

CONDOR



18

25 Marzo 1937 - XV

Spedizione in abb. postale

UN FASCICOLO CON 20 ARTICOLI E 100 ILLUSTRAZIONI:

Scritti di: J. ARTHUR - GIOVANNETTI - VESSELO - FOA'

**DUE
LIRE**

ISOPAN

PELLICOLA INVERTIBILE 16 mm.



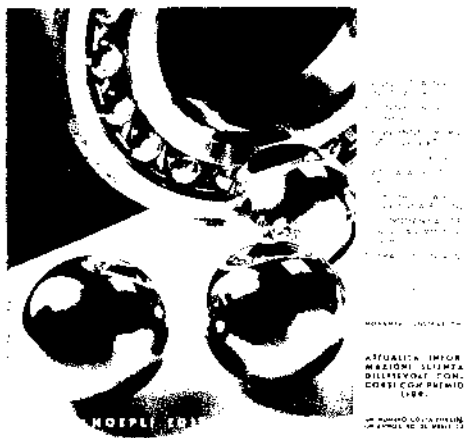
La pellicola ultrasensibile, a grana finissima, per prese alla luce diurna ed artificiale, grande latitudine di posa, speciale sensibilità a tutti i colori e massima brillantezza delle immagini. L'ISOPANISS è la pellicola universale adatta per qualsiasi stagione e condizione di luce.



Leggere qui: **DALL'UOVO AL PULCINO**

SAPERERE

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE



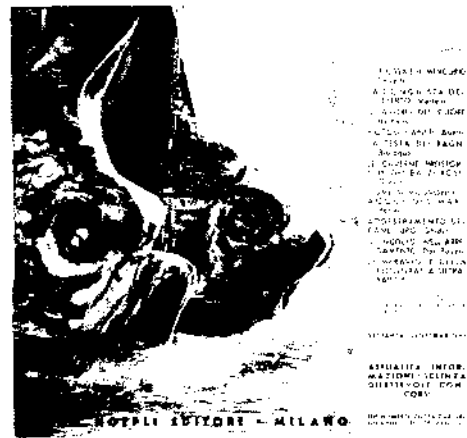
Non legge mai la Rivista SAPERE e neppure la guarda

quel giovane che vuole ignorare le meravigliose conquiste della scienza e le numerose applicazioni che soddisfano le più varie e quotidiane esigenze della vita del nostro tempo. SAPERE dice con rigorosa semplicità e fa vedere ogni 15 giorni, con i suoi stupendi fascicoli (stampati in rotocalco e doviziosamente illustrati) ed i suoi supplementi, tutto ciò che nessuno può ignorare nei campi della scienza, della tecnica e delle arti applicate e nei campi affini di cultura generale.

Leggere qui: **L'ARGENTO VIVO**

SAPERERE

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE



Abbonarsi a SAPERE, leggere SAPERE è perciò indispensabile

CONDIZIONI D'ABBONAMENTO

IN ROTOLO - Italia: un anno L. 50 - Sei mesi L. 27,50 - Estero: un anno L. 70 - Sei mesi L. 40
 IN BUSTA CARTONATA - Italia: un anno L. 55 - Sei mesi L. 30 - Estero: un anno L. 80 - Sei mesi L. 45

SAPERERE è in vendita in tutto il Regno, nell'Impero, nei Possedimenti e nelle Colonie al prezzo di L. 2,50 ogni fascicolo

ULRICO HOEPLI EDITORE IN MILANO

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

FONDATA DA ULRICO HOEPLI

Direttore responsabile: LUCIANO DE FEO

Collaborazione tecnica dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa

ANNO II
Volume I

FASCICOLO 18

25 MARZO
1937 XV

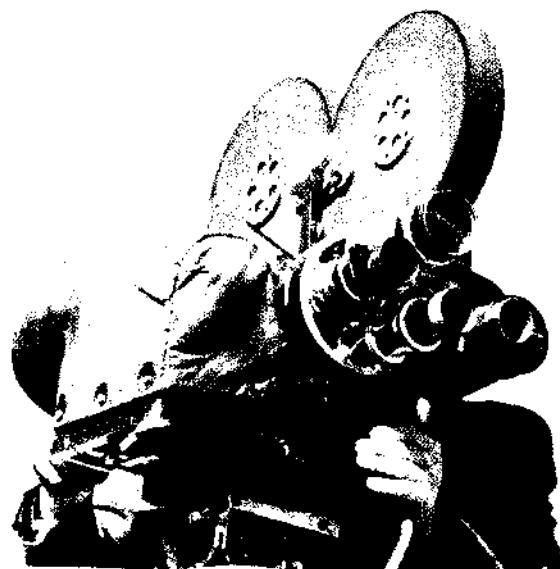
Questo fascicolo contiene:

Cinema gira	201
Editoriale	205
GOFFREDO COPPOLA <i>La leggenda di Ulisse</i>	206
JEAN ARTHUR <i>Originalità nell'interpretazione</i>	208
FABRIZIO SARAZANI <i>Il Galateo al cinema</i>	210
A. VESSELO <i>Notizie dall'Inghilterra</i>	212
RENATO CASTELLANI <i>Sceneggiatura di un quadro celebre</i>	216
RHN <i>Le meraviglie della tecnica</i>	217
EUGENIO GIOVANNETTI <i>Greta come Margherita</i>	220
<i>Harry Warner in Italia</i>	222
FREDDIE BARTHOLOMEW <i>La sicurezza, prima di tutto</i>	222
<i>La borsa dei Soggetti - Attori di domani</i>	223
LUCIO D'AMBRA <i>Sette anni di cinema</i>	224
CARLO FOÀ <i>L'organismo vivente allo schermo</i>	227
<i>Passo ridotto</i>	231
RAFFAELE MASTO <i>Una vita esemplare</i>	232
<i>Galleria - Dischi di film - Capo di Buona Speranza - Giochi e concorsi</i>	234

DIREZIONE e REDAZIONE: Roma, via Lezzerò Spallanzani 1-a. AMMINISTRAZIONE: Soc. Anon. Editrice "Cinema" - Roma, via Lezzerò Spallanzani 1-a - PUBBLICITÀ: Ufficio Nazionale di Pubblicità: Milano, via Vivaio 17. Per Roma e Lazio: Roma, via Lezzerò Spallanzani 1-a - Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'Amministrazione del periodico, o anche presso le Librerie Hoepli in Milano (via Berchelli e Roma (largo Chigi), l'"Ufficio Periodici Hoepli" in Roma (Corso Vittorio Emanuele 21), le principali librerie e le agenzie dell'Istituto Editoriale Scientifico). - ABBONAMENTI: Italia, Impero e Colonie, anno lire 40, semestre lire 22. Estero, anno lire 60, semestre lire 35.

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE: DUE LIRE

CINEMA GIRA



BOLLETTINO ITALIANO

Dunque, il FE MATTEA PASCAL sta già conquistandosi il pubblico; CONDOTTIERI è terminato, e inizierà solennemente col 25 marzo, da Stoccarda, il suo giro in versione tedesca; SCRIPIONE è alla vigilia di conchiudersi (un paio di notti chiare e quattro giorni sereni, che il marzo pazzo finirà col dovergli concedere). I massimi sforzi della nostra produzione

probabile: DUE, TRE, QUATTRO); Malasomma ha quasi finito di discutere con Biancoli la sceneggiatura di NINA NON FAR LA STUPIDA, che passerà alla fase esecutiva dentro il mese (direttore di produzione: Angelo Bessozzi); Palermo, dentro maggio, metterà mano ai DUE MISANTROPI, su soggetto proprio; Bonnard sta sceneggiando IL CONTE DI BRECHARD; Brignone vuol riportare sullo schermo Tito Schipa, e cerca una trama. Intanto, in Somalia, MARRABÒ prosegue felicemente sotto la regia di Marcellini; e a Tirrenia I FRATELLI CASTIGLIONI corrono verso la dissolvenza finale, sotto quella di D'Errico. Lavoro per tutti, dunque, come ha avvertito all'aprirsi di quest'anno la Direzione Generale; e motivi di attesa fiduciosa per il pubblico.

LA GUERRA DELLE IDEOLOGIE...

...comincia a farsi sentire anche nel cinema. Si sta terminando in Germania il WEISSE SKLAVEN (*Schiavi bianchi o L'incrociatore Sebastopoli*), per la interpretazione di Camilla Horn e di Theodor Loss. In esso si descrive, in forma estremamente realistica, la rivolta di una ciurma della vecchia Russia zarista. Il terrorismo rivoluzionario vi è esposto nei suoi particolari più impressionanti e distruttivi. Il governatore della città,



Spencer Tracy con la sua bambina Susie (M. G. M.)

durante la presente stagione di lavoro sono quindi risolti; e, come tutti i grandi sforzi, pare che debbano esser seguiti da un'ora di raccoglimento, quasi di ricupero. Non però che la cinematografia italiana segni il passo: provatevi a fare i nomi dei principali registi, e vedrete che tutti sono al lavoro: magari lavoro di studi - se è lecito il bisticcio - più che di studio, di tavolino più che di teatro. Lavoro in ombra; ma le lampade si riaccenderanno fra poco, tutte, e sfriggeranno più allegre che mai. Alessandrini comincerà tra breve il suo film aeronautico; Blasetti sta terminando il montaggio de LA CONTESSA DI PARMA, ma già sta gettando le basi per nuove imprese; Camerini attende scrupolosamente alla sceneggiatura di un soggetto che girerà in luglio (produzione Astra Film; protagonista: De Sica; titolo



M. Eggerth in 'Castello in Fiandra' (Ufa-Enic).



LA WARNER BROS.
FIRST NATIONAL

presenta:

LA PAURA D'AMARE

BETTE DAVIS
FRANCHOT TONE
MARGARET LINDSAY

Regista ALFRED E. GREEN

Il film che ha dato a Bette Davis il premio
dell'Accademia Americana di Belle Arti
per la migliore recitazione del 1936!

Σ ΕΛΛ:ΧΟΡ:.

NUOVO FIORE

SATININE
LA COLONIA DELLE "STELLE"

in conseguenza d'una grave ferita, perde la memoria. La sua figliuola per salvare la vita del padre si abbandona alla selvaggia furia dei rivoltosi. Ma l'autorità e la forza statale finiscono per riprendere il sopravvento e per ristabilire l'ordine. Come non vedere, in questo film, la replica al tanto decantato INCROCIATORE POTEMKINE?



La nuova edizione di 'Ramona' in Technicolor, protagonista Loretta Young (20th Century)

L'AMERICA AGLI AMERICANI...

...è la vecchia, classica dottrina di Monroe, che non pareva destinata ad avere applicazioni nell'ambiente cinematografico. Si sa che Holly-



'La conquista del West' (Paramount)

wood mescola, nel più sapiente dei cocktails, i contributi che le vengono da ogni nazione e soprattutto dalle grandi civiltà artistiche d'Europa. Da Valentino italiano alla Garbo svedese, dal viennese Lubitsch alla tedesca Marlene all'inglese John Barrymore ed a Zukor ungherese, gli esempi non sono soltanto innumeri, ma insigni. Ora in questi giorni succede che il dipartimento incaricato di applicare le leggi restrittive sull'immigrazione, la *Dikstein Immigration Restriction Bill*, si riunisce per discutere proprio il problema della importazione di attori cinematografici stranieri, e della sua eventuale limitazione. Senonché al capo della riunione, Mr. Charles Kramer, è

giunto, in piena seduta, un telegramma del produttore Walter Wanger, di cui trascriviamo il testo: 'L'importanza dei film americani come ambasciatori all'estero è immensa, ed è resa possibile anche dall'internazionalità degli attori. D'altra parte nessun boicottaggio del nostro film all'estero potrebbe spiegare una simile misura'. Un Boyer, per esempio, o una Lombard - annessi alla cinematografia americana - sono certo degli utili 'piazzi-sti' per i mercati, rispettivamente, francesi ed inglesi. Il problema, come ha bene afferrato il Wanger, è molto più vitale per l'America importatrice d'attori, che per le Nazioni eventualmente esportatrici. Si tratta di un settore in cui, applicando con troppa coerenza la lettera delle loro leggi,

gli Stati Uniti non farebbero che il proprio danno.

LA SVEZIA VUOL RICUPERARE...

...il prestigio cinematografico, da lei esercitato anni or sono. Un gruppo di operatori e registi della Swedish Filmindustry Company ha organizzato una spedizione in regioni della Nuova Guinea abitate dai cannibali e non ancora visitate dai bianchi. Con canoe indigene, su cui verranno applicati dei piccoli motori, quei cineasti contano di navigare i fiumi della mistica Papua, dove gireranno un film parlato sui famosi 'cacciatori di teste'. Interesserà di sapere che a capo della spedizione è nientemeno che Paul Fejos, il grande regista ungherese.

MOSCA NON HA PIÙ PRESA SULLA CINA...

...da almeno tre anni. La repubblica di Sun Yat Sen, dopo di aver detronizzato i Mancù, s'era infeudata ai Sovieti, che non badarono a spese per assicurarsi quella loro influenza. Ma oggi si può tranquillamente affermare che ogni tentativo di penetrazione comunista è fallito: anche i giovani educati a Mosca si guardano bene dall'abbandonare il loro paese agli stranieri. Canton, com'è la capitale geografica, sta ridiventando anche quella politica.

Ma tre anni di relativa pace hanno

|| Un Concorso originale a pag. 236! ||

permesso al popolo di frequentare il cinema. Risultato? Il fiasco di Mosca si è risolto in un successo di Hollywood. Le donne soprattutto ne rivelano i sintomi più appariscenti: nel modo di vestirsi, di calzarsi, di pettinarsi. Ma le conseguenze non sono soltanto di superficie: il cinema - conclude Percy Noel, che ha condotto per incarico dell'*Intransigent* questa inchiesta comparativa tra Mosca e Hollywood - accrescendo i bisogni, ha fatto progredire le industrie; e portando l'Occidente in Oriente, ha diminuito la distanza che separa questi classici poli della civiltà.

UN REGISTA ARMENO...

...Setrag Vartian, noto finora come maestro di scena teatrale, ha fondato a Nuova York, tra la colonia dei suoi connazionali, una compagnia produttrice che si propone di girare in America grandi film e corti metraggi, parlati nell'antica lingua armena. Il primo soggetto sarà tratto dalla famosa operetta persiana *Arshin Mal Alan* (Il vagabondo innamorato). Immaginate quanto delicato sarà il problema di una sceneggiatura, che deve filtrare nella più moderna delle arti aspetti e parole tanto remoti. Uno dei casi, veramente, in cui si chiederebbe al cinema di salvare l'autenticità di uno spirito, più che di far del colore.

PERSONAGGI VERI...

...e luoghi ricostruiti: pare che sia uno degli ultimi assiomi produttivi d'America. Walter Wanger, per es., sta allestendo una nuova 52^a STRADA, intessuta sulle gaie avventure di quel centro dei caffè notturni new-yorkesi, ormai noto ai vitaioli ed ai turisti di tutto il mondo sotto il nome di *Montmartre americana*. Si tratterà, pare, di un nuovo tipo di operetta. Ora che cosa fa Wanger? Scrittura pari pari gli esercenti di quelle 'taverne'; ma, quanto alle taverne medesime, non pensa affatto di mandarle a girare dal vero. Le riprodurrà tutte cinquanta (che tante pare siano, tra la Quinta e la Sesta Avenue, la più famosa) in una 52^a Strada rifabbricata di sana pianta ad Hollywood. A parte la maggiore comodità e ricchezza di mezzi che uno stabilimento può sempre offrire in confronto con un 'esterno', gli appassionati di statistica si divertiranno forse a rifare i calcoli del produttore. Costa meno ricostruire un intero pezzo di strada, che bloccare, per le alcune ore necessarie ad una ripresa cinematografica, cinquanta caffè notturni?

I GIORNALI HANNO ANNUNCIATO...

...la recente morte dell'operatore Ferdinando Martini, milanese, uno dei più vivi, alacri, entusiasti elementi del personale tecnico italiano. Aveva cominciato giovanissimo, sotto la guida di Carlo Montuori: ai tempi del muto, naturalmente. E, di quei tempi, serbava lo 'spirito della risorsa', che oggi, in un'organizzazione produttiva più rigorosa ed attrezzata, ha forse minor campo di esplicarsi,



Jeanette MacDonald e Nelson Eddy, interpreti di 'Primavera' (M. G. M.)

ma rimane sempre un segno di vivacità e di devozione al lavoro. Ricordiamo, durante la ripresa di una grande battaglia per uno dei nostri migliori film storici di qualche anno fa, il Martini che s'affrettava a truccarsi ed a balzare a cavallo, per as-

GLI UOMINI NO RESISTONO AD UN BOCCA GIOVANE.



Applicate in maniera uniforme sulle vostre labbra il nuovo ROSSO 18-11... Miracolo dei miracoli! La vostra bocca è completamente trasformata. Le vostre labbra sono soavemente e durevolmente colorate d'una tinta di pastello che fa magnificamente parte della pelle...

Il ROSSO 18-11, perfezionamento d'un riuscito Prodotto Francese secca, non aggrinzisce le labbra... Esso contiene uno speciale olio che non ingrassa, ma che dà alla bocca una meravigliosa morbidezza di velluto...

Acquistate questo nuovo prodotto che consiglierete a tutte le vostre amiche. Avrete una bocca fresca, giovane e desiderabile...

Tubo di prova - Per farvi apprezzare il valore del nuovo ROSSO 18-11, spedite il buono accanto con due lire di francobolli, ed un magnifico astuccio campione vi sarà spedito immediatamente in uno dei tre toni che desiderate: (CORALLO CARDINALE, RUBINO) Indirizzo:

ASTUCCI
GRAND
L. 12

ROSSO 18-11
SERVIZIO L. 1
Via Marcellina 39

ROSSO 18-11

ASPIRINA

È SEMPRE
il rimedio **SOVRANO**

CONTRO
TUTTE
LE MALATTIE DA RAFFREDDAMENTO

BAYER

Pubb. Aut. Prof. Milano N. 54769 - 1936 - XV

suntere la controfigura di un attore alquanto renitente all'ippica. Quantunque ottimo operatore di teatro, egli fu soprattutto uno specialista di 'documentazioni' rischiose: sempre in



Francis Lederer, 'Chopin' nel film omonimo diretto da Capra (Columbia-Eia)

prima linea, addetto al reparto cinematografico del Comando Supremo durante la guerra europea; esploratore del Congo Belga con una spedizione inglese; poi del Lago Tana con Guelfo Civinini. Ma una delle sue pagine più belle rimane la cronaca filmistica dell'avanzata di Graziani nel Garian. Per questa sua specifica esperienza, in tutti i film coloniali c'era sempre un posto per lui: dal KIFF FERBI di Camerini, fino al MUDUNDU ed al GRANDE APPELLO, che fu l'ultima sua fatica.

BIOGRAFIE RADIOFONICHE

Se vi riesce di captare qualche stazione nord-americana (aspirazione e vanto di tutti i radio-amatori) e di tenerla dentro il vostro altoparlante per almeno un minuto e dodici secondi, potrete sentirvi raccontare la seguente biografia (teatrale): «Edgar Kennedy, che appare nel film a co-

lori È NATA UNA STELLA con Janet Gaynor e Fredric March, ha percorso una brillante carriera sulla scena e sullo schermo. Suo massimo orgoglio rimangono tuttavia le sue imprese pugilistiche: quando, per esempio, per quattordici rounds tenne testa a Jack Dempsey. Nato in California (Monterey County) fu educato al Collegio di San Raffaele. Nel 1911 divenne campione peso-massimo della Costa del Pacifico: titolo che mantenne per due anni. Lasciato il ring, entrò in una compagnia di operette. Poi finalmente si decise per il cinematografo, e si presentò agli Studi di Mack Sennett. Richiesto di quel che sapesse fare, rispose ch'era in grado di vincere chiacchiera nello studio. Gli fu dato appuntamento per l'indomani mattina: dodici giganti, tra carpentieri, elettricisti, macchinisti lo aspettavano all'appuntamento. Cominciarono a volare i pu-



Un intero firmamento di stelle in 'Ladies in Love' (20th Century): nientemeno che Janet Gaynor, Loretta Young, Constance Bennett e Simone Simon!



La impressionante maschera di C. Gillinwaker nel film Columbia-Eia 'Falsari alla sbarra'



La danzatrice Jana interprete del nuovo film 'Truxa' (Tobis-Eric)

gni: tre degli oppositori caddero al suolo e Kennedy fu scritturato. Rimase per sei anni con Sennett, poi si arruolò nell'esercito per la grande guerra. Dopo l'armistizio passò alla Fox, quindi all'Universal, e quindi agli Studi di Hal Roach. Tra i suoi ultimi film: I MARINAI SONO SBARCATI, CONVERGNO DI MEZZANOTTE e finalmente: È NATA UNA STELLA.

CINEAMATORI E PASSORIDOTTISTI...

...apprenderanno con piacere l'incoraggiante vittoria di due loro colleghi: Gunther von Fritsch ed Arthur Orntz che con un film 16 mm. dal titolo È NECESSARIO UN PADRONE hanno raggiunto così persuasivi ed effi-



Anita Louise in una bella scena de 'L'Avorio aereo' (Warner-Bros.)

caci risultati spettacolari, da indurre la Metro Goldwyn ad accaparrarsi i diritti per la distribuzione a passo normale. Senza dubbio si tratta di cineasti che posseggono il mestiere, ma non hanno ancora fatto quel 'callo professionale' che appiattisce l'estro e fa accettare i luoghi comuni. La storia da loro ideata ha un attraente profumo di poesia e di novità: si tratta di un cane, che cerca affannosamente un padrone avanti l'ora fatale in cui i suoi compagni randagi verranno soppressi. Il semplice enunciato basta a far sperare che i due nuovi registi abbiano saputo evitare quel divismo d'animali, che spesso, del divismo, ha avuto soprattutto i difetti.

Banca Commerciale Italiana

FONDATA NEL 1894
CAPITALE 700 MILIONI INTERAM. VERSATO

M I L A N O

GRATUITAMENTE, A RICHIESTA, IL
VADE MECUM DEL RISPARMIATORE
aggiornato e interessante periodico quindicinale

BANCA DI DIRITTO PUBBLICO

200 Filiali in Italia - 4 Filiali e 14 Banche
affiliate all'Estero - Corrispondenti in tutto
il mondo - Tutte le operazioni e tutti
i servizi di Banca alle migliori condizioni

25 Marzo

C I N E M A

18

GIUNTI, con il tornare della primavera, allo scorcio della stagione cinematografica, è già interessante considerare, con un fuggitivo sguardo d'insieme, il contributo che lo schermo ha dato in quest'ultimo periodo alla educazione artistica, sociale, intellettuale, delle folle.

Ancora, nelle scorse settimane, una certa polemica fra teatro e cinema si è riacutizzata sia per l'apparizione sugli schermi di altri tentativi grandiosi tratti dal teatro shakespeariano sia per la monotona insistenza con la quale in alcuni Paesi si continua a fare appello a soggetti teatrali per la riduzione in film.

Un critica un po' generica od una supercritica estetica si sono affrettate a ribadire il vecchio concetto: 'È inutile, il cinema non è un'arte vera; vuol volare ma le ali mancano! Non ha una sua spiritualità, si limita ad essere cattiva copia del teatro e mentre questo può assurgere a grandi altezze estetiche quello è condannato, per la sua stessa natura, alla mediocrità, anche se diverte le masse'. Domandiamo la parola per porre, sulle orme della Scolastica, un distinguo essenziale. Non è giusto né logico impostare la discussione in forma generica e condannare ogni esperimento inteso a servirsi delle produzioni teatrali come realizzazioni per lo schermo. Il problema è un altro: come vengono trasposte in film le opere stesse? Ci si limita ad un puro e semplice teatro filmato? Ed allora siamo tutti d'accordo nel ritenerlo condannabile e illogico, privo di originalità e quindi di ragion d'essere. Si pensa, invece, a dar vita a soggetti cinematografici che pur prendendo lo spunto da opere teatrali si reggano per la intima essenza della sceneggiatura e la assoluta originalità nell'interpretazione cinematografica? E allora il problema cambia. Anche il teatro filmato può avere la sua autonomia vitalità e rappresentare nobilissimi tentativi artistici, paragonabili, in certa maniera, allo sforzo intelligente e geniale di registi teatrali nel portare sul palcoscenico vecchi lavori con messa in iscena ed interpretazione intelligenti.

Il cinema ha una necessità che potrebbe definirsi tragica: ogni anno l'industria del film è obbligata a varare dai 600 agli 800 soggetti destinati a fronteggiare i bisogni molteplici del mercato mondiale. Nessun paragone può essere fatto con il teatro, che vive per l'80 o 90% di riesumazioni prossime o lontane. Le novità teatrali si contano a decine, là dove per il cinema occorre aggiungere uno zero! Malgrado questo, quante sono le opere teatrali che annualmente superano vittoriosamente la prova della ribalta? E, in proporzione, quanti i lavori cinematografici che rivelano un tale livello artistico, da meritare di essere ricordati? Anche se la fuggitiva vita dello schermo li pone rapidamente nel dimenticatoio o li affida solo al ricordo intelligente ed alla riesumazione di pochi cineasti? Se, quindi, anche nell'immensa raccolta di soggetti che si sono accumulati in decenni o secoli il cinema attinge spunti e motivi, perché sorprendersi? L'importante, ripetiamo, è il modo con il quale tali spunti sono scelti e realizzati.

Tanto più che il cinema - è doveroso riconoscerlo - mostra sempre più di essere aderente ai problemi, alle controversie, alle esigenze della vita odierna. Basta dare un rapidissimo sguardo ai temi di alcuni soggetti proiettati in questa stagione per convincersene.

Il problema coloniale o della espansione imperiale è sul tappeto, ed eccolo rievocato in tutta la sua ampiezza dai LANCIERI DEL BENGALA e da GRANDE APPELLO a SQUADRONE BIANCO dove si dimostra

la influenza di una atmosfera guerriera ed eroica su di un animo corrotto o la gloria di cui si ricoprono i nostri soldati coloniali. Film ai quali corrisponde la stessa BANDERA in cui si fa una propaganda indiretta della semplice e schietta vita coloniale attraverso la storia di un assassino che arruolatosi nella Legione straniera trova in quella dura esistenza la forza per espriare e redimersi. Tutta la vita sociale americana è profondamente scossa: ed ecco che a fianco all'insistenza per una specifica battaglia contro il banditismo vediamo affiorare una quantità di soggetti che - sia pure in forma satirica e divertente - mettono in risalto la superficialità, irrealtà, immoralità di una vita familiare troppo trascurata: l'ultimo di essi, l'IMPAREGGIABILE GODFREY, è un monumento di amara presa in giro!

A fianco di questi soggetti vediamo innalzarsi - veri monumenti - film come il DOTTOR PASTEUR o MADAME CURIE, nei quali appare tutta la lotta fra la scienza innovatrice ed i retrogradi che si oppongono al progresso: pagine mirabili, ricche di audacia anche perché le immense spese che richiedevano si trovavano di fronte l'interrogativo del successo economico. E, a fianco ad essi, nobilissime espressioni di sana umanità come l'ANGELO BIANCO o schiette rappresentazioni della storia sacra adattata alla mentalità negra, come VERDI PASCOLI, che ha suscitato così vive polemiche fra la stampa cattolica - la quale ha dato tutta la sua adesione - e quella protestante - che invece l'ha ripudiata come non rispondente alla mentalità puritana.

E come non ricordare IL MEDICO DI CAMPAGNA in cui è posto il problema tragico dei medici rurali privi dei mezzi necessari per combattere le epidemie e, di riflesso, la vita misera che conducono vaste zone di popolazioni nelle campagne? In questi momenti di sordida lotta delle nazioni 'beate possidenti' contro i popoli anelanti ad una vita economica migliore, come non ricordare L'IMPERATORE DELLA CALIFORNIA in cui è posto in rilievo la maledizione che pesa sull'oro, sulla sua opera nefasta di distruzione della sana vita agricola e della stessa esistenza ideale dei popoli?

Nel campo spirituale non si può dimenticare la vasta serie di film volgarizzatori di vite d'artisti o di libri celebri, da UN GRANDE AMORE DI BEETHOVEN a REMBRANDT, da SCROOGE alle DUE CITTÀ, da DELITTO E CASTIGO alla VERGINE DI SALEM, film che pone crudamente in primo piano il problema della superstizione.

Così per il recente tentativo estetico di GIULIETTA E ROMEO, che porta l'immortale Shakespeare ancora una volta sullo schermo, con fedele attaccamento ai testi e con recitazione in versi; così per la sana lotta del buon senso contro i sistemi della vita moderna, che affiora così bene in È ARRIVATA LA FELICITÀ. Si potrebbe continuare a lungo, se ne valesse la pena. Con tutto questo, non si vuole che affermare nettamente la nostra convinzione: il cinema ha una formidabile originalità artistica in confronto ad ogni altro mezzo di espressione. Anche il teatro può concedere al cinema lo spunto per grandi cose; in ogni modo lo schermo rivela una così viva aderenza ai problemi dell'esistenza quotidiana, che possiamo senz'altro condannare la vanità ed inutilità di tante polemiche che non fanno abbracciare un esame complesso e generale e si perdono invece in una minuziosa, snervante indagine, non solo di un lavoro singolo, ma di elementi anche più ristretti di un lavoro. Mentalità che non sarà mai da costruttori!

Attribuita al 'cieco veggente' Omero, l'ODISSEA resta pur sempre un tipico poema anonimo, popolare, espressione di una civiltà e di una mentalità collettive. In questo suo carattere è il primo elemento che riavvicina la storia epico-lirica di Ulisse alla natura ed ai mezzi - tipicamente anonimi, popolari e collettivi - del cinematografo. • Attraverso le vicende del protagonista, l'ODISSEA adombra - come in un grande affresco - i fatti eroici e civili di popoli affacciati sul 'Mare Nostrum'; sfiora con l'alta sua poesia un vero e proprio 'dramma mediterraneo' quale può essere sentito ancor oggi, nella sua attualità fondamentale, dalla coscienza storica degli Italiani. Anche sotto tale aspetto una traduzione cinematografica dell'ODISSEA avrebbe un suo intimo e profondo significato. • La figura di Ulisse infine, che nato in una terra povera di risorse ma ricca di tenacia e di fantasia cerca nel libero mare, nell'amore del pericolo e dell'esplorazione la sua fortuna, non sembra simboleggiare in qualche modo l'antico e nuovo spirito italiano di virile intraprendenza, di consapevole rischio, di lungimirante avventura?



Ulisse riconosciuto dalle ancelle (foto Alinari)

LA LEGGENDA DI ULISSE

DIRÒ subito che non scrivo questo breve articolo perché desidero comporre il copione di una pellicola cinematografica, o diventarne il regista, o dettarne le norme tecniche. Confesso che non saprei fare nessuna di queste tre cose, le quali sono, in fatto di cinema, le cose essenziali. Il mio scopo è un altro, e in un certo senso può essere lo scopo dello spettatore che si fa critico, come il lettore si fa critico del libro che ha letto, e pensa se ne potrebbe scrivere un altro così e così, e, non sapendo scriverlo lui, raccomanda agli altri di scriverlo. Ora io non do l'idea, come si suol dire, ma suggerisco soltanto che sarebbe opportuno rivolgersi al vecchio e cieco Omero perché ce ne desse una lui, delle sue due, e precisamente la seconda, che è quella dell'*Odissea*. Voglio restar coi grandi, ché resto in buona compagnia, e pregherei perciò di rivolgersi anche a Dante il quale in un canto dell'*Inferno* si fa raccontare da Ulisse l'ultima avventura sul mare che dietro lui si chiuse. E solo per commentare aggiungerò che, tutta intera, la leggenda di Ulisse è leggenda ed epopea mediterranea, ed è nostra come è nostro il 'Mare Nostrum'.

I filologi, i critici, i geografi, gli archeologi, gli storici discutono, hanno discusso, si sono dati dell'imbecille più volte, litigando

sull'identificazione di Ogigia e di Telepoli: una cosa rimane certa, che Omero cantò questa grande e meravigliosa leggenda come leggenda del Mediterraneo, e che tra l'Asia Minore e l'Egitto, tra la Grecia e le isole egee, tra l'Africa e la Sicilia, sulle coste d'Italia e di Sardegna, sul Tirreno e sull'Jonio, è corsa, vagando, la flotta di Ulisse, e, dispersa la flotta, la sua nave sola, e, naufragata la nave, la sua zattera, e, spezzata dalle onde la zattera, il solo paziente, tenace, intrepido Ulisse. Così è passato l'eroe, il più umano degli eroi, dagli alti baluardi di rocce del porto dei Lestrigoni, ai negri pioppi giganti della spiaggia dell'Averno, alle palme d'Egitto, ai molli prati fioriti di Ogigia, alla rada profonda della sua Itaca; dalle braccia di Circe al bacio innamorato di Calipso, dalla maledizione del Ciclope al timido sorriso di Nausicaa e all'ammirazione di Alcino, per ritornare finalmente agli eretti cipressi dell'isola nativa, tra amori e contese, tra minacce e fughe, tra sereni conversari e urla di vento e di procelle, tra immagini e visioni di guerra e di sangue e idilliche scene di pace e di giocondo riposo.

Umana poesia è questa dell'*Odissea*, poiché Ulisse è un uomo che vive la sua vita avventurosa ed audace con piena coscienza della propria umanità, e la racconta, come egli la sa raccontare,



Ulisse consulta Tiresia

(foto Alinari)



Ulisse nella casa di Circe

(foto Alinari)



Il porto di Itaca.



I Lestrigioni all'assalto delle navi.

(foto Alinari)

con la semplicità e sincerità di un esploratore e navigatore moderno. Ulisse è della stessa razza dei grandi esploratori e navigatori, un pellegrino che non chiese nessun titolo di missione, che non si fece appoggiare da nessun Ministro, né raccomandare da nessuna Ambasciata, né sovvenzionare da nessun quotidiano. Al suo ritorno, poiché era rimasto assente molti anni dalla patria sua, gli avvenne quel che avvenne a Marco Polo, il quale fu ricevuto solennemente da Venezia solo dopo ch'ebbe dato infinite prove della sua identità. Il solo cane riconobbe

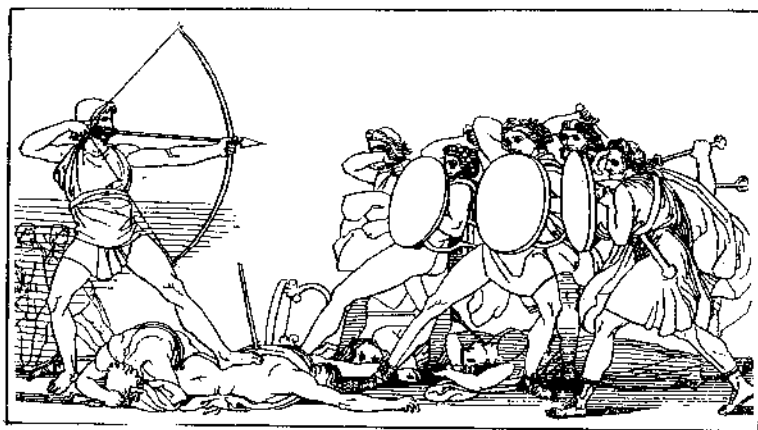
subito il padrone Ulisse, gli altri, perfino la moglie Penelope, lo riconobbero dopo giorni di pena e di dubbio.

Quando questi viaggiatori raccontano il loro viaggio lo fanno senza magniloquenza e senza retorica, come tutti quelli che hanno veramente sofferto e affrontato pericoli grandi. E le cose che essi narrano sono fresche e vivaci, appunto perché sono un quadro della natura qual'essa è veramente. Perciò, soprattutto per questo, perché così vere e così ricche di poesia, le loro narrazioni sono un grande servizio ch'essi hanno reso alle loro nazioni. Eppure, se considerate, vi accorgete che Erodoto si mise in viaggio per scrivere la storia

delle guerre persiane, Pausania per scrivere una guida, e l'ebreo di Toledo per raccogliere la statistica degli ebrei sparsi nel mondo: il solo Ulisse si mise in viaggio per andare alla guerra, e, finita la guerra, fu sbattuto dall'una all'altra costa del Mediterraneo dalle tempeste del mare e dall'inimicizia degli Dei, e, ritornato in patria, partì ancora per l'ultimo viaggio, perché verso l'ignoto lo richiamava quello stesso racconto del primo viaggio, ch'egli un giorno aveva fatto al re Alcino e alla sua bella figliuola Nausicaa. Egli ha dunque viaggiato e navigato per l'umanità, perché anche l'umanità avvenire viaggiasse e navigasse, perché viaggiasse Erodoto e Pausania, Neareo e Cratero ammiragli di Alessandro, Veneziani e Portoghesi, e perché Cristoforo Colombo reputasse breve la distanza tra l'estremità della Spagna e la costa dell'India orientale. *Insula est tota terra*: è formula geografica tolemaica ed è un errore, ma è stata anche una fede che ha mosso uomini e navi sulle acque azzurre del mare.

È stato detto benissimo che se la vita è un grande viaggio, ciascun viaggio è una piccola vita compresa nella grande. E per questo la vita d'oggi è tanto più ricca e più grande di quella di ieri, perché negli occhi dei giovani si legge la soddisfazione di aver viaggiato, che fu anche la sola ricompensa di cui si accontentasse Ulisse. Nessuna comoda poltrona dopo il viaggio e nessun seggio parassitico, ma solo, nel cuore, il desiderio di ricominciare, e nella mente il ricordo di quelle coste, di quei mari, di quelle foreste, di quelle genti, o, come dicesi, la nostalgia: che non è l'ansia di ritornare in patria per esser premiati, ma di ripartirne per servirla ancora. Ecco perché io credo che l'avventura di Ulisse, dopo tanti secoli ch'essa è letta commentata e studiata, possa rappresentare ancora la odissea della gente nostra di questo secolo, in un'atmosfera di leggenda e di epopea.

GOFFREDO COPPOLA



Ulisse stermina i Proci.

L'ODISSEA DI OMERO

(Milano-Films)

È indubitabile che il verdetto della giuria dell'esposizione che assegnò il 2° premio a questo magnifico lavoro della Milano-Film, fu giusto. A parte lo scopo istruttivo impostosi dalla Casa nel riprodurre in azione la mirabile concezione del mitico poeta greco, la visione del film interessa anche chi di Omero non conosce neppure il nome. Tutto quanto era da fare fu fatto, e se togliamo qualche piccolo difetto di esecuzione, causato forse più da condizioni di luogo e di tempo e dalla mole immane del lavoro, il film può dirsi perfetto. Quello che soprattutto mi piacque fu la coreografia: fu la scelta degli ambienti. È naturale che chiedere ad un'azione eminentemente avventurosa e fantastica un'esecuzione artistica e un giuoco di sentimenti, è troppo. Ma è certo che in qualche punto si poteva rendere più chiaro il significato del quadro, con movimenti pensati e soprattutto espressivi.

Certi quadri perdono appunto qualche cosa della loro superba estetica, perché i personaggi di primo piano sono all'oscuro, male illuminati e buonissima parte dei movimenti e del giuoco di fisionomia si perde. Per far ben vedere il meraviglioso assieme dello sfondo, fu poco curato il primo piano. In altri poi, come il quadro in cui Ulisse nasconde le armi dei Proci, nulla si comprende dell'apparizione di Minerva; il riconoscimento di Penelope è confuso e oscuro e non si capisce affatto di quale mezzo si serva Ulisse perché ella lo riconosca. Alla prova dei Proci sull'arco di Ulisse non assiste la maggiore interessata, Penelope, e la strage che fa Ulisse dei Proci è un po' esagerata nel movimento e nel gesto. Spesso Ulisse in altri quadri si lascia trasportare dall'epica, e trincia, con pomposi, ampi e inutili gesti, l'aria, mentre al momento in cui sorprende i compagni intenti a divorare le carni dei buoi sacri, è troppo calmo, e la prende con troppa filosofia. Non parliamo dei decors e degli ambienti. Non era possibile trovare di meglio, di più armonico e di più artistico. Tutti i trucchi sono eseguiti alla perfezione; meraviglioso il mostro che divora alcuni compagni di Ulisse fra Scilla e Cariddi; benissimo fatte le sirene, addirittura uniche le scene di Polifemo. In conclusione, se togliamo certe piccolezze trascurabilissime, il film è veramente un capolavoro ed ha veramente meritato l'onorificenza attribuitagli.

(da 'Vita Cinematografica', marzo 1912)



si potrebbe obiettare, ogni giorno, in ogni paese del mondo, migliaia e migliaia di donne si dedicano alle medesime occupazioni, badano alla casa o curano i bimbi, lavorano in un ufficio o stanno in un negozio: ma ciascuna di esse svolge la sua vita in modo personale. Se non fosse così non sarebbe contenta della sua giornata. Se nei rapporti coi bimbi volesse specchiarsi in quanto compiono altre donne, la sua maternità, privata di ogni slancio spontaneo, risulterebbe falsata; ed ella giungerebbe a sera stanca e snervata. Così accade a tutte le ragazze che si studiano di apparire belle rassomigliando ad altre creature: finiscono con il perdere la freschezza del proprio tipo originale e non interessano più. Diventano delle copie: più belle o più brutte, meglio o peggio riuscite, ma copie! E, ampliando il discorso, si può riconoscere che il difetto nella produzione cinematografica di molti paesi è quello di non darci la vita dei paesi stessi nella sua reale espressione, nei tipi e nei caratteri particolari, così come tutti sarebbero contenti di trovarli.

È l'esperienza che mi ha fatto comprendere quanto vere siano tali considerazioni; ed è un'esperienza che risponde del resto al mio temperamento. Di recente, poi, mi sono trovata dinanzi ad una difficoltà grave, improvvisa. Mi si era affidato il ruolo di Calamity Jane nel film di Cecil B. de Mille: LA CONQUISTA DEL WEST. Sapevo che si trattava di un carattere strano, alieno da ogni convenzionalismo e pregiudizio, animato da una inflessibile volontà di aprirsi una strada nel mondo non rifuggendo dai sistemi più folli pur di abbattere gli ostacoli.

Oggi, con la cosiddetta 'vita' che le donne si sono creata, con la libertà che guida le loro azioni, lo spirito di Calam non sarà

ORIGINALITÀ NELLA INTERPRETAZIONE

UNO degli elementi fondamentali di successo per una produzione cinematografica è l'originalità nella interpretazione. Non è vero che il pubblico prediliga alcuni speciali tipi e che, in conseguenza, il produttore debba cercare elementi che più si accostino a quei tipi. Il successo - tranne casi rarissimi e che potrebbero essere discussi ed inficiati agevolmente - è in stretta relazione al carattere che un attore riesce ad esprimere. Qualunque sia tale carattere, purché si distingua dagli altri che lo circondano. Un grande produttore americano, a proposito di un debuttante che si specchiava in Clark Gable, dette un giudizio molto espressivo: «Carta carbone! Per quanto la dattilografa sia attenta e la macchina perfetta la copia risulterà sempre notevolmente diversa dall'originale!».

Il fenomeno del divismo ha portato ad un tipo di eroina che ha finito col perdere ogni suggestione ed ogni interesse. Lo spettatore trovava in tizio o in caio espressioni di sempronio. Tutto, - il modo di comportarsi, di camminare, di sedere, di fumare, l'espressione del viso - altro non era che una somma di ricordi riferentisi ad altre creature umane che con la loro originalità avevano interessato il pubblico. E un carattere originale e inconsueto, anche se strano, anche se ricco di contrasti, anche se talvolta angoloso e urtante di primo acchito il gusto del pubblico, si salva sempre.

Prendiamo, ad esempio, due donne che sono completamente fuori dalla vita ordinaria nel modo di concepire l'esistenza e di tradurla nella realtà: Mae West e Katharine Hepburn. Ebbene, il pubblico ha compreso la naturalezza della loro espressione, che non si è piegata ad esigenze di regia e di truccaggio, e, quantunque così diverse, le ama ambedue, sia pure per differenti motivi.

Imitazione: ecco la rovina vera del cinema in generale. Eppure,



facilmente compreso: ed era qui uno dei problemi principali da risolvere. Bisognava creare, in una parola, quella atmosfera che avesse potuto ricondurre lo spettatore a cinquanta o sessanta anni addietro in modo da permettere una esatta valutazione del carattere che si voleva rappresentare. Miss Marta Jane Canary, soprannominata Calamity Jane, è un po' il tipo della donna 'emancipatissima' di oggi: trasportata nel suo tempo rappresenta uno di quei tipi femminili la cui forte individualità può sfiorare il crimine! Certo è oggi per noi difficile comprendere il carattere di tali donne. Coloro che hanno rievocato la vita di una Regina Elisabetta, di una Lucrezia Borgia, di una Caterina di Russia, di una Maria di Scozia o, per risalire molto più indietro, di una Cleopatra, han finito con il far perdere la bussola a chiunque volesse avere un'idea precisa del personaggio. Siamo passati dalla disanima feroce ed indubbiamente esagerata dei loro peccati e delitti, alla più allegra e fantasiosa delle riabilitazioni, dalle offese più atroci alle difese più spinte. Ebbene, anche qui ritorna la mia tesi: il pubblico, piccolo o grande, si appassiona in modo estremo alla originalità di chi nella vita o sulla scena ha manifestato una individualità ben pronunciata. Nel caso specifico di Calamity Jane si trattava di una donna piena di errori, tutti suoi, ma che riassumevano, come ebbe a dirmi De Mille prima che iniziassi il lavoro, gli errori del suo tempo.

Per tornare alla tesi principale di questo mio articolo voglio accennare anche al problema *voce*. La mia non è una voce robusta, decisa, volitiva: più che altro è una voce bizzarra, variabile. Mi sembrava, in conseguenza, che non potesse rispondere al carattere della figura che ero chiamata a rappresentare. Ma De Mille, che ha una indubbia esperienza degli elementi che sono fondamentali per il successo commerciale di un film, rispose ai miei dubbi con queste parole: «Nessuna preoccupazione: la voce è uno degli elementi integranti della personalità di un attore». Con ciò voleva dire che, considerata io adatta alla parte, lo ero non per taluni elementi, ma per il complesso, ivi compresa la voce, nella sua naturale dizione.

Ed anche questa è una verità, nel mondo del cinematografo. Educare una voce a quelle che sono le necessità del parlato è logico, evidente; ma piegare il carattere della voce a quello che è un «sistema di recitazione» è un grande errore.

Katharine Hepburn ha una sua voce che potrebbe sembrare non bella: ma è sua; lo stesso deve dirsi per altre attrici come Helen Hayes o la Garbo. Sono voci che possono piacere o meno ma rappresentano tuttavia una parte essenziale nella personalità delle attrici. Anche la Fiske o Maude Adams o David Warfield e Richard Mansfield avevano delle voci bizzarre, poco belle, tremolanti, eppure imposero la loro arte sui palcoscenici americani al punto tale che le scuole di declamazione li presero ad esempio.

Oggi i frequentatori del cinema hanno anche quel che si chiama 'giudizio dell'udito'. Una parte notevole del successo di un attore sta nel timbro, nel colore e calore della voce. Problema, questo, che si pone anche per il doppiaggio. Il pubblico si è accorto immediatamente della sostituzione di voce e talvolta un minore successo di un film lo si è dovuto alla sorpresa da parte dello spettatore di non trovare 'quella voce' che si era immaginata espressione di un Gable o di un Cooper, di una Garbo o di una Hepburn.

Io, ad esempio, mi sono sempre divertita per le profonde e robuste voci baritonali degli attori che interpretano la parte dei cowboys: eppure essi non imitano la realtà. Han creato un carattere, un tipo originale nella dizione e si resta stupiti del modo con il quale cantano le loro ballate, della finezza dell'espressione, del loro lamento in falsetto, di quella specie di sussurro a mezza voce con il quale esprimono le loro melodie. Riassumendo: il cinema è veramente, realmente una cosa seria. Anche nei dettagli occorre la cura estrema da parte di chi vuol produrre un soggetto che riesca ad interessare il pubblico. Come tutte le cose serie della vita, il cinema ha bisogno di appassionare e di suscitare emozioni. E l'originalità è una delle fondamentali ragioni di successo, in tutto: nei soggetti come nella messa in scena, nella interpretazione come nella voce degli attori.

JEAN ARTHUR



IL GALATEO AL CINEMA



Fred... Br...

Sono certo che se tornasse al mondo Monsignor Giovanni della Casa, riscriverebbe il Galateo, dedicandolo stavolta ai realizzatori di film; nessuno escluso: cioè produttori, registi, attori. Vi assicuro che quel dimenticato trattatello, oggi più che mai, si accosta con rinnovata attualità alle ombre dello schermo, assimilate da tutti, grandi e piccini, più di qualunque libro o romanzo. Persino la moda, certe volte, si mette a correr dietro al cappellino della diva o alla giacca sportiva di un Mac Murray. Certi usi e certi costumi della vita moderna — e forse a dirlo può sembrare un'esagerazione — nascono e vivono proprio per merito di questo o di quel film. Chissà che un giorno filosofi e sociologi non debbano accorgersene.

Ecco dunque la necessità di una profonda conoscenza del Galateo moderno. Vogliamo cominciare dai registi, che dovrebbero essere i capitani della "nave scenario"? E, senza falsi pudori, vogliamo dire alcune dolorose verità? Beninteso, considerando il regista come despota della situazione, cioè come colui al quale tutti, dall'operatore alla diva, debbono assoluta e sicura obbedienza. Giacché non è vero che la cura di certe futili forme della convivenza sia una cosa inutile. L'educazione arriva e arriverà sempre a forme di morale perfezione proprio attraverso le strade dell'arte e finora, checché ne pensino taluni intellettuali, è proprio la settima arte quella che è più vicina al popolo. Basta buttare uno sguardo sulle statistiche degli ingressi nelle sale del cinema per convincersene. In Italia, come in tutto il mondo. Appena negli spettacoli dello sport, e non sempre, con manifestazioni a intervalli di settimane, talvolta l'affluenza del pubblico è maggiore. Ma il vero ed il solo spettacolo moderno rimane tuttora il cinematografo ed è a questo spettacolo che la folla dedica le ore che un tempo trascorrevano in compagnia di qualche libro o al teatro di prosa.

Beninteso qui si parla di una educazione di atteggiamenti, ossia di una forma pratica e comune più vicina ad una estetica esteriore di modi che ad una vera e propria educazione di sentimento. A quest'ultima il cinema arriva semmai attraverso espressioni di poesia, ma sempre dopo la realtà viva della vita.

Quasi diventano parole d'oggi, quelle del meticoloso Monsignor della Casa: «Educazione: luce che risplende dalla convenevolezza delle cose, che sono ben composte e ben divise l'una con l'altra, e tutte insieme: senza la qual misura eziandio il bene non è bello; e la bellezza non è piacevole».

Nessuna arte, quanto la cinematografia, ha fatto mai vedere così da vicino i cosiddetti dettagli dell'esistenza umana in movimento: primi piani senza trucchi. Per la letteratura, anche attraverso quella dei grandi, occorre sempre il fuoco dell'immaginazione o della fantasia. Rifare cioè dentro di noi le immagini scritte. Con lo schermo la vita degli altri, in fantasia, si è spalancata davanti al nostro sguardo, senza ritegni. Il protagonista non è più celato nel segreto del personaggio immaginato: vivo semmai dietro le parole. Attraverso lo schermo possiamo accompagnare il personaggio e vederlo vivere in ogni atteggiamento e in ogni luogo; ecco infatti nascere nei film la moda del così detto intimismo della camera da letto e si comincia a tener compagnia a Gary Cooper in *È ARRIVATA LA FELICITÀ* mentre il sarto gli misura i vestiti, o a Clark Gable mentre si insapona il viso e si fa la barba. Il regista William Seiter arriva addirittura in *NEL MONDO DELLA LUNA* a farci assistere alla toilette notturna in vagone letto di Margaret Sul-lavan e di Henry Fonda, con gargarismi e pulizia di denti. Il pubblico si abita a spiare i suoi beniamini in ogni momento. Si raggiunge così la retorica dell'antiretorica, per la quale la cinematografia moderna ha fatto scendere i personaggi dalla torre d'avorio nella quale rimanevano imprigionati nei film dei periodi passati o nel vecchio teatro di prosa, quando l'interprete appariva in abito di gala ad ogni ora del giorno e non per rispetto alla verità della trama ma per incantare gli



spettatori. Vi ricordate i frak di Mario Bonnard o le tolette da sera di Francesca Bertini, sotto il sole?

Il salto è stato improvviso e necessario e lo schermo si è avvicinato d'un balzo ad un realismo d'arte fatto di chiaro convincimento, vincendo gli scrupoli di un formalismo saturo di finzione. E i registi, soprattutto quelli americani, hanno rotto i ponti con quella che poteva essere la legge dello spettacolo teatrale, obbligando l'attore a togliersi la maschera della convenienza, per obbedire unicamente alla verità. Taluni registi non hanno avuto paura neanche di esagerare, pur di riprodurre i momenti della vita nella loro scintillante verosimiglianza, descrivendo cose che prima, né al teatro né al cinematografo, si osava avvicinare. Ed è proprio per questa innovazione di stile e di maniere che ritorna attuale la necessità di una profonda conoscenza del vecchio e sempre nuovo galateo.

Lo schermo è diventato nella civiltà moderna una palestra di quotidiana educazione. La valutazione della sua potenza non è forse riconosciuta da tutti, giacché tale forza di propaganda non scorre a fior di terra, ma scivola il più delle volte silenziosa e sotterranea portando al mare della folla un contributo d'insegnamenti, di prove, di conoscenze assai più di quanto possano riuscire a portare le altre forme di spettacolo. Tutti i film, brutti o belli, diventano propaganda. Gli Stati, e soprattutto quelli forti, per grazia di Dio se ne sono accorti e non guardano più allo schermo con quella distratta e dannosa indifferenza con la quale venivano considerate le produzioni cinematografiche di venti anni fa. Si può dire che tutti si accostano alla finzione del film con una fantasia piena di fede: ossia gli spettatori, e soprattutto i giovani, evadono con assoluta credulità dai loro ambienti, talvolta modesti, per buttarsi nella illusione di scenari fastosi e per vedere da vicino vita, paesi, città, case, personaggi che fino a ieri restavano nell'ombra e nella nebbia di una sforzata ed arida immaginazione. A lato di quella che deve essere la base morale e soprattutto politica di un film, ecco dunque elevarsi una necessità che può sembrare futile, e non lo è: l'obbedienza a talune forme di estetica, la quale riguarda i cosiddetti dettagli di un film.

Molti registi sembrano addirittura ossessionati da certe non inutili leziosaggini. Vi ricordate Freddie Bartholomew nel film diretto da John Cromwell, LORD FAUNTLEROY, quando è seduto a tavola con il burbero zio? Gli atteggiamenti di quel bravo ragazzino raggiungono una grazia di stile e di compostezza indispensabile alla elegante armonia degli ambienti e della vicenda. Anche quando, per necessità di trama, il regista americano è costretto a descrivere 'interni' poveri, potete pure star sicuri ch'egli cercherà sempre di camuffare con una forma talvolta arbitraria la realtà pessimista; eccoci allora alla descrizione di cucine piccole ma linde, di tavole apparecchiate con una modestia pulita. Siamo nel falso? Forse. Ma in un falso necessario, perché non disturba.

Un dettaglio sbagliato può far cadere nel ridicolo anche un film drammatico. Colpa del regista o dell'attore? Colpa di tutti e due. Non è

molto che abbiamo rilevato degli errori che si potevano commettere all'epoca dei primi film, quando il regista si trovava costretto ad 'epatér les bourgeois' e infiocchettava la diva e la fasciava con drappi di raso, incoronandola con cappelli a larghe falde dalle piume di struzzo. Uomini in vestito da sera quando dovevano, per necessità di situazione e di tempo, indossare un abito da passeggio; dive con vesti a coda e cappelli da parata per girare una scena all'aria aperta, in un giardino o in un caffè di città in pieno mezzogiorno. Ed infine i dettagli che riguardano la schiera delle comparse le quali

bisogna sempre renderle degne, almeno in apparenza, della massima o del massimo interprete; anche a costo di sacrifici. Evitare quindi quelle scene di deprecata descrizione di ambienti mondani nelle quali la 'diva interprete' vi appare come la regina della festa, mentre tutti gli altri invitati si aggirano per le sale come parenti poveri ospitati per pietà.

Non c'è da farsi illusioni: il pubblico vede tutto e mentre certe finzioni della ribalta, fatte in tutta economia, possono pure apparire in luce di dignitosa realtà, al contrario sullo schermo certi ripieghi saltano agli occhi, nudi crudi e ridicoli.

Ad Hollywood, per questa che può sembrare una stupidaggine, hanno inventato addirittura un mestiere: quello del 'cercatore di peli nell'uovo', il quale deve essere un piccolo despota supervisore che non ha altri incarichi all'infuori di guardare le comparse dalla punta delle scarpe alla pettinatura, di osservare le mani, i vestiti, i gioielli, finti o veri, di guardare e riguardare la scena preparata, tavola da pranzo o camera da letto o da bagno, di giudicare i disegni della cravatta del divo, il vestito, il cappello. E tutti gli debbono assoluta obbedienza: dal regista celebre alla diva che guadagna milioni di dollari.

FABRIZIO SARAZANI



Novi e film in cantiere



Elephant Boy di Flaherty

Londra, marzo

L'ULTIMO film di Alexander Korda, L'INVINCIBILE ARMATA, è stato testé presentato in prima visione al 'Leicester Square Theatre'. Avvenimento di interesse particolare: si tratta infatti del primo di un nuovo gruppo di film, recentemente completato agli ordini del famoso regista-produttore; e, si può dire fin da oggi, con segni chiari di buon augurio per il futuro. Prodotto sotto la supervisione personale di Erich Pommer, il film racconta un episodio romantico dell'epoca elisabettiana sullo sfondo del pericolo incombente da cui era minacciata l'Inghilterra: l'INVINCIBILE ARMATA degli Spagnoli. L'opera culmina in una sequenza finale di grande effetto: l'incendio dei navigli spagnoli, e la cerimonia di ringraziamento presieduta dalla stessa Elisabetta.

Il ruolo della regina, che domina tutto il film, è svolto con eccezionale sensibilità e dignità dalla ben nota attrice teatrale Flora Robson, indimenticabile regina-madre nella GRANDE CATERINA di Czinner;

sono, Amleto molto applaudito in una versione integra, senza tagli (oltre quattro ore di spettacolo!), della grande tragedia di Shakespeare.

Un'altra produzione di Korda è pure l'ELEPHANT BOY di Flaherty, realizzato nella giungla del Mysore in India. La presentazione del film è molto attesa dagli estimatori della nobile e geniale fatica solitaria di Flaherty: NANUK, MOANA, e L'UOMO DI ARAN non saranno tanto presto dimenticati. Il protagonista di ELEPHANT BOY è un ragazzo, Sabu, nato e cresciuto tra gli elefanti: quantunque del tutto vergine e selvaggio (ha lasciato il suo villaggio natale solo quest'anno, quando Flaherty lo ha condotto con sé

ed il suo grande nemico, Filippo di Spagna, è impersonato da Raymond Massey (il crudele ambasciatore francese di PRIMULA ROSSA), il quale attualmente ottiene un buon successo in DREAMING LIPS. LABBRA SOGNATRICI è la versione inglese del vecchio film tedesco tratto da *Melo* di Henri Bernstein che per la prima volta presentò Elizabeth Bergner all'entusiasta pubblico britannico. In questo film, curiosa coincidenza, il Massey appare ancora in vesti spagnole; per modo di dire, poi che il suo nuovo personaggio iberico è un celebre violinista 'in borghese' (nella versione italiana, altra volta, affidato alla recitazione di Cialente): e di sua nascita l'attore è canadese. L'eroe dell'INVINCIBILE ARMATA, un giovane che compie gesta di notevole audacia al servizio della regina, è Laurence Olivier, fresco fresco del grandissimo successo riportato giorni or

in Inghilterra), il fanciullo si è rivelato un 'astro' infantile di notevole abilità.

Il regista Josef von Sternberg ha dato trenta giorni fa il primo giro di manovella per il film I CLAUDIUS a Denham. Nella prima sequenza condotta a termine, appariva Charles Laughton-Claudio nella sua fattoria di Capua prima di esser chiamato a Roma, alla gloria e all'Impero; subito dopo si poteva vedere la stanza da letto della perversa imperatrice Livia. Pareti coperte di enormi mosaici raffiguranti gli dèi e i grandi guerrieri romani, busti del precedente imperatore (Augusto), coperti di velo nero, tutt'in giro nella stanza, e sul letto, regalmente sdraiata, Flora Robson-Livia in un abito di pelliccia. Flora Robson sembra destinata a subire truccature difficili ed scomode. Per 'fare' Elisabetta, il suo naso e i suoi lineamenti vennero completamente alterati, e perfino più complicata è stata la sua 'trasformazione' in Livia. Per tre ore ogni mattina ella deve sottoporsi all'opera del truccatore. La sua Livia è una donna vecchia e dissoluta con la pelle grinzosa e pendente. Occorre più di un'ora per aggiustarle in capo la complicata parrucca grigia arricciata: e perfino il dorso delle sue mani dev'essere trattato in modo speciale, si da apparire aggrinzito e rugoso.

In uno dei più grandi teatri di Denham lo scenografo Vincent Korda (recentemente impegnato in REMBRANDT) ha eretto una vasta costruzione che rappresenta l'interno dell'antico palazzo del Senato Romano. Da pochi giorni appena sono state iniziate le scene in cui appare Merle Oberon-Messalina.

Alfred Hitchcock, il maestro del 'giallo'

Molti considerano Alfred Hitchcock il maggior regista cinematografico d'Inghilterra. Dentro il mese di marzo egli inizierà presso i teatri della Pinewood un nuovo film 'giallo' adattato da un libro di gran successo intitolato A SHILLING FOR CANDLES (UNO SCILLINO PER LE CANDELE). Il racconto comincia, naturalmente, con un delitto e si sviluppa in un emozionante inseguimento attraverso i campi. Stavolta Hitchcock vuol dimostrare sopra





Il regista Hitchcock - dirige - aggrappato alla macchina da presa - una scena di 'Secret Agent'

(Gaumont-British)

tutto come un'avventura piena di colore e di fatti possa capitare a chiunque in un giorno qualsiasi della vita. Il film si svolge sullo sfondo della campagna inglese e delle città della costa del Sud: qualcosa di simile abbiamo già visto in un altro vivace 'giallo' dello Hitchcock: IL CLUB DEI 39. Il nuovo film vedrà i protagonisti correre trafelati in ambienti 'normali': ritrovi di operai sulle strade maestre, penitenziari provinciali, corti di tribunali, alberghi in riva al mare, osterie di campagna, stazioni di polizia rurale, fattorie. Personaggi di primo piano: un uomo inseguito, una ragazza avventurosa, un allegro vagabondo.

Hitchcock è mitemente amaro verso alcuni produttori. Egli ha detto recentemente: «I loro film vanno in giro pel mondo dando l'impressione che gli inglesi vivano in graziosi cottages o nei bar, e parlino con le labbra storte o come se avessero un osso di prugna nella gola. Totalmente ignorato è quello strato vitale dell'umanità britannica che è la classe media. Sono dimenticati gli uomini che prendono gli autobus in corsa, le ragazze che si pigiano nella ferrovia sotterranea, i viaggiatori di commercio, i giornalisti, le manicure. Se noi inglesi ci dovessimo educare soltanto mediante il cinematografo, conosceremo molto meglio la vita della classe media americana di quanto non riusciremo a sapere quel che accade alla gente

inglese che riempie i treni e i tram nelle ore di punta. Il cinema americano ha saputo utilizzare il dramma della gente comune e continua a farne la base di otto film su dieci».

Hitchcock stesso fa soprattutto assegnamento sulla scena comune, sul tipico ambiente di ogni giorno, come sfondo sul quale far risaltare per contrasto i 'melodrammi' animati ed eccitanti che i suoi film descrivono. In questo egli ha indubbiamente abilità e successo. BLACKMAIL, MURDER (ASSASSINIO), THE MAN WHO KNEW TOO MUCH (L'UOMO CHE SAPEVA TROPPE COSE), con Peter Lorre e Leslie Banks, IL CLUB DEI 39: tutti film basati sulla medesima tecnica fondamentale, nei quali spiccava sempre un'atmosfera inconfondibile e marcata. 'Atmosfera' infatti è una parola vitale: è la chiave per Hitchcock come lo è per un Fritz Lang.

In SABOTAGGIO (protagonista Sylvia Sydney), l'ultimo film di Hitchcock, egli fa una cosa veramente audace. Dopo avere attirato con cura tutta la simpatia degli spettatori verso un fanciullo e un cucciolo in un autobus, manda in pezzi l'autobus con il suo prezioso e caro contenuto. Ne nasce una sequenza vibrante ed emozionante, nel creare la quale l'autore ha infranto una regola fondamentale del mestiere: un regista, cioè, non dovrebbe disporre con crudezza della giovinezza e dell'innocenza.

Ora Hitchcock sta studiando i vagabondi. Legge libri sui loro costumi e i loro caratteri, assorbendo la scienza della strada, perfino recandosi a visitare le prigioni provvisorie delle stazioni di polizia: tutto in vista del suo prossimo film.

A. VESSELO



'L'Invincibile Armata'

(London-Film)

un concorso per COSTUMI A

Fantasia, gusto, armonia sono le qualità fondamentali che si richiedono ad uno spettacolo; e quando diciamo 'spettacolo' intendiamo quell'unità - grata agli occhi, alle orecchie ed allo spirito - cui concorrono in egual misura la scenografia, la musica, la coreografia col suo variopinto gioco di costumi. Un semplice costume reca in sé, chiari, definibili all'istante, i segni della mentalità, del gusto, della 'cultura' di chi lo ha ideato; reca inoltre le caratteristiche dell'epoca in cui è stato ideato per l'uso comune. Ci sono tipi di vestiti che definiscono e riassumono un secolo; e, per chi sappia vedere, la più o meno rapida variazione dei costumi indossati, può dare la misura dell'intensità e della celerità dei movimenti sociali. Perciò è facile concludere che se la moda nasce con gli attributi del capriccio, a distanza appare quasi il risultato di un'evoluzione del modo di vivere.

2



1



Le nostre lettrici debbono dirci

l'epoca in cui furono di moda i costumi delle fotografie tratte dal 'Paradiso delle fanciulle'

e indicarci,

nei corrispondenti disegni di Mallo, gli errori anacronistici che credono di avervi trovati.

Le risposte vanno inviate alla Direzione di 'Cinema' (Concorso Costumi), via Lazzaro Spallanzani 1-A, Roma, non oltre il 30 aprile prossimo. Unire nome, cognome e indirizzo chiari e completi. Tra le soluzioni esatte verranno sorteggiati dieci nomi, ai quali invieremo 'Cinema' in abbonamento gratuito per un anno. Se tra le vincitrici ve ne fossero di eventualmente già abbonate alla nostra rivista, queste hanno facoltà o di favorirci il nome di una loro parente od amica alla quale fare invio in omaggio di 'Cinema' per loro conto, o di richiederci invece un abbonamento gratuito alla rivista mensile 'La Donna'.

CONCORSO

3



Pubblichiamo qui quattro costumi - tipici di quattro ben distinte epoche. Sono costumi che appaiono in **Il paradiso delle fanciulle**, film della Metro Goldwyn Mayer che, nel racconto della straordinaria vita di Florenz Ziegfeld, racchiude la storia del grande spettacolo moderno. Coi costumi pubblichiamo le rispettive schematizzazioni dovute ad uno dei più brillanti figurinisti italiani, il pittore Mailo (Mario Vigolo). Ma poiché il pittore Mailo ha voluto divertirsi commettendo nei disegni errori di anacronismo attribuendo al costume di una epoca qualche dettaglio, qualche particolare o qualche ornamento caratteristico di un'altra, abbiamo pensato d'invitare le nostre gentili lettrici a partecipare ad un Concorso tutto per loro. - Concorso che rappresenta una simpatica gara di gusto, di sensibilità, di cultura.

4

Il film 'Il paradiso delle fanciulle' che ha ispirato il nostro Concorso è stato interpretato da William Powell, Luisa Rainer e Myrna Loy sotto la direzione di Robert Z. Leonard. 'Il paradiso delle fanciulle' apparirà fra breve sugli schermi italiani.



SCENEGGIATURA DI UN QUADRO CELEBRE

L'INQUADRATURA che esula dal proprio campo per divenire un diversivo, l'inquadratura cioè che si compiace di se stessa, è paragonabile al dettaglio troppo invadente che nuoce all'insieme. Ma ormai tanto spesso riviste e fotografie pubblicitarie ci mostrano i passaggi più significativi di ogni film, che ci hanno abituati a considerare le inquadrature come a sé stanti. Vista così l'inquadratura è un tutto ben isolato e definito, che potrebbe rientrare nella categoria delle arti figurative, tanto rivela l'occhio di chi ha veduto sotto quel dato angolo. E, pur pensata come parte di un complesso - che è la sequenza -, risponderà a certe leggi che il regista applica, sì, secondo il proprio gusto, ma anche secondo una tecnica ormai acquisita.

Una inquadratura di Sternberg - come gusto - differisce sostanzialmente da una di Flaherty. Ambedue tuttavia rispondono a un requisito talmente ovvio, che finisce con il passare inosservato: il soggetto è perfettamente centrato.

Questa osservazione può parere superflua o addirittura puerile: Sternberg e Flaherty centrano l'oggetto o la persona che vogliono far vedere. Vero. Ma una delle principali regole - una volta insegnate nelle accademie - fa che il punto di maggior interesse di una composizione sia il terzo inferiore o superiore, o laterale, e mai il centro. Nell'*Adorazione dei Magi* il Correggio, che voleva far convergere l'attenzione dello spettatore sul Bimbo, non lo ha affatto situato al centro del suo quadro. Tuttavia il Bambino domina il quadro non meno della donna di Aran. Se si immagina di dover 'girare' la composizione del Correggio, l'azione potrebbe essere così scomposta:

Figura I. - La Vergine tiene il Bimbo sulle ginocchia. Bimbo e Madonna guardano il Mago con il turbante che si trova all'estremo destro del quadro. Fig. II. - Il Mago, guardando il Bimbo, prende dalle mani del servo il dono. Il Mago si avvicina con il dono (figura III - panoramica) fino ad inginocchiarsi e offrirlo (figura IV).

Figura V. - Dettaglio del Bimbo e del Mago inginocchiato.

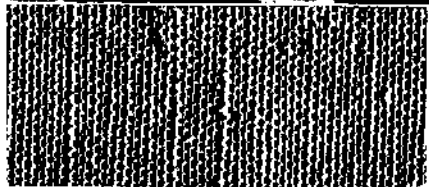
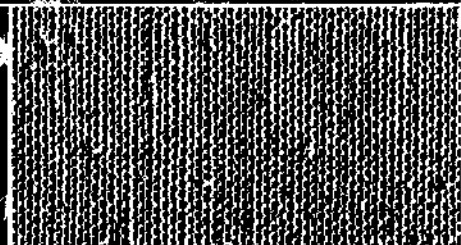
Tutta questa azione ha dovuto essere concentrata dal pittore in una sola visione. Per realizzare il 'fatto' lo ha scomposto nelle sue fasi. Per ottenere il senso del movimento, ha collegato la sua composizione con una serie di linee. Tutte queste linee convergono sull'oggetto. E particolarmente rigorose sono quelle che circoscrivono il movimento del Mago (uno in tre). Si potrebbero paragonare, queste, alle linee tracciate sul pavimento con il gesso per segnare il percorso di un attore.

Le singole immagini ricavate dal quadro potrebbero benissimo essere le inquadrature di una sequenza. In ognuna di esse il soggetto è perfettamente centrato e l'attenzione converge esclusivamente sul personaggio; anche per la seconda, in cui due persone sono in campo. Alla linea è stata sostituita la massa: al movimento, la stasi. Anche il movimento di panoramica tiene immutata, nell'ipotetico schermo, la testa del Mago.

L'inquadratura, benché descriva un movimento, presa a sé è di natura essenzialmente statica.

Se non sembrasse un giuoco di parole, si potrebbe definire il quadro dinamicamente statico, e l'inquadratura staticamente dinamica.

RENATO CASTELLANI



LE MERAVIGLIE DELLA TECNICA

II. DOPPIAGGIO dei film non è da considerarsi una soluzione soddisfacente del problema posto, al cinema parlato, dalla divisione delle lingue. Rappresenta perciò un fatto sensazionale che, poche settimane addietro, i tecnici siano riusciti a costruire una macchina da presa che permette di girare, contemporanea-

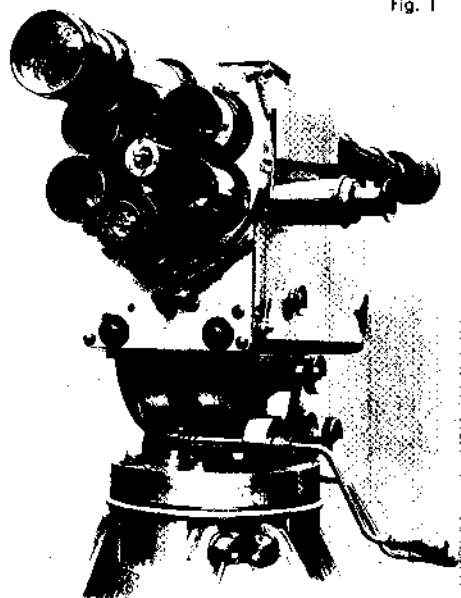


Fig. 1

mente alla versione originale, altre cinque versioni straniere! Come si vede dalla fig. 1, la macchina è munita di 6 obbiettivi; quello più grande registra, naturalmente, la versione originale (per es. quella americana), mentre gli altri registrano le versioni italiana, inglese, tedesca, francese e spagnola. La scena viene recitata da attori, poniamo, americani. In ognuno dei cinque obbiettivi minori si trova un filtro ottico, preparato in modo da lasciar passare soltanto quegli elementi che corrispondono alla sensibilità dei rispettivi Paesi. Meccanismo ingegnoso, che se basta per la parte ottica non basta però per la parte sonora, dato che il suono passa attraverso i filtri senza subire modifiche. Infatti, sulle sei pellicole corrispondenti ai sei obbiettivi, si registra l'identica colonna

sonora. Chi ha visto una colonna sonora, sa che il diagramma del suono non ha caratteristica di nazionalità: si vede una striscia serpeggiante che non è né italiana, né inglese, ecc. Immergendo però queste colonne, diciamo così di nazionalità *neutra*, in un bagno di sviluppo speciale, si riesce a specificarle nel senso desiderato. Il segreto, debitamente brevettato, sta nell'aggiungere ai bagni di sviluppo certi condimenti di carattere spiccatamente nazionale. Così, per es., nello sviluppatore per la versione italiana vien messo il sugo di pomodoro, in quello francese la 'bouillabaisse', in quello inglese il tè, in quello tedesco la birra bavarese, e così via. Ritoccati sui positivi eventuali errori di grammatica o sfumature dialettali, si può passare senz'altro alla proiezione, che risulta perfetta.

Un altro progresso tecnico di portata imprevedibile rappresenta la registrazione del film su filo, realizzata da Louis Lumière nelle filande di seta lionesi. È ovvio l'enorme risparmio di materiale e di spazio che si ottiene fissando su filo le immagini e i suoni, rimpiccioliti mediante una specie di microscopio. Ognuno dei quattro rotoli, rappresentati nella fig. 2, contiene la quarta parte di un film, ossia circa 600 metri. La pellicola vergine passa dai rotoli superiori, attraverso speciali organi di registrazione (pure illustrati dalla figura), ai rotoli inferiori. Il filo negativo va poi sviluppato nel solito modo. Per rendersi conto dell'importanza dell'innovazione, basti sapere che per il montaggio, che ha provocato finora tante polemiche e teorie fra registi ed esteti, basteranno ormai semplici sartine, e che le dimensioni delle macchine da presa e da proiezione si ridurranno ben presto a quelle di una scatola di fiammiferi. In seguito anche le sale di proiezione potrebbero ridursi alle misure di una normale stanza, se si riuscisse a ridurre, proporzionalmente, anche gli spettatori. D'altra parte, la piccolezza delle pellicole può portare degli inconvenienti. Ed è già accaduto che l'ultimo film poliziesco di Charlie Chan non ha potuto essere proiettato in tempo, perché la pellicola era sparita.

Lo stesso Charlie Chan svolse le indagini del caso e venne a sapere che il prezioso filo impressionato era stato adoperato, per isbaglio, per cucire un nuovo vestito da sera della moglie del direttore della sala di proiezione. Degno di rilievo è infine il fatto che il materiale del filo viene scelto secondo il carattere del film. I film di Sternberg, per es., si registrano su filo di rayon, mentre per quelli di George Cukor è preferibile il cotone.

La Lega della Decenza americana, ben nota per le sue campagne contro i film immorali, ha fatto munire i cinematografi degli Stati Uniti di un dispositivo, chiamato *Erotoscopia* (fig. 3).

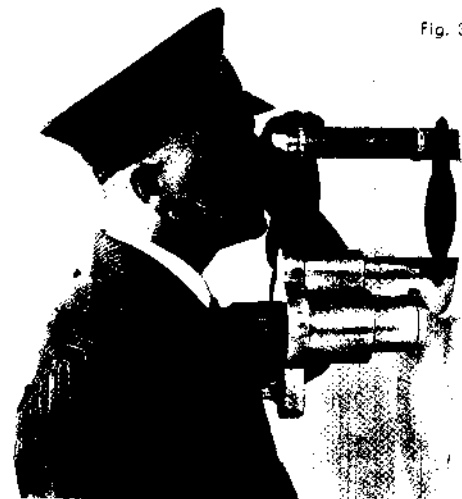


Fig. 3

Si tratta di un telescopio, irradiante forti raggi ultravioletti e quindi invisibili. Mediante questo strumento, un apposito custode è in grado di scoprire eventuali trasgressioni alla morale che avvengano nel compiacente buio della sala. I colpevoli debbono sborsare, durante l'intervallo, una multa, graduata secondo la gravità della colpa.

Ci sia consentita una osservazione storica. Sono state lanciate ultimamente dai giornali

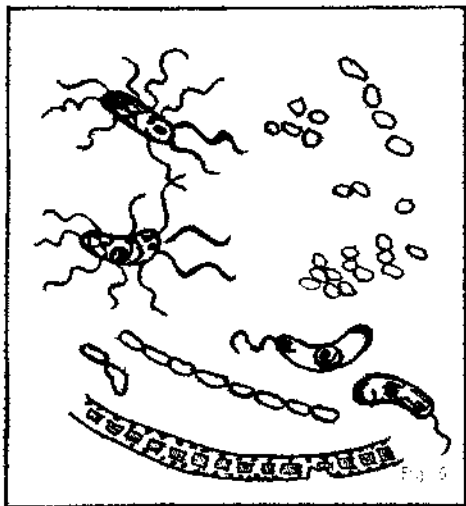


notizie sensazionali secondo le quali in un istituto biologico di Pekino sarebbe stato trovato il cosiddetto bacillo cinematografico, eccitatore del tifo omonimo. Va rilevato perciò che questa scoperta fu fatta già nel 1913 dal famoso batteriologo Paul Ehrlich (fig. 4).

Gli allora l'Ehrlich si accorse che nel sangue dei frequentatori delle sale cinematografiche circolava un bacillo, assente nel sangue degli altri uomini. (La fig. 5 lo mostra a destra, in confronto ad altri microbi). Con acutezza, egli attribuì all'attività di questo pericoloso animaletto la nuova malattia di cui i sintomi erano un tremolio nervoso e il nottambulismo. Avvenuto il contagio, dopo tre giorni, si verificava la «schermofobia», forte abborrimento di ogni proiezione cinematografica, la quale dopo altre due settimane di incubazione diventerebbe «schermomania» con conseguente sensibile abbassamento di livello nel portamonte dell'ammalato. La terza fase del male, infine, denominata dall'Ehrlich *fase attiva*, si manifesterebbe nell'incontenibile desiderio di diventare attore, regista o direttore di produzione. Sulla base di questa scoperta, si sta studiando in quell'istituto pechinese, sovvenzionata dalla Società Internazionale dei Direttori

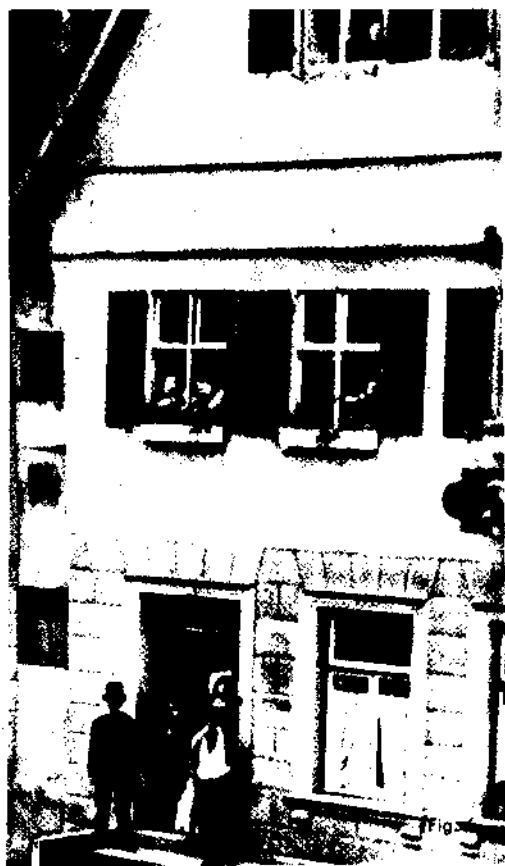


Fig. 2



di Teatri di Prosa, un vaccino anticinematografico, di cui basterebbero tre iniezioni agli uomini e diciassette alle donne per rendere completamente immune qualunque individuo dalle infezioni dell'immagine animata.

Attraversando, durante un viaggio, il piccolo paese di Gross-Afnam, ne abbiamo voluto intervistare rapidamente il personaggio più illustre, il quale deve la sua fama mondiale appunto al cinematografo. Si tratta della signora Emilia Closupper che vive ancora in quella modesta casa, dalla quale la sua ingegnosa trovata, che le ha fruttato parecchi milioni, ha iniziato la sua corsa trionfale nel mondo. Tutti gli iniziati sanno infatti che Emilia Closupper, negli ultimi anni dell'anteguerra inventò il cosiddetto *primo piano* che fu materialmente impiegato per la prima volta nella sua vecchissima casa. È appunto da una finestra del famoso 'primo piano' di questa casa (fig. 6) che la signora ci guarda mentre ci avviciniamo. Ricevuti gentilmente, sediamo in una poltrona co-



moda, regalata alla Closupper, per motivi d'ordine pubblicitario, dall'instancabile Cecil B. de Mille. Si impone una prima domanda: «Come mai riusciva la gente a costruire delle case prima della Sua bella invenzione? Mi spiego meglio, signora: come si combinavano nei vecchi tempi il pianterreno coll'attico, non avendosi nessuna cognizione del primo piano?» Emilia Closupper sorride: «Non si tratta tanto di un problema costruttivo, ma piuttosto di un'innovazione terminologica. Ricordo ancora il mio babbo buonanimo che diceva: «Di sotto abbiamo la sala da pranzo e la cucina, in mezzo le camere da letto, e sopra ci sono le stanzette delle mie figlie!» - spiegazione che fin dalla mia più tenera età mi sembrava insufficiente e vaga. Fu una rivelazione quando io, diventata padrona della casa, dissi a due registi cinematografici, saliti da me per fotografare il nostro municipio dalle finestre: Eccoci al primo piano! Allora i due registi - un americano, David Wark Griffith, e un italiano, Piero Fosco - non si presero neanche la briga di realizzare la scena che avevano in programma: partivano sull'istante per concretare nei loro stabilimenti le ispirazioni che avevano ricevute da quella mia semplice frase. Ma siccome in quei tempi i mezzi di trasporto erano lenti, riuscii a far brevettare la mia idea prima che si proiettassero i film *CABIRIA* e *INTOLERANCE*, in cui il pubblico - per la prima volta nella storia - poté ammirare i 'primi piani'. Ella tace per un momento, commossa. «Da quell'epoca mi arrivano continuamente assegni e vaglia postali da tutto il mondo: sono i diritti che le Case cinematografiche mi pagano per ogni primo piano realizzato». Sempre più curiosi domandiamo: «Certamente in seguito Lei avrà avuto contatto con molti personaggi interessanti del cinematografo...». La signora Closupper conferma e aggiunge: «Una volta mi è arrivato un vero pazzo, certo Charles Dreyer, regista del film



GIOVANNA D'ARCO, che si sforzò di persuadermi che bisognava utilizzare soltanto i primi piani e nient'altro. Soltanto primi piani! Era un'idea che, certo, mi conveniva commercialmente; ma il mio buonsenso subito si rivolse. Come!... niente pianterreno... niente secondo piano? Una casa senza portone per entrare e senza tetto quando piove! Era pazzo, vi dico, signorino! E con questa esclamazione ci ha lasciati.

Quante volte è stato detto che il cinematografo è un mezzo meccanico, troppo tecnico per con-



La donna dai cento volti

cedere l'opera d'arte! Quanti critici hanno affermato che non è possibile arrivare ad un'unità di concezione e di realizzazione con un numero così grande di collaboratori! Eppure siamo sempre lì: macchina da presa, teatro di posa, esercizio di collaboratori... Finché, recentemente, è arrivata in America Simone Simon e si è fatta accomodare il naso. Eliminando quel suo naso dritto, sembra non solo che la Simon abbia dato al suo viso quelle proporzioni anonime che l'intenditore chiama 'belle', ma che abbia anche svincolata in se stessa la potenza creativa di quelle armonie cosmiche a cui dobbiamo l'esistenza di tutto ciò che piace all'occhio e che finora, nel caso della Simon, si era vista ostacolata appunto da quel naso ostinato. Le nuove facoltà occulte della già graziosa e ormai bella attrice furono scoperte per caso. Un giorno, Simone Simon stava seduta davanti alla macchina da presa, studiando il copione di un nuovo film (fig. 7), quando, all'improvviso, la macchina si mise a girare. Sviluppato il negativo, si constatava la fedele registrazione del film quale era indicato dalla sceneggiatura - avvenimento, questo, atto a capovolgere tutti i metodi di produzione e a far contenti gli sceneggiatori che vedrebbero una volta tanto realizzato un film come l'hanno scritto. E l'avvenimento smonta anche le obiezioni degli avversari del cinema come arte, perché la pellicola viene concepita e immediatamente realizzata da un unico artista! C'è poi l'enorme risparmio di personale, di macchine, di tempo... Il film completo si registra entro un'ora e mezza! Ma c'è un altro grande vantaggio del sistema: come succede spesso, anche le capacità metapsichiche della piccola Simone Simon tornano a danno di quelle psichiche, cosicché la sua intelligenza ed il suo gusto corrispondono matematicamente a quella mentalità che si vuol raggiungere nella media produzione cinematografica e alla quale spesso, purtroppo, non si arriva, dato che fra tanti collaboratori si trova facilmente qualche elemento impuro. Nell'immaginazione miracolosa della nostra artista, invece, qualunque soggetto cinematografico si materializza precisamente in quella forma che piace al pubblico, specialmente i rifacimenti di film già fatti nel passato e che la Simon rievoca nella sua memoria - ciò che coincide magnificamente con l'attuale tendenza universale di dare una nuova perfezionata realizzazione a famosi film, girati molti anni fa. Guardate, per es., come Simone è riuscita a rinnovare le *ROGAZZE IN UNIFORME* (fig. 8), film di cui ognuno ricorda il crudo realismo e le stravaganze morali. Guardate come tutto è diventato dolce e pacifico e a che cosa sono ridotte le spiacevoli violenze drammatiche dell'originale: guardate i vestiti di seta bianca e i fiori! Film davvero moderno e virginale, dunque, e che garantisce un successo sicuro. Diremo infine che le registrazioni della Simon riescono perfette, salvo qualche piccola velatura quando passa il direttore di produzione o quando Simone ha fame, oppure qualche leggera deviazione quando le viene in mente una buona storiella o qualche cosa di simile. Ma siccome questi sono gli unici pezzi che occorre tagliare dai film di Simone Simon, il sistema rimane sempre molto conveniente.

chh



Tra le glorie meno divulgate di Hollywood è da notare una 'fanciulla dai molti volti', il che, per una donna, non sarebbe una bella raccomandazione. Ma, sebbene le cronache non siano precise su questo punto, anche Frances Hayden sarà, come la maggioranza delle stelle e delle asteroidi di Cinelandia, una brava ragazza. Per ora, il suo eccezionale valore cinematografico consiste principalmente in uno straordinario talento imitativo, e in una grande duttilità della sua fisionomia. Questa piccola bruna, piena di grazie, aspirante qualificata al titolo di 'stella', è tra le più ricercate 'sosie'. Fornita di una spiccata rassomiglianza con parecchie delle dive più in voga, capace inoltre di accentuarla opportunamente, la Hayden è spesso la sostituta, in speciali contingenze della lavorazione, dell'attrice principale. Recentemente ha fatto da 'doppio' a Glady Swarthout in *CHAMPAGNE WALTZ*. Spesso le tocca l'onorevole rango di ausiliaria occulta di June Tarvis, di Ann Sothorn, di Katherine Locke. • Ma i suoi tratti e la sua figura le consentono di marcare specialmente la sua somiglianza con Eleanor Whitney, Barbara Stanwyck, Ida Lupino, Sylvia Sidney, Mary Brian. Nelle tradizioni di Hollywood una troppo accentuata somiglianza con una diva, è sempre considerata come un elemento sfavorevole per una candidata alle glorie dello schermo. Una somiglianza generica con molte stelle, apre invece la carriera di 'sosia' che conduce fatalmente alle migliori possibilità. Infatti, la Hayden è stata recentemente scritturata per una parte primaria.

GRETA COM

SARAH Bernhardt, l'attrice che ha dato alla SIGNORA DALLE CAMELIE, Margherita Gauthier, la ottocentesca teatrale risonanza, non era che un osso e una volontà. Greta Garbo, che sta per darle la novcentesca risonanza cinematografica, è un fascetto di nervi, un languore, una cavernosità di contralto, due zigomi spiritualmente incisivi, e molt'altre cose ancora. I contemporanei della grande Sarah, razionalisti carnofili, vedevano benissimo quel che mancava alla loro teatrale Margherita Gauthier: noi, naturalisti romantici, vediamo tante cose in quella cinematografica, che, a volerla descrivere, non sapremmo dove cominciare. Per lo spettatore novecentesco, Greta Garbo è l'intersezione d'una decina almeno di primi piani emozionali. È il colore del tempo: si sente, si vede dappertutto, ma non si dipinge.

Quel ch'è sicuro è che la potenza spettacolare della Margherita Gauthier filmistica è la teatrale moltiplicata almeno per dieci, tante sono le nuove superficie emozionali che il film ha conquistate. Nessun film potrebbe meglio di questo dimostrare l'intensità sovracuta dell'emozione filmistica, in confronto con la teatrale. Il pathos è andato in profondità, a mano a mano che l'obiettivo conquistava all'occhio dello spettatore cinematografico nuovi piani inaccessibili a quello dello spettatore teatrale. Il cinema, questo gran ventilabro che da tutte le avventate immagini solleva una spiritualità come polvere dal grano, ha gittato qui nello spettacolo cumuli d'elementi visivo-realistici ben più profondi che quelli della scena teatrale e perfettamente omogenei nello spirito a quelli del romanzo di Alessandro Dumas figlio.

La DAME AUX CAMELIAS, di cui poi lo stesso Dumas fece un dramma, è una vecchia invenzione romantica che deve ancora la sua vitalità agli elementi veristici nuovi che ha fusi in un pathos perfettamente

I mezzi del cinema sono profondamente diversi da quelli del teatro: profondamente diverso è il "linguaggio" delle due arti. Tale diversità, come nel caso di MARGHERITA GAUTHIER - ossia nel caso della trasformazione di un lavoro teatrale in film - non può mancar di riflettersi sullo stile della recitazione e sul risultato estetico dell'opera. Basti pensare - in confronto alla distanza che separa l'attore teatrale dal suo pubblico - ai "primissimi piani" cinematografici che palesano allo spettatore i minimi dettagli dell'espressione di un volto, e hanno pensato alla sensibilità del microfono, capace di registrare il più lieve sospiro - in confronto all'intensità di voce necessaria sul palcoscenico. Ne risulta che la "Margherita" di Greta Garbo è "un'altra cosa" da quella di Eleonora Duse e delle maggiori interpreti teatrali del personaggio dumasiano, non soltanto per una differenza di sensibilità e di epoca, ma anche e soprattutto di "modo tecnico di espressione".



LE MARGHERITA

sentimentale e borghese. L'autore intendeva ritrarre con fedeltà un equivoco mondo in cui egli stesso aveva vissuto: un mondo appariscente e trambasciato, corrosivo soprattutto dalla febbre del denaro. Il denaro, come elemento realisticamente emotivo, era entrato in letteratura soltanto con Balzac: ed il Dumas, senz'esserselo affatto proposto, aveva dato con la SIGNORA DALLE CAMELIE una nuova più profonda drammaticità a questo motivo borghese per eccellenza. L'altro grande elemento realistico-patetico del dramma dumasiano era la tisi, intesa già come clinica fatalità, e come tale seguita su la scena. Ma, attraverso questa perfetta realistica volgarità di motivi, s'offriva un'opportunità magnifica ad una grande attrice. Ancor oggi, quella di Margherita Gauthier è una delle parti più attraenti che il teatro possa offrire ad un'attrice di talento. Questa grande agonia passionale e clinica in un mar di debiti, è ancora il supremo patetico del dramma borghese.



Col film, anche il regista Giorgio Cukor ha mirato innanzi tutto a far trionfare una grande attrice attraverso una lento-straziante agonia. E c'è riuscito a meraviglia: MARGHERITA GAUTHIER è, non v'ha dubbio, la più appassionante agonia che il cinema abbia mai mostrato alle folle. Si ha un bell'essere scaltriti dall'esperienza vissuta e dal senso critico: non c'è spettatore che resista all'emozione che questo film intensifica con lenta squisitezza, attraverso il realismo tenero e scintillante degli episodi ben più tremendamente persuasivi che la scena teatrale. Poiché anche la vita delle donne che abbiamo profondamente amate ci appare sovente al ricordo intessuta d'episodi

concreti in cui denaro e malattia hanno la loro parte, la Margherita Gauthier filmistica, così aderente in ogni attimo alla nostra esperienza vissuta, ce la rievoca d'improvviso con una nostalgia acra di rimorsi e voga di rimpianti.

Si assiste qui ad una agonia che non è remota e tutta lineare come la teatrale ed ha invece la macerazione, il palpito, l'acuto odore clinico, si direbbe, di quelle cui siamo passati vicini. La morte permea qui troppo sensibilmente il nostro spirituale tessuto, perché si possa resisterle a ciglio asciutto, come si potrebbe fare in teatro. Greta Garbo, questa infatuatrice dalle

inafferrabili sopracciglia, diventa qui per la prima volta da molt'anni qualcosa di più profondo: un'animatrice.

Per questo, MARGHERITA GAUTHIER è destinato a restar come un classico tra i buoni film gretagarbiani: come il più perfetto ed il più emozionante ad un tempo, come il più artistico ed il più avveduto. Qui l'attrice ha raggiunto il suo più delicato equilibrio ed insieme la sua più impressiva efficacia.

Il film ha dato insomma all'agonia, come realistica fatalità clinica, una forza di suggestione e di persuasione che avrebbe, non v'ha dubbio, sorpreso lo stesso Dumas se avesse potuto, di improvviso, mettersi al nostro posto a vedere la Margherita Gauthier non più teatrale ma cinematografica. Egli stesso, certo, non avrebbe mai immaginato che la sua Signora dalle camelie



potesse ringiovanire in questa realistico-clinica direzione, come creatura straziata non solo nella zona affettiva ma anche in quella più segreta ed essenziale in cui inaridiscono le fonti della vita. Tutto il nostro genio artistico sta qui: nel saper far parlare, con un primo piano, due mani d'agonizzante innamorata 'nel rampeggiar delle cui vene - come Shelley diceva - l'eloquente sangue narra una ineffabile storia'.

Tutte le altre finozze del film, anche se notevoli, mi paiono secondarie in confronto di questa che corrisponde così bene al genio vitalistico del secolo. Giorgio Cukor ha saputo esser qui, in questa indimenticabile agonia, un vivido realista, un narratore eloquente senza indiscrezioni. L'atmosfera ottocentesca ha preoccupato qui meno colui che pareva per vocazione un rievocatore specializzato dell'Ottocento, e lo era soltanto per occasione. Il quadro ottocentesco, come atmosfera, resta pur sempre vivo anche in MARGHERITA GAUTHIER. Lo direi anzi, per qualche lato, più fresco, più immediato. Qualche scenetta di costume, nell'equivoco 'mondo di mezzo' in cui la Traviata vive, ha un piccante saporoso, alla Daumier: ma il pregio maggiore resta nel fuoco tutto americano con cui gli attori agiscono, nell'aitanza atletica e ben poco sentimentale, tutto sommato, di Robert Taylor, un Armand Duval bel ragazzo per tutti i tempi, da far perdere la testa alla prima attrice, si chiami Sarah Bernhardt o Greta Garbo...

Musiche buone, con un opportuno ritorno alla verdiana *Traviata*, senza cui lo spettatore italiano si sarebbe sentito addirittura spaesato.

EUGENIO GIOVANNETTI

HARRY WARNER IN ITALIA



Napoli, 13 marzo.

A distanza di pochi mesi dal soggiorno in Italia di Jack Warner, capo di produzione degli stabilimenti di Burbank's City, è giunto nel nostro Paese il più anziano dei Warner, Harry, Presidente della omonima organizzazione, accompagnato da Mr. Sam Morris, direttore del Reparto straniero.

L'intensa ed energica biografia di Harry Warner è sinteticamente riassunta dalla motivazione con cui l'Università Rollins della Florida gli conferì il recente titolo onorario di Humanity Doctor: 'Mr. Warner fu condotto in questo paese dai suoi genitori, all'età di sette anni. Educato nelle nostre scuole, giovanissimo, risolve la sua attività e i suoi precisi intendimenti alla nascente cinematografia, contribuendo energicamente a portarla al suo attuale sviluppo. I fratelli Warner, attraverso la Vitaphone, furono i primi produttori a dare impulso al film sonoro. Furono anche i primi ad sperimentare il colore sullo schermo, mentre continuano infaticabilmente a studiare ed a realizzare le possibilità cinematografiche della migliore letteratura mondiale'.

Un marzo straordinariamente isterico aveva preparato uno dei suoi mattini più gloriosi per l'entrata del Conte di Savoia nel golfo di Napoli. Per quanto indaffarato, il quarto d'ora dello sbarco è ancora uno di quelli in cui meglio si riesce a bloccare gli uomini che, appena rimesso il piede a terra, saranno riufferrati dal turbine della loro attività.

Mario Zama, Direttore Generale della Warner Bros. italiana, ha voluto farci salire a bordo con lui. Varchiamo una siepe di shake-hands e di macchine fotografiche. Come nella classica fiaba, non ci sono concesse che pochissime domande. Vogliamo anzitutto sapere da Harry Warner quale sarà l'indirizzo della sua imminente produzione, in rapporto agli attuali sviluppi ed indirizzi della maggiore cinematografia mondiale.

— Come ebbi recentemente ad esporre in un'adunanza ai miei capi di produzione, il mio personale programma è di mettere in cantiere esclusivamente produzioni di grosso calibro, ed in ispezial modo produzioni capaci di incontrare un sincero favore da parte del pubblico internazionale. Abbiamo scartato i lavori di limitato contenuto spettacolistico, di scarsa pensiero, di tema frusto o comunque abusato; eliminato insomma tutta quella produzione che fa numero e non sostanza agli effetti della missione culturale e sociale che lo schermo ha e deve avere.

— In base a quali criteri impostate lavori, per argomento esecuzione e regia nettamente eccezionali, come per esempio il SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE? Come giudicate il contegno del pubblico di fronte a produzioni di questo genere?

— Il pubblico è stato, di fronte al SOGNO, intelligentissimo come d'altronde è sempre. Non è un despota capriccioso; sapendo di poter avere sempre ragione, si vale di questa sua prerogativa in una maniera straordinariamente illuminata. Naturalmente non ha reagito al SOGNO con l'adesione clamorosa, bensì con una tranquilla, meditata, direi quasi 'ruminata' comprensione. Allo Shakespeare del SOGNO nonché a Reinhardt, che oggi detiene per unanime consenso il segreto della messinscena di quel capolavoro, noi avevamo pensato prima di tutto perché un esempio di bellezza alza il tono della cinematografia mondiale e permette alla 'classe' così raggiunta di resistere per tutto il periodo successivo. In secondo luogo, credo che l'uomo d'affari, specie di affari cinematografici, per quanto presidente debba sempre, ad un certo punto, comportarsi come l'uomo che fa la grossa puntata. La nostra puntata era molteplice. Artistica, culturale e di prestigio. C'erano impliciti un atto di fede nelle superiori possibilità del mercato cinematografico, nonché la volontà industriale (che credo sana) di dare una dimostrazione di prestigio e di maturità della nostra organizzazione. Ritengo di poter affermare che la roulette ci ha contraccambiati con uno spettacoloso 'in pieno'.

Harry Warner parla rapido e incisivo, risponde con una straordinaria lucidità, dandoci l'impressione che anche le più ardue questioni si risolvano in qualche cosa di molto semplice e quasi ovvio. Alto, asciutto, essenziale nei tratti del volto e della persona, emana un fascino immediato, una corrente di simpatia, derivanti forse dalla sua intima forza di persuasione. Ci rivolgiamo ora a Sam Morris:

— In quali tipi di lavori si concreterà la vostra imminente produzione?

— Prima di tutto i nomi di due 'soggettisti' che non potranno non suscitare la vostra adesione: Mark Twain ed Emilio Zola. Di Mark Twain metteremo in scena IL PRINCIPE E IL POVERO, di cui sarà protagonista Errol Flynn. Se vi interessa, contiamo di dedicargli un milione di dollari. Quanto a Zola, ne abbiamo fatto il soggettista di se stesso, giacché vogliamo realizzare il periodo più drammatico della sua vita, non solo di scrittore ma di uomo: quello relativo all'appassionata difesa del capitano Dreyfus nel famoso 'affare' che divise la Francia (e non solo la Francia) al finire del secolo scorso. Centro del film, che si intitolerà appunto LA VERITÀ IN MARCIA, è la pubblicazione dell'accusa, che mise in pericolo l'indipendenza dello scrittore, ma che suscitò quell'opera e quella polemica di resistenza, conclusasi col riconoscimento dell'innocenza dell'accusato. Altro personaggio destinato ad interessarvi sarà senza dubbio Ludwig von Beethoven, di cui stiamo preparando una grande celebrazione cinematografica. Varrete forse sapere che cosa sta facendo la Warner in quel settore 'musicale', nel quale vanta qualche simpatico atout. Ebbene, si sta montando nei nostri stabilimenti un GOD'S COUNTRY AND WOMAN dove all'attrattiva della musica si agghincherà quella del colore.

Ma ora i nostri intervistati si trasformano in intervistatori. Si sta scendendo sul molo, vogliono informazioni turistiche sulla magia apparizione di Napoli.

LA SICUREZZA, PRIMA DI TUTTO

In un luogo dove ci sono tanti attrezzi, macchine, impalcature, come in un teatro di posa, dove le persone hanno sempre fretta e c'è un vivaci continuo, la sicurezza personale è la prima cosa da tener presente. Il regista del film, prima di tutti, non permette ad alcuno di correre rischi. In una scena di THE DEVIL IS A SISSY (che in italiano ha il titolo SIMPATICA CANAGLIA) quando si girava la scena in cui io cado su le rotaie del treno, due uomini erano posti ai lati della scena in posizione tale da non esser compresi nell'inquadratura e pronti a prendermi prima che le ruote del treno mi raggiungessero e prima che i miei compagni nel film, Mickey Rooney e Jackie Cooper (il film è interpretato nei ruoli di protagonisti da noi ragazzi) mi togliessero dai binari. Nel film CAPITANI CORAGGIOSI, in cui Mickey Rooney è ancora mio compagno, ci hanno dato uno speciale salvagente da portarsi sotto il vestito, durante la ripresa degli esterni in mare. Se per caso fossimo caduti in acqua, ci sarebbe riuscito molto utile perché, tra l'altro, le nostre scarpe erano molto pesanti.



Sopra: in 'Davide Copperfield' con W. C. Fields; sotto: in 'Capitani coraggiosi' con Spencer Tracy IM. G. M.

Nel teatro di posa c'è sempre qualcuno che sorregge (di solito è l'aiuto-regista) per farti sapere quando c'è qualche pericolo - una tavola sospesa, un lampadario. Quando dei pezzi di una scena vengono spostati da un teatro all'altro, vengono adoperate delle trattrici elettriche, ciascuna delle quali è fornita di un clacson come le automobili regolari.

Alla porta dello stabilimento c'è sempre un guardiano e nelle strade interne, fra i teatri di posa, ci sono metropolitani per regolare il traffico e far osservare alle attrici e alle automobili una velocità ridottissima. Quando noi attori ogni mattina entriamo dal portone centrale dello stabilimento, siamo indirizzati dalla polizia, e così alla sera, quando usciamo. Nei tre anni da che abito ad Hollywood non ho mai assistito ad un incidente serio durante la lavorazione d'un film (nemmeno nel terremoto di S. FRANCISCO); e questo perché ciascuno è messo nella condizione di non correre rischi.

F. BARTHOLOMEW



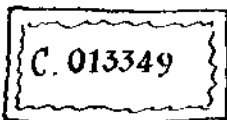
LA BORSA DEI SOGGETTI ★

BARACCA N. 7, di Carlo Italia - Ragusa.



Baracca N. 7: tiro al bersaglio. E c'è Loletta che ha messo in subbuglio tutti i giovani del paese. Quattro, poi, tenacissimi, non la ogni sera a tirar colpi e ad offrire, ciascuno come può, amore e felicità a Loletta. Quando giunge un altro concorrente - Guido, medico da poco laureato, figlio unico e ricco - essi si coalizzano contro di lui perché lo capiscono pericoloso. Ma Guido non s'impegna a fondo. Durante una sera di festa in casa sua (sono presenti anche i "quattro"), arriva il padrone del parco di divertimenti ad annunciare che Loletta ha un attacco di appendicite e che si sente molto male. Bisogna raggiungerla subito ed operarla. Naturalmente, oltre Guido, si muovono anche i "quattro" e cercano di rendersi utili come possono. Operata, Loletta sembra salva; poi si aggrava. I "quattro" sono infuriati contro Guido e gli gridano che ha ammazzato la ragazza; ma Guido sa il fatto suo e trova che non c'è proprio niente da disperarsi... anche perché Lola, nel delirio ha rivelato un segreto d'amore. Accusato al carrozzone, all'aperto, sono i "quattro" a vegliare anch'essi l'ammalata, e hanno capito che per essi ormai è la sconfitta. A casa, Guido ha la famiglia tutta contro di sé; anche Lola capisce che deve dimenticare. Ma i "quattro" allo spensierato amore hanno sostituito un profondo senso di umanità: vanno ad annunciare a Guido che Loletta è in fin di vita e questa volta, sembra, senza scampo. Guido scatta, esce. Il parco di divertimenti ha tolto le tende. Occorre raggiungere i carrozzeri, fermi ora in un paese vicino. I "quattro" sono con Guido. Alcuni fiori, caduti per caso presso il carrozzone di Loletta, fan presupporre il dramma già concluso. Con passo furente si muovono gli amici con Guido in testa, quando ecco una mucca, la caratteristica messica della Baracca N. 7. Guido affretta il passo: proprio nella Baracca N. 7 c'è Loletta, viva e fresca come mai, per lui.

SERIE C. 013349, di Amedeo Longo - Ragioneria Commissariato Provinciale - Bengasi.



Disoccupato da tempo e ingolfato nei debiti, un uomo riesce a trovare finalmente un impiego in banca. Un impiego? Part troppo son guai maggiori. Quest'uomo, infatti, è timido e il direttore della banca gli ha assegnato un compito adatto al suo carattere: egli deve rispondere, alla presenza dei clienti eventualmente danneggiati, delle inadempienze e degli errori commessi dagli altri impiegati della banca, dal direttore all'uscivola. Egli, quindi, a seconda delle circostanze, ha un grado diverso; ma non guarla una carta, non scrive un rigo e, malgrado ciò, è responsabile di tutto. Per questo l'hanno soprannominato "Passaguai". L'unica persona che sembra comprenderlo e compatirlo è la telefonista. Un giorno, Passaguai viene incaricato della vendita di un bicchietto di biglietti di una grande lotteria. Passaguai scaccia troppo la gente ma i biglietti riesce a venderli, meno uno. Questo nessuno lo vuole. Lo offre al direttore e uscita un putiferio. Il biglietto rimane a Passaguai. Viene il giorno della lotteria. Passaguai pensa a tutt'altro: ora in banca lo burlano e lo scherniscono; ma è proprio lui che ha vinto il primo premio: serie C. 013349. Non dice nulla. Incarica un notaio della riscossione e continua a frequentare la banca. È qui che il notaio viene a depositare la somma incassata e, per una ragione qualsiasi, impronta una questione. Naturalmente si chiama Passaguai e il direttore gli fa una lavata di testa; ma Passaguai se la ride e, fra lo stupore di tutti, rimbecca e si sfoga. Ora stara a lui di burlarsi degli antichi colleghi e lo farà diventando cliente della banca. Soltanto della telefonista non si burlerà; anzi...

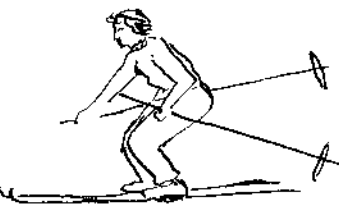
DOMANDO LA PAROLA, di Gianni Pons - Via Bocaccio, 43 - Milano.



Viene annunciato che avrà luogo a Roma il 1° Congresso di Vola-Vola (lingua internazionale tipo Esperanto). Da Londra, da Berlino, da Parigi e da Madrid giungono i quattro rappresentanti, quattro cari vecchietti, ai quali si aggiunge il rappresentante italiano, prof. Vitelli, che ha una figlia, Isa, innamorata di Mario, studente. Mario, naturalmente, segue Isa a Roma e quando il professore si reca al Congresso - di cui è Presidente - egli la raggiunge. Ma il Congresso non va tanto liscio. Innanzi tutto fa caldo e i congressisti - ce ne sono di ogni razza e nazionalità - si straggonno come srolaretti mentre il Presidente pronuncia, in Vola-Vola, il discorso inaugurale. I quattro rappresentanti di Londra, Berlino, Parigi e Madrid, in prima fila, non capiscono assolutamente niente e uno di loro balza in piedi gridando che l'oratore pronuncia il Vola-Vola in modo incomprensibile e chiede la parola: ognuno vuol dimostrare che la giusta pronuncia è la propria. Bufera e parapiglia. I vari vecchietti si accapigliano; volano cartelle, borse, calamai; il finimondo, da cui il prof. Vitelli esce con i vestiti a brandelli. Per lui, poi, non è ancora finita, perché, giunto in albergo trova Isa con Mario. Ma questa faccenda s'aggiusta facilmente, meglio comunque di quella del Vola-Vola, tanto più che i profes-

sori occupano in albergo camere vicine. Si spiano a vicenda perché non vogliono incontrarsi, ma la sera si trovano per fatalità tutti radunati nello stesso locale mondano. I vecchietti son pronti a scagliarsi l'un contro l'altro; il parapiglia ricomincia; ma val proprio la pena di bisticciarsi quando ci si può invece divertire? Eccoli raccolti ad una tavola comune. Allo spumante, il capotavola chiede la parola e brinda in Vola-Vola ma vien fatto tacere con una pioggia di stelle filanti e di palline.

DUE BUGIE, di Piero Totis - Martignacco (Udine).



Una nube di neve, un paio di gomme, e un paio di sci proiettati per aria: così si conobbero Lucia e Carlo, Lucia quella che era caduta, Carlo quello che aveva riso dello spettacolo buffo. Si piacquero subito ma si mentirono: ambedue dissero di essere sposati. Ma divennero amici e l'amicizia continuò anche in città dove, però, lei si presentò con il fianco un bell'uomo distinto e lui con una attraentissima bionda. Il bell'uomo e l'attraentissima bionda, posti così in relazione, s'innamorarono senza tanti scrupoli rinunciando l'uno alla falsa moglie, l'altra al falso marito. E così crollò il palco di menzogne e Carlo e Lucia si dissero quello che, del resto, volevano dirsi da molto tempo.

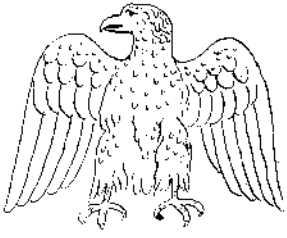
'SCIAGURATO', di Alcide Curilli - Direzione F.F.S.S. - Ancona.



Protagonisti: Pasquantonio, carattere, detto "Sciagurato" perché non ne fa una giusta; Girolamo, orolano, detto l'"Americano" perché è stato a lavorare in America e ne ha riportato qualche profitto. Siamo in un paese d'Abruzzo dove il gioco preferito dal popolo è quello della ruzzola (forma di cacio pecorino che si lancia con apposita cinta). Vince chi compie un dato percorso nel minor numero di tiri. Due osterie di campagna hanno i migliori campioni: "Sciagurato" e l'"Americano". È il 13 maggio 1915, giorno della Pentecoste. È corsa, tra i due, una nuova sfida e la gara si presenta incerta, ma un imprevisto temporale ne impedisce la conclusione. Si rimanda la sfida alla domenica seguente. Il giorno dopo scoppia la guerra. Partono anche Pasquantonio e Girolamo e fanno il loro dovere. Si ritrovano che Pasquantonio è ferito. L'amicizia si rinsalda, pur non dimenticando che c'è ancora una sfida da risolvere. Finita la guerra, tornano in paese. Una novità: la figlia dell'"Americano" e il figlio dello "Sciagurato" si vogliono bene. L'"Americano" è un po' riluttante, vorrebbe un matrimonio "fruttifero". Finalmente propone a "Sciagurato" di lasciar la decisione alla sfida. Il paese è diviso fra i sostenitori delle due parti. Si fanno previsioni, volano le scommesse. Ecco il giorno della gara. "Sciagurato" vuol vincere ad ogni costo per assicurare la felicità di suo figlio e infatti, in prossimità del traguardo, egli è in testa e appare sicuro vincitore. Forse gli basta un solo tiro. Incitato dai suoi sostenitori, lancia ancora la ruzzola e vincerebbe se questa non urtasse un cane e, deviando, non andasse a battere contro un albero frantu-

mandosi. La ruzzola non può essere cambiata; l'"Americano" ha vinto. "Sciagurato" è avvilito. Col sigaro spento, guarda il cane che gli si è accucciato vicino. È il tramonto. L'"Americano" si è infilata la giacca. Gli si avvicina; dice che la posta della sfida era una burla e che i loro figlioli potranno sposarsi quando vorranno.

ORME DI ROMA, di Alfonsina Gasparetti - Via Nicolò Garzilli, 30 - Palermo.



Presidio italiano di Camicie Nere all'estrema punta meridionale del Lago Tana. Giunge notizia di uno strano culto praticato dai negroidi iliaci della Scianguola. Fondamento di questo culto sembra un feticcio il cui possesso è leggenda renda invincibile il popolo che lo custodisce. Di qui ha origine tutta una serie di scorriere e di razzie con conseguenti grattacapi per il presidio. Il comando decide di farla finita: aquila in testa, un reparto muove dal forte e si addentra nella boscaglia irta d'insidie e di difficoltà. Dopo qualche giorno di marcia il reparto raggiunge l'obiettivo nel pieno di una frenetica danza di guerra. L'ufficiale ordina la resa e chiede la sottomissione, ma gli uomini indigeni sono tutt'altro che disposti ad arrendersi. Agitano le armi e la battaglia sta per cominciare quando il capo, scorgendo l'aquila romana, sembra terrorizzato, si prostra, fa atto di sottomissione. Mostra il feticcio che è una pietra tombale. Meraviglia dell'ufficiale italiano quando si accorge che è scritto in Latino: è l'epigrafe mortuaria di un centurione romano arrivato con pochi compagni fino a quelle terre remote. Demmo ai barbari le sante leggi di Roma, dice l'epigrafe che fu scritta dallo stesso centurione, prima della sua morte, quando essendogli venuti meno i suoi compagni, rimase solo a governare il territorio nel nome di Roma. Ed egli aveva annunciato che le armi di Roma sarebbero tornate ancora una volta, invincibili, guidate da un'aquila, per assicurare eterna pace. Il giorno seguente, staccata l'enorme pietra sepolcrale, i nuovi soldati di Roma penetrano nella tomba del centurione. Un gladio nudo pende dal soffitto e fiammeggia al lume delle torce.

LA LEGGENDA DELLE ROSE, di Ruggero Candotti e Luigi Volpi - Via Udine, 45 - Trieste.



Narra una leggenda della Transilvania che, allo sbocciare delle rose, se c'è una ragazza in casa, deve ella stessa cogliere la rosa sbocciata. A seconda del colore dei petali la giovane avrà una vita felice o triste. Petali rossi: avvenire felice; petali gialli: triste; bianchi: nobiltà. È maggio. In un collegio femminile è stata narrata la leggenda, e le rose stanno per sbocciare. Nella notte, Anna Ritter scende con le compagne nel giardino del collegio per cogliere le rose: la sua è rossa. L'uscita. Torna nella sua stanza: c'è un uomo. Sogna Anna? Ma l'uomo le spiega: ha scommesso che sarebbe entrata di notte nel collegio. C'è riuscito ed ha vinto. Si muove. Passa del tempo. Su una spiaggia essi si rincontrano, si riconoscono. Le loro anime si aprono e si comprendono. Come una fiaba affiora quella lontana notte in cui non si trattò, per lui, che di una semplice scommessa e fu, invece, per lei la fine di un'illusione. Ma la rosa rossa non mentiva: in fondo ad ogni leggenda c'è sempre qualche cosa di vero.

★ ATTORI DI DOMANI

Inviare sempre fotografie non ritoccate di: testa (faccia e profilo), busto, figura intera. Unire nome, cognome, indirizzo, pseudonimo sotto il quale si desidera figurare.



In alto: Leone Asmerino (Bari); a destra: Claudia Lorelli (Roma)

Scoperta del marchese d'Apré

Fin qui Bugnano ha fatto tutto da sé. Ma resta il sesto personaggio: il testimone e il commentatore, arguto e sottile, di *IL RE, LE TORRI, GLI ALFIERI*, il memorialista che, nel romanzo, racconta le avventure di Rolando di Fantasia sopra un tono d'irriverentissima riverenza e che, nel film, dovrà al principio d'ognuna delle quattro parti, raccontarla ai suoi amici in una sala d'un aristocratico club. E, in trattoria, durante il pranzo, io avverto Bugnano: — Il marchese Armando d'Apré ce l'ho io: nato apposta. — Chi è? — Uno scrittore: Enrico Roma. — Dove possiamo trovarlo subito? — Al teatro Manzoni. Recita lì. — Uno scrittore che recita? — Sì, con Petrolini. Da otto giorni. — Con Petrolini? Che stravaganze sono queste? — Non sono stravaganze. È necessità. Per gli scrittori giovani la vita è difficile. E invece di far recitare commedie sue, Enrico Roma, pieno zeppo d'ingegno, deve recitare commedie degli altri. — Poverino! E non ha mai dato commedie sue? — Sì, una. E con molto successo. — Bravo! Sono contento. — Ma ha dovuto farla rappresentare facendola credere una commedia di Massimo Gorki. — Di Massimo Gorki? E perché? — Perché se fosse stata sua, di Enrico Roma ancora sconosciuto, nessuno gliel'avrebbe voluta recitare. — Corriamo subito al Manzoni. Enrico Roma m'interessa. Al Manzoni, in un palco di proscenio, mentre Ettore Petrolini canta fröttole su un mandolino, indico un attore imparruccato di biondo sul palcoscenico: — Vedete quello lì, caro Bugnano? — Lo vedo. È Raffaello. — No. È Enrico Roma. Ritroviamo poco dopo Enrico Roma, senza la parucca bionda del pittore urbinato, pieno d'ira e di scontentezza nel suo camerino: bel ragazzo, pallido, signorile, un po' prelatizio con l'occhio espressivo e pensoso, il labbro dal sorriso ironico e mordente, il fare svagato proprio di Armando d'Apré: — 'Guardi, guardi, marchese, che cosa uno scrittore deve fare per vivere. E ho i cassetti, a casa mia, pieni di manoscritti. Ma ho già deciso. Me ne vado. Me ne vado non so dove: in Francia, in America, a casa del diavolo... Cambiare vita. Mutare aria. Qui non c'è nulla da fare. — Cento lire al giorno. Scrittura di due mesi e immediatamente mani al portafogli. S'esce insieme dal teatro. In un caffè di via Nazionale Enrico Roma chiede carta e calamaio: 'Caro signor Petrolini, mi faccia, da domani sera, sostituire nella partecina di Raffaello. Mi dispiace di lasciarlo così, di punto in bianco. Ma ho troppo sofferto, io scrittore, io artista, a fare il menestrello, in partecine secondarie, sul palcoscenico. E l'idea di soffrire ventiquatt'ore di più mi fa paura. La mia parentesi teatrale è durata otto giorni. A teatro ritornerò

Quarta

puntata

più tardi, da autore drammatico. E lei, che è un così grande artista, mi farà l'onore di recitarmi una commedia'.

E fu proprio così. Uno degli ultimi successi di Ettore Petrolini fu, tre anni or sono, un'applauditissima commedia di Enrico Roma. Il quale, intanto, imbucata la lettera, passò la notte a leggersi e rileggersi *IL RE, LE TORRI, GLI ALFIERI* e fu tale, dalla mattina dopo, l'identificazione perfetta dell'interprete col personaggio, che Bugnano ed io, — finché il film non fu girato e poi, passando il tempo, sepolto nel cimitero delle pellicole se non dimenticato, — non riuscimmo mai più a chiamarlo Roma. Dovunque si fosse — teatro o albergo, strada o treno, — ci volgevamo a cercare il suo caro e ironico sorriso d'esperienza smagata e distratta e chiedevamo agli altri, come se veramente d'Apré esistesse: — Dov'è d'Apré?

Mi improvviso regista

Non avendo nessuna velleità di regista e solo per curiosità — e poiché l'agosto favoriva un mio breve riposo letterario, — accolsi volentieri l'invito del marchese di Bugnano a seguire a Milano, nel teatro della Bovisa, la messa in scena di *IL RE, LE TORRI, GLI ALFIERI*, affidata, come ho già detto, a un regista di professione, Ivo Illuminati. Ma non appena giunto a Milano non mi toccò di fare la modesta opera d'un autore che dà qualche rimido consiglio a coloro i quali, con autorità, maneggiano e rimaneggiano l'opera sua. Appena sceso dal treno mi vengono infatti incontro Luigi Serventi ed Enrico Roma, con aria compunta, per annunziarmi: — 'Tu devi far da padrino... Padrino a Luigi Serventi che, rivalità d'amore, ha scazzottato di santa ragione un concorrente importuno sotto le finestre o, per essere più esatti, su per le scale d'una bellissima attrice cinematografica di quel tempo. E Serventi mi annunzia: — 'Tu sarai uno dei miei padrini. L'altro sarà Guglielmo Zorzi. — L'appuntamento è per la sera. Ma non appena arrivato all'Albergo Europa, il marchese di Bugnano corre in camera mia, con un diavolo per capello: i capelli già allora non erano molti, ma sufficienti tuttavia a rappresentare il diavolerio che Bugnano aveva nel suo spirito di produttore d'un film mentre vedeva battersi a duello, ventiquatt'ore avanti il primo giro di manovella, colui che doveva essere il giovane Re Rolando di Fantasia.

— Beninteso, — esclamò Bugnano, — se voi siete padrino di Serventi, lo siete solo per impedire che quest'assurdo duello avvenga.

— Il padrino — risposi a Bugnano, — non ha di solito mandati così imperiosamente negativi. Per lo più spera d'evitare il duello. Ma nel cinquanta per cento dei casi non può far altro che deciderlo. — Siete matto? Deciderlo? — gridò Bugnano. — Serventi e voi volete dunque rovinarmi? Non sapete che il teatro è già in pieno decorso d'affitto, che io pago un reggimento d'operai per montare le scene, che ho già in paga, per un mese, un battaglione di scritturati? E devo io correre il rischio che mi figurino Serventi con una sciabolata o che me lo mettano a letto durante un mese? Io ho famiglia! Io ho dei figliuoli! Io non ammetto certe pazzie... Un attore è — s'intende, — un gentiluomo e il codice cavalleresco di Gelli è, senza dubbio, un libro che fa testo. Ma attore e codice non possono permettersi di mandare in rovina un

povero industriale il quale non ha altra colpa che d'aver arrischiato onestamente il proprio denaro. E non mi si venga a dire che, in caso d'infortunio, io posso sostituire Serventi. Prima di tutto Serventi è venuto al mondo per essere Rolando di Fantasia. E, in secondo luogo, dove lo trovo adesso un altro Rolando? Tutti i primi attori sono occupati. Tutti 'girano'. E io, se voi non mi aiutate, sono rovinato...

Tentai d'aiutarlo. Ma non fu facile. Mi trovai davanti, alla sera, dall'altra parte, padrino dell'avversario, il mio caro e illustre amico Luciano Zuccoli che era, sì, un celebre romanziere e un autentico gentiluomo, ma che rigirava attorno alle leggi fondamentali della cavalleria il suo implacabile ragionamento così come girava e rigirava più e più volte il lungo nastro di seta nera della sua cravatta quarantottesca attorno all'alto collo della cui candide e lucide cime non intendeva né punto né poco scendere a patti con noi. All'eloquenza di Guglielmo Zorzi ed alla mia fu tuttavia consentito di far valere le ragioni dell'industria contro quelle della cavalleria, dimostrando l'insostituibilità del bel Serventi nel film e gli impegni assunti dal produttore, il quale non poteva giocarli sul filo della spada di chi avrebbe voluto battersi la mattina seguente col prim'attore da lui regolarmente scritturato e pagato. A malincuore Luciano Zuccoli si arrese a queste evidenze, ché, libero scrittore di giornali prima che di romanzi e giocando nelle avventure solamente se stesso, non aveva mai indugiato più di mezza giornata a render conto ai suscettibili, con la sciolta in mano, di quanto la sua penna aveva scritto nelle ardenti polemiche politiche di quel tempo, prima a Modena e più tardi a Venezia, quale direttore della vecchia e illustre *Gazzetta*.

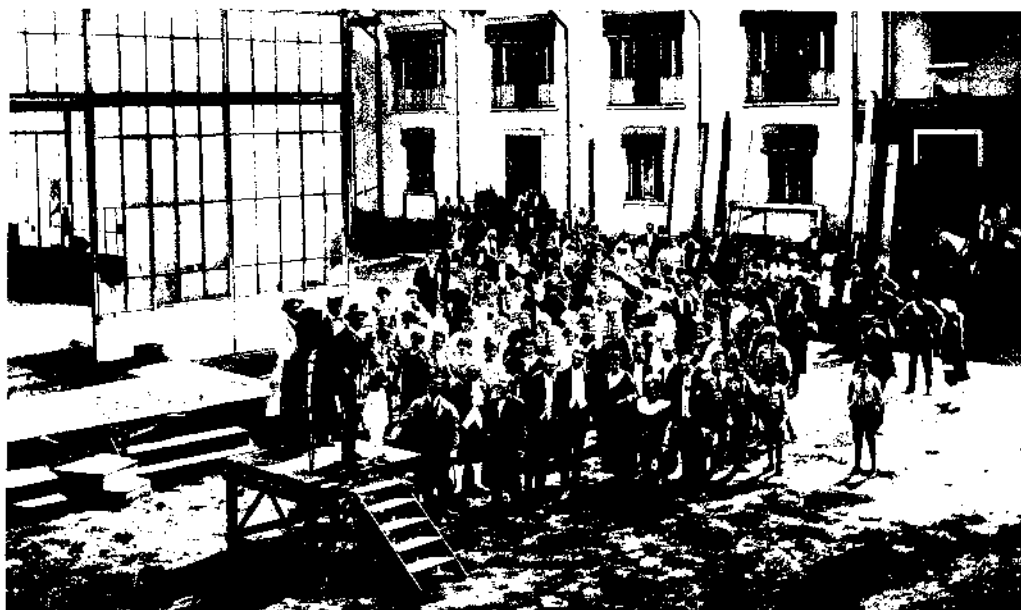
Saputo che Luigi Serventi aveva, per lavorare al film, liberato dai padrini, un intero mese, ma che senza altre discussioni e concessioni avrebbe dovuto arrischiare la pelle sul campo dell'onore cavalleresco alle due del pomeriggio del trentesimo giorno all'Ippodromo di San Siro, il marchese di Bugnano decise che, per giungere a tempo, il miglior consiglio fosse quello di disabituarsi tutti dal sonno. Coricato alle otto in compagnia della *guela* che egli amava strimpellare per addormentarsi su, alle quattro del mattino, senza affatto domandarsi se, reduci dalle notturne chiacchiere del Savini e del Biffi, eravamo andati a letto alle due, faceva il giro di tutte le stanze da noi occupate all'Albergo Europa, disperatamente battendo alle nostre porte come se andasse a fuoco la casa. E non aveva pace finché non ci aveva tutti, alle sei.



Lo scimpanzè Totò, primo attore del gruppo delle 24 scimmie, riceve istruzioni dal regista Illuminati.



L'eteanassa Giulietta e il basso Wulmann in una eccentrica scena del 'Re, le Torri, gli Alfieri'.



Operatori, attori e comparse in attesa di 'girare'.

col primo sole, nelle automobili che dovevano trasportarci alla Bovisa dove i macchinisti — prime scene del film, — allestivano un sontuoso ambiente (i primi sontuosi ambienti di 'stile Genina', ché per Genina un ambiente cinematografico non era mai abbastanza vasto e vagheggiava intimi *boudoirs* spaziosi ed ariosi almeno quanto piazza San Pietro) un sontuoso ambiente, dicevo, che doveva raffigurare un grande club aristocratico; e per questo s'era deciso di copiare quanto più fosse possibile fedelmente gli ambienti classici del vecchio club dell'aristocrazia milanese, il *Club dell'Unione*, in via Alessandro Manzoni, sopra il caffè Cova. In questo salone di club il marchese Armando d'Apré doveva aver l'aria di raccontare agli amici le gioconde e galanti avventure di Rolando, prima principe e poi re sopra la scacchiera femminile di Fantasia. Iniziandosi ognuna delle quattro parti del film, si doveva dunque vedere d'Apré, lo storiografo di Rolando, in un gruppo d'amici, veri gentiluomini d'autentico stile che a Bugnano ed a me ripugnava di reclutare nel solito personale cinematografico del comparsame a giornata. Così decidemmo di rivolgere i nostri occhi da due diverse parti: Bugnano verso i grandi circoli mondani di Milano ed io verso i convegni artistici e letterari nei grandi caffè e ristoranti della Galleria. E poiché la nostra idea fu accolta con entusiasmo da tutti, IL RE, LE TORRI, GLI ALFIERI ebbe a comparire nel famoso circolo aristocratico, coi più noti ed eleganti *gentlemen* della società milanese, anche le più alte personalità del mondo artistico e letterario, Tito Ricordi, Dario Niccodemi, Guido da Verona, Marco Praga, Guido Treves, Luciano Zuccoli e, se non erro, anche Sem Benelli!

Con questo comparsame — vero *parterre de princes et de rois* — le gioie della messa in scena dei primi quadri furono grandi per Ivo Illuminati. Ma cambiarono malamente le cose quando, superati quei quadri ancora fatti di vita reale, si entrò nel vivo del film che, nel mio pensiero e nel mio occhio, doveva essere non verità, ma fantasia, fiaba e disegno decorativo. Su scenari sintetici — i primi che si videro in giro, — le camerierine di Corte, i lacché d'anticamera, i berretti bianchi delle regali cucine allinearono qua e là i loro settimanali grotteschi, armoniosi e ritmici. Ma quando fu il momento di farli muovere scoppiarono tra il regista e l'autore aperte contese, volendo l'Illuminati che, per essere verosimile, ogni pezzo umano dei vari settimanali agisse libero per conto suo nei vari gesti d'una sua propria personalità, ed esigendo io autore, invece, che quelle marionette disegnate a bianco e nero, come in una caricatura cinematografica di Disney quindici anni prima che

Disney venisse, si muovessero, in perfetta isocronia, con movimenti meccanici, tutti eguali, a precisi comandi e con infallibili obbedienze, come in quei giuochi da bambini dove sette od otto corazzieri, al premere d'un bottone, muovono tutti una gamba o sguainano tutti la sciabola. Qui l'amico Illuminati, — *ne sutor ultra crepidam*, — volendo andare di là dal suo compito di regista ed annullare con una mentalità tradizionale quanto una fantasia innovatrice aveva, nell'autore, intraveduto, si divise da me; ma ebbe la peggio. Ché io non 'mollai' in nessun modo e pretesi che il film fosse girato a modo mio. Scoppiarono in teatro parole grosse, davanti ad attori e operatori, comparse e macchinisti. — Io non posso far dire a tutta Milano — gridava Illuminati — che sono impazzito... Io non posso, con un film fatto a questo modo, far ridere tutta l'Italia alle mie spalle... — Ma non mi lascio impressionare: — Caro Illuminati, — gli rispondo, — il film s'ha da girare così come io l'ho scritto... — Urto finale: — Mai! — E allora come si fa? — Preferisco andarmene, abbandonare la regia di IL RE, LE TORRI, GLI ALFIERI. E, detto fatto, col mio pieno consenso, Illuminati infila la porta... Quadro! Lavoro interrotto: comparse a casa, attori a svestirsi e Bugnano disperato: — E ora come si fa? Siamo senza regista... — E Enrico Roma e Serventia consolano: — C'è l'autore. Dove vuol trovare miglior regista di lui che ha negli occhi la sua originale visione? — Io dico di no. Tutti dicono di sì. E così, la mattina dopo, io, venuto a Milano per vedere in tempo di vacanze mettere in scena un mio film, mi trovai inaspettatamente a dovermi, di punto in bianco, improvvisare regista.

Un'invasione di scimmie

Ebbi, sin dalla mattina dopo, un appassionato collaboratore in Carlo Montuori, operatore modernista il quale, quando io proponevo inquadrature o movimenti a prima vista irrealizzabili, più si sforzava di realizzarli immediatamente. Né il marchese di Bugnano, rassicurato circa il duello e la crisi di regia, metteva mai limite di qualsiasi opposizione alle mie cinematografiche bizzarrie. Quando gli proposi di parodiare coi più diversi animali il sogno mondano d'una grande festa nel cervello agitato d'un cerimoniere di Corte, mandò a cercare bestie d'ogni genere in tutta Milano. Così si videro le 'signore intellettuali' in forma di oche, scendere dalle automobili davanti al Palazzo Reale o gli accademici di Fantasia portar l'omaggio delle lettere e delle arti a Rolando in forma di asini. Ma volle, il Bugnano, aggiungere alle mie anche le scene sue in quella fantasia notturna e

animalesca. Un'invasione di scimmie, sul più bello della festa... Ed ecco un attore cinematografico — oggi scomparso, — il bravo Romano Zampieri (da non confondersi con l'altro Zampieri, Vittorio, attore drammatico che fu marito di Teresa Mariani), andare in giro, alla ricerca di duecento scimmie, per tutta la Lombardia. Zampieri, ex ufficiale dei bersaglieri e al cinema sbrigativo esecutore di ordini anche nelle più complicate faccende, partiva ogni mattina per le città grandi e piccole attorno a Milano e ritornava la stessa sera con due o tre scimmie, ingabbiate nel bagagliaio. Senonché le scimmie, cedute dapprima per poche lire, sparsasi la notizia del film in cui avevano tanta parte, salirono in breve a prezzi favolosi ai quali tuttavia il marchese di Bugnano dovette sottostare se volle — e come lo voleva! — vedere le sue scimmie all'opera nella più palpitante e originale scena del film.

E ben le vide all'opera, le scimmie, le sue duecento scimmie, il giorno che nel teatro della Bovisa, vuoto ed ermeticamente chiuso, Bugnano, Montuori ed io dovemmo inquadrare e provare la scena. Due alti praticabili occupavano il fondo del teatro ad un'altezza d'una dozzina di metri. Sul praticabile di sinistra io e Montuori, con la macchina da presa, inquadravamo l'entrata imminente delle scimmie. Spettatore curioso ed impaziente, Bugnano s'era invece arrampicato, splendido ma solo come l'Inghilterra, sul praticabile di destra. Ed ecco che, al nostro 'via', uno sportello s'apre in fondo al teatro e le prime scimmie appaiono. Dietro di loro i macchinisti sparano subito vari colpi di rivoltella per mandarle dentro con vivacità. Ma non si è preveduto che i colpi di revolver, oltre il risultato di mandarle in scena di corsa, avranno su le scimmie anche l'effetto di spaventarle. Infatti le cinquanta scimmie, prime ad entrare sotto il fuoco innocuo delle rivoltelle, nel terrore non vedono una via di scampo che nel praticabile in cima al quale è Bugnano. Di colpo non tutte là ad arrampicarsi. Bugnano grida. Gridiamo anche noi. Tacciono le rivoltelle. In fondo al teatro chiudono lo sportello per impedire che altre scimmie vengano avanti. Ma quelle che già son dentro son lì, tutte al praticabile. Coraggiosamente i macchinisti si slanciano a strapparle giù dalle cantinelle. Zampieri, padre di tutte la scimpanzeria assalitrice, è subito accorso a chiamarle coi più teneri nomi. Di lassù, un po' pallido, ma pronto a difendersi, il marchese di Bugnano picchia con grossi colpi del suo bastone su le zampe delle scimmie che a lui si fanno troppo vicine. Né siamo al sicuro noi due, io e Montuori, su l'altra torre. Le scimmie respinte da destra ritentano infatti la scalata a sinistra. Solo i getti d'acqua delle pompe d'incendio riescono alla fine ad avere ragione di loro. Credereste che dopo questa difficile presa di contatto, il marchese di Bugnano abbia consentito a rinunziare a così pericolose scene? Niente affatto! L'amore per il bel film che doveva essere tutto rivoluzionario contro le vecchie e pigre abitudini del minimo sforzo era così grande in lui che volle far girare la scena la mattina seguente. Né, messo a rischio una prima volta, volle evitare il rischio la seconda. Fu anzi il primo a salire sui praticabili. Ma le scimmie, non spaventate più dai colpi di rivoltella, fecero la loro scena nel miglior modo, nessuna di esse arrischiandosi a dar un'altra volta la scalata alle torri, le quali per altro eran state fasciate d'un panno nero adorno di tali leggiadre schegge di vetro che qualunque scimmia si fosse avventurata là sopra avrebbe dovuto correre a farsi curare d'urgenza dal buon Zampieri in quell'infirmeria di pronto soccorso che egli aveva improvvisata, in un angolo della Bovisa, per quelle sue care scimmiette che gli avevano dato tanti affanni, ma che il giorno della piena riuscita della scena gli diedero anche una così legittima e meritata soddisfazione.

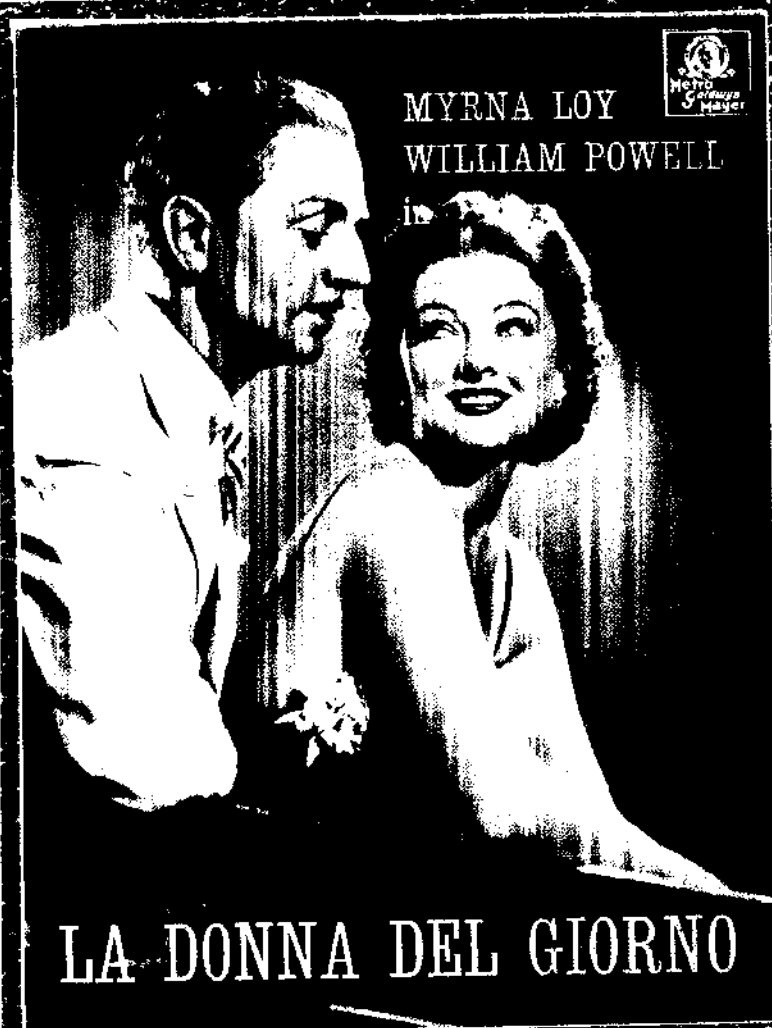
(Continua)

LUCIO D'AMBRA

CINEMA TEATRO BARBERINI

IL PIU' ELEGANTE ED ARISTOCRATICO DI ROMA

Le imminenti
programmazioni
del mese di marzo



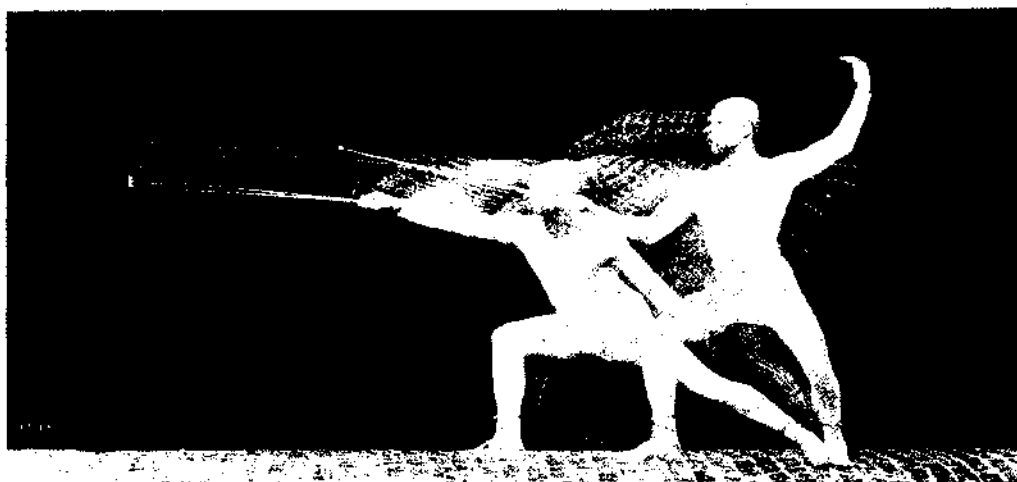


Fig. 1 - Il gesto d'uno schermidore [fotografato ad obbiettivo permanentemente aperto, su lastra fissa e su fondo nero (Marey).

CHE la cinematografia possa rendere notevoli servizi alla fisiologia è provato dal fatto che i primi a sentire la necessità di scomporre il movimento nei suoi elementi costitutivi sono proprio stati i fisiologi. Due anni or sono si è celebrato in tutto il mondo il quarantesimo anniversario della prima proiezione cinematografica del Lumière, presentata dall'inventore alla Società per il progresso dell'industria a Parigi il 22 marzo 1895.

Celebrandosi la gloria del Lumière furono anche ricordate le prime origini della cinematografia, quando essa si chiamava cronofotografia e serviva solamente ai fisiologi che l'avevano inventata per studiare il moto degli animali. Marey, fisiologo a Parigi, e Muybridgde, in America, vollero analizzare i movimenti del corpo e degli arti di un quadrupede nelle sue diverse andature, i movimenti delle ali d'un uccello che voli, e come si muovano il tronco, le gambe, le braccia di un uomo che cammini, che corra, che salti.

La fotografia istantanea non fissa che un solo atteggiamento, un solo momento del moto che interessa studiare.

Se un'immagine luminosa si sposta su sfondo scuro, dinanzi all'obbiettivo permanentemente aperto, si disegna sulla lastra tutta una serie di immagini sovrapposte fra le quali solamente la prima e l'ultima avranno contorni definiti. Così fu ottenuta la fotografia dello schermidore che è rappresentata nella fig. 1.

Tale raffigurazione non permette che una grossolana analisi del movimento compiuto, ma dà tuttavia un'impressione di dinamismo che i futuristi riscopersero ed applicarono in qualche loro rappresentazione pittorica o plastica, discretamente efficaci.

Ponendo dinanzi all'obbiettivo un interruttore rotante si ottennero per la prima volta immagini successive di un corpo in movimento, come ad es. quella di un uomo che compie un salto in lunghezza (fig. 2).

Un modello ben particolare di macchina fotografica costruita per eseguire cronofotografie del volo degli uccelli è il cosiddetto fucile fotografico (figure 3-4) nel quale un tamburo simile a quello delle rivoltelle porta, in luogo dei proiettili, tante piccole lastre fotografiche che ad ogni scatto del grilletto si presentano dinanzi alla canna munita di obbiettivo. Ognuna di esse fissa una fase del volo (fig. 5).

Ma sin qui non si era fatto che scomporre un movimento nelle sue singole fasi fissando fotograficamente l'immagine di ciascuna di esse. Si erano insomma costruiti i primi dispositivi di presa, non l'apparecchio di proiezione.

Già fin dal 1832 si era pensato che, facendo passare rapidamente quelle immagini successive dinanzi agli occhi, si potesse riottenere l'impressione del movimento. Infatti ogni immagine persiste nella retina sinché sopravviene la successiva, e se ne ha la sensazione della continuità del movimento. Anche a questa operazione, che si potrebbe definire di sintesi visiva, si dedicarono ora i fisiologi, sempre allo scopo di studiare il moto degli animali. Il primo apparecchio di proiezione cinematografico fu forse il cosiddetto fotofono del fisiologo Demyen (1891) (fig. 6) ove, entro un disco rotante, erano fissate 24 diapositive tratte da negative ricavate con l'apparecchio cronofotografico di presa. Esse rappresentavano le fasi dei movimenti del volto e delle labbra che accompagnano la pronuncia di una parola. Una lampada posta dietro

L'ORGANISMO VIVENTE ALLO SCHERMO

al disco rotante proiettava a guisa di lanterna magica le singole immagini in rapida successione. Molto tempo è passato dagli studi del Marey sul movimento negli animali, e la fisiologia ha marciato anche per questa via sulle indicazioni del grande maestro.

Non è senza una profonda nostalgia di ricordi ed



Fig. 3 - Fucile cronofotografico per fissare su lastre diverse le successive fasi di un movimento (Marey).



Fig. 2 - Un salto in lunghezza scomposto nelle sue fasi successive (Marey).

un intenso e confessato desiderio di possesso, che leggo sul catalogo pubblicato dal reparto scientifico della Casa Pathé i titoli di pellicole che vidi proiettare nei grandi convegni internazionali di fisiologia. Perché è appunto in questi convegni che noi fisiologi italiani provammo un certo senso di umiliazione destato dal confronto fra noi e gli altri. Ricordo il congresso di Torino (1902) coi 'libretti cronofotografici' di Marey e la lieta sorpresa che provammo vedendo in pochi giorni allestito, durante il congresso, uno di questi libretti raffiguranti un incontro di Marey e di Angelo Mosso dinanzi all'Istituto di Fisiologia di Torino.

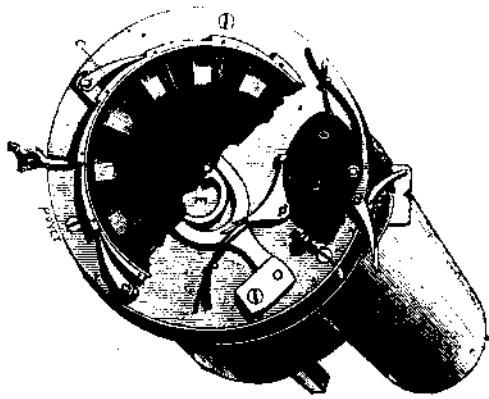


Fig. 4 - Il tamburo del fucile cronofotografico con le lastre in luogo dei proiettili (Marey).

Ricordo soprattutto il congresso di Parigi (1919) quando in una serata indimenticabile, invitati dal Principe di Monaco presidente dell'Istituto Oceanografico, assistemmo alla proiezione di pellicole allestite da Pathé, sotto la direzione dei maestri francesi della fisiologia; la digestione pancreatica in vitro (Delezenne); il cuore isolato di coniglio e l'azione di alcuni farmaci su di esso (Gruzewska); lo sviluppo delle uova di echinodermi e di vermi, la cariocinesi, il movimento ameboide dei leucociti e la fagocitosi: fenomeni lentissimi illustrati da una pellicola che li fa apparire accelerati; e per contro, fenomeni che si svolgono rapidamente, come il volo degli uccelli, proiettati al rallentatore; la cinematografia radiografica delle articolazioni del ginocchio, del gomito, della mano; quella pure radiografica delle contrazioni del cuore e della espansione respiratoria dei polmoni dell'uomo; lo choc anafilattico; gli effetti delle avitaminosi; la fisiologia dei centri nervosi, dei nervi e della contrazione muscolare; la pressione arteriosa con tutto il meccanismo nervoso che la regola.

Non è un sogno poter insegnare la fisiologia con corredo di un simile materiale dimostrativo? Ed eccoci al congresso di Stoccolma, con una superba microcinematografia sulla contrazione dei capillari sanguiferi, allestita dal Prof. Krogh, premio Nobel; ed eccoci al congresso di Boston con una pellicola sui riflessi condizionati negli animali e nell'uomo, allestita dagli allievi del Pawlov, il premio Nobel di Leningrado, e con una cinematografia di Hooker sui mezzi per ottenere la reviviscenza del cuore di animali fulminati dalla corrente elettrica.

Né potranno mai dimenticare, coloro che hanno avuto l'occasione di ammirarle, le cinematografie ottenute dal Dott. Bull dell'Istituto Marey di Parigi, sui fenomeni rapidissimi che si svolgono in tempi estremamente brevi; il modo di scoppiare di una bolla di sapone colpita da un piccolo proiet-

tilizzare, non era possibile valersi dei comuni metodi di interruzione che aprono e chiudono successivamente l'obiettivo al passaggio delle immagini. Bisognava invece che il fenomeno avvenisse su fondo nero ed in ambiente scuro e che fosse la sorgente luminosa quella che, interrompendosi con ritmo velocissimo, impressionasse con successive immagini la pellicola spostandosi con grande rapidità.

Ecco perché, come sorgente di luce, il Bull prescelse una scintilla elettrica molto luminosa, crepitante ad altissimo ritmo.

Frattanto a Parigi, anche la Ditta Gaumont allestisce una pellicola sulla circolazione del sangue e sul cuore, una sull'azione farmacologica dei cardinocinetici, una microcinematografia delle contrazioni normali e patologiche del cuore e dei muscoli. A Praga viene prodotta dal Dott. Belchradek una



Fig. 5 - Le fasi del volo fissate dal fucile cronofotografico (Marey).

tile, e il vibrare dell'ala d'una zanzara, la cui velocità si misura dalla nota alta che produce tale ronzio. Per registrare fotograficamente la successione rapidissima di tali immagini, e cioè per scomporre nelle loro fasi successive questi movimenti che l'occhio umano non può in alcun modo ana-

lunga pellicola sulla fisiologia del cuore; a Berlino molte pellicole vengono allestite e di grande valore, sotto la direzione di fisiologi e di medici. Alla Charité il Krauss, illustra operazioni sugli emisferi cerebrali del cane e le loro conseguenze fisiologiche; il Bickel cinematografa i movimenti del-

Voi trascurate un vostro interesse

se ancora non avete fatto rilegare i primi 12 fascicoli di **CINEMA** usciti dal luglio al dicembre 1936; fascicoli che vanno rapidamente esaurendosi e saranno fra breve ricercatissimi, non essendone possibile la ristampa. **Chiedete subito a ULRICO HOEPLI editore in MILANO**



la lussuosa copertina in mezza pelle e tela con diciture a secco e d'oro, che costa solo **10 lire** per i lettori e **8 lire** per gli abbonati.

Con questa copertina potrete avere la rilegatura editoriale più aristocratica e più economica per i vostri fascicoli, evitando che questi possano deteriorarsi o smarrirsi.

SONORIZZAZIONE PER CINEMA PER LE PIÙ SVARIATE ESIGENZE

Testa sonora modello H montaggio semplicissimo in qualunque proiettore.

Microfono da tavolo a corrente trasversale.

Amplificatori d'ogni tipo e potenza.

Tromba esponenziale a chiacchiola Tipo CH 18.

Altoparlante Elettrodinamico di grande potenza DINE 54.

CONDOR

DOTT. ING. GIUSEPPE GALLO
VIA PORRO LAMBERTENGI, 3 - MILANO - TELEFONO NUM. 691-020

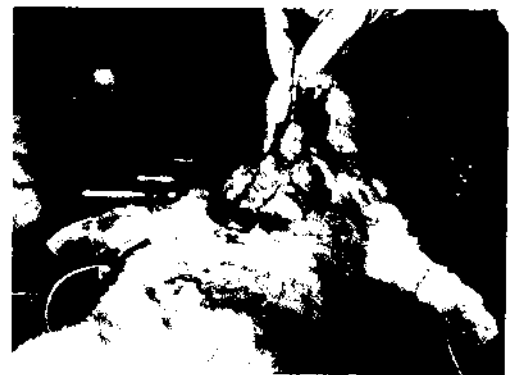
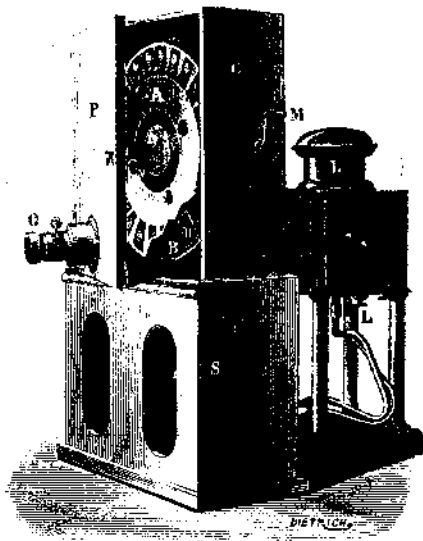


Fig. 6 - B [olofono di Demeny (1891) (Marey). - Fig. 7 - Il cuore del coniglio viene isolato, e l'orta incannulata (Foà-Calzagni). Fig. 8 - Il cuore del coniglio, già fermo, viene staccato dall'animale e sospeso per la cannula fissata nell'orta (Foà-Calzagni).

l'intestino e degli altri visceri attraverso alla così detta finestra addominale; il Dott. Aronstein dimostra le localizzazioni cerebrali sensitive nel gatto con la stimolazione locale; il ginecologo Alfred Loeser della Charité, a scopo di propaganda industriale, valendosi anche di cartoni animati, allestisce con grande abilità una pellicola illustrante tutto il ciclo utero-ovarico che si compie durante il periodo mestruale e l'azione che sul ciclo esercitano gli ormoni ovarici preparati dalla Ditta Schering. La CO-FA, anch'essa a scopo di propaganda,

che illustra tutte le possibili trasformazioni del carbonio e dei suoi derivati organici, applicati nelle più svariate industrie, non esclusa quella farmaceutica. Che cosa s'è fatto o si sta facendo in Italia per avvalersi della cinematografia per l'indagine e per l'insegnamento della fisiologia? Poco assai, sinora, e perciò tanto più lodevoli sono gli sforzi dei pochi fisiologi che vi si dedicano, e delle ditte che offrono i mezzi.

Sono passati ormai molti anni da quando il Benedicenti, professore di farmacologia a Genova, riprendendo i tentativi ch'erano stati fatti a Torino sin dal 1913, diresse la ripresa d'una pellicola allestita da un operatore della vecchia e pioniera ditta Ambrosio di Torino, illustrante l'azione di talune sostanze medicamentose sulla circolazione del sangue e su altre funzioni fisiologiche. In tempi più recenti Giuseppe Levi, l'anatomico di

zionale LUCE delle quali citiamo, fra molte altre, due pellicole scientifiche superbamente riuscite: LA VITA DELLA MANTE RELIGIOSA e DALL'UOVO AL PULCINO entrambe dovute al Prof. Omegna.

Spero di non essere incorso in omissioni importanti. So bene che il fisiologo Ugo Lombroso ed il farmacologo Adriano Valenti fanno uso nelle loro lezioni di dimostrazioni cinematografiche, e che il Valenti, coadiuvato dai suoi assistenti, ha allestito alcune buone pellicole su argomenti di farmacologia e di tossicologia e non escludo che altrettanto si faccia presso qualche altro istituto. Ma non c'è chi se ne occupi *ex professo*, né conosco una sola ditta italiana che si sia dedicata a questa attività neppure a scopo di propaganda. Conosco invece, e la cito a titolo di grande lode, l'opera che va svolgendo il propagandista della S. A. Prodotti Roche, il Dott. Luigi Calzagni



Figg. 9, 10, 11 - L'ago d'una siringa viene infilato nella gomma che reca alla cannula aortica per introdurre un farmaco cardiocinetico (Foà-Calzagni).

'girando' esperimenti biologici, osservazioni cliniche ed operazioni chirurgiche. Nel mio istituto il dott. Calzagni ha allestito alcune pellicole illustranti complessi esperimenti di fisiologia, eseguiti da me e dai miei collaboratori (figg. 7-12). Ho assistito anche alla proiezione di pellicole da lui girate per illustrare atti operatori eseguiti da nostri insigni chirurghi o casi clinici ove i movimenti dell'ammalato e le azioni terapeutiche di alcuni farmaci non potevano trovare dimostrazione più evidente. Né l'opera del Dott. Calzagni si fermerà a queste prime prove; credo anzi che egli le estenderà sempre più largamente, e che la sua bella iniziativa non tarderà a trovare imitatori.

va proiettando in tutti gli istituti e le cliniche del mondo una lunga pellicola a passo ridotto divisa in cinque parti, ove, per dimostrare l'azione biologica degli ormoni da essa preparati, riesce a dare una così chiara idea della funzione fisiologica delle principali ghiandole a secrezione interna, che difficilmente si potrebbe trovare un mezzo didattico più dimostrativo di quella pellicola. Veramente bella è pure una pellicola sonora della Casa Bayer,

Torino, fece eseguire delle difficili microcinematografie di culture di tessuti 'in vitro', e presso l'Istituto Sieroterapico Milanese vidì proiettare una pellicola molto dimostrativa sulle convulsioni che accompagnano l'ipoglicemia insulinica nel coniglio, ed una, che fu giudicata semplicemente magnifica, sulle fasi vitali del baco da seta, eseguita con mirabile e paziente tecnica dal Colombo.

Lodevoli sono alcune iniziative dell'Istituto Na-

Ma siamo ancora nel campo propagandistico o mecenatico; non nel campo di una normale produzione scientifico-tecnica, industrializzata, che permetta ai nostri istituti universitari di acquistare a basso prezzo pellicole italiane, allestite da ditte italiane, sotto la direzione di fisiologi italiani, per proiettarle in lezione ed arricchire così l'insegnamento di un inestimabile mezzo di dimostrazione. Ché in realtà due sono gli scopi per i quali non ci

I maggiori film italiani di prossima programmazione:

SCIPIONE L'AFRICANO, CONDOTTIERI, IL FU MATTIA PASCAL, LA REGINA DELLA SCALA, LA CONTESSA DI PARMA, MARRABÒ

sono stati assicurati da

LE ASSICURAZIONI D'ITALIA

SOCIETÀ COLLEGATA COLL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI
DIREZIONE GENERALE IN ROMA

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.

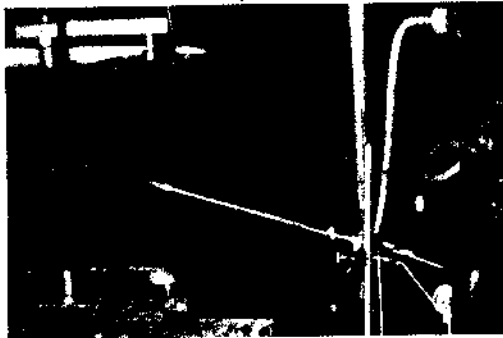


Fig. 12 - la grafica delle pulsazioni del cuore isolato (Foà-Calcegnol).

stancheremo di far propaganda alla cinematografia fisiologica: la ricerca scientifica e l'insegnamento. Nessun dubbio, come diciamo, che la cinematografia possa farci intendere l'intimo meccanismo di fenomeni fisiologici che, per la piccolezza del substrato biologico (cellule, tessuti), o per la rapidità o per la lentezza eccessiva con la quale i fenomeni stessi si svolgono, sfuggirebbero alla osservazione ed all'analisi diretta. Soltanto lo studio di fotografie prese durante le successive fasi, e la proiezione del fenomeno nel suo complesso, possono permetterci un'analisi ed una sintesi complete e perciò una perfetta conoscenza del fenomeno stesso. Ma accanto, e fors'anche sopra queste ragioni importanti, sta l'altro scopo della cinematografia fisiologica, che la pone a pari con tutti gli altri rami della cinematografia scientifica ed educativa: lo scopo didattico.

Sanno bene i fisiologi che debbono far lezioni dimostrative dinanzi a centinaia di studenti, come riesca difficile o addirittura impossibile che un pubblico numeroso veda e segua le singole fasi della prova sperimentale. Un ranocchietto è ben piccolo oggetto, e più piccoli ancora sono gli organi di cui è composto, né più utile ai fini didattici è la maggior mole d'un grosso animale su cui si sperimenta, perché è pur sempre assai piccola la parte che interessa, l'arteria che si incannula, il nervo che si stimola, il frammento di tracciato che contiene il punto più dimostrativo dell'esperimento, e soltanto gli allievi più prossimi, quelli che incombono sul banco della prova, possono seguirne lo svolgimento ed i particolari. E poi c'è un altro grosso inconveniente: che spesso per ragioni varie ed imponderabili gli esperimenti eseguiti nella scuola sono proprio quelli che riescono meno perfetti, ed allora bisogna ripeterli nelle lezioni seguenti, con perdita di energie, di tempo, di denaro e di animali.

Lo stesso esperimento eseguito con calma, in solitudine; ripetuto in tutto o in parte dinanzi all'obiettivo cinematografico sinché sia riuscito a perfezione in ogni suo lato; girato da presso e da lontano sotto buone luci per mostrarne i particolari, e l'insieme; proiettato poi nella scuola, può essere seguito contemporaneamente da moltissime persone, soprattutto se illustrato da buone didascalie scritte o meglio ancora vocalizzate.

Bisogna aggiungere che la riproduzione fotografica dei processi fisiologici va completata, in modo utile, da schemi e grafici animati, e realizzata con quella tecnica che è diventata famosa con l'opolino e i suoi compagni. Abili disegnatori hanno saputo schematizzare i fenomeni più svariati nel loro intimo

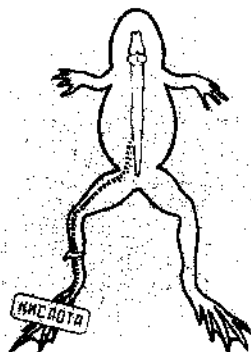


Fig. 13 - Cartone animato per dimostrare il meccanismo di un riflesso motore nella rana (Scuole del Pawlov).

svolgimento dinamico, rappresentando le successive fasi del loro prodursi con tale evidenza da rendere chiara l'idea anche a coloro che meno sono dotati di capacità rappresentative. Questo metodo dei cartoni animati è stato applicato alla rappresentazione di fenomeni fisiologici come il fagocitismo delle cellule, il propagarsi dello stimolo nervoso lungo i nervi (fig. 13), la trasformazione degli stimoli del senso in stimoli di moto nel midollo spinale quando si compie in movimento riflesso, la maturazione e lo scoppio di un follicolo ovarico (fig. 14), le trasformazioni mestruali della mucosa uterina e tanti altri.

Non si pretenda di poter diffondere presso gli istituti scientifici, che non sono mai ricchi, pellicole sonore a passo ordinario. Si diffonderanno solamente, per ovvie ragioni di costo, quelle a passo ridotto. Le pellicole di 16 mm. riescono chiarissime e si sono visti ormai anche degli apparecchi di questo passo per la ripresa di pellicole sonore. Se anche il negativo originale sarà stato di passo normale, riuscirà sempre possibile ottenerne copie di passo ridotto.

Credo fermamente all'avvenire della cinematografia come mezzo didattico ma ritengo che sarebbe assurdo sperperare denaro ed energie moltiplicando identiche iniziative. Vorrei che pochi Istituti universitari, particolarmente attrezzati per apparecchi e mezzi sperimentali, fossero adibiti all'allestimento di pellicole scientifiche, incaricandone un personale specializzato. Non è cosa molto difficile, ma che esige un periodo di esperienza. Oltre che abili sperimentatori, bisogna essere o diventare buoni 'registi' che il lato artistico non deve essere trascurato e la scelta dei tempi, delle

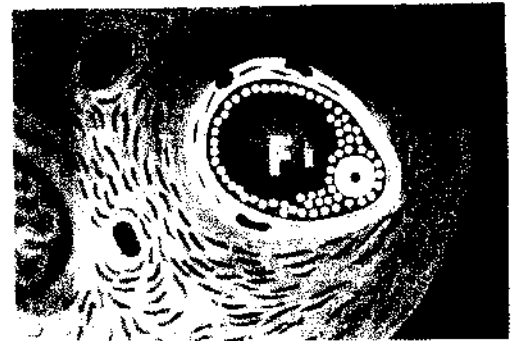


Fig. 14 - Cartone animato per dimostrare la maturazione e lo scoppio del follicolo di Graaf nell'ovario (Loeser).

dimensioni, delle luci, delle inquadrature, degli sfondi, ha grandissima importanza. Ho assistito io stesso al divenire di qualche giovane regista-fisiologo, e ritengo che si potrebbero eseguire in Italia pellicole non meno belle né meno dimostrative ed istruttive di quelle che furono eseguite all'estero e che ci spiace di dover comprare fuori di casa nostra.

Ritengo pure che ne sarebbero contenti tutti coloro, fisiologi compresi, che intendono saggiamente la zoofilia, e che vedrebbero con piacere sostituita una pellicola ben riuscita a numerosi esperimenti fisiologici che implicassero ogni anno ed in tutte le scuole di fisiologia il sacrificio di altrettanti animali da esperimento.

CARLO FOÀ

Direttore dell'Istituto di Fisiologia della R. Univ. di Milano

DA SCENARISTA A REGISTA



Frank Capra e Robert Riskin.

Molti sceneggiatori di Hollywood sono passati, in questi ultimi tempi, dalla sceneggiatura alla direzione di produzione: da John Emerson a Joseph Mankiewicz. Raro è invece il caso di uno scrittore di scenari che diventi regista; questo perché i sistemi del cinema americano portano a considerare lo scenarista come una specie di direttore di produzione preventivo, dato che, nel compilare un manoscritto per film, ha dovuto tener presenti molte esigenze industriali. Ma Robert Riskin non ha voluto seguire il procedimento normale; ha pensato che era meglio percorrere la strada percorsa da un europeo come Walter Reisch, o dai due colleghi americani Ben Hecht e Charles Mac Arthur. La casa che da cinque anni lo tiene sotto contratto, comprese le risorse direttoriali e creative di Riskin, poiché egli, sia che ricavasse i suoi scenari da un racconto di Charles Budington Kelland (STRETTAMENTE CONFIDENZIALE, È ARRIVATA LA FELICITÀ) o di Damon Runyon (SIGNORA PER UN GIOR-

NO) o di Arthur Hopkins Adams (ACCADDE UNA NOTTE) vi imprimeva un carattere tutto particolare e inconfondibile, ampliato poi dalla regia di Frank Capra. Riskin è stato infatti, fino a ieri, lo scenarista preferito di Frank Capra e con lui è stato premiato dall'Accademia di Hollywood, per ACCADDE UNA NOTTE. Il binomio Capra-Riskin, che sembrava indissolubile, si è dunque diviso; ma la buona armonia non è venuta a mancare tra i due simpatici compagni, il cui ultimo film, ORIZZONTE PERDUTO, sta, a quanto si dice a Hollywood, sullo stesso piano dei precedenti FOLLIA DELLA METROPOLI, LA DONNA DI PLATINO, oltre a quelli già citati. Per la cronaca: Riskin ha iniziata la sua attività di scrittore cinematografico a diciassette anni quando scriveva soggetti originali per film. La prima pellicola in cui il suo nome appare come regista, è QUANDO SIETE INNAMORATI, interpreti Grace Moore e Cary Grant.



Cary Grant in "Quando siete innamorati", regia di Robert Riskin (Columbia-Ela).

PASSO



RIDOTTO

I PRIMI PASSI

MANUALETTO DEL CINEDILETTANTE

(Continuazione dal n. 10)

RICORDIAMO che rapidi mutamenti di corte scene, che si succedano l'una all'altra e mostrino inquadrature differenti del medesimo soggetto possono consentire dei crescenti vivacissimi nel ritmo degli avvenimenti. Un'azione lenta, una pressatrice di ghiaia o truppe che avanzano in marcia possono nello spettatore suscitare l'impressione di un avvenimento svolgente in velocità fuor dal comune mediante la semplice messa in fila, con montaggio intelligente, di scene dapprima più lunghe e poi man mano sempre più corte. Ed ecco che la seconda legge fondamentale del montaggio è questa: *non il movimento filmato ma bensì la bontà del taglio determinano il ritmo in un film.*

Prima di accennare alle diverse forme di montaggio è arrivato il momento per parlare un po', sia pure rapidamente, delle didascalie. Le didascalie sono parti del film alla stessa stregua che rappresentano il complemento di ogni singola scena. In assenza del parlato debbono integrare la visione. Siamo d'accordo che il primo effetto di comprensione deve essere dato dalla scena in se stessa ma non sempre è possibile basarsi sulla intuizione o comprensione esatta da parte dello spettatore. La inserzione delle didascalie deve essere fatta con altrettanta cautela perché non debbono essere lunghe né dire ciò che risulta evidente dai quadri che le seguono.

Prendiamo un filmetto di viaggio e vediamo che cosa sarebbe necessario dire per accompagnare lo spettatore nei singoli luoghi che abbiamo girati. La didascalia dovrà avere innanzi tutto un nesso rigido con il corso della vicenda e per quanto è possibile essere sostituita da elementi che risultano dalla scena stessa che si è presa. Se prenderemo dal finestrino del treno la stazione potremo benissimo evitare la didascalia inquadrando una tabella indicativa della stazione, si

La necessità d'inserire, al momento di andare in macchina, le due pagine relative al grande Concorso 'Paradiso delle fanciulle', ci obbliga a rimandare per questo fascicolo la pubblicazione della rubrica 'Bianco e nero'. Di tutti i film dell'ultima quindicina, d'altronde, 'Cinema' ha già avuto occasione di occuparsi in articoli o cronache.

da evitare il ricorso ad una interruzione della scena per dire che si parte da Pisa o da Venezia o da un posto qualsiasi. Ma ecco che il montaggio potrà anche più aiutarci se intelligentemente faremo seguire la visione della stazione, della tabella che ne indica il nome, da qualche visione caratteristica della città stessa. Se partiremo da Pisa, ad esempio, perché non inserire alcune visioni del Campanile? Se partiremo da Venezia perché non dare subito un quadro di San Marco? Se da Roma, perché non far succedere le prime scene da una rapida visione del Colosseo, di S. Pietro o del Monumento del Vittoriano?

Un buon film dovrebbe a rigore avere poche didascalie: un buon titolo posto all'inizio, riassuntivo ed indicativo delle scene che seguono, potrà evitare la frammentarietà dell'azione per l'inserimento dei titoli.

Mettiamo che noi si giri un film di barche e si riprenda una tempesta che si avvicina. Vogliamo conoscere l'impressione del pericolo in cui le barche si trovano e ricorriamo alle didascalie per mancanza di quadri che rendano bene il senso di un potenziale e vicino naufragio. Ecco che le visioni del mare in tempesta, montate con ritmo sempre più veloce come si è prima detto, potranno sfociare in una didascalia che risulterà elemento essenziale nell'azione stessa:

'Lottiamo con ogni forza contro i marosi!'

Tale didascalia perdentesi in onde sempre più grandi darà già un senso di drammaticità allo spettatore. Ma non basta. Dovremo anche qui studiare un sistema che riesca a far maggior presa. È semplice. Dopo alcune scene di barche sbalottate dalle onde, scene rapide, nervose, noi potremo fare apparire una didascalia molto più grande, che riempia lo schermo in forma quasi ossessionante: due parole sole: SIAMO PERDUTI! Didascalia brevissima; dopo di che una rapida successione di dettagli: quattro o cinque primi piani di ondate, remi che picchiano sull'acqua, prue di imbarcazioni che si sollevano in aria...

Ed ecco che la sensazione del pericolo sarà nello spettatore.

Enormi sono le possibilità di disporre in un certo ordine le scene di un film così da conferire loro un nesso, un senso, una emotività. Naturalmente qui si parla dei film più semplici, di quelli cioè che un amatore desidera realizzare per sé e per i suoi.

L'intelligenza del montaggio delle scene è un dono personale e caratteristico; corrisponde al gusto artistico di chi lo compie! Sarebbe un assurdo il voler indicare i sistemi e le possibilità da seguire. Pensiamo quale effetto carino o comico avranno domani dei montaggi di scene che facciano vedere dei bei bimbi con i loro visini avvicinati a coniglietti che annusano, o... delle donne che strillano seguite da galline che starnazzano, degli uomini grassi e botti che rotoiano, delle locomotive che buttan fumo da ogni parte insieme ad arrabbiati fumatori di sigaro. Tutti effetti che qualunque amatore può ottenere sol che pensi un momento, nel ritrarre le scene, a dare alle stesse una vivacità, una essenza, un contenuto, una rappresentazione di vita più complessa e non solo e nettamente fotografica e statica!

(Continua al n. 10)

QUALE MACCHINA?

DOMANDARE quale sia la migliore macchina da presa a formato ridotto non ha maggior senso che domandare quale sia la più bella donna. È questione di gusto, o, più precisamente: esistono determinati tipi di macchine adatti a determinati scopi; ma a quale scopo si tenda, questo dipende dalle inclinazioni personali del 'ridottista'.

La risposta dunque, se data con coscienza, riesce complessa. E infatti l'editore di Home Movies and Home Talkies, occupandosi di questo argomento, non fa altro che spiegare in che modo dev'essere attrezzata la macchina per rispondere a determinate esigenze. Per cominciare con un elemento che ha una forte influenza sul prezzo della macchina: un obiettivo di apertura superiore a 3,5 si può considerare un lusso quando non si aspira che alle normali scene girate all'esterno. Generalmente, con una luce tanto debole da chiedere obiettivi di luminosità maggiore, non si arriverà mai ad effetti molto splendidi. Vale la pena invece di procurarsi un obiettivo più forte, se s'intende adoperare il rallentatore: per una scena che, a cadenza normale, richiedesse un'apertura 5,6, ci vuole un 2,8 quando la velocità di presa viene portata a 64 fotogrammi al secondo. L'obiettivo 2,8 basterà anche, entro certi limiti, per il lavoro con luce artificiale. Volendo insistere negli 'interni' si ricorrerà alle aperture 2-1,8, perché soltanto un obiettivo di questa capacità permette di coprire un campo di presa relativamente largo senza che si abbia bisogno di lampade troppo forti e troppo numerose. Questi ultimi obiettivi permettono ancora una sufficiente profondità di nitidezza, mentre obiettivi ancora più luminosi (1,5-1,4) lo limitano considerevolmente senza dare, in compenso, un forte aumento di sensibilità.

Altro problema è quello del fuoco fisso. Pel novizio, l'obiettivo unico sarà sufficiente, soprattutto quando si tratta della macchina a 8 mm., di cui l'obiettivo, a fuoco molto corto, garantisce una buona profondità, permettendo, d'altra parte, anche modesti primi piani; soltanto per la presa delle didascalie ci vuole una lente addizionale. Per tutti quei ridottisti, però, le cui pretese vanno al di là di quelle elementari, si consiglierà l'obiettivo permutabile, un po' più difficile da usarsi ma molto più adatto a scopi vari. Chi ha i mezzi da concedersi una macchina di prezzo medio, ne sceglierà una in cui è previsto il cambiamento della frequenza di presa fino a 64 fotogrammi. La marcia a 24 è necessaria quando si tratta di aggiungere all'immagine la colonna sonora, mentre quella a mezza velocità - 8 fotogrammi - serve alla registrazione delle didascalie.

Quale debba essere la capacità della macchina rispetto al metraggio della pellicola, dipende essenzialmente dall'abilità del ridottista nel caricare e scaricare. S'intende che una macchina a capacità maggiore è molto comoda, ma con questo non si vuol dire che si tratti di una cosa cui si debba attribuire troppa importanza.

GUIDA MONACI

GUIDA COMMERCIALE DI ROMA
E LAZIO FONDATA NEL 1870

ROMA - Largo Tritone angolo via Traforo 146



Una vita esemplare

IN QUESTA stagione la Warner Bros. ha lanciato sui mercati mondiali due film di altissimo tenore morale. Non è ancora svanita la forte impressione destata dalla VITA DEL DOTTOR PASTEUR, che il WHITE ANGEL, l'Angelo bianco, con Kay Francis e Donald Woods, realizzato da William Dieterle, si accinge a divulgare la vita eroica ed umanitaria di un'altra grande, purissima figura del secolo scorso: Florence Nightingale. È doveroso riconoscere le benemerite di questa Casa americana



che, senza esitazioni e con una coraggiosa fiducia nei sentimenti migliori delle masse spettacolari, avvia la sua produzione su di una formula che concilia le più alte esigenze ideali con le fatali necessità commerciali.

Questo film divulga in forma romanzesca la vita di colei che riuscì col suo esempio e la sua abnegazione a dare efficacia umanitaria e prestigio internazionale alla Croce Rossa. È opportuno osservare che questa opera del Dieterle, non meno della VITA DEL DOTTOR PASTEUR, serve un umanesimo molto diverso dall'umanesimo famigerato dei nostri tempi, così degno d'esser considerato con virile e disincantata ironia. Luigi Pasteur e Florence Nightingale erano soprattutto dei militi che servivano l'umanità con sacrificio totale della loro esistenza, pronti al rischio e al pericolo non meno di un soldato nella sua esposta trincea. E come nella buona guerra le armi non portano lo sterminio che per assicurare un regno migliore alla pace, alla giustizia e alla sicurezza del lavoro, così questi grandi pionieri della civiltà prodigavano la loro fede e il loro ingegno per alleviare le sofferenze immediate dei loro simili.

Infatti, la fondazione della Croce Rossa Internazionale, che data dagli inizi della seconda metà del secolo scorso, coincide con l'affermarsi in tutto il mondo di una nuova figura di soldato combattente. L'esercito nazionale, nato dalla Rivoluzione Francese, è entrato ormai nei costumi di tutti i popoli. E quindi, il combattente ferito, a qualunque nazione appartenga, è sempre il servitore di un ideale. Figura in ogni caso più nobile del mercenario dei secoli precedenti, la cui sorte difficilmente poteva suscitare un movimento di solidarietà civile. Il soccorso ai feriti e agli ammalati era, prima del secolo scorso, esercitato dalla carità cristiana, e in questo ambito la Croce Rossa aveva i suoi precursori negli ordini dei Cavalieri ospedalieri sorti durante le prime Crociate, e in quell'Ordine dei Ministri degli Infermi, cinquecentesco, che ebbe per primo una croce rossa come sua insegna. Ma ognuno intende che tra carità cristiana e solidarietà civile il passo era immenso.

La vita di Florence Nightingale è legata all'Italia per molti fili sentimentali. In primo luogo, ella fu

realizzatrice di una istituzione di cui era stato precursore e promotore il napoletano Ferdinando Palasciano. E nacque, la grande benefattrice, a Firenze da Mister Shore, un gentiluomo inglese tanto innamorato delle bellezze e delle glorie italiane da imporre alla figliuola il nome della città preferita. E Florence ereditò a tal segno i gusti del padre che volle mutare il suo cognome in Nightingale (usignuolo) in omaggio al soave cantore che riempie dei suoi inni le campagne toscane.

La Nightingale trascorse la sua prima giovinezza a Capri ed a Sorrento. Era già grande quando vide le tenute paterne dell'Hampshire. Lo spirito umanitario discese in lei, forse, da uno zio materno, un dottor William Smith, e si narra che, bambina ancora, sottraesse alle mani spietate di un giardiniere un povero cane azzoppato, riuscendo poi a salvarlo con assidue cure. Votatasi al celibato, studiosa appassionata di medicina e di chirurgia, militò lungamente negli ospedali di Londra, di Edimburgo, di Dublino, cercando di ottenere miglioramenti nel sistema ospedaliero del tempo. E infine, a sue spese, fondò e diresse l'ospedale di Harley Street che le costò, secondo il solito, critiche atroci e beffarde ironie.

Ma la rivincita piena, anzi il trionfo, lo ottenne nella guerra di Crimea, quando le epidemie cominciarono a decimare i campi inglesi. Alla testa di una squadra di trentasette infermiere l'eroica donna portò la sua esperienza e la sua abnegazione sul campo di battaglia, conquistandosi il soprannome di 'Signora della lampada' e di 'Angelo bianco'. Da Balaclava a Sebastopoli e a Scutari, passò in tutti gli ospedali, lavorando fino a venti ore sulle ventiquattro, rimanendo lei stessa presa da un grave contagio. Dedicò il rimanente della sua vita alla organizzazione e al perfezionamento della Croce Rossa Internazionale. Alla sua memoria è dedicato un monumento in Piazza Waterloo, a Londra, e un ricordo marmoreo in Santa Croce, a Firenze, sua seconda patria.

La trama del film di Dieterle, malgrado il suo movimento necessariamente romanzesco, è idealmente fedele alla biografia di Florence. Realmente ella lottò moltissimo contro le deprecabili condizioni degli ospedali di Londra, e realmente resistette a molte profferte amorose per dedicare la sua vita ad un'alta missione di bene. Ed è anche vero che proprio nella campagna di Crimea dovette lottare contro la diffidenza e la gelosia dei medici militari. Il film si conclude come ogni grande vita di quella Inghilterra d'altri tempi: con un ricevimento da parte della 'graziosa regina' ed un'alta onorificanza.

RAPPAELE MASTO





(Warner Bros.)

KAY FRANCIS

KAY FRANCIS, al secolo Katherine Gibbs, è nata a Oklahoma City il 13 gennaio 1905. Sua madre, Katherine Clinton, era un'attrice famosa: e, come la 'diva' Stella Parish interpretata molti anni più tardi dalla figlia, con evidente allusione alla storia tumultuosa e fiorita della madre, essa lasciava spesso sola la bimba, nelle stanze oscure e tristi degli alberghi e delle pensioni. Quando la mamma rientrava a casa, profumata e gloriosa, per la piccola Katie era una festa; e tuttavia essa odiava il chiasso dei teatri che le rapiva per tante ore la grande amica. L'unica, poiché vivevano sole. Così la sua risoluzione era precisa: non diventar mai una attrice (i costumi che la madre lasciava nei bauli e negli armadi l'attraevano, ma bisognava esser forte, resistere a quel richiamo), e piuttosto un'acrobata di circo equestre. Le sue membra, difatti, erano agilissime; e le sue capriole, quando la madre la mandò a scuola in certi collegi di monache (eccone i più nomi: Angeli Santi, Notre Dame di Roxbury, S. Bambin Gesù), fecero gettare più d'un grido di spavento alle buone religiose, e chiudere gli occhi alle compagne. Anzi Kay prese un giorno da parte la direttrice del Bambin Gesù e le manifestò l'impeto della sua pericolosa vocazione. Fu chiamata la madre per dissuaderla. Bene. Niente circo? «Mi applaudiranno gli stadi» - decise enfaticamente la ragazza. Così i suoi sedici anni furono pieni di gloria sportiva: le suore erano ormai lontane nel ricordo, e Katie Gibbs divenne una delle più valenti 'velociste' delle università femminili americane. Ma bisognò un giorno metter la testa a partito. Non più sciolti al vento i neri capelli, ma armoniosamente raccolti e disciplinati. L'ansia dell'applauso, atavica, poi che i Gibbs erano attori da parecchie generazioni, cedette per qualche tempo al desiderio di vita pacifica e industriosa che altrettanto pronto covava in lei. Essa cercò un impiego e, raffinata ed elegante di natura, lo trovò splendido: la fuga dal teatro pareva compiersi fermamente, contro ogni richiamo del sangue: Kay fu per al-

GALLERIA

XVIII - KAY FRANCIS

(v. pp. 232-233)

cuni anni la segretaria fidata di grandi dame - le mogli di Morrow, di Pinchot, di Vanderbilt. Vicino a queste signore essa apprese sempre più precisamente le maniere della buona creanza, meglio: le squisitezze della buona creanza; mentre intanto una voglia di raggiunger quelle vette cominciava a pungerla sottilmente. Soprattutto durante certi viaggi in Europa al fianco di Mrs. Vanderbilt. La mamma era morta da qualche anno, l'orrore per il teatro s'era lentamente dileguato. Di punto in bianco mutano le carte in tavola: il sangue non è acqua, Katherine Gibbs saprà dimostrare al mondo di non essere figlia degenera di Katherine Clinton. È un lampo nella sua breve biografia. Abbandonati i Vanderbilt, eccola a Broadway per interpretare un ruolo di sfondo in una versione modernizzata di *Amleto*. Due tre anni di modesta attività teatrale, e poi il cinema. La fama vera e lucente sarà conquistata solo nel 1932 (*AMANTI SENZA DOMANI*, *MANCIA COMPETENTE*), e in verità queste due interpretazioni restano ancor oggi, col recente *ANGELO BIANCO*, le sue più belle. Attrice di sentimento: le sue eroine hanno una femminilità appassionata e gentile, amano uomini capaci di comprenderle serenamente: basti nominare Herbert Marshall, William Powell, Ro-

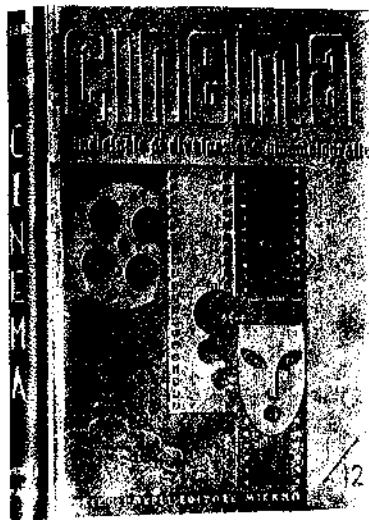
nald Colman, Leslie Howard. Essi valutano appieno la fiducia consapevole ch'essa dimostra verso di loro, la sua inesauribile capacità di perdonare, le sue preclari doti di consolatrice. Sono queste doti che le hanno permesso di dare un rilievo difficile a dimenticare alla figura eroica dell'infermiera Florence Nightingale. Bisogna però aggiungere che Kay Francis è un'attrice un poco passiva, certamente timida; e perché i suoi pregi spontanei e delicati appaiano in giusta luce, è necessario che i registi la guidino con autentico amore. Perché riescano ad abbracciare con tutta la forza i suoi personaggi, le sue tenere braccia debbono venir virilmente sorrette. Essa è una 'romantica' nel senso più leggiadro, e ha bisogno di personaggi ardenti e di vicende convincenti e seriamente umane. *Garnett* (*AMANTI SENZA DOMANI*), *Lubitsch* (*MANCIA COMPETENTE*), *Vidor* (*INFEDELE*), *Dieterle* (*L'ANGELO BIANCO*) per queste ragioni hanno ottenuto da lei i risultati migliori. Altre volte, invece, il luminoso sorriso di Kay Francis s'è aperto a sproposito, le sue sofferenze sono apparse sfocate. Ma Florence Nightingale non resterà a lungo sola, dopo essersi fatta attendere tanto.

PUCK

FILM PRINCIPALI: *RAFFLES* (United Artists 1930), *MANI COLPEVOLI* (M.G.M. 1931), *L'AVVENTURA DI TERI* (JEWELL ROBBERY, Warner Bros. 1932), *AMANTI SENZA DOMANI* (ONE WAY PASSAGE, Warner Bros. 1932), *MANCIA COMPETENTE* (TROUBLE IN PARADISE, Paramount 1932), *INFEDELE* (CYNARA, United Artists 1932), *TEMPORALE ALL'ALBA* (M.G.M. 1933), *AMAI UNA DONNA* (Warner Bros. 1933), *DR. MONICA* (Warner Bros. 1934), *BRITISH AGENT* (Warner Bros. 1934), *MARITI IN PERICOLO* (THE GOOSE AND THE GANDER, First National 1935), *LA SCOMPARSA DI STELLA PARISH* (I FOUND STELLA PARISH, Warner Bros. 1935), *L'ANGELO BIANCO* (First National 1936), *IL DOLCE ALOE* (Warner Bros. 1937).

Possedete già i primi 12 fascicoli di CINEMA?

In caso negativo, poiché vanno esaurendosi rapidamente, affrettatevi ad acquistarli **raccolti in volume** con la rilegatura editoriale che è insieme la più aristocratica, la più solida e la più economica. Il volume contenente i fascicoli da 1 a 12 di CINEMA costa 40 lire; e 36 lire per gli attuali abbonati della Rivista. Chi acquistasse separatamente i 12 fascicoli e la copertina in mezza pelle e tela spenderebbe 24 lire + 10 lire e dovrebbe ancora spendere almeno 6 lire per la rilegatura.



ACQUISTARE il volume rilegato è perciò un affare

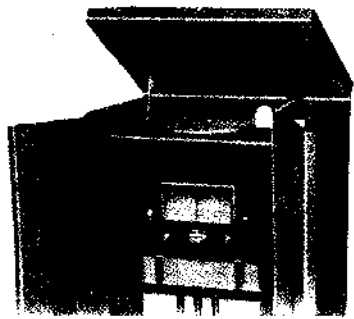
Per averlo franco di porto in tutta Italia, basta versare 40 lire o 36 lire sul conto corrente postale 3-32 di

ULRICO HOEPLI in MILANO



W. S. VAN DYKE, il regista dai due volti. È l'autore dei colossi che sapete, da OMBRE BIANCHE a TRADER HORN a ESKIMO al recente SAN FRANCISCO, dove un afflato religioso par che passi dentro le monumentali, ispirate strutture. (Del resto, il Van Dyke era assistente di D. W. Griffith al tempo di INTOLERANCE: e questo dice molto). Ma ha poi tutta un'esperienza, anche teatrale, di operetta, che passa nei suoi film più scorrevoli e lievi (TERRA SENZA DONNE, IO VIVO LA MIA VITA, ROSE-MARIE). E, in questi casi, la regia per lui comincia molto prima del faticoso colpo di ciak. Vera regia musicale: ed eccolo al pianoforte, che prova ed istruisce, per il prossimo lavoro, un soprano che si chiama Joan Crawford, un baritono che si chiama Clark Gable. Quanto a Franchot Tone, non è preoccupato, come il suo viso potrebbe far supporre ad un osservatore superficiale. Guardatelo meglio: anche lui canta.

DISCHI DI FILM



è interpretata da una delicata voce femminile, con grazia insinuante. L'orchestra diretta da Roy Fox si disposta ad essa felicemente, con ben amalgamati impasti strumentali e con varietà di coloriti. Altro film di recente lancio è SEGUENDO LA FLOTTA (Come si fa a non seguire tutti la flotta, visto che ci trascina Fred Astaire, l'irresistibile divo-ballerino, con la sua non meno irresistibile compagna Ginger Rogers?). Sentiamo un po' i vari dischi. Uno assai ben riuscito è quello inciso dalla 'Voce del Padrone' G.W. 1234: un'orchestra discreta, in penombra, con qualche accentuazione di più sentito colore musicale, una voce maschile del caratteristico stampo americano, che sa valersi con grazia delle mezze tinte. Ottimo per ballare in abbandono, a luci sommesse, non vi pare? Anche l' 'Odéon' ci dà una buona incisione di musiche del film col disco G.O. 12758. Su una faccia troviamo: I had rather lead a band (Dirigerei piuttosto una banda), un fox-trot vivace, ritmato, assai ben eseguito dall'orchestra di Harry Roy: i timbri degli strumenti sono ben distinti e individuati a seconda del loro vario carattere e fanno udire a turno, fuggevolmente, le loro voci soliste, in alterna vicenda sonora.

Sul rovescio sta la 'Marcia dei Marinai' We saw the sea (Vedemmo il mare) annunciata da brillanti squilli di fanfara, cui segue un travolgente one-step dal ritmo scorrevole, indicatissimo per sciogliere le gambe ai più pigri. Il ritornello vocale è affidato al coro, che lo interpreta con brillante fantasia.

Ancora da SEGUENDO LA FLOTTA l' 'Odéon' presenta (G.O. 12759) un fox-trot vivace e brioso, Let your self go (Lasciatevi andare: la frase di prammatica indirizzata agli anglosassoni troppo stiff, cioè rigidi come colletti inamidati) con ritornello vocale intonato da una simpatica squillante voce tenorile. Anche qui ottimo commento orchestrale, variò di timbri e di coloriti. Sul rovescio del disco troviamo Let's face the music and dance (Affrontiamo la musica e balliamo), un'altra danza piacevolissima, notevole per la novità degli impasti saporosi, per il gaio svuotare dei coloriti orchestrali, su cui s'innesta felicemente una voce maschile calda e ben timbrata. Per finire, ecco alcuni dischi tolti da film italiani. Di BALLERINE la 'Voce del Padrone' incide (H.N. 1169) una canzone slow: Questa notte ancor, interpretata da una vocina femminile acuta e un po' gracile, ma non priva di grazia. La musica di Carlo Innocenzi è orecchiabile e piacevole. Si poteva però evitare, nello strumentale, l'intempestiva irruzione di certa tromba troppo fragorosa, che disturba.

Della musica che Mascheroni ha creato per il film QUESTI RAGAZZI l' 'Odéon' (G.O. 12825) ha inciso la canzone: Non mi tentare ancora. La melodia è piana e gradevole, ben cantata dal tenore Tito Leardi, che pronuncia con entusiasmo: «Tutto l'amore sei tu» e altre ardenti dichiarazioni del genere...

MARIA TIBALDI CHIESA

Il cataclismatico film SAN FRANCISCO è apparso sui nostri schermi e le varie Case offrono dischi tolti da esso. L' 'Odéon' incide (G.O. 12820) un brillantissimo fox-trot di fragorosa sonorità (tanto per non esser da meno del terremoto e controbatterlo con mezzi efficaci! L'orchestra è quella eccellente di Bram Martin). Musica fluida e scorrevole, ben ritmata, con ritornello vocale gioiosamente intonato dal coro. Un ottimo disco per ballare. Dallo stesso film la 'Voce del Padrone' (G.W. 1346) ha preso una graziosa canzoncina in ritmo di danza: Would you? - intonata da una buona voce baritonale, insinuante e carezzevole, con gradevolissimi mezzi toni. Il disco 'Voce del Padrone' G.N. 1354 porta invece un fox-trot del film, orecchiabile, fluido, piacevole, bene eseguito dall'orchestra diretta dal maestro Olivieri, con riusciti effetti di piatti, quasi spruzzatine sonore. Sul l'altra faccia ritroviamo Would you? tradotto in italiano: E tu e schiarito da una voce nostra nella lingua nostra. Un altro disco del film SAN FRANCISCO è inciso dalla 'Columbia' (D.Q. 2140). Un bel disco di ballo, bene eseguito dall'orchestra Canobbiana, diretta dal maestro Ferruzzi: buona strumentazione, con varietà di timbri e di impasti sonori. Altri dischi d'attualità sono quelli tratti dal film CAINO E ADELE. La 'Columbia' (D.Q. 2221) ne ha inciso uno assai ben riuscito. Su una faccia troviamo un fox-trot interpretato dall'orchestra di Billy Cotton con virtuosistica bravura: una voce maschile ben timbrata intona il ritornello I will sing you a thousand love songs (Vi canterò mille canti d'amore: e vi par poco?), una melodia dolce e carezzevole, snodantesi su un ritmo ostinato e insistente dell'accompagnamento. Sul l'altra faccia sta una canzoncina sentimentale, When the poppies bloom again (Quando i papaveri rifioriranno), languida e dolce, bene eseguita da Wally Bishop e dalla sua orchestra. La canzone Vi canterò mille canti d'amore la troviamo anche su un disco della 'Voce del Padrone' (G.W. 1347), con sapore mutato, perché qui

ADOLPH ZUKOR PRESENTA

GARY COOPER
JEAN ARTHUR

LA CONQUISTA
DEL WEST

EPICHE GESTA DI BUFFALO BILL

UN FILM DI
CECIL B.
DE MILLE

Film Paramount

TROVATE UN TITOLO PER QUESTO FILM!



La Metro Goldwin Mayer lancerà prossimamente in Italia il grande film TOUGH GUY, interpretato da Jackie Cooper, Joseph Calleja e Rin Tin Tin jr. Ecco la trama del film:

Freddie, figlio di un milionario, torna a casa da un collegio d'Europa, dove ha compiuto la sua educazione; porta con sé Duke, un cane poliziotto, al quale è molto affezionato. Il padre non vuole saperne del cane, ma il ragazzo anziché separarsene scappa di casa. Incontrato un camion, che serve apparentemente per trasporto verdura, vi si nasconde dentro col cane. Il camion in effetti è l'autoblinda camuffata di Joe Calerno, nemico pubblico numero 1, impegnato in quel momento in un furto. Calerno scopre il ragazzo e, pensando che è stato testimone del misfatto, lo porta nel suo nascondiglio. Il ragazzo è chiuso in una soffitta; ma mentre i banditi litigano per la divisione del bottino, il cane, che ha seguito la traccia, riesce a fare un buco a traverso il quale il prigioniero fugge. Calerno però li scopre, spara per impaurire il ragazzo e colpisce il cane; poi li carica ambedue su una macchina e fugge. Per strada, commosso dalle



preghiere di Freddie, si ferma presso un veterinario per far medicare il cane, quindi inseguito dalla polizia si rifugia in un suo nascondiglio fra i monti. Succede un intermezzo di quiete durante il quale i tre diventano buoni amici. Ma la banda vuol vendicarsi e rapisce il ragazzo, mentre Calerno viene arrestato dalla polizia. In un confronto col padre di Freddie gli racconta tutta la storia rimproverandolo per la sua incomprensione verso il figlio. Per correre alla liberazione del ragazzo egli poi si finge ammalato e mentre lo portano all'ospedale riesce a fuggire, seguito dal cane, nel frattempo ricomparso, e inseguito dalla polizia. Aiutato dal cane rintraccia Freddie, prigioniero su un vecchio rimorchiatore e lo libera. Subito dopo sopraggiunge la polizia e nel trambusto Calerno viene ferito mortalmente. Le sue ultime parole sono rivolte al padre del ragazzo: 'State buono con Freddie... e cercate di comprenderlo!'.

Invitiamo i nostri lettori a suggerirci un titolo per l'edizione italiana del film. Inviare le proposte a Cinema (Concorso Titolo), via Lazzaro Spallanzani 1-A, Roma, NON OLTRE IL 10 APRILE PROSSIMO.

AL VINCITORE SARÀ CORRISPOSTO UN PREMIO IN DANARO DI L. 500

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

gli apparecchi
i piloti della

ALITALIA S. A.
ROMA - AEROPORTO DEL LITTORIO

Domande e informazioni e orari alle agenzie di viaggi e alle direzioni della S. A.

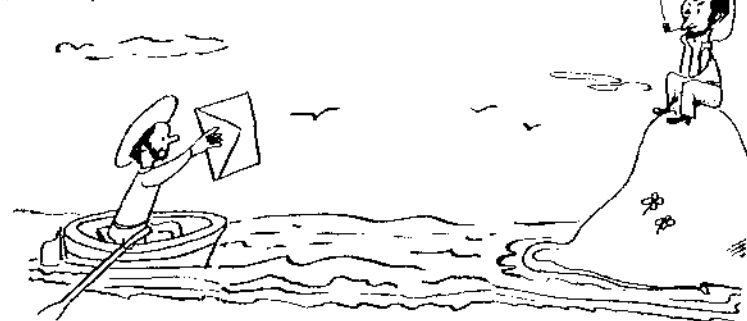
Tanti lettori. ... e attendo la Sua risposta sul prossimo numero». Sapete come fanno i clienti dei medici? Quando aspettano in anticamera, vorrebbero che il dottore dedicasse mezzo minuto al massimo, ad ogni cliente che li precede. Quando invece stanno dentro, ognuno vorrebbe per sé almeno due ore. E il dottore cerca di trovare una via di mezzo: non trascurar nessuno e non fare aspettare troppo.

A. Brazzola (Milano). — Sui problemi dell'organizzazione difficilmente troverà delle indicazioni non superficiali nella letteratura e nella stampa cinematografica. Pensaremo, in ogni modo, a pubblicare un articolo informativo in materia. Per quanto riguarda la tecnica mi dovrebbe dire se Le servirebbe la trattazione dei concetti elementari oppure quella degli ultimi progressi; ed anche, in quale lingua Lei sa leggere.

Francesco Doro (Roma). — Il soggetto che Lei mi espone racconta la storia del giovane che, adescato e disilluso dalla Circe fatale, ritorna alla brava ragazza del suo primo amore: argomento eterno, e perciò buono; ma essendo antichissimo non c'è bisogno di tornare ad inventarlo. La prima preoccupazione di un soggettoista non dev'essere, in generale, quella di trovare l'elementare trama umana del suo film. Questa suole ridursi ad uno dei pochi schemi, appunto 'eterni', di cui uno è il Suo. Il soggettoista cercherà invece di trovare qualche interessante ambiente o problema speciale, che offra molti spunti alla realizzazione ottica e che fino ad oggi non sia stata ancora debitamente sfruttata. Sta proprio lì, spesso, il va-

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



lore dei soggetti che pubblichiamo nella pagina dei concorsi. Ci pensi un po' anche Lei e se Le capita una felice idea ci scriva.

Allievo dell'Accademia di Educazione Fisica. — Va bene, ma, per favore, me lo mandi dattiloscritto, quel Suo saggio. Come faccio a giudicare se il Suo nome è degno di entrare nella storia dell'arte cinematografica, se non riesco nemmeno a decifrarlo?

Giorgio Vandelli (Tripoli d'Africa, Via Leonardo da Vinci, 58). — Attenzione! Grande occasione per i soggettoisti ambiziosi! Lei sta cercando un soggetto - drammatico o comico - da realizzarsi a passo ridotto, in Africa Occidentale, assicurando all'autore « un relativo guadagno in relazione al soggetto, che sarà opportunamente studiato di comune accordo ». Ecco un ambiente poco sfruttato ancora, anche in senso cinematografico.

Consiglio agli aspiranti di non mandarle subito soggetti pronti, ma d'informarsi da Lei quali siano i principali elementi da inserirsi nel racconto.

Attrice in spe. — « Ho letto sul giornale il Vostro articolo, di cui parla di ricerche di piccoli artisti - io non posso farmi delle fotografie perché ho una osteria e fuori non vado mai se non a messa. Dunque, mandate il Vostro segretario nella mia osteria, ed allora con la scusa di mangiare qui da me, mi vedrà da cima a fondo, e saprà poi dirmi se vi sono adatta o no. Però, io ne sono certa che ne sono adatta perché la mia passione è sempre stata questa, si può dire da quando sono nata. Ve ne supplico, la mia mamma non sa niente di ciò che vi ho scritto, perciò voi se venite non fate nessuna dimostrazione altrimenti la mamma mi picchia. Voi se vedete che ci sono adatta mi portate a Roma, anche se non volete ».

Mi sono informato fra i colleghi: tutti entusiasti; tutti volevano subito venire a mangiare da te. Poi, al momento di partire, ci hanno ripensato... A causa della mamma che picchia, ne sono sicuro.

Renzo Ferra (Firenze). — Il prezzo della pellicola 16 mm. la rende assolutamente inaccessibile al normale dilettante. Si può dire che il formato 9,5 costituisca l'inizio, ma non è molto a buon mercato neanche questo. Infatti, 10 metri di pellicola vengono a costare circa 20 lire, il che porta ad una spesa non indifferente la realizzazione di un modesto filmetto, se si pensa che per un metraggio di un centinaio di metri bisogna girarne almeno 200-300'. A parte i progressi tecnici, c'è un solo modo di far scendere il prezzo di un prodotto: utilizzarlo bene. Perciò, più lo sport cinematografico si diffonde, meno caro diventerà. Può darsi che qualche lettore sia in grado di indicarle qualche concorso accessibile al formato 9,5.

P. L. (Roma). — No, Lei si spiega benissimo. Ma non è che si debba essere campione mondiale della microscrittura per poter partecipare alla 'borsa dei soggetti' con la prescritta 'cartolina'. Si tratta appunto di mandare riassunti brevissimi perché questa nostra prescrizione è sorta dall'esperienza pratica che un buon soggetto si spiega in poche parole. Lei mi cita NOSTRO PANE QUOTIDIANO di Vidor - ma per far capire la bellezza di questo soggetto basterebbe anche la metà di una cartolina! Vi sono poi dei film il cui valore sta nei dettagli della realizzazione, come anche è vero che dai nostri riassunti non

LORETTA YOUNG

è un
grande
film a
colori

DON AMECHE
KATHERINE DE MILLE
KENT TAYLOR

Regia di HENRY KING

RAMONA

20th CENTURY FOX

PRODOTTO DA R. BRIZZANI

si può vedere se l'autore sappia sceneggiare o no. Ma per stavolta, questo non era affatto lo scopo. Le assicuro che un'enorme quantità di film mediocri e noiosi è ben sceneggiata: ciò che manca, è invece la materia viva del soggetto. Ed è questa che, per stavolta, cerchiamo. Lei mi domanda se Le sarà permesso di scrivermi una terza volta. Non solo le è permesso ma quando riceverò la Sua cinquantesima lettera Le dedicherò due colonne intere. In occasione del giubileo. Sul serio.

Antonio Laforet (Roma). - Lei mi fa venire la curiosità per davvero. Siamo d'accordo, che finora la maggior parte dei film a 'colori naturali' non dà che brutte cartoline illustrate. Siamo anche d'accordo che, per rimediare, non servono né perfezionamenti tecnici della presa, né la ricerca di bei paesaggi da riprendersi. Ma la difficoltà la vedo nel fatto che dopo due millenni di esperienza pittorica i tentativi di definire teoricamente le leggi estetiche dei colori sono ancora tutt'altro che confortanti. I pochi geni adoperano istintivamente quelle leggi: hanno 'l'occhio'! Anche Lei, se ho capito bene, vede i propri meriti nella capacità pratica. Riuscirà dunque a spiegare con parole concrete ciò che, in teatro, Lei sa far tanto bene, come mi assicura? Sarebbe una cosa sensazionale. Non tardi a provare!

Uliano del Bono (Pisa). - Badi che anche per il cinematografo esiste la scuola elementare. Ma mentre generalmente chi sa scrivere delle semplici proposizioni grammaticalmente esatte, non si sente ancora scrittore, il fascino della

giovane grammatica cinematografica fa spesso credere che saper 'scrivere' - ossia adoperare la nomenclatura dello sceneggiatore significhi già essere artisti. Il Suo lavoro è fatto con esattezza. Se, un'altra volta, mi manda poi qualche tentativo di carattere artistico, Le dirò volentieri che cosa ne penso. Aspetto anche le Sue altre domande.

Italo M. (Udine). - Grazie della lettera. Va bene quanto mi scrive sul Cineguf di Padova. Perché non dice a loro che ogni tanto ci mandino qualche contributo per le pagine del formato ridotto?

Rosario Leone. - In occasione della CARICA DEI 600 Lei mi scrive: «Noi abbiamo di meglio. Noi abbiamo un 800 che è stato costruito su fondamenta di ferro, noi abbiamo dei personaggi che fanno storia da sé, noi guardiamo con orgoglio ai nostri fanti di Goito, ai carabinieri di Pastrengo, ai cavalleggeri di Montebello, ai formidabili artiglieri di San Martino. Potremmo vedere sullo schermo avanzare ad ondate di sangue le canicie rosse di Milazzo e del Volturno, ed ancora disperate cariche, ed udire scrosciare passi di battaglioni, e terribili rombi di artiglieria. Che non ci si debba più lamentare della frivolezza dei soggetti. Si antepongano ad eroi, a poeti, musicisti, cavalieri, condottieri e scienziati d'oltr'Alpe e d'oltre mare, i nostri Garibaldi, Mazzini, Micca, Dante, Petrarca, Michelangelo, Leonardo, Boccaccio, Cavour, Machiavelli, Ferruccio, Verdi, Galilei, Volta, per parlare solo dei maggiori. Che finalmente si senta parlare di un personaggio italiano, o di una tradizione patria, e

non si abbia più a lamentare la sterilità del nostro Cinema in fatto di pura espressione della Nazione. Che TERESA CONFALONIERI, CASTA DIVA, CAVALLERIA, per non parlare degli ultimi ancora in cantiere, come CONDOTTIERI e SCIPIONE L'AFRICANO, non costifiscano un fatto a sé». Sono proposte che basterebbero per dieci anni di produzione. Speriamo di vederne realizzate qualcuna.

G. I. (Mantova). - E perché non ci manda il Suo soggetto per il concorso? Non Le pare una buona occasione di farlo leggere a tutti quelli che se ne possono interessare?

Gianni Pons (Milano). - Nel N. 2 (25 luglio 1936) c'era un articolo di Rudolf Arnheim sul sistema Kodachrome, ultimo grido del cinema a colori. Del cinema stereoscopico ci sarebbe poco da pubblicare se non le solite panoramiche retrospettive. Non abbiamo potuto superare le idee di ottanta e quarant'anni fa: per passare ad ogni occhio la corrispondente immagine parziale, occorrono sempre o il fastidioso dispositivo sul naso dello spettatore, oppure si proietta per pochissimi spettatori che si debbono tenere in punti rigidamente fissati della sala. Per conto mio credo che ci troviamo davanti al *perpetuum mobile* della Cinematografia.

Filodrammatico fiorentino. - Lei mi parla della Sua partecipazione al Concorso degli attori - non vedo nessuna difficoltà - e continua: «È interessantissima la Sua rubrica di corrispondenza coi lettori. Credo che avrà un buono stipendio data l'importanza per i lettori delle

Sue risposte; in ogni modo, se questo non fosse, faccia il piacere di dirlo a me e Le prometto di scrivere alla Direzione per un buon aumento di stipendio. Crede che accetterebbe la Direzione? Lei mi dice di no, probabilmente, ma con una lettera mia di protesta vedrebbe che accetterebbero». Quando Lei sarà un nostro grande attore vedrà che parlerò io al Suo direttore di produzione. Protesterò. Non dimenticherò i vecchi amici. Ci mancherebbe altro!

Ogni bambino porta il suo vestino. - Va benissimo anche senza che Lei ci dica il Suo nome.

Dott. Nereo S. - Grazie dei graditi consigli. È sempre questione di spazio. Ma vedremo.

Lucifero. - Puck sta esplorando caratteri e segreti di Jeanette MacDonald per presentare nella 'Galleria' la Sua attrice prediletta. Non mancherà un bel ritratto. Riserbi dunque un po' di spazio sul muro della Sua camera.

Amerigo Gomez, Cine-Guf (Firenze). - No, la fotografia era proprio della TRAGEDIA DEL BOUNTY. Mi pare ingratitude, non riconoscere il viso della bella indigena! E L'ULTIMO DEI PAGANI, se mai, non è di Van Dyke ma di R. Thorpe.

Vitaliano Colli. - Se me lo vuol mandare - dattiloscritto! - ci darò un'occhiata.

IL NOSTROMO



Scena cinematografica senza volerlo: la FIAT 500 nella campagna ungherese



Greta **GARBO**
Robert **TAYLOR**

*Margherita
Gauthier*

LIONEL BARRYMORE

REGISTA: GEORGE CUKOR





GIUOCHI E CONCORSI

DA QUALI FILM SONO TRATTE QUESTE IMMAGINI?



Questa strana composizione risulta da quattro frammenti di fotogrammi incollati assieme. Chi sa ricordarsi da quali film sono tolti i quattro frammenti?

I VINCITORI DEL CONCORSO 'SAN FRANCISCO'

Finalmente possiamo svelare il mistero! Chiuso il Concorso sul film SAN FRANCISCO, della Metro Goldwyn Mayer, e proclamati i vincitori, avvertiamo i numerosi partecipanti che le visioni autentiche del famoso terremoto del 1906 sono le fotografie 3, 4, 5 e 7; di conseguenza, ingrandimenti di fotogrammi del film sono le fotografie 1, 2, 6 e 8. Ed ecco i nomi dei vincitori i quali, oltre ad aver inviato la soluzione esatta, hanno indicato con la maggiore approssimazione il numero dei concorrenti:

1° premio, di L. 1000, a Nobili Rosa - Via Andrea Doria, 1 - Roma.

2° premio, di L. 500, a Samper Ramona - Via Pegli, 65-9 - Genova-Pegli.

3° premio, di L. 250, a Montani Angelo - Via Monte Suello, 5-17 - Genova.

Il 4° e il 5° PREMIO, consistenti in 50 lire di libri editi da Hoepli, sono stati assegnati a: Ciampini Edo - Via Soderini, 13 - Ascoli Piceno; - Maggiore Domenico - Via dell'Elce, 30 - Lecce; - i quali potranno fare la loro scelta sul Catalogo della Casa Editrice.

I PREMI dal 6° al 10°, consistenti in abbonamenti annui a 'Cinema' sono stati assegnati a: La Rosa Maria - Via Antonio da Sangallo, 57 - Civitavecchia; - Pierini Fulvia - Via Castiglione, 80 - Bologna; - Foschi A. - Via Doria, 26 - Civitavecchia; - Veronesi Guido - Via Teodosio, 11 - Milano; - Marconi Luigi - Caffè Teatro Viterbo - Viterbo. - Se qualcuno dei suddetti fosse eventualmente già abbonato alla nostra rivista può inviarci nome ed indirizzo di un suo parente od amico, al quale inviare 'Cinema' in omaggio gratuito per un anno.

Vistosi premi a quaranta ragazzi

L'ESITO DEL CONCORSO 'LAUREL-HARDY'

Il 12 marzo anno XV si è riunita la Giuria - composta dal Prof. Ugo Ortona, Segretario del Sindacato Fascista Belle Arti del Lazio, del Prof. Luigi Martinati e dei rappresentanti della Metro Goldwyn Mayer e di 'Cinema' per l'aggiudicazione dei 40 premi del Concorso Disegni Laurel-Hardy indetto fra i ragazzi della Casa sopracitata. • A seguito di un attento e laborioso spoglio dei 4.000 disegni pervenuti da tutte le parti d'Italia, la Giuria ha anzitutto eliminato, ai termini del regolamento, i disegni risultanti plagio evidente, quindi quelli che a suo giudizio non erano stati eseguiti da bambini compresi nell'età di 15 anni. Dietro queste prime eliminazioni sono rimasti 110 disegni, fra i quali la Giuria ha scelto i 40 vincitori nel seguente ordine:

1° PREMIO: Quinto Ortenzi, anni 7 - Via Malatesta, 5 - Ascoli Piceno

2i PREMI: Piero Pierantoni, anni 12 - Via XX Settembre, 62-a - La Spezia - Elia Salvucci, Piazza Bolivar, 4 - Roma - Graziella Luzi, anni 5 - Via Bicocca, 11 - Torino - Elio Luzi, anni 9 - Via Bicocca, 11 - Torino.

3i PREMI: Michele Lacchio, anni 9 - Via P. Cavallini, 22 - Roma - Pier Cesare Fenoglio, anni 8 - Via Cibrario, 112 - Torino - Stelio Imbornone, anni 7 - Albergo al Mare - Volosca - Carlo Morescalchi, anni 8 - Via Zanardelli, 32 - Viareggio - Claudio Baudazzi, anni 8 - Via Faà di Bruno, 10 - Roma - Ermanno Brunetti, anni 13 - Via Venezia, 55 - Napoli - Franco Ricchetti - Via Principe Amedeo, 8 - Foligno - Franco Pontiggia, anni 12 - Via Brindisi, 19 - Torino - Giuseppe Massarelli, anni 10 - Viale Elena, 11 - Campobasso - Mario Rocco, anni 10 - Pendice Scoglietto, 1 - Trieste.

4i PREMI: Gloria Martini, anni 10 - Via Fulcieri Paulucci de Calboli, 8 - Roma - Riccardo Pogliani, anni 14 - Via Vittorio Emanuele, 27 - Casale Monferrato - Carlo Simoncini, anni 10 - Via Bonaini, 6 - Firenze - Carlo Busiri Vici, anni 11 - Via Paisiello, 41, - Roma - Giuseppina Miri, anni 15 - Via della Libertà, 23-28 - Genova - Carlo Lazzati, anni 10 - Viale Romagna, 22 - Milano - Sergio Giordana, Via dei Mulini, 25 - Orbassano (Torino) - Silvano La Capria, anni 12 - Viale della Vittoria, 91 - Jesi - Sergio Rubnich, anni 13 - Via Molino a Vento, 134 - Trieste - Rinaldo Gavarini, anni 15 - Via Rubens, 20 - Milano - Mario Poletti, anni 12 - Via Indipendenza, 9 - Como - Eugenio Galdieri, anni 10 - Via degli Scipioni, 237-a - Roma - Ebe del Guerra,

anni 13 - Borgo a Mozzano (Lucca) - Fernando Sarti, anni 13 - Via Madonna dei Monti, 111 - Roma - Balilla Pietrangeli, anni 14 - Via Solferino, 9 - Roma - Amalia Scialla, anni 10 - Via Sannio, 23 - Roma - Bruna Arduini, anni 12 - Via Serratore, 24 - Modena - Edoardo Altavilla, anni 12 - Via Palestro, 3 - Varese - Sergio Savadori, anni 13 - Via Casetti, 74 - Cesena - Gino Pistolesi, anni 9 - Via Vittorio Emanuele 242 - Rifredi - Aldo Ottolina, anni 13 - Via Pergolesi, 20 - Milano - Osvaldo Viviani - Pietrasanta Valdicastello (Lucca) - Rosina Lombardi, anni 13 - Via del Risorgimento, 2 - Pisa - Glauco Franco, anni 13 - Viale delle Acacie, 18 - Napoli - Carlo Peverelli, anni 11 - Via Francesco Anzani, 39 - Como.

Dai dati concisi del verbale risulta evidente la piena riuscita del Concorso lanciato dalla Metro Goldwyn Mayer attraverso le pagine di 'Cinema'.

Il nostro plauso ai 4.000 concorrenti che con entusiasmo hanno risposto a questa simpatica chiamata dei due popolarissimi comici Stan Laurel e Oliver Hardy. Pubblicheremo nel prossimo numero i principali bozzetti premiati.

Direttore responsabile: Dott. LUCIANO DE FEO

RIZZOLI & C. - Anonima per l'Arte della Stampa - Milano

Proprietà letter. ris. 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.

S.R.



"S.R." è la sigla che contraddistingue la nuova Pasta Dentifricia Gibbs "S.R." a base di SODIORICINOLEATO.

"S.R." unisce, ai pregi di un dentifricio perfetto, quello rilevante di essere efficacissima nella prevenzione delle affezioni della bocca in generale e della Gengivite e della Piorrea in particolare.



Ricordatevi che delle gengive deboli ed inerti sono facile preda della Gengivite e della Piorrea e portano, fatalmente, alla perdita dei denti, anche se apparentemente sani e belli!

La Pasta Dentifricia "S.R.", grazie alla sua base di SODIORICINOLEATO, stimolando la resistenza dei tessuti e neutralizzando gli effetti tossici, mantiene le gengive sane e forti.

La Pasta Dentifricia Gibbs "S.R.", di sapore gradevolissimo, rinfresca e profuma l'alito e rende i denti bianchi e lucenti, senza intaccarne minimamente lo smalto.



Innumerevoli attestati documentano i risultati positivi ottenuti con l'uso di questo nuovo prodotto.

Consultate il vostro dentista!

Diventerete immediatamente un fedele consumatore della Pasta Dentifricia Gibbs "S.R.",



PREZZO
L. 6.- 703

S. A. STABILIMENTI ITALIANI GIBBS MILANO

CINES

STABILIMENTI
ITALIANI PER
PRODUZIONE FILM

ROMA - VIA VEIO, 51



IL PIÙ GRANDE
FILM DELL'ANNO

Maria di Scozia

con

Katharine HEPBURN

e

Fredric MARCH

Produzione

RKO Radio Pictures

Esclusivita

Società Generale Italiana Cinematografica

ROMA - Via del Mille 12M

ANNO IMPERIALE NELLA COLUMBIA 1937-1938

ALCUNI FILM PRONTI:

ORIZZONTE PERDUTO

COLUMBIA - Ronald Colman; Yane Wyatt - Regia: F. Capra

SINO?

COLUMBIA - Herbert Marshall; Ida Lupino
Regia: A. Green

GIUSTIZIA!

COLUMBIA - Ralph Bellamy; Marguerite
Churchill - Regia: R. Lederman

DEPORTATI

COLUMBIA - Victor Yory; Florence Rice
Regia: A. Rogell

L'AMORABILE NEMICA

COLUMBIA - Irene Dunne; Melvin Douglass
Regia: R. Boleslawski

FASCI ALLA BARRA

COLUMBIA - Marian Marsh; Chester Mor-
ris - Regia: E. Kenton

IL PECCATO DI LILIAN DAY

COLUMBIA - Ruth Chatterton; Lionel
Atwyll - Regia: M. Gering

FEMMINA DEI PARTI

COLUMBIA - Dolores del Rio; Richard Dix
Regia: E. Kenton

AMANTI DI DOMANI

COLUMBIA - Grace Moore; Cary Grant
Regia: R. Riskin

CERCASI SEGRETARIA

COLUMBIA - Jean Arthur; George Brent
Regia: A. Green

SENZA PAURA

COLUMBIA - Jack Holt; Virginia Bruce
Regia: A. Green

QUEL DIABOLO DI RAGAZZA

COLUMBIA - Danielle Darrieux; Albert Prejan
Regia: M. Miranda

NITHEVO

COLUMBIA - Harry Baur; Marcelle Chantal
Regia: De Baroncelli

SANSONE

COLUMBIA - Harry Baur; Gaby Morlay
Regia: M. Gering



ALDO
PIANI