questo genere di spettacoli, piuttosto che il più bello tra gli spettacoli belli. Il *cattivo cattivo* era il genere di spettacolo che io seguivo urlando, come un monello, ma godendolo. C'era un teatro all'aperto nei pressi di Zapp's Park nel mio paese natale, al nord di Belmont Ditch. Una compagnia di cattivi attori era solita affittare questo locale in estate e dare i peggiori spettacoli del mondo, ma nello stesso tempo i migliori. Faceva molto caldo e la stracca gente del mio paese era solita andare in questo teatro all'aperto, ed osservare attentamente questi fantastici attori rappresentare lavori fantastici. Io pure ero solito andarci.

Il solo genere di spettacolo che io non sono mai stato capace di assaporare è il *buono cattivo spettacolo*: quello nel quale l'autore è un bugiardo, e la sa lunga. Se fosse meno furbo, io gradirei il suo spettacolo pidocchioso. Il lavoro che egli scrive è sempre tecnicamente eccellente: cioè possiede un ordine eccellente. Appunto per ciò non è buono. Questo è il genere di spetta-



L'ultima fotografia di William Saroyan

colo che io non sono mai stato capace di assaporare ed è il genere più comune.

Ecco quello che mi piacerebbe sapere: perchè fanno così? Come dice la canzone, è un peccato raccontare le bugie. Ma che cosa ce li spinge?

La recitazione è un'altra cosa. Tutti al mondo sono attori. (Egli lo ha detto: Shakespeare, voglio dire). Quasi ogni uomo, tuttavia, è un pateticissimo attore. Ogni uomo può interpretare un personaggio, se stesso. E questa non è una cosa facile. Prima che un uomo possa fare una buona interpretazione di se stesso deve sprecare degli anni a provare. Per compiere ciò, la media degli uomini ci mette quasi una intera vita: per essere capaci di apprendere a parlare come se stessi, a camminare come se stessi, a ridere come se stessi.

Questo può prendere molti uomini per molte generazioni, finchè giungano a possedere la facoltà di *essere se stessi*. E ciò naturalmente dev'essere parte del piano dello spettacolo: dare agli uomini il tempo di provare, equipaggiandoli con l'apparato di se stessi, esporli ad ogni cosa, e vedere se essi siano capaci di recitare se stessi.

Chi riesce ad essere consapevole, riesce a recitare. Ci sono una strada o l'altra, ma non due insieme.

Io credo che ciò sia così, perchè nella metafisica delle cose il nostro tempo possiede una scelta falsità invece della verità, o permette che falsità si sovrappongono alle verità. Questo accade per lo sviluppo meccanico della civiltà in cui viviamo: e che diremo del cinema, in questo senso?

Stimo, insomma, che si sia scelta la falsità. So che non si tenta con abbastanza energia di spingere da parte la falsità, e porre il vero al suo posto. Perchè esiste sempre lo spettacolo esteriore della verità; ed esiste sempre la pretesa di virtù, di dignità, di nobiltà: ma questo è *spettacolo*.

Ecco la ragione perchè lo spettacolo è così comico.

La falsità, per il tempo avvenire, per i prossimi secoli, può o non può essere la scelta desiderabile. Insomma, bisognerebbe arrivare a capire qual'è la scelta desiderabile. Si sa che vi è una piccola coscienza nascosta nell'uomo. Si sa che vi è una piccola vita artificiale. Il corpo dell'uomo ha occhi come sempre, e non riesce a vedere come sempre, orecchi, e non sa udire, e così via. L'apparato è completo e pronto, ma nello spettacolo reale apparentemente l'attore non v'è. Tutti sanno quel che avviene con un giovane attore inesperto in una partecina insignificante: egli ha dato tanto peso e tanto studio alle tre parole che ha ritenuto di dire, ai tre gesti che ha supposto di fare, e poi, sullo schermo, lo vediamo incresparsi e balbettare.

Parimenti, e allo stesso tempo, si deve credere anche, dopo aver pesato tutti gli elementi implicati, che se si può avere molto



Una scena del film 'Il cuore negli altipiani' tratto da un racconto e da una commedia di Saroyan. Gli attori sono Paul Hilton (il padre) e James Diehl (il figlio)

successo con la falsità, forse almeno altrettanto se ne può ottenere con la sincerità.

E al diavolo tutte le perifrasi: che cos'è la verità? Ognuno sa cos'è, ma, come nel caso di Dio, non è possibile definirla a parole. Ognuno sa cos'è, tuttavia. Ognuno sa, dentro di sé, che cos'è. Non una definizione. Non un'abilità. A mio parere, è intelligenza, proporzione, grazia, dignità, forza, umiltà, pietà, ardore, umorismo, e parecchie altre cose, tutto nello stesso tempo;

una cosa infine, che noi per convenienza chiamiamo verità. Io dico che tutto questo è un *cattivo* cattivo spettacolo, con attori completamente pidocchiosi, ma io lo amo. Una cosa pazza in assoluto. Ma noi tutti l'amiamo.

E noi tutti speriamo che uno giorno torni ad essere un *buono* buono spettacolo. Nel teatro e nel cinema.

WILLIAM SAROYAN
(traduzione di Als.)

PIRANDELLO E I SURREALISTI

NON sappiamo quale fondamento si possa attribuire a una voce secondo la quale sarebbe stato scoperto uno scenario cinematografico inedito di Pirandello. S'era pure sentito dire con una certa insistenza che la realizzazione sarebbe stata affidata a un regista d'oltralpe che più o meno direttamente si riaffaccia al surrealismo del dopo-guerra. Possibile? Pirandello è così austero e così lontano da ogni moda, da risultare incompatibile con quell'arido intellettualismo che dei Surrealisti fu il proclama.

Che vi fosse una simpatia verso i surrealisti da parte di Pirandello è assai dubbio, o per lo meno non provato: ma è invece sicuro che da parte dei Surrealisti si produsse verso di lui un movimento di simpatia. Erano i tempi di Epstein, di Cocteau, di Clair, di Ravira, di André Gide, di Bunuel, di Man Ray: i tempi in cui Epstein scriveva *Bonjour cinéma*: i tempi in cui i primi piani di oggetti duravano interminabilmente e i primi piani di volti balenavano un istante. Fu in questo ambiente e in questa mentalità che si formò il regista che doveva portare il nome di Pirandello fra i nebulosi meandri del cinema d'avanguardia: L'Herbier. È appunto il ricordo di quella rapida esperienza che ci induce a scongiurare il suo ripetersi per opera di un altro inscenatore della stessa scuola.

Come mai Pirandello fu scelto dai santoni dell'avanguardia? Probabilmente in virtù di un luogo comune che circondava allora la dilagante fama del drammaturgo. Si era soliti considerarlo come l'esponente di una reazione polemica, rivolta a un aspro ri-

gore di elucubrazioni intellettuali. Sfuggiva in tal modo il vero aspetto del Nostro: si restava anzi accecati da un'aureola altrettanto gelida quanto abbagliante. Ma comunque Pirandello fu gratificato di una tale etichetta che gli valse l'entrata ufficiale nel tempio dell'avanguardia. È nato così nel 1924 un film francese tratto dal *Fu Mattia Pascal*, di cui già s'occuparono su queste colonne (nel n. 117) Sabel e Campassi, ma svolgendo punti di vista differenti dai nostri: così che non parrà vano ritornare sull'argomento.

Che cosa rimane delle intenzioni pirandelliane? Ben poco. Anzi è ineccepibile in questo caso designare come vero autore L'Herbier, dato che non vi è nulla nel film che faccia lontanamente pensare alla forza pensierosa del Siciliano.

Mattia Pascal, discendente da un'antica famiglia che volge alla decadenza, vive in un paese nella sua vecchia dimora. Per un equivoco, una ragazza crede che egli ne sia innamorato: il giovane non vuole disilluderla e la sposa. Nasce una bambina, a cui il padre si affeziona con un ombroso esclusivismo; intanto le differenze di educazione determinano fra il marito e la moglie i primi dissapori. Questi si acuiscono così profondamente che, in seguito alla morte della madre e della figlia, il protagonista fugge dal paese e ripara a Montecarlo. Vi trova lo stordimento: trova anche la ricchezza a cui anelava il suo inconscio egocentrismo. Assente dal paese, apprende che i famigliari l'hanno creduto morto, attribuendogli un suicidio: l'inetto sognatore

Mattia Pascal è cancellato dal numero dei viventi. Le ribellioni e i desideri, che a lungo egli aveva represso nelle profondità del suo io, affiorano prepotentemente: il sensitivo umiliato esulta della liberazione che l'insolito caso gli offre. Ricco, solo, senza legami, egli si creerà una nuova esistenza. Si fa chiamare Adriano Meis: si rifugia a Roma: vive in una pensione ove s'innamora di una fragile ragazzetta, Adriana. Ed ella gli corrisponde. Ma sorge una figura corporea e massiccia come la vivente personificazione della realtà più brutale: Terenzio. È questi il cugino della ragazza: losco, fannullone, torvo, sorretto da un'animalesca voracità di vita. Quest'ultimo non tarda ad intuire in Adriano l'intruso: un intruso debole e irrequieto che egli può schiacciare. Appena in contatto con la realtà, l'esuberanza di Adriano si dissolve: e della personalità che egli aveva voluto foggarsi crolla ogni desiderata soprastruttura. Ritorna di nuovo come era prima: il deluso psicastenico, Mattia Pascal. In seguito ad un furto che Terenzio compie a suo danno e che egli non può denunciare, Adriano rinuncia alla sua nuova vita e ritorna, sconfitto, nelle catene della sua antica personalità. Simula un suicidio avvenuto nel fiume: Adriano Meis è a sua volta cancellato, ed egli sarà di nuovo Mattia Pascal. Ma quando ritorna al paese, egli si accorge dolorosamente che mai più quest'ultimo potrà risorgere nei rapporti sociali. La moglie ha sposato un'altro, l'amico di Mattia; l'infido amministratore sta per essere eletto sindaco; la vita continua inesorabilmente sopra il defunto Mattia Pascal. Mattia si reca nel cimitero, sparge qualche fiore sulla tomba ov'è scritto il suo nome, quindi si alza rassegnato e s'incammina in un viale fiancheggiato da cipressi, alti come la speranza e monotoni come la vita.

Tale il film di L'Herbier. A un soggetto siffatto corrisponde una realizzazione che si risolve in un esteriore luccichio. L'Herbier appare più scaltro che convinto: sfugge la psicologia e nasconde la sua indifferenza attraverso i veli di un consumato tecnicismo. Di questo si vale per evitare ogni contatto diretto con la sostanza del racconto: in modo che la forma narrativa si presenta come un gioco d'astuzia fra il regista e i personaggi. Mascherini ovali e rotondi, dissolvenze incrociate, estrinsecazioni di pensieri, di incubi, di stati d'animo, di sogni. Il tormento del protagonista è realizzato con un procedimento che ricorda molto da vicino i suggerimenti che la sceneggiatrice Thea von Harbou impartiva al marito Fritz Lang. La presentazione cioè delle realizza-



Pirandello a colloquio con Isa Miranda e Pierre Blanchard durante la realizzazione del *'Fu Mattia Pascal'* di Chenal

zioni del subcosciente ottenuta mediante un nitido dualismo. Così nel DOTTOR MABUSE operava il demoniaco Lang; così procede L'Herbier in una sequenza ove più di una volta si direbbe che affiori l'artiglio di Freud. Ma la trovata di Thea von Harbou era ineccepibile, poichè il dottor Mabuse era un personaggio diverso dall'alienista; invece in L'Herbier, ove si giunge a un colloquio fra il nuovo e l'antico Mattia Pascal, la concezione è affatto priva di persuasione scenica. E cioè non si tratta di un elemento drammatico preso genialmente a simbolo di un'idea, ma di una idea ossessiva trasformata in personaggio. Inoltre nella stessa colorazione e viraggio dell'inquadratura grava l'eredità decadentistica della scuola. Al naturalismo pirandelliano si sovrappone un perfido romanticismo, alle sue figure corpose si sostituiscono dei manichini allucinati. Ecco Batta Malagna, che dovrebbe essere un arrivista plebeo imbottito di paesana furberia, diventare per L'Herbier una specie di larva che si aggira nelle sale tenebrose del castello, così come appariva e spariva l'indimenticabile domestico della CASA USHER di Epstein. Una traditrice psicanalisi si annida persino in una scena che dovrebbe essere più di ogni altra obiettiva: l'inizio dei primissimi dissapori famigliari. Quivi, mediante una dissolvenza, il volto della suocera si sovrappone a quello della moglie: tipico esempio della tirannica influenza di Lang, o, se vogliamo, della intelligentissima von Harbou. Ad una narrazione che fa della civetteria stilistica la sua bandiera, si accompagna una recitazione impostata su un eclettismo così volubile e così poco convinto, da assumer press'a poco un sapore di lettantesco. Mosjoukine che nella scena della festa assume sfumature lievemente scaplinia-

ne, ritorna quindi, secondo la volontà dell'ondeggiante inscenatore, ad incomposte e saspasazioni d'origine pittorica nella scena del letto. Quanto a Michel Simon, la sua recitazione declina talvolta verso un obbiettivo verismo, come nella scena della panca, e talvolta si raccorda a fugaci preziosismi di atmosfera. Se la incomprensione di un'aura poetica fosse, a suo modo, un titolo di vanto, non sappiamo chi altri potrebbe togliere a L'Herbier questo primato indiscutibile.

Fu questa l'esperienza cinematografica di un'opera di Pirandello a contatto con i cineasti d'avanguardia. L'esito è stato tale da indurci a sperare che non si ripeterà più un tale caso. Pirandello è semplice ed umano: a lui più che ad ogni altro disdicono i surrealistici artifici. Questi si manifestano non solo estranei, ma addirittura antitetici al mondo pirandelliano, perchè il mediterraneo Pirandello è l'opposto di un decadente. Così evidente, anzi, è la sua inconciliabilità con simili indirizzi estetici, che bastò che ad una nuova realizzazione di MATTIA PASCAL fosse presente un regista di più sane intenzioni, come Chenal, perchè i seguaci del Siciliano ritrovassero al cinematografo il Pirandello genuino. Allora Chenal venne salutato come il regista cinematografico più aderente allo spirito del grande drammaturgo. Che a Chenal si potesse attribuire appieno una tale qualifica



appare per lo meno discutibile, quando si pensi all'esemplare Ruttman di ACCIAIO. Ma che egli dimostrasse una più scrupolosa sobrietà espressiva è d'altra parte innegabile. Questa impressione, che riportarono quasi unanimemente i lettori di Pirandello, deriva dal fatto che Chenal è notoriamente alieno da velleità di surrealismo. È curioso del resto notare che in un senso letterale la fedeltà di Chenal è stata scarsa: L'Herbier fu assai più fedele alla lettera. Ma mentre l'uno, con un procedimento che è un sintomo tipico di una particolare mentalità, costruiva un lavoro formale parallelo al contenuto, l'altro mirava a chiarificare la sostanza umana della vicenda. L'Herbier che realizza Pirandello considera appena di sfuggita l'opera di quest'ultimo: e il suo occhio, quando non è rivolto a Picasso, si distrae verso Koloska; e quando non segue nè l'uno nè l'altro, si orienta su André Gide. In Chenal vi è ben poca traccia di cultura: o meglio di ostentazione di cultura. Suo compito non è di fare della pittura filmata o stendere annotazioni da neurologo: egli deve realizzare uno scenario tratto da un'opera di Pirandello. E Pirandello non significa tenebre o preziosismo: significa descrivere delle creature che scoprono una verità attraverso i casi dell'esistenza. Ma se Chenal si è accostato a Pirandello con una notevole approssimazione, ciò è dovuto in massima parte alle sue origini e simpatie stilistiche: le une e le altre non intaccate dal morbo del surrealismo. Si noti per altro che Chenal non era del tutto immune dal contagio espressionista: varrebbero a dimostrarlo certe compiaciutissime panoramiche di vele in un altro suo film assai noto (GLI AMMUTINATI DELL'ELSINORE) e nello stesso MATTIA PASCAL la recitazione di Blanchat. Questi si muove e si comporta come un automa nelle scene iniziali: a parte ogni considerazione sopra lo stile dell'attore, è evidente l'affinità fra un tale atteggiamento e le difformazioni espressionistiche. Ma l'aura di realtà da cui è per-



Già nei costumi si può notare il contrasto di intenti tra l'Herbier e Chenal. Pel primo, vedi sopra quel certo tono allucinato, pel secondo la chiara ironia qui sotto

vaso il racconto, designa l'ultimo MATTIA PASCAL assai più vicino a Pirandello di quel che non fosse L'Herbier. L'antefatto assume un rilievo più modesto, la ragazza della pensione diventa la protagonista femminile, e Adriano Meis si ricongiunge con lei: ma tutto questo non ha importanza. La intelligenza del regista, che ad un surrealista in questo caso sarebbe stata nega-

ta, si esplica nell'aver costruito i personaggi come degli uomini normali, che compiono i loro atti secondo consapevoli intenti, e non come anormali morbosi che si rassegnano ad un Fato trascendente. Queste considerazioni sui rapporti fra Pirandello ed Espressionismo cinematografico ritornano alla mente di fronte alla notizia di un nuovo progettato incontro del

genere. Ci auguriamo di no: quali che siano le valutazioni che si possano dare sopra una scuola siffatta.

Ben torni, dunque, Pirandello allo schermo. Ma la luce della sua poesia traspaia dietro una realizzazione possibilmente limpida e austera, immune dai lenocinii del surrealismo e dal loro opaco splendore.

GIANCARLO BERIA

Non sappiamo nulla della notizia che il Beria cita nel suo articolo. Ma, vera o no, giuste o meno le illazioni che ne deduce il nostro collaboratore, e l'auspicio ch'egli fa d'un cinema pirandelliano chiaro e solare, sarà interessante ritornare indietro nel tempo e dar modo al grande scrittore, indirettamente purtroppo, di dire la sua. Circa 15 anni fa, Pirandello collaborò a uno scenario dei « Sei personaggi ». Da un giornale dell'epoca, utralciammo il « prologo » del racconto cinematografico, scritto dallo stesso Pirandello. Dà ragione o torto alle opinioni di Giancarlo Beria?

A TARDA notte, un vicolo deserto, stenebrato appena da un fioco fanale.

Io vi passo. È la via più corta per ritornare alla mia villa.

A un certo punto, quando sono vicino al fanale, mi vedo strisciare accanto, lungo il muro, una Giovinetta sui sedici anni, vestita di nero come per tutto recente, ma in una maniera equivoca. Passando mi guarda obliquamente. Incuriosito, la seguo.

Poco più là, davanti al lercio portoncino d'una vecchia casa di quel vicolo, discerno nell'ombra una povera madre in gramaglie, che aspetta nella notte. Ed ecco la Giovinetta correrle incontro; buttarle le braccia al collo, piangendo convulsa; e tutt'e due, madre e figlia, abbracciate disperatamente, rientrare e sparire in quel lercio portoncino. Profondamente turbato da quanto ho visto, mi fermo un momento davanti a quel portoncino; alzo il capo a guardar le finestre della vecchia casa.

Una di quelle finestre s'illumina. Il lume s'intravede attraverso le stecche della persiana chiusa.

Uno sgabuzzino, capace appena d'un letticciuolo che si vede per lungo e una vecchia seggiola impagliata accanto. Lo sgabuzzino si rischiarava del riverbero del lume acceso nella stanza attigua, attraverso l'uscio semiaperto. Un giovinetto pallido, tutto occhi e tutto capelli, a questo riverbero che entra improvviso nello sgabuzzino, balza a sedere su quel letticciuolo; sta un po' in orecchi e chiama: — Mamma! —

La Madre, nella stanza accanto, alla voce, si staoca dall'abbraccio della figlia e sta in ascolto. La stanza è povera: c'è una macchina da cucire, ricche stoffe in lavorazione, due lettini. In uno dei quali dorme una bella bambina bionda di quattro anni. La Madre va all'uscio semiaperto dello sgabuzzino, sporge il capo e dice al Giovinetto messo a sedere sul letticciuolo: — Zitto, dormi! — E richiude l'uscio.

Nel vicolo, io, che sono stato a guardare quella finestra illuminata, abbasso il capo e mi ravvio verso la mia villa ancora iontana.

La madre si riappressa alla figlia che s'è buttata sull'altro lettino col volto affondato nei guanciali; la scuote. La figlia si rizza sul busto, mostra alla madre gli occhi pieni di pianto, ma accesi nella disperazione di

un'ira atroce; apre con le mani convulse la borsella che le sta accanto; ne cava tre carte da cento; le brancica e le butta con schifo sul lettino; poi riaffonda il volto sui guanciali. La madre guarda allibita quelle tre sudice carte brancicate e si nasconde il volto con le mani.

Io sbocco intanto da quel vicolo in un vasto viale illuminato dalla luna, con grandi alberi e una lunga fila di lampade elettriche nel mezzo. Ma ho ancora la visione di quel vicolo; ed è come se quel vicolo stesso coi suoi lerci muri proseguisse con me: ed ecco il fanale che lo stenebra appena, e di nuovo quella Giovinetta che mi striscia accanto, vestita di nero, guardandomi obliquamente, e più là la Madre in gramaglie davanti al portoncino, e la Giovinetta che corre a buttarle le braccia al collo, tutte e due che spariscono abbracciate in quel portoncino. La visione svanisce. Io seguito a camminare, turbato, per il viale. E, camminando, osservo ora il giuoco delle due ombre del mio corpo per terra: l'una più lunga e rada, generata dalla Luna; l'altra più corta e densa, generata dalle lampade elettriche: si muovono attorno a me. E chi più ombra di noi tre? Nella camera, rischiarata ora appena da un lampadino votivo davanti a un'immagine sgocra, la Madre s'è messa a letto; piange. Nel lettino accanto, dove giace la bambina, sta per coricarsi la Giovinetta. La bambina si sveglia, sorride alla sorella maggiore che finisce di spogliarsi: sorge in ginocchio sul lettino e tende i candidi braccini verso la sorella. Questa, con orrore, li scosta, per non far toccare a quelle manine pure il suo corpo contaminato; e s'accaccia accanto al lettino, riprendendo a piangere, là per terra, scarmigliata.

Sono davanti al cancello della mia villa, che ha a guardia sull'entrata due pini giganteschi. Sui due pini, in cielo, la luna falcata, come una fionda appesa a una stella. Apro il cancello; entro; lo richiudo. Un'antica lampada di ferro battuto s'accende allo spigolo della villa sulla scalinata per cui ora salgo. Il lume della lampada accesa fa sul pianerottolo della scalinata come uno strano abbagliamento, tra grigio e violaceo, una rada nebbia di imprecisi fantasmi vaporosi e mutevoli. Incubo d'una tristezza indefinita, a cui non è estranea la pazzia. Lo trovo ogni volta alla soglia della mia

casa deserta e solitaria. Come apro la porta, questa nebbia di fantasmi, vaporando, entra con me. Nel buio, prima ch'io faccio lume nell'interno, i fantasmi si precisano un poco, quasi per una loro fiavole luce sostanziale: sono Enrico IV, Donn'Anna Luna della Vita che ti diodi, il Signor Ponza e la Signora Frola del Così è (se vi pare), un signore dignitosissimo ma con occhi da pazzo che fa la carriola con una cagnolina reggendola per le zampine di dietro e facendola andare con quelle davanti, la squalida « Contessa » come una statuuina sulla mano d'uno dei « Giganti della montagna »: personaggi che ho in mente e che ora, appena faccio lume, fuggono per l'hall della villa e varcano la soglia del mio vastissimo scrittojo.

Eccomi ora nello scrittojo, appoggiato alla mia grande tavola da scrivere, assediato con petulanza da quei fantasmi che vogliono vita da me. L'uomo che fa la carriola viene a cacciarmi tra le gambe la cagnolina; « Enrico IV » mi preme da un lato; « Donn'Anna Luna » dall'altro; e di dietro il « Gigante della montagna » commette perfino l'irriverenza di posarmi sul capo calvo la statuuina della squalida « Contessa », la quale, appena posata, s'arruffa tutta, si rivoltella, non potendo sopportare una tale irriverenza, e vuole ritornare sulla mano del « Gigante » che ride d'un riso sguajato e feroce.

Mi riscuoto con un largo respiro; mi passo una mano sulla fronte e sugli occhi: i fantasmi svaniscono. Ma appena mi levo la mano dagli occhi e guardo assorto davanti a me, ecco sorgermi in un angolo dello scrittojo ma ancora evanescente, il fantasma della Giovinetta incontrata poc'anzi nel vicolo. Non è quella stessa della realtà; appare già come infusa in un alone di poesia, per divenire fantasma d'arte; come io ora, insomma, la vedo, possibile personaggio a cui dar vita, per quanto non sappia per il momento suggerirmi altro gesto che quello di buttar le braccia al collo della Madre, che subito le nasce accanto, anche lei trasfigurata, sebbene non ancora definita. Torno a scuotermi, scrollando la testa come per levarmi la tentazione d'accogliere in me questi altri fantasmi d'arte.

LUIGI PIRANDELLO

RIVA DELL'INGEGNO

TRA i miei piccoli sogni uno ve n'è che di tanto in tanto torna ad occuparmi la mente.

Nel mio piccolo sogno è il cinema, questa nuova arte divenuta in sì breve tempo tanto cara agli uomini di tutti i paesi, che s'è ammalata, ancorchè tanto giovane, d'un male di cui non accenna a guarire.

E par tanto lontano e irraggiungibile il giorno della sua guarigione, che rientra tale giorno nel novero di quelli da me e dalla gente di buon cuore sognati.

Perchè io so di non essere il solo a sperare e sognare quello che ora dirò; so anche di non dir cose nuove, ma in compenso vorrei poter dare alle mie parole il tono, l'aria sincera, il calore di queste mie sogni.

(Noi giovani forse pecciamo sempre di passione).

Bisogna però perdonarmi se ricorreremo nel mio dire parole sgradevoli e aspre, che sanno di macchine e ruote a stantuffi: non c'è modo di sfuggire a questi ceppi, di sottrarsi a tale necessità.

Tutte le cose del cinema sono così: partecipano della poesia e dell'industria, dell'aria aperta, dei bei paesaggi, e della camera oscura e del chiuso laboratorio.

Dunque, animo! Pronunciamo senz'altro indugio la parola aspra che sa di ingranaggi e di strane gerarchie burocratiche, la parola sulla quale s'intreccia il nostro sogno: Produttore!

Divinità supreme dell'Olimpo cinematografico, a questi personaggi si fa risalire il peso di tutto ciò che accade nel loro regno celeste.

Ecco perchè, come avviene in tutte le cose del nostro mondo, ove gli uomini lodano gli Dei del bel tempo e del buon raccolto, mentre acerbamente li accusano del nuvolo e della siccità, così nei fatti del cinema i Produttori portano il peso delle buone cose e delle cattive.

Anche noi, gente di questo mondo, seguendo la comune usanza e il normale procedere delle cose, rigettiamo sui Produttori il peso di tante responsabilità.

Nessuno che non sia proprio ignaro di malizie può accusarci, per questo, di cattiveria e di malafede.

Il nostro sogno, dunque, riguarda i Produttori. Di essi vorremmo nientemeno che la grazia divina mutasse miracolosamente i naturali istinti. Vorremmo che un prodigio simile a quelli cui ci abituarono le fate nella nostra infanzia, trasformasse, per la gioia di tutti, i Produttori in tanti splendidi mecenati dal cuore largo e dall' intuito felice.

Sì, noi sappiamo che poeta è solo chi è veramente poeta, col cuore, con l'amore, con la passione del poeta, e non altri; che mercante non è chi usa donare la sua mercanzia; allo stesso modo sappiamo che l'industria ha fini di lucro preventivamente e anche onestamente dichiarati.

Ma quando si pensa a Mecenate « di nobile stirpe », a Lorenzo il Magnifico, ai Signori Estensi e Gonzaga, a Giulio II e a tutti i grandi amici di artisti, l'anima si raccoglie per suo conto, disponendosi a seguire piccoli sogni semplici.

Perchè non è più il tempo dei Mecenate?

Cosa è mutato negli uomini?

Unica fortuna è che alla mente umana non è mai preclusa la via dei sogni!

Immagino allora fiumi d'oro e sonanti cascate, alla cui riva può accedere solo chi abbia buon ingegno, belle qualità, profonda serietà d'intenti; poi un gruppo di uomini approdare a quella riva; e quindi sbocciare come in un giardino in-

cantato la più bella fioritura di film che mai abbia allietato questo mondo.

Pensate voi che sarebbe se la gente d'ingegno e di temperamento potesse produrre senza angustie, a null'altro intesa che a creare cose belle! Si narra che Angelo Maccagnino, detto « Dipintore del Signore » e da Ciriaco d'Ancona altrimenti nominato « Angelo Parrasio » ricevesse un assegno vitalizio da Borso d'Este, in cambio di un fiore dipinto sul legno o su pergamena, da presentare al suo Signore prima dello scadere di ogni anno.

In fede mia, questo non è solo un sogno, né alcuno può dirmi che tali cose accadano solo in sogno.

Occorrerà allora convincersi che il tempo, da tutti creduto e definito « alleato dell'uomo » o « medico di ogni male », o comunque sanatore di ferite, in talune cose arretra i passi, e prepara dispetti alla povera umanità.

La realtà di ieri oggi è sogno, sogno giovanile, cioè a dire sogno di teste calde.

Il peggio in tutto questo è che il Cinema può essere paragonato a taluni infelici che per quanti sforzi possano fare, a qualunque rimedio ricorrano, non riescono a nascondere i propri mali.

Ma noi dal canto nostro, da gente di fede e carparbià, non cessiamo di sperare e sognare la nascita di mecenati moderni e l'avvento di una cinematografia grazie alla quale i film si possano amare e rivedere tante volte come si rilegge un libro e si ripetono le visite a una Galleria d'Arte, o a singoli quadri.

DOMENICO PURIFICATO



Massimo Girotti, la 'rivelazione' della 'Corona di ferro', sarà il protagonista di due film d'avventure per poi accingersi a un'importante interpretazione drammatica (foto Gbergo)

AMENI PARALLELI





EDNA MAY OLIVER

ROSINA

MARCELMI

CARADINE FRASCO COOP C. PILOT

MARIO FERRARI

W. BERRY

EDDIE CANTO

MACARIO

ANTI

LA PASSIONE PAZIENTE

Da Berlino, dove sta lavorando a film animati, il nostro amico Gjobbe ci invia questo articolo 'elementare' su 'come si fanno' i film disegnati

DICHIARO subito che in questo mio scritto non mi occuperò affatto dell'aspetto artistico del problema ma spiegherò soltanto i procedimenti materiali, o tecnici, del problema stesso. E cominceremo con una definizione di importanza fondamentale per la comprensione di tutto quello che diremo in seguito:

Il film animato è la rappresentazione grafica di un avvenimento, disegnato nelle sue fasi successive ogni ventiquattresimo di minuto secondo. A questo punto, una domanda sorge spontanea: Perché ogni ventiquattresimo di secondo? Perché, nella macchina da proiezione comune, la pellicola cammina con la velocità di ventiquattro fotogrammi al secondo e ogni fotogramma non è altro che la fotografia dell'avvenimento stesso scomposto in ventiquattresimi di secondo. Nel film reale, basta far girare la macchina da presa alla stessa velocità di quella da proiezione per ottenere poi sullo schermo la visione di quel fatto, così fedelmente nel tempo come esso realmente si è verificato. Nel film immaginario, o film animato, invece, noi non abbiamo il fatto: lo dobbiamo disegnare. È necessario quindi immaginare come si svolgerebbe se fosse reale ed immaginarselo scomposto.

Facciamo un esempio pratico: un uomo alza la sua mano destra portandola dalla posizione di riposo lungo il fianco, fino alla altezza della sua spalla, e supponiamo che impieghi mezzo secondo per effettuare questo movimento. Occorreranno perciò dodici fotogrammi per registrare l'atto, e se il braccio si muove con velocità costante, possiamo facilmente immaginare le successive posizioni che assumerà durante il percorso.

Prendiamo dunque un foglio di carta e disegniamo la figura 1. Su un secondo foglio disegneremo lo stesso uomo, con il corpo immobile ma con la variante del braccio destro a un dodicesimo del cammino AB e così via di seguito fino al dodicesimo foglio. Poniamo poi questi fogli successivamente, e nell'ordine da uno a dodici sotto una macchina da presa, impressionando un fotogramma per ogni disegno, ed avremo raggiunto il nostro scopo. A questo punto, e sembra un paradosso ma non lo è, noi abbiamo esaurito tutto quello che c'è da dire sulla tecnica del film animato poiché estendendo, con la semplice intuizione, quanto abbiamo detto sopra, noi potremmo passare da una scena elementare come quella descritta a qualsiasi scena d'insieme. Senonché colui che volesse realizzare appunto quella scena, si troverebbe di fronte a molte difficoltà che a prima vista non appaiono. Cominciamo ad esporle.

Abbiamo detto: Prendiamo dunque un foglio di carta e disegniamo la figura 1. Su un secondo foglio disegneremo lo stesso uomo, con il corpo immobile ma con la variante... Ed ecco la prima difficoltà, quella cioè di disegnare su un secondo foglio esattamente lo stesso uomo. Si tengono presente che lo schermo ingrandisce l'immagine parecchie decine di volte e ci si renderà subito conto di come sia umanamente impossibile eseguire una riproduzione perfetta del primo disegno. Una inesattezza di una frazione

di millimetro risulterebbe sullo schermo con una evidenza intollerabile. Vedremo dunque in seguito come si rimedia a questo inconveniente. Abbiamo detto poi: Poniamo questi fogli sotto la macchina da presa... Ed anche qui si cela un'insidia pericolosa, poiché si presuppone una esattezza matematica che è impossibile raggiungere senza speciali accorgimenti. Vediamo dunque come, partendo dai principi che abbiamo esposti, si realizza nella pratica una scena che supporremo e che, pur essendo semplicissima, presenta buon numero di difficoltà tecniche.

Ecco il soggetto:

Un mammut cammina, si sdraia per terra e s'addormenta mentre due uomini preistorici gli si avvicinano.

Come in qualsiasi film, per prima cosa, stenderemo una sceneggiatura di questo soggetto. Eccola:

Primo piano. Figura intera del mammut, immobile, di profilo, che occupa tutto il quadro.

La macchina s'allontana scoprendo una campagna. Campolungo. Il mammut si muove, viene verso la macchina, si sdraia per terra, s'addormenta. Due uomini escono da dietro un albero e gli si avvicinano cautamente.

Eseguita la sceneggiatura, essa passa al disegnatore principale che è anche il regista del film ed egli comincia a creare i personaggi che in questo caso sono i due uomini preistorici ed il mammut. Egli li disegnerà in molte pose: di faccia, di profilo, di tre quarti, visti di scorcio, mentre camminano, ecc... in modo da dar loro veramente una personalità ben delineata e consegnerà questi suoi disegni ai suoi più diretti collaboratori: gli animatori, i quali se li studieranno ricopiandoli più e più volte, facendoli muovere, e s'impadroniranno in tal modo dei personaggi.

Normalmente ogni animatore ne prende uno o due.

Nello stesso tempo lo scenografo comincia a lavorare creando le scene. Nel nostro caso, la scena è unica: il campolungo della campagna.

Eseguito questo lavoro preliminare, il disegnatore principale chiama a rapporto gli animatori e spiega loro, minuziosamente, fotogramma per fotogramma, la scena. Nel nostro caso, egli dirà così:

La scena si apre con il mammut in figura intera il quale sta fermo per due secondi (48 foto-

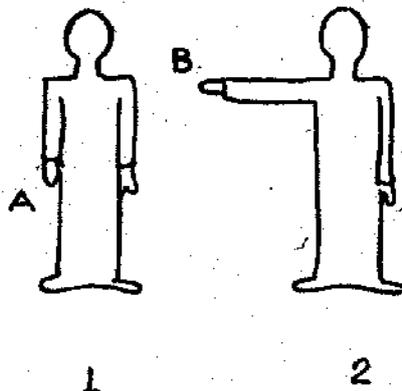
grammi). A questo punto il mammut comincia a roteare l'occhio sinistro facendo compiere due giri alla pupilla nel tempo di tre secondi (72 fotogrammi) e, mentre questo avviene, la macchina va indietro in carrellata della lunghezza di tre secondi (72 fotogrammi). Al successivo fotogramma, il mammut comincia a muoversi. Volge dapprima la testa verso la macchina per un secondo e mezzo (36 fotogrammi) e poi, passando dalla posizione di profilo a quella di faccia, viene verso la macchina. Questa passeggiata durerà quattro secondi (96 fotogrammi). Il mammut si arresta, guarda a terra, si sdraia e chiude gli occhi: tempo due secondi e mezzo (60 fotogrammi). Comincia a russare dilatandosi e restringendosi; un secondo per dilatarsi e un secondo per restringersi e così di seguito alla fine della scena. Mentre il mammut sta a metà della sua seconda dilatazione, ossia dopo 60 fotogrammi da che ha cominciato a russare, dalla destra entra in campo il primo uomo a passi guardinghi, fissando il mammut. L'uomo fa tre passi di un secondo l'uno, s'arresta per quattro fotogrammi poi di scatto, con altri quattro fotogrammi, volge la testa verso il punto donde è venuto e chiama con l'indice il compagno che ancora non è in campo. La chiamata con l'indice durerà mezzo secondo (12 fotogrammi). Al tredicesimo fotogramma entra in campo il compagno che fa anche lui tre passi ma velocissimi: in tutto un secondo (24 fotogrammi) e raggiunge il compagno. Fine.

Descritta in questo modo la scena, la si scrive su appositi fogli nel seguente modo:

Nella prima colonna si mette il numero d'ordine dei fotogrammi e nel nostro caso siccome i fotogrammi sono in tutto $48 + 72 + 36 + 96 + 60 + 60 + 72 + 41 + 12 + 24 = 488$, da 1 fino a 488. Le altre colonne sono riservate ognuna ad uno degli elementi che compongono il film e che per noi sono quattro: la campagna, il mammut, il primo uomo ed il secondo uomo. Chiameremo allora la campagna con A, il mammut con B, il primo uomo con C, e il secondo uomo con D. E cominciamo quindi dal primo fotogramma: nello schema, sulla stessa sua linea orizzontale, avremo dunque il mammut nella posizione 1 e la campagna che resta fissa per l'intera lunghezza del film. Nelle altre due colonne non metteremo nulla perché né C, né D compaiono nel primo fotogramma.

Il secondo fotogramma è composto dalla campagna e dal mammut sempre nella posizione di 1, e così, di seguito fino al fotogramma 48. Vediamo adesso il fotogramma 49. In esso avremo la campagna A, sempre fissa poiché è la macchina che va indietro scoprendo la scena a poco a poco e il mammut B, nella posizione 2 poiché la pupilla si è spostata. Nel fotogramma successivo 50, il mammut sarà nella posizione 3 e così di seguito fino al fotogramma 120 in cui troviamo la campagna A sempre ferma e il mammut nella posizione 72. Dal fotogramma 121 fino al fotogramma 272 il mammut assume successivamente le posizioni dal 73 fino al 274. Dal fotogramma 273 entra in campo l'uomo C ed avremo dunque il fotogramma così composto: A - B 225 - C 1 e successivamente: A - B 226 - C 2... ecc., fino al fotogramma 464. Al 465 entra in campo anche l'uomo D ed esso sarà quindi: A - B 417 - C 102 - D 1; nel successivo avremo: A - B 418 - C 103 - D 2 e così di seguito fino al fotogramma 488 composto nel seguente modo: A - B 440 - C 215 - D 24.

Ecco finalmente stabilito lo schema della nostra scena fotogramma per fotogramma. Ma la conferenza non è finita: il disegnatore principale e gli animatori fissano sullo schema il cammino che i singoli personaggi percorreranno su di essa e si fanno quindi fare tante copie di questa scena quanti sono gli animatori, ognuno dei quali riporta sulla propria copia il cammino del proprio personaggio. Queste copie saranno fatte su carta velina trasparentissima e vi sarà tracciato sopra il solo disegno a contorni della scena senza tener conto del colore.



Gli animatori cominciano allora il proprio lavoro. Su appositi tavoli inclinati, con piano di vetro sotto il quale viene posta una lampada a luce diffusa, l'animatore disegna su un foglio di carta trasparente ma solida il suo personaggio come apparirà nel primo fotogramma nel quale il suo personaggio stesso sarà inserito. Nel nostro caso seguivamo l'opera dell'animatore del mammut. Egli prende la sua copia della scena e la fissa al tavolino mediante due buchi che il foglio porta in alto e che vanno ad infilarsi in due piccioli del tavolo. Su questo foglio egli pone come abbiamo detto il disegno iniziale e lo numerava con B 7. Su un altro foglio di carta sovrapposto al primo egli esegue quindi il disegno B 21 e così via via con un intervallo di un disegno ogni venti fino al disegno finale che porta, come abbiamo visto, il numero B 440. Ciò fatto, l'opera dell'animatore è compiuta ed egli affida il suo lavoro ai disegnatori intermediari, i quali, sempre su tavoli appositi e sempre su carta, tracciano i disegni intermedi tra quelli eseguiti dall'animatore. Quando anche il lavoro degli intermediari sarà finito, noi avremo dunque l'intero film disegnato fotogramma per fotogramma su carta. Entrano adesso all'opera i ripassatori o lucidatori, i quali riportano su fogli di celluloidi sottilissimi, ad inchiostro, i disegni eseguiti dagli intermediari. Va da sé che questi fogli di celluloidi sono anch'essi numerati e sono anch'essi forati in alto come i fogli di carta.

Finita questa fase, la celluloidi passa ai coloritori che, sulla scorta dei disegni originali fatti dal disegnatore principale, colorano dalla parte opposta a quella del disegno le celluloidi ed il film è pronto per la ripresa.

Vediamo dunque nel caso nostro il materiale di cui dopo tanto lavoro siamo in possesso.

Abbiamo innanzitutto la scena, disegnata su cartone e colorata dallo scenografo. Abbiamo poi tre serie di celluloidi la B, la C e la D. Ognuna di queste celluloidi è numerata con il numero progressivo assegnatogli dall'animatore come abbiamo visto. Non resta allora che riprendere lo schema tracciato dal disegnatore principale e passare alla macchina da presa.

Non ci dilungheremo nella descrizione di questa macchina, poichè essa è superflua per quello che ci interessa; diremo invece come viene fotografato il materiale in nostro possesso.

Cominciamo col fissare sullo speciale tavolo che è al disotto della macchina il cartone originale della scena. Su questo porremo successivamente e nell'ordine le diverse celluloidi come è indicato nello schema e così, procedendo fotogramma per fotogramma, otterremo il nostro film. Facciamo adesso il computo del numero di disegni che sono occorsi per realizzare il nostro esperimento.

1 disegno su cartone per la scena;
440 disegni su carta per il mammut;
215 disegni su carta per l'uomo C;
24 disegni su carta per l'uomo D;
in totale 680 disegni su carta, più 679 disegni su celluloidi, ossia 1359 disegni per un film di 486 fotogrammi e che ha quindi la durata di 20 secondi. Come si vede, una bella fatica! Quanto abbiamo detto sopra, noi speriamo che sia riuscito a dare una idea abbastanza chiara seppure sintetica del processo di lavorazione di un film animato.

In un prossimo articolo parleremo diffusamente di innumerevoli altre difficoltà che intervengono nel corso della realizzazione e ci proponiamo di descrivere anche l'aspetto organizzativo del lavoro che si svolge, oltre all'attrezzatura materiale necessaria.

Comunque, anche da questi brevi cenni, si può arguire facilmente quale somma di fatica, di buona volontà, di nozioni debba essere spesa e quanta passione sia necessario dedicarvi.

LUIGI GIOBBE



GERMANIA: Un bell'esterno di 'Bagazzi', diretto da R. A. Stemmler, con Albert Hehn, Bruni Lödel, Hilde Sessak (Ufa)



ITALIA: Massimo Girotti, Luisa Ferida o Piero Carnabuci nella 'Corona di Ferro', diretto da Alessandro Blasetti (Enic-Lux - foto Pesce)



AMERICA: Una trovata ripresa pari pari dal 'Cappello di paglia' di Clair, nel film 'Il diavolo e miss Jones', diretto da Sam Wood, con Jean Arthur e Robert Cummings

L'AMBIENTE ESSENZIALE

IL CINEMA, al suo sorgere, s'è trovato di fronte, tra gli altri, al problema scenografico: è naturale che non possedendo tradizioni in questo senso, è al teatro ch'esso s'è rivolto per la soluzione più pronta. Ma i limiti e i convenzionalismi teatrali, si sa, non erano atti a soddisfare il suo nativo bisogno di spaziali libertà. Tuttavia, la mancanza d'esperienza ed un'arida ostinazione a conservare gli schemi ch'erano stati fonti di successo nel teatro di prosa e nel melodramma, hanno fatto sì che, ancora per molto tempo, il cinema non acquistasse una sua peculiare scioltezza scenografica. (Se si toglie « il breve periodo in cui predominò, viva e fiabesca, la fantasia di Méliès », come ricorda Glauco Viaggi, in un suo efficace e sapiente articolo in *Bianco e Nero*, n. 3, marzo 1941).

Nei nostri film di carattere « moderno », fino al 1920, predominavano, negli « interni », la freddezza e la mancanza di accento « colore »; e gli « esterni », non avevano che qualità di « bella cartolina »: pel gusto che afferrava un po' tutti, di gettarsi a corpo morto, senza neppure pensare a tentativi, almeno, di interiorizzazione, nel « paesaggio », stimolati dal sentirsi in possesso di così diabolici mezzi, che il teatro non poteva offrire nella sua ristrettezza. Nei film storici e, in generale, in costume, si badava invece e soltanto a sbalordire i borghesi, a « far colossale » (*CABIRIA, QUO VADIS?, MARCANTONIO E CLEOPATRA, TRODORA*, ecc.). Il gioco delle masse e dei volumi seguiva a ritenerci un funzionalismo affatto teatrale.

Più tardi, accresciutasi l'indagine critica, divulgati, soprattutto, gli esperimenti espressionisti ed astrattisti, attenti ad una più sottile ricerca dei bisogni scenografici in relazione ai « fatti » di un film, gli studiosi del

cinema cominciarono a pungolare incessantemente i nostri « costruttori » perchè prestassero una maggiore cura all'ambientazione: questo fin dall'inizio della cosiddetta « rinascita »; e allora, SOLE aveva fatto bene sperare anche per l'acquisizione di un certo gusto scenografico.

Ora, poi, abbiamo notato che il problema tocca, più che mai, il cuore dei più sensibili cineasti: numerosi sono, difatti, gli articoli da noi letti ultimamente intorno a questo argomento; ed essi gravitano, tutti quanti, sulla squisita importanza che una scenografia accurata e penetrante viene ad assumere, in ispecial modo se si aspira a costruire un film-opera d'arte: un'opera, cioè, dove le varie collaborazioni, sotto la guida d'un regista ispirato, siano propense ad armonicamente compenetrarsi, in modo da apportare un certo ritmo preciso ed unitario al lavoro. Nonostante gli avvertimenti, la scenografia ha continuato ad essere così spesso trascurata dal cinema di casa, considerata di secondaria importanza, a volte, addirittura, lasciata scendere a termini analoghi a quelli — teatrali e grossolani — in cui brancolava e finiva per affogare l'infanzia del cinema italiano. Troppe volte ci siamo trovati di fronte ad ambienti, sia pure costruiti con abbondanza di mezzi e con studiata accortezza, ma che venivano a risultare rigidi, banali, distaccati dal resto del film: privi di qualsiasi senso atmosferico; e gli « esterni », soltanto pittoreschi. S'affioscia anche il « climax » più emotivo, tra squallide pareti o tra alberi cartacei; tra bandiere annuvolate e torrioni gozzuti.

Difficilmente si è riusciti a sviscerare quello che è « il punto » della scenografia cinematografica: saper mostrare d'incanto agli spettatori qual'è la linea lirica sopra la quale il film s'è messo in azione, « rappresentare,

già di per se stessa, un riflesso concreto del contenuto ideologico del film, un'interpretazione plastica della particolare psicologia della vicenda ». E questo il cosiddetto « clima scenografico », « che deve rappresentare non la riproduzione del vero, bensì un mondo distinto dalla realtà, trasfigurato, un'altra realtà, obbediente a leggi estetiche ed ottiche sue proprie » (Rava: « Scenografia, elemento formativo del gusto », *Bianco e Nero*; cfr. anche Mario Chiari e Gianni Puccini: « La visione rettangolare », *Cinema*, n. 118).

Naturalmente, poi, il regista-artista assoggetta il « pozzo » ambientale alle sue esigenze prospettiche: avvalorando, con una giusta inquadratura, una buona scenografia, giustamente illuminata (la distribuzione esatta delle luci ha una massima importanza), al punto di muovere alla vita edifici e stanze, quella vita che esiste in tutte le cose; e di fare agire gli attori in tutt'uno con la scenografia, che a ciascuno di essi si attaglia, come ai crostacei il guscio che si tirano dietro: è allora che lo scenografo avrà collaborato così equilibratamente con il regista, che si potrà parlare di film, nello stile, omogeneo, di « classico » del cinema, in una parola.

A conclusione di quest'ultima digressione, diremo che, tuttavia, anche da noi s'è visto amabili coincidenze di visioni tra registi e scenografi intelligenti, portare a film, che possedevano una preziosa ricerca ed un buon risultato atmosferico, o a certi « ritorni », pieni di gusto e di poetica suggestione evocativa (*CAVALLERIA, GLI UOMINI CHE MASCALZONI, L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR, ADDIO GIOVINEZZA!, PICCOLO MONDO ANTICO*).

Sono i secoli antecedenti all'Ottocento che, in genere, danno luogo nel terreno scenografico del nostro cinema, a conseguenze invero un poco goffe: è, perciò, con una specie di panico che, qualche tempo fa, abbiamo letto l'annuncio della nuova edizione in film dei *PROMESSI SPOSI*. Volentieri ci tornavano alla mente le parole della celebre « Introduzione » manzoniana: « Chiunque s'intromette a rifar l'opera altrui, s'espone a rendere stretto conto della sua, e ne contrae in certo modo l'obbligazione... ».

Così ha fatto con noi l'ing. Medin mostrandoci i bozzetti che ha fino ad ora compiuto per la realizzazione scenografica dei *PROMESSI SPOSI*.

Certo, ora il panico è minore. Perché Camerini e Medin hanno spesso lavorato insieme con entusiasmo e cercando il più possibile, probabilmente, di far coincidere le loro idee, dato che i risultati (*GLI UOMINI CHE MASCALZONI, MA NON È UNA COSA SERIA, IL CAPPELLO A TRE PUNTE, FIGARO E LA SUA GRAN GIORNATA*) s'avvicinano parecchio a quel « clima » fortunato di



« I Promessi sposi »: la stanza da letto di Don Rodrigo a Milano



«I Promessi Sposi»: un angolo di Milano

cui abbiamo parlato più sopra; perchè Gastone Medin, il quale è sulla breccia dai tempi di SOLE ed ha mostrato con L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR e con PICCOLO MONDO ANTICO di possedere una maturità ed una sensibilità raffinata, è un uomo che, quando parla dei suoi problemi, si accende di un entusiastico fervore come avesse venti anni: e questo fa anche molto. Abbiamo rivisto, qualche tempo fa, alcuni ambienti costruiti dagli scenografi Cavanno e Giuliano e i costumi del «mago» Caramba per la edizione del 1913: sono, al pari dei costumi, d'una impostazione assolutamente teatrale, a volte addirittura «cafonasca». La scenografia dell'edizione del 1922, diretta da Bonnard, è di una più visibile diligenza, ma spesso s'abbassa per un non so che di accademico o di operistico: è avvenuto, cioè, che si riprendessero con troppa esattezza gli ambienti dalle parole manzoniane, sì da non considerarle soltanto come un'ispirazione, un'altissima ispirazione, dalla quale ricreare un mondo secondo la propria sensibilità e secondo i bisogni del cinema.

Per quest'ultima edizione, Gastone Medin ha cominciato col consultare la collezione di stampe Bertarelli, la galleria privata del Principe Borromeo, quella del Duca Gallarati, la Pinacoteca di Brera: e naturalmente, poi, tutti i luoghi manzoniani per gli «esterni». Ma sono alcune sue idee, di cui egli ci ha fatto partecipi, che ci fanno sperare abbastanza vicino alla realizzazione il desiderio dei nostri cineasti di «risentire», attraverso anche l'ambiente, in ogni fotogramma, il carattere, i toni predominanti del film» (Gianni Puccini e Maria Chiari: «La visione rettangolare», *Cinema*, n. 118) «di valorizzare il ritmo delle architetture e degli addobbi» (Carlo Enrico Rava: «Scenografia elementare formativo del gusto», *Bianco e Nero*, n. 10, 1937).

Bisognar inoltre tener presente (Paolucci: «Scenografia per film», *Bianco e Nero*, nov.-dic. 1940) che si deve dare «a ciascun personaggio la propria scenografia. Ed è te-

nendo presente questo personaggio che un architetto fa della buona scenografia cinematografica. Come la scenografia arriva a incorporarsi nello stile del film? Vivendo la vita del personaggio, prendendo il colore dell'interprete, mimetizzando con il quadro

intero, facendo sì che l'attore nell'ambiente ritrovi sempre se stesso».

Ci ha detto infatti Medin di aver costruito le stanze dei palazzi di Don Rodrigo, tanto in campagna che in città, mettendoci dentro un senso di aristocratico disfacimento, di sciatta e volgare ampollosità: difatti si tratta di un uomo che non si potrà mai salvare, come invece l'Innominato che vive in un «nido» austero e di secolare tradizione.

Il convento poi (e questa mi sembra l'idea più originale e brillante), dove vive la monaca di Monza, avrà pareti bianchissime, a contrasto con gli avvenimenti che prima succedono (rapine, ammazzamenti), ma, allorchè la macchina entrerà a frugare nell'interno dell'appartamento di Suor Gertrude, lo spettatore si troverà dinanzi a un ambiente raffinatissimo e morbido di falsa religiosa.

Questi esempi ci paiono coerenti con le idee più «avanzate» che abbiamo più sopra riassunto; purchè alla precisione costruttiva e «psicologica» degli ambienti (ricordiamo anche il Duomo di Milano con l'antica facciata di S. Maria Maggiore e la chiesa del Lazzaretto) corrisponda un'illuminazione altrettanto nutrita ed esatta.

ALDO SCAGNETTI

'IL COVO'

IL 16 giugno, nella sede della «Minerva Film» è stato presentato ai giornalisti il cortometraggio sul Covo di via Paolo da Cannobbio. Assisteva alla visione anche il Vice-Segretario del Partito, dott. Mezzasoma. Il film, realizzato dalla «Dolomiti Film» per incarico della Scuola di Mistica Fascista e distribuito dalla «Minerva Film», è stato sceneggiato da Enrico Gras per la regia di Vittorio Carpignano. La fotografia è di Massimo Dallamano e il commento musicale di Luciano Emmer e di Tatiana Granding.

Il cortometraggio narra, attraverso le varie visioni dei locali che videro nascere il Popolo d'Italia, le vicende storiche occorse dall'«intervento» alla guerra e poi dal dopoguerra alla fondazione dei Fasci di combattimento.

Ricco di inquadrature espressive e dotato di un'evocativa colonna sonora, il cortometraggio, che riesce a creare una buona atmosfera ed un ritmo squisitamente cinematografico, è stato molto applaudito e verrà presentato, tra qualche giorno, ai pubblici di tutti i locali italiani.



IL SEGNO DI ZORRO

The Mark of Zorro - United Artists Co. 1920-21
 Regista: Fred Niblo - Interpreti: Douglas Fairbanks - Marguerite De La Motte - Noah Beery



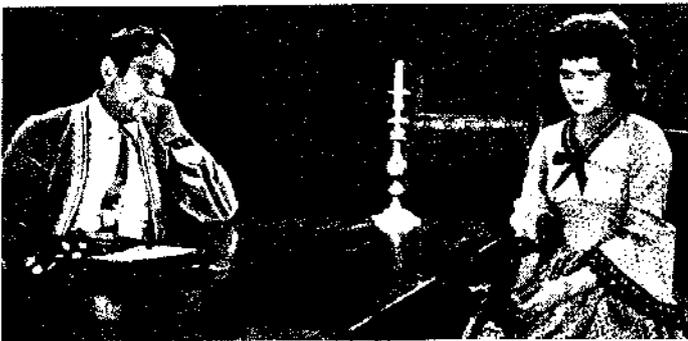
La 'gag' del cappello



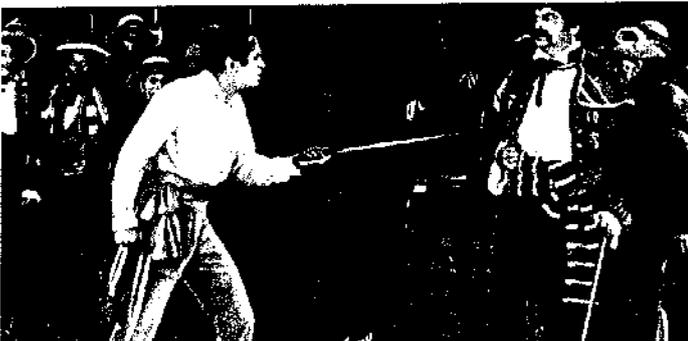
Zorro appare nella locanda



Lotta nella locanda



Zorro con la fidanzata



Zorro si rivela

Con questo film, Douglas Fairbanks si divulgò nel mondo intero. Era la nascita d'uno stile: che riassumeva tutte le esperienze del « western », aggiungendovi l'incalcolabile peso d'una figura centrale umana che superava per completezza « psicologica » tutte quelle venute prima. « Stile », nel senso più esatto, era anche quel suo passo frettoloso di atleta e di uomo della città moderna; lo erano quei suoi arresti a gambe divaricate; quei gesti ampi, una felice mescolanza di enfasi e di ironia. Egli seppe sollevare ad eleganza e a « ritmo » taluni moti convenzionali, presi in prestito, con un conveniente arricchimento umoristico, dal teatro d'opera; così, per fare l'esempio più lontano in letteratura, Hoffmann trasforma in puro stile certi modi frusti, le invocazioni amorose più ridicole, ridandoli « quasi » tali e quali ma ricolorandoli invisibilmente della sua magica e febbrile luce « azzurro-fiamma », del suo « Glut » fatto di musica e di follia, di ironia e di parossismo.

Con « Zorro », Fairbanks percorre d'un tratto il primo gradino, e il definitivo, verso la scoperta di se stesso e del proprio mondo. Finora, egli aveva saltato e infuriato pazzamente, facendo balenare nella sporca e nericia « grana » della pellicola del tempo la pugnala, la breve via latte lampeggiante del suo sorriso; ma s'era presentato in vesti moderne, in avventure senza capo nè coda. Nell'ideare IL SEGNO DI ZORRO (suo è il soggetto, venutogli alla mente in una notte d'insonnia dietro il suggerimento d'un racconto popolare, e firmato col pseudonimo Elton Thomas — Douglas Elton Thomas Fairbanks era il suo nome per intero), egli ci confessa d'aver avuto l'intenzione, dapprima, di fare « I tre moschettieri ». « Ma poichè i miei compatrioti — gli lasciamo la parola — erano avvezzi a vedermi nelle vesti di eroe tipicamente americano, moderno e per così dire automobilistico, e d'altronde non gradivano troppo, a quel tempo, i film in costume, pensai di offrir loro l'antipasto di Zorro. Zorro doveva abituare il pubblico a D'Artagnan, al costume, alla mia metamorfosi, al mio salto nel passato ».

Zorro e D'Artagnan sono, nell'intento di Douglas, i ritratti di due fratelli gemelli, staccati di peso (ma come ravvivati!) da una galleria romanzesca e « romantica ». L'America aggiunge di suo la vigoria sportiva, la tradizione dei pionieri, la memoria di Bret Harte, di Mark Twain, di O. Henry. L'avventura diventa più che mai improbabile; messo sulle spalle di Douglas, il costume pare addirittura s'incendi, come la camicia di Nesso, sì da scottare sulla carne viva. L'eroe parte come un ammatitto, incomincia man mano, nella sua furia, a rinnovare certe formule del cinema che gli è prossimo, e poi, via!, si porta dietro, coi suoi salti e le sue fughe senza sosta, la necessità, sovente divoratrice, d'un moto perpetuo, in tutti i sensi, come vela strappata e penzolante durante una feroce tempesta. Il movimento è orizzontale, per così dire, nel fotogramma, cioè fornito dall'incessante agitazione, dal ballo di San Vito del protagonista; è verticale, lungo la spina dorsale di tutto il film, per via del ritmo a perduto d'un montaggio vertiginoso a pezzi brevi. Le scenografie ballano e saltano. E assumono valori impensati. Si capisce subito che il maestoso cartone onde sono composti i castelli fairbanksiani, cessa dall'essere una vile materia qualsiasi, quand'egli li scala con la leggerezza d'un gatto. In essi si rinnova allora, addirittura, il mito della scalata

all'Olimpo, se si vuole: salvo che, invece d'essere incatenato alle rupi della Scizia, il titano moderno finisce (più banalmente, a vero dire) col trovare una piacevole e immediata remunerazione sotto forma di effusioni amorose, sulla cima dell'impresa. E quando il torrione gigantesco del castello di Riccardo Cuor di Leone, in *ROBIN HOOD*, viene scalato a salti di folletto da Douglas col cappelluccio a punta fisso in capo, e poi d'incanto i cornicioni si riempiono di nugoli d'altri elfi tali e quali, che sgambettano, sedutisi, felici come pasque, oh allora chi pensa più al cartone e all'effimero? rinasce una mitologia, la fantasia vince sulla materia più vile.

È forse questo il senso più vivo dell'epopea di Douglas. Come i ragazzi nei loro giochi, così egli sorpassa con ardita sfacciataggine, con l'innocenza dell'immaginazione, la grossolanità di qualunque *décor*, la povertà di qualsiasi artificio. Questa, in specie, è la lezione del *SEGNO DI ZORRO*. Le nude e modeste stanze; le piccole case, le mura di cartapesta, diventano realmente, agli occhi incantati di chi vede, le pareti sommosse ed emotive d'un labirinto magico, fatto di roba viva, che partecipa a modo suo alle avventure del protagonista. Quando Zorro salta da casa a casa, via, non si direbbe che le mura stesse gli diano una spintarella, che si pieghino e si ammorbiscano per riceverlo?

Più tardi, saranno più sontuosi gli ambienti, e ancora più precisi i trucchi, fino al piccolo miracolo del *LADRO DI BAGDAD*. Ma i termini poetici resteranno fortunatamente gli stessi.

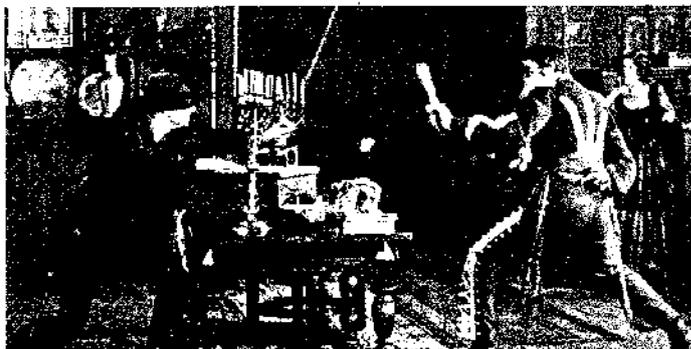
Da questo stile del movimento dipenderà forse non poco anche la « poetica » dei *gangsters*, con tutta la minore purezza che li sostiene.

Ma da Zorro, nasce soprattutto la precisazione umana e visiva d'un personaggio e d'un genere. Nasce al cinema la figura di Douglas Fairbanks, che tanto diede alla sua arte: così per l'effettiva nobiltà delle sue creazioni, come per le vie che ingenuamente, ma col piglio d'un entusiasta e d'un vero artista, egli seppe indicare. La base della sua « drammaturgia » la ritroviamo, sì, pari pari nei *western* (la bella insidiata, l'eroe irrisistibile e generoso più d'un fiume, il fellone punito), ma di chi, se non di Douglas, sono le linee più fresche e più nuove del personaggio centrale? quel sorriso, quella leggerezza, quella fantasia? Chi, se non Zorro, l'inventore delle « beffe » (così che ne faremo il padre sicuro di film come il *GARRICK* di Le Roy, come *SALVATOR ROSA*, come *LA PRIMULA ROSSA* e via dicendo)? Allo spirito grosso e facile del cinema d'avventura, Zorro aggiunge di suo il piglio dell'umorismo; un decisivo segno di stile: l'ironica noncuranza del protagonista, che passa dalle invocazioni d'amore più appassionate a una discreta presa in giro di schemi abusati, e perfino a un ammicciare a se medesimo, quasi a un'autoironia. Ci manca poco, e siamo a John Barrymore addirittura!

L'unico padre cinematografico che possa riconoscersi a Zorro, è senza dubbio William Hart, il più nobile, il più melanconico e il più umano degli eroi della prateria. Dalla tetraggine di giustiziere misterioso e fatale del vecchio Bill, nasce l'allegro giustiziere Zorro, che ripara i torti con la stessa velocità con la quale il vento, nella sua corsa, raddrizza le erbe piegate dalla grandine. Il senso della giustizia, che Hart riprende dal sangue puritano e quacchero che gli indurisce le linee ferme della melanconica bocca, Zorro, ammorbidendosi il viso, lo riprende da lui; non se ne può dubitare. (Douglas dedusse il soggetto del *SEGNO DI ZORRO*, a vero dire, da un romanzo di Jonstan Mac Culley: *The Curse of the Capistrano*. L'azione si svolge nella California Meridionale, durante la dominazione spagnola. Zorro è un gentiluomo castigliano, strenuo difensore del giusto e dell'onesto, che si inventa una duplice personalità. Il segno beffardo delle sue apparizioni è quello Z tracciato con la sua spada tremenda. L'attore fu, oltre che il soggettista, o se si vuole il riduttore, il produttore e l'animatore del film).

GIANNI PUCCINI

(fotografie fornite da G. Vergara)



La lezione di scherma al capitano



Zorro in difesa dei poveri



Zorro parte a cavallo



Patetico incontro d'amore



Zorro a colloquio col padre

LO SCANDALO DEL FANTASOUND

'Cinema' spara una bomba: il 'Fantasound' non sarebbe un'invenzione americana! Leggete qui, e vedrete. Scrive l'italiano Pier Carlo Ricchiardi, primo inventore, con tanto di brevetti americani, del sistema

GRANDE scalpore viene fatto, in questi tempi, sui nuovi sistemi di registrazione del suono, audacemente introdotti da Walt Disney nel suo ultimo film, FANTASIA; ed appoggiandosi sulle documentazioni della stampa tecnica americana, il nuovo sistema viene variamente interpretato. Vediamo, se possibile, di che si tratta, e per spiegarci meglio, esaminiamo alla luce dei diagrammi come agisca la compressione e l'espansione del suono, fenomeni basilari del nuovo sistema di registrazione. Alle figure 1, 2 e 3 appaiono i diagrammi aventi sulle ordinate le variazioni, in decibels, delle ampiezze di modulazione, del fattore di compressione o di espansione, mentre sulle ascisse avremo l'asse dei tempi. Alla curva A della Fig. 1, abbiamo la curva delle variazioni di intensità del suono originale, e notiamo che essa varia fra 15 Db ai punti 4 e 21 ed i 70 Db, ai punti 11 e 18 delle ascisse. Tra tali estremi, sono le normali variazioni di intensità. Sappiamo, d'altra parte, che i limiti massimi consentiti dai sistemi attuali di registrazione del suono su pellicola, sono compresi entro i 30 decibels. Per superare tali limiti, occorrerebbe o ridurre i « minimi », riducendo proporzionalmente il livello del rumore di fondo, e

quindi le dimensioni dei grani costituenti l'emulsione fotografica del film, o allargare le dimensioni della banda sonora sacrificando quelle riservate all'immagine. La prima soluzione essendo irrealizzabile al momento attuale, la seconda non potrebbe esserlo senza un'ulteriore modifica di tutti i proiettori esistenti. Per rimanere entro i limiti così imposti, allorché il livello sonoro sorpassa il limite di 30 Db, è necessario « comprimerlo » agendo sul controllo di volume, come se si diminuisse l'efficacia dell'amplificatore registratore.

Operando tale compressione, tuttavia, si introduce una distorsione d'intensità, tale da falsare ogni caratteristica del suono registrato. E vediamo come: la curva B della Fig. 1, illustra l'azione di compressione. Osserviamo al punto 7 delle ascisse, che, allorché il livello del suono originale (curva A) sorpassa il limite imposto di 30 Db, l'azione di compressione entra in giuoco. Cosicché al punto 9 delle ascisse, mentre il suono originale sarà salito a 55 Db (curva A) la compressione esercitata avrà ridotta l'amplificazione dell'amplificatore, di 25 Db, in modo da mantenere la modulazione registrata, al livello consentito di 30 Db (curva C). Così, al punto 11 delle ascisse, avremo 70 Db della modulazione originale A, meno 40 Db della compressione B, e quindi la modulazione effettivamente registrata C.

Da tale esame, constateremo che la curva C rappresentante l'intensità del suono registrato, non ha nulla in comune con quella A, rappresentante le variazioni di intensità del suono originale; e la differenza fra le due curve ci dimostrerà l'ammontare della distorsione introdotta conseguentemente alla compressione esercitata. Quando

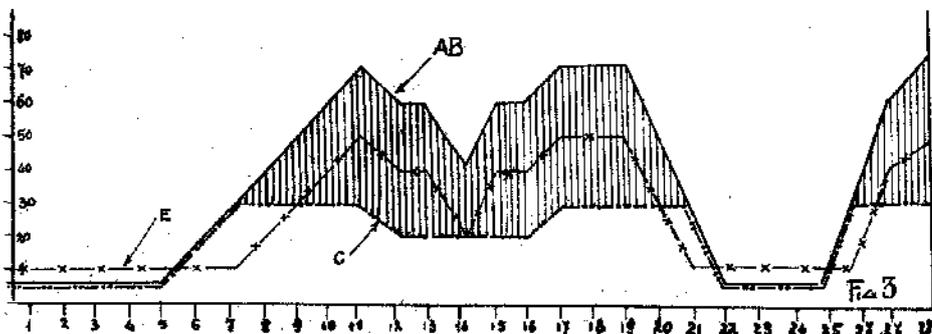
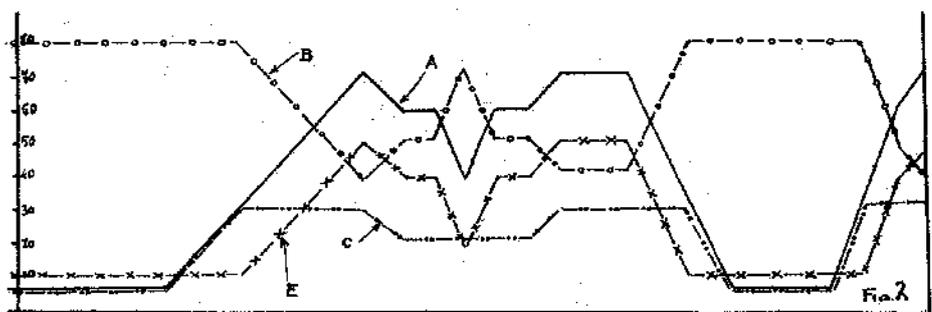
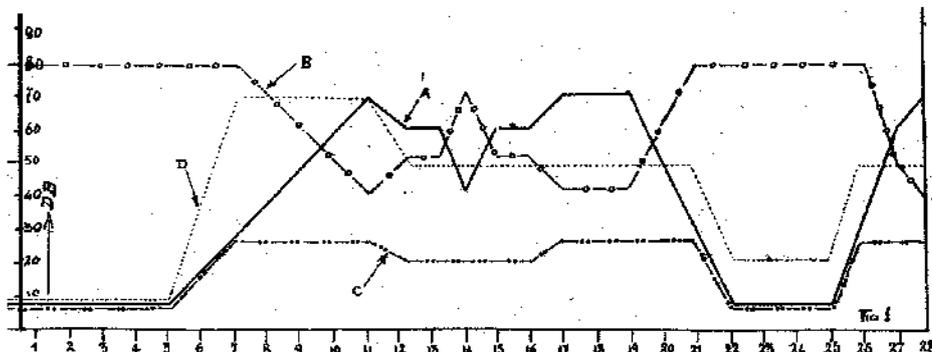
si consideri che una distorsione del 5% è inaccettabile in un amplificatore ad alta fedeltà, sarà facile capire come una così enorme distorsione di ampiezza, giustificata pienamente dalle severe accuse che al suono su film oggi vengono mosse. Incidentalmente, diremo che alcuni produttori di complessi amplificatori da riproduzione, hanno introdotto dei sistemi di espansione automatica del suono, allo scopo di ridurre, se non eliminare, tale catastrofica situazione. Senza voler approfondire il funzionamento di tali dispositivi (studio che ci devierebbe troppo dallo scopo prefissoci), illustriamo in D di Fig. 1, la resa effettiva di un tale amplificatore pilotato dalla modulazione C, normalmente registrata. La differenza fra la curva A e la D, ci indica a sufficienza, che con un espansore automatico, si introduce una nuova distorsione, che nulla ha in comune con il suono originale.

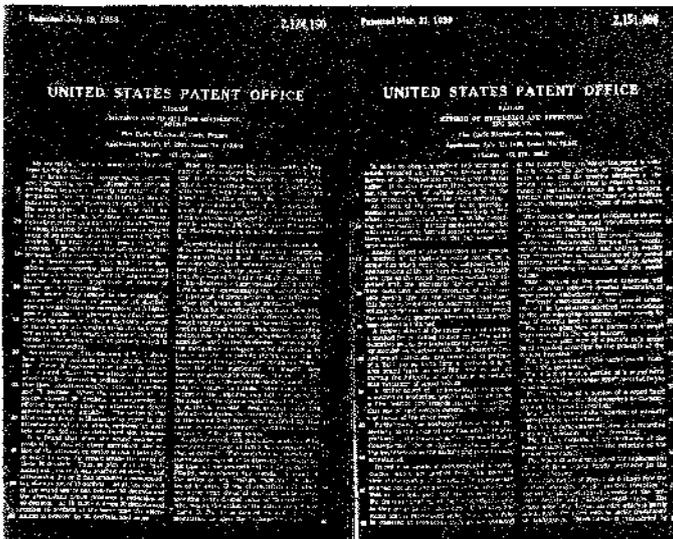
Una tale situazione non poteva che invogliare i tecnici allo studio, per eliminare tali distorsioni, al fine di ridare al suono il suo colore, la sua vita, la sua intensità originale.

Il sottoscritto fu forse fra i primissimi, ad afferrare ed ad affrontare tale problema, e questo fin dall'inizio del 1936. In tale epoca, infatti, ebbi a presentare il mio studio teorico alla Metro-Goldwyn-Mayer a Parigi, ed in collaborazione con l'Ing. Posner, direttore tecnico di tale firma, eseguii le prime esperienze coronate dal più lusinghiero successo. Fin da quell'epoca, mi preoccupai di proteggere la mia invenzione, depositando negli Stati Uniti il mio primo brevetto, il 15 luglio 1936 col N. 2.151.408, completato dal secondo brevetto N. 2.124.150 del 27-3-1937. Essi rivendicano appunto il principio di registrare in banda separata (o nella stessa banda portante la modulazione) l'azione di compressione esercitata sulla modulazione, e di utilizzare tale registrazione accessoria, per pilotare il fattore di amplificazione dell'amplificatore riproduttore, allo scopo di ottenere un effetto di espansione atto a ridare, al suono riprodotto in sala di proiezione, l'intensità di quello originale.

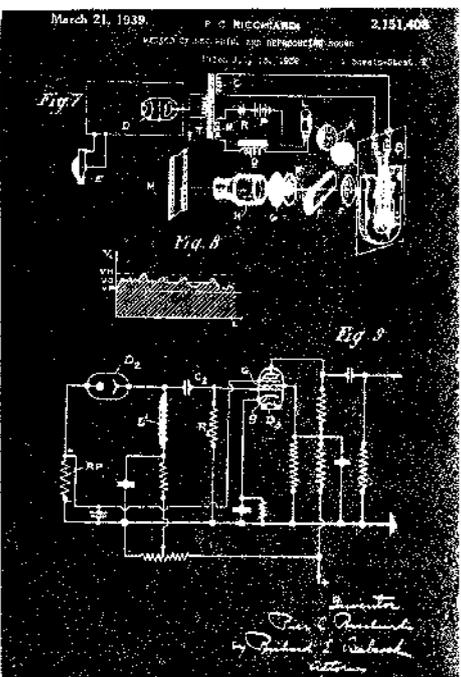
È esattamente il sistema adottato da Walt Disney per il « Fantasound », e vantato come un prodotto della tecnica americana. La mia invenzione essendo brevettata in tutti i principali Paesi, ed il fatto stesso che i brevetti furono ottenuti proprio in quei Paesi ad esame preventivo, specie negli Stati Uniti — ove hanno anche superato l'esame di pubblica opposizione — sta a dimostrare non solo a chi vada l'idea originale, ma ancora che tale idea non era neppure in embrione nella fantasia dei tecnici americani, nel lontano 1937.

A tempo opportuno, e se necessario, i Tribunali sanzioneranno quest'opinione. Con questo, non voglio assolutamente affermare che Walt Disney abbia coscientemente plagiato i miei brevetti. Non è impossibile, tuttavia, che uno dei rapporti scambiati fra i laboratori di Parigi della Metro-Goldwyn-Mayer e quelli di Culver City, o meglio ancora, la conclusione dei miei studi perseguita dal sottoscritto proprio nei Laboratori di New-York, nonché gli innumerevoli e continui contatti da me avuti coi tecnici della Western Electric, della Bell Telephone e della R. C. A., siano serviti di guida a quei tecnici, per fornire a Walt Disney — ed a tre anni di distanza — quel « Fantasound » ch'egli cercava. Sta di fatto che un qualunque esperto può stabilire l'assoluta analogia dei sistemi, anche dal semplice esame degli schemi illustrati nei miei brevetti. Vedremo in seguito, come l'uso di piste multiple nel « Fantasound », non infirmi questa mia affermazione, anzi, come la convalidi, allorché avrò spiegate le ragioni della registrazione plurima. Chiusa questa parentesi — di cui chiedo venia ai lettori — vediamo come questi perfezionamenti vengano praticamente realizzati, e questo conformemente ai brevetti sopra enunciati. Esaminiamo il diagramma di fig. 2. Notiamo subito che le curve A, B e C, corrispondono esattamente a quelle della fig. 1. In più, abbiamo una curva E, rappresentante la registrazione del-





l'azione di compressione. Osserviamo che essa ha un'andatura esattamente in opposizione a quella B della compressione. Praticamente, essa sarà registrata a lato della banda portante la modulazione, oppure nella modulazione stessa. In tal caso, mentre la modulazione sarà, per esempio, registrata ad area variabile, invece di esserlo a densità fissa, lo sarà con delle variazioni di intensità proporzionali alle variazioni della compressione. Due registrazioni in una, insomma. Avremo quindi una doppia banda. Altra caratteristica dell'invenzione, è che la somma delle larghezze delle due bande è uguale alla larghezza di una banda normale, in modo che essa possa esser letta da un normale sistema ottico, senza richiedere alcuna trasformazione ai proiettori esistenti. Alla riproduzione, le bande sono lette da una normale fotocellula, funzionante secondo lo schema illustrato in fig. 9, come oggi normalmente avviene in tutti i proiettori. La fotocellula D₂ sarà quindi impressionata da rapide variazioni di intensità del flusso luminoso, dovute alla registrazione della modulazione. Contemporaneamente la fotocellula D₁ sarà però anche eccitata da lentissime variazioni di flusso luminoso, dovute alla registrazione della compressione. Le differenze di frequenza di tali variazioni, permettono praticamente di considerare le variazioni di eccitazione dovute alla registrazione della compressione, come una componente di variazioni di corrente continua, su una corrente modulata fra 30 e 10.000 cicli al secondo.



Nel circuito della fotocellula, la corrente modulata passerà per il condensatore C₂, ed attaccherà la griglia pilota della valvola D₃, rimanendo bloccata dalla impedenza L₁. Le lente variazioni di corrente continua, al contrario, non potranno passare attraverso il condensatore C₂, e saranno deviate attraverso l'induttanza L₁; di qui esse piloteranno la griglia ausiliaria della valvola D₃, variandone il fattore di amplificazione proporzionalmente al fattore di espansione desiderato. Per maggior comprensione, vediamo sul diagramma come ciò avvenga:

In AB avremo la solita curva di intensità del suono originale; in C, la modulazione come attualmente registrata; in E la registrazione supplementare della compressione esercitata. Alla riproduzione, a mezzo di quanto già illustrato, avremo la somma di C più E, vale a dire la curva AB, che è il suono riprodotto nella sua intensità originale, con conseguente eliminazione di ogni distorsione di ampiezza, rappresentata dalla zona tratteggiata del diagramma di fig. 3.

Da quanto sopra, è evidente che l'impiego di una doppia banda di dimensioni uguali a una normale, permette l'immediata applicazione del sistema ad ogni tipo di proiettore, senza necessitare alcuna variante di carattere meccanico. Adattando semplicemente il circuito elettrico della fotocellula (operazione eseguibile da ogni operatore di cabina e con un costo di qualche decina di lire) e dimensionando opportunamente l'amplificatore, ogni riproduttore sarà suscettibile di passare bande ad espansione. Mentre che, senza tali insignificanti accorgimenti, le due bande saranno riprodotte come se si trattasse di una banda normale, come oggi in uso, senza espansione.

Su questa caratteristica fondamentale, risiede la sola differenza — ad evidente tutto vantaggio del mio sistema — fra il « Fantasound » e ciò che è oggetto della mia invenzione.

È molto probabile che i tecnici di Walt Disney, per non cadere in modo flagrante nel mio brevetto, siano ricorsi alle bande multiple. Tale astuto stratagemma, che non è nè necessario nè utile, poichè, dovendosi usare una banda separata da quella dell'immagine, tanto vale dimensionarla in modo tale da consentire la registrazione totale di 120 Db (dato che non è che questione di larghezza di banda!), presenta tuttavia il suo gravissimo inconveniente. Occorrerebbe, infatti, procedere alla trasformazione del sistema lettore e di tutta la meccanica di tutti i proiettori. Ed è questo l'ostacolo principale ad un successo commerciale del « Fantasound ». Prova ne sia, che, almeno per il momento, Walt Disney ha dovuto rinunciare a proiettare i suoi film col « Fantasound », limitandosi alla presentazione del sistema a qualche teatro appositamente attrezzato. Tuttavia, da ammissioni dello stesso Walt Disney, è certo che lo strepitoso successo del film FANTASIA è da attribuirsi per il 70% al nuovo sistema di registrazione sonora.

V'è da augurarsi che i produttori italiani sappiano capire la lezione e trar profitto da questa innovazione che, mentre è sicura fonte di successo, non può affatto pesare sui loro bilanci di produzione. V'è da augurarsi che essi, per primi, sappiano prendere posizione, sia sul mercato interno che su quelli di esportazione. Poichè, se già per il Technicolor, il problema dei costi di produzione e di brevetti, ha limitato la nostra produzione al bianco e nero, per il nuovo sistema sonoro, le posizioni sono esattamente invertite, essendo noi italiani i titolari dei brevetti originali.

PIER CARLO RICCHIARDI

DISCHI DI FILM

PER cominciare bene, ascoltiamo il Valzer della felicità, cantato da Meme Bianchi: il pezzo è preso dal film LA CANZONE RUBATA e appartiene al genere canzonettistico tenero-languido, a base di grande amor, stelle e verbo sognare. La musica è blanda e innocua, ma con una certa vena melodica, orecchiabile e aggraziata.

Sull'altra faccia del disco troviamo un'altra canzone-ritmo dal medesimo film, Danzando sui tetti, eseguita dalla medesima interprete. L'andamento è più vivace, con ritmo fortemente segnato sia nel canto che nell'accompagnamento strumentale: la musica non è immune da reminiscenze un po' troppo palesi.

Meme Bianchi si associa al « Quartetto Modilia » per interpretare Pastorella abruzzese dal film LA ZIA SMEMORATA: la vocina limpida e ben timbrata del soprano si alterna con le quattro voci a coretto, che le fanno eco, e con qualche commento brioso di strumento solista. L'insieme è brillante e abbastanza piacevole.

Dal divertente film IL SOGNO DI TUTTI è stato inciso un ritmo lento: La Canzone di tutti, nell'interpretazione dell'orchestra « Di Ceglie e il suo ritmo »: la musicista è graziosa e scorrevole, e la chitarra del Di Ceglie spicca saporosamente sullo sfondo strumentale coi suoi accenti strap-pati, caratteristici.

Dal film DORO DIVORZIEREMO ascoltiamo il ritmo allegro C'è un'orchestrina sincopata, musica di Bixio, che se non altro ha il merito di essere gaia e briosa. L'orchestra di Ceglie e il tenorino Amarevoli la eseguono con slancio, di gusto, divertendosi all'indovinata parodia. Un disco assai carino.

Voltiamolo e sentiamo il Languido tango, preso dallo stesso film: amanti sospirosi, sincopati asmatici ma non troppo, strumentazione tipo esotico daciso. Il tenore è diventato sentimentale, in armonia col destino, il sogno, il violino e altri ingredienti del testo poetico o quasi. Il pezzo si trova anche in un altro disco, eseguito dall'orchestra Ceragioli, buona anche questa interpretazione. Ma la musica resta quello che è, poco interessante.

Dal film ADDIO GIOVINEZZA! è tolta la romanza Serenata Montana: è cantata con bella voce squillante dal tenore E. Renzi che modula con passione la lirica, forse qua e là un po' troppo melodrammatica come stile e come accenti.

L'orchestra Gallo ha inciso Malombra, il celeberrimo valzer inserito nel medesimo film e che nonostante i numerosi aneliti che ha sulle spalle, si regge ancora con spirito e con brio, condito di strumentale rusciano, saporosamente.

Cicocità è una canzone-Valzer dal film IL CAPITANO DEGLI USSARI, l'ha incisa Meme Bianchi, che ha messo tutta la sua buona volontà per dar calore e slancio alla musica, ma non è riuscita a toglierle una desolante banalità. Si prega di non badare alle parole; è più prudente, per evitare dispiaceri.

Cielo senza luna è una canzone-longo dal film LA PECCATRICE: nuova immersione in atmosfera pseudoromantica e sentimentale a oltranza, condita di amarezza, di passione e di altri guai. La musica non si solleva al disopra del solito livello canzonettistico, ma non è peggio di tante sue consorelle; e il genere ha i suoi fedeli e ferventi seguaci nel pubblico, e va sempre.

Cuori nella tormenta è un ritmo-lento dal film omonimo e lo troviamo eseguito dall'orchestra Di Ceglie, come al solito molto bene: la musica svolge un motivo di invenzione abbastanza felice, che, abilmente modulato e strumentato, risulta gradevole, se solo non ci fossero certe parole...

Per finir bene, torniamo al Valzer della felicità, eseguito dall'orchestrina mantovana diretta dal Mo Francesco Giorni: l'interpretazione è accurata, l'orchestrazione ben dosata, e il solista ha una voce calda e carezzevole. Che volete di più?

MARIA TIBALDI CHIESA

FOTOGRAFIA EMOTIVA

UNA delle prerogative salienti che possono ascriversi senz'altro all'attivo, fra pregi e difetti della moderna fotografia, è quella che permette ai suoi adepti di fissare nell'immagine le espressioni più fugaci del volto umano.

Qui non possono certamente esistere pareri contrari in materia: il pennello guidato dal più acuto senso di osservazione, la matita sorretta dalla mano più agile e più pronta, se non ricorrono — come accade in realtà più sovente di quello che possa crederci — all'ausilio fotografico, debbono forzatamente lavorare « di maniera ».

Potrà il disegnatore di genio dare di una

umana espressione una immagine infinitamente più artistica di quella fotografica, in quanto riassunta e come sublimata in pochi segni ammirevoli; ma, né esso né tanto meno il pittore, che si serve di mezzi originariamente più lenti, potranno mai giungere a riprodurre in ogni suo minimo particolare, con assoluta certezza di fedeltà realistica e di rassomiglianza, una risata improvvisa, che scoppia come il lampo e che nel giro di pochi secondi trasforma linee e movenze del volto: essa esplose, infatti, in un attimo, per indi ricondurre i tratti espressivi in quella compostezza serena, che si traduce nella consuetudine del-

la calma interiore. Tutto ciò, invece, può ritrarre agevolmente il fotografo, purché fornito di mezzi tecnici adatti ed in possesso di quegli accorgimenti del mestiere, che si conquistano a forza di consumata esperienza.

I mezzi tecnici occorrenti non sono, invero, oggi come oggi, né difficili da possedere, né peregrini: basta una buona pellicola pancromatica ad alta sensibilità, che permetta di sfruttare al massimo grado le alte rapidità dell'otturatore; ed una velocità di otturazione, che possa variare dal 1/100 al 1/250 di secondo, tenuto calcolo della variabile intensità della luce.

Gli accorgimenti del mestiere, invece, possono ritenersi alquanto più complessi, perché consistono essenzialmente in quella somma di facoltà percettive, che fanno del fotografo un meccanismo prontissimo, agente di conserva col suo apparecchio da presa: a nessuno può venire in mente in anticipo di fotografare una risata spontanea, e quindi, dato che l'occasione se ne presenta unicamente improvvisa, lo scatto dell'otturatore deve cogliere immediatamente il fenomeno in atto.

Servirà però egregiamente per questo scopo la previdente abitudine di tenere « armato » l'otturatore, e cioè preventivamente pronto in posizione di presa, in modo da poter fronteggiare con esso qualunque evenienza; ed una larga apertura di diaframma, che conceda di poter sfruttare al massimo la luminosità dell'obbiettivo.

In queste condizioni, diremo così, preventive, ci trovavamo noi quel giorno, nel quale fu eseguita l'istantanea che presentiamo ai lettori: la giovane donna, seduta sull'erba, stava motteggiando gaiamente coi compagni di gita; mentre noi ci tenevamo discretamente in disparte, la macchina pronta, già pregustando la gioia di una « presa » furtiva. Il sole, dall'alto, discendendo di contro nel tardo meriggio, illuminava in rilievo la figura serena; scattammo d'improvviso ad una sua risata argentina, e la completa alterazione dei tratti del volto, tutti concorrenti d'impulso a secondarne l'irrompere gioioso dell'animo, testimoniano ad usura nell'immagine qui fornitavi quanto noi nel presente articolo siamo andati significando.

Testo e foto di GUIDO PELLEGRINI



FILM DI QUESTI GIORNI

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



'Ohm Krüger' (Tobis-Cinemas)

*** MANI IN ALTO! ARRIVANO I GANGSTERS

(Crime over London) - Inghilterra - Prod.: Criterion-United Artists - Regia: Alfred Zeisler - Distribuz.: S.C.I.A. film - Interpreti: Margot Grahame, Paul Cavanagh, Joseph Cawthorn.

Siamo di fronte alle consuete gesta dei « gangsters » americani trasferiti per questa volta sul terreno inglese dove si sono rifugiati dopo una loro fuga dal paese di origine. Il film che è di qualche anno fa può forse a quell'epoca destare un maggiore interesse in quanto faceva parte di quel gruppo di pellicole fatte ad immediato sfruttamento dell'idea « gangster » e delle sue numerose variazioni.

Oggi arriva forse un po' in ritardo perchè nel frattempo su quel tema si son viste cose di ben altra portata ed anche di ben altra costruzione. In ogni caso, il film ha per lo meno il pregio di non esagerare e di procedere con una pulitezza di tono che è pur sempre una attrattiva e che invita senza dubbio a considerare con un certo interesse la storia voluta.

È anche questo, come tanti altri film del genere e della stessa origine, un palese esempio di ottimo mestiere e pur appartenendo alla classe dei film a diffusione commerciale (e quindi del tutto lontani da ogni presupposto d'arte) ha i suoi indiscutibili pregi e le sue qualità. Resta cioè esempio di un disvolto professionismo e di una accurata direzione che sa sfruttare gli effetti voluti e che sa guidare gli attori.

Joseph Cawthorn che sostiene nel film due parti, ci è sembrato il migliore fra i protagonisti con quel suo svelto e brioso modo di muoversi e di recitare. Margot Grahame ha creato un personaggio a tinte equivocate di buona fattura, nei panni dell'amica del gangster. Sciolto e in perfetto tono con il resto il doppiato italiano.

*** MISERIA E NOBILTÀ

Italia - Produz. e distribuz.: Scuteria film - Regia: Corrado D'Errico - Direttore di prod.: Martelli - Soggetto: tratto dalla commedia omonima di Eduardo Scarpetta - Sceneggiatura e riduzione cinematografica: Gaetano Campanile Mancini - Interpreti: Virgilio Riento, Luigi Almirante, Vincenzo Scarpetta, Dina Sassoli, Maria Donati, Elli Parvo, Nicola Maldacea.

Quando vedemmo la prima volta la commedia di Eduardo Scarpetta al teatro Valle di Roma

eravamo ancora ragazzi e ce ne rimase il ricordo come di qualcosa legato ad una continua fragorosa risata di un pubblico fitto fitto e che se la spassava un mondo. Poi i tempi mutarono, i gusti della gente si diressero verso altre forme di spettacolo, Scarpetta scomparve. Ci voleva proprio il cinematografo per ridare vita a queste figure di un tempo, per rinnovare il ricordo.

Il film di Corrado D'Errico, è bene dirlo subito, ha cercato di essere cinematografico il più possibile e in parte vi è riuscito malgrado l'estrema teatralità del soggetto che è al cento per cento basato sulla dialogazione e sulle battute. Certamente, anche a non sapere che il battesimo a questa storia è stato dato sul palcoscenico, la sua impronta, il suo costruito teatrale balzano agli occhi a prima vista. Nel film va notata l'ottima caratterizzazione dei personaggi e la vivacità che la regia ha cercato di dare anche a scene in tutto e per tutto fondate su una fissità di sfondo e di ambiente.

La Napoli di allora è rievocata con un colore che non sa di esagerazioni o di facili compiacimenti, e che restando pertanto nei suoi naturali limiti assolve pienamente la sua funzione illustrativa delle cose e dei tipi. Qui sta appunto il maggior merito di D'Errico che ha saputo contenere la sua operosità e soprattutto contenere quella degli altri.

I personaggi, retti tutti o quasi da attori del nostro buon teatro dialettale, da Vincenzo Scarpetta a Riento, da Maldacea a Billi, si muovono così in un tono di controllata recitazione che rivela spesso vere e proprie novità nelle loro possibilità. La commedia perciò rivive in pieno con i panni nuovi del cinematografo l'antica vita e riesce come un tempo a far divertire e a piacere.

*** OHM KRUGER, L'EROE DEI BOERI

(Ohm Krüger) - Germania - Prod.: Tobis - Distribuzione: Manderfilm - Regia: Hans Steinhoff - Direttore di prod.: Fritz Klotzsch - Soggetto: tratto dal romanzo L'uomo senza popolo di Arnold Krieger - Sceneggiatura: Harald Bratt, Kurt Henser - Scenografia: Franz Schroedter - Commento mus.: Theo Mackeben Dübber - Operatore: Fritzarno Wagner - Montaggio: Hens Heinrich - Fono: Hans Grimm - Interpreti: Emil Jannings, Lucie Höflich, Werner Hinz, Ernst Schröder, Gisela Uhlen, Ferdinand Ma-

rian, Gustav Gründgens, Flockina von Platen, Hedwig Wangel, H. A. Schlestow, Alfred Barnau, Franz Schufheide, Karl Haubenreisser.

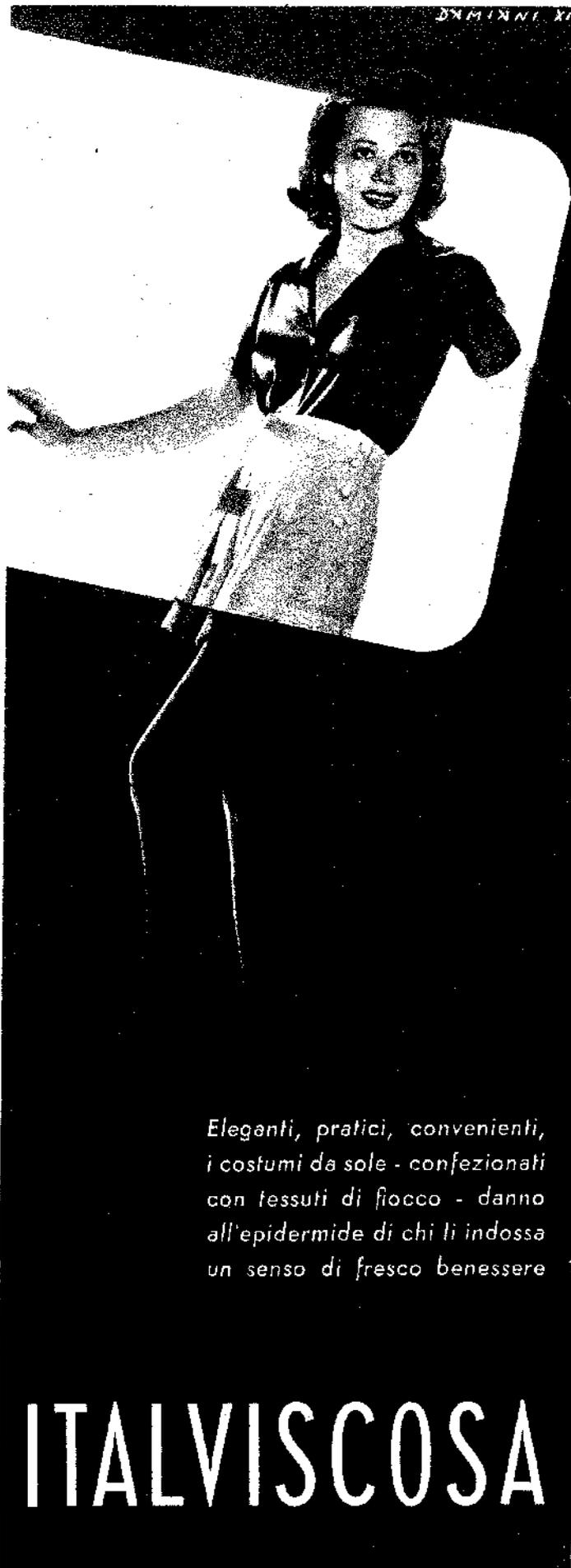
Siano lieti che le inevitabili date che fissano la periodicità della nostra rivista ci abbiano, questa volta almeno, concesso il tempo necessario per poter esaminare con tutta calma, in seguito anche ad ulteriori visioni, un'opera tanto complessa e tanto importante come questo OHM KRÜGER di Hans Steinhoff. Di fronte, infatti, alla « gala » del primo spettacolo, fitto di un pubblico di eccezione nelle stivate file del cinema Barberini, sotto l'impulso di una così densa ed elevata costruzione cinematografica, ci sarebbe riuscito difficile togliersi tante esterne impressioni di dosso, darne immediatamente un resoconto il più oggettivo possibile, come a noi sta a cuore, ed illustrare i veri e propri aspetti cinematografici del lavoro.

Oggi, a distanza di una quindicina di giorni dalla prima, ritornati fra il normale pubblico in una normale visione, OHM KRÜGER, lasciato il suo carattere di avvenimento, si è svolto dinanzi ai nostri occhi come ogni altro film e come tale intendiamo parlarne. Prima di ogni altra cosa, ciò che ci sembra soprattutto lodabile in questa opera, tecnicamente perfetta da ogni punto di vista, è l'esattezza e la densità di sceneggiatura riscontrabile in ogni sequenza, si può dire in ogni fotogramma. Se si tracciasse un diagramma delle alternative drammatiche della storia nel suo ritmo e nel peso che gli elementi di composizione hanno, di scena in scena, sicuramente esso risulterebbe il più perfetto sia dato da attendersi in materia cinematografica. Vogliamo dire che il lavoro di Kurt Henser e di Harald Bratt, nell'adattamento del romanzo *Uomo senza popolo* di Arnold Krieger, è già stato svolto in perfetta assonanza con un'idea generale che ha investito tutte le duecento e più persone che, ciascuna nel suo ramo specifico, ha concorso alla realizzazione di quest'opera. Fin dalla sceneggiatura, quindi, la lavorazione si è manifestata perfetta ed ha dato i suoi frutti. Appunto però, trovandosi di fronte a una sceneggiatura già di per sé impeccabile, l'opera di Steinhoff ha potuto svolgersi in profondità anziché in assestamento esteriore, e di questo ne è documento, ad ogni passo, l'intera pellicola.

In un breve scritto, che questo regista ha dettato per la pubblicazione, data in omaggio nella serata di gala dalla Tobis, egli ad un certo punto dice: « ad ogni modo l'essenziale nei miei film è di esprimere quello che al di là del processo scenico rappresenta energia intellettuale, movente drammatico ». Questo presupposto appare in OHM KRÜGER realizzato in pieno, come appare realmente raggiunto quell'« indirizzo dell'elemento umano » cui lo Steinhoff fa cenno nello stesso articolo. Per quanto riguarda quest'ultimo, il lavoro in profondità è stato indubbiamente facilitato dalla taglia degli attori di cui il regista poteva servirsi. È indubbio che la comunicabilità tra testo sceneggiato, regia e recitazione si compie in pieno soltanto se gli uomini che sono dietro a questa attività, sono sufficientemente ricchi di quella adattabile sensibilità ed intelligenza necessari ad un lavoro di collaborazione e di duttilità come è il cinematografo.

S'intende che, di fronte a nomi come quelli di Emil Jannings, di Gisela Uhlen, di Gustav Gründgens, di Werner Hinz, di Hedwig Wangel, come in genere di tutti coloro che per questo film sono stati scelti, il problema è già risolto in precedenza.

Il film quindi ha potuto svolgersi, venire alla luce, concentrarsi, su elementi del tutto basati sull'intelligenza e sull'arte ed ha prodotto l'entusiasmo in chi ha preso parte, ne ha alimentato la partecipazione, è risultato insomma lavoro positivo. Perfino le masse sceniche moventi nelle battaglie, nelle cariche piene di un'accelerazione vi-



Eleganti, pratici, convenienti,
i costumi da sole - confezionati
con tessuti di fiocco - danno
all'epidermide di chi li indossa
un senso di fresco benessere

ITALVISCOSA

tale, o nei vaghi movimenti di folla nei cortei o nei campi di concentrazione, hanno sentito in pieno il loro compito, diremmo l'importanza visiva dei loro complessi in azione. Una traccia continua, pertanto, guida il film dall'inizio alla fine, una traccia più spirituale che propriamente tecnica, che ne regola i momenti e che è l'unica, la ragione stessa dell'opera. Questo è il risultato migliore che chi fa del cinematografo possa attendersi, far « sentire » cioè mai persa, ininterrotta, viva questa traccia, questo invisibile filo che guida la visibile susseguenza fotografica. Superfluo ci sembra accennare alla precisione di ricostruzione storica, ai costumi, all'atmosfera del tempo e delle sue ormai quasi leggendarie figure, precisione in cui oggi la cinematografia germanica è chiaramente maestra. Come superfluo ci appare lodare il lavoro del maggior protagonista Emil Jannings, il cui posto sta ormai a riconoscimento di tutti fra quelli dei maggiori attori mondiali del tempo nostro.

★ ★ A NORD DI SHANGAI

(*North of Shanghai*) - U.S.A. - Prod.: Columbia - Distrib.: Colosseum - Regia: Ross Ledermann - Soggetto: Maurice Rapp - Sceneggiatura: Maurice Rapp, Arnold Buchman - Commento mus.: M. V. Stoloff - Operatore: Franz Planer - Interpreti: James Craig, Betty Furness, Keye Luke.

Anche e soprattutto la cinematografia americana ha uno stuolo di film che potremmo definire di « normale amministrazione » e che fanno la loro apparizione senza lode né danno, vivendo la durata di un fatterello da cronaca.

A NORD DI SHANGAI appartiene a questa schiera, che si vale dell'ormai vieto e frusto cliché delle mosse losche e avventurose che la fantasia popolare attribuisce alla vita di quei luoghi divenuti terribili. La storia non ha novità di sorta da venir segnalate, e si svolge con il consueto mestiere, e con quell'incalzante ritmo che ormai tutti conoscono, senza però riuscire, in verità, a farci dimenticare la costruzione voluta e l'aleatorietà di simili faccende.

Si ricalca cioè una strada ormai battuta, i cui misteri e le cui svolte ci sono arcinote, e si dimostra così, a lungo andare, che anche la tanto vantata fantasia d'oltre oceano, presenta una certa stanchezza, che forse l'idea di una fortuna spettacolare basata su certi temi e certe situazioni, alimenta. La regia di Ledermann è in ogni caso accurata e ben condotta. Egli si serve, tuttavia, dei soliti mezzi ad effetto ritmico e del tutto poggiati sulla velocità e sul montaggio. Betty Furness e James Craig si muovono con la consueta destrezza di tanti e tanti altri attori americani di medio calibro.

★ ★ L'UOMO CHE CERCA LA VERITÀ

(*L'homme qui cherche la vérité*) - Francia - Produzione: Bercholz - Regia: Pierre Wolff - Interpreti: Raimu, Jacqueline Delubac.

Siamo, come al solito, di fronte ad un film che, secondo l'uso dei cineasti francesi, si basa quasi completamente sul fattore psicologico e poggia quindi quasi completamente sulla recitazione. Raimu sostiene il ruolo dell'uomo travagliato, appunto, da problemi psicologici. In fondo, in questo suo continuo correr dietro alla verità, che per lui è sempre dolorosa, sta tutta la spicciola filosofia di questa storia. La regia è di buona lega e sa alternare giustamente i toni del grande attore francese, che sono come al solito tutti basati su una grande forza espressiva, con quelli di Jacqueline Delubac, completamente abbandonata alla spigliatezza e alla superficialità, e perciò di difficile sistemazione con il carattere generale del film.

Il doppiato italiano ci è sembrato, una volta tanto, discreto.

★ ★ FORZA, GIORGIO!

(*Come on, George*) - Inghilterra - Prod.: Associated British Film Distributors - Distrib.: Mancini Film - Regia: Anthony Kimmins - Produttore: Jack Kitchin - Interpreti: George Formby.

George Formby godette da noi il suo quarto d'ora di popolarità anni or sono con quel film VORREI VOLARE che ancora riappare di tanto in tanto nelle salette della periferia e forma la gioia di tutti i ragazzi e le ragazzine dei vari quartieri cittadini. Restato per pochissimi giorni sui cartelloni del centro, egli naviga in perfetta calma, ormai da parecchio tempo, fra il suo vero pubblico. Ha insomma imbroccato la sua strada.

Siamo certi che questo FORZA, GIORGIO! avrà lo stesso destino. Confessato che forse per nostra incapacità non riusciamo a comprendere in che consista la comicità di questo tanto dinamico attore, gli auguriamo tuttavia il migliore destino in un pubblico che sappia meglio capirlo.

Il film racconta gli sforzi che Formby fantino e innamorato deve compiere per far vincere alle corse il suo famoso quanto contrastato destriero che, appunto a causa del suo valore, è ostacolato dalla gelosia e dai tranelli di proprietari di altri animali concorrenti. La storia è ben montata e ricca qua e là di spunti divertenti e di situazioni imbrogliate e, limitatamente al soggetto drammatiche, ma il Formby si agita a nostro avviso un po' troppo e sfrutta esageratamente la sua mimica per poter convincerci pienamente della sua classe e della sua valentia.

Ad ogni modo, il lavoro scorre senza inciampi e senza alcuna lentezza sicché il racconto arriva al già immaginato finale con disinvoltura e gaicizza.

GIUSEPPE ISANI

LUX FILM

presenta il **PRIMO GRUPPO 1941-42**

I PROMESSI SPOSI

Dal romanzo di A. MANZONI • Diretto da MARIO CAMERINI
Interpr. principali: GINO CERVI - RUGGERO RUGGERI - ARMANDO
FALCONI - ENRICO GLORI - CARLO NINCHI - LOUIS HURTADO
INES CRISTINA ZACCONI - FRANCO SCANDURRA - Produz. LUX

L'ELISIR D'AMORE

Diretto da AMLETO PALERMI • Con MARGHERITA
CAROSIO - ARMANDO FALCONI - ROBERTO VILLA
CARLO ROMANO • Produzione FONO ROMA - LUX

LA STRANIERA

Diretto da M. SORKIN e G. W. PABST • Con VIVIANE
ROMANCE - JOHN LODGE - LUISA CARLETTI

L'IMPRONTA DI DIO

Diretto da LEONIDA MOGUY • Con PIERRE BLANCHAR
ANNIE DUCAUX - BLANCHETTE BRUNOY
JACQUES DUMESNIL

IL DRAMMA DI LIMBERLOST

Diretto da WILLIAM NIGH • Con JEAN PARKER
ERIC LINDEN - MARJORIE MAIN

LUNA DI MIELE A TRE

Diretto da WILLIAM NIGH • Con ANNIE NAGEL
WARREN HULL - HENRY MOLLISON

BARBABLÙ

Diretto da CARLO LUDOVICO BRAGAGLIA • Con LILIA
SILVI - NINO BESOZZI - UMBERTO MELNATI - NELLY COR-
RADI - ENZO BILIOTTI • Produzione FONO ROMA - LUX

SOGNO DI CARNEVALE

Diretto da KARL RITTER • Con ILSE WERNER - PAUL
HARTMANN - HANNES STELZER

BRILLANO LE STELLE

Diretto da HANS H. ZERLETT • Con E. F. FÜRBRINGER
LA JANA - VERA BERGMAN - RUDI GODDEN

VOLO SUL DESERTO

Diretto da W. TOURJANSKY • Con BRIGITTE HORNEY
WILLY BIRGEL - CARL RADDATZ

ELISABETTA D'UNGHERIA

Diretto da FELIX PODMANICZKY • Con KATALIN
KARADY - KLARY TOLNAY - PAL JAVOR

In preparazione:

Un film di MARIO CAMERINI con ASSIA NORIS

Un film con LILIA SILVI

"UN COLPO DI PISTOLA" con ASSIA NORIS

diretto da RENATO CASTELLANI

"DON CESARE DI BAZAN"

diretto da GUIDO BRIGNONE

BANCO DI SICILIA

ISTITUTO DI DIRITTO PUBBLICO

**OLTRE mezzo MILIARDO
DI FONDI PATRIMONIALI**

**122 sedi
e AGENZIE**

L'ISTITUTO RACCOGLIE DEPOSITI
A RISPARMIO e IN CONTO COR.
RENTE FRUTTIFERO e COMPIE
TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

GALLERIA

CXX - JULIEN DUVIVIER

(v. tavola a fianco)

CON quella sua visione pessimistica del mondo, che nega in modo assoluto la liberazione e l'evasione dalle pastoie della società (PEPÉ LE MOKO, LA BELLA BRIGATA) e dalla vita che è sempre una esperienza dolorosa, e dopo averla consumata nella realtà quotidiana della quale non è rimasto che un amaro ricordo (CARNET DI BALLO), o un altrettanto duro ed infido presente, si che si comprende come non valga la pena di soffrire per le amarezze che ne derivano (I PRIGIONIERI DEL SOGNO e POIL DE CAROTTE), Julien Duvivier può essere considerato tra quei registi che hanno portato un contributo decisivo all'affermazione ed alla piena originalità e indipendenza della cinematografia francese. La quale, d'altronde, doveva patire, com'era logico, il peso delle sue vicende difficili. Duvivier, che, come sappiamo, si è messo all'avanguardia più per la fortuna di aver incontrato dei soggetti ed una materia di prim'ordine, che per una vera e propria spiccata personalità d'artista, ha presto rinunciato a combattere ogni battaglia troppo dura, e adesso è a Hollywood. Poco più che quarantenne, non si sa che cosa potrà darci dall'America, tanto più che non è facile, in poco tempo, divenire dei registi hollywoodiani. Ciò che a noi sembra non difficile, è che Duvivier possa accettare, da quell'organizzazione, film anche non troppo impegnativi. Forse di questo tono è il GRANDE VALZER ch'egli aveva già realizzato nel 1939 per la Metro, al tempo del suo primo soggiorno colà. Se scorgiamo la lista dei suoi film, vi troviamo opere minori, di levatura assai modesta come IL TEMPIO DELLE TENTAZIONI (1929), ALLÒ PARIGI, ALLÒ BERLINO (1932), L'UOMO DEL GIORNO (1935) con Chevalier, che certo non dovettero molto preoccupare e dare pentimenti al nostro Julien. A vederlo lavorare, si direbbe estremamente fiducioso nei suoi mezzi: la sua voce in teatro di posa è sempre sicura, senza titubanze, e certo egli si trova sempre nella invidiabile situazione di colui che ha assimilata la materia del film e ne è padrone unico ed assoluto. Di fronte a questo suo atteggiamento, gli attori e i produttori finiscono per lasciare a lui ogni responsabilità e il film procede sempre affidato alla sua capacità ed al suo talento. Ma a guardarlo bene, ci si accorge presto, dalla sua bocca sottile e dai suoi occhi profondi, che non è un timido, ma un consapevole e un deciso, e che quel suo atteggiamento amaro e sprezzante è soltanto apparente. La sua carriera comincia molto presto: fattosi alla scuola dell'avanguardismo francese, che dal 1920 al 1927 silenziosamente e con metodo preparava i nuovi giovani registi, ed infine maturatosi attraverso numerose prestazioni come « aiuto » (collaborando a film di Daniel Riche, Antoine, ecc.) e poi come regista di film commerciali, quali LA MACHINE À REFAIRE LA VIE (1924) e IL TEMPIO DELLE TENTAZIONI (*Le Bonheur des Dames*, 1929), Duvivier aspettava il momento opportuno per far sentire la sua voce genuina. Padrone ormai dei mezzi cinematografici, doveva esser ancora infiammato da un soggetto che andava cercando da molto tempo: e fu con POIL DE CAROTTE (1932) che Duvivier si affermò decisamente, dopo un'esperienza minore (DAVID GOLDBER, 1931). Ma è soltanto due o tre anni dopo che la sua vena si scopre ancora nelle sue possibilità con MARIE CHAPDELAINÉ (1934), con GOLGOTHA e LA BANDERA (1935). Trattuto il suo impeto e la sua retorica più spicciola (IL PRINCIPE DI KAINOR, ALLÒ PARIGI, ALLÒ BERLINO), egli si fa-

sciava andare verso vicende umane piene di fascino e realistiche. Il suo linguaggio non era però sempre limpido, così come era possibile spesso riscontrare in lui, come nelle opere successive, influenze dirette di registi dalla personalità ben più spiccata. In ALLÒ PARIGI, ALLÒ BERLINO una sequenza di un pranzo ufficiale fra industriali parigini, era di ispirazione nettamente clairiana, così come la sequenza d'apertura del BANDO DELLA CASBAH ricordava in maniera evidente l'inizio del MILIONE, e, sempre nello stesso film, l'uomo che sta per essere assassinato, e che, indietreggiando, mette in moto un pianoforte meccanico: trovata ripresa integralmente da PER LE VIE DI PARIGI di Clair. Il vecchio cinema tedesco ha pure spesso influito sulle sue opere; perciò si può affermare che Duvivier, impadronendosi di quei motivi indissolubili, da un'opera e da uno stile di carattere assai più precisamente definiti, ha fatto suoi un'atmosfera ed uno stile che sono tutt'altra cosa dai suoi « impulsi ». Ripetiamo a bella posta « impulsi »: perchè nella parola è implicita l'essenza di quella «sovrantà sul mezzo e di quell'equilibrio e ordine che sono tra i caratteri principali della vera arte, dell'arte insomma « realizzata ». E le sue opere migliori (il brano del padrone del tabarino nel CARNET DI BALLO, I PRIGIONIERI DEL SOGNO, LA BANDERA, IL BANDO DELLA CASBAH) derivano appunto dalla sua capacità realizzativa e dalla sua forza accentratrice, ed ancora dalla sua padronanza dei valori cinematografici: sebbene, a volte egli abusi di questi mezzi, e quasi se ne compiaccia. A questo proposito, significativo è l'episodio del medico (Pierre Blanchet) in CARNET DI BALLO, che è ripreso con una inclinazione costante della « camera »: ne risultano inquadrature sghembe che insieme ad un uso appropriato del sonoro (macchine di una fabbrica) servono a chiarire il personaggio moralmente e fisicamente malato del dottore. Ciò che Duvivier invece conosce perfettamente è la direzione degli attori, che egli fa muovere davvero splendidamente. PRIGIONIERI DEL SOGNO è un film unito, che si vale di una recitazione oltremodo precisa, soprattutto in Louis Jouvet e in Michel Simon. Julien Duvivier è dunque oggi di nuovo in America: dopo IL CARRO FANTASMA, tutte le sue torbide intenzioni e le sue qualità oscure, saranno dunque offerte alla produzione americana. Quale vantaggio quest'ultima possa averne non è possibile precisare: quello che è certo, è che, con Duvivier, l'industria francese non ha perduto il principe dei suoi artisti.

FILM PRINCIPALI: LA MACHINE À REFAIRE LA VIE (1924), MAMAN COLIÈRE (1927), IL TEMPIO DELLE TENTAZIONI (*Le bonheur des dames*, 1929), DAVID GOLDBER (1931), IL DELITTO DELLA VILLA (*La tête d'un homme*, 1932), POIL DE CAROTTE (1932), IL PRINCIPE DI KAINOR (*Le petit Roi*, 1933), ALLÒ PARIGI, ALLÒ BERLINO (*Allô Berlin, ici Paris*, 1932), FAQUEBOT TENACITY (1934), MARIE CHAPDELAINÉ (1934), GOLGOTHA (1935), LA BANDERA (1935), GOLEM (1936), L'UOMO DEL GIORNO (*L'homme du jour*, 1935), LA BELLA BRIGATA (*La belle équipe*, 1936), IL BANDO DELLA CASBAH (*Pépé le Moko*, 1936), CARNET DI BALLO (*Carnet de bal*, 1937), I PRIGIONIERI DEL SOGNO (*La fin du jour*, 1938), IL CARRO FANTASMA (*Le chariot fantôme*, 1939), THE GREAT WALTZ (MGM, 1939), ILLUSIONS (United Artists, 1941).

PUCK



'I PRIGIONIERI DEL SOGNO'



UNA FOTO DI SCENA DEL FILM
'CARNET DI BALJO' - L'ULTIMO
A DESTRA È DUVIVIER



'MARIA CHAPDELAIN'



'LA FANFANELLA'



'PEL DI CAROTA'



'IL BANDITO DELLA CASBA'

PER LA BATTAGLIA DEL GRANO

NON UNA ZOLLA SENZA CALCIOCIANAMIDE



TERNI

SOC. PER L'INDUSTRIA
E ELETTRICITÀ

LETTORE FIUMANO. - La privatista di MADDALENA ZERRO IN CONDOTTA è Eva Dilian. Non posso darti nome e cognome né indirizzo della fanciulla la cui fotografia è stata pubblicata sulla copertina del numero 117, infatti ella desidera, come me, mantenere l'incognito, con la differenza che mentre di me si può vedere solo il disegnetto in testa alla rubrica che ritrae le mie sembianze in forma un po' approssimativa, la «bella ragazza» del numero 117 ognuno può ammirarla. Comunque, puoi scrivere a lei e alle altre persone di cui chiedi l'indirizzo, presso la redazione di *Cinema* che provvederà all'inoltrare.

L'UOMO CHE VISSE DUE VOLTE (Cesena). - Il *Motion Picture Almanac* non si trova. L'elenco di tutti i film prodotti in Italia nel periodo 1939-40 potrai desumerlo dall'*Almanacco di Cinema* 1941. Il giuoco è passato a chi di competenza.

DISCO D'ORO (Trieste). - Scrivi pure con quanti pseudonimi vuoi, tanto io riesco a individuarti lo stesso. Dici che saresti felice di corrispondere con Carla del Poggio e vuoi che ti indichi il sistema per poter giungere al tuo scopo. È semplice: indirizzare una lettera presso *Cinema* e la redazione provvederà all'inoltrare. Così sia detto anche per le altre attrici cui tu volessi eventualmente scrivere.

LUISA. - Credo che sia sufficiente l'indirizzo: Nervi-Genova.

TORO SEDUTO (Modena). - Il tuo metodo per ottenere quasi certamente fotografie di personalità del cinema è interessante ed anzi trascivo qui parte della tua lettera perché i lettori possano conoscere il tuo sistema, tu dici: «Io mando via tre buste grandi, una dentro l'altra. Sulla prima scrivo l'indirizzo della redazione di *Cinema*; sulla seconda il nome dell'attrice o dell'attore; sulla terza (aperta) il mio indirizzo. La cosa procede così: voi aprite la prima busta, la buttate via e sulla seconda scrivete l'indirizzo dell'attrice. Questa la riceve, la apre e trova la lettera per lei e la terza busta con il mio indirizzo. Tutte e tre le buste sono affrancate in modo che l'attrice ha solo da introdurre nella terza busta la fotografia, chiudere ed imbucare». Solo difetto del sistema è quello che le fotografie delle attrici sono di diverso formato. Per le attrici tedesche indirizza presso la Germania-Film, Via dei Villini 10-A, Roma.

HIRAM (Arezzo). - Non conosco quello scrittore. Il sistema da lui adottato mi pare molto complicato. Non so se una casa produttrice abbia deciso di realizzare un film tracciando il soggetto da quel romanzo, quindi non posso darti informazioni precise al riguardo. È probabile che quando leggerai questa risposta Lucia dei Promessi sposi sarà stata scelta. Può darsi che si tratti di una giovane inesperta; maggiore sarà perciò la difficoltà del regista. Tu sostieni il referendum come «ottima forma pubblicitaria per la cinematografia in generale». C'è referendum e referendum.

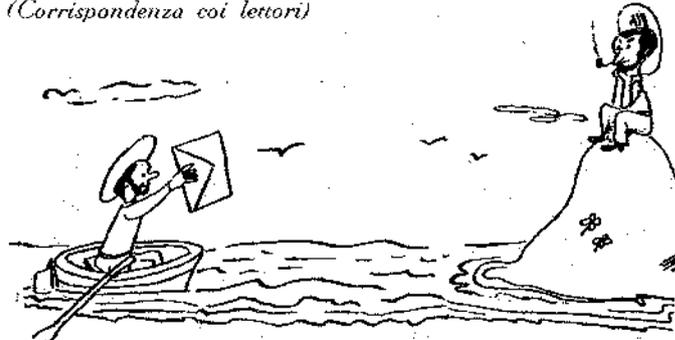
MARIA DIANA (Crema). - «Desidero che pubblicate il mio indirizzo nel *Capo di Buona Speranza* perché desidero corrispondere con qualche lettore torinese». Maria Diana: Via Tofetti 5, Crema.

RENATO DE VINCENZI (Novara). - A Scotese puoi scrivere: Corso d'Italia 34, Roma.

BRUNO LORENZONI (Legnago). - Sembra anche a me che il film *SENZA DOMANI* sia ricco di notazioni interessanti. La tua lettera è stata per me gradita perché piena di cose giuste. Naturalmente, tu capisci, vi sono difficoltà, combinazioni, esigenze, per cui a volte si giunge a conclusioni che non soddisfano o che come il confronto tra quei due film da te citato, paiono addirittura

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



tura paradossali. Riguardo al doppiato che tu sostieni giustamente essere un assurdo, sarebbe certo opportuno provare un po' ad offrire al pubblico film parlati nella lingua originale con didascalie sovrappresse. Io so per esempio che i film germanici presentati a Venezia in questo modo sono stati accolti molto favorevolmente dal pubblico.

ORCHIDEA (Genova). - Sì, a quelli che fanno anche del cinema.

ENZO APICELLA (Napoli). - ALEXANDER'S RAGTIME BAND è venuto in Italia ma non è stato mai proiettato sui nostri schermi nella edizione italiana annunciata con il titolo *VECCHIA AMERICA*, sono stati messi in circolazione i dischi con musiche del film. Il tuo interesse per le fotografie di film è veramente lodevole; il fine giustifica i mezzi. Io non sono pertanto dell'opinione di tuo fratello. Manda articoli e vignette umoristiche, la redazione vedrà. Le lezioni del C.S.C. si sono svolte, per quel che mi consta, nell'anno 1940-41 in tutti i giorni della settimana, esclusa la domenica, con un orario che va dalle 9 alle 17, e con intervallo dalle 13 alle 15 per il pranzo.

LIANA DOZZI (Venezia). - Enzo Apicella, Via Alessandro Scarlatti 111, Napoli (Vomero) desidererebbe che tu gli mandassi «qualcuno dei tuoi modelli». Scrivigli.

SENZA RANCORE (Bologna). - Grazie della cartolina. Giusto.

GIUSEPPE MUSIO (Cagliari). - I numeri richiesti sono stati spediti il 2 maggio.

GIUSEPPE MUSIO (Firenze). - Il tuo omonimo Giuseppe Musio, Santa Eulalia 19, Cagliari, desidererebbe avere tue notizie. Scrivigli.

ALFREDO GIAMBRA (Caltanissetta). - Osserva il disegnetto sulla testata della rubrica e saprai di me tutto ciò che è possibile sapere. Infatti darti i connotati sarebbe un po' come scriverti il mio nome. E tu sai che questo non si può fare. Perciò immagina pure che io sia come tu dici. Passata la tua nota all'amministrazione che provvederà e ti risponderà direttamente.

ALBERTO TESTA (Torino). - Sempre gradite le tue lettere. Avrai notato che qualcuno dei corrispondenti di questa rubrica, è già diventato collaboratore di *Cinema*. Auguri quindi anche per te. Grazie per le cortesie espressioni. Bravo, fai il propagandista di *Cinema*.

AMMIRATORE (Istano). - Andrea Checchi è stato doppiato in *SENZA CREATO* e non so spiegarti il perché. Infatti la sua voce è ottima. Non ho visto ancora Neda Naldi sullo schermo. Non capisci l'ostinazione di Alida Valli a non volerti rispondere? Dici che le hai scritto ben nove volte chiedendole una fotografia ma non hai ricevuto niente. Al-

far l'attrice? Certo la vita è faticosa, ma tuttavia chi ha attitudini non può, in certo senso, permettersi di non esprimerle.

MICHELANGELO (Zagarolo). - Grazie dei saluti. Auguri.

K 425. - I fascicoli ci sono e a prezzo doppio. Non è possibile inviare copia di fotografie pubblicate sulla rivista.

PAOLO MONDELLO (Messina). - ROBIN HOOD DELL'ALDORADO mi è sembrato un film un po' prolisso. Il miglior film di Warner Baxter è forse, secondo me, LA QUARANTADESIMA STRADA. Qui Baxter sostiene la parte di un regista teatrale con notazioni psicologiche piuttosto fini e con un certo vigore. Non sono d'accordo con te per quei disegni. A me non dispiacciono. Vedrai, un po' alla volta ti piaceranno, forse. Circa le critiche di Isani, è ovvio che Isani è più esigente di te. Del resto, è bene. Bisogna infatti pretendere molto dai nostri film.

TIRTEO (Novara). - Conrad Veidt non è in Germania. Agli altri puoi scrivere presso la Germania-Film, Via dei Villini 10-A, Roma; scrivi pure in tedesco.

IL NOSTRO

RETTIFICA

Preghiamo i nostri lettori che ci richiedono continuamente indirizzi di attori, Case di produzione, ecc., di inviare una sola richiesta per volta, accompagnandola con il francobollo necessario per la risposta. Non attenendosi alle norme suddette, ci vedremo costretti, data la mole del lavoro, a non dar corso alle risposte.



BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

FONDI PATRIMONIALI DELLA BANCA
E SEZIONI ANNESSE LIRE 792.419.231,43

TUTTE LE OPERAZIONI E I SERVIZI DI BANCA

Sede Centrale: ROMA

144 dipendenze in ITALIA; in ALBANIA e in A. O. I.

Delegazioni in Spagna:

MADRID - BARCELONA - MALAGA

Uffici di rappresentanza:

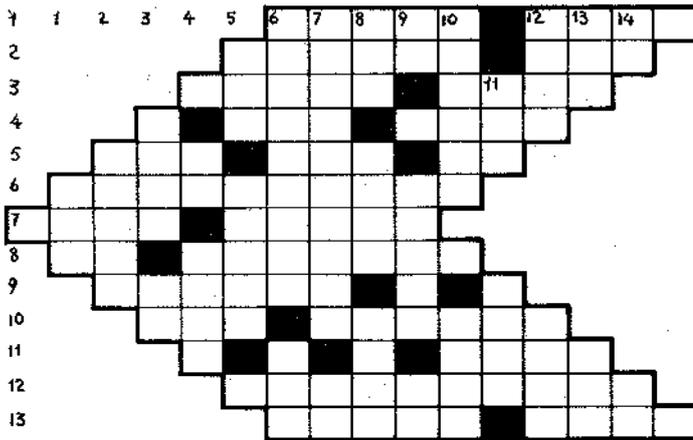
BERLINO - NEW YORK - BUENOS AIRES - LISBONA

CREDITO AGRARIO
CREDITO FONDARIO
CREDITO PESCHERICCIO
CREDITO CINEMATOGRAFICO
CREDITO ALBERGHIERO E TURISTICO

GIOCHI E CONCORSI

La soluzione dei giochi deve pervenire alla Redazione di CINEMA (Sezione "Giochi e Concorsi", Piazza della Pilotta, N. 3 - Roma) non oltre il 15 luglio 1941-XIX. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina

PAROLE INCROCIATE

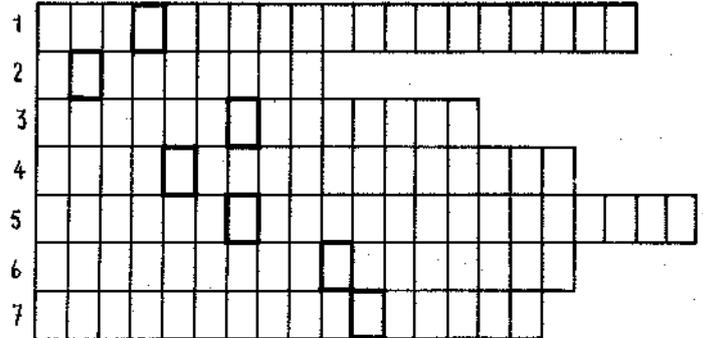


Orizzontali - 1. Il nome della Noris - 1.a la soggettista de "La mia canzone al vento" - 2. In "prigioniero dell'isola degli Squalli" - 2.a Shirley ma non è Temple - 3. Claudette, la vergine di... - 3.a Il nome della Birrelli - 4. ... Gerthy - 4.a Una delle sorelle Lane - 5. Il nome di Browning - 5.a Il no di Piatto - 5.b Metà del nome della Hayworth - 6. Il regista di "ferciute alla sbarra" - 7. Quattro settimi del cameriere della casa del peccato - 7.a Il nome della Banky - 8. In "Tovarich", (iniziali) - 8.a Silvie, la moglie... - 9. Il nome della Whelen - 10. Si chiede in teatro - 10.a Ne "L'orologio e cucù" - 11. Norman Mac... - 12. In "Remona" 13. Il nome della Davis (I - GI) - 13.a ...Nazione industrie cinematografiche.

Verticali - 1. Diminutivo di Roberto - 2. ... senza donne - 3. In "Non più signore" 3.a Ne "L'orribile verità" (iniziali) - 4. Una nota - 4.a Il nome della Dale senza testa - 5. Il nome di Goldwyn - 5.a Anagramma del nome della Poli - 6. Un film della Helm - 6.a Il nome della Lemonnier - 7. Ne "L'amante sconosciuta" - 7.a metà del nome della Riefenstahl - 8. Il nome di Hinds - 8.a Adrienne... capovolta - 8.b Il nome di Kruger - 9. Metà del nome di una Gramatica - 9.a Ne "L'equipaggio" - 9.b La sillaba finale del nome della Joung - 10. Necessari in un film - 10.a Marshall ma non è Herbert - 11. ...nel buio - 11.a Virginia ma non è Bruce - 12. Ne "L'ultimo dei pagani" 12.a Il nome della recluta del cinema italiano; Tinto - 13. Ne "Le moglie bugiarda" - 13.a ...Terry - 14. In Pietro Micca (iniz.) - 14.a Ne "L'ultima prova" (iniz.)

MONTEMAGGI AMEDEO (Rimini Forlì)

DIVI CHE DANZANO



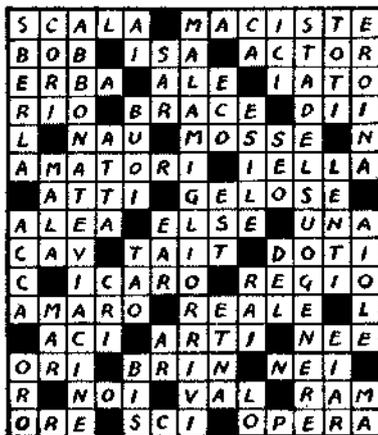
Porre nel casellario i titoli dei film nei quali hanno lavorato gli attori sottindicati. A soluzione ultimata, nelle caselle a bordo ingrossato si leggerà il titolo di un film e di una danza famosa.

1. MIA SLAWENKA
2. SILVANA JACHINO
3. ELEANOR POWELL
4. VERA ZORINA
5. JESSIE MATTEWS
6. JINGER ROGERS - FRED ASTAIRE
7. NIVES POLI

LIANA DOZZI (Venezia)

SOLUZIONE DEI GIOCHI DEL N. 118 (25 MAGGIO 1941-XIX)

PAROLE INCROCIATE



REGISTE DI CINQUE SILLABE

1	W	Y	L	E	R
2	F	E	Y	O	S
3	W	I	E	N	E
4	C	A	R	N	E
5	G	A	N	C	E
6	U	C	I	K	Y
7	M	U	S	S	O
8	L	U	R	I	N
9	C	A	R	E	Y
10	C	L	A	I	R
11	P	A	B	S	T
12	C	A	P	R	A
13	F	O	R	S	T
14	B	R	O	W	N
15	R	O	S	S	I

SCALERA

SOLUTORE DEI GIOCHI DEL N. 118: ALBERTO TESTA - Torino, Via Fabro, 2 Bis

Scrivere la soluzione in inchiostro e con scrittura molto nitida. Sarà estratto a sorte un vincitore tra i solutori del gioco: **Parole Incrociate** ma sarà data la precedenza ai solutori dei due giochi. Premio: **L'Almanacco del Cinema Italiano**. La soluzione dei giochi pubblicati nel 120° fascicolo apparirà nel 122° fascicolo (25 luglio 1941-XIX)

Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

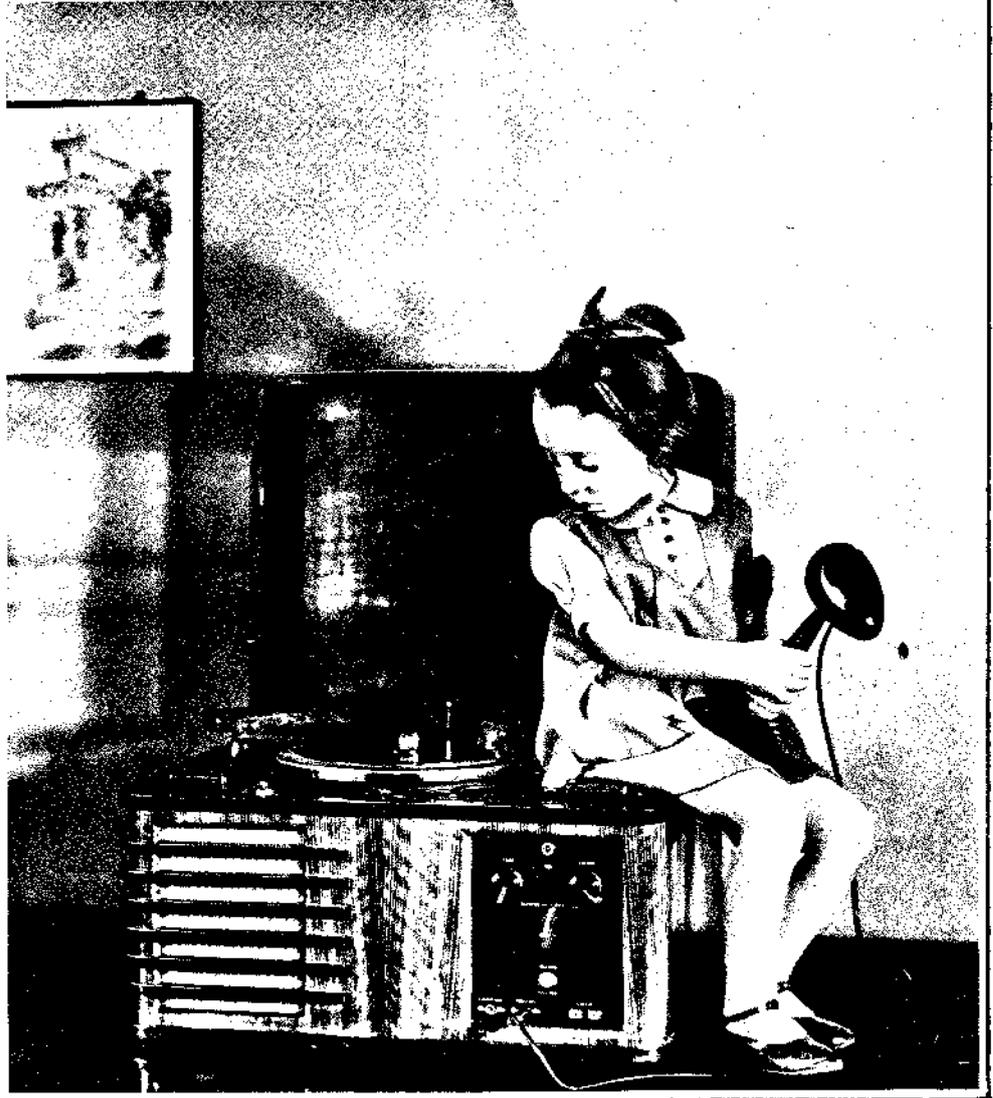
Stampato da NOVISSIMA - Roma - Via Romanello da Forlì, 9 - Telefono 760-205

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 delle riviste CINEMA quando non se ne cita la fonte

FIAT
1100



SAFAR



*Sorprese e gioielli
di bimbi e di grandi
Il fonocinescoper "Safar"
registra facilmente e
immediatamente riproduce
Voci Canti Suoni*