

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

ROMA 25 DICEMBRE 1936-XV
Spedizione in abbonamento postale

**NATALE
1936-XV**

**NUMERO
SPECIALE**

**SESSANTA
PAGINE**

**DUECENTO
ILLUSTRAZIONI**

DUE LIRE



con gli auguri di
CINEMA

ALRICO HOEPLI EDITORE

12

LA MARCA DEL SUCCESSO

UN FILM D'ECCEZIONE
UNA PRODUZIONE ITALIANA

L'ELISIR D'AMORE

DAL CAPOLAVORO DI

G. DONIZETTI

IL PIÙ
GRANDE GRUPPO
DI FILMS
AMERICANI DI
IMMINENTE EDIZIONE
PRESENTATI DAL

CONSORZIO
ITALO-AMERICANO
FILMS S.A.:

PICCOLI UOMINI
DISTRUGGETELI TUTTI
ESPRESSO AERODINAMICO
TORNANO I MARINAI
L'ORGOGGIO DELLA LEGIONE
UNA NOTTE D'ANGOSCIA
LA DONNA DELLO SCANDALO
NELLA VECCHIA CITTÀ - FINALMENTE RICCA!
OMBRE DELLA NOTTE - MOTIVO CONDUTTORE
LE DONNE AMANO IL BRIVIDO



UNA
SUPERBA
REALIZZAZIONE
INTERNA-
ZIONALE

Libera trattazione
per tutti i paesi
eccettuato il
Nord America
e l'Ungheria

Produzione "MASCOT-PICTURES CORP."

con: BORIS KARLOFF, CLARA BOW, EVELYN VENABLE, JORY VICTOR, RALPH FORBES, JACK LA RUE, KEN MAYNARD, JUDITH ALLEN, WILLIAM HAINES, CONRAD NAGEL, LOUISE FAZENDA, MARY CARLISLE, DONAL COOK, NORMAN FORSTER, SIDNEY BLACKMER, HEATHER ANGEL, ROGER PRYOR, JOSEPH CAWTHORN, ESTHER RALSTON, MONDE EBURNE, WALLACE FORD, CARLEY GRAPEWIN

Edizioni: **Industrie Cinematografiche Edoardo Capolino**
ROMA - VIA GABRIELE CAMOZZI, N. 1 - TELEFONO 360-820 - ROMA

Telegrammi: ICEC ROMA tutti i codici e privato

LA MARCA DEL SUCCESSO

CAPITANI FILM - CONSORZIO I.C.A.R.

GIGLIO INFRANTO

INTERPRETAZIONE DI
DOLLY HAAS e
EMLYN WILLIAM

IL FILM CHE NON AVETE DIMENTICATO E CHE
TORNA A VOI ANIMATO DALLA PAROLA

DUE FILM DI SICURO SUCCESSO

VERTIGINE DI UNA NOTTE

DAL ROMANZO **"LA PAURA"** DI STEPHAN ZWEIG

INTERPRETAZIONE
DI

GABY MORLAY - CHARLES VANEL
GEORGES RIGAUD - SUSY PRIM

CONTINUA IL TRIONFALE SUCCESSO DEI FILM MUSCO 1936
RE DI DANARI - LO SMEMORATO - PENSACI GIACOMINO!



La Soc. An. INDUSTRIE CINEMATOGRAFICHE ITALIANE

presenta

un brillantissimo film di ALESSANDRO BLASETTI

CONTESSA DI PARMA

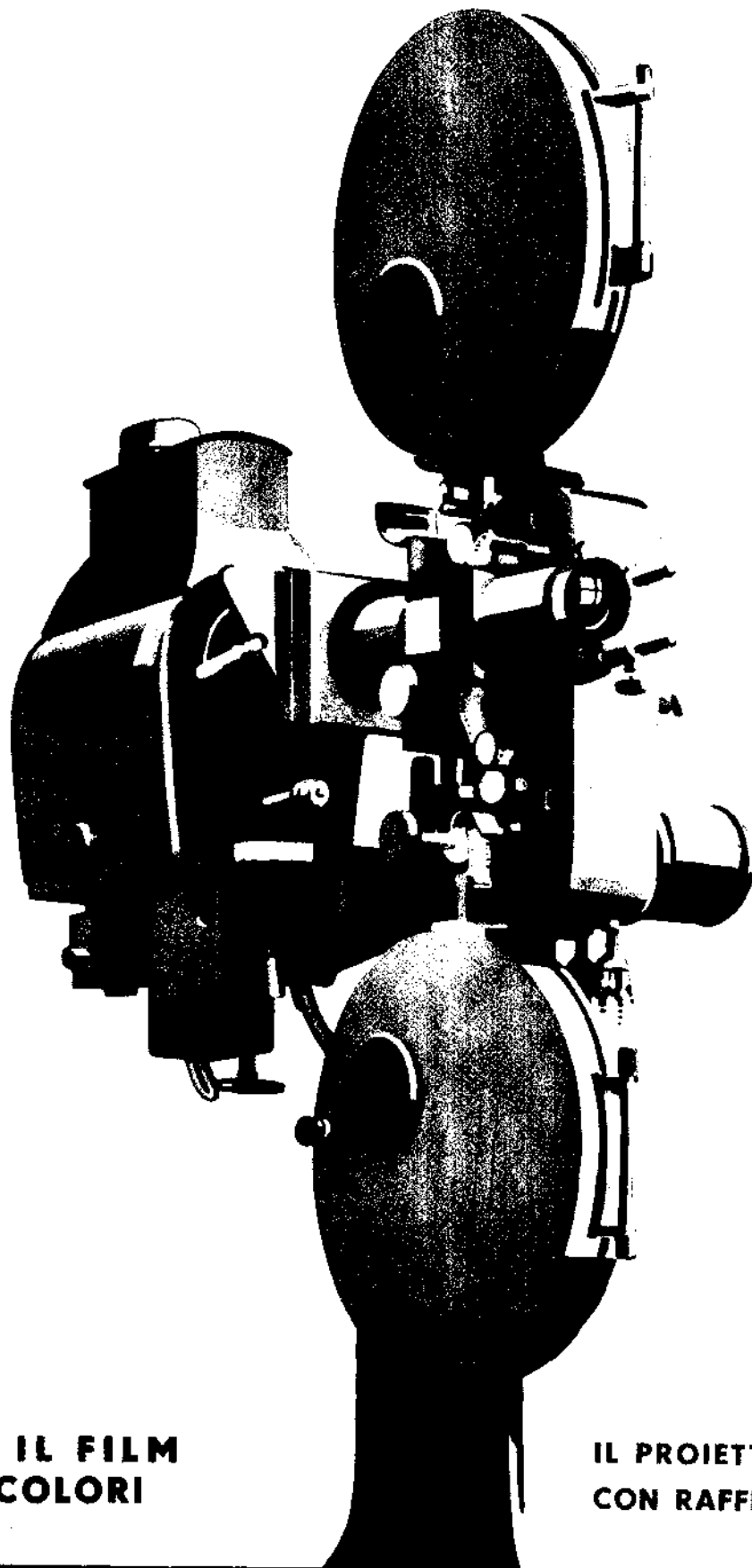
con

ELISA CEGANI - ANTONIO CENTA

MARIA DENIS - UMBERTO MELNATI

UGO CÈSERI - OSVALDO VALENTI

*Il film dell'eleganza e dello sport.
Il più divertente, il più ardito tra i grandi film della stagione.*



**PER IL FILM
A COLORI**

**IL PROIETTORE MONOBLOCCO
CON RAFFREDDAMENTO IDRICO**

ERNEMANN VII

V. SORANI-MILANO VIA TENCA 22 - AGENZIE IN TUTTA ITALIA



La MANDERFILM

presenta

l'ultima

interpretazione

di

CHARLES

LAUGHTON

nel film

prodotto e diretto

da

ALESSANDRO KORDA

L'ARTE E GLI AMORI

DI REMBRANDT



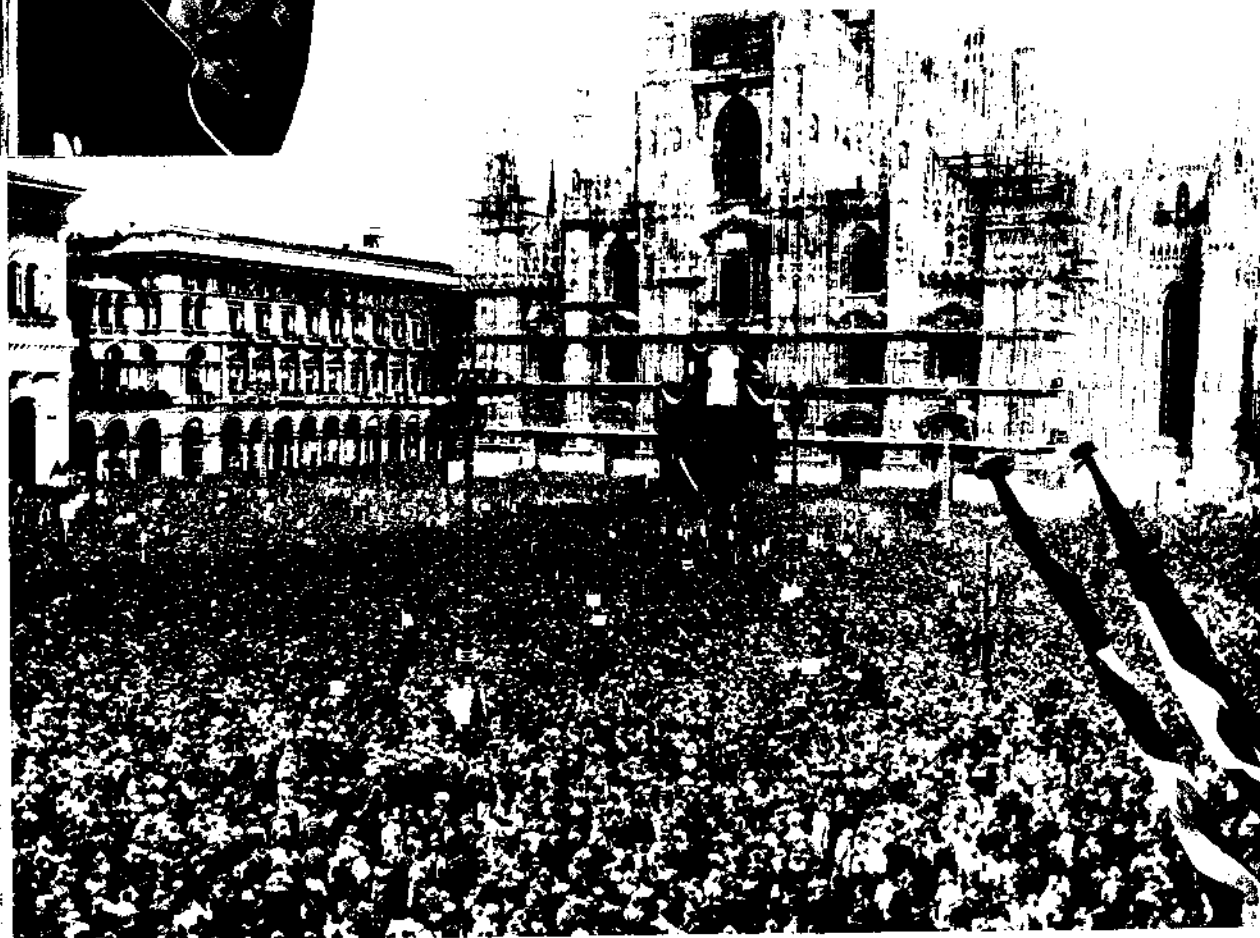
TITO SCHIPA

NINO BESOZZI
CATERINA BORATTO

PAOLA BORBONI
REGISTA: GUIDO BRIGNONE

PRODUZIONE
A.P. P.I.A. FILM
DISTRIBUZIONE
METRO-GOLDWYN-MAYER

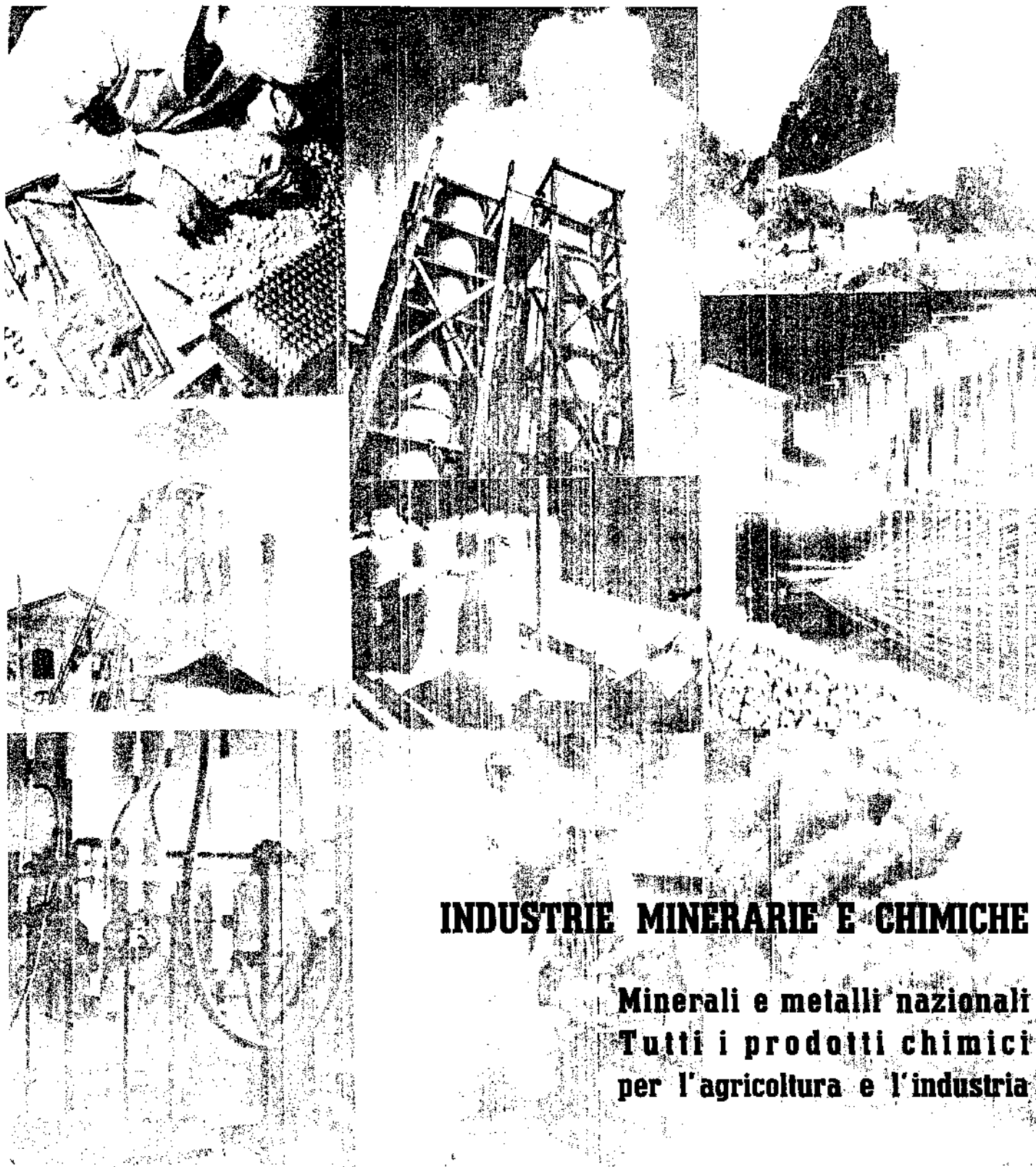
500 MILE ITALIANI



AL
1
CO
XI
36
XV
NO

LO STORICO DISCORSO DEL DVCE
A MILANO MEDIANTE I PERFETTI
IMPIANTI DI DIFFUSIONE SONORA
MAGNETI
MARELLI

FABBRICA ITALIANA MAGNETI MARELLI Soc. An. MILANO



INDUSTRIE MINERARIE E CHIMICHE

**Minerali e metalli nazionali
Tutti i prodotti chimici
per l'agricoltura e l'industria**

"MONTECATINI"

**SOCIETÀ GENERALE PER L'INDUSTRIA MINERARIA ED AGRICOLA
MILANO - VIA PRINCIPE UMBERTO N. 18**

L'Imperatore della California

INTERPRETE E REGISTA:

LUIGI TRENKER

COPPA
MUSSOLINI
1936

PER IL MIGLIOR
FILM STRANIERO



ENTE NAZIONALE INDUSTRIE CINEMATOGRAFICHE



Il cinema, la cultura e la vita

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

COMITATO DIRETTIVO: GIACOMO PAULUCCI DI CALBOLI - LUIGI FREDDI
LANDO FERRETTI - LUCIANO DE FEO, DIRETTORE RESPONSABILE

Collaborazione tecnica dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa

Anno I Volume I Fascicolo 12 25 dicembre 1936-XV

Questo fascicolo contiene:

'Cinema' gira	pag. 455
ARNALDO FRATELLI:	
<i>Pirandello e il cinema</i>	» 461
LUIGI MARTOGGIO:	
<i>Come nacque «Pensaci, Giacomino!»</i> »	462
RENATO CASTELLANI:	
<i>La radio a lezione dal cinematografo</i> .	» 465
RAFFAELE MASTO:	
<i>A Zama si giocano le sorti...</i> . . .	» 468
C. H. DOYLE:	
<i>Responsabilità di 10 occhi</i>	» 470
CECIL B. DE MILLE:	
<i>Servitù e grandezza del film storico</i> »	471
ANTON GIULIO BRAGAGLIA:	
<i>Cinema e danza</i>	» 475
CONSIGLIO E DEBENEDETTI:	
<i>Gloria del mattino</i>	» 477
<i>Cinema in persona prima / La scena</i> <i>più difficile che io abbia diretto</i> .	» 480
GHERARDO GHERARDI:	
<i>'Questi ragazzi' fuori di casa</i> . . .	» 481
<i>Cronache dei film nuovi</i>	» 482
SERGIO BERTOLOTTI:	
<i>Televisione: Fino a che distanza si</i> <i>può televedere?</i>	» 487
<i>Fotografia e passo ridotto:</i> <i>Fotografie natalizie / Prezzi e colori</i> <i>/ Durata del film / Per sfumato</i> <i>/ Capo di Buona Speranza / Espe-</i> <i>dienti dei ridottisti</i>	» 489
<i>Notizie tecniche: Una strana batta-</i> <i>glia / Una nuova lampada da</i> <i>studio / Marmo o gesso? / Libri</i> <i>ricevuti</i>	» 491
<i>Galleria: Emil Jannings</i>	» 494
<i>Giocchi e concorsi</i>	» 496

PER ABBONARSI A

CINEMA

versare sul conto corrente postale 332 di Milano, oppure con vaglia postale, o per contante, alla Casa Editrice Libreria Ulrico Hoepli di Milano, o a qualsiasi altra importante libreria d'Italia.

per un anno . . . Lire 40
per un semestre . Lire 22

DIREZIONE: Roma, Villa Mediceo-Torlonia, via Lezzerio Sallustiana 1-A; REDAZIONE e UFFICIO ABBONAMENTI: Roma, Corso Vittorio Emanuele 21 - AMMINISTRAZIONE: Casa Editrice Libreria Ulrico Hoepli, Milano, via Berchet 1 (telefono 82-664, 82-665) - PUBBLICITÀ: Ufficio Nazionale di Pubblicità: Milano, via Vivaio 17 (tel. 72-161) e Roma, Corso Vittorio Emanuele 21 (per Roma e i territori ABBONAMENTI: Italia, Impero, Colonie e Possedimenti: un anno Lire 40; sei mesi Lire 22 - Estero: un anno Lire 60; sei mesi Lire 35. Per ricevere la rivista in busta cartoncina anziché in rotolo, occorre aggiungere per l'Italia 3 lire (abbonamento annuale o 1,50 per sei mesi) e per l'estero, rispettivamente 10 lire o 5 lire. Abbonamenti a Lire 43 per un anno e a Lire 25 per sei mesi possono essere fatti presso gli uffici postali dei seguenti paesi: Austria, Belgio, Cecoslovacchia, Cina, del Vaticano, Danimarca, Danzica, Finlandia, Francia, Germania, Lettonia, Lussemburgo, Marocco, Olanda, Norvegia, Olanda, Romania, Svezia, Svizzera, Ungheria. In Italia ricevono abbonamenti le LIBRERIE HOEPLI in Milano (via Berchet 1) e Roma (Largo Chigi). L'UFFICIO PERIODICI HOEPLI in ROMA, Corso Vittorio Emanuele 21, le principali librerie e le agenzie dell'ISTITUTO EDITORIALE SCIENTIFICO.

Un fascicolo costa in tutta Italia, Impero e Colonie due lire

CONCESSIONARIE PER LA VENDITA AL NUMERO LE MESSAGGERIE ITALIANE BOLOGNA

ULRICO HOEPLI EDITORE MILANO

Per la cinematografia



a passo ridotto

Materiale:

Per la presa:

Pellicola invertibile pancromatica Agfa 16 mm

Pellicola invertibile Isopan Agfa 16 mm

Pellicola negativa Isopan Agfa 16 mm

Per la proiezione:

Pellicola positiva Agfa 16 mm

Pellicola Kinagfa 16 mm

Pellicola Ozaphan-Agfa 16 mm

Apparecchi:

Per la presa:

Movex 30 Agfa
apparecchio moderno di presa
con obiettivo cambiabile

1:3.5 25 mm lunghezza focale
1:1.5 25 mm lunghezza focale
1:1.5 35 mm lunghezza focale
1:3.5 50 mm lunghezza focale
1:3.5 80 mm lunghezza focale
1:3.5 100 mm lunghezza focale

Per la proiezione:

Movector Super 16 Agfa
apparecchio perfetto per
proiezioni mute e sonore

Movector Billy Agfa
apparecchio moderno economico
per proiezioni

AGFA-FOTO S. A. PRODOTTI FOTOGRAFICI - Milano (8 31) - Piazza Vesuvio, 19

**PIERRE
BLANCHAR**

**ISA
MIRANDA**

**I DUE
PROTAGONISTI DI**

**IL FU
MATTIA**

**Il capolavoro di LUI (PIRELLA GÖTTSCHE LOWE)
(PRODUZIONE "ALFA-ROMEO")**

Il 7 dicembre la grande produzione pirandelliana è stata ultimata. Presentemente IL FU MATTIA PASCAL è al montaggio, al quale lo stesso regista **Pierre Chenal** si dedicherà personalmente.

CINEMA GIRA



SCIPIONE...

... prosegue la sua marcia e raggiunge via via le proprie mete in perfetto orario. La battaglia di Zama, che era, più di ogni altro episodio, nelle mani di Dio, pare che abbia infilato una di quelle terse, incomparabili quindicine di sereno invernale, con uno dei più bei soli che mai abbia brillato su campo di battaglia. Il giorno 17, sotto



Johnny Weissmuller e Maureen O' Sullivan in 'la Jaga di Terzan'.

quel sole, hanno sfilato e combattuto anche 200 negri aggiuntisi alla massa. Il 18, la presenza animatrice del Duce, auspicio di duplice vittoria. Così, se tutto proseguirà come deve, in un altro paio di settimane, anche questo gruppo di scene — il più difficile forse, e certamente il più grandioso e 'manovrato' di tutto il film — sarà un fatto compiuto. E s'arriverà verso il 5 o, al massimo, il 10 di gennaio. Seguiranno allora le riprese del campo di Siface (attacco e incontro), per cui sono preveduti 4 o 5 giorni; 10 o 15 saranno quindi dedicati al gruppo di scene in cui compare Sofonisha (il cosiddetto 'blocco Sofonisha'); e poi un paio di giornate, o tre al più, alla calata delle Alpi. Con che SCIPIONE sarà terminato di girare. E non si giungerebbe più in là dei primi di febbraio.

'Terminato di girare' non è una parola: non il solito punto d'arrivo puramente ipotetico e nominale, dopo di cui, dal montaggio ai dettagli, alla sincronizzazione e al messaggio, comincia quel periodo oscuro, che si protrae indefinitamente, tra la meraviglia del pubblico che non sa bene cosa succeda. Giorno per giorno, dall'inizio del

film, Gallone ha coordinato il materiale delle riprese, procedendo poi via via al montaggio definitivo. Semmai, dove mancasse un dettaglio, un pezzo di 'coda nera' l'ha provvisoriamente sostituito; ma intanto, fin dal 10 dicembre, dei 3000 metri di cui dovrà risultare il film completo, 2013 erano già pronti, tutti utili. Frattanto Pizzetti ha lavorato: non solo la musica è già composta, ma perfino cronometrata. Evitato così ogni pericolo di sorprese (sequenze che siano per risultare troppo lunghe o troppo brevi in rapporto al commento musicale) non rimane che incidere: operazione che avrà inizio il 15 gennaio. E per una musica composta nientemeno che da Udebrando Pizzetti si spera di raccogliere un'orchestra apposita, tutta formata da elementi di prim'ordine. Grazie al disciplinato e fervido lavoro di tutti, alle providenze organizzative e ad una ferrea amministrazione, le spese si sono potute mantenere strettamente entro i preventivi. Checché si sia

lavoieggiato, SCRIPTONE costa otto milioni: otto milioni, che hanno permesso a tutti di lavorare comodamente, con la massima larghezza; ma che, in confronto con la grandiosità del film, rappresenteranno un bilancio d'una saggezza ed oculatezza esemplari.

SEMPRE IN TEMA DI CIFRE...

... possiamo aggiungere che FU MATTIA PASCAL verrà a costare, per le due versioni: italiana e francese, un complessivo di 6 milioni. Il che basta fin d'ora a dare un'idea dell'importanza del lavoro, della ricchezza di mezzi e dello scrupolo con cui esso è stato condotto. Ormai le riprese sono state ultimate e Chenal procede al montaggio. Blancher, il protagonista, sta per lasciare l'Italia, dove aveva lavorato con tanto entusiasmo, che poche settimane gli erano bastate per perfezionarsi nella nostra lingua ed imparare a recitare alla perfezione. Il magnifico attore non cessa di manifestare il suo rimpianto di lasciare il nostro paese, la sua speranza di tornarvi prossimamente.

LUIGI TRENKER...

... terminerà entro questo mese, o ai primissimi di gennaio, le riprese (esterni ed interni) dei *CONDOTTIERI*. Tra il 15 e il 20 sarà a Berlino per alcuni interni, a cui i nostri studi (dopo l'incendio del Teatro Cines n. 2 e prima della costruzione della Città del Quadraro) non sarebbero bastati. Sere fa, nel cortile degli *Stabilimenti Palatino*, le luci abbaglianti dei riflettori cancellavano la magnifica vista dello sfondo, dove i rossi ruderi del Palatino si stagliano sul cielo come guglie dolomitiche, sposati ad uno dei più suggestivi paesaggi del mondo. Si girava l'episodio di Caterina Sforza che, dopo la resa della Rocca di Forlì, viene messa su in un carro e inviata, col figlio letto, a Firenze. Notte di pioggia: enormi fuochi formavano nebbia, poderose pompe spruzzavano sugli armati dai mantelli multicolori e dalle classiche armature rinascimentali, un diluvio fitto e gelido, che s'iridava sotto i fuochi dei riflettori. Dei *CONDOTTIERI*, abbiamo seguito le tappe: movimentate e attive tappe di una lavorazione veramente gigantesca, che, nelle due versioni, ha già superato gli otto milioni di costo. Questo ultimo mese, dopo Firenze, è stato più intenso che mai. All'Acqua Traversa sono stati girati i par-

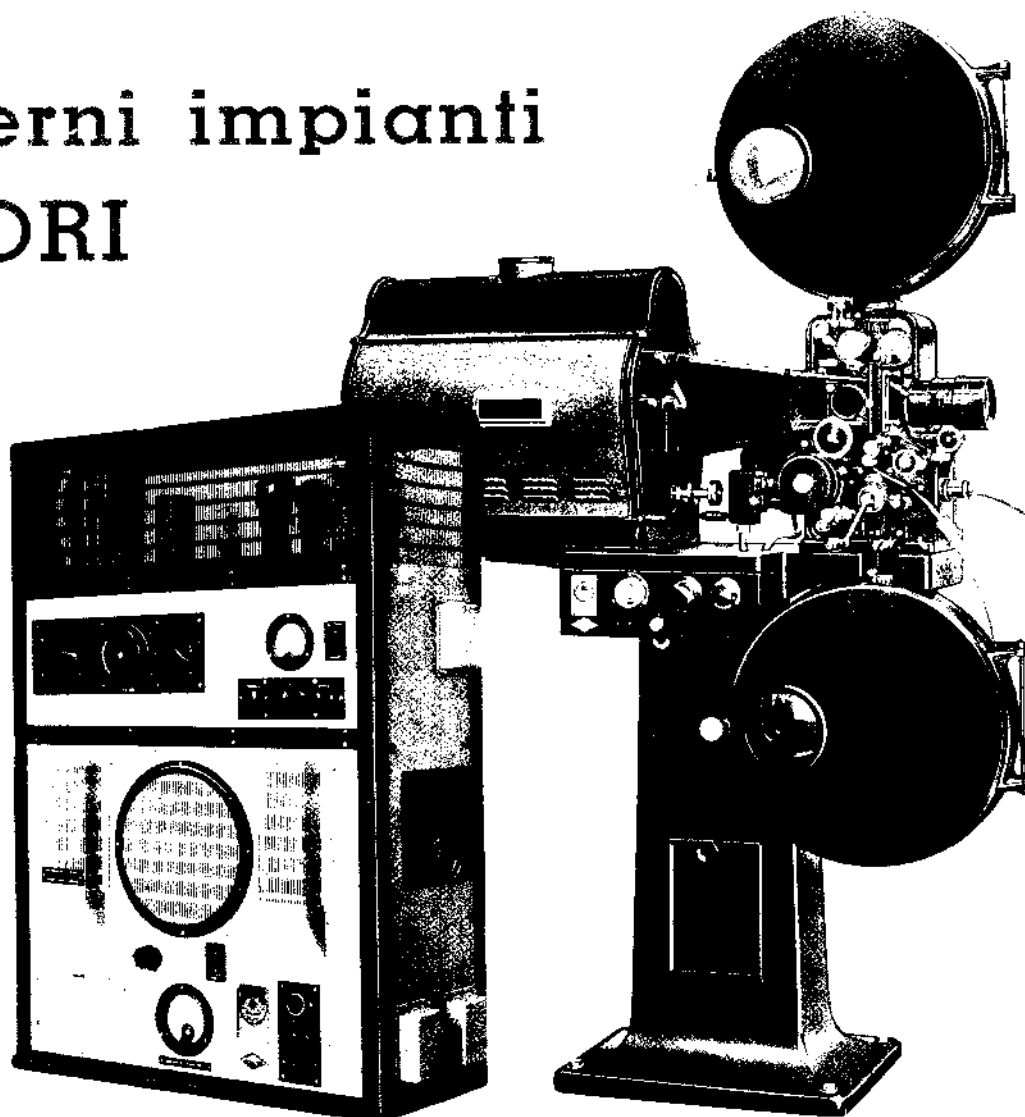


Gladys Swarthout in 'Rose of the Rancho'.

I più moderni impianti CINESONORI

SOC. ANON.
CINEMECCANICA
MILANO
VIALE CAMPANIA, 25

ALLOCCCHIO
BACCHINI & C.
MILANO
CORSO SEMPIONE, 93



Un film

KATHARINE HEPBURN
FRED MAC MURRAY
EVELYN VENABLE ★ FRED STONE

in

PRIMO AMORE

diretto da **GEORGE STEVENS**



Tratto dal romanzo "Alice Adams", di
Booth Tarkington, premio Nobel 1936

La migliore "Hepburn", fino ad oggi prodotta





Louise Rainer in 'L'anima della Cina'.

ticolari della battaglia, che formerà il finale del film: mentre ai Parioli ne erano stati ripresi i 'locali': le grandi masse di cavalleria attaccanti, per cui il reggimento del *Genova* aveva offerto i suoi magnifici cavalleggeri. Nel cortile della *Cines* si è svolta la scena del giuramento delle Bande Nere. E poi tutti gli interni. La Tenda del Malatesta: Tullia delle Grazie sta leggendo i versi; in quella s'ode un fragore: è Giovanni che, arrivato al Campo, ha avuto uno scontro con tre armigeri. Casa di Giovanni: Tullia vi è stata mandata per avvelenare il Condottiere, ma l'amore prozompe. Refettorio di un Convento: Giovanni, emigrato in Francia, riprende la via dell'Italia, al seguito di D'Argentières e sotto il falso nome di Capitano Villon; D'Argentières gli dà disposizioni sul cammino da tenere per giungere a Firenze. In quello stesso Refettorio: D'Argentières, Malatesta e Ruscili (il capo dei Lanzichenecchi) decidono di riunir le loro forze per sferrare l'attacco finale contro Giovanni. Una stanza della Rocca Sforzesca: Giovanni esige dall'usurpatore la restituzione dei propri beni.

Materiale ricchissimo, già tutto improntato dal forte stile di Trenker. Che ne caverà il sobrio e denso drammatico montaggio di Trenker?

HO PERDUTO MIO MARITO...

... è una favola briosa e romanzesca, di amore spigliato ad un tempo e sentimentale, piena d'imprevisti birichini. Se ne inizia in questi giorni la lavorazione, che sarà diretta da Enrico Guazzoni. Il soggetto è di Giovanni Cenato, la sceneggiatura di Napolitano e Guazzoni. Protagonisti: la Borboni, Besozzi, Viarisio, Maldacea. Nel ritmo incessante del lavoro, il tono della nostra produzione media si sta decisamente affermando. Scrittori veri, registi esperti, attori sicuri.

À ZLÀ:KOR::
NUOVO FIORE
SATININE
LA COLONIA DELLE "STELLE."

ADOLPH ZUKOR...

... sarà festeggiato nei primi giorni di gennaio (le celebrazioni avranno inizio il giorno 7, genellaco del grande produttore) per le sue nozze d'argento con la Paramount, di cui egli stesso fu il fondatore ed attualmente rimane il capo. Questa incrollabile figura di industriale rappresenta un'eccezione anche nel mondo cinematografico americano, dove nessuno seppe, come e quanto lui, sorlarsi il posto di comando e l'influenza duramente conquistati. Se si pensa ai maggiori suoi compagni, che, dai modesti inizi del niklodeon salirono ai tassisti delle gigantesche organizzazioni produttrici - da J. Stuart Blackton a William A. Bready, da William Fox a Carl Laemmle - sempre si riscontra che i cichi della fortuna e del primato furono molto più brevi: tutti finirono col cedere il bastone del comando ad un più giovane sopravvenuto o col lasciarsi sopraffare dalla concorrenza. Sarà certo un'emo-

Ginnastica da camera

ERICI - INGENNERIA SPORTIVA VIA PANTANO 12 MILANO

I migliori e più razionali apparecchi di voga per irrobustire i muscoli - attivare il ricambio - fortificare l'organismo - correggere l'obesità

Da 4.500 apparecchi vecchi - Criterio giornale 25 - Criterio - 1930/31

zione per lo Zukor rivedersi proiettata, in una delle serate celebrative, quella REGINA ELISABETTA. Il film in quattro parti, con cui egli, associatosi a Samuel Frohmann per dare all'arte muta quella 'classe' che era ancora l'esclusivo privilegio del teatro, inaugurò un'era nuova del film. Egli stesso, a ricapitolare i suoi 25 anni di lavoro alla testa della *Paramount*, ha dichiarato: «Non sempre le cose sono state facili. Una quantità di

UNO ZIO DEL CINEMATOGRAFO

ALLA NOSTRA generazione sembra che il cinema sia sempre esistito. L'epoca dei suoi inizi ci pare talmente remota che guardiamo i suoi avanzi - purtroppo non pietrificati ma esposti ad ogni attacco del tempo e degli ignoranti - senza poterci immaginare che ad essi furono legati, pochi decenni fa, persone che in parte vivono ancora fra noi. E la generazione di Louis Lumière, di Georges Méliès e anche di Oskar Messter il quale ha compiuto il suo settantesimo anno in questi giorni. Oskar Messter fu il più importante pioniere della tecnica cinematografica tedesca. Non era proprio uno dei tanti 'padri' del cinematografo, bensì uno zio: uno di quei buoni zii che non dimenticano mai di portare il regalino ai nipoti.

Al principio del 1896, costruì la prima macchina da proiezione tedesca, destinata a proiettare su schermo i film fatti per il Kinetoscopio di Edison, un dispositivo che non permetteva la proiezione, ma soltanto la visione diretta della pellicola in movimento per un solo spettatore. Nella macchina di Messter il trasporto della pellicola avveniva mediante una croce di Malta a cinque fenditure comandate da un disco a un dente.

Nello stesso anno il Messter costruì pure una macchina da presa munita anch'essa di croce di Malta ed atta a produrre 16-18 fotogrammi al secondo su pellicola perforata. La distanza tra i fotogrammi era esattissima e non richiedeva quindi nessuna correzione nella stampa. Ma più interessante ancora è la parte di primo piano che Oskar Messter ebbe in quella grande produzione di film sonori che durò dal 1903 al 1914. Centinaia e centinaia di corti fonofilm sono stati prodotti vent'anni prima del CANTANTE PAZZO di Al Jolson, e non pochi di essi erano di produzione Messter. Per la ripresa dei film sonori egli si serviva non solo del metodo ormai diventato normale, ossia della presa simultanea del suono e delle immagini, ma anche della registrazione preliminare del suono che recentemente è di nuovo tornata di moda per scene di ballo, di canto, ecc., sotto il nome di *prescoring*.

Nella primitiva 'casa di vetro' del Messter si vedeva un gramofono azionato da motore sincrono e destinato a far suonare il disco - per esempio un'aria d'opera lirica - durante la presa. La macchina da presa, munita di motore sincrono, girava anch'essa la recitazione degli attori i quali, davanti ad un bello sfondo dipinto, cantavano in corrispondenza al disco, in modo che poi, nella proiezione, il sincroni-

simo fra scena ottica e canto risultava perfetto. Molti anni dopo, quando verso il 1928 scoppiò la lotta fra disco e registrazione elettrettrica, il Messter entrò nuovamente in campo partecipando alle discussioni con varie proposte pratiche, molte delle quali rispecchiano in modo curioso le opinioni che allora si avevano sul fonofilm. Oltre il 'Messterphon', dispositivo per la rappresentazione sincrona dei dischi di accompagnamento, ricordiamo il 'Messtronom' che doveva accordare la velocità di proiezione al tempo della musica eseguita dall'orchestra nella sala: una pellicola in movimento, sulla quale erano incritte le note della musica corrispondente all'azione, doveva esser regolata da uno dei musicisti in modo che sul nastro si vedessero a ogni momento le note che si stavano in via suonando, e questo nastro comandava il proiettore. Ne appariva strano a quell'epoca, come non lo resta il *Chronomesster* destinato



Il viaggio dell'imperatore Guglielmo in Egitto nel 1908 (da un documentario prodotto da Messter).

a garantire il sincronismo fra proiezione di un film e commento parlato, trasmesso da lontano mediante il telefono o la radio. Messter credeva necessario un simile dispositivo per poter organizzare simultaneamente in diversi cinematografi la proiezione di varie copie dello stesso film, proiezione accompagnata da un discorso tenuto, nel momento stesso della proiezione, da qualche personaggio celebre. Oskar Messter, caratteristico superstita della Germania imperiale, anche nel suo aspetto esteriore, non manca mai quando si tratta di discutere o di festeggiare il cinema. Il suo buon senso, le sue vaste esperienze, come pure l'umorismo delle sue osservazioni e dei suoi ricordi storici, servono a condire e a rendere vivace ogni riunione in Cinelandia.

R. ARN.

IN PREPARAZIONE

ERROL FLYNN

OLIVIA DE HAVILLAND





Popolarità di Topolino: anche le autoambulanze degli ospedali infantili sono decorate, in America, con le celebri figure dei cartoni animati disneyani.



Luisa Feride in 'Le 1000 degli Angeli'



Mary Pickford con Zukor all'inaugurazione del Teatro Paramount a New York.

ore nere, di giorni di disperazione. Ma si è trovata gente volenterosa che ci ha teso la mano. E sono lieto di affermare che la Paramount è uscita senza macchia dalle difficoltà. I creditori hanno cooperato con noi, dandoci la capacità di combattere la nostra battaglia. Ora la fiducia è ripagata: nessuno ha perduto un dollaro, e la Paramount è oggi uno degli investimenti più sicuri».

Per arrivare al giorno imminente in cui una venticinquesima stella, a ricordo del venticinquennio, verrà aggiunta alle 24 che fino a ieri brillavano nella 'marca di fabbrica' della Paramount, quante vicissitudini! L'imponente ufficio in cui oggi Adolph Zukor lavora, fa certo uno strano contrasto con quel magazzino ungherese, dov'egli cominciò la sua lotta per la vita, riuscendo a stento a mettere insieme i 40 dollari che gli permisero, nel 1893, di sbarcare in America. Come tutti gli uomini dal successo sorprendente, lo Zukor è soprattutto un sorprendente lavoratore.

Le primissime ore del mattino lo trovano già alla sua scrivania, che egli non abbandona mai avanti le 6,30 pomeridiane. Nè manca la sua quotidiana visita a tutti i teatri, dove egli sa chiamar per nome tutti, anche i più umili operai: e il suo sorriso è una tradizione della Paramount, come la montagna e le stelle della sua marca di fabbrica.

TOPOLINO...

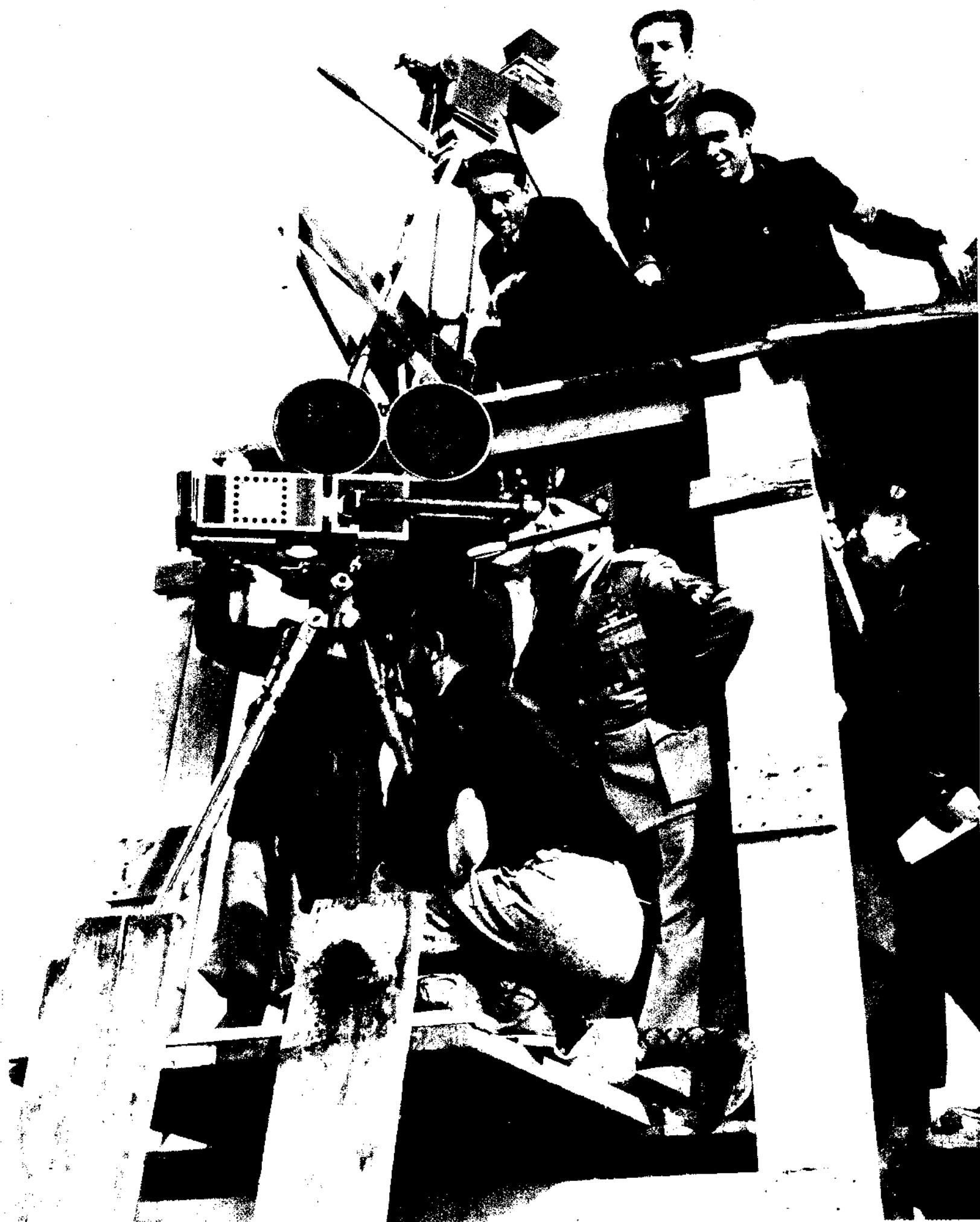
... è festeggiato in questi giorni, dai ragazzi di America e di tutto il mondo, per il suo ottavo 'natalizio', in occasione del trentacinquesimo compleanno del suo buon papà Walt Disney, al quale anche Cinema vuole inviare un augurio di lunghissima e sempre felice attività 'cartonistica'.

L'OCCHIO...

... nella testata della rubrica è di Dorotea Wieck.



Elisa Cegani in 'Contessa di Parma'.



Tra le maestranze della rinnovata cinematografia italiana, il fondatore dell'Impero segue i legionari romani nella loro marcia verso il trionfo di Zama.

PIRANDELLO E IL CINEMA

« SOLO i fanciulli han la divina fortuna di prendere sul serio i loro giuochi. La meraviglia è in loro; la rovesciano su le cose con cui giuocano, e se ne lasciano ingannare. Non è più un giuoco: è una realtà meravigliosa. Qui è tutto il contrario. Non si lavora per giuoco, perchè nessuno ha voglia di giocare. Ma come prendere sul serio un lavoro che altro scopo non ha, se non d'ingannare — non se stessi — ma gli altri? E ingannare mettendo su le più stupide finzioni, a cui la macchina è incaricata di dare la realtà meravigliosa? ».

Qui è il teatro di posa della *Kosmograph*, una Casa cinematografica i cui stabilimenti sorgono 'fuori di porta', e assomigliano a quelli della *Cines* visti nell'anno in cui l'Italia entrò in guerra. Chi dà questo giudizio negativo del lavoro cinematografico è l'operatore Serafino Gubbio, il quale annota filosofeggiando in un quaderno i drammi umani annodati alle stupide finzioni ch'egli viene fissando nella pellicola col giro impassibile della manovella della sua macchina da presa. Raccoglitore delle annotazioni dell'operatore filosofo è Luigi Pirandello, che le pubblicò una prima volta nel 1916 sotto il titolo *Si gira...*, e più tardi — nel 1925 — le ripubblicò mutando il titolo in *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, ma senza mutare d'una riga il giudizio sommario ch'egli aveva dato del cinematografo.

Perchè — come si capisce facilmente rileggendo a tanti anni di distanza il romanzo d'ambiente cinematografico del grande scrittore oggi scomparso — Serafino Gubbio è Luigi Pirandello stesso che, osservatore implacabile delle finzioni della vita umana da lui fissate in opere narrative poi divenute teatrali, amò rappresentarsi nelle vesti dell'operatore che 'gira' quelle finzioni con lo schifo di vedere le gioie, i dolori dell'anima nostra divorati dalla rapida tremula ticchettante riproduzione meccanica.

Non è qui il luogo di riesaminare il caso del protagonista e degli altri personaggi del romanzo pirandelliano, folla di gente corrotta e un po' pazza, mondo d'intrighi e di amori giocanti in un'appassionante vicenda risolta dalla furia sanguinaria d'una tigre che muta la finzione cinematografica in tragedia umana. Ciò che interessa in questo romanzo è l'animo con cui uno dei più grandi ingegni del nostro tempo — ingegno portato alla speculazione, ma anche ricco di cuore e di sangue, dotato d'una rara potenza di espressione in forme rappresentative e drammatiche — s'accostò all'arte rappresentativa per eccellenza: il cinematografo.

Codest'animo, critico e intimamente repugnante nel romanzo di ambiente cinematografico, non si modificò poi sostanzialmente per quanti fossero i successivi contatti che Pirandello ebbe col cinematografo, e l'interesse che egli pose ai suoi sviluppi, e i soggetti che gli prestò, e i propositi di collaborare alle nuove conquiste espressive del Cinema con criteri rivoluzionari. Perchè il dissidio tra Pirandello e il Cinema era fondamentale, nella sua stessa concezione filosofica della vita e dell'arte. A chi sentiva la realtà come un'ombra, non poteva non repugnare quell'ombra che si faceva parvenza di realtà; chi scopriva la finzione anche negli aspetti

della vita che agli altri uomini apparivano più veri, non poteva aderire a quella finzione che s'ammantava delle prerogative del vero, e con la sua forza di persuasione agiva sulle masse. La natura dell'arte pirandelliana è analitica e dialettica, quella dell'arte cinematografica è sintetica e figurativa; il pensiero di Pirandello ha bisogno della parola per esprimersi nei suoi infiniti slaccettamenti, nel Cinema la parola è più adatta a suggerire che a definire.

Eppure con che interesse Pirandello tante volte parlava del cinematografo! Forse egli vedeva in questa forma d'espressione, ultima arrivata tra le arti, il modo di rappresentare quell'*oltre* (« c'è un *oltre* in tutto », dice Serafino Gubbio) che il suo pensiero vedeva in tutte le cose umane, e la cui vera forma, una forma che fosse quella e non un'altra, sempre gli sfuggiva: doloroso nodo centrale della sua arte. E accoglieva con cordialità ogni occasione di veder rappresentato sullo schermo qualche suo lavoro narrativo o teatrale, e — buono com'era, e gentile con chi s'adoperava a interpretare le opere della sua fantasia — pareva accontentarsi, e approvava, e magari lodava; ma si sentiva che dentro egli non era soddisfatto. Lo

scontento ritornava poi fuori nell'amarezza della sua filosofia, nel vivace spirito polemico con cui tante volte sferzò interpreti dell'opera del Poeta.

Credo d'essere stato tra i primi a collaborare alla trasposizione cinematografica d'un lavoro di Pirandello, quando una quindicina d'anni fa sceneggiavo *MA NON È UNA COSA SERIA*, mi pare per la regia di Camerini. Nel 1921 misi in scena io stesso un film tratto dalla novella *La rosa*, che Pirandello aveva fatto ridurre per il cinematografo da suo figlio

Stefano. Circa in quel tempo Genina deve aver messo in scena un'altra novella pirandelliana *Lo scaldino*. Da quel tempo ormai lontano, le riduzioni cinematografiche di lavori pirandelliani si sono moltiplicate, dal *COME TU MI VUOI* interpretato da Greta Garbo, al *FU MATTIA PASCAL* finito di 'girare' proprio nei giorni in cui il grande autore è scomparso.

Ma chissà come Pirandello ha veramente giudicato queste riduzioni per lo schermo di cose create dalla sua fantasia irrequieta e potente, riduzioni necessariamente legate a quanto c'è di convenzionale, di fittizio, di obbligato nel lavoro cinematografico? Per Pirandello il cinematografo avrebbe dovuto essere 'un'altra cosa'; per lui esso era ricco di possibilità inventive ed espressive che ancora non erano mai state sfruttate. Ma quest'altra cosa il cinema non fu neppure quando Pirandello scrisse proprio per esso un soggetto, *ACCIAIO*.

Così, pur avendo con il cinematografo contatti frequenti, Pirandello ne rimase sostanzialmente in disparte, continuando a girare come Serafino Gubbio la manovella del suo ingegno lucido e tormentato sulla tragica finzione delle cose umane. Perchè la sua più aderente e necessaria espressione l'arte di Pirandello l'aveva già trovata nel racconto e nel teatro.

ARNALDO FRATELLI



Pirandello illustra a Isa Miranda una battuta del 'Fu Mattia Pascal'.

Accanto ai primi tentativi teatrali di Pirandello — dei quali parla in queste pagine Luigi Martoglio — quelli dello schermo: con la collaborazione di un regista che doveva seguire fedelmente l'opera del Maestro per oltre un ventennio. Fu infatti Gennaro Righelli che, durante una peregrinazione all'estero, nel 1916-17, lesse la novella *Il viaggio di Pirandello*, per la quale pensò subito, come protagonista, alla Maria Jacobini, che aveva già lavorato con lui in *COME LE FOGLIE*. Righelli, per mezzo di Fiori, trattò col Pirandello che si affidò, per la riduzione de *IL VIAGGIO* (per il muto) completamente al regista: fu l'unico film italiano che, quell'anno, raccolse allora sul difficile mercato londinese. Insieme alla Jacobini, ne furono protagonisti Carlo Benetti ed il Cassini (operatore Terzano) e la lavorazione si svolse attraverso un lungo viaggio tra Girgenti, Palermo, Napoli e Venezia. Passarono alcuni anni, e nel 1920, lo stesso Righelli poteva acquistare, a Berlino, i diritti di riduzione de *Il silenzio* approfittando

LUISA - Adriano, non credevo più ~~di~~ rivederti. Avevo capito sai che non potevi sposarmi, e t'avevo perdonato. Sei ritornato, ~~ma~~ caro, e ora non hai più niente, ~~di~~ nessuno...?

MATTIA Tu hai creduto che avessi commesso un delitto?

(Luisa abbassa la testa) *Non sapevo...*

MATTIA ~~Ma potresti crederlo? No, Luisa io non sono~~ *colpevole,* ~~ma ho commesso un terribile delitto, con il quale ho~~ *colpevole,* ~~solamente uno spaventoso errore è stato commesso, io ho commesso~~ *colpevole,* ~~ed ho perduto il mio nome. Ora non posso più niente...~~

LUISA Ma allora, Adriano Meis?

MATTIA Sì, ~~ma~~ sui documenti che tu ~~mi~~ hai visto, ~~ma~~ sono falsi. In realtà io sono...io sono il fu Mattia Pascal.

LUISA Che dici?

MATTIA La verità!

LUISA Tu mi spaventi...

MATTIA Sì, il fu Mattia Pascal, ~~è~~ *è* sepolto e cancellato dai vivi.

LUISA Adriano, non ti ~~spaventi~~ *spaventi*, spiegati.

MATTIA Avrò tutta la vita per raccontartelo...

LUISA ~~Io t'amo, ma dimmi subito...~~

MATTIA ~~Sembra una favola, ma è una storia...~~ *Ascolt... è una storia.* ~~storia, c'era una volta a Miragno un ragazzo che andava a caccia di farfalle...~~

F I N E

Le ultime parole vergate da Pirandello prima della morte: le correzioni autografe al dialogo del "Fu Mattia Pascal" ridotto per cinematografico.

« Ho finito la commedia per Musco Pensaci, Giacomino! Credo che sia riuscita bene. Vorrei leggertela per avere il tuo parere. » Agostino Toti, il povero professor Toti, è dunque il primo grande personaggio pirandelliano che calca le tavole del palcoscenico e inizia l'affermazione dell'uomo di teatro rapidamente conclusasi nel 1921 con i *Sei personaggi* ed *Enrico IV*. In *Pensaci, Giacomino!*, pur nella intensa originalità della vicenda, la poesia non s'è ancora inaridita nella formola ideologica, e prevale ancora il sentimento, illuminato da una bontà umanissima. Angelo Musco, con la spontaneità e la semplicità della sua arte, contribuì a rendere normale ed umana una creatura che poteva apparir paradossale, e un lieto successo arrivò al primo lavoro del drammaturgo siciliano al teatro « Nazionale » di Roma. Quella felice rappresentazione segnò, si può dire, l'atto di nascita del commediografo, poichè Pirandello si volse d'allora decisamente al teatro, bruciando le tappe, quasi a guadagnare il tempo perduto. In meno che due anni scrisse ben otto lavori, tra i quali la sua più alta opera di poesia: *Liola*. In questi lavori di debutto l'idea della relatività e ogni altro quesito filosofico non hanno ancora preso la mano al poeta ed essi posseggono maggiori possibilità di contatto con tutti i pubblici, anche di quelli che ancora pensano alla difficoltà di comprendere Pirandello.

Ecco perchè *Pensaci, Giacomino!* apparve subito un magnifico soggetto cinematografico, e massimamente nella interpretazione di Angelo Musco che lo creò e lo fece conoscere ai pubblici plaudenti di tutta Italia.

Il film al quale vigilò personalmente l'autore sfaterà sempre più, presso la massa degli spettatori, la leggenda di Pirandello esclusivamente cerebrale e negatore, per rivelarlo nel suo aspetto profondamente umano e nella fede che non gli mancò. Il professor Toti crede fermamente nella vita, se non nella sua, ormai finita quasi inutilmente, in quella di Giacomino e di Luzziedda e fa di tutto perchè se la godano e perchè un po' della sua fede rimanga in loro.

Angelo Musco, abbandonando la usata comicità, talvolta bacchica, delle sue interpretazioni, ha creato per il cinema un Professor Toti contenuto e commovente, che rivela la squisita sensibilità della sua arte e le sue illimitate possibilità di attore. S'è anche detto che egli abbia voluto riprodurre le sembianze dell'autore. Non sappiamo fino a qual punto ciò sia vero e possibile, ma è certo che il professor Toti reca con sè tanta parte di Pirandello uomo, da giustificare l'assunto di Musco.

Nel film vivranno su tutti gli schermi d'Italia l'anima e il cuore di Luigi Pirandello, ancora troppo sconosciuti ai più.

LUIGI MARTOGLIO

Roma, 27. 4. 1913
Via Alessandro Tassan, 10.

Mio caro Nino

So che Lucio l'ha parlato della
mia intenzione di proporsi
alcuni temi di cinematografia
essenzialmente compositi e sca-
naggiati. E a te più che
nel segno - bellissimo - quasi
pronto; qualche altro potrai ap-

presentare per qualche giorno,
e sarei anche disposto a im-
pegnarmi per contratto, a un
prezzo faciente per ogni film.

Ma mi rispondi? Dimmi
dove e come ci possiamo vede-
re.

In attesa, ti stringo fratel-
lamente la mano

Tuo
Luigi Pirandello.

allorché, organizzata in Roma una stabile nel vecchio « Metastasio », attuò per la prima volta in Italia lo spettacolo minimo con atti unici.

Ma neanche queste prime fortunate prove valsero ad indirizzare Luigi Pirandello a quel teatro che doveva rivelarlo al mondo, e l'autore di ENRICO IV ritornò per alcuni anni al romanzo e alla novella.

È interessante notare come in un tempo in cui si teneva tanto lontano dal teatro, l'autore che doveva poi affidare il maggior numero di opere allo schermo, fu attratto verso il cinematografo. La fiducia che fin dagli inizi gli ha ispirato il nuovo genere, allora privilegio degli italiani, lo invogliò a scrivere all'amico che dirigeva nel 1913 la « Morgana Film » (che realizzò fra l'altro SPER-

DUTI NEL BUIO e si propose di portare sullo schermo soggetti di Verga e di Salvatore di Giacomo):

« Carissimo Nino,

Verga, Braccio, Salvatore di Giacomo... A gonfie vele!
Non potrei fare qualche cosa anch'io? Avrei tanti e tanti argo-
menti di qualunque genere, di qualunque specie, tu lo sai! »

E scrisse un soggetto per Giovanni Grasso, che non venne realiz-
zato perchè la « Morgana » cessò la sua attività produttrice.

Il teatro siciliano intanto, dopo aver impressionato l'Europa con

la nativa e potente dram-
maticità di Giovanni
Grasso, devì molto op-
portunamente verso la
commedia comica, e tra
il dramma e la tragedia
che costituivano quasi
tutto il repertorio, solo di
nome siciliano, si insinuò
a poco a poco il riso,
espressione più propria
della terra del sole, quel
riso che doveva rivelare
le inesauribili risorse di
Angelo Musco.

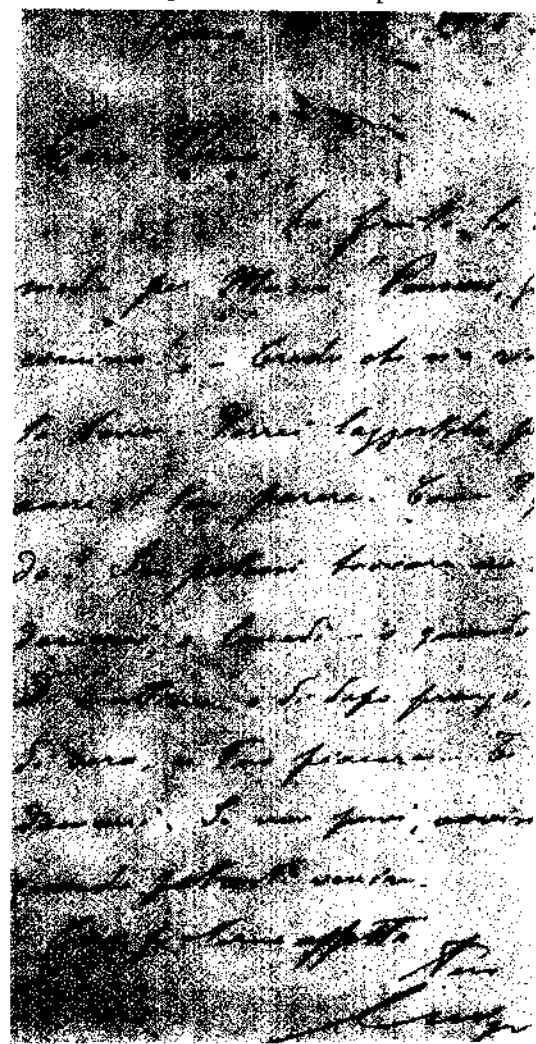
Martoglio che aveva con-
tinuato ad incitare Piran-
dello a scrivere commedie,
riuscì a persuaderlo di
servirsi di quel mirabile
strumento d'arte che si
rivelava il grande attore
catanese, avviato alla fa-
ma e alla popolarità.

Nacque così Pensaci, Gia-
comino!

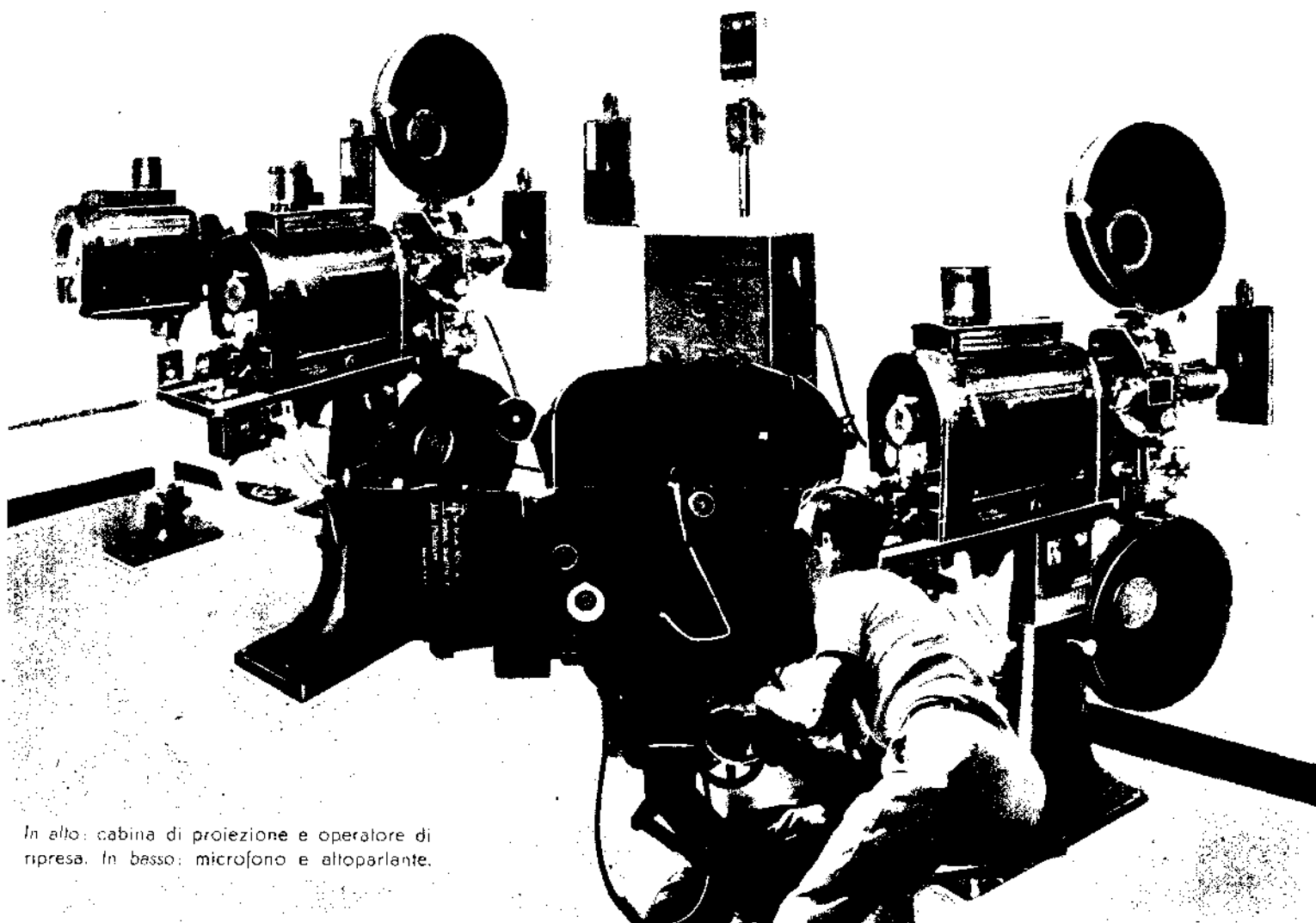
È del 10 marzo 1916 l'affet-
tuosa comunicazione:

tando del fatto di abitare nella stessa via (la Herculeshause Strasse)
col commediografo siciliano. E Pirandello accettò la trasformazione del
protagonista da uomo in donna, per ragioni di censura, evitando lo scoglio
della morte del fratellino. Ed eccoci al 1930, quando dallo stesso Righelli
fu creato, per la 'Cines' il primo film sonoro italiano, ancora tratto da
una novella di Pirandello, Il silenzio che, col titolo di LA CANZONE DELL'
AMORE diede la misura definitiva delle nostre possibilità cinematogra-
fiche nel nuovo campo. Le tre versioni del film (italiana, francese e ted-
sca) ebbero un eccezionale successo.

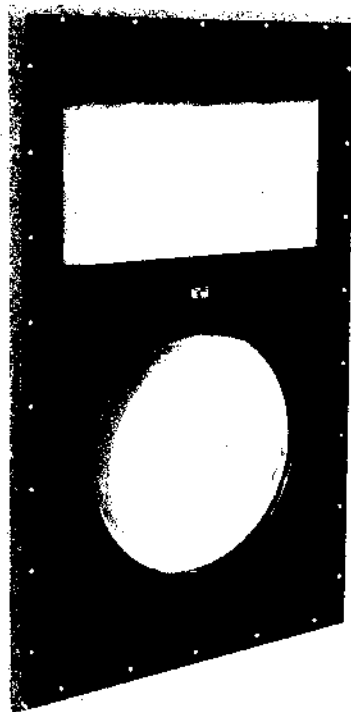
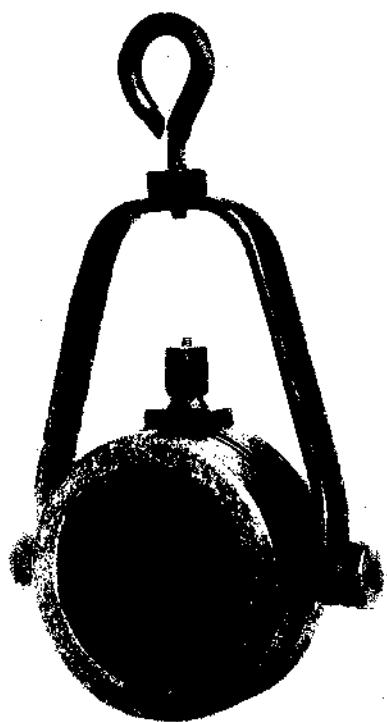
Come si è detto, LA CANZONE DELL'AMORE (1930) è il primo film girato nei
teatri sonori della 'Cines'. PENSACI, GIACOMINO! del medesimo Pirandello
è il centunesimo (1936) girato negli stessi teatri. Elio Steiner e Dria Paola
che furono gli interpreti del primo, sono stati anche i protagonisti del
ultimo.



La RADIO a lezione dal CINEMATOGRAFO



In alto: cabina di proiezione e operatore di ripresa. In basso: microfono e altoparlante.



SE, come avviene per il film e per l'impianto di proiezione, l'apparecchio radio non fosse accessibile ad un privato, e occorresse recarsi per l'audizione in vaste sale comuni, vestirsi, pagare l'ingresso, mai si sarebbero affollate simili sale con trasmissioni — sia pure a bassissimo prezzo — della *Tosca* o di *Scampolo*: perchè gli amatori di tali spettacoli avrebbero preferito spendere di più ma assistere alla rappresentazione autentica. Il fatto è che gli ascoltatori della radio, messo in bilancio da una parte pantofole e altoparlante, e dall'altra *smoking* e Toti dal Monte, preferiscono i primi: la radio così intesa è un ripiego, un 'in mancanza di meglio'.

Ma la radio è solo un ripiego? Non offre possibilità di un'espressione puramente radiofonica, di uno spettacolo-sonoro?

Esiste la possibilità di uno spetta-



In realtà lo spettacolo sonoro esiste, in potenza, fin dai tempi del grammofoono. Ma è la colonna su pellicola che ne permette l'esistenza pratica con un montaggio efficace. Il montaggio è il confine al di là del quale comincia a vivere il film.

Al di qua del montaggio vi può essere gusto, fotografia, recitazione. Al di là: radio e televisione.



colo sonoro, o il compito della radio, è quello di divulgare alla portata di tutti la parte fonica di avvenimenti e spettacoli nello stesso istante in cui avvengono e si eseguono? Questo equivarrebbe a domandarsi se esiste la possibilità di uno spettacolo visivo e se il compito della televisione non sia piuttosto quello di divulgare la parte visiva di avvenimenti o spettacoli nello stesso e preciso istante in cui hanno luogo.

Ma lo spettacolo visivo esiste già: e si chiama film muto.

Riduciamo le due frasi precedenti ad una specie di proporzione:

televisione : film muto — radio : spettacolo-sonoro.

Il problema è impostato: è il *film muto della radio* (lo spettacolo puramente sonoro) che bisogna ricercare.

Il fatto cinema (e per cinema intendiamo sempre e solo muto) consiste, di primo aspetto, in una macchina da presa e in una macchina da proiezione: un apparecchio davanti a cui si produce l'immagine e un apparecchio che riproduce la immagine, non diversamente dal fatto radio che consiste in un microfono da presa e in un altoparlante che riproduce il suono. Nella radio vi sono in più: distanza (il microfono è a Nuova York e l'altoparlante è a Roma) e simultaneità fra avvenimento e sua diffusione. Dei due, il primo non ha valore, in quanto la ricezione è quella, sia a Roma che a Milano. Immaginiamo di dotare il cinema del secondo requisito: che ogni gesto dell'attore nello studio di Hollywood sia immediatamente riprodotto dagli schermi delle sale di proiezione: avremo così raggiunto la televisione.

Il fattore di proporzionalità tra cinema muto e televisione è quindi il fattore: 'simultaneità'.

Nel campo documentario la simultaneità è preziosa; ma dal lato spettacolo si preferirà sempre il film alla visione di un teatro di posa, che ci darebbe solo un surrogato del teatro, parallelamente a quanto ci offre oggi la radio. Per cui 'spettacolarmente' l'elemento caduco è proprio la simultaneità.

Il cinema lo supera attraverso la pellicola che fissa il materiale visivo permettendone la scelta e la disposizione ritmicamente ordinata (montaggio) da cui nasce il film.

La radio lo supererà attraverso la colonna sonora e il montaggio.

I più classici esempi di montaggio possono ripetersi alla radio: primo fra tutti quello alla Griffith,

Montaggio

Il *piano*, che è il primo elemento ad apparire - in copione ancora - del montaggio, si realizza perfettamente alla radio.

Montaggio

Il *piano*, che è il primo elemento ad apparire - in copione ancora - del montaggio, si realizza perfettamente alla radio.

Ecco l'eroe legato accanto a una mina: la miccia si consuma lentamente: i salvatori, a cavallo, si avvicinano. Giungeranno in tempo? Una alternanza dei due temi: miccia che si consuma e cavalli che corrono, porta ad un crescendo e ad una emozione puramente cinematografici. Nel campo radio saranno, poniamo, da una parte il rombo dei camion che si avvicinano e debbono passare a ogni costo, dall'altra il battito dei picconi e le grida degli operai che riattano la strada franata. Una alternanza dei due suoni semplicemente accorciando volta a volta la colonna da tre metri, supponiamo, fino ad un metro e l'aumento graduale del volume daranno un crescendo e una emozione puramente sonore.

Naturalmente occorre una acuta sensibilità per i timbri. L'esempio portato è di carattere estremo e ci mette su un piano quasi musicale. Immaginiamo, più semplicemente, 'un cambio di ritmo'.

Una scena lenta, con inquadrature lunghe e campi grandi è interrotta violentemente da un avvenimento convulso, su inquadrature brevissime e in prevalenza dettagli. Alla radio, un dialogo calmo, che si svolge in un caffè con lo sfondo delle voci tranquille e dell'orchestrina, è interrotto bruscamente da un colpo di pistola diretto contro uno degli interlocutori. Subito un'automobile parte; un vetro si spacca; un cameriere tenta agitato una chiamata telefonica alla polizia; l'altro interlocutore chiama affannato il ferito; la notizia è ripetuta da due, tre, cinque voci diverse; telefoni del posto di polizia squillano, avvisando la guardia medica; un'autoambulanza percorre le strade a gran velocità, ululando; il ferito è caricato; l'autoambulanza si allontana rapida e si perde (*fendu*).

I pochi elementi convenzionali che permettono l'intelligenza di uno spettacolo del genere (non rumoristico, ma sonoro) saranno acquisiti almeno altrettanto rapidamente quanto lo è stato la continuità fra campo lungo e primo piano agli inizi del muto.

Che poi quelli sopra citati siano esempi di 'effetti' con quanto ha di retorico la parola, è verissimo: ma possono anche essere esempi di uno stile narrativo.

RENATO CASTELLANI



Al di là del montaggio c'è ritmo, narrazione non teatrale, ma indipendente.

Al di qua: film e spettacolo nuovo.



CINEMA

RADIO

A Zama si giocano le sorti...



UNA GIORNATA felice, per le scene più imponenti di *SCIPIONE L'AFRICANO*. Tre giorni di pioggia stizzosa si son fatti perdonare da una spettacolosa messa in scena di nuvole e di squarci d'azzurro, ordinata da una fantasia magistrale che ha dato dei punti persino a quella di Carmine Gallone. Un ciclo a quinte successive, ricco di mobili masse grigie, sul quale bene starebbero campite le battaglie di Salvator Rosa.

Lo scenario terrestre, che non è precisamente quello che fu poi dell'Africa romana, non è meno sontuoso, nè meno propizio alle paradossali coreografie della cinematografia moderna. Si pensa, lasciando l'Appia Nuova per la trasversale di Sabaudia, alle veridiche osservazioni di Giorgio Vigolo pubblicate in questa nostra rivista. Ci si dovrebbe preparare l'animo ad una visione d'Africa, ad un panorama d'aride e sterpose dune, ed ecco che si attraversano i resti d'una delle ultime selve medioevali: quella di Terracina che alberga ancora, in alcune zone, le ultime frotte di cignali. Pettinata e illeggiadrita, sì, dalla Milizia Forestale, ma ancora folta e solenne in alcuni recessi, tale da far nascere, nel giornalista che si reca a Zama, il ricordo del viaggio di Sigfrido o del ritorno di Sir Cedric di Rotherwood attraverso la selva del Surrey, nell'*Ivanhoe* di Walter Scott. L'Inghilterra dei Sassoni e la Burgundia dei Nibelunghi sono qui, a novanta chilometri da Roma eterna. E dove la selva di Terracina si slarga per cedere posto, a specchio del mare, al primo nucleo di Sa-

baudia, ecco i primi cartelli indicatori: *Per il Campo di Zama*. I due eserciti si scontreranno in una radura leggermente avvallata che sottrae fino all'ultimo la visione delle masse contendenti ai pochi privilegiati che accorrono dall'Appia e dalla Litoranea. Si vedon solo, a fior di terra, le penne rosse degli elmi di rame e le tuniche bianche e celesti: manpoli romani, torine di cavalleria numida. Ma su un argine della bonifica, con un impressionante effetto scenografico, spicca una fila di diciotto elefanti turrati che avanza solennemente.

Il contrasto tra le saghe nordiche che la selva suggerisce, il paese italiano e la finzione africana, non è troppo crudo. Siamo nel paese proprio dei sogni. Ai molti se ne aggiunge un altro, favorito dalle immagini romane che popolano questa terra risorta dalla palude e secondato dalle nuove fortune imperiali della Patria. Certi nomi, lungo l'Appia, sono evocatori: Lanuvio, Mesa, Foro Appio, e poi il lungo canale rettilineo che fiancheggia la strada, vi fan sembrare viva, attuale la descrizione del viaggio a Brindisi fatta da Orazio nella sua immortale Epistola. Sul campo della nuova Zama incombe la massa virente del Circeo, fonte di miti mediterranei: congiunta alla penisola da una stretta lingua di arena, i navigatori fenici e greci la crederono un'isola; veduta dal mare così inaccessibile e rocciosa alla base, così verde e fiorente alla sommità, doveva fatalmente suggerire l'idea che fosse roccaforte d'un maga: nei suoi boschi di querce

vagaron i compagni di Ulisse tramutati in porci.

È singolare come in questa giornata di lavorazione non si riesca ad avere il senso della finzione cinematografica, della mascherata. I mezzi raccolti per conferire grandiosità a questo massimo film della rinnovata cinematografia italiana, sono enormi: eppure alla vista dei grandi schermi argentati, degli altoparlanti nascosti a fior di terra, della gru che alza ed abbassa l'operatore e i suoi aiutanti, delle masse schierate sul campo, si ha tutt'altro che il senso dell'americano. Questa fantasia è nostra anche e soprattutto negli aspetti della lavorazione.

Il Consorzio di *SCIPIONE L'AFRICANO* ha costruito un suo campo di baracche e di tende, sobborgo transitorio di Sabaudia. Ma la giovane città mussolinea ha un altro sobborgo di baracche incastramate, quelle che danno alloggio a coorti e complementi in partenza per l'Africa Orientale. Altri soldati, artiglieri, fantaccini, alpini sono stati trasportati da centoventi autocarri. I lancieri di Aosta militeranno sotto le insegne di Massinissa, di Lelio e di Annibale. Perché le due schiere saranno composte di soldati veri. Ed è questo aspetto della finzione di Zama che fa pensare più ad una festa militare che alla lavorazione d'uno di quei grandi film spettacolari, che erano privilegio di Cecil De Mille e delle organizzazioni americane. Bisogna guardare in faccia questi allegri contadini delle nostre terre, reduci dalle disperate terre d'Africa, o in servizio di leva, per

capire come prendano sul serio questo loro lavoro di comparse. Hanno appena appena un sorriso di buonumore vedendosi in così strambe acconciature: tuniche rosse o bianche, pelli di capra o corazze sbalzate sotto il cappotto grigio verde, che toglieranno al momento dell'azione; e in capo un elmo di rame, o un berretto rosso, o uno zucchetto; e in dosso *tube* e *buccine*, gladi e faretre, giavellotti e picche dalla lama falcata; e scudi rettangolari, tondi, triangolari, lunati... Sono profondamente convinti di quello che fanno. Un caporal maggiore ha indossato un enorme giustacuore di pelo di capra: — Gallo! — brontola, con una mezza soddisfazione. E certo ad esser Gallo una soddisfazione c'è, anche se bisogna rimaner sul campo sotto il tallone dei legionari. Ma lo sente un manipolo che ha l'elmetto romano e le tre penne rosse: — Noi siamo Romani! — dicono con ciera di trionfo. — Vinciamo sempre! — E son reduci d'Africa. Facile l'immaginare con che sconcolato accento di mortificazione un milite che regge una lancia spuntita ci rivela d'essere un Celta. — E tu, si domanda a un soldatino bruno e tarchiato, che regge sulle braccia delle vesti e delle armi di imprecisata nazionalità, — sei Cartaginese? — Io *songo* artigliero! — risponde il ragazzo alquanto offeso...

Alla testa dei veterani d'Italia e dei volontari cartaginesi cavalca la *controfigura* di Annibale. Il « Potente signore della guerra », che pilotava, poco fa, una leggiadra Augusta attraverso gli alloggiamenti del suo nemico Scipione, se ne sta sull'argine, con

le braccia conserte sulla sua veste da camera, ad ammirare la bella figura che fa alla testa dell'esercito della Società delle Nazioni. Come ho detto? Certo! Galli, Iberi, Lusitani, Greci, Mamertini, Macedoni, Lidi, Siriani, Egiziani, tutto il mondo mediterraneo spalleggiava il figlio di Amilcare. E sebbene provenissero da tutte le regioni, non erano sorretti da un ideale nazionale o imperiale, ma solo dalla cieca fiducia che avevano riposta nell'uomo considerato allora come fulmine di guerra. Non avevano alle spalle che il volubile e avaro spirito cartaginese, non la dura volontà di un popolo giovane.

L'esercito, messo sugli attenti dagli squilli di tromba, sfila, ad un più lungo ed acuto segnale, innanzi agli obbiettivi. Poche autorità su di un palchetto ammirano la fantastica rievocazione: sull'argine, lenti e solenni, uncinati dai loro guardiani, passano in fila gli elefanti turriti. Di questa immensa *troupe*, i bravi pachidermi possono annoverarsi tra gli attori che meglio sanno il fatto loro: stamane, in alcune scene di dettaglio, hanno fatto miracoli di intelligenza e di inter-



Un elefante abbattuto nella battaglia...

pretazione: due o tre fuggiti per un viottolo verso il mare ci ferirono, si tapparono con la proboscide, simulando i contorcimenti dell'agonia, gli scuotebbero, e lasciavano le torrette contro il suolo. Brave bestie! Sono contente di questo. Le giornate all'aria aperta: qualcuna prole reggendo con la punta della proboscide la punta della coda di quella che sta davanti. Come se camminassero a braccetto.

I Romani si accingono alla stralata nell'altra metà del campo. La cavalleria di Lelio e di Massinissa si prepara con lunghe evoluzioni a quella carica fulminea che, dal primo scontro, favorita dal panico degli elefanti, decise le sorti della giornata. E Scipione ha, certamente, degli atteggiamenti più sentiti, più persuasi del povero Annibale. Niente veste da camera! Basa il *pallamentum* di porpora. Il suo stato maggiore, in gruppo compatto, sembra di lontano veramente intento all'ultimo rapporto. Ma l'*Imperator* passeggia in disparte, con le braccia conserte e col volto atteggiato ad una serenità olimpica, quale si addice ad un vincitore, degno della penna di Plutarco...

RAFFAELE MASTO





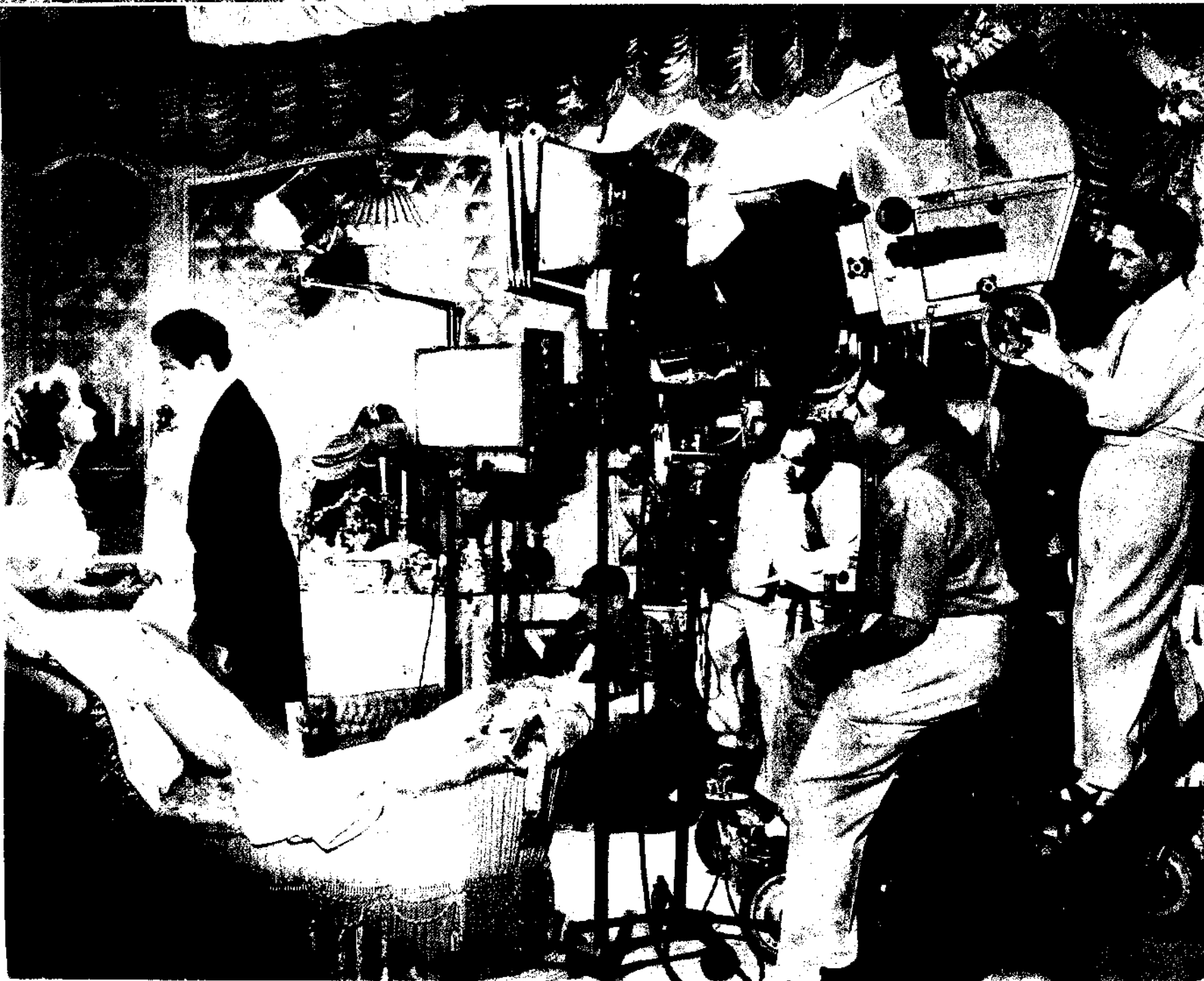
LE DUE fotografie che presentiamo sono state prese durante la lavorazione di MARGHERITA GAUTHIER (CAMILLE); l'ultimo film di Greta Garbo. Paiono due documenti normali, salvo il pregio di presentare degli 'inediti' della diva. Viceversa, a leggerli con cura, essi costituiscono addirittura una raccolta di eccezioni.

Intanto, Greta in una fotografia all'aria aperta e non strettamente di scena. È nota la prevenzione che la più fotogenica delle stelle cinematografiche nutre contro la macchina fotografica. Come certi grandi artisti che diligentemente distruggono i documenti che li hanno condotti al capolavoro, Greta cerca per lo meno di ridurre al minimo le indiscrete testimonianze sulla elaborazione dei suoi film. Questa volta c'è voluta, evidentemente, tutta la forza persuasiva del suo regista George Cukor (quello a sinistra) e del suo operatore Carl Freund per trascinarla 'fuori campo' e farla posare davanti all'obiettivo, sorridente, come in una scampagnata d'altri tempi.

Altrettanto ricca di eccezioni è la seconda fotografia: un 'si gira' della famosa scena della dichiarazione d'amore nel *boudoir* di Margherita. Fu una delle più studiate e provate del film. E risulta che, per la prima volta, la Garbo ammise in scena il famoso grammofofono, che — secondo un uso ormai invalso ad Hollywood — deve musicalmente creare e mantenere lo 'stato d'animo' degli attori. Prescrisse, anzi, che fossero eseguiti dei canti spirituali negri di Paul Robeson. Se anche nella fotografia quel grammofofono non si vede, risulta ch'esso era stato appostato presso il tavolino portatile da truccaggio. Un'altra eccezione è invece ben visibile. Nei soliti 'si gira' si scorge, intorno alla scena, una folla multiforme e pittoresca di macchinisti, manovali, elettricisti, truccatori, ecc. Qui gli assistenti sono ridotti a cinque: lo stretto indispensabile. Dieci occhi che devono vedere e prevedere per i milioni d'occhi che giudicheranno del film. Bella responsabilità.

C. H. DOYLE

Responsabilità di 10 occhi





Crociani

« Parlo a lettori europei, e specialmente italiani, che so scelti in questo problema delle grandi discussioni che nel periodo romantico ebbero luogo nel trattato di Alessandro Manzoni sui 'complementi misti di storia e di invenzione'. Il dissidio è sempre lo stesso, e si perpetua nel caso del film storico: fino a qual punto l'artista possa, con la propria libertà di creatore, lasciar spaziare la fantasia e fin dove invece deve sostare al rigore delle verità ».

LA LEGGENDA cavalca a fianco della storia, nella luce magica e diffusa di un'aureola; ma la verità segue un sentiero solitario. Sono parole che ripeto spesso ai miei abituali collaboratori durante il periodo, faticoso ma indispensabile, di preparazione di un film storico. Parole che ripeto soprattutto ai produttori quando mi propongono, o accettano da me la proposta, di un nuovo film storico.

Lavorare sulla leggenda è, per il soggettista come per lo scenarista ed il regista, relativamente facile. Basta tuffarsi in quell'aureola, prendere il passo fantasioso di quella cavalcata. E un artista dotato di qualche esperienza vi riesce sempre. Ma quando si voglia portare sullo schermo la storia, occorre invece seguire il solitario sentiero della verità, che non sempre è comodo, ed arrivare a trasformarlo in una grande strada per cui possano passare — e passare con agio e diletto — le grandi moltitudini dei nostri spettatori.

Nel piccolo film, che è circolato come 'presentazione' della mia CLEOPATRA, ho tentato appunto di dar l'idea di tutte le ricerche che una pellicola storica esige, di tutti i vincoli che essa impone. Ora da molte parti ho inteso dire che quella CLEOPATRA era un tradimento alle figure, nonché al mondo romano e mediterraneo di quell'epoca. Sia pure: e su questo punto ritornerò tra breve. Sta di fatto che, anche in quel 'tradimento', non c'era fatto od episodio entrato nella trama di straforo o per puro motivo di comodo: tutto era stato ragionato e discusso su documenti, su testimonianze, su opere di storici fra i più attendibili. E non c'era costruzione scenica, non armatura o costume, non arredo o strumento o suppellettile che non fossero state fabbricate senza la consultazione di solidissime 'pezze di appoggio'. In occasioni

simili, l'artista, l'uomo di fantasia — ove sia anche persona di cultura e di coscienza — non si sente libero se non quando lo studioso, dopo maturo esame, abbia appurato tutte le basi storiche e, sull'autorità di queste, gli abbia dato il via.

Anche di recente, prima di metter mano al BUFFALO BILL (*The Plainsman*) che pure concerne un'epoca a noi vicina nel tempo e nella tradizione, un'epoca viva ancora nel ricordo di molta gente, ho inseguito la verità lungo il suo sentiero solitario dal Museo del Cairo fino alle cime fumanti delle Cheyenne a Lame Deer, Mont. E, per dare una idea anche più concreta, soggiungerò subito che simili inseguimenti sono molto costosi. Le spese per le sole ricerche necessarie alla documentazione storica del BUFFALO BILL salgono già alla cifra di circa sessantamila dollari. Ma tant'è: il produttore che intenda di portare il passato sullo schermo, deve sentirsi ben solido sul suo terreno, qualunque sia la spesa.

Detto questo, bisogna però subito osservare che la storia non è scritta sotto forma di scenario. Costatazione ovvia, ma indispensabile, specialmente quando si sentono certe facili, troppo facili obiezioni, mosse contro i film storici. In generale i nostri critici non hanno letto più libri di quanti ne abbiamo letti noi ed i nostri collaboratori; né parlano in nome di fatti arcani od a noi ignoti. Quelle che a loro paiono sviste od errori o conseguenze di una specifica ignoranza, sono invece, il più delle volte, trasformazioni deliberate che abbiamo dovuto far subire alla verità storica per ragioni che saremmo sempre in grado di difendere. Intanto, molti dei fatti nei quali ci imbattiamo durante gli studi preparatori non possono essere utilizzati. Non 'intonano': rompono l'unità e la continuità di uno scenario. Si badi: uno scenario è una 'forma' chiusa e inflessibile, come può esserlo un sonetto.



Nello scrittore di uno scenario dev'essere ammesso almeno altrettanto di libertà, quanto al poeta è concesso di "licenza" per far corrispondere la propria materia alla *forma* ch'egli vuole e deve realizzare.

Parlo a lettori europei, e specialmente italiani, che so scaltritti in questo problema dalle grandi discussioni che nel periodo romantico ebbero luogo sul tema del romanzo storico. L'Italia soprattutto possiede il magistrale trattato di Alessandro Manzoni sui « componimenti misti di storia e di invenzione ». Il dissidio è sempre lo stesso, e si perpetua nel caso del film storico: fino a qual punto l'artista possa, con la propria libertà di creatore, lasciar spaziar la fantasia, e fin dove invece debba sottostare al rigore della verità.

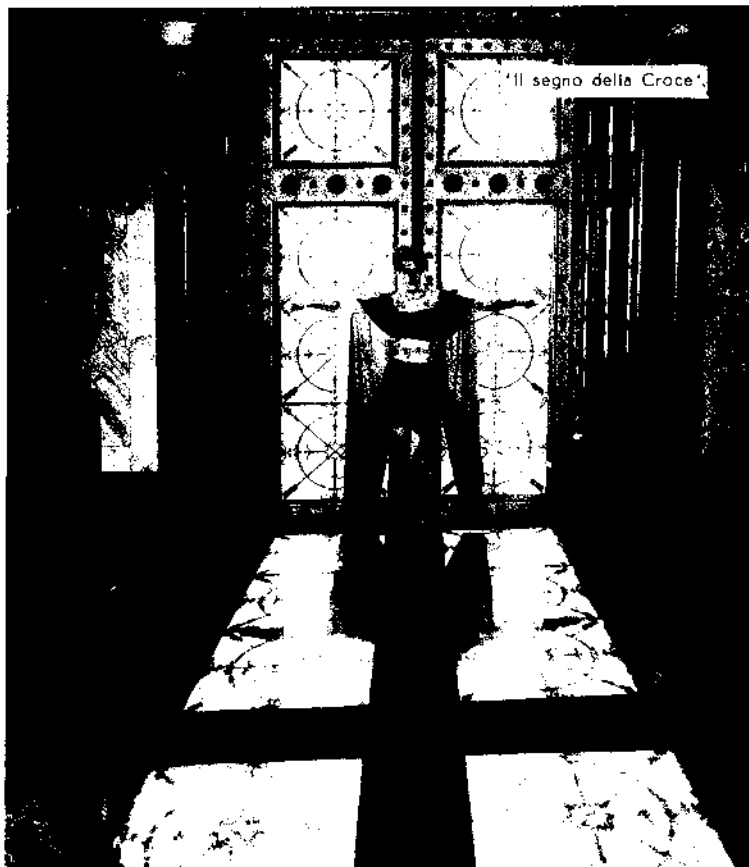
In pratica, credo che sia obbligo del produttore e dei suoi aiuti di conoscere tutto quanto vi sia di accertato su un periodo storico, avanti di tentar di portarne sullo schermo una parte qualsiasi: e poi di riprodurlo con la massima fedeltà possibile. Un film infatti deve essere visto e « creduto » da una massa immensa di spettatori: massa ancor più numerosa che quella dei lettori di un libro. IL RE DEI RE, I CROCIATI, IL SEGNO DELLA CROCE hanno avuto circa cinquecento milioni di spettatori ciascuno, ed ancora si stanno proiettando. Bisogna anche tener conto del fatto che il cinema ha l'immensa persuasività della cosa « vista », senza dubbio superiore al prestigio intellettuale del libro; e che, per una buona parte del pubblico, esso è il preponderante strumento di informazione, soprattutto quando tocchi i fatti del passato. I ca-

« Noi possiamo effettivamente educare il pubblico, informarlo, contribuire alla sua cultura, ma solo a patto di divertirlo e commuoverlo nelle sue fibre sentimentali e magari, nel miglior senso, passionali ».

ratteri storici trasferiti sullo schermo restano poi noti a milioni di persone, non già quali vengono descritti sui libri, ma quali appaiono nel film. È dovere quindi del produttore — dovere morale e culturale — di non tradire il suo pubblico e di non creargli delle idee sbagliate.

Occorre però subito osservare che un film è soprattutto divulgazione e spettacolo. Noi dobbiamo tradurre i fatti storici in ampie visioni movimentate e spettacolari: altrimenti il pubblico non ci seguirebbe. D'altronde se si pensa al modo come la massa conserva il ricordo degli eventi storici di cui è stata partecipe o testimone, è gioco forza convenire che quel ricordo si cristallizza in grandi immagini spettacolari, donde la sfumatura e il dettaglio psicologico e suggestivo sono svaporati, per non lasciar luogo che ai massimi contrasti drammatici, alle parole supreme e incisive, alle figure dominanti e scolpite in tutto tondo.

Noi possiamo effettivamente educare il pubblico, informarlo, contribuire alla sua cultura; ma solo a patto di divertirlo e di commuoverlo nelle sue fibre sentimentali e magari, nel miglior senso, passionali. Siamo tenuti pertanto a organizzare i fatti in modo che compongano una narrazione serrata, avente un principio, uno sviluppo, una fine (secondo le buone regole drammatiche) nell'ambito dello spettacolo; dobbiamo far passare la sostanza di ciascun episodio in gesti e dialoghi accessibili all'intelligenza e al gusto e alle abitudini della massa. Il più delle volte siamo quindi obbligati ad allontanarci dalla stretta verità, per realizzare invece quella ch'è, a suo modo, un'altra verità: la verità dell'*atmosfera*. Avere reso in un film l'*atmosfera* di un periodo storico è già qualche cosa. Che non si possa contrapporre un severo libro di storia, dove tutto è criticamente assodato, ad un film storico, è fin troppo banale per insistervi. Un libro si « sceglie » il suo pubblico: si dirige a classi di specialisti o, comunque, di persone particolarmente interessate. Un film, invece, ha l'obbligo di attrarre tutto il pubblico, la grande maggioranza del quale non ha spesso il menomo sentore delle figure o del periodo storico che vi sono trattate. Bisogna, in certo modo, partire dallo zero. Mettiamo ancora: LA CLEOPATRA.



« I caratteri storici trasferiti sullo schermo restano poi noti a milioni di persone, non già quali vengono descritti sui libri, ma quali appaiono nel film ».



Nel mondo latino, quelle gesta e quegli episodi sono tradizione viva; nel mondo europeo in genere, sono fatti di cultura generale; in quello americano, sono già molto meno sentiti; negli altri continenti, possono essere addirittura ignorati. Dovevo quindi fare una media; e perciò qualche volta, nell'espressione dei sentimenti, non m'è stato possibile di evitare una certa concreta modernità, una immediatezza attuale che mi sono state rimproverate come anacronismi ed incomprensioni. Viceversa, nel *RE DEI RE* e in molte parti del *SEGNO DELLA CROCE*, dove lavoravo sulla tradizione cattolica e cristiana, mi è riuscito infinitamente più facile di mantenermi fedele alle esigenze dello spettacolo e insieme al colore della leggenda.

Si pensi, d'altronde, ad un tipo di letteratura oggi diffusissima, e certamente benemerita della divulgazione storica: parlo delle 'vite romanzate'. Il « Napoleone » di Merejkowski è l'autentico racconto della vita di Napoleone? No, è anch'esso un film storico, se m'è lecito di dir così: ed a questa qualità deve il suo successo in strati larghissimi di lettori.

Naturalmente, operando in America con collaboratori in gran parte americani, i film impostati su tradizioni locali, che d'altronde sono anche più prossime negli anni, riescono più adeguati al vero. Ci si muove con maggior libertà e, nello stesso tempo, con aderenza maggiore. Ci si può perfino spingere ad una sorta di indagine storica: cioè a far rivivere fatti non ancora scoperti o studiati dagli storici. Nel *BUFFALO BILL* (la cui prima visione ha avuto luogo proprio in questi giorni) presento addirittura episodi della storia americana, di cui non si trova traccia in nessuna delle ordinarie biblioteche. Non intendo con ciò di esporre un rosseggiante capitolo del nostro passato nazionale, bensì di mostrare quale sia stato il vero retroscena del massacro di Custer e di

fornire un quadro accurato dei moventi di personaggi quali Abramo Lincoln, Wild Bill Hickok e Buffalo Bill Cody, che aprirono la frontiera americana all'uomo bianco.

Le ricerche per questo film hanno messo in luce un fatto particolarmente notevole: lo scandalo governativo, che par costituisca la più probabile causale del suicidio di Belknap, Segretario alla Guerra. Il « Congressional Record » è la fonte da cui è stata attinta quell'informazione. Il documento svela che Belknap era in qualche modo interessato ad un gruppo più o meno clandestino di Washington, che forniva agli indiani migliaia di carabine a ripetizione. Il che permise ai Pellirosse di guerreggiare per 20 anni contro i bianchi, valendosi di carabine molto superiori a quelle possedute dai frontieristi e perfino dall'esercito.

Con gli scrittori Harold Lamb e Waldemar Young, miei coadiutori nella stesura della trama, si decise di impennare la vicenda su quel fatto. Perchè, proprio in conseguenza di esso, venne ucciso il generale Custer, e tanto Bill Hickok quanto Buffalo Bill Cody compirono alcune delle loro gesta più memorabili.

Ho citato un solo punto delle ricerche; ma se indicassi partitamente tutte le fatiche occorse per l'impianto del *BUFFALO BILL* dal soggetto alla scenografia alla scelta degli attori, delle masse e dei luoghi e dei costumi (e lo stesso si potrebbe dire per ogni altro film storico: per *L'ULTIMO DEI MOHICANI* come per la *MARIA DI SCOZIA* o per *LA VERGINE DI SALEM*) dovrei concludere che una pellicola storica ben fatta richiede forse più talento ed energia e lavoro che un libro; perchè ci vogliono molti più ingegni riuniti per fare un film che non un libro.

Si parla naturalmente di produzione: il genio e la riuscita artistica sono poi altre cose.

CECIL B. DE MILLE



DANZA E CINEMATOGRAFO

SE LA FOTOGRAFIA è la negazione del movimento (a parte considerata la mia «Fotodinamica» che, in un certo senso, era una antifotografia), la macchina cinematografica è l'affermazione completa del moto reale che, nella danza europea, è fondamento del ballo; dato che soltanto le danze orientali son fatte di movimenti sullo stesso luogo. Quest'arte effimera, che muore al momento stesso che nasce, col film avrebbe acquistato l'immortalità, se il cinema avesse cura anche di registrare le danze, oltre alle sue

solite storielle d'amore. Ma io temo che nemmeno della Argentina, morta quest'anno, i posteri avranno il piacere di studiare le creazioni. Essi, forse, si troveranno come noi nei riguardi di Maria Taglioni: a discutere se l'arte sua era questa cosa o quell'altra.

Ma se il cinema non si dedica alla danza, in un certo modo è la danza che si presta al cinema, magari soltanto per brevi momenti.

Non bisogna dimenticare che fin dai primordi del cinematografo la danza fu una delle espressioni d'arte verso le quali istintivamente s'indirizzò la ripresa. Quando mio padre dirigeva la Cines, dal 1911 al 1915, nei suoi film le danzatrici fluttuavano nei veli di Loie Fuller, per la famosa 'Serpentina' che era allora una novità strepitosa. Ricordo qualche scena degli 87 film di 'Za la Mort', il povero amico nostro Ghione, che ha preceduto tutti i film gialli e tutti i generi dalle sinistre cineserie. In ognuno di quelli c'era una *matchiche* violenta: danza di *apaches* con pugnali volanti tra piroette feline. (I lettori più giovani che non ricordano quei film leggano il romanzo cinematografico di Ghione *Za la Mort*, trecento pagine dove accadono cose d'ogni colore).

Nelle prime scene comiche girate al mare

le 'ondine', in costume da bagno, danzano romanticamente attorno allo strabico Ben Turpin capitolombante, o a quel pancione di Fatty. Najadi di un mito comico cinematografico che oggi sembra lontano di secoli, queste erano le progenitrici di quel millepiedi che è un moderno corpo di *girls*.

Tra le prime danze di gran stile inserite nei film del periodo che la cinematografia cominciava a diventare adulta, ricordiamo quelle di Nazimova nella *SALOMÈ*. Poi Abel Gance realizzò la *DECIMA SINFONIA* valendosi molto della danza — come ha fatto Max Reinhardt nel *SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE*. Se fin d'allora la danza al cinema non faceva ancora prevedere l'utilizzazione per la espressione collettiva fatta da René Clair nei girotondi de *IL MILIONE*, tuttavia già si preannunciava come parte notevolissima delle nuove forme.

Tra danza e cinema veniva messo anche in rilievo un rapporto: quello dell'educazione fisica dell'attore. La familiarità con la danza, oggi si pensa che deve essere una parte del corredo personale di un buon attore. Così Douglas Fairbanks ha potuto ottenere ottimi effetti cinematografici grazie al senso ritmico della sua andatura, alla spontaneamente cadenzata elasticità di ogni suo ge-



Buon Natale!

(Madge Evans)

sto, a quella bravura acrobatica che presuppone un'educazione musicale del fisico.

Il cine sonoro ha portato l'avvento di Tersicore al cinema per via del sincronismo tra musica e immagini. Le danze del film muto venivano seguite grossolanamente dal pianista o dall'orchestrina; oggi quelle del sonoro costituiscono il quadro saliente, la vera scena madre del *grand tableau*, centrale o finale, come quello del magnifico Woodoo che danza sul gigantesco tamburo nel 'bolero' di Ravel, per la regia di Jacques Cartier.

Col cinema sonoro sono stati vuotati d'un colpo i giganteschi androni dove il re dell'operetta Ziegfield allevava squadroni di ragazze, tutte ugualmente belle come i cavalli del circo. Esse hanno invaso gli schermi in un folle turbine ritmico, evadendo dalle polverose quinte del teatro chiuso. Ecco all'aperto, su rive imbalsamate, che i palmizi sventagliano coi loro giganteschi fiabelli: OMBRE BIANCHE, poi ALLELUJA, TABÙ, TRADER HORN. È il turno delle veneri nere, delle polinesiane procaci, delle havayane dal sorriso candidamente lascivo.

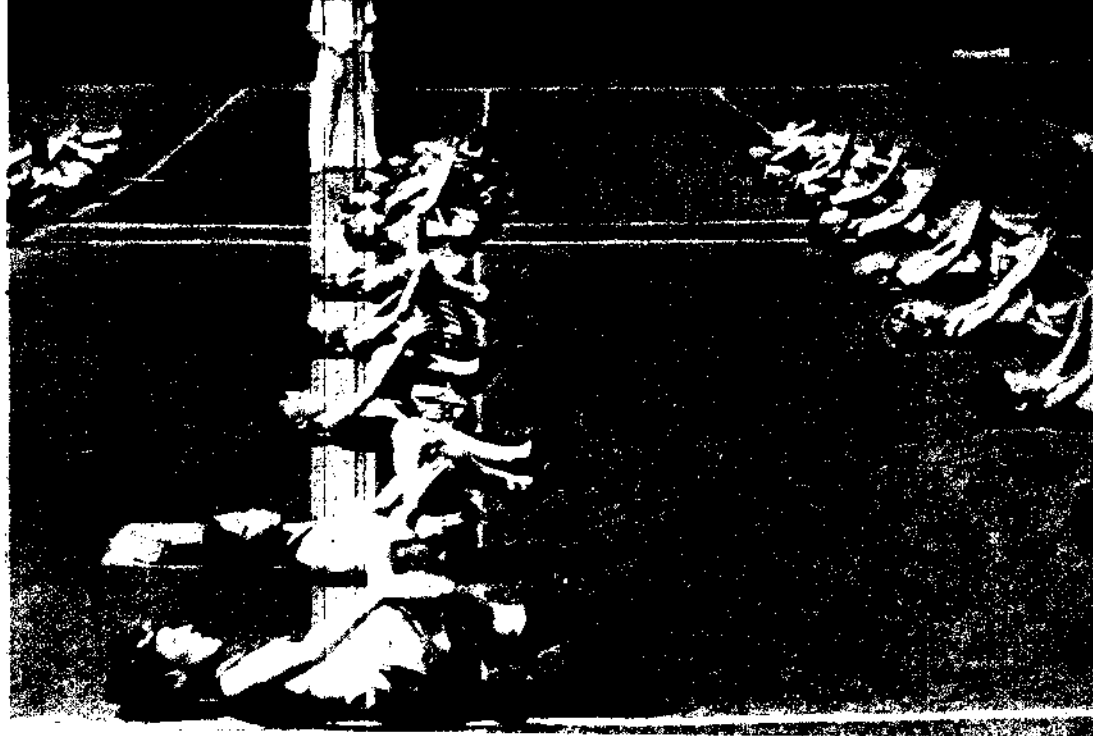
Quindi nascono i veri e propri film a ballo. Ricorderemo LA 42^a STRADA, VIVA LE DONNE, CARIACA, LA DANZA DI VENERE, IL MUSEO DEGLI SCANDALI, NO NO NANETTE, ÇA C'EST PARIS.

Ed ecco il periodo viennese che s'inizia con la VEDOVA ALLEGRA di Erich von Stroheim con Mae Murray; esso non è ancora terminato perchè abbiamo visto di recente DESIDERIO DI RE.

Morta l'operetta a teatro, essa è rinata al cinema, col gran sfoggio di valzer, trionfanti nel CONGRESSO SI DIVERTE, dove Lillian Harvey si abbandona alle ondate musicali con una gioia trascinante che è una vera apoteosi del vecchio ballo viennese.

La danza si è affermata sullo schermo come motivo complementare nello sviluppo di uno scenario; si ricordi a questo proposito la non riuscita danza di Greta Garbo (o della sua contro figura June Knight) in MATA-HARI, e l'ottima mazurka di ANNA KARENINA di Brown, il ballo in CAVALLERIA, il can-can di ATLANTIDE di Pabst; la coreografia è infine l'elemento più significativo dei film di Charell (per esempio CAROVANE).

Il cinema è una libera danza di spazi luminosi e di forme opache che può accettare talvolta, nella composizione di un film, la danza umana: la quale, a volte, costituisce ora in forma artistica (ENTR-ACTE di René Clair, con le interpretazioni orchestrali di



Emile Vuillermoz), ora sotto un aspetto quasi esclusivamente commerciale (i film-operetta tipo DANZA DELLE LUCI, ABBASSO LE BIONDE, TRANSATLANTICO, MERRY-GO-ROUND, VIVA LE DONNE, VERSO HOLLYWOOD, EVER-GREEN, ecc.) l'elemento principale nella costruzione di un film. Lo stesso Vuillermoz accetta senza preoccupazioni il successo delle *girls* nello schermo, affermando: « il sincronismo del film sonoro ha permesso di sottoporre tutte le immagini alle leggi di una coreografia superiore. A non diversa ragione bisogna attribuire il successo delle *girls* che, nonostante la loro apparente monotonia, continuano a piacere realizzando sulla scena un ritmo di motivi visivi e auditivi. Gli austeri moralisti avrebbero torto di immaginarsi che gli uomini d'oggi sieno aggrediti da inverosimili pensieri alla vista di una fila di belle ragazze in atto di lanciare la gamba all'altezza dei grattacieli delle loro città nate; la voluttà che si ricava da spettacoli simili è d'ordine puramente meccanico, casta come un esercizio ginnastico ».

Considerazioni del genere valgono a spiegare, per una parte considerevole, il trionfo dei disegni animati. È ancora Vuillermoz a narrare che, avendo assistito ad un film di Disney, in compagnia di una danzatrice e coreografa, questa osservò, scoraggiata, che dopo aver visto una tal meraviglia, non si poteva più pensare a mettere in scena dei balletti. Era una delle 'solite esagerazioni' che non teneva presente la discreta

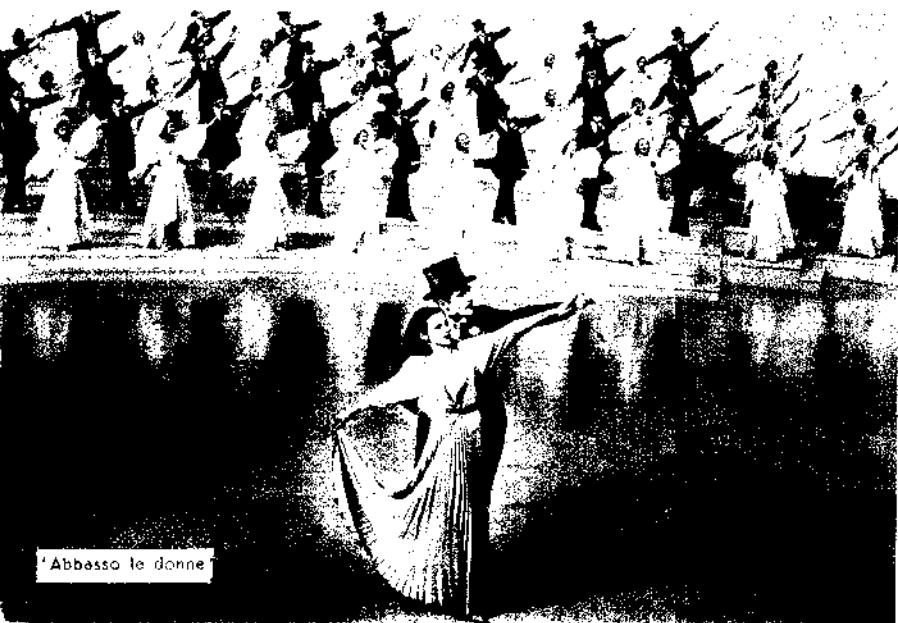
differenza che c'è (se non altro dal punto di vista sessuale, con connessi freudiani), tra una danza di persone fatte di carne, e una di immagini fatte di ombre.

Lo scoramento di quella artista ricorda la disperazione che prese lo scultore Roberto Melli vent'anni fa, quando decise di non far più la scultura perchè Michelangelo aveva già risolto tutto.

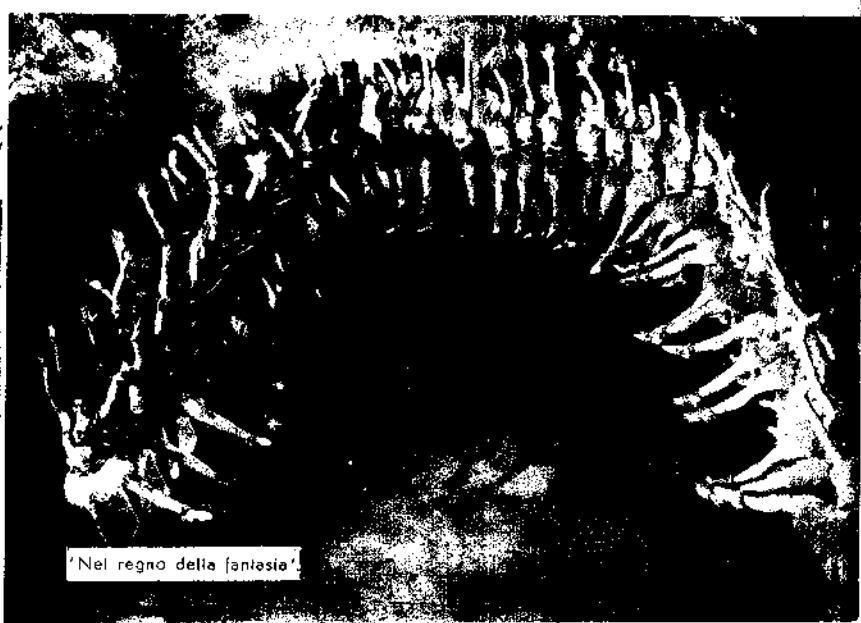
Topolino, spirito visibile del ritmo sonoro, simbolo della infallibile precisione, esempio di disinvoltura giocoliera nelle acrobazie più mirabolanti, è l'incarnazione metafisica del ballo comico.

Nei film di disegni animati il sincronismo cinematografico ha certamente assicurato alla danza la comica unità, quale almeno lo spirito umano può intravedere attraverso le sue musiche familiari: qui la perfezione che brilla nel sincronismo si risolve per noi in pura gioia. Ma, di certo, con i disegni si fa una cosa, con le persone se ne fa una diversa.

Quando era all'avanguardia René Clair, nel 1923, in ENTR-ACTE aveva ripreso la danza di una ballerina di sotto in su a traverso un cristallo. La danza con la esigenza dei grandi cori di *girls* ha suggerito l'uso degli specchi moltiplicatori portando l'esigenza dei carrelli aerei, delle macchine montate sulle gru, di quelle che salgono con un ascensore, variando l'angolo prospettico a scoprimento graduale. Si sono visti allora giganteschi fiori composti da centinaia di danzatrici, che si accoccolano in terra per



'Abbasso le donne'



'Nel regno della fantasia'

allargare la veste col cerchio in fondo e diventare, così, ideali ninfee, sul lago nero di un linoleum lucido.

I giuochi di composizione geometrica delle danze fatte per essere guardate dall'alto, han portato a creazioni del tutto nuove i coreografi, abituati da secoli a pensare quadri prospettici: mentre tutt'al più, nel Seicento, si valevano di scalinate nascoste dietro le nuvole a formar 'Rose di beati', o quadri d'Olimpo. Una famosa scena di Burnacini, realizzata a Vienna alla metà del secolo XVII, presenta, appunto, un quadro coreografico orizzontale, tutto composto sul fondale della scena, che può competere arditamente con le composizioni geometriche che i coreografi russi al servizio del film americano compongono oggi.

Con la differenza che, se queste moderne possono con facilità venir suggerite dal più modesto caleidoscopio, le coreografie di Burnacini sono cose di creazione assoluta e superano difficoltà meccaniche, che il cinema non è costretto ad affrontare perchè può mettere la macchina al posto degli spettatori, e viaggiare per conto loro su un modesto fil di ferro aereo. Le ballerine vestite di piume di struzzo nelle *ARMY OF EVA* di Archie Mayo vincono in eleganza quelle dell'insigne scenotecnico barocco, ma non lo battono in originalità.

Questi morbosi fiori di carne che muovono

i petali ritmicamente, aprendo le corolle in trepidante ansietà di luce, formano giardini viventi e girandole floreali, schemi geometrici e stelle scoppianti. Le danzatrici da Berkeley sono state presentate perfino sotto la forma della flora-fauna sottomarina a traverso lo spessore di acquari, ricordandoci la grazia di vetro filato e la trasparenza d'aria dei loro ombrellini penduli, e delle braccia rameggianti che, avanti agli acquari, c'inteneriscono per la loro inverosimile delicatezza.

Ma, oltre all'atmosfera magica, il cinema possiede anche mezzi particolarissimi riguardo al ritmo, per una vera creatività. Esso può collaborare tecnicamente sino a far raggiungere alle danze effetti di precisione che umanamente è impossibile realizzare in tanta rapidità o in casi fenomenali sincopati o, per esempio, in meccanizzazioni infallibili ottenute con l'arresto della ripresa a ogni giro di manovella. Il rallentato e l'accelerato, 'elementi tempo' del cine, dominano come divinità capaci di veri prodigi, sopra quell'arte essenzialmente temporale che è la danza. Quando il coreografo conosce la tecnica del cinema può raggiungere effetti di originalità tipicamente cinematografica creando coreografie del tutto particolari alla Settima Arte.

Una volta si dava il ballo *Excelsior* o il gran ballo *Sport* o il gigantesco ballo *Amor*. Que-

ste creazioni di Manzotti, alla Scala, celebravano allora le scoperte del secolo meccanico, l'Ottocento. Ma ecco *CARIOCA*, il ballo degli aeroplani, con le danzatrici che ondeggiano sulle ali dell'apparecchio, nelle vesti al vento dei ventilatori (tutto a trucco signori!) avanti a paesaggi ripresi a parte, che non fan correre rischi di sorta alle care ragazze.

Tutto vien fatto col sistema di Schufftan, oggi usato assai spesso nei film, ma qui lungo e noioso a spiegare. I tecnici sanno che si tratta di un mezzo per fare esatte le vecchie sovrapposizioni che han già deliziato i nostri nonni, nei loro ultimi giorni, alla nascita del cinema.

Fra i trucchi utili alla danza, ecco, entro un gigantesco prisma di specchi fatto sul principio del caleidoscopio, che le danzatrici si moltiplicano all'infinito, ottenendo una sincronizzazione nei movimenti, che stavolta non soltanto per metafora è matematica.

Tutte le scene principali dei film a gran ballo sono state girate con questo sistema. L'innocente giuoco di specchi che una volta deliziava i saloni dei parrucchieri Napoleone III è stato, anche quello, sfruttato per un ideale tipicamente americano: standardizzare le gambe delle ballerine di Hollywood.

ANTON GIULIO BRAGAGLIA





GLORIA

DEL MATTINO

— Sì, Mister Easton, io adoro New-York. È una città meravigliosa, e mi piace di passeggiare e passeggiare, e guardare e guardare. Invece, vedete, a Franklin, se uscite a passeggio, vi infilate per uno stradone dove non c'è altro che grandi alberi e campi di qua e di là... E tuttavia, io non so dire, qualcosa c'è anche lì, in quei campi, che vi dà un senso di esser grande e sola —. Se alla supposta Franklin si sostituisca la vera Hartford, piccola città del Connecticut, si ritroverà concentrata in una battuta di film, tutta l'adolescenza di Katharine Hepburn, piccola borghese, figlia di un medico di provincia, torturata dal 'portentoso male' di darsi alle scene. Una ragazza che, ad incontrarla nella vita, avrebbe prodotto quel disagio, quell'imprecisabile repulsione che si diffonde intorno a certe signorine isteriche. Frigidità e nel contempo eccesso: prendere tutte le cose con esasperazione, eccetto quelle che sono comunemente le cose della vita. Un miraggio, uno scopo in lei c'era; ma nessuno poteva capirlo, perché non era certamente quello connaturale alla donna. Una ragazza americana senza *flirt* e senza avventure. Creatura scomoda e, a quei tempi, nemmeno bella.

Immaginiamo il solito cataclisma ipotetico in cui vadano perduti tutti i documenti di un'arte o di una civiltà: le biblioteche o

Rielaborato e realizzato in termini di spettacolo cinematografico, quest'episodio simboleggia il momento critico del destino della Hepburn: quello in cui la sua passione, e il coraggio stesso che ella mette nell'affrontare le conseguenze, possono d'improvviso precipitarla nel nulla od elevarla ai fastigi. Arrivata a New-York dalla provincia, ella comincia a far la *via crucis* delle agenzie teatrali. Ironia di impresari di fronte al suo entusiasmo loquace e inesperto. Promesse per l'indomani alle quali si crede la prima volta, magari la seconda; ma la terza non vi si crede già più; e tuttavia ci si ostina, come per un ingrato dovere verso se stessi, a picchiare ancora a quelle porte. Qualcuno ha voluto aver fede in lei, e le ha fatto dare una piccola parte in una commedia. Poteva essere l'occasione agognata. Ma la smania della grande occasione, il mito della 'sconosciuta', che si afferma grande attrice con una sola battuta, la spingono a strafare. Ed è 'protestata' alle prime prove. Scompare, allora; per orgoglio si dà alla latitanza. E ogni giorno è una rinuncia nuova, una nuova decadenza. Purché gli amici non sappiano nulla, e la credano occupatissima, carica di scritture e d'impegni, intenta a studiare, a perfezionarsi. E se per caso ne incontra uno per via, e non riesce a sfugirlo, gli getta in faccia che a primavera

magari, nel caso nostro, le filmoteche. Che cosa vorremmo che sopravvivesse, per ricordare ai posteri la più vera Hepburn? Quel passaggio di GLORIA DEL MATTINO, dove, naufragati tutti i tentativi di diventare una grande attrice, poi anche quelli di diventare una piccola attrice, la povera Miss Eva (al secolo Katharine Hepburn), balla in un caffè notturno, quasi nuda, sotto uno spropositato *sombrero* messicano. Donna certamente, anche troppo, ma con l'aspetto miserabile e pietoso di una bimba malcresciuta: quel visetto triangolare che dovrebbe sorridere per necessità di mestiere e non riesce ad esprimere che lo spaesamento o, peggio, lo sgomento di una catastrofe; quel corpicino ossuto che s'incava tra le spalle e lo sterno; quelle gambe, che la magrezza fa parere distorte, agitantisi in un trepestio inutile, senza trovare mai la disinvoltura e la grazia della danza.

deve iniziare una grande *tournee* shakespeariana. Quell'amico è un attore, un maestro di recitazione: lei, pronta, gli offre perfino un posto in compagnia.

L'occasione è sempre un caso, mai un appuntamento. Quella sera Eva-Katharine non aveva mangiato: la tazza di caffè, che aveva fatto il gesto di pagarsi e che l'amico aveva voluto offrirle, non è certo bastata a lenire una fame diuturna. C'è una festa, un ricevimento in casa dell'impresario col quale ella aveva tentato la prima prova al suo giungere a New-York. L'amico ve la conduce quasi di violenza. Inutile ch'ella protesti pel povero *tailleur* consumato e liso, che disegna compassionevolmente la sua magrezza. Quell'aria di gioia, quel contorno di gente a successo, una coppa, una sola, di *champagne*, vincono in un attimo tutti i passati mesi di decadenza e di umiliazione:

— Oh! Tutto m'interessa! È per questo che un giorno io sarò una grande attrice. E perché mi guardo intorno e assimilo e capisco. Di tutto bisogna saper fare tesoro, di tutto, non credete? — Le serpeggi pure d'intorno ancora un poco d'ironia, o di pietà: ella non sente più nulla. Sente solo di credere in se stessa. Si butta addosso uno scialle, sale ad una immaginaria ribalta, e recita una scena di *Romeo e Giulietta*:

*Romeo, Romeo, chiunque sia tu, Romeo
Rinnega tuo padre, ricusane il nome.*

*Il tuo nome, solo il tuo nome m'è nemico
E che cosa è un nome?*

*Quella che chiamiamo rosa,
Anche sotto altro nome olerrebbe...*

Molti sorridono ancora, altri rimangono perplessi, solo qualcuno capisce d'essere di fronte ad una rivelazione: ma tra questi non è l'impresario. Gli ospiti vanno via ed Eva-Katharine rimane in quella casa, sicura di addormentarsi nell'amore e sulla via della gloria. Ancora un inganno. La parte secondaria che l'impresario le fa dare all'indomani, è solo l'indennizzo di un uomo a cui rimorde di avere abusato della debolezza di una fallita.

Ma qualche volta la vita finisce proprio col dar ragione al romanzo che si era cercato in lei: la puerile speranza di poter surrogare la prima attrice, prima ancora di aver dato convincente prova di sé, diventa d'un tratto realtà. Il sogno di tutti i principianti, modellato sulla classica leggenda di un Arturo Toscanini che una sera, d'improvviso,

Nei prossimi numeri:

FRANCESCO SORO

COSE VISTE DA UN AVVOCATO:

**GABRIELE
D'ANNUNZIO
E IL CINEMA**

dalle file dei violoncelli sale al podio del direttore d'orchestra, si avvera anche questa volta. Ed è il successo; anche troppo clamoroso, anche troppo repentino. Il successo che fatalmente costa la rinuncia all'amore. Sarà il trionfo d'un'ora, la fugace 'gloria del mattino'?

Così Katharine Hepburn ha raccontato, in *GLORIA DEL MATTINO*, la propria vita, lasciandola sospesa nel punto in cui lo sforzo tenace di volontà che l'aveva portata a vincere, inaugura il nuovo sforzo di volontà che dovrà conservarle la vittoria.

Al secolo Katharine è una donna sulla trentina, moglie di un avvocato, alta cinque piedi e tre pollici, di occhi grigi e capelli bruni, brava nuotatrice, esperta giocatrice di tennis e di golf. Le sue esperienze di palcoscenico hanno culminato in commedie come *La morte in vacanza*, *Art and Mrs. Bottle*, *Warriors Husband*. Il suo primo film, *FEBBRE DI VIVERE* (*Bill of divorcement*), è del 1933, anno in cui ella vinse anche il premio dell'Accademia. Seguirono, nella breve serie che tutti conoscono, *FALENA D'ARGENTO* (*Christopher Strong*), *GLORIA DEL MATTINO* (*Morning Glory*), *PICCOLE DONNE* (*Little Women*); nel '34 *SPITFIRE, THE LITTLE MINISTER*; nel '35 *QUANDO SI AMA* (*Break of hearts*) e *PRIMO AMORE* (*Alice Adams*); nel '36 *SYLVIA SCARLET*, *MARIA DI SCOZIA* (*Mary of Scotland*) e il recentissimo *PORTRAIT OF A REBEL*.

Se non fosse una frase da ufficio pubblicitario, bisognerebbe ripetere e convenire che

la Hepburn è veramente la grande ribelle dello schermo. In un certo senso, c'è del virtuosismo anche in lei; ma un virtuosismo superiore: quello di spezzare i moduli della tradizionale interpretazione cinematografica, allo stesso modo come il virtuosismo di un Franz Listz si manifestava fra l'altro con lo spaccare i pianoforti. Il suo primo coraggio è quello di non temere la bruttezza. Quando in *PICCOLE DONNE* scopre che la sorella Amy sta a colloquio tenero col precettore di Laurie, si butta al suolo come un sacco, sbarrando il volto più decisamente 'antiestetico' che una prima attrice abbia mai osato di esibire. Quel famoso 'brutto' che ha formato lo scandalo dei visitatori delle mostre di pittura dell'ultimo mezzo secolo, non era ancora giunto con tanta decisione nelle arti spettacolari: è stata la Hepburn a introdurvelo.

Anche nelle arti riservate a pubblici più ristretti, c'è stato un momento di crisi nel quale si è infranto lo schema di una bellezza formale ormai immobile e del tutto esteriore, per riconquistare l'immediata espressione dell'anima. È la grande ora romantica di tutte le arti. Con pochissimi e dissimili precedenti, che possono toccare il punto Garbo e il punto Crawford, la Hepburn è la romantica dello schermo: una romantica ventesimo secolo che prende di petto anche i propri sentimentalismi. La sua apparente bruttezza è anima.

Il suo ultimo film, *RITRATTO DI UNA RIBELLE*, rappresenta una fanciulla in rivolta contro la soggezione, in cui vien tenuta la donna nel tradizionale ambiente di famiglia. È una

tale polemica, che sarebbe apparsa così plausibile nel femminismo di qualche anno fa, è fatta risalire nientemeno che all'epoca vittoriana. In questo sottile accavallamento tra femminilità e femminismo, donde scatta la ribelle, è tutta l'essenza, ed anche il fascino, della Hepburn. In *FEBBRE DI VIVERE* la vediamo rinunciare al proprio destino d'amore, cedere la via alla seconda giovinezza di sua madre, per rimanere ad assistere, — compagna, sorella, infermiera, — il padre pazzo. In *PICCOLE DONNE* la vediamo respingere le offerte d'amore di Laurie per un sacrificio di cui ella stessa non sa discernere i termini, per una specie di confuso miraggio di indipendenza.

Con prepotenza, appunto, femministica la Hepburn è la prima attrice che sia riuscita ad infondere negli stessi soggetti, oltreché nella linea della interpretazione, l'esperienza profonda, autobiografica della propria vita. Chi volesse analizzare i suoi film non troverebbe che degli episodi di quell'avventura sentimentale che, col gusto tipicamente romantico della confessione, ella ha narrato per intero in *GLORIA DEL MATTINO*. Era ovvio, quasi inevitabile, che una simile attrice dovesse finir con l'interpretare anche la vita ambiziosa e perduta di Maria di Scozia.

Sotto il segno dello spirito e della poesia, si compie appunto la trasfigurazione in superiore bellezza di tutte quelle deformazioni che la Hepburn imprime al proprio volto. È il medesimo miracolo, patetico e lirico, per cui si può parlare di un potere affascinante dell'antipatico, odioso Stroheim.



Le tre fotografie che illustrano questo articolo sono tolte dal nuovo film di Katharine Hepburn: 'Portrait of a Rebel' (RKO).





REGOLA ELEMENTARE: non guardare verso l'obiettivo! Nel significato più elementare, questa regola vale in primo luogo per le scene 'dal vero': se lo spazzino, colto dalla macchina mentre maneggia la scopa, all'improvviso interrompe il suo lavoro, si volta verso la macchina e sorride, quel pezzo di pellicola sarà da buttar via; perchè l'esistenza della macchina — corpo estraneo nell'ambiente di cui essa registra l'immagine — non deve manifestarsi allo spettatore, neanche in modo indiretto. Molto di rado, infatti, il pubblico guardando ciò che si svolge sullo schermo, ha occasione di ricordarsi che nell'immediata vicinanza della scena stava l'operatore: nell'ammirare l'arrampicata difficoltosa di un alpinista, non pensa che più ammirabile ancora è l'opera dell'operatore che corre l'identico rischio — con la fatica in più di azionare l'apparecchio! Ed è giusto che sia così: perchè un'opera degna non rammenta mai colui che la creò, ma ha una sua vita autonoma, indipendente.

A teatro, la presenza 'reale' dell'attore nella sala giustifica in certi casi che esso si rivolga direttamente al pubblico; e allo stesso modo nel cinema primordiale, figlio del teatro, l'attore recitava spesso guardando l'obiettivo. In un secondo tempo, il cinema prese coscienza di non essere che 'rappresentazione' di ciò che si svolge in un ambiente lontano dal luogo dello spettacolo e senza rapporto con esso; e fece perciò divieto all'attore di sfiorare con lo sguardo quel punto in cui si trovava la macchina durante la presa, lo spettatore durante la proiezione. Ma, infine, i registi cinematografici si accorsero del fatto che questo rivolgersi, da parte dell'attore, al punto d'osservazione, non sempre ha l'effetto di trascinarlo nell'azione: fattori che le dovrebbero restare estranei, ma che invece si offre così al cinema un mezzo simile a quello che adopera il romanziere quando racconta 'in prima persona'. Neanche l' 'io' del romanzo ha la caratteristica di far diventare il lettore parte dell'azione, mentre può render più intimo e diretto l'interesse di lui in quanto che la situazione, vista con gli occhi di un determinato personaggio centrale, corrisponde di più a quelle che sono le sensazioni proprie del lettore nella sua vita. Ma ammettendo ciò, quello del romanzo rimane pur sempre un mondo a sé, che può esserci rappresentato dal poeta in due modi diversi: nel primo caso la situazione è vista unicamente con gli occhi del poeta, il quale (se è poeta) ha naturalmente una sua maniera personale di vedere le cose. Ma questa maniera di vedere le cose si manifesta soltanto nel modo della rappresentazione; l'osservatore resta al di fuori del racconto e non viene in nessun modo caratterizzato. Nel secondo caso, invece, la situazione viene interpretata come 'sensazione' di un determinato personaggio: ciò che può andare fino all'artificio letterario della 'prima persona'.

Anche il regista cinematografico si serve di ambedue i metodi. Nel primo caso la macchina, nel suo modo di inquadrare, di angolare e di muoversi, rispecchia unicamente l'interpretazione del narratore; nel secondo caso la macchina si mette nei panni di uno dei personaggi, vede con i suoi occhi, cammina con i suoi passi: la qual cosa spesso viene resa evidente facendo agire, per esempio, altri personaggi nella direzione di quel personaggio invisibile, che si suppone trovarsi nel punto in cui è la macchina da presa. Nella nostra fotografia (tolta dal recentissimo film *LA VERGINE DI SALEM* con Clandette Colbert) i personaggi, pur essendo presi di fronte, guardano in una direzione leggermente divergente dall'asse

della presa: ciò che esclude da una diretta partecipazione la macchina e lo spettatore, mentre devia i sentimenti di sdegno o di paura, dai quali è animata la folla, verso un terzo che noi non vediamo ma che comparirà. Se, invece, l'indice dell'uomo al centro e tutti questi occhi spaventati fossero rivolti direttamente all'obiettivo (e cioè a noi che guardiamo), certo neanche allora noi spettatori ci sentiremmo colpevoli, ma la rappresentazione artistica si sarebbe identificata con la persona che è causa di quelle emozioni, e la situazione verrebbe da noi interpretata nel senso individuale di quella persona. Se la macchina si avvicinasse alla folla, sarebbe per noi quell'uomo invisibile ad avvicinarsi.

Si capisce subito quanto il linguaggio cinematografico venga animato ed arricchito da questo mezzo d'espressione. È bene però tener presente che della rappresentazione 'soggettiva' il cinema conosce soltanto il caso estremo: quello dell' 'io'. Ossia, il cinema non è capace di dire: « egli vedeva... » ma soltanto: « io vedevo ». Nel romanzo, un personaggio può essere simultaneamente soggetto e oggetto dell'osservazione: mentre osserva, può essere osservato dal poeta. Nel cinema, invece, un personaggio diventato soggetto osservatore, presto sparisce quasi completamente. La sua individualità si riflette soltanto nel modo di guardar l'ambiente e di muoversi rispetto ad esso; ma non c'è più modo di parlare delle sue azioni, del suo aspetto, dei suoi sentimenti, come il romanzo è capace di fare anche quando racconta l' 'io'. E questa la ragione perchè nel cinema l' 'io' vien generalmente utilizzato soltanto per scene brevi, e per lo più interrotte da inquadrature di diverso tipo, destinate a presentar l'uomo che guarda. Una lunga scena di quel genere avrà invece qualcosa di molto misterioso, in quanto ci nasconde proprio il personaggio centrale dell'azione: effetto che ogni tanto può essere buono e voluto (vedi la carrellata iniziale del horror *JEKILL* di Mamoulian). Ma a parte certi casi eccezionali, basta fare un po' d'attenzione per accorgersi che, oggi, quasi non passa scena che non sia animata, almeno per un attimo, da quel contatto diretto e sempre un po' inquietante che nasce dall'incontro fra occhio e occhio.

-ruh-

'La scena più difficile che io abbia diretto'

NELLA CARRIERA di tutti i registi si nasconde il tormentoso ricordo 'della scena più difficile che io abbia diretto'.

Mentre nell'Alaska una spedizione della Metro-Goldwyn riprendeva delle scene per il film *ESKIMO*, il regista W. S. Van Dyke attendeva impazientemente, da oltre una settimana, le notizie della spedizione che dovevano giungere per via aerea. Per la pellicola occorreva una mandra di 'caribù' (specie di cervi del nord-America) che doveva saziare la fame di una popolazione la cui contrada era stata colpita da carestia. Finalmente, dalle solitudini del nord, arrivò Jerry Jones, pilota postale dell'Alaska, con l'eccitante notizia di aver scoperto una grande e magnifica mandra di caribù mentre pascolava in vicinanza del fiume Aguilpuh.

« Macchine, operatori, attori presi sul luogo e tutto il necessario fu immediatamente caricato su una mezza dozzina di aeroplani diretti verso la tundra all'inseguimento dei caribù. Non appena avvistata la mandra, ci dirigemmo verso di essa e atterrammo col rischio di fracassare gli apparecchi. Approntati i nostri apparecchi e mentre i cacciatori del luogo si spingevano nel folto della mandra con i loro ramponi, parte dei caribù attaccavano i nostri uomini. Riuscimmo



W. S. Van Dyke aveva perso una pelle di foca. Essa gli fu restituita sotto forma di poltrona direttoriale da una ragazza esquimese.

a riprendere alcuni magnifici primi piani della caccia ai caribù e alcune scene in cui apparivano i bellissimi animali. E senza dubbio questa la scena più difficile che io abbia diretto », ha concluso il Van Dyke.

'QUESTI RAGAZZI' FUORI DI CASA

NON È PRECISAMENTE esatto che, quando un personaggio esce di scena, esca anche dal campo attivo della fantasia del commediografo, ma è vero tuttavia che un personaggio che non è in scena e fino a tanto che non vi rientri, richiamato dalle necessità della azione, per il commediografo quel personaggio è sfocato. Il solo fatto che non sia necessario all'arte il vederlo, fa sì che l'autore trascuri di determinarlo. Provatevi a domandare a un autore durante la rappresentazione di una sua commedia: « Dove va quel personaggio che è uscito or ora? ». Egli vi guarderà stupito, come se aveste chiesto di mostrargli un selenite. Per lui, effettivamente, quel personaggio è andato nella luna. Se è un autore cortese risponderà: « Mah, sarà andato a prendere un caffè, al primo bar ». Ma i casi sono due: o quel personaggio è un burattino, che, appena dentro, trova qualcuno che lo appende a un chiodo, oppure è un uomo, veramente, e allora continuerà a vivere anche se nessuno di noi per il momento lo vede. L'azione per la quale è stato creato e vive, effettivamente continua ed è molto probabile che quando egli rientrerà, racconterà cose e fatti ai quali ha assistito, o che egli stesso ha provocato. Dunque l'autore 'suppone' la vita invisibile del personaggio teatrale, la vede, ma confusamente, di riflesso, per quel tanto che gli è necessario alla vita visibile di tutta la commedia. Affermo che non esiste: nessun autore che, a commedia finita, si sia mai preso la cura di seguire i personaggi fuori dell'ambito dell'azione creata. Voglio dire di 'vederli', in ogni loro atto, non inventato, di udirli in ogni loro parola, non scritta.

Ecco la piacevole, strana sorpresa, che prova un commediografo quando assiste all'azione di una sua commedia sviluppata in un film: sorpresa che è tanto più interessante, quanto meno l'autore ha preso parte alla sceneggiatura.

Assistendo a Tirrenia alla proiezione di alcune centinaia di metri di pellicola di QUESTI RAGAZZI, ho provato questa piacevole sensazione. Perché si deve dire che l'autore di una commedia passa per tre fasi: la prima entusiastica, quella della creazione, la seconda critica e depressiva, quella che precede la rappresentazione scenica, la terza ottimistica e conciliativa, dopo il successo. Le prime due fasi sono intuitive. La terza è complicata dai sentimenti di rimbalzo che vengono dal-

Gherardo Gherardi, l'applaudito commediografo di 'Questi ragazzi', illustra in una deliziosa pagina l'impressione da lui provata nel veder vivere sullo schermo, fuori dal chiuso della scena, i personaggi della sua fantasia teatrale.



l'esterno, dal pubblico, ad investire la coscienza dell'autore, il quale istintivamente rivalorizza in sé l'opera propria, anche se gli si era raffreddata dentro. E rivede i suoi personaggi con animo più benevolo e con rinnovata simpatia. Ora conosco una quarta fase: la fase liberatrice, cinematografica. Perché nella terza fase, pure circonfusi di letizia, i personaggi tendono a fissarsi, mentre più sono artisticamente vivi, più sembra chiedano di vivere più intensamente ancora. Molti autori, presi da questa sensazione assumono a pseudonimo il nome di un loro personaggio, o lo rivedono nella vita, o si illudono di riconoscerlo fra la gente del mondo. C'è insomma nell'autore di personaggi anche relativamente felici, un anelito verso qualche cosa che liberi i suoi figli dalle catene di una forma immutabile. Ora ho veduto la buona zia Lucia, lo sventato Vincenzo, il comico Giangiacomo, il focoso dottore andare all'aria aperta, agire, vivere, là dove io non avevo nemmeno immaginato si potessero trovare. Ho provato la commozione di un padre che riceve

la fotografia di un figlio ucciso ai commilitoni del suo reggimento. Se è stato proprio loro. Niente di ciò che può essere stata la causa del grande successo di questa commedia è andato perduto: voglio dire que- l'ansia di sogno, di ironia, di salute, che sono le grazie più care alle speranze dei pubblici. Matti e de Benedetti che hanno fatto la sceneggiatura fondamentale, hanno evidentemente aiutato i miei personaggi quasi quanto me. Come degli angeli, almeno. Credo che la commedia ci abbia guadagnato. Più volte, debbo confessarlo, ho pensato che questi ragazzi hanno trovato fuori di scena delle risorse espressive che 'in casa' non avevano. Come accade spesso, del resto. 'In casa' siamo tutti un poco riveduti e corretti, e forse meno genuini. Devo però riconoscere che la Risone e il Sica, che sono i due interpreti principali della commedia e anche del film, hanno molto contribuito a questa felice ricreazione, perché avevano nel sangue la logica dei personaggi originali e ne hanno conservato intatto il mondo spirituale.

GHERARDO GHERARDI

CRONACHE DEI FILM NUOVI

Da una novella
di Charles Spaak.
Produzione: To-

KERMESSE EROICA

Da Parigi Lunghezza metri 2000. Regia: Jacques Feyder. Copia Ministero Stampa e Propaganda per la miglior regia alla IV Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica. Gran Premio del Cinema Francese. Interpreti principali: Françoise Rosay, Jean Murat, Alerme. Distribuzione: Soc. An. Grand Film, Roma.

Un film, che se non fosse d'una grassoccia malizia fiamminga lo si direbbe, noi italiani, d'un pingue buonumore boccaccesco. Dio benedica Feyder, che fra tanta musoneria e puritanesimo di dubbia lega (la schietta e virile eticità è un'altra cosa, si prega di non confondere) ha avuto il coraggio e il buon senso — un coraggio e un buon senso addirittura 'all'antica' — di mettersi a raccontare una storia senza tesi, senza doppio fondo, senza 'ricerche' nè 'intenzioni', ma tutta viva, allegra e scoperta, proprio fatta per la gioia di chi narra e per la gioia di chi ascolta. Il migliore elogio del film pensiamo possa essere questo: assistendovi sembra di stare accanto al fuoco. Un bel ciocco scoppietta nel caminetto, dentro l'ampio e patriarcale camino; nella penombra della cucina tutta odorosa di arrosti e di spezie, dove occhieggiano i riflessi ramati delle casseruole, si sta come giovanotti e ragazze 'a veglia' — nel buio della sala di proiezione. Che festevolezza di vicende e di forme, che arguzia di aneddoti, che tenero sapore di gioventù in questa magistrale appendice moderna del classico *Eulenspiegel*! Viene in mente lo spirito bizzarro dei Breughel: quelle loro collezioni stupefacenti dei 'grassi' e dei 'magri', quelle fantasie grottesche, quelle calde caricature d'un mondo tutto difetti e *tie*, vizi e ambizioni e debolezze — ma anche così ingenuo e fresco che lo si assolve subito, come un dolce





peccato veniale del quale ci dispiaccia magari un poco, in fondo al cuore, di non esserci resi colpevoli anche noi...

Cinematograficamente, l'opera è magistrale in ogni parte. Recitazione, inquadrature, messinscena, costumi, montaggio, equilibrio tra parlato e commento musicale, tutto da ammirare a bocca aperta. Feyder è giunto a una scioltezza e ricchezza di 'mestiere' invidiabili da chiunque. Si vedano certe sequenze esemplari: come quella

d'apertura con la descrizione delle vecchie strade e del mercato; quella 'sognata', del sacco della città per opera degli spagnoli; o quell'altra del matrimonio, così arguta, nobile, ammiccante. Pezzi di prim'ordine. E i gags: basterebbe la trovata del rullo di tamburo agonizzante dietro la porta chiusa, una delle più forti che si conoscano dall'invenzione del sonoro in poi. Saporiti dettagli d'ogni specie, un dialogo sempre essenziale e vivo (con battute, qua e là, degne di pas-

sare in proverbio), una fotografia stupenda nei suoi vellutati giuochi di chiaro e di scuro: non si finirebbe più di lodare. La produzione francese 'media' ci dà tanto spesso delle delusioni, che è giusto segnalare senza riserve quei tre o quattro film di primo piano ch'essa riesce pure a darci ogni stagione: l'ultimo Chenal per esempio, l'ultimo Duvivier di quella eccellente opera tragica che è la BANDÉRA, il Feyder di questa ultima squisita opera comica.

L'IMPERATORE DELLA CALIFORNIA

(Der Kaiser von Kalifornien). Tobis-Rota. Tedesco. Lunghezza metri 2300. Regia: Luigi Trenker. Produzione: Luigi Trenker della Tobis-Rota. Soggetto e sceneggiatura: Trenker. Protagonisti: Luigi Trenker, Vittoria v. Bellasko. Direttore della produzione: Max Huske. Operatore: Albert Benitz. Musica: Giuseppe Becce. Edizione italiana E.N.I.C., diretta da Mario Almirante su dialoghi di Gustavo Briareo (Coppa Mussolini 1936-XIV).

La storia di Giovanni Augusto Suter che, esule dalla Svizzera, approdò ai lidi del Nuovo Mondo nell'epoca in cui questi rappresentavano il segno di tutte le aspirazioni romantiche (Nuovo Mondo = mondo nuovo); che, dopo varie vicis-

situdini, raggiunta finalmente la California, vi fondò una colonia di pionieri, trovandovi effimera fortuna e poi la morte, offre a Louis Trenker il pretesto per un nuovo film, che continua spiritualmente il ciclo del FIGLIUOL PRODIGO. Specie

di autobiografia lirica, che il Trenker viene via via calando in episodi di vario significato; ma di atmosfera e di piglio sempre omogenei e coerenti. In un certo senso, anche i film di montagna con cui questo attore-regista aveva cominciato a rivelarsi, appartenevano già a questo tipo di ispirazione. Ma negli ultimi lavori egli si è impegnato in un mondo più ricco di responsabilità e di significati.

Autobiografismo, identificazione del narratore con l'eroe della narrazione sono sintomi prettamente romantici. E romantico è Trenker con una per-



suasione così intima e completa, quale di rado si ritrova ai giorni nostri. Se gli dovessimo cercare un ispiratore, saremmo costretti a pensare al Wagner più integralmente romantico: a quello della *Tetralogia*. Anche nel Trenker una concezione umana e sociale, e magari sociologica, è tradotta in grandi affreschi, a cui momento per momento la forza ed il prestigio dell'espressione artistica dovrebbero conferire una presa immediata, quasi sensuale.

C'è di più: uno dei motivi fondamentali dell'IMPERATORE DELLA CALIFORNIA è proprio quella 'maledizione dell'oro' che, nella *Tetralogia*, determinava il crepuscolo degli Dei, e il crollo della loro rocca, il Walhalla. Qui si tratta di un Walhalla molto più frugale e domestico: la grande fattoria fondata da Suter presso la nascente S. Francisco. Ma nel momento in cui un compagno, quasi un fratello del protagonista, gli porta l'annuncio di aver scoperto l'oro sulle rive del fiume, succede davvero qualche cosa di sinistro, di oscuro: e se non si ode il pianto delle figlie del Reno coi suoi cosmici significati, certo sono nel Trenker, e risultano anche repressi, delle intenzioni ampiamente moralistiche. D'altronde, l'uccisione dei bambini di Suter da parte degli agricoltori ribelli e divenuti cercatori d'oro, potrebbe apparire un episodio arbitrario ed inutilmente crudele, se non fosse lì ad esprimere quelle intenzioni: a tradurre, appunto, in una vistosa allegoria il tema della 'maledizione dell'oro'.

Insistiamo sul wagnerianismo del Trenker perché esso spiega l'impostazione dei suoi film, sia dal punto di vista dell'arte, quanto da quello della tecnica. La bellezza, a volte perfino virtuosistica, della inquadratura e della fotografia funziona appunto come uno di quegli elementi di 'prestigio' e di magia, che dovrebbero incatenare lo spettatore ai significati superiori contenuti nella favola. Perfino l'alpinismo di Trenker (le guglie cadutine che diventano i grattacieli di New York nel *RICICLOL PRONICO*); e qui l'ascensione sulla cattedrale fa pensare alla più bella delle scalate dolomitiche) porta la data di un certo 'gusto' dei dorni, degli alti giochi, delle 'solitudini beate del cielo', che storicamente fu contemporaneo al periodo di maggiore divulgazione della musica wagneriana. E lo stesso accompagnamento musicale di quest'IMPERATORE si rifà ai 'filtri', al sinfonismo, del Maestro di Bayreuth.

D'altronde, il modo medesimo come il Trenker manifesta la propria personalità: soggettista e sceneggiatore e regista ed interprete dei suoi film, presuppone una concezione del cinema come arte che assomma in sé tutte le arti: concezione di cui è ormai superfluo ripetere le ascendenze.

Naturalmente quando un'ambizione così ardua e vasta riesce a ritrovarsi in motivi consentanei al più schietto temperamento dell'artista, la nobiltà immaneabile dei film del Trenker diventa vera e propria



eccellenza poetica. Una certa predilezione per il rude, il monumentale, lo squadrato (quella che, in pittura, è stata l'ispirazione di un Höller o di un Egger-Lienz) ha fruttato per esempio, la sequenza dei taglialegna del *FIGLIUOL PRODIGO* o quella iniziale dei *CAVALIERI DELLA MONTAGNA*. E come la poesia del vagabondo dimesso, dell'Eroe vinto, ispirava la New York del film precedente; così poesia del vagabondaggio eroico, l'epica dell'avventura fa nascere qui le mirabili scene della traversata dei deserti americani. Al qual proposito, vien fatto di pensare che un artista europeo, operante in Europa, possa dar dei punti agli stessi americani nel modo di rappresentare i grandi orizzonti del loro paese.

IL CORRIERE DELL'ARIZONA

(*Dynamite*). Americano. Majestic Picture. Lunghezza m. 1700. Regista: Otto Bower. Interpreti: Jack Hoxie e Alice Day. Edizione italiana: Società E.C.T.A. Dialoghi di Lolli. Doppiaggio: Fono Film.

È un film del genere, ormai accreditatissimo, dei western. Rievoca ancora una volta l'America di un secolo fa, l'avventurosa e appassionante gesta dei coloni dei vecchi Stati occidentali che partivano in lunghe carovane di carri alla conquista delle terre orientali. Manipoli di coltivatori e di cercatori d'oro che espugnavano la terra barbara cacciando innanzi a loro gli indiani e i banditi. In questo film, alla suggestione dei grandi paesaggi e delle intense avventure, si aggiungono le prodezze di un cavallo sapiente, *Dynamite*, emulo del celebre cavallo di Tom Mix. Episodi di lotte civili, una facile trama d'amore, drammatici assalti ad una colonia di coltivatori di una missione cattolica, contribuiscono a dare rapidità di ritmo alla visione.

LA COSTA DEI BARBARI

(*Barbary Coast*). Americano. Lunghezza m. 2200. Produzione Samuel Goldwyn, United Artists. Regia di Howard Hawks. Operatore Ray June. Interpreti principali: Miriam Hopkins, E. G. Robinson, Joel McCrea. Versione italiana e dialoghi di Marino. Direzione della versione italiana di Sandro Salvini. Artisti Associati. Roma.

Questo film farà coppia, nella prossima quindicina, col *CORRIERE DELL'ARIZONA*. Siamo nella seconda metà del secolo scorso e in quella immensa regione aurifera che ha un

solo grande centro: la neonata San Francisco. Ma il dramma di una donna sperduta in questo paese di uomini avvezzi a contendersi i beni della terra a colpi di pistola, è reso più acuto dai grandi mezzi dram-



matici di Miriam Hopkins, che il pubblico italiano ancora ammira in *BECKY SHARPS*, e dalla rude maschera espressiva di Ed. Robinson.

L'UOMO CHE SORRIDE

Italiano. Produzione E.I.A. Amato. Lunghezza m. 2280. Soggetto di Aldo De Benedetti e di Luigi Bonelli. Regia di Mario Mattoli. Scenografia di Guido Fiorini. Operatore Gallea. Tecnico del suono Muller. Musiche di Bixio. Interpreti principali: Vittorio De Sica, Assia Noris, Enrico Viarisio, Umberto Melnati.

È un film comico-sentimentale della serie e del gusto di TRENTA SECONDI D'AMORE. Gustosa recitazione; nitida registrazione sonora e bella, luminosa fotografia.



PENSACI, GIACOMINO!

Film italiano di produzione Capitani Film, Consorzio Icar. Lunghezza: metri 2150. Regista: Gennaro Righelli. Sceneggiatura di Guglielmo Giannini, dalla commedia omonima di Luigi Pirandello. Interpreti principali: Angelo Musco,

Dria Paola, Amalia Chellini, Elio Steiner, Oreste Fares, Olinto Cristina, Salvatore Costa e la piccola Vandina Guglielmi.

PENSACI, GIACOMINO! è l'ultimo film, in ordine di tempo, della produzione cinematografica tratta dall'opera teatrale di Luigi Pirandello: ma non sarà certo il minore, né come successo, né come significazione. La figura del vecchio prof. Toti, dell'idealista bonario, sentimentale e comico, appunto perché non cura affatto tutto quello che possa renderlo tale, vi campeggia come una delle più sicure parvenze di protagonista che il genio di Pirandello abbia creato. Angelo Musco, se è lecito dirlo, ha 'tornato a creare' per lo schermo, la figura che già creò per il teatro. E questa creazione è quasi *ex-novo*, dal momento che discende da un'esperienza maggiore d'un ventennio, esperienza che ha il suo valore anche per un artista quale il Musco. Non solo, ma l'ha tornato a creare compiendo un vero ed autentico sforzo di rinnovazione che il pubblico apprezzerà. Infatti non è più, nel PENSACI, GIACOMINO! il Musco tutto comico, tutto ridanciano, tutto 'da ridere' come, leggermente del resto, si è abituati a considerarlo. È un Musco vivo ed umano come non mai, che si commuove e commuove, a tratti, con felicissimi contrasti, macchie di colore efficacissime sul tono gaio e spigliato del quadro; che trae, alla fine della vicenda, una conclusione indimenticabile da una lezione della vita, per la gioia degli spettatori — una lezione che è sempre quella, immortale e sicura: fare il bene, farlo ad ogni costo, contro tutti e soprattutto 'contro' se stessi — per chiudere gli occhi su tutte le brutte cose che ci circondano... E Angelo Musco non solo ha reso mirabilmente tutto questo, ma ha fissato per sempre, nel tipo fisico del professor Toti — il protagonista di PENSACI, GIACOMINO! — i tratti fisionomici della indimenticabile figura di Luigi Pirandello, con la sua aria di trasognato, di uomo che guardava oltre la vita quale appare, per coglierla nei suoi aspetti essenziali e in quelli che la sua grande arte ha reso immortali...

La trama è riassumibile in poche parole. Un vecchio professor Toti, che insegna scienze naturali in un liceo di provincia, è assillato dal pensiero dell' inutilità della sua vita di scapolo impenitente: nessuno godrà dell'unico frutto del suo lavoro indefesso: la pensione. Ed ecco che egli scopre come la figlia del bidello sia stata resa madre da un giovanotto del paese — Giacomino — che non può sposarla a causa di differenze di nascita. Ed egli, Toti, la sposa e riconosce per suo il bimbo che nasce. Negli stessi giorni un'eredità piovutagli da un fratello morto all'estero, gli fa vedere l'abisso in cui è caduto ed ha fatto cadere la fanciulla per la troppa precipitazione: col danaro avrebbe potuto soltanto adottare la ragazza invece di sposarla e toglierle così la possibilità di sposare Giacomino! Ma non si piega, nel suo indefesso proposito di fare del bene. Ottiene di far impiegare Giacomino nella banca locale di cui egli, Toti, è diventato il maggior azionista: ma deve far felice la ragazza — sua moglie solo putativa — ed amare il bimbo. Invano: più implacabilmente d'ognuno don Landolino, lo zio prete di Giacomino, non vuole ascoltare il prof. Toti, in nessun modo, neanche in confessione. Lo fa finalmente ma lascia al vecchio professore la cura di risolversi e di risolvere il caso. Toti fugge lontano. Riprende, per poco — lo spera! — la sua vita solitaria, fredda, inconcludente. Unico conforto gli è un ritratto di Nini, che egli bacia tra le lagrime, mentre il bimbo gli sorride come se gli fosse accanto. Intanto don Landolino è riuscito a far annullare il matrimonio fra Toti e la ragazza. La stanza solitaria del vecchio è invasa da quelli che ama: la bontà del vecchio ha trionfato, vincendo tutti gli ostacoli. Nonno, supposto ma felice, Toti aspetta, sorridendo, la grande ora...

Fulcro dei problemi del cinematografo, quello dei 'soggetti'. È il caso d'invitare i giovani, soprattutto i giovani, a riflettere su PENSACI, GIACOMINO! come ad uno dei 'soggetti' più tipicamente italiani e cinematografici del nostro schermo. A riflettere su di esso per cercare non nella imitazione di altre psicologie che non siano la nostra, sotto altri cieli ed in

altri ambienti che i nostri non siano, ma nella profonda e semplice anima italiana le ragioni dell'arte nostra che solo così potrà non essere seconda (come non fu mai) ad alcuna, anche nel campo del cinematografo.



AVE MARIA. Italo-tedesco. Italia film. Lunghezza m. 2600. Regista: Johannes Riemann. Interpreti: Beniamino Gigli, Käthe



von Nagy, Paul Henckels, Harald Paulsen, Erne Berger. Commento musicale: Alois Melichor. Sceneggiatura: G. C. Klaren. Operatore: Bruno Mondl. Riduzione italiana: Gian Bistolfi. Edizione italiana: E.N.I.C.

È una trama simpaticamente patetica, congegnata per consentire al grande artista italiano la migliore esplicazione dei suoi mezzi vocali: un tenore acclamato che piange l'amata perduta, una giovane e bella cantarina che tenta prima di sfruttare a suo modo la sentimentalità del tenore e si lascia poi conquistare e redimere dalla purezza d'un grande amore, bastano a sorreggere la leggera stesura di questo 'libretto' cinematografico.

VIVERE. Italiano. Appia Film. Lunghezza m. 2580. Soggetto di Amleto Palermi. Regia di Guido Brignone. Operatore Otello Martelli. Direttore musicale: Domenico Savino. Musiche di Cilea, Donizetti, Scarlatti, Bixio, Cortopassi, Giannini, Schipa. Interpreti: Tito Schipa, Nino Besozzi, Caterina Boratto, Paola Borboni.

È il secondo film della prossima quindicina che si offrirà come pretesto cinematografico ad un grande nome dell'arte lirica italiana. Anche in questo caso la trama è stata scelta e dosata secondo l'espressione della voce di Schipa. Drammatica e patetica quella dell'AVE MARIA, questa doveva essere più gaia, fatta di quel certo comico sentimentale



che tanto bene si attaglia alla voce di un 'tenore di grazia'. I competenti dicono gran bene della registrazione della voce di Schipa.

I QUATTRO MOSCHETTIERI

Miniatura film. Italiano. Lunghezza metri 2000. Regista: Carlo Campogalliani. Soggetto di Nizza e Morbelli. Musica: Maestro Egidio Storaci. Scenografia: Arch. Sandro Properzi. Fotografia: Florio e Vitrotti.

Ècco che la vecchia tradizione marionettistica italiana, dapprima squisitamente regionale e poi, ultimamente, col teatro di Vittorio Podrecca, portata ad assoluta autonomia e tale da permettere col più grande suc-



cesso e con vera arte la recitazione di opere buffe, di commedie e tragedie classiche, viene assunta e ringiovanita dal cinematografo. È fatale che il cinema, quale spettacolo per sua stessa natura moderno, assorba, rielabori e impronti di sé ogni manifestazione della vita e dell'arte, senza limiti di tempo e di spazio, di soggetti e di interpretazioni, così che le cose più vecchie vengono per questo mezzo portate sul piano della più viva attualità.

L'invenzione favolistica dei cartoni animati ci dà un'idea di quanta forza di novità e di fantasia sia capace il cinematografo. L'antichissimo linguaggio del disegno lineare o campito con semplici colori, ha trovato in Disney il suo mago e porta moderno. Egli non solo ha saputo dargli anima e movimento vivaci, ma anche creargli un mondo allegorico che il nostro tempo è ben felice di accogliere. Favole deliziose e per alcuni

aspetti ancor più affascinanti dei film realistici. Ora le marionette dei QUATTRO MOSCHETTIERI possono rappresentare benissimo l'equivalente italiano dei cartoni animati d'America; ma potrebbero anche, se usate con molto gusto e molta intelligenza, superarli: in quanto che il loro naturale umorismo, la loro sagoma e costituzione fantoccia tendente a parodiare la persona umana, si prestano ad una satira dei sentimenti e dei costumi ben più efficace, ad una favolistica assai più fantastica, con in più ancora l'inevitabile senso metafisico che sprigionano i loro corpi di legno, le loro barbe di crino, le loro acconciature funambolistiche. Noi ci auguriamo senz'altro di vedere presto un film di marionette a colori, coi colori più irreali e immaginosi che ad esse si possano intonare.

Intanto questo film di avventure anacronistiche ci è piaciuto e ci ha divertiti come se fossimo diventati fanciulli. Fric e Froc, rifatti sui modelli di Stan Laurel e Oliver Hardy erano esilaranti; le scene, specie quelle della nave e dell'osteria, molto ben fatte. Ottima la regia di Carlo Campogalliani, vecchio ed espertissimo burattinaio il cui nome riempie magi-



camente la nostra infanzia; la quale regia ha il merito di aver soddisfatto con mirabile abilità alle esigenze cinematografiche rispetto ad una forma rappresentativa ch'era nata per il teatro.

PRIMO AMORE (Alice Adams). Americano. R.K.O. Lunghezza m. 2716. Direttore di produzione: Paandro S. Berman. Dal romanzo di Booth Tarkington. Soggetto di Jane Murlin. Sceneggiatura di Dorothy Yost e di Mortimer Offner. Regista: George Stevens. Fotografia: Robert De

letteratura per il 1936. Con questo suo romanzo, appunto, Booth Tarkington ha conquistato la sua maggiore fama. Fred MacMurray è il magnifico interprete, con Sylvia Sydney, di PINO SOLITARIO.

MISSIONE PERICOLOSA. Tedesco. Tobis Cinema. Lunghezza m. 1860. Da un romanzo di R. H. Savage (*Escapade*). Regia di Erich Waschneck. Sceneggiatura di R. Meyer e C. T. Echtermeyer. Musica di Kurt Schröder. Operatore Friedel Behn-Grund. Interpreti: Renata Müller, George Alexander, Grete Weiser, Walter Franck. Riduzione italiana di Gustavo Briareo. Edizione italiana E.N.I.C.

È un dramma di cospirazione e di spionaggio ambientato nella prima decade del novecento, tra i patrioti polacchi esuli a Parigi e quelli prigionieri del terrore zarista nella prigione pietrobουργhese di Pietro e



Paolo. Narra le avventure di una eroica donna che deve portare tra pericoli ed insidie un nuovo codice segreto agli oppressi connazionali rimasti in patria.

TUTTO PER UN BACIO. Tedesco. Ufa. Lunghezza m. 2138. Soggetto di E. Burri e W. Forster. Regia di Herbert Maisch. Operatore Konstantin Irmén Tschek. Musica di Franz Doelle. Interpreti: Willi Forst, Paul Hörbiger, Ellen Schwanneke. Riduzione italiana di Alberto Spaini. Edizione italiana E.N.I.C.

Epoca: seconda metà dell'Ottocento. Ambiente: una Monaco di Baviera che somiglia straordinariamente alla Vienna delle operette. E di un'operetta, infatti, si tratta, rielaborata con mano tedesca sull'aereo schema della tradizione austriaca: il solito ciambellano dell'Imperatore, gaudente e ballerino, e il solito matrimonio impossibile che si realizza, improvvisamente, nel più guio e impensato dei modi.

Andranno anche sugli schermi, nella prossima quindicina:

IL RE DELLA RISATA (*Bright Lights*). Americano. Lunghezza m. 2300. Warner Bros. Regista Busby Berkeley. Soggetto di Bert Kalmar e di Harry Rudy. Foto-

grafia di Sid Hickox. Interpreti: Joe E. Brown, Ann Dvorak. Pa-



tricia Ellis. Direttore Nicola Fausto Neroni. Dialoghi di Zorro.

CAINO E ADELE (*Cain and Abel*). Americano. Lunghezza metri 2500. Warner Bros. Regia di Lloyd Bacon. Soggetto di H. T. Witwer. Fotografia di George Barnes. Musica di Harry Warren e Al Dubin. Interpreti principali: Marion Davies, Clark Gable, Allen Jenkins, David Cauley. Doppiaggio della Fono Roma.



Casse. Commento musicale: Roy Webb. Costumi di Walter Plumkett. Interpreti: Katharine Hepburn, Fred MacMurray, Fred Stone, Evelyn Venable. Edizione italiana Minerva Film. Doppiaggio diretto da Luigi Salvini. Dialoghi di Alessandro De Stefani.

È uno degli ultimi film della Hepburn sulla quale, in questo stesso fascicolo, pubblichiamo un lungo scritto. Ed è il primo, della nuova grande stella americana, che appaia sui nostri schermi in questa stagione. L'interesse di questo nuovo film è accresciuto dal fatto che l'autore di ALICE ADAMS è premio Nobel di

TELEVISIONE

FINO A CHE DISTANZA SI PUÒ TELEVEDERE?

CHE il problema della televisione sia oggi risolto dal punto di vista teorico e tecnico e che questa nuova arte sia ormai pronta per venire ad arricchire e completare il patrimonio delle conquiste e delle possibilità dell'uomo moderno è cosa scritta e risaputa da ognuno, ma molte incognite e molte incertezze sono ancora nella mente di chi segue, da spettatore critico e impaziente, lo sviluppo di questa tecnica.

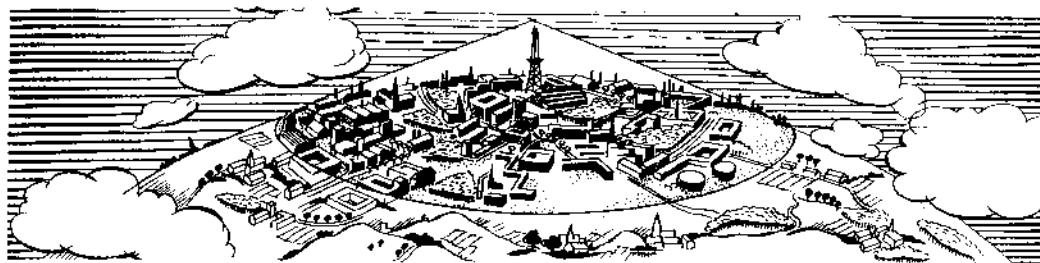
Non si tratta tanto di discutere i vari sistemi di trasmissione usati, tutti assai simili, del resto, e tutti fondati sull'unico principio di trasmettere successivamente, in brevissimo tempo, i singoli elementi di ciascuna immagine, quanto piuttosto di rendersi conto delle possibilità e delle limitazioni di portata delle trasmissioni.

È ormai ben noto che i segnali di televisione hanno frequenze elevate, tanto più elevate quanto maggiore è la finezza di dettaglio che si vuole ottenere. Dalla frequenza minima di 500.000 hertz (corrispondente al dettaglio di 180 linee, 25 immagini al secondo) si può giungere ad un massimo, non ancora fissato, ma che si aggira intorno ai 4.000.000 di hertz (corrispondente al dettaglio di 500 linee, 25 immagini); tali frequenze per la trasmissione radio rendono necessario l'uso di onde con lunghezza d'onda inferiore a 10 metri. Che la trasmissione debba avvenire per radio è reso manifesto dalla necessità di poter essere captata da tutti; tuttavia gli studi e le esperienze eseguite sulla propagazione di queste onde, dette ultra-corte, hanno dimostrato che esse non possono riflettersi sulla ionosfera e che quindi la loro portata, con le potenze fin'ora usate (le maggiori potenze installate non superano 40 kilowatt) non può superare di molto il raggio ottico e cioè poche decine di chilometri. Anche a prescindere dalla speranza che potenze assai maggiori permettano in avvenire di raggiungere distanze maggiori, questa limitazione di portata, già ammessa e dichiarata prima ancora che siano iniziati dei regolari servizi, potrebbe raffreddare molti entusiasmi e dare un senso di delusione a quelli che concepiscono la televisione come il mezzo che permette di vedere non solo a distanza, ma anche senza preoccupazioni di distanza.

Gli uomini del nostro secolo, abituati dalla radio d'onde corte (attenzione: non *ultra-corte*) a sentire trasmissioni provenienti da ogni parte del globo, non si rassegnerebbero facilmente ad

immaginare un servizio di televisione sul serio che non potesse superare una portata di 50 o 100 chilometri.

Fortunatamente per questi esigenti ed incontentabili nostri contemporanei, l'ostacolo non è insormontabile, ma può essere girato. Anche se la stazione trasmittente non potrà raggiungere portate notevoli, non è affatto detto che la televisione come servizio debba essere soggetta alle stesse limitazioni cui pare debbano soggia-



Una rappresentazione schematica della portata approssimativa di una stazione trasmittente televisiva a onde ultra-corte.

tere le onde ultra-corte. La stazione trasmittente può essere in altro modo collegata con l'apparecchio da presa situato anche a centinaia di chilometri di distanza, così come la stazione radiofonica di una città può diffondere, grazie a un collegamento in cavo, un'esecuzione eseguita in una qualsiasi altra città anche assai lontana. La tecnica delle comunicazioni in genere progredisce continuamente e rapidamente. Anche indipendentemente dalle esigenze della televisione si sono recentemente andati proponendo ed affermando dei sistemi di comunicazione ad altissima frequenza, adatti tanto all'uso telefonico normale come a quello televisivo. Accenneremo ai principali.

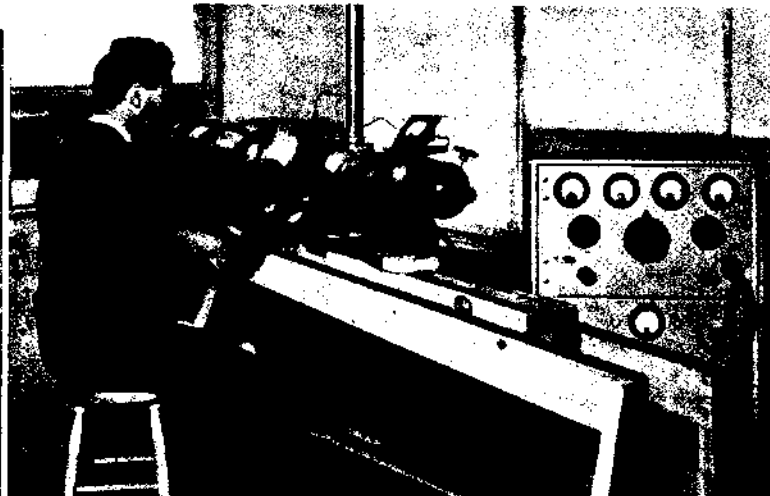
Da poco tempo sono stati sperimentati con successo, specie in Germania, dei cavi, cosiddetti coassiali, perché costituiti da un unico conduttore centrale circondato da uno schermo metallico cilindrico. L'isolamento è ottenuto dall'aria e la distanziatura del conduttore centrale dallo schermo è assicurata da particolari supporti, costituiti per lo più da una spirale elicoidale fatta con sostanze isolanti a bassa perdita (calit, frequenta e simili). Questi cavi sono capaci di trasmettere un'estesissima banda di frequenze, da zero a qualche milione di hertz, mentre i cavi

generalmente usati in telefonia, costituiti da un fascio di decine o centinaia di conduttori, non consentono normalmente di superare i 2.500 hertz e solo con particolari accorgimenti raggiungono i 6.000 hertz richiesti dalle trasmissioni per uso radiofonico.

I cavi coassiali, permettendo di raggiungere facilmente i 4.000.000 di hertz, aprono nuovi orizzonti alle possibilità della telefonia e della televisione. Con procedimenti, che non starranno qui a descrivere, è possibile sfruttare una così estesa gamma di frequenze suddividendola in un gran numero di canali (cioè di intervalli di frequenze) più o meno larghi secondo l'uso che se ne vuol fare. Se si considera che per una comunicazione telefonica è sufficiente un canale di 5.000 hertz, si comprende che, avendo a disposizione una gamma di 4.000.000 di hertz si potrebbero ottenere all'incirca 800 canali telefonici e quindi

800 conversazioni convogliate contemporaneamente sullo stesso conduttore. Se ci si accontenta invece di un numero minore di conversazioni contemporanee, per esempio 200, il che equivale ad occupare soltanto circa un quarto della gamma disponibile, si potrà ancora disporre di una gamma di 2 o 3 milioni di hertz, che sono sufficienti ad assicurare un ottimo canale per televisione ad alto dettaglio (da 180 a 240 linee). Fra Berlino e Lipsia è già in funzione da alcuni mesi un cavo di questo genere che è appunto utilizzato secondo il principio anzidetto. Fagando un supplemento fisso è dato a due persone, che si rechino nelle apposite cabine di Berlino e di Lipsia, di avere una conversazione telefonica, accompagnata dalla televisione reciproca dei due interlocutori. Inutile notare che questo servizio ha incontrato subito tutte le simpatie del pubblico e specialmente... delle coppie di innamorati delle due città!

Anche in Italia sono già allo studio, e saranno certo presto attuate, delle installazioni di cavi coassiali. Occorre altresì notare che per i cavi coassiali il prezzo dell'impianto è tanto più conveniente quanto maggiore è la lunghezza del cavo. Infatti la parte più complessa e costosa dell'installazione è costituita dalle apparecchia-



Le due illustrazioni mostrano le apparecchiature utilizzate in America per le esperienze attualmente in corso sulla propagazione delle micro-onde lungo speciali guide cilindriche.

tute terminali ove deve avvenire lo smistamento in arrivo e in partenza delle varie comunicazioni sui rispettivi canali di frequenza fissati. Tale costo rimane costante e indipendente dalla lunghezza del cavo, mentre varia unicamente col numero dei canali che si vogliono utilizzare. Infine è quasi provato che, per una lunghezza di cavo superiore ai 200 chilometri, l'impianto di un cavo coassiale di cui si utilizzassero soltanto 200 canali telefonici può essere più economico di quello di un cavo normale pupinizzato, capace di fornire lo stesso numero di comunicazioni. Il canale per la televisione si avrebbe quindi per soprappiù.

Un altro sistema, anch'esso proposto per la trasmissione a distanza di scene televisive, è fondato sull'uso di una catena di trasmettitori e ricevitori a micro-onde, poste fra loro in serie lungo il percorso da seguire. Tali onde hanno anch'esse portate non grandi, ma trattandosi di trasmettere tra punti fissi si può utilizzare la trasmissione a fascio unidirezionale e le potenze occorrenti allo scopo possono quindi essere contenute in limiti assai modesti. Due o tre stazioni trasmettenti e riceventi di questo tipo sarebbero probabilmente sufficienti per collegare fra loro due città come Roma e Milano.

La principale obiezione che si può muovere a questo sistema consiste nel fatto che il segnale deve passare per diverse successive ricezioni e ritrasmissioni. Anche ammettendo una distorsione relativamente piccola per ogni rivelazione e modulazione, queste distorsioni naturalmente si sommano ad ogni successiva ritrasmissione e possono finire col compromettere seriamente la fedeltà delle immagini.

Un ultimo sistema si presenta oggi come una recente eventuale possibilità: si tratta di originali esperienze da poco compiute in America sulla propagazione di micro-onde (inferiori a 15 cm. di lunghezza d'onda) lungo particolari guide costituite, non più da un conduttore, ma da un cilindro di materiale isolante che può essere circondato, o no, da uno schermo metallico. Il meccanismo di questa propagazione non può qui essere spiegato in termini piani; accenneremo soltanto che esiste, per ogni diametro del tubo usato, una frequenza minima al di là della quale le onde si propagano lungo la guida con attenuazione bassissima, quasi trascurabile, il che consente naturalmente di raggiungere distanze assai grandi. Questa frequenza limite è tanto maggiore quanto minore è il diametro del tubo e varia pure secondo la radice quadrata della costante dielettrica del materiale; ne consegue che, per rimanere entro limiti ragionevoli di frequenza, occorre usare tubi di diametro abbastanza grande (intorno a 15 cm.), oppure sostanze isolanti di elevata costante dielettrica, come per esempio l'acqua distillata purissima che possiede una costante uguale ad 81. Tuttavia, nella utilizzazione pratica di queste guide, vi sono molti problemi ancora da risolvere, cosicché sarebbe oggi prematuro decidere se esse potranno entrare nel campo delle attuazioni concrete.

Da quanto si è detto appare chiaro che, qualunque sia il sistema che potrà essere prescelto, e per ora le migliori previsioni sono a favore dei cavi coassiali, si può supporre senz'altro che entro un lasso di tempo non molto lungo sarà possibile trasmettere in ogni centro importante dei programmi di televisione provenienti anche dalle più lontane città del continente e non è affatto escluso che anche il problema della televisione transoceanica possa un giorno trovare la sua soluzione adeguata.

SERGIO BERTOLOTTI

L'età e la professione degli spettatori

anche per la vita dello schermo, ve n'è una che merita di essere segnalata. Quella che si riferisce alle età ed alle professioni degli amatori del cinema.

Si tratta di una statistica inglese ma che, in ogni modo, può essere, con una certa approssimazione per i vari paesi, interessante.

Si calcola che il 50% degli spettatori è, in genere, tra i 22 e i 45 anni di età. Un 17% è riservato ai giovani tra i 15 e i 21 anni, un 14% alle persone tra i 45 e i 60 anni. L'altro 19% riflette gli adolescenti, al di sotto dei 15 anni e le persone oltre i 60 anni.

Una metà, nella, va riservata, per conseguenza, a quell'età in cui lo spirito è più attivamente e più fortemente in funzione di curiosità, di ricerca, di critica. Prima, quando è solo l'elemento curiosità, in funzione, o dopo, quando è solo l'elemento stanchezza, la ricerca di un diversivo, che spinge a ricercare la visione cinematografica, le percentuali diminuiscono. In altri termini, tra gli anni della vita più intensa, dai 15 ai 45, è il 67%, due terzi del totale, degli spettatori, che appare.

A seconda delle professioni esercitate si avrebbe il seguente quadro: impiegati privati in genere: 22%; addetti a casa (in gran maggioranza donne): 16%; professioni liberali: 15%; operai addetti ad industrie: 9%; insegnanti: 6%; direttori di aziende: 5,4%; possidenti o pensionati: 4%; impiegati di commercio: 4%; professioni artistiche: 3,78%; funzionari statali: 3,50%; addetti a trasporti: 1,70%; militari: 1,60%; addetti a lavori agricoli: 1,20%; disoccupati: 0,80%.

Si è detto che queste statistiche possono certamente subire variazioni a seconda delle abitudini e della mentalità dei vari paesi cui possano riferirsi.

Ad esempio, occorrerebbe ricercare se queste statistiche siano state compilate per cinema urbani o rurali. Può darsi che la vita del cinema rurale, in Inghilterra, sia tuttora allo stato di embrione e che le categorie operaie rimangano, pertanto, nei modesti limiti che si sono accennati. In Ita-

Fra le statistiche, che includono, spesso, delle curiosità



Jeanette MacDonald

lia, ad esempio, per quanto una indagine del genere non sia stata allora compiuta, è probabile apparire interessante, non dal semplice punto di vista delle curiosità, ma per considerare il quantum, diffuso, di questo pezzo di manifestazione del pensiero e dello spirito, le percentuali potrebbero subire notevoli variazioni. Le categorie operaie che, in complesso, per l'Inghilterra, danno unicamente meno di un 12%, nei paesi latini superano notevolmente questa base minima e giungerebbero, senza difficoltà, ad un 25% e più ancora. La categoria impiegatizia in genere, che, per i cinema inglesi, è di oltre il 35%, da noi verrebbe ad essere notevolmente ridotta.

Statistiche che hanno un valore di curiosità? Non sempre. Hanno anche un valore indicativo di indifferenza o di interessamento per le visioni che possa offrire lo schermo. Quindi, valore espressivo di uno degli elementi della vita sociale.



Jeanette MacDonald
in "San Francisco" (M. G. M.)

FOTOGRAFIE NATALIZIE

Un albero

Siamo in montagna. Nevica in pieno. Salvo casi eccezionalissimi di condizioni atmosferiche favorevoli, conviene il vecchio adagio « sine sole sileo... ».

Per ritrarre l'albero montano, che col suo carico di neve fresca è quanto mai pittoresco, si attende un raggio di sole vivido. Senza di esso il quadro non avrebbe alcun senso, perchè non avrebbe la sua luce. Ecco che la fortuna ci assiste: siamo lì pronti, in posizione giusta; i raggi del sole incidono di contro a noi sui rami opulenti di bianco, e ne rilevano le sagome in luci massime. Le ombre della neve sono di per sé luminose: bianco su bianco, dunque. Il problema è di conservare le più tenui sfumature.

Abbiamo la prontissima Rolleiflex; film pancromatico 17/10^o Din; schermo verde, che triplica quasi la posa. Mettiamo bene a fuoco: non diaframmiamo molto, per non togliere ariosità al quadro; scegliamo un taglio accorto, dall'albero di Natale, che in questi giorni cade opportuno e si fa ammirare con particolare affezione.

Apertura f: 5,5 - posa 1/50. Negativo brillante, perfetto. (Foto Pellegri).



Una culla

Un bimbo dorme nella culla; è tutta una sinfonia di bianco: poco meno di un quadro di neve! Un raggio di sole, non violento, ma dolce, ma carezzevole, sfiora da sinistra la culla, il piccolo volto; ed il bambino istintivamente col braccio si protegge gli occhi ed il sonno. Il padre è fotografo e questa è stata la sua prima e bella fotografia: un piccolo duplice capo avoro.

Quel raggio di luce incidente da sinistra, col taglio netto dell'ombra disegnata dal braccio naturalmente disposto, conferisce rilievo alla guancia del dormiente e quasi induce chi guarda verso i chiusi occhi del piccolo, che danno senso ed espressione al lavoro; tutto quel morbido bianco dà di per sé luminosità alle ombre, sicchè il quadretto non ha toni forti, ma svaria in tonalità chiare, come si addicono alla delicatezza del volto.

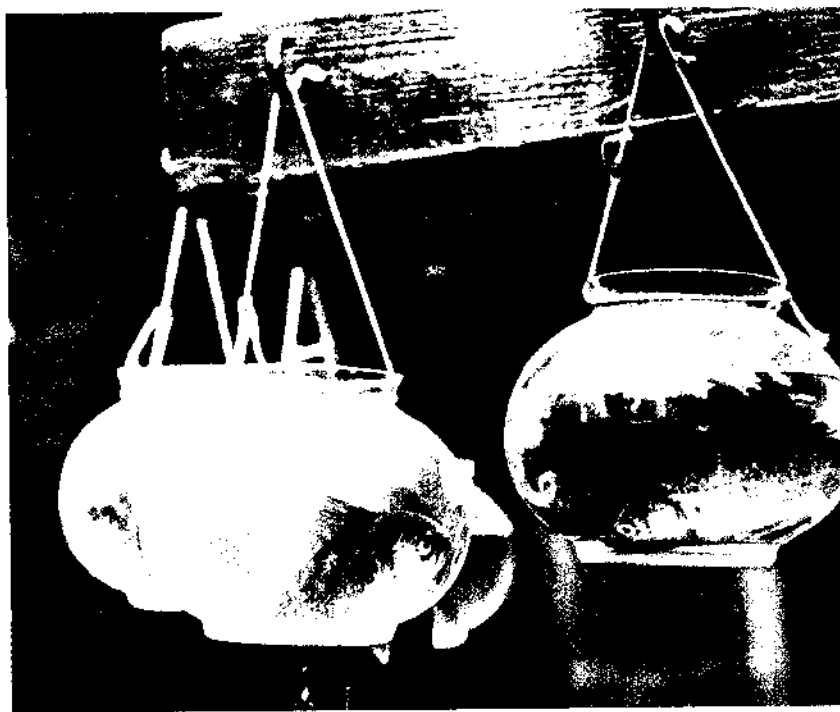
Il senso del più innocente riposo spirava da tutta la composizione.

Apparecchio Berghel; lastra cromeica Capelli 6 1/2 x 9; apertura 6,3; schermo giallo denso; posa 1/10; sviluppo Glicina. (Foto Marelli).



Pesci rossi

Ai giardini pubblici. Una bancarella di venditore ambulante. Sopra, mangimi di ogni genere per gli animali del giardino; attorno, il pubblico, semovente, instabile, il disastro continuo del fotografo, che vorrebbe passare inosservato e "vedere" come vuole lui, senza inciampare. Attorno all'i bancarella, sospese nel vuoto, le ampolline, per un pesce ciascuna.



Un raggio di sole filtra tra gli alberi e investe in pieno i cristalli; il fotografo intravede il quadro: così di rado, che bisogna avvicinarsi a trenta centimetri.

di distanza dal soggetto ed aggiungere la lente addizionale, per avere una grandezza utile da fotografare. Problema: conservare al massimo grado le luci brillanti del piccolissimo soggetto e il dettaglio mobile... dei pesci; il quadretto è fatto di luci nette e di ombre sfumate in lontananza; occorre dare la sensazione del rilievo e fotografare con mano fermissima, perché la lente addizionale ha ampiezza limitatissima di fuoco e pochi millimetri di variazione nella distanza guastano inesorabilmente l'aspetto del negativo, la sostanza delle linee e della composizione.

Rolleiflex 4x4; film pancromatico; apertura 4,5; posa 1/60. Negativo brillantissimo. (Foto Pellegrini).

Prezzi e colori

Siamo nei giorni di Natale, e anche i ridottisti vorranno esprimere qualche modesto desiderio. Sentiamo a questo proposito Felix Röhl, che nella rivista Film für Alle osserva che le macchine da 8 mm., per il prezzo che hanno, dovrebbero almeno offrire i seguenti pregi: 1. marcia a 8, 16, 24 e 64 con regolazione automatica del diaframma; 2. mirino con compensazione della parallasse; 3. obiettivo f: 1,5 (data la scarsa sensibilità della pellicola 8 mm.); 4. contromarcia; 5. marcia a 1; 6. telemetro con regolazione automatica dell'obiettivo. La Befana ci domanderà probabilmente un altro anno di tempo per soddisfare a queste domande, ma intanto ci regala i colori naturali. Le pellicole Kodachrome sono ormai a disposizione non soltanto per il 16 mm. (bobine da 15 e da 30 m.) ma anche per l'8 (bobina da 7,5 m.). La sensibilità raggiunge quasi quella delle pellicole pancromatiche ad inversione, in modo che anche obiettivi f: 4 e f: 3,5 sono senz'altro utilizzabili. Anche l'Agfa aggiunge adesso alla sua nota pellicola lenticolare una del tipo Kodachrome che non richiede filtri colorati e produce una pellicola pluricroma. Per il momento tutte le pellicole di questo tipo vengono sviluppate unicamente dalla sede centrale dell'Agfa a Berlino.

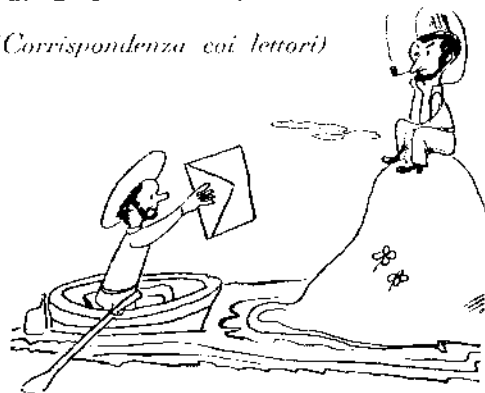
Durata del film

Verrà poi Capodanno: un'epoca in cui le persone di una certa età — ricordiamoci che l'Associazione degli Amatori americani, l'American Cinema League (fondata nel luglio 1926 da Hiram Percy Maxim) ha ormai ben dieci anni! — sono tratte a riflettere sulla transitorietà di ogni creatura terrestre. Tornano in mente, per esempio, certi allarmi sulla durata della vita delle pellicole a formato ridotto... Ma noi siamo lieti di poter comunicare i risultati confortanti di una recente inchiesta fatta da Movie Makers: moltissime pellicole girate 10-15 anni fa sono ancora in ottimo stato; anzi quelle fatte con le primissime macchine 16 mm. sono ancora di aspetto perfettamente giovanile. Il raggrinzamento delle pellicole, di cui si parla tanto, non superava, nella media di 800 bobine esaminate da Movie Makers, il 0,86%, mentre i proiettori hanno una tolleranza del 2%. Circa il logorio delle pellicole l'esperienza ci insegna che occorrono più di mille proiezioni (con una macchina, però, in buono stato) prima che si verifichino segni di consumazione. Tuttavia ci vuole un po' di cura: bisogna evitare gli ambienti riscaldati a termosifone; una temperatura media di 15-18°C è desiderabile. Se la pellicola si è essiccata troppo, basta metterla, insieme a un po' di carta asciugante umida, in una scatola a tenuta d'aria.

Per 'sfumato' Buone notizie dunque, atte a farci vedere il mondo in una bella luce di ottimismo leggermente sfumato. Consultiamo il noto operatore

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



ANTONIO OREFICI, Allievo del Centro Sperimentale di Cinematografia (Roma). — L'articolo di G. G. Napolitano, *Decadenza del regista come mago?* ('Cinema' n. 7) non auspicava quella che Lei, nella Sua lettera, chiama « la dittatura del Direttore di produzione », semmai si limitava a constatarla in alcuni casi-limite.

D'altronde non è tanto la personalità ed autonomia creativa del regista, che venga revocata in dubbio dal Napolitano, quanto il 'virtuosismo' di un tipo di regista dispotico, che basterebbe a minare, ove dilagasse, la possibilità della produ-

Mutz Greenbaum, il quale, su Home Movies and Home Talkies ci parla degli effetti di sfumato, da ottenersi o mediante dischi di diffusione o con un semplice pezzo di garza. Il primo metodo è più elegante e costoso, ma permette un lavoro più sicuro, più controllabile: si tratta di lastre di vetro ottico sulle quali sono incisi fini reticoli di linee. Questi dischi, fabbricati finora soltanto per le macchine professionali, possono tuttavia essere applicati senza grande difficoltà davanti agli obiettivi delle macchine a passo ridotto. La garza si utilizza in diversi colori e qualità. È preferibile la garza nera che trasforma in grigio le ombre più scure dell'immagine, mentre altri colori danno un'attenuazione minore dei contrasti. Tutti i riflessi di luce vengono cambiati dalla garza in stelle scintillanti. « Tuttavia, aggiunge il Greenbaum per precauzione, una scena ripresa attraverso disco di diffusione o garza non è per questo già necessariamente bella e artistica ». Lo sappiamo perché abbiamo visto certi film di produzione non 'dilettantistica'...

ESPEDIENTI DEI 'RIDOTTISTI'

Il cinedilettante Aldo Frosi aveva bisogno di ombre cinesi sul muro: ombre invece di attori; o per meglio dire le ombre degli attori riflesse su una parete al posto delle persone in carne ed ossa, come molte volte s'è visto nei film normali. Coll'attrezzatura del passo ridotto, un altro discorso. Ci sarebbe voluto un apparato elettrico sufficientemente potente. Il Frosi girò l'ostacolo con notevole abilità. Costruì una parete di carta, che imbrattò con astuzia per darle colore se non consistenza di muro: e dietro vi pose la sua unica sorgente luminosa e gli attori. Così egli poté avere delle ombre in proiezione che, opportunamente giocate, davano lo stesso effetto che se fossero proiettate sulla parete dalla stessa parte della macchina da presa. Semplice ed esat-

zione. Se il regista dimentica che il cinema è risultato di collaborazione, e lo getta per vie troppo personali — senza che a questa personalità corrisponda poi l'universalità della creazione poetica — allora bisogna richiamarlo all'ordine, allora sopravviene la necessità di tagliar la testa ad un nuovo 'divismo'.

La nuova figura del Direttore di produzione (altri Thalberg, per intenderci, o meglio ancora alla Lubitsch) si imposta appunto sulla cresciuta maturità della media dei registi: maturità che, ad un certo punto, sembra autorizzarli a strafare. Il regista ideale da Lei descritto, è un regista molto particolare (l'ideale si trova così di rado nella vita!) che riunisce in sé anche le capacità di un direttore di produzione. E « nessuno scrittore — come dice Lei — potrebbe lamentarsi se una sua sceneggiatura venisse rimaneggiata da Pabst »: sì, ma a patto che Pabst sapesse rimanere quello dei tempi migliori e non trasformasse la sceneggiatura a pretesto di angolazioni più o meno nuove, ma sempre astratte: di sottintesi, più o meno peregrini, ma privi sempre di profonda e larga capacità persuasiva.

L. G. (Mantova). — Il truccaggio è capace di far molto ma non è onnipotente: non può, come suppone Lei, rendere fotogenica una persona che per natura non lo è. La fotogenicità dipende più che altro dal fatto che le forme lineari e plastiche del viso siano tali da dare un'espressione precisa, chiara e uniforme. Ora, col truccaggio si possono eliminare piccoli difetti, sottolineare certi tratti espressivi; ma se ci mettiamo a dipingere su di un viso liberamente come se fosse una lavagna, l'effetto sarà poco persuasivo perché contrario a ciò che ha prevista la natura (vedi certe sopracciglia ardite che del viso fanno una maschera antiumana). Mi fa comodo che Lei citi anche la fonogenicità, perché così capirà senz'altro: si può raffinare una voce: ma, se non c'è, non si può crearla. Nello stesso modo c'è tanta gente che non ha viso, e sono questi i tipi, contro i quali si ribella soprattutto l'obiettivo fotografico.

UN LETTORE (Padova). — Abbiamo ricevuta la nota sul 'Technicolor' nella quale si spiega molto chiaramente il procedimento. Però lo stesso si riferisce al vecchio sistema della mordenzatura. Con il nuovo processo la colorazione si effettua tipograficamente su di un supporto unico, mediante stampe successive con matrici speciali ottenute dai tre negativi.

Nella *Enciclopedia delle arti e delle industrie del Cinema* che l'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa editerà nel 1937, per i tipi della Casa Hoepli, il recentissimo procedimento Technicolor è ampiamente spiegato dallo stesso inventore.

G. LANZONI (Mantova) - A. ALBERTINI (Verona). — Vi risponderemo la prossima volta, non appena attinte le necessarie informazioni alla fonte competente.

NARCISO SARETTO (Via Lavinia 36, Genova).

Eccole un'indicazione precisa. Si deve indirizzare alla Direzione Generale per la Cinematografia, Ministero Stampa e Propaganda, Roma. Il soggetto dev'essere dattiloscritto, in due copie. La cosa più opportuna è: inviare un riassunto chiaro in poche pagine (da 5 a 10, per es.), in forma schematica ma comprensibile: nel quale si racconti lo scheletro, la trama essenziale del soggetto (« descritto a tratti? », Lei domanda: appunto).

IL NOSTROMO

Per assoluta mancanza di spazio la continuazione dei 'Primi passi' è rimandata al numero prossimo.

NOTIZIE TECNICHE

UNA STRANA BATTAGLIA

TUTTI I TEATRI di posa del mondo si servono ormai degli 'sfondi proiettati' (proiezione per trasparenza su uno schermo dinanzi al quale recitano gli attori): è un mezzo efficace ed economico per dare l'illusione che la scena recitata a Roma si svolga in Groenlandia. Ma finora questi sfondi servivano come puro complemento scenico. Ora si comincia invece a trasportare anche parte dell'azione stessa nello sfondo proiettato. La parte dell'azione che si deve svolgere nello sfondo viene girata all'esterno in seno al paesaggio desiderato, e poi proiettata nel teatro di posa sullo schermo davanti al quale va recitata la scena di primo piano. Sorge, s'intende, la difficoltà di 'sincronizzare' perfettamente le due azioni. Immaginiamo una scena di battaglia fra indiani e bianchi: sarebbe un gran brutto vedere se, nella scena di sfondo, qualche indiano cadesse a terra colpito mentre nel primo piano nessun bianco avesse ancora tirato un colpo di fucile. Scene di questo tipo sono da prepararsi quindi con la massima cura, ma possono poi dare ottimi risultati, come dimostra il film *THE PLAINSMAN* di Cecil de Mille nel quale è stato utilizzato per la prima volta questo sistema, e dal quale togliamo anche l'esempio della battaglia fra indiani e bianchi, la quale occupa non meno di 70 pagine della sceneggiatura e che è stata interamente girata mediante il concorso di proiezioni su sfondo. In un'isola in mezzo a un fiume si trovano una cinquantina di bianchi attaccati da seimila indiani disposti lungo la riva. Né i cinquanta uomini del primo piano, né i seimila dello sfondo sono facili da dirigersi; perchè dei bianchi, scarsi

di numero ma visti da vicino, ogni mossa deve essere ben curata dal regista, e nel caso

degli indiani l'enorme numero delle comparse rende la direzione assai difficile. Figuriamoci la fatica di dirigerli insieme!

Perciò Cecil de Mille, secondo quanto riferisce *L'American Cinematographer*, si è regolato in al-

tro modo. Egli mandò allo Stato di Montana il proprio assistente Rosson, che ivi eseguì tranquillamente, ma secondo una sceneggiatura minuziosamente preparata, i necessari 'campi lunghi' degli indiani. Di ogni inquadratura si giravano, con due macchine, due prese, le quali poi, proiettate l'una accanto all'altra, davano uno sfondo di doppia estensione. E questa la ragione d'essere dell'albero che si vede sulla fotografia;



Signore e Signori,

la maggioranza di loro mi avranno certamente visto o in teatro o al cinematografo, perciò non potrei negare che in questa fotografia sia proprio io, con la mia faccia ridente di uomo soddisfatto, buono e... soprattutto simpatico!

Ah! dimenticavo il meglio: i miei famosi sopraccigli!

Ma se per caso vi fosse qualcuno che non avendomi mai visto dubitasse di quanto sopra, può accertarsene recandosi alla prossima visione del mio ultimo film "È TORNATO CARNEVALE".

Giuseppe Palumbo

esso serve a nascondere il punto in cui si incontrano le due parti dello sfondo, ed a "saldarli" insieme.

Nel teatro di posa, davanti allo schermo doppio, si ricostruì l'isola sopra una piattaforma girevole, ciò che permise di riprendere la scena di primo piano da diverse direzioni ma sempre davanti allo schermo. E fu allora che de Mille diresse i suoi bianchi sincronizzando la loro recitazione con ciò che si svolgeva sullo sfondo proiettato, e se per caso uno degli attori si sbagliava, non fu per questo necessario di far ripetere ai semibianchi sulla riva lontana il loro attacco: bastò proiettare la scena un'altra volta (ed è ben noto che le macchine da proiezione sono molto più pazienti degli indiani).

Terminate le giornate di ripresa, non erano ancora esauriti i miracoli di questa singolare battaglia. Perché durante le proiezioni di controllo si constatò due cose: *prima*, che in una parte delle inquadrature il cielo era nitido mentre, qualche istante dopo, appariva ricoperto da belle nuvole; il che, se poteva spiegarsi facilmente con i cambiamenti del tempo durante le prese a Montana, faceva una figura ridicola sullo schermo; *secondo*, che i fuochi dei bianchi producevano tante nuvolette di fumo, mentre dalla parte degli indiani queste mancavano quasi completamente. Allora entrò in funzione la stampatrice ottica, coll'aiuto della quale l'operatore Farciot riuscì ad inserire tanto le nuvole mancanti del cielo quanto le facili nuvolette di fumo a terra, pezzo di bravura che sbalordì profondamente il regista.

CIAC

Si pregano i Signori abbonati di segnalare all'ufficio postale competente ogni irregolarità nella consegna dei fascicoli di Cinema ad essi destinati.

UNA NUOVA LAMPADA DA STUDIO

LA TECNICA dell'illuminazione dei teatri di posa va perfezionandosi ogni giorno più. Ecco ora una nuova lampada americana: la "Vitachrome Difusionlite" che sembra debba apportare una vera rivoluzione nel campo dei proiettori da studio.

Si tratta di una lampada a incandescenza in cui una parte della superficie interna del bulbo è argentea. Questa superficie speculare che ha un coefficiente di riflessione molto elevato, di circa l'89%, e che si trova tra il filamento ed il soggetto da illuminare, impedisce l'invio diretto su questo dei raggi luminosi. Questi vengono invece riflessi e inviati, attraverso la superficie posteriore del bulbo, sul diffusore

che li disperde in tutte le direzioni. Con questo sistema, e senza bisogno di ulteriori schermi, che riducono inevitabilmente la luminosità del proiettore, le ombre acquistano una speciale morbidezza e i contrasti fotografici aumentano.

Lavorare sotto questa illuminazione — come affermano molte divi che negli studi di Hollywood hanno avuto la possibilità di provare questa nuova lampada — è assai più piacevole e stanca assai meno. Anche il calore sviluppato è ridotto grazie alla migliore utilizzazione del flusso luminoso e alla più perfetta diffusione.

La "Difusionlite" che pesa soltanto una decina di chili è facilmente trasportabile e la sua intensità luminosa, regolabile mediante un reostato, può variare nel rapporto da uno a dodici, o in termini di potenza elettrica dissipata da 100 a 2000 watt.

G. M.

LIBRI RICEVUTI

ESTETICA

A. NICOLL: *Film and Theatre*. Pgg. 256. Thomas Y. Cromwell Co. Pbl., New York 1936. \$ 2,50.

Tutti i principali temi di discussione sull'estetica del cinematografo (tanto in se stessa, come di fronte al teatro o alle altre forme d'arte) sono riprese dall'autore, che vi aggiunge pareri ed osservazioni personali. Di grande utilità appare una abbondantissima appendice bibliografica di opere cinematografiche in genere, e una lista dei più importanti periodici dedicati alla nuova arte.

K. LONDON: *Film music*. Pgg. 280 ill. Faber & Faber Ltd., London 1936. 12 s. 36 net.

L'argomento che l'autore abborda in questa sua opera è di grande interesse al giorno d'oggi in cui la musica, che accompagna e anima i film sonori, ha tanta influenza sul pubblico. Vari capitoli sono dedicati all'esame critico della partecipazione della musica nel cinematografo, altri all'esame tecnico della ripresa sonora e del "mixage" e ad illustrare le figure dei più eminenti compositori attuali.

LEGISLAZIONE

LORD TYRRELL OF AVON: *Film censorship to-day*. Paper read at the Summer Conference of the Cinematograph Exhibitors Assoc. of Great Britain and Ireland. Pgg. 12. British Board of Film Censors, London 1936.

FOTOGRAFIA

J. MOIR DALZELL: *Practical stereoscopic photography*. Pgg. 224. The Technical Press, Ltd., London 1936. 10/6 net.

Intende fornire nozioni pratiche sulla fotogra-

LUISA PERIDA

AMEDEO NAZZARI

Antonio Gradoli

Vinicio Sofia

Anna Ciarli

DIORAMA

C. L. BRAGA

pa stereoscopica ma aggiunge al lato pratico anche accenni alle basi fisiche di tale procedimento che saranno di grande utilità per gli interessati. L'ultimo capitolo si sofferma su di una questione tecnica di grande attualità: la cinematografia in rilievo.

ARGOMENTI VARI

D. G. POLNARA: *Trattazione teorico-pratica di principi estetici. I. L'arte*. Pgg. 150 ill. Casa Editrice d'Arte e Liturgia « Beato Angelico », Milano 1936. L. 12.

È uno studio, anzi una guida per gli studenti, nella ricerca delle leggi che governano ogni produzione artistica dell'ingegno umano; in questo caso più particolarmente le arti figurative. I vari capitoli, costituenti ognuno una piccola trattazione di estetica, sono raccolti in due argomenti principali: l'arte come si esprime e l'arte come si vive.

L. VIOREL: *Savoir prévenir*. Guide pratique de la santé et de la lutte contre les maladies sociales. Pgg. 580. 'Savoir prévenir', Paris 1936. Frs. 20.

CATALOGHI E ANNUARI

Bauer Selection. Schmalfilm. Schulprojektor. Pgg. 8 ill. E. Bauer G.M.B.H., Stuttgart/Untertürkheim.

Le tout cinéma. Saison 1936-37. Pgg. 1676 ill. Publications 'Film', Paris 1936. Frs. 40.

Catalog of Filmsound Library. 16 mm. Talking Picture Films. Pgg. 56 ill. Bell & Howell Co., Chicago 1936. 15 cents.

★

Marmo o gesso? In pochi mesi abbiamo avuto occasione di vedere due film della recente cinematografia russa.

Il primo un'opera di carattere e valore puramente commerciale, giustificato appena da un paio di sequenze di un certo interesse, ma gonfia di oleografia retorica e tutta esteriore e superficiale.

Il secondo è un film che sta fra la imitazione del film americano, con un tentativo di rifacimento di quelle riviste cinematografiche che abbiamo veduto realizzare così abilmente da una grande ditta degli Stati Uniti specializzata nel genere, e il film di propaganda. Come film commerciale, malgrado qualche trovata e malgrado il suo ritmo esattamente equilibrato, non significa un gran che: formule viete di effetto e tra-

ma tutta ricucita di vecchi espedienti. Come film di propaganda non dimostra assolutamente nulla. Vorrebbe impostare un grosso e grave problema, e gli passa a fianco sfiorandolo appena, riducendolo a un aspetto di una mentalità tipica di un determinato paese. Si conclude su una parata che sa di appiccicaccio e di manifesta e non raggiunta volontà politica.

Ma questi due film, tanto il primo, con il poco attivo delle sue due o tre sequenze, quanto il secondo con il pochissimo beneficio di qualche trovata, di un certo senso ritmico e di una recitazione corretta, seppur non sempre efficace, da parte di qualcuno degli elementi dell'opera, concorrono a creare nello spettatore in buona fede un grosso dubbio.

E se tutto il resto della famosa cinematografia russa, tutti quei grandi film che non abbiamo potuto vedere e che i critici cinematografici sovietizzanti ci hanno assicurato essere dei capolavori, fossero in realtà all'altezza di questi? Se la cinematografia russa che, sulla parola, abbiamo creduto un monumento di marmo, non fosse in fondo che un monumento di gesso che alle prime piogge ha mostrato l'intelaiatura di legno e di juta?

Al numero prossimo (10 gennaio 1937-XV) sarà allegato l'indice generale analitico per materie del I semestre di "Cinema".

ALFREDO BORELLI

BOLOGNA

VIA PIETRAMELLARA, 45 - TELEFONO 21928

NOLEGGIO PELLICOLE
CINEMATOGRAFICHE

Concessionario per l'Emilia delle Case:

FAUNO FILM
MANDERFILM S.A.
S. AN. GRA. F.

UFF. Propag. Gibbs S. A. Milano



Se notate che le vostre gengive, piuttosto arrossate, tendono a gonfiarsi, provocandovi un senso di prurito doloroso



Se notate che le vostre gengive, gonfie e scollate, tendono a retrarsi scoprendo la base del colletto del dente

Consultate allora il vostro dentista perchè la gengivite e la piorrea, i pericolosi nemici dei vostri denti, sono in agguato! E per scongiurare ogni più grave conseguenza ricorrete immediatamente alla PASTA DENTIFRICIA GIBBS S. R. a base di SODIORICINOLEATO di sapore gradevolissimo, che vi assicura denti sani e bianchi senza intaccarne minimamente lo smalto

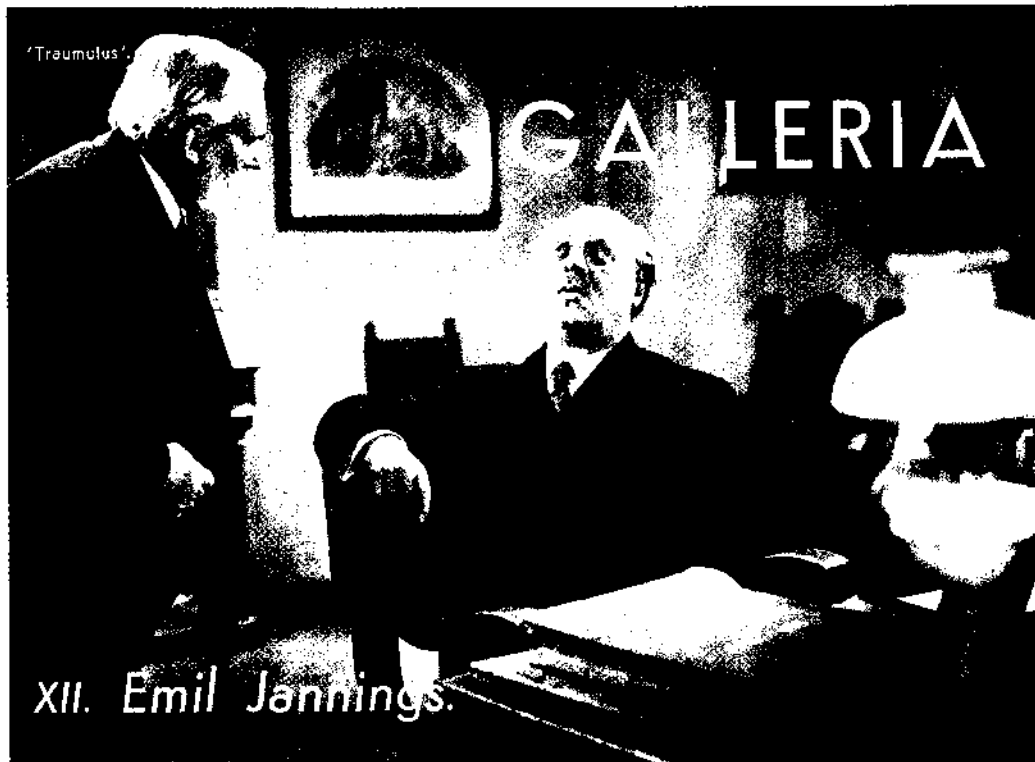
696



PREZZO L. 6

S. A. STABIL. ITALIANI GIBBS - MILANO

PASTA DENTIFRICIA A BASE DI SODIORICINOLEATO



'Tradimento'.



'Fausi'.



'Tartufo'.



'Variété'.



'L'ultimo uomo'.

XII. Emil Jannings.

ATTORE TEDESCO di vecchia e gloriosa carriera, a Berlino (Ufa 1915-1926; 1930-1936); a Roma (Westi 1925), a Hollywood (Paramount 1926-1929). Nato a Brooklyn (U.S.A.) il 26 luglio 1886 da famiglia tedesca. Gli americani, che l'hanno avuto per breve tempo in fausta eredità, l'hanno veduto in un modo piuttosto uniforme, facilmente sintetizzabile. Per essi, nel più benigno dei casi, il grasso Emil è cameriere in una birreria tedesca di San Francisco o di New York, grembiiale bianco, baffi spioventi, viso unto; ad un tratto, che è che non è, ad un tavolo vengono a sedersi tutti insieme — sortilegio? sogno? — Gary Cooper (TRADIMENTO) e Neil Hamilton (LO ZAR FOLLE) assieme con le donne amate senza fortuna e desiderate con esagerata possanza, le dilette Fay Wray

(LA VIA DEL MALE) e Ruth Chatterton (LE COLPE DEI PADRI). Che può accadere all'infelice? Estrema violenza di reazione. Tavolo all'aria, tintinnio di vetri rotti, follia sgomenta in ansioso ondeggiamento là vicino. A chiusura, un primo piano sconvolto e patetico, che vale a riscattare ogni intemperanza di Jannings, agli occhi del pubblico. Per i tedeschi, il più delle volte, era ben altra cosa. Alcuni suoi personaggi (Danton, Enrico VIII, il Faraone, Pietro il grande, Luigi XV, Nerone, che più?, lo stesso Mefistofele) eran corposi e sensuali, con donne riccamente paludate a fianco e nell'alcova. Ma anche un doloroso portiere d'albergo (L'ULTIMO UOMO) e un grottesco professore vicino ad impazzire (L'ANGELO AZZURRO). E certi 'gelosi' umanamente drammatici, ben più credibili di quelli ad uso yankee (Otello, Boss di VARIÉTÉ), un classico-ipocrita (Tartufo). Ma sempre un 'tragico grasso', con la raucedine adiposa dei movimenti propria di quella categoria, con l'irruenza ansimante di quelle persone sanguigne. E un 'tragico grasso' di enorme versatilità e di evidente provenienza teatrale: violento e pingue anche nell'affrontare i personaggi. Molto utile ai registi: è passato sotto le mani di metinscena come Lubitsch (6 volte), Murnau (3), Wiene, Dupont, Robison, Paul Leni, Czinner, Sternberg (2), Fleming, Milestone, Buchowetzky, Carl Froelich, Joe May. Non dimenticheremo più il chiechirichì del professor Unrat: in fondo l'estrema vetta della sua arte. Di qua, non c'è che lo Jannings delle pause; di là, lo Jannings eccessivo e, oggi, notevolmente fuori moda (I DUE RE, TRAUMULUS).

PUCK



POSTA AEREA PER L'A.O.

Il velivolo è l'unico mezzo celere di comunicazione fra l'Italia e il suo Impero dell'A. O. Ogni settimana alcune decine di persone e molti quintali di merce viaggiano così per le vie dell'aria dall'Italia all'A. O. e viceversa. Insieme ad essi il servizio aereo dell'Ala Littoria trasporta anche con la massima regolarità tonnellate di posta aerea e precisamente circa tre tonnellate e mezzo per settimana ossia qualche cosa come 700.000 lettere. Siccome ogni lettera presuppone una persona che la spedisca ed una che la riceve ecco che circa almeno un milione e mezzo di persone sono ogni settimana interessate all'arrivo e alla partenza della posta stessa. Vogliamo quindi illustrare brevemente ai nostri lettori l'attuale orario delle linee aeree per l'A. O. e quanto è necessario per impostare bene una lettera di posta aerea.

Da Roma e Siracusa la posta parte col velivolo ogni MARTEDÌ, GIOVEDÌ e SABATO MATTINA

ed è distribuita:

ad ASMARA rispettivamente ogni	giovedì	sabato	lunedì pomer.
ad ASSAB » »	venerdì	domenica	martedì mattina
a GIBUTI » »	venerdì	domenica	martedì pomer.
a DIRE DAUA » »	venerdì	domenica	martedì pomer.
ad ADDIS ABEBA » »	—	domenica	martedì pomer.
a CORRAHEI » »	sabato	—	mercoledì matt.
a BELET UEN » »	sabato	—	mercoledì pom.
a MOGADISCIO » »	sabato	—	mercoledì pom.

Nelle altre località dell'A. O. viene avviata con velivoli militari dal più vicino scalo fra quelli sopra elencati.

In Italia le corrispondenze devono essere impostate in tempo utile per raggiungere l'ufficio postale di Roma-Ferrovia per le ore 7 di ogni martedì, giovedì e sabato oppure l'ufficio postale di Siracusa per le ore 8 di ogni martedì, giovedì e sabato.

La soprattassa da applicarsi oltre la tassa ordinaria e che si può pagare anche con francobolli ordinari è di lire una ogni cinque grammi.

Il tempo impiegato dalla posta aerea dall'Italia all'Asmara è di tre giorni contro i nove giorni impiegati da quella ordinaria. Dall'Italia ad Addis Abeba è di soli quattro giorni contro i 20-25 giorni impiegati da quella ordinaria. Dall'Italia a Mogadiscio è di cinque giorni contro i 15-18 giorni impiegati da quella ordinaria.

È necessario scrivere sempre chiaramente sulle buste l'indicazione « per via aerea » e all'uopo è utile applicare sulle medesime una speciale etichetta azzurra che viene distribuita gratis, dagli uffici postali e dall'Ala Littoria.

La cosa migliore è però di usare la speciale carta leggera dell'Ala Littoria del peso di cinque grammi che avendo le indicazioni di avviamento per l'A. O. già stampate sulla busta, gode del più celere inoltro ed è venduta a prezzi convenientissimi.

ALA
LIT
TORIA



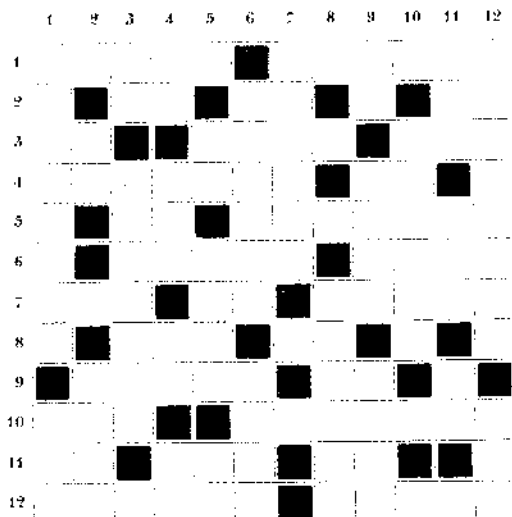
A S.A. LINEE AEREE ROMA



GIUOCHI E CONCORSI

La soluzione dei giochi deve pervenire alla Redazione di CINEMA [Sezione "Giochi e concorsi", corso Vittorio Emanuele 21, Roma] non oltre il 15 gennaio 1937-XV. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina.

PAROLE CROCIATE



4c. Il si di Brigitte. - 5. L'inizio della Hume. - 5a. La prima "vamp". - 5b. La "Bisbetica innamorata". (iniz.). - 6. Regista di "Episodi". - 6a. Una liana europea. - 7. Regista di "L'ammutinamento dell'Elsinore". - 8. Regista di "Se io fossi il padrone". - 9. Nei suoi mari fu torturato Clark Gable. - 9a. Regista di "La foresta pietrificata" (I-Y). - 10. Lo ha ballato Raff. - 11. La diva di "I due sergenti". - 11a. La metà di un piccolo inglese. - 11b. La più brava delle nostre dive (iniz.). - 12. Regista di "La luce del mondo". - 12a. Il si di Joan Crawford (I-Y).

ORIZZONTALI: 1. Regista di "Entr'acte". - 1a. Regista di "Donna eterna". - 2. La Violetta di Roland Alfredo (iniz.). - 2a. Inizio e fine del Regista di "Follie di Broadway". - 2b. Sei di Scipione. - 3. La scolaria di "Seconda B" (iniz.). - 3a. "What! no...?" in italiano si chiamava "Viva la birra!". - 3b. Il grande di Tom Mix. - 4. Regista di "Cuor di vagabondo". - 4a. L'inizio di Gery e di Jackie. - 5. Al francese. - 5a. Regista di "Duca di Ferro". - 6. Era la compagna di Charlot prima di Edna. - 6a. Regista di "Il mistero della camera nera". - 7. Film di Czinner. - 7a. Il primo a parlare. - 7b. Regista di "Zingaro barone". - 8. Metà di uno sbaglio. - 8a. La diva di "Regina" (iniz.). - 9. Nel suo giardino hanno girato un muto, e ora girano un parlato con Marlene. - 9a. In "Joe il Rosso" (iniz.). - 10. Per il Cinema per ora sono due: quella del muto e quella del sonoro. - 10a. Film diretto da Wegener. - 11. Il mio inglese. - 11a. Casa editrice italiana. - 11b. Pronome. - 12. Regista di "Fiore di Haway". - 12a. Regista di "Acqua calda".

VERTICALI: 1. Regista di "Rotale". - 1a. Regista di "Signori biglietti!". - 2. La diva di "Sole" (iniz.). - 2a. Casa editrice francese. - 3. La diva di "La lanterna rossa" (iniz.). - 3a. Il Goldwyn che fa a meno di Mayer. - 4. Esso... americano. - 4a. "Sarò..." si chiamava in origine "If you could only cook!". - 4b. Il seduttore di Dolores del Rio in "Resurrezione".

ROMBO ANAGRAMMATO

Utilizzando le lettere date, disporre una per casella in modo da formare orizzontalmente le parole definite.

EEEEEEEEEE MMMMMMMM N
OOOOOOOOOO RRRRRR

1. Principio di movimento. - 2. Primo marito di Mary Pickford (iniz.). - 3. Regista di "Desiderata". - 4. Uili a Charlie Chan. - 5. La bruna Coleen. - 6. Il compagno di Greta in "Tentatrice". - 7. L'innamorato dell'ultima Shearer. - 8. La condanna di Ben Hur. - 9. Lo è Warner Oland in "L'ombra nella nebbia". - 10. Forster era quello dei commedianti. - 11. Principio di elettricità.

L'ANEDDOTO CIFRATO

1 2 — 3 4 4 5 6 7 — 8 6 3 9 9 3 4 10 11 5 — 12 11 6 10
4 4 1 6 3 4 5 — 13 7 6 — un film — 3 14 14 6 5 2 4 3 16 3 —
13 7 6 — 15 3 — 13 6 10 9 3 — 16 5 15 4 3 — 15 3 — macchina
8 3 — 13 6 7 12 3 — 7 — 3 13 13 3 6 10 16 3 — 1 2 — po' —
13 6 7 5 11 11 1 13 3 4 5 —
« 11 3 13 10 12 11 5 » — 18 15 10 — 8 10 12 12 7 — 10 15
— regista — 8 7 16 — 7 12 12 7 6 — 12 4 6 3 2 5 — 13 7 6
— 1 2 — attore — 11 5 9 7 — 16 5 10 — 6 7 11 10 4 3 6 7
— 12 7 2 19 3 — un pubblico — 8 3 16 3 2 4 10 !...
« 2 5 2 — 6 — 21 4 7 12 4 5 — 6 10 12 13 3 12 7 — am-
mucamente — 15 — 3 4 4 5 6 7 — 16 5 10 — 8 10 9 7 2 4 10
11 3 4 7 — 11 12 7 — spesso — 12 3 — 6 7 11 10 4 3 4 5 — 12
17 3 21 7 12 13 7 3 6 7 !...
Sostituire una lettera ad ogni numero. A numero uguale corrisponde lettera uguale. I
trattini separano le parole.

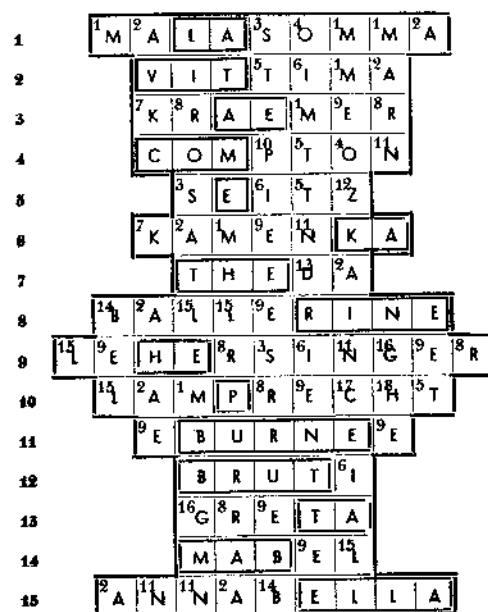
Scrivere le soluzioni in inchiostro e in lettere maiuscole. Tra i solutori delle Parole crociate e del Rombo anagrammato saranno estratti a sorte due vincitori. Premi: 50 lire di libri ciascuno da scegliere nel Catalogo della Casa U. Hoepli. Invio franco e raccomandato a cura della Casa.

La soluzione dei giochi pubblicati nel 12° fascicolo apparirà nel 14° (25 Gennaio 1937-XV).

SOLUZIONE DEI GIUOCHI

DEL N. 10 (25 NOVEMBRE 1936-XIV)

SCANSIA CINEMATOGRAFICA



IL PROGRAMMA DI UN CINEMA

AL CINEMA ARGENTINA

Passaporto rosso | Aldebaran
con Isa Miranda | con Evi Maltagliati
Re Burlone | Squadrone bianco
con Armando Falconi | di Augusto Genina

TRIOLI CINEMATOGRAFICI

MARIO MATTOLI: "Sette giorni all'altro mondo".

VINCITORI DEL N. 10

Scansia cinematografica:

Egidio Zanvettor - Via Morgagni N. 12 - PADOVA

Programma di un cinema:

Giovanni Battista Fioretti - Via G. Calderini N. 68 - ROMA

Direttore responsabile: Dott. LUCIANO DE FEO
Editore ULRICO HOEPLI in Milano

Stampatrice: la SOCIETÀ EDITRICE DI NOVISSIMA
Roma, Via Romanello da forti 9 - Tel. 760-205 e 760-206

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

Carla delle "Cartiere Burgo".

LA SOCIETÀ ANONIMA PRODUZIONE ITALIANA

ARTISTI ASSOCIATI

PRESENTA:

Il Corsaro Nero

Azione cinematografica tratta dal
romanzo di EMILIO SALGARI

Sceneggiatura e regia di AMLETO PALERMI

con

CIRO VERRATTI - SILVANA JACHINO - ADA BIAGINI - NERIO
BERNARDI - CESCO BASEGGIO - CHECCO DURANTE
GUIDO CELANO - EUGENIO DUSE - PIERO CARNABUCI

VISIONI TRIONFALI IN TUTTA ITALIA

ISTITUTO NAZIONALE LUCE

REPARTO FOTOCINEMATOGRAFICO A. O.

Per volontà del **DUCE** ha documentato tutte le fasi della gloriosa campagna italo-etiopica che ha dato l'Impero all'Italia.

732.000 M. DI NEGATIVO PROGRAMMATO
350.000 FOTOGRAFIE DISTRIBUITE

Nella sua attività durante tutto il periodo delle operazioni figurano oltre alle regolari edizioni settimanali nei Giornali LUCE:

18 DOCUMENTARI;

UN GRANDE FILM DI ECCEZIONE A LUNGO METRAGGIO:

IL CAMMINO DEGLI EROI

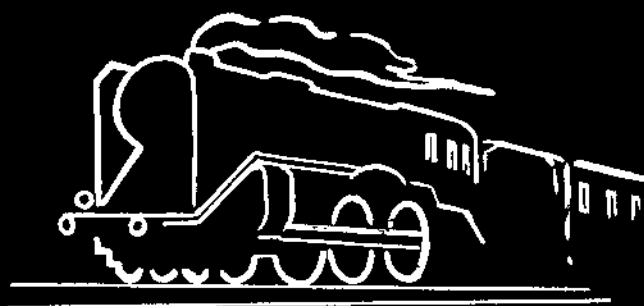
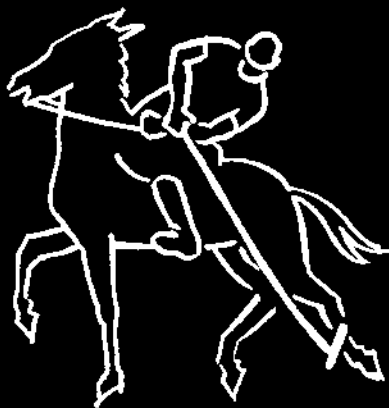
(COPPA D'ORO DEL P. N. F. ALLA 4^a MOSTRA DEL CINEMA DI VENEZIA)

l'indimenticabile sintesi del volere di un Uomo e dello sforzo vittorioso di un popolo.

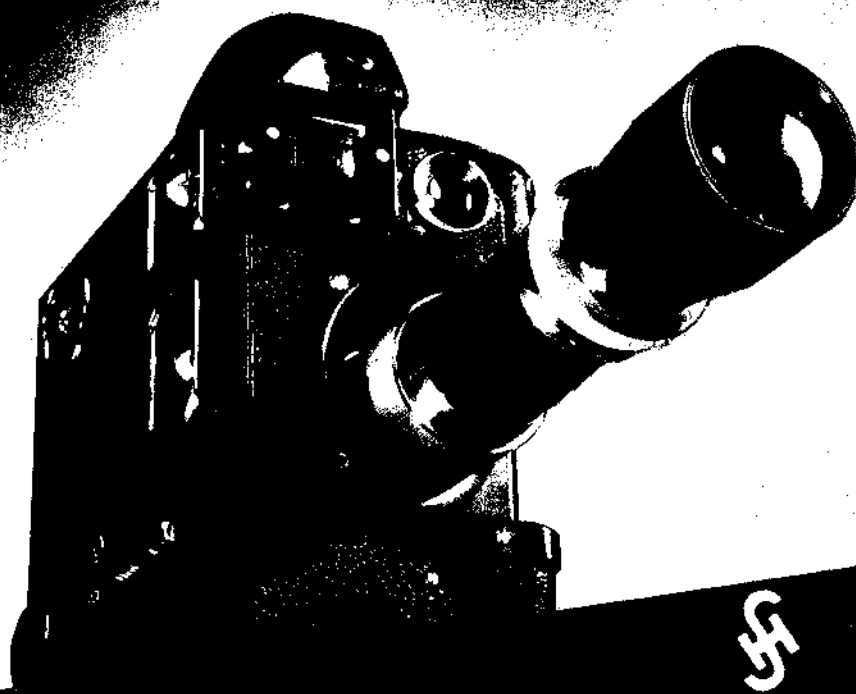
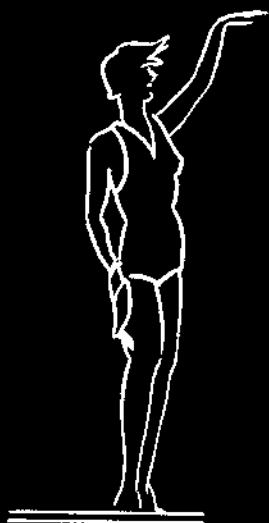
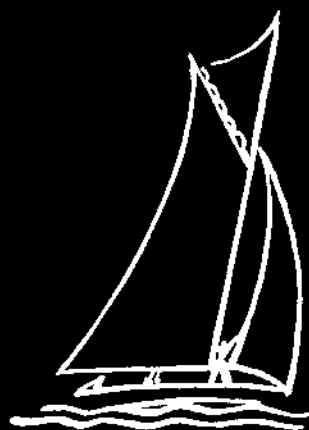
Il Documentario che non ha precedenti e che costituisce

la più grande affermazione della cinematografia bellica nel mondo

C. VIGORELLI



la vita
in ogni sua manifestazione
ripresa e proiettata
con apparecchi Siemens
per film a passo ridotto
(16 e 8 $\frac{m}{m}$)



SIEMENS

"SIEMENS" Soc. An. - Sezione Apparecchi

3, Via Lazzaretto - MILANO - Via Lazzaretto, 3

R O M A
Piazza Mignanelli, 3
Via Frattina, 50-51

T O R I N O

• Via Mercantini, 3

T R I E S T E

• Via Trento, 15

G E N O V A

• Via Cesare, 12

CINES

STABILIMENTI
ITALIANI PER
PRODUZIONE FILM

ROMA - VIA VEIO, 51

Stabilimento E. CATALUCCI

per lo sviluppo e la stampa
di pellicole cinematografiche

ROMA
Viale Campo Boario, 56



MONOPOLISTI DI TUTTO IL MONDO!!!

ECCO UN FILM ITALIANO DESTINATO A VARCARRE I CONFINI E
GLI OCEANI PER FAR FELICI I BIMBI E FAR CONOSCERE AI GRANDI
DI TUTTO IL MONDO L'ARTE TRADIZIONALMENTE ITALIANA DELLE
MARIONETTE SULLO SCHERMO

I QUATTRO MOSCHETTIERI



di NIZZA e MORBELLI

interamente interpretato da marionette

con

FRIC e FROC

servi fedeli



Regia di **CARLO CAMPOGALLIANI**

Adattamento musicale del Maestro **EGIDIO STORACI**

Scenografia dell'Arch. Prof. **SANDRO PROPERZI**

Fotografia di **FIORIO e VITROTTI**

Registrazione sonora e parlata eseguita negli

STABILIMENTI CINES PALATINO

con le voci classiche a tutti note

Produzione e monopolio per la vendita in tutto il mondo:

MINIATURA FILM

Via San Giovanni sul Muro, 14 - MILANO - Telefono 80-909



BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

SEZIONE AUTONOMA PER IL CREDITO CINEMATOGRAFICO

CAPITALE L. 40.000.000

DIREZIONE: VIA VITTORIO VENETO, 119 - ROMA - UFFICI: VIA S. BASILIO, 23

La Sezione - costituita con R. D. 14 novembre 1935-XIV n. 2504 - ha per iscopo di favorire, mediante la concessione di finanziamenti a tassi di favore, l'incremento della industria cinematografica nazionale. Il capitale di fondazione della Sezione è costituito, in parti eguali, da apporti dello Stato e della Banca Nazionale del Lavoro.

La Sezione compie le seguenti **OPERAZIONI:**

FINANZIAMENTI PER LA PRODUZIONE DI FILMI ■ ANTICIPAZIONI SU SOVVENZIONI E PREMI GOVERNATIVI SU BUONI DI DOPPIAGGIO E SU CONTRATTI DI SFRUTTAMENTO DI FILMI ■ PRESTITI PER SPESE DI EDIZIONE DI FILMI ■ SCONTO DI EFFETTI COMMERCIALI DI DITTE PRODUTTRICI E NOLEGGIATRICI DI PELLICOLE ■ SERVIZI DI CASSA PER CONTO DELLE DITTE STESSSE ■ AGEVOLAZIONI PER LE OPERAZIONI DI IMPORTAZIONE E DI ESPORTAZIONE DI FILMI IN CONFORMITÀ ALLE VIGENTI DISPOSIZIONI IN MATERIA DI SCAMBI CON L'ESTERO

FATE SUBITO!

RINNOVATE!

l'abbonamento a

CINEMA

Un anno L. 40 - Un semestre L. 22

Nel 1937 questa rivista — che in soli sei mesi di vita si è affermata come la migliore del genere che si pubblichi in tutta Europa — apparirà ancora migliorata ed arricchita nella collaborazione, nei servizi dall'Italia e dall'estero, nel materiale illustrativo. È, insieme, agile come un giornale e sistematica come un'enciclopedia! **TUTTO IL CINEMATOGRAFO** — arte, tecnica, produzione, lavorazione, aspetti sociali, curiosità ecc. ecc. — si riflette e trova commento e documento nelle sue pagine ad un tempo agili e sostanziose.