

CINEOMNIA

NOTIZIARIO QUINDICINALE DEL CINEMA

ANNO II - NUMERO 1

15 GENNAIO 1936-XIV



GRETA GARBO

M. G. M.

ITALIA

Un anno (24 fascicoli) Lire 30.—

Sei mesi (12 fascicoli) Lire 16.50

Un numero separato Lire 1.50

ABBONAMENTI

ESTERO

Un anno (24 fascicoli) Lire 36.—

Sei mesi (12 fascicoli) Lire 20.—

— REDAZIONE E AMMINISTRAZIONE: I. C. E. Via Lazzaro Spallanzani, 1-A - ROMA

CINEOMNIA

NOTIZIARIO QUINDICINALE DEL CINEMA

ANNO II - NUMERO 1

15 GENNAIO 1936-XIV

INDICE

	Da pag.	a pag.
Film (soggetti)	1	6
Aspetti sociali	6	9
Cinema scientifico	9	10
Estetica generale	10	16
Film (segnalazioni e critiche)	16	20
Tecnica generale	20	22
Televisione (cranache di)	22	23

FILM (soggetti)

Nell'ultimo numero (7 del 1935) di "Cineomnia" si è parlato della nuova creazione di Max Reinhardt « Il sogno di una notte di mezza estate », che inizia le sue programmazioni sui vari schermi del mondo e che sarà, tra breve, presentato in Italia.

Senza voler entrare a giudicare il valore tecnico-artistico del film, cosa che riguarda spettatori e critici, si può rammentare che tra le opere di Shakespeare questa, da cui il film trasse le sue origini, è forse la più gaia, la più ricca di spensierata giocondità.

Il poeta la scrisse, al pari di « Come vi piace », nel ritiro di Arden, innamorato del cielo e della foresta, mentre sentiva cantare attorno a sé le cose della natura, in un senso quasi panico della vita.

Ne « Il sogno di una notte di mezza estate » il poeta ritrova tutta la freschezza e la luminosa libertà della sua giovinezza. Il nuovo ardore che lo infiamma si traduce in un canto di purissima poesia. Le acque dell'Avon tornavano a rifiorire come in incanti di pura bellezza, gli unici, forse, atti a suggerire quella « pastorale » che aderisce ad un vero « stato di natura » tale da richiamare al pensiero, per quanto con aspetti e con arte infinitamente diversa, l'opera di Saint-Pierre.

La trama del film è la seguente:

Teseo, Duca di Atene, sta per sposare Ippolita, regina delle Amazzoni, da lui conquistata in guerra. Dinanzi al Duca viene condotta Ermia, innamoratissima di Lisandro, ma ostacolata dal padre — Egeo — il quale esige che essa sposi invece Demetrio.

La legge di Atene è chiara: se ella si rifiuta di sposare secondo i desideri del padre, deve morire oppure fare voti di eterno celibato. Allora ella decide di fuggire con Lisandro per nascondersi in un bosco nei pressi di Atene. Intanto Elena profondamente innamorata di Demetrio, e gelosa come è di Ermia, decide di seguirla nel bosco.

È usanza dei tempi che quando un nobile sposa, sia concesso ai plebei di provvedere al trattenimento per gli augusti ospiti, e così un gruppo di artigiani decide di presentare una commedia nella notte delle nozze di Teseo ed Ippolita.

Gli attori dilettanti che si sobbarcano l'impresa sono: il

tessitore Bottom (James Cagney), l'accomodatore di soffietti Flute (Joe Brown), il falegname Quince (Frank Mc. Hugh), l'ebanista Snug (Dewey Robinson), il chincagliere Snouth (Hugh Herbert), il sarto Starveling (Otis Harlam) e qualche altro. Essi si radunano per le prove nello stesso bosco in cui si sono rifugiati Ermia e Lisandro.

Intanto, Oberon, re delle fate, essendosi bisticciato con la regina Titania perchè quest'ultima si è rifiutata di cedere a lui un piccolo principe indiano che essa ha adottato, concepisce una ingegnosa rivincita. Egli istiga Puck, il folletto biricchino, a versare un elisir d'amore sugli occhi di Titania in modo che essa amerà la prima cosa che le apparirà dinanzi agli occhi al risveglio.

Quando Elena raggiunge il bosco, incontra Demetrio e lo supplica perchè l'ami, ma egli è disdegnoso e le dichiara di amare soltanto Ermia. Oberon, avendo sentito questo, ordina a Puck di versare l'elisir d'amore anche sugli occhi di Demetrio.

Quando Lisandro ed Ermia stanchi per la fuga si sdraiano per dormire, Puck scambia Lisandro per Demetrio e gli bagna gli occhi sì che il poveraccio svegliandosi vede Elena per prima e l'ama abbandonando Ermia con la quale era fuggito.

Intanto gli attori dilettanti sono intenti alle prove nel bosco, ma vengono interrotti da Puck che trasforma la testa del tessitore Bottom in una testa di asino. Questo evento provoca la fuga degli artigiani.

Quando Titania si sveglia, la prima cosa che vede è Bottom con la testa d'asino, ma, in virtù dell'elisir, gli esprime una profonda dedizione. Comanda anzi alle sue fate di servirlo con ogni amorosa cura.

Oberon, accortosi dello sbaglio commesso, mette l'elisir d'amore sugli occhi di Demetrio, il quale svegliandosi, s'innamora di Elena che prima aveva respinto.

Si moltiplicano le complicazioni: Lisandro e Demetrio implorano l'amore di Elena. Ella crede che la stiano prendendo in giro e s'inquieta. In quel mentre appare Ermia e ne viene, di conseguenza, un bisticcio. Nel frattempo Puck, che ne fa parecchie delle sue, ride a questo pasticcio e cerca di dar fastidio a tutti.

Lisandro e Demetrio decidono di fare un duello, ma Puck li allontana l'uno dall'altro per mezzo di un trucco. Infatti essi vagano così a lungo che si stancano e si addormentano. Allora Puck, per ordine di Oberon, versa il liquido ristoratore sugli occhi di Lisandro.

Titania persiste nel corteggiare Bottom ed allora Oberon, dimenticando la sua idea di vendetta, si commuove per lei ed ordina a Puck di mettere l'elisir sui suoi occhi affinché risvegliandosi possa vedere Oberon per primo ed in tal modo riconciliarsi. Più tardi il Duca Teseo, Ippolita ed Egeo, cacciando nel bosco, trovano gli amanti addormentati — ai quali è stato tolto l'incanto — e li svegliano. Seguono le spiegazioni ed ognuno è invitato alle nozze di Teseo e di Ippolita.

Bottom, svegliatosi dal suo meraviglioso sogno si affretta a raggiungere i compagni d'arte — che erano stati in pensiero per la sua lunga assenza — e, allorché alla corte si sono radunati gli invitati — si prepara con i suoi attori a

rappresentare la buffissima commedia. Essa è chiamata « La più lamentosa commedia e la più crudele morte di Piramo e Tisbe ». L' eletto pubblico si diverte ed applaude gli attori i quali non si accorgono che i loro tentativi di rappresentare il tragico sboccano nella più assurda comicità. Pertanto i comici sono ricompensati dal Duca con una pensione.

La corte e gli invitati abbandonano la sala del trono quando Teseo ed Ippolita entrano nella camera nuziale.

Poco dopo Puck salta sulla maniglia della porta che immette negli appartamenti ducali isolando così dal mondo i due sposi.

Intervistato da « Le Jour » di Parigi, lo stesso regista ha voluto dire, in brevi linee come si sia indotto a mettere in film una delle opere di Shakespeare.

« Dalla prima volta che ho portato sulla scena « Il sogno di una notte di mezza estate », non ho mancato di cercar di rendere quest'opera più vera, più nitida. Ma mi era impossibile poterla realizzare, in teatro, così come io la sognavo. Soprattutto per difetto di mezzi.

« Mi sorse, quindi, il pensiero che il cinema avrebbe potuto offrirmi un giorno delle maggiori possibilità. Ma non credevo che fosse, a tal fine, sufficientemente perfetto. Ed attendevo il giorno senza sapere quando potesse giungere la mia ora.

« Si ebbe una mia presentazione del « Sogno di una notte di mezza estate » nell'Hollywood Bowl, un teatro all'aria aperta. Subito dopo la Warner Bros mi richiese di realizzare l'opera per lo schermo. Il mio primo impulso fu di rispondere: No!

« Mi sono chiesto a che cosa potesse assomigliare una concezione cinematografica del « Sogno di una notte di mezza estate ». Mi si sarebbe autorizzato a seguire liberamente le mie idee, a mantenere quella che io consideravo come una concezione del tutto personale dell'opera? Ed, ancora una volta, risposi di no.

« Mi era, infatti, impossibile dimenticare che il cinema è un'industria simile a quella dell'acciaio od altra, del genere. Sapevo che il modo con cui io concepivo la realizzazione non sarebbe stata quella della Warner Bros. E, per la terza volta, risposi di no.

« Quanto ritenevo impossibile riuscì, nondimeno, a realizzarsi. Mi si consentì piena libertà di produzione. Potevo creare « Il sogno di una notte di mezza estate » come lo intendevo, senza limiti.

« Il mio sogno si è realizzato. Mi era consentito di scegliere i miei collaboratori, potevo realizzare l'idea che avevo sognato per tutta la mia vita, creare un capolavoro, utilizzando tutte le infinite possibilità offerte dal cinema.

« Se ne vedrà il risultato. Ho lavorato assieme a persone che conoscevo e stimavo da anni, come William Dieterlé, per la direzione, la Nijinska per le danze, con Korngold le cui adattazioni della musica di Mendelssohn saranno una delle migliori creazioni del film.

« Il successo del « Sogno di una notte di mezza estate » aprirà un nuovo campo di azione per la produzione cinematografica delle opere classiche che, sino ad oggi, non erano state toccate dal cinema ».

L'entusiasmo di Max Reinhardt e la sua certezza di vedere, dopo « Il sogno di una notte di mezza estate » una nuova svolta del cinema, verso i classici, non sono condivisi dal critico del « Neptune » di Anversa, che si affretta a fare



Da « Il Sogno di una notte di mezza estate » di Shakespeare.

Regista: Max Reinhardt. Ed. Warner Bros.

ogni possibile riserva. È senza dubbio un argomento che merita di essere esaminato e trattato a fondo. Anche perché un'opera classica, per essere filmata, avrebbe bisogno, oltre tutto, di artisti di eccezione, di registi d'eccezione, di una particolare intuizione estetica dell'opera originaria e di quella che debba essere la sua adattamento filmistica.

Dice il critico del « Neptune »:

« A proposito de « Il sogno di una notte di mezza estate » di Shakespeare, di cui Max Reinhardt ci dice in quali condizioni abbia potuto girarlo, si pone un problema: è possibile adattare allo schermo gli autori classici? »

« In realtà la domanda è incompleta. Bisognerebbe chiedere: « Vi sono delle opere classiche che possano essere adatte allo schermo? E quali? ».

« Prendiamo, ad esempio, « Il sogno di una notte di mezza estate ». Se Max Reinhardt è riuscito a creare una perfetta transposizione della fantastica opera Shakespeariana, è fuori dubbio che la parte puramente umana non ci offre, nella transposizione, nulla più di quanto avrebbe potuto darci il teatro.

« Si tratta, del resto, di un'opera in cui lo straordinario delle visioni s'impone anche alle fantasie le più pigri. E, da questo punto di vista, si può ritenere che il cinema potrebbe molto aggiungere, visivamente, ad un « Giulio Cesare », a « Coriolano », a « Macbeth », alla trilogia del « Wallenstein » di Schiller. S'intende, per il gusto visivo dell'oggi che ha delle esigenze non sempre in armonia con quelle dello spirito.

« Ma, quanti dei nostri classici francesi potrebbero, senza danno, essere transposti allo schermo? Messi a portata di quei « dilettauti ottici », come li definiva, esattamente, l'umorista O' Henry? »

« Nè Molière, nè Racine, nè Corneille, nè Marivaux, nè Beaumarchais, la cui arte è fatta, precisamente, di una concentrazione di pensieri e di sentimenti, potrebbero consentire di assoggettarsi ad un'arte di dispersione, di fioriture arbitrarie, di luminose immagini.

« Chi, leggendo « Andromaca », sente la necessità di immaginare « il colore locale »? Chi ha bisogno di conoscere quali alberi si innalzano attorno la casa di Agnese? »

« Occorre discendere sino a Musset per trovare precisamente una tecnica Shakespeariana che possa consentire l'aggiunta di belle visioni.

« Le esperienze che sono state tentate in Francia, in ogni modo, non sono fatte, di certo, per incoraggiare i registi a trarre le loro ispirazioni dai maestri del nostro teatro classico ».

(Comunicazione diretta dell'I.C.E.).

Della pellicola « Il ponte », la più recente interpretazione di Kay Francis e di George Brent, si danno le seguenti informazioni, di tanta maggiore attualità in quanto si tratta di un film che vedrà, fra breve, gli schermi d'Italia.

L'eroina della vicenda è una donna che con abnegazione si dedica ad un'opera umanitaria che essa considera come la vera missione della sua vita e, alla sua disinteressata operosità si contrappone il forte e rude lavoro del suo innamorato, un ingegnere cui è affidata la costruzione di un gigantesco ponte.

Il contrasto tra le due idealità, le diverse mete perseguite, costituisce il nucleo centrale della vicenda cinematografica. Determina una serie di avventure e di situazioni che sono chiamate, precisamente, ad interessare il pubblico.

Ma, fra le due persone che sono i soggetti del film, un altro elemento, materiale, e vivo al tempo stesso, interviene ad assumere una posizione di primo piano. È il ponte. La smisurata mole titanica, di acciaio, formicolante di uomini, che è l'autentica protagonista del film. E si vede la tenace volontà dell'uomo che lotta contro la forza bruta ed ha ragione delle forze scatenate dagli istinti ultimi della natura umana.

Rappresentazione dei luoghi, armonia e sincronia dei tempi, al regista: Frank Borzage.

(Comunicazione diretta dell'I.C.E.).

Il film della Metro-Goldwyn: « Mutiny on the Bounty » (L'ammutinamento dell'equipaggio del Bounty) di cui si è altra volta fatto cenno, illustra con i più vivi colori un noto episodio della storia navale britannica.

Nel 1787 il Bounty salpava da Portsmouth alla volta dei Mari del Sud dove avrebbe dovuto prendere un carico di alberi del frutto del pane, da trapiantare nelle Indie Occidentali ai fini di provvedere un cibo economico per gli schiavi. Comandava la nave il Capitano Bligh alla cui crudeltà si dovette l'ammutinamento dell'equipaggio in pieno oceano. Con pochi ufficiali e alcuni uomini rimastigli fedeli, il Capitano fu calato in una scialuppa con la quale, dopo una pericolosissima navigazione di circa 4000 miglia, approdò a Timor nelle Indie Orientali.

L'equipaggio ammutinato, intanto, approdava con il Bounty nelle Isole Pitcairn, dove fondava una colonia che fu rinvenuta soltanto nel 1803, quando un solo uomo dell'equipaggio sopravviveva.

Fra i quadri più belli del film sono quelli che mostrano il Bounty ancorato a Tahiti per la raccolta dei frutti del pane, e il conseguente contrasto fra la vita idillica degli isolani di Tahiti e la vita selvaggia che la crudeltà del Capitano imponeva a bordo della nave.

Questo film tende a dimostrare come, in seguito a tale tragico ammutinamento, i comandanti abbiano incominciato a trattare in modo più umano gli equipaggi. Fatto, questo, non dimostrato storicamente, perché occorsero ancora vari anni prima che gli ufficiali britannici desistessero dalla tradizione che imponeva un comando brutale e crudele.

(The Yorkshire Post, Leeds, n. 27585 del 1935).

« Schwarze Rosen » (Rose nere). In questo grande film della « Ufa », di cui si svolgono attualmente le riprese degli esterni, Lilian Harvey interpreta in tutte e tre le versioni (tedesca, francese ed inglese) il ruolo di una festeggiatissima danzatrice russa che in mezzo ad aspre lotte per l'indipendenza del popolo finlandese, nel 1905, viene a trovarsi in un grave conflitto di coscienza e si sacrifica al giovane rivoluzionario (Willy Fritsch) soccorrendolo e proteggendolo.

L'intenso chiarore della luna gareggia con l'abbagliante luce dei riflettori, e da questo contrasto risulta un'atmosfera perfettamente simile a quella delle bianche notti estive dei Paesi nordici. I Finlandesi celebrano la solennità del solstizio d'estate. Per questa solennità gli oppressori russi avevano dovuto accordare un permesso speciale per non privare la popolazione di una delle feste più tradizionali del Paese. Intorno ai falò vampeggianti si è radunata la gioventù di Helsingfors. Ai berretti bianchi degli studenti si mescolano i cappelli sdruciti degli operai, agli abiti moderni da passeggio i costumi caratteristici dei contadini finlandesi.

Da lontano si sente musica, una semplice melodia popolare suonata da clarinetti e armonica, che si viene avvicinando. Alcuni giovanotti fanno rotolare verso il lago vicino un'immensa ruota, dopo averla incendiata, altri vanno attorno con fiacole accese per appiccar fuoco ai mucchi di frasche distribuiti sul piazzale che per effetto delle fiamme vaganti si popola di ombre irrequiete. Le lunghe teorie di portafiaccole si succedono incessantemente, le ruote fiammeggianti lanciate al largo e i falò si moltiplicano, tutto il campo si trasforma in un mare di fiamme. E tra queste fiamme i giovani finlandesi cominciano a danzare una ridda sfrenata. Si tengono stretti per le mani, come per esprimere la stretta solidarietà che li unisce, e nei loro sguardi guizzano lampi d'intenso amore per la patria oppressa e di ferma volontà di resistenza fino al giorno della liberazione.

Sul campo in fiamme la lunga fila si scompiglia e si ripartisce in gruppi serrati, che circondano danzando i singoli falò. Ad un tratto si sente risuonare la « Finlandia », l'inno nazionale del Paese, che, come per incanto, frena la danza. Centinaia di voci giovanili intonano con un senso di profonda commozione l'inno che sembra un corale liturgico. Ma questo mistico raccoglimento della folla verrà brutalmente interrotto da aspri segnali di trombe e dallo scalpito dei cavalli dei cosacchi che, a colpi di soudiscio, disperderanno il convegno ponendo fine alla festa.

Un'esile donna bionda si addossa al suo compagno, tenendolo stretto alle spalle, come se le sue mani delicate potessero fermarlo e proteggerlo.

Questa coppia è composta di Lilian Harvey e Willy Fritsch, protagonisti di questo film storico sulla lotta dell'indipendenza finlandese al principio del nostro secolo.

Ad un tratto i riflettori si spengono, la festa cessa come per incanto. La singolarità del paesaggio sembra d'improvviso mutata. Si sente nel buio la voce del regista e dell'operatore. Lilian Harvey mette la pelliccia sull'abitino d'estate che porta, Willy Fritsch s'accende una sigaretta, i vigili del fuoco spruzzano getti d'acqua sulle frasche ancora fumanti. Cinquecento comparse si disperdono con un vociò perfettamente berlinese. Non resta più nemmeno un attimo dell'illusione provata. Il vasto campo di Helsingfors è diventato nuovamente Neubabelsberg, la filmopoli della « Ufa ».

(*Bollettino della Cinematografia Germanica*, Berlino, n. 6 del 1935).

« *Musica in piazza* ». Distr. *Artisti Associati*. Produz. « *Etrusca Film U. I.* ». Regia: Mario Mattoli. Fra gli interpreti: Milly, Viarisio, Ceseri, Doro.

Soggetto:

Dal dolce paese umbro, adagiato fra le colline verdi, tanti anni fa erano partiti con gli altri due giovani per la grande avventura della guerra.

Oggi sarebbe difficile riconoscerli nelle persone del dottor Cecconi e del cav. Noccolini, l'uno veterinario e l'altro commerciante di suini.

Quando partirono, allora, i vincoli di parentela esistenti fra di loro erano rafforzati da una fraterna simpatia che il pericolo diviso in trincea aveva cementato sempre più.

Ora invece la più accesa rivalità li divide: rivalità che nel paese è ormai proverbiale ed ha — come accade — i suoi attizzatori, i suoi partigiani, i suoi pacieri. La gente non conosce i veri moventi di questa inimicizia. Quand'essi uscirono dal tormento della guerra, vollero avere la loro ora di luce e di mondanità. I timidi provinciali conobbero le lusinghe della vita elegante e dispendiosa della capitale, e ambedue si innamorarono di un'attrice che essi ritennero grandissima e misteriosa, sirena di sconosciuti oceani di fascino e di arte.

Ambedue furono regolarmente presi in giro dall'esperta maliarda, ma ognuno di essi aveva creduto di essere stato soppiantato dall'altro nel cuore di lei. Quindi gelosia feroce, rancore insanabile: poi pettegolezzi, contrasti d'interesse, chiacchiere malevoli avevano consolidato il dissidio nel corso degli anni.

Ed ora, eccoli qui: uomini ormai maturi, benestanti, ma ancora e sempre pronti a beccarsi, a litigare come due ragazzi che si guardano in cagnesco.

E due grossi ragazzi sono rimasti nel fondo del loro cuore. Nel placido paese della terra umbra, dove il silenzio è così verde e immenso, il turbine della vita moderna non perviene se non come un'eco intermittente, e non disturba i semplici sogni. E il dott. Cecconi e il cav. Noccolini hanno



il loro sogno, il loro ideale: il primo è il finanziatore e l'anima della banda musicale del paese, l'altro è perduto e appassionato del teatro e ha organizzato una filodrammatica a cui consacra tempo, danaro ed entusiasmo.

Naturalmente anche in questo terreno la rivalità divampa. Sono due arti, due muse, due mondi: e dall'alto di questi loro regni i due rivali si lanciano fulmini per incenerirsi, e i dispetti, gli atti di ostruzionismo si susseguono; se il giorno si recita in teatro, la banda suonerà esattamente nella stessa ora sulla piazzetta prospiciente il teatro il suo pezzo più rumoroso...

E ci sono i tifosi della banda e quelli del teatro, sicché il cielo sereno che sorride sul paesino non sa che fermento e che lotte artistiche esso nasconde.

Ora un grande avvenimento è alle porte. Il Dopolavoro ha bandito il concorso nazionale per le bande e le filodrammatiche, e tra giorni una Commissione dovrà venire in paese per esaminare banda e filodrammatica locali. L'onore del dottore e di Noccolini è in giuoco e ognuno dei due spera di vedere sè vittorioso e l'altro respinto. Invano i soliti pacieri cercano in quest'occasione di riavvicinare i mecenati: invano si organizza una grossa partita di caccia alla lepre per pacificare i due nella saporosa atmosfera della battuta mattutina, della polentata tradizionale...

Intanto il veterinario riceve una visita improvvisa e inaspettata. Sua nipote Laura, figlia di una sorella fuggita di casa e morta lontana per la passione del teatro, ritorna alla casa materna presa dalla nostalgia dei luoghi, dove sua madre fu giovane. Laura vive a Roma, quasi indipendente. Ha anche lei nel sangue la passione materna: ha già fatto il suo « provino », canta deliziosamente, sogna coi grandi occhi aperti chissà che cosa...

A casa dello zio trova le due cuginette provinciali che vedono in lei un altro mondo, terribile eppure affascinante.

Deve raccontare, deve inventare. Ma lo zio veterinario è inflessibile: ella deve rinunciare a ogni idea di carriera cinematografica o teatrale, deve rientrare nei ranghi. Il teatro, ohibò! Fosse almeno quello lirico...

Laura si ribella, si sente estranea e passa armi e bagagli all'altra casa, a quella cioè di Noccolini, anche lui parente suo, più lontano di Cecconi, ma così intenditore di teatro, così aperto ai sogni d'arte, pur tra gli affari di compra e vendita di suini.

Così anche Laura è presa dall'ingranaggio della rivalità fra i due: tanto più che Noccolini le propone senz'altro di recitare nella filodrammatica in vista della grande prossima prova. Ella reciterà col figlio di Noccolini, Ermanno, che vede in Laura, rigoglioso, quel fiore che ammirò in boccio nell'adolescenza: nel dramma, scritto dal mercante di suini — poeta — c'è una lunga scena d'amore ed Ermanno vi metterà tanto trasporto, tanta verità, ormai...

A dare gli ultimi tocchi alla preparazione, lautamente stipendiato dal Noccolini, giunge il cav. Cainati, l'attore che ha recitato davanti ai principali pubblici del mondo.

Nel campo avverso invece, desolazione. La prima cornetta, l'usignolo della banda, si è ammalato: impossibile sostituirlo con elementi locali o vicini. Ma Cecconi ha un'idea. Il suo giovane fratello, Roberto, che a Roma, finanziato dal portafoglio fraterno, si sta affermando come industriale, da ragazzo minacciava di diventare la prima cornetta del mondo, e nel famoso pezzo della « Mezzanotte » raggiungeva effetti portentosi.

Bisogna chiamarlo telegraficamente.

Ma il giovane Roberto sarebbe venuto anche senza il richiamo del fratello: bastava quello di Laura, ch'egli ama da tanto tempo e con tanta speranza. Ed egli ora pensa, nella pace del suo paese, in mezzo alle cose buone della sua terra,



di poter finalmente veder fiorire questo suo amore, lontano dalle distrazioni e dalla fretta della grande città.

Ma sì! Egli non ha fatto i conti con la tesissima situazione locale: non poteva certo prevedere che il fratello gli chiedesse, come una ricompensa a tutte le sue benemerienze verso di lui, di suonare... la cornetta in piazza: non poteva immaginare che Laura, sotto la guida del Cainati, si preparasse a recitare una lunga scena d'amore con Ermanno, col quale — da ragazzo — s'erano dati tanti pugni.

Roberto non solo vuol dissuadere Laura da questa recita, ma dal continuare per la via dell'arte. Le darà il cuore e la capanna, ma ella sogna anche il palcoscenico: i due giovani incominciano a inalberarsi, la rivalità dei parenti si insinua anche nella loro spregiudicatezza cittadina, i filodrammatici e la banda, Cecconi e Noccolini, Montecchi e Capuletti... e poi c'è Ermanno che stringe così appassionatamente Laura nella sua scena d'amore del terz'atto: Roberto assiste a una prova, si irrita, si allontana disilluso. Ormai la causa della banda ha un sostenitore di più e forse la cornetta sospirerà il giorno della prova nel canto della « Mezzanotte ».

Intanto, mentre fervono i preparativi, i due rivali mediante i loro emissari cercano di fare un grosso colpo: comprarsi la complicità dei ragazzini del paese che, divisi in due campi avversi, combattono dietro la chiesa, epiche battaglie. Le armi costano: sicché lo stato maggiore dei due eserciti è indotto a meditare sull'offerta duplice dei rivali. Il tiro dei pomodori e delle patate sul palcoscenico, i fischi alla banda potrebbero fruttare grossi finanziamenti per le operazioni belliche. Ma no! Il generalissimo che ha undici anni, rifiuta alla fine e recisamente: i bambini del paese, ormai soldati, sdegnano le male arti della diplomazia.

Siamo ormai alla vigilia della grande prova. Si attende la commissione. Il partito del teatro e quello della banda sono alle vedette per accaparrarsi i favori dei commissari e denigrare in tempo i rivali.

Ma un'altra grossa sorpresa complica ancora le cose.

Il Cainati che dovrà partecipare alla recita (favore eccezionale concesso al cav. Noccolini), ha invitato alla festa d'arte una sua grande amica, artista celebre quanto lui, regina di bellezza e di bravura.

Questa non è altri se non la donna amata nella giovinezza dai due rivali: ora ritorna carica d'anni e di belletto, pomposa, ricca di debiti, vasto rottame di un mondo naufragato.

Si ridesta nei verdi cuori dei rivali l'antica fiamma, ma con una vera malinconia: ed ella cammina con loro per le vie del paese e la gente mormora, si parla di pace, di tregua, di romanzi sconosciuti, di misteri lontani...

Finalmente, il giorno previsto, scendono dal treno dei grossi signori. I Commissari! Sono presi d'assalto, invitati, riveriti: mangiano, bevono, fanno il chilo. D'arte neanche una parola, di musica neppure una sillaba, che strana commissione!

Ed ecco la grande prova. Al teatro si inizia la recita.

Ma il Cainati non è al suo posto di comando, perché non può reggersi in piedi. Il robusto vino paesano, largamente offertogli dal partito dei bandisti, lo ha afferrato. Si cerca, in camerino, di rianimarlo, di truccarlo, di vestirlo per la recita: ma è un disastro. Noccolini si strappa i capelli, ma Laura frema di speranza per il suo debutto. Il contegno di Roberto, le dispute con lui l'hanno rattristata, ma questa sera ella avrà il suo battesimo d'arte.

Ermanno già si pavoneggia nel suo costume, già pregusta il suo duplice successo nella grande scena d'amore. La gloria degli applausi e il bacio dell'amata! Ma a un tratto la porta del suo camerino si spalanca: è Roberto. Vuole i suoi abiti, presto. Lo spoglia, si traveste, lo atterrisce: infine lo chiude dentro a chiave.

La recita è già iniziata: tocca a Ermanno. Ma è Roberto che si precipita sulla scena in vece sua. Senza sapere una pa-

rola della parte, improvvisa, dice il suo amore, la sua gelosia, la sua speranza: ottiene un successo personale strepitoso.

Ma dopo questa scena dovrebbe entrare Cainati: lo spingono dalle quinte, ubriaco. Tenta recitare, si impapera, sragiona. Il pubblico ride, fischia, strepita. I commissari che fin adesso hanno dormito, si tengono la pancia. Ed era una scena di terrore e di pianto!

Ciò che salva la situazione è la canzone di Laura. Una dolce canzone che ancora di più accende l'amore di Roberto. E il pubblico l'applaudiva conquistato, mentre il Cainati piange melodrammaticamente sulla sua rovina artistica e sul mancato pagamento da parte di Noccolini del premio promesso.

Il giorno dopo è la prova della banda. Il pezzo della « Mezzanotte » è suonato alla perfezione. Laura segue con straordinaria attenzione la prima cornetta... Ella non sa che il « trombettiere » conquista così il consenso del fratello maggiore.

Alla fine della prova, intimiditi e preoccupati i due rivali e i loro partigiani si accostano ai taciturni commissari. Ma costoro pronunciano strane parole: « tanto al chilo ». Sicuro, quei signori panciuti e silenziosi, formidabili forchette, chi sono? Il mistero è svelato: essi erano venuti per comperare una grossa partita di maiali, erano stati accolti trionfalmente, aspettavano il momento per concludere l'affare dopo le feste, ecco tutto.

Un telegramma recapitato in questo momento finisce di chiarire il mistero: la commissione avvisa di avere rinviato il suo arrivo ad epoca da destinarsi.

Addio sogni, lotte, battaglie d'arte e insonni vigilie!

La vecchia attrice, mentre il Cainati è felice per il rinvio della prova che salva la sua reputazione, prende a braccetto i due rivali. Rievocano gli anni passati. I tempi sono mutati. Sono svaniti.

I due vecchi rivali si riconciliano nella malinconia dei ricordi e nella ritrovata concretezza dei propositi.

Nel dolce paese umbro, dopo questa terribile settimana di allarmi e di affanni, ritorna la quiete e la tranquillità.

Lontani echeggiano i gridi festosi dei bambini combattenti.

Sulla bianca strada l'auto di Roberto dove tante volte Laura ha rifiutato di salire s'arresta bruscamente. E non per un guasto: gli è che Roberto ha da dire a Laura una cosa importante, molto importante. Una confessione che non richiede molte parole, specie quando i due interlocutori sono tacitamente d'accordo.

ASPETTI SOCIALI

A proposito di avanspettacolo, che è della attualità più viva, è degno di nota un articolo di Ermanno Contini, che considera uno dei lati del problema.

« Da principio esso era veramente un avanspettacolo offerto al pubblico delle maggiori sale cinematografiche in aggiunta al film che restava il nucleo maggiore del programma; ma, a poco a poco, rimpiazzando il caffè concerto, la rivista e l'operetta decadute e quasi scomparse come genere a sé, esso ha finito nella maggior parte dei casi per dilagare, prendere il sopravvento e formare il pezzo forte del programma dei cinema di secondo e terz'ordine nei quali il film è, adesso, ridotto ad essere un complemento dello spettacolo di varietà. Si sono, dunque, invertiti i termini: dai due o tre numeri di caffè concerto, dal breve bozzetto comico e parodistico, si è giunti ad un programma vasto e completo di rivista o di operetta che dura due ore buone e impiega un notevole numero di esecutori e di suonatori.

« Molto ci sarebbe da dire su la qualità di questi spettacoli nei quali impera, purtroppo, la grossolanità, la volgarità, il cattivo gusto più marchiano e spesso addirittura insoppor-

tabile; ma sebbene ciò non ottenga altro scopo che quello lamentevole di corrompere e di traviare il già non troppo elevato gusto del pubblico grosso, non vogliamo, almeno questa volta, occuparci di sì delicato e scottante argomento. Ci preme innanzi tutto di dire, occupandoci per la prima volta della questione, che sarebbe necessario ed urgente un energico intervento delle autorità per tutelare il decoro degli artisti dell'avanspettacolo nei confronti delle condizioni in cui sono costretti a lavorare. Nei locali in cui essi recitano, cantano e ballano, manca non diciamo ogni comodità ma ogni garanzia di quel minimo di rispetto umano e di igiene cui ha diritto chiunque lavora. Non soltanto i camerini difettano, obbligando ad una indecorosa promiscuità, ma quei pochi che esistono, improvvisati spesso nei sottopalchi o nei magazzini, sono angusti, privi di aria, di luce, di acqua, torridi l'estate, gelidi d'inverno, maltenuti, umidi, privi di ogni elementare necessità.

« In siffatti locali gli artisti sono costretti a passare la maggior parte della giornata, dalle due del pomeriggio a mezzanotte almeno, poichè l'avanspettacolo, oltre le ore di prova, è tenuto a fare due o tre recite giornaliere. Nell'anno XIV, dopo che il Regime ha rivolto da anni le massime cure affinché ogni ordine di lavoratori abbia assicurata non solo una dignità professionale, ma tutte quelle garanzie di igiene fisica e morale che assicurino la sanità degli individui e della collettività, ci sembra che un tale stato di cose sia addirittura intollerabile.

« Opportune norme dovrebbero essere imposte a tutti i proprietari di cinema-varietà per esigere una decorosa sistemazione e organizzazione dei locali destinati agli artisti; e frequenti ispezioni di controllo potrebbero essere istituite per garantire l'osservanza di esse.

« Non c'è ragione al mondo perchè non si possa pretendere da questi impresari ciò che si pretende da quelli dei teatri veri e propri ».

(Il Dramma, Milano, n. 224 del 1935).

Si è detto in principio che la nota di Ermanno Contini, cui « Cineomnia » aderisce senza riserve, considera uno dei lati del problema, certo uno dei più gravi.

Ma vi è l'altro. Esattamente il Contini rileva che quanto doveva costituire solo un complemento di programma ha snaturato la sua funzione ed è giunto a rovesciare l'ordine dei fattori, così che il film, oggi, e non soltanto nei cinema di secondo e di terz'ordine, ma anche nei maggiori, costituisce esso un'integrazione pura e semplice, di fatto, dello spettacolo di varietà.

Che delle composizioni o dei brani musicali possano alternarsi al programma filmistico, sarebbe ottima cosa, che contribuirebbe alla cultura ed alla propaganda musicale delle masse e contribuirebbe egualmente a risolvere, se pure in parte, l'attuale crisi che il sonoro ha provocato tra i compositori e gli orchestrali. D'altro canto, salvo che si tratti di musiche in stridente contrasto col film che si proietta, ed a ciò potrebbero ovviare sia il buon senso degli esercenti, sia una opportuna revisione dei programmi, la musica rimarrebbe senz'altro come complemento del film ma non avrebbe neppure l'apparenza formale di volerlo superare od annullare.

Per il varietà vero e proprio la cosa è diversa. Tra gli infiniti difetti e danni che esso presenta, vi sono quello della moralità (v. in questo stesso numero il brano di una pastorale del cardinale Schuster, di Milano), vi è il colpo economico non lieve che viene ad apportare al noleggino ed all'esercizio cinematografico, con lo sviamento delle folle degli spettatori verso i locali in cui appaiono i numeri più volgari e meno opportuni di varietà, vi è il danno estetico-artistico degli stessi spettatori cui, anzichè offrire bei film, che da soli sarebbero sufficienti a reggere il cartellone, si somministrano pellicole di



Gustavo Machaty, il regista di « ESTASI » e di « NOTTURNO ».
Invia il suo saluto a « Cineomnia ».

infimo ordine, che costituiscono il pretesto, ma che sono unicamente il riempitivo del programma.

Non pare che cinema e varietà possano congiuntamente coesistere, se veramente si intenda fare della « buona » cinematografia e se ne intenda elevare il livello artistico. Piuttosto, se motivo dell'introduzione dei varietà sia la crisi delle masse degli artisti, le si potrebbe favorire con altri mezzi, con agevolazioni fiscali per i locali in cui esse intendano esibirsi. Ma occorre lasciare il cinema a sè, nella sua vita integrale, con qualche intercalazione di pura musica e costringere in questo modo la produzione e l'esercizio, sotto minaccia di constatare la diserzione del pubblico, ad offrire buoni, seri, onesti, artistici programmi di film.

(I.C.E.).

In una sua recente pastorale, il Cardinale Schuster diceva: « ... noi vorremmo che certi cinematografi, certi spettacoli di varietà con altri ritrovi di vizio, dove tanti purtroppo fanno sperpero di coscienza, di denaro, di sanità, di energia, venissero chiusi ».

D'accordo, in tesi di massima... ma non per i cinema, sì bene per... certi spettacoli. Il cinema in sè e per sè è un'industria, che ha diritto di vivere. Tutto sta a razionalizzare, moralmente, questa industria in modo che la merce-spettacolo, se pure di merce possa parlarsi, sia sana, pura, aderente alle più nobili idealità dello spirito e della mente.

L'arte non ha bisogno di essere immorale, suggestiva di criminalità e di volgarità per attirare il pubblico. L'esperienza di ogni giorno è documentazione del contrario. Sono le cose belle e oneste, al tempo stesso, che attraggono e riscuotono gli applausi degli spettatori.

Oggi, in tutti i paesi del mondo, e l'Italia ha l'onore di essere in prima linea, tra i primissimi, si accentua questa ten-

denza artistico-moralizzatrice del cinema, che non ha certo bisogno di Campagne della Decenza, per vincere. È lo spettatore stesso che seleziona e diserta.

Ove, poi, difetti, in questo settore, lo spirito di collaborazione degli esercenti, allora, sì... anche i cinema potrebbero essere chiusi con semplice provvedimento di polizia.

In quanto ai varietà, d'accordo senza restrizioni. Cos'è, il varietà, nei cinema? Una superazione o una demolizione del film? O un poco pulito pretesto di avallare pellicole di scarto con la visione di nudità femminili?

(I.C.E.).

Mario M. Morandi in un articolo dal titolo « Del film militare » rileva l'efficacia che pellicole impregnate sopra la vita militare tanto di guerra quanto di pace possono avere non soltanto sulla cultura dei soldati, quanto sulla cultura di uno spettatore normale.

Secondo l'autore il film militare, per raggiungere i suoi effetti deve tener conto anche degli aspetti meno appariscenti del servizio, purchè ne dimostri l'importanza nella vita dell'individuo e in modo particolare, dell'italiano che, attraverso l'istruzione premilitare voluta dal Fascismo, è chiamato sin dalla sua età più giovane a trovarsi a contatto con le forze armate.

Il risorgere della personalità umana nella vita militare è dimostrato dalla diversa scioltezza delle membra nelle divise che in un primo tempo diffondono nei coscritti una universale mortificazione. Nella massa ancora un po' goffa, ma già più marziale, nelle allineate schiere dei visi, si comincia a riconoscere questo da quello, a cogliere nelle manifestazioni visibili espressioni di un prevalere della vita fisica sulla vita puramente spirituale.

L'autore ritiene che data la serietà e la severità della vita del soldato, dato che nelle caserme non circolano splendide infermiere od affascinanti fanciulle, il film militare dovrebbe ricorrere molto scarsamente alla suggestione dell'elemento donna.

(*Lo Schermo*, Roma, n. 5 del 1935).

Il Consiglio della Contea di Surrey ha disposto che i minori di 16 anni non possono, sotto alcun pretesto, visionare le pellicole definite come terrorizzanti dalla censura britannica.

Finora, i minori potevano assistere ai suddetti spettacoli. Unico obbligo degli esercenti era di avvertire, con un'apposita dicitura, che tali film non erano adatti per fanciulli.

(*The Cinema*, Londra, n. 3176 del 1935).

Tanto più interessante questa notizia, in quanto (v. *Cineomnia* n. 7 del 1935) essa smentisce, in pieno, e con notevole senso di opportunità, la trovata di quell'inglese, che Guido Piovene ha ritrovato a Londra e per cui il dramma, l'orrore, il fattaccio, il sangue in genere costituiscono uno stimolante erotico-emozionale. Evidentemente si trattava di uno di quegli « excentric men » immortalati da Henry Monnier ne « Il signor Prudhomme », ma che non fanno stato neppure nel loro paese.

In seguito al ritiro della pellicola « *Capriccio spagnolo* » della Paramount di cui si è già data notizia sulle colonne di « *Cineomnia* », il Console Generale di Spagna ha deciso di trasferirsi da San Francisco a Los Angeles per poter seguire più da vicino la produzione cinematografica che interessa il suo paese.

(*Motion Picture Daily*, New York, n. 122 del 1935).

LIONEL
BARRYMORE
CHESTER
MORRIS
JEAN
ARTHUR



MISSIONE
EROICA

Si è sempre parlato dell'opportunità di un controllo « per esportazione » che potesse impedire l'invio in un dato paese, di un film contenente elementi denigratori della vita del paese destinato ad accogliere il film. L'iniziativa del Console di Spagna in America è un passo ulteriore verso questo sistema di difesa sociale. Provvedere a sorvegliare preventivamente la produzione, anzichè limitarsi a censurarla o criticarla in un secondo momento.

La proiezione del film « Bengal Lancer » (Il lanciere del Bengala) è stata sospesa al Cairo in seguito a proteste e tumulti studenteschi.

(To-Day's Cinema, Londra, n. 3189 del 1935).

Si tratta del famoso film, tanto per non dimenticarlo, che ha suscitato proteste in tutti i paesi d'Oriente ove è stato proiettato. Il che sembra non abbia indotto, e sarebbe stato un atto di saggezza, a limitarne la proiezione agli schermi d'Occidente. D'altro canto si è sempre detto e ripetuto che base della comprensione internazionale è il rispetto-reciproco. Rispetto, quindi, per tutti i popoli e necessità di non urtare le loro suscettibilità, che potranno essere erronee ma che, in campo internazionale, sono rispettabilissime.

Un film che voglia vivere e vincere deve poter essere applaudito a Londra ed a Shanghai. Altrimenti è antipolitico e tendenzioso.

Gli Istituti scientifici ricorrono sempre più largamente al cinema per documentare i risultati delle loro spedizioni. Tra le ultime informazioni sono le seguenti:

1) Il dr. Hrdlicka, Conservatore della Sezione di antropologia fisica della Smithsonian Institution, accompagnato da un gruppo di otto studenti, ha trascorso la maggior parte dell'estate nell'isola di Kodiak, al largo delle coste dell'Alaska, per proseguire gli scavi iniziati sulle fondamenta di un antico villaggio, quattro anni or sono. Egli ha riportato a Washington, un ricco materiale antropologico, in oggetti e scheletri.

Una selezione dei campioni più interessanti della collezione sarà esposta nel Museo nazionale e verrà data una conferenza, sull'argomento, illustrata da film;

2) George Godwin, Conservatore aggiunto alla sezione mammiferi del Museo americano di Storia Naturale e il signor Harry Snyder si sono recati nella regione del Mackenzie e della Colombia Britannica per collezionarvi dei montoni bianchi e dei cervi e per riprendere un film sulla vita del caribù, del bue muschiato e del bufalo dei boschi;

3) Il Museo Nazionale del Canada, di Ottawa, ha organizzato in quest'anno parecchie spedizioni di studi scien-



CARLO LAMAC regista e interprete di « PARADISO PERDUTO ». Edizione « Italo Swiss Film » - Milano.

tifici nelle varie regioni del Canada. Ha incaricato, particolarmente, i signori Jeness e I. Smith di recarsi a girare dei film sui più caratteristici accampamenti d'indiani a Golden Lake ed a Rice Lake. Ha dato, inoltre, incarico a P. A. Taverner di raccogliere dei campioni, di prendere delle fotografie e di girare delle pellicole di soggetti biologici nella regione di Ottawa.

(*Les Musées Scientifiques*, Ginevra, n. 31-32 del 1935).

L'etnografo francese Marcello Griaule ha terminato una terza missione nell'Africa Occidentale Francese per l'indagine etnografica delle popolazioni dogoni del grande arco del Niger. Per giungere sui luoghi i membri della spedizione hanno seguito la via sahariana passando nell'andata per Algeri, Tamanrasset, Kidak, Gao, Mopti e nel ritorno per Gao, Bidon, Algeri. Mentre le ricerche precedenti avevano avuto di preferenza come fine lo studio della regione di Sanga, questa volta gli itinerari (in automobile, a piedi o a cavallo) hanno permesso la vista dei più importanti villaggi dogoni. Le ricerche riguardano in particolar modo la etnografia, quindi la linguistica, la geografia, le scienze naturali; abbondante risulta soprattutto la documentazione fotografica e cinematografica e ricche le collezioni, destinate al Museo del Trocadero per la parte etnografica e al laboratorio d'antropologia del Museo per l'antropologia. Nove europei specializzati hanno lavorato sui luoghi per tre mesi e due di essi sono restati ancora più a lungo sul posto per completare le ricerche.

(*Bollettino della R. Società Geografica Italiana*, n. 10 del 1935).

« *Life Begins* » prodotto dalla « Yale University Clinic of Child Development » in collaborazione con gli « Erpi Picture Consultants » sotto la direzione del dr. Arnold Gesell, psicologo di fanciulli e direttore dell'indicata clinica, costituisce il primo saggio sistematico di annotare in film tutte le particolarità insite al fanciullo e di seguire il corso del suo sviluppo normale.

Si tratta dei risultati di un quarto di secolo di lavoro del dr. Gesell e a questo effetto furono eseguite nella clinica delle riprese sopra centinaia di fanciulli su oltre 100.000 metri di pellicola.

(*Informazione diretta dell'I.C.E.*).

La nuova serie di film della Universal dal titolo « *Miracles of Nature* » (Miracoli della Natura) è stata ripresa facendo uso di un nuovo sistema microcinematografico. Finora sono state realizzate sei pellicole, ognuna di una bobina, che portano per la prima volta sullo schermo gli infinitamente piccoli in tutte le manifestazioni della loro sorprendente vita.

(*To-Day's Cinema*, Londra, n. 3186 del 1935).

ESTETICA GENERALE

In un'intervista concessa agli Artisti Associati lo scrittore e romanziere H. G. Wells ha dichiarato che il cinema eserciterà una considerevole influenza sulle attuali forme letterarie e che potrà dare origine ad una « letteratura collaterale » sotto forma di pubblicazione di scenari cinematografici. Rammenta, a questo proposito, di aver già pubblicato uno dei suoi scenari « *Cose da venire* » (Things to Come). Afferma che la pubblicazione di questi scenari è una cosa interessante soprattutto se, in via liminare, siano tolte tutte le indicazioni di carattere tecnico, mentre le indicazioni relative alla musica dovranno essere conservate così come la descrizione totale delle scene e del dialogo.

Siamo lieti che uno scrittore del nome di Wells voglia sostenere la forma dello scenario come forma letteraria nuova, tesi che è stata sostenuta da uno dei nostri collaboratori nel n. 7 di " Intercine " (Drammaturgia del cinema). D'altro canto dobbiamo aggiungere che Wells cade in errore nel ritenere, come appare dalle sue affermazioni, che lo scenario letterario dovrebbe essere tratto dallo scenario tecnico (découpage), mentre avviene esattamente il contrario.

Non si discute che lo scenario letterario, che debba essere pubblicato, rimarrà opera letteraria nuova, come tale adatta ad essere filmata, per quanto non necessariamente, ma se non possa raggiungere, o giungere, allo schermo, non potrà essere considerata come opera cinematografica, ma unicamente come opera letteraria.

Questa concezione di una nuova letteratura che dovrebbe la sua nascita alla cinematografia trova anche numerosi aderenti in Italia ed a questo riguardo si possono citare alcune parole del critico cinematografico dell'« Osservatore Romano » (n. 293 del 1935) che termina un suo articolo con queste espressioni:

« Bisogna che i letterati creino delle opere con specifica destinazione cinematografica: pensare un mondo nuovo per manifestarlo con l'arte nuova, essere poeti, drammaturghi, storici, tragedi, senza dimenticare le infinite risorse dell'obiettivo di una macchina da presa.

« Se tante nobili manifestazioni umane hanno i loro cantori, se il volo trova l'equivalente lirico in un verso, anche il cinematografo accanto alle sale da posa, alle agenzie e subagenzie deve avere, se vuol vivere e progredire, i suoi cervelli pensatori con le sue biblioteche che lo tramandino vittoriosamente al futuro ».

Più avanti, nello stesso articolo si afferma che, parlando di letteratura cinematografica, non si intende accennare a: « quella che ci racconta in pomposi volumi i pettegolezzi licenziosi delle dive, ma intendiamo riferirci al nobile compito di rivestire e adornare artisticamente le linee nude e nervose di un soggetto, per dare al pubblico non solo il film ma anche, in egual dignità, il libro che lo ha espressamente determinato ».

Altra prova dell'interesse che presenta questo argomento è che il Comitato Cinematografico del Dipartimento dell'Educazione Secondaria dell'Educazione Nazionale degli Stati Uniti ha raccomandato la pubblicazione di una " guida " per tutte le pellicole che presentino un certo interesse letterario.

Oltre, Wells, nell'intervista che si è citata, espone una verità un po' lapalissiana affermando che la musica, nel cinema, è ancora ben lontana dall'essere perfetta ed ancora meno soddisfacente.

Sarebbe stato, senza dubbio, opportuno, che il signor Wells avesse chiarito le sue affermazioni dicendoci se egli intendesse riferirsi alla qualità del suono, e quindi ad un problema unicamente tecnico od anche al montaggio musicale considerato come parte emozionale e suggestiva del film.

A proposito della cinematografia a colori Wells dà ai produttori dei consigli, per quanto un poco arditissimi: quello che non bisognerebbe fare delle pellicole a colori prima di tre anni ancora...

Naturalmente cade in errore nell'affermare che il colore nuoce al soggetto.

Inoltre egli si limita a ripetere, per quanto rifletta colore e cinema, quanto una infinità di critici e di cineasti hanno gridato a tutti i venti non appena si fu agli inizi del parlato, affermazioni che il tempo ha dimostrato completamente false. Come e per il suono l'insuccesso di una pellicola a colori non risiederà nel fatto di essere a colori, ma in ciò che gli autori del film non avranno compreso la forza potenziale,

emozionale, suggestiva di questo nuovo fattore nella cinematografia.

L'intervista termina con l'affermazione che la propaganda non dovrebbe trovare posto nel cinema, che è chiamato, unicamente, a divertire.

Concezione del cinema, quest'ultima, troppo limitata e, forse, ottusa. Divertire non significa escludere che l'uno o l'altro film non possano sostenere concezioni sociali, morali o politiche, o svilupparle, concezioni che saranno, logicamente, diverse a seconda dei paesi. In ogni modo, per quanto riflette la diffusione delle pellicole di propaganda nei vari paesi, in ciascuno di questi esiste un organo di controllo adatto a giudicare se pellicole del genere possano considerarsi atte allo spirito o alla mentalità di quel paese.

Ma, voler fare del cinema un'arte che non abbia diritto a sostenere l'una o l'altra tesi, significherebbe rimproverare, per esempio, a Molière di aver posto in satira nelle opere che egli ha scritto, la società del suo tempo.

Virgilio Scattolini, nel trattare il problema dell'autore del film afferma che: «l'autore dovrebbe essere il principio, il nucleo, il fondamento di ogni lavoro del cinematografo. Tutto il resto dovrebbe essere in funzione di lui, cioè un insieme di mezzi per realizzare il pensiero dell'autore che è il fine dell'opera destinata allo schermo».

Ciò premesso egli afferma che dalla storia del teatro ci viene l'insegnamento che i migliori autori teatrali o erano attori essi stessi come Shakespeare e Molière o direttori di compagnia come Ibsen, oppure vivevano per consuetudine a contatto con gli attori come il Goldoni: erano, insomma, poeti drammatici e nello stesso tempo tecnici esperti dell'arte teatrale. Se tanto si dimostra necessario per la scena, a maggior ragione lo si deve ritenere per lo schermo il quale richiede, più del teatro, cognizioni tecniche complesse. Accade invece che «la massima parte di coloro che fino ad oggi hanno preteso di essere autori del cinematografo, ha dimostrato la più ingenua ignoranza dei difficili e complicati processi tecnici attraverso i quali deve passare il loro copione per essere tradotto in spettacolo cinematografico. Anzi, nella maggior parte dei casi, l'autore purtroppo non sa nemmeno come si fa un copione cinematografico. Si ha l'ingenua pretesa che basti andare al cinematografo per acquistare le necessarie conoscenze tecniche, mentre invece tale competenza si acquista non nelle sale da spettacolo, ma nei teatri di posa, assistendo al girare delle pellicole.

Sotero, il caricaturista brasiliano, ha esposto in Roma, in una saletta della « Taverna del Quirinale » una serie originalissima di astri del cinema, d'ambo i sessi, originale e signorile al massimo grado.

Col puro impiego del bianco e nero il Sotero ha saputo rivelarci aspetti di tutto singolari della sensibilità di Wallace Beery, un William Powell stilizzato in una compassata aria di ironia, mentre, nella coppia Stan Laurel-Oliver Hardy, ci mostra la pienezza dei suoi mezzi di caricaturista in vena di buonumore.

In due grandi occhi pieni di novità e di meraviglia appare la Crawford, e Greta Garbo, nella sua linea di austerità e di dignità, non perde alcuna delle sue caratteristiche, nemmeno nei tratti del caricaturista.

« Astri in caricatura », figure e nomi tra i più popolari dello schermo mondiale: quadretti attraverso i quali la personalità artistica del Sotero s'impone non solo per la virtuosa padronanza della linea, ma anche come rivelazione personalissima di una forma d'espressione elegante ed efficace.

« Cineomnia » è lieta di offrire nelle sue pagine, ai lettori, la serie degli Astri dello schermo in tratti del più garbato grottesco.

OLIVER
HARDY



STAN
LAUREL



JOAN
CRAWFORD

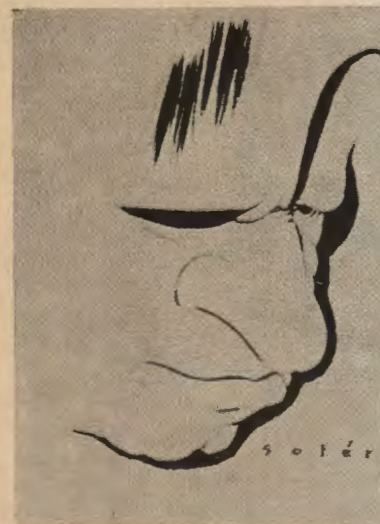




JOHNNY
WEISSMÜLLER



MYRNA
LOY



WALLACE
BEERY

« Questa deficienza dei pretesi autori è stata una delle cause, e non ultima, dello sproporzionato prevalere del regista.

« La prima scuola per un candidato autore cinematografico dovrebbe essere proprio questa. E allora acquisterebbe immediatamente la coscienza precisa di quello che si potrebbe chiamare il pensare cinematograficamente, lo scrivere cinematograficamente, lo sceneggiare cinematograficamente. E sarebbe in grado di offrire al regista dei copioni perfettamente realizzabili, lasciando a costui la propria parte, limitata ad eseguire il pensiero dell'autore.

« Però, fino a che l'autore non sarà capace di tanto, avremo sempre dislivello e disgregazione dannosa di lavoro e mai unità feconda di vera e propria grandezza artistica. Avremo sempre, per esempio, regie magnifiche in funzione di soggetti meschini, oppure magnifici soggetti rovinati e stritolati addirittura nello svolgimento della sceneggiatura e della regia ».

In un successivo articolo dal titolo « Sincretismo e immaginazione » lo stesso A. sempre sul problema accennato rileva quali siano le principali doti che debba avere l'autore del film.

Prima di tutto una vivace fantasia per trovare soggetti originali, ricchi di situazioni inaspettate e nuove e capaci di suscitare negli spettatori quella forte suggestione che suscitano le altre arti e, nello stesso tempo, una forte immaginazione, ossia la capacità, man mano che la fantasia svolge le sue trovate, di immaginare contemporaneamente come le situazioni e i fatti si svolgerebbero e i personaggi agirebbero e parlerebbero nella realtà della vita e come, invece, tutto ciò avverrà nella realizzazione dello schermo. In altri termini bisogna possedere quel tale sesto senso che nel linguaggio del teatro si chiama « ottica teatrale » mancando il quale non si può riuscire autori drammatici o autori cinematografici.

Il ritenere che sia sufficiente all'autore dello schermo la sola fantasia senza l'immaginazione e supplire questa mancanza a mezzo del regista, affidando a questi anche quella parte elaborativa che spetterebbe all'autore, è un errore danosissimo, che ha dato appunto luogo a tutti quei risultati disastrosi che si possono constatare.

L'autore della pellicola deve possedere fantasia ed immaginazione al tempo stesso e deve possedere, inoltre, la conoscenza della complessa tecnica cinematografica. Scrivere per il cinematografo è perciò una cosa molto più seria e difficile di quello che non si creda. Il fatto che sino ad oggi l'autore cinematografico non esiste è la prova dimostrativa di questa enorme difficoltà.

« L'arte dello schermo non ha che quarant'anni di vita. Chissà se la poesia, il romanzo, il teatro, che pur tecnicamente sono tanto semplici, a quarant'anni dalla loro origine avevano prodotto già qualche cosa di veramente artistico. Un tal pensiero, conclude l'A., ci induce a sperare ».

(*L'Osservatore Romano*, Città del Vaticano, nn. 287 e 293 del 1935).

In un articolo dal titolo « La Musica e il Film » M. I. Calvocorresi dopo avere rilevato che la funzione della musica nei riguardi del film ha dato luogo a numerose polemiche, sostiene che la soluzione del problema si avrà nella mutua comprensione e nell'intelligente collaborazione fra compositore e regista.

La vera funzione della musica — prosegue l'A. citando un'opinione di Lionel Landry — è la stessa tanto nei film sonori quanto nell'opera, nella danza e in qualunque altra forma teatrale, ma nel film la difficoltà è resa più ardua in quanto si tratta di associare la musica alla parola parlata. In alcuni film, come « *Liebelel* », « *The Unfinished Symphony* » (La sinfonia incompiuta) e « *Maskerade* », quest'ultimo problema è stato felicemente risolto.

Infine l'A. chiude il suo articolo citando un problema estetico che hanno dovuto affrontare tutti i compositori, dal-

l'epoca di Monteverdi ai nostri giorni. La parola può conseguire un effetto psicologico o drammatico in pochi secondi, mentre la musica, per raggiungere il medesimo effetto, richiede più tempo. Quando un compositore cerca d'illustrare ogni quadro del film, la sua musica immancabilmente procede a sbalzi e a scatti, ed egli si trova nella necessità di rallentare il tempo. Due strade gli si schiudono innanzi: o illustrare con musica adeguata i momenti essenziali del film collegando i vari stili con un periodo musicale qualora il dialogo non provveda un collegamento adeguato; o — soluzione tutt'altro che facile — far procedere parallelamente il film e la musica con una certa indipendenza che si fonda armonicamente negli episodi centrali. In tal modo la musica conserverà la propria continuità pur mantenendosi in un collegamento abbastanza intimo con le immagini. Questa indipendenza collaborante, osserva A. Hoérée, è il metodo usato da Mozart nelle sue opere.

(*Sight and Sound*, Londra, n. 14 del 1935).

Si richiama, a questo proposito, l'interessante articolo di Douglas Moore, tratto dal "National Board of Review Magazine", che è stato ampiamente riassunto nel n. 7 (1935) di "Cineomnia" ed a cui seguiva una nota critica di un nostro collaboratore.

Il tema "Musica e cinema" è lo stesso. Oggi il Calvo-corresi lo tratta sotto aspetti che non sono antitetici ma concorrenti a quelli del Moore.

È un argomento di primissimo piano, nella vita avvenire del cinema e "Cineomnia" si riserva di tornarvi su.

In un articolo dal titolo: « Il nuovo orientamento del cinema », Robert Herring incomincia con l'osservare molto argutamente che nella mente della maggioranza delle persone che vanno al cinema, il cinema stesso s'identifica con un primo piano, assai più grande del normale, di una donna spaventata conosciuta come la stella del film. Settimana dopo settimana, con la massima regolarità, s'informa il pubblico che essa è una grande attrice, superiore alla stessa Bernard, e mal si tollerano i dubbi di quanti si chiedono come ciò possa essere, dal momento che la stella in parola non ha per lo più nessuna espressione, ha dei capelli di fantasia, le sopracciglia rasate, le ciglia finte, e, evidentemente, nessuna relazione con la vita. Ma simbolizza il cinema. E tanto basta.

Tutto questo è deplorabile e sleale al tempo stesso. Il pubblico è talmente ossessionato da queste fragili e false dee e, conseguentemente, dai drammi meschini che esse interpretano, che ha finito per credere che tutto lì sia il cinema. E ha sbagliato. Perché oltre al film drammatico vi è anche il film poetico, filosofico, religioso e scientifico. Ma il grosso del pubblico non sa dove cercarlo e si contenta o per lo meno si rassegna alla produzione teatrale.

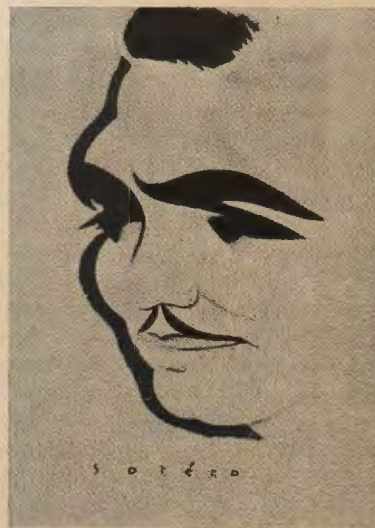
L'industria è stata fin troppo accusata: essa ha, è vero, cercato soprattutto il suo utile, ma non si può biasimare per questo. I produttori, per accattivarsi le moltitudini, hanno sempre cercato il nuovo. L'orientamento odierno, verso il film a colori, altro non è se non un'ulteriore tappa nella ricerca del nuovo. Ma se i produttori avessero capito la natura dinamica e creatrice del cinema e non si fossero limitati ad impiegare la macchina da presa per fotografare una realtà più o meno camuffata e rispondente alle esigenze dello schermo, non avrebbero avvertito la necessità di questa ricerca affannosa e non sempre tale da garantire il successo. Questa, la vera accusa che si deve muovere all'industria; questo, l'errore in cui sono caduti e in cui continuano a cadere la maggior parte dei registi.

A conferma della sua asserzione, l'A. continua tratteggiando in una rapida sintesi i principali periodi della storia del cinema e richiamando l'attenzione del lettore sugli *shorts*

JEAN
HARLOW



CLARK
GABLE



JEANNETTE
MAC DONALD





JACKIE
COOPER



WILLIAM
POWELL



NORMA
SHEARER

documentari e scientifici che, assai più dei drammi quali si realizzano ancora oggi, rispondono allo spirito del cinema.

(*Life and Letters To-Day*, Londra, n. 2 del 1935).

« *Ciné Comædia* » inizia, sotto la direzione di Fernand Lot, un'inchiesta sotto la rubrica: « *Gli scrittori davanti le loro opere allo schermo* ». Maurice Renard, da un romanzo del quale è stato tratto il film « *Les mains d'Orlac* » dichiara: « Quando un autore dà la sua opera al cinema deve consentire il maggior posto possibile alla interpretazione. Vi è sempre, agli inizi, un senso di stupore: sorpresa di vedere un romanzo di fantasia trattato in maniera realista ». Per quanto riguarda particolarmente « *Les mains d'Orlac* », Maurice Renard crede di dovergli rimproverare soltanto un po' di crudeltà: « Bisogna intendere, con ciò, che io avrei voluto un po' meno di chiarezza ed un po' più di mistero. Il regista Karl Freund è in ogni modo giunto ad ottenere degli effetti di terrore del massimo interesse anche per me che ero l'autore del romanzo. La prima versione tedesca di Robert Wiene con Konrad Veidt era tragica dal principio alla fine. In America si è voluto dare al dramma qualche elemento di umorismo. La sola cosa che io possa rilevare è che questo umorismo (del resto molto a proposito) non sia quello del mio romanzo ».

Léon Frapié, autore de « *La Maternelle* » da cui Jean Benoit-Lévy e Marie Epstein hanno tratto il film omonimo, ritiene che il successo della pellicola sia dovuto in gran parte al fatto che l'interpretazione rispondeva perfettamente ai caratteri dei personaggi del suo romanzo: « Parecchie pellicole tratte da romanzi comici notissimi non hanno avuto successo perchè gli artisti non corrispondevano al concetto che il pubblico si faceva del personaggio del libro. Per me non è stato il caso. Ed io riconosco che la mia opera è stata portata allo schermo nel modo migliore che si sarebbe potuto. Rimango stupito a pensare che questo libro, che ha trenta anni di età, abbia potuto dare allo schermo l'impressione di un'opera pubblica alcuni mesi prima. Riconosco in ciò una delle magnifiche possibilità del cinema atto a discernere e offrire nel modo migliore il lato sentimentale di un'opera e cioè la sua parte duratura ».

Pierre MacOrlen, parlando de « *La Bandera* » tratta dal suo romanzo omonimo dice: « Il film e il romanzo sono cose diverse. Quando l'autore porta il suo libro al regista deve cessare d'essere un romanziere; occorre che la loro collaborazione diventi quella di un regista e di un romanziere divenuto regista. Se il romanziere non consente a mutare il suo spirito, se non voglia ammettere che lo schermo si contenti di una psicologia più elementare e che esiga un rapido ritmo di immagini, deve rinunciare a trasportare qualunque cosa. Ma non ritengo che il film possa utilmente servire il romanzo ».

(*Cine-Comædia*, Parigi, n. 3415 del 1935).

Marcel Pagnol, il famoso autore di « *Topaze* », ha deciso di rifare i suoi due film « *Merlusse* » e « *Cigalon* » dichiarandosi non soddisfatto di essi. Tali film erano già quasi finiti. Probabilmente i film saranno girati con attori diversi da quelli della prima edizione.

(*Ciné-Comædia*, Parigi, n. 3402 del 1935).

A proposito dell'opera di Marcel Pagnol e delle sue pellicole, il critico G. Adamovitch si esprime nel modo seguente:

« Pagnol è senza dubbio un uomo di ingegno e non ha certo bisogno di darne la dimostrazione. Ciò che egli ha creato dopo il suo famoso « *Topaze* » che ebbe a condurlo immediatamente agli onori, non ha provocato alcuna disillusione tra i suoi ammiratori ed al cinema egli ha avuto la stessa fortuna che al teatro.

« Ci sia però consentito di rilevare che Pagnol non ha mai

fatto una delimitazione netta fra cinema e teatro, come di consueto. Egli si mostra molto scettico per ciò che si riferisce alla teoria del « cinema puro » e ritiene che le leggi generali sceniche siano applicabili egualmente allo schermo. Pagnol può aver probabilmente torto perchè si tratta di un problema discutibile ed ancora molto discusso ma in ogni modo bisogna riconoscere che, sino ad oggi, ha saputo difendere molto bene il suo punto di vista e i vittoriosi, come si sa, non hanno mai torto.

« Per quanto riguarda le sue due ultime pellicole: « *Merlusse* » e « *Cigalon* » vi è in esse molto del « Pagnol », molta osservazione, umorismo, fascino meridionale, ma vi si ritrova una quantità minore di quelle trovate originali, di quelle frasi caratteristiche che si rilevavano nelle precedenti pellicole: « *Marius* », « *Fanny* », « *Angèle* ». Nelle due ultime che si sono citate in precedenza appare come se il Pagnol abbia voluto fare uno sforzo per far ridere gli spettatori, ciò che appare e rimane disgraziatamente come uno sforzo, soprattutto in « *Cigalon* », storia di un ex cuoco che apre una trattoria per proprio conto ma che diviene a poco a poco così pigro da non voler servire e nutrire i propri clienti. I dettagli di questo film sono spesso esagerati e gli attori non sembrano all'altezza del loro compito.

« Con « *Merlusse* » ci si trasporta in un'atmosfera che si presta molto più al comico: una pensione, un complotto degli allievi, la loro ribellione contro i maestri... ecco, in verità, l'ambiente che conviene a Pagnol.

« *Merlusse* è il soprannome che gli allievi hanno dato ad uno dei loro sorveglianti. Dà l'impressione, a prima vista, di essere sufficientemente malvagio ma in realtà ha un cuor d'oro e durante la notte di Natale spende tutte le sue poche economie per comprare doni agli allievi che non hanno potuto passare le feste in famiglia ».

(*Poslednia Novosti*, Parigi, n. 5377 del 1935).

La critica dell'Adamovitch è in perfetta correlazione con la notizia di Ciné-Comœdia che si è riportata in principio. Marcel Pagnol non è certo l'ultimo venuto nè in materia teatrale nè in materia cinematografica. Ha avuto il buon senso, quello che manca a tanti cineasti, di comprendere i difetti delle sue ultime produzioni e di volerle rivedere e rieditare.

« Le peggiori pellicole sono appannaggio, quasi esclusivo, delle maggiori stelle », *constatazione che Raymond Berner crede poter fare.* « A che si deve attribuire una mediocrità così internazionalmente diffusa? » *si chiede.* Egli ne attribuisce la maggiore responsabilità agli stessi artisti. « Perchè, quando si gode di una rinomanza mondiale, o almeno nazionale, girare qualsiasi pellicola, anche delle più assurde in quanto a scenario? Perchè, se si può sempre essere incerti dell'esito di uno scenario, interessante e ben fatto, vi sono delle trame su cui è impossibile formarsi illusione di sorta. Ci si chiede, nella maggioranza dei casi, come un determinato interprete non si sia accorto che si andava alla sua ricerca unicamente per salvare una produzione, qualsiasi, da una catastrofe certa. Oggi, infatti, l'opera più intelligente, in materia di pellicole, consiste nell'accettare la prima imbecillità che si presenta, e che costa 10.000 franchi, per proporla, in seguito, 400.000 all'artista che debba essere incaricato di provvedere al salvataggio della trama, sotto pretesto che l'artista ha un nome commerciale e che basterà, per conseguenza, a porre in sicurezza la produzione, cosa che, del resto, e per fortuna, non avviene sempre ».

Raymond Berner ritiene che, in tutto ciò, si abbia un vero abuso di fiducia nei confronti del pubblico che non tarderà ad avvedersene, e tutto questo finirà col danno evidente degli artisti che lo spettatore non esiterà ad associare alla pellicola fischiata. Si dirà: « Certo, questo artista è intelligente, ma non gira se non delle cretinerie ».

In conclusione, Raymond Berner ritiene che le condizioni

ROBERT
MONTGOMERY



più sicure per il successo di un film si ottengono quando non si discostano dalla qualità dello scenario e dell'interpretazione.

« Artisti che girano soltanto un film all'anno o due, al più, all'anno, dovrebbero avere il tempo per pensare e riflettere allo scenario futuro. E, se è faticoso, per loro, provvedere a questo lavoro, potrebbero ben prendere un segretario che lavorasse per loro... ».

(*Filma*, Parigi, n. 11 del 1935).

Al « Club du Faubourg », a Parigi, Jean Pagès ha criticato le attualità cinematografiche così come le si concepiscono oggi, a base di gare di calcio, di corse d'automobili, di motociclette, di biciclette, e via dicendo, che tornano, con una costante monotonia nei giornali filmati, ed ha annunciato il prossimo arrivo, dall'America, di un nuovo tipo di attualità, battezzato, dai promotori, « The March of Times », il quale, anzichè interessarsi ai piccoli fatti banali del giorno, si impadronisce del soggetto e lo espone sullo schermo nelle sue infinite variazioni e nelle sue conseguenze.

Dal punto di vista cinematografico tutto ciò corrisponde, in certo modo, alla cronaca ed all'editoriale dei giornali quotidiani mentre i brevi reportages filmati corrispondevano alle brevi informazioni redatte in poche linee.

L'elogio di Jean Pagès ha dato origine a pareri contraddittori, ma, in definitiva si è riconosciuto che l'articolo di fondo cinematografico non potrà mai sopprimere la breve notizia di cronaca, egualmente filmata.

Non si può essere d'accordo, tanto più che è precisamente con le informazioni che si fa della cronaca. Siamo d'intesa, nel modo di pensare, col signor Pagès, ma vorremmo sapere da lui per qual motivo si sia rivolto o abbia voluto trarre la fonte delle sue informazioni da un giornale straniero mentre, per la Francia, le pellicole « Tre minuti » servivano precisamente a realizzare lo scopo che si desiderava...

(*Ciné-Comœdia*, Parigi, n. 3421 del 1935).

Secondo un'informazione degli Artisti Associati, Samuel Goldwyn, nella creazione del suo nuovo film « Splendor » introdurrà il sistema della cosiddetta « prova » preventiva, che gli Artisti Associati considerano come un'innovazione del regista americano.

Il che non è esatto. Il sistema della « prova » è usato da quasi tutte le maggiori Case produttrici. Ad esempio, in Russia esso è in funzione da oltre tre anni e sin da quando il regista Aulicieff girava la pellicola « Il grande consolatore ».

Anche in materia cinematografica si potrebbe, quindi, affermare: nihil sub sole novi.

(I.C.E.).

Il signor Anfurso, critico cinematografico, pubblica una nota, dichiarandosi contrario alla costante mania dei produttori spagnoli di adattare allo schermo romanzi od opere teatrali di autori di fama o di affidare a questi scenari per il cinema, ciò che porta inevitabilmente ad avere film ricchi di reminiscenze teatrali a danno di quella che dovrebbe essere la vera arte cinematografica.

Per evitare ciò l'autore suggerisce ai produttori di accettare solo argomenti scritti appositamente per il cinema e propone che si bandiscano dei concorsi per accrescere l'interesse degli scrittori, e per poter conoscere, allo stesso tempo, i valori presenti o futuri che in questo aspetto esistano per l'industria nazionale.

(*Las Noticias*, Barcellona, n. 13.596 del 1935).

S. M. Badge tratta ancora una volta del problema della scarsa produzione di pellicole di attualità e di colore locale per le Indie.

Constata, a questo riguardo, che nelle Indie, come in ogni cinema europeo, ogni programma si inizia, di solito, con la proiezione di un film di attualità, se pure non di produzione nazionale, dal momento che in parecchi paesi, come nelle Indie, i produttori indigeni non s'interessano a questo ramo cinematografico.

Rileva l'A. che ciò è tanto maggiormente a deplorare in India ove le bellezze naturali del paese, i costumi sociali e religiosi, le danze, ecc., offrirebbero ricca materia di pellicole folcloristiche anche di breve metraggio, destinate non solo all'uso locale ma soprattutto per esportazione all'estero e per dissipare le false prevenzioni che si hanno, al di fuori, sulla vita indiana.

(*The Moving Picture Monthly*, Bombay, n. 2708 del 1935).

La nota scrittrice polacca Maria Jehanne Wielopolska pubblica un interessante articolo, intitolato « Il momento propagandistico ed emotivo nelle attualità cinematografiche ». Secondo la Wielopolska, questi due momenti devono sempre esser sentiti e rilevati da chi si accinge a realizzare tali pellicole, tanto più che esse varcano le frontiere e posson dare una forte e duratura impressione della vita di un popolo attraverso gli episodi della sua vita quotidiana.

(*Film*, Varsavia, n. 2 del 1935).

FILM (segnalazioni e critiche)

Si afferma che a Glasgow (Scozia) degli studenti abbiano organizzato manifestazioni contro il film « *Il Cardinale Richelieu* » della « United Artists » perchè, in una scena del film l'artista che personificava la parte del Cardinale esclama, a proposito dell'assedio de la Rochelle, che le lotte che da 50 anni devastavano l'Europa erano causate dagli Inglesi.

(*Il Tevere*, Roma, n. 26 del 1935).

Notizia, quella che precede, che presenterebbe, in sè e per sè, un'importanza assai relativa dal momento che non si può ritenere di certo nè che le proteste degli studenti di Glasgow possano avere avuto per effetto di provocare l'intervento delle autorità municipali o di polizia, competenti, in Inghilterra, a consentire od a vietare una proiezione cinematografica, nè che le proteste stesse possano raggiungere una tale efficacia politica da indurre gli « United Artists » a sopprimere od a modificare il film in parola come è avvenuto, altrove, ad esempio, per « *Capriccio spagnolo* ».

Ma la informazione si presenta interessante da un altro punto di vista. Quello, più volte trattato anche dalla nostra consorella « *Intercine* », dell'esattezza storica.

Cosa hanno voluto, o creduto fare gli alunni di Glasgow? Protestare contro l'affermazione, attribuita ad Armando Duplessis, Cardinale di Richelieu, che le lotte sanguinose d'Europa erano state provocate, per circa 50 anni, dalla politica inglese? O hanno voluto protestare contro deformazioni o diffamazioni storiche contenute nel film?

Nella prima ipotesi essi hanno avuto torto ed hanno dimostrato di voler sostituire alla verità storica un falso senso di patriottismo, pretendendo svuotare ciò che la storia di Francia e di tutta Europa ha oramai consacrato. Centinaia di volumi sono stati scritti sul Cardinale di Richelieu, attorno alle vicende di questa avventurosissima figura, di uomo dal pugno di ferro e dal guanto di velluto, misterioso e potente, da tutti odiato perchè da tutti temuto; di questo Cardinale dalla ferrea volontà, di questo Ministro senza scrupoli che attraverso guerre, congiure, intrighi, amori e sommosse ebbe a governare la Francia per lunghi anni ed ebbe il merito di fare, di un debole Sovrano, un gran Re.

Il suo nemico singolare e pertinace fu l'Inghilterra. Possono gli studenti di Glasgow ignorarlo? Possono disconoscere la verità storica dell'affermazione che si attribuisce al Cardinale guerriero all'epoca dell'assedio de la Rochelle? Possono pretendere che si affermi sullo schermo un falso, che si dichiari, cioè, che l'Inghilterra fu, in quel secolo, la più pacifica tra le Nazioni e che le guerre sanguinose che si svolsero sul continente non siano derivate dal suo intervento o dalla sua volontà?

Se questo è il motivo delle proteste degli studenti di Glasgow essi, come si è detto, hanno torto. La storia non si falsifica e non si deforma, ad usum delphini.

Ma se il motivo della protesta sia tale da investire tutto lo sviluppo storico dell'azione, è un'altra cosa. In questo, se mai, e la notizia meriterebbe, quindi, un chiarimento, si potrebbe anche, in ipotesi, aver ragione.

Si è detto che George Arliss ha studiato minutamente la figura del Cardinale, tanto più in quanto l'azione di quest'ultimo si svolge in uno dei periodi più romantici ed avventurosi che la storia abbia mai conosciuto, in cui appaiono personaggi popolari e noti come Anna d'Austria, Maria de' Medici, Luigi XIII. Può darsi quindi che anche l'interpretazione storica di tutto il periodo e dei vari personaggi sia, storicamente, esatta. Se così fosse, le proteste di Glasgow non avrebbero neppure questa scusante. Ma si tratta di un giudizio che non può improvvisarsi in un comizio o in una dimostrazione, che richiederebbe l'analisi del competente, dello storico. Nè, pare, degli studenti, sia pure di Glasgow, siano i più indicati ad erigersi a critici di un'opera così complessa e che merita studio e meditazione.

Le « British Movietone News » hanno spedito a Londra per via aerea le ultime riprese eseguite nell'A. O. ritraenti il bombardamento di Dessié e i danni da esso causati.

(*To-Day's Cinema*, Londra, n. 3187 del 1935).

Si tratta di una pellicola ripresa da operatori che, evidentemente, erano nel campo abissino. Si dice che l'occhio dell'obbiettivo è, come tale e perchè tale... obbiettivo. La famosa pellicola U.F.A., di cui si è tanto parlato, ha dato la dimostrazione del contrario. Questa volta è da augurarci che l'operatore, nelle riprese, abbia visto esattamente ed integralmente e non unilateralmente e ad usum delphini.

Parlando del cinema e delle sue tendenze Pierre Henry Proust osserva che la voga del soggetto storico persiste non soltanto nel cinema, ma anche nel teatro: « Un rilievo s'impone innanzi tutto: sia che si tratti di cinema, che di teatro desiderio assoluto degli autori e dei realizzatori è stato non tanto di risuscitare fatti storici, ma di utilizzare l'una e l'altra epoca, l'uno o l'altro personaggio per adornarli di trame che possono anche essere verosimili e di cui essi, autori e realiz-

zatori, rivendicano in pieno la responsabilità. Seguono, in tal modo, il metodo degli scrittori che fanno non dei romanzi storici, ma della storia romanzata ».

Henry Proust cita, a questo riguardo, l'opinione di Edouard Bourdet, l'autore di « Margot » (nuova opera teatrale di genere storico), secondo il quale: « i periodi di agitazione e di transizione come il nostro sono stati sempre favorevoli alle opere storiche, come si riscontra verso la fine del XVIII e gli inizi del XIX secolo. E ciò per due ragioni: una società in piena evoluzione non è un soggetto facile di osservazione e, d'altro canto, questo soggetto difficile non presenta delle possibilità artistiche. Da ciò la tendenza naturale degli autori di rivolgersi alla storia ».

Henry Proust ritiene che questa spiegazione, valida per il teatro, non potrebbe avere lo stesso valore per il cinema e, soprattutto, per opere come « Jérôme Perreau » e la « Kermesse Héroïque », nelle quali la satira cede il passo al puro desiderio ricreativo: « L'epoca attuale, tormentata, e spesso penosa, non si presta più al dramma. Lo spettatore intende distrarsi, ma non rifiuta di poterlo fare, al tempo stesso, ponendo in funzione la sua intelligenza e la sua vita. Ne deriva la propensione, del tutto naturale, di potergli offrire uno spettacolo che dovrebbe essere, contemporaneamente, ricco, comico, intellettuale e divertente. In tal modo, conclude Henry Proust, il film storico-comico finisce con l'apparire come una specie di rivincita dello spirito sulla materia ».

(Ciné-Comœdia, Parigi, n. 3412 del 1935).

Sarebbe così difficile come lo lascia comprendere Edouard Bourdet, di cogliere nella vita contemporanea dei fatti e dei personaggi di cui si è certi che passeranno alla storia e di ri-prenderli sin da ora in scene destinate al teatro e allo schermo? Senza dubbio fissare un attimo del tempo che passa è più difficile che non fissare un attimo del tempo passato. I fatti del passato sono conosciuti e concreti: possono formare ancora oggetto di contestazioni, di versioni contraddittorie, ma queste versioni si riassumono generalmente, per coloro che intendano trarne partito per il campo artistico, a due o tre versioni tra le quali si può scegliere.

Quanto ai personaggi che vengono posti in scena essi, quando si tratta del passato, non esistono più e non sono quindi più in grado di rammentarsi se li si maltratti o di godere se li si accarezzi. Le passioni che li hanno animati sono scomparse e per ciò appunto si prestano meglio a formare modelli di materia d'arte.

Ma si tenti dunque di mettere in scena dei personaggi... storici nel futuro, ma del tempo presente, altrove che non nelle Riviste satiriche dei caffè concerti e si vedrà quali ne saranno le conseguenze! Oltre a lavorare una materia che è tutt'ora in piena effervescenza e quindi pericolosa a maneggiare, non sarebbe possibile evitare lo scoglio più temibile che presentano il teatro e il cinema: l'enfasi teatrale che, anche presso gli artisti più naturali, compare in un grado più o meno accentuato, nella interpretazione dei personaggi che incarnano.

Questa enfasi teatrale, che può dare tono e carattere ad un personaggio del passato, rischierebbe molto, malgrado le migliori intenzioni, di rendere ridicolo un personaggio vivente più ancora di quanto non possano farlo le Riviste di caffè concerto.

È questo che probabilmente intende dire il Bourdet quando afferma che un soggetto attuale non offre delle possibilità artistiche. Il che varrebbe dire che l'arte consiste nel deformare. Tanto peggio, in tal caso, per i fatti e per i personaggi storici. Ma, da questo punto di vista e per quanto riflette particolarmente il cinema, saremmo tentati di dare la preferenza a pellicole del genere di quelle di cui parla Henry Proust, di quelle, già citate in « Intercine », che « scherzano visibilmente con la storia » e sul cui puro carattere di fantasia non è lecito avere dubbi.

(I.C.E.).

Nel corrente mese il Museo della Biblioteca della Cinematografia (Modern Art Film Library) degli Stati Uniti ha messo in circolazione le sue prime programmazioni che consistono quasi esclusivamente nella programmazione di pellicole americane dai tempi del kinetoscopio (1895) sino all'epoca del muto e solo di qualcuno dei primi film sonori.

(The Film Daily, New York, n. 119 del 1935).

Su manoscritto di Adolfo Ungerer von Weid, è stato realizzato in Germania, a cura della Società di navigazione Reno-Meno-Danubio, di Monaco, un grande film culturale, per la propaganda del progetto della nuova grande via di navigazione Mare del Nord-Mar Nero.

(Der Film, Berlino, n. 47 del 1935).

Nel quadro del programma di produzione dell'anno corrente, il Reparto culturale della Ufa, diretto dal dr. Nicholas Kaufmann, inizierà prossimamente tre nuovi interessanti lavori. Anzitutto il dr. Martin Rikli realizzerà un film culturale intitolato « Windige Probleme » (Problemi del vento), che riflette lo studio dei vortici aerei. Con l'ausilio di nuove invenzioni e nuovi metodi nel campo della fisica, si è infatti riusciti a rendere visibili sullo schermo i movimenti atmosferici e particolarmente i venti d'impulso in senso verticale e la formazione di vortici d'aria. Con questo lavoro si persegue lo scopo di fissare sulla pellicola importanti elementi per la sicurezza dell'aeronautica.

Lo stesso dott. Rikli girerà poi un altro film intitolato « Ebbe und Flut » (Flusso e riflusso) col quale si mostreranno le premesse astronomiche e fisiche, secondo le quali sul nostro pianeta si verifica il flusso e il riflusso in seguito all'azione del sole e della luna sulla massa acqua dell'universo. Anche i fenomeni delle maree violente e bassissime ed altri fenomeni analoghi verranno riprodotti con evidenza plastica mediante riprese eseguite sul posto.

Il terzo film culturale di questa serie sarà intitolato « Komik im Hundeleben » (Il lato comico nella vita dei cani), e verrà realizzato da Wolfram Junghans sotto la direzione scientifica del dr. Ulrich K. T. Schulz. L'idea fondamentale del film è costituita dalla immensa varietà di temperamenti riscontratasi fra le diverse razze di questo intelligentissimo amico dell'uomo, e si mostreranno sullo schermo esemplari tipici di cani collerici, cani melanconici, cani sanguinei, cani flemmatici e soprattutto di cani comici.

(Ufa - Nachrichten fürs Ausland, Berlino, 1935).

Per realizzare il film « In soccorso della miseria » Maurice de Canonge si recherà nella Guyana per illustrare l'opera di soccorso e di conforto svolta, tra i deportati, dall'Esercito della Salvezza. Si recherà inoltre nelle isole Hawaii per documentare la devozione dei Padri Bianchi nella cura dei lebbrosi.

(Mon Ciné, Parigi, n. 719 del 1935).

Successi di un film italiano:

« Aldebaran », la pellicola in cui è posta in risalto la gloria e lo spirito di sacrificio della nostra Marina da guerra, è stato acquistato dalla Metro Goldwyn Mayer per il lancio in tutto il mondo e per il corrispettivo di un milione di dollari, qualche cosa, al cambio attuale, come dodici milioni di lire italiane.

(Informazione diretta dell'I.C.E.).

Si è iniziata la lavorazione di « Ma non è una cosa seria » dalla commedia omonima di Pirandello.

Produz. « Colombo Film ». Stabilimenti di produzione « Caesar Film ». Soggetto e sceneggiatura di Mario Camerini, Mario Soldati ed Ercole Patti. Regista: Camerini. Aiuti registi: Libero Solaroli e Marcello di Laurino.

Interpreti principali: Elisa Cegani, Elsa de Giorgio, Vivian Diesca, Vittorio De Sica, Ugò Ceseri, Umberto Melnati, Albino Principe.

(Direzione Generale della Cinematografia, Roma, n. 47 del 1935).

Entro il corrente mese verrà iniziata, a Tirrenia, ad opera della A.F.I., la ripresa di un film di produzione nazionale « *Fanny, ballerina della Scala* », edito, probabilmente, in doppia versione, tratto dal libro omonimo di Giuseppe Adami e la cui regia sarà affidata allo stesso riduttore dell'opera originaria, Gustavo Machaty, il creatore di « *Estasi* » e di « *Notturno* ».

Direttore di produzione sarà G. V. Sampieri.

Vicenda drammatica, in una grandiosa coreografia di un corpo di ballo scelto tra i migliori elementi italiani ed esteri.

La musica, originale, sarà appositamente scritta da un Maestro italiano.

Secondo i calcoli, il film potrebbe essere condotto a termine per il prossimo marzo.

(Informazione diretta dell'I.C.E.).

L'attività attuale e futura di Greta Garbo non conosce limiti. Dopo aver girato nella pellicola « *La signora delle camelie* », essa sarà protagonista di « *Maria Valievskaja* » e per subito dopo si pensa a farle rappresentare « *Tovarish* », tratto dall'opera omonima di Deval.

(Poslednia Novosti, Parigi, n. 5377 del 1935).

Si rileva come il film italiano « *Casta Diva* », diretto da Carmine Gallone, sia da considerarsi, per la sua sobrietà ed esattezza, come il prototipo dei film biografici. Si elogiano le sue qualità artistiche ed interpretative e si nota che il film è stato accolto favorevolmente dal pubblico.

(Vanguardia, Barcellona).

Il film « *Tempi moderni* » o « *Tempi difficili* », secondo i gusti, di Charlie Chaplin, che doveva essere rappresentato contemporaneamente a New York, Londra e Parigi verso la fine del dicembre scorso, è ancora una volta in alto mare perchè Chaplin sembra nuovamente intenzionato a cambiare il finale, che era stato adattato, come si disse nell'ultimo numero di « *Cineomnia* » alle esigenze degli importatori russi.

(Poslednia Novosti, Parigi, n. 5377 del 1935).

L'Universal annuncia di avere realizzato un grande film giavanese, che si intitolerà « *East of Java* » e che si assicura essere assolutamente differente da ogni altro film esotico. Questo film è pieno d'azione: naufragi, guerra, lotte fra uomini e belve vi sono riprodotte con verità ed arte squisite. Charles Bickford ne è il protagonista ed emozionerà certamente i pubblici più scettici. Tra gli interpreti... animali c'è anche il famoso leone Tarzan che anzi, in un incidente di lavorazione, stava per uccidere Bickford, spezzando così la sua avventurosa carriera.

I tifosi di questo genere di film potranno vedere Charles Bickford in un ruolo che supererà quello famoso di « *Borneo* » nella parte di un capo gangster che sfugge sempre alla legge e finisce prigioniero dell'amore di una ragazza. Il famoso zoo dell'Universal apertosi originariamente nel 1915, contiene 30 leoni, 15 leopardi, 6 orsi del Malaya, 6 sciacalli, 18 zebre, 6 cocodrilli, 2 gorilla e 100 scimmie, 3 pitoni giganteschi e 6 piccoli serpenti. Queste belve che appaiono tutte nel nuovo film giavanese, furono importate da Nairobi, dall'Africa Orientale, da John Swardie, il famoso commerciante di bestie feroci e date a Charles B. Murphy, direttore della zoo dell'Universal. Murphy allendò i leoni a combattere con Bick-

ford parecchi mesi prima che il direttore George Melford girasse la prima scena del film, entrando nelle loro gabbie, vestito di pelle e lavorando con loro molte ore del giorno. Durante la lavorazione, Bickford, Elisabeth Young, Frank Albenston, Leslie Fenton, Siegfried Rumann e gli altri attori sono stati tutti in pericolo per gli assalti di un gorilla, dei leoni e dei leopardi. Murphy ha assistito sempre allo svolgimento delle scene pronto a difendere gli attori nel caso che le belve fossero assetate di sangue.

Le scene dei tifoni e dei naufragi sono state girate a bordo del tre alberi « *Lottie Carson* » al largo dell'isola Catalina e Santa Cruz. Alcune scene sono state girate durante una notte in cui un vento violento trascinò il « *Lottie Carson* » dieci miglia lontano dalla costa.

(Il Popolo di Trieste del Lunedì, Trieste).

La « *United Air Lines* » ha ripreso in film un viaggio per via aerea compiuto sui suoi apparecchi dal Pacifico all'Atlantico.

Il viaggio, da Seattle a New York è durato complessivamente, contando cioè anche le fermate, 18 ore.

La pellicola ha dato una rapida visione delle città sorvolate: S. Francisco, con i suoi cancelli d'oro; il campo di aviazione di Burbank nei pressi di Los Angeles; Salt Lake City con il suo famoso tempio Mormone; Omaha con le pianure del middle-west; Chicago con i suoi grandi edifici e New York con i grattacieli.

(Victoria Daily Times, Victoria).

Il prossimo film di Peter Ostermayr della Ufa ha per soggetto « *Il Castello di Vogelöd* », tratto dal romanzo di Rudolph Stratz « *Schloss Vogelöd* ». Le riprese sono già state iniziate nel dicembre scorso. Peter Francke ha scritto lo scenario in collaborazione con l'autore del romanzo. La realizzazione è affidata al regista Max Obal.

(Ufa - Servizio d'Informazioni, Berlino, 1935).

All'ultima produzione di Paul Muni per la « *Warner Bros* »: « *Enemy of Man* » (Nemico dell'uomo) è stato dato il titolo definitivo di « *La storia di Louis Pasteur* ».

Questa pellicola, ritraente la vita del grande scienziato, è stata scelta per essere proiettata dopo il pranzo offerto dall'Accademia di Cinematografia, Arti e Scienze di Hollywood a H. G. Wells. Il quale l'ha definita « uno spettacolo magnifico, straordinariamente ben fatto, ed una grande visione di un fatto scientifico ».

Oltre Paul Muni, hanno interpretato egregiamente i loro ruoli Joséphine Hutchinson, Anita Louise, Henry O'Neill e gli altri. Regista: William Dieterle.

(To-Day's Cinema, Londra, n. 3187 del 1935).

Questo film su Pasteur sarà il secondo della stagione e sarà molto interessante poter fare un confronto fra il Pasteur incarnato da Paul Muni a quello che Sacha Guitry ha adottato e interpretato per lo schermo dopo averlo scritto e rappresentato sulla scena, senza dimenticare anche il film che venne realizzato nel 1922 in occasione del centenario del grande scienziato.

La vita di Pasteur è un soggetto che non si presta di certo a fare della fantasia. Per questo appunto è notevole rilevare che tre cineasti hanno tentato di lavorarvi su col massimo senso di discrezione e di rispetto per la storia. Quanti scienziati e benefattori dell'umanità, in ogni paese, potrebbero offrire, come Pasteur, un soggetto per pellicole molto più suggestive e commoventi che non i consueti soggetti drammatici di fantasia?

Il primo film che Hans Albers girerà nella corrente stagione alla Ufa sarà un grande lavoro del gruppo di produzione Albers-Ucicki, che avrà per titolo «Casanova». L'altro film già progettato e avente per titolo «Camerati» è stato rimandato alla prossima stagione di primavera per ragioni di opportunità, considerato che buona parte del soggetto si svolge nel Marocco, dove si gireranno gli esterni. Tutti e due questi film verranno realizzati da Gustav Ucicki. Attualmente Alois Lippl sta lavorando allo scenario del «Casanova», mentre gli architetti Robert Herlth e Walter Röhrig preparano i disegni per le decorazioni. Probabilmente questo film sarà posto in cantiere nella prima metà di gennaio.

(Ufa - Nachrichten fürs Ausland, Berlino, 1935).

La prima produzione della «Pickford Lasky Prod.» sarà «Casanova» che sarà girata nei nuovi stabilimenti Denhan della London Film. La parte principale sarà affidata a Francis Lederer.

(The Exhibitors' Monthly, Sidney, n. 8 del 1935).

Dopo la prima rappresentazione di «Modern Times» (Tempi moderni), l'ultima pellicola di Charlie Chaplin egli inizierà la sua «produzione n. 6» con Paulette Goddard.

(Comunicazione diretta degli Artisti Associati).

Douglas Fairbanks sr., pensa a fare una pellicola sulle avventure e la vita di Marco Polo.

A tale scopo ha fatto attrezzare un panfilo a studio cinematografico per ripresa. Il panfilo con tutti gli attori e il personale tecnico occorrente sarà mandato in Cina dove si gireranno parecchie scene. Ma si ignora se Douglas Fairbanks prenderà parte diretta nella pellicola.

(Comunicazione diretta degli Artisti Associati).

È stata ripresa in film la cerimonia per la elezione del dottor Benes a Presidente della Repubblica Cecoslovacca in sostituzione del dr. Masaryk.

Figurano nella pellicola il ricevimento nella «Sala del Re Ladislao», l'arrivo del dr. Benes nel palazzo presidenziale, la rivista passata alla compagnia d'onore.

(Cesky Filmovy Zpravodaj, Praga, n. 37-38 del 1935).

La «Cifesa» di Madrid ha scritturato la grande artista del teatro di prosa, Catalina Barcena, reduce dai successi di Hollywood, per realizzare tre film di soggetto e ambiente spagnolo. Il commediografo Martinez Sierra ha suggerito l'idea di indire un concorso col premio di mille pesetas da assegnare a chi indichi il titolo di un romanzo, commedia, dramma, personaggio storico o leggendario dal quale si possa trarre un film di carattere comico, sentimentale, drammatico o melodrammatico. Naturalmente, i titoli debbono corrispondere ad opere originali spagnole, classiche o moderne, e il soggetto dovrà essere accompagnato da poche righe che illustrino il personaggio da portare allo schermo.

(La Publicitat, Barcellona, n. 19033 del 1935).

Sono state iniziate nella Cecoslovacchia le riprese di un film intitolato «La linea ferroviaria», tratto dalla novella «Trhani» di Neruda. Il film, diretto da V. Wassermann, ha come motivo dominante le vicende che si svolsero attorno alla costruzione di una linea ferroviaria nella Slovacchia alla fine del secolo scorso.

(Filmwoche, Praga, n. 7 del 1935).

Il film «Distruzione», degli Artisti Associati, pellicola di avventure con Spencer Tracy, Constance Cummings, Jack

ARMA BIANCA

PRODUZIONE B. NEGRONI & C.

INTERPRETI
PRINCIPALI

LEDA GLORIA
MIMI AILMER
TINA LATTANZI
NERIO BERNARDI
ENZO BILIOTTI
CESARE ZOPPETTI
ORESTE BILANCIA



REGIA DI F. M. POGGIOLI

SUPERVISIONE DI B. NEGRONI

ESCLUSIVITÀ:

ENTE NAZIONALE INDUSTRIE CINEMATOGRAFICHE (E. N. I. C.)

Oakie, include, tra le sue scene, anche quella di un terremoto.

Per poter riprendere dal vero una scossa sismica i realizzatori del film non si sono di certo trovati imbarazzati. Furono fatte brillare contemporaneamente delle mine, che contenevano complessivamente, sei tonnellate di dinamite e che erano dislocate in punti diversi. La costruzione degli edifici, che in questo modo furono distrutti, ha richiesto l'opera di specialisti per due mesi e l'uso di 150 quintali di calce, di 200 quintali di cemento, di circa 160.000 mattoni e di 80 tonnellate di ferro.

(*Il Popolo di Trieste del Lunedì*, Trieste).

La « Nación » di Buenos Aires commenta ampiamente e favorevolmente la presentazione di due film italiani: « Teresa Confalonieri » (« Los indomables ») e « Camicia nera » (« Un nuevo amanecer »), film che il pubblico in generale e la colonia italiana di Buenos Aires hanno accolto con entusiasmo.

(*La Nación*, Buenos Aires, n. 23089-23096 del 1935).

Il Dipartimento del Turismo dell'Unione Panamericana informa che tra breve arriveranno in Brasile alcuni tecnici ed operatori della « Colour Classics » di Hollywood per realizzare dei film sincronizzati ed a colori sul Brasile.

(*Imparcial*, Buenos Aires, n. 841 del 1935).

Una casa produttrice inglese si propone di portare allo schermo una biografia di Alfredo Nobel, l'apostolo della pace, che inventò la dinamite. Il film mostrerà appunto la tragedia dell'inventore svedese, creatore del premio che porta il suo nome, d'assegnarsi all'opera che meglio esalti la fratellanza

dei popoli, e che vide per la prima volta i disastrosi effetti della sua invenzione durante la guerra franco-tedesca del 1870.

(*A.B.C.*, Madrid, n. 10143 del 1935).

La Casa cinematografica « Imago Vox » intende realizzare per lo schermo la popolare opera « Strasny Dwóz » del compositore polacco Moniuszko.

Nel teatro di posa della « Legya » si girano le principali scene del film « Hania », tratto dall'omonima novella di Enrico Sienkiewicz.

(*Film*, Varsavia, n. 2 del 1935).

Il film a suo tempo realizzato con l'ausilio delle competenti autorità polacche « Il Maresciallo Pilsudski » è stato acquistato dalla Ufa per la Germania, e il Reparto culturale della predetta società lo ha elaborato per il pubblico della Germania. In considerazione del serio carattere e dell'importanza dell'argomento, si è rinunciato a sincronizzarlo con musica popolare esistente. Questo film viene invece presentato con apposite didascalie e con accompagnamento di grande orchestra.

(*Ufa - Servizio d'Informazioni*, Berlino, 1935).

TECNICA GENERALE

Per le Olimpiadi di Berlino del 1936 il Comitato organizzatore si è assicurata la collaborazione della « Physikalisch-Technischen Reichsanstalt » allo scopo di ottenere dei cronometraggi e delle riprese cinematografiche degli arrivi che

LUIS TRENKER, che dirige, a Tirrenia, le riprese de "I CONDOTTIERI", in una delle sue migliori interpretazioni "IL FIGLIUOL PRODIGO "



possano offrire la massima garanzia di precisione, anche dal punto di vista scientifico. La « Reichsanstalt » ha costruito ora, dopo una lunga serie di esperienze ed in collaborazione con due delle principali Ditte dell'industria fotografica tedesca (Zeiss Ikon ed Agfa), un apparecchio che funziona col medesimo principio di quello di Kirby; esso è stato felicemente collaudato in occasione dell'incontro atletico fra le 5 Nazioni svoltosi a Berlino il 31 agosto ed il 1° settembre u. s.

Questo strumento si compone di un apparecchio di presa, per pellicole a passo ridotto, che dà delle riproduzioni stereoscopiche ed al rallentatore degli avvenimenti che si svolgono nella zona del traguardo. Le riproduzioni così ottenute, ma in negativo, vengono sviluppate con grande rapidità, cosicché dopo circa 12 minuti ed al più tardi dopo 15, le positive possono venir proiettate sullo schermo a mezzo di un apparecchio di proiezione.

L'apparecchio di presa lavora con una frequenza di 180 fotografie esatte al secondo. Due di questi apparecchi, posti l'uno accanto all'altro e muniti del rallentatore, riproducono le fotografie con l'usuale spostamento stereoscopico. Le pellicole vengono poi colorate in colori diversi, e precisamente l'una in rosso e l'altra in verde, e quindi proiettate simultaneamente l'una sull'altra. Se si osservano le fotografie sullo schermo attraverso occhiali muniti di lenti colorate dagli stessi colori, si avrà che l'occhio destro vedrà solamente la fotografia colta dall'apparecchio di destra, mentre l'occhio sinistro vedrà solamente quella colta dall'apparecchio di sinistra.

Grazie a questo espediente si possono seguire fedelmente e nella loro forma plastica gli avvenimenti cinematografati, nonchè giudicare con la massima esattezza quale sia stato il concorrente che abbia passato per primo il traguardo, indipendentemente dalla situazione in cui si trovava l'osservatore al momento della gara. Inoltre l'applicazione del rallentatore, che riduce di oltre un sesto la velocità di proiezione della pellicola (16 fotografie al secondo invece di 100), permette di constatare in tutta calma quale sia stato l'esatto ordine d'arrivo di tutti i concorrenti.

È ovvio aggiungere che questo procedimento offre la possibilità, in casi discussi, di ripetere la proiezione della pellicola sino a che sia stata raggiunta piena unità di vedute fra i giudici di arrivo.

Grazie ad una ingegnosa applicazione, gli apparecchi di presa fotografano anche simultaneamente un cronometro speciale, che viene posto in moto contemporaneamente al colpo di pistola del giudice di partenza.

Il cronometro consta di sei dischi, rotanti l'uno sull'altro a velocità diverse e precisamente con velocità crescente dal basso all'alto. L'ultimo disco, a rotazione più rapida, indica i millesimi di secondo, mentre i tre seguenti indicano successivamente, dal basso in alto, i centesimi, i decimi e l'unità di secondo; gli altri due determinano poi gli intervalli di dieci e di cento secondi.

Questo cronometro appare, nella proiezione delle pellicole, a sinistra delle fotografie, in modo che i tempi relativi ad ogni fase dell'arrivo possono venir controllati con assoluta precisione. Il cronometro e l'apparecchio di presa vengono mossi da un motore sincrono; la frequenza della corrente viene regolata, ad un millesimo di secondo, da un apposito apparecchio.

Per eseguire lo sviluppo rapido delle pellicole verrà istituita sul campo sportivo del Reich nella loggia dei giurati, una camera oscura, munita naturalmente di un apparecchio per asciugare con grande rapidità le positive.

(*Kinema*, Milano, n. 10 del 1935).

Il Consiglio della Contea di Surrey, partendo dal presupposto che anche le pellicole così dette ininfiammabili in realtà sono infiammabili e non tenendo conto della lentezza con la

quale esse bruciano, ha disposto che tutte le pellicole debbono conformarsi, per il momento, alle norme contenute nell'Atto del 1909. In un prossimo futuro, tuttavia, le pellicole ininfiammabili saranno soggette a delle norme dettate esclusivamente per questo genere di film.

(*To-Day's Cinema*, Londra, n. 3187 del 1935).

J. Crabtree della Bell Telephone Laboratories Inc. passa in rivista le difficoltà che s'incontrano quando si voglia realizzare una perfetta uniformità di sviluppo in tutti i punti di un'emulsione fotografica. L'A. descrive i vari metodi utilizzati. È necessario pulire continuamente la superficie dell'emulsione per allontanare da essa, quanto più rapidamente possibile, i prodotti della reazione. Uno dei sistemi da raccomandare è quello in cui dei getti di liquido sviluppatore vengono proiettati sulla superficie dell'emulsione.

(*J.S.M.P.E.*, New York, n. 6 del 1935).

Il re-recording sembra essere indispensabile alla tecnica attuale della produzione, perchè permette di apportare qualsiasi modificazione alla registrazione originale. L'aumento delle esigenze riguardo alla bontà della registrazione fa sì che diventi necessario esaminare quali siano i sistemi di registrazione originale che permettano di ottenere nel re-recording i migliori risultati. L'A. esamina separatamente a questo scopo i vari metodi di registrazione su disco e su pellicola e tutti i problemi relativi, come la caratteristica di frequenza, le distorsioni, la soppressione dei rumori di fondo, ecc. Un sistema studiato dalla R.C.A. che si è dimostrato molto raccomandabile è quello cosiddetto a push-pull.

(*J.S.M.P.E.*, New York, n. 6 del 1935).

Daehr e Teitge mostrano quale sia l'influenza che l'asciugamento delle pellicole ha sulla bontà della copia definitiva. Un gran numero di ricerche sistematiche sono state fatte per differenti gradi di temperatura e di umidità dell'aria. Esse hanno mostrato che il valore di gamma (contrasto) non è influenzato, come prima si credeva, dalla temperatura di asciugamento, ma dall'umidità dell'aria utilizzata per l'asciugamento. Le ricerche effettuate mostrano che eguali pellicole, sviluppate nelle stesse condizioni, danno lo stesso valore di gamma, solo quando l'umidità assoluta dell'aria di asciugamento è inferiore ai 12 gr. per metro cubo.

(*Filmtechnik*, Halle, n. 24 del 1935).

- Kurt Brandt parla sui diversi sistemi per l'inserzione dell'esatta luce di stampa in corrispondenza ai singoli gruppi di scene che richiedono diverse esposizioni. Uno dei sistemi più moderni è quello adottato anche nella stampatrice Geyer in cui i bordi perforati della pellicola vengono pressati fra contatti metallici. La posizione reciproca di questi contatti è quella che determina la regolazione della luce di stampa.

(*Filmtechnik*, Halle, n. 24 del 1935).

Dopo aver discusso alcuni requisiti necessari per una pellicola di prova con molte frequenze, Gilbert descrive alcuni sforzi compiuti per la produzione di pellicole di prova e le difficoltà incontrate. La tecnica presente è molto complessa, data l'esattezza di calibrazione che si richiede.

Misure microdensitometriche di ogni frequenza servono per assicurare una massima costanza del livello sonoro. Le pellicole, una volta registrate, vengono stampate con uno speciale sistema che fornisce i valori di correzione per ogni pellicola.

(*J.S.M.P.E.*, New York, n. 6 del 1935).

Fin dai primordi della cinematografia sonora è stata riconosciuta l'importanza dell'uniformità assoluta di velocità nel trasporto della pellicola. In speciale modo dannose per la registrazione sonora sono le irregolarità dovute ai denti dei tamburi di trasporto della pellicola. E. W. Kellogg e H. Belar fanno un'analisi della perdita di suoni e della produzione di suoni aggiunti dovuta alla modulazione di velocità con la frequenza corrispondente ai tamburi dentati.

Già da parecchi anni l'industria cinematografica è riuscita ad eliminare o a ridurre a un minimo, non solo le perturbazioni del tipo suddetto, ma anche quelle di altra specie, mediante opportuni accorgimenti i quali possono essere riassunti come segue:

1) La pellicola deve muoversi dietro il sistema ottico mediante rulli lisci. Il punto di modulazione deve trovarsi preferibilmente sul rullo liscio invece che su una guida adiacente. La pellicola deve essere mantenuta bene a contatto col rullo.

2) Il riccio di pellicola ai due lati del rullo liscio dev'essere sufficientemente flessibile perchè non permetta la trasmissione di impulsi al rullo. Questo deve ruotare a velocità costante ciò che richiede non solo un adatto volano ma anche un'accurata centratura e una scelta accurata dei supporti. Gli smorzamenti usati non devono introdurre perturbazioni.

3) Le vibrazioni devono essere ridotte al minimo, specie quelle che possono causare movimenti relativi fra sistema ottico e pellicola.

(J.S.M.P.E., New York, n. 6 del 1935).

Narath espone in un dettagliato articolo una nuova teoria del fruscio della pellicola e dà i risultati sperimentali che la confermano. Questi mostrerebbero che il fruscio dipende in parte dalla grossezza della grana, in parte sarebbe proporzionale alla pendenza della curva trasparenza-esposizione. La

teoria può spiegare non solo la grandezza assoluta del fruscio, ma anche la forma caratteristica della curva fruscio-trasparenza.

(Die Kinotechnik, Berlino, n. 23 del 1935).

CRONACHE DI TELEVISIONE

La televisione non è ancora nata, in America, come speculazione industriale, e già le si profilano all'orizzonte giorni alquanto burrascosi. Il fatto è che, nell'imminenza di un suo sfruttamento ad uso spettacolistico, il Governo ha già progettato un piano di controllo sulla giovanissima industria, e che questo progetto ha già sollevato una larga corrente di proteste.

La gravità della situazione è resa evidente da un comunicato della American Telephone and Telegraph Company, la quale, appoggiando naturalmente l'iniziativa del Governo, lascia intendere che, per quanto la riguarda, essa è decisa a non lasciare che la televisione cada, per così dire, nel dominio pubblico. Ma in realtà non si tratta di dominio pubblico ma solo di una attività relativa alla televisione, corsa tra i cui contendenti troviamo, da una parte la A.T.T.G. appoggiata e appoggianti al Governo, e dall'altra le più grandi società elettriche, come la Western Electric e la E.R.P.I. che, com'è noto, controllano oggi tutte le attività elettrotecniche della cinematografia e vogliono, nell'eventualità ormai vicina di un'applicazione della televisione al cinematografo, controllarne anche tutte le attività che a questa verranno a connettersi. Gli avversari sono talmente potenti e talmente decisi ad averla vinta che il dissidio si presenta quanto mai complesso e interessante. Per lo stesso motivo, sarebbe altrettanto arrischiato e precario azzardare sin da ora previsioni sul suo esito.

(Cinemundus, Roma, n. 45 del 1935).

D. R. Parsons della Stratton and Co. discute le condizioni sotto le quali la portata delle onde ultra corte di 5 metri supera quella visiva. Appena si cominciò a lavorare con le onde di 5 metri si osservò che la propagazione di queste onde ubbidiva a leggi quasi ottiche e che con esse era possibile comunicare solo fra punti fra loro visibili. Il solo modo quindi di accrescere la portata era quello di aumentare l'altezza del trasmettitore e del ricevitore rispetto al suolo. Distanze estremamente grandi sono state invece raggiunte con le onde ultracorte in questi ultimi tempi. Le trasmissioni fatte in Germania dal monte Brocken sono state ricevute dal Post Office di Londra e le autorità germaniche hanno ricevuto entusiastiche relazioni di dilettranti di Buenos Aires e New York. Negli Stati Uniti sono state effettuate comunicazioni fra l'Osservatorio dell'Università di Harvard e West Hartford a una distanza di 93 miglia e fra Chicago e New York City a una distanza di 720 miglia.

Due questioni si pongono ora: prima, quali sono le condizioni atmosferiche che permettono di ottenere questi risultati e, seconda, quali insegnamenti si possono trarre da essi.

Il fatto che portate così grandi possano essere raggiunte assieme a quelle visive molto più piccole, può essere spiegato supponendo che, mentre le ultime corrispondono alle onde dirette, le prime corrispondono a quelle indirette, riflesse dallo strato di Appleton-Heaviside.

Secondo l'A. le distanze raggiungibili con onde ultra corte possono quindi dividersi in due categorie:

a) ricezione dalle 20 alle 100 miglia;

b) ricezione a grandi distanze e cioè al di sopra delle 1000 miglia.

Nel caso a) alcune registrazioni fotografiche hanno mostrato che esiste una relazione tra i periodi di inversione di

ARICCIA

Ariccìa, accantonata pittorescamente sopra uno sperone dei Colli Albani, come una prua d'una nave sempre in procinto di salpare verso il Tirreno, affiancata da ogni parte da ombrosi boschi, che le danno un clima temperato e salubre, trovasi a 412 metri sul livello del mare ed a 24 Km. da Roma. Ha un'origine antichissima e fu sempre luogo di villeggiatura fin dagli antichi romani, per la sua splendida posizione panoramica e per le sue visioni superbe.

Dotata di acqua purissima, di aria salubre e di splendide passeggiate, nella stagione estiva si popola di una numerosa colonia villeggiante, attratta sempre dalla suggestiva bellezza della sua terra solatia.

Personalità dell'aristocrazia romana hanno costruito magnifiche ville, dotate di palmizi e di variopinti giardini, e nei mesi estivi, nella dolce tranquillità domestica, vi trova quelle fresche aure, che altri cercano poco italianamente, nella lontana Svizzera.

temperatura nella bassa atmosfera e quelli di maggiore intensità di ricezione dei segnali. Cioè le migliori ricezioni si hanno quando sopra uno strato di aria fredda le onde incontrano uno strato di aria calda.

Per quanto riguarda le ore di migliore ricezione queste sono comprese fra le 10 pomeridiane e le 7 antimeridiane.

Nel caso *b*) le esperienze non sono sufficienti per fornire una interpretazione verosimile dei fatti. È tuttavia molto probabile che vi sia al di sopra degli strati di Appleton e Heaviside un altro strato ionizzato che determina la riflessione delle onde.

(*The Wireless World*, Londra, n. 24 del 1935).

Mr. Lepesqueur pubblica sull'Antenne una cronaca sulla « prima » di radiovisione a 180 linee dal Ministero delle P.T.T. L'immagine ricevuta su schermo di 18 cm. x 21 cm. è soddisfacente per quanto lasci ancora un po' a desiderare come nitidezza e luminosità. Ma indubbiamente si tratta di prime esperienze che danno già molto affidamento per il futuro della televisione.

(*L'Antenne*, Parigi, n. 664 del 1935).

In occasione di una visita fatta dal Reale Istituto degli ingegneri olandesi ai laboratori Philips è stata fatta una dimostrazione di televisione con trasmettitore Philips. Questo, munito di iconoscopio, lavora su una lunghezza d'onda di 7 metri ed è costruito per una frequenza di modulazione massima di 3 milioni di p: sec. circa. Si possono quindi trasmettere immagini ad altissima definizione. Fu trasmessa una scena all'aperto con personaggi in movimento, senza film intermedio. Anche con un'illuminazione moderata il sistema dette risultati soddisfacenti. Si poté inoltre constatare la grande sensibilità degli iconoscopi fabbricati nei laboratori Philips.

(*Action Française*, Parigi 1935).

La National Radio News pubblica un'interessante intervista col giovanissimo inventore americano Farnsworth, di ritorno da un recente viaggio in Europa dove egli si è recato per la collocazione dei suoi brevetti presso le principali Ditte Europee. Le previsioni di Farnsworth circa l'avvenire della televisione sia in America che in Europa sono piuttosto ottimistiche. Egli pensa che la televisione commerciale debba veder la luce prima in Europa che in America, dato che le Compagnie Europee si sono già organizzate oltre che per fare emissioni regolari di televisione, anche per collocare numerosi apparecchi riceventi in varie località, a scopo sperimentale. Tuttavia in America la tecnica della televisione è certamente più progredita che in Europa. Qui molti usano

ancora l'analisi meccanica e solo da poco tempo i brevetti Farnsworth sono stati adottati dalla Baird in Inghilterra e dalla Bosch in Germania.

L'ultima novità dei Laboratori Farnsworth consiste nel cosiddetto « Cold Cathode tube » (tubo a catodo freddo) che sembra destinato a rivoluzionare la tecnica delle valvole oscilatrici.

L'organizzazione dei Laboratori Farnsworth è estremamente interessante. I vari lavori in corso sono affidati a un personale giovanissimo che secondo Farnsworth è il più adatto a fornire e sviluppare le nuove idee originali che sono necessarie, perchè una tecnica così giovane come quella della televisione possa rapidamente progredire.

La Farnsworth Television Incorporated ha fatto recentemente una dimostrazione pubblica di televisione all'Istituto di Filadelfia. Sono state televisionate scene all'aperto come gare di tennis, di nuoto, ecc.

(*National Radio News*, New York, n. 11 del 1935-36).

Il Ministero delle P.T.T. ha provveduto all'impianto a Parigi di posti riceventi di televisione in modo che il pubblico possa assistere agli spettacoli trasmessi dalla Torre Eiffel e rendersi conto dei progressi realizzati in questo campo. Le sedi scelte sono: Office du Tourisme, Maison de la Chimie, Salon de la France d'Outre-Mer, Maison des Ingénieurs civils, Mairie du V arrondissement, Conservatoire national des Arts et Métiers.

(*L'Antenne*, Parigi, n. 666 del 1935).

Dobbiamo alla cortesia del Direttore della rivista Short Wave Craft, H. W. Secor, le seguenti informazioni sull'attività delle principali Case americane in materia di televisione.

Mentre la R.C.A. prosegue le sue esperienze su onde di 6 metri con un'antenna di 1300 piedi eretta sull'Empire State Building, la Columbia Broadcasting System ha messo in funzione un nuovo trasmettitore sperimentale che lavora sull'onda di 8,43 metri.

Il noto ingegnere radiotecnico americano Hogan trasmette a intervalli non regolari immagini di televisione dalla sua stazione di Long Island. Egli, come altri esperti americani di televisione e in particolare William Hoyt Peck, difende ancora il principio dell'analisi ottico-meccanica con la quale sembra si possa anche ottenere una finezza di analisi di 400 linee. Tale punto di vista è particolarmente interessante perchè è in aperto contrasto con quello dei più noti inventori americani per cui il tubo catodico rappresenterebbe l'unica soluzione dei problemi di televisione.

(*Comunicazione diretta dell'I.C.E.*).

CINEOMNIA, affermatasi, ormai, la più ampia e sicura documentazione della vita cinematografica mondiale, trae la sua materia redazionale dalla revisione dei giornali che le pervengono da ogni paese e, nella sua maggior parte, da comunicazioni dirette e da studi dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa.

Le pagine di questa pubblicazione modesta, costituiscono, per gli studiosi ed anche per i profani, una aggiornata e seria rassegna delle varie attività del mondo cinematografico internazionale: da ben 72 paesi essa trae il suo notiziario: Italia, Francia, Germania, Inghilterra, Austria, Ungheria, Cecoslovacchia, Svizzera, Russia, Estonia, Svezia, Finlandia, Rumania, Polonia, Danimarca, Olanda, Svezia, Norvegia, Spagna, Portogallo, Belgio, Bulgaria, Irlanda, Lettonia, Estonia, Turchia, Danzica, Grecia, Jugoslavia, Argentina, Brasile, Paraguay, Uruguay, Venezuela, Cile, S. Salvador, Columbia, Perù, Costa Rica, Stati Uniti, Messico, Giappone, Cina, Filippine, Canada, Australia,

Indie, Persia, Egitto, Nuova Zelanda, Iraq, Madagascar, Nigeria, Congo, Bengala, Guiana, Algeria, Tunisia, Marocco, Cuba, Malta, Palestina, Siria, Sud-Africa, Kafiristan, Uganda, Arabia, Abissinia, Manciu-Kuò, Burma, Martinica, Isole Bahama.

Nei 19 numeri usciti, dal gennaio al dicembre 1935, sono state pubblicate ben 3.485 notizie con una media di circa 184 per fascicolo, suddivise nei campi che seguono:

ASPETTI SOCIALI	206	CINEMA UTILITARIO	40
BIBLIOGRAFIA, CATALOGHI	85	STORIA DEL CINEMA	24
TELEVISIONE (brevetti, varie)	213	EVOLUZIONI DEL CINEMA (film a colori, stereoscopia, post-sincronizzazione, brevetti, ecc.)	67
CINEDILETTANTISMO	74	REALIZZAZIONE DEL FILM	35
CINEMA NAZIONALI	113	PROIEZIONE	15
SCIENZA E CINEMA	82	ESTETICA GENERALE	218
CINEMA EDUCATIVO-DIDATTICO	205	FILM: SEGNALAZIONI, CRITICHE, SOGGETTI SCE- NARI ~ (Religione e cinema; biografie filmate; mito- logia; leggenda; aspetti sociali; opere letterarie e classiche; documentari: turismo, folclore, attualità, ecc.; storici; industriali commerciali; teatrali; di agricoltu- ra e zootecnia; per fanciulli; di educazione fisica e sport; politici; militari, culturali)	637
TRUCCHI, DISEGNI ANIMATI	30	VARIE	149
TECNICA CINEMATOGRAFICA (brevetti, varie)	122	ARTICOLI SEGNALATI	232
APPARECCHI, MATERIALE CINEMATOGRAFICO	42		
INDUSTRIA, COMMERCIO CINEMATOGRAFICO (stati- stiche varie, importazione, esportazione, apertura nuo- ve sale, costituzione di società, ecc.)	635		
DIRITTO CINEMATOGRAFICO (congressi, diritto d'au- tore, censura, contingentamento, varie legislative e giuridiche)	195		
ISTITUZIONI, ASSOCIAZIONI CINEMATOGRAFICHE	49		3.485
ARCHIVI, CINEFECHE, MUSEI	17		=====



Pensate ai vostri denti!

Di tutti i dentifrici soltanto l'Odol liquido possiede la straordinaria proprietà di impregnare con i suoi elementi antisettici le mucose. L'Odol liquido penetra negli interstizi dei denti, in tutti gli angoli della bocca e agisce per molte ore nella cavità boccale impedendo i processi di fermentazione e la formazione di acidi che distruggono lo smalto dei denti.

Il dentifricio mondiale Odol mantiene sani i vostri denti e profuma delicatamente l'alito.

