

CINEMA



**DUE
LIRE**

Articoli di: D'AMBRA - UNGARETTI - VACCARO - BRUCE - ELIAS

ULRICO HOEPLI EDITORE

25 Gennaio 1937-XV 100 illustrazioni Spedizione in abb. postale

14

ISOPAN

PELLICOLA INVERTIBILE 16 mm.



La pellicola ultrasensibile, a grana finissima, per prese alla luce diurna ed artificiale, grande latitudine di posa, speciale sensibilità a tutti i colori e massima brillantezza delle immagini.

L'ISOPANISS è la pellicola universale adatta per qualsiasi stagione e condizione di luce.



IL GRANDE PECCATO

Interpreti:

LIL
DAGOVER
WILLY
BIRGEL
MARIA VON
TASNADY

Regista:

DETLEF SIERCK

Produzione: UFA



ENTE-NAZIONALE-INDUSTRIE-CINEMATOGRAFICHE



CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Direttore responsabile: LUCIANO DE FEO

Collaborazione tecnica dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa

ANNO II
Volume I

FASCICOLO 14

25 GENNAIO
1937 XV

Questo fascicolo contiene:

Cinema gira	41
Editoriale	45
RENATO POGGIOLI Maschere moderne	46
GIANNI RIGANTI Perchè l'industria del film non si sviluppa in Italia?	47
LUCIO D'AMBRA Sette anni di cinema	48
MAX FACTOR Evoluzione del truccaggio	51
GIORGIO VACCARO Cinema e sport	53
VIRGINIA H. BRUCE La scuola delle mogli	55
3 concorsi permanenti di cinema	58
CONSIGLIO e DEBENEDETTI Se non era per Doris...	60
GIUSEPPE UNGARETTI Risposta a un referendum	62
Vetrina delle curiosità	63
FRANCESCO PASINETTI La segretaria invisibile	64
GINO VISENTINI Pittori e scultori come li vede il cinema	65
CIAK Attenti al microfono	67
CANDIDO-ARPAGONE Bianco e nero	69
Fotografia e passo ridotto: Fotografia in montagna - Capo di Buona Speranza - Notiziario per ridottisti - Libri ricevuti	72
HANS ELIAS Come nasce un film scientifico	75
Galleria: Victor McLaglen	78
Giocchi e concorsi	80

DIREZIONE e REDAZIONE: Roma, via Lazzaro Spallanzani 1-a.
AMMINISTRAZIONE: Casa Editrice Ulrico Hoepli, Milano,
via Berchet 1. — PUBBLICITÀ: Ufficio Nazionale di Pubbli-
cità: Milano, via Vivaio 17. Per Roma e Lazio: Roma, Corso
Vittorio Emanuele 21. — Ricevono abbonamenti le Librerie
Hoepli in Milano (via Berchet) e Roma (Largo Chigi), l'«Uf-
ficio Periodici Hoepli» in Roma (Corso Vitt. Emanuele 21),
le principali librerie e le agenzie dell'«Istituto Editoriale
Scientifico». — ABBONAMENTI: Italia, Impero e Colonie, un
anno L. 40, semestre L. 22. Estero, un anno L. 60, semestre L. 35.

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE: DUE LIRE

Concessionarie per la vendita al numero: MESSAGGERIE ITALIANE, Bologna

ULRICO HOEPLI EDITORE MILANO



IL FILM DI GANGSTERS...

...continua a far la sua strada cercando di riuscir sempre più aderente a quella che fu la realtà del fenomeno. Ci sono anzi produttori americani che, mentre hanno deciso di affidare prevalentemente ad



'Distruggeteli tutti' (Mascot Pic.).

artisti europei i film che concernono il Vecchio Mondo (specialmente quelli storici), riservano poi ad americani autentici quei temi che debbono rispecchiare le forme caratteristiche della vita e dei costumi d'oltreoceano. È un criterio di



'Espresso aerodinamico' (Mascot Pic.).

fedeltà, di cui giudicheremo presto i frutti. Vedremo, per esempio, **DISTRUGGETELI TUTTI** (*Confidential*) che vuol essere un preciso, vigoroso *reportage* della lotta contro la banda dell'*Argentine Oil Company*. Nello stesso spirito di esatta riproduzione della vita americana — per quanto su argomento e basi del tutto diversi — è concepito **L'ESPRESSO AERODINAMICO** (*Streamline Express*), che chiede il suo ritmo alla folle andatura del più veloce treno aerodinamico d'America.

QUANTO HA SPESO...

...per andare al cinema, nel 1936, il pubblico americano? Somme telegrafiche, al chiudersi dell'annata, davano un totale approssimativo di un miliardo di dollari. Provatevi a realizzare questa cifra, a pensar quante cose si potrebbero comprare, fare, costruire: e vedrete ch'è veramente astronomica. Dunque: una cifra astronomica spesa dal pubblico per vedere le 'stelle'. L'America è in pieno ottimismo: dato che la massa degli spettatori settimanali supera di 10.000.000 quella del '35, e di 24.000.000 quella del '33, si prevede che la curva seguita a mantenersi orientata verso il rialzo. La tendenza a vedere roseo, la mentalità del *boom* e della *prosperity* sono davvero i motivi ricorrenti della sintonia del Nuovo Mondo.

ADOLPH ZUKOR...

...come i lettori di *Cinema* sanno, è stato festeggiato ai primi di questo mese, per il suo 'Giubileo d'Argento' di fondatore e capo della Paramount. Il segreto di quest'uomo straordinario, come quello di tutti gli uomini veramente vittoriosi, è molto semplice: aver creduto con fede ostinata nel cinema; aver capito ch'esso aveva ancor molta strada da compiere, quando tutti pensavano che ormai fosse un dominio conquistato nel quale non si trattava che di far bottino; aver anteposto sempre gli interessi della



Enrico Caruso provvisoriamente passato al Cinema per intercessione di Zukor.

sua compagnia ai propri. Così almeno pensa, e giustamente, Terry Ramsaye, uno dei più intelligenti e accreditati scrittori americani di cose cinematografiche.

La prima formula di Zukor fu «grandi attori in grandi opere». Per questo egli attrasse allo schermo i più celebri nomi di teatro: Hackett, Kalich, Belasco, O'Neil,



David Belasco e la Pickford nel primo film eseguito da Zukor: 'Il buon Diavolello' (l. visione: 1 Marzo 1914).

Fiske, Frohman. Per questo non esitò nel 1913, quando la sua Compagnia era appena sorta, e le risorse eran meno che modeste, ad offrire 50.000 dollari all'anno a David Griffith. Per questo costituì intorno a sé il famoso triumvirato, Griffith, Ince, Sennett.

Creatore di formidabili fortune economiche, per lui il denaro non ha



Sarah Bernhardt nel primo film di Zukor 'Regina Elisabetta' (l. visione 12 luglio 1912)

mai avuto un valore immediato. Anche nei criteri amministrativi e industriali, si perpetua l'eterna antitesi Don Chisciotte-Sancho Pancha. Zukor appartiene piuttosto al primo tipo. Un pomeriggio giunse all'ufficio più tardi del solito.

— Ho comperato due locali di Broadway: il Rialto ed il Rivoli — comunicò al suo socio Lasky.

— Per quanto? — domandò questi. — Ora non ricordo: l'importante era che la nostra Casa fosse rappresentata in Broadway.

(Dinanzi a questo episodio noi italiani non possiamo non ricordare un altro uomo ch'ebbe fede nel Cinema e che, negli anni della sua ascesa, seppe ragionare allo stesso modo: Stefano Pittaluga).



Ecco un bel mozzo per una barca da pesca. È Freddie Bartholomew, che con Spencer Tracy e Lionel Barrymore interpreta 'Capitani coraggiosi' dal romanzo di Kipling. Regista: Victor Fleming (M. G. M.).

'CINQUE MILIONI...

...in cerca di un erede' è l'appetitoso titolo di un romanzo di Harold Baumgarten, e par fatto apposta per diventare il titolo di un film, che effettivamente la Tobis-Rota (Germania) sta mettendo in cantiere per l'anno di produzione 1937-38. Regista ne sarà Herbert Selpin. Non altrettanta fortuna è toccata al titolo di un romanzo di Oskar Fenzler: «Bocca silenziosa», che nel passare allo schermo diventa: È IN GIUOCO LA MIA VITA. Il soggetto, da un punto di vista commerciale, par che prometta bene, perchè cucina le formule più sicure. In una notte di temporale, un tassì si arresta davanti la villa di un celebre avvocato. In quel tassì è un cadavere: omicidio? La più sospettata è la moglie dell'avvocato, per via d'una sua lettera molto compromettente. Drammatica lotta del marito, divenuto avvocato in causa più che propria, per dimostrare l'innocenza della moglie e scoprire il vero omicida. Regia: Georg Wittan. Vedremo la realizzazione artistica. Tra gli altri film progettati per quest'anno, uno cornerne l'agonia del vapore «Regina Luisa», colato a picco sulle foci del Tamigi nei primi giorni della Guerra mondiale.

MARTHA EGGERTH E LIL DAGOVER...

...ricompariranno presto ad incantare i loro fedeli. Entrambe in costume. La Eggerth in HOFKONZERT (Concerto di Corte), gaia vicenda che rapirà lo spettatore tra i più leggiadri, eleganti, romantici aspetti della vita aristocratica di un secolo fa. La Dagover, in FRIDERICUS, nuova e grandiosa variazione su un inesauribile tema cinematografico, sfiorato anche da un altro film di questi giorni (LA BELLA SIGNORINA SCHRAAG): la vita di Federico il Grande. Il quale, ancora una volta, sarà impersonato da Otto Gebühr; mentre al fianco della Dagover, come attrice giovane, rivedremo Carola Höhn. Di Martha Eggerth si sta anche proiettando un altro lavoro, eseguito in Francia (disputatissima Martha), e premiato alla Mostra di Venezia. Il soggetto è straordinariamente nelle corde dell'attrice: DOVE CANTA L'ALLODOLA, dall'operetta di Franz Lehar. Dolce e briosa allodola assunta nell'azzurro del cielo musicale!



Mira Toy e William Powell in 'La donna del giorno' (M. G. M.)

LA LINEA MAGINOT...

...doveva fatalmente finir coll'interessare anche la fantasia cinematografica. Pierre Nord ha ormai elaborato una trama: NOPPIO DELITTO SULLA LINEA MAGINOT, che verrà realizzata da Felix Gandera in collaborazione con Robert Bibal.



Mahareja e Maharani di Indor escono dalla prima visione di 'Oro della Cina' (Paramount).



'I ragazzi di Jo' (Mascot Pic.)

VIVIANE ROMANCE...

...è la nuova diva francese che, con Jean Murat, sta interpretando L'HOMME À ABATTRE, il nuovo film di Léon Mathot, di cui è stata iniziata la lavorazione verso la metà dello scorso dicembre a Joinville. Proprio in quei giorni era a Joinville, per la cerimonia commemorativa dei cinematografi morti nel '36, S. E. il Cardinale Verdier, Arcivescovo di Parigi. Il quale espresse il desiderio di visitare gli studi, e vi giunse proprio mentre si girava una scena nella quale l'attore Jules Berry doveva dire a Jean Murat: — Ma per cosa diavolo è uscito quell'accidente? — Tra la meraviglia del regista e dei compagni, Berry, di solito così indiolato, non riusciva a dire la sua battuta. Prova e riprova, le parole del testo venivano sempre mutate dall'attore in queste altre: — Ma perchè è uscito quell'accidente? —. Alla fine Léon Mathot esplose: — Insomma, Berry, perchè non vuoi dire tutta la frase: Per cosa diavolo, ecc.? —. — Andiamo — rispose finalmente Berry — come volete che io invochi il diavolo alla presenza di un Cardinale? —

POLA NEGRI...

...sta cimentandosi con una formidabile pietra di paragone, tale da far tremare qualunque attrice: Madame Bovary. Il romanzo di Flaubert non è alle sue prime prove cinematografiche; ma non si può dire a tutt'oggi che lo schermo abbia saputo trarre, da quella umana e drammatica epopea, della piccola donna di provincia, suggestioni adeguate e degnamente significative. Ci riuscirà questa volta per il tramite della grande Pola? Le non lievi responsabilità della regia sono toccate, per il nuovo tentativo, a Gerhard Lamprecht.

GERALDINE KATT...

...la 'stellina' viennese, intorno a cui si comincia a far rumore, è appena sedicenne. Ieri ancora era una piccola scolara dell'Accademia di recitazione, alla quale si era iscritta da appena sei mesi. Naturalmente avrà sognato anche lei la popolarità, il successo, la gloria; ma teneva chiuso il grande sogno, pudicamente, nel suo piccolo cuore di ragazzina. E si limitava a decidere qualche parte non del tutto

ASPIRINA



LA PICCOLA
COMPRESSA DAL
GRANDE EFFETTO

Σ ΕΛΑ:ΧΟΡ:..
NUOVO FIORE
 SATININE
 LA COLONIA DELLE "STELLE"

secondaria nei saggi della sua scuola. Di colpo, il film LA RAGAZZA IRENE di Reinhold Schünzel l'ha rivelata. Ha appena lasciato le rive del paese della fanciullezza, e ancora ne specchia lo stupore: una grazia di più, che s'aggiunge alla sua grazia di piccola adolescente bruna, vivace, gaia ma pronta alla malinconia, sentimentale e tenera e maliziosa. Ormai è in carriera: scritturata per due grossi film, nel primo dei quali comparirà accanto a Beniamino Gigli.



John Barrymore di ritorno da Hollywood dopo celebrato il suo matrimonio segreto, a Yuma con Elaine Barrie. Dove si vede che la luna di miele può creare dei curiosi 'effetti di luce'.

JOAN CRAWFORD...

...uno dei più moderni idoli, non è una donna moderna. Detesta l'aviazione, ed ha giurato di non metter mai piede su un aeroplano. Naturalmente, l'attrice propone, e il



Clark Gable e Joan Crawford in 'Amore in cammino' (M. G. M.).

per un milione! — Clark Gable, che manco a dirlo è un volatore entusiasta, rimase per un minuto interdetto e poi prese a parte il pilota per un segreto colloquio. (Gable è l'antagonista della Crawford in AMORE IN CORSA). Era convenuto che l'apparecchio avrebbe fatto due giri per il campo, tempo di svolgere la ripresa, poi si sarebbe fermato. Invece, quando la Crawford si fu decisa, e Van Dycke, a mezzo di bandiere, ebbe dato il segnale dell'azione, l'aeroplano fece sì i due giri, ma poi si alzò, e descrisse un largo, bellissimo cerchio sul campo. Spietato Gable: Joan aveva avuto, di sorpresa, il battesimo del volo. Quando il galante compagno le offrì la mano per balzar dal seggiolino, ella esclamò: — Emozionante senza dubbio, ma io non ne ricordo nulla: tutto mi si è annebbiato. È bellissima l'aviazione: però d'ora in poi mi contenterò di guardarne i prodigi da terra! —

GRETA GARBO...

...è veramente fatale. Se n'è accorto di recente Tony Mendoza che, per chi non lo sapesse, è il giardiniere di un 'giardino delle stelle' ad Hollywood. Malgrado i suoi 18 an-



Greta Garbo in giardino, nel 'Giardino delle stelle' tra una scena e l'altra (M.G.M.).

ni di servizio, Tony non era mai riuscito a veder la Garbo in carne e ossa. Ma un giorno, mentre attendeva ai fiotti del suo giardino, scorse una donna abbattuta sull'erba, coi biondi capelli sciolti e abbandonati. Pensò ad un incidente, ed accorse per soccorrere la malcapitata. Ma due grandi occhi si sgranarono su di lui. Era la Garbo: la Garbo che prendeva un bagno di sole. Al povero Tony non rimase che far dietro-front. Tra la diva ed il sole, non mettere il dito.

BOLLETTINO ITALIANO...

Si cercano, si annusano le notizie. Indiscrezioni, mezzi annunci, conferme di quanto già si sapeva o si attendeva: — Sì, Blasetti è tornato da Torino. Ha finito di girare CONTESSA DI PARMA, ne inizia il



Nora d'Alba, che dopo aver preso parte a 'Cavalleria', 'Damigella di Bard' e 'Danza delle lancette', è ora in trattative con la Korda-Toeplitz per un'interpretazione trilingue.

montaggio. — I FRATELLI CASTIGLIONE? imminenteissimi; tra pochi giorni a Tirrenia, se ne inizierà la lavorazione. Regia, lo sapete: d'Er-rico. Interpreti: Pilotto, Nazzari, la Ferida, Migliari, Ceseri. — E poi, alla 'Caesar', Guazzoni sta terminando le riprese di HO PERDUTO MIO MARITO, con la Borboni e Be-

sozzi. — Anche NINA NON FAR LA STUPIDA si avvicina. Dirigerà Mal-lasomma; interpreti: Isa Pola e Ba-seggio. — E infine, un'ottima idea di Amidei e Deabate: il film dell'autostrada, della camionale di Genova: RUOTE. — Un'altra idea suggestiva, che presto passerà in atto: LA MALIBRAN. — E, all'orizzonte, SANTA CATERINA DA SIENA, di cui Papini, che è l'autore del soggetto, ha ampiamente parlato.

Non basta. Il silenzio apparente nasconde un immenso lavoro di preparazione. Lavoro in grandissimo stile, nel campo internazionale. Il cinema nasce da questi periodi di consultazioni, di preliminari. Quanti accordi sono già conclusi, quanti in via di concludersi? Uno tra l'Enic e la Tobis, per produzioni in doppia versione italiana e tedesca; un altro del Consorzio Eia con la Tobis francese per film in versione italiana e francese; un terzo tra l'Astra e la Gloria Film di Vienna, doppia versione italiana e tedesca; un quarto tra la ICI e Toeplitz, versione italiana e inglese; un quinto Roncoroni-Wanger, versione italiana e inglese (americana). Poi l'accordo con la Paramount per la produzione in Italia.

Il cinema non è proprio più muto: quando pare che taccia, è per parlare domani, più intensamente.

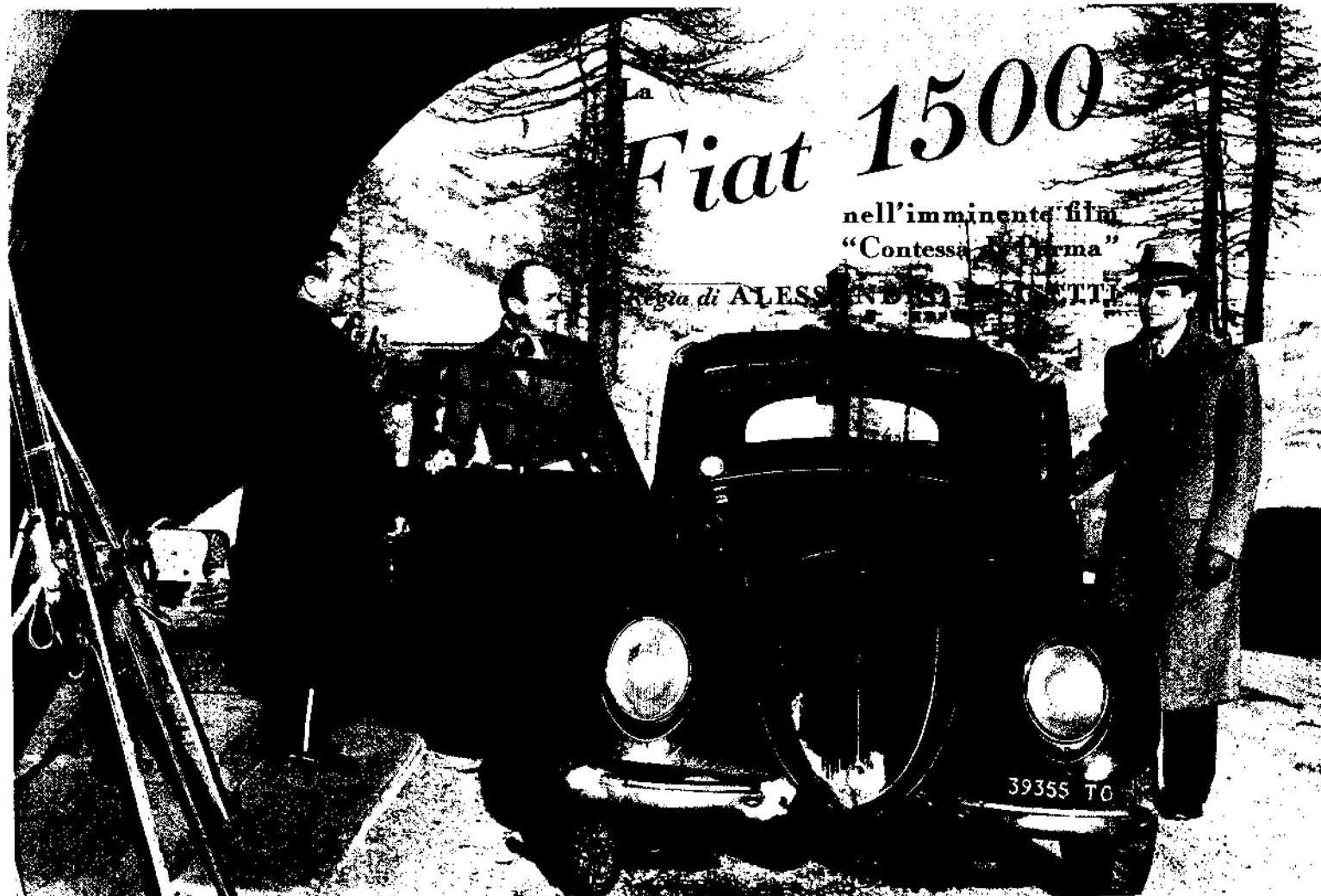
L'OCCHIO...

...nella testata della rubrica è di Claudette Colbert.

CINES

STABILIMENTI
 ITALIANI PER
 PRODUZIONE FILM

ROMA - VIA VEIO, 51



Fiat 1500

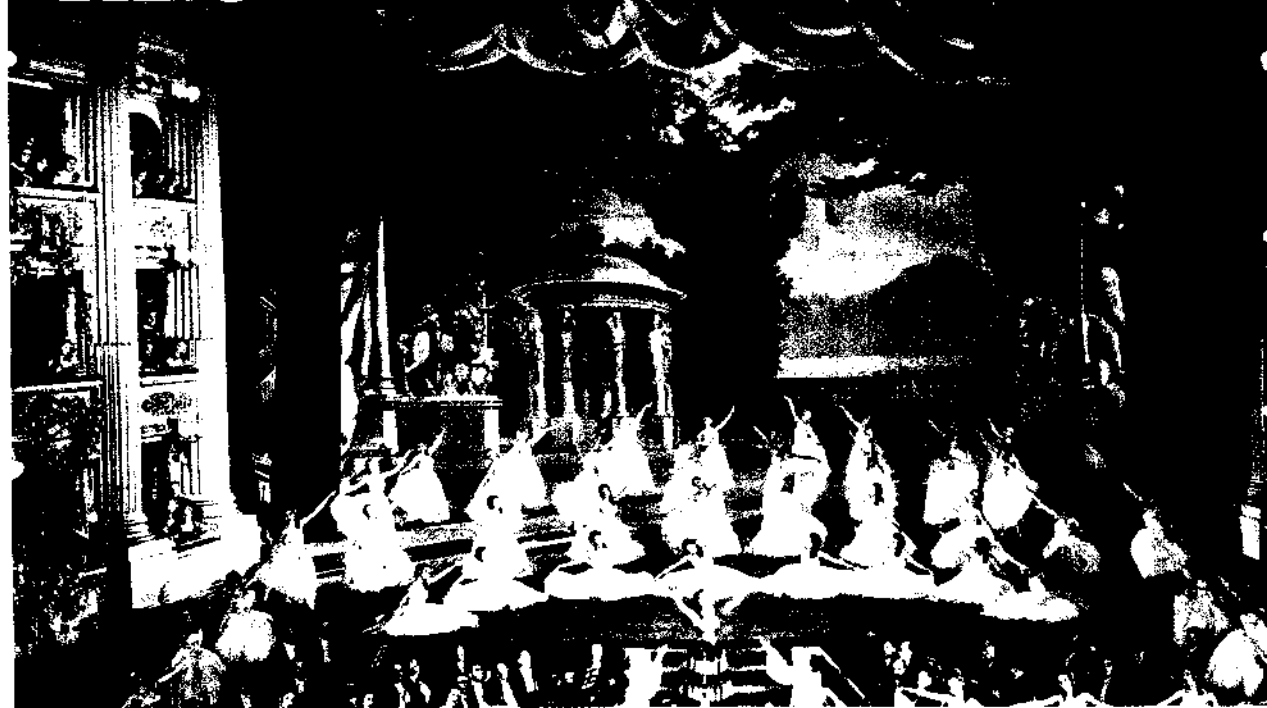
nell'imminente film
"Contessa Federma"

Regia di ALESSANDRO BLASINI

Soc. An. APRILIA FILM

presenta:

REGINA DELLA SCALA



con

**Margherita
Carosio**

Nives Poli

Giuseppe Addobbati

Mario Ferrari

Olivia Fried

Bianca Stagno

Bellincioni

Giovanni Cimara

il tenore
GALLIANO MASINI

e S. E.
PIETRO MASCAGNI

L'orchestra, il Corpo di
Ballo e i Cori del Teatro
alla Scala

Regia di

GUIDO SALVINI

e

**CAMILLO
MASTROCINQUE**

Soggetto di RAFFAELE CALZINI - Direzione Musicale del M. ANTONIO VERETTI
Direttore di Produzione ALFREDO GUARINI - Fotografia di VACLAV VICH

25 Genn.

1937

XV



CINEMA



14

MENTRE in America la vitalità del film segna una ripresa, documentata da tutta una serie di statistiche che l'organizzazione Hays affida alla stampa perchè le divulghi al di là e al di qua dell'Oceano, in Europa la crisi, che da anni periodicamente si abbatte sull'industria dello schermo di questo o quel Paese, non sembra vicina a risolversi.

Per non parlare dell'Inghilterra, dove sembra si determinino alcune situazioni che potremmo chiamare prescrittiche, limiteremo la nostra attenzione al mondo cinematografico francese la cui crisi sembra esser passata allo stato endemico.

Desolante, in effetti, può considerarsi lo stato nel quale vivacchia la produzione filmistica in Francia; tanto più desolante quanto più è doveroso constatare che alcuni film prodotti lo scorso anno rivelano qualità artistiche e tecniche di primissimo piano, degne di suscitare l'universale ammirazione. Ad una constatazione si è condotti in conseguenza: le possibilità esistono, e molteplici; manca l'organizzazione e il potenziamento delle iniziative.

Dopo il rovescio Gaumont e il fallimento Pathé-Cinema e gli innumeri dissesti precedenti e susseguenti, oggi la Francia non possiede un'organizzazione che sappia e possa affrontare il problema dell'industria del film nella sua complessità e totalità.

Meno casi rarissimi, i cosiddetti industriali dello schermo si riducono ad elementi privi di ogni base capitalistica ed organizzativa, che affrontano la produzione senza esservi preparati, limitandosi ad impiantare una qualunque società spesso con i capitali minimi consentiti dalla legge e destinati alla prima pubblicità riflettente la realizzazione di un superfilm, il cui preventivo — naturalmente — ascende a milioni.

Società effimere che sorgono, si moltiplicano e crollano senza lasciar traccia se non di creditori, veramente troppo ingenui per vivere nel secolo della televisione!

Poca serietà d'intendimenti, visione unilaterale dell'industria considerata dal solo punto di vista speculativo, insufficienza di mezzi, dispersione di energie: questa la situazione complessiva dell'industria di un Paese che ha pur saputo dare lo scorso anno KERMESSE EROICA e VIGILIA D'ARMI ed altri film degni del massimo plauso.

La ragione, per noi fondamentale, è insita nel disinteresse assoluto da parte di quel Governo. Che lo Stato — nel 1937 — non veda e non voglia vedere, non comprenda o non voglia o non sappia comprendere, l'importanza eccezionale di un'industria come quella dello schermo e nulla faccia per raddrizzarla, orientarla, sostenerla, disciplinarla; nulla per incoraggiarla nei casi che presentano possibilità di successo artistico o industriale, per vietarla quando ha tutto il carattere di una speculazione individuale o di un affare più o meno chiaro, sembra un assurdo. Eppure è un fatto. Nè si dica che l'esempio americano sta a dimostrare il contrario. Prima di tutto si tratta di un complesso industriale già possentemente affermato in ogni parte del mondo e, quindi, non bisognoso di ausilio ufficiale; secondariamente tutti sappiamo quali e quanti siano i legami che uniscono l'organizzazione Hays (supremo organo coordinatore e tutore della produzione) al governo di Washington.

Le possibilità di vitale sviluppo di un'industria cinematografica sono ad un tempo spirituali, industriali e di sana protezione

governativa. Se manca la base spirituale si rischia la crisi (tale è il pericolo per l'Inghilterra), in quanto la produzione pur avvalendosi di elementi che altrove han determinato il trionfo, finisce col non trovare lo spirito che la sorregga, riesce costosa e dinanzi al primo insuccesso finanziario provoca il panico nei capitali; se manca la base industriale può dar origine a singoli lavori che incontrano il favore e l'ammirazione dei pubblici, ma non si crea una vasta produzione capace di reggere il mercato interno ed affrontare quelli stranieri e compensare perdite con benefici, equilibrare rischi artistici con prudenziali calcoli di edizioni commerciali. Ma, se manca lo sprone, la vigilanza, l'ausilio governativo, la situazione si fa anche più grave perchè lo spirito non sorretto piega, e l'industria non protetta si sbanda; il mercato divien preda della speculazione, gli elementi migliori si disorientano e vanno altrove a produrre, i dissesti collegati al fatale insuccesso di film male impiantati e mal realizzati si ripercuotono sul capitale sfiduciandolo.

Tanto più riesce inspiegabile l'abulia dei Governi se si pensa, come nel caso della Francia, che per centinaia e centinaia di milioni lo Stato si trova già impegnato, direttamente o indirettamente, senza il coraggio di chiudere una partita, o decidere l'eventuale intervento disciplinatore e coordinatore che rappresenta la sola garanzia possibile!

Anche in questo settore si rivela luminosa l'opera costruttiva del Fascismo.



'Toughy', il più piccolo cavallo del mondo (due anni di età, due piedi di altezza), fa visita ai magnifici cavalli di Gary Cooper. (Paramount).



IL TRUCCO e il costume metamorfico furono elementi essenziali per le generazioni teatrali che vissero dalla metà del secolo scorso fino a prima della guerra, lungo periodo durante il quale, soprattutto nei paesi d'antica tradizione scenica, il teatro rimase quasi esclusivamente realista: le eccezioni espressionistiche e simbolistiche, in genere quasi esclusive della

in cui s'incarnano tutti gli entusiasmi di quella folla composta che va dai palchi al loggione. Ma il 'divismo' cinematografico, l'adorazione degli astri più luminosi che costellano il firmamento di Hollywood, rappresenta qualcosa di diverso, e forse di superiore, a ciò che è stato il culto del grande interprete teatrale. Anzitutto gli attori principi del



MASCHERE MODERNE

messinscena slavo-germanica, appartengono anche cronologicamente alle esperienze della generazione successiva. La volontà di restare fedeli ai dati storici e sociali, o semplicemente fisiologici e fisiognomici, della propria parte, aveva trasformato tutti i grandi interpreti dell'epoca in una specie di concorrenti di Fregoli, capaci di rendersi così caratteristici ed irricognoscibili ad ogni nuova rappresentazione, da far quasi credere che il loro volto reale fosse una delle tante maschere comiche e tragiche d'uno svariatissimo repertorio di tipi e di personaggi. Gli spettatori d'allora dicevano: andiamo a vedere Zacconi in *Re Lear*, o nel *Diavolo*, o in *Pane altrui*, perchè sapevano d'andare a vedere ogni volta un'immagine umana e fantastica sempre nuova e sempre diversa. Soltanto per eccezione, ed anche molto più tardi, durante i suoi ultimi anni, si cominciò a dire: andiamo a vedere la Duse, la Duse senza trucco ed in capelli bianchi, senza pensare nè alla *Donna del Mare* nè alla *Città morta*: ma in quel caso, oltre all'incanto d'una personalità senza eguali, il pubblico obbediva forse al favoloso richiamo di uno degli estremi e più rari esemplari d'una civiltà artistica tramontata per sempre.

Il tramonto del grande attore ha coinciso nei paesi di vecchia tradizione teatrale con la decadenza contemporanea del palcoscenico e della drammaturgia: infatti se qualche interprete o qualche compagnia hanno intrapreso qualche nuovo esperimento, suggerito per lo più da esempi nordici o russi, il pubblico non li ha voluti seguire su questa strada. Ciò non toglie che anch'esso non abbia provato una certa ansia di nuovo, congiunta con la nostalgia di forme ormai decadute e consuete, o incapaci di continuare a vivere nell'esausto terreno della tradizione scenica. Infatti, benchè la natura estetica del film sia del tutto indipendente, per non dire contraria, da quella dell'arte drammatica, il pubblico ha creduto di veder soddisfatta quella sua duplice esigenza proprio nello spettacolo cinematografico. Soprattutto gli è parso che lo schermo riabilitasse uno dei valori a cui l'uomo della strada ha sempre creduto, e cioè il primato dell'interprete, anche soltanto apparente, in ogni forma di rappresentazione. Del resto, anche a un'opera o ad un concerto, il popolo non va ad ascoltare Verdi o Beethoven, ma ad applaudire Caruso o Toscanini. Il termine 'divismo' è indubbiamente negativo se considerato esclusivamente dal punto di vista dell'opera d'arte, e può servire di giusta ed efficace condanna delle impurità e del servilismo di certi tentativi che mirano soltanto all'effetto, all'applauso e al successo: ma non può avere che un innocente valore di constatazione se applicato alle naturali reazioni della platea al cospetto d'ogni forma dell'arte dello spettacolo. Il 'divismo', il culto delle 'stelle', l'idolatria del primo attore o della prima donna, è il mito fatale

secolo scorso tendevano naturalmente ad una specie di supremazia totalitaria: vale a dire aspiravano ad allargare fino ai confini della nazione, e talora anche oltre, il primato assoluto ch'essi detenevano nella propria compagnia, ed ambivano perfino d'esser considerati modelli unici ed esemplari di tutte le forme, le opere e i personaggi dell'arte teatrale: dalla farsa alla tragedia, da Shakespeare a Goldoni, da Don Giovanni a Faust. In realtà era il pubblico stesso che li incoronava e li esaltava, oppure li contrapponeva in coppie di rivali e d'antagonisti celebri, che s'incontravano talora sul campo di battaglia dell'Europa e del mondo: Ermete Zacconi ed Ermete Novelli, la Duse e Sarah Bernhardt. I mortali che venivano assunti a tanta gloria erano rarissimi, e l'eco della loro voce sopravviveva a lungo nel cuore degli uomini, che con la loro sparizione credevano d'aver perduto per sempre Amleto ed Otello, Figaro e Tartufo, Margherita e Mirandolina. Questo svariato polimorfismo, e diciamo anche, l'eccezionale personalità di coloro che erano allora i fatali depositari d'ogni prima parte, faceva sì che tutte le sere il pubblico si trovasse non tanto dinanzi a un grande attore, quanto alla forma assoluta e definitiva d'un gran personaggio, all'esclusiva interpretazione d'un eroe e d'un protagonista: il che dimostra che il culto del grande attore veniva indirettamente a coincidere con l'amore e il rispetto per la letteratura drammatica.

Ora, al contrario, le stelle del firmamento cinematografico sono moltissime, e pur ignorando l'esistenza d'un sole, ciascuna di esse brilla d'una luce speciale e vivace. Il pubblico nuovo, quello del film, entra nella sala di proiezione con l'idea di vedere Greta Garbo e Gary Cooper, se solo in un secondo tempo pensa che si tratta d'ANNA KARENINA o dei LANCIERI DEL BENGALA. Perché? Per la semplice ragione che gli attori dello schermo, malgrado il realismo diretto e sintetico del bianco e nero fotografico, se ne togliono i rari casi in cui indossano i panni d'un personaggio storico, e se consideriamo come a se stanti le naturali necessità di rilievo d'un *maquillage* puramente tecnico, in funzione soltanto dell'obbiettivo, ignorano il costume ed il trucco, proprio perchè, al contrario del grande attore teatrale dell'Ottocento, non vogliono affatto esaurire se stessi volta a volta in un personaggio. Il residuo permanente a cui restano fedeli in ogni interpretazione, pur prendendo la forma del loro volto ed aspetto reale, non è certo la loro personalità umana, ma quella fantastica, che precede e sopravvive ad ogni film, e costituisce ciò che potremmo chiamare la loro individualità di maschere.

Gli attori del vecchio teatro adattavano ad ogni nuovo personaggio la loro anima e il loro aspetto: Gary Cooper e Greta Garbo son sempre gli stessi, e pur cambiando di vestito come

le donne e gli uomini veri, rimangono fedeli a un certo gusto e a un certo taglio; il loro modo di fare e la loro andatura costituiscono uno stile che essi non applicano, ma impongono ai personaggi. Questo carattere dell'attore cinematografico, d'essere in un certo senso una maschera, è stato magnificamente sentito da Charlie Chaplin che, deciso ad adottare il costume ed il trucco, volle assumere un carattere preciso, con attributi obiettivi fatali e definitivi: la bombetta e il bastoncino, i baffetti e le scarpe rotte. E così come in passato, le maschere non esistono in funzione della commedia, ma la commedia in funzione delle maschere: ecco perchè ad ogni spettacolo il pubblico ignora chi sia il regista o il soggetto, o l'autore del romanzo da cui il film è stato tolto, ma sa benissimo il nome dell'interprete o degli interpreti principali.

Una delle ragioni della decadenza del teatro è stato proprio l'eccessivo virtuosismo trasformistico del grand'attore, nelle cui eterne metamorfosi il pubblico non riconosceva più nulla di vitale e di permanente, di fedele a se stesso e di simpaticamente concreto. E così il formidabile successo del cinematografo sta nel fatto che il pubblico è sicuro di ritrovare ogni volta sullo schermo le figure umane predilette, quelle che incarnano i suoi desideri e le sue aspirazioni, i suoi sogni e forse anche i suoi ideali. Nello stesso modo al tempo della Commedia dell'Arte, la

gente andava a specchiarsi in Arlecchino o in Colombina, e più tardi, al principio del secolo scorso, quando vigevano ancora sul palcoscenico le distinzioni sacramentali dei ruoli, credeva di riconoscersi nella prima donna o nella servetta, nel buffo o nel primo amoroso. Qualcosa di

simile avveniva anche nell'età d'oro del melodramma, quando la rigorosa classificazione delle attitudini e delle voci dava ai titoli di soprano drammatico, di basso profondo o di baritono comico una sanzione ed una vocazione morali che non ammetteva dubbio né repliche.

E così l'uomo e la donna dei nostri giorni vanno a cinematografo perchè sanno di ritrovare in Greta Garbo il tipo più alto dell'Eterno Femminino, schiavo e padrone a un tempo delle passioni, la creatura che soffre e che fa soffrire; in Marlene Dietrich la personificazione dell'eterna seduttrice, un'Eva ed una Circe moderna, una Venere pallida e bionda; in Gary Cooper l'incarnazione della gioventù ingenua e generosa, ma non disarmata, e capace di combattere e vincere; in Giorgio O'Brien, l'Ercole giovane, nobile e bello; in Clark Gable, l'eterno conquistatore della felicità e del successo, senza perdita di tempo né scrupoli; in Wallace Beery la figura ormai tradizionale del brigante dal cuor d'oro, dell'anima innocente sotto la scorza del bruto; in Adolfo Menjou il Don Giovanni elegantissimo, scettico, maturo e mondano; in Lewis Stone, il gentiluomo impeccabile, senza macchia e senza paura, e così via. E se volessimo continuare, potremmo nominare ancora Joan Crawford, ovvero la ragazza moderna, Barbara Stanwick, oppure la donna fedele, Janet Gaynor, o verosimilmente la piccola ingenua; ed infine

Mac Laglen - capitano Matamoros, Barthelme - Scaramuccia, Harold Lloyd-Brighella, e primo fra tutti, Charlie Chaplin, Arlecchino senza bastone, Pulcinella senza maschera, Pierrot senza chitarra, com'essi eternamente alla ricerca d'una tenera e volubile Colombina.

RENATO POGGIOLI



Nel titolo: Clark Gable in 'Lo scandalo del giorno' e in 'Accadde una notte'; qui ai fatti: in 'Sul marl dello Cine' e in 'Uomini in bianco'.



PERCHÈ L'INDUSTRIA DEL FILM NON SI SVILUPPA IN ITALIA?

Le providenze che il Regime, attraverso la Direzione Generale per la Cinematografia, ha escogitato in favore dell'industria nazionale, sono importanti ed innumerevoli.

Tuttavia due zone di colore opaco colpiscono l'attenzione dell'osservatore dell'assai brillante quadro dei risultati conseguiti; tanto che automaticamente e non senza legittimità vien fatto di chiedersi:

1) Corrisponde a quelle providenze il numero dei film prodotti?

2) Affluisce adeguatamente il capitale privato verso l'industria cinematografica italiana tanto favorita dal Regime?

Si tratta di un problema attuale e complesso del quale vale non solo la pena d'indicare i dati essenziali, ma di spiegare — il più chiaramente che si possa — il negativo meccanismo d'azione, così com'è oggi impostato ed agisce. Alla base del problema sta il fatto dell'assoluta mancanza di garanzie reali per il recupero dei capitali impiegati nella produzione; mancanza dipendente, essenzialmente, da fattori estrinseci ed intrinseci del nostro sistema di sfruttamento dei film.

Le ditte noleggiatrici, tolte eccezioni assai sporadiche, non stipulano contratti di sfruttamento di film con un minimo garantito; le Case di noleggio italiane fungono d'ignorare tale condizione contrattuale.

Vero è che esse, vantando la propria serietà e la loro notorietà, cercano di sostituire con co-

deste conclamate qualità, la garanzia reale richiesta dal capitale; ma chi potrà negare non solo la possibilità, ma la realtà degli inevitabili conflitti d'interessi, sorgenti tra ditte noleggiatrice e privato produttore, quando la stessa si trovi di fronte ad un proprio film da sfruttare ed uno di produzioni privata ad essa affidato per lo stesso scopo? Come immaginare una funzione diversa da quella favorevole al primo? Non solo, ma supponendo che il film di privata produzione, affidato ad una Casa di noleggio, sia veramente di buona fattura, come evitare che esso assuma la funzione di 'locomotiva' — nel senso di elemento essenziale di trazione — di molti altri film di qualità scadente, bisognosi di un buon capo-gruppo per essere noleggiati?

La soluzione più ovvia sarebbe certamente quella del noleggio dei film, sia italiani che stranieri, effettuato a percentuale, sistema assai adatto a scongiurare molti dei pericoli purtroppo esistenti; ma codesta soluzione, per ora, appartiene al campo teorico e solo una non breve esperienza sul terreno pratico potrebbe vagliarla al lume dei fatti.

Occorre quindi cercare un'altra soluzione, senza la quale continuerebbe a sussistere la innegabile sperequazione fra produttore e noleggiatore; il primo arrischiando tutto o quasi tutto il proprio capitale, ed il secondo avendo 'incamerata', anche nel peggiore dei casi, la propria percentuale

di noleggio; considerando la funzione della Direzione Generale della Cinematografia e la sua incidenza sulla produzione cinematografica italiana — da essa seguita in ogni sua fase — il ciclo industriale cinematografico, inteso quale inizio e conclusione, cioè produzione e noleggio, non può, né deve essere considerato in tale modo.

Nè vale affermare, a questo proposito che, per il noleggio del film italiano, lo Stato ha emesso precise e favorevoli disposizioni. Il problema del noleggio riappare, anche qui, nel suo aspetto essenziale; ove non sussista l'interesse diretto del noleggiatore, quello dell'esclusivo interesse della percentuale di noleggio riaffiora in tutta la sua brutalità. Il che equivale a dire, concludendo, che la vera e reale soluzione del problema dei noleggi sta soltanto nell'istituzione corrente del contratto di garanzia.

Solo la Direzione Generale della Cinematografia potrebbe risolvere tale problema: si crei, al di fuori di ogni privato interesse, un'organizzazione di noleggio, usando all'uopo elementi esperti e capaci; in luogo delle varie sovvenzioni che hanno dato risultati ben lontani dagli attesi, si dia a questa organizzazione una capacità finanziaria capace di assorbire e garantire i costi di produzione di tutti i film di privati produttori, che abbiano in precedenza concluso un contratto di produzione e di noleggio con essa.

GIANNI RIGANTI

SETTE ANNI DI CINEMA

Prima

puntata

Prima di rievocare di là dal solco di quindici o vent'anni — grande *aevis spatium!* — i miei ricordi cinematografici d'un settennio che andò dal 1915 al 1922, mi piace rianimare il fondo del quadro e dissepellire dall'ombra le ombre. Care ombre oggi non sempre serenamente giudicate dai più giovani, sovente mal comprese o ingiustamente vilipesi, scambiate con miserabili e vari relitti del passato mentre molte di esse furono invece cosciente energia che preparava l'attuale domani, costruzione e conquista, quanto mai animosa e faticosa, d'un più luminoso avvenire. Delle prime milizie cinematografiche di quel tempo lontano sopravvivono ancora, e tengono il campo, i più agguerriti capitani: basti citare il Gallone di SCIPIONE L'AFRICANO, il Genina di SQUADRONE BIANCO, il Bonnard e il Righelli che ancora, nei teatri luminosi e sonori, sono al posto delle loro onorevoli fatiche. Non è colpa degli anziani se la lingua del cinematografo che oggi parla e tutto può dire dovette sciogliersi a poco a poco, come ogni linguaggio, dai balbettamenti infantili del primo abbecedario: l'abbecedario del teatro muto e della cinematografia elementare. Ma furono tuttavia questi anziani, alcuni scomparsi, altri appartati, molti giovani ancora e tuttora sul campo, i primi e rapidi formatori, dal caos, come lingua di quell'arte nuova che, genialmente scoperta e inventata da Luigi Lumière, cercava a tentoni nel buio la sua strada e le sue forme, prima avviandosi, com'è proprio dei bambini, nel giuoco, sia con la comicità primitiva di Ridolini, sia coi più premeditati motivi comici di Max Linder. I giovani uomini che, per le feste consacrate a celebrare a Roma il Lumière quarant'anni dopo la sua prima pellicola, ebbero a riordinare e scegliere i documenti dimenticati di quei primi passi di un'arte inattesa e appena intravveduta nelle caligini misteriose del nuovo, non credevano sovente ai loro occhi. Possibile che già tanto si fosse fatto, in così pochi anni, in Italia? E come mai ci si era fermati — 1922 e 1923 — proprio sul più bello? Lui-

gi Chiarini, il paziente e sagace ordinatore che, due anni or sono, mise in suggestivo paragone, con una pellicola commemorativa, il 1915 e il 1935, mi diceva: « Molte pellicole, nei due tempi, e specialmente le storiche, riproducono gli stessi movimenti e le medesime azioni. Il carrello, la panoramica, il *fondus*, i primi piani, i vari trucchi, — tutta roba oggi perfezionata dalla lunga esperienza, — già non avevano segreti per quei primi registi e per quei primitivi operatori. E certo, esaminando bene il vecchio materiale, si osserva con legittimo orgoglio nazionale che tutt'i generi, i quali poi ebbero fortuna nella cinematografia delle altre nazioni, per merito d'Italiani erano tutti nati in Italia; dal film di ricostruzione storica alla commedia comico-sentimentale, dal film di fantasia a quello d'avventure, dalla scena comica al documentario. E troveremo anche, nel comico lepido e glaciale dei nostri primi attori grotteschi, Charlot prima di Charlot o gli appaiati annunziatori di Stanley e Laurel... ».

Questo cinematografo delle prime ricerche noi lo vedemmo nascere, da ragazzi. Giovani, accompagnammo i suoi secondi passi. Ricordo che a Roma lo spettacolo d'ombre, che doveva rapidamente diventare il prediletto delle folle del Novecento ed una delle principali industrie del mondo, stentò a trovare i suoi primi spettatori. Il vecchio Alberini, nella prima sala di proiezione in piazza dell'Esedra, riusciva a mettere insieme folle domenicali di spettatori solo a furia di promettere l'estrazione a sorte d'una piccola dote a favore d'una delle fanciulle che, rinunciando alle domenicali scampagnate, consentivano a chiudersi nel buio per vedere muoversi su lo schermo i primi divi. Chè la prima fortuna cinematografica fu dei divi e non delle dive.

L'Olimpo delle belle donne.

Il cinematografo, come i bimbi felici, nacque ridendo. Il *fiat lux* della visione cinematografica fu la capriola d'un pagliaccio. L'Eva pellicolare apparve solo più tardi, dalle costole di Ridolini. Il cinematografo — che poi doveva abbandonarli, — venne al mondo per i bambini. E solo quando gli uomini restii, incuriositi dai racconti dei piccoli, s'accostarono finalmente agli schermi, la diva scoperse le sue prime nudità. Eva scollata o impellicciata — o falsi ermellini dei remoti splendori! — è il mito del secondo tempo durante il quale l'Olimpo s'affollò di dee in plastiche pose e con maliardi sorrisi. Rapidamente ascese al trono del cinema, venendovi da un piccolo palcoscenico di comici napoletani, Elena Vitiello ribattezzata Francesca Bertini. Invase rapidamente il mondo, da Roma, le 'scatole chiuse' che contenevano belle spalle e ricche *toilettes* della 'più bella donna del mondo'. Nè vollero, le altre, rimanere in secondo piano. Fu una gara d'ascesa delle deità cinematografiche le quali esigevano, dai comuni mortali degli stabilimenti di posa, gli onori dovuti alle regine. Stendevano alla *Cines*, sotto i piedi di Gianna Terribili-Gonzales che scendeva da una 'botte' romanesca, i tappeti per cui la diva non doveva, venendo dal suo cielo, toccare mai terra. I magnati dell'industria si genuflettevano davanti al sereno sorriso biondo di Hesperia. Regnavano in palazzi di tela e carta, in reggie di affuocato cristallo, altre belle fronti coronate, da Italia Almirante a Pina Menichelli, dall'esotica Diana Karenne all'italianissima Maria Jacobini; regine che avevano corti costituite e diplomatiche ambascierie.

Entrata in scena di Lyda Borelli.

Dal teatro intanto giungeva, carica di monili e di fascino, bionda e fatale, e, come Sarah Bernhardt *reine de l'Abitude et princesse du Geste*, — bellissima, — Lyda Borelli. La nuova dea oscurava, col suo prestigio estetico, tutte le altre; la gioventù



Maria Jacobini



Alberto Capozzi



Diana Karenne



Lyda Borelli



Tullio Carminati



Italia Almirante Manzini

femminile d'Italia si modellava su quella statua alta e sottile che armoniosamente si contorceva come una musica in uno spasimo.

Bei tempi laboriosi, pur nelle grottesche esasperazioni del divismo per il quale il 'primo piano' ad oltranza e a ripetizione consentiva alla dea di creare l'ossessione del suo volto, dieci volte più grande del vero, nelle notti d'incubo degli ammiratori! Un mondo di registi, pur accodati con ubbidienza alle dive, tentava l'arte della cinematografia attraverso il mestiere imposto dagli industriali senza velleità di poesia. Il Guazzoni, il Genina, il Gallone, il Righelli, il Bonnard, l'Antamoro, il francese Antoine, il conte Negroni, il bravo Falena, Mario Corsi, Arnaldo Frateili, Guglielmo Zorzi, Alessandro de Stefani, Gian Bistolfi, tenevano il campo e conquistavano, con mezzi ancora elementari di macchine o d'illuminazioni, il territorio artistico dello schermo. La lampada *Jupiter* non era ancora, come le macchine nuove, il surrogato del sole. Era allora, del sole indispensabile, l'aiutante di campo, il riflesso luminoso con concorso dello schermo d'argento. Invano i direttori operosi segnavano alle loro fatiche precisi programmi. Di lassù, fra le nuvole, Febo comandava. Centinaia di persone in costumi greco-romani o in abiti moderni da cerimonia aspettavano intere giornate, pronte le macchine, che uno spiraglio nei vapori del cielo consentisse al sole d'illuminare, finalmente, la ripresa d'una scena. Nelle mondane eleganze degli sparati e dei cappelli a stajo, col volto coperto di cerone giallo, i maschi apollinei, da Capozzi a Serventi, da Gustavo Serena ad Alberto Collo, da Lido Manetti morto in America a Carminati americanizzato, fiancheggiavano le dive: non re, ma principi consorti. Maciste, a dorso nudo, giganteggiava. Sinistro e spiritato, Ghione vestito da *apache* scendeva negli antri misteriosi dei TOPI GRIGI. Intanto qua e là nascevano, pur nella folla di melodrammatiche finzioni tra convenzionali splendori mondani d'alta vita senza alcuna corrispondenza di realtà, geniali visioni d'arte. Ambrosio creava un gioiello, la LAMPADA DELLA NONNA in una specie di

delicato e romantico gozzanismo cinematografico. A Torino Piero Fosco — nome d'arte del Pastrone, — allestiva, su scenario di d'Annunzio, i sontuosi affreschi di *CABIRIA*. Nei suoi grandi drammi storici già Enrico Guazzoni, con occhio pittorico, adunava in tumulto vastissime folle. Genina e Gallone, 'assi' eleganti, creavano attorno a figure, che dalla falsità filmica si staccavano, la viva realtà di aristocratici ambienti. Con un'attrice romana come la Jacobini, il Righelli 'umanizzava' lo scenario convenzionale. Qualcuno, non lontano da chi scrive queste righe, cercava per l'arte cinematografica il suo più naturale elemento nella fantasia. E dovevano più tardi Germania e America dimostrare coi fatti che questa ricerca italiana nel fantasioso indicava una via giusta nel caos disordinato di quei primi esperimenti tuttavia così pieni di ricerche, di ansie e di buone volontà.

Come non fui Napoleone.

Mi ritornano oggi alla memoria, rivivendo il tempo delle vecchie pellicole, i ricordi del lieto lavoro quando un gentiluomo napoletano, ex-ministro, ex-ambasciatore, adesso senatore del Regno, — il marchese di Bugnano, — con intraprendente genialità voleva sollevare artisticamente il livello della produzione nazionale. Era il tempo in cui, occorrendo al mio film *IL RE, LE TORRI, GLI ALFIERI*, da girarsi a Milano, un mezzo migliaio di scimmie, il Bugnano mandava in giro per la Lombardia e per il Piemonte incaricati i quali vedevano giorno per giorno salire, nella ricerca, il prezzo del prodotto scimmiesco sino ad ascendere da dieci a venti lire per le prime scimmie, a cinquecento o a mille per le ultime bestie. Era il tempo in cui — eleganti e rare comparse d'alto bordo, — nelle sale di un club allestito alla Bovisa, sempre per *IL RE*, consentivano a farsi vedere su lo schermo cari amici dell'autore come Tito Ricordi, Marco Praga, Guido da Verona e il marchese Bourbon del Monte. Erano i tempi in cui Enrico Roma, allora non autore ma attore, e Margot Pellegrinetti, per *EMIR CAVALLO DA CIRCO* combattevano coi capricci di un preteso cavallo-fenomeno, scritturato con

l'assicurazione d'essere anche capace di cogliere fiori e d'impostare lettere, ma che poi, ignaro delle promesse fatte dal suo impresario, si rifiutava energicamente a mettere nella buca le lettere che aveva in bocca e che, da dietro la buca, bisognava strappargli con un fil di refe invisibile. Era il tempo in cui un grande poeta, il povero Ercole Luigi Morselli, già avendo nei suoi cassetti l'*ORIONE* ed il *GLAUCO*, doveva, vestito da guerriero medioevale, tossire in piena tramontana dal suo esile petto già mortalmente malato. Era il tempo in cui, tutti cedendo alle prime lusinghe del cinematografo, — dalle dame dell'aristocrazia romana come la contessa Dentice di Frasso agli ex-deputati come l'onorevole Ravenna, — corsi anch'io il rischio di diventare attore. M'avevano mandato a prendere, una mattina, il barone Alberto Fassini affinché andassi subito a colazione alla *Cines*, col mio ragazzo, il mio povero Diego, che aveva allora poco più di dieci anni e due grandi passioni: Napoleone e il cinematografo. E alla *Cines* siamo a tavola, con Lyda Borelli, con Alberto Fassini e con Enrico Guazzoni. Comincia Lyda Borelli guardandomi fisso: « Però c'è... ». Echeggia subito Fassini: « Perbacco se c'è!... ». Mi squadra da ogni parte anche Enrico Guazzoni dopo avermi fatto ricadere un ciuffo di capelli in mezzo alla fronte: « C'è, c'è, c'è!... ». Il mistero di quegli sguardi mi è rivelato da Lyda Borelli dopo il caffè. Fassini mi dice in un orecchio una grossa cifra: « Diecimila lire. Non sono da buttar via... ». Guazzoni mi invita a seguirlo in sartoria ordinandomi: « Spogliati... ». Poiché c'è da fare un film napoleonico hanno pensato a me per Napoleone. Mi vestono e io mi lascio vestire. Non già perchè abbia accettato un solo istante la idea bislacca di trasformarmi da scrittore in attore; ma travestirmi mi diverte. Curiosamente mi guardo, 'piccolo caporale', in uno specchio. Chiamano i fotografi. Accorrono Lyda Borelli e il barone Fassini: « C'è!... C'è!... ». Ed è finalmente ammesso ad ammirare il padre conciato a quel modo anche mio figlio. Io, a braccia conserte sorridendo mi aspetto di fare sopra lui, maniaco di cose napoleoniche, un



Due fotografie da "La Signorina Ciclone" di Lucio d'Ambra (1916).

effetto entusiastico. Niente affatto. Mio figlio mi guarda invece a lungo senza una parola. Poi si rifugia, — povero ragazzo, — in un angolo del teatro e scoppia a piangere dirottamente. Mi svesto in fretta. Riprendo i miei abiti. Metto fine all'idea della parte napoleonica nonostante le proteste di tutti. E, nella vettura che ci riconduce a casa, il mio caro figliolo mi spiega finalmente il suo pianto: « Ho pensato che tu non avessi più modo, scrivendo libri e commedie, d'andare avanti e che, per evitare la fame a me, alla mamma e alle sorelle, tu fossi, papà mio caro, costretto a fare anche l'attore cinematografico... ». E a casa, alla mia scrivania, ripresi di corsa la penna per rifarlo subito tranquillo: *litterae*, contro il detto latino, davano ancora pane al laborioso scrittore.

Poveri "Promessi sposi"

Senonchè, tra un romanzo e una commedia della mia consueta fatica, venne in quel tempo a prendere posto la mia prima sceneggiatura. Era entrato da me, un giorno, il povero Ugo Falena, ex direttore della Stabile di prosa all'Argentina, commediografo intermittente, critico perseverante e da qualche tempo regista — uno dei primi registi italiani, — di quella *Film d'arte italiana* che Pathé, soprattutto per vendere in Italia pellicola vergine di sua fabbricazione, aveva, come per filiale a Roma, affidata alle cure amministrative ed artistiche dell'avvocato Girolamo Lo Savio, amministratore così inflessibile che, per rifiutarle cento lire d'aumento mensile, s'era fatto portar via dall'avvocato Baratolo alle prime armi, — senza sapere che cosa perdeva — Francesca Bertini ai suoi primi film. La *Film d'arte* era a due passi

da una villa che allora io abitavo, sulla via Nomentana. Così — s'era d'estate — Ugo Falena mi venne in casa in maniche di camicia: « Ho bisogno d'una tua sceneggiatura. — Sceneggiatura? Che roba è questa? — Devi ridurmi a film un romanzo famoso. Tempo: una notte. — Non ho pratica di simili lavori. Che cosa vuol dire sceneggiare? — Vuol dire ridurre in tanti quadri le azioni principali d'un romanzo e dove il dialogo o le spiegazioni sono necessari, aiutarsi coi titoli inseriti tra quadro e quadro. — Qual'è il romanzo? — I PROMESSI SPOSI. — E vorresti quella sceneggiatura per domani? — All'alba. Debbo cominciare a girare il film alle 8. — Non ho tempo di qui all'alba di domani nemmeno di rileggere il libro. — Non c'è bisogno di rileggere. Meno ne ricorderai meglio sarà: bisogna al cinema essere sintetici e, con poca roba, far presto ». Non ci fu verso di disarmare Falena che in un pomeriggio e una notte volle la più sommaria e sbrigativa sceneggiatura e la ottenne.

Renzo e Lucia sul tram elettrico.

E due giorni dopo quella notte, con un amico che stava di casa in una villa a un tiro di pistola dalla mia, — la stessa villa dell'antica via Alessandro Torlonia, ora via Antonio Bosio, dove in una mattina dello scorso dicembre doveva, ventun anni dopo, morire, — io assistevo per la prima volta tra un don Rodrigo da vecchia operetta e un don Abbondio che aveva le comiche rotondità e le scarpettiane facezie di Camilo de Riso, ad una ripresa cinematografica che andava avanti alla svelta: una scena dopo l'altra con scenari improvvisati alla meglio o alla peggio ed

esterni girati negli orli o sulle strade lì vicino senza badare se il calesse di Renzo e Lucia passava sopra i binari del tram elettrico per Sant'Agnese.

Pirandello e le "Confessioni di un ottuagenario".

Quei barbari PROMESSI SPOSI — che Manzoni non potrà mai perdonarci per quanta possa essere la sua cristiana indulgenza — furono allestiti in meno d'una settimana e l'amico che mi teneva compagnia, divertendosi un mondo in quella primitiva ingenuità dell'arte muta, era Luigi Pirandello il quale uscì la prima sera dal teatro di posa della *Film d'arte* dopo avere promesso di consegnare entro otto giorni all'avvocato Lo Savio e a Falena una sceneggiatura alla brava delle CONFESIONI DI UN OTTUAGENARIO di Ippolito Nievo che nessuno, per fortuna, vide mai. Fortuna perchè risparmiò un'altra offesa del genere dei PROMESSI SPOSI al più illustre patrimonio della letteratura nazionale e fortuna perchè Pirandello, invece che sprecare quella settimana a sceneggiare male un bellissimo romanzo, adoperò quel tempo a riscrivere benissimo, da cima a fondo, la propria commedia, quel SE NON COSÌ che io gli avevo scoperto in fondo a un baule di cartacce da bruciare riportate indietro dalla sua villeggiatura di Soriano del Cimino e che a sua insaputa avevo dato a leggere a Marco Praga affinché, principale interprete Irma Gramatica, gliela rappresentasse a Milano, inaugurando con un mezzo successo uno dei più prestigiosi destini d'autore drammatico che mai il mondo del teatro abbia veduti e, nella gloria, consegnati alla storia. LUCIO D'AMBRA

(Continua)



I. Terribili-Gonzales



Pino Menicelli



Hesperie

EVOLUZIONE DEL TRUCCAGGIO



Dalle caverne preistoriche ai camerini degli attori di Hollywood... Vanitas Vanitatum; ma, anche, spiritual desiderio di bellezza e perfezione attraverso i millenni e le civiltà.

PRIMA che alla storia del teatro, e naturalmente che a quella del cinema, il truccaggio appartiene alla millenaria storia dei riti umani, profani e sacri. Fu religione, e fu vanità.

In alcune caverne preistoriche si sono trovati unguenti e preparati che molto assomigliano ai cosmetici moderni. A queste remotissime epoche si può far rimontare la prima origine del truccaggio. Quei popoli infatti, per quanto primitivamente, miravano soprattutto all'esaltazione della bellezza umana. L'Egitto, conosceva l'importanza di certi squisiti prodotti atti ad abbellire la donna. Dalle tombe scoperte nella valle del Nilo, e massimamente in quelle poste nelle vicinanze di Tebe, si sono esumati unguenti speciali, fatti appositamente per rinfrescare la pelle e proteggerla contro il sole e il vento, matite composte di *stribium*, vasi contenenti sostanze per colorare l'epidermide: quasi come oggi usa con tecnica sia pur progredita e finissima, ma fondata sulle stesse basi. Forse gli Egiziani, inizialmente, furono tratti dal clima secco ed ardente a creare cosmetici adatti a proteggere la pelle; poi la naturale ambizione — la femminile soprattutto, com'è naturale — fece il resto. Perfino nella Bibbia si parla di pomate, unguenti ed olii di tutte le specie: coi quali si cambiava non solo l'aspetto, ma fin la personalità degli individui, com'è testimoniato dalla visita di Saul alla profetessa di Endor.

Nell'antica Grecia le classi dominanti facevano uso del truccaggio, non diversamente da quel che avviene ai nostri giorni; esse conoscevano le varie ciprie e creme, il rossetto per le labbra, il bistro per gli occhi e lo smalto per le unghie. A Roma, al tempo di Cristo, il modo di truccarsi divenne un'arte; la gente si scoloriva e si tingeva i



"Il sogno di una notte di mezzo estate". Truccaggio.

capelli, nonché altre parti del corpo: il ginocchio, la caviglia e le dita dei piedi. Le ciprie per il truccaggio, conosciute sotto il nome di polveri di Cipro, provenivano dall'isola omonima.

Nei teatri di Grecia e di Roma il truccaggio aveva invece una minore importanza, poiché gli attori si mettevano delle maschere determinate, a seconda dei personaggi che erano chiamati ad interpretare. Tuttavia, nelle feste dionisiache, le prefiche che dovevano piangere e lamentarsi per qualche morto, si tingevano il corpo con un colore appropriato e ritenuto simbolico. L'uso delle maschere teatrali si protrasse fino all'epoca della Regina Elisabetta (1600): solo allora esse venne abolito, e gli attori cominciarono a servirsi delle polveri colorate. Ma si trattava di un truccaggio molto primitivo ed acerbo: i palcoscenici del tempo non si preoccupavano troppo di questo genere di sfumature.

Gli attori si camuffavano alla meglio per rappresentare Arlecchino, Pulcinella e gli altri personaggi della Commedia dell'Arte, o le creature di Marlowe, Kyd o Peele: spesso quei rudimentali interpreti si spruzzavano il corpo con della polvere bianca e si mettevano una parrucca. La rozza e scarsa illuminazione, ottenuta con lampade ad olio, candele di sego e bracieri di ferro alimentati a base di legna resinosa, imponeva un truccaggio a toni leggeri, di cui gli attori si tramandavano il segreto di generazione in generazione.

L'800 rivoluzionò l'illuminazione teatrale coll'uso del petrolio e poi del gas: rivoluzioni che, com'è logico, si ripercossero immediatamente sulla tecnica del truccaggio. E quando poi, verso il 1880, Thomas Alva Edison perfezionò la luce elettrica, quella tecnica, più che un passo, fece addirittura un salto in avanti. Se fino allora si applicavano direttamente sulla pelle i colori secchi, tutt'al più aspersi sopra una crema grassa che poi veniva adattata sul volto,

a quell'epoca invece si cominciò ad usare un bastoncino di belletto grasso, escogitato da un attore tedesco durante un suo giro artistico negli Stati Uniti. Intorno al 1890 la fabbricazione del materiale del truccaggio, per uso degli attori, s'intensificò al punto da raggiungere un notevole grado di diffusione e d'importanza commerciale.

Verso il 1900, quando cioè s'incominciarono a realizzare le prime pellicole, il truccaggio, la cui tecnica era ancora prettamente teatrale, penetrò nei teatri di posa cinematografici non appena questi fecero le loro installazioni elettriche. Il primo truccaggio di cui si fece uso per lo schermo era di colore rosa, ma ben presto si dovette abbandonarlo, poichè le emulsioni fotografiche del tipo ortocromatico, vale a dire non sensibili ai colori dello spettro giallo-rosso, allora in uso, conferivano un aspetto artificioso agli attori truccati con una tinta rosea. Con il progresso della tecnica cinematografica, il truccaggio è via via diventato un ricettario di raffinatissimi segreti. L'abilità nella delicata mescolanza dei colori è molto più necessaria ed importante, oggi che la moderna macchina da presa è in grado di afferrare, assai più sottilmente del più acuto occhio umano, i minimi difetti dei lineamenti e di ingrandirli nei primissimi piani.

Ed è merito appunto dei teatri di posa se il truccaggio — pratica vecchia quanto l'umanità, o quanto la civetteria femminile (che vuol dir la stessa cosa) — ha raggiunto un autentico livello di difficile e calcolatissima arte, dotata di una propria metodologia vasta, ragguardevole e complessa.

Il che comporta per lo meno una conseguenza pratica. Se le nostre donne oggi sanno « farsi il viso » con più fine e seducente astuzia, possiamo dirne grazie proprio al cinema, che — dopo di avere inventato ed imposto nuovi ideali di bellezza muliebre — ha anche insegnato, con l'evoluzione dei prodotti e dei metodi di truccaggio, la maniera di realizzare nella vita quegli ideali.

MAX FACTOR



ULRICO HOEPLI EDITORE MILANO

DECIMO PREMIO BAGUTTA

SILVIO NEGRO

VATICANO MINORE

Sarebbe in errore chi pensasse di trovarsi davanti ad una mera raccolta di aneddoti. L'episodio o la battuta in queste quattrocento pagine non sono stati raccolti o riferiti altro che quando contribuivano a chiarire una situazione o a illuminare un carattere.

L'argomento del libro è la vita del ricostituito staterello del Pontefice in tutta la sua multiforme varietà di aspetti; la vita della Corte e quella dell'anticamera, le grandi ore della piazza e quelle della basilica più grande del mondo, la giornata del Pontefice e quella dei suoi collaboratori, il Vaticano dei principi della Chiesa e quello dei più umili pellegrini. Vi sono quattro Papi visti da vicino, gli uomini della politica e quelli della scienza, il giardino e la Biblioteca, la Specola e Castel Gandolfo. Il tutto visto con occhi nuovi ed attenti da un giornalista che ha avuto anche per le sue mansioni, lunghissima familiarità con l'ambiente, detto con una notazione fresca e incisiva che è, in un libro di questo genere, un nuovo motivo di originalità.

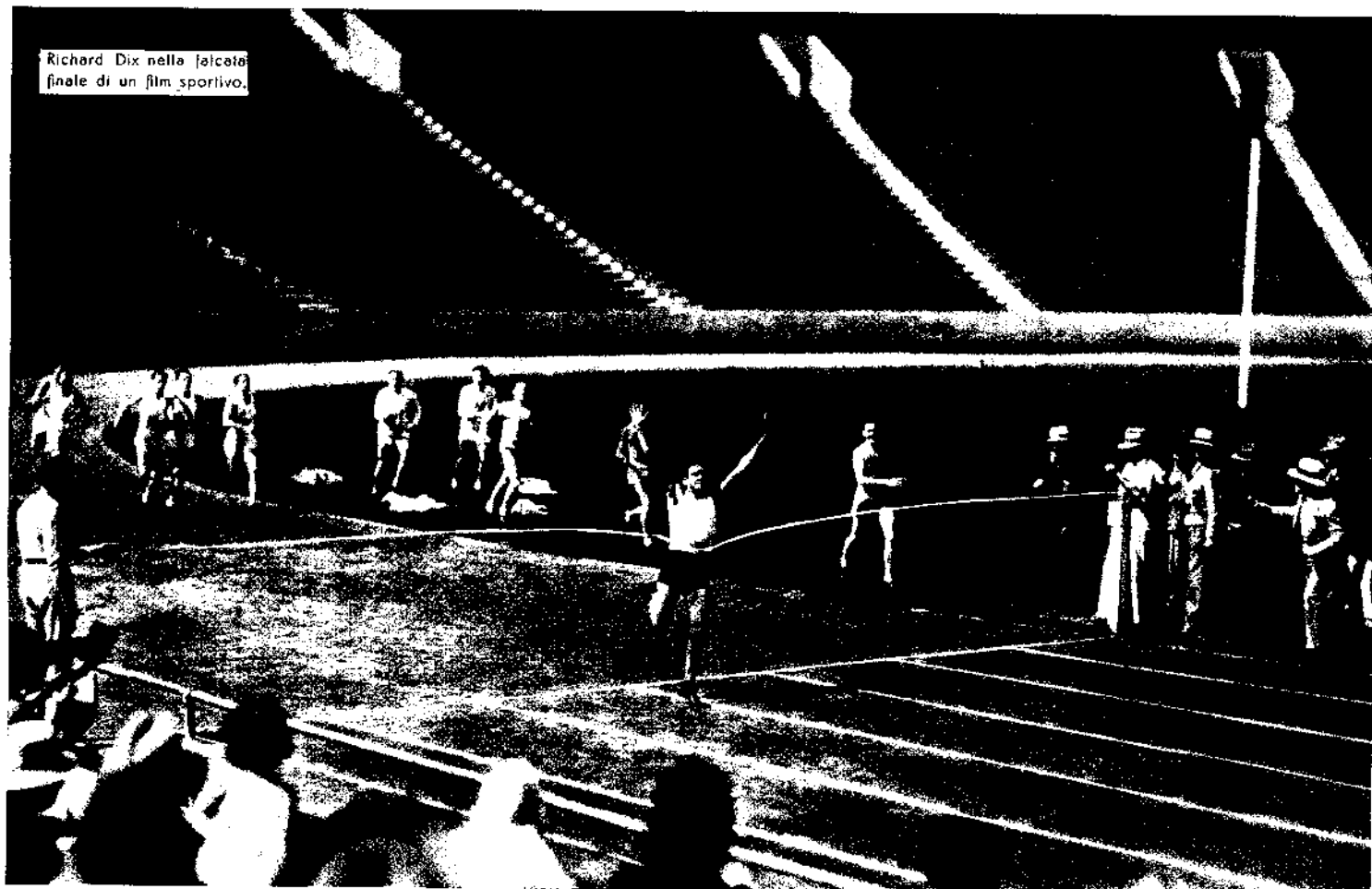
Questo libro, unico del genere, va diventando celebre in tutto il mondo cattolico attraverso le edizioni tedesca, francese e spagnola che se ne vanno allestendo.

1936, in 16° grande di pag. VIII-428, con 48 tavole fuori testo

L. 20.—



Richard Dix nella falcata
finale di un film sportivo.



CINEMA E SPORT

LA COLLABORAZIONE tra Cinema e Sport non è stata fino ad oggi eccezionale; voglio dire che non esiste, per quanti tentativi si siano fatti, nessuna opera d'ispirazione ed argomento sportivo che possa essere paragonata, in linea artistica, a quelle che la Cinematografia ha realizzato ispirandosi invece ad altri ambienti e ad altri problemi.

Lo sport ha dato, è vero, spunti ragguardevoli a soggettisti ed a registi; ma questi, in genere, hanno preferito diluirli come elementi accessori di colore, senza trarre tutto il partito possibile da quei fattori di umanità e di spettacolo che nello sport si chiamano 'emulazione', 'ansia della mèta', 'volontà di vittoria', 'febbre di velocità', 'abnegazione'. Nè è bastato correre ai rimedi, che sembrano a prima vista infallibili, scritturando per la parte di protagonista autentici campioni, quali Paddock, Tilden, Weissmuller, Crabben, Dempsey, Baer, Schmeling, Veratti. La curiosità del pubblico, sulla quale si tentava di speculare, non s'è lasciata entusiasmare troppo dalla esibizione di quelle doti fenomenali, e ciascuno di quei film ha sostato assai fuggacemente sugli schermi cari al popolo.

I critici più competenti hanno diagnosticato che il difetto fondamentale di quelle pellicole sportive è stato sempre e sarà nella banalità della loro vicenda. Automobilismo, ippica, aviazione, motociclismo, motonautica, anche quando sono stati utilizzati con una certa abilità di scorci e di primi piani, non hanno cessato mai di essere gli ingredienti per accentuare le peripezie di certi inverosimili drammi, nei quali l'idea dello sport appare sempre asservita alla speculazione.

Non si sono salvati da questo difetto neppure i due film interpretati da Wallace Beery (IL LOTTATORE e IL CAMPIONE, quest'ultimo insieme al piccolo Jackie Cooper), che sotto certi aspetti esulano però dall'argomento e dall'ambiente sportivo; nè quel CORRIDORE DI MARATONA manipolato in Germania, nel quale la

vicenda romantica era viziata, da cima a fondo, da una impropria ricostruzione d'ambiente e da una meschina descrizione di caratteri.

Ma è tedesco il migliore tentativo di film sportivo, con finalità polemica, OTTO RAGAZZE IN BARCA, nel quale il problema dello sport femminile è sondato con delicatezza e buon senso; come è tedesco uno dei migliori 'documentari' sportivi, che prendano lo spunto da una tenue vicenda drammatica o scherzosa, voglio dire EBBREZZA BIANCA, ideato, interpretato e diretto dalla regista germanica Leni Riefenstahl.

La fusione armonica tra il dramma e il documentario, o in altri termini tra gli uomini protagonisti e l'ambiente nel quale essi agiscono, non s'è purtroppo a tutt'oggi cinematograficamente realizzato.

Avrebbe potuto esserlo forse, con il soggetto di STADIO, e per opera dei nostri coraggiosi goliardi, se non si fosse fatto perno sul solito intreccio sentimentale, con le solite gelosie stereotipate, e con una sequela di aneddoti all'americana per i quali il film è stato non poco discusso. L'idea in fondo era buona, ottima l'intenzione di approfondire l'infusso che lo Sport dà alla for-

«Il grande film sportivo deve nascere ancora», afferma l'autore di questo articolo, dove giustamente egli fa distinzione fra sport inteso come libero e sano piacere e come esibizione professionale.



mazione di una gioventù cosciente della propria responsabilità civile, intenzione che è rimasta però allo stato di idea. E per questo, STADIO non ha resistito a lungo sopra gli schermi.

Il grande film sportivo deve nascere ancora; ed io credo che è tempo oramai che nasca.

Per questo è il caso di domandare se non sia venuto il momento di dar nuovo impulso alla iniziativa che nel 1934, in occasione della prima Mostra Internazionale del Cinema in Venezia, fu enunciata dall'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa. Non certo per capriccio fu stabilito allora che il primo grande concorso internazionale, voluto dal Comitato Consultivo dell'I.C.E., fosse riservato ai film di carattere sportivo.

Il bando di concorso diramato in tutto il mondo, fece piacere, com'è logico, anche a noi sportivi italiani; che ci augurammo che finalmente, per opera forse dell'arte cinematografica italiana ormai in pieno sviluppo, potesse essere realizzata la fusione tra dramma e documentario, tra scenario teatrale e ripresa dal vero, che era implicitamente richiesta dai termini del concorso. Il quale avrebbe dovuto, se non fossero nate difficoltà, oggi forse superate, essere proclamato e concluso durante le Olimpiadi di Berlino.

L'idea è di quelle che non possono nè debbono essere lasciate morire; ed è pertanto augurabile che sia al più presto ripresa.

GIORGIO VACCARO

LA SCUOLA DELLE MOGLI

NELLA mia carriera di attrice ho naturalmente impersonato i più vari tipi di donna: buone e cattive, savie e pazze. Ed ho vissuto, attraverso la finzione drammatica, le più diverse avventure e incontri e romanzi d'amore. Un uomo ti vuole in un modo, un altro ti ama in un altro: la vita poi (e parlo sempre degli uomini e della vita rappresentata nei film) tira le sue conclusioni con una logica, che non dà quasi mai ragione né agli uni né agli altri. Una donna che rifletta a queste cose, può cominciare a far delle medie, ed a trarne qualche conclusione per la sua vita vera.

E poi c'è il pubblico, uomini e donne, che giudica le nostre interpretazioni, e ce ne scrive. Quel giudizio è raro che verta sulla nostra arte: il più spesso riguarda il carattere del personaggio che abbiamo incarnato. Si criticano i nostri atti, si vorrebbe che nella tale o tal'altra situazione ci fossimo comportate diversamente. Veniamo commisurate ad un tipo di donna ideale. È incredibile; ma il cinema, vissuto sullo schermo, ci insegna a vivere nel mondo: a noi donne fa capire gli uomini; l'idea o l'ideale, che essi si fanno di noi. Il reciproco capiterà, per le donne, ai miei colleghi attori.

Comunque, se per assurdo dovessi trovarmi a ragionare con un cervello maschile invece che col mio, vi sono alcune qualità che vorrei incontrare nelle signore di mia conoscenza. E queste mie preferenze sarebbero basate su doti che — per quanto me ne dice la mia esperienza — ritengo molto ricercate dagli uomini.

Per cominciare, la prima signora del mio cuore dovrebbe essere per l'appunto questo: una signora. A prescindere dalle diverse doti che possono adornare una donna, la più importante di tutte è la sua femminilità. Oggi che le donne si trovano sul medesimo piano degli uomini, e condividono con essi gli affari, la politica, gli sport ed ogni altra attività, sono portate a perder di vista ed a sacrificare questo loro inestimabile tesoro. E diventano 'buone amiche', 'compagne': non più donne nel senso squisito della parola. Molti potranno trovar superate le mie idee; ma rimane fermo che io crederò sempre (come anche credono gli uomini da me incontrati) che imperioso dovere della donna sia di mantenersi quel che è chiamata ad essere: madre della razza, guardiana della casa. Oggi, le viti che si abbarbicano agli olmi sono fuori moda e i termini 'femminilità' e 'debolezza' non si considerano più come sinonimi. La donna è guardata da un punto di vista più ampio, in tutto lo sviluppo della sua personalità; non solo dunque nella calda tenerezza, nella grazia e nella comprensione delle sue qualità prettamente femminili, ma anche nella forza e nel co-



di *Virginia H. Bruce*

raggio. È questo tipo di femminilità che l'uomo ricerca nella donna.

All'uomo piace la donna che gli dimostra un certo interesse; molte donne lo intuiscono per istinto e si guadagnano così un vantaggio su quelle che non lo comprendono. L'uomo parla volentieri con una ragazza che chiede con interesse quali siano le sue attività ed i suoi gusti. Ci lusinga sempre la certezza che un'altra persona si preoccupi dei nostri stessi problemi e tenti di risolverli con noi. Anche ove la donna non abbia una particolare intelligenza, l'idea di considerarla con interesse i problemi di un uomo ha sempre in sé qualche cosa di attraente e di bello; per

non dire, poi, che è infinitamente meglio agire in tal modo, anziché cercare di far impressione con lo spirito, lo sfoggio e la 'personalità'. Interessarsi agli altri è un indice di quella grazia che ha sicura presa sugli uomini.

L'uomo ammira sempre la donna sportiva. Con questo, non intendo l'esagerazione dell'esercizio fisico e tanto meno la cattiva educazione. L'uomo apprezza sinceramente la ragazza che sappia sopportare qualche privazione senza brontolare e lamentarsi. Qualche piccola osservazione può anch'essere sopportata per breve tempo, ma la donna che voglia conquistarsi l'ammirazione dell'uomo dovrebbe rifuggire da queste lamentele più o meno larvate per mostrarsi decisamente sportiva.

Molto spesso l'uomo è attratto verso la donna dall'amore. Ma, per rendere l'amore completo, è necessario il cameratismo: l'uomo apprezza sempre la donna che gli

«Il cinema vissuto sullo schermo ci insegna a vivere nel mondo; a noi donne fa capire gli uomini; l'idea — o l'ideale — che essi si fanno di noi».

«Crederei sempre che imperioso dovere della donna sia di mantenersi quel che è chiamata ad essere: madre della razza, guardiana della casa».

è amica, che legge i libri che a lui piacciono, che l'accompagna al campeggio e alla pesca, che condivide le sue ricreazioni e che, in pari tempo, lo aiuta nel suo lavoro.

L'uomo aborre la gelosia della donna: è questa l'impressione che ho avuta avvicinando i moltissimi uomini che ho conosciuto sia privatamente sia per le esigenze della mia professione. La gelosia non ammette scuse perchè proviene unicamente da piccineria e da mancanza di fede. L'amore, l'amicizia e tutti i più bei sentimenti sono basati sulla fede e sulla fiducia. Se questi due requisiti basilari vengono meno e si sacrificano sull'altare della gelosia, la vera affezione muore. Se la donna rispetta se stessa e l'uomo cui ha legato la propria esistenza, dovrebbe dominare la gelosia o per lo meno celarla agli occhi dei suoi amici.

Tutti gli uomini godono della compagnia delle donne felici. Le donne debbono comprendere l'importanza di non far trapelare i loro malumori, tanto per se quanto per gli altri. Si può immaginare nulla di più noioso per un uomo, di una donna che non si sente mai bene, che è triste, ama-

ra, bassa? Egli la potrà sopportare per qualche tempo, qualora abbia attrattive e grazia, ma non certo a lungo. Ogni donna deve aver fiducia, e apertamente, nelle proprie doti, deve rendersi conto della sua personalità, far tesoro degli elogi di cui, direttamente o indirettamente, è stata oggetto. In altri termini, dove sentirsi sicura di se. Guardate intorno a voi le donne che conoscete, quelle che hanno più successo, che sono più popolari. Non sono necessariamente belle — della bellezza parlerò in seguito — ma hanno una vivacità, un ardore che attrae gli uomini verso di loro. È questa la qualità che, prima di ogni altra, l'uomo avverte nella donna. Nelson Eddy, per esempio, mi ha detto una volta che a lui non interessa particolarmente la bellezza in una donna; bensì la brillante vitalità e la sicurezza di se. Nessun uomo gode della compagnia di una donna stupida, pur non facendo troppo conto, anzi riprovando, un'intelligenza che ricerchi le discussioni profonde per far pompa del proprio acume. La ragazza veramente intelligente tiene per se la propria cultura e non cerca di impressionare l'uomo con vanitosi sfoggi di sapere. D'altra parte, ritengo importantissimo che una ragazza sappia, con poche parole, mostrarsi intelligente. Nelle discussioni di politica, affari ed altre, deve essere in grado di esprimere un'opinione sensata, senza voler fare la protagonista della conversazione, ma anche senza tenersi in disparte.

L'uomo gode della compagnia della donna che sappia apprezzarlo: per esempio, la donna deve sempre ridere degli scherzi e dei motti di spirito dell'uomo. La maggior parte degli uomini si vantano di possedere il senso dello *humor* e nulla li avvilisce quanto il veder passare inosservato un loro scherzo. La donna, anche se già conosca quel motto, mostri ugualmente di divertirsene: e non le sarà difficile perchè uno scherzo che ha fatto ridere una prima volta, può anche far ridere la seconda.

La falsa modestia, da parte della donna, è assai riprovata dalla maggior parte degli uomini con cui ho parlato. Nessuno accetta nella donna la volgarità, di qualsiasi specie essa sia; ma è anche vero che la timidezza esagerata ha qualche cosa di esasperante.

Sopra ogni altra dote, la franchezza è apprezzata dagli uomini, che aborriscono da quei sotterfugi cui così spesso ricorrono le donne. Bisogna fare però un'eccezione per le cosiddette 'bugie bianche'; più che bugie vere e proprie, queste possono considerarsi come evasioni e consentono un substrato di franchezza. Le donne, per esempio, non debbono raccontare agli uomini le avventure passate: il parlarne non porta a nulla di buono e dispiace all'uomo. Se io fossi un uomo, sarei grato ad una donna che m'impedisce di pensare al suo passato. Il quale per me dovrebbe essere un libro ermeticamente chiuso: e la vita della donna prescelta avrebbe



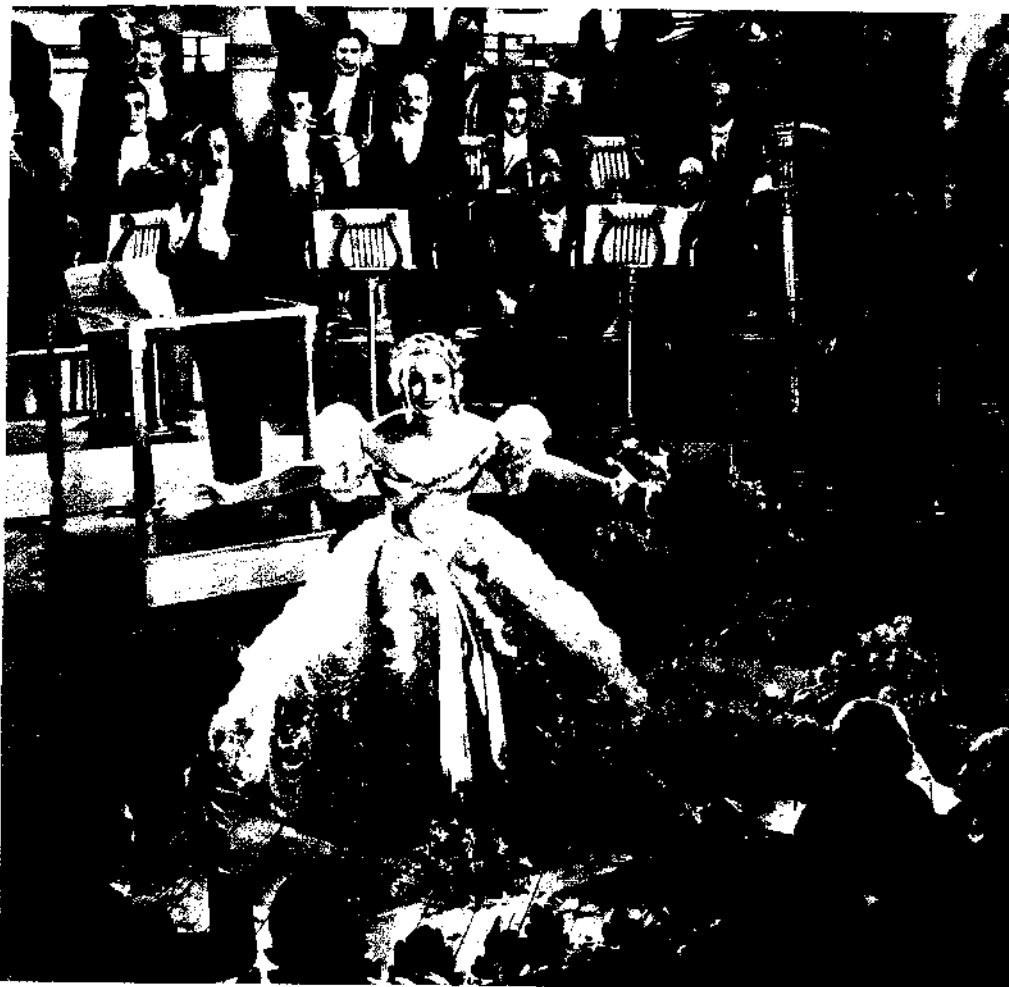
Virginia Bruce e Luise Reiner retrodatate (1908) nel 'Paradiso delle Fanciulle' (M. G. M.).

be inizio, nei miei riguardi, il giorno in cui io vi sono entrato. Ove fosse assolutamente necessario che una donna narrasse il suo passato, non fraintenda il valore della franchezza, e si astenga dal scendere a dettagli, che sarebbe non soltanto follia ma anche ingiustizia. L'uomo apprezza nella donna un simile pudore, nello stesso modo come la donna rispetta l'uomo che non rivela e non mette a scoperto le esperienze vissute prima d'incontrarla.

Se sommate le doti che l'uomo ricerca nella donna, esse possono sintetizzarsi in un'unica espressione: buon gusto. Se la donna nel suo modo di agire si attenga a questo canone, è quasi impossibile che non riesca simpatica all'uomo. Colei che ha per norma il buon gusto, non vestirà mai in modo dimesso od eccentrico; non brontolerà e non sarà mai scortese; farà il possibile per aumentare la sua attrazione fisica. Al giorno d'oggi la bellezza non vuol dire più frivola civetteria o oziosa raffinatezza. Una donna di buon gusto, che sappia brillare per la sua vitalità e la sua grazia, può rendersi assai più attraente di una donna bella che ne sia sfornita.

Accenno infine al senso dello *humor*. Unito alle qualità che ho accennate, esso dà il tocco finale: è il condimento che, se mancante, rende scipito il piatto più delicato; se aggiunto, fa gustoso anche un piatto mediocre.

VIRGINIA BRUCE



L'autrice di questo articolo nel "Grande Barnum".



Ogni donna deve aver fiducia, e apertamente, nelle proprie doti... In altri termini, deve sentirsi sicura di sé, (il "Paradiso delle Fanciulle" con William Powell. - M. G. M.).

3 CONCORSI PERMA

IL film italiano è migliorato; il film italiano è decorosissimo; i tecnici, le maestranze, gli artisti italiani sono ottimi...

Questi giudizi, ed altri simili, si sentono ripetere dovunque; e

sono giudizi esatti. Ma con altrettanta frequenza si sente anche dire: « Che soggetto stupido! » — « Non sono capaci d'inventar nulla di meglio? » — « Sempre le solite storie! » ecc., ecc.

Se poi dal pubblico si passa all'ambiente dei produttori, ecco la lamentela generale: « Non ci sono soggetti in gamba! » — « Datemi un buon soggetto e vi farò un buon film! » — « C'è crisi di soggetti! » e frasi del genere. Cinema si rifiuta di credere che in Italia manchi la fantasia; che in Italia non si sappia inventare trame logiche e interessanti, trovar spunti attraenti e curiosi, individuare e descrivere ambienti diversi dai soliti, tipi e caratteri originali; che in Italia non si sappia — dal drammatico al comico al sentimentale allo storico al politico al documentario — immaginar nulla che stia alla pari con i soggetti sfruttati dalla miglior produzione mondiale.

Cinema chiede quindi ai suoi abbonati, ai suoi lettori, a tutto il pubblico italiano di spremersi un poco il cervello e di collaborare assiduamente ad una pagina speciale che avrà appunto per titolo « La Borsa dei soggetti », e che sarà una specie di originale, clamorosa 'vetrina' dei suggerimenti, delle proposte, delle idee, degli spunti, delle trame, dei soggetti immaginati dagli italiani tutti a pro del 'loro' cinema.

Il concorso è permanente e libero a tutti.

I lavori debbono essere inviati in busta chiusa al seguente indirizzo: Direzione di 'Cinema' — Borsa dei soggetti — Via Lazzaro Spallanzani 1-A, Roma.

Ogni soggetto avrà la lunghezza massima di una pagina e mezzo dattilografata, formato protocollo. Meglio se di lunghezza minore. Il più bello dei soggetti può benissimo essere condensato nello spazio di una cartolina postale. Fate l'esperimento: provatevi ad esporre il nocciolo, l'idea informatrice, le linee fondamentali di un grande film da voi visto, in non più di duecento parole: vedrete che nulla di ciò che formava il valore del film sarà andato perduto, se il vostro sunto è fatto bene, senza parole superflue, badando all'essenziale.

Il soggetto dev'essere firmato con nome, cognome e indirizzo completo dell'autore: indicazioni che verranno pubblicate in Cinema assieme al soggetto stesso.

Per tranquillità dei concorrenti si ricorda che, a norma delle vigenti leggi italiane in materia, la proprietà letteraria ed artistica dei soggetti è tutelata dal fatto stesso della loro pubblicazione. Gli autori hanno quindi modo di far sempre e in ogni caso valere i loro legittimi interessi nei confronti di chiunque.

La Direzione di Cinema per parte sua garantisce la massima riservatezza in riguardo a quei soggetti che — a suo insindacabile giudizio — non siano ritenuti degni di pubblicazione. Essi restano a disposizione degli autori: i quali, trascorso un mese dall'invio, possono richiederne la distruzione, ovvero la restituzione (unendo in questo caso la rispettiva francatura postale).

Non è posta restrizione alcuna in merito al contenuto. I soggetti possono appartenere a qualunque 'genere': storico, tragico, drammatico, sentimentale, fantastico, comico, ecc., ecc. Non è neanche necessario che la trama sia interamente svolta: in certi casi può essere preterito un semplice spunto, ma geniale e passibile di ricchi sviluppi, ad un soggetto completamente elaborato ma povero e banale.

Inutile insistere sul valore — morale e pratico — che può rappresentare per i nostri lettori il veder scelti per la pubblicazione — da un periodico diffuso e autorevole — i loro soggetti. È il mezzo più rapido e più efficace per 'farsi leggere' (e per farsi notare) da quanti hanno mano, direttamente o indirettamente, nella produzione cinematografica. Ne sa qualcosa chi conosce per prova le difficoltà d'ogni genere, gli ostacoli, i perditempo a cui vanno incontro i 'soggettisti' che non godano di un nome già noto e apprezzato sul 'mercato' cinematografico.

La « Borsa dei soggetti » apparirà in Cinema quindicinalmente.

La borsa dei soggetti

Film in 15 fotogrammi

ECCO un altro Concorso permanente — ed

a premi — per i nostri abbonati e lettori fotografi.

Quante volte, sorprendendo per istrada una scenetta, assistendo a una cerimonia, a una festa, a un episodio di vita o di lavoro o di svago, non vi è venuto

Presso la Direzione Generale della Cinematografia funziona egregiamente un Ufficio per la revisione dei soggetti cinematografici: ma, come è logico, tale ufficio non può prendere in esame per l'eventuale realizzazione se non quei soggetti che siano presentati da un produttore e accompagnati da un completo piano finanziario. Con la pagina dedicata alla « Borsa dei soggetti » la nostra rivista vorrebbe far sì che entrassero in pubblica circolazione « suggestioni » di soggetti dei quali possano per l'appunto innamorarsi i produttori italiani.

NENTI DI "CINEMA"

fatto di pensare: « Che bello spunto per un film sarebbe questo! » o qualcosa del genere? E

quante volte, rinunciando per pigrizia o distrazione a sviluppare l'idea, non vi siete limitati a fissare con la vostra macchina un momento solo della scena che vi ha colpiti?

Cinema vi invita ad una gara originale. Descrivete in quindici fotografie o i punti salienti di una trama cinematografica da voi immaginata, o dateci, sempre in quindici fotografie, l'ambiente caratteristico, o i tipi principali, o le più saporite suggestioni figurative di un 'film da farsi'.

In altri termini: la serie delle fotografie può rappresentare sia le tappe essenziali di un vero e proprio soggetto, sia una raccolta di tipi umani adatti a figurare in un film di ambiente o di carattere, sia un seguito d'immagini tratte da uno spettacolo caratteristico (folklore, lavoro, usi e costumi, cerimonie civili, patriottiche o religiose, ecc.). A questa descrizione fotografica del film andrà aggiunta una brevissima descrizione letteraria (massimo 180 parole), che contenga la trama essenziale del film stesso (con riferimenti numerici alle singole foto); ovvero che illustri lo scopo, la natura, il carattere della raccolta fotografica con tutte quelle notizie (storiche, folkloristiche, sociali, ecc., ecc.) che meglio possano chiarire al lettore l' 'intenzione' del fotografo; o, infine, che spieghi lo spunto da cui l'autore ha preso le mosse, l'atmosfera nella quale egli inquadrerebbe il film, il valore 'poetico' di esso, ecc., ecc.

Anche per questo secondo Concorso non sono poste restrizioni in riguardo al contenuto. Si può liberamente spaziare dal drammatico al documentario, dal comico al fantastico all'astratto, dal propagandistico al turistico, ecc. Le fotografie dovranno essere adatte a una riproduzione nel formato (orizzontale) di mm. 66 x 47 ciascuna. Vitrageo in nero su carta bianca lucida.

Del « Film in 15 fotogrammi » (che apparirà in Cinema mensilmente), daremo nel prossimo numero una pagina di saggio, da noi elaborato come esempio ai lettori.

L'elenco dei ricchissimi premi ai fascicoli prossimi.

I lavori debbono essere contraddistinti dal nome e indirizzo completi del mittente, ed inviati al seguente indirizzo: Direzione di « Cinema » - Film sintetico - Via Lazzaro Spallanzani, 1-A - Roma.

A parità di merito di contenuto, saranno preferiti quei soggetti che rivelino nel loro insieme un più vivo gusto dell'inquadratura e un più profondo spirito cinematografico.

Il terzo Concorso permanente di Cinema è per tutti coloro che aspirano alla carriera di attori cinematografici.

Attori di domani

Lo schermo italiano, specialmente in questa fase di attiva ripresa della produzione, è continuamente in caccia di nuovi 'tipi', di sempre nuovo 'materiale umano'. Quante volte la ricerca del 'tipo' non si risolve per produttori e registi, nella fase di preparazione del film, in corse affannose, disperate e inconcludenti? Quante volte non si rinuncia all'introvabile 'attore ideale', a vantaggio dell'attore di mestiere, dell'attore di teatro, che si hanno lì sotto mano? E quanti magnifici attori potenziali non restano inutilizzati nell'ombra, in mancanza di una felice occasione, d'un fortuito incontro con chi sappia valutarli e apprezzarli?

Cinema intende dare aiuto, da una parte, a questi possibili attori della nuova cinematografia italiana, e, dall'altra, agevolare il compito a produttori e registi. Chiede perciò, a chiunque creda di possedere i requisiti necessari, qualche fotografia, nitida e non ritoccata di: testa (faccia e profilo), mezzo busto, figura intera. Le migliori saranno pubblicate quindicinalmente.

Ad ogni invio dovranno essere uniti: nome e indirizzo completo; notizie riguardanti età, professione, attitudini varie (titoli di studio, canto, strumenti musicali, sport praticati, danza, lingue straniere, ecc., ecc.); più la sigla o pseudonimo sotto i quali il concorrente desidera che figure

sul giornale la propria immagine. A cura della Redazione di Cinema sarà istituito uno speciale schedario, con tutte le notizie complete relative al concorrente: schedario che resterà a disposizione dei soli produttori e registi che si rivolgano direttamente a noi per ricerche. Le fotografie non pubblicate non si restituiscono e non si dà ragione delle mancate pubblicazioni. Il giudizio di Cinema in materia resta insindacabile. Il materiale deve essere inviato, in busta chiusa, al seguente indirizzo: Direzione di « Cinema » - Concorso Attori - Via Lazzaro Spallanzani, 1-A - Roma.

Il Centro Sperimentale di Cinematografia è, fra gli altri suoi meriti, anche un provvido vivaio di attori, offerti annualmente alla produzione nazionale. Ma al Centro non si è ammessi che per titoli e per concorso: e i posti disponibili sono formalmente limitati. Inoltre non tutti quelli che aspirano alla carriera di attori cinematografici potrebbero, per ragioni familiari, finanziarie o d'altra natura, trasferirsi a Roma per due anni a seguirvi i corsi di studio del Centro. Per costoro abbiamo ideato la rubrica «Attori di domani».

SE NON ERA PER DORIS...

GARY COOPER, il grande astro, modello e tipo della gioventù del nuovo mondo, è, naturalmente, un inglese. Comunque, egli aggiorna il fascino, se non la voga, di un altro europeo, italiano quella volta: Rodolfo Valentino. Il fatto può assumere un certo valore quando si metta Cooper a confronto col suo emulo in popolarità, Clark Gable. Dietro il fascino di Cooper c'è intelligenza, raffinatezza, coltura, quasi una sorta di idealismo; dietro quello di Gable c'è solo l'ascendente virile, la volontaria e robusta praticità che sfonda l'ostacolo con un colpo quasi taurino della fronte bassa. Gable è il tipo che deve avere sempre ragione, anche quando ha torto. Cooper ha, invece, il senso delle distinzioni, e se deve aver ragione vuole averla con la ragione. La grazia di seduttore, a volte perfino morbida, in MAROCCO e il pugno con cui rovescia la tavola in DESIDERIO sono due poli che segnano nelle oscillazioni della figura di Cooper una specie di media originale tra il gusto Valentino e il nuovo gusto della massa. A soddisfare il quale, nelle sue impulsive esigenze, viene appunto Clark Gable: la ragazza del popolo e della piccola borghesia imponevano un ideale di uomo al cento per cento, prepotente e immediato; i ragazzi del popolo un campione dalla sagoma sportiva che sapesse trattare la vita come una preda. (Del resto è proprio di quel tempo la voga di Jean Harlow.) Quando sulla strada di Spagna Gary Cooper fa a Marlene lo scherzo del *claxon* non dà tanto segno di ostinazione, come un Gable nelle impuntature di ACCADDE UNA NOTTE, quanto di un goliardico spirito da burla.

Studente era, all'Università di Grinnell (Jowa), quando un amore, il classico amore di gioventù, lo indusse a cercar lavoro, per arrivare al matrimonio. Lei si chiamava Doris, ed era studentessa. Dicono che ancora adesso, a vedere gli enormi cartelloni pubblicitari con una cubitale faccia del suo Gary, esclami: «Se non era per me, non sarebbe arrivato dov'è ora.» Come non pensare al celebre rimpianto di Matilde Wesendonk quando, vecchia, all'udire il *Tristano* di Wagner, fieramente sospirava: «Però Isotta sono io!».

Figlio di genitori inglesi, Gary è nato a Helena (Montana). Fino agli undici anni è vissuto nel *ranch* paterno presso la città. Grandi cavalcate, naturalmente, interminabili nuotate. *Vert paradis des amours enfantines*. A dodici anni fu mandato a scuola in Inghilterra. Anche il cinema deve i suoi astri alla fortuna: appena tornato ad Helena, Gary fu vittima di un incidente di auto che per poco non gli costò la vita. Per rimettersi, dovette passare due anni all'aria aperta, facendo una vita da *cow-boy*. Venne, dunque, il tempo di Grinnell. E di Doris. Gary Cooper controlla clamorosamente un'eccezione: per lui fu più facile riuscire nel cinema che nella vita. Chiunque, con un po' di buona volontà, può riuscire negli affari, nelle speculazioni e, per dannata ipotesi, anche in giornalismo. Ma non chi vuole riesce divo. Per Gary avvenne esattamente il contrario. Comunque, quando lasciò Grinnell, non aveva la menoma idea di farsi 'una posizione' col cinema.

Farsi una posizione! C'era tutto il borghese Gary Cooper. Immaginiamoci gli addii di quei due studenti al loro primo disancoraggio. I sogni di una modesta ed assennata fortuna: quel tanto che basta per metter su casa. E, come in tutti gli amori avventurati, magari qualche bisticcio. Doris voleva che il suo piccolo Gary (metri 1,95) andasse a cercar fortuna in California, paese in cui ella desiderava di stabilirsi. Ma lui no: lui voleva tentar la sorte nella propria città natale. Finalmente vinse lui, come alla fine di uno dei suoi film (IO VIVO LA MIA VITA): grandi abbracci in primo piano. Addio Doris. Tutti sanno che Gary è un disegnatore; anche all'università aveva studiato arte decorativa. Oggi ancora il disegno è il suo massimo orgoglio, il suo 'violino di Ingres'. Naturalmente, ai primi passi egli pensò subito di sfruttare questo suo talento. Ed infatti trovò un posto di disegnatore in uno dei giornali della sua città. Tuttavia le donne hanno sempre ragione: non passarono molti



'Children of Divorce', uno dei primi film di Gary con Esther Raiston.



'L'Oro della Cina'

mesi che Gary finì in California. Il giornalismo è più infettivo del cinema, dove pure un provino mancato basta per creare un aspirante a vita. Gary continuava a cercare la sua strada nel giornalismo. Ma i direttori dei fogli locali non facevano evidentemente grande stima di questo autocandidato alla vita rumorosa delle redazioni. Il quale si vide costretto a cercare altrove il suo bene da pochissimi dollari al giorno. Commesso di fotografo, disegnatore pubblicitario: aveva preso in concessione qualche decina di pollici quadri di un sipario di teatro. Ecco dove andavano a morire i suoi sogni di artista. Non gli mancavano che una moglie ed una tragedia familiare per essere il protagonista della FOLLA. Evidentemente a quei giorni Doris non esclamava ancora: « Se non era per me... ».

Quando fu al di sotto di quel minimo di *cents* indispensabile ad un uomo per battere le vic della città, gli venne in mente che c'era il cinema. Gary Cooper attore cinematografico per disperazione! La sua statura di colosso impressionò il segretario di produzione che lo arruolò come comparsa 'straordinaria' per un *western*. La celebrità di Cooper non è una figlia del miracolo. Gary viene veramente dalla gavetta e ha dato prova di tutta la pazienza necessaria per passare dalla gavetta al bastone di maresciallo. Un anno intero di figurante avventizio, avanti che qualcuno lo notasse. Finalmente fu promosso protagonista, ma di uno di quei corti metraggi che erano destinati a tappare i buchi dei programmi. Era il 1926: gli astrologi ci saprebbero dire se quel corto metraggio fu iniziato o finito sotto una congiunzione stellare propizia a Gary Cooper. Fatto sta che in quel tempo Samuel Goldwin si accingeva a realizzare *THE WINNING OF BARBARA WORTH*. Protagonisti Ronald Colman e Wilma Banky. Come egli stesso ha narrato ai lettori di *Cinema*, trovò in Gary Cooper, tra centinaia di ex *cow-boy*, il bel gigante che gli era necessario. I risultati furono tali, che il candido e stupido ragazzo si trovò letteralmente aggredito dalle offerte piccole e grandi, fra le quali una della Paramount.

Segnaliamo ai superstiziosi che il primo appuntamento fissato

a Gary dalla casa produttrice che doveva fare la sua fortuna, era stato fissato per un venerdì. Gary suona al cancello, attraversa un corridoio, raggiunge una porta dietro la quale una voce gli intima di entrare. Il giovanottone di Montana si trova, sprovveduto, impreparato, davanti a una delle più solenni riunioni settimanali del comitato direttivo. Che cosa può esser stato il primo, importante colloquio d'affari di Gary Cooper? Forse in quel momento egli si raccolse nelle spalle per dissimulare gentilmente la sua statura, come fa nei film ai passaggi di più contenuta drammaticità.

E Doris? Il sentimentale, l'amoroso Gary ha un po' il destino di ringhiottire le proprie passioni. Di dover fingere di rasentare con la sua andatura curva e sbadata. Dall'inferno della miseria non aveva più scritto alla piccola fidanzata dei banchi universitari. Venuti i tempi migliori, quando tentò di riallacciare, trovò che ella aveva sposato il figlio di un droghiere di provincia. ALL. Volo o fuga? Il titolo del nuovo film è simbolico in tutti i sensi. Da quel momento Gary Cooper non si è più fermato. Fino all'ORO DELLA CINA, che è di ieri, fino a *BUFFALO BILL*, che è di domani.

Gary Cooper è il vero attore cinematografico, senz'altre esperienze espressive che quelle del teatro di posa. Non ha imparato a calcolare i suoi atteggiamenti sul palcoscenico. Commisura i suoi gesti alla fedeltà meticolosa e a rigore dell'obbiettivo, con una precisione ed una sobrietà veramente millimetrica; dosa le sue inflessioni in un rapporto esatto con la sensibilità implacabile del microfono. Forse il suo tratto dominante, quello che egli ritrova in fondo al carattere e alla plastica mutevole di tutti i suoi personaggi, è l'intelligenza che attraversa luminosa un'attitudine di stupore e di candore. Lo stesso garbo, apparentemente remissivo, con cui si è prestato allo stile dei suoi registi, da Sternberg a Mamoulian, da Vidor a Capra, da Lubitsch ad Hathaway, da Milestone a De Mille, è indice della sua precisa, infallibile vocazione.



In 'Buffalo Bill' con Jean Arthur.

IL CINEMA ARTE e gli artisti delle altre arti

A cinque artisti italiani di alla fama: a un poeta, a un pittore, a uno scultore, a un architetto, a un musicista, abbiamo chiesto: « Come vedete il cinematografo in rapporto alla vostra arte? Vi ha dato lo schermo qualche suggestione od esperienze, utili al vostro lavoro? Cosa pensate, in generale, del cinema? ». Ecco la risposta di Giuseppe Ungaretti.



UN POETA

GIUSEPPE UNGARETTI

L'EFFETTO più forte, e malinconico, che produce in me uno spettacolo cinematografico, è dovuto, credo, a quell'elemento di evidenza della caducità delle cose ch'è in ogni moto; ma in quest'arte dove l'illusione del moto risulta dal fondersi d'immagini ferme rapidamente sfogliate, moto e illusione hanno tale reciproca dipendenza che, salvo l'idea d'effimero, ne resta escluso ogni altro suggerimento. Lo ha capito Walt Disney nei suoi cartoni animati, dando a un senso di strappo, un valore di costanza

ritmica. Non importerà dunque ch'egli sia un disegnatore monotono, di scarsa fantasia come disegnatore, se l'arte alla quale s'è dedicato esige appunto che la fantasia si riponga per trarre i suoi effetti in una corsa d'impercettibili variazioni. E infatti dove la fantasia di Disney si sbriglia, è nel racconto, cosa letteraria e non cinematografica, che potrebbe essere mutata e magari abolita senza grandi inconvenienti per i quadri. Può darsi che una parte del suo successo sia dovuta ad un errore popolare del pubblico, il quale popolo spesso si crede sedotto dalla realtà non essendolo invece se non dalle interpretazioni.

Ad analoghe riflessioni mi soffermavo recentemente a Buenos Aires, rivedendo, tutti in una volta, i dieci o quindici film messi in circolazione di *Carlito*, come lo chiamano laggiù. Avevo vergogna, e quasi rabbia, d'aver una volta trovato, come i più, geniale l'umorismo dei racconti di Charlie Chaplin, e quelli che allora mi parevano grandi prodigi mi si riducevano via via sempre più a pagliacciate, e la sua filosofia a un pensare del genere di quello d'un *Rovetta*. Ma due cose mi colpirono forte, e la prima sino allora malamente percepita. Voglio dire il carattere umano di Charlie. Charlie è il prototipo dei rigattieri, incarna in sé tutti i rigattieri dell'universo, d'oggi, di ieri e di domani. Non so se rendendosi conto di questo suo carattere, o seguendo involontariamente un sicuro istinto, indossi, come l'alta tenuta del casato *Rigattieri*, quei suoi panni usati, i più infelici che potrà mai cedere rivenditore d'abiti. La storia più tragicomica è in quei panni? Nella storia ignota che testimoniano, e che nemmeno il loro erede sa? O nel fatto d'averli indossati? O in chi li indossa? Fra le tarme e la polvere e le smorfie, in questo dubbio è la poesia di Charlie. È in questo senso di sfacimento, di miseria, di morte: predestinati? Ci si aggiunge il ritmo, che consiste nel suo modo di apparire in ogni scena e d'uscirne, cadenza che dà veramente alle diverse scene d'ogni suo film un senso angoscioso di brevità.

Rigattiere sino nelle ossa, e le mute cavatine che fioriscono nel suo ritmo va a pescarle nel fastidio dovuto alle pulci, fra lo stringersi nelle spalle e lo scollarle. *Rigattiere*, almeno per un mio ricordo personale, sino nella dissonanza che dovrà dare rilievo alle sue fioriture, in quel suo postarsi e tenersi ritto come un soldatino di legno, con i piedi incollati su un dischetto: quei suoi ciabattoni! Quando ero piccolo, ho visto bene uno così. Camminava sempre, e sempre si poteva incontrare, fermo, piantato a tutti gli angoli delle strade, colle radici che lo tiravano dentro la terra, con il suo urlo: bot-ti-gli-e...

Da quanto ho detto, il lettore avrà indovinato quali film preferirei. Se i limiti dell'arte cinematografica sono veramente quelli che ho detto, vorrei almeno avere, col senso della caducità, il senso incessante della vita. E dico che per il poeta c'è, nell'evocare unili luoghi e tempi senza ostacoli di distanza, come solo quest'arte può fare, nel fermare il momento unico d'un luogo, nel dare il senso umano della geografia e il senso naturale della storia, gran copia d'incanti.

INFORTUNI

RESP. CIVILE

AUTOMOBILI

TRASPORTI

AERONAUTICA

I più importanti film italiani in lavorazione sono assicurati da

LE ASSICURAZIONI D'ITALIA

Soc. An. - Cap. L. 15.000.000 inter. vers. - Direzione Generale: ROMA
COLLEGATA CON L'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

★

Organizzazione speciale per assicurazione film: rischio, sospensione lavorazione per morte, infortunio o malattia degli attori; infortuni di tutto il personale; danni alle pellicole ed al materiale di scena.

★

ASSICURATRICE DEI CONSORZI PER I FILM: "SCIPIONE L'AFRICANO" e "I CONDOTTIERI"

INCENDI

FURTI

CAUZIONI

GRANDINE

FILM

Vetrina delle curiosità



Questa ragazza "genuina", che sempre uscita di casa dopo una cura soltanto sommaria e distratta della propria persona, per recarsi dal fotografo di famiglia, si chiama Katharine - per i fratelli Katie. Il suo cognome è Hepburn. Ha 15 anni. Graziosissima. Piena di fiducia nella vita e nell'avvenire.



Chi pensa al domani, quando si fa ritrarre in un'istantanea? Forse tutti, lo sguardo all'obiettivo, sono pieni di fiducia in quell'attimo. Così Charlie Chaplin col soprabito abbottonato e la bombetta si fece ritrarre (1915) tra F. X. Bushman, il futuro "rivale" di Ben Hur, e G. M. Anderson, un distinto signore dall'aspetto borghese, che sullo schermo diveniva il "padre dei cow-boys" Broricho Bill, uno degli interpreti di *Assalto al treno* (1903).



Sissignori, questo era il viso - vent'anni fa - di Mack Sennett. Quei baffi da padre di famiglia bonario e metodico, quel sorriso acuto e sicuro di sé. Gli occhi sono la parte più viva del volto grassoccio e borghese. Ma il cappelluccio un po' eccentrico ci dice ch'egli vive in ambiente movimentato e spregiudicato. Ha per le mani Charlot e Keaton, Marie Dressler e Gloria Swanson, Fatty e Mabel Normand, Laurel-Hardy e Phyllis Haver.



Il sorriso largo di Claudette, ricco di sottintesi delicati e arguti, è una eredità di famiglia: la mamma dai capelli bianchi che vedete alla sua destra vent'anni fa sorrideva certo allo stesso modo. Oggi i sottintesi non ci son più, e tutto è temperato dalla tranquillità di una vita domestica assennata e anche felice.



Come il cinema interpreta un'epoca; Firenze, il *Boccaccio* in un film tedesco: evidentemente i produttori hanno pensato a spendere molto denaro, ma si sono dimenticati di una cosa soltanto: di leggere il *Decamerone* - oh, inezie.



Tutto è buono per il cinema: una dozzina di paia di belle gambe possono essere utilissime per un film (*Les epoux célibataires* di Robinson) e attraenti non altrettanto utili, e in ogni modo rari, i mostri che Tod Browning ha collezionato per un suo film.

Quando i divi non erano celebri: certo Ann May Wong si trovava in soggezione vicino a Corinne Griffith in *Giglio di selva*; Oliver Hardy imbronciato e sospettoso non era nemmeno preso in considerazione, quando Ridolini ci diceva: ora vi faccio vedere *Come sposi Rosy*; e Marlene Dietrich mostrava le sue gambe, che riteneva l'unica sua risorsa, in un film (*Principessa Olatà*) in cui Carmen Boni era la prima attrice, "maschiotta" col bastoncino da passeggio e la magiostrina.

LA SEGRETARIA INVISIBILE



CHJ ENTRA in un teatro di posa, o durante una lavorazione in esterni passa davanti a un folto gruppo di persone attorno ad una macchina da presa, osserva subito, accanto al regista del film, un personaggio, quasi sempre di sesso femminile, con un fascicolo dattiloscritto in mano e una serie di fogli sui quali va prendendo continuamente appunti.

Non sempre questo personaggio ha le identiche mansioni in ogni film. Ma i suoi compiti sono interessanti e la sua attività utilissima, sia che si estenda alla vera e propria collaborazione alla regia sia che si restringa a quella di segretaria

del regista o di stenografa di scena.

È, in sostanza, la 'signorina del copione', colei che ha la precisa funzione di seguire il film durante la ripresa, coordinandone mentalmente, in tutti i dettagli, le inquadrature; provvedendo ad un collegamento degli stacchi, l'uno con l'altro. La ripresa delle scene di un film non avviene, come è noto, seguendo la logica successione dei fatti come poi risulta sullo schermo; ma è subordinata ad altre suddivisioni rispetto a un punto di vista pratico che tiene in massimo conto il fattore tempo. Risulterebbe infatti assurdo, dovendo riprendere un personaggio che entra ed esce da una villa, girare in conti-

nuità la scena, e cioè spostare dentro e fuori la macchina da presa; quando, nella maggior parte dei casi, l'interno della villa viene costruito nel teatro di posa e l'esterno si trova, magari, a parecchi chilometri di distanza.

Ma anche nel semplice passaggio di uno o più personaggi da una stanza all'altra, o addirittura nello spostamento da un campo lungo a un primo piano per un successivo ritorno al campo lungo, la ripresa non avviene seguendo l'ordine dei numeri dati dal copione.

Ogni sequenza, o scena, viene divisa in gruppi di inquadrature, la cui ripresa avviene seguendo, di solito, i piazzamenti della macchina da presa. Durante la realizzazione del film si stabilirà quindi un nuovo ordine alle inquadrature e agli stacchi, che poi sarà modificato nel montaggio, al fine di raggiungere la logica continuità narrativa. A volte altre circostanze subentrano a far stabilire un ordine diverso nella ripresa: per esempio la disponibilità di un attore, disponibilità che determina la ripresa di tutte le scene, in continuità, in cui egli sia presente.

La suddivisione normale è, dapprima, quella in esterni e interni, poi quella per ambienti, infine quella delle posizioni della macchina: campi lunghi, campi medi, primi piani.

Entra a questo punto l'opera dell'assistente-segretaria. Essa deve ricordare e segnare tutto. Infatti trovandosi un attore con la sigaretta in bocca, fumata a metà, e con la mano destra in tasca, all'uscita da una stanza, è necessario che si ritrovi nella stessa posizione all'ingresso dell'altra stanza, risultando le due inquadrature successive nella proiezione sullo schermo; ma la ripresa di esse avviene a qualche giorno di distanza. La segretaria annota, magari disegna addirittura il personaggio, sinteticamente.

Se durante la ripresa avvengono cambiamenti nel dialogo o nella posizione degli attori rispetto al copione della sceneggiatura, la segretaria ne registra tutti i particolari, sul copione stesso.

Quando poi, in un apposito blocco, la assistente segni di ogni quadro il metraggio, e, il quadro venendo ripreso sempre più di una volta, indichi quale il numero 'buono' e quale il pezzo da stampare e quello di riserva, allora assume le funzioni di 'segretaria di edizione' (*film editor*, è in termine americano, il tecnico del montaggio del film).

Talvolta le funzioni sono riunite in una sola persona, talvolta sono distinte. Varia caso per caso, e dipende dalla qualità della persona l'attribuire ad essa uno o più incarichi. Ci sono registi che hanno carissima la loro 'signorina del copione'. Essi sono certi che un attore in campo lungo con le braccia distese, non avrà nel primo piano le braccia incrociate.

Ma quanti errori del genere si riscontrano invece in ogni film: in una pellicola è accaduto persino di vedere un'attrice che usciva di casa con un vestito a fiori, e che sulla porta d'ingresso lo mutava misteriosamente in un abito a righe; quante volte non si è visto scomparire improvvisamente un sigaro dalle labbra di un attore, o viceversa, non c'è accaduto di notare un interprete in diverso atteggiamento a seconda che appaia, in una sequenza, di fianco o davanti; e gli oggetti in un tavolo sembrano spostati, a volte, da fantasmi. Non è sempre presente dunque la segretaria? Sì, ma a volte la sua presenza non è sufficiente. Tutti sono soggetti ad errare, e la memoria visiva è una qualità non facilissima a possedere.

È consigliabile quindi, al profano, di non recarsi al cinematografo con l'intenzione di scoprire degli errori (che troverebbe certamente), se per lui il cinema è diletto: so infatti di un tale che non va più al cinematografo perchè, ossessionato dagli errori, non riesce più a gustare un film.

FRANCESCO PASINETTI



PITTORI E SCULTORI COME LI VEDE IL CINEMA



Alberto Collo in 'Naufragatore'.



Febo Mari ne 'Il Fuoco'.

DAI TEMPI di Lumière ad oggi, il cinema ha fatto progressi enormi riguardo alla 'verità', alla naturalezza dei suoi personaggi e delle loro azioni. In certi momenti, nei film più dichiaratamente realistici, si pensa quasi al miracolo: la casualità e spontaneità dinamica della vita vi sono rappresentate con una precisione, una forza suggestiva da rimanere allibiti.

I movimenti della vita sono inconsci, si formano per mezzo di riflessi nervosi, ma obbediscono anche ad una specie di meccanica delle abitudini: per cui, ad esempio, i gesti di una dattilografa si formeranno in un raggio comune a tutte le dattilografe, restando dei gesti tipici e quasi fatali. Di qui il carattere fisico che il cinematografo giustamente persegue e cura all'estremo; tanto che, quando un certo personaggio si presenta sullo schermo accendendo il sigaro in un dato modo, noi vediamo subito, da quelle mosse, da quel particolare vestito, dalla foggia o positura del cappello, se si tratta di un gangster o di un banchiere: sappiamo cioè definirlo nella sua categoria sociale.

Diciamo senz'altro che questa, quand'è raggiunta con grande intelligenza, è una delle cose più perfette e interessanti del cinematografo, e dove esso veramente si avvicina all'arte narrativa non solo in quanto descrive, ma anche in quanto assume una posizione morale o critica di fronte alla vita. Sono le azioni e soprattutto i gesti tipici (ma non, intendiamoci, cristallizzati) che il regista deve curare per definire e costruire i suoi personaggi. Curare volta per volta, caso per caso: ossia rendendoli sempre nuovi per virtù vera d'invenzione e di fantasia.

Eppure, nonostante i progressi e la coscienza che il cinema è venuto via via formandosi sui propri mezzi espressivi e sulla loro autonomia, certi personaggi, oppure il tono del loro modo di essere, ancora non si vedono 'a fuoco'. Alcuni peccano per una vecchia ingenuità o retorica teatrale: altri per una esagerazione opposta, che ormai si potrebbe benissimo chiamare retorica cinematografica, senza paura di malintesi. Potrebbe essere molto divertente e anche molto utile riprendere di tanto in tanto a ragionare su queste figure sbagliate di due modi rappresentativi inconciliabili, entrambi tuttavia ricchi di spunti e suggerimenti ironici o fantastici o propriamente critici.

Il cinema primitivo possedeva un vero e proprio repertorio di mezzi espressivi, una specie di archivio di smorfie e gesti tipici con tanto di schedario. Travagliatissimo schedario! Quando Capozzi 'girava', esso era tutto in subbuglio sotto le sue dita. Ecco che allora saltavano fuori le schede esplicative d'ogni gesto o atteggiamento mimico a seconda che il momento del 'dramma' era lieto o tragico, patetico o passionale. A rivederli oggi, quei vecchi film che ebbero tanto successo, quei terribili drammi, ci farebbero esilarare se non ci venisse da dubitare nello stesso tempo che fra vent'anni e forse meno, anche certi film d'oggi manderanno in ridere i nostri figlioli.

D'altra parte anche attualmente possiamo trovare, pur nelle pellicole tecnicamente più scrupolose, qualcosa che ricorda vagamente la puerilità di quei tempi. Starei per dire che sarebbe una bellissima cosa, in certi casi, ove appunto tale puerilità si confacesse all'atmosfera, o a certe particolari atmosfere del film. Viceversa non si tratta di questo quasi mai, a parte alcuni riferimenti chiaroscurali e ambientali, che qua e là ritornano deliberatamente, con grande senso della suggestione evocativa e raffinatissimo gusto, nei film di René Clair. Si tratta invece di personaggi falsi, sbagliati, le cui azioni non hanno rapporti con la verità.

Domandiamo infatti se si è mai visto sullo schermo un pittore o uno scultore maneggiare i propri strumenti di lavoro con



Brian Aherne nel 'Cantico dei Cantici'.



A sinistra e a destra: Isa Miranda nel 'Diario di una donna amata'.

naturalizza pari a quella di un *gangster* nel pieno 'esercizio delle proprie funzioni'. Si dirà che è molto più facile far partire un magistrale colpo di revolver che inzeccare una buona pennellata. Ed è vero: ma quante sono le parti delicatissime ed estremamente difficili, quelle la cui bellezza e verità dipendono da imponderabili sfumature, che non siano state brillantemente superate dagli attori? Attori o registi: come si vuole. L'importante è che questa naturalizza, questo *physique du rôle*, sia stato sempre raggiunto. Sempre: salvo nei casi in cui si trattava di rifare un artista davanti alla tela o al trespolo. Su questo punto, il cinema più moderno e provodato è rimasto molto addietro, e non c'è assolutamente nessuna differenza sostanziale fra Alberto Collo e Isa Miranda, tra Febo Mari e il Marcello dell'ultima edizione della *BOHÈME*, oppure dello scultore di *CANTICO DEI CANTICI*. Sempre persiste quell'imbarazzo, quella staccata disinvoltura o quella goffa affettazione che deriva dalla mancanza di intima comprensione, non solo nel mondo spirituale degli artisti — che sarebbe pretendere troppo — ma della loro stessa esteriorità. Che è molto più 'normale' — sia detto di passaggio — di quel che non sembri. Si vede troppo bene che non esiste alcuna familiarità di rapporti tra l'attore e gli strumenti che si trova ad avere per le mani. Mettere la tavolozza in mano ad un attore rappresenta dunque un 'problema'. Tra verità e finzione, in questo campo, c'è ancora la differenza che intercorre tra un diplomatico e un cameriere. Ve lo figurate voi un cameriere ambasciatore o ministro? Siamo rimasti alla mentalità dilettantesca dell'artista frenetico, ispirato dalla Musa; ma questo sarebbe ancora niente se almeno egli sapesse tenere in mano un pennello o una matita, se infine, vedendolo in azione, si potesse dire veramente: sì, quello è un pittore in un autentico studio di pittore. Quel che con termine poetico si definisce 'furor sacro' non si manifesta mai, nell'artista, con atteggiamenti più o meno teatrali. È un fatto intimo e geloso. L'artista posseduto dal sacro furore e che lavora 'febrilmente' non è che una immagine letteraria, che come tutte le immagini letterarie ha soltanto una certa *rispondenza* colla verità. In quanto all' 'ispirazione' — altro fatto interiore e misterioso — Baudelaire, se non sbaglia, diceva che non è se non il lavoro metodico di otto ore al giorno. Un lavoro,

infatti, che non è molto diverso nell'esteriorità da quello di un ragioniere. Ma non è nemmeno così vano e frivolo come ce l'hanno fatto vedere in *DIARIO DI UNA DONNA AMATA* o in *CANTICO DEI CANTICI*.

Fra poco vedremo il *REMBRANDT* di Alessandro Korda interpretato da Charles Laughton. Ecco un altro film al quale andremo ad assistere con molto interesse ma non senza i soliti dubbi. Laughton è certamente un grande attore, ma uno di quei grandi attori pericolosissimi i quali si compiaciono anche troppo di correre sul filo del rasoio, calcolando ogni gesto, studiando, dosando al millesimo il momento dell' 'effetto'. L'effetto: cioè la recitazione. Ora il cinema è proprio il contrario della recitazione. Se poi, figuratevi, Rembrandt si mettesse a fare del teatro!... Naturalmente con questo non si vuole in alcun modo formulare un giudizio preventivo sul film, bensì avanzare delle preoccupazioni tanto logiche quanto del resto legittime su un ruolo che non ha ancora trovato il suo 'registro' perfetto nel cinema. Un ruolo che appunto con *REMBRANDT* viene ad assumere un'importanza di primissimo piano.

GINO VISENTINI



Charles Laughton in 'Rembrandt'.

ATTENTI AL MICROFONO

Un fischio.

— Ah! La cavalleria di Lelio torni al suo posto. Si faccia il dietro front e si riprenda il movimento per passare innanzi ai legionari. La scena ricomincia!

— Peccato! Era così bella, così suggestiva con quella luce radente, così ben riuscita l'avanzata delle masse! E poi, quel povero Siface incatenato deve ancora una volta marciare fra lazzi e scherni che ricordano il suo tradimento. Credevo che questa fosse la volta buona per la ripresa.

— Ma è proprio per lei che debbo sospendere ed iniziare nuovamente la scena. Faccia il favore, si allontani o per lo meno veda se le è possibile tacere. Non si è accorto che mentre spiegava non so cosa a quella gentile signora il microfono stava proprio sulla sua testa? —

Alzo gli occhi: verissimo. Il nuovo padrone dei teatri di posa e financo degli esterni era scivolato sulle ruote di gomma, lentamente, pendendo proprio sulla mia testa, attaccato alla punta di una lunga asta.

Hanno ragione, i registi, quando non vogliono estranei mentre si girano le scene: basta un nonnulla, ed occorre ricominciare. Un nonnulla, cioè... Quella piccola 'bomba' sferica di metallo, grossa come un'arancia, è il solo oggetto capace di incutere spavento anche ad una 'stella' di gran classe, ad un regista consumato, al più attento direttore di produzione.

Non che possa esplodere, è vero; ma la sua è ugualmente una grande minaccia di natura psicologica. Lo sanno gli attori che possono restarne traditi nel più crudele dei modi. Quella piccola bomba sospesa, che si avvicina avida e quasi inavvertitamente agli attori, che cerca di sottrarsi all'occhio acutissimo della macchina cinematografica, ha una sua vita mirabile. Col cinema parlato la troviamo sempre pronta, in agguato: di fianco, in alto, in basso, nascosta dietro una pianta o ad un qualsiasi ostacolo per registrare ogni suono, dal più squillante al più tenue, ed ogni parola, dal canto spiegato al bisbiglio a fior di labbro. Milie forze congiurano per provocare la

estrema sensibilità di questo delicatissimo frutto della scienza e della tecnica. Gli attori debbono prestarvi la massima attenzione, son costretti a parlare con molta chiarezza in vista dei dischi vibranti chiusi nell'interno della piccola sfera. Anche i tecnici del suono debbono avere ogni cura di lei, sorvegliarne la temperatura, l'angolazione, la distanza dagli attori così da captare in forma psicologicamente esatta rumori e parole, ed evitare che sullo schermo si riscontri l'errore che tanto disturba il pubblico quando essi si allontanano e le loro voci non si attutiscono in giusta proporzione.

Ben può dirsi che oggi, nei teatri di posa, tutto si orienta e si risolve attorno a queste piccole bombe. Negli esterni la loro utilizzazione diventa anche più complessa e delicata se si vuol raggiungere l'isolamento dalle voci e dai rumori estranei alla scena.

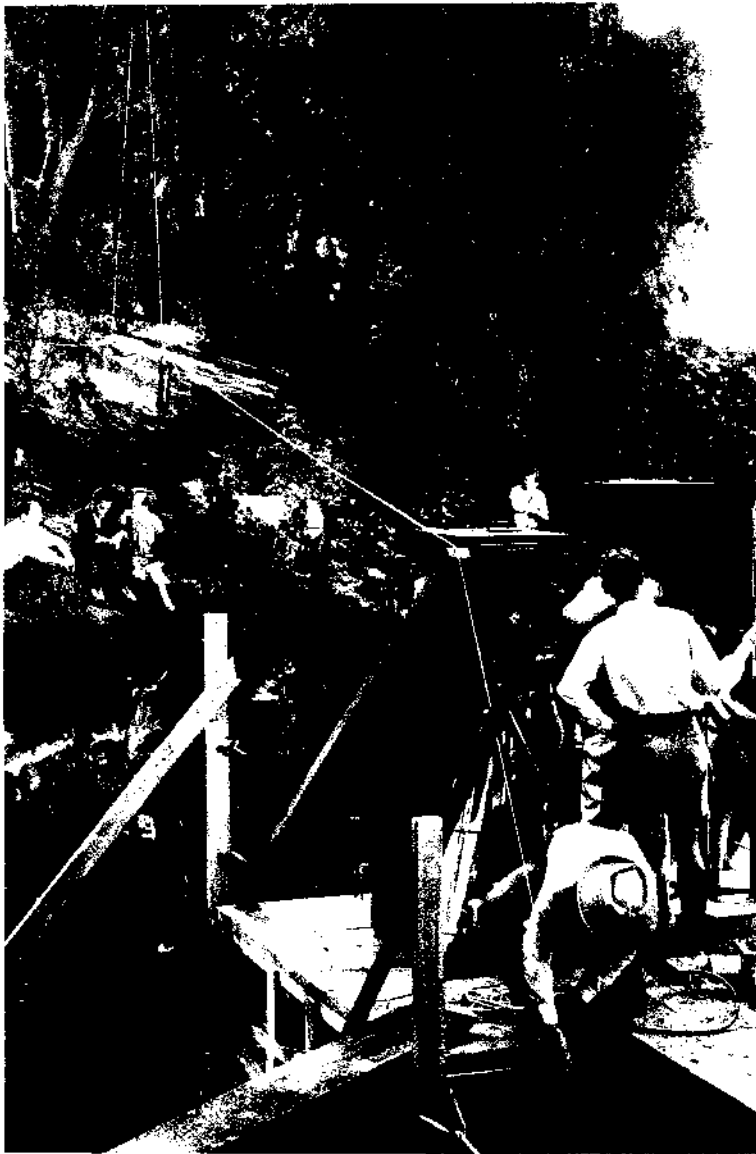
Il microfono ha subito, negli ultimi anni, una notevole evoluzione. Da quando fu registrato il primo film sonoro: IL CANTANTE DI JAZZ, ad oggi, il progresso è stato costante. In quell'epoca esso veniva conservato in scatole quadrate, inamovibili, ed era costruito da sottili lamine di duralluminio le cui vibrazioni meccaniche, producendo degli squilibri elettrici, venivano a loro volta trasformate in vibrazioni elettriche. Poi, con il tempo, le scatole cedettero il posto a lunghi cilindri neri, finché i tecnici non realiz-



... lunghi cilindri neri...



Astrid Allwyn in una scena di 'Hands across the table'.



Mezzi di fortuna: un microfono a mezz'aria sopra un fiumicello.

zarono la così detta 'bomba' sferica, più adatta per una fedele riproduzione dei suoni: la piccola fessura rotonda che è in essa, puntata verso questo o quell'attore, sta lì a captare avidamente i suoni.

Se uno si sofferma un istante a considerare la struttura di questi piccoli, magnifici strumenti, gli vien subito fatto di pensare come la tecnica abbia prodigiosamente ridotta a ben poca cosa la struttura del congegno. Si tratti di microfoni a condensatore, che producono le vibrazioni mediante i mutamenti di distanza fra le lamine in vibrazione, o di microfoni a nastro nei quali vibra un sottile foglietto di metallo, o di quelli a carbone, in cui il diaframma vibra contro granuli di carbonio, oppure di microfoni dinamici nei quali un piccolissimo filo di metallo vibra contro il diaframma, sempre, in ogni caso, lo scopo della più alta sensibilità è raggiunto.

Tutto il processo della registrazione sonora e della riproduzione ha qualche cosa di miracoloso se si pensa alla estrema semplicità conseguita. Immaginiamoci queste minime vibrazioni della corrente elettrica, che passano per un amplificatore costituito da un

Il modernissimo microfono 'a bomba'. - Mentre si gira 'The man I marry': l'aiuto-operatore misura col metro a nastro la distanza tra la macchina da presa e l'attrice Doris Nolan.

insieme di valvole termoioniche simili a quelle usate negli apparati radio, e che poi, amplificate, aprono e chiudono una minuscola fessura attraverso la quale un sottile raggio di luce raggiunge la pellicola, fotografando su di essa una lunga teoria di strisce più o meno luminose, più o meno scure. Ed ecco che la registrazione è un fatto compiuto. Per riprodurre il suono la luce passerà poi attraverso a queste strisce, mentre la pellicola scorrerà davanti alla cellula fotoelettrica: vibrazioni similari di corrente nella cellula, vibrazioni amplificate e riprodotte con un altoparlante. Ed il ciclo è chiuso, il miracolo compiuto: la voce, il più lieve rumore arrivano a noi.

La prima volta che il microfono abbandonò la sua immobilità fu nel film MADAMA X; e si deve ad un grande attore, Lio-

nel Barrymore, l'averlo richiesto e sperimentato. Il Barrymore comprese benissimo che la stabilità del microfono o inchiodava l'attore in un piccolo spazio fronteggiante il microfono stesso — il che toglieva naturalezza e dinamismo all'azione —, o si risolveva in fastidiosi mutamenti nella intensità della voce.

Oggi i microfoni seguono, inseguono e perseguono gli attori. Appesi a lunghe aste di acciaio, essi sono distribuiti un po' dovunque nel teatro di posa, consentendo da un lato la piena libertà dell'azione, e dall'altro la registrazione, da punti diversi, dei suoni e delle parole. Per il film BORN TO DANCE si è arrivati a costruire un'asta porta-microfono lunga più di 60 piedi; e così un'asta montata su rapido carrello inseguiva Paul Muni nella sua folle corsa per sfuggire ai soldati nel film LA BUONA TERRA. Sei aste, portanti una serie di speciali microfoni — site nei diversi punti dell'orchestra — sono state usate per filmare le scene musicali di ROMEO E GIULIETTA, nelle quali si volevano armonicamente fondere gli antichi strumenti dell'età di Elisabetta. Lunghe aste si avvicinarono, sui campi di Sabaudia, ai legionari romani per cogliere le espressioni di saluto alla cavalleria di Lelio, per sentire il bravo Coop chiedere ove fosse la regina e se realmente era tanto bella, per captare le espressioni di scherno al traditore Siface... Ed io non me n'ero accorto, avevo dimenticata la regola assoluta del silenzio che — a lettere ben chiare — sta dinanzi ad ogni porta di ogni teatro di posa sonoro. Credevo di essere libero all'aria libera e non avevo visto che sulla mia testa un bel microfono a bomba mi ammoniva...

CIAC



IL MIO AMORE ERI TU (Suzy).

— Film americano della Metro Goldwyn Mayer. Interpreti principali Jean Harlow, Franchot Tone, Gary Grant, Lewis Stone, Benita Hume. Ambiente di spionaggio agli inizi del 1914, in Inghilterra. Un giovane operaio, Terry Moore s'incontra con Suzy, una girl americana. S'innamorano, si sposano. Ma la sera della partenza per il viaggio di nozze una spia spara su Terry e Suzy, spaventata, fugge a Parigi. Credendo morto Terry, essa vi sposa



Dumont, asso dell'aviazione francese. Varie e complicate avventure fanno che Dumont diventa l'amante della stessa spia che sparò su Terry a Londra, e quindi ucciso. Terry approfitta di una disgrazia aviatoria per coinvolgerci Dumont e farlo passare per un eroe. Unione finale della bella e intelligente Suzy con Terry. Produttore Maurice Revnes. Regista George Fitzmaurice. Sceneggiatura di Dorothy Parker, Alan Campbell, Horace Jackson e Lenore Coffee. Musica di Walter Donaldson, parole di Harold Adamson. Scenografo Cedric Gibbons. Operatore Ray June A.S.C. Montaggio di George Bomber.

IL GRANDE PECCATO (Schlussakkord). Film tedesco di produzione Ufa. Interpreti principali Willy Birzel e Lil Dagover. Regista Dörfel Sierk. Lunghezza m. 2500. Soggetto e sceneggiatura di K. Heuser e Dörfel Sierk. Operatore R. Baberske. Riduzione italiana di Gustavo Briareo. Doppiaggio e diffusione della E.N.I.C. Una drammatica e patetica storia d'amore con fughe all'estero, ricatti, rimpatri, suicidi e processi. La 'nona' di Beethoven è il motivo centrale e determinante del



'grande peccato' fra Anna e Gavemberg, i quali dovranno guadagnare la propria felicità attraversando sventure terribili.

SOGNO D'ARTE (Liebersträume). — Tedesco. Produzione Attila Film. Lunghezza m. 2900. Regista Heinz Hille. Siamo a Budapest fra il '70 e l' '80, dove si festeggia Franz Liszt. Dopo essere stato in contatto col

BIANCO E NERO

Certo nelle precedenti edizioni cinematografiche del

VIGILIA D'ARMI

romanzo di Claude Farrère (una delle quali di Korda) non era stata raggiunta una drammaticità così intensa come nel film che Marcel l'Herbier ha diretto. È interessante notare che l'esperienza d'avanguardia del regista francese è applicata ad un film industrialmente concepito e che vuole riuscire uno spettacolo gradito ad ogni categoria di pubblico; per raggiungere tale risultato l'Herbier si è valso di un procedimento serrato di racconto visivo, di una buona dosatura di effetti di dettaglio, e soprattutto di un complesso bene affiatato di interpreti; in primo luogo Annabella, che raggiunge nel personaggio della moglie del capitano le più sottili e delicate espressioni: l'ansia, il turbamento, l'affettuoso trasporto verso il marito, il contenuto dolore, sono sentimenti estrinsecati in una gamma di atteggiamenti che portano l'attrice ad una assoluta comunicativa; Victor Francen è altrettanto sobrio e convincente; gli altri, come l'austero e ad un tempo bonario Signoret, il cinico Pierre Renoir, i giovani Vidalin e Toutain formano un buon complesso. La fotografia di Kruger è nelle scene notturne, efficace: in quelle scene dove il nodo drammatico ha il suo punto culminante, per svilupparsi in fine nella scena del processo che costituisce il pezzo forte del film: in cui tutti i collaboratori, dal regista allo sceneggiatore, agli interpreti, sono impegnati a fondo, per far accettare la situazione dopo averla preparata sottilmente, e riuscire a convincere lo spettatore; in questa sequenza ogni primo piano e ogni campo di presa sono, l'uno con l'altro, messi in giusto rapporto. Come già aveva dimostrato con le rudi vicende della BANDERA, il cinema francese 'industriale ricco' ribadisce con VIGILIA D'ARMI la sua disposizione tecnica e narrativa per le storie ansiose e combattute. Senza mezzi termini, arrivando allo scopo con un racconto serrato e calibrato in tutte le sue parti, qui il regista mette a fuoco i caratteri dei personaggi e i particolari della trama con una chiarezza e una semplicità che sono indici di un mestiere antico e molto agguerrito.

Frank Capra un tempo pareva avviato a raccontarci

È ARRIVATA LA FELICITÀ

biografie (femminili, più spesso che maschili) dense di fatti sofferiti e ricche di combattimento. Poi aveva composto alcuni 'divertimenti' pieni di garbo e di umore, ma pacifici com'è pacifica la sicura noncuranza di Gable e bonari com'è bonario Walter Connolly (al contrario: prima, Barbara Stanwyck aveva sempre molte domande negli occhi e molti ostacoli da vincere sul suo cammino). In È ARRIVATA LA FELICITÀ, il regista ha voluto in un certo senso fondere le due esperienze: una 'vicenda amara' trasformata in 'divertimento'. Ma c'è una tesi, ed essa rimane. Con la sua apparenza festosa e gradevole, il film non rinuncia a dire: badate, il signor Deeds vince perché se lo merita, ma fate attenzione ai suoi nemici: sono essi, i cittadini aridi, che hanno la responsabilità di tanti accadimenti impuri. Di tutta una vita falsa e contraria a ogni senso di giustizia e di umanità. Il signor Deeds invece vive secondo natura. Oh che bello se il suo esempio non rimarrà isolato! Tesi semplice e antica, ma scottante e attuale quant'altre mai. Il racconto scorre molto sciolto e cordiale, e taluni particolari sono di una vivezza e di una freschezza anche più felici di quelli spregiudicati che 'amammo'

Di uno scrittore falso come Farrère è più opportuno leggere le opere di una maniera antica spontanea e veritiera — le avventure rozze e incredibili, ma, vivadidio, incredibili senza sottintesi e fino in fondo, di « Tomaso l'agnellino ». Le altre, le celebri e onorate, meglio lasciarle sulle bancarelle. Ed è vero, poi, che i drammi 'eleganti' dei suoi ufficiali di marina sono adatti al cinematografo? Quei drammoni che nascono artificiosamente, dopo lussuose feste da ballo sulle navi, e proseguono lenti e 'a scena fissa': ricordano più davvicino Sardou che Clair. In questo film il processo al comandante dell' 'Alma' sembra sensazionale e ricco di fatti, mentre è povero e schematico nella costruzione. Povero: si pensi al grigiore stento della folla che assiste. Gli autori volevano dare all'assemblea una funzione di coro: ma codesta funzione si esaurisce in poche grida confuse e per giunta doppiate male. I personaggi, di maniera, sono troppo dichiaratamente nobili, non c'è mai in loro il segno cordiale di un attimo di debolezza. Gli errori, se ne commettono, li pagherebbero cari: degradazione, « perdita dell'onore di marinaio che è la cosa più cara che ho al mondo »: ma anche se paiono per lungo tempo errori, si scopre alla fine che non è vero: il bravo comandante così doviziosamente provvisto di lealtà e dignità non poteva sbagliare. E difatti si viene a sapere nelle sequenze finali che le sue congetture erano state limpide e perfette, « in quella notte tragica e fatale ». La fotografia è abbastanza brutta in tutto il film: ma se sui candidi interni della nave i risultati sono discreti, al palazzo di giustizia (aula del processo e adiacenze) l'occhio del povero spettatore deve sopportare una sgradevole oscurità ribattuta da lampi improvvisi di luce tutt'altro che piacevoli. E la regia di l'Herbier grava su questa scena con movimenti di macchina incerti, insistiti — oltre che inutili, quand'era molto semplice e anche bello sintatticamente, servirsi di qualche stacco — e malissimo 'lavorati' praticamente. Infine, tutto troppo francese: nel senso dello spettacolo: si vede che Signoret e Renoir sono davanti alla 'camera', e si sentono le grida e gli incitamenti di l'Herbier, alle scene 'forti'. Annabella è nata per ruoli di altro stampo (14 LUGLIO, VIVA LA VITA): non per indossare abiti sfarzosi.

Non è bello che gli autori del film si siano fidati del fascino personale e della giovinezza di Gary Cooper per mascherare il ridicolo di cui il loro personaggio è carico. Dovevano provarsi a coprirlo con le proprie mani. Il signor Deeds compone poesie buffissime ma sul serio: e le pubblica sulle cartoline! Dica la verità, signor Deeds, sia franco: lei ha molta dimestichezza con le cartoline al platino colorate (labbra dell'innamorata rosse di fragola, luna gialla come una frittata, capelli di lui neri con riflessi opachi o argentei), ed è responsabile di queste soldatesche: inutile nascondere sotto il sorriso di Gary, habbo Capra. Il signor Deeds ha atteggiamenti da quacchero moralista, il signor Deeds è un credulone. Mettete al posto di quel viso affabile e sincero un volto arigno, e vedrete. Ma di più: non avreste permesso nemmeno a un Herbert Marshall le incongruenze di Deeds. Non è convincente affatto la familiarità e la bonomia dei giudici nel processo, troppo 'deus-ex-machina' per parire verosimile. Il film, inoltre, è ritmato in un modo piuttosto scorretto, e non tutte le sue parti sono sfruttate come sarebbe stato possibile. Certi effetti sono sfuggiti tra le dita di Capra. Per esempio, la famosa ubriacatura di Deeds è ricostruita attraverso le parole

in ACCADDE UNA NOTTE. Le vecchiette più 'picchiatelle' di tutti coloro ch'esse accusano col divertente epiteto. I camerieri che non debbono inginocchiarsi. Gli scrittori acidi e antipatici che Deeds mette a posto a suon di pugni. Lo psichiatra rigido e cattivo. Il giudice che fatica a mantenere il riserbo e la dignità della propria carica, dinnanzi alle argomentazioni paesane — scarpe grosse cervello fino — e probanti del candido e dolce signor Deeds. Gary Cooper, non occorre aggiungerlo, è un ineffabile Deeds.

di alcuni personaggi: non era più divertente vederla coi nostri occhi? E tagliata male è quella brutta scena patetica del povero invitato a pranzo. Era meglio vedere di spalle il goffo attore che giocava a 'fare il povero affamato', e aver dinnanzi il viso espressivo di Gary Cooper.

Mi piace la rude semplicità con cui la segretaria si

VOGLIO ESSERE AMATA

mette a far repulisti in quella stalla di Augia, rendendo così evidente che non tutto ciò che si svolge fra pareti coperte di gobelins preziosi è degno d'essere rispettato e imitato. Fra tanti dialoghi stagnanti, risultano graditi al pubblico i coraggiosi colpi di spazzola e di mattoni dati alla figlia viziosa e alla vetrina del magazzino. Claudette Colbert si dimostra più intelligente e risoluta di quel che parrebbe sulle prime. Mi piacciono le scintille fredde negli occhi della bambina quando essa lancia, a tavola, le sue battute scortesie, e anche i ruggiti del 'leone affamato' tratti dalla canzone: *Parlez-moi d'amour!* resa cara a tutti i tifosi del grammofono dalla cantante Lucienne Boyer.

L'energica invasione della segretaria privata nella casa

e nell'anima del padrone farebbe un effetto assai più forte se l'aspetto della donna e del suo ambiente di impiegata fosse posto meglio in contrasto con quello del palazzo lussuoso che ella vuol conquistare. La nuvola di cipria davanti all'obbiettivo, attenuando le differenze naturali, toglie anche drammaticità agli scontri fra i due partiti, e mi persuade poco il viso da bella attrice che presenta la segretaria Claudette Colbert: proprio il tipo di donna che un commerciante — più preoccupato dei suoi affari che non del suo cuore — non assumerebbe mai come impiegata. Direi anche che la maleducazione di quella bambinetta sia troppo clamorosa perchè lo spettatore possa riconoscerla — e cavarne un'esperienza educativa — i bambini di casa sua.

Ciò che Luis Trenker, spirito

L'IMPERATORE DELLA CALIFORNIA

più descrittivo che drammatico, riesce a realizzare con singolare intensità — temporaneamente e spazialmente — il senso del vuoto e dell'infinito. Con quell'individualismo estremo che nasce da una filosofia idealistica, egli vede l'uomo solo, nella sua lotta contro le forze naturali e la malvagità degli uomini. Trenker solo è anche il responsabile della produzione dei suoi film, e quindi è sua anche quella unità di concezione e di atmosfera personale che troppo spesso manca ai film prodotti col sistema del taylorismo. Molto caratteristiche quelle lunghe dissolvenze che colgono ogni occasione di passaggio da una sequenza all'altra per dar una trasparenza spirituale alla sostanza materiale della fotografia; quei movimenti gotici da ascensore invisibile che con le ali di un angelo sollevano lo spettatore fra campanili sorgenti e grandi alberi calanti; le infinite carrellate che accompagnano l'intrepido protagonista nelle sue corse attraverso le sabbie le folle. Molto piacevole mi sembra poi il fatto che il dialogo si concentra in pochi nuclei inseriti allo scopo di spiegare nel modo più spiccio i motivi astratti dell'azione; mentre, per il resto, Trenker si mantiene in pieno nel campo del classico film muto, presentando all'occhio delle lunghe scene descrittive (come quella dei lavatori dell'oro sulle rive del fiume) o animate dalle cavalcate ardite, dai colpi di rivoltella che ricordano i film *western*, dal montaggio di pezzi brevi e da quelle fulminee panoramiche che somigliano ai rapidi sguardi del protagonista.

Malgrado la buona recitazione di

Louis Trenker non suscita molta emozione il destino tragico di Johan August Suter; e questa forse perchè il regista e scenarista Trenker ha voluto riservare troppa importanza al protagonista Louis Trenker. Mi sembra infatti che egli sia continuamente solo: solo in deserti di sabbia, di pietra, ma anche di uomini anonimi, ai quali non è permesso di metter comunque bocca nel significato del film. Manca quindi ogni risonanza a quella voce, forte ma troppo isolata, che si perde al vuoto. Costato poi un abuso di quelle luci crepuscolari in cui le vedute reali si disciolgono in visioni. Questo stile romantico non si adatta troppo bene al realismo con cui l'argomento dovrebbe essere ed è trattato in certe sequenze riuscite. La preponderanza di simili effetti diminuisce, d'altra parte, l'efficacia delle scene simboliche alle quali dovrebbero essere riservati. Ciò vale anche per i grigi, troppo insistenti, della fotografia di Benitz: mi pare che questa non solo dia un tessuto troppo neutro e monotono alla vicenda drammatica, ma anche che questa mancanza d'immagini chiare e nitide sfrutti troppo poco i dettagli realistici degli ambienti suscitando l'impressione (errata nel caso di questo film) che si abbia voluto truccare con artifici fotografici una certa povertà del soggetto. Direi, infine, che il taglio della scena generi 'bel quadro' arresti facilmente lo sguardo ostacolando il flusso dinamico del racconto.

Le pellicole sull'adolescenza e la gioventù

IL SENTIERO DELLA FELICITÀ

sono particolarmente difficili a trattare. Rispetto a quelle che sullo stesso tema ci ha dato fino ad oggi il cinema francese (*JEUNESSE*, *ALBERGO DEGLI STUDENTI*) e che s'assomigliano un po' nello spunto e nello sviluppo narrativo, questo *SENTIERO DELLA FELICITÀ* offre una più acuta analisi dei caratteri dei personaggi. La storia della ragazza che, rimasta sola, viene aiutata da un giovane, mentre ella ama un altro che la corrisponde, può dar luogo ad una serie infinita di dettagli: Allégret che ha avuto tra i suoi collaboratori per lo scenario anche Charles Spaak, un uomo fidato del cinema francese, ha esposta la vicenda nella forma più semplice, affidando agli interpreti espressioni e atteggiamenti squisitamente delicati, ambientando l'azione in una atmosfera in superficie gaia, ma profondamente turbata da quella malinconia della giovinezza, che non è mai esplicitamente espressa. Il dramma spi-

L'aver predisposto ogni risoluzione dram-

matica con interventi fortuiti o quasi, toglie al soggetto di questa pellicola buona parte della sua efficacia. Non si può dire che il regista Allégret abbia supplito a tale inconveniente, rendendo accettabili le situazioni così determinate: il padre della ragazza muore al punto giusto per lasciarla sola al mondo; questa ragazza incontra un giovane al quale tocca la stessa sorte quando, innamorato della fanciulla, questa non ha coraggio di manifestargli che il suo affetto è invece portato verso un altro giovane. Alla fine tutto si risolve nel migliore dei modi, ed anche nel più convenzionale: la fanciulla raggiunge il giovane amato in campagna dove egli si è ritirato senza proseguire gli studi. Queste risoluzioni felici a buon mercato sono troppo comode quando il regista ha creduto di poter sostenere tutto il film con una intensità drammatica superficiale e con l'intervento di episodi manierati: una

Maestro, la contessina Maria lascia Budapest e abbandona un pretendente rugginevole, il tenente Von Eotvos, per darsi completamente alla musica. A Weimar ella trova incoraggiamenti da Liszt e dal suo allievo Hans. Il geloso Von Eotvos la raggiunge a Weimar, offende Hans ed ha con questi un duello. Hans rimane ferito a un braccio ed è costretto ad abbandonare la carriera di pianista. Maria si ritira nella sua tenuta ungherese dedicandosi esclusivamente allo studio.



Passato qualche anno ella riceve un invito dal maestro per partecipare a Budapest ad un grande concerto col quale si festeggiano i suoi cinquant'anni di attività. Ed ecco che una sorpresa l'attende: Hans dirige il concerto. La conclusione è facile ad immaginare. Interpreti principali: Franz Herterich, Erika Damhoff, Aribert Mog, Hans Söhmker. Musica di Ernst Erich Ruder. Operatore Stefan Eiben. Riduzione italiana di Giuseppe Marino. Doppiaggio e diffusione della E.N.I.C.

AMORE TZIGANO (*The little minister*). — In questo film della produzione R. K. O. Radio Pictures, americano, si ritrova la più graziosa e maliziosa Hepburn. Per tutta la sua lunghezza, che è di m. 2578,



ella ci incanta nelle vesti di una zingara soltanto di origine, allevata invece nel castello di un nobile Lord scozzese. Katherine ha degli appuntamenti nel bosco con un giovane vicario di una tranquilla parrocchia dei tempi previttoriani. Scandalo tra i quaccheri, che non guardano alla illibatezza dell'amore dei due protagonisti. Il 'piccolo ministro' John Beal, ha la carriera minacciata. Volontario allontanamento di lei, dolori, e nozze finali. La regia di Richard Wallace è buona. Doppiaggio e distribuzione della Minerva Film.

LA CANZONE DI MAGNOLIA (*Show boat*). — Ambiente di riviste. L'azione si inizia nelle acque di Boonville sul Mississippi. La bella Magnolia, Irene Dunne, si inna-

rituale del 'non detto', è specialmente raggiunto là dove il movimento scenico e mimico, si sostituisce al dialogo che, del resto, è assai sobrio e sufficiente a far intendere sfumature di sentimenti, per prorompere soltanto in un punto — la morte dell'amico — in un tono concitato. L'insieme dei giovanotti è cordiale e disinvolto e Simone Simon è squisita e toccante sia quando il suo giovane corpo è ambientato nella fresca atmosfera dei campi, sia quando il suo volto vuol mostrare il suo turbamento interiore.

CANDIDO



mora di Gaylord Rovental, Allan Jones, un baro dei battelli fluviali. La coppia romantica debutta con grande successo. Nozze. Nascita della piccola Kim. Rovental ritorna al gioco e convince Magnolia a seguirlo con Kim a Chicago. Rovina di Rovental, che abbandona Magnolia. Essa torna a cantare. Sotto la direzione del padre providenzialmente ritrovato, diventò una famosa star. Kim, fattasi grande, è guidata da



Magnolia nella carriera di attrice. Infine Rovental, ridottosi a portiere del teatro dove canta Kim, è riconosciuto da Magnolia, che l'ama sempre. Regia di James Whale. Produzione "Universal", da un soggetto di Edna Ferber. Lunghezza m. 2500. Doppiaggio e distribuzione della I.C.I.

II. CORRIERE DELLO ZAR (Michele Strogoff). — Film tedesco della Tobis, tratto dal celebre romanzo 'Michele Strogoff' di Giulio Verne. Produzione Ermolieff. Regista Richard Eichberg. Scene di



Lockarow e Meinhard. Costumi di Bilusky. Montaggio di Delannoy. Interpreti principali: Adolphe Wohlbrück, Colette Darfeuil, Armand Bernard e Charles Vanel. L'azione si svolge nella Siberia. Michele Stro-

goff parte con un messaggio dello Zar per il Granduca suo fratello, che si trova in una città minacciata dai Tartari. Interviene il solito traditore, spia degli invasori, a complicare e a rendere sempre più drammatica la missione del 'Corriere dello Zar'. Fughe precipitose sulla troika, battaglie selvagge, incendi, supplizi, e, fra questo inferno, un puro amore che nasce e unisce nelle tremende vicissitudini Strogoff e la piccola Nadia. Alla fine trionfano le truppe dello Zar con Strogoff alla testa. Ricompensa del sovrano all'intrepido soldato e nozze in vista fra questi e Nadia.

VIVA LA GIOIA (La vie parisienne). — Film francese tratto dalla celebre operetta d'Offenbach, 'La vie parisienne', e adattato ai tempi nostri con un dialogo creato ex novo. L'azione si svolge dal 900, alla chiusura dell'Esposizione Universale, ai nostri giorni e in un ambiente



sfarzoso di canti e danze. Lo spazioso intrigo è provocato da un giovanilissimo miliardario brasiliano, Don Ramiro de Regneiro y Mendoza, e viene sciolto da una vecchia attrice di varietà, ex amante di Don Ramiro; la quale, con una trappola clamorosissima, riesce a fare in modo che il vecchio e ricco brasiliano acconsenta a dare sua figlia Hélène in isposa al giovane Jacques, con grande gioia di tutta Parigi. Interpreti principali Max Dearly, Conchita Montenegro, Georges Rigaud, Christian Gérard, Marcelle Prance, Germaine Aussey. Regista Robert Siodmak. Produttore Seymour Nebenzahl. Sceneggiatura di Pressburger, Carré e Vigny. Adatta-

gita dei giovani in campagna, senza che la campagna sia mostrata convenientemente, una festa goliardica ricostruita in uno stabilimento cinematografico, un esame difficile che il giovane sostiene e in base al quale rinuncerà agli studi. Si capisce troppo bene dalla impostazione di ogni episodio dove il regista vuole andare a parare; e ciò riesce, evidentemente, di svantaggio per l'interesse del film.

ARPAGONE

mento musicale di Maurice Jaubert. Editrice Italiana Colosseum Film.

LO STUDENTE DI PRAGA (Der Studente von Prag). — Tedesco. Produzione Cine Allianz. Lunghezza m. 2090. Regista Artur Robinson. Musica di Theo Mackeben. Distribuzione Italiana S. A. Grau-

di Film. A Praga verso la metà del secolo scorso. Nella locanda al 'Piccione nero' lo studente Baldwin, gran spadaccino, incontra Giulia, una bellissima e celebre cantante, della quale s'innamora. Allorché Giulia s'innaghisce dello studente, appare la minaccia di un certo dottor Carpis, ex adoratore di Giulia, che perseguita con la sua gelosia. Egli tanto fa che mette l'ingenuo e impulsivo studente nella condizione di essere sfidato al duello dal barone Valdis corteggiatore della cantante. Giulia allora si reca da Baldwin per farsi promettere di battersi soltanto per finta. Il dottor Carpis invece sobilla lo studente e questi abbatte il barone. Conseguente rimorso di Baldwin che fi-



nisce per suicidarsi. Interpreti principali: Adolfo Wohlbrück e Dorothea Wieck.

DISCHI DI FILM

Il successo è fatto di imponderabili. Le ragioni di un successo sono misteriose e inscrutabili. Vedete un po' ciò che avviene per i dischi. Un film non è ancora stato lanciato in Italia, non è ancora apparso sullo schermo e già le sue musicchette sono famose, i dischi che le riproducono vanno a ruba.

In queste settimane è precisamente ciò che avviene per i dischi di un film, che ancora nessuno ha visto, da noi: IL PARADISO DELLE FANCIULLE. Ascoltandoli bisogna ammettere che sono graziosi e attraenti quasi quanto il titolo indovinato di questa pellicola. La 'Columbia' ne ha inciso tre. Il primo, The great Ziegfeld (D.Q. 2100) è una selezione dei motivi preferiti del film: musica lieve di danza, fluida, varia e piacevole, strumentata con garbo, destinata a mettere l'argento vivo addosso ai ballerini di ogni età. Il secondo è un fox trot, che s'intitola leggiadramente: A pretty girl is like a melody (Una vaga fanciulla è come una melodia). Naturalmente, la melodia del fox-trot è amabile, gentile e sorridente appunto come una giovanetta in fiore. La parte vocale è affidata a un buon soprano e commentata da un'orchestra felicemente colorita. La 'Voce del Padrone' pubblica il medesimo fox-trot cantato da una buona voce di basso, che si tiene in una mezza tinta discreta, fondendosi bene con l'orchestra pure in penombra. Anche questa è un'ottima incisione (G. W. 1300) e sull'altra faccia del disco si trova un altro fox-trot del medesimo film, You, abbastan-

za buono, ma più monotono del precedente, e meno colorito.

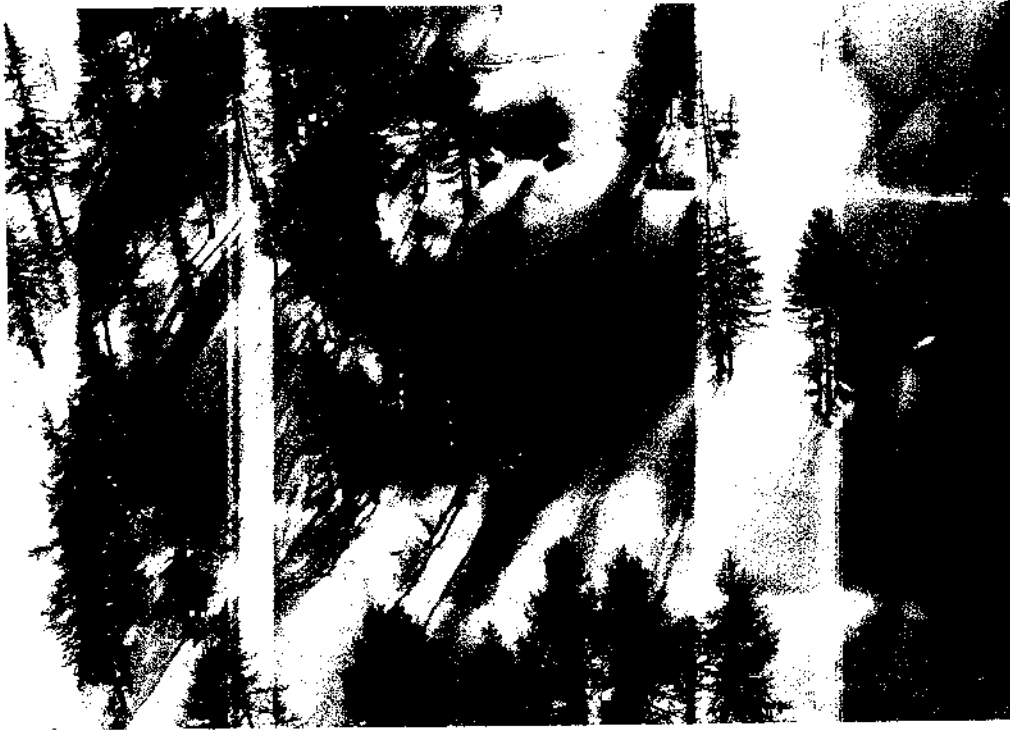
Sul rovescio del disco 'Columbia', invece, si trova il fox-trot Empty Saddles (Selle vuote), che è un vero gioiello nel genere leggero. Esso appartiene al film RHYTHM ON THE RANCE: orchestra della B.B.C. con Henry Hall, e coro in sordina, di effetto riuscitissimo.

Di VIGILIA D'ARMI, la 'Columbia' ne ha inciso due motivi musicali; il primo è: 'Une guitare et quatre mots d'amour, grazioso, con varietà di accenti, ora languidi e molli, ora ardenti e appassionati. La chitarra è felicemente sfruttata nello strumentale. Il secondo è la Valse-Musette L'île magique, piuttosto vieto e trito, troppo facilone. Buona l'incisione col Jazz sinfonico Canobbiana.

L'IMPERATORE DELLA CALIFORNIA sta facendo furori, nelle varie sale: 'La Voce del Padrone' ne ha inciso la marcia ormai popolare: Marcia dell'Imperatore (H. N. 1130), scorrevole e orecchiabile, ben ritmata, il cui ritornello vocale è baldanzosamente intonato da un tenore e ripreso dal coro. Buona l'incisione, per quanto è possibile trattandosi di coro.

Gli ammiratori della pellicola PENSACI GIACOMINO! saranno lieti di trovare incisa la piacevole canzoncina omonima su un disco 'Columbia' (D. Q. 2158). Solista è Pina Renzi, che è ai suoi primi dischi, e se la cava brillantemente. La canzonetta però, bisogna convenirne, è assai scipita.

MARIA TIBALDI CHIESA



FOTOGRAFIA IN MONTAGNA

SIAMO STATI a fare il Natale in montagna: carica la nostra valigia, oltre che di lanosi maglioni, di tutto l'armamentario fotografico d'obbligo: apparecchio, treppiede, lenti addizionali, schermi verdi e gialli e Duto, teste girevoli, scatti metallici, parasole, ed un grande esuberante corredo di film pancromatici 17 e 19/10 di gradi Din.

Al primo sole il fotografo è in piedi in cerca di motivi: il terso cielo è una grande promessa. Egli è al finestrino della filovia, l'aria gelida batte sul suo volto attento; il ripido pendio corre sotto di lui rapido e vario; un secondo, ed è una scena; al secondo che segue, la scena è già mutata; ma il fotografo precorre, pensa gli effetti, le prospettive i tagli d'immagini che verranno dieci secondi di poi, nel telemetro nettissimo del suo piccolo apparecchio ed al momento preciso scatta sicuro.

Quando nel suo gabinetto oscuro egli spierà ansiosamente il sorprendente delinearsi dell'immagine, vedrà un negativo brillante, armonioso di ombre trasparenti e di morbide luci; una immagine del vero vivificata dalla valentia dell'operatore.

La foto dei pini che riproduciamo (Dott. Enrico Giovanelli, Milano) ha i seguenti dati tecnici: apparecchio Leica - Elmar 5 cm. - schermo Uvi - apertura f. 9 - 1/100".

A noi piace talvolta mescolarci alla folla briosa ed inconsapevole; nascondere con la più possibile indifferenza la nostra passione fotografica; sorprendere così il genere umano scattando all'insaputa del soggetto, sciupando magari molte pose per una sua movenza improvvisa e sgradevole o una sagoma che si inframmette inavvertitamente. Frattanto, per la nostra grande pratica del metodo, fatta di studio e di esperienza, una bella foto riesce quasi sempre ed ha una naturalezza di atteggiamenti, una immediatezza di comunicativa che invano si cerchereb-

bero nel ritratto 'posato'. Fra 60 fotografie scattate in due giorni di montagna, scegliamo non a caso due ritratti all'aperto. Il fotografo che sa il suo mestiere non eseguisce le sue prese se non controluce. Non sempre, oh no, completamente controluce: talvolta, a seconda dell'opportunità e delle esigenze del soggetto, si limiterà ad avere il sole in avanti bensì, ma di lato; tal'altra invece l'affronterà in pieno, proteggendo peraltro l'obiettivo dai raggi diretti troppo violenti e dannosi. Comunque, il controluce è la illuminazione necessaria per avere rilievo, digradar di piani, ricchezza di ombre; un giuoco ricco e vario di effetti, che invano si cercherebbe con la luce dietro all'apparecchio.

Nel ritratto maschile (foto dell'autore) il soggetto era assolutamente inconsapevole che l'ob-

iettivo puntava su di lui; in atteggiamento di riposo, seduto sulla balaustra del rifugio aspettava semplicemente... la pasta asciutta.

Era infatti mezzogiorno il sole dardeggiava di fronte all'apparecchio un po' lateralmente a destra e disegnava da quel lato tutta intiera la sagoma del giovane. Pancromatica e schermo verde hanno mantenuto il distacco netto fra sagoma di luce e azzurro del cielo, che altrimenti sarebbe stato irrimediabilmente bianco su bianco.

Dati tecnici: apparecchio Rolleiflex - Pellicola Agfa Isopan F - 17/10 Din - schermo verde - F. 5,5 - 1/40 di secondo.

Nel ritratto femminile, invece (foto dell'autore), il soggetto conosceva il proposito del fotografo; ma la giovane fu avvertita di non occuparsi di lui, perchè tanto egli avrebbe scattato più volte, a tempo, come e quando meglio credeva.

Ci sono dei soggetti che a questo avvertimento perdono ogni naturalezza; subentra in loro una preoccupazione istintiva che vieta ogni presa utile; ma ve n'ha invece di quelli, cui questo avvertimento conferisce una sicurezza tutta nuova e fresca di atteggiamento e di movimento; il fotografo intuisce a colpo l'attitudine di questi, che hanno in loro delle facoltà intuitive dalle stelle in erba; e ne approfittano con vera soddisfazione.

Quattro foto furono fatte in pochi minuti dinanzi a questo gentile soggetto e furono tutte egualmente buone. In questa il sole ha delineato l'immagine a destra di contro alla mole scura del monte, che dà risalto e rilievo; tutto l'atteggiamento è di gaia e vivace armonia, secondata dalla posizione degli sci, che completano in linea triangolare la composizione; ed il triangolo è sempre simbolo di armonia.

Dati tecnici: apparecchio Rolleiflex - pellicola Agfa Isopan F - 17/10 Din - schermo verde - F. 4,8 - 1/60 di secondo.

In entrambi i ritratti un'apertura utile di obiettivo abbastanza grande ed un tempo di posa adeguato, in unione ad uno sviluppo lento e morbido, hanno consentito di superare i grandi contrasti di luce e di dare alle ombre la morbidezza necessaria a costituire il negativo completo.

GUIDO PELLEGRINI



NOTIZIARIO PER I RIDOTTISTI

Treppiede? Gettando uno sguardo su ciò che le riviste cinematografiche portano di interessante per il ridottista, cominciamo pure con la panoramica che, come si sa, riscuote una simpatia esagerata da parte dell'amatore. Comprensibile del resto questo impulso a inseguire l'oggetto in movimento, ad allargare il campo così stretto dell'immagine e a voler dare un movimento 'soggettivo' a motivi statici. Però il movimento della macchina che sullo schermo non riesca dolce e quieto non raggiungerà mai l'effetto desiderato. Perciò, ci dice « Der Kino-Amateur », muovere la macchina sì, ma muoverla possibilmente sul treppiede. Servendoci di un obiettivo a fuoco normale, non è possibile eseguire in giro di 90 gradi in meno di 30-35 secondi, e col teleobiettivo non ci vorrà meno di due minuti per attraversare lo stesso angolo se si vuole che l'immagine in moto rimanga nitida e percepibile. Ora, anche un vecchio e scelto tiratore difficilmente riuscirà a sostenere un tale movimento col braccio perfettamente tranquillo. Le riviste tedesche parlano molto bene del nuovo treppiede Linhof, fatto di quella speciale composizione di alluminio che si utilizza anche per gli aeroplani. Questo treppiede, della lunghezza di 175 cm., ha le punte adatte tanto per il suolo duro che per quello morbido. Girando semplicemente la maniglia, si può fissare l'apparecchio in ogni direzione della panoramica verticale e così pure in quella perpendicolare, la quale permette di 'girare' oggetti che si trovano per es. sul suolo o su di un tavolo. La testa del treppiede è applicabile a qualunque macchina che si trova in commercio.

Dissolvenze Girare bene una scena, e sia pure in panoramica perfetta, non è tutto: anche il collegamento fra le sce-

ne dev'essere perfetto, così che uno dei mezzi indispensabili a tale proposito è la dissolvenza. Efficaci dispositivi per eseguire la dissolvenza durante la presa sono di importanza essenziale per il ridottista che, dovendo servirsi in generale di pellicola invertibile, non può ricorrere alla dissolvenza nella stampa. E perciò giustificato se H. Plaumann si lamenta, nel « Film für Alle », del fatto che soltanto poche macchine abbiano il dispositivo per la dissolvenza e che anche in questi pochi casi esso non funzioni sempre in modo soddisfacente. Occorre che la contromarcia della pellicola si possa eseguire in modo sicuro e che l'azionamento del dispositivo sia automatizzato.

Carte geografiche Fra i grafici con i quali si spiega al pubblico il concetto generale di ciò che l'immagine fotografica illustra in modo individuale, ci sarà spesso la carta geografica ad indicare, per es. nei film di viaggi, l'itinerario trascorso. Ora quale è il metodo più comodo per produrre quella linea che serpeggia da città a città provocando in ogni centro che incontra la comparsa del nome? Su « Movie Makers », Mark Goldberger propone di servirsi della contromarcia: evidentemente, secondo questo criterio, è più facile riuscire nell'intento cancellando man mano e pezzo per pezzo un disegno già fatto che non creandolo durante la presa. Il soggetto consiste, come dimostra la figura, in un cartone sul quale si disegnano in grigio e nero le linee essenziali della pianta, e in un foglio di celluloido trasparente fissato bene su quel primo cartone e destinato a portare la traiettoria del viaggio e i nomi di città che dovranno 'comparire' — tutto disegnato in bianco chiaro. Fissata la pianta con una lastra di vetro, si inizia la presa — nella solita maniera del passo a uno — cancellando man mano la linea e le lettere dalla celluloido con un pezzo di legno ben appuntito. Quando il disegno sul foglio trasparente sia completamente sparito, il lavoro dell'animazione è terminato e il

grafico può essere inserito, intero o a pezzi, nel montaggio del film.

Fuochi e formati Dopo gli espedienti della pratica, infine un po' di teoria. L'angolo che abbraccia una macchina da presa è press'a poco identico per ogni formato, sia normale o ridotto: 28-32 gradi. Per arrivare a ciò bisognava naturalmente accordare il fuoco dell'obiettivo alle dimensioni del fotogramma ossia: quanto più piccolo il fotogramma tanto più rimpicciolita dev'essere l'immagine. In pratica questo significa: quanto più piccolo il formato tanto più corta la normale lunghezza focale. Riportiamo la piccola tabella, pubblicata da Fritz Schulz su « Kino-Amateur »:

lunghezza focale pellicola 35 mm.:	40-45 mm.
" " " 16 mm.:	20-25 mm.
" " " 9,5 mm.:	20 mm.
" " " 8 mm.:	10-13 mm.

Avendo gli obiettivi per formato standard la doppia lunghezza focale di quelli per formato 16 e 9,5, l'immagine 'normale' di un oggetto di determinata distanza riuscirà di altezza doppia nel formato normale; onde il forte potere dissolutivo del film 'normale' irraggiungibile dal passo ridotto anche con le pellicole a grana più fine e con gli obiettivi meglio corretti.

LIBRI RICEVUTI

CATALOGHI

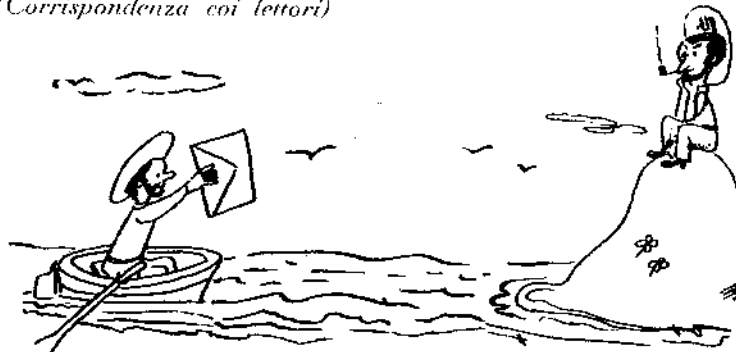
OFFICE CINÉMATOGRAPHIQUE D'ENSEIGNEMENT ET D'ÉDUCATION DE PARIS: Répertoire des Films de l'O. C. 1936-1937. Pgg. 194. Office Cinématographique, Paris, 1937.

D. E. COOK E. COTIER RAHBEK-SMITH: Educational film catalog. A classified list of 1175 non-theatrical films with a separate title and subject index. Pgg. 134. The H. W. Wilson Co., New York, 1936.

MARTINO (Trento). — « ...E, da noi, sconosciuta la produzione di un comico come W. C. Fields, che ha già avuto un incontestabile successo presso altri pubblici europei intelligenti, presumiamo, non più del nostro. D'altronde la buona produzione di film comici è assai scarsa... ». Ed è molto grave che lo sia. L'ultimo film comico veramente bello che si ricordi è del 1932: LA FRENESIA DEL CINEMA con Harold Lloyd. Keaton è decaduto; Laurel e Hardy non si rammentano quasi mai dell'aria che respirarono un giorno presso Mack Sennett; Eddie Cantor è un buffone poco consistente (ma i migliori film, IL RE DELL'ARENA e CONIGLIO O LEONE?, pur così poco puri in un senso genuinamente e 'storicamente' comico, sono suoi). Si è perduto il gusto delle torte sulla faccia e delle cadute a ripetizione. Ecco: il finale di CONIGLIO O LEONE? è l'unico brano che ci ricordi almeno lontanamente certe sequenze dei gloriosi 'two-reels'. Ma Fields ci ha dato momenti di vera gioia (I SEI MATTACCHIONI). I film « creati finora da Fields? » Eccoli (Le metto in inglese i titoli di quelli non venuti in Italia): THAT ROYAL GIRL (Paramount 1926: Fields non è ancora 'star'), IT'S THE OLD ARMY GAME (Paramount 1926),

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



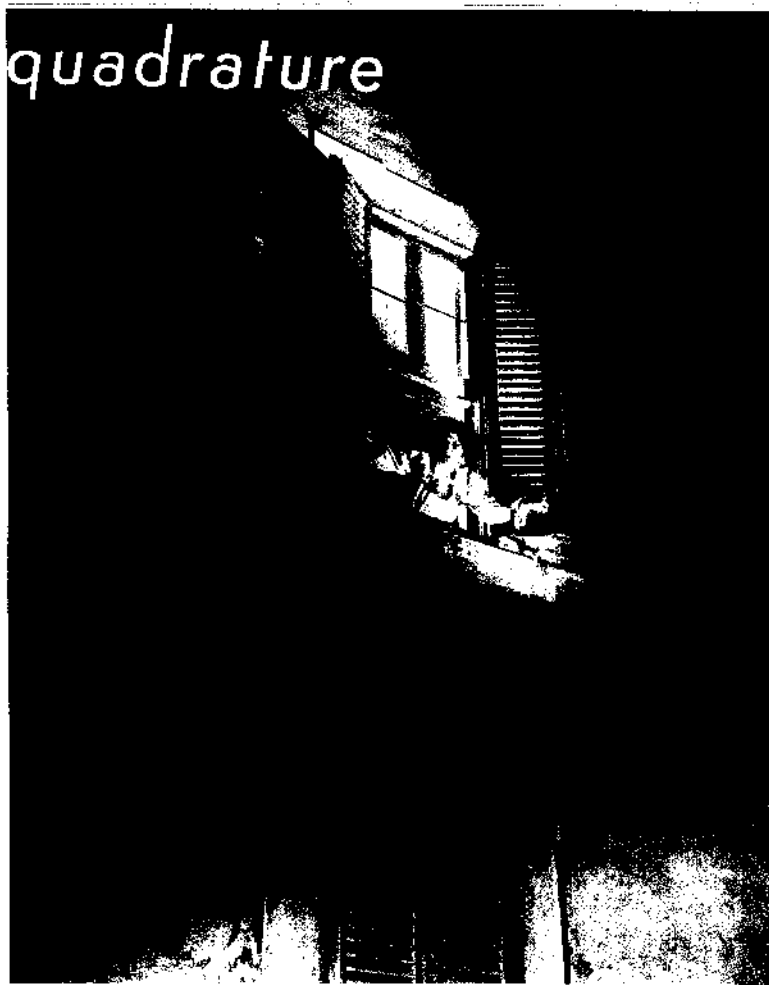
TWO FLAMING YOUTHS (Paramount 1928), TILLIE'S PUNCTURED ROMANCE (Paramount Christie, 1928, riedizione del famoso film che segnò, nel 1913, il debutto di Marie Dressler accanto a Charlot: con Fields, furono riuniti nel secondo film tre eroi della Keystone: Mack Swain, Chester Conklin, Louise Fazenda), FOOLS FOR LUCK (Paramount 1928), JANICE MEREIDITH (Cosino 1928), SALLY OF THE SAWDUST (United Artists 1929), ALICE IN WONDERLAND (Paramount 1932, SE AVESSI UN MILIONE! (Paramount 1932), TILLIE AND GUS (id. 1933), I SEI MATTACCHIONI (id. 1934), MRS WIGGS OF

THE CABBAGE PATCH (id. 1934), IT'S A GIFT (id. 1935), COMPAGNI D'ALLEGRIA (id. 1935), DAVID COPPERFIELD (M.G.M. 1935), MISSISSIPPI (Paramount 1936), THE MAN ON THE FLAYING TRAPEZE (id. 1936), POPPY (id. 1936). Sono anch'io un ammiratore fervidissimo di Fields, che è un attore incomparabile. Certo i suoi film sono quasi sempre mediocri, e la sua è comicità di vaudeville e di 'show-boat', non di 'commedia dell'arte'. Anche se irresistibile. Ed è vero che, con i misteriosi Marx Brothers, è il più interessante attore comico di questi tempi (a parte Charlot).

FULVIO LEVI (Cine-GUF di Genova). — Mi scrive nella sua interessante lettera: « Ci si deve convincere che il pubblico cerca non tanto il film americano quanto il film mediocre, che gli consenta di succhiare le caramelle in pace e che non gli stanchi il cervello; ma quando King Vidor crea un'opera significativa ed artistica, prettamente americana, quale NOSTRO PANE QUOTIDIANO, il pubblico lo mette a braccetto dell'irlandese Flaherty (loggi UOMO DI ARAN) e se ne va a vedere le gambe delle ragazze in qualche film di rivista ». Giusto. Eppure c'è una differenza fra il medio film americano e quello europeo: ed è la leggerezza, la precisione, la nitidezza, un senso 'ginnastico' del ritmo, una sensibilità da ingegneri per la costruzione: capacità tutte la cui mancanza rende pesanti tanti film europei, mediocri o anche buoni. Che poi tutta questa disinvoltura rimanga insipida senza il condimento che ci mettono gli artisti europei, è ovvio. Argomento importante di cui ripareremo.

LUGI PELLA ((Roma). — Le avrà servito anche il pezzo della sceneggiatura di Clair pubblicato nel numero 12. Il Suo saggio è tec-

Inquadrature



nicamente esatto: i diversi metodi e termini sono utilizzati bene. Soltanto, l'azione si svolge in maniera talmente veloce e concentrata che andrebbe bene soltanto per uno spunto secondario al quale non si volesse che accennare di passaggio. Imparare a dar la giusta durata ad una inquadratura, ad una scena, al film intero, è essenziale. Potrei giudicare meglio il Suo lavoro se mi mandasse uno scenario intero (dattilografato, però). Anche per quanto riguarda il contenuto; giacché saper sceneggiare è molto ed è anche poco: uno scrittore che sa la grammatica e l'interpunzione non sa ancora scrivere. Grazie degli auguri.

ARMO 14 (Palermo). -- Robert Flaherty, in una intervista, aveva recentemente manifestato il simpatico desiderio di far un film sull'ambiente dei contadini italiani, ma finora la cosa non si è concretata. Non credo che l'*Ivanhoe* di Scott sia mai stato portato sullo schermo. Il film di Machaty subisce in questi giorni ulteriori modifiche di montaggio. Il protagonista di '1860' era Giuseppe Gulino.

E. T. (Macerata). -- Il fatto che la Sua bimbetta ha una forte passione per il Cinema non basterebbe ancora per farLe prendere la cosa in seria considerazione; si tratta di un sintomo epidemico che, questo è vero, generalmente non si presenta ancora in età così tenera. Tuttavia, se Lei la crede capace, può provare a farne fare alcune buone fotografie (non ritoccate!) ed a mandarcele per il Concorso-attori annunziato in questo numero. Mi creda però: Sua figlia avrà forse una vita più felice se si decide a rinunciare. Sono poche quelle che riescono; e anche il successo, per lo più, non porta seco la felicità.

TOIO. -- Nella sua nota Lei dice: « Il Cinema sarà arte solo quando non si occuperà altro che di fare dell'arte; ed ecco quindi escluso l'elemento industriale, commerciale, educativo, ecc. Ed il critico non deve pretendere in tale opera niente all'infuori del pregio artistico; quindi, via l'argomento che tratta, la moralità o l'immoralità, e nemmeno deve pretendere il valore storico, sociale o scientifico che sia, ma deve mirare alla verità artistica ». Mi sbaglierò, ma mi pare che le cose false — false, naturalmente, in un senso intrinseco — non si possano rappresentare con verità artistica; e che quindi la sincerità genuina del soggetto sia essenziale; credo, inoltre, che le verità fondamentali siano sempre di valore morale, educativo e anche sociale e che perciò l'opera d'arte, volendo o no, servirà sempre a qualcosa. La mia ricetta sarebbe, al contrario: che l'artista si occupi *soltanto* del soggetto e del modo di realizzarlo con precisione; se egli è artista, il resto verrà da sé.

GIUSEPPE L. — Il produttore è il direttore della Casa produttrice. Un suo dipendente è il direttore di produzione, il quale sorveglia e guida la creazione del film perché venga realizzato secondo le esigenze commerciali. Nella produzione media si trovano spesso riunite le due funzioni in una sola persona.

DOTT. M. S. (Pavia). — Riproduco con piacere ciò che Lei mi scrive sul film dedicato alla vita di Louis Pasteur: « Con profonda soddisfazione ho visto questa epopea del coraggio civile, il quale troppo di rado è ritenuto degno di essere portato sullo schermo. In generale, lo scienziato è considerato *cinematografico* soltanto se si presenta come un vissuto elegantone in camiciotolo bianco o, peggio, come una specie di stregone o pazzo criminale dimorante in una cantina fra storte gigantesche, cervelli vivi in brodo e ridicoli fulmini a lungo metraggio. Che delizia vedere un laboratorio vero con provini troppo fragili per un regista robusto, ma che contengono palesemente progresso e felicità, e trovar messo in primo piano, a danno della solita storia d'amore, un problema *vero!* Non ho niente contro le storie sentimentali; ma mentre una rappresentazione mediocre di passioni non ci porta niente di nuovo, la sobria rappresentazione di questa lotta eroica del debole ometto contro nemici microscopici e macroscopici diventa — anche se artisticamente non al di sopra della media — uno spettacolo non solo altamente educativo ma anche affascinante, appunto per l'originalità dell'argomento. Insomma, stavo per abiurare il Cinema; ma ci ripenserò ».

CINO (Lucca). — Mi sembra che il fascino particolare di Boris Karloff di cui Lei mi parla stia tutto nella trovata di aver inventato il 'mostro buono': è l'uomo devastato fino alla mostruosità dalle sofferenze e dalle ingiustizie, e che perciò ci ispira una paura intensificata dalla compassione. Le creature impersonate da Lon Chaney, per esempio, erano in generale nostri nemici indiscutibili, belve, spiriti maligni dei quali si aveva terrore ma che avremmo potuto ammazzare a sangue freddo, senza rimorso. Ma se è la bontà — ossia proprio quell'elemento che ci dà l'unico sostegno contro i pericoli e le delusioni della vita — a trasformarsi in mostro, allora crollano le mura della nostra forza di d'animo e l'orrore raggiunge il suo vertice. Contro la malinconia di quella bocca, contro quegli occhi da animale vivisezionato non c'è difesa. Naturalmente non intendo dire che questa idea patetica e bella sia realizzata da Karloff con vera arte; cerco semplicemente di analizzare la psicologia di quell'effetto che Lei ha così vivamente sentito.

IL NOSTROMO

SCIENZA E TECNICA

Come nasce un film scientifico

UNA SERA d'autunno a Como, dopo la proiezione di due miei film a Villa Olmo, trascorsi un'ora in colloquio familiare con un giornalista che voleva sapere qualche cosa del mio lavoro. « Avendo visto i suoi, e anche qualche altro film microscopico, m'interesserebbe molto di apprendere qualche cosa sulla tecnica di questa cinematografia, che mi ha fatto molta impressione. Ma non ho nessuna idea di come si facciano questi film. Immagino che occorranno microscopi speciali e apparecchi cinematografici da presa altrettanto speciali. »

« No, caro Signore, con qualsiasi microscopio e con qualsiasi buona macchina cinematografica si possono eseguire delle microcinematografie. Ha osservato qualche volta un microscopio? »

« Certo, mio figlio studia medicina e gli ne ho regalato uno al suo ultimo compleanno. »

« Benissimo; allora, se non Le spiace, andiamo insieme a casa Sua e Le spiegherò al microscopio la teoria della microcinematografia. »

« D'accordo. »

« Ecco il mio microscopio — dice Carlo, il figlio del giornalista —. È semplice; non credo che possa servire per quello che intende il Dottore. »

« Non è vero. Anche il più semplice microscopio è adatto per microcinematografia. Se non ha un preparato mi dia un vetrino oppure, se non c'è, una vecchia lastra fotografica impressionata da potersi pulire. »

« Ecco un vetrino portaoggetto. »

« Benissimo, facciamo colla penna stilografica un punto sul vetrino, che sostituisca il preparato. Adesso metto a punto; guardino, il nostro punto è diventato proprio una montagna. Ora mi occorre un pezzo di carta bianca sottile, una lampadina da tavola e un panno nero. Mettiamo la lampadina vicino al microscopio, mettiamo di nuovo la luce a punto e copriamo ben bene la lampadina ed il microscopio col panno affinché la luce non esca. Essa deve entrare soltanto nel microscopio. Faccia buio nella stanza. Ponga adesso il pezzo di carta sopra l'oculare del microscopio. Un po' più in alto. Vedono questo cerchio chiaro sulla carta? È l'immagine del campo microscopico. Provi a girare la vite! »

« Per bacco, ecco la così detta montagna d'inchiostro sulla carta! »

« Ed ecco il principio della microcinematografia. Il microscopio, come vedono, proietta senz'altro l'immagine del preparato su qualsiasi schermo. Anche i microproiettori che adoperano i suoi professori nelle loro lezioni, non sono altro che semplici microscopi, però con una lampada molto forte. Anche il Suo microscopio qui di-



Ova di Axolotl durante la formazione del sistema nuovo.

venta un microproiettore. Il nostro punto d'inchiostro può venire proiettato in qualsiasi grandezza. Attento che ora allontaniamo la carta dal microscopio. Lei, intanto, mi segua colla vite micrometrica e metta sempre il punto d'inchiostro a fuoco sulla carta. Vedono come diventa grande il nostro punto? Non trova più posto su questa carta. »

« Va bene, ma l'immagine è diventata tanto scura che non si vede quasi più. »

« Si capisce, la luce della sua piccola lampadina deve diffondersi in tutto questo piano dell'immagine; più grande è questo piano e meno densi possono essere i raggi che lo colpiscono. Col quadrato della distanza fra schermo e microscopio s'ingrandisce la superficie dell'immagine e s'indebolisce l'intensità dell'illuminazione. Se la sua lampadina fosse una vera lampada da proiezione, potrebbe adoperare il suo microscopio anche nella più grande aula. »

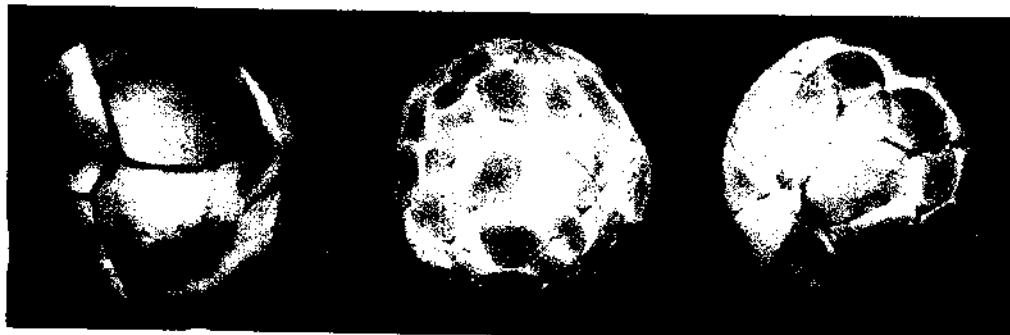
« Ma non capisco ancora come si può cinematografare con questo microscopio. »

« Un momento di pazienza! Prima della cinematografia viene la fotografia. Sostituiscono semplicemente questo pezzo di carta con una lastra fotografica ed avranno su questa una microfotografia. »

« Giacchè siamo sulla via perchè non tentare un esperimento? »

« Benissimo. Allora con queste due sedie improvvisiamo un piedestallo mettendole cogli schienali verso il microscopio. Sugli schienali posiamo un cartone con un foro grande.

Adesso mi dia ancora una volta la carta trasparente. Metta a fuoco sulla carta, la levi, ed eccoci a posto. Vuol prendere la Sua lastra? Ma



Tre stadi successivi del processo di segmentazione (divisione) dell'uovo di Axolotl (*Amblystoma mexicanum*). Da un film dell'autore.

prima osservi che il panno chiuda molto bene, poi metta una lastra collo strato sensibile verso il microscopio, sul foro del cartone. Fatto? »

« Pronto. »

« Provi ad accendere la lampadina e a spegnerla dopo un secondo. Ora sviluppiamola subito in camera oscura. È riuscita bene, come vede. Si può passare alla cinematografia. Basta mettere un apparecchio cinematografico al posto del foro nel nostro cartone, però senza obiettivo. Se non c'è l'obiettivo, i raggi uscenti dal microscopio cadono direttamente sulla pellicola, come prima sulla carta. Questo è semplicemente il principio della microcinematografia. Spero che l'abbiano compreso. »

« È molto interessante quello che ci ha raccontato. Se considero la mia professione, debbo pensar Lei tanto più felice di me. Io devo correre, viaggiare ed affrettarmi continuamente per essere al corrente di tutti gli avvenimenti che interessano il mio giornale, mentre Lei, come presumo, sta tutto il giorno tranquillamente dietro il suo microscopio senza accorgersi della velocità del nostro secolo. »

« Come sbaglia, egregio Signore! Le racconto soltanto la storia del mio film sullo sviluppo dell'uovo degli anfibii: »

Era mia intenzione girare un film didattico sullo sviluppo embrionale degli anfibii. Quando incominciai, abitavo ancora a Milano, campo ideale per ricerche sugli anfibii, perchè nei dintorni immediati di quella città, che sono molto ricchi d'acqua, vivono milioni e milioni di rane. Avendo preparato scientificamente e tecnicamente il film, nell'aprile dell'anno scorso, mi misi alla ricerca del materiale necessario, ossia delle uova di rane.

La *Rana esculenta* (quella che si mangia) e la *Hyla arborea* (la piccola rana verde che salta sugli alberi) depongono le loro uova nell'acqua alla fine di aprile e nel maggio. Non conoscendo il termine esatto né i posti della deposizione, ero costretto ad esplorare una grande regione. Per molte settimane attraversavo campi e prati, frugando nei fossi, maceri e laghetti, insomma in tutte le acque stagnanti. Trovavo molte rane, ma non trovavo uova. Finché un giorno seppi da un contadino che in questa regione le rane depongono le loro uova soltanto nei campi di riso e quando questi sono inondatai. Continuando in questo senso le mie ricerche un giorno, era un 30 di aprile, trovai infatti un cumulo di uova di *Rana esculenta*, però già abbastanza avanzate. Ne feci una ripresa cinematografica di prova. La mattina dopo tornai per tempo nei campi a cercarvi uova più fresche. (Per mostrarne lo sviluppo completo, mi occorreva un uovo appena deposto). Anche questa volta ne feci un gran bottino. Venuto a casa vidi che queste uova erano tutte della medesima età, ma già abbastanza sviluppate. Arguii per questo fatto che tutte le rane, che depongono uova a un dato giorno, lo fanno anche nella stessa ora. Verso sera dello stesso giorno, una nuova esplorazione m'insegnò che nessun uovo era stato più

L'autore del film Evolutio ovi amphibiorum (Lo sviluppo dell'uovo degli anfibii) e del film Lo sviluppo del fiore di Atropa bella-donna che sono stati premiati nel concorso internazionale di cinematografia scientifica e turistica a Como, parla qui delle difficoltà della cinematografia scientifica.



Uovo di *Ascaris megalocephala* allo stadio di due cellule (sei ore dopo l'inizio dello sviluppo).



Uovo di *Ascaris megalocephala* contenente la larva (sei giorni dopo l'inizio dello sviluppo).



Uovo di *Ascaris megalocephala* con l'embrione che ha raggiunto già da qualche giorno il suo completo sviluppo.

deposto nei miei campi e da ciò dedussi che la deposizione deve aver luogo molto presto al mattino. Il giorno successivo, invano mi recai sul luogo alle 6 di mattina: le uova erano in uno stadio troppo avanzato per la ripresa del film. La notte seguente fui più fortunato: trovai infatti un cumulo di uova nel primo stadio. Ma portate nel laboratorio, messe sotto il microscopio e la macchina cinematografica, esse si erano già divise. Di nuovo niente. La notte dopo, durante una terribile grandinata, attrezzato con una lampadina elettrica, andai con i piedi scalzi nei campi, presi qualche uovo, lo portai nel laboratorio, lo misi sotto il microscopio. L'uovo era ancora indiviso. La presa poteva cominciare, ma mezzo minuto prima dell'inizio, l'uovo si era diviso. Questa specie di odissea durò ancora, ma inutilmente, per qualche notte. Il periodo di deposizione della *Rana esculenta* era evidentemente passato. Mi restava la speranza di catturare ancora la *Hyla arborea*. Intanto cercavo di usufruire quella fregola che avevo già trovata per filmare gli stadi più avanzati. Non avevo un meccanismo automatico per la ripresa accelerata...

« Scusi se l'interrompo: che cosa sottintende per ripresa accelerata? »

« I processi embriologici hanno una certa, ma molto lenta velocità, tanto lenta che non se ne possono osservare i movimenti. La formazione del primo abbozzo del cervello è semplicemente la formazione d'una fossa nella superficie del germe, e la sua chiusura è un movimento molto semplice che dura 12 ore. (Fig. 1). Impossibile per noi avere l'impressione d'un movimento osservando l'embrione direttamente; mentre lo scopo della cinematografia è proprio quello di rendere visibili questi movimenti. »

« Come è possibile che la cinematografia cambi la velocità d'un movimento? »

« Appunto colla ripresa accelerata. La macchina cinematografica normalmente riprende 16 immagini al secondo, ed i proiettori cinematografici proiettano lo stesso numero di immagini sullo schermo nello stesso asse di tempo. Così, normalmente, le azioni cinematografiche hanno la medesima velocità nella proiezione come nella

ripresa. Noi embriologi facciamo, per esempio, invece di 16 riprese al secondo, soltanto una ripresa al minuto. I proiettori però danno anche i nostri film con 16 immagini al secondo. Così un minuto della natura viene trasformato in 1/16 di secondo di proiezione, 1/4 d'ora di sviluppo naturale diventa circa 1 secondo, e 1 ora di natura si svolge in 4 secondi; finalmente 1 giorno della natura si svolge nella proiezione cinematografica in 1 1/2 minuto. Non può immaginare che così, anche movimenti assai lenti acquistano in tal maniera una velocità che li rende ben osservabili? »

« Sì, comprendo benissimo. »

« Questo meccanismo che eseguisce automaticamente le riprese in certi intervalli si chiama 'ravvicinatore', una parola che non dice niente di quello che significa. »

« Ha ragione, mi lasci pensare un momento. Non si potrebbe chiamare 'condensatore del tempo'? »

« È una buona idea, ma formiamo subito una parola che si capisce dappertutto! Le piace 'chronocondensator'? Il chronocondensator dunque mi mancava; e così ero costretto a mettermi nella poltrona di fianco alla macchina, a osservare continuamente il mio orologio girando ad ogni minuto la manovella. Che fatica! Potevo sostenere sei ore di lavoro. Ma lo sviluppo non si ferma, e si deve continuare a girare. Così mia madre, mentre io mi misi a letto, mi sostituì fino alle sette di sera. Dalle sette della sera fino alle due della notte era il turno di mia sorella, poi di nuovo mia madre, mentre io, per osservare se in questa notte aveva fregolato una coppia ritardataria, andai nei campi. Niente. Tornato a casa toccava a me, riprendere la manovella. Abbiamo girato così per cinque giorni e cinque notti. »

« Non poteva prendere un operaio? »

« No, sono cose troppo delicate; non si possono affidare ad un'altra persona, tanto meno se questa non s'intende della materia. Ma non avevo ancora perso la speranza di filmare il primo atto, cioè le divisioni successive dell'uovo, che Le mostrano queste fotografie (Fig. 2), poichè la *Hyla arborea* doveva ancora deporre le uova.

Ripresi ad andare per altre undici notti nei campi. Sempre inutilmente. Intanto avevamo filmato per tre giorni e due notti gli stadi più avanzati dell'uovo di *Hyla arborea*. Ma non c'era più speranza di trovare in Italia uova fresche di rane. Pensai tuttavia che, sia pur fuori d'Italia, la stagione non doveva essere ancora finita. Al di là delle Alpi la natura è di circa un mese in ritardo rispetto all'Italia. Mi misi quindi in treno per provare la mia fortuna a Zurigo. Occorrevano quindici giorni perchè tutti gli apparecchi dell'Istituto fotografico del Politecnico federale fossero a posto. C'era anche un chronocondensator. Finito l'impianto tornai alla ricerca del mio materiale. Ma era molto più difficile che a Milano. Campi di riso non esistono a Zurigo. Ci sono paludi, fossi e pozze piene di erba. Dovetti esplorare tutti i dintorni della città. Nel frattempo, dopo altre ricerche riuscite inutili, la stagione era passata. Ma un collega mi disse di non perdere la speranza: c'è ancora un'altra specie, la 'Rana portentosa', una piccola rana simile a un rospetto e con un ventre giallo (in latino *Bombinator pachypus*) che depone ancora in luglio in certe pozze presso una fabbrica di mattone, ma molto distante. Di nuovo cominciai la mia caccia notturna, questa volta tanto più sgradevole in quanto queste rane sono 'portentose' in una maniera orribile, lugubre. Il loro canto notturno assomiglia ai gemiti ed ai sospiri di bambini; ma questi gemiti par che giungano d'oltretomba. Uuuuuu, Uuuuuuuu. In tedesco, un'uomo che vede dappertutto nero, si chiama perciò una rana portentosa. Le mie spedizioni furono ancora vane. Ma senza di esse non avrei mai avuto l'occasione di scoprire nella *Bombinator pachypus* una specie di cellula molto interessante e sconosciuta.

Intanto la stagione era finita davvero in tutta l'Europa. Con anfibii caudati (= senza coda: rane, rospi) non c'era più niente da fare. Ma ci sono altri anfibii che depongono anche negli acquari. Un animale molto adoperato dagli zoologi è il *Pleurodeles waltli*, una salamandrina spagnola. Me ne feci mandare due coppie dalla Spagna e le misi nell'acquario. Ogni notte alle tre mi alzavo per vedere se c'erano le uova. An-



Fotogrammi dal film 'Reichsstelle für den Unterrichtsfilm': 'Fecondazione e prime divisioni dell'uovo del coniglio'; (Direzione scientifica: prof. dott. Frommolt, Halle, a. d. Saale).

cora niente. In due mesi nessun risultato. Partito da Zurigo, finalmente nella primavera di quest'anno riuscii a filmare il primo stadio dello sviluppo d'un anfibio messicano (Axolotl, in latino *Amblystoma mexicanum*) che teniamo nell'acquario di Padova. Questo lavoro comporta però certe difficoltà, specialmente dal punto di vista dell'illuminazione. Le uova degli anfibio sono opache e per ciò occorre una luce molto forte, incidente; quindi bisogna stare molto attenti che essa non le danneggi. D'altra parte è difficile illuminare l'uovo in modo che sul film appaia plastico, rilevato, e con tutti i particolari della sua superficie ben visibili. Occorrono obbiettivi speciali per piccoli ingrandimenti, con diaframmi, ecc. Le uova trasparenti si prestano invece più facilmente alla cinematografia. Le fotografie della figura 3, per esempio, sono tolte da un film sullo sviluppo del verme intestinale *Ascaris*, del dott. Pomini di Verona, che è stato eseguito colla luce trasparente. Anche il dott. Pomini, che ha già molto aiutato colle sue pellicole la biologia sperimentale, deve girare sempre a mano perchè non possiede un cronocensuratore.

Il dott. Liebmann di Berlino è riuscito a cavare le uova da un utero e gli spermatozoi dal testicolo d'un coniglio. Ha fatto così una fecondazione artificiale, che ha filmato. (Fig. 4). Meglio adatto tuttavia per gli stadi avanzati è l'uovo del pollo, che nel suo sviluppo assomiglia molto al nostro uovo. Però anche qui le difficoltà sono grandi. Gli embrioni del pollo sono bianchi e trasparenti e giacciono sulla superficie del tuorlo. Essi possono essere cinematografati soltanto colla luce incidente, perchè il tuorlo è opaco. E così non si vede quasi nulla. Il prof. dott. Gräper di Jena, per esempio, che mediante la cinematografia ha trovato recentemente dei fatti importantissimi sulla embriologia, ha tinto i suoi



Cinque stadi successivi dal film del Prof. Dr. I. Gräper-Jena sullo sviluppo dell'uovo del pollo.

a) L'embrione dopo 20 ore d'incubazione. Si vede il primo abbozzo del corpo, una doppia linea longitudinale.

b) Dopo 24 ore d'incubazione, il sistema nervoso comincia a formarsi, poichè una piega, la piega neurale (tinta molto scura N) si alza sopra la superficie del germe.

c) Dopo 32 ore d'incubazione. Le due parti della piega neurale si sono allungate. Nella parte anteriore del germe esse si sono avvicinate e sono cresciute insieme chiudendo fra di loro un tubo che rappresenta il primo abbozzo del cervello. Davanti s'allarga in due emisferi (O) rappresentanti il primo abbozzo degli occhi.

d) Dopo 40 ore d'incubazione, il tubo neurale si è chiuso quasi totalmente. Si distinguono bene le 5 parti del cervello ed il midollo spinale. Le macchie scure che accompagnano in distanze uguali a destra e a sinistra il midollo spinale sono i primi abbozzi dei muscoli. Nel primo terzo del corpo cominciano a formarsi arterie e vene (A) che penetrano più tardi nel tuorlo. La linea chiusa (I) che circonda l'embrione è il margine dell' 'amnione', involucro tenero che si chiuderà fra poco sopra l'embrione per coprirlo.

e) Dopo 65 ore d'incubazione, i segmenti muscolari sono aumentati, l'occhio (O) è già bene sviluppato. L'amnione copre come involucro di protezione l'embrione ed è quasi chiuso (I = margine libero dell'amnione, che si chiuderà anche esso fra poco). Il cuore (C) è visibile. Le grandi arterie e vene che escono dall'embrione gli apportano il nutrimento dal tuorlo e l'ossigeno dalla superficie dell'uovo.

embrioni con un colore rosso (neutralrot) che non danneggia i germi. Ecco (Fig. 5) qualche fotografia d'un suo film che ha proiettato nel congresso internazionale di anatomia a Milano, dove anche il mio film embriologico è stato mostrato. Potrei raccontare ancora molto delle difficoltà, del dispendio di energie e dei sacrifici

che noi scienziati dobbiamo sopportare quando ci mettiamo a cinematografare. E non ho ancora parlato sulla creazione della parte più importante del mio film, di quella parte che è nuova anche per la cinetecnica. Ma stasera è troppo tardi. La racconterò un'altra volta. Buona notte. »

HANS ELIAS





'Traditore'.



'Disonorata'.

DI ORIGINE scozzese, è nato a Londra circa quarantacinque anni or sono, figlio di un pastore protestante poi divenuto vescovo di Clermont nel Sud Africa. Nel Sud Africa Victor passò molti anni, poi viaggiò tutto il mondo, prese parte alla Grande Guerra e nel 1920, tornato a Londra, fu prescelto dal regista J. Stuart Blackton per un ruolo in *THE CALL OF THE ROAD*. Cinque anni più tardi lo stesso Blackton lo conduce a Hollywood. Nel 1926 McLaglen dà vita a uno dei suoi personaggi più vivi, il capitano Flagg di *GLORIA*, lo smargiasso rivale di Edmund Lowe. Ma si deve a codesta rivalità, che par sovrappiù ai produttori, se l'attore è per un certo tempo costretto a un'attività grigia e opaca. Decine di film mediocri (unica eccezione: *I DUE RIVALI*) nei quali il motivo, talvolta accentuato e tal'altra attenuato, ritorna e si ripete con monotonia. E monotono diviene anche lui, McLaglen. Si cristallizza in tre quattro atteggiamenti di facile effetto: il sorriso a labbra strette e quasi incavate — quel sorriso che sorprende sempre nel suo volto, poi che scopre dei denti bianchi e giovanili che nelle sue fattezze di eroe brutale a prima vista non s'attendono, e in un secondo

tempo posson parere ferini; le manate violente, non prive di scienza pugilistica e anche per ciò temibilissime; il passo allargato e potente. Ma un giorno John Ford si ricorderà di lui (*LA PATTUGLIA SPERDUTA*, 1934; *TRADITORE*, 1935) e lo riporterà in un'aria elevata ch'egli è ben degno di respirare. Difatti *TRADITORE* gli merita due premi consecutivi: 1935 Hollywood, 1936 Venezia. In un certo senso, la sua carriera somiglia molto alla vita del sergente di *PATTUGLIA SPERDUTA*. Che è un uomo onesto e serio, amante dell'ordine e della disciplina, ma modesto, ma sempre attento a non escire da un'ombra sobria e dignitosa. Tutto in lui è buono e semplice, ma nella fretta degli avvenimenti di tutti i giorni nessuno sembra accorgersene troppo. A un tratto però c'è da mostrare un coraggio e una volontà disperati: il sergente, senza mutare di un millimetro l'espressione del suo rozzo viso, imbraccia una mitragliatrice, un uomo contro molti, e spara fino alla morte dell'ultimo nemico. Forse i suoi compagni uccisi, che l'hanno lasciato solo, non l'avrebbero mai creduto capace di un gesto eroico di tanta portata. Come il sergente, anche Gypo Nolan del *TRADI-*

TORE è uomo dalle poche ma evidenti caratteristiche. Qui si tratta invece di un colpevole: incosciente e trascinato, ma colpevole. La terribile notte ch'egli passa, dalla colpa alla morte, è raccontata dall'attore con una forza sempre vigile e sempre sicura.

Dunque, un attore semplice. Molto umano. E, si direbbe, segnato dalla sua stessa persona fisica: lo spavaldo, il militare coraggioso, l'uomo irragionevole. Ma c'è un personaggio che non gli è mai stato affidato, e che certe durezze di espressione di Victor, guardate con acume, potrebbero annunciare. Il riparatore, il vendicatore. Primo in molte risse irregolari nei film, nella vita Victor McLaglen, figlio di un pastore anglicano, è anche colonnello, e padre di famiglia esemplare. C'è in lui indubbiamente un senso quasi religioso e perfino fanatico della giustizia e della rettitudine: i suoi occhi acuti e taglienti lo denunciano, i suoi pugni enormi sembrano fatti, più che per offendere a vanvera, per difendere cose solide, dichiarate molto a ragione 'tabù' dalla tradizione e dal tempo. McLaglen non potrebbe mai essere un innovatore: tutto in lui come figura e come interprete richiama e indica il restauratore di un ordine antico in qualche modo compromesso, non l'assertore e il creatore di un ordine nuovo. Michael Kohlhaas, non Ulenspiegel. Potrà sembrare avventato, ma un Kohlhaas vivissimo potrebbe essere McLaglen sullo schermo. Non lo vedete combattere irragionevolmente ma santamente in difesa della giustizia? E, questo mi par tipico, trasformando cocciutamente e ciecamente un caso isolato e personale in una crociata assurda e sanguinaria. Nessuno potrà mai persuaderlo ch'egli fa male ed erra: il suo cuore è puro, anche se le sue mani sono sporche di sangue. Rammentarsi di Giovanni il Riparatore di Stevenson (*La freccia nera*), l'uomo che per difendere un'idea sacrosanta compie anche delitti inutili, e tener soprattutto presente, come John Ford ha già avuto il merito di fare, che Victor McLaglen, colosso violento e ingenuo, è personaggio da tragedia e non, come s'è creduto erroneamente fino a tre anni fa, da commedia spuria e malamente 'contaminata'.

Film principali: *THE CALL OF THE ROAD* (1920), *THE GLORIOUS ADVENTURE* (1923), *BEAU GESTE* (Paramount 1925), *GLORIA* (*What Price Glory*, Fox 1926), *I DUE RIVALI* (*A Girl in Every Port*, Fox 1927), *CAPTAIN LASH* (Fox 1929), *SEMPRE RIVALI* (*The Cock-eyed World*, Fox 1929), *DISONORATA* (Paramount 1931), *CONDANNATA* (Fox 1931), *IL MISTERO DEL VARIETÀ* (Paramount 1933), *THE CAPTAIN HATES THE SEA* (Columbia 1934), *LA PATTUGLIA SPERDUTA* (Radio 1934), *TRADITORE* (Radio 1935), *SOTTO DUE BANDIERE* (20th Century-Fox 1936), *PROFESSIONAL SOLDIER* (20th Century-Fox 1936).

PUCK



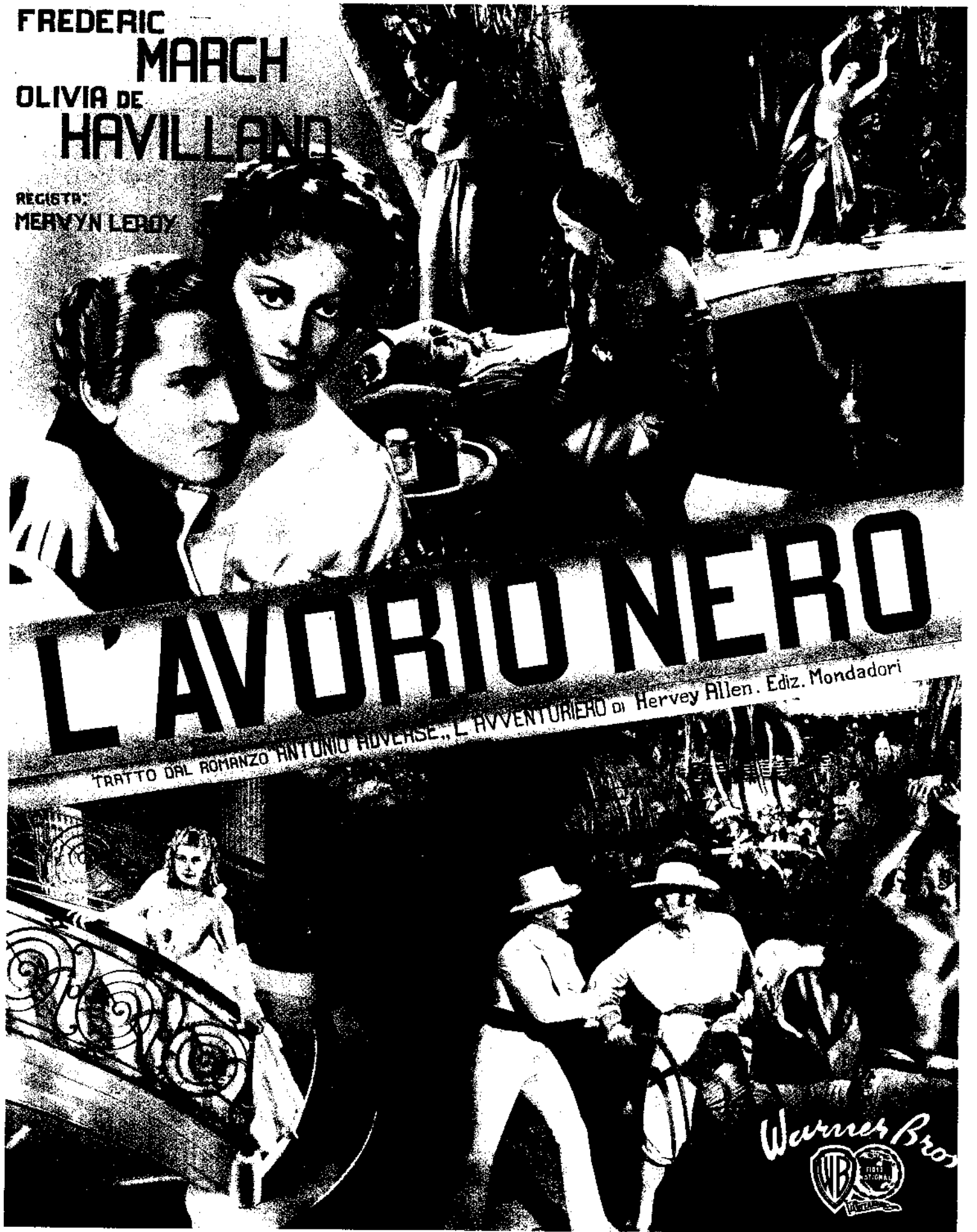
'Sotto due bandiere'.



'Pattuglia sperduta'.

FREDERIC
MARCH
OLIVIA DE
HAVILLAND

REGISTA:
MERVYN LEIBY



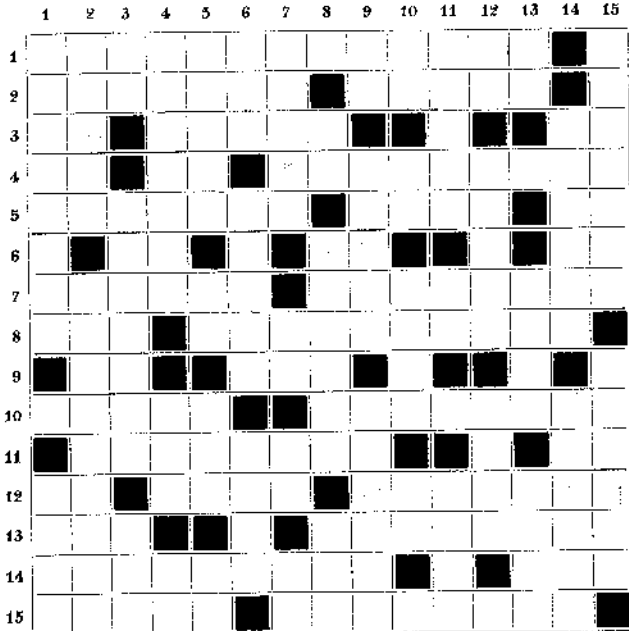
Un grande concorso Warner Bros-Ferrania



GIOCHI E CONCORSI

La soluzione dei giochi deve pervenire alla Redazione di CINEMA (Sezione 'Giochi e concorsi', corso Vittorio Emanuele 21, Roma) non oltre il 20 Febbraio 1937-XV. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina.

PAROLE CROCIATE



ORIZZONTALI: 1. Arie novella. - 2. Per es. Isa Miranda. - 2a. Specialità di Jan Kiepura. - 3. Principio e fine di 'Roberto'. - 3a. La diva di 'Cavalleria'. - 3b. Entra la più piccola delle dive... - 4. Nel cuore di 'Bolero'. - 4a. 550. - 4b. All'alba, con Asther. - 5. Film famoso nel muto, ora rifatto con Albers. - 5a. Ne ha molti Lewis Stone. - 5b. Bionda diva di 'Ben Hur' (iniz.). - 6. Congiunzione di Scipione. - 6a. Doppie fine della 'Spia B. 28'. - 6b. Con Greta Garbo nel suo primo film americano (iniz.). - 7. La malattia del sonno (iniz.). - 7a. ...pubblico con Huston. - 8. Il 12 a meno cento. - 8a. Trenker è quello della California. - 9. La vedova di 'Thelberg' (iniz.). - 9a. Il divo che ha combattuto Camerini in un film... ma senza testa. - 10. Comico grassone. - 10a. Scomparso, in film. - 11. In 'Scarpe al sole'. - 11a. L'ultimo Armando (iniz.). - 12. L'io di Chevalier. - 12a. Casa distributrice. - 12b. Territoriale con Gandusio. - 13. Lo è in inglese Menjou. - 13a. Produttore italiano. - 14. Stella in un film, ma non diva. - 14a. Fine di uno dei più antichi registi americani. - 15. Principessa filmata. - 15a. Capolavoro della Wessely.

VERTICALI: 1. Compagnie... con C. Boyer. - 1a. La diva degli occhi più grandi. - 2. Casa produttrice. - 2a. La marchesa delle 'Battaglie'. - 3. Una Dama delle Camelie del muto (iniz.). - 3a. Il creatore del film. - 3b. 1500. - 4. Musco l'ebbe dallo zio. - 4a. Interprete del 7 orizz. - 4b. Pronome. - 5. In '1860'. - 5a. Fine della prima diva italiana. - 5b. Il tè gli fu fatale. - 5c. Principio e fine di ogni bobina. - 6. Associaz. cinematografica italiana. - 6a. In ogni film non documentario. - 6b. L'operatore. - 7. Appare spesso sola nei primi piani. - 7a. Principio di pellicola. - 7b. Il signor Deeds (iniz.). - 7c. Musco è quello di daneri. - 8. Le vocali della West. - 8a. Non lo sono quasi mai i cinema di mattina. - 8b. Il berretto di Clark Gable. - 9. Grande velocità. - 9a. Il terzo nome di una notissima Casa. - 9b. In 'Il Segno della Croce'. - 10. Come il 3 orizz. - 10a. È tornata in 'Mezuzka tragica' (iniz.). - 10b. Il giovane... era con Valentino. - 10c. Ha lasciato il cinema per il teatro (iniz.). - 11. Regista. - 11a. Una cosa inglese. - 11b. Vi si svolge la Mostra del Cinema. - 12. Marito di Joan Crawford (iniz.). - 12a. Charlot alla fine della 'Febbre dell'oro'. - 12b. Il tetto di Parigi. - 13. Due nullità. - 13a. Fu fatale all'uomo invisibile. - 13b. Zoo in Budapest. - 14. Caratteristica del 'villain'. - 14a. Può dirlo il miliardario nelle 'Luci della città'. - 15. Magico quadro. - 15a. Film di Camerini.

(Andrea Rosatto - Genova)

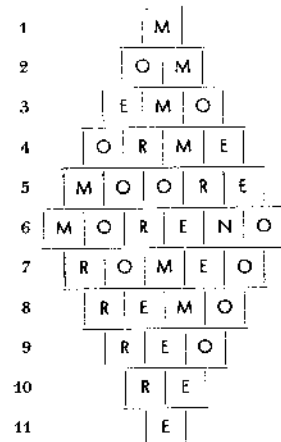
SOLUZIONE DEI GIOCHI

DEL N. 12 (25 DICEMBRE 1936-XV).

PAROLE CROCIATE

t	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
1	C	L	A	I	R		C	O	O	P	E	R
2	A		N	T		R	H		M		V	I
3	M	D			B	E	E	R		B	I	G
4	E	P	S	T	E	I	N		C	O	H	
5	R		A	U		S	A	V	I	L	L	E
6	I		M	A	B	E	L		N	E	I	L
7	N	I	U		A	L		H	A	R	T	L
8	I		E	R		R	L	U		O		I
9		A	L	L	A	H		B	M		I	
10	E	R	E			A	L	L	A	R	M	I
11	M	Y		I	C	I		E	I			E
12	O	S	W	A	L	D		R	O	E	R	S

ROMBO ANAGRAMMATO



L'ANEDDOTO CIFRATO

Un attore drammatico scritturato per un film affrontava per la prima volta la macchina da presa, e appariva un po' preoccupato. - Capisco - gli disse il regista, - dev'essere strano per un attore come voi recitare senza un pubblico davanti!

- Non è questo... - rispose sinceramente l'attore: - voi dimenticate che spesso ho recitato Shakespeare!

VINCITORI DEL N. 12

Parole crociate:
Giovanni Carcella - Via Marghera, 47 - ROMA
Rombo anagrammato:
Margherita Zalun - Viale Regina Margherita, 17 - LIVORNO

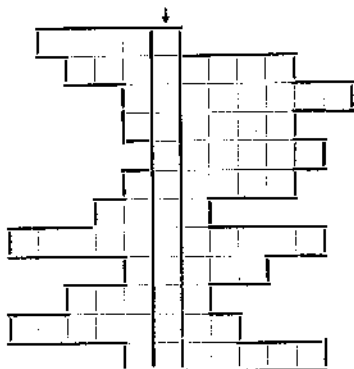
Direttore responsabile: Dott. LUCIANO DE FEO
Editore ULRICO HOEPLI in Milano

Stampatrice la SOCIETÀ EDITRICE DI NOVISSIMA
Roma, Via Romanello de Forti 9 - Tel. 760-205 e 760-206

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

Carta delle "Cartiere Burgo".

MESOSTICO CELATO

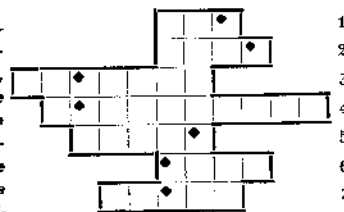


Sistemare le lettere date nelle caselle dello schema in modo da formare i nomi di 11 attori che hanno recitato in un film italiano proiettato quest'anno, e il nome del loro regista. Nella colonna segnata dalle frecce dovrà risultare il titolo del medesimo film.

AAAAAAAAAAAA BB CCCCCC
DDD EEEEE F GGG IIIIIIIII
LLLL MM NNN OOOOOO P
RRRR SSS TTTTTT U V ZZ
(Aldo Parodi - Genova)

LETTERE E NUMERI

Sistemare nel casellario una lettera per casella, e nelle caselle con un numero, in modo da ottenere orizzontalmente le 7 parole definite. In una colonna verticale risulterà il titolo di un film con Fay Wray.



1. Giovanni... nei 'Due Sergenti'. - 2. Muore da eroe in 'Scarpe al sole'. - 3. O tenue o intricato v'è in ogni film. - 4. ...confidenziale. - 5. Magistrato in 'Scipione'. - 6. Emozionante quello di Captain Blood con Lavasseur. - 7. Nei 'Figli del Deserto' Cric e Croc ne raccontano un sacco alle loro mogli.

Scrivere le soluzioni in inchiostro e in lettere maiuscole. Tra i solutori di Parole crociate e di Mesostico celato 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 14° fascicolo apparirà nel 16° (25 febbraio 1937-XV).

(Aldo Parodi - Genova)



I tre autentici capolavori che sono editati nella stagione presente scelti nella vasta produzione della

RKO Radio Pictures

attualmente in corso di doppiaggio:

MARIA DI SCOZIA

(MARY OF SCOTLAND)

Katharine HEPBURN - Frederic MARCH

SEGUENDO LA FLOTTA

(FOLLOW THE FLEET)

Fred ASTAIRE - Ginger ROGERS

IL FANTINO DI KENT

(THE EX MRS. BRADFORD)

William POWELL - Jean ARTHUR

Distribuzione per l'Italia:

Società Generale Italiana Cinematografica

ROMA - Via dei Mille, 12-M - Telefono 481-597

Indirizzo telegrafico: GENERALCINE - Roma

Merak

"Serie ALTA FEDELTA'"



Sopramobile

CARATTERISTICHE PRINCIPALI:

5 valvole FIVRE - 3 onde: corte, medie, lunghe - Alta fedeltà, selettività variabile
Altoparlante a grande cono - Scala parlante a cristallo - Indicatore di sintonia ad ombra - Tipi da tavolo, mobile a radiofonografo con casse armoniche acusticamente studiate - Comando di sintonia a doppia velocità - Comando cambio d'onda - Regolatore di volume e interruttore generale - Regolatore selettività, fedeltà - Tensione d'alimentazione in corr. alt. 100-270 Volta - Frequenza 40-100 C/S
Potenza assorbita 64 V. A.

PREZZI:

Sopramobile: Lire 1347 in contanti — A rate: 240 alla consegna e 18 rate mensili da Lire 70 cadauna.

Mobile: Lire 1690 in contanti — A rate: Lire 280 alla consegna e 18 rate mensili da Lire 88 cadauna.

Radiofonografo: Lire 2300 in contanti — A rate: Lire 400 alla consegna e 18 rate mensili da Lire 120 cadauna.

Nei prezzi sono comprese le valvole e le tasse di fabbricazione.
È escluso l'abbonamento dovuto all'Eiar.

RADIOMARELLI

Tre volte alla settimana

da Roma a: **BENGASI** in 5 ore

ASMARÀ in 3 giorni

ADDIS ABEBA in tre giorni e mezzo

MOGADISCIO in 5 giorni

ALAVITTORIA

ROMA - AEROPORTO DEL LITTO

per pochi
piloti della

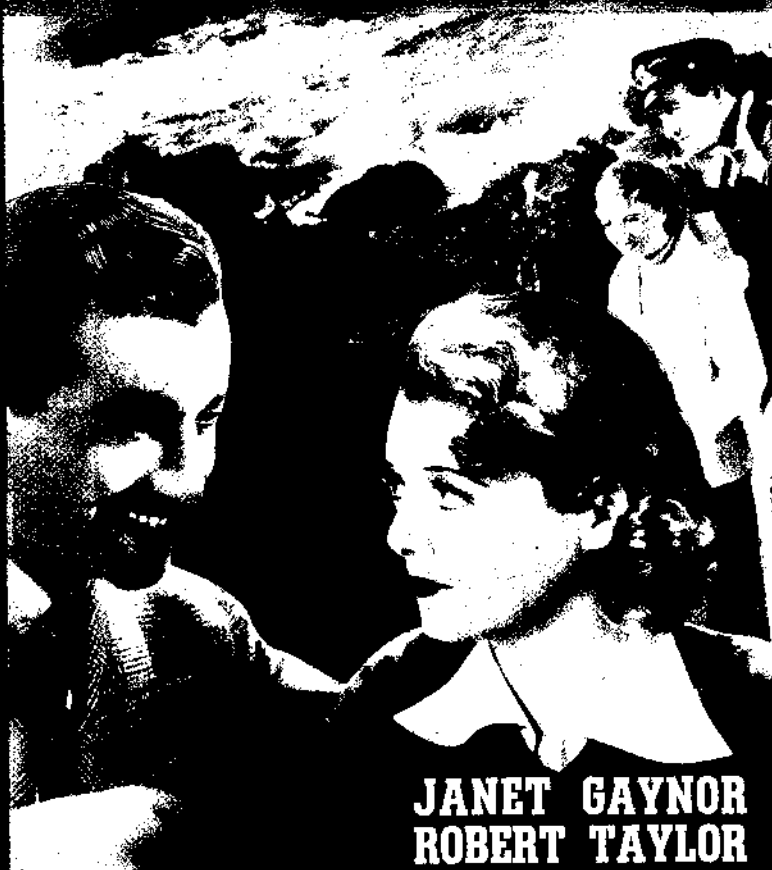
Domandate informazioni e orari alle

I PRIMI QUATTRO FILM DEL 1937



STAN LAUREL
OLIVER HARDY

I NOSTRI PARENTI



JANET GAYNOR
ROBERT TAYLOR

LA PROVINCIALE



LORETTA YOUNG
FRANCHOT TONE

L'ORA MISTERIOSA



MYRNA LOY
SPENCER TRACY

LE QUATTRO PERLE