

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Chi è Sofonisba?



ROMA 10 DICEMBRE 1936 - XV
Spedizione in abbonamento postale

In questo numero:

Scuola e Cinematografo GIULIANO

Non perdere la testa GOLDWYN

Fregoli pioniere del muto e precursore del sonoro CORSI

Gallone alla battaglia di Zama SPAINI

Marmo LODOVICI

I 'Condottieri' a Firenze AQUI

Inconvenienti della jungla DOYLE

Una notte sul Monte Calvo ARNHEIM

'Cinema' gira / Fotografia e passo ridotto / Notizie tecniche / Galleria Cronache dei film nuovi Giochi e concorsi.

100 illustrazioni

11

ULRICO HOEPLI EDITORE MILANO

UN NUMERO COSTA DUE LIRE

Per la cinematografia

Agfa

a passo ridotto

Materiale:

Per la presa:

Pellicola invertibile pancromatica Agfa 16 mm

Pellicola invertibile Isopan Agfa 16 mm
Super-Special 155

Pellicola negativa Isopan Agfa 16 mm
Special a grana fine 11

Per la proiezione:

Pellicola positiva Agfa 16 mm
pellicola vergine per copie

Pellicola Kinagfa 16 mm
per proiezioni

Pellicola Ozaphan-Agfa
16 mm
pellicola econom. per proiezioni

Apparecchi:

Per la presa:

Movex 30 Agfa
apparecchio moderno di presa
con obiettivo cambiabile

F: 3,5 = 20 mm lunghezza focale
F: 1,5 = 23 mm lunghezza focale
F: 3,5 = 50 mm lunghezza focale
F: 3,5 = 80 mm lunghezza focale
(16 obiettivi)

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

per
assicurare
il continuo
e regolare
funzionamento
degli impianti
cinematografici

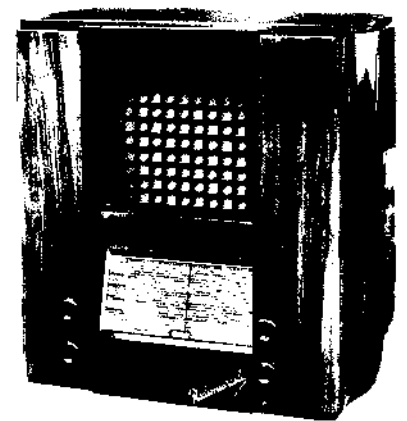
ACCUMULATORI
HENSEMBERGER

ALCOR

5
VALVOLE

3
ONDE

50
LIRE MENSILI



Caratteristiche principali: Controllo automatico di volume - Comando Gemoltiplicato di sintonia - Cambio gamme d'onda - Regolatore di volume e interruptore - Regolatore di tono - Potenza d'uscita indistorta 2,6 Watt - Alimentazioni in c.a. per tutte le tensioni fra 105 e 270 Volt.

NOVITÀ ASSOLUTE BREVETTI MAGNETI MARELLI

Telaio monoblocco - Blocco corona - Condensatori d'allineamento "permanenti" - Trasformatori media frequenza in "Poliferro" - Scala policroma - Cambio tensione rete.

IN CONTANTI Lit. **847**

A rate: L. 100 alla consegna
e 17 rate mensili da L. 50 cad.
Apparecchio di qualità superiore

RADIOMARELLI



Janet

GAYNOR *Robert* **TAYLOR**



La provinciale



Imminente programmazione in tutta Italia



con

ANTONIO GANDUSIO - RENATO CIALENTE
O. GENTILI - O. CRISTIANA - M. BAGNI
SABBATINI - MOTTURA - MALDACEA

in un film di **MARIO BONNARD**

L'ALBERO DI ADAMO

Il soggetto divertente, la bravura degli attori, l'eleganza
e lo sfarzo degli interni garantiscono il successo del film.

Produzione: G. MANENTI FILM - Roma



In copertina. Per 'Scipione', dopo lunghe ricerche, si è finalmente trovata la Sojonista ideale. Chi è? (Vedi 'Cinema gira').

C I N E M A

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 11 10 dicembre 1936-XV

Questo fascicolo contiene:

'Cinema' gira	pag. 409
BALBINO GIULIANO: <i>Scuola e Cinematografo</i>	» 414
MARIO CORSI: <i>Fregoli pioniere del muto e precursore del sonoro</i>	» 416
ALBERTO SPAINI: <i>Gallone alla battaglia di Zama</i>	» 418
CESARE VICO LODOVICI: <i>Marmo</i>	» 420
MARCO AQUI: <i>I 'Condottieri' a Firenze</i>	» 421
VALENTINO BROSIO: <i>La 'Contessa di Parma'</i>	» 422
SAMUEL GOLDWYN: <i>Non perdere la testa</i>	» 423
C. H. DOYLE: <i>Inconvenienti della jungla</i>	» 426
Fritz Hock: <i>Un film di jungla girato in Germania</i>	» 427
... <i>Non me lo raccontare / Gianfranco Giachetti</i>	» 428
RUDOLF ARNHEIM: <i>Una notte sul Monte Calvo</i>	» 428
<i>Coraggio del Cinema</i>	» 430
<i>Cronache dei film nuovi</i>	» 431
<i>Fotografia e passo ridotto:</i> ACHILLE BOLOGNA: <i>Fotografare con la nebbia e con la pioggia</i>	» 437
<i>Cinematografia sperimentale ed a formato ridotto / I primi passi / Capo di Buona Speranza</i>	» 438
<i>Dominatrici</i>	» 440
<i>Notizie tecniche</i>	» 441
<i>Galleria: Brigitte Helm</i>	» 442
<i>Giocchi e concorsi</i>	» 444

PER ABBONARSI A

C I N E M A

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 Medioevale Torlonia, via Lazzaro Spallanzani 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 il Lazio) -- 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 cartonea anziché in rotolo, occorre aggiungere per l'Italia 3 lire (abbonamento annuale) o 1,50 (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, Città del Vaticano, Danimarca, Danzica, Finlandia, Francia, Germania, Lettonia, Lussemburgo, Marocco francese, Norvegia, Olanda, Romania, Svezia, Svizzera, Ungheria. -- In Italia ricevono abbonamenti le LIBRERIE HOEPLI in Milano (via Berchet) e Roma (larg. 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

SAMUEL GOLDWYN presenta:



**IN
L'ANGELO
DELLE TENEBRE**

Regista: SIDNEY FRANKLIN

"L'Angelo delle Tenebre" è il dramma dell'amore e dell'amicizia nel quale il destino gioca con il cuore di tre persone. Molti anni fa, Ronald Colman e Wilma Banky ne fecero un'interpretazione divina che si rivede ancora in sogno.

Ora **MERLE OBERON, FREDRIC MARCH, HERBERT MARSHALL**, tre figure massime dello schermo, superando il successo della precedente edizione muta, hanno fatto maggiormente risaltare tutta la sublime poesia di questo appassionante romanzo.



ESCLUSIVITÀ ARTISTI ASSOCIATI

CINEMA GIRA



IL MISTERO...

...di Sofonisba (quella di SCIPIONE L'AFRICANO) è stato finalmente svelato. Come si sa, la ricerca dell'interprete fu laboriosissima. Provini su provini, a centinaia di metri. Come le candidate a sposare il Principe Azzurro « molte vennero, mol-



Annibale... in bicicletta (Camillo Pilotto).

te andarono». E solo pochi giorni fa si trovò l'eletta. Ma chi era?

Il nome intanto: Francesca Braggiotti Lodge. E qualche dato: fiorentina di nascita, la Braggiotti ha sposato in America l'Avv. John Lodge, che dal foro passò al cinema, inaugurando la sua fortunata carriera con l'interpretazione di KOENIGSMARK al fianco di Elisa Landi. Figlia di un musicista e sorella d'uno dei più quotati direttori d'orchestra di New York, ella non è nuova al cinema, per cui ha creato le danze di ANNA KARENINA e di LANCIERI DEL BENGALA.

KNICKERBOCKER...

...il celebre giornalista americano, notissimo anche fra noi per le interviste di mondiale risonanza concessegli dal Duce nonché per un lucido libro sul Bolscevismo, fornisce oggi un esempio, il primo forse, di come l'attualità, presa nel suo senso più immediato e cronistico, possa trasferirsi direttamente sullo schermo, assumendo le forme narrative del film e non già quelle schematiche

del 'documentario'. Segno anche questo che il cinema d'oggi è maturo ad affrontare anche la più cruda realtà, non pure rivelandone il lato spettacolare, ma anche il senso lirico e tragico, che altra volta si credeva potesse scoprirsi solo nella prospettiva del tempo. Knickerbocker è stato incaricato di preparare per la 20th Century-Fox una storia sull'ASSEDIO DELL'ALCAZAR, che verrà immediatamente messa in lavorazione.

MARY PICKFORD...

...è diventata, come si sa, una formidabile donna d'affari. E in tale qualità, con americanissimo stile, mette tutto a partito. Possiede, per esempio, una lussuosa vettura Delage, acquistata anni fa al Salone Automobilistico di Parigi per la cospicua somma di 24.000 dollari. Occorrendo, alcune settimane or sono, un'auto del genere per l'ultimo film di Merle Oberon: LOVE UNDER FIRE, la Pickford, prontissima, noleggiò quella Delage a 75 dollari al giorno. Pochi trafficanti d'automobili usate saprebbero, conveniamone, sfruttare altrettanto bene la propria merce.

Hollywood, d'altronde, pullula di automobili storiche. La Fiat, mettiamo, che Griffith si portò nel 1909 dall'Italia. Un'altra Fiat, carrozzata a limousine, elegantissima per i suoi tempi: Korda, che l'aveva pagata, nuova, 14.000 dollari, la lasciò tutta scassata alla più celebre autorimessa hollywoodiana, quando dall'America tornò in Europa. E poi la stupenda Isotta Fraschini, comprata da Rodolfo Valentino (20.000 dollari) negli anni del trionfo. E la lunga, sveltissima Mercedes, costruita per ordine di Cecil De Mille, ecc. Tutte queste macchine esercitano bravamente il loro mestiere di figuranti, quando non debbono servire la vanità delle divette in erba ed aspiranti dive che, nelle sere di *première*, si fanno un obbligo di arrivare al « Chinese Theatre » con vetture sontuose e

d'affitto, non meno che con ermellini principeschi e d'affitto, nella speranza di dar nell'occhio ai produttori.

A questo proposito, è rimasto celebre un episodio degli inizi di carriera della Hepburn. Quattro anni or sono, quando giunse ad Hollywood per interpretarvi FEBBRE DI VIVERE, Katharine era stata preceduta, nei locali pettegolezzi, dalla fama di miliardaria. Aveva un bel dichiarare di essere la figlia d'un modesto dottore di Hartford, senza rapporto alcuno coi ricchissimi Hepburn di New-York: gli hollywoodiani le rispondevano con un sorriso educato ed incredulo.

Alle fine, ella dovette rassegnarsi a prendere la cosa con spirito. — Glieli mostrerò io i miliardi, dal momento che insistono! — Entrò risoluta nell'autorimessa dove riposava una monumentale Hispano-Suiza, appartenuta ai più facoltosi proprietari di scuderie da corsa della regione. Affittò la macchina, si prese un autista, e via per i viali della città, a degradare le millionarie: da Constance Bennet ad Ann Harding. Naturalmente, quando un giornalista intrigante prese il numero della macchina e fece le debite indagini, venne fuori che essa apparteneva all'autorimessa. Ma quelle poche ore d'auto erano già bastate a procurare alla Hepburn la reputazione di donna eccentrica, fantastica, ricca di temperamento, nonché il rispetto che Hollywood tributa ai danarosi: cose che — arte e talento aiutando — non guastano a lanciarsi come 'dive'.

GUSTAV UCICKY...

...il regista de L'IMMORTALE VAGABONDO, di FUGGIASCHI e della GIOVANNA D'ARCO, ha terminato un nuovo film: SOTTO IL CIELO INFOCATO, che a priori si merita tutta l'attenzione dovuta ai lavori di un artista tra i più nobili. È la vicenda di un capitano di mare (Hans Albers) che viola le norme sul passaggio dell'istmo di Corinto, per portare ad un luogo di cura un amico ammalato. Naturalmente egli perde il brevetto. Viene allora ingaggiato come capitano di lungo corso da una



Durante una ripresa di 'Scipione'.

La 20th
CENTURY
FOX

porge gli auguri
più vivi per

NATALE
E
GIRODANNO

20th
CENTURY
FOX

LA MARCA DEL SUCCESSO

Produzione **EIA** Amato

osvia
nois

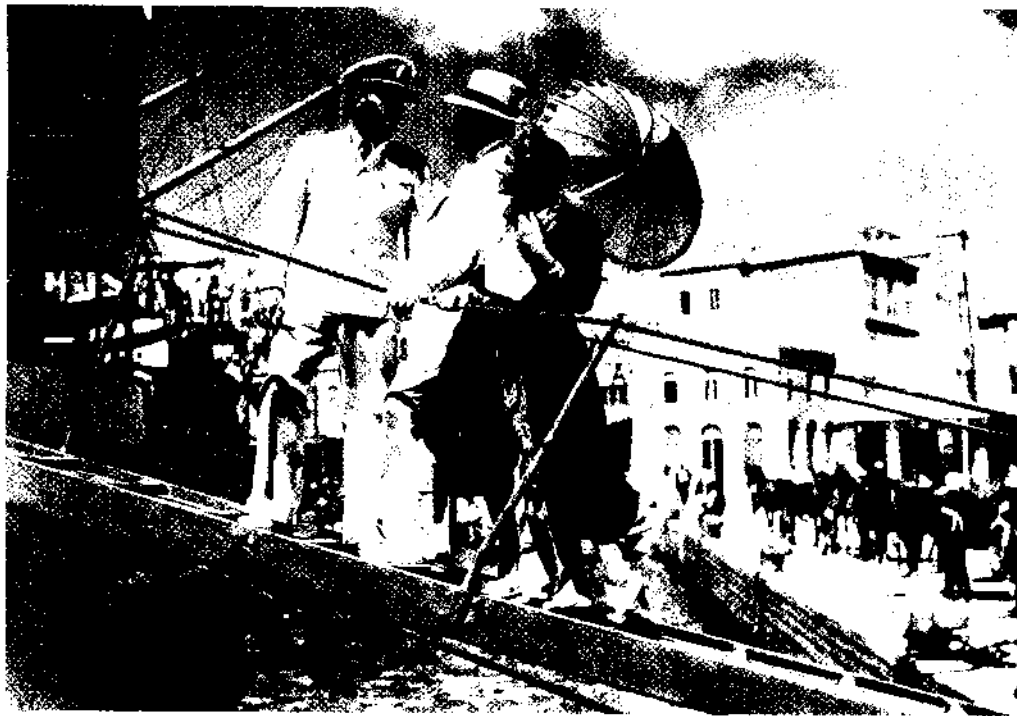
enrico
ciavino

umberto
melmati

vittorio
de sica

l'uomo
che
sorride

Regia: **MARIO MATTOLI**



Il nuovo film di Ucicky: 'Unter heissem Himmel' (Ufa).

banda di congiurati, di cui avventurosamente manda a vuoto l'impresa. Gli esterni sono stati girati nelle Cicladi.

EUGENIO O'NEIL...

...il drammaturgo americano, insignito del Premio Nobel 1936 per la letteratura, s'è sentito fare una



Rosanna Feliciangeli che prende parte al 'Fu Mattia Pascal' di Chenal.

strana proposta. Dare allo schermo non già qualcuna delle sue opere (come è avvenuto per L'IMPERATORE JONES e per STRANO INTERLUDIO) ma di-

Ginnastica da camera

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

PIÙ di 5000 apparecchi venduti - Circolata gratuita N° 25 - Cercarsi produttivi

E. RICCI - INGEGNERIA SPORTIVA - VIA PONTACEO 10 MILANO

rettamente la propria persona. Diventare, insomma, attore. E il soggetto dovrebbe essere, come da qualche tempo usa, la vita romanzata di un personaggio recente ancora nel tempo: Alfredo Nobel. Trama ricavata da un libro ancora inedito di Raff Pessi: dialoghi dello stesso O'Neil. Il film mostrerebbe, fra l'altro, l'attribuzione di alcuni fra i più celebri premi; in una delle scene finali apparirebbe addirittura lo stesso O'Neil in atto di ricevere la notizia d'essere stato prescelto per il 1936. Che non sarebbe una semplice curiosità; anzi dimostrerebbe la tendenza, sempre più sentita, di trasporre liricamente il 'verismo' cinematografico.

AMAR...

...suggestivo nome di suono orientale, è quello di un personaggio di primaria importanza nella lavorazione di SCIPIONE. Emulo di Krone, il famoso direttore di Circo, ha accompagnato a Sabaudia gli elefanti che parteciperanno alla battaglia. E non saranno, i discepoli di Amar, degli attori da nulla: si distinguono, anche loro, in 'divi', che reciteranno e avranno posti di responsabilità e di primo piano, e altri, vere e proprie comparse, che si limiteranno a far massa. Amar è una personalità importante nel mondo dei circhi e la sua presenza a fianco degli elefanti dimostra in qual modo egli tenga ai suoi 'pensionati'.

G. B. SHAW...

...resiste ostinatamente alle offerte di Goldwyn che vorrebbe tradurre in film alcune delle sue commedie. Shaw ce l'ha soprattutto contro i così detti 'riduttori per lo schermo' ch'egli si ostina a chiamare i 'campanai'. « Se io dò mani libere alle case cinematografiche, quelle girano subito la cosa al campanaio. Manca qualche pezzo di dialogo, e il campanaio non si sogna neppure di rivolgersi a me per completarlo. Mette una toppa del suo californiano da strapazzo sul mio inglese classico, senza avvertire la menoma differenza. Si intende di scrivere un racconto, quanto una bambola cieca può intendersi di comporre una sinfonia ». Goldwyn però tien duro: qualcuno dei riduttori hollywoodiani meriterà magari i sarcasmi di Shaw; ma nella maggioranza dei casi, i letterati si son dichiarati soddisfatti del trattamento cinematografico ricevuto dalle opere loro.

Sinclair Lewis, per esempio, che, nei momenti di malumore, non è meno 'lingua di vetro' del commediografo irlandese, ha rilasciato ai 'campanai' delle vere e proprie patenti di nobiltà. Sarebbe interessante, per le cronache della letteratura quanto per quelle del cinema, che una lettera di Sinclair Lewis riuscisse a smuovere Shaw da una delle sue posizioni.

PAUL MUNI...

...dopo l'indimenticabile caratterizzazione di Pasteur pare che sia decisamente orientato verso le figure dell'ultimo ottocento Francese. Il suo prossimo film, intitolato LA VERITÀ È IN CAMMINO, avrà come soggetto l'affare Dreyfus. E Muni, naturalmente, sosterrà la parte del protagonista. A proposito dell'affare Dreyfus, si ricorderà che proprio in questi tempi sono venuti alla luce nuovi schiarimenti e dati di fatto in una raccolta di diari e lettere del celebre deportato, edita a cura del figlio.

CLAUDETTE COLBERT...

...terminata appena LA VERGINE DI SALEM ha iniziato il 23 novembre un nuovo film L'HO INCONTRATO A PARIGI. Dalla storia alla commedia brillante, dall'antico al modernissimo, l'acrobatica e briosa Claudette ci ha abituati ad attenderci tutto da lei, senza stupirci di nulla. Pare che, a primavera, la vedremo ricentemmo che in GIOVANNA D'ARCO. Dalla favolosa Cleopatra alla leggendaria Pulzella: solo il sogno ha tanta e così volubile capacità di trasformazioni. Accadde una notte...

KATHARINE HEPBURN...

...dopo MARIA DI SCOZIA, PICCOLO MINISTRO e RITRATTO DI UNA RIBELLE sta lavorando ora ad un film intitolato QUALITY STREET. Di fronte a lei, protagonista maschile, è Franchot Tone. Questo gentile e delicato 'primo attor giovane' è decisamente destinato a fronteggiare la femminilità più irruente: nella vita Joan Crawford come marito; ora nell'arte di Katharine Hepburn come antagonista. Per questo nuovo film, uno dei teatri della RKO Radio è stato trasformato in una scuola, regolarmente frequentata da quattro ragazzi, due maschi e due femmine. Il bello poi si è che, al termine di ogni ripresa, i quattro piccoli attori, per non interrompere gli studi, debbono precipitarsi alla scuola vera. Ecco dei ragazzi che, pur avendo precocemente raggiunta l'ambita gloria dello schermo, non saranno invidiati dai loro coetanei.



Maria Eggerth in 'Hofkonzert' (Ufa).

Natale!

IL NUOVO AMICO...



Radiogrammofono di lusso "LAVINIA" supereterodina 5 valvole serie europea. Tre onde. Alta fedeltà, sensibilità elevatissima.

Lire 2250

ROMA, Via Nazionale, 10 - ROMA, Via del Tritone, 88
TORINO, Via Pietro Micca, 1 - NAPOLI, Via Roma, 269
MILANO, Gall. Vitt. Em., 39 - GENOVA, XX Settembre, 136
(concessionario esclusivo R.R. Radio)
Audizioni e cataloghi gratis e richiesta

A rate: L. 465 in contanti
e 12 rate mensili da L. 160
(Esclusa la tassa E.I.A.R.)



LA VOCE DEL PADRONE

ALA LITTORIA S. A. ROMA

**LE LINEE AEREE
PIÙ CELERI**

**GLI APPARECCHI
PIÙ MODERNI**

**I PREZZI PIÙ
MODESTI**

per **ITALIA · EUROPA · ASIA · AFRICA**

Per tutte le informazioni alle Agenzie di viaggi e alla Direzione
della Società, **AEROPORTO DEL LITTORIO - ROMA**



Myrna Loy nel suo nuovo film 'Le 4 perle' in cui la vicenda di un tesoro scomparso la pone di fronte al rude Spencer Tracy. Naturalmente Myrna vince (e come non potrebbe?)... anche il cuore di Tracy. (Regista Sam Wood).

MAMOULIAN...

...sta leggendo il soggetto del nuovo film che è stato invitato a dirigere. Nel frattempo, approfitta della relativa libertà per concedere interviste. In una delle quali, ha spezzato una lancia contro la radio, e più precisamente contro gli attori cinematografici che accettano di lavorarvi troppo di frequente. In primo luogo essi finiscono con lo stancare il loro pubblico: mentre poi l'impossibilità di avere tutte le volte soggetti e sketches di prim'ordine, non può a meno, alla lunga, di deteriorare la 'classe' di un attore. Astuto Mamoulian! Per cui la regola aurea dell'artista è quella di difendersi contro la caduta della propria quotazione commerciale.

Σ Ρ Λ Α : Χ Ο Ρ ::
NUOVO FIORE
 SATININE
 LA COLONIA DELLE "STELLE"



Nelle pause di una scena balneare del prossimo film Columbia: 'The Dephis Below'. Nel breve conciliabolo, Chester Morris e Richard Dix paiono tributare una non indifferente attenzione alla loro compagna, Dolores Del Rio.

FRANK LLOYD...

...dopo l'eccezionale riuscita di TRAGEDIA DEL MOUNTY, è ripreso dalla nostalgia del clima e del tipo d'arte a cui è debitore d'una delle sue più importanti affermazioni: CAVALCATA. E vorrebbe rifare appunto una Cavalcata americana, affidandone il soggetto a Sinclair Lewis. In altri tempi, sarebbe stato facile scandalizzarsi su Lewis, premio Nobel, destinato a farsi imitatore di Noël Coward. Comunque Lewis non ha ancora accettato. Per lo schermo finora ha lavorato indirettamente, concedendo la riduzione di alcuni dei suoi romanzi. Ma un 'soggetto originale' non l'aveva ancora scritto. Frank Lloyd ha fiducia nel fascino, nella forza persuasiva del cinema.

BENIAMINO GIGLI...

...sta girando un nuovo film per la Bavaria. L'ambiente intimo, quasi familiare di Geiselgasteig, sembra appositamente creato per Gigli, tanto più che i suoi collaboratori sembrano scelti appositamente per dare maggiore risalto alle doti tutte personali dell'artista. Egli non è più il tenore impacciato già visto durante le riprese del suo primo lavoro cinematografico. Oltre alla maggiore esperienza conquistata dal grande artista lirico, influisce su di lui il fatto di trovarsi a contatto con alcuni connazionali, con gente che parla il proprio idioma e che riesce a liberarlo dell'incubo delle difficoltà linguistiche. Sono con Gigli, a Geiselgasteig, il compositore Becce, il segretario Grossi, il compositore napoletano De Curtis. Eppure, nell'AVE MARIA, dopo un mese di faticoso esercizio, Gigli ha cantato in purissimo tedesco. Naturalmente, come lui stesso confessa, senza capirne una sillaba...

L'OCCHIO...

...nella testata della rubrica è di William Powell.

Scuola e cinematografo

C'È UN PROBLEMA scolastico che un giorno bisognerà porsi con quella esplicita chiarezza di termini, che è necessaria per una soluzione integrale. Non voglio certo negare quanto si è fatto; voglio dir, solo che anche in questo campo il Governo Fascista deve svolgere quella piena e consapevole opera rinnovatrice che ha compiuto in tutta la vita italiana. Ha fatto veri miracoli nell'edilizia d'ogni ordine di scuole, ha costruito quasi 20.000 aule per le scuole elementari ed ha ricostruito gli edifici di quasi tutte le Università, ha rinnovato la suppellettile, ha aumentato le biblioteche ed i laboratori, ha poi dato una conveniente sistemazione all'insegnamento tecnico e cercato con religiosa ansia un continuo perfezionamento di tutta la nostra Scuola: ma forse non si è posto ancora esattamente il problema di ciò che si possa fare per l'adeguazione dei mezzi didattici ai bisogni dell'insegnamento. Per venire all'argomento che m'interessa più direttamente, si è molto parlato, e senza dubbio qualche cosa si è fatto, per utilizzare anche nelle scuole il cinematografo; ma non si è ancora del tutto superato il pregiudizio che lo schermo debba servir soprattutto ad appagare qualche buona curiosità e fare dell'arte di piano inferiore per il grosso pubblico; nè ancora si è portato in discussione, con spirito libero ed aperto, il problema di tutto ciò che si possa trarre per la conquista e per la propagazione del sapere da modernissime attività quali il cinematografo e la radiofonia.

Come mi osservava con lucido intuito Luciano de Feo in una simpatica conversazione, la nostra vita scolastica è travagliata da una intima contraddizione tra l'esigenza di insegnamenti sempre nuovi e il farsi sempre più sensibile della deficienza di tempo anche per i vecchi. A prima vista sembra molto facile risolvere la contraddizione dicendo che bisogna limitarsi ad insegnare il poco che è essenziale e necessario, ma quel poco insegnarlo bene. La questione si complica quando ci mettiamo a cercare che cosa sia, questo poco, essenziale e necessario per tutti. Più di una volta mi è capitato di osservare che proprio quelli i quali suggerivano la riduzione degli insegnamenti, in conclusione finivano per proporre uno nuovo che naturalmente era essenziale e necessario dal loro punto di vista. In genere quando si parla di riduzione degli insegnamenti si sottintende il beato possesso di alcune grandi sintesi ideali, capaci di produrre dalla loro intimità correnti di coltura ed energia di pensiero. Il male è che questo beato possesso si dimostra, più che mai nel tempo nostro, un'illusione. Gli uomini della mia generazione hanno fino ad un certo momento della loro vita assistito all'ultimo frantumarsi di vecchie sintesi, ed un momento dopo hanno sentito il bisogno di ricrearsi nuove sintesi, dotate di nuovo valore, capaci di iniziare un nuovo ciclo di storia in cui si ricompongono ancora la stabilità dell'ordine sociale e il libero sviluppo della vita. Questa è la ragione per cui noi abbiamo paura di chiuderci in specializzazioni troppo anguste, e cerchiamo nella nostra formazione spirituale tutti i limiti così della teoria come della pratica. Noi sentiamo di essere in marcia alla conquista di principi che costituiscano l'essenza piena della vita, e sentiamo il bisogno di esaltare per questa prova tutte le energie della nostra umanità. Abbiamo gettato strali contro la pura teoria, ma solo perchè la sentivamo staccata dalla pratica, ed in questo disiacco scorgevamo un segno d'impotenza e di errore. Noi tutti uomini moderni amiamo l'azione pratica, ma l'amiamo per sperimentare al vaglio della realtà il valore delle idee che andiamo creando. E questo carattere della nostra coltura si riflette sugli orientamenti dell'educazione e della scuola. Ecco perchè è tutt'altro che facile definirci in che cosa consista il poco essenziale e necessario da insegnare ai giovani.

Noi non sentiamo soltanto la grandezza del nostro passato, ma ne sentiamo la continuità che lo congiunge al presente ed il valore potenziale che porta nei nostri spiriti. Perciò non possiamo nemmeno affacciare il dubbio se convenga diminuire l'importanza degli studi classici, della lingua e letteratura latina e della nostra

trimillennaria storia nazionale. Anzi non possiamo non dare un po' di ragione a quanti lamentano che il latino si studi troppo poco persino nelle Facoltà di lettere. A misura che splende più viva l'idea dell'Italia alla nostra coscienza nazionale, noi vediamo illuminarsi di significati nuovi, momenti della nostra tradizione storica che rimanevano fino ad ora in ombra: ed evidentemente ogni rivalutazione del nostro passato dev'essere portata anche nella scuola. Da non molti anni è stato introdotto nelle scuole classiche l'insegnamento facoltativo della Storia dell'arte: e se penso che così sovente gli Italiani hanno fatto, di fronte agli stranieri, la brutta figura d'ignorare troppa parte del loro patrimonio artistico, non so chi avrebbe il coraggio di proporre l'abolizione di quell'insegnamento. Qualcuno affermava anzi l'esigenza di valorizzare anche l'insegnamento della Storia della musica con cattedre stabili nelle Università e cicli di conferenze e concerti nelle Scuole medie: e non oserei dargli torto. La necessità poi di intensificare nelle Scuole medie lo studio delle lingue moderne non ha nemmeno bisogno di dimostrazione. A misura che l'Italia assume un posto più importante, sentiamo più viva la necessità di ampliare il nostro campo visivo nel mondo che ci circonda, di dare all'Italiano nuovo una più precisa conoscenza geografica e storica degli altri popoli e delle altre stirpi. Si era cercato parecchi anni fa di ridurre i programmi delle Scienze fisiche e naturali: e non nego che si possa risparmiare qualche parte troppo analitica e puramente descrittiva. Ma ormai noi siamo abituati a sentirci dire che d'un tratto si sono aggiunti nelle scienze capitoli nuovi di cui bisogna conoscere almeno i titoli, per non diventare addirittura estranei al proprio tempo. Una volta nel campo del Diritto e dell'Economia vi erano concetti fondamentali che parevano immutabili; gli specialisti pensavano ad approfondirne la conoscenza, ma la comune dei mortali ne apprendeva quasi per tradizione orale quanto bastava per la formazione spirituale, senza bisogno di farne oggetto di studio. Oggi ad ogni passo ci si trova di fronte ad un problema di economia politica e di diritto; i concetti che abbiamo sentito ripetere nel passato diventano luoghi comuni, e sorge tutta una nuova concezione dei rapporti giuridici ed economici, la quale tende ad organizzare in nuove forme la vita sociale: come è possibile lasciar le generazioni ultime nell'ignoranza assoluta della nuova economia e del nuovo diritto che sorgono nel mondo col Fascismo?

E a questo punto bisogna dirci che sarebbe un assurdo negare o ignorare le occupazioni extra-scolastiche dello studente d'oggi. Ricordo benissimo che in altri tempi l'educazione fisica nelle scuole costituiva una vera e propria finzione: ma oggi noi ne riconosciamo invece tutta l'importanza anche per la formazione dello spirito, e sentiamo quindi la necessità di farla rispettare come ogni altra disciplina consacrata dalla tradizione. Anzi la sua funzione ci appare sempre più ampia e significativa a misura che ne consideriamo i possibili effetti. Essa deve proporsi di rinsaldare e snellire i corpi, ma deve anche aumentare nel fanciullo e nel giovane il senso della realtà esteriore e della propria capacità di fronteggiarla; insegnargli a volere risolutamente e rapidamente, a saper resistere con tenacia ed a mutare direzione senza turbamento, esercitarlo a dominare sè stesso per giungere a dominare gli eventi, insegnargli a sentire nella libertà dell'azione il rispetto dell'autorità in modo da saper rappresentare egli stesso quell'autorità che regge la libertà altrui, deve in una parola aiutarlo nel campo della azione pratica a conquistarsi per quanto gli è possibile le due virtù fondamentali della vita sociale, la virtù dell'obbedienza e del comando. Perciò l'educazione fisica non può limitarsi ai soliti esercizi, alle parallele o alla sbarra fissa, ma investire tutte le attività del giovane; ed ha bisogno di suscitare a lato della Scuola tutta una organizzazione della vita giovanile: precisamente quella creata con l'Opera Nazionale Balilla. Ho sentito qualche volta professori e padri di famiglia lagnarsi che gli studenti sono troppo spesso occupati in cerimonie: ed in particolari casi avranno anche avuto

ragione, visto che non c'è verità che non abbia i suoi inconvenienti e i suoi guastatori. Ma è perfettamente logico che in questo nuovo clima d'intenso sentimento nazionale i giovani sentano più presto d'una volta la loro appartenenza alla vita italiana: e dobbiamo rallegrarci che come cominciano più presto la loro preparazione militare, così comincino più presto a battersi nei Littoriali dello sport e a discutere nei Littoriali della coltura, che comincino a sentire il valore della gara e la responsabilità dell'affermazione della loro persona, e sentano quindi anche più presto d'una volta il bisogno d'intervenire nei giorni solenni della Patria a celebrarne i ricordi e le speranze.

Mi sono lasciato andare a discorrere un po' a lungo sull'argomento, per mettere meglio in luce la contraddizione rilevata in principio fra l'esigenza di ampliare il campo dell'insegnamento scolastico e la deficienza del tempo: ed ho voluto accusare la contraddizione appunto per mostrar l'importanza che deve assumere il problema dei mezzi didattici. E venendo all'argomento che interessa questa rivista bisogna dire subito che due sono le forme in cui il cinematografo può efficacemente venire in aiuto alla Scuola. Anzitutto esso permette di offrire alla percezione immediata dello scolaro ciò che altrimenti egli deve conquistarsi con lo sforzo dell'immaginazione. Ognuno di noi può rintracciare fra i ricordi lieti della più o meno lontana vita di scolaro il ricordo penoso dello sforzo e del tempo impiegato per capire da un libro o dalla parola dell'insegnante la struttura o la funzione di una macchina, che sarebbe stato invece assai facile comprendere se avessimo avuto il bene di guardarla da vicino nei suoi elementi e di vederla per un momento in azione. Ma questo purtroppo non era possibile per la semplice ragione che la macchina non c'era, oppure ce n'era una per trenta scolari. Ed il ricordo di un caso solo può valere per molti. Risolto il problema tecnico dell'acceleramento e del rallentamento, si può dire che quasi in ogni campo del sapere: nelle Scienze naturali, nella Geografia, nella Storia dell'arte il cinema

può giovare all'insegnamento facendo risparmiare tempo e fissando l'idea nella mente giovanile con la chiarezza dell'immagine sensibile. E diciamo pure che può giovare all'economia di tempo non solo dello scolaro ma anche dello studioso, al quale concede di osservare più rapidamente il comportarsi di un fenomeno nella più varia molteplicità di circostanze. Ed infine io credo si possa aggiungere ancora, senza peccar di esagerazione, che forse il cinematografo riuscirà a portare anche un altro aiuto oltre quello dell'economia di tempo. La scienza incontra nella sua opera la difficoltà di esser costretta a fissare in schemi immobili la mobilità perenne dei processi della natura. È una difficoltà che risale alla eterna lotta del pensiero coll'infinito. E per quanto la scienza si affatichi per avvicinare i suoi schemi al divenire della realtà, però la contraddizione resta e resterà sempre. Ora, mi domando, il cinematografo non può portare qualche aiuto al pensiero scientifico in questa lotta? Aiutandolo ad osservare con paziente metodo i processi naturali nel loro farsi, non lo avvicina al divenire della realtà, cioè alla sorgente intima della sua vita?

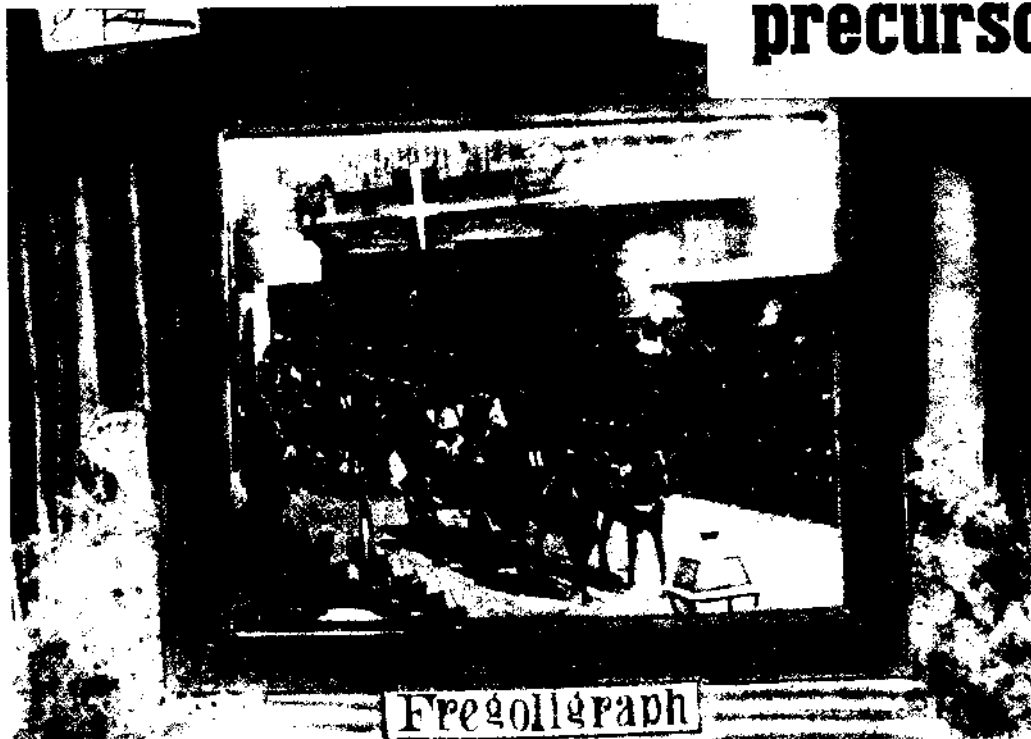
Ritornando ora al problema primo che ci siamo posti, non pretendo certo che né il cinema né la radiofonia né altra futura scoperta possa mai risolvere la contraddizione fra la via che è sempre lunga e il tempo che è sempre breve. È una contraddizione che ha origine nell'essenza stessa della vita, e ci sono anzi dei momenti storici come il nostro in cui la si sente più acuta. Vedere l'universalità di un problema non deve significare passiva rinuncia al tentativo di risolverlo, poichè anche le soluzioni provvisorie hanno un loro valore di vita e costituiscono forse la preparazione necessaria per trovarne la soluzione definitiva oltre la storia. Ecco perchè oggi che la contraddizione si sente più acuta e anche nel campo particolare della scuola, si ha più preciso il dovere di reagire e di cercarne in ogni modo una pur modesta soluzione provvisoria.

BALBINO GIULIANO



Il film nell'insegnamento. - Ripresa microcinematografica della sezione di un albero canadese, mercè la quale è reso evidente agli allievi il processo di nutrizione delle piante

Fregoli pioniere del muto e precursore del sonoro



Lo schermo del 'Fregoligraph' col passaggio di Re Umberto I in una via di Roma.



Fregoli verso il 1900.

LA IMPROVVISA scomparsa di Leopoldo Fregoli dalle scene del mondo — da quelle del teatro se n'era andato definitivamente nel 1925, dopo sette lustri di trionfali peregrinazioni in Europa, in America e in Africa — ha fatto rievocare in Italia ed all'estero l'avventurosa vita di questo prodigioso artista italianissimo che non ebbe precursori e non avrà per certo continuatori. Ma se molti si sono soffermati a dire che cosa fu veramente colui che meritò il nomignolo di « mago del trasformismo » e diede vita ad un vocabolo di significato mondiale, accolto anche dalla Crusca come sinonimo di mutamento rapido, nessuno s'è ricordato dei rapporti di Fregoli col cinematografo. Eppure, di questi rapporti il piccolo portentoso uomo-lampo dai mille volti e dalle cento voci, che seppe rendere reale e tangibile il mito di Proteo, andava fiero forse più che delle sue fulminee trasformazioni, e con un certo orgoglio ne parla fuggacemente nel suo recente volume di memorie *Fregoli raccontato da Fregoli*.

Versatile, multanime, instancabile, innamorato della luce, dei colori, della musica — come ebbe a scrivere di lui Ugo Ojetti — Fregoli assistè, si può ben dire, alla nascita e fu padrino al battesimo del cinematografo. Poi, fu tra i primissimi a farlo conoscere per il mondo. Ed ecco come. Nel 1896 Fregoli, ancora ai primi anni della sua carriera artistica, ma già assai popolare in mezza Europa e nell'America del Sud, si trovava per un breve corso di rappresentazioni al Teatro Celestin di Lione, quando una sera gli dissero che in una poltrona di prima fila c'era Louis Lumière, che pochi mesi prima aveva presentato al pubblico parigino, in una modesta sala nel sottosuolo di un caffè

gestito da un italiano sul Boulevard des Capucins, il primo programma cinematografico, composto di otto brevissime pellicole. Fregoli era già un maniaco di fotografia e di ogni cosa meccanica. Alla notizia che uno dei fratelli Lumière si trovava in teatro, fu preso da un gran desiderio di conoscere il giovane scienziato, e senz'altro mandò il segretario a pregare Lumière di salire sul palcoscenico. Pochi momenti dopo la conoscenza tra i due era fatta, e Fregoli sollecitava da Lumière il permesso di visitare le sue officine lionesi.

L'indomani il trasformista romano veniva ammesso nel laboratorio dei fratelli Lumière, che dopo il loro ritorno da Parigi s'erano messi di nuovo e con maggior lena al lavoro per migliorare la portentosa invenzione. E per un'intera settimana Fregoli rimase dalla mattina alla sera in quell'officina, ad addestrarsi nei segreti della riproduzione, dello sviluppo, della stampa e della proiezione di quei minuscoli film. E convintosi che la proiezione di quei primi saggi cinematografici, alla fine d'ogni spettacolo, potesse diventare un'altra attrattiva e suscitare un vivo interesse nel suo pubblico, chiese ai Lumière il permesso di proiettare qualche loro pellicola e di far conoscere a questo modo nei diversi paesi la meravigliosa invenzione. Quelli, entrati subito in grande dimestichezza col gaio proteiforme artista italiano, aderirono e diedero a Fregoli un apparecchio di proiezione e con esso un certo numero di brevi film e il diritto di proiettarli durante i suoi spettacoli.

Non molto tempo dopo Fregoli faceva il suo ingresso ufficiale nel cinematografo. Il successo riportato dai cortissimi metraggi dei Lumière suggerirono al nostro artista l'idea

di riprodurre delle scene comiche delle quali egli fosse anche, naturalmente, l'unico interprete. Nacquero così quei filmetti che molti ancora ricordano alla fine degli spettacoli fregoliani: *Fregoli al caffè*, *Fregoli al ristorante*, *Una burla di Fregoli*, *Un viaggio di Fregoli*, *Il sogno di Fregoli* e, finalmente, il film che disvelava tutti i segreti delle sue trasformazioni, cioè *Fregoli dietro le quinte*. In Italia e in altri paesi i più cominciarono a conoscere il cinematografo proprio attraverso le rappresentazioni del nostro trasformista, a cui — lo racconta nelle sue memorie — un giorno saltò il ticchio di fare uno scherzo al pubblico anche attraverso lo schermo. Fece cioè proiettare qualcuna delle pellicole al rovescio. Il pubblico vedeva, sbalordito, uscire gli abiti dalle mani degli inservienti, o passare dalle sedie addosso al trasformista, e questo marciare velocissimo all'indietro, e via di seguito. Ed erano torrenti d'ilarità nella sala.

La lunghezza massima di queste pellicole era di 18 metri. Fregoli ebbe allora l'idea di raggrupparne quattro insieme e di proiettarle senza interruzione. Per far questo egli e il suo meccanico elettricista di scena fabbricarono due ruote, disposte una al di sopra dell'apparecchio di proiezione e l'altra al di sotto, in modo che, messe in movimento, permettessero alla pellicola della bobina superiore di passare e avvolgersi sulla inferiore. E così furono in grado di proiettare un film di oltre 50 metri. Tra i nuovi film a lungo metraggio (circa 90 metri!) venne fuori allora quello intitolato *Fregoli illusionista*, in cui c'erano apparizioni, sparizioni, giuochi di magia, ecc.

A questi spettacoli cinematografici Fregoli diede il nome di *Fregoligraph*. Il *Fregoli-*

graph ebbe ovunque un successo enorme, e da allora non scomparve più dai programmi del trasformista italiano. Di esso è notizia anche nel Dizionario del Melzi, dove a pagina 340 si legge: « *Fregoligraph*: cinematografo inventato da Fregoli, il quale può riprodurre delle vedute di tre metri su quattro con chiarezza di tutti i particolari ».

Fu attraverso Fregoli che il Re di Spagna Alfonso XIII e la Regina Reggente e la Principessa Isabella e la loro Corte assistono per la prima volta ad uno spettacolo cinematografico, prima del '900. Invitato a dare una rappresentazione nel teatrino di Corte, a Madrid, davanti al *Rey niño*, dopo le sue trasformazioni Fregoli fece funzionare anche il *Fregoligraph*. Ma ad un certo punto la pellicola si ruppe, e lo schermo rimase illuminato. « Avvenne — racconta Fregoli — una certa confusione nell'oscurità della sala, e si vide allora sul bianco fondale apparire l'ombra del piccolo Re che gesticolava, gridando allegramente, e poi estraeva il suo spadino e lo faceva roteare in aria. Si riuscì con qualche fatica dell'elettricista sul palcoscenico e con molti sforzi dei familiari del Re nella sala a far riapparire la proiezione sullo schermo e a far ritornare lo spadino del giovane Sovrano nel suo fodero ».

Ma l'attività cinematografica del trasformista non si fermò al *Fregoligraph*. Fregoli volle fare anche del cinema sonoro e parlato 25 anni prima all'incirca che il sonoro e il parlato fossero inventati. Come? In un modo assai primitivo, senza dubbio; ma che fu giudicato ingegnoso. Poichè in qualcuno dei suoi film Fregoli si presentava nella riproduzione di molti personaggi delle sue stesse farse, delle sue commedie satiriche e delle sue bizzarre musicali, pensò di dare a tutte queste ombre, a tutti questi fantasmi, la loro voce. Non però attraverso dischi fonografici, ma direttamente. Nascosto tra le quinte, di fianco allo schermo (la proiezione avveniva per trasparenza dal palcoscenico), egli pronunciava le battute d'ogni personaggio del film e cantava i piccoli brani musicali, accompagnati dall'orchestra, con perfetto sincronismo e riuscendo a dare così per davvero l'impressione che parole e note uscissero dallo schermo.

Pioniere del cinema muto e precursore di quello sonoro e parlato Leopoldo Fregoli fu dunque effettivamente. Potremmo anche aggiungere che i suoi spettacoli abbiano percorso il cinema, in quanto per primi introdussero sulle scene quel dinamismo, quel ritmo, quel susseguirsi veloce di quadri, consentito da 'mutazioni' pressochè a vista, che era destinato a diventare la regola caratteristica della nuova arte del cinema. Come affermarono già alcuni critici dell'infaticabile proteiforme artista, Fregoli intuì forse che il pubblico, tediato dalle lungaggini delle commedie usuali, chiedeva rapidità di effetti e continuo incalzare di trovate sceniche. Di qui il suo grande successo in ogni parte del mondo e la sua grandissima fama.

MARIO CORSI



Fotogrammi del film fregoliano 'Fregoli al caffè'.

La battaglia di Zama



Per noi che abbiamo seguito fin dal primo giorno l'alternarsi delle vicende del film scipionico — vicenda di Annibale, e vicenda di Scipione, di Roma e di Cartagine, dei Senatori e degli Anziani, degli sfortunati fidanzati Velia ed Arunzio, degli allegri compari Furio e Mezio — i due eserciti schierati di fronte sulla pianura di Zama, anziché darci il brivido delle grandi emozioni, ci mettono addosso una certa malinconia. Si ritroveranno, sì, mentre la battaglia ancora infuria in qualche episodio isolato, i due fidanzati, e le astuzie fraudolente degli Anziani cartaginesi saranno definitivamente punite; metterà Scipione la gloria più bella del suo secolo, ed i reduci di Canne, vendicati, marceranno nella loro ferrea formazione quadrata sopra le turbolente e ormai distrutte orde barbariche assoldate dai cartaginesi; ma il prode e gallo Mezio cadrà sul campo, lasciando all'inseparabile amico la sua vigna di Tuscolo, e la sorte di Annibale che sin dai primi quadri si è andata disegnando come il drammatico tramonto di una civiltà e di una grande individualità, sarà compiuta. Sulla pianura di Zama si incrociano le luci di un tramonto e di un'alba; sorge la grandezza romana; ma il film che su Zama fa perno non esita a concedere grandezza e nobiltà anche alla città nemica di Roma e soprattutto al suo ultimo eroe, ad Annibale.

Certamente la battaglia di Zama fu assai di più che l'incontro di due eserciti; fu, anche, di più che il duello decisivo fra due rivali inconciliabili. Segnò, piuttosto, il momento in cui un mondo scompariva per cedere il posto ad un nuovo mondo. Una razza di uomini — più che uomini, eroi e semidei — la quale aveva dominato il mondo colla loro individuale potenza, cedeva il posto a... un'idea; un'idea impersonificata in una città, in uno stato. Di qui l'enorme differenza, l'insuperabile distanza fra i due protagonisti di questa vicenda, Annibale e Scipione; di qui la superiorità ed inferiorità reciproca, a seconda del punto da cui si guardano. Per Annibale, che cos'è Scipione se non uno dei venti generali che Roma gli ha mandato contro, e ch'egli ha regolarmente vinto? Ai propri occhi Annibale è qualcosa di più di un Re, è qualcosa di più dello stesso stato: è il nerbo vitale dello stato, che se ne è staccato, si è fatto autonomo, è divenuto una forza lanciata attraverso il mondo. Da quanti anni Annibale è partito dalla sua patria africana? Tanti, che non se ne ricorda neanche; oramai parla greco, la lingua ufficiale delle coste mediterranee, piuttosto che fenicio. E che lo possa legare alla patria non c'è nulla; l'esercito è suo, fatto di un piccolo nucleo di cartaginesi come lui avulsi dalla patria, e guidati da un soldatesco spirito di avventura, e di un'accozzaglia più o meno identi-

ficabile di mercenari, ch'egli si mantiene fedeli colla paga o col terrore. Ma questo 'Signore della Guerra', a sua volta, come appare agli occhi del generale Scipione, sottoposto a mille discipline, a mille vincoli, a limitazioni di potere gelose e talvolta anche odiose? Senza dubbio come un essere sopravvissuto di un mondo scomparso,

come un illuso che cinge una corona di cartone e brandisce una spada di legno, come un invasato che può ottenere 'qualche' vittoria, non 'la vittoria'. Scipione vede e giudica Annibale; Annibale non vede Scipione e non è in grado di comprendere qual'è la sua forza reale. Probabilmente Annibale non seppe mai di essere stato sconfitto, non da Scipione, ma da Roma — sebbene vari autori antichi e moderni abbiano pensato di attribuirgli questa coscienza storica della propria personalità e del proprio destino.

Zama segna la grande decisione. Zama è anche il punto nel tempo e nello spazio in cui i due avversari si avvicinarono di più. Prima della battaglia vi fu quell'incontro in cui l'eroe moribondo tenta di convincere il combattente ancora nel pieno delle proprie forze, che la lotta è inutile, perchè per ogni mortale viene il momento della definitiva sconfitta. Durante la battaglia succedono fatti, di stretta indole militare, nei quali i vati credettero di riconoscere segni supremi. La grande carica iniziale degli elefanti, che doveva schiacciare l'esercito romano, si sparse nel vuoto; le due cavallerie nemiche, si allontanarono immediatamente e tanto dal campo di battaglia, che fino alla fine della giornata i due comandanti in capo non ne ebbero più notizia; le prime file dei mercenari di Annibale furono travolte dall'impeto degli astari e dei principi di Scipione, i quali però a loro volta, furono così provati nell'urto, che dovettero essere ritirati dalla mischia. E chi rimase di fronte? La terza fila, i triari, di Scipione contro la terza fila di Annibale, formata dai

veterani della guerra d'Italia, i quali, vedi caso, erano in una forte percentuale cartaginesi ed erano armati ed inquadrati alla romana! Scomparsi ad uno ad uno, nel furore del combattimento gli accorgimenti dell'arte militare, si trovarono a decidere le sorti del secolare duello le fanterie delle due città, le antiche, terribili fanterie, che disponevano della stessa tecnica e delle stesse armi: nient'altro che uno scudo e una lancia — ed un altissimo cuore.

Zama, battaglia di elefanti e di turbinose cariche di cavalleria, fu decisa da un'aspra, lunghissima, disperata lotta di fanterie. I veterani di Annibale erano già stati battuti dai triari di Scipione, quando sopraggiunse la cavalleria romana a distruggerli completamente. C'è un riposto senso in questa strana evoluzione della giornata militare di Zama, che opportunamente viene sottolineato e suggerito nel film. Il supremo direttore della manovra, Gallone, senza rinunciare a tutte le risorse coreografiche e spettacolari offerte dalle vicende che iniziano e concludono la battaglia, ha messo bene in evidenza lo schema drammatico che in questa battaglia è contenuto; e se per gli occhi stupefatti dello spettatore gli elefanti e la cavalleria numida avranno una parte non indifferente, assai maggiore è la parte che avranno per la sua mente ed il suo cuore i tenaci combattenti a piedi, i figli della terra italiana che difendono la propria indipendenza e conquistano la propria grandezza combattendo sulla terra d'Africa. Mercenari ed alleati figurano bene nelle scene del film col loro aspetto pittoresco ed avventuroso; ma via via che la posta della lotta s'ingrossa e diviene essenziale ed importa finalmente l'esistenza stessa della patria, il solo e grande protagonista rimane il faute, senza ornamenti, senza controlli, senza pennacchi nè panoramici il faute che è la terra stessa per cui combatte, la quale vive o muore con lui.

Ma per arrivare a questo momento, in cui le due linee di fanteria sono i soli attori rimasti, che lunghe manovre hanno dovuto compiere i due comandanti in capo degli eserciti nemici, e che complicato lavoro deve compiere Gallone! Annibale e Scipione si sono visti loro malgrado sciogliere quasi fra le mani le masse sulle quali avevano maggiormente contato per raggiungere la decisione del conflitto; Gallone deve fare scom-



parire questi elementi con un paziente lavoro di costruzione e di demolizione. La battaglia di Zama ha una storia molto precisa, che gli antichi scrittori hanno fedelmente tramandato; ed una morale molto suggestiva, che gli autori del film hanno messo molto bene in luce. Nella realizzazione cinematografica, questa battaglia non può perciò ridursi ad una serie di episodi staccati; ma deve esprimere tutta la logica azione, militare e drammatica, che porta alla catastrofe nella parte conclusiva del film.

Uno dei momenti più sensazionali della battaglia è la carica degli elefanti. Al tempo di Zama, queste inverosimili macchine di guerra non avevano più per i soldati romani la terribile novità che rese leggendaria l'invasione di Pirro. Da oltre sessant'anni gli eserciti romani avevano battagliato con quelli cartaginesi in Africa, in Sicilia, in Spagna, e sempre si erano trovati di fronte alla minaccia degli elefanti; sicché su questo punto le esperienze militari dei romani erano tante, che doveva esistere una vera e propria teoria tattica per difendersi dall'assalto dei grossi bestioni inferociti. Si tratta probabilmente della teoria applicata da Scipione a Zama, con molta precisione e molta sicurezza, e che riuscì a perfezione. Il grande condottiero dispose infatti la sua fanteria a forma di scacchiera, con larghi intervalli fra una formazione e l'altra; questi intervalli nascose e simulò con una prima fila di truppe leggere, e soprattutto con arcieri e con cavalleria, che attaccavano per prime gli elefanti, impegnandoli seriamente. Co-



lici antichi riferiscono, senza discordanze degne di nota, le singole fasi del combattimento, che corrispondono assai bene alla doppia caratteristica dello stratega Scipione: la semplicità geniale delle sue concezioni, la fede assoluta nella propria fortuna. Attirare gli elefanti in roczo-

rono numerosissime vittime sul campo. C'è bisogno di dire che questa fase della battaglia è il "pezzo" più sensazionale del film? Gli elefanti che prendono parte alla battaglia sono, in parte, grandi artisti che sanno recitare a meraviglia la loro parte. Gallone può perciò sbizzarrirsi a mettere in scena gli episodi più emozionanti, veri corpo a corpo dell'elefante coll'uomo; può, persino, cinematografare la lotta dell'elefante con la morte, la sua agonia, il suo trapasso in mezzo all'infuriare della battaglia. (Finita la scena, il glorioso caduto si rialzerà e solleverà superbo la proboscide al cielo strombettando di soddisfazione).

Le macchine geniali di cui dispone il cinema moderno, consentono di dare anche visioni d'insieme molto suggestive dell'altra parte più spettacolosa della battaglia, il combattimento delle due cavallerie. Macchine con teleobiettivo e con obiettivo a fuoco variabile, e piazzate sulla linea di dune che limitano il Campo di Zama verso il mare, abbracciano il movimento di varie migliaia di cavalieri, in modo tale che lo spettatore abbia la chiara percezione di quello che succede sull'intero campo. Sicché la battaglia di Zama, così concepita, deve essere la risultante di una sapiente combinazione di primi piani e di limitate scene d'insieme, con visioni a campo lungo, comprendenti migliaia di figure e di cavalli.

Questa concezione della battaglia di Zama, come il nodo nel quale si riuniscono e trovano la loro soluzione tutti i fili della trama del film, ci sembra altamente cinematografica. Non è solo una serie di quadri spettacolosa e colossale: la grandiosità della scena nasce piuttosto da tutti gli elementi drammatici che vi concorrono e che hanno bisogno di questa superba cornice per esprimersi pienamente e degnamente.

ALBERTO SPAINI

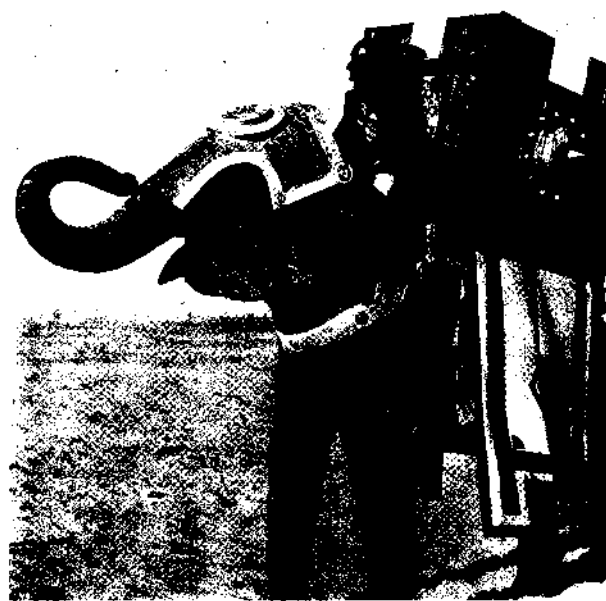


strette ad affrontare questi reparti celerissimi, che li stringevano da vicino ma contemporaneamente li schivavano, trascinandosi dietro, gli elefanti passarono fra le coorti della fanteria senza quasi accorgersene, e dai veliti e dalla cavalleria furono bellamente trascinati lontano dal campo di battaglia; quelli che non seguirono la direzione generale della carica, che si perdettero nel vuoto, tornarono indietro e misero molta confusione fra le stesse truppe cartaginesi, specialmente fra la cavalleria, che ne fu molestata in modo pericoloso proprio nel momento in cui si impegnava colla cavalleria romana, e fu costretta a indietreggiare. Così, mentre gli elefanti di Annibale si perdevano ben lontani alle spalle dell'esercito romano, la sua cavalleria si perdeva ancora più lontano alle spalle dell'esercito cartaginese. La fanteria avevano ormai libertà di azione.

La lucidità di questa prima parte del piano della battaglia è così sorprendente, che tutti gli sto-

alle file dell'esercito romano, era un mezzo quasi sicuro per renderli inoffensivi; ma avrebbe anche potuto significare la catastrofe. Come a Cartagena Scipione aveva tentato un impossibile assalto frontale, sicuro di passare alle spalle del nemico col reparto che aveva inviato attraverso la sottile striscia di terra ferma, lasciata libera dalla marea; così a Zama riesci a sgomberare dal terreno tutto ciò che non era l'arma nella quale i romani avevano un'assoluta superiorità: la fanteria. Senza dubbio Zama fu un capolavoro di calcolo e di previsione.

Ma fu anche un monumento di coraggio e di ardimento. Scipione in prima fila affrontò la carica degli elefanti, e si trovò tra i veliti a lanciare il pilo contro i paurosi e formidabili animali. Era un gioco calcolato in modo che, in caso di successo, avrebbe dato il successo completo; ma certo fu un gioco pieno di pericoli. La fanteria leggera e gli arcieri combatterono a lungo contro gli elefanti, molti ne uccisero, ma lascia-





M A R M O

ERA il titolo del film che ora si chiama LA FOSSA DEGLI ANGELI.

Marmo, mi piaceva di più. Era un titolo asciutto, direi, verticale; un titolo senza sorriso e senza terrore; austero come la vita, i pensieri, il lavoro di quella gente di montagna, artigiani di bellezza.

Ma si trovò che *Marmo* poteva far pensare a un documentario. Io ho insistito molto. Ripensavo a titoli analoghi, belli e fortunati come ASPALTO e ACCIAIO. Però *Marmo* quasi mi pareva più accogliente e socievole.

Mi osservarono: « Se tu vedessi, sul cartellone, il titolo *Marmo*, ti invoglierebbe a correre al cinema? » — « Io, sì » — « Ma, le donne? » — Argomento decisivo.

Allora, si cercò nei nomi di località delle vallate marmifere. Molte delle nostre cave di Carrara (vorrei poter spiegare che le cave di autentico marmo, cioè del più nobile materiale, sono soltanto a Carrara e precisamente in quella parte della montagna Apuana versante verso il mare; ma sarebbe non dir nulla per chi non è accostumato a quei luoghi) — dunque: molte delle nostre cave di Carrara hanno gentilissimi nomi che bene si addicono al carattere di quell'Alpe così

soave nella sua robusta squadratura; di pelle così delicata pur nella conformazione arditissima, dantesca, della sua orografia.

« Monti sorgenti dall'acque ed elevati al cielo » — ma l'acqua è il mare; così vicino a quella catena alpina da parere a un tiro di fucile quando il sole a picco lo accende come un bracere.

Gentili nomi quali, ad esempio *Fiordichiana* (o anche *Verdichiana*) e *Giona e Fossa degli Angeli*. Quando parlai della *Fossa degli Angeli* a Braggia indicandogli la Cava così denominata, il nome gli piacque e propose di adottarlo.

Perciò *Marmo* si chiama ora così.

* * *

Da anni, avendo vissuto sempre tra quei dirupi, in mezzo a quegli operai che stimo perchè esercitano il loro duro mestiere come i poeti compongono le loro strofe, seriamente religiosamente con dedizione e sacrificio, avevo in animo di fermare in qualche modo un momento della storia ignota di quegli eroi. La parola non ha nulla di letterario. La Montagna non si lascia ferire senza reazione. Afferra, stritola, e dove tocca lascia il segno: vuol'essere assalita con mente pacata con

arte sicura, e con animo eroico. E qualche volta si prende uno dei soldati di quella milizia.

Ho visto, sotto i miei occhi, più di una volta, più di uno di quei sacrifici umani. Ci sono famiglie che contano i loro morti sul lavoro come i guerrieri i loro morti in battaglia, ma con più umiltà.

Il capo della mia cava, aveva lasciato un dito sotto i sassi. Ma il sottocapo ci aveva lasciato il fratello, morto, tra due massi. Quel disgraziato parlava ancora, prima che gli sollevassero da dosso l'enorme peso che l'aveva ghermito dal bacino in giù. E il fratello aiutava alla bisogna. — Liberatemi — diceva il ghermito. E quando lo liberarono, subito era morto.

Dopo qualche anno, in una cava sopra la mia un uomo restò sotto una trana. La scena io l'ho richiamata nel film. Era l'ora del pane; cioè l'ora che gli operai interrompono il lavoro per riunirsi a mangiare quel boccone tutti insieme col capo cava in mezzo a loro. A un tratto uno scroscio ci fece alzare il capo. Uno scroscio lungo, subito seguito dal levarsi di una nube rossastra. « Si son fatti male da Domè » —. Le sirene diedero due, tre richiami. Un silenzio totale era intorno a noi. Fili elicoidali, perforatrici, martelli, tutto, immediatamente era rimasto immobile. Dalle altre cave più vicine per le morene detritiche vedevamo accorrere al soccorso i camerati.

Un sgomento muto empiva le valli.

Poi, qualcuno parlò.

« Come in guerra. Oggi a te domani a me ».

Era il sottocapo, quello che si era visto morire sotto gli occhi il fratello. E seguitava a sbocconcellare il suo pane, a occhi bassi, col cappello tirato sulla fronte.

Questa scena, nel film, credo che ci sia rimasta.

* * *

Di fronte a tanti racconti mondani, avventure di pampas e di ghiacciai, esotismi e folclore, io ho sentito questo soggetto, che è la vita degli artigiani di un duro artigianato; i cavaatori sospesi sul cielo in vista del mare. La loro agile forza; la loro tremenda fatica; le cantilene del loro lavoro, armonioso come il suono di strumenti musicali; il sacrificio, la fede, e soprattutto, il bisogno di credere di quella gente.

È stato notato che il cinematografo si astrae troppo dalla vita degli umili che non portano il *frak* che non vanno vestiti di rosso alla caccia alla volpe e che non hanno tormenti psicologici.

Hanno, però, passioni profonde e doti di carattere incomparabili.

Io ho avuto con me un sovrintendente il quale, rimasto vedovo, fino alla morte s'è conservato in costante fedeltà alla memoria della moglie, che gli aveva fatto tre figli e poi morì in ancora giovane età.

Non un lamento. Non una rappresentazione esteriore di questo serio e virile dolore. Ma la fedeltà alla memoria: piena, totale, senza esitazioni.

« C'era un Re, un Re di Tulè
che fino a morte costante
fu alla memoria... »

Come per questo episodio che sembra da nulla, per molti altri che ho visto e ricordo, il popolo di quei montanari che sorridono solo con gli occhi, seri e raccolti come la natura, mi è caro fino alla commozione, ripensandolo da qui, come da un comodo esilio volontario. Il carrarese è esiliato, solo se va a Sarzana o a Pisa, quando

non possa ritrovarsi la sera a dormire nel suo letto a casa sua.

Tutto questo avrei voluto mettere nel film. Compreso il vedovo.

Ma il cinematografo è cinematografico. Pur non avendolo concesso il *frate* né lo *smoking*, qualche cosa, o anche molto, al pubblico, si è dovuto concedere.

Io non ho visto il film, che è quasi ultimato, perché voglio vederlo tutto insieme. Ne ho avuto qualche rapida conoscenza, frammentaria e fugace.

Ma io sarei contento se attraverso al soggetto, alla sceneggiatura all'esecuzione risultasse questo atto di affettuoso omaggio che io volevo fare alla mia terra indimenticabile e infelice; a quegli operai intelligenti, operosi instancabili e capaci; a quel medio ceto che ha sofferto molte pene per amore della sua industria così possente un tempo, e che la crisi universale ha attanagliato più a fondo col suo morso; di quella montagna unica al mondo, forte, ferrigna e soave, color di cielo e istoriata di grandi angeli bianchi.

CESARE VICO LODOVICI

I 'Condottieri' a Firenze

Quelli che se ne intendono, uno dei segugi più sicuri per distinguere un artista autentico da un falso o fiasco artista, lo fanno consistere in ciò: che l'artista autentico, forse senza neanche rendersene conto, impronta di sé, del suo gusto, del suo tono, del suo fascino non l'opera soltanto, ma anche quanto lo circonda nella vita, le cose stesse con le quali viene a contatto. Chi è stato a notare che di tanti uomini, quanti ne ha conosciuti nella sua lunga e movimentata esistenza (guerra e Fiume compresi) Gabriele d'Annunzio, quelli dei quali egli ha avuto occasione di parlare e di scrivere avevano tutti, come per magia, nomi "d'annunziani"? Così abbiamo letto da qualche parte che, in una conversazione alla quale partecipò Bernard Shaw, il dialogo prende immediatamente una piega specialissima, come pensato da lui; e gli interlocutori stessi sembrano all'improvviso suoi personaggi di commedia, quasi usciti freschi freschi da quella sua caustica e speciosa fantasia di drammaturgo dialettico. Prepotenza arcana della "personalità". Tutto si modella su di essa, da essa prende colore; e fin le cose inanimate.

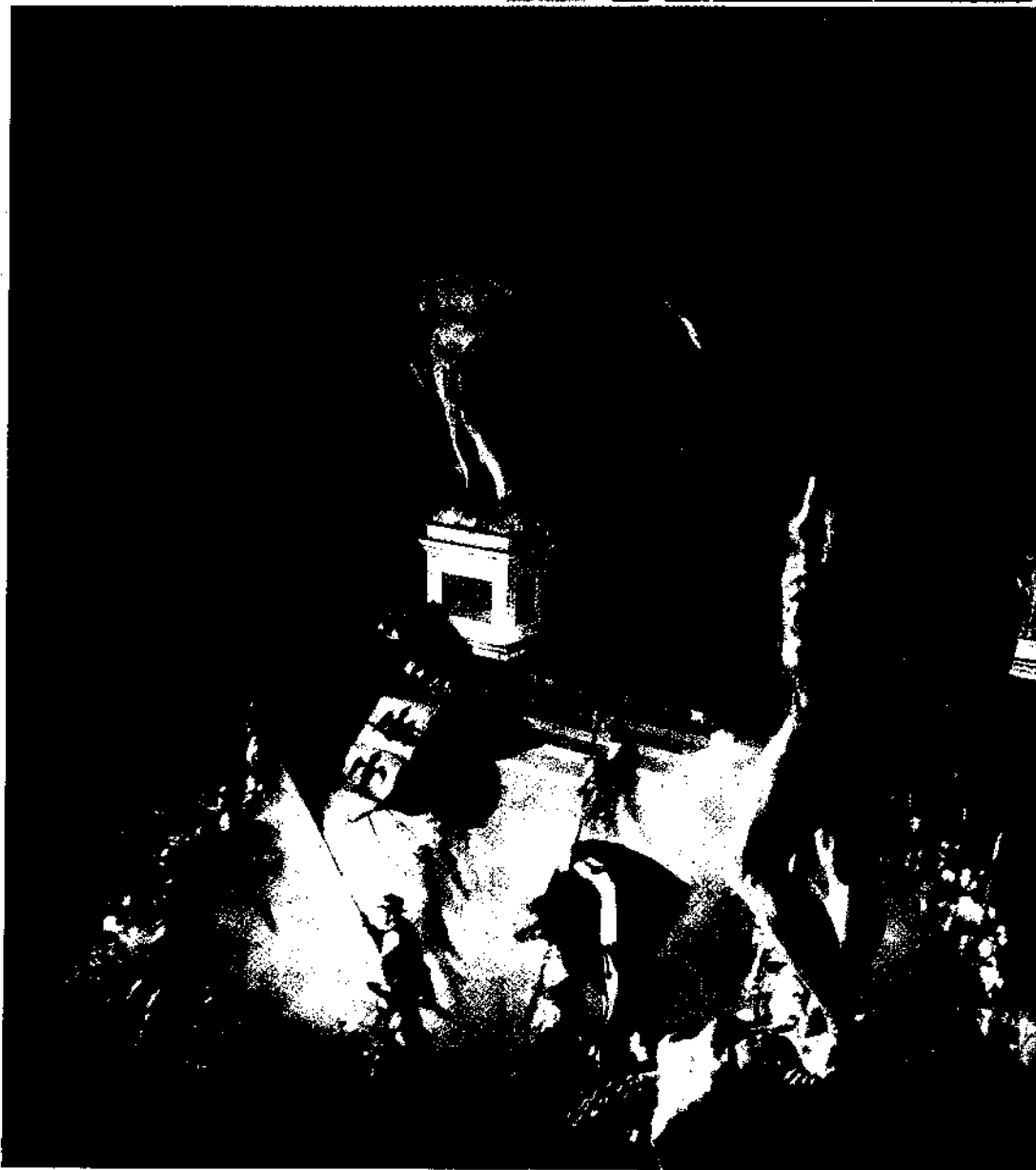
Pensavamo a questo fenomeno misterioso l'altra notte, assistendo a Firenze, in Piazza della Signoria, ad alcune riprese dei CONDOTTIERI. Ben nota ai turisti del mondo intero — o conosciuta almeno in fotografia — figurarsi quanto la celebre piazza sia familiare in ogni suo carattere e dettaglio ai fiorentini: perciò anche a chi scrive questa nota, modesto conterraneo di Giovanni dalle Bande Nere. Ebbene: arrivar sul luogo delle riprese e restare di stucco fu per me tutt'uno: Piazza della Signoria non aveva mutato di un'età, eppure non era più quella ch'io avevo conosciuta e amata fin dall'infanzia. Era una cosa totalmente diversa: una cosa "trenkeriana" fino all'incredibile. Le sagome e le pietre del palazzo famoso, le statue della gradinata e della Loggia, tutto obbediva ormai a una legge nuova ed estranea: tutto acquistava uno stile nuovo e diverso, aspro, fortemente chiaroscurato e drammatico; gli spigoli delle costruzioni non cadevano più secondo le leggi della statica e la riprova del filo a piombo, ma si slanciavano ora in diagonali ardite verso il cielo nero, secondo una volontà di « angolazione » che rivoluzionava dalle fondamenta gli aspetti a me domestici.

Potenti proiettori appostati nel buio gettavano crudi fasci di luce su quelle mura medievali e su quelle opere d'arte rinascimentali; nubi di fumo latteo si sprigionavano d'ogni dove; uomini d'acciaio in eroiche posture, lucido e scavato il volto, sorgevano qua e là con una terribilità guerriera e faziiosa; Sacripante il buffo girava come un'anima in pena, e pareva uscito, invece che da un canto carscalesco di Lorenzo il Magnifico, dalla bal-

ata romantica d'un tedesco innamorato dell'Italia.

Crollata la Firenze del nostro cuore? La Firenze del nostro sangue, la madre (e la figlia) della nostra cultura "umanistica"? Un'altra ne nasceva a quel posto: forse più barbarica all'apparenza. Ma di una tal forza interiore, ma di una così crudele energia plastica, che ora si capivano meglio anche noi fiorentini certi prodotti vulcanici — da Dante a Ferruccio — di questa terra botticelliana. Treaker montanaro aveva ritrovato sotto al manto fiorito della Rinascenza certa tragicità etrusca, certo rissoso genio della mia patria contraddittoria.

MARCO AQUI



LA "CONTESSA DI PARMA"



BLASETTI 'gira' a Torino. Da tempo gli stabilimenti dell'antica Fert, nel sobborgo fuori mano, apparivano vuoti e tristi; qualche monello guardava, passando, le parole 'Viva Maciste' tratteggiate a carbone sui muri esterni, quindici anni fa, e vi scriveva sotto, magari, *viva la Juventus*.

Là, sotto il fuoco dei riflettori, le cose cambiano: l'affaccendarsi pacato ma risoluto di Blasetti, gli sguardi vigili e scrutatori di Soldati e di Borghesi, il silenzioso andirivieni degli addetti alle luci, e, soprattutto, la luce folgorante di migliaia di candele impongono soggezione.

Si gira la CONTESSA DI PARMA: un film che incontrerà senza dubbio il favore popolare per la sorridente trama su cui si aggira la vicenda, e per il contorno di belle figliole che saranno numerose come non mai: la protagonista impersonifica una indossatrice d'una grande casa di mode, e questo è ottimo spunto per far assistere il pubblico ad una sfilata di modelli nei locali della Casa, prima, e ad uno spettacolo di moda, poi, al teatro del Sestriere.

Il protagonista inoltre figura come uno sportivo, centroattacco di una grande squadra di calcio. Qualche scena di sci, in montagna, qualche scena all'ippodromo, una partita di calcio, che occorre di più perché un film diventi popolare?

Anche le cronache di *Cinema* di un mese fa notavano che nella DAMIGELLA DI BARD, da una commedia di Salvator Gotta, « si cerca di lavorare su una certa poesia sentimentale della vecchia Torino ». La DAMIGELLA DI BARD è un film della I.C.I. Anche della I.C.I. è CAVALERIA dove, se non facciamo un processo sbagliato alle intenzioni, si è egualmente cercato di « lavorare su una certa poesia sentimentale della vecchia Torino »: il ballo a Palazzo Madama con il concorso della giovane aristocrazia torinese, le scene della scuola di Pinerolo ed altre ancora. Torino come città sabauda, come capitale del Piemonte, come nucleo originario dell'Italia: per suscitare emozioni torinesi non è necessaria esclusivamente la mole Antonelliana o piazza Castello, ma basta qualunque panorama storico-paesistico del Piemonte; sia la vecchia Avigliana o l'antica Aosta, come Pinerolo o, oggi, il Sestriere.

Se non andiamo errati, anche nella CONTESSA DI PARMA si è voluto far risaltare l'anima di Torino. Molte scene si svolgono in un nuovo grande albergo torinese che anticipa quello che sta per sorgere in via Roma, e che è destinato a riprendere l'antica tradizione signorilmente ospitale del vecchio *Albergo Europa* scomparso con il recente rinnovamento della maggior arteria cittadina. Altre scene si svolgono in una Casa di mode, anch'essa in un certo senso sintesi ed apoteosi di una delle tradizioni caratteristiche torinesi: quella di Torino città delle sartine, della moda. Esterni che ricordano la fama secolare di Torino architettonica (quando essa era capitale e la Savoia non ancora francese, da Chambéry i sudditi attraversavano le Alpi per venire ad ammirare la monumentale città) si stanno 'girando' in piazza Castello e presso la Gran Madre di Dio; non mancheranno scene di collina nè (ultimissima fama recente di Torino piemontese) del Sestriere.

VALENTINO BROSIÒ

1. Blasetti dirige una ripresa nell'interno della stazione di Torino. — 2. Un interno del grande albergo di Torino, in cui si svolgono parecchie scene della "Contessa di Parma". Da sinistra: Valenti, Melnati, la Cegani e la Denis. — 3. Nello Stadio Mussolini a Torino. Cena discute con un ufficiale giudiziario che vuol sequestrargli l'automobile (Produz. I.C.I.)

NON PERDERE LA TESTA



Samuel Goldwin illustra a Merle Oberon e David Niven la sceneggiatura del nuovo film da lui prodotto "Love Under Fire".

IL SUCCESSO è come una donna volubile. Può sembrare un paradosso: eppure nell'industria cinematografica vien rovinata più gente dal successo che dall'insuccesso. Il ruolo sfortunato che, sullo schermo, compete al successo degli attori e delle attrici, è dovuto al fatto che la maggior parte di costoro non sanno digerirlo. Si tratta quasi sempre di persone provate dalle avversità, abituate, dai duri colpi della vita, ad esser grate per il più piccolo favore ricevuto. E quando gli Dei gettano loro i lauri d'oro del successo, essi perdono la testa. E subitamente il successo, deridendoli, fugge via, lasciando dietro di sé delle 'stelle' forse più sagge e più tristi, ma per le quali non si ripeterà certo più quella magnifica opportunità.

La fortuna, in cinematografia, raramente si presenta due volte. Una ragazza o un uomo possono, scioccamente, lasciarsi sfuggire il loro attimo di fortuna ed aspettare con pazienza che una seconda possibilità si presenti. Ma io so per esperienza che aspetteranno per un pezzo.

D'altra parte, vi sono certe 'stelle' che conoscono il segreto di come trattare il successo e che pertanto rimangono sullo schermo senza contare gli anni. Ma si tratta di persone assennate e graziose che certamente sarebbero riuscite in qualsiasi carriera.

Una delle più grandi difficoltà dell'industria cinematografica è data precisamente dal vocabolo 'stella' che, a Hollywood, si usa a torto e a ragione: ogni attore ed ogni attrice che abbia recitato una parte di primo piano in un film, si crede una 'stella'. E dimenticano, costoro, che la parola 'stella' non è un'espressione vuota. Essa comporta una capacità di reddito finanziario ben definita, e cioè l'abilità di attirare al botteghino dei cinematografi un determinato numero di persone.

In tutta Hollywood non vi sono più di dieci persone cui si possa realmente dare l'appellativo di 'stelle'. Certo, vi sono centinaia di attori ottimi, bravi, indifferenti e mediocri che si considerano 'stelle', ma per il produttore, che ha l'ingrato compito non sol-

tanto di realizzare i films, ma di sorvegliare il loro successo o il loro fallimento sul mercato mondiale, questo libero uso della parola 'stella' ha un significato molto relativo. Noi sappiamo con precisione quali attori sono 'stelle' e quali non lo sono. I nostri bilanci di fine d'anno ci dimostrano i gusti del pubblico assai meglio di quanto lo faccia un attore chiedendoci un aumento di stipendio o uno di quei 'bungalow' riservati alle 'stelle'.

Una delle ragioni di questa falsa valutazione da parte degli attori, è dovuta al fatto commovente che spesso essi stessi finiscono col credere quel che si dice di loro nella pubblicità. Dimenticano che noi produttori cerchiamo i migliori scrittori del mondo giornalistico per incaricarli della nostra pubblicità, onde dirigere l'opinione pubblica verso le nostre 'stelle'. Alcune 'stelle' sono abbastanza equilibrate per stimare al suo giusto valore questa necessaria campagna pubblicitaria, e mantengono la loro modestia e il loro buon senso. Altre, sventuratamente, perdono la testa e si scavano con le proprie mani la tomba. Ho visto troppi attori che, dopo aver acquistato la popolarità e la fama in gran parte per merito della cortesia di alcuni giornalisti, della campagna pubblicitaria o dei vari uffici stampa, si mostrano freddi e sprezzanti verso quegli stessi giornalisti, dimenticando che il giornale con la medesima facilità con cui crea una fama riesce a demolirla: testimoni ne sono varie ex-stelle, che ora lavorano come comparse a Hollywood, e che sono ben liete di potervi modestamente guadagnare il pane.

Il denaro è uno dei fattori che determina il fallimento di tanti successi cinematografici. Saper far fronte ad un grande e subitaneo successo finanziario è un'arte; e pochi hanno la forza di rendersi conto che sia un'arte.

Un attore od attrice, provenienti da una piccola città del Mid-West, si presentano ad Hollywood animati dall'ambizione e dal desiderio di riuscire. Un produttore decide di tentare la sorte lanciando la ragazza. Per i soli provini cinematografici, intesi a determinare la fotogenia dell'attrice, gli occorreranno circa dollari 800, mentre dovrà spendere migliaia di dollari per i costumi, il truccaggio e gli altri elementi di lancio. Oltre a ciò, dovrà provvedere a tutelare la vita privata della nuova recluta, consigliandola come pochi genitori hanno l'intelligenza di consigliare i figli; e infine le dovrà provvedere un'atmosfera affascinante, una bella casa, delle automobili, delle toilettes ricche di novità, tutto l'occorrente per sostenere la campagna pubblicitaria. La ragazza può riuscire. Se riesce, bisogna credere ch'ella abbia al suo attivo talento e abilità. Eppure, se questa ragazza riesce, può darsi che ella decida immediatamente di dover guadagnare la stessa somma della Garbo. Ella dimentica che il produttore ha molto rischiato per lei, che forse, nel medesimo tempo, egli ha offerto la medesima opportunità ad altre sei ragazze che non sono riuscite, e che il denaro così inutilmente speso deve in qualche modo essere compensato. La ragazza che è riuscita, dimentica che il produttore ha arrischiato molto su di lei, sul suo possibile successo. Qualora la neo-stella persegua nelle sue richieste esorbitanti e il produttore si stanchi della lotta e decida di farle tentare altrove la sorte, voi potrete esser certi che la ragazza spenderà fino al suo ultimo centesimo. Ella dimenticherà che un guadagno di mille dollari alla settimana a Hollywood, non significa possedere un capitale sicuro di cui i mille dollari siano la rendita. Ella spenderà il suo capitale a misura che lo guadagna, per finire, eventualmente, nei ranghi delle comparse, gemendo sulla crudeltà di Hollywood. Ho visto accadere tutto questo tante volte.

Consideriamo, per esempio, alcune delle nostre più grandi 'stelle', fra quelle che realmente meritano tale appellativo e che hanno mantenuto le posizioni acquisite: Gary Cooper e Clark Gable hanno saputo mantenersi sulla vetta per molto tempo; per molto tempo; per molto tempo; essi abbiano un gran-

Samuel Goldwin ha scelto CINEMA per esprimere in Europa le sue idee, dettate da una profonda e sana esperienza dell'ambiente cinematografico di cui egli è uno dei massimi esponenti.



'These Three', il film di cui Samuel Goldwyn parla nel testo di questo articolo. (Nella fotografia: Miriam Hopkins, Joel McCrea e Merle Oberon).

de talento, una bella presenza ed altre attrattive personali, rimane fermo che l'uno e l'altro hanno dimostrato di saper far fronte con grazia al successo. Fra parentesi io considero Cooper e Gable le due 'stelle' principali, nel mondo romantico maschile hollywoodiano. Si tratta di 'stelle' autentiche, perchè il pubblico desidera vederli e rivederli, e manifesta questo suo desiderio con l'accorrere ai loro film.

Gary Cooper personifica il tipo caratteristico del bravo giovane americano. È un vero eroe, e questo risulta sullo schermo. Ritengo che una delle più belle qualità di Gary sia la sua modestia e il suo ritegno: egli tende sempre a diminuire i suoi meriti per dar credito ai colleghi. Ed è forse questa una delle ragioni che lo hanno mantenuto all'alto livello conseguito negli ultimi dieci anni. Non potrò mai dimenticare il mio primo incontro con Gary Cooper. Fu nel giugno 1926 mentre mi accingeva alla realizzazione del film *THE WINNING OF BARBARA WORTH* di Harold Bell Wright, che doveva essere interpretato da Ronald Colman e da Vilma Banky. Mi occorreva un bel giovane, alto, per la seconda parte maschile, ed era mio desiderio 'scoprire' una nuova personalità per quel ruolo. Avevo già esaminato centinaia di giovani e incominciavo a scoraggiarmi, quando i miei assistenti mi presentarono circa un centinaio di ex-cowboys che sfilarono l'uno dopo l'altro nel mio studio. Io scuotevo sempre la testa, finchè un timido spilungone comparve. Balzai in piedi: « Voi siete Abe Lee! » esclamai. « No, signore » rispose il giovane, « Io sono Frank Cooper di Montana ». Ed era infatti, Gary Cooper, come fu subito conosciuto, ed io mi resi conto immediatamente che si trattava di un ragazzo dotato di quelle qualità che lo avrebbero fatto diventare l'idolo delle folle.

Gary potrebbe aver dimenticato quel lontano giorno del 1926. Ma egli lo ricorda ancora, e non tralascia occasione per rammentarmi come io l'abbia 'scoperto' e come debba a me i suoi inizi. È piacevole, in questa industria, aver a che fare con uomini come lui, con ragazzoni semplici e ricchi di entusiasmo, che non si lasciano inebriare dal successo ma sono sempre pronti ad apprendere. Quando si tratta di affari, Gary si mette sempre da parte e lascia carta libera al suo agente, il Col. Jack Moss. « A Jack tocca di occuparsi degli affari ed a me di recitare », afferma Gary, con la sua voce strascicata. È questa è un'altra prova della bella fiducia di Gary. Egli non si lascia inebriare dal successo e questa è la ragione per cui ancora ne gode.

Clark Gable costituisce un altro esempio di un uomo che avrebbe conseguito il successo in qualsiasi carriera per le sue belle e virili qualità. Egli personifica il giovane Lochinvar che fugge dal West trasportando sul suo cavallo la ragazza rapita. Il suo formidabile successo di cassetta si mantiene immutato. Gable è nella vita quale ci appare sullo schermo; potete tranquillamente esortarlo, richiamarlo, indirizzarlo: vi ascolterà sorridente, desideroso di migliorare, senza mai ricordare che è uno degli idoli delle folle di ogni continente.

Norma Shearer, fra le donne, mantiene immutata la sua posizione e benchè ciò sia dovuto in gran parte al suo eccezionale talento ed alla sua bellezza, per altrettanto è dovuto alla sua grande modestia. Il mondo giornalistico ha molto affetto per lei e continua a diffondere il vangelo delle sue meravigliose qualità, perchè apprezza il magnifico carattere della diva. Così Norma rimane da anni sulle vette.

In contrasto a queste persone, mi viene in mente un giovane e timido astro di qualche anno fa. Non lo nomino, perchè so che egli avrebbe dispiacere di veder rammentati i suoi errori, ora che è troppo tardi per porvi rimedio.

'Una delle ragioni perchè gli attori di cinema perdono la testa è dovuta al fatto commovente che possono cadere vero ciò che si dice di loro nelle pubblicità Julia Caro.'

Un produttore dall'intuito acuto si assunse il lancio di questo ragazzo e lo rese famoso: come un saggio padre, il produttore vegliava su di lui, sceglieva i soggetti adatti al suo temperamento, tutelava la sua vita privata e perfino gli era largo di consigli negli investimenti finanziari. Se non che, il ragazzo non seppe sopportare il successo. Di colpo, cadde vittima dell'adulazione e, peggio, incominciò a credere ad ogni parola della pubblicità che il produttore andava escogitando per lanciarlo: l'abilità che gli si attribuiva nello scegliere i soggetti, o nel dirigere, o nello scegliere gli interpreti il povero ragazzo la prendeva come moneta buona! Così esaltato, lasciò il produttore e gli altri cui doveva il suo successo, e decise di far tutto da sé. In tal modo, da uno stipendio di 10.000 dollari la settimana, in poco tempo finì col non guadagnare più nulla. Il film che realizzò da sé, senza la sagacia di coloro che l'avevano 'scoperto', fallì, ed egli ora si contenta di sbarcare il lunario. Si tratta di un caso pietoso perchè questa 'stella' costituiva una delle nostre preferite personalità dello schermo. Ma egli non è stato all'altezza del suo successo. Le mie 'stelle', non di-



Quelli che 'non hanno perduto la testa' e dei quali Goldwyn lesse un commosso elogio nel suo...

versamente dalle altre, debbono imparare questa lezione. Tutte, nell'industria cinematografica, attraversano le medesime fasi, ma le une le superano, mentre le altre precipitano rapidamente nell'ombra.

Ruth Chatterton, per esempio, è un'attrice di grande esperienza: ella conosce il palcoscenico e lo schermo ed ha sempre goduto di una grande reputazione. Ciò nonostante, quando io decisi di affidarle il ruolo di Frau Dodsworth del romanzo *Dodsworth* di Sinclair Lewis, degli 'amici' cattivi consiglieri tentarono di distoglierla: « Il tuo personaggio non riesce a riconquistare il marito », uno di essi disse a Ruth. « Dovresti personificare una donna non più giovane » disse un altro. « Si tratta veramente di un personaggio molto meschino e il pubblico ti odierà, Ruth », insinuò un terzo. Se Ruth Chatterton non avesse avuto la testa a posto, si sarebbe lasciata distogliere dal più grande ruolo della sua carriera cinematografica. Ella, invece, mi riferì queste obiezioni, ed io le spiegai che nessuna

attrice deve mai temere un ruolo che le dia il modo di creare una grande interpretazione, sia che essa vi conquisti un uomo o lo perda, sia che appaia buona o meschina. « Avete ragione », annuì Ruth. Infatti la sua interpretazione di Frau Dodsworth, ha valso a darle un nuovo slancio sullo schermo: l'ha elevata nell'opinione pubblica e tutto questo perché non ha perso la testa.

Mentre lavoravo per la realizzazione di *THESE THREE* Merle Oberon e Miriam Hopkins mi chiesero entrambe di venir escluse dal film: l'una e l'altra ritenevano che le parti infantili avrebbero sopraffatto le loro; l'una e l'altra erano state sconsigliate dall'apparire nel film dai loro 'amici'.

« Si tratta di un grande film », dissi loro. « Mi sarebbe facile farvi recitare in pellicole in cui non vi siano altri attori di primo piano, ma simili pellicole vi rovinerebbero. Ricordatevi che nessun attore e nessuna attrice è più grande del film nel quale recita. Se *THESE THREE* riuscirà, come credo, un grande film, entrambe ne risentirete un vantaggio, qualunque siano gli altri attori che vi compaiono ». In effetti, dopo il brillante successo della pellicola, le due ragazze tornarono da me per ringraziarmi. Erano state abbastanza intelligenti per capire che io avevo ragione. Avevano saputo tenere la

Attori ed aspiranti attori, leggete questo articolo e — soprattutto — meditate!



Merle Oberon e Miriam Hopkins mi chiesero di venir escluse dal film: ritenevano che le parti infantili avrebbero sopraffatto le loro...

testa a posto, ed è questa la qualità indispensabile per mantenere il successo.

Vicino a queste, ho anche avuto attrici che, una volta 'scoperte', si esaltarono al punto di pretendere lo stesso salario di una Garbo.

« Come potete ritenermi inferiore alla Garbo? » chiedeva una di esse.

« Va bene, non discuto menomamente il vostro valore nè che possiate eguagliare la Garbo, se ne siete convinta! Ma vi è un perchè... perchè — le rispondevo — il pubblico vi può sostituire con un'altra ragazza, mentre di Garbo ce ne è una sola, ed è insostituibile. Ed insostituibili sono Clark Gable e Gary Cooper e pochi altri, veramente grandi, che si contano sulla punta delle dita. Fintanto che il pubblico non giudica un attore od un'attrice insostituibile, non si può parlare di 'stelle' vere, ma di 'stelle' effimere, di quelle tali 'stelle' che la campagna pubblicitaria lancia per saggiare da una parte i gusti del pubblico e dall'altra la intelligenza degli attori. E questo non dipende da noi produttori; non siamo noi a decidere; il pubblico lo fa per noi ».

In ultima analisi, tutto si riduce ad una questione di intelligenza o di stupidaggine. Le donne affascinanti e i begli uomini possono essere stupidi, nè più nè meno come gli uomini e le donne comuni

possono avere una intelligenza brillante. Una persona stupida fallirà sempre, qualunque sia il lavoro che essa intraprenda, dal momento che non riuscirà a vedere più lontano del proprio naso.

Potete dunque essere sicuri che le 'stelle' che mantengono le posizioni acquisite sono realmente intelligenti; non è la bellezza l'elemento essenziale; mentre quelle che cadono sul ciglio della via dopo avere per un attimo assaporato il successo, sono vittime della loro stupidaggine anche se sono bellissime. Perchè il successo ha montato loro la testa!

SAMUEL GOLDWYN



articolo: Gary Cooper, Norma Shearer, Ruth Chatterton, Miriam Hopkins, Clark Gable.

Incontri incomprensibili della jungla



so modo, forse, anche il direttore di produzione — simile al banchiere Rothschild che ricevé, se vi ricordate, le notizie sulla battaglia di Waterloo a mezzo di un piccione viaggiatore — riceverà ogni tanto messaggi come questo: « Piove a rovescio. Costretti a trasformare film da operetta in tragedia ». E lui che non può rispondere: perchè i piccioni ritornano a casa, sì, ma non vanno mai via da casa se non per forza. terminate le giornate nella jungla, quest'ultima non tarda a restituire la visita. Ecco lo scimpanzé il quale, arrivato a Hollywood, si mette in gara



PER FAR un film di jungla non è che si debba assolutamente andare nella jungla; ma un film ben fatto troverà almeno una via di mezzo. Così per girare LA REGINA DELLA JUNGLA, un film della Paramount attualmente in lavorazione, una truppa di attori è partita per la montagna dove si trova ad una distanza di otto chilometri dal più vicino telefono. Questo fatto comporta problemi speciali, ammesso che né la Regina della jungla né i suoi compagni abbiano intenzione di rompere del tutto i rapporti diplomatici con i Paesi civilizzati. Ma anche questo problema si risolve: non dovete credere che una Casa cinematografica americana sia provvista soltanto delle cose più compli-

cate e moderne; essa dispone anche di mezzi primitivi nel caso che i recentissimi non funzionino. Ed ecco (in basso a sinistra) il piccione viaggiatore che viene lanciato per portare a grande velocità verso Hollywood non dico la pellicola impressionata nella jungla (perchè la bestiolina protesterebbe), ma qualche leggero biglietto di gentili pensieri destinati agli amici. Nello stes-

per il campionato di mimica (al centro) con l'attrice Martha Raye, specializzata nelle più strane espressioni del volto. Nella fotografia vediamo i due concorrenti che stanno sganasciandosi dalle risa. Chi non lo sapesse non lo indovinerrebbe; ma bisogna ricordarsi che, secondo gli scienziati, il riso era originariamente un modo di esporre i denti per far paura al nemico. E perciò può darsi (come infatti succede qualche volta fra chi invita e l'ospite) che pur ridendo cordialmente assieme, in fondo ambedue vogliono farsi paura.

Certo si è che un contatto troppo intimo fra jungla e mondo civilizzato rimane sempre rischioso. Ecco la Regina della jungla, Dorothy Lamour — il cui costume è più tropicale a Hollywood che non quando essa lancia i piccioni dalla jungla — che carezza una tigre (in alto). È una tigre giovane e pacifica; ma già basta il suo semplice aspetto di bestia selvaggia per ispirarci qualche dubbio sull'autenticità della regina. Il contrasto si intensificherà quando l'animale, diventato più forte, comincerà a inseguire i costumi della jungla a chiunque si avvicini per apprenderli. In un certo senso, dunque, converrebbe forse girare i film di jungla lasciando la jungla stessa in quelle regioni lontane dove con comodo arrivano soltanto i piccioni viaggiatori.

C. H. DOYLE



Un film di jungla girato in Germania



Harry Piel (seduto) a colloquio con un elefante.

L'INSTANCABILE Harry Piel, i cui film sono ben noti in Italia da tanti anni, ha compiuto un'altra fatica d'Ereole. Durante una carriera cinematografica di quasi venticinque anni, il Piel ha realizzato più di cento film, in veste non solo di regista e di attore ma, quando era il caso, anche di produttore, di scenarista e montatore. Malgrado questa mole di lavoro lungo e ininterrotto, le forze di Harry Piel sono tutt'altro che consumate. Il suo più recente film ne dà la prova.

Da molti anni, il Piel è in grande domestichezza con le bestie feroci d'ogni genere. Nel 1913 si servì di una mandria di orsi polari per un suo film. Nel 1927 aveva fatto un grande film (PÁNICO) con animali selvaggi, che per poco non gli costò la vita. Ma queste pericolose esperienze non gli hanno tolto il gusto degli ardui. Ecco infatti che ne ha affrontati dei nuovi nel film LA JUNGLA IN RIVOLTA che ha presentato in soprappiù considerevoli difficoltà organizzative e tecniche.

Mai prima d'oggi si era avuto il coraggio di 'girare' tutti gli esterni di un film simile in territorio europeo: un film di ambiente esotico, pieno di elefanti, di antilopi, di tori bianchi, di cavalli e perfino con una tigre. Fatta eccezione per una scena di quaranta metri che mostra le abluzioni rituali degli Indiani sulle rive del Gange e che fu tolta da un film documentario, tutte le scene sono state girate o al giardino zoologico di Hellabrunn nei dintorni di Monaco di Baviera, o nell'isola di Rügen sul Mar Baltico fra Binz e Sass-

nitz. Harry Piel, intervistato da noi per *Cinema*, ci confessa che è stato questo il suo film più difficile, più pericoloso e più snervante.

Dai giardini zoologici di Hannover, Norimberga, Halle e Hellabrunn, Harry Piel personalmente scelse i venticinque elefanti più belli. Alcuni se li portò dietro anche a Rügen, dove, in un'insenatura, era

stata creata una perfetta imitazione di una costa africana con palmiti. Le foglie delle palme eran vere: le aveva fornite il porto di Amburgo. Ma ci vollero cinquanta famiglie di operai per stirare a dovere queste foglie rimaste a lungo compresse nelle stive, e in seguito una schiera di pittori vi applicò del color verde per rinfrescarle. Per i tronchi delle palme, poi, ci si servì di quelli di alberi che già si trovavano sul luogo.



La preparazione di una scena di caccia.

rivestiti però artificialmente con un'appropriata copertura di stucco.

La realizzazione richiese sacrifici straordinari da tutti i partecipanti. L'acqua da bere e quella occorrente per la preparazione delle vernici doveva esser portata da una distanza di 14 chilometri. La *troupe* doveva portar con sé le lampade per l'illuminazione, le macchine per la corrente elettrica, le gabbie per le bestie, l'approvvigionamen-

to e così via. Le tende e le palme erano appena pronte che una marea violenta distrusse ogni cosa. Le prese sulla costa rappresentano una continua lotta contro i capricci del tempo e delle bestie.

Venticinque fra guardiani e domatori furono necessari per sorvegliare durante le riprese gli elefanti o le altre bestie. Un giovane aiuto-regista, che un giorno aveva dato un colpo di bastone ad uno degli elefanti, dovè allontanarsi dal luogo dell'azione a causa dell'elefante che non esitava a dar la caccia al... malfattore non appena questi gli veniva a tiro di proboscide.

La parte più pericolosa delle riprese fu però costituita dalle 14 giornate di lavoro con la tigre imprestata da un circo. Piel si presentò alla bestia senza armi e senza alcun'altra protezione. L'amicizia fra lui e la fiera sorse così rapida e spontanea che il domatore di quest'ultima ne divenne addirittura geloso. L'intero terreno sul quale erano costruite le rovine e le caverne destinate a rappresentare il domicilio della tigre, era circondato da alte cancellate di ferro. Al di fuori stava la macchina da presa; all'interno Harry Piel si accapigliava, giocava, combatteva e dormiva con la tigre. Una sua speciale sensibilità per il carattere e le reazioni delle belve — facoltà già provata e sviluppata in altri film — gli permise di compiere prodezze raramente fatte finora anche da domatori di professione, e tanto meno da registi cinematografici. Ho avuto agio di persuadermi con i miei occhi che, oltre allo sforzo psichico, la resistenza fisica richiesta da quelle 14 giornate fu più che considerevole: non c'era punto del corpo di Harry Piel che non avesse graffiature e cicatrici, perchè anche i più 'amichevoli' colpi di zampa facevano penetrar quelle terribili unghie nella pelle del viso e del corpo. Gli intervalli fra le varie prese trascorrevano a spennellare il corpo di Piel, da capo a piedi, con tintura di iodio.

Nonostante tutto ciò, neanche un collaboratore alla realizzazione del film ha subito il minimo infortunio. E il pubblico italiano ha già avuto modo di constatare che la 'jungla' creata con tante difficoltà su terreno europeo dà la perfetta illusione del vero.

FRITZ HOCK



Si innalzano le 'palme'.



La gabbia nella quale sono state girate le scene tra Piel e la tigre.

...NON ME LO RACCONTARE

Voi non leggete libri gialli? Io li leggo e me ne trovo bene.

Se ho un libro giallo nuovo da leggere e un amico che già lo conosce mi vuol dire come va a finire e chi è l'assassino, io gli dico recisamente « non me lo raccontare »: è un vero casus belli, questo, per un lettore di libri gialli. Perché in un libro giallo, come in un dramma giallo o in un film giallo, il solo interesse, la sola ragione d'essere, è quella del « come va a finire » del « chi è il colpevole », e così via. Basterebbe questo per far capire ai produttori cinematografici quale enorme errore essi commettono realizzando dei film gialli tratti da romanzi in voga o da commedie a successo.

Il pubblico che nella maggior parte ha già letto il libro o ha già visto il dramma, o si è sentito raccontare l'uno o l'altro da un amico, non ha nessunissimo interesse ad andare a vedere il film. Sa già « come va a finire »: e tutto il resto in un film giallo non presenta nessun elemento di attrazione.

Se i produttori sentono proprio la necessità di fare dei film gialli, se il medico glielo ha ordinato come cura, cerchino almeno di fare dei gialli originali. In cinematografia è principio estetico (mai osservato e mai rispettato) di non trarre film da opere letterarie, drammi, romanzi, novelle o addirittura canzonette (c'è stata in Italia una casa che s'era specializzata nel trarre dei film dalle canzonette napoletane!); per quello che riguarda i « gialli » il principio non è soltanto estetico, nel qual caso i produttori potrebbero infischiarne come fanno in effetti, ma anche commerciale.

È siccome i film gialli si realizzano a scopi puramente commerciali... non sarebbe meglio addirittura non farne più? Il pubblico sembra essere di questa opinione.

il 40

★



Con la morte di Gianfranco Giachetti, avvenuta il 30 novembre in una clinica romana, scompare non soltanto il più grande attore che il teatro veneziano abbia avuto in questi ultimi anni, ma anche uno dei più notevoli interpreti del cinema italiano. Un attore popolarissimo che il pubblico delle sale di proiezione ammirava sempre con quella particolare cordialità che la sua arte discreta, misuratissima e pur piena di umanità sapeva ispirare, soprattutto quando egli si produceva nelle parti di personaggi equilibratori, il cui buon senso doveva accordarsi a volta a volta con la fermezza e la bonomia, con l'umorismo e il patetico.

Noi lo ricordiamo particolarmente nel ruolo che egli ebbe nel film di Camerini FIGARO E LA SUA GRAN GIORNATA, dove in quell'atmosfera sbarazzina e in quell'ambiente paesano, fine di secolo, fra velocipedi e la prima macchina ferroviaria, fra i salotti discreti di casa e il circolo comunale e i comici di passaggio egli si muoveva con agilità appassionata, elettrizzato da quella gran sbornia che si era preso per la vita dei comici.

E chi non rammenta il medico in barocco nel film VECCHIA GUARDIA? Erano queste infatti le parti a cui egli sapeva dare un rilievo pieno di pudore e un'interpretazione perfetta.

Una notte sul Monte Calvo



Dal corto metraggio 'La notte sul Monte Calvo' di A. Alexieff e C. Parker. (Filmtecknik).

I DISEGNI animati tanto cari al pubblico hanno divulgato la coscienza del fatto che il cinematografo non è rigidamente collegato alla riproduzione fotografica di cose reali. E chi conosce un po' la preistoria dell'arte filmistica sa benissimo che l'immagine animata non è sorta come fotografia, bensì come disegno vivente. Le immagini che si trovano su quel disco creato nel 1832 da Plateau e da Stampfer — che posto in movimento rotatorio dava la sensazione di una scena animata — non erano fotografie, ma semplici disegni; e se, sessanta anni dopo, la fotografia iniziò una marcia trionfale sullo schermo, condannando il disegno animato a un funzione secondaria, si può ciò nonostante sostenere che l'immagine voluta dal disegnatore o dal pittore è sempre più 'vicina' all'arte che non il film 'fotografato'; la materia grezza di quest'ultimo, infatti, rimane sempre la riproduzione meccanica delle cose reali, ed i più ingegnosi e soggettivi metodi di ripresa non superano mai un ultimo residuo materiale che si oppone alla forza creatrice dell'artista, mentre è completamente libero il volto dell'invenzione poetica quando si tratti di creare col pennello l'immagine animata. Si può dire di più: dato che il cinema 'fotografato' sembra destinato a finire come puro strumento — anche se perfetto — di riproduzione, non è impossibile che dopo un certo tempo l'arte dell'immagine animata si trasferisca nelle mani dei pittori. Non è un fatto significativo che fra i pochissimi artisti autentici del cinema attuale quello meno discusso sia proprio Walt Disney?

Ma lo stesso Disney, insieme ai suoi più modesti colleghi, ha d'altronde indirettamente determinato la persuasione che il

regno dei disegni animati sia limitato ai soggetti comici. In linea di principio, invece, non c'è ragione perché l'arte della pittura non debba arricchirsi un giorno delle seducenti possibilità del movimento e della dimensione temporale. (Fra i critici italiani ce n'è almeno uno che ripetute volte ha insistito su questo concetto: Eugenio Giovannetti). È vero che, finora, i tentativi pratici in questo campo sono scarsi, e nella maggior parte limitati al cosiddetto film 'astratto'. Sono abbastanza noti gli esperimenti di Walter Ruttmann di animare sullo schermo semplici forme geometriche; esperimenti che, in seguito, furono ripresi e approfonditi da Oskar Fischinger. Nè sono sconosciute agli iniziati dell'arte cinematografica le danze dei pallidi pettini nella SINFONIA DELLE DIAGONALI di Viking Egging. Nel campo dell'arte pittorica, invece, si può ricordare l'interessante tentativo di Berthold Bartosch di animare una di quelle serie di incisioni del pittore fiammingo Frans Masereel le quali, narrando una trama unicamente attraverso quadri figurativi, si servono già di un principio prossimo a quello del cinema. Volendo, si può inoltre citare un film come LA JOIE DE VIVRE, che tende a sublimare un poco la robusta comicità dei disegni americani portandola verso un'eleganza profumata e stilizzata di gusto francese.

Si spiega, forse, in buona parte con ragioni tecniche se finora soltanto il disegno animato comico ha trovato larga applicazione, e se d'altro canto i film di pittura 'seria' sono quasi tutti astratti. Vogliamo dire che questi tipi di film riducono di molto l'enorme mole di lavoro necessario per la produzione di un film disegnato. I soliti disegni animati si svolgono in gene-

rale davanti a pochi sfondi, i quali, anche se talvolta si spostano in 'panoramica', rimangono per il resto costanti, in modo che disegnati una volta gli stondi, restano da cambiare, fotogramma per fotogramma, soltanto i 'personaggi'. Ed i personaggi sono 'standardizzati': cioè stilizzati in forme semplici e costanti, il che permette all'ideatore di farsi aiutare da quante persone vuole. Se d'altra parte una sola persona, per ragioni artistiche od economiche, deve far tutto da sé, il lavoro diventa gigantesco, e in tal caso vien naturale contentarsi delle forme più semplici, più sbrigative, che sarebbero appunto quelle geometriche.

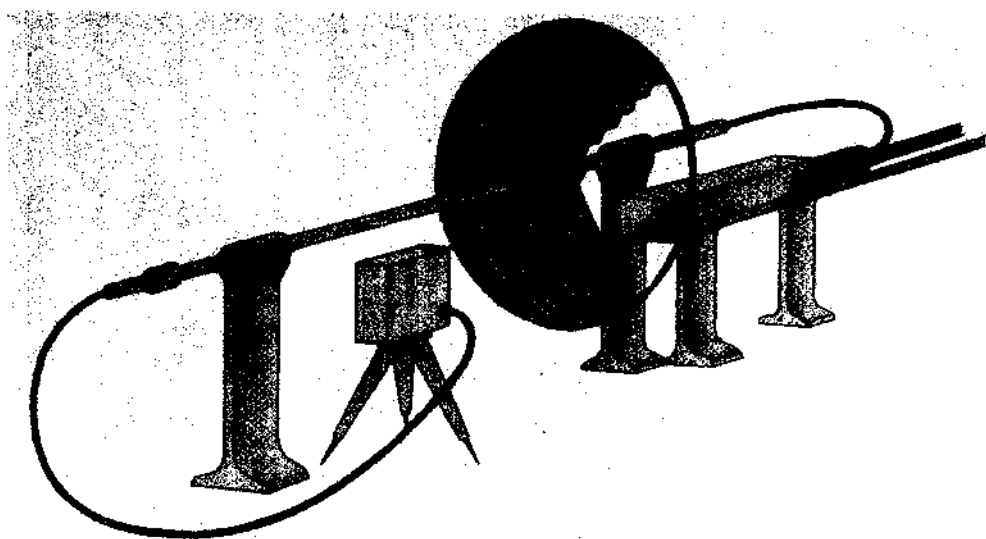
Volendo invece creare una pittura animata, nella quale non si muovano soltanto, alla maniera teatrale, personaggi davanti a uno sfondo fisso, ma nella quale il quadro intero 'reciti' mutando ad ogni momento — in modo simile all'effetto che deriva da carrellate, tagli di montaggio, ecc. —, allora diventa desiderabile aver sottomano una tecnica di animazione meno complessa e faticosa. Ed ecco che ultimamente è nato un nuovissimo procedimento, detto « Ciné-Gravure », realizzato dal russo Alex Alexeieff e dall'americana Claire Parker, tutti e due stabiliti a Parigi.

Walter Ruttmann dipingeva le sue pitture direttamente sui minuscoli fotogrammi: una fatica da benedettino del medioevo. Fischinger, fotografando le successive sezioni di un blocco di cera, a venature di vario colore e di varia forma, aveva escogitato un metodo ingegnoso ma di limitatissima applicazione. Per uno dei soliti cartoni animati comici ci vogliono circa 15000 disegni diversi: un lavoro industriale tipo Ford! Alexeieff, invece, si serve di un unico pannello che consente continui, anzi infiniti cambiamenti di disegno.

Figuratevi dunque, davanti alla macchina



Da 'Sinfonia delle diagonali' di V. Eggeing.



Per la ripresa dei suoi film astratti, Oskar Fischinger costruì una specie di tagliatrice il cui coltello rotante taglia delle fette da un blocco di cera. Sono inserite in questo blocco delle venature di forma e colore sempre diversi, in modo da far cambiare, fetta per fetta, il disegno sulla sezione cinematografata dalla macchina da presa.

da presa, un pannello bianco disposto verticalmente, di circa un metro per un metro e trenta di superficie, e bucatato con circa 50000 forellini del diametro di 1 mm. ciascuno. In ciascuno di questi fori si trova un perno spostabile, e di cinque in cinque i fori sono disposti in modo da formare i punti angolari e il punto centrale di un quadratino (come il numero cinque nel giuoco dei dadi). Se il pannello viene illuminato da quattro lampade, poste in corrispondenza dei quattro spigoli del pannello e formanti un angolo di circa 45 gradi, i perni dei forellini formeranno delle ombre, non appena li si faccia sporgere dalla superficie del pannello. Con una sporgenza massima di 10 mm. ogni cinque perni, copriranno con le loro ombre il quadratino corrispondente, in modo da farlo apparire nero. Se viceversa non sporgono affatto, il quadratino appare bianco, e, negli stadi intermedi, il quadratino, in parte bianco, in parte ombrato, darà il risultato di un grigio omogeneo, data la sua straordinaria piccolezza. I bianchi e neri dell'immagine si ottengono dunque mediante un fine reticolo di ombre, che offre un aspetto morbido simile a quello delle litografie.

L'artista proietta uno schizzo della scena sul pannello, e ne crea la riproduzione fedele spingendo indietro i perni nei punti dove vuole del bianco, e spingendoli avanti dal rovescio del pannello nei punti dove vuole del nero (ossia dove occorrono delle sporgenze). Dopo aver impressionato un fotogramma, egli cambierà, con semplici pressioni del dito, la sua immagine in tutti quei punti dove occorre. Non è dunque costretto a sostituire ogni volta il disegno completo o a limitarsi al movimento dei personaggi davanti a uno sfondo fisso: lo sfondo si cambia con la stessa facilità delle figure: si hanno così tutte le stesse possibilità a disposizione del pittore normale.

Una volta costruito il pannello, l'artista potrà lavorare con spesa minima; niente carta, celluloidi, materiale da disegno, ecc. Leggermente modificato, il dispositivo si presta anche al cinema a colori.

La bontà del sistema è provata dal film

UNA NOTTE SUL MONTE CALVO, disegnato da Alexeieff e dalla Parker sulla base dell'omonimo brano musicale di Mussorgsky. Il film si distingue per la plasticità delle figure, la delicatezza delle mezzetinte e le efficaci dissolvenze, che gradualmente sostituiscono un'immagine all'altra senza che lo spettatore se ne accorga.

RUDOLF ARNHEIM



In alto: Due fotogrammi da 'Rhythm in Light'; in basso: da Fischinger.

CORAGGIO DEL CINEMA



I DUE recentissimi 'si gira' che presentiamo da un film in corso di lavorazione: LA FINE DEL SENTIERO (*The End of the Trail*) mostrano come la più moderna delle arti spettacolari, il cinema, si sia ormai sottratta a tutte le vecchie regole e precetti e convenzioni del teatro. Si ricordi che il canone base della retorica teatrale d'un tempo escludeva che si potesse mettere in scena l'immediato ieri perché non ancora arricchito dal prestigio della storia, né smaltato dalle patine del tempo. Il Cinema, invece, non esita ad affrontare le vite romanzate di personaggi molto vicini a noi nell'epoca e nella notorietà e trova la giustificazione poetica ed umana di ciò nella propria capacità di rendere il vero: è di ieri viva VILLA! di oggi LA VITA DEL DOTTOR PASTEUR, saranno di domani MADEMOISELLE DOCTEUR e questa FINE DEL SENTIERO, che è un episodio della vita di Teodoro Roosevelt durante la guerra ispano-americana. Si annunciano, come il lettore può vedere in altra parte di questo fascicolo, un NOBEL, un DREIFUS, un ASSEDIO DELL'ALCAZAR... LA FINE DEL SENTIERO presenta anche una interessante particolarità tecnica. Il regista Erle Kenton sostiene anche la parte di Roosevelt e, appunto come colonnello Teddy, nella sequenza della battaglia di San Juan 1898, è lui che coman-

da la carica. Compito non facile per chi debba comandare la ripresa cinematografica della battaglia stessa. (La figura 1 ci mostra Erle Kenton

in qualità di attore, mentre la figura 2 ce lo presenta in qualità di regista durante una scena tra Jack Holt e Louise Henry. M. L.



È ARRIVATA LA FELICITÀ

Mr. Deeds goes
to town - Co-
lumbia, America-

no. Lunghezza metri 2.200. Regista: Frank Capra. Soggetto di Robert Riskin. In un momento il Grande Bennington. Interpreti: Gary Cooper, Jean Arthur, Douglas Dumbrille, Raymond Walburne, Lionel Stander. Operatore: Joseph Walker. Edizione italiana E.J.A. su dialoghi di Tullio Gramantieri e Pio Vanzì.



1. — Dicono che alla prima visione di questo film, Charles Laughton abbia manifestato, fin dove le regole della cortesia e della buona colleganza glielo permettevano, la violenta scossa ricevuta al vedere come Gary Cooper riuscisse a produrre il massimo degli effetti drammatici col minimo dei mezzi. La regola di Laughton è infatti tutta opposta: il massimo dell'effetto col massimo dei mezzi, da quelli della mimica a quelli del costume, chiamando magari a rapporto l'intera gamma, antica e mo-



derna, delle espressioni teatrali. Non staremo qui a fare dei paragoni di gusto che si risolverebbero troppo elementarmente, quando ci si contentasse di mettere a confronto due artisti: l'uno che dal teatro non sa mai staccarsi interamente: Laughton; l'altro, Gary Cooper, che invece è l'attore nel senso attuale, nato tale con il cinema e per il cinema. Quest'anno a Cooper sono capitate due fortune: *DESIDERIO* ed *È ARRIVATA LA FELICITÀ* che gli hanno permesso, ciascuna a suo modo, di rivelare le sue caratteristiche più qualificate. Ma, ancor meglio che Lubitsch, Capra ha saputo isolare l'aspetto di ragazzo stralunato e bonario che costituisce il senso riposto ed affettuoso del 'bel ragazzo' Gary Cooper.

2. — Per afferrare e rendere l'essenza espressiva di Gary Cooper, Capra l'ha tradotta nella figura di un ragazzo di campagna che una improvvisa fortuna costringe a trasmigrare in città. In un certo senso, la tecnica narrativa di questo regista può essere assimilata a quella di Aldous Huxley, il quale ama spesso di caratterizzare i suoi personaggi, affibbiando loro un *tic* paradossale, qualcosa che rasenta la monomania e li rende perciò facilmente (e anche un po' esteriormente), indimenticabili. Il *tic* di Gary Cooper, giovanotto di provincia, è quello di suonare il trombone. Questo motivo, secondo un altro dei sistemi tipici di Capra, diventa ricorrente per buona parte del film, e seguita a scattar fuori come da una scatola a sorpresa nei momenti più impensati, con una funzione analoga a quella che aveva in *ACCADDE UNA NOTTE* la metafora delle 'mura di Gerico'.

3. — Ciò che succede a Mr. Deeds chiamato in città a raccogliere i milioni di uno zio impresario, morto in un incidente automobilistico, costituisce una specie di variazione tra satirica e profonda su quelle che rimangono invece le posizioni fondamentali di partenza e di arrivo della maniera di Capra dopo *ACCADDE UNA NOTTE*. In *ACCADDE UNA NOTTE* era il giornalista che sposava la milionaria; qui è il millionario che finisce con lo sposare la giornalista dopo una lunga sequela di malintesi e di equivoci sentimentali. La forza del primo film consisteva nel concretare attraverso un dialogo estremamente disinvolto ed umano ed attraverso l'irrefutabilità di quel che accade sotto gli occhi, una serie di assurdi che crollano poi nella realtà. In *È ARRIVATA LA FELICITÀ* pare che Capra, preso coraggio da quei precedenti risultati, se ne valga per rendere il suo giuoco meno disinteressato ed innocente.

4. — Al posto dell'avventura giovanile appena accentuata qua e là da qualche spunto di satira sociale, qui è essenzialmente la satira sociale che tenta di ravvivarsi col tono giovanile, esuberante e simpatico del protagonista. La vera commedia, che costituiva la carica iniziale del film, pare esaurirsi nei primi tre o quattrocento metri con la scena del sarto che riveste delle fogge più squisitamente cittadine il malcapitato Mr. Deeds. Quando ci si aspetterebbe tutta una serie di deduzioni inesauribilmente ingegnose, ecco che Capra cambia registro e impegna la sua commedia in una specie di strano esperimento: l'iniezione della metropoli borghese





e capitalista su un temperamento primitivo di provinciale. E invece di vedere quello che succede al povero Cooper-Deeds, noi finiamo con l'assistere ad una sorta di critica sistematica d'una società, abilmente propinataci sotto l'aspetto delle avventure di Deeds. Quindi una specie di commedia filosofica, che deve la sua efficacia spettacolare solo al brio di un regista scaltrissimo. Amministratori di società anonime, scrittori che tengon cenacolo in caffè più o meno letterari, giornalisti e redazioni di giornali, milionari che non fanno un passo senza una scorta di *detectives* privati: ce n'è per tutti. A salvare, al disopra della satira, la poesia, non rimangono che le fughe notturne e vagabonde di Mr. Deeds in abito da sera, il suo eterno trombone e la sua adorabile credulità sentimentale.

5. — Sempre qualcosa in ogni modo. Anche in questo 'romanzo di un giovane ricco', Capra mostra di sapere rispettare in un modo supremo gli equilibri dello spettacolo: il che non è vero virtuosismo, ma arte, in quanto esige si sappia trovare al momento buono il tasto umano. Dalle acrobazie e fumisterie della satira più scanzonata, questo film riesce a salvarsi di colpo in nome di una fede quasi ingenua, e certamente sincera, nei valori eterni del sentimento e dell'amore. Se Mr. Deeds risolvesse improvvisamente di far fagotto e di tornarsene al paese, perchè respinto da quella società di cui egli, con la sua inettitudine a viverci, ha fatto inconsapevolmente una critica più o meno efficace, il film avrebbe ancora una sua logica; ma certo Capra non sarebbe un artista. D'altronde, il tema dell'uomo che rinuncia alle proprie ricchezze per una congenita impossibilità di goderne, è un tema profondamente impopolare e quindi anticinematografico. La bravura di Capra è stata di imprimere alla sua commedia la stessa svolta, ma motivandola umanamente, in una maniera accettabile dal pubblico. Quella che colma la misura per il povero Deeds è una delusione d'amore: delusione abilmente preparata in modo che il suo sviluppo servisse nello stesso tempo ad uno dei tanti obbiettivi satirici della commedia. La donna che ha tradito Deeds è una giornalista che, secondo i sistemi classici dei *reports* americani, aveva saputo camuffarsi da amichetta povera e devota per entrare nella confidenza del neo-milionario, di cui tutta la città vorrebbe saper notizie.

6. — Riassicurata così la sua commedia ad un solido appiglio umano, Frank Capra la può rilanciare verso nuovi funambulismi satirici e utopistici. Può far sì che il suo deluso protagonista, invece di tornarsene in provincia, risolva di distribuire tra i poveri le proprie ricchezze; e che i parenti, dopo di essersi visto portar via la sospirata eredità dal privile-

giato Deeds, trovino finalmente il cavillo per intentargli un processo di interdizione per infermità mentale. Nella scena del processo, Capra si ritrova sciolto, senza più vincoli, sul suo terreno, che è quello del puro dialogo cinematografico, del *gag* di battute e controbattute. Anche se non si voglia vedere in questa lunga e irresistibile sequenza la parodia dei gigneschi processi da film americano, nei quali il protagonista deve sempre finire con l'aver ragione, è comunque inevitabile avvertire la più garbata e affabile versione di un paradosso che oramai bisogna chiamare pirandelliano: l'uomo non è quel che è, ma quel che gli altri vedono in lui: è pazzo chi è pazzo, o chi lo giudica tale? Il momento in cui Deeds riesce a perorare e vincere la propria causa facendo serpeggiare nell'intero tribunale e negli assistenti il sospetto d'essere tutti tocchi da qualche mania, traduce il più acuto umore moderno in una scena da grande commedia di tutti i tempi, che raggiunge anche quel patetico che è la nota distintiva della grande commedia.

7. — In America si va proclamando che è ARRIVATA LA FELICITÀ è il più bel film di un'annata eccezionalmente ricca di bellissimi film. Che anzi da qualche anno è sempre Capra a creare il più bel film dell'annata. Se ne dà anche il motivo: il successo di ACCADDE UNA NOTTE non gli ha fatto perder la testa, né gli ha offuscato la visione; egli è ancora in grado di prender la storia più trita e, con la magia della macchina da presa, trasformarla in un miracolo di arguzia e di invenzione. Si parla già del suo film appena ultimato: LOST HORIZON, che, con la storia di cinque uomini segregati lontano dalla civiltà, prigionieri di un paradiso dove non si invecchia, completerebbe la trilogia iniziata con ACCADDE UNA NOTTE. (Il film dell'anno scorso, STRETTAMENTE CONFIDENZIALE è giustamente tenuto un po' in disparte). Ad ogni modo, bisogna riconoscere a Capra la perfetta, impeccabile giustizia della visione. Egli può permettersi di realizzare l'assurdo perchè i suoi tipi hanno sempre una irrefutabile e suprema consistenza umana. Abbiamo già notato che il suo Gary Cooper è un Cooper al cento per cento, come nessuno prima di lui aveva saputo intuire. Soggiungiamo che l'avergli posto accanto Jean Arthur è una trovata di altrettanto valore: nessuna apparizione femminile era adatta ad incantare il provinciale sbalordito ma sano, meglio che questa donna non bella, e tuttavia dotata di un fascino concreto, chiaro e lento ad imporsi. D'altronde come dimenticare che, con ACCADDE UNA NOTTE, era stato proprio Capra a scoprire il 'vero' Gable: quello che da allora in poi non si è più potuto mutare, ed è anzi diventato quasi un proverbio del cinema americano?



NOZZE VAGABONDE

Produzione: Soc. Italiana di Stereocinematografia. Distribuzione: Warner Bros. First National Films S. A. I. Lunghezza m. 2.275. Regia Guido Brignone. Soggetto di Biancoli e Falconi. Sceneggiatura di Fritz Eckardt e Guido Brignone. Interpreti: Leda Gloria, Hermes Zacconi, Maurizio d'Ancora, Ugo Ceseri, Luigi Almirante. Musica del maestro Nino Ravasini. Operatore: Luigi Reverso. Tecnico del suono: Giovanni Paris. Sistema stereoscopico dell'ing. Gualtiero Gualtierotti.

1. — Dal punto di vista 'soggetto' non si può negare che la commediola italiana di ordinaria produzione abbia fatto dei progressi. Se si eccettua forse RUBACUORI, è tutt'altro che lontano il tempo in cui si doveva tradurre dal tedesco una *SECRETARIA PRIVATA* per ottenere un film piacevole e di sicuro esito. Oggi gli autori cinematografici stanno nascendo e perfezionandosi. C'è gusto dell'ambiente, sapore di trovate.

Ceseri, nella sua parte di capocomico d'una compagnia di varietà, risulta senza dubbio il personaggio meglio caratterizzato. Ma una tal quale compiacenza e smania di strafare convertono alla fine la sua simpatica cordialità nei modi deteriori di una macchietta. In lui rimane sempre qualcosa del 'recitare a braccio' e dell' 'andare a soggetto', che poteva piacere sui vecchi palcoscenici; ma non può più sussistere nel cinema, dove man-

3. — Eccessività anche nelle trovate. C'è veramente sperpero d'ingegno perchè le varie invenzioni si accendono e si spengono senza riuscire ad ingranarsi nella trama del film, nè a scattarne con la dovuta naturalezza. Per esempio, tutta la sequenza della fiera con la rievocazione del cinematografo dei baracconi (l'annunciatore avvinazzato che fa la spiegazione dei quadri): potrebbe essere bellissima, se tutto il contorno delle tro-



In *NOZZE VAGABONDE* l'ambiente è quello non nuovo, ma ancora spassoso, dei guitti e dei filodrammatici dalla vocazione contraddetta. Tutto l'intrigo nasce da un biglietto da mille vero, confuso tra quelli falsi di un prestigiatore, e andato poi bruciato durante la cenetta d'addio alla vita di scapolo, che una compagnia di attori offre ad un ex-compagno. Nello sviluppo siamo certamente lontani dall'arido meccanismo e dalla astratta simulazione di fantasia che dava particolarmente noia nelle commedie nostrane di qualche anno fa (*PARADISO, SIGNORINA DELL'AUTOBUS, ecc.*). Quella che ancora occorre discutere è una certa eccessività che non riesce, chi sa perchè, a diventare persuasiva vivacità.

2. — Eccessività nella recitazione. Per esempio,

ca il contatto immediato e la reazione moderatrice del pubblico. Altro caso: Maurizio D'Ancora. Camerini ne aveva indovinato il tipo nel *FIGARO E LA SUA GRAN GIORNATA*, stilizzandone la figura nel ruolo classico dell'amoroso timido. Qui l'errore è stato di volergli far fare l'attor giovane di americana esuberanza: canzonettista (anche se si vuol chiamarlo 'fine dicitore'), ballerino, col diavolo del palcoscenico in corpo e con l'ineluttabile predestinazione a far trionfare questo diavolo. Un ballerino di quello stile non si lascia succedere le avventure, tra crepuscolari e provinciali, che accadono al protagonista di *NOZZE VAGABONDE*. Il male è che D'Ancora deve prender sul serio una tale parte ed è costretto anche lui ad eccedere. Quanto a Leda Gloria, si direbbe che questa volta le è mancato il regista.

vate analoghe (quella, poniamo, del fotografo ambulante) non finisce col livellarla ed ingrigirla.

4. — Naturalmente soggetto e sceneggiatura erano questa volta un poco a rime obbligate. Si trattava di servire ad un grande esperimento di cinematografia stereoscopica. I risultati, che ancora non abbiamo veduti, potrebbero spiegare tutto. Compresa la scena finale, in cui una danza da caffè concerto occupa un metraggio evidentemente sproporzionato all'esiguità delle invenzioni coreografiche. Vorrà dire che, per una volta tanto, gli artisti avranno rinunciato alla loro boria proverbiale per mettere in buona luce i tecnici...



L'UOMO SENZA VOLTO

(The Preview Murder Mystery) Paramount. Americano. Lunghezza metri 1756. Regia Robert Florey. Produzione Harold Hurley. Da un soggetto originale di Garnett Weston, ridotto per lo schermo da Brian Marlow e Robert Yost. Inter-

preti principali: Reginald Denny, Frances Drake, Gail Patrick, Rod La Rocque, Jan Keith, Jack Mulhall. Operatore: Karl Struss. Edizione italiana Paramount, diretta da Luigi Savini su dialoghi di Pier Luigi Melani.



1. — La tecnica del 'giallo' — e non solo cinematografico. — è ormai perfezionata come la più moderna delle pistole mitragliatrici: congegno ripetuto ed a ripetizione, non meno che quello del film *gangster*. Non pare lontano il giorno in cui si fabbricheranno i 'gialli' in officine specializzate e Taylorizzate, col sistema della lavorazione a catena: l'officina Wallace, ai tempi del suo splendore, già buttava sul mercato un giallo al mese. A che punto debba prodursi il brivido è ormai un fatto quasi matematico, da risolversi con la regola del tre semplice: in un film, dato il metraggio complessivo, si potrebbe dire a priori, con la certezza di una approssimazione più che soddisfacente, dopo quanti metri si determinerà il brivido di inizio, quello di centro e la grande emozione finale. Il successo di riuscita, oramai, e la superficiale impressione che si tratti di qualcosa di nuovo, sono affidati alla 'trovata' di un ambiente inatteso. Arte, o anche soltanto superiore abilità, è riuscire a trasformare questo ambiente in atmo-

quel produttore, quell'essere moltiplicato dalle macchine come il fantastico abitante di Marte del Wells, risulterà poi bonario, trepido e paterno. E perfino quando ai labirinti di una piccola città del cinema tentano di dare il mistero sinistro e incombente dei labirinti di *Mabuse*, non riescono che a fare emergere una volta di più la tonica vitalità che tutto travolge: così il lavoro, come la caccia notturna ad un fantasmagorico omicida.

3. — È ormai regola invalsa tra i critici ammodo (Sacchi, De Foa, Grono, Rossi, ecc.) di non raccontare né il fattaccio, né tanto meno lo scioglimento del 'giallo'. E lasciamo anche noi il rompicapo fotografico ai lettori. Dopo che il primo attore della *troupe* si è puntualmente spento la sera della prima visione privata del suo film, ecco che durante la lavorazione di un successivo 'soggetto', con la modestissima prima attrice e il medesimo regista, la pistola puntata contro la protagonista si trova mi-



sfera. L'UOMO SENZA VOLTO gioca sull'ambiente di un teatro di posa. Ecco intanto la posizione iniziale: nel proprio camerino, il primo attore di una *troupe* (Rod La Rocque) confida al suo regista (Reginald Denny) di aver ricevuto una serie di biglietti minatori.

2. — Ove il 'giallo' in sé non bastasse a sorreggere questo film, agirebbe di rincalzo la passione del pubblico per tutto ciò che è ambiente di produzione cinematografica. Chi sapesse astrarsi dalla morbosa suggestione del mistero criminale, vedrebbe un abile documentario di Hollywood e della lavorazione americana. Propaganda acuta e ormai tradizionale: come quando si trattava di esaltare le loro scuole di preparazione militare, gli americani ci mostravano soprattutto il giovanile e allegro fervore dell'ambiente, così questa volta, alla leggenda del mondo dove si crea il film, essi sottolineano principalmente l'organizzazione austera e nel contempo umana di una grande industria, dove la babelica apparenza di quattordici teatri è controllata da una sola cabina di micofoni, che può servire tanto al direttore di produzione quanto all'ispettore di polizia. Ma in compenso

steriosamente caricata a palle anziché a salve. Per fortuna il colpo va ad infrangere soltanto uno specchio. Non rimane che l'incanto sempre sinistro di uno specchio rotto ecc.

4. — ...la pioggia incessante di biglietti minatori. Anche un agente che, senza saperlo, deve esser passato molto vicino al criminale, è stato trovato ucciso con un coltello da scena. I biglietti parlano di una vendetta. Le persone minacciate e le vittime, non meno che gli strumenti dei delitti, appartengono, non fa bisogno di dirlo, al teatro numero tredici. Soggiungeremo ancora che il tema karloffiano dell'uomo dalla faccia rilatta, e quello più sempiterno del morto resuscitato, operano in questo film. Per fortuna c'è un capo dell'ufficio stampa che, oltre il genio pubblicitario, si scopre d'improvviso anche quello poliziesco. E poi c'è Gail Patrick a cui lo specchio rotto e il teatro numero tredici hanno portato così poca jettatura che un *Mahavajah* l'ha di recente invitata alla sua corte per farle girare un film scritto dalla propria consorte. (Questo, si badi, nella vita reale e non nell'unico senza volto).

L'ALBERO DI ADAMO

(Libera riduzione di Corrado Alvaro e Gherardo Gherardi della commedia « Il successo » di A. Testoni). Manenti Film. Italiano. Lunghezza: m. 2.156. Regia: Mario Bonnard. Direttore di produzione: Eugenio Fontana. Sceneggiatura: Alvaro, Gherardi, Vergano. Interpreti: Elsa Merlini, Antonio Gandusio, Renato Cialente, Olga Gentili, Olinto Cristina, Margherita Bagni, Ernesto Sabbatini, Maldacea.



persino sospettato, ma a torto, d'esser l'amante della duchessa. E i suoi suoceri - - non manca la rituale vena di pirandellismo - - che disprezzavano il buon figliolo sfortunato, non riescono a nascondere un certo rispetto per l'audace che ha saputo conquistare una donna altolocata e farei così scandalosa e fruttifera pubblicità. Tutto naturalmente si accomoda, secondo le esigenze della morale e per la migliore fortuna dei giovani che si amano, come è di regola nei film a sicuro successo. E in questo brioso ALBERO D'ADAMO, al commediografo famoso, ai riduttori, al regista, si aggiungono, come se non bastasse, i nomi di otto dei più noti e stimati attori di prosa, a costituire una sorta di polizza d'assicurazione contro gli insuccessi.

È un film gaio e sentimentale costruito secondo una formula molto accreditata. L'originaria commedia di Testoni è fortemente arricchita e movimentata in un intreccio di regolamentare sapore cinematografico. I riduttori, i collaboratori della sceneggiatura e il regista stesso, è gente fin troppo esperta del mestiere, per lasciarsi sfuggire sia pur la minima risorsa spettacolare. Si tratta di un animato imbroglio, in una città di provincia, nato tra un duca italiano, reduce dall'America, dove ha riguadagnato il patrimonio degli avi e sposata una donna di quei paesi, e un giovane medico di provincia, allitto da una moglie gelosa e da due suoceri che non gli sanno perdonare lo scarso numero dei suoi affari personali. Le circostanze più singolari portano questo medicuzzolo ad esser ricevuto in casa dei duchi e ad essere



L'AMATO VAGABONDO

(*Le Vagabond bien aimé*). Toepfitz Production Ltd. Inglese. Lunghezza: m. 2.160. Regia: Kurt Bernhard. Da un romanzo di W. F. Loebe. Interpreti: Maurice Chevalier, Bettie Stockfeld, Hélène Robert, Serge Grave. Operatore: Franz Flaener. Musica di Darius Milhaud. Edizione italiana Manderfilm su dialoghi di Guido Cantini.

Il ritorno di Chevalier in Europa è, con questo film, completo. Ritorno, anche, spirituale: ai modi espressivi, alla mimica, al carattere che il simpatico attore francese si era creati con i suoi primi film, avanti che Hollywood e Lubitsch lo riplasmassero. Naturalmente, egli impersona un tipo di canzonettista, il suo tipo. E la favola è piacevole, fluida, garbatamente sentimentale. Un'abdicazione d'amore, accettata per generosità; un lungo ed errabondo esilio del cuore deserto e pieno di canti sono i temi che confluiscono a dare un contenuto alla figura del protagonista, a colorirne la persistente seduzione. Le sequenze del vagabondaggio, col loro contrasto di estrosa ed apparente gaiezza e di malinconia profonda creano a questo film un'aura inconfondibile, un fascino patetico che non mancherà di esercitare la sua consueta suggestione sul pubblico.



IL CORSARO NERO

Produzione S. A. Artisti Associati. Italiano. Lunghezza: m. 2.800. Regia: Amleto Palermi. Tratto dal romanzo di Emilio Salgari. Sceneggiatura: Amleto Palermi. Interpreti principali: Ciro Verratti, Silvana Jachino, Ada Biagini, Nerio Bernardi, Cesco Baseggio, Clecco Durante, Guido Celano, Olinto Cristina, Piero Carnabuci. Operatore: Vaclav Vich. Architetture: Ing. Verdozzi. Navi costruite espressamente dai Cantieri Navali V. Falanga (Torre del Greco). Costumi: Alfa (Firenze). Musiche del Maestro Cicognini. Interni girati negli Stabilimenti 'Caesar' e 'Cines'. Esterni: Ischia e Torre del Greco.

« Il Corsaro Nero! Il filibustiere più audace della Tortue era raffinato, bello, galante e la sua lama invincibile non perdonava. » Il vecchio Salgari

ghera, facendogli pagare il fio dei due suoi fratelli uccisi. E Amy, la donna dell'ombra, la sacrificata; e Honorata, la gentile, la bellissima...

vorremmo poter chiamare di poesia. E accidenti, per una volta tanto, alla critica 'estetica' che fa la schizzinosa!

In questi anni il cinema d'avventura, tra noi, era rimasto un po' in sott'ordine: roba per 'secondo e terzo visioni', al rango di certe commedie troppo facili. Tornare oggi, come s'è fatto, in grande stile a quel genere trascurato è segno di un più maturo senso del cinematografo. Segno di aver superato le pigre abitudini, e le arrugginite posizioni drammatiche e comiche d'esito certo (o presunto tale); di aver compreso che il cinema sa e deve intonarsi allo spirito giovanile d'oggi, sitibondo di moto, di rischio, d'aria aperta e di coraggio. Non per niente due degli interpreti principali sono stati scelti tra i migliori rappresentanti della nostra giovinezza sportiva e cresciuta nel nuovo spirito agonistico: Ciro Verratti, il campione di scherma, e Ada Biagini, detentrici anch'ella di cospicui primati nella scherma e nel nuoto.

'Corsaro Nero' non significa tanto una figura, un popolarissimo eroe di romanzo — quanto un ritmo, una volontà di movimento e di fantasia. E, cinematograficamente, l'impegno di dar forme



sapeva, dopo tutto, 'mettere in piedi' le sue figure: renderle sommariamente, ma irresistibilmente, vive; pronte a colpire l'immaginazione come, nei loro fantasmagorici duelli, avrebbero infilzato con lama invincibile l'avversario. Salgari, detestato dai maestri di scuola, che ce lo strappavano di mano quand'eravamo ragazzi, per darci in cambio altri autori molto più forbiti e grammaticali e noiosi, Salgari aveva del ritmo. E fa meraviglia che così di rado si sia pensato di portar nel cinema i suoi libri, perchè quel ritmo, per quanto ce ne ricordiamo, era cinematografico. Viceversa non fa meraviglia che proprio la nostra generazione, ai tempi della prima adolescenza, abbia dato segretamente la palma a Salgari: la nostra generazione, che era destinata a consacrare il cinema come la grande arte spettacolare del secolo.

« Il Corsaro Nero »: chi non lo ricorda? La storia del bello e inflessibile vendicatore che raggiunge a Maracaybo il famigerato Van Gould e finalmente riesce a precipitarlo — dopo un duello da romanzo di cavalleria — dall'alto di una sco-



lurono tra le prime 'donne ideali' che infestavano la nostra fantasia di ragazzi; ora, a ripensarle, ci paion quasi assurde in un mondo che

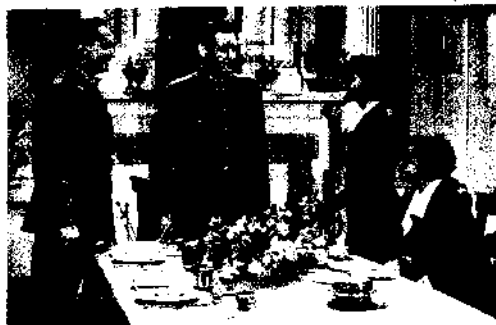
concrete ed accurate ad una materia che la letteratura s'era contentata di sbizzare e divulgare in uno stato più rozzo.

L'ANGELO DELLE TENEBRE

The Dark Angel. United Artists. Americano. Lunghezza: m. 2.700. Regia: George Fitzma. Interpreti principali: Merle Oberon, Fredric March, Herbert Marshall. Edizione italiana « Artisti Associati ».

La produzione di questi anni insiste volentieri sui film ciclici, in cui il tempo, coi suoi ritmi ampi e fatali, lavora sulle vite e sulle loro vicende, sugli animi, sulle passioni. Tempo che si drammatizza, quando le grandi ore della storia lo riassumano d'un tratto e ne cangino il senso ed il colore. Qui l'ora grande è quella della Guerra Europea, che incide sulle esistenze dei tre protagonisti: la fanciulla Kitty Vanc e i due ragazzi Allan e Gerald, che avevamo seguiti fin dai giochi dell'infanzia e dai primi annunci sentimentali dell'adolescenza, allorchè il nascere dell'amore aveva provocato una prima, e ancora reticente, rivalità. In questi casi, in cui la rivalità d'amore è contraddetta dall'amicizia, è fatale che vinca colui che perde.

Allan è il preferito; ma lo scoppio della Guerra gli impedisce di legalizzare la propria unione con



Kitty. Situazione ambigua, a giudizio di Gerald; il quale, come superiore nell'esercito, nega all'amico una licenza. Uno scontro, ed Allan è creduto morto. Quando, anni dopo, egli torna cieco ed è riconosciuto da Kitty e Gerald, quest'ultimo sente che il proprio dovere è di restituire all'amico quella felicità, che sempre egli aveva temuto d'avergli usurpata.

Fredric March ed Herbert Marshall sono gli attori che sono. Merle Oberon, che Hollywood in questo film restituisce all'Inghilterra affidandole la parte della giovane donna inglese, ha perduto quel che di orientale che ne faceva apparire (ricordate LE SEI MOGLIE DI ENICO VIII?) un po' esotico il be volto britannico.



FOTOGRAFARE CON LA NEBBIA E CON LA PIOGGIA

L'INVERNO è alle porte: s'alzano le nebbie mattutine, campagne e città sono avvolte in un grigio manto; il sole tenue l'attraversa e si affaccia timido; poi giorni di pioggia uggiosi e umidi, nel cielo fosco dense nubi, le vie bagnate brillano di riflessi, luccicano le pozzanghere nelle strade; le piante brulle sono battute dal vento; sulle montagne cadono le prime nevi.

Molti pensano che sia giunta la stagione morta pel fotografo: depongono i loro apparecchi e attendono tempi migliori. Non s'accorgono che la natura in questi giorni presenta un aspetto nuovo, insolito, dei più seducenti. Inutilmente cerchereste in primavera e tanto meno in estate le delicate tonalità dell'atmosfera e il fascino di dolce tristezza che il paesaggio autunnale ispira.

Non v'ha dubbio che la fotografia in questa stagione presenta qualche difficoltà: la luce diminuisce rapidamente d'intensità e quella solare, molto più rosso-gialla, è di minor valore attinico; i contrasti sono meno forti. Facile è quindi cadere in qualche insuccesso per cui molti fotografi, disanimati, desistono.

Non si creda che la luce viva dell'estate sia migliore di quella attenuata di queste giornate; l'eccesso di luce non è certamente un buon coefficiente per la fotografia, tutt'al contrario: occorre invece essenzialmente che la luce sia 'morbida'. Durante l'estate il sole splende dall'alto inesorabile, spietato, e avvolge la natura in un bianco assoluto. È soltanto nelle prime ore del mattino o in quelle verso il tramonto che la luce è assai più dolce e le ombre sono lunghe e più trasparenti. Con ciò non vogliamo negare i grandi vantaggi e le possibilità che la buona stagione offre al fotografo, ma, contro ad un diffuso preconcetto, vogliamo semplicemente sostenere che non è esclusivamente quella l'epoca delle buone fotografie.

Ogni stagione ha i suoi caratteri particolari e offre le proprie risorse. In primavera il cielo è di un azzurro diverso da quello dell'autunno, i prati e le piante di un verde differente da quello dell'estate; in una giornata soleggiata d'autunno i colori della natura assumono un tono più caldo, mentre con la nebbia, attenuati dal suo grigio filtro, acquistano le più delicate sfumature, e ancora del tutto diversi ci appaiono quando piove. Anche nelle giornate senza nebbia aleggia pur sempre un velo tenuemente brumoso, che accentua quel senso d' 'aria' di capitale importanza in fotografia per la prospettiva aerea. Quando si 'sente' circolare l' 'aria' in un paesaggio, è allora che si differenziano tra di loro i diversi piani e si ha la sensazione del rilievo e della lontananza; è l' 'aria' stessa che rende il senso di morbidezza della carne delle persone e di durezza e di consistenza degli oggetti. Un paesaggio assolutamente senz' 'aria' lo si vedrebbe quanto mai duro e brutale: dove batte il sole risulterebbero delle zone bianche crude dai contorni nettissimi, senza aureole che ne moderino e ne diffondano il bianco; dove non batte il sole l'ombra sarebbe opaca, densa, assoluta, senza riflessi né mezze tinte.

Sia adunque benvenuta, pel fotografo intelligente, anche la brutta stagione: la nebbia, la bruma e la pioggia sono soggetti ricchi d'attrattive e l'occhio esperto del fotografo, sorretto da una buona tecnica, condurrà ai risultati più sorprendenti.

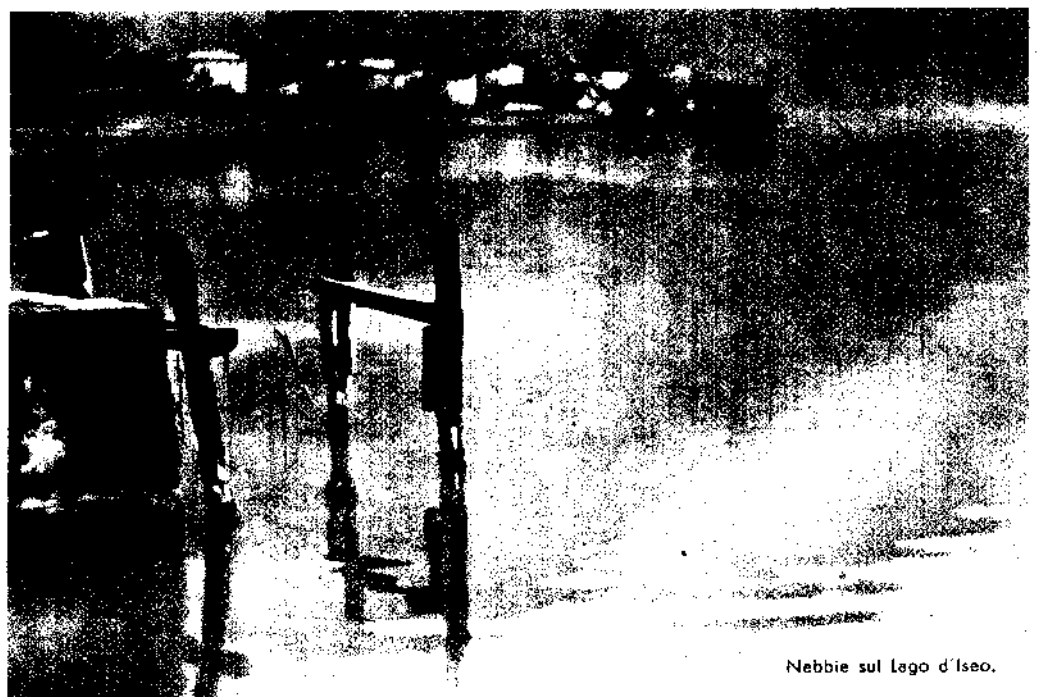
Sfidare le intemperie sarà un sacrificio, ma non è sempre necessario incorrere nei disagi di lunghe gite per eseguire delle fotografie. Spesso nella vostra città, a due passi dalla vostra casa stessa, potrete trovare i motivi più insoliti e impensati. E allora perché abbandonare la macchina fotografica nei momenti in cui la natura vi offre tutti i suoi favori?

La nebbia indubbiamente gioca un ruolo importantissimo in fotografia: alle volte come elemento costitutivo del motivo stesso, altre volte come mezzo armonizzatore dove la composizione non esisterebbe se non nella suggestiva combinazione dei toni e delle forme. Molto spesso, luoghi comunissimi, che in altre stagioni non attirerebbero neanche lontanamente l'attenzione del fotografo, per l'azione avvolgente e diffondente della nebbia sulle masse e sui dettagli, assumono aspetti fantastici direi quasi labeschi. I raggi di sole, filtrati e diffusi dalla bruma, acquistano una speciale luminosità e una bellezza tutta particolare, che non si riscontrano quando l'aria è più trasparente. E la rifrazione della luce, attraverso alle minuscole goccioline sollevate nell'aria, che attenuando la profondità delle ombre troppo scure e la vivacità delle luci forti, produce una più corta gamma di contrasti. Gli oggetti in primo piano, più vicini all'osservatore, ottengono una minore trasformazione a causa del più sottile strato di atmosfera che incombe, mentre quelli che si sus-

seguono a distanza, sempre più gradatamente si trasformano, in ragione della maggiore densità della nebbia, fino al punto in cui ogni cosa è sommersa in una distesa di toni uniformi. Effetti adunque estremamente semplificati: i soggetti in primo piano giganteggiano per la tonalità più scura; gli altri, a cagione della prospettiva aerea, vanno gradatamente attenuandosi e scomparendo. In una giornata nebbiosa cose e persone assumono aspetti stranamente fantastici: alle volte basta un semplice brullo tronco d'albero, esili steli di fiori secchi e ciuffi d'erbe nei campi o sulle rive delle acque, pozzanghere stagnanti e barche coi loro riflessi, severi palazzi e umili casette, per creare la più suggestiva composizione. Mentre negli altri generi di fotografia i motivi generalmente si reggono sulla 'linea dominante', in questo, dove la nebbia è elemento principale, prendono vita essenzialmente dalla armonica gradazione dei toni e delle masse.

E quando piove? Molti sono i fotografi che avranno ammirato lo spettacolo insolito e curioso che presentano i riflessi delle pavimentazioni bagnate, ma, forse per inerzia, pochi sono quelli che si saranno cimentati in questo genere di fotografia. Eppure l'acqua è un elemento prezioso pel fotografo e, per la sua stessa luminosità, si presta con facilità ad essere riprodotta. Non dovete perciò lasciare a casa la macchina fotografica con la scusa che piove, anzi vale la pena di uscire appositamente per questo scopo.

L'asfalto, quando è bagnato, per le ondulazioni prodotte dalle lievi asperità del terreno, che non s'intravedono quando è asciutto, funziona da specchio deformante. I passanti ed i veicoli portano seco i loro riflessi bizzarri, sembrano inseguiti da ombre grottesche che si divertano a deformarli in caricature le più strane.



Nebbie sul lago d'Isèo.

CINEMATOGRAFIA SPERIMENTALE ED A FORMATO RIDOTTO

(Sezioni cinematografiche dei G. U. F.)



Torino - Il ponte Vittorio Emanuele.



Piove!



Processione sotto la pioggia.

L'acqua arreca sempre qualche cosa di vivo nel quadro: mentre i monumenti e i palazzi rappresentano l'elemento materiale e immobile, l'acqua li vivifica coi suoi riflessi, li contorce e li fa variare all'infinito.

Questi riflessi vanno però attentamente studiati: sfruttandoli potremo eliminare dal quadro parte del soggetto principale, limitandoci alla sola rappresentazione della sua immagine riflessa nell'acqua; altre volte, con opportuni spostamenti, potremo ingigantirli o decimarli. Otterremo così effetti curiosissimi ed originali.

In questa stagione la luce diminuisce fortemente d'intensità e da un'ora all'altra subisce delle notevoli variazioni; si può ritenere che la luce diurna ha un'intensità da due e mezzo a quattro volte inferiore a quella dell'estate. Per questo gli apparecchi a piccolo formato, per la loro maneggevolezza e per la loro ottica luminosa, sono senza dubbio i più indicati per questo genere di fotografie. Se poi si farà uso delle rapidissime emulsioni pancromatiche, si potranno facilmente, con delle istantanee, cogliere le scene in movimento della strada. Nella maggior parte dei casi, con un'ottica d'apertura 1:1,5, sono sufficienti delle esposizioni di 1/25 di secondo; con ottica 1:3,5, 1/50 e nei momenti di miglior luce anche 1/100. Per ottenere dei buoni negativi il tempo di posa dovrà essere calcolato, non semplicemente in base alla luminosità del pavimento bagnato e suoi riflessi, ma esclusivamente a quella del soggetto principale.

Quando vogliamo ritrarre un soggetto riflesso in una pozzanghera, bisognerà ricordarsi che la messa a fuoco di questo riflesso non dovrà essere calcolata soltanto sulla distanza della pozzanghera stessa, ma anche su quella del soggetto dalla pozzanghera stessa. Ad esempio: se la pozzanghera sarà a 3 metri e il soggetto a 6, ci si dovrà regolare su di una profondità di campo da 3 a 6 metri.

Non sarà il caso di parlare di schermi colorati nelle fotografie con la pioggia, che per nulla utili, servirebbero solo a far ritardare il tempo di posa; ma neppure in quelle con la nebbia, perchè quando essa è di color azzurro, con uno schermo altrettanto forte, si correrebbe il rischio di veder eliminato il suo stesso effetto. Piuttosto sarà utile l'uso del parasole all'obiettivo per proteggerlo dalle gocce della pioggia.

Come sempre, in fotografia, una esatta esposizione sarà la chiave per ottenere le migliori negative: nelle scene di pioggia le facili sottoesposizioni accentuerebbero troppo i contrasti, ed in quelle di nebbia, tanto le sottoesposizioni quanto le sovraesposizioni, danneggerebbero la resa del delicato equilibrio dei toni. **ACHILLE BOLOGNA**

I 'CINE-GUF' FUNZIONANO!

DA MOLTE parti si chiede a *Cinema*: funzionano i Cine-Guf? Possono svolgere un'azione complessa di carattere collettivo che interessi non soltanto i pochi iniziati alle cose con il passo ridotto ma la grande massa degli iscritti? Rispondiamo subito in modo positivo e ci proponiamo, anzi, di additare le attività più interessanti anche perchè possano servire come indirizzo.

È il caso, oggi, del Cine-Guf di Genova. Forte di 170 iscritti, di 50 soci onorari e di 30 aderenti è riuscito a svolgere nel 1936 una complessa opera che ha ottenuto i più lusinghieri risultati. Otto grandi mattinate che han raccolto migliaia e migliaia di partecipanti; undici manifestazioni riservate ai soci, nelle quali la visione di singoli film è stata accompagnata da discussioni, polemiche, illustrazioni degli aspetti estetici, tecnici o sociali dei soggetti rappresentati. Né si è cercato il film ultimo, recentissimo, che potesse attrarre per il solo aspetto spettacolare. Alcune sedute sono state riservate a rievocazioni con la visione di film retrospettivi di Charlot, di Clair, della LUNA DI MELE di Stroheim, del DOTTOR CALIGARIS, di INTOLERANCE. Proiettato un documentario LUCE sul doppiaggio, altra volta si è discusso sulla natura ed i metodi del doppiaggio e si sono visionati brani scelti con cura in tedesco ed italiano del film NUR EIN KOMEDIANT; altra volta dopo la visione del POIL DE CAROTTE del Duviollet, Luigi Chiarini ha parlato sul « Come si deve vedere un film »; una serata è stata dedicata alla esaltazione ed illustrazione di ALLELUIA nella versione originale. Questa opera collettiva è stata integrata dalla realizzazione di un film sperimentale: LA CAMIONALE, classificato 8° ai Littoriali della cultura e dell'arte così come al Concorso Internazionale dei Cineamatori di Berlino, il Cine-Guf di Genova riusciva a classificarsi terzo con LA NAVE.

UN 'REPARTO FOTOGRAFICO' DEI CINE-GUF.

LA SEGRETERIA dei Guf ha diramato la seguente disposizione:

« Le Sezioni cinematografiche dei Guf provvederanno a costituire nel proprio seno un « Reparto fotografico » a capo del quale sarà nominato un Addetto, responsabile del suo funzionamento.

« Saranno impartite le necessarie istruzioni sulla attività e finalità del reparto ».

Prima cura di tali Reparti sarà quella di organizzare dei Corsi di fotografia. Corsi che saranno sviluppati gradualmente sino a trattare della fotografia agli infrarossi, della fotografia multipla, ecc.

I Cine-Guf che hanno possibilità di organizzare direttamente tali corsi avvalendosi della collaborazione di locali associazioni fotografiche possono prendere direttamente tale iniziativa sottoponendo all'approvazione un programma dei corsi; altrimenti si rivolgeranno all'Ufficio Cinematografico dei G.U.F. che provvederà ad inviare i tecnici necessari e relativo materiale.

Dal punto di vista pratico l'iniziativa si propone soprattutto di disciplinare la preparazione ai Littoriali della fotografia e la partecipazione ai vari concorsi fotografici nazionali ed internazionali. Non è escluso che le migliori produzioni fotografiche possano essere anche vantaggiosamente collocate attraverso segnalazioni del Cine-Guf sia presso il Ministero per la Stampa e

la Propaganda, per i suoi vari servizi, che presso pubblicazioni e riviste di vario genere. *Cinema* sarà lieta di pubblicare delle belle fotografie eseguite dai camerati del Cine-Guf.

CALENDARIO PER L'ANNO XV.

Nel corso dell'anno XV oltre ai Littoriali di Cinematografia, che si svolgeranno a Napoli, ed alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, altre sei manifestazioni nazionali sono state comprese nel calendario ufficiale cinematografico. La parte riguardante il film *turistico e scientifico* sarà svolta a Como, a mezzo di un concorso e di un convegno; lo stesso a Bari per il film *coloniale*, in occasione della Fiera del Levante; la *musica e il film* sarà trattata a Firenze in sede di Convegno, in occasione del « Maggio Musicale Fiorentino »; la *pubblicità cinematografica ed il lancio del film* a Padova, durante ed in seno alla Fiera Triveneta. La parte *tecnica ed industriale relativa al film* è stata tenuta nella dovuta considerazione in quanto tutto quanto si riferisca agli ultimi sviluppi e innovazioni in tale settore sarà presentato nella grandiosa *Esposizione Cinematografica* della prossima Fiera Campionaria di Milano; le novità nel cinema a formato ridotto, compresi gli interessantissimi apparecchi per riprese tecniche, produzione di cartoni animati, ecc., si potranno ammirare nell'Esposizione di Torino in seno alla Esposizione della Meccanica e Metallurgia. Le Sezioni Cinematografiche del GUF delle città già menzionate si possono mettere sin da questo momento in contatto con gli Enti organizzatori.

ATTIVITÀ PRODUTTIVA.

Ci rivolgiamo ora a quanti ci domandano il campo pratico verso il quale orientare la propria at-

tività produttiva. Secondo il nostro parere una possibilità veramente ottima si potrebbe presentare con la preparazione e l'invio all'Ufficio Cinematografico GUF di copioni per film a carattere turistico, tenendo presente però che ne dovrebbe risultare un film *turistico a trama*; sia pure trama tenue e semplicemente casuale per rendere più interessante la trattazione.

CENTRO SPERIMENTALE.

Ancora una prova di fiducia nella capacità del Cine-Guf. I Fiduciari degli stessi sono autorizzati infatti a segnalare per l'ammissione al Centro Sperimentale di Cinematografia malgrado siano terminate le iscrizioni - allievi attori ed attrici, aventi spiccati requisiti per la carriera cinematografica. Il Fiduciario dovrà però esprimere il proprio parere in proposito. La segnalazione dovrà essere accompagnata da fotografie dei candidati.

BUONI DI ACQUISTO.

La distribuzione dei 'buoni' sarà, finalmente, effettuata in questi giorni. Siamo dolenti di dover dare una brutta notizia a tutti i Fiduciari che avevano inoltrate delle proposte per provvedere direttamente all'acquisto di materiale tecnico 'd'occasione' a prezzi vantaggiosi. Per poter aver la certezza assoluta che le Sezioni possano contare su materiale rispondente ad un minimo di requisiti tecnici le Sezioni dovranno tutte rifornirsi esclusivamente a mezzo dei 'buoni di acquisto' ed in base a modalità che verranno indicate.

L'UFFICIO CINEMATOGRAFICO DEL G. U. F.

I PRIMI PASSI

MANUALETTO DEL CINEDILETTANTE

(Continuazione del num. 10)

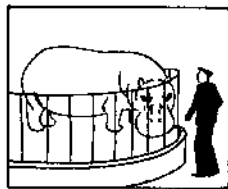
Il nostro piccolo film di animali non richiede una simile elaborazione. Elaborazione che sarebbe del resto difficile anche perché gli animali ragionano con la loro testa e non accettano degli ordini! Questo non vuole affatto significare che davanti ad ogni recinto o gabbia prevista dalla sceneggiatura noi si debba piazzare meccanicamente la macchina, aspettare che le bestie compaiano nel mirino e si metta la pellicola in movimento sino a quando si abbia la sensazione che ora potrebbe bastare. No, così non si ritrae neanche il più semplice soggetto.

Se, ad esempio, noi ci troviamo nel Giardino Zoologico di Roma, il più grande di Europa, complesso, ricco di esemplari e magnifico nel paesaggio, dobbiamo volere che il nostro film riesca a dare l'impressione della grandiosità, bellezza ed interesse che suscitano in noi gli infiniti esemplari che abbiamo a disposizione. Ma non basta ancora: vi è l'ambiente che può interessarci e rendere vivo il film, dargli spunti di comicità o, se vogliamo, anche di drammaticità. Per filmare occorre, dunque, pensare! E se ci troviamo davanti all'ippopotamo con l'intenzione di fissare nei nostri fotogrammi questo colosso fra le bestie, dobbiamo procedere con non minore metodicità che per la presa di una complessa scena dal vero. L'ippopotamo è un enorme bestione; il Giardino Zoologico ce ne offre innumeri esemplari di grandezza differente. Ma la prima impressione che noi troviamo è quella della enor-

mità: ebbene, questa identica sensazione ed impressione dobbiamo renderla attraverso il film. Non la rendiamo affatto se ci avviciniamo il più possibile all'animale per prendere un primo piano. Noi avvertiamo che un oggetto è grande solo allorché lo paragoniamo ad altro oggetto a noi noto e le cui dimensioni siamo abituati a considerare come normali. Il primo piano dell'ippopotamo, che avrebbe occupato tutto il campo della nostra inquadratura, non avrebbe lasciato posto alcuno per un oggetto da servire come paragone; in proiezione avremmo avuta la sensazione di grandezza non comparativa, quindi inefficace! Anche un primissimo piano di un cagnolino potrebbe riempire tutto il nostro schermo ed apparirci enorme, quale non è. Necessità quindi che la nostra prima ripresa debba ad un tempo contenere elementi utili di paragone.

Filmando l'ippopotamo da una maggiore distanza e possibilmente in maniera che un paio di visitatori stiano in piedi accanto alla ringhiera, noi daremo la esatta risultante di quanto si voleva dimostrare.

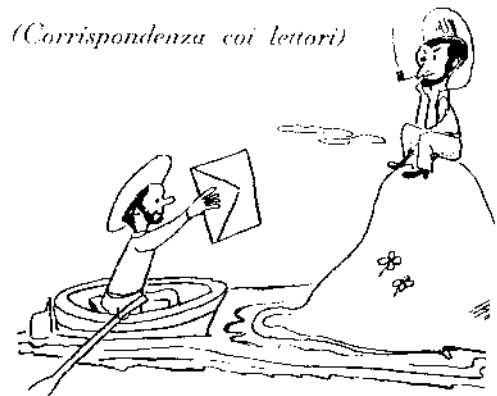
Risultante complessa che deriva dal paragone della bestia con gli uomini ed è integrata dalla grossezza delle sbarre che recingono la gabbia dell'ippopotamo in contrasto con le mani dei visitatori stessi, ad esse appoggiate.



(Continua al prossimo numero)

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



Ing. Giorgio Wetler (Trento). — La terza dimensione, quella della plasticità, ha per i cineasti altrettanti incauti misteriosi che la quarta dimensione per gli spiritisti. E finora bisogna mettersi gli occhiali (a colori complementari, a otturatore rotante, a luce polarizzata o simile) per veder vagare sullo schermo qualche spettro plastico. Negli scarsi esperimenti della pratica ci si è serviti finora sempre degli 'anaglifi' ideati nel 1858 da J. Ch. D'Almeida e recentemente perfezionati da Louis Lumière; infatti, anche il sistema Gualtierotti, secondo il quale sarà proiettato il film *NOZZE VAGABONDE*, si basa su questo principio. Ma se Lei nelle sue ricerche ha potuto arrivare a qualche risultato nuovo e ce ne volesse parlare noi ne saremmo contenti.

Carlo Buti (Firenze). — È possibile senz'altro. A prescindere dalle persone che figurano nei film documentari e che pur non essendo mai truccate risultano spesso tanto fotogeniche ed espressive. Le posso citare per esempio l'attore George O'Brien che non si trucca mai e che quindi costringe anche gli altri attori che recitano con lui a far altrettanto. Non si vogliono negare i pregi della truccatura: ma che essa sia indispensabile è una delle innumerevoli superstizioni di Cine-landia.

L. M. S. (Roma). — Non lo farei. Capisco benissimo che ai Suoi occhi, stancati dalle forti luci dello studio, gli occhiali neri fanno bene; ma, d'altra parte, se Lei si abitua a non sopportar più neanche la luce solare a occhi nudi, vedrà che presto non sarà più capace di recitare con un'espressione normale dello sguardo. In generale, almeno, succede così.

M. Z. (Firenze). — « Desidererei sapere, se è possibile, i nomi degli attuali Padretorni della Metro Goldwyn Mayer e della London Film (Korda Toeplytz); insomma quelli che hanno voce definitiva nell'accettazione di ogni lavoro. Col nome, vorrei indicati anche i loro precisi indirizzi ». Lei mi mette in imbarazzo; infatti io non ho il bene di conoscere quei signori; ed essi hanno l'abitudine di dare il proprio indirizzo privato soltanto ai fratelli di latte o giù di lì. Gelosissimi della propria libertà. Poi: i soggetti, se mai, si debbono inviare agli uffici-soggetti delle varie Case di produzione: e tradotti in buon inglese. Ecco allora gli indirizzi delle Case: Paramount, Hollywood, Calif.; Fox-20th Century, 1401 N. Western Ave., Hollywood, Calif.; RKO-Radio Pictures, 780 Gower St., Hollywood, Calif.; United Artists, 1041 N. Formosa Ave.; Columbia Studios, 1438 Gower St.; M.G.M., Culver City, Calif.; Universal Studios, Universal City, Calif.; Warner-First National, Burbank City, Calif. E mi permetta un consiglio: li spedisca, i Suoi 'lavori', all'ufficio soggetti della Direzione Generale. Molti auguri.

IL NOSTRO



IL FILM si chiama LA MOGLIE DI CRAIG ma, come vedete, il signor Craig non figura affatto sulle fotografie. È un film di donne, fatto da donne e per donne. « Se ci fossero più registi femminili il cinema andrebbe meglio », dice Dorothy Arzner che finora ha il monopolio di regia femminile a Hollywood. « Le donne hanno lavorato bene in tutte le arti, e l'intelligenza non ha sesso ». Esisterebbero anzi problemi tipicamente femminili che soltanto una donna saprebbe rappresentare artisticamente. Si potrebbe obiettare che nelle arti le donne più vere sono state create da uomini, ma senza insistere su questo punto diremo piuttosto che il soggetto della MOGLIE DI CRAIG, seppure davvero molto femminile, ci sembrerebbe invece adatto per esser realizzato da uomini spinti da quell'odio amoroso, che già tante volte è stato così produttivo in arte. La signora Harriet Craig, infatti, è una di quelle massae severe e tetragone che non permettono discussioni su quanto stabiliscono riguardo all'andamento della casa, sia che si tratti del gusto dell'arredamento, sia dell'osservanza di alcune regole, come sarebbe, per esempio, quella del non fumar sigari fra le pareti domestiche. Ora, visto nel modo femminile, si direbbe che il film dovesse concludersi così: la donna dura finisce per manifestare un cuore dolce e buono, cosicché un happy end ci renderebbe soddisfatti mentre una fine tragica ci riempirebbe di compassione. Invece va che tutti i parenti e amici fanno i bauli, che perfino ne muoiono tre, che il marito, dopo aver fatto un'ampia fumata nella stanza più bella, fugge pure lui e che la signora rimane sola in una casa molto ordinata ma vuota.

Sembra poco probabile che un tale soggetto, tipica emanazione di vendetta maschile, venga realizzato da un gruppo di donne con un sorriso tanto sereno quale ci dimostra la fotografia: sorriso franco che non pare ispirato nemmeno da una punta di indulgenza offensiva per il sesso maschile. Queste donne si divertono fra di loro: la regista, Dorothy Arzner, più alta e più bianca delle altre tre; la scenarista, Mary McCall, che dimostra la paziente devozione necessaria per il suo mestiere; la protagonista, Rosalind

Russel, niente affatto tirannica perché siamo in un momento di intervallo; e la montatrice, Viola Lawrence, rassomigliante a quelle sarte modeste le quali, con l'eleganza del 'taglio', trovano modo di realizzare i loro sogni segreti sul corpo di creature più ambiziose.

Per di più questa atmosfera di pace non finirà col chiudersi dell'obiettivo del fotografo. Perché il teatro in cui 'gira' la signora Arzner, ci viene assicurato che è il più tranquillo di tutti. Niente discussioni arrabbiate, niente scoppi di temperamento, femminile o maschile che sia. Non c'è neanche quella tirannia feroce che fa fare i bauli ed è causa di morti; e può darsi perfino che vi sia permesso di fumare. È dunque forse perché la signora Arzner non ha da temere confronti che trova il coraggio di realizzare, con psicologia femminile, un soggetto così maschile.

-rnh-



Pierre Blanchard

Isa Miranda

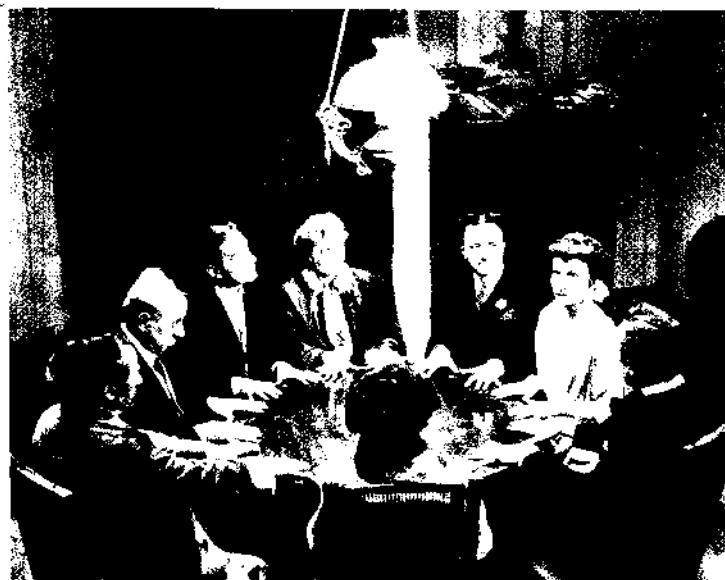
Il fu Mattia Pascal

di LUIGI PIRANDELLO

Regia di PIERRE CHENAL

Questo film di grande portata artistica che allinea il più forte complesso di attori (25 ruoli di primo piano) è destinato a suscitare il più vivo interessamento nel pubblico e costituirà certo il più forte successo del cinema italiano.

Produzione: ALA-COLOSSEUM

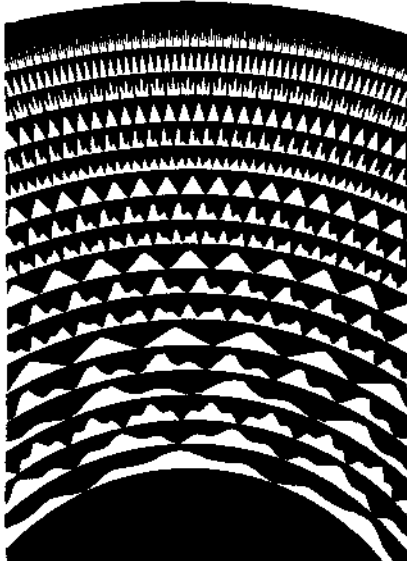


Una fra le scene più originali: la seduta spiritica.

NOTIZIE TECNICHE

UN ORGANO SENZA CANNE

NON È SENZA una certa commozione paterna che il cinematografo vede l'organo abbandonare le sue canne e convertirsi alla colonna sonora. Non si tratta, tuttavia, per ora, dell'organo in generale, ma di un tipo speciale suscettibile più che altro d'inondare con maree di suoni i grandi



stadi per adunare all'aperto, i grandi teatri di varietà, o di completare i programmi delle grandi sale cinematografiche.

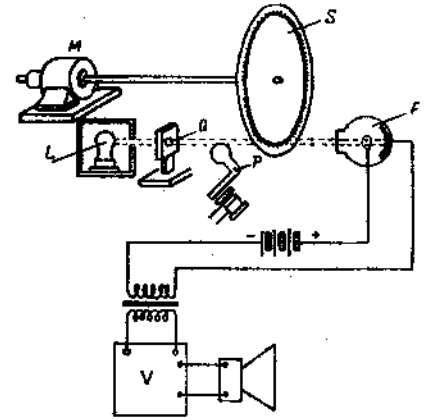
Ciò non toglie che — secondo informazioni di Otto Laass di Berlino — il nuovo organo «Wette» sarebbe capace non solo di rendere tutti i

timbri dell'organo tradizionale, ma perfino di garantire una perfezione ideale dei singoli suoni inquantochè questi ultimi, registrati una volta per sempre con i metodi fotoelettrici, non sarebbero esposti a quelle imperfezioni inevitabili che si hanno quando i suoni si producono *ex novo* ad ogni esecuzione. (Difetti per modo di dire, del resto: sono in parte appunto tali piccole imperfezioni che danno carattere *umano* allo strumento, e rimane a vedere quindi se la perfezione meccanica dell'organo fotoelettrico non ci lascerà freddi).

La fig. 1 ci dà un'idea in qual modo i diversi suoni si trovano registrati su dischi trasparenti di vetro: dischi di cui si adopera un numero più o meno grande, secondo che si voglia arrivare ad uno strumento semplice o complesso. È ovvio che, per ottenere i timbri dei diversi registri dell'organo, bisogna registrare lo stesso suono con tanti timbri diversi su tante colonne sonore; mentre la differenza d'altezza fra i diversi suoni si può raggiungere con due modi diversi: o registrando ogni suono su apposita colonna, o facendo muovere poche colonne fondamentali con velocità diversa, dato che la frequenza dell'oscillazione (e quindi l'altezza del suono) aumenta quando il disco gira con maggiore velocità. Nell'organo «Wette» si combinano i due metodi: ossia i suoni prodotti dalle 18 colonne sonore disposte su ciascuno dei dischi si distinguono tanto per il timbro quanto per l'altezza del suono; senza contare che i dischi girano con velocità diversa.

Lo schema del meccanismo fotoacustico è facile a capirsi. La fig. 2 mostra uno dei dischi trasparenti (S) di circa 40 cm. di diametro, messo in movimento rotatorio da un motore (M). Pre-

cisamente come nel proiettore cinematografico, una lampadina eccitante (L) manda un raggio di luce attraverso la colonna sonora sulla cellula fotoelettrica (F). Dato che ogni disco porta 18 colonne diverse, si impiegano anche 18 lampadine diverse, mentre basta una sola fotocellula per ogni disco. Nel percorso del raggio luminoso, ora, si trova una specie di valvola (P) atta a consentire o ad interrompere il passaggio della luce. Quando il musicista preme uno dei tasti — i quali del resto corrispondono perfettamente a quelli dell'organo tradizionale — allora si apre la



valvola corrispondente lasciando passare attraverso la colonna di quel suono la luce sulla fotocellula: la quale, poi, produce gli impulsi elettrici necessari per far suonare l'altoparlante nel modo desiderato. Le fotocellule dei diversi dischi si servono in generale di un unico preamplificatore, mentre il numero ed il tipo degli altoparlanti varierà secondo il carattere e le dimensioni dell'ambiente.

Le colonne sonore si possono ottenere o registrando i suoni di un organo a canne, o disegnandole secondo il metodo della «musica sintetica». Disegnando o ritoccando le colonne si può non solo arrivare alla massima perfezione del suono, ma anche a timbri nuovi, non raggiungibili dagli strumenti musicali finora conosciuti.

CIAC

LIBRI RICEVUTI

FOTOGRAFIA

A. STÜLER: *Das Foto Jahr 1937*. Pgg. 134 ill. W. Krapp, Halle (Saale). R. M. 1,98.

Fotografie per ogni giorno, per ogni argomento e per ogni luce. È un manuale per gli appassionati di fotografia ai quali vengono fornite notizie sui nuovi ritrovati per il materiale da impiegarsi e in genere sulle novità del mondo fotografico.

RADIO E TELEVISIONE

G. B. ANGELETTI: *Il manuale del radio-meccanico*. II Edizione. Pgg. 340 ill. «Radio Industria», Milano 1936.

È dedicato, con scopi essenzialmente pratici, al radiotecnico che vi troverà schiarimenti sulle nozioni fondamentali del suo mestiere. Particolarmente importante il capitolo sui circuiti, che in questa seconda edizione è stato ampliato.

CATALOGHI

1000 and one. The Blue book of Non-theatrical Films. Pgg. 152. Twelfth Edition 1936-37. The Educational Screen, Chicago-New York.

Motion Pictures of the world. Pgg. 62 ill. International Educational Pictures Inc., Boston 1936-37: 50 c. Annually (2 issues).

Nella cassa armonica del teatro all'aperto di Hollywood, la 'Hollywood Bowl', che è una delle più grandi del mondo, invece del solito soffitto parabolico, a superficie liscia, è stato adottato un soffitto a gradini uniformemente inclinati, che si presta meglio ad una razionale concentrazione del suono. La superficie, che presenta una simmetria di rotazione intorno all'asse medio dell'intera costruzione ha per effetto di concentrare il suono dirigendolo su tutta la massa degli ascoltatori. Il soffitto a gradini ha per scopo di evitare che il rumore del pubblico, concentrandosi nel fuoco della superficie parabolica, cioè presso il direttore di orchestra, disturbi quest'ultimo e i musicisti. Nella parte superiore sono installati i sistemi amplificatori progettati e disposti in modo da produrre interessanti effetti di prospettiva acustica.





'Atlantide'.

GALLERIA

XI. Brigitte Helm

BRIGITTE HELM è nata circa trent'anni fa a Berlino. Ora s'è ritirata dallo schermo (così sembra, almeno, ed essa lo giura), e vive in Italia con suo marito. A Berlino, abitava una casa linda e semplice: non la casa di una diva, ma il 'buen retiro' tranquillo di una brava e genuina ragazza dalle abitudini familiari e insieme sportive. Non il sotterraneo delle mummie di Antinea, ma l'appartamento di Gilgi (vedi SENZA MADRE). Di fronte, una casa che immaginiamo massiccia e barocca di fuori, e dentro: tetra, piena di ripostigli segreti, di sticce bianche e nere, ambigue, sul pavimento e sulle pareti, con lampade nascoste da tutte le parti e servitori muniti di lanterne cieche. L'abitazione di Fritz Lang: l'uomo che, con un autentico colpo di genio, seppe vedere nella gentile signorina di buona famiglia la Maria del suo METROPOLIS. Le due case possono anche simboleggiare i due volti di Brigitte Helm, come dissero nel loro pittore-sco linguaggio i noleggiatori di METROPOLIS.



'Crisi'

La casa buia. Di Brigitte Helm tutti scorgono e mandano a mente, soltanto il profilo tagliente ma rigido e forse pesante. Quell'aria d'attesa sonnecchiante e sorniona, che noi diremmo solo gattesca (d'altronde una fissità momentanea, che nasce e si rompe quasi subito), la retorica e i riflettori pomposi del cinema vogliono definirli senz'altro 'fatale', e 'vampiresca'. Attenzione ai mali passi! Anche i registi importanti s'accontentano della prima occhiata superficiale. Pabst per resistere a quello sguardo al quale tutti ormai attribuiscono baleni sinistri, dà a Brigitte un ruolo di cieca: essa è Gabriella nel GIGLIO DELLE TENEBRE. L'Herbier (L'ARGENT) veste d'argento il suo corpo, si dà renderlo serpentino, e luccicante come uno specchio fatato nel quale si scorgano figure proibite. Galeen le dà il nome di un'erba con proprietà narcotiche e incantatrici: la mandragola. Antinea è l'exasperazione, il culmine di codesta figura romantica. La donna si fa statua: cuore e viso di pietra. Ed è ancora pietra: di suono robusto. Ma già prima di ATLANTIDE, e soprattutto dopo, i registi mediocri daranno all'attrice ruoli falsi, obbedendo a una convenzione ormai priva di qualunque suggestione. Brigitte Helm dormirà in alcove bizzarre, si appoggerà con atteggiamento innaturale su divani ricchissimi, apparirà con passo elastico e sinuoso nei locali più dispendiosi e anche equivoci, sconvolgerà la vita di alcuni giovani timidi e beunati, sarà complice e amante di delinquenti grassi o tetri, ammiccanti o sinistri. L'unica a trovare qualche espressione sincera in tanta tregenda, sarà proprio lei, 'la miliardaria', 'l'adescatrice': la sola e illustre vittima della situazione.

Ma c'è anche la casa fresca e piena di luce. La Maria di METROPOLIS è una ragazza angelica: poi interverrà l'inventore malvagio a chiuderla in prigione e a sostituirla una trista 'copia' meccanica in sostanza ma in apparenza vivente. Lang ha visto dunque tutt'e due le direzioni in cui può procedere Brigitte Helm. Pabst le affida poco dopo il personaggio caldo e dolce di CRISI. Una donna che non ha nessuna doppiezza: la 'crisi', fisica più che spirituale, la stacca dal marito: ma dopo avventure e incontri torbidi e pericolosi che giungono solo a lambirla, ella ritorna, in una serata umida e silenziosa, con una gioia fanciullesca e timida. Ed è sotto codeste vesti delicate e senza fronzoli ch'ella sa muoversi meglio. Mentre nella casa buia Brigitte dev'essere sostenuta con cura grandissima dal braccio di registi forti e geniali (da sola, o con la protezione indecisa di un Oswald o di un Hartl, essa smarrirà il cammino, imboccherà corridoi proibiti e umidicci),

in quella chiara le sue doti interpretative si mostrano, spontaneamente, freschissime. La vedrete rimboccarsi le maniche, infilarsi un grembiolino nitido e affaccendarsi con perfetta grazia attorno ai fornelli. O correre sui prati con comitive allegre e cameratesche. Quel corpo insidioso finalmente si scopre senza avventatezza: il costume da bagno sostituisce i vestiti da sera dalle scollature audaci che dicono e non dicono. Nel CORRIDORE DI MARATONA, l'han veduto tutti: un corpo tornito e pudico, da ragazza tedesca piena

di salute. E la dolcezza delle avventure di Gilgi! Ella avrà amiche tenere e ingenue (Simone Simon in LA STELLA DI VALENCIA, Lucia English in CONTESSA DI MONTECRISTO), confidenti buoni e semplici (Ernst Busch in SENZA MADRE), fidanzati casalinghi come Gustav Diessl, Jean Gabin, Franz Lederer. Per codesta Helm candida, Rudolf Forster ladro gentiluomo si farà paterno: un amante patetico e platonico, con mille riguardi e nessuna asprezza.

Era troppo facile (e crudele) rinchiuderla in sagome di cartapesta (vedi i film nella casa buia). Anche facile, ed errato, dire ch'essa non può essere che Antinea, e che ogni suo movimento tradisce la sua natura perversa. No: Antinea è una fase. Gilgi è la Brigitte Helm di Berlino e di Firenze, quella vera: una donna viva, agile, intelligente.

Più plausibile mostrarla 'perduta', ma col ricordo dei tempi in cui era Gilgi. Nina Petrovna è una donna che è passata attraverso avventure non torbide e tuttavia, avventure. Le circostanze, sappiamo bene. Ma le capita un giorno di ospitare un ufficiale giovane giovane e d'innamorarsene. Dormirà una notte sola con lui nella stessa casa. Ma divisi. E la mattina dopo, felici, essi prepareranno in terra la colazione. Nina Petrovna sembra a tutti, ormai, una ragazza pura e prontissima ad arrossire. (Infatti, quando la vita cattiva verrà a riprenderla, essa morirà).



'Senza madre'.

Ed è certo: gli spettatori dall'animo mite, se Brigitte non ricomparirà più sullo schermo, ricorderanno di lei il sorriso franco e gli amori casti di Gilgi: le avventure tortuose dell' 'avventuriera per forza' sembreranno sbiadite e manierate. Più che certo.

Film principali: METROPOLIS (1926), CRISI (1926), MANDRAGOLA (ALRAUNE, 1927), IL GIGLIO DELLE TENEBRE (DER LIEBE DER JEANNE NEY, 1927), L'ARGENT (1928), AM RANDE DER WELT (1928), MANOLESCU (1928), SPIONAGGIO EROICO (1931), LA CITTÀ CANORA (1931), LA CONTESSA DI MONTECRISTO (1931), ALRAUNE, LA FIGLIA DEL MALE (1931), ATLANTIDE (1931), LA STELLA DI VALENCIA (1932), IL CORRIDORE DI MARATONA (1932), VIAGGIO DI NOZZE IN TRE (1933), SENZA MADRE (GILGI, 1934), ADDIO GIORNI FELICI (1934), INGE UND DIE MILLIONEN (1934), ORO (1935), IL PRINCIPE WORONZEF (1935), L'ISOLA (1935), IL MARITO IDEALE (1936), quasi tutti prodotti dall'Ufa.

PUCK

S.R.

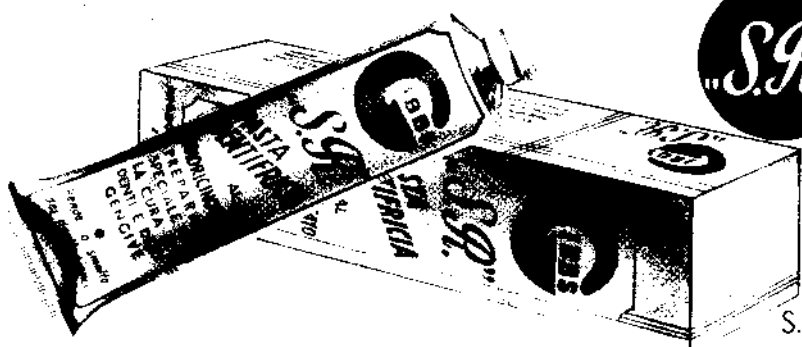
la marca che contraddistingue la nuova
PASTA DENTIFRICA GIBBS S.R.
a base di **SODIORICINOLEATO**



l'ultimo ritrovato della Scienza, specialmente studiato da un eminente dentista per il trattamento preventivo di due dei più temibili nemici della vostra dentatura: la gengivite e la piorrea



il più sicuro sterilizzante della cavità orale, il dentifricio che vi garantisce denti bianchi e lucenti, senza intaccarne minimamente lo smalto



S. A. STABILIMENTI ITALIANI • GIBBS MILANO N.695

BANCA COMMERCIALE ITALIANA

FONDATA NEL 1894
CAPITALE 700 MILIONI INTER. VERSATO
MILANO

180 FILIALI IN ITALIA

4 FILIALI
AFFILIATE ALL'ESTERO
14 BANCHE

Corrispondenti in tutto il mondo.
Tutte le operazioni e tutti i servizi
di Banca alle migliori condizioni.

GRATUITAMENTE,
A RICHIESTA, IL

VADE MECUM DEL RISPARMIATORE
aggiornato ed interessante Periodico Quindicinale

ABBONAMENTO CUMULATIVO A

CINEMA

e

SAPERE

IN ITALIA per un anno:

70 lire anzichè 80 lire (in rotolo) o

76 lire anzichè 86 lire (in busta)

ALL'ESTERO per un anno:

110 lire anzichè 120 lire (in rotolo) o

130 lire anzichè 140 lire (in busta)

Gli abbonamenti cumulativi possono essere accettati soltanto quando il versamento dell'importo venga fatto direttamente alla **CASA EDITRICE LIBRERIA ULRICO HOEPLI IN MILANO** sul conto corrente postale 3/32: o con vaglia postale, o con assegno bancario, o in contante.

Gli abbonati ad una delle riviste, che vogliono abbonarsi all'altra, potranno versare la metà dell'importo complessivo, inviando contemporaneamente la fascetta con la quale ricevono una delle due riviste.

Non sarà dato corso alle richieste di cambio di indirizzo — da inviarsi a Periodici Hoepli, Corso Vittorio Emanuele 21, Roma — che non siano accompagnate da UNA lira in francobolli. — Si prega di indicare anche il numero della fascetta.



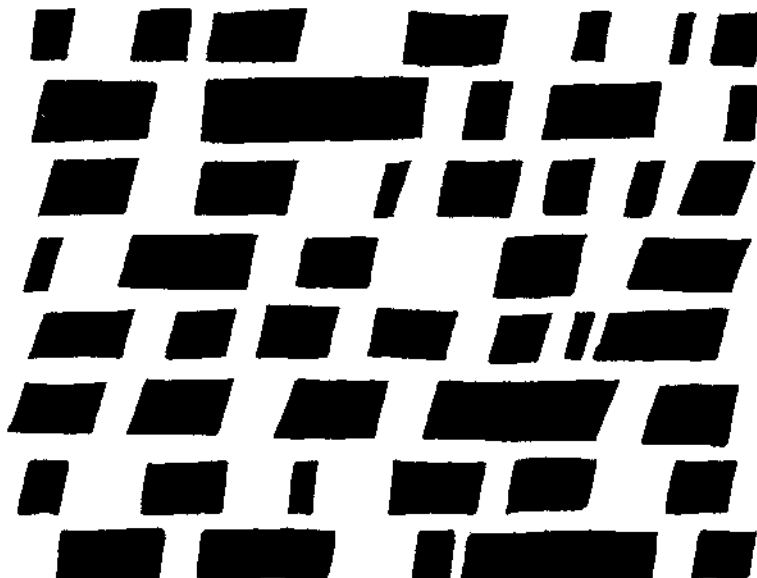
GIUOCHI E CONCORSI

La soluzione dei giochi deve pervenire alla Redazione di CINEMA (Sezione 'Giochi e concorsi', corso Vittorio Emanuele 21, Roma) non oltre il 30 dicembre 1936-XV. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina.

CHE COSA SIGNIFICA?

*Illuso Mareg ondistal fulcro e
bandiera lamante ociventa
pizioebbene perla mediocre
Zinzolad nelamon
e staregga Un prozio si?*

Ricalcare su carta trasparente il disegno a destra. Coprire poi in modo opportuno, col nuovo disegno così ottenuto, parte della scritta incomprensibile che si trova a sinistra. Se la sovrapposizione è esattamente trovata, si potrà leggere una massima cinematografica del regista russo Pudovchin.



PAROLE INCROCIATE SENZA SCHEMA

1	2	3	4	5	6	7	8
1							
2							
3							
4							
5							
6							
7							
8							

DEFINIZIONI

Orizzontali. - 1. Lo era Fatty per antonomasia. - 2. Il Kerloff del 'muto'. - 2a. La testa di Tala. - 3. La diva di 'Vagone rosso'. - 4. La metà di Ruby Keeler (iniz. I - J). - 4a. $\frac{3}{4}$ di Teresa Confalonieri. - 5. Rivale di Mac Taglen in molti film (iniz.). - 5a. Una svedese famosa in passato. - 6. Nome di un comico ne 'L'incrociatore misterioso'. - 6a. Il film in cui Annie Ondra lavorò col marito. - 7. Film interpretato da Simone Berriaut e Gina Manès. - 8. Film muto con la Borelli e Amleto Novelli.

Verticali. - 1. Personaggio di Disney. - 2. Nome di una diva italiana. - 3. Nome di due dive italiane. - 3a. Nome della diva di 'Spie di Napoleone'. - 4. Lo fu di se stesso Colman in 'Maschera'. - 5. L'uno di Gable. - 5a. Personaggio comico del muto. - 6. Il nome dell'imprenditore intraprendente in 'Amanti fuggitivi'. - 6a. Divo (retello di un divo) (iniz.). - 7. Una bruna ingenua americana (iniz.). - 7a. La moglie di Pepito Abatino. - 8. Ce n'è una casta.

Il gioco si risolve come le comuni parole incrociate, con la variante che il solutore deve sistemare le caselle a fondo nero. A gioco risolto, queste saranno 14.

IL FILM NASCOSTO

I		A			A		E	156
II		R					N	1103
III		A		E				206
IV			A		O			557
V		R		A				57
VI		E					E	1601
VII		E	R				N	1052
VIII	B	E					N	102
IX		A		A				206

I. Nella prima inquadratura di 'Anna Karenina'. - II. Numerosi nei film di Gangster. - III. Il misterioso cavaliere di 'Alta Scuola'. - IV. Quelli di Murnau erano Quattro. - V. Edmund Lowe e Jack Holt in 'La morte Azzurra'. - VI. Regista americano. - VII. Una diva brillante. - VIII. Amato, in un film, da Marta Eggerth. - IX. Ce n'è molti in uno degli ultimi film di Alessandrini.

Scomporre i numeri arabi in romani e collocare le cifre ottenute, formando orizzontalmente le parole definite. In una colonna verticale risulterà un noto film.

(Aldo Parodi - Genova)

Scrivere le soluzioni in inchiostro e in lettere maiuscole. Tra i solutori di *Che cosa significa?* e del *Film nascosto*, 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.

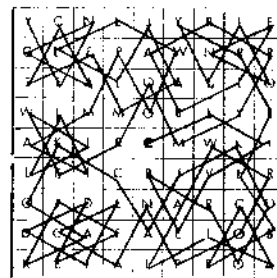
La soluzione dei giochi pubblicati nel 11° fascicolo apparirà nel 13° (10 Gennaio 1937-XV)

SOLUZIONE DEI GIOCHI DEL N. 9 (10 NOVEMBRE 1936-XIV)

CHI SONO?

Irene Dunn, Elissa Landi, Lil Dagover.

SALTO DI CAVALLO



Clive Brook-Jack Oakie-Eddie Cantor - Wallace Beery - Lionel Barrymore - William Powell - James Cagney.

MAGGIORANZA CINEMATOGRAFICA

1	A	L	L	E	G	R	I	L
2	M	U	D	U	N	D	U	U
3	D	I	Z	I	O	N	E	I
4	P	A	S	S	I	V	O	S
5	S	A	I	N	G	R	A	A
6	R	A	F	F	L	I	E	F
7	L	E	D	I	E	R	E	E
8	T	E	R	R	O	R	E	R
9	D	I	V	I	S	M	O	I
10	G	O	D	D	A	R	D	D
11	Z	I	N	G	A	R	A	A

VINCITORI DEL N. 9

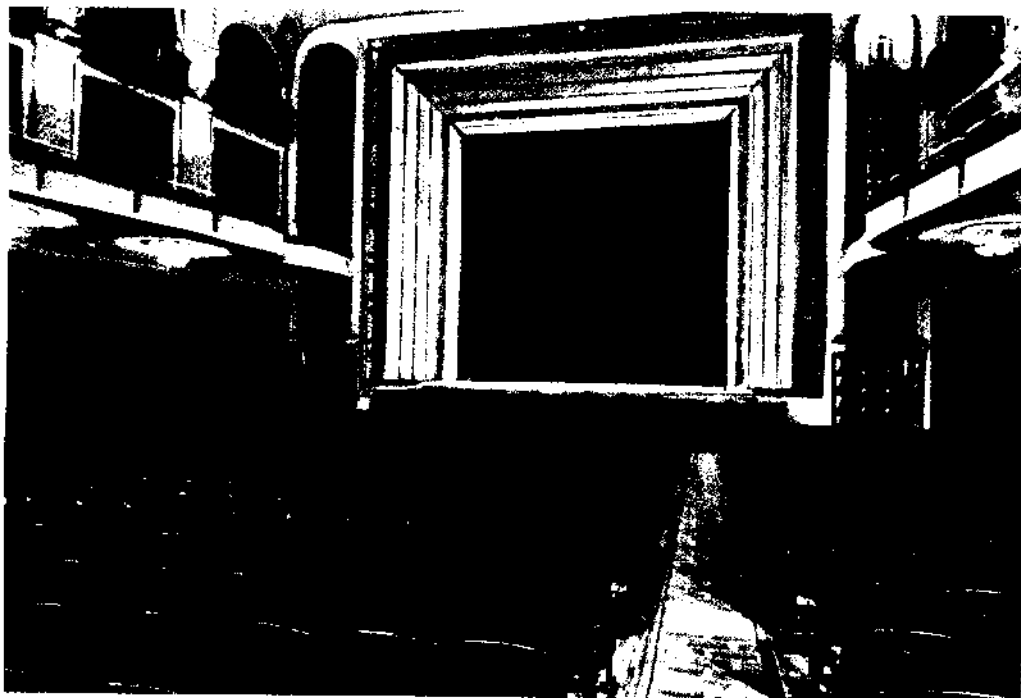
Chi sono?: Caporale Italo Minozzi - Stoz. R. M. - TOLMINO (Gorizia)
Salto del cavallo: Barbaro Rapisarda - V. Consolazione, 38 - PATERNO (Catania)

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

Stampatrice la SOCIETÀ EDITRICE DI NOVISSIMA
Roma, Via Romanello de Forli 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 riprodurre articoli e illustrazioni della rivista CINEMA quando non se ne citi la fonte.

Carta delle "Cartiere Burgo".



La platea

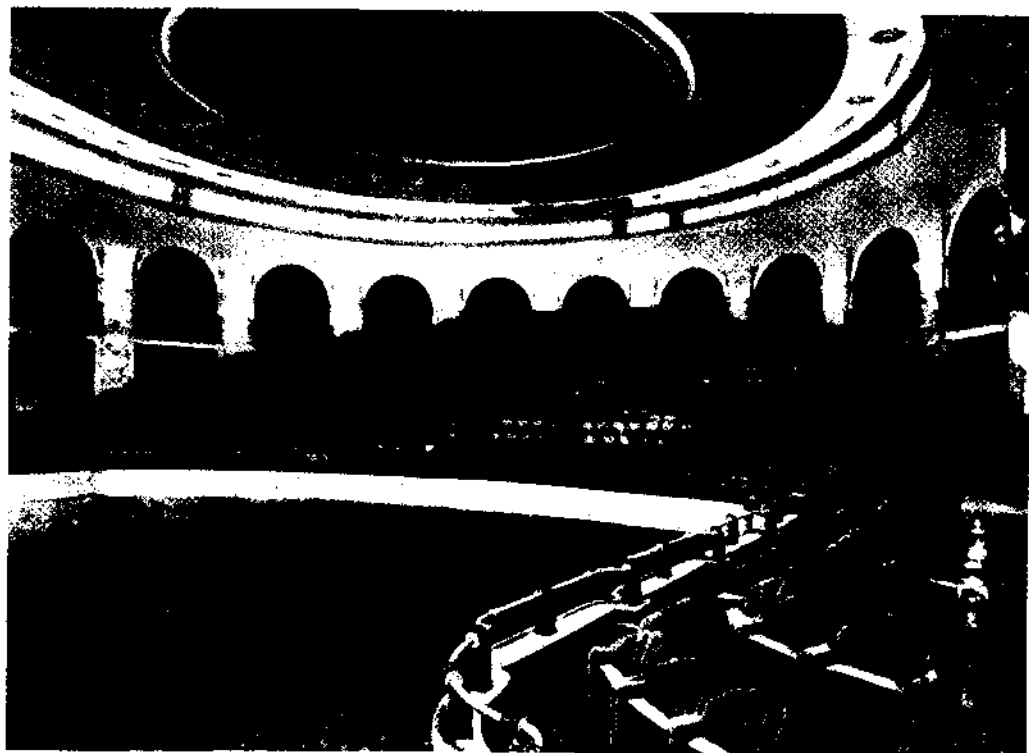
UNO
DEI GRANDI
CINEMA
DEL GRUPPO
LEONI

IL CINEMA TEATRO ODEON DI MILANO

L'Italia può ormai considerarsi all'avanguardia, in Europa, nel fatto di possedere moderni, sontuosi e perfetti cinematografi.

Il cinema teatro Odeon di Milano, della ditta Leoni, è oggi la pedana di lancio dei più grandi film italiani e stranieri. Veramente superbo è il grande salone, capace di più di duemila posti, scientificamente aerato, riscaldato, o raffreddato, a seconda delle stagioni, a mezzo di modernissimi impianti.

La cabina cinematografica è attrezzata meravigliosamente, ha un macchinario sceltissimo sia dal lato tecnico che da quello pratico, e l'apparecchio sonoro, ha raggiunto nella riproduzione dei suoni la maggiore efficacia e potenza. L'Odeon può considerarsi quale uno dei cinema più importanti e conosciuti non soltanto d'Italia ma anche d'Europa.

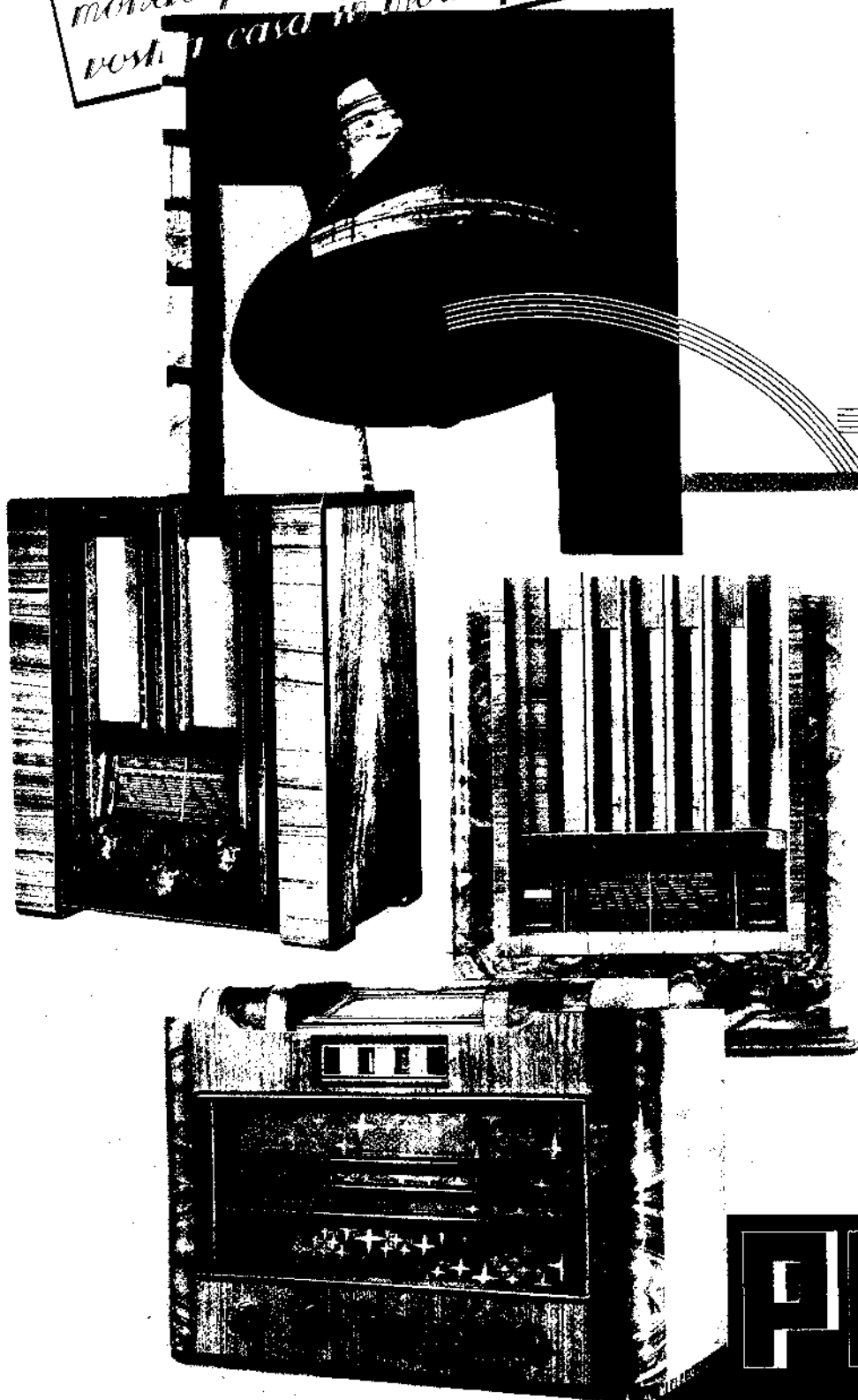


La galleria dell'Odeon capace di 800 posti a sedere.

Natale!
La festosa musica di tutto il
mondo potrà arrivare alla
vostri casa in modo perfetto

La "nota giusta" simbolo della superba qualità dei ricevitori Philips "Serie Sinfonica", garantisce l'impeccabile riproduzione delle trasmissioni di tutte le stazioni del mondo.

Chiedete una dimostrazione al vostro rivenditore.



Tipo 641 - Supereterodina a 4 valvole "MINIWATT" per onde medie - Prezzo L. 750 (Comp. tassa gov. escl. abb. Eiar)

Tipo 651 - Supereterodina a 5 valvole "MINIWATT" - Tre gamme d'onda - Prezzo L. 995 (Comp. tassa gov. escl. abb. Eiar)

Tipo 653 - Supereterodina di alta qualità a 5 valvole "MINIWATT" - Tre gamme d'onda - Prezzo L. 1300 (Comp. tassa gov. escl. abb. Eiar)

Tipo 677 - Supereterodina a 7 valvole "MINIWATT" - Tre gamme d'onda - Prezzo L. 1950 (Comp. tassa gov. escl. abb. Eiar)

Radiofonografi Tipo 653 F. e Tipo 574 F. a 5 e 7 valvole. Grazie a speciali accorgimenti allo studio accurato dell'acustica dei mobili e di tutte le parti componenti, essi assicurano una riproduzione purissima e un rendimento elevatissimo

VENDITE RATEALI FINO A 18 MESI

PHILIPS

Serie Sinfonica