

# CONDÉMMÉ



**24**

25 Giugno 1937  
XV

CONTENUTI ARTICOLI E  
GENERALI ILLUSTRAZIONI

Spedizione  
in abbon. postale

**DUE  
LIRE**

# FIAR CARTELLONE DELLA STAGIONE LIRICA ANNO XV

COMPILATO SECONDO LE  
DIRETTIVE E CON L'AP-  
PROVAZIONE DELLA COM-  
MISSIONE DI VIGILANZA  
SULLE RADIODIFFUSIONI

**R E S U R R E Z I O N E**  
di Franco Alfano

**AMORE SOTTO CHIAVE**  
(NOVITÀ) di Edgardo Carducci

**ALCASSINO E NICOLETTA**  
(NOVITÀ) di Mario Barbieri

**I RACCONTI DI HOFFMANN**  
di Giacomo Offenbach

**LA BELLA DORMENTE NEL BOSCO**  
di Ottorino Respighi

**LA MONACELLA DELLA FONTANA**  
di Giuseppe Mulè

**LA RAPPRESENTAZIONE DI  
SANT'ULIVA**  
di Ildebrando Pizzetti

**SAN FRANCESCO D'ASSISI**  
di G. Francesco Malipiero

**LA RISURREZIONE DI CRISTO**  
di Lorenzo Perosi

**PRIMAVERA FIORENTINA**  
di Arrigo Pedrollo

**NOTTURNO ROMANTICO**  
di E. Pich Mangiagalli

**IN TERRA DI LEGGENDA**  
di Lodovico Rocca

**IL BARBIERE DI SIVIGLIA**  
di Gioacchino Rossini

**MADAME BUTTERFLY**  
di Giacomo Puccini

**ADRIANA LECOUVREUR**  
di Francesco Cilea

**LE PREZIOSE RIDICOLE**  
di Felice Lattuada

**I CAVALIERI DI EKEBÙ**  
di Riccardo Zandonai

**GIULIETTA E ROMEO**  
di Riccardo Zandonai

**N O R M A**  
di Vincenzo Bellini

**KOVANCINA**  
di Rimsky-Korsakof

**F A U S T**  
di Carlo Gounod

**L U I S A**  
di Gust. Charpentier

**T H A I S**  
di Gialio Massenet

**LOHENGRIN**  
di Riccardo Wagner

**DON CARLOS**  
di Giuseppe Verdi

**S A L O M È**  
di Riccardo Strauss

**LA  
SAMARITANA**  
di Licinio Refice

**LA BOHÈME**  
di Giacomo Puccini

**W A L L Y**  
di Alfredo Catalani

**I R I S**  
di Pietro Mascagni

**SIBERIA**  
di Umberto Giordano

**ISABEAU**  
di Pietro Mascagni

**F E D O R A**  
di Umberto Giordano

**LA  
GRANCEOLA**  
di Adriano Lualdi

**IL PESTINO**  
di G. F. Malipiero

**LA GIARA**  
di Alfredo Casella

**PRIMAVERA**  
di Ottorino Respighi

**CONSUELO**  
di Alfonso Rendano

**M A N O N  
LESCAUT**  
di Giacomo Puccini

**IL  
TROVATORE**  
di Giuseppe Verdi

**ARIANNA  
A NASSO**  
di Riccardo Strauss

**L'ORO DEL  
R E N O**  
di Riccardo Wagner

**E R N A N I**  
di Giuseppe Verdi

**L'ELISIR  
D'AMORE**  
di Gaetano Donizetti

**LE DONNE  
CURIOSE**  
di E. Wolf-Ferrari

**LA FATA  
MALERBA**  
di Vittorio Gui

**SPERDUTI  
NEL BUIO**  
di Stefano Donaudy

# CINES

STABILIMENT  
CINEMATOGRAFICO

CINECITTÀ - ROMA

## LA POLIZZA XXI APRILE DELL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

rappresenta quanto di socialmente più elevato e di tecnicamente più progredito è stato realizzato finora nel campo dell'assicurazione vita a favore delle categorie lavoratrici. Basta, per convincersene, gettare uno sguardo sui seguenti ECCEZIONALI BENEFICI che la Polizza XXI Aprile consente ai lavoratori assicurati: 1) estensione anche al caso di infermità, derivante da infortunio o malattia, della sospensione temporanea del pagamento del premio finora limitata ai casi di disoccupazione o di servizio militare; 2) liquidazione anticipata di una metà del capitale fissato in polizza, oltre all'onere del pagamento dei premi per l'altra metà, se l'assicurato, venga ad avere sei figli viventi nati dopo la stipulazione del contratto; 3) liquidazione anticipata di una metà del capitale segnato in polizza.

Soltanto un Ente di Stato, come l'Istituto Nazionale delle Assicurazioni poteva colla Polizza XXI Aprile tradurre in atto l'ideale in materia di assicurazione popolare. Per questo

### IL DUCE

ha dato la Sua alta e incondizionata approvazione alla coraggiosa intrapresa dell'Istituto Nazionale, incitando i dirigenti dell'Ente a creare milioni di queste Polizze protettrici del popolo lavoratore. Per questo i Capi di tutte le CONFEDERAZIONI NAZIONALI FASCISTE DEI LAVORATORI hanno dato la loro piena e convinta adesione alla provvida iniziativa dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni. Per questo i più intraprendenti e intelligenti DATORI DI LAVORO specialmente nel campo dell'industria, hanno accordato alla Polizza XXI Aprile il loro patrocinio, nelle forme più svariate, che vanno dal contributo al pagamento dei premi, alla trattenuta dei premi sulle mercedi, quando ciò è liberamente consentito dai lavoratori.

A titolo d'onore aggiungiamo agli Italiani: La SNIA VISCOSA che ha stipulato nel 1932 con l'Istituto Nazionale una convenzione per l'assicurazione vita dei suoi dipendenti, obbligandosi a contribuire al pagamento dei premi in notevole misura. A questa polizza chiamata « del Decennale » vennero dall'Istituto spontaneamente estesi tutti i benefici della Polizza XXI Aprile. I capitali assicurati con questa convenzione sommano a L. 35.000.000 (trentacinque milioni). La SAVA (Società Anonima Veneta Alluminio) che ha pattuito coi Sindacati un concorso dal 30 all'80% nel pagamento dei premi per le Polizze XXI Aprile sottoscritte dai suoi lavoratori. La OVEST TICINO che pochi giorni addietro ha deliberato di assumere a proprio carico metà dell'onere per i premi delle Polizze XXI Aprile sottoscritte dai suoi dipendenti. In questi giorni il Capo del Governo ha fatto pervenire ai dirigenti della « SAVA » e della « OVEST TICINO » l'espressione del suo compiacimento per il nobile atto di solidarietà compiuto verso i loro dipendenti. Finalmente innumerevoli Ditte industriali e commerciali in tutte le parti d'Italia, a cominciare dalla FIAT, volenterosamente hanno concesso all'Istituto delle Assicurazioni l'agevolazione molto importante della

### TRATTENUTA DEI PREMI SUI SALARI

per i loro dipendenti assicurati con l'Istituto che in ciò fossero consenzienti. Questa trattenuta obbliga le Aziende ad una operazione contabile in più, ma rende ai loro dipendenti assicurati un inestimabile beneficio, e rappresenta una collaborazione preziosa per l'Istituto Nazionale, che qui ne esprime a tutti il suo caldo ringraziamento.

ABBONATEVI ALLE RADIOAUDIZIONI

# 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 24

25 GIUGNO  
1937 XV

Questo fascicolo contiene:

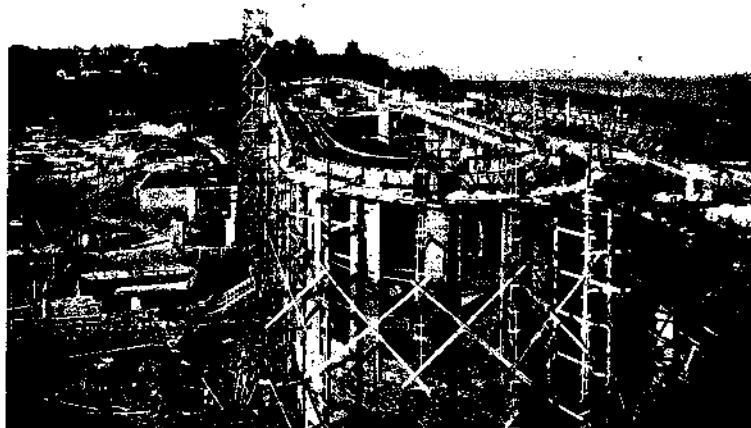
Cinema gira . . . . .	473
Editoriale . . . . .	479
LUIGI CHIARINI <i>Geografia ideale nei 'Condottieri'</i> . . . . .	480
GOFFREDO ALESSANDRINI <i>'Luciano Serra, pilota'</i> . . . . .	482
JACOPO COMIN <i>Cos'è un 'si gira'</i> . . . . .	483
VAN DYKE <i>Addio alle avventure</i> . . . . .	485
RAFFAELE MASTO <i>Giornalisti al cinema</i> . . . . .	486
SOTTOCENERE - Interviste con: M. Mattoli C. Mastrocinque - K. Geron - O. Bian- coli - G. Gentilomo - I. Illuminati . . . . .	488
PIETRO SCHAROFF <i>Ricordi di Luisa Rainer</i> . . . . .	491
QUADRO! . . . . .	492
ITALO ROMANO <i>Pericoli delle diete troppo unilaterali</i> . . . . .	495
IL CRONISTA <i>Si gira 'Il feroce Saladino'</i> . . . . .	496
GIULIANO ZANDONATI <i>Sindacato e Corporazioni allo schermo</i> . . . . .	498
R. A. CADÉS <i>La bellezza è un'illusione ottica</i> . . . . .	499
NOTIZIE TECNICHE: H. GRAU - <i>La scienza ani- mata dal disegno; CIAK - Malattie della pellicola</i> . . . . .	501
Formato ridotto - <i>Capo di Buona Speranza - Fotografia - Galleria - Bianco e nero - Idee, spunti e 'gags' - Giuochi e con- corsi</i> . . . . .	502-512

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 Bercheti 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

È in vendita la coperta in mezzo pelle e tela per la rilegatura del secondo volume di "Cinema", (fascicoli 13-24). Le richieste debbono essere indirizzate alla rivista "Cinema", Via Lezzerò Spallanzani 1A - Roma. Il costo è di L. 9 comprese le spese postali raccomandate.

# CINEMA GIRA



Lo stato attuale dei lavori per il nuovo Palazzo dell'Esposizione internazionale d'Arte Cinematografica al Lido di Venezia (v. articolo a pag. 497)

## UN CONFRONTO INTERESSANTE

Finita la lavorazione dei due maggiori film italiani realizzati nell'annata 1936-37, *SCIPIONE L'AFRICANO* e *CONDOTTIERI*, si può oggi fare un interessante raffronto tra i dati definitivi dei due film, quali appaiono dai riassunti di produzione.

Interessante perché ne scaturiscono taluni elementi che sorprenderanno forse non solo il pubblico ma gli stessi tecnici i quali, pur seguendo la lavorazione, non hanno avuto modo di esaminarne dettagliatamente lo sviluppo e la reale portata.

Per esempio: chi crede che la lavorazione di *SCIPIONE* è durata meno di quella di *CONDOTTIERI*? Eppure c'è una differenza di dieci giorni. Infatti, se è vero che la durata della lavorazione di *SCIPIONE* è stata di 233 giorni, mentre quella di *CONDOTTIERI* di 208 giorni, in realtà per *SCIPIONE*, in seguito al maltempo e ad altre cause contingenti si sono avute 95 giornate di sospensione di lavoro, mentre per *CONDOTTIERI* se ne sono avute solo 60. Il che riduce a 138 le effettive giornate di lavoro di *SCIPIONE* ed a 148 quelle di *CONDOTTIERI*: 95 in esterni e 43 in interni per il primo film, 99 in esterni e 49 in interni per il secondo. Di *CONDOTTIERI* è da notare che 34 delle 49 giornate di interni si sono svolte in Germania, per i noti accordi di produzione in doppia versione.

*SCIPIONE* risulta di 3200 metri: *CONDOTTIERI* di 2700. Siccome la pellicola (fotografica e sonora) girata per il primo film è di m. 224.468, e quella girata per il secondo è di m. 168.498, risulta che per ogni metro di positivo utile di *SCIPIONE* sono stati girati, tra fotografico e sonoro, m. 70,14, e per ogni metro di *CONDOTTIERI* sono stati girati m. 62,03. La grande differenza fra i due film, differenza dovuta a difficoltà enormi nell'impiego di masse quali la cinematografia mondiale non ha mai visto, che si è fatto per *SCIPIONE L'AFRICANO*, particolarmente in scene di inaudita difficoltà, come quella della battaglia di Zama e come quelle del Foro e del Mercato di Cartagine, giustifica pienamente questa differenza, anche tenendo conto del fatto che di *CONDOTTIERI* si è girata una doppia versione, in cui moltissime

scene, tuttavia, sono girate in una versione sola, effettivamente, per essere poi sincronizzate in tedesco.

Per *SCIPIONE L'AFRICANO* si sono impiegati ben 57 interpreti principali; tutti italiani, naturalmente. Sui 49 tecnici che hanno collaborato alla realizzazione del film solo 3 erano stranieri: e si trattava di truccatori e parrucchieri. Per *CONDOTTIERI* sono stati impiegati 36 interpreti, di cui 20 principali e 16 secondari: 12 italiani e 8 tedeschi fra i primi, 10 italiani e 6 tedeschi fra i secondi, in complesso, quindi 22 italiani e 14 tedeschi: il film ha richiesto l'impiego di 50 tecnici (uno di più che per *SCIPIONE*), di cui 20 italiani e 30 tedeschi. Fatto giustificato, questo, dalla doppia versione. Alcuni tecnici tedeschi hanno anche interpretato dei ruoli: il che spiega la differenza del numero degli attori.

Quanto alle giornate lavorative per generici, masse, maestranze, soldati, ecc., la differenza tra i due film è così rilevante che basta da sola a spiegare la differenza di metraggio girato, per chi abbia anche una superficiale conoscenza del lavoro cinematografico e sappia come le scene che si girano con un certo numero di comparse richiedano sempre un consumo di pellicola almeno 10 volte superiore a quello normale. Il totale delle giornate lavorative per *SCIPIONE* sale infatti a 246.381, mentre per *CONDOTTIERI* non raggiunge che le 16.297 giornate. Nemmeno la dodicesima parte.

Per i generici e le comparse le giornate lavorative di *SCIPIONE* sono state 45.100, quelle di *CONDOTTIERI* 4958, di cui 2985 in Italia e 1973 in Germania. Per le maestranze le giornate sono state 26.671 per *SCIPIONE* e 2059 per *CONDOTTIERI*: di queste ultime 1544 in Italia e 515 in Germania. L'impiego dei soldati, che è dovuto alla pronta, generosa e cordialissima collaborazione del Ministero della Guerra a queste due importanti e significative opere della cinematografia italiana di oggi, ha dato come cifre di giornate 174.610 per *SCIPIONE* e 9280 per *CONDOTTIERI*: dati anche questi che, l'inesperienza dei soldati in materia cinematografica essendo evidente e logica, giustificano pienamente il diverso uso della pellicola.

5

# *dominatori*

del 1937-38

GRETA GARBO - CHARLES BOYER

MARIA WALEWSKA

PAUL MUNI - LUISE RAINER

LA BUONA TERRA

FRATELLI MARX

UNA NOTTE ALL'OPERA

CLARK GABLE - JEAN HARLOW

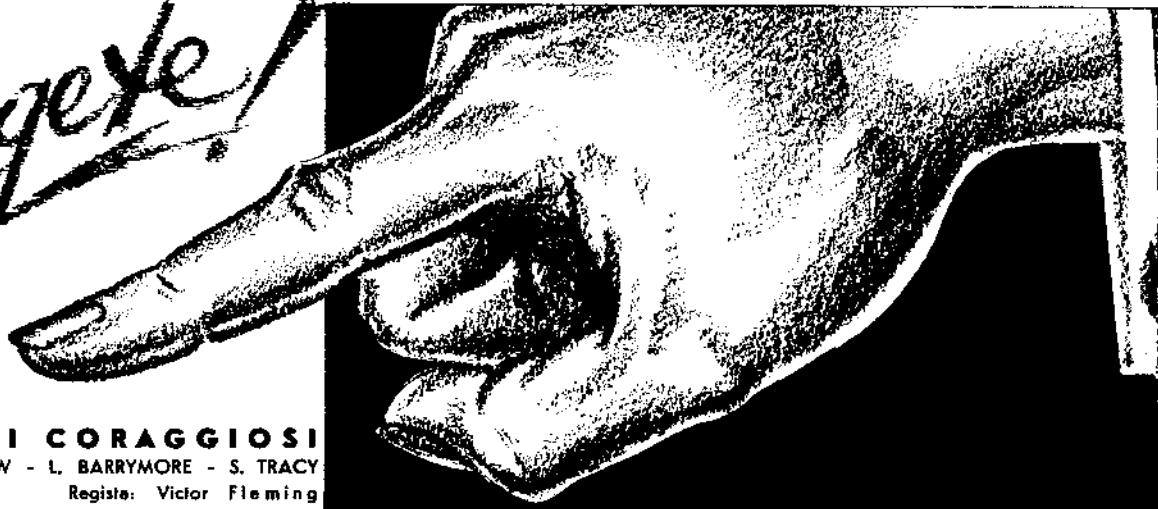
SARATOGA

LAUREL - HARDY

I FANCIULLI DEL WEST



*Leggete!*



**CAPITANI CORAGGIOSI**

F. BARTHOLOMEW - L. BARRYMORE - S. TRACY  
Regista: Victor Fleming

**SCEGLIETE UNA STELLA**

STAN LAUREL - OLIVER HARDY  
Regista: Edward Sedwick

**PROPRIETA' RISERVATA**

JEAN HARLOW - ROBERT TAYLOR  
Regista: W. S. Van Dyke

**ARRIVEDERCI STANOTTEI**

ROBERT MONTGOMERY - ROSALIND RUSSELL  
Regista: Richard Thorpe

**PRIMO VIAGGIO**

ROBERT TAYLOR - LUISE RAINER  
Regista: W. S. Van Dyke

**AMORE IN CORSA**

C. GABLE - J. CRAWFORD - F. TONE  
Regista: W. S. Van Dyke

**DOPO L'UOMO OMBRA**

WILLIAM POWELL - MYRNA LOY - JAMES STEWART  
Regista: W. S. Van Dyke

**RITORNA ARSENIO LUPIN**

WILLIAM POWELL - MYRNA LOY - SPENCER TRACY  
Regista: Jack Conway

**PRIMAVERA**

J. MAC DONALD - M. EDDY - J. BARRYMORE  
Regista: Robert Z. Leonard

**ACCIAIO UMANO**

WALLACE BEERY - JEAN HARLOW - SPENCER TRACY  
Dir. Prod. H. Stromberg

**PARNELL (Il dramma di un popolo)**

CLARK GABLE - MYRNA LOY  
Regista: John M. Stahl

**FOLLIE DI BROADWAY 1938**

ELEANOR POWELL - ROBERT TAYLOR  
Regista: Roy del Ruth

**LA FINE DELLA SIG.ra CHEYNEY**

J. CRAWFORD - W. POWELL - R. MONTGOMERY  
Regista: Richard Boleslawsky

**UN GIORNO ALLE CORSE**

I FRATELLI MARX  
Regista: Sam Wood

**UN UOMO DI CARATTERE**

LIONEL BARRYMORE - CECILIA PARKER  
Regista: George B. Seitz

**1937-38**

*Una  
produzione  
che farà  
epoca!*

**E' UN ELENCO DI FILM  
CIASCUNO DEI QUALI  
POTREBBE ESSERE UN  
CAPOGRUPPO!**



Comunque delle giornate di lavoro di soldati per **CONDOTTIERI** 9098 si sono svolte in Italia e solo 182 in Germania: conseguenza, questa, del fatto che in Italia sono stati ripresi tutti gli esterni del film e, in essi, tutte le grandi scene di massa. Delle giornate per **SCIPIONE L'AFRICANO** 147.700 spettano ai fanti, 26.400 spettano ai cavalieri e 510 ai metropolitani.

Questi dati riassuntivi contribuiranno a precisare anche l'enorme importanza dei due film e metteranno in luce la mole veramente eccezionale di **SCIPIONE L'AFRICANO**.

Infatti, se alle giornate lavorative

delle maestranze, dei generici, delle masse e dei soldati noi aggiungiamo le giornate degli interpreti principali e secondari e le giornate dei tecnici, noi abbiamo un totale di più di 271.000 giornate lavorative richieste da un solo film.

Si tratta, quindi, di un'opera che ha veramente messo alla prova una organizzazione cinematografica, facendole compiere uno sforzo quale nessuna altra organizzazione aveva mai compiuto: e l'organizzazione della cinematografia italiana appena ora rinnovata e quindi ancora giovanissima, ha vittoriosamente superato una prova così ardua e così decisiva.

#### LA FRENESIA DEGLI AUTOGRAFI



UNO dei segni più tangibili della popolarità dei 'divi' in America è dato dall'affanno col quale i cacciatori d'autografi cercano le celebri firme. Qui vediamo Clark Gable della M. G. M. all'uscita del famoso, Chinese Theatre, di Hollywood. Vicino alla sua gamba destra c'è addirittura un pilastro di cemento al quale egli ha già messo una firma che, per la strana materia usata, domani raggiungerà un valore rarissimo. E intorno al popolare attore, difeso per sua fortuna da un recinto, donne di tutte le specie s'accaniscono. Clark si presta piuttosto gentilmente. Ma osserviamo piuttosto quelle donne. Le due ragazze bionde reagiscono diversamente all'emozionante contatto: una sorride gioiosa, puntando evidentemente il maggior interesse sull'autografo che il 'divo' le sta restituendo in questo momento - essa

è certo una collezionista accanita, e vanta nella sua raccolta non soltanto firme di *movie stars*, ma anche di pugilatori e di capi di Stato, di conferenzieri e di re del petrolio. L'altra è impallidita, e non osa guardare la celebre faccia ruvida e segnata dell'interprete di **AMORE IN CORSA**. Essa è una 'tifosa' cinematografica di classico stampo. A sinistra due terribili vecchie. Un giorno esse appartenevano all'Esercito della Salvezza, e predicavano rigidezza e moralità di costumi. Ma un giorno sullo schermo è apparso il sorriso tentatore di Clark. La più grassa ha abbandonato di colpo le mostrine rosse e blu della milizia puritana, quella con gli occhiali ha sostenuto lotte più amare con la propria coscienza. Ma ora eccole qua tutt'e due, innervosite e senza ritrigno. Forme morbose: più legittime ma non meno infelici sul viso delle due ragazze, addirittura scostanti, riflesse sui lineamenti poco amabili delle due vecchie. Il cinematografo ha tanti lati nobili e ammirevoli, ma questo suo aspetto chiasoso e lievemente equivoco - nel senso delle oscure reazioni che certe persone subiscono dopo le proiezioni - non ci piace proprio. Sintomi come questo denunciati dalla fotografia sono spiacevoli, non è vero? Nell'altra fotografia è ritratta in sorridente posa Rosalind Russell della M. G. M., la quale ha firmato or ora colla sua calligrafia grossa e lenta un paio di guantoni da pugilato. Capriccio? No, quei guantoni saranno venduti per beneficenza, a un prezzo divenuto almeno triplo dopo l'intervento della penna di Rosalinda. Vedrete: capiteranno in mano a qualche fanatico ossuto che si guarderà bene dall'u-

sarli. Li appenderà sul muro, magari dietro un vetro, in una stanza piena di cose altrettanto strane e inutili. Un collezionista arrabbiato e anche itterico. Ricerche di simili preziosità farebbero ammalare anche il fegato più sano e meglio costruito. Invece se giungessero nelle mani di un giovane pugilatore povero e innamorato del suo sport; povero e oscuro... I guantoni sono di qualità ottima: otto onces, per allenamento; un po' pesanti ma comodi. Il ragazzo cancellerebbe con ogni cura l'inutile firma, e s'allenerebbe in palestra con una costanza maggiore del solito, facendo crepar di rabbia i colleghi, forniti di guanti molto più scadenti. E potrebbero essere, i guantoni piovuti dal cielo, il primo passo per una smagliante carriera sportiva. Sarebbe divertente, più tardi, vedere le facce dei donatori - e magari quella di miss Russell quando viene avvertita del 'sacrificio'.

#### ATTIVITÀ A VENEZIA

Venezia è mèta in questa stagione di carovane cinematografiche, che vi scendono per la ripresa di esterni nei superbi scenari del bacino di S. Marco, fra i pittoreschi rii, il dedalo delle sue calli, le preziosità delle sue architetture.

Si è cominciato con *Trenker* per i **CONDOTTIERI**, il quale ha ripreso in tutte le posizioni la statua equestre di Bartolomeo Colleoni che staglia la sua mole bronzea nel 'campo' dei SS. Giovanni e Paolo, oltre ad alcune scene in Canalazzo nei pressi della Pescheria. Poi è stata la volta di alcune Case francesi, si è avuto un momento d'attesa per la ripresa dei luoghi dove nacque e visse gli anni della sua prima giovinezza Marco Polo, le cui imprese costituiranno il tema di un poderoso lavoro della cinematografia americana.

Ora è all'opera un gruppo francese presieduto da Renault Deker, che gira la lieta vicenda amorosa di un film che si intitola **UNA NOTTE A VENEZIA**, il soggetto del quale è tratto da un lavoro del noto commediografo Paul Nivoix, che qui ci si presenta pure quale regista. Egli ha al suo fianco quale direttore di produzione l'italiano Giacomo Rossi.

Nunzio Malasomma, giunto in questi giorni a Venezia con gli artisti e l'operatore Galla, sta ora girando gli esterni veneziani del film **NINA NON FAR LA STUPIDA**, che ha per direttore di produzione Angelo Besozzi.

Gli interpreti principali del fortunatissimo lavoro di Giancapo e Rossato (che sarà pronto per lo schermo per la Quinta Mostra Internazionale di Venezia) sono Assia Noris e Nino Besozzi, Migliari, Biliotti, Ceseri, Borboni, Roveri, Anna Vanni, D'Angora e Cavalieri.

Ed infine quasi a corona di questa attività ricorderemo un grazioso lavoro che il Guf veneziano prepara per la Mostra di quest'agosto. Il film, diretto dai giovani Becher e Pradella, s'intitola **SABATO DEL VILLAGGIO** e s'ispira alla famosa canzone del Leopardi del quale ricorre quest'anno il centenario. Per ora sono stati ripresi gli esterni nel ridente paese di Valli del Pasubio.

#### UN NUOVO TIPO DI CORTOMETRAGGIO SULLA MODA

Un nuovo tipo di cortometraggio sulla moda sarà realizzato prossimamente col sistema Cosmocolor. La

trama di questi cortometraggi che si distaccano notevolmente dai consueti film, verrà presa dalla vita quotidiana della donna, dall'alba a mezzanotte. Produttore David Blankenhorn, presidente della Società Cosmocolor; regista Hugh Daniel.



L'operatore Ray June è qui fotografato accanto a un nuovo tipo di pellicola da lui inventato, e che nella presente occasione egli esperimenta 'ufficialmente' per la prima volta. Il nome dell'anziano tecnico è buona garanzia per l'innovazione: tanto a chi, negli assicura trattarsi di un ritrovato suscettibile di dare effetti insoliti e inattesi. Per ora non si sa altro. Auguri, signor Giugno. (M. G. M.)

#### ATTORI ITALIANI ALL'ESTERO

Ci scrivono da Napoli, sempre in seguito all'articolo di Gianni Puccini, che il vecchio e glorioso attore Cesare Gravina, ricordato nell'articolo, tornato a Napoli all'avvento del parlato, riposa inoperoso sui ricordi. E che ricordi! Egli fu l'usurario di **FEMMINE FOLLE** e il padre di Fay Wray in **MARZIA NUZIALE**, ovvero ha preso parte con due interpretazioni molto caratteristiche, a due fra le più grandi e importanti avventure del cinema; è stato vicino a Jackie Coogan, con quell'aria di vecchio violinista decaduto, in quasi tutti i film dell'indimenticabile *baby*. Un'altra sua interpretazione notevole fu nella **SETTE DELLORE** di Clarence Brown, con Dolores Del Rio, un film crudele e colorito. Sarebbe interessante rivederlo al lavoro in qualche film italiano: il nostro lettore ci dice che Gravina sarebbe molto contento di riapparire sullo schermo. Che ne dicono i nostri produttori?



'Oh, basta basta - questa mi farà venire il mal di pancia!' sembra dire Ted Healy a Wallace Beery. Il quale, con un'aria di genuino e sincera confidenza nella sua piccola arma attuale - la medesima confidenza robusta e schietta ch'egli ha per le armi grosse - gli ha raccontato or ora due o tre storielle allegre e ha finito adesso l'ultima, tanto, troppo spiritosa. I due popolari attori impiegano a questo modo gli intervalli di lavoro: ma la storia non dice se la regola è di raccontarne una ognuna, o se è invece il solo Beery a fare il buffone divertente per la gioia del 'buffone di professione' Ted Healy. (M. G. M.)



L'argomento  
del giorno:  
il colore!

alla

Paramount

la parola decisiva  
con

**BASSA MAREA**

diretto da

H. Hathaway

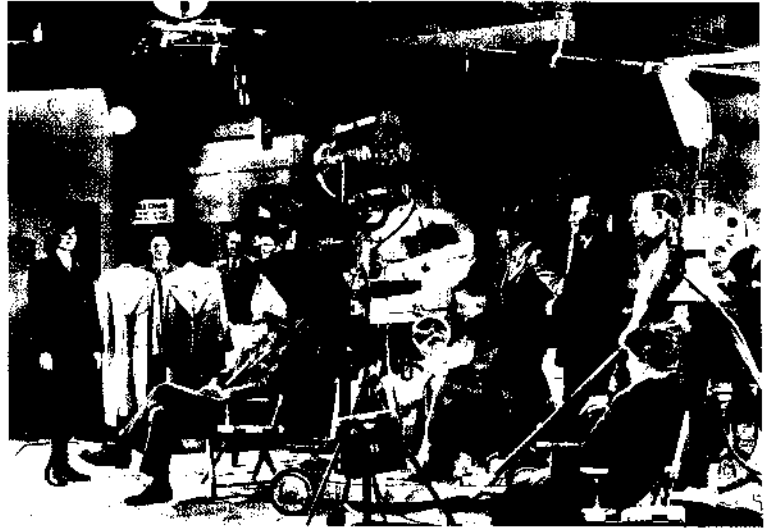
il realizzatore di

**IL SENTIERO**

**DEL PINO SOLITARIO**

1937-38

La stagione  
trionfale  
Paramount



#### IL MUSEO DEI 'PROVINO'

Un museo veramente perspicuo e allettante è quello che si potrebbe comporre riunendo insieme tutti i pezzi di 'provino' e d'attesa girati per ogni film. Avremmo una collezione curiosa e pettegola da un lato, e da un altro straordinariamente istruttiva. Essa c'illuminerebbe sulle abitudini di certe organizzazioni di grande calibro, sui 'tic' di certi grandi registi, sulle prime mosse di attori poi divenuti *stelle* mondiali. (Il primo provino di Greta Garbo!). La fotografia che vedete (M. G. M.) riguarda appunto un pezzo di provino. La gentile attrice Rosalind Russell, sorridente malgrado tutto (si voleva dire: malgrado la noia e la fatica; ma in fondo essa s'affatica per parere più elegante e più bella sullo schermo) posa davanti alla macchina:

indosserà uno dopo l'altro, oltre quello scurissimo che ha ora addosso, i cappotti più chiari che la paziente guardarobiera tiene in mano. Si vuol vedere qual'è il colore che fa più figura, naturalmente in rapporto al truccaggio di miss Russel, al colore dei suoi occhi, e alle ombre o le luci riflesse che, pur impercettibili, ogni abito disegna sul viso di una persona. Così: prima che un film cominci, certi registi girano migliaia di metri di pellicola. Quel signore seduto sulla poltroncina sembra esigente e ancora poco soddisfatto. Invece gli assistenti sono molto più allegri e ben disposti. Sul regista pesa tanta maggiore responsabilità - e forse quello lì ci tiene a farlo sentire, aggrottando gli occhi. Tutto sommato il fresco sorriso di Rosalind ci tranquillizza, come tranquillizza assistenti e tecnici.

#### STORIA DI UN QUADRO IMPRESSIONISTA

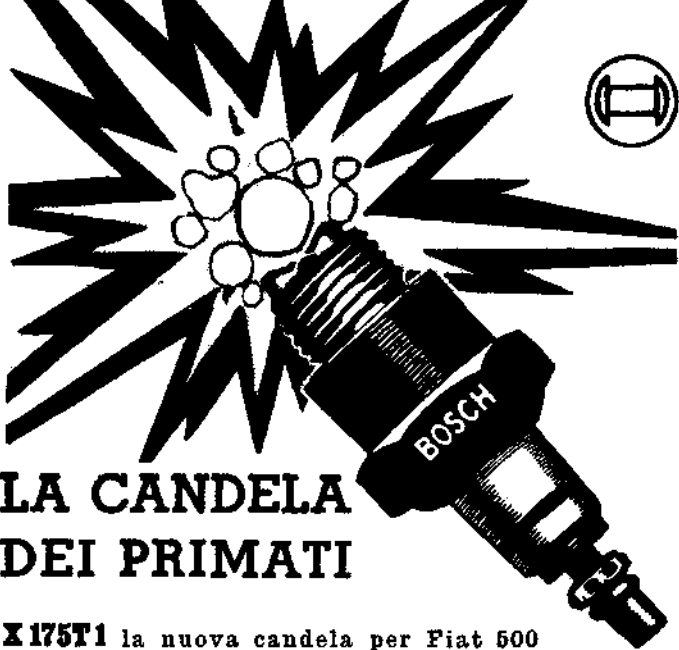
Questa donna, impersonata da Grace Moore in *AMANTI DI DOMANI* (Columbia), sembrerebbe una vera privilegiata dalla natura: pittrice senza dubbio come dice la fotografia, e presumibilmente anche cantante, giacché non si può pensare che in un film Grace Moore non canti. Certo la fortuna sorriderà alla cantante: la pittura non sembra il forte della bionda ragazza, se si guardano i quadri ch'essa mette in evidenza. Quello di sinistra è di stile, diciamo alla meglio, 'impressionista'; l'altro, con quell'architettura composita, tenteremo di chiamarlo, tanto per dargli un nome, 'novecentista'. Una pittrice

un po' troppo eclettica, se da un quadro all'altro cambia mano e disegno con tanta spensierata facilità. E infine siamo sinceri: quadri 'brutti forte', come si dice a Roma. Ma che sia fatto apposta? Può essere che nel seguito del film un compagno di *bohème* avverta Grace ch'essa ha una grande voce; e Grace potrà abbandonare senza rimorso i pennelli. Anzi un sollievo: liberata dall'ingrato compito di sporcar tele ogni tanto, per la bella ragione che il Signore l'ha dotata di una tenue abilità latina, tanto magnificata e aizzata da parenti e amici. Invece la storia di quel quadro a sinistra è molto più romantica.





# BOSCH



## LA CANDELA DEI PRIMATI

**X 175T1** la nuova candela per Fiat 500

**W 175T3** la candela adatta per Balilla, Ardita, '1500', Augusta, Aprilia, Astura 3s.

**MABO** SOCIETA ANONIMA PER IL COMMERCIO DEI PRODOTTI  
MAGNETI MARELLI e ROBERT BOSCH A. - G.  
MILANO Via Landonio 2 Filiali: ROMA Via Novara 8-14 - TORINO Via Vespucci 52-54



**FILM** FABBRICHE RIUNITE PRODOTTI FOTOGRAFICI  
**CAPPELLI e FERRANIA**

SEDE IN MILANO - PIAZZA CRISPI, 5 - STABILIMENTI: MILANO E FERRANIA

È stato dipinto tanti anni fa, a Milano, dal condirettore di questo film, Harry Lachman (l'altro regista è Robert Riskin). Dieci anni fa Lachman viveva a Milano nella stessa pensione dove abitava la studentessa di canto Grace Moore: la pensione Bonini, di faccia al Duomo: 4 lire al giorno era il modesto prezzo, che permetteva al modesto pittore di campar benino la vita. E in quei giorni nacque il quadro: brutto; ma Lachman e la Moore l'avranno rivisto con emozione, e forse i suoi colori scialbi avranno sostituito il 'classico' violino adoprato negli studi americani per eccitare le attrici prima di una scena patetica.

### NOTIZIE DELLA PRODUZIONE

• Maurice Cloche è un celebre documentarista: LE MONT SAINT-MICHEL, PROVINCIA; due cortometraggi che a Venezia ottennero grande successo. Ora vorrebbe occuparsi di film a soggetto e penserebbe ad una versione parlata di QUELLE DEI CAPELLI VERDI di Germaine Acrement. Protagonista René Lefèvre.

• Dopo LA MENZOGNA DI NINA PETROWNA con Isa Miranda e Fernand Gravey-Gravet, Tourjansky ha iniziato LE MAÎTRE DE POSTE dal romanzo di Puskin. Interpreti Harry Baur, Jeanine Crispin, George Rigand.

• David O. Selznick ha riunito Irving Berlin musicista, William A. Wellman regista, Ben Hecht scenarista e ha deciso di produrre un film dal titolo NOTHING SACRED per l'interpretazione di Carole Lombard e Fredric March.

• *Tovarich*, la commedia di Jacques Deval che ottenne tanto successo in America per la interpretazione teatrale di Marta Abba e John Halliday è stata acquistata dalla Warner Bros per la riduzione cinematografica, di cui saranno interpreti Claudette Colbert, Charles Boyer e Basil Rathbone.

• Dalla regia alla direzione di produzione. Merwyn Le Roy (IO SONO UN EVASO, LA DANZA DELLE LUCI, CUORI IN BURRASCA, AVORIO NERO, ecc.) lascia la regia per dirigere, per conto della Warner Bros, la produzione di un film: THE GREAT GARRICK, interpreti Brian Aherne e Olivia de Havilland. A realizzarlo ha chiamato James Whale, regista dell'«*COMO INVISIBILE*» e di A

LUME DI CANDELA, della CANZONE DI MAGNOLIA, di FRANKENSTEIN, ecc.

• Sembra che la Columbia intenda affidare a scrittori di soggetti e di sceneggiature la regia di film: dopo aver affidato a Robert Riskin la regia di AMANTI DI DOMANI, ha scritturato Frances Marion per dirigere TRE WINNING OF THE WEST. Tra i molti soggetti scritti da Frances Marion, sono quelli di CARCERE e del CAMPIONE.

### LA MODA DEI BAFFI

In tempi nei quali le donne fanno un'accanita concorrenza agli uomini in molte cose - si sono tagliate i capelli, fumano, fanno molto sport, e tante di esse con una forza e un'agilità sconosciute alla maggior parte dei pigri uomini comuni, i quali corrono, anzi arrancano coi piedi piatti e ansimando dopo due metri, quando loro capita di rincorrere



il tram - in tempi siffatti, dunque, è logico che gli uomini cerchino e coltivino con cura i pochi modi possibili di rendersi indipendenti dalle donne. Uno dei più semplici e dei più modesti - ma intanto incontrastabile - è quello di farsi crescere i baffi. I baffi sono l'unico requisito che le donne non possono imitare. E il truccatore americano Max Factor ha riportato con fortuna la moda dei baffi nel cinema: e dal cinema, come già accadde dieci anni fa (John Gilbert) la moda si diffonderà in tutto il mondo, tanto più facilmente se si pensa che è tuttora lontana dall'essere abbandonata, anche se adottata in proporzione del 3 o 4 per cento, salvo errore.

Martha Raye della Paramount non disarma, pare, neanche su questo terreno! Eccola, in MOUNTAIN MUSIC, che inalbera un magnifico paio di baffoni... in pura treccia femminile.



Greta Garbo con Charles Boyer nel suo nuovo film 'Madame Walewska' diretto da Clarence Brown (M. G. M.).



25 Giugno  
1937  
XV



# C I N E M A



25  
GIUGNO  
1937  
XV

QUANDO, fra dieci, venti o cinquant'anni i nostri figli e nipoti sfoglieranno i quotidiani e visioneranno le attualità cinematografiche dei nostri giorni, quale sarà il giudizio che daranno sull'epoca che attraversiamo? Potranno rendersi esatto conto della grandiosità epica di alcuni eventi che, forse, sono tali da modificare la storia di interi popoli ed il corso stesso della civiltà? O, piuttosto, non saranno generalmente indotti alla più grande delle meraviglie nel confronto fra quelle che saranno le conclusioni della storia e quella che è stata la cronaca giornalistica e la cronaca filmata? Il documento trasmesso dall'inviato speciale o le scene ritratte dall'operatore cinematografico avranno nella maggior parte dei casi tutta la potenza necessaria per esprimere la grandezza degli avvenimenti, o non appariranno invece freddi, aridi, o - peggio ancora - retorici?

Questi interrogativi ci sembrano tanto più fondati in quanto che siamo proprio noi spettatori diretti a formularli sovente. Eventi di portata eccezionale sono stati intuiti e compresi dal popolo italiano molto più di quanto non siano stati illustrati o psicologicamente interpretati e descritti. Salvo alcune eccezioni, il viaggio trionfale del DUCE in Libia non è stato reso dalle corrispondenze degli inviati speciali in tutta la sua potenza, nelle sue ragioni, nei suoi intimi e non solo contingenti aspetti. In complesso, la grandiosità di quelle manifestazioni ci è parsa meno inadeguatamente espressa nella documentazione cinematografica che nella giornalistica: abbiamo visti dei momenti epici che, forse, si prestavano ad una interpretazione più dinamica e travolgente, ma che tuttavia ci han data la visione netta della portata eccezionale dell'avvenimento.

Il giornalismo scritto è oggi completato da quello visivo: fotografico o cinematografico. Il pubblico sempre più vuol vedere, ha sete di rendersi conto esatto, attraverso l'immagine, di quella che è stata ed è la realtà di un fatto. Il cine-giornale è entrato in pieno nella vita; parla ogni sera a milioni di spettatori; parla direttamente con un linguaggio suggestivo, avvincente, persuasivo. Può creare un'opinione pubblica, può esaltare lo spirito delle folle, così come può lasciarlo completamente indifferente dinanzi a una fredda ed arida accozzaglia di scene, che fa passar sullo schermo cortei più o meno ufficiali, incendi, balli folkloristici, manifestazioni sportive, disastri ed alluvioni. Tutto questo non è che cronaca, cronaca spicciola in molti casi inutile, in moltissimi altri priva di significato, tanto più quando non si è saputo esporla, inquadrarla nei suoi elementi essenziali con dati, cifre, schemi, grafici animati ed interessanti. Ma il cine-giornale, come la grande stampa d'informazione, non può né deve essere soltanto cronaca minuta di eventi secondari; il ritmo della vita e l'educazione delle masse han condotto fortunatamente la cronaca nera a restringersi in limiti angusti ed a perdere il carattere morboso che prima aveva. Occorre che anche il cine-giornale senta intera questa necessità ed accosti le masse ai problemi essenziali della vita nazionale ed internazionale. Esso può farlo con ricchezza intelligente e suggestiva come una volta lo facevano i famosi 'inviati speciali' che erano scrittori e poeti, sociologi ed indagatori dei fenomeni: non freddi e retorici cronisti amanti della vacua ampollosità. La monotonia deve esser bandita, l'assenza della pura attualità è compatibile solo quando in compenso lo spettatore sia portato in un mondo ricco di informazioni e di novità. Un po' come la 'terza pagina' dei giornali: interessante e

divertente se fatta con equilibrio ed ingegno; banale ed inutile se curata da uomini di scarso valore.

Il problema non è solo italiano; e del resto i nostri giornali Luce sono fra i migliori del mondo. Se prendiamo un'attualità francese, inglese, tedesca o americana, è tale la teoria degli avvenimenti sportivi, delle pose delle prime pietre, dei cortei ufficiali e dei discorsi, che una sola deduzione può esserne tratta: sono tanto mediocri e trascurabili gli uomini e i fatti del nostro secolo?

Per noi Italiani, il clima, la potenza rinnovatrice del Fascismo, la storia che si scrive ogni giorno ed in ogni settore hanno indubbiamente influito sul fatto che i nostri cine-giornali possano apparire più ricchi e vivaci di altri. Ma non hanno raggiunto neppure essi il tono aderente alle necessità, o almeno alle possibilità, del momento. Le scene sono ritratte da operatori che san compiere miracoli di audacia, di sacrificio, di entusiasmo; essi han saputo scrivere anche pagine di eroismo. Ma occorre che oggi si costituisca, a fianco di essi, un nucleo di veri ed intelligenti reporters capaci d'intendere tutta la bellezza e importanza del compito nuovo: con poche battute illustrate da quadri dinamici e fotograficamente ben concepiti e realizzati, parlare ogni sera a milioni di spettatori indicando con precisione il punto essenziale di un tema o di un problema. Quale ambizione più grande?

La «Luce» ha - con saggia e vigile amministrazione - ricostituite le sue basi tecniche e finanziarie, rinnovati i suoi mezzi meccanici di presa e di riproduzione, aumentata la sua espansione in ogni più piccolo comune d'Italia, irrobustite le basi economiche della sua esistenza. Oggi può affrontare questo problema del giornalismo cinematografico in pieno. Ma non si tratta solo di documentare sullo schermo eventi, imprese che si impongono per la loro grandiosità e intensità: una rivista, un'adunata di popolo, il ritorno di un esercito vittorioso sono fatti naturalmente dotati di suggestione spettacolare. La civiltà iniziata dalla Rivoluzione Fascista è ricca di ben altri e più complessi aspetti che, sparsi in largo numero di anni e frammentati in molti episodi, attendono dal Cinema una documentazione sintetica e suggestiva, equivalente a quella che già hanno avuto in libro o in giornalismo scritto. Questo è il film politico che attendiamo, il film che più di ogni azione di propaganda, potrà divulgare quello che il Regime ha attuato in fatto di provvidenze sociali, di redenzione della terra, di educazione e addestramento dei giovani, di preparazione e coesione delle masse. I lavoratori americani lottano sanguinosamente per ottenere il riconoscimento dei patti collettivi di lavoro, i francesi hanno appena strappate le quaranta ore e non hanno ancora pienamente conquistata l'assicurazione obbligatoria sugli infortuni. Chi sa, nel mondo, che l'Italia Fascista, in queste provvidenze, ha pienamente percorso tutte le legislazioni sociali? Quale mezzo migliore del Cinema per divulgare questi aspetti della Rivoluzione che pongono l'Italia alla testa delle nazioni civili?

Sappia creare, la «Luce», tutta una serie di documentari e di attualità, vive e palpitanti, che diano alle generazioni avvenire la prova storica, documentaria, ricca d'interesse, di un'era grande; perché gli eventi nei quali oggi viviamo in Italia hanno una tale influenza sul corso della storia che passeranno decenni e secoli prima che un rinnovamento simile al nostro possa altrove esser tentato e compiuto.

# GEOGRAFIA IDEALE NEI 'CONDOTTIERI'



Trenker gira alcune scene di esterni del Castello di Caterina. Il Castello è quello antichissimo e bellissimo di Torrechiara

È ORMAI a tutti noto che il montaggio del film crea il tempo e lo spazio cinematografici, che per essere un'astrazione rispetto alla realtà si dicono ideali. Molteplici sono state le teorizzazioni su questo aspetto essenziale del montaggio, che è quello, tra l'altro, che distingue nettamente il cinema dal teatro. Pochissime le applicazioni, invece, per quanto attiene questa assoluta libertà che ha il creatore dell'opera cinematografica rispetto al termine spazio. In questo campo abbiamo dei semplici esperimenti dimostrativi che non sono stati svolti, però, sino alle loro estreme conseguenze e non han servito a trarne conclusioni di qualche rilievo.

Molti anni fa Culesciof girò dei brani di film e li montò a questo scopo per creare, appunto, quella che da lui fu detta 'geografia ideale'. Il montaggio, cioè, dando un'unità d'azione a imprese avvenute in luoghi e tempi diversi, crea anche uno spazio ideale formato da pezzi di realtà che danno origine a loro volta a una realtà artistica assolutamente nuova.

Ecco un esempio:

- 1) Un giovane avanza da sinistra a destra
- 2) Una donna va da destra verso sinistra.
- 3) S'incontrano e si stringono la mano. Il giovane indica con la mano qualcosa.
- 4) Un grande edificio bianco con una larga scala.
- 5) Entrambi salgono la scala

Proiettando i pezzi così riuniti lo spettatore ha l'impressione di un'azione unitaria anche se il primo è girato dinanzi al Colosseo, il secondo di fronte a S. Pietro, il terzo, e cioè l'incontro, a Palazzo Farnese e l'edificio che si fa vedere è il Palazzo di Giustizia (4° pezzo) e la scala (5° pezzo) una rampa della scalinata di Piazza di Spagna.

L'esperimento di Culesciof, che io per comodità ho adattato a luoghi nostri, creerà, dunque, uno spazio ideale avvicinando edifici e monumenti lontanissimi.

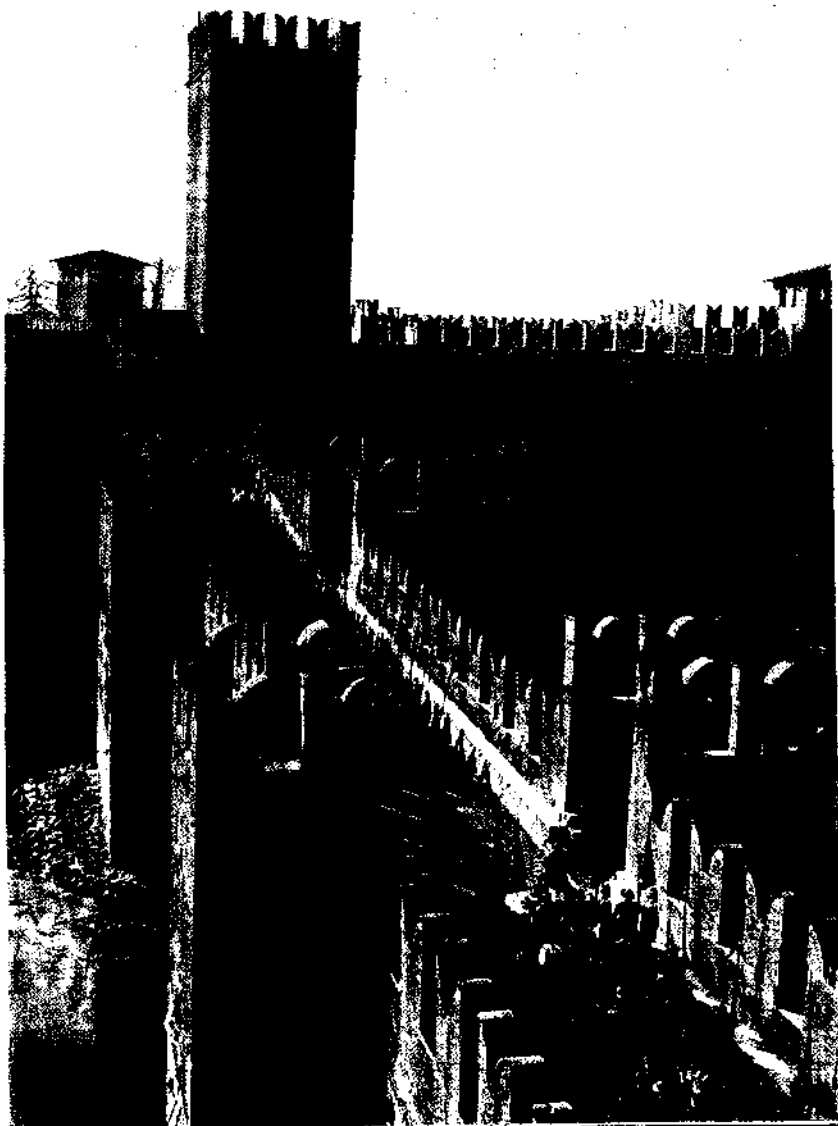
Di quante applicazioni pratiche e di quali effetti artistici si possa giovare il film da questa sua enorme possibilità non è chi non veda.

Luigi Trenker nel suo ultimo lavoro *CONDOTTIERI* se ne è servito con larghezza e con intelligenza. Dei risultati artistici ognuno potrà rendersene conto quando il film sarà proiettato: qui si vuol solo accennare a un aspetto importante, specie per quanto attiene la parte scenografica e architettonica.

Nei *CONDOTTIERI*, Trenker, ha badato esclusivamente allo spirito che voleva rendere attraverso le avventure eroiche di Giovanni dalle Bande Nere e all'atmosfera in cui tali vicende si svolgono, senza preoccuparsi di riferimenti realistici particolarmente per quanto riguarda i luoghi. È così che dal suo film viene fuori una geografia ideale e cioè un paesaggio arbitrario che esprime, però al cento per cento, il temperamento del regista e l'interpretazione



Scena del Castello di Caterina ripresa nel cortile del Castello di Gradara



Questa scena nel film rappresenta l'ingresso delle Bande Nere in Firenze. Essa è stata girata sul Ponte Vecchio di Verona

che esso ha voluto dare della materia che ha preso a soggetto del suo lavoro. C'è lo spettacolo, insomma. Ma, intendiamoci bene, questa arbitrarietà non è cervellotica o frutto di superficiale ignoranza come troppo spesso capita nei film americani; bensì intelligentissima e funzionale in quanto serve ai suoi scopi. Nel film, per esempio, ci sono le Dolomiti col loro incantevole paesaggio collocate al di fuori della reale posizione geografica.

Sicuramente capiterà qualcuno che alla stregua delle sue cognizioni da scuola media vorrà fare il sapiente, e avrà torto. (Io adesso qui non discuto dell'interpretazione che Trenker ha dato al film: risponde al suo carattere e al suo temperamento d'artista; dico soltanto che egli è pienamente riuscito a rendere questa sua interpretazione). Col paesaggio puro e forte della montagna il regista ha voluto rappresentarci un Giovanni duro e generoso, stagiato nella roccia ma puro come un ruscello. Egli è come la montagna che racchiude in sé gli spettacoli più impetuosi e terribili e nello stesso tempo i più ingenui e gentili. Lo sfondo dolomitico, insomma, arbitrariamente impiegato, serve a caratterizzare, a perfezionare il personaggio.

E come è per le Dolomiti così è per le scene girate a Firenze, in Toscana, a Gradara, a Verona, a Torrecchiara e dovunque. Insomma egli ha trovato un paesaggio e un ambiente che servivano ad esprimere quello che voleva. Trenker non si è fatto schiavo di un piatto realismo ed ha usato la bellezza di questa sacra terra italiana in funzione

scenografica, cioè espressiva ai fini dello spettacolo. Ma quello che è più interessante in questo indirizzo artistico è la sua applicazione dal punto di vista architettonico, urbanistico, direi. Trenker ha voluto limitare al massimo le ricostruzioni false e brutte anche se storicamente fedeli, e ha ripreso quello che gli serviva dovunque l'abbia trovato.

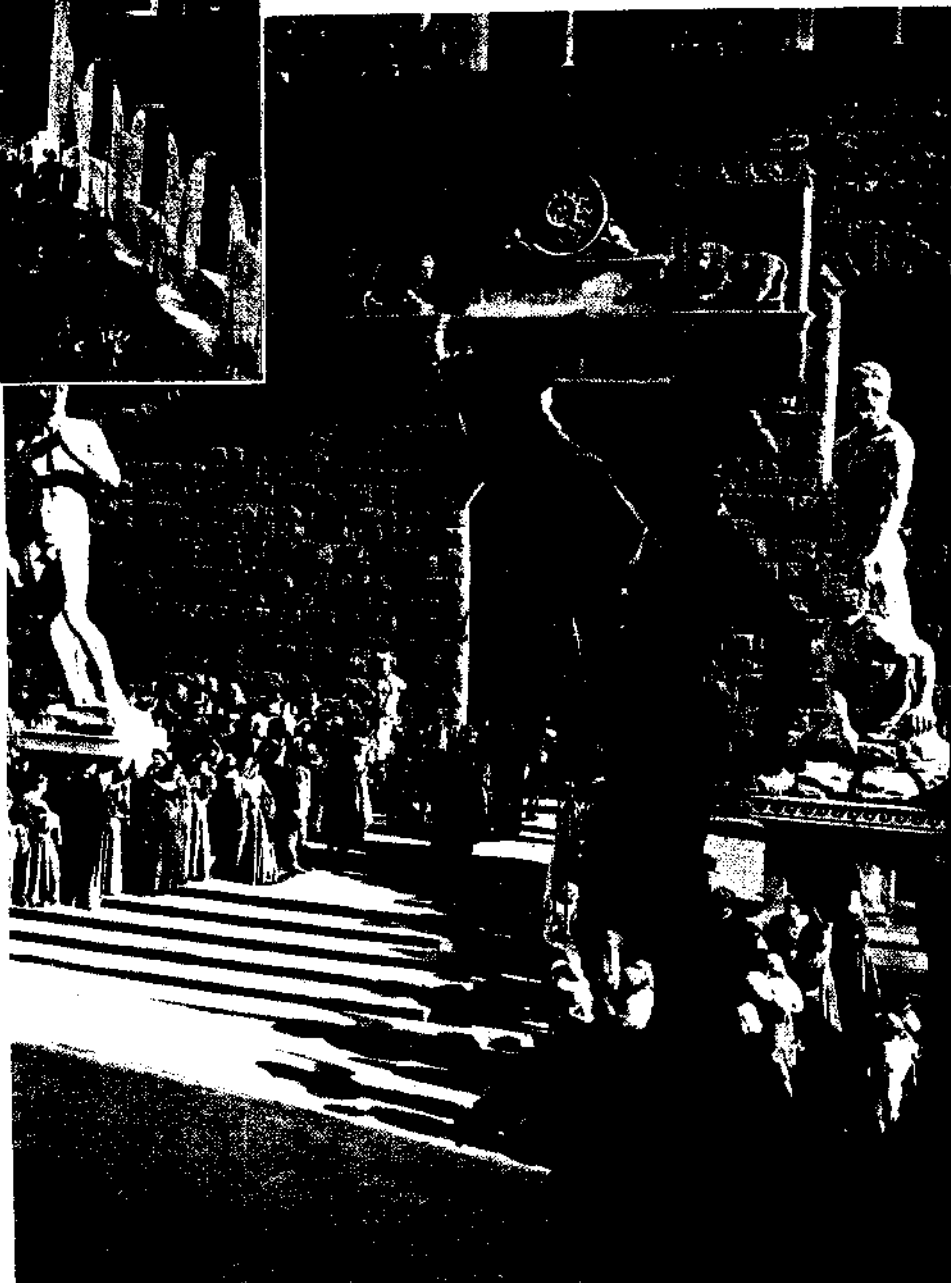
Così Firenze risulta dalla strana commistione di elementi architettonici propri della città e di altri presi a Verona. Il Castello di Caterina è la fusione di quelli di Gradara e Torrecchiara, e le campagne che circondano questi luoghi risultano dall'aggiunta di pezzi girati in punti lontani e diversi.

Le fotografie qui riprodotte, con le didascalie esplicative, possono far intendere il procedimento di un tale lavoro. Non possono darne il risultato che è tutto nell'unità d'azione stabilita dal film.

Il risultato, invece, può dimostrare come l'Italia con le sue cento meravigliose città dove tutti gli stili architettonici hanno trovato la più alta espressione, possa offrire possibilità uniche al mondo. Questa enorme forza che ha il film di creare una geografia ideale può trovare qui da noi impieghi nuovi e impensati e, nella grande varietà del paesaggio e dell'architettura, raggiungere effetti eccezionali.

Ecco perché, come già è stato autorevolmente detto, ripetiamo ai nostri registi: signori, quando fate i vostri film ricordatevi che c'è anche l'Italia.

LUIGI CHIARINI



L'autentico ingresso a Palazzo Vecchio in Firenze, in un'altra inquadratura del film

# 15.000 KM. DI PREPARAZIONE A "LUCIANO SERRA, PILOTA"



Il maggiore de Sarno, un capo Galla e Alessandrini

TENUTO CONTO dell'esperienza altrui in materia di lavorazione di film in colonia, la nostra Società decideva di procedere ad un accurato sopralluogo delle zone nelle quali si sarebbero in gran parte svolte le scene di **LUCIANO SERRA, PILOTA**.

Eccellente precauzione soprattutto perché la diretta conoscenza del paesaggio fornisce spesso suggerimenti per un più logico e convincente sviluppo dell'azione, consigliando modifiche e aggiunte. Appunto per questo, non mi era riuscito di considerare definitiva la sceneggiatura prima d'una visita a quei territori etiopici dove si svolgeranno alcuni salienti drammatici episodi della nostra vicenda. D'altra parte la visita era necessaria all'amico Riganti il quale, nella sua qualità di direttore di produzione, doveva laggiù tutto organizzare per i due mesi di lavorazione preventivati. Tutte queste ottime ragioni ci hanno condotto a compiere in 20 giorni - tra andata e ritorno - 15.000 km. circa di viaggio in volo. - E più chilometri avremmo percorso se le ricerche non si fossero dovute limitare all'Etiopia del nord per poter fare di Asmara il centro logistico della lavorazione.

Nel viaggio di andata il volo mi ha procurato l'emozione di ripassare su luoghi a me particolarmente cari, sull'Egitto dove son nato, e, lungo il Nilo, sulla Diga di Nagamadi dove, nel 1930, ho girato un documentario. Tre meravigliose giornate di volo sui magnifici apparecchi dell'Ala Littoria, su un suggestivo percorso di mare, di sabbie infuocate e di verdeggianti altipiani. Le tappe: Bengasi-Cairo-Wadi Halfa-Kartum-Cassala e finalmente Asmara.

Partiti dai 50 gradi circa all'ombra di Cassala, in poco più di un'ora eravamo ai 2400 metri dell'Asmara, dove un formidabile acquazzone accogliendoci troncava corto alle discussioni sul pericolo al quale ci saremmo esposti se fossimo venuti in questa stagione a girare gli esterni.

Il giorno dopo l'arrivo all'Asmara è cominciata la serie dei voli sul Caproni 133 pilotato dal ten. Moggi, il quale, entrato subito nello spirito delle nostre cinematografiche necessità, seppe portarci sui luoghi che meglio ci sarebbero stati utili, manovrando perfettamente in modo da permettere a Craveri la ripresa dei documentari.

Esplorammo così - completando i voli con viaggi in automobile - tutta la zona compresa fra la Dancalia, Cheren e Tessenei, tre nostri attori dovranno vivere la loro avventura etiopica sul bassopiano

occidentale, dove abbiamo scelto i campi di atterraggio e di fortuna e le località che serviranno alle scene chiamate, per semplicità descrittiva, « dell'agguato e della battaglia ». La sceneggiatura preparata in precedenza ci imponeva qui di scegliere una zona dove l'agguato a una nostra colonna in marcia fosse, dal punto di vista militare, per particolari caratteristiche, possibile, poiché è noto che le colonne avanzano con una rete di esploratori ai fianchi, ed in alto l'occhio vigile dell'aviazione. Soddisfatti tecnicamente, dovevamo poi esserlo artisticamente, in modo che il quadro riuscisse tipico e sfruttabile per certi effetti. Questa doppia esigenza ci ha dato da pensare, ed ho perciò deciso di tornare ad una mia primitiva idea: di porre, cioè, in luogo dell'attacco a una colonna autocarata, l'agguato a un treno. In relazione a questo cambiamento la parte africana della vicenda è stata portata nell'immediato dopoguerra quando bande di dispersi abissini minacciavano la linea Addis Abeba-Gibuti. Si trattava di trovare lungo la

linea fer-



Alessandrini esamina un tipo di copigliatura di donna Galla

roviera dell'Eritrea una zona più o meno corrispondente alle caratteristiche di quelle di Addis Abeba; e la troviamo, infatti, bellissima sotto tutti i punti di vista nel tratto Cheren-Agordat. Le condizioni di clima di tutto il territorio scelto per le diverse riprese - compreso fra Barentù, Agordat e Cheren - sono ottime e permetteranno la massima efficienza fisica in attori e tecnici. In ottobreosteremo in questa

zona per 40 o 50 giorni. Particolare menzione merita la visita fatta fra i Galla Atzebù e Raià e precisamente nella zona a sud-est del lago Ascianghi. Qui vivono 60 mila Galla, magnifici guerrieri, celebri in tutto l'Impero per il loro coraggio e il loro valore. Non meno di 4000 dei loro forsennati cavalieri parteciperanno al film - e nei giorni della nostra permanenza avremmo modo di collaudare abbondantemente le possibilità del loro sfruttamento cinematografico impegnandoli in cariche e controcariche che costrinsero Craveri alle più impensate acrobazie. Nel

frattempo abbiamo dovuto assuefarli alla macchina da presa e ci è stato facile per la napoletana faccenda tradotta agli indigeni dall'interprete Osman, del simpaticissimo maggiore De Sarno, il quale, durante la guerra, con abile meravigliosa opera di soldato e di politico, riuscì a organizzare queste indisciplinate masse di razziatori e a portarle al nostro fianco nelle battaglie dell'Enderà e dell'Ascianghi. De Sarno si è ora assunto l'incarico non meno difficile di trasformarle - esse che non concepivano che la razza come fonte di guadagno - in pacifiche masse di agricoltori.

Oltre i Galla, avremo per il film, un migliaio di abissini delle Bande irregolari, un migliaio di nostri metropolitani, ai quali probabilmente si aggiungeranno gli squadroni di cavalleria coloniale di Godo Fellas, co-nandati da una cara conoscenza non estranea all'ambiente cinematografico, il maggiore Branca, l'attivissimo organizzatore delle scene etiopiche di GRANDE APPELLO.

Ora, prima della fine di Giugno, Cinecittà ci accoglierà felici di sentirci finalmente ospiti della magnifica nuova sede del nostro cinema. Gireremo gli interni fino agli ultimi di luglio; agosto sarà riservato agli esterni sul lago Maggiore e settembre a quelli di Campofornido e di Caserta. Poi, fra ottobre e novembre, l'Africa Orientale. A Roma, al ritorno di laggiù, seguiranno nuove scene di dettaglio e particolarmente quelle che si riferiscono all'assalto al treno.

Non vedo l'ora di cominciare a girare.

La preparazione è stata lunga e minuziosa e soprattutto laboriosa. Il soggetto, per i suoi particolari requisiti morali e tecnici inerenti al

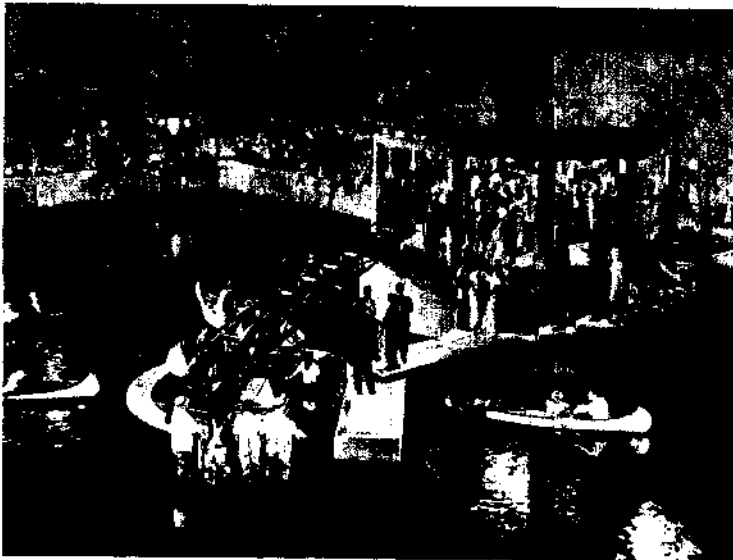
personaggio e all'aviazione, ci ha dato molto da fare.

Attendo soprattutto di vedere Nazzari cimentato in una parte che gli sta a pennello, creata su misura. Ho piena fiducia in lui e voglio molto bene a Luciano Serra, il personaggio che sta per ora sulla carta e che ho tenuto anch'io a battesimo. Se la fiducia riposta in me da Vittorio Mussolini non verrà a mancare, avremo nella storia del nostro cinematografo un nuovo personaggio molto umano e interessante, e forse un film, vario, di molto *pathos*, nuovo nel genere per la nostra produzione.

GOFFREDO ALESSANDRINI



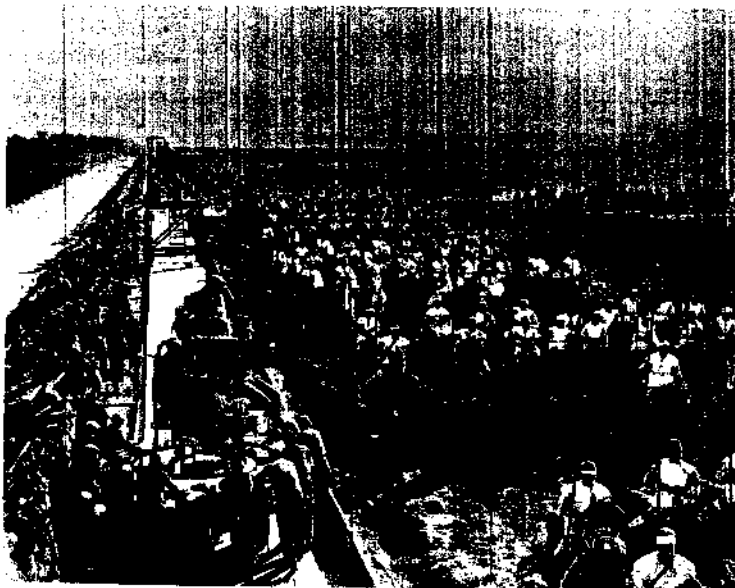
Alessandrini, Riganti e la guide Osman



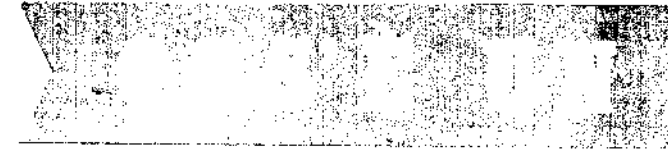
Questo si chiama fare le cose con lusso. Credete forse che da noi non si faccia altrettanto, per certi film? Certamente; ma nessuno si preoccupa di farlo sapere al pubblico. Anzi... (Paramount)

SE È VERO che le parole racchiudono le cose basterebbe il termine con cui i produttori, nel linguaggio di stabilimento, definiscono un 'si gira' per dimostrare come essi non abbiano capito lo scopo né intesa la funzione di questo genere di fotografie che essi chiamano 'attualità'. Tra la vera fotografia di lavorazione e quella che essi, talvolta, il più raramente possibile, si decidono a fare sotto le insistenti pressioni di chi si interessa ai fatti loro più di loro stessi, corre quella sostanziale differenza che passa tra il documentario e la 'attualità'. Il documentario è ripresa secondo un determinato piano, non solo artistico ma anche concettuale: ha una sua linea, un suo scopo, una sua ragion d'essere che lo fa creare e svolgere in un modo piuttosto che in un altro, e lo chiarisce fin dal principio in quella che sarà la sua apparenza e la sua sostanza; l'attualità, invece, è ripresa a casaccio, secondo i bisogni e le possibilità del momento, incalzati dall'avvenimento, seguendo, più o meno ciecamente l'avvenimento stesso, lasciandosi guidare da esso e senza altro fine che quello di riprendere ciò che capita.

Così è fatto in Italia il 'si gira'. Non solo ad esso i produttori attribuiscono un interesse minimo, non solo lo considerano poco meno che un capriccio di certi fissati o addirittura, quando hanno fra mano un regista che ne abbia compreso l'importanza e ne richieda (e son pochi assai in Italia), come uno sfogo di vanità del regista stesso che vuol farsi fotografare come se fosse un primo attore, ma anche quando ne lasciano realizzare alcuni dal fotografo di scena si adoperano alacramente perché questi pochi non presentino nessun interesse e non abbiano nessun valore propagandistico. Ora il 'si gira', o la fotografia di lavorazione o la fotografia di ripresa, come volete chiamarla, deve immettere il pubblico nel retroscena di un film, deve farlo penetrare nel segreto della lavorazione e, quindi, incuriosirlo al film stesso e dargli quasi un personale interesse all'opera che vedrà. Per



Un 'si gira' di 'Scipione l'Africano' che dà un'idea delle enormi corrette che si è create per la battaglia di Zama. (Foto Luce)



mia diretta esperienza posso affermare che il pubblico trova ai film di cui ha veduto girare una scena o di cui ha potuto seguire un po' le riprese attraverso una serie di ottimi 'si gira', un interesse che non riesce a trovare negli altri, un sapore che gli aumenta la curiosità e gli alimenta il desiderio di vedere la pellicola.

Su ottanta film che si sono realizzati in Italia in questi ultimi due anni una rapida statistica mi afferma che ben cinquanta non hanno avuto nemmeno un 'si gira' (e, naturalmente, nemmeno una foto di curiosità, pochissime e brutte di scena, e così via), sedici hanno avuto dei 'si gira' scarsissimi e inintelligenti, solo quattordici presentano materiale di lavorazione sufficiente e solo uno, SCIPIONE L'AFRICANO, ha anche materiale abbondante di curiosità: materiale che ha consentito di fare numerose pagine illustrate di giornali e di perio-

dici e che ha permesso alla stampa estera di interessarsi largamente al film pubblicando intere pagine consacrate ad esso. Eppure anche a questo film è mancato un certo materiale di curiosità di non poco effetto e di non mediocre valore che si sarebbe potuto e dovuto fare sfruttando la Francesca Braggiotti Lodge non solo nel suo ruolo di Sofonisba ma anche nella sua vita e nelle sue qualità di danzatrice.

Gli esempi fotografici che accompagnano questo articolo dovrebbero da soli illuminare la situazione e spiegarla; ma riteniamo opportuno aggiungere alcune spiegazioni complementari, a chiarire meglio le idee.

In ogni film ci sono cinque



Che Viarisio, la Denis, Besozzi, Pillo, Palermo, l'operatore Brizzi e il direttore di produzione Bianchini leggono il copione, vi interessa molto? Difeto voi, lettori. Eppure quando vedrete 'I due Misantropi' vi accorgete che il film meritava un trattamento meno distorto.

## 'SI GIRA'

o sei scene di maggiore importanza ed entità, sieno esse scene di insieme, scene che si svolgono in costruzioni di speciale mole ed interesse documentario, scene che si svolgono in esterni particolarmente importanti, scene che richiedono mezzi tecnici non di uso corrente. Il 'mentre si gira' deve essere la documentazione fotografica di queste scene e valersi degli elementi eccezionali che esse contengono per esaltare il valore del film. Prendiamo un esempio: la scalata della parete rocciosa da parte degli alpini, in *LE SCARPE AL SOLE*. Ecco una scena che ha richiesto uno sforzo considerevole da parte dei realizzatori come da parte degli interpreti, una scena per la quale sono state necessarie particolari preparazioni e per la quale si sono messi in moto particolari accorgimenti tecnici. Che direste se aggiungessi che non se ne è fatto nemmeno un 'mentre si gira'?

Altro esempio: in *REGINA DELLA SCALA* si è girato dentro il teatro della Scala, ed era la prima volta nella storia della cinematografia che un grande teatro era direttamente impiegato nella lavorazione di un film, un teatro non di interesse nazionale ma, per le sue glorie, le sue tradizioni, la sua importanza, di interesse mondiale. Ebbene, quei pochi 'si gira' che si sono fatti nel teatro risultano così bui da essere impubblicabili, e la stampa estera, che avrebbe dato luogo volentieri a delle fotografie di riprese che avvenivano dentro la 'Scala', un teatro che il pubblico di tutto il mondo conosce di fama ma che vedrebbe con curiosità almeno in fotografia, ha dovuto, per



Da questo 'si gira' voi sapete già che il film sarà romantico, dolce, sentimentale: gli alberi in fiore, la grazia delicata degli interpreti sono elementi messi in pieno valore. Tutte le signorine che pensano all'amore, dopo aver veduto questa foto, saranno invogliate a vedere il film. (M. G. M.)



Voi avrete visto 'Contessa di Parma', che è un film divertente. Confessate, però, che questo 'si gira', con quelle masse sfocate in primo piano, l'assenza di ogni accenno alla scena, la mancanza di qualunque valore fotografico o tecnico non vi avrebbe invogliato a vedere il film

Quali strumenti - dice il pubblico - Debbono aver fatto qualcosa di eccezionale. Bisogna andarci a vedere, questo film con Silvia Sydney! - E il risultato è raggiunto. (Artisti Associati)

impossibilità tecnica, rinunciare a presentare un materiale che avrebbe fatto all'estero una notevole propaganda al nostro film. I produttori, alle mie osservazioni in proposito, mi hanno risposto che non c'era luce sufficiente: questo dimostra che essi non avevano capito che il 'si gira' non è un'istantanea presa durante la lavorazione, se non in casi eccezionali, ma è una 'posa', se occorre una lunga 'posa', preparata e messa in scena con altrettanta cura quanto le riprese del film che si sta girando.

Un ultimo esempio: per *DUE SERGENTI* è stata ricostruita una grande sala da ballo nella quale si è svolta una festa animatissima e piena di interesse per i costumi, per l'eleganza delle danze, per tutto l'insieme: ebbene, l'unico 'si gira' di questa scena che noi abbiamo veduto presenta in primissimo piano la mole (Guazzoni voglia perdonarcelo) non indifferente del regista alla macchina, e nel fondo, appena appena visibili, poche coppie che danzano. Notate che la scena riempiva quasi interamente uno dei più grandi teatri di Tirrenia.

Ma il 'si gira' non deve limitarsi a dare la documentazione della ripresa delle scene più importanti del film; esso deve anche dare un'idea di quello che è il carattere del film. Deve essere sportivo ed audace, se il film è sportivo, romantico se il film è romantico (vedete, per esempio, quello riprodotto insieme a questo articolo), allegro se il film è comico, elegante se il film presenta elementi di particolare interesse sotto questo aspetto. Deve insomma dare al pubblico un'idea immediata e riassuntiva di quello che il film presenterà di più interessante dal lato spettacolare. Pensate che di *CONTESSA DI PARMA*, film di moda, di eleganza, di ambienti lussuosi, non esiste un 'si gira' che mostri questi ambienti: l'unico realizzato nel salotto di prova di una casa di mode è quello che pubblichiamo. E non occorrono commenti.

Inoltre il 'si gira' deve avere un carattere attraente: la scena che



# ALDIDIDIO

## ALLE AVVENTURE

*LE MIE BESTIE FEROCI, io le preferisco impagliate. Per questo nel contratto del mio nuovo film, ho una clausola aggiunta che mi garantisce la facoltà di rimanermene accanto al focolare di casa mia, dovesse anche presentarsi l'urgenza di intraprendere, per gli esterni, un lungo viaggio nelle foreste africane, nelle regioni artiche o nei Mari del Sud. Un tempo, io calzavo gli scarponi delle Cacce Grosse. Oggi quelle esperienze coll'orso bianco, col leone, col malfido coccodrillo e gli altri indomiti monarchi della foresta africana o della banchisa polare, mi toccano soltanto come sogni od incubi. Tuttavia quei sogni di Cacce Grosse debbono essere stati delle realtà se, guardando in giro per le stanze della mia casa di Brentwood Heights, vedo pelli d'orsi e di leopardi sui pavimenti e begli esemplari di bestie feroci impiccati alle pareti.*

*Sono io che debbo avere abbattuto quegli eleganti trofei, perché mi folgorano con occhiate di sfida. Non mi fraintendete. Io godo le emozioni che la caccia grossa dà al cacciatore, quando tra cacciatore e cacciato non c'è che una sottile canna di fucile a decider la questione tra un fragile uomo ed una belva possente. Ma le mie bestie feroci le preferisco, comunque, impagliate.*

*Fu mentre giravo TRADER HORN nelle foreste del Congo Belga che sparai il mio primo colpo contro uno stupendo esemplare della fauna africana. Undici volte dovetti colpirlo, prima di abbatterlo al suolo. Da allora in poi ho ammazzato bufali, preso in trappola ed ucciso coccodrilli, leoni ed altri animali.*

*Non è la paura delle belve che mi faccia rimanere a casa accanto alla mia cara moglie ed ai miei due bambini, mentre altri cerca per i film le emozioni delle scene di caccia grossa. È piuttosto il timore che possa accader disgrazia a qualcuno dei numerosi esseri umani della cui incolumità il regista è l'unico responsabile, allorché il lavoro si svolge in regioni lontane. Ho passato sette mesi in queste condizioni, tra le più pericolose esperienze - ero responsabile della vita di 250 persone - ed ho deciso che può bastare. Abbiamo portato sullo schermo più di quarantacinque specie di animali africani, con attori che entravano nelle stesse scene. Abbiamo fotografato le danze, registrato i canti di più di 15 tribù africane. Abbiamo ripreso le bellezze di quella terra, non meno le regioni calcinate e screpolate dal sole. Abbiamo visitato e documentato l'interno di quattro colonie: Tanganica, Kenya, Uganda e Congo.*

*Potei ripartire con tutti gli uomini sani e salvi e, nella mia ultima notte africana, per la prima volta in tutti quei lunghi e faticosi mesi, riuscii a stendere gambe e braccia con un sospiro di sollievo e a dormire nove ore.*

W. S. VAN DYKE



Come si fa, in teatro di posa, a mantenere fresca o stirata un'acconciatura come quella di Ginger Rogers? Ecco un 'si gira' che la spiega e che avvicinando il pubblico ai segreti della ripresa, lo interessa al film. (R. K. C.)

presenta, quindi, non solo quella del film che si sta riprendendo ma anche e soprattutto la scena di lavoro che vi si svolge deve avere un valore di curiosità e di attrattiva per il pubblico. Ora io vi domando che attrattiva può presentare per il pubblico un 'si gira' come quello che qui offriamo, dei DUE MISANTROPI. Un gruppo di attori, in quel costume che il pubblico vedrà nel film, legge il copione insieme al regista, all'operatore e al direttore di produzione: grazioso gruppetto familiare che gli attori e gli altri elementi conserveranno fra i ricordi della loro carriera, ma di cui il pubblico sovraneamente si strainfischia. La banalità, la mancanza di inventiva, la sciatteria, sono le peggiori malattie di cui soffrono quei pochi 'si gira' italiani che di tanto in tanto ci capita di vedere.

Abbiamo detto come essi siano fatti per forza, senza cura e senza interesse: a tal punto che i produttori, che fanno in genere le serie di scena su lastra 18 x 24 o 24 x 30, fanno fare i 'si gira' con la reflex su lastra 9 x 12. Fotografati alla carlona, senza la luce necessaria - perché il direttore di produzione appena girata la scena si preoccupa di far 'spegnere' al più presto, non volendo consacrare nemmeno un secondo di luce al 'si gira' -, non preparati, casuali, senza ambiente, senza valore di curiosità, i nostri 'si gira' non possono competere con quelli stranieri, non solo, ma non arrivano nemmeno ad interessare i giornali che in tanto si interessano ad una fotografia in quanto essa può interessare il pubblico che la vedrà pubblicata.

Intanto dall'estero piovono 'si gira' accuratissimi, preparatissimi, magnificamente messi in scena. E il pubblico italiano ha l'impressione che all'estero ci siano mezzi tecnici che noi non abbiamo, organizzazioni che noi non abbiamo, costruzioni, scene, insieme, valori cinematografici che da noi sono ignoti. Ed è falso: ma il fatto che il pubblico lo crede, lo rende vero. Cosa credono i produttori? Di fare il loro interesse non curando il materiale di lancio del loro film? O credono che il film debba essere un prodotto clandestino, clandestinamente girato e clandestinamente sfruttato?

JACOPO COMIN



'Proprietà riservata' (M.G.M.) è l'ultimo film compiuto da Jean Harlow. Ecco la completa attrice con Robert Taylor e il regista W. S. Van Dyke.





## I GIORNALISTI NEL CINEMA

SI È DETTO in questa stessa rivista, che il cinema primitivo possedeva un repertorio di espressioni, un vero archivio di smorfie e di gesti tipici. In fatto di repertorio fisso e schematico di caratteri, il cinema moderno non è riuscito che a potenziare enormemente il cinema primitivo, senza peraltro superarlo.

Si è anche detto, tante volte, che niente è più romanzesco della vita. Nel senso che la fantasia umana difficilmente riesce ad escogitare un eccezionale, un imprevedibile, un incredibile, che superino la sorpresa dei casi della vita reale. Orbene, niente più della realtà è suscettibile a mutarsi in puerili ed ostinati luoghi comuni. Infatti, considerato che il cinema è la più realistica delle arti, in virtù della materia stessa che elabora, basta approfondire la riflessione sulla non lunga serie dei caratteri fissati sulla pellicola, per scoprire dei veri colmi d'artificio e di banalità.

Fermiamoci per un istante alla moneta spicciola del cinema americano, al film giallo. A parte il *detective* pubblico o privato e gli agenti di polizia in divisa, i tipi che dominano le tumultuose e mitraglianti vicende sono il *gangster* e il giornalista. È impossibile, per esempio, a un regista immaginare un bandito che non sia tipo di suprema eleganza. A questa eleganza si aggiunge, talvolta, per ingenuo contrasto, la mascella prominente o il volto largo e grossolano di un Robinson; ma in generale gli abili cuochi di Hollywood attendono il maggiore effetto spettacolare da un contrasto senza risparmio di stridori: il *gangster* è un tipo anche somaticamente *chic*, fine di lineamenti, svelto di linea, inappuntabile nel portamento. La ricetta di un misterioso mondo di criminali deformi e degenerati, agli ordini di un gentiluomo dalle apparenze raffinate, la ritroverete in certi ro-



manzi avventurosi della Parigi di Luigi Filippo, dovuti alla penna di Xavier de Montepin. E, guardate caso!, prima che il cinema nascesse, erano ghiotto nutrimento di una categoria esattamente corrispondente a quella che oggi assorbe con avidità il film *gangster*.

È tuttavia questo genere di spettacolo è arrivato a forme di vera e propria poesia cinematografica. Ma non, come in altri generi dello schermo, sviluppando e scrutando anche la umanità dei vari caratteri. Il film *gangster* (e ricordiamo per tutti l'eccellente G. MEN) trae la sua efficacia artistica dal ritmo, dall'armoniosa rapidità con la quale è congegnata e sviluppata l'azione, densa di sorprese, di ansie,

di combattimenti. A parte l'umanità di un bandito che si redime e dei poliziotti che si sacrificano eroicamente per la difesa dei cittadini, i registi non si curano di approfondire i caratteri di quegli esseri messi al bando del consorzio sociale: STERMINATELI SENZA PIETÀ. La formula rimane fissa.

In questo stesso divulgatissimo genere cinematografico la posizione del giornalista è anche più strana, anche più comica, e raramente giustificata. A parte pochissimi casi che sarebbe piuttosto difficile ricordare, la moralità del giornalista, secondo la formula americana, non si svolge su di un piano molto diverso da quella del *gangster*. Al bandito che si redime nei begli occhi di una fanciulla (vedi Gary Cooper in LE VIE DELLA CITTÀ) fa riscontro il *reporter* generoso, pazzereellone, disinvolto, esempio di vita libera e romantica che sbocca nel dolce legame del matrimonio (vedi Clark Gable in ACCADDE

UNA NOTTE). Ma in fondo, questi diavolacci che sfumano in roseo non testimoniano di una particolare ansia morale dei registi specializzati in gialli o in film d'avventura. Questi documenti vengon fuori quando manipolatori di particolare abilità, tipo Mamoulian o Capra, assortiscono in armonioso mosaico più luoghi comuni, spettacolari di comprovato successo: la secca musica della mitraglietta con lo stereotipato ottimismo anglosassone, l'avventura vertiginosa con l'amore casto e trionfante.

Il giornalista, secondo la formula cinematografica americana, è tipo ben diverso e, in un certo senso, infinitamente più pericoloso del *gangster* al quale è più spesso alleato che in opposizione. Ed è curioso osservare come nel paese ove domina per eccellenza il demone dell'opinione pubblica, coloro che in ultima analisi manovrano e influenzano i movimenti d'opinione, sono rappresentati come dei truci ricattatori, degli esseri, non meno che i *gangster*, al bando della società. Con questo di aggravante, che, mentre i contrabbandieri e i rapitori di persone rompono con la legge, i giornalisti sono resi intangibili dall'usbergo di una legge che li preserva da ogni repressione ed è schermo sicuro dalle loro machiavelliche e delittuose trame. Cerchiamo di ricordare i sentimenti che destava il giornalista di PROIBITO, eccellente film di Capra con Menjou, la Stanwick e Ralph Bellamy; il peggiore dei *gangster* non scuote in noi un certo disinteresse sentimentale, per quel tipo d'uomo presentato come una sorta di incredibile bruto; ma quell'essere che per una cieca bramosia amorosa travolge in

una lunga e rumorosa campagna di calunnie un uomo politico integerrimo e generoso, risveglia in noi un vero risentimento, un moto di ribellione. E questo, in tutti i film americani nei quali si accampa il mito malefico e avventuroso del giornalista, sarà magari quello che meglio e più realisticamente dipinge uno degli aspetti negativi della vita sociale americana. Non abbiamo visto di recente, un altissimo personaggio europeo rimanere impigliato in una gravissima situazione politica e sentimentale, soprattutto in conseguenza di una vera caccia grossa organizzata dai *reporter* americani?

Perché, se non addirittura come un ricattatore, o un *gangster* legale, il giornalista americano è presentato come uno strano essere per il quale la notizia è supremo ideale della vita, meta agognata, continuamente raggiunta, continuamente vagheggiata. Una sorta d'insopprimibile piaga sociale. Un mondo a parte che pullula e insidia il mondo borghese: la coperta esplosione di una pistola al magnesio, due figure dimessi e becchereschi che sghignazzano, ed ecco fabbricato lo scandalo giornalistico. Tutto il Nordamerica, secondo lo schermo, appare diviso in due categorie: una ristretta, raffinata, suprema classe dirigente che non teme altro al mondo se non la pubblicità giornalistica; un'altra che va dal commerciante allo sportivo, dall'attrice all'uomo del popolo, adoratrice del mito della notorietà.

C'è ancora qualche paese in Europa che fonde la sua vita morale sui movimenti dell'opinione pubblica. Tuttavia, nemmeno in questi riesce familiare il tipo del giornalista americano, esempio supremo di immoralismo. Forse, perché lo stesso

giornalismo ha tra noi europei origini diverse, se non opposte. Per quanto il 'giornale d'informazione' abbia preso, ormai un netto sopravvento sul 'giornale d'opinioni', prevale nella mentalità giornalistica europea una tradizione letteraria e culturale: l'inizio antico è pur sempre in una divulgazione di fatti e di concetti a mezzo di articoli; la ristretta categoria dei lettori è diventata popolo e l'articolo notizia; ma un certo senso della dignità professionale riesce a sopravvivere nei *reporter* europei. In America, invece, si direbbe che il giornalismo sia asceso ad importanza di industria pesante e di alto potere politico, dalla ingenua e illetterata curiosità di una società di pionieri: la mentalità del *reporter* americano e del suo

ti per ciò che rimane al di fuori del loro mondo individuale, gli americani del cinema hanno fissato il giornalista in una formula esteriore che non vale la pena di approfondire in umanità. Stravagante? È un essere che parte alla ricerca di notizie e di pettegolezzi, in qualunque condizione, che si arrangia un giaciglio nel fieno o in una capanna abbandonata (ACCADDE UNA NOTTE). Disordinato? Questo essere strano pare restio al vestire comodo e disinvolto degli uomini moderni. Non si è accorto affatto che, d'estate, gli uomini hanno abolito il cappello e la cravatta. Egli rimane ostinatamente fedele al cappello fiocoso, per poterlo tenere ben fermo in testa, mentre imperversa in ufficio, simbolo eloquentissimo di maniere incivili.

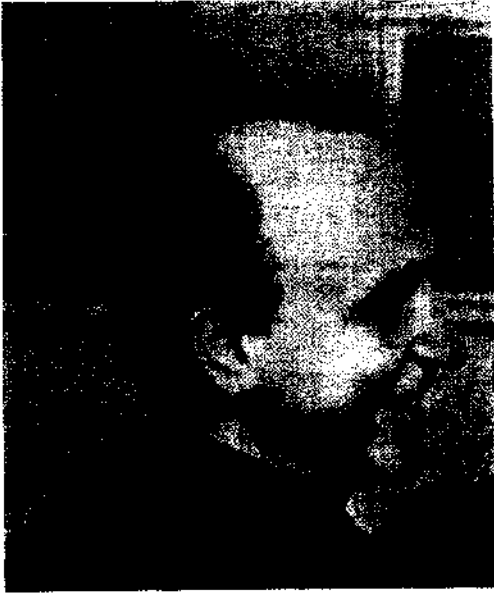


pubblico di avidi lettori, rimane quella di un sobborgo o di un paesello; chi ben guardi, non saprebbe distinguere una vera strada o una valutabile distanza tra pettegolezzo e giornalismo.

Queste sparse considerazioni spiegano in parte le ragioni del comico disprezzo col quale i registi americani dipingono il giornalista, figlio insopportabile di un pregiudizio democratico. E nel migliore dei casi, questo disprezzo si attenua in bonaria indulgenza per una categoria di esseri stravaganti, disordinati, qualche volta divertenti, raramente frequentabili. E, come tutti i popoli fondamentalmente intolleran-

E non si è affatto deciso ad abolire la cravatta, che deve fatalmente pendergli allentata intorno al colletto slacciato. (I giornalisti del cinema americano non lavorano che d'estate!) L'America ha un bell'essere invasa di acciarini a poco prezzo, che non mancano, del resto, sui tavoli degli uffici: il *reporter* avrà le tasche piene di zolfanelli da fregare dove gli capita per accendere il sigaro panciuto. E in quanto ai piedi sullo scrittoio, chi in America ne saprebbe fare a meno? Cinque o sei di questi tipi, la cui fabbricazione è il primo esercizio dei neo-assistenti registi, formano la squadra dei *reporter* che un direttore scamicciato, nevrastenico, sudato, bestemmante si raduna intorno per organizzare una campagna di calunnie sulla vita privata di un candidato politico o di un miliardario... E un bel di nello SCANDALO DEL GIORNO, per fare del nuovo, Hollywood rilancia un Gable giornalista, non più *reporter* disgraziato come in ACCADDE UNA NOTTE, ma direttore in grande stile.

RAFFAELE MASTO



**BIANCOLI**

“STASERA ALLE 11”

UN GIORNO, a Villa d'Este, Marcello Laurino lesse in un settimanale una novella che gli parve fornisse un ottimo spunto cinematografico. Ne parlò a Biancoli, presente anch'egli a Villa d'Este. Il film STASERA ALLE 11 era nato. — Naturalmente, però — ci avvertì Biancoli — della novella non rimase che l'idea nella prima riduzione fatta allora con Laurino e Oddone; oggi non c'è più niente, perché da quella prima stesura io costruii un *treatment* sul quale lavorarono poi Camerini e Soldati: così invertimmo le parti, e io, commediografo e soggettista, mi ritrovai a parlar da regista con Camerini. Sul nuovo argomento studiato da Camerini e Soldati intervenni ancora io prima di passare con Soldati alla sceneggiatura: 5 *treatments* e poi 5 sceneggiature. Come elaborazione non c'è, mi pare, da lamentarsi. Qui s'interruppe. Aspettava qualcuno e tese l'orecchio come per udire una scampanellata. La scampanellata non arrivò, e tornò ad abbandonarsi sulla poltrona. Così riprese a raccontarci del film.

— Mi troverei in seria difficoltà se dovessi specificare il luogo in cui il film è ambientato. Abbiamo posto la massima cura nell'evitare ogni riferimento preciso che ci rivelasse Roma, Parigi o Berlino. Abbiamo, invece, badato a chiarir bene e a caratterizzare fin dal principio i personaggi in modo che tutto poi fluisse logicamente divertente senza le frasi o le situazioni forzate del comico a comando.

Ma ancora Biancoli non ci aveva detto l'argomento del film. Capimmo poi perché schivasse di parlarne.

— È una presa pel bavero — ci disse —, delle donne invasate di letteratura; e poiché non potevamo certo farla di quelle invasate di Proust o di Freud, l'abbiam fatta delle donne che sognano l'eroe del romanzo giallo. Per questo la nostra protagonista s'innamora d'un uomo che vede arrestare... È lo spunto di partenza che ci permette di scherzare sul mondo un po' favoleggiato e un po' reale dei ladri internazionali. Naturalmente, però, l'uomo arrestato non è affatto un ladro...

Questa volta la scampanellata venne e non sappiamo altro. Siamo però in grado di comunicare che gli interpreti saranno: John Lodge, Francesca Braggiotti (la Sofonisba di SCIPIONE), Clara Padoa, Ivana Malabar e, forse, Sergio Tòfano e Memo Benassi.



**GERRON**

REALIZZA UNA DOPPIA VERSIONE

KURT GERRON è stato uno dei più famosi «grassi» del cinema tedesco. Basta ricordare L'ANGELO AZZURRO, di Sternberg, nel quale fu il direttore del «varietà» dove lavorava Marlene Dietrich, e SALTO MORTALE, di Dupont, dove impersonò una figura misteriosa e impressionante. Fu anche con Reinhardt, e come regista realizzò per la Ufa una serie di film di vario genere, dalle gaie commedie alle avventure criminali su sfondo internazionale. Negli ultimi tempi ha lavorato quasi esclusivamente in Olanda.

Ora è in Italia. Lo incontrammo a Roma, abbastanza di buon umore malgrado il caldo infernale che al suo adipe doveva dare non poco fastidio. Ci stupimmo poi — è ovvio — quando ci dichiarò che stava studiando un film tratto da una favola. Ma ci rassicurò subito dopo.

— Si tratta della favola dei «Tre desideri», la celebre favola in cui i desideri espressi si neutralizzano a vicenda sì che tutto torna alla stessa situazione di partenza. Nel nostro caso, la favola servirà da parabola, ma il terzo desiderio non verrà espresso perché certe questioni non le può risolvere che il cuore... Il titolo del film? proprio I TRE DESIDERI.

I TRE DESIDERI sarà realizzato in doppia versione, italiana e olandese, con attori dei due Paesi (lo sostengo — ci disse Gerron —, che tutte le cinematografie non di lingua inglese debbano realizzare film in due o più versioni. È una questione di vita; e me ne sono convinto in anni di esperienza come attore e come regista»). È questo il primo accordo cinematografico concluso con l'Olanda, e si spera che altri ne seguiranno. Per l'Italia partecipa alla produzione Giulio Manenti.

Domandammo a Gerron se avrebbe sostenuto una parte nel film.

— Non so — ci rispose —, ma non è da escludersi a priori. Posso affermare che dipenderà da come l'azione e i personaggi si svilupperanno nella sceneggiatura definitiva.

Intanto l'architetto Forini sta già lavorando alla scenografia, mentre per la musica verrà, a quanto pare, bandito un concorso per la scelta della canzone che servirà un po' da motivo conduttore del film. A Roma sono già arrivati gli attori olandesi mentre per quelli italiani nulla è stato ancora deciso. Comunque il film dovrebbe iniziarsi nella prima quindicina di luglio.



**ILLUMINATI**

PER GOLDONI E FERDINANDO

CHE S'FA? Franco Goldoni, quando realizzò Illuminati, Vite e le Forche Caudine di Luciano Serra non era meno magro e seagabno e adesso sospetti il copione che aveva sottobraccio, al copione, all'apparenza, cinematografica. Ci lo dicemmo tutti, di piacevole lettura. Non ci credete? Il film non è un libro di lettura; ci sono gli spunti di un mio amico scienziato. — Ma non è questa scintilla che scoprimmo tra i propri di un comune cinematografico: CASAGLIA IN MARCHER, personaggi principali.

— Goldoni come uomo e quale risulta dall'obiettività — ci disse — di Illuminati —, visto in natura. Le invidie del mondo letterario dell'epoca sono prese in una lotta dalla quale uscì vittorioso soprattutto per la fede che egli aveva nella bontà della sua causa. Naturalmente questo dovrà risultare dall'intero film, ma ci sarà in modo particolare, un'intera sequenza che in circa trecento metri, dimostrerà quale certo sottile egli avesse dietro le stesse quinte del suo palcoscenico. È una delle parti fondamentali del lavoro che è imperniato drammaticamente sul contrasto fra Goldoni e il suo velenoso competitor Zigo. Nello stesso tempo si sviluppa l'amore contrastato di due giovani, Zelinda e Rodolfo. Epoca: 1749, durante il meraviglioso Carnevale veneziano...

Illuminati voleva andarsene. E, invece, riuscimmo ottenere altri particolari. Ci disse che come interprete della figura di Goldoni voleva bene Loris Gizzi e Mario Ferrari della figura di Zigo. Altri interpreti principali possibili: Ugo Gobbi, il giovane baritone che è stato Nito il Cantore in CONDOTTIERI, in quello di Rodolfo... I costumi? Disegnati da Maccaronces.

Sfogliamo il copione. Ma tra le pagine scoprimmo appunti stranissimi, abbozzi di sceneggiatura che appartenevano a tutt'altro ambiente e a tutt'altra epoca. Guardammo Illuminati. — Ah, già! — Rise. — Non sono pazzo. Quegli appunti riguardano un lavoro che sto sceneggiando. Si tratta d'un soggetto del barone Nisco. Un grosso lavoro di oltre due milioni di costo preverittivo, ambientato nell'epoca di Ferdinando II e della rivoluzione napoletana. Ma qui Ferdinando II è visto come sovrano reazionario e uomo politico, non come «Re burlone»...



## GENTILOMO

PROVOCA UN ARCIDIAVOLO

BELFAGOR - nome mitologico di una divinità idoliatica del Monte Peor; adorato dagli israeliti e, pare, con culto licenzioso; passato poi nel tardo giudaismo e nel cristianesimo a designare un essere diabolico, - è spesso menzionato come tale, nella leggenda.

Dunque secondo questa, Belfagor Arcidiavolo, venne in terra per provare la verità delle affermazioni degli uomini racchiusi nell'inferno: che, cioè, origine prima di ogni male è la donna. Dieci anni gli dette Plutone perché facesse esperienza e riferisse; e Belfagor divenne un amabile e ricco signore che spargeva a fiumi il suo denaro e che sposò - per la prova richiesta da Plutone. Prosa positiva, perché Belfagor dovette sopportare con la moglie tale una vita d'inferno che preferì tornare nel vero inferno prima che fossero trascorsi i dieci anni.

Su questo tema più volte si è soffermata in ogni epoca l'ispirazione degli artisti, dal Macchiavelli, il quale ne fece una succosa e colorita novella, al Bandello, da G. F. Straparola a La Fontaine e alle lamentazioni di Mathéolus. Ultimo - *last but not least* - Ercole Luigi Morselli ne trasse lo spunto per una delle sue più belle, più ampie, più poetiche fantasie: il *Belfagor*. Ed è proprio la commedia di Morselli che ha suggerito a Giacomo Gentilomo l'idea d'un film su Belfagor Arcidiavolo, ricorrendo, per le necessarie varianti cinematografiche - nella riduzione da lui operata insieme con Carlo Bernard -, ai suggerimenti forniti da tutta la vasta bibliografia esistente sull'argomento.

E questo con un preciso studio dell'ambientazione (la vicenda viene leggermente arretrata come data) in un piccolo paese marittimo della Toscana, sotto l'incubo delle scorrerie dei saraceni, in quell'atmosfera del secolo in cui è vivo il comico del Redi e del Tassoni. Per il quadro si pensi al Caravaggio ed ai caravaggeschi e si avrà un'idea del film che può svilupparsi su Belfagor.

Giacomo Gentilomo, il regista del film che s'intitolerà appunto BELFAGOR, in molti anni di attività cinematografica in cui è stato scenografo, montatore, sceneggiatore e regista, ha chiaramente dimostrato le sue qualità non fatte di parole ma di sana esperienza e sopra tutto d'intelligenza e di gusto. Ultimamente ha collaborato con Luigi Trenker per la regia di CONDOTTIERI.



## MASTROCINQUE

E IL LIUTAIO DI CREMONA

CAMILLO MASTROCINQUE ha diretto recentemente, insieme con Salvini, REGINA DELLA SCALA, e chi ha visto il film ci assicura di avervi trovato cose di grande gusto sia nelle complesse scene in costume che in certi finissimi particolari. Ora egli sta preparando un film su Stradivari; ma tiene a precisare che non si tratta di un film musicale nel senso dato comunemente all'espressione, come il nome del grande e magico liutaio cremonese, farebbe supporre.

- Se Stradivari vien considerato, e non potrebbe essere altrimenti, come liutaio, non bisogna dimenticare - ci precisò, Mastrocinque -, che egli visse nel pieno della guerra di Successione spagnola.

Ecco, quindi, un quadro storico di vaste possibilità da realizzare, che dà già l'idea dello sviluppo della vicenda la quale trae lo spunto da un episodio giovanile della vita di Stradivari, visto, al principio del film allievo nella bottega di Amati. E che non si tratta di un'azione ristretta a fatti più o meno interessanti - veri o inventati - accaduti a Stradivari, lo dimostra anche questo: che nel film apparirà lo stesso Eugenio di Savoia, il quale nel 1702 fece un colpo di mano su Cremona, e non soltanto come valoroso soldato ma anche come fine intenditore d'arte, tanto che lo vedremo, mentre ancora in Cremona risuonano le grida della battaglia, nella bottega del grande liutaio.

È recente l'enorme successo che ha accolto, durante le celebrazioni di Cremona, il concerto tenuto su violini Stradivariani. Mastrocinque ci disse che sarebbe stato lieto di averlo potuto registrare per inserirlo opportunamente nel film come sfondo sonoro, ma sfruttandolo in tal modo da farlo in certi momenti assurgere a importanza drammatica.

- Vorrei - pensò un poco -, vorrei che la musica riuscisse ad animare il violino e a dargli una personalità. Ripeto, però, che il film non avrà la caratteristica di un film musicale.

Sarà invece, e soprattutto, l'esaltazione dell'artigianato italiano. Interessante potrà apparire la prova di una Commedia dell'Arte che si avrà in una scena del film.

Mastrocinque ci assicurò, poi, che intende valersi, sia nella preparazione che nella realizzazione dell'opera, di molti giovani: tecnici ed attori.



## MATTOLI

E "GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEO"

FORSE, mentre esce questo numero di *Cinema*, i guai di Pompeo son cominciati. Pompeo che alla vigilia delle nozze riceve una minaccia di morte: GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEO.

- Pompeo è Enrico Viarisio -, mi spiegava il regista Mario Mattoli. L'avevo interrotto nel colmo d'un importante colloquio col produttore del film, Principe di Sirignano: importante come tutti i colloqui in cui si discute di interessi; ma ambedue vollero concordemente dimostrarmi che, nel caso de GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEO, non si trattava di interessi d'una avara amministrazione.

Il film, infatti, mi dissero poi, concepito fin dal soggetto di Aldo De Benedetti, con vivo spirito cinematografico, costruito con una serie interrotta di trovate, avrà una fisionomia comica alla quale concorreranno in egual modo la vicenda e l'ambiente. La vicenda, cioè, non soverchierà l'ambiente, che, progettato dall'arch. Rava, presenta una ricchezza insolita. Ci sarà fra l'altro un grande albergo di lusso ed un teatro di varietà, costruiti - qui fu il produttore a parlare - senza risparmio di mezzi.

Il «Varietà» serve di sfondo alla vicenda che è, perciò, interpretata anche da una serie di artisti di varietà, quali Pasquariello, Tecla Scarno, Armando Fineschi, Scarpetta, Salvietti ecc. Gli interpreti, diciamo così, professionali sono, oltre Viarisio, Camillo Pilotto, Giovanni Cimara, Franco Coop, Marcello Giorda, Armando Migliari, Romano Calò...

- Ma la novità - insisteva Mattoli - è Viarisio, per la prima volta vero protagonista di un film. Altra novità: una giovane attrice di diciannove anni, Roberta Mari, che non ha mai fatto del cinematografo: una scoperta, adesso, per noi, e presto speriamo, per il pubblico. Dotatissima, vedrà. E vuol sapere un'altra cosa? - Mattoli si alzò. Andava via. Mezzogiorno. L'ora di colazione. Un caldo d'inferno... Mi parlò uscendo: - Le darà un'idea dell'importanza del film... Impiegheremo tutti attori e nessun generico. Per le parti più semplici, gente presa dalla vita, scelta per la sua aderenza fisica al personaggio. Non faremo uso né di crespi né di parrucche; il truccatore si limiterà a dare il cerone...

Previsti quasi due mesi di lavorazione ed anche questa è per Mattoli una novità, lui che è abituato ai primati in rapidità.

# I 'PROVINI' DEL 'CENTRO'



Luisella Beghi in 'L'acrobata'

IL 'CENTRO' è il termine abbreviato e consuetudinario del 'Centro Sperimentale di Cinematografia'. I provini sono quelli che al Centro vengono eseguiti da allievi registi. L'anno scorso i provini erano riservati agli attori e venivano ripresi da insegnanti. Quest'anno invece i provini consistono in veri e propri film a soggetto, brevissimi, diretti da allievi registi, fotografati da allievi operatori, con scene di allievi scenografi, e interpretati da allievi attori e attrici. In questo modo l'abilità di ciascuno è applicata a film che, pur essendo brevi, sono organizzati come normali produzioni: non mancano, infatti, il direttore di produzione, il segretario, l'aiuto-regista. L'anno prossimo il Centro si trasferirà da Via Foligno dove è ora, alla Cine-Città: due teatri di posa di 20 x 25 metri ciascuno saranno a disposizione degli allievi del Centro; ed anche, perché no? — come osservava giustamente il direttore Luigi Chiarini —, di qualche regista professionale che desideri la collaborazione del Centro per particolari tentativi.

Il teatro di posa per i diciotto provini finora eseguiti è stato l'aula di proiezione del Centro, che serve anche come aula

per la scuola di danza. Le scene sono state, per ciascuno dei film, montate al mattino e smontate la sera, l'aula ha soffitto e non è molto grande. Con tutte queste difficoltà, i provini sono tutti nitidi per fotografia ed ambientazione. Gli scenografi e ricorriamo Buca, Ricci, Sissi, Andreani, gli operatori: Federico Sinibaldi, Antonio Marzari, Caramazza, Nebiolo, Novelli, hanno dovuto superare parecchie difficoltà che nell'allestimento e nell'illuminazione di un film normale nemmeno si presentano. C'è un salone, un teatrino di varietà con palchi e retroscena, una sala d'aspetto. E si pensa che per virtù di magia siano sorti in quella stanzetta dove i film vengono proiettati.

I film, per i soggetti, non mancano di un certo impegno: vi è persino una sequenza tratta dal FU MATTIA PASCAL (regista Remigio del Grosso, interprete Gaisti) e ve n'è una di DELITTO E CASTIGO (regista Giannino Ratto, interpreti Andrea Checchi e Luisella Beghi) condotta con equilibrato rapporto di piani. Gli ultimi provini presentano un certo miglioramento rispetto ai primi eseguiti: ormai i tecnici s'erano assuefatti all'ambiente ed ogni ripiego era trovato. In alcuni risultano talora evidenti i difetti che nei successivi scompaiono del tutto. Per esempio: dif-

ficienze di posture di personaggi dal campo più lontano ad uno più vicino, errori nelle entrate e uscite di quadro, ma errori del genere non mancano nemmeno nei film industriali).

Un episodio più spesso drammatico che comico è raccontato in ciascun provino. Personaggi, quasi sempre due: di tale intonazione sono i film di Marisa Romano (IL PASSO, interpreti Otello Toso e Luisella Beghi — con forte concitazione drammatica), di Capparuccia (ADDIO, interpreti Elina Lazzareschi e Doricatto), di Zampa (SEPARAZIONE, interpreti Marcuzzo, Sabatini), della Ricci Bartoloni (LA CARICATURA, interpreti Checchi e Bertoli). In altri è un sapore caricaturale d'ambiente; come in TABARIN 1922 di Zeglio e Pannunzio. Alcuni hanno scelto temi più semplici ma egualmente elaborati, come C. B. Todd in INTERVALLO (interpreti Edvige Masing e Ciavarella), Fernando Cerchio in DIECI LIRE, Alberto Pozzetti in LO SPECCHIO (interpreti Giuliana Gianni, Edvige Masing Cadore, Bertoli, Mariotti). Tralasciamo la continuazione di un elenco dei film per ricordare quello, più complesso degli altri, realizzato da Emanuele Caracciolo: L'ACROBATA (interpreti Maria Luisa Mantovani, Luisella Beghi, Enrico Ribulsi), dove tra il racconto drammatico, l'atmosfera ambientale, la recitazione e la fotografia dovuta a Sinibaldi, è riconoscibile un'armonia davvero insospettata se si pensa alle condizioni in cui il film è stato realizzato. Particolarmente curato negli stacchi tra quadro e quadro e decisamente satirico d'intonazione è, infine, il provino composto da Arrigo Colombo, dal titolo BUROCRAZIA, in cui ancora una volta Enrico Ribulsi ha modo di manifestare la sua notevole personalità di attore.

Ma il miglior risultato di tutti questi provini è, forse, un risultato morale: il senso della collaborazione risulta evidente nei film realizzati con una cura e un impegno davvero encomiabili. (Si pensi, ad esempio, che il regista di un film fa l'arredatore di un altro e che un'allieva attrice, Giuliana Gianni, è la truccatrice ufficiale delle sue compagne). E gli insegnanti Barbaro, Blasetti, e particolarmente Chiarini non possono essere che soddisfatti. Quanto al risultato pratico, allievi attori sono già entrati nel campo industriale: Alida Valli e Ethel Maggi provengono, appunto, dal 'Centro'.

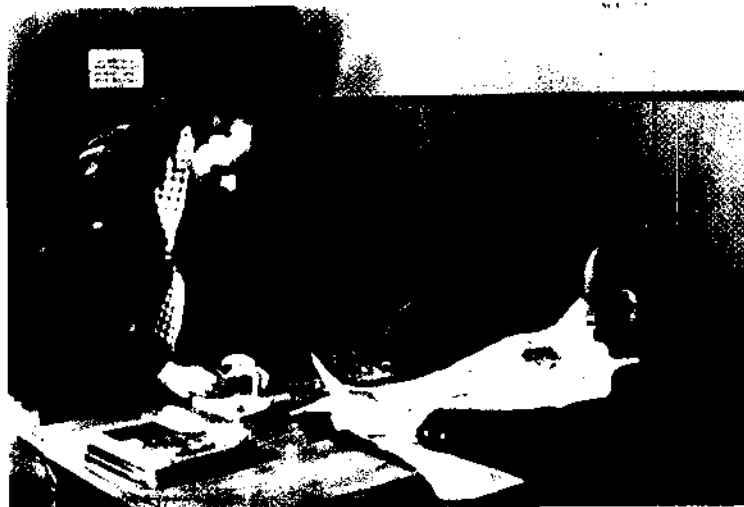
FRANCESCO PASINETTI



Enrico Ribulsi e Maria Luisa Mantovani in 'L'acrobata'



Luisella Beghi e Andrea Checchi in 'Delitto e Castigo'



Un quadro di 'Burocrazia'



HO CONOSCIUTO Luisa Rainer nel 1928, e aveva allora 16 anni. Insegnavo recitazione nella scuola annessa allo *Schauspielhaus* di Dusseldorf, fondata e diretta dalla grande attrice tedesca Luisa Dumont, e ricordo che ci opponemmo alla iscrizione della ragazza a cagione della sua giovane età. Ma il fuoco sacro da cui era animata ci impressionò fortemente, tanto che le permettemmo di iniziare il corso a titolo di esperimento.

La Rainer era di Amburgo e apparteneva ad una agiata famiglia di commercianti. Raramente nella mia carriera di attore e di insegnante, mi è accaduto di incontrare un temperamento di attrice più stravagante, capriccioso e fuori del comune. Ma quella 'stravaganza', quella 'capricciosità' non erano che i segni di una individualità esagerata, di una personalità strabocchevole. Benedetti difetti! Si sudava a lavorare con lei, ma quando imboccava la parte, che meraviglia! Possedeva, così giovane, un tesoro di sensibilità che la faceva vibrare dolorosamente ad ogni esigenza artistica.

La scuola di Dusseldorf, nella quale si è formata l'arte di Luisa Rainer, era a quei tempi una delle più importanti di Europa. La giovane attrice deve grandissima riconoscenza alla maestra di noi tutti, Luisa Dumont, celebrata in Germania non meno della Duse in Italia, e della Bernhardt in Francia: aveva realizzato per la prima volta, col marito Gustav Lindemann gli *Spettri* di Ibsen. La grande attrice, alla cui scuola si era formato anche Max Reinhardt, è morta quasi ottantenne nel 1932; pochissimo tempo prima di morire volle interpretare la parte della Duse in un mediocre lavoro francese che rievocava la drammatica morte della grande donna. Interpretavo la parte del console italiano che accompagna in patria la salma della Duse e ricordo l'emozione vivissima della Dumont, che venerava la memoria della sua grande collega.

Bisogna conoscere questi particolari per farsi un'idea della severa scuola attraverso la quale deve passare un'attrice, per raggiungere un duraturo successo. La coscienza artistica della Dumont era così scrupolosa, che nell'ultimo periodo della sua esistenza si rendeva perfettamente conto d'essere ormai antiquata, un tantino enfatica e 'cantante' pel gusto dei moderni. Perciò volle affidare la classe di recitazione ad un attore russo, della nuova generazione, rappresentante della corrente moderna.

La singolarità del temperamento artistico della Rainer risulterà meglio da un aneddoto. Era mia abitudine, durante il secondo anno del corso, di fare esercitare i miei allievi nell'improvvisazione. Davo loro il tema di uno *sketch* e li facevo recitare a soggetto. Sono convinto che il fondamento della tecnica drammatica è sempre nella commedia dell'arte: in essa i miei giovani allievi educavano e sviluppavano il loro sentimento. Avevo dato alla classe questo tema: Una *boîte* equivoca di Parigi, piena di meretrici e di *souteneurs*.

Entrano dei turisti americani.

Uno di questi comincia a ballare con una delle donnine.

A un tratto un *apache* si avvicina alla coppia e colpisce la donna con una pugnolata. Cade morta. Confusione.

Attenti! La polizia!

La musica riprende, il ballo seguita, l'assassino solleva l'uccisa e danza col cadavere tra le braccia. I due agenti passano tra le coppie. Tutto è in regola. Bevono un caffè al banco e vanno via.

La musica si interrompe. La donna assassinata cade dalle braccia dell'assassino. Lo *sketch* s'intitolava *Pelle d'oca*. Orbene,

tutte le allieve nella parte della *gigolette* se la cavarono abbastanza bene. Avevo riservato Luisa, che era l'*enfant prodige*, per ultima. Tutto andò meravigliosamente fino alla danza macabra. L'ultima scena le venne malissimo. Che accadeva? Gliela feci ripetere tre o quattro volte. Arrivammo, naturalmente alle scene di disperazione e di pianti. Alla fine esclamò: - Ma come vuole che metta del sentimento e della espressione nella parte di una morta? Che può sentire e esprimere una morta? Aveva ragione lei. Mutai il finale: era solamente ferita, e si prestava alla commedia macabra per salvare i compagni; moriva poi tra le braccia dell'assassino. Luisa, naturalmente, ne fece una parte prodigiosa.

Dopo i due anni di corso, la Rainer fu scritturata dallo *Schauspielhaus* che aveva una compagine di ottanta attori. E sappiamo le giovani reclute dell'arte drammatica italiana, che la Dumont imponeva ai debuttanti di frequentare la scuola per un corso di perfezionamento. Non ricordo che la Rainer, già attrice celebre, sia mancata ad una sola delle mie lezioni. Le sue maggiori e memorabili interpretazioni furono il *Rivalin* di Refisch, il *Nathan il saggio* di Lessing, *L'uomo e superuomo* di Shaw, il *Revisore* di Gogol, il *Misanthropo*, gli *Spettri*, il *Peer Gynt*, il *Faust*. Ricordo che ad una memorabile rappresentazione di *Occhi azzurri dell'imperatore* a Dusseldorf erano presenti la Pawlova e il Cialente.

Nel 1932, morta la Dumont, iniziatasi la decadenza dello *Schauspielhaus*, ci separammo. La rividi a Milano, quando interpretò nel 1934, sotto la direzione di Reinhardt i *Sei personaggi*. Era triste, molto triste. Aveva sposato l'ottimo attore Schweikart, che l'aveva fatta debuttare in cinema, a Vienna, in *SENSACHT* (*Nostalgia*).

Le domandai paternamente come andasse il suo amore, e mi rispose che avrebbe divorziato perché si era scoperta troppo cattiva per un così buon compagno. Par-

Luisa Dumont in 'Lady Macbeth'

RICORDI DEL

PRIMO MAESTRO

DI LUISA

RAINER

Pietro Scharoff in una delle sue interpretazioni

tiva per Hollywood: mi confidò che intanto studiava l'italiano e che appena pronta sarebbe venuta a recitare in Italia.

A Hollywood ha sposato uno scenografo di cui non ricordo il nome. Ne è già divorziata. Qualche giorno fa i mimi della compagnia dei Balletti Russi del colonnello De Basil, reduci dall'America, mi hanno narrato che è sempre triste, ma che ormai è inseparabile da Paul Muni. Si parla di nuove nozze.

PIETRO SCHAROFF



Fra pochi giorni avremo, a Parigi, un altro Congresso internazionale del Cinema. I congressi sono utili perché vendono palese in che senso la situazione di un determinato settore lascia da desiderare. Se poi i congressi servono anche per rimediare... Sentiamo quali erano i desideri espressi, nell'Ottobre 1926, dal primo Congresso cinematografico di Parigi.

1° Il Congresso internazionale del Cinematografo invita i soggettisti, i registi, i noleggiatori e, in linea generale, tutti quelli che contribuiscono alla produzione dei film:

- a) a evitare con cura la scelta di soggetti capaci di suscitare o di nutrire l'odio fra i popoli e di perpetuare l'idea della guerra;
- b) a evitare, inoltre, con ogni coscienza possibile, di dare sistematicamente nei film un carattere disonorante e ridicolo ai personaggi il cui ruolo richiede nazionalità o origine di razza straniera;
- c) a mettere in evidenza con una cura permanente di correttezza e di cortesia, le bellezze e le qualità dei popoli stranieri in modo da suscitare, a favore loro, sentimenti di interesse e di simpatia.

Fare, insomma, del cinematografo in tutti i modi possibili uno strumento universale di propaganda internazionale e di acquietamento umano.

2° Il Congresso internazionale invita i soggettisti, i registi e i noleggiatori del mondo intero:

- a) a rispettare con un massimo di coscienza la verità storica e soprattutto a evitare di dare ai film storici un'aria tendenziosa che potrebbe offendere il popolo, dalla storia del quale è tratto il soggetto;
- b) a procurarsi, per i soggetti storici, collaboratori competenti della nazionalità dei paesi interessati e di cui i consigli potranno impedire errori.

Il Congresso emette il voto che le opere letterarie portate sullo schermo non siano mai deformate nel loro spirito, nel carattere dei loro personaggi e nelle qualità della loro epoca e azione.

Il Congresso invita i produttori del mondo intero a citare sullo schermo e nei programmi, per ogni film di provenienza straniera affidato a loro, il nome del soggettista, del regista, della casa produttrice e del paese d'origine; a rispettare con scrupolo il concetto del soggettista, del regista e in generale di tutti i creatori del film.

Sono passati undici anni. Sono scomparsi dallo schermo i cinesi criminali, i negri ridicoli e gli italiani gangster, i film che dipingono altri popoli come traditori perfidi e sanguinari; si dipingono con autenticità i costumi esotici e i fatti storici e con delicatezza le vite private dei principi e degli artisti; si trascrivono con alto senso di responsabilità le visioni dei romanzieri e dei commediografi e si rispettano con scrupolo i concetti dei soggettisti, dei registi e in generale di tutti i creatori del film. Il mondo, insomma, va avanti.



Primizia di un 'film danzante' americano realizzato ultimamente sotto gli auspicii della ben nota Lega della Decenza.

Da una notizia dell'aprile 1912: «L'arcivescovo di Canterbury (Inghilterra) è un ammiratore del cinematografo. Ben lungi dall'associarsi alle recriminazioni sollevate dal clero britannico contro la cinematografia, l'arcivescovo di Canterbury si interessa vivamente a tutti i progressi ed a tutte le conquiste della nuova arte.

Qualche giorno fa l'eminente prelado fece una visita a Chrono House per assistere ad alcune proiezioni della società Gaumont, dimostrando il suo vivo compiacimento».



Poco fa, un cronista cinematografico - giovane come tutti i cronisti cinematografici - volendo citare la protagonista della VEDOVA ALLEGRA di Stroheim: l'ardita Mae Murray, scrisse senz'altro: Mac Murray. Ci è voluto pochi anni perché la stella festeggiata di ieri si trasformasse in un puro errore tipografico. È tramontata rapidamente l'epoca in cui il cinema classico prosperava, mentre Fred Mac Murray era ancora così:



I produttori americani hanno deciso di affidare i commenti musicali dei film a celebri musicisti, scelti in ogni parte del mondo. Perciò - dice il comunicato - i film di prossima produzione saranno musicati da Berlin, Morros, Forbstein, Shilkret, Stothart, Komgold, Romberg. Ma, niente di nuovo dunque: poiché questi compositori sono coloro che comunemente scrivono la musica per i film americani. Ma la notizia non finisce qui; un altro nome è aggiunto: Arnold Schönberg. L'inventore della musica atonale comporrà dunque le musiche per alcuni film americani? È giunto il momento per commercializzare perfino la musica atonale?



«Sherlock Holmes sarà il tredicesimo film della giovane attrice Marieluise Claudius, e la coincidenza suscita nell'artista, refrattaria ad ogni superstizione, un grido di gioia: 'Film numero 13 e al fianco di Hans Albers? È il colmo della fortuna!'» (Bollettino della cinematografia germanica). Davvero una donna senza preconcetti.



Frank Capra ha visitato, oltre la Francia e la Russia, anche l'Inghilterra. A questo proposito, ha dichiarato: «Non andrò mai a girare in Inghilterra, perché c'è troppo lusso. L'industria del cinema inglese è paragonabile ad uno scrittore che, prima di iniziare il suo primo volume, ordina una biblioteca, scrittura tre segretari, fa acquistare tre bottiglie d'inchostro di colori diversi». Capra intende dire che non è questo il modo di cominciare. Noi altri che non siamo di Hollywood possiamo pure aggiungere che non è neanche il modo di finire.



— Pronto... signor Georges Auric?... Ho visto ora una parte del Suo balletto, potrei domandargli: il soggetto?

— Veramente, non me ne ricordo più tanto bene, perché sono passati due mesi da che ho scritto questo spartito. Del resto, è stato tante volte modificato durante le prove...

— Ha Lei, a parte questo, molta musica in questo film?

— Ma sì, assai, circa 20 minuti; musica di fondo, di atmosfera; ma il balletto, che dura 12 minuti, ne è la parte più importante.

Eppure non se ne ricorda più. Georges Auric, si sa, fu, una volta, uno dei musicisti di René Clair. Ma forse non si ricorda più neanche di questo.



Il reverendo Herbert A. Jump della South Congregational Church di New Britain (America) proponeva nel 1912 di tradurre sullo schermo la parabola del Buon Samaritano:

«Un simile soggetto sarebbe d'una immensa utilità per coloro che non sono familiari colla Bibbia. I film che hanno un valore reale per la nostra educazione religiosa sono quelli che dipingono la verità - come la parabola del buon Samaritano - in un dramma contemporaneo nel quale sieno in gioco gli elementi negativi, come il delitto, l'ignoranza, il peccato, in una parola la vita reale, per terminare colla sconfitta e l'espulsione di questi stessi elementi negativi per mezzo delle qualità positive, la virtù, la scienza, il bene.

In luogo del Buon Samaritano date al film il titolo Le avventure del mercante di Gerusalemme e questo film otterrà un successo considerevole; piacerà, senza alcun dubbio, all'habitué del cinema che ne comprenderà meglio e più presto la nobile morale».



«E Sarah? Oh essa è sempre la gran tragica, specie quando muore... in piedi; un modo come un altro per non passare a miglior vita che apparentemente, poiché in realtà essa è già nell'ottima delle vite tra le braccia di Armando, che la depone cautamente, simulacro di cadavere steccato, appiedi del letto. Fu infinitamente e indefinitamente discusso questo eccentrico modo di morire della Sarah Bernhardt, e fu discusso da critici, da medici, da quanti ebbero la sventura di veder volgere gli occhi all'estrema luce qualche persona cara. Comunque, bisogna convenire che se la trovata di Sarah non è né vera né verosimile, pure è tanta la potenza dell'attrice, che pare vera e verosimile». Da una critica alla SIGNORA DELLE CAMELIE con Sarah Bernhardt, aprile 1912.





Tra i registi francesi: Bertrand Flornoy, Jean de Guérandin e Fred Matter sono ritornati in Francia dopo una campagna di un anno nell'alto corso del Rio delle Amazzoni. La missione aveva finalità essenzialmente etnografiche, ma il Matter ha riportato in patria duecentocinquanta metri di visioni documentarie. Il fotogramma che presentiamo è di notevole bellezza e rivela una certa assimilazione dello stile del più grande dei registi documentari: Robert Flaherty.

E noi? Sarebbe tempo che l'Istituto Luce mobilitasse gli operatori che lavorano per esso da un quindicennio: è impossibile che dai ranghi del suo personale non escano dei temperamenti capaci di costruire dei veri, dei suggestivi documentari. Due miniere sono a loro disposizione: l'Italia stessa, che ha regioni d'interesse pochissimo note nella loro bellezza naturale e monumentale persino agli Italiani, e l'Impero. Dall'Africa Orientale la Missione francese Dakar-Gibuti del 1932 portò ricchissimo materiale documentario. Il primo film sull'Etiopia proiettato nei cinema italiani durante il 1936, era in gran parte composto col materiale di una missione svizzera.

Bisogna che nel documentario della vita africana il cinema italiano non si lasci superare da nessuno.

★

La cinematografia francese si prepara a gettare sul mercato LA DANSEUSE ROUGE e le DOUBLE CRIME DE LA LIGNE MAGINOT. Farà il giro degli schermi il MADEMOISELLE DOCTEUR di Pabst e già è stato proiettato, anche nei cinema italiani, il PORT-ARTHUR. Di tutti questi film, e di altri di cui non ci sovvienne al momento il nome, l'argomento, la suggestione, l'atmosfera, è lo spionaggio. È inutile stare a vedere, qui, il giudizio morale sullo spionaggio implicito in ognuno di questi film: ora si esalta l'abnegazione di una donna rapinosa che si espone ai più gravi pericoli nell'interesse militare del proprio paese; ora la spia appartiene ad un paese confinante a quello produttore del film, e la spia è presentata come un essere abietto; ora è una donna che ha sposato un ufficiale di altra nazionalità e che, durante una guerra, serve inconsapevolmente da informatrice al proprio fratello, eroica, fanatica spia; ora l'ufficiale incaricato del controspionaggio si innamora della bella spiona... Insomma, è assolutamente necessario che le case produttrici, a qualunque nazionalità appartengano, cessino dall'utilizzare questo pericolosissimo argomento. Noi siamo troppo realistici per non intendere che lo spionaggio militare e il controspionaggio sono delle necessità fatali. Ma anche la vita fisiologica ha delle necessità che nessun produttore dotato di senso morale, anzi di senso comune, oserebbe utilizzare come spunti cinematografici. È inutile insistere sull'enorme danno che il film di spionaggio può arrecare agli spettatori di coscienza non molto salda, e specialmente ai giovani.

In fondo, i produttori cercano nei fasti dello spionaggio un più acre spunto giallo. Saremmo lieti se la storia della delinquenza non avesse più altri suggerimenti da dare allo schermo.

★

Le gazzette annunciano che la lavorazione della MARSEILLAISE procede spedita. A suo tempo il re-

gista Renoir concesse delle interviste ai giornali di sinistra (il Renoir milita nei ranghi del partito comunista). Il film sull'immortale canto di Rouget de l'Isle è stato largamente sussidiato dal governo di Blum e dai partiti del Fronte Popolare. Il Renoir si propone di lasciarsi guidare solo da criteri di arte pura e di propaganda ideologica. Come andranno d'accordo questi principii, è difficile prevedere. Certo, è anche difficile dimenticare tutte le ironie che gli scrittori comunisti saettavano, fino a qualche anno fa, contro il secolo figliato dalla Rivoluzione degli immortali diritti, da loro dipinta come una tipica rivoluzione borghese. Oggi, dopo la istituzione della *patrie communiste* ad uso del piccolo risparmiatore, ecco il film comunista sulla *Marsigliese*. Abile politica rivoluzionaria. Badino però che l'epico inno non sfumi inopinatamente nelle note dell'*Internazionale*...



Ecco un assiduo studioso dell'estetica cinematografica e più precisamente delle teorie del montaggio, mentre guarda la giovane attrice Joan Gardner con quel tenero affetto che pure generalmente vien considerato poco serio da gente del tipo suo. Come mai questo contegno eccezionale? C'è una buona ragione. Infatti l'ultimo volume di pura teoria cinematografica, severo, astratto e quasi matematico - quello dello Spottiswoode - è illustrato, oltre alle scene obbligatorie dalla TRAGEDIA DELLA MINIERA, dai film russi e dai più degni film documentari, con due fotografie sole che riguardano il mondo peccaminoso del cinema spettacolare: ambedue sono ritratti di Joan Gardner. Un puro teorico non capisce assolutamente perché, ed è questo che fa la cosa simpatica.



Il 'nipotino di King Kong' durante la realizzazione del film omonimo che ripeterà sugli schermi a formato ridotto il successo mondiale dei suoi predecessori.

★

Si annuncia la produzione, in Francia, del film NAPOLI AL BACIO DEL FUOCO, dal romanzo di Auguste Bailly, protagonista Tino Rossi. Come vedremo Napoli in questo film? Se gli esterni si gireranno in Italia, sarà opportuno provvedere in tempo ad evitare che il film corrisponda troppo al suo bellissimo titolo e che il pubblico del mondo veda ancora una volta quella Napoli indegna, falsamente 'folcloristica' e musicata con cattivo gusto. Per rifare quella non c'è bisogno di pagar le spese del biglietto ferroviario: riesce molto meglio nel teatro. Sul posto c'è sempre il pericolo che qualche realtà disturbi la visione intima dei creatori.



*Muchas manos en un plato hacen muchos garabatos* ovvero:

L'organizzazione razionale della produzione cinematografica.

★

L'arte surrealista gioca dei tiri curiosi alle stelle americane: per esempio a Joan Crawford, la quale, dopo di aver testé visitato una mostra di pittura ultramoderna, se ne uscì con la proposta di un nuovo gioco di società: fare con quattro o cinque parole un ritratto surrealista dei colleghi. La proposta piacque a William Powell e Robert Montgomery, ed ecco i primi risultati:

*Robert Taylor*: una bomba in un paniere di Rodolfo Valentino;

*William Powell*: un piccozza da ghiaccio cromata con un cappello a cilindro;

*I Marx Brothers*: tre uova buttate in un frullino elettrico;

*Carole Lombard*: la Venere di Milo in un budino di gelatina;

*Joan Crawford*: una gardenia fluttuante su una danza di bolle azzurre;

*Clark Gable*: Achille in goccioni;

*Robert Montgomery*: la fine dello scherzo.

Non sappiamo se l'applicazione piacerà agli inventori del surrealismo; comunque, se passasse l'oceano, vedremmo forse Lil Dagover trasformarsi in qualche 'crisi isterica nella panna montata', Harry Baur in un 'cannone a retrocarica d'occhi neri', Isa Miranda in 'una ninfea su un lago salato', ecc. Quanto al vero surrealismo (vedere le conseguenze in politica) è un gioco molto meno innocente.

★

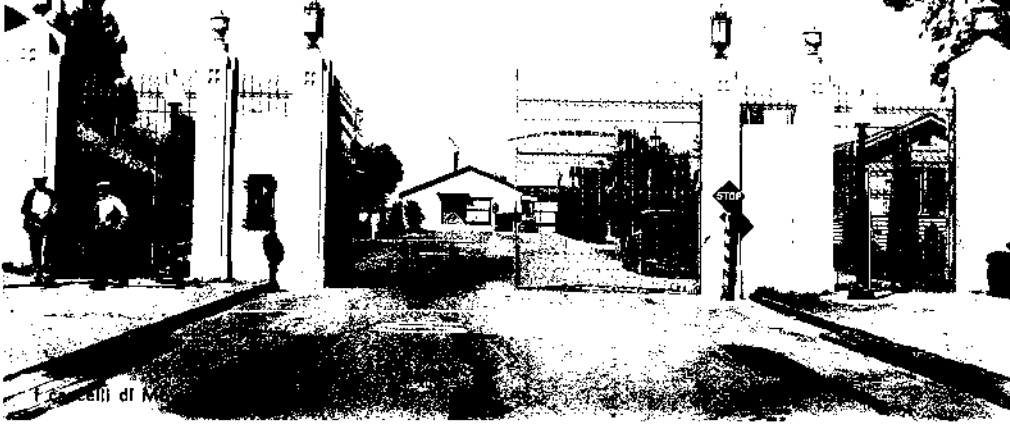
*Gli svantaggi della fama mondiale*: « Teoricamente, questo film è ideale per il pubblico americano: il fatto che i suoi attori ci sono ignoti ci facilita il compito di accettarli come se fossero realmente i personaggi interpretati da loro. Senza sforzo, il film crea l'essenziale illusione della realtà ». (*The Hollywood Spectator* in occasione del film sovietico: IL CONCERTO DI BEETHOVEN).

★

La riconoscerete certamente. Anni fa, gli ammiratori di TABÙ ne respiravano, a polmoni pieni, l'autentica naturalezza dei mari del Sud, e soltanto alcuni osservatori troppo acuti trovavano che le sopracciglia rase dell'indigena si accordavano non troppo bene allo spirito di questo film. Sì, è proprio Reri, che intanto ha fatto il giro dell'Europa, sposato un attore e avrebbe perfino avuto l'idea di recitare per il cinema la storia della sua vita sotto il nome suggestivo di FERLA NERA. Sarebbe certamente un film utile per i critici troppo creduli.



# INCURSIONE A MOVIE-TONE CITY



MOVIE-TONE CITY è al di là dei larghissimi cancelli che fanno di questa fucina dei sogni una specie di fortezza inespugnabile.

Precisiamo. Non sono proprio i cancelli ad esprimere questo carattere. Esuberanze non del tutto sopite d'una non ancora dimenticata adolescenza consiglierebbero, se mai, una scialata in piena regola.

Ma, dovunque vi rechiarete, il 'luogo comune' sorgerà a restituirvi il senso della realtà. Anche alle porte di Movietone City, dove esso assume le proporzioni e l'occhieggiare minaccioso del Cerbero gallonato di prammatica. È lui, nessun altro che lui, a rendere inaccessibile e chimerico tutto quanto sorge oltre questi cancelli che non sono dorati ma meriterebbero di esserlo. A meno che non abbiate il lasciapassare. Ed io non l'ho.

Un'attrice si è offerta di farmi da guida: Alice Faye, che giunge infine - dopo mezz'ora o dopo mezza giornata di attesa, impossibile calcolare - accaldata, inceronata e un po' stanca, ma in compenso più che mai sorridente. *Smiling Through*, l'hanno soprannominata i colleghi. Ed è come se l'avessero dipinta. Al fianco di Alice, tutto diventa facile. Il Cerbero si annebbia, i cancelli si dissolvono, e noi penetriamo in Movietone City agili e leggeri.

'Non eravate bionda-platino, una volta?' domando ad Alice non appena le cose riprendono consistenza.

'Sicuro. E prima ancora ero bruna'.

'Scusate, quell'elegantissimo abito da viaggio...'

'Sì, è una creazione di Royer, il nostro figurinista, per il film *CAFFÈ METROPOLE*'.



Veduta aerea degli stabilimenti 20th Century-Fox a Movietone City. Alice Faye



Loretta Young, Gregory Ratoff e Tyronne Power



Barbara Stanwyck e Robert Taylor



Wallace Beery e Warner Baxter nel "Mercato di schiavi". Foto 20th Century.

«Lo dicevo, dunque. Colei che lo indossa è...» Loretta Young. E i suoi angeli custodi sono Tyrone Power e Gregory Ratoff. Tyrone ha fatto impazzire tutta l'America femminile. Gregory è stato promosso regista».

Il terzetto è appena scomparso, che un altro ne spunta dalla porta del teatro D. 7. È ancora lontano, ma i due a sinistra hanno un'aria di vecchie conoscenze. Frugo nella memoria. Ecco: Diana, Chico, SETTIMO CIELO!

«Ovvero - specifica la mia guida - Simone Simon, James Stewart e il regista Henry King. Ieri hanno girato la scena del ritorno di Chico. C'ero anch'io. Sapete che m'è venuto da piangere? Un caso un po' raro per me».

Al terzetto succede una coppia. Questa volta non c'è da sbagliare. Sono, secondo una definizione rapidamente diffusasi in tutta Hollywood, le due B maiuscole dell'amore, riconoscibili tra mille: Bob Taylor e Barbara Stanwyck. Tutti sanno del loro romanzo, e a chi lo ignorasse basterebbe guardarli per capire che sono ormai alle ultime righe del capitolo che precede il matrimonio.

«Si sposeranno tra breve, - mi dice infatti Alice - non appena terminato IL SIGILLO SEGRETO».

Nel frattempo ammiriamo questa pittoresca strada della Londra settecentesca, nella quale tra poco sarà girata un'importante sequenza della più ambiziosa produzione della stagione: I LLOYDS DI LONDRA; e concludiamo la nostra incursione con una visita a Wallace Beery e Warner Baxter che stanno girando IL MERCANTE DI SCHIAVI.

CARLO ALDORE

NON OCCORRE mettere in rilievo quanto ogni genere di spettacoli influisca sul comportamento generale del consorzio umano.

Ora, nei contratti delle case cinematografiche - un particolare di Hollywood - con artisti primari, viene precisato il peso, la linea, il tipo di bellezza da conservare per il periodo del contratto: quindi si prescrive anche il regime corrispondente a tale scopo. Tale regime, per lo più, si riassume nell'abolizione della carne, dei farinacei, nella prevalenza di latte, insalata appena condita e frutta.

Notizie recenti hanno diffuso che una nota artista del cinema è in preda a nevrosi ed insonnia. Il caso non è sporadico. La fine della Harlow - per infezione renale - è una delle conseguenze di squilibri dietetici. Poiché si riscontra di frequente che oltre all'esibizione mimica gli attori sono costretti a conservare pure un dato aspetto fisico più o meno cristallizzato, gioverebbe stabilire quali sono i capisaldi d'una dieta meglio adatta alla conservazione dei pregi fisici, tanto più che molte giovanette oggi si modellano troppo sulle dive del cinema: e non solo con imitazioni esterne.

Ne è prova l'aumento nelle metropoli del consumo di *sandwich*, di *cocktail*, di gelati, di panna, mentre diminuisce il consumo di alimenti semplici e naturali.

Le debilitazioni e il pallore che ne conseguono sono occultati dalla profusione di ritocchi e di rossetti. Le malinconie splenetiche vengono nascoste da ostentazioni di freddure e di sorrisi ottenuti con la meccanica facciale ma senza gioia interiore.

★

La dieta scelta, se contenuta nei limiti giusti della conoscenza esatta d'una costituzione e della composizione dei cibi, può effettivamente servire oltre a proteggere i pregi plastici anche a prolungare la durata della validità mentale - base del rendimento - d'un artista.

Ma quando la conoscenza biologica dei rapporti fra causa ed effetto è incompleta spingerà chi presiede alle prescrizioni dietetiche ad esagerare al punto da sorpassare i limiti entro i quali si conserva un dato peso, un dato aspetto, una data leggiadria tipica: senza volerlo si concorre a rendere l'esistenza degli attori poco sopportabile e ad avviarli all'esaurimento precoce.

L'attore, intimidito dalla stessa insufficienza delle nozioni, talvolta, esagera ancora di più, quando, vinto dall'indebolimento, non cede a quelle scorpacciate che danneggiano l'apparato intestinale.

Se la quantità e la qualità degli alimenti non sorpassano la capacità di consumo d'una data costituzione, non si verificherà nessuna alterazione della linea che deforma l'estetica del corpo.

E ancora: un artista che lavora all'aria aperta e pratica ginnastica all'aperto può concedersi una dose di cibo maggiore di chi lavora al chiuso, e senza andare incontro ad alterazioni lineari.

Chi ha nozioni confuse sulla trasformazione degli idrocarbonati (farine, zuccheri) e sulla trasformazione dei grassi può supporre che l'uso di qualsiasi genere di farina, d'olio, di burro, di frutta abbondante di grasso come noci, nocciole, mandorle, concorra ad aumentare lo strato adiposo; quindi si astiene dal consumarne,

mentre non si vieta la frequenza di dolciumi, gelati, marmellate, fondenti, *cocktail* ed altre ghiottonerie.

Si procede così quando si ignora che un sovrappiù di dolciumi nei quali il componente in zucchero sorpassa la razione di cinquanta grammi giornalieri si trasforma in grasso e concorre ad aumentare la riserva adiposa in proporzione maggiore d'una razione regolare di pane integrale, d'olio, di burro crudo, di noci, mandorle, nocciole.

La ragione della diversità dell'effetto sta nel fatto che le farine allo stato integrale sono accompagnate da una attiva costellazione di minerali: manganese, ferro, magnesio, fosforo, calcio, fluoro, in proporzioni minori da iodio, zinco, rame, che presiedono alla composizione di sostanze emocromogene - cioè generatrici di globuli rossi - intervengono nel metabolismo dei leucociti -



ricambio dei globuli bianchi - del cervello, delle cellule nervose, e, ingranando certi enzimi, mobilitano le altre sostanze che conservano intera la composizione del sangue e di tutti i tessuti cellulari.

Le stesse farine integrali sono unite a fosfati e lipoidi (come lecitine) che partecipano alla ossidazione o combustione anche dei grassi riducendoli fino ai termini finali di anidride carbonica e acqua. I fosfati poi hanno il pregio d'agevolare l'utilizzazione dell'azoto proteico (paragonabili alle pietre d'un edificio), hanno il pregio di combinarsi con i minerali: sodio, potassio, calcio, magnesio e con i componenti del plasma mantengono in giusta sinergia le altre funzioni compresa la peristalsi (vero ritmo intestinale) tanto importante nel favorire il ricambio, hanno il pregio inestimabile di far scendere il tasso del glucosio aumentato dal calcio e dal magnesio contenuti dalle farine bianchissime, dal latte e dai dolciumi.

*Fra gli inconvenienti dell'abuso di zuccheri c'è quello di combinarsi con prodotti azotati assunti mediante uova e latte, e di dare luogo (specie nelle costituzioni soggette a squilibri termici) all'acido ossalico, che è tra i responsabili delle ulveri gastriche. Inoltre l'eccesso concorre a scemare la capacità immunitaria, per cui aumenta la disposizione ai raffreddori.*

Quanto all'olio e al burro, se crudi, apportano anche

## La conservazione dei pregi fotogenici

una ricchezza di lipoidi a molecola fosforata ed a molecole iodate, che assunte dai tessuti anche epidermici veicolano l'energia raggiante, rendono solubili le albumine, gli zuccheri, i grassi, aiutano l'autoossidazione cellulare, stimolano perfino la fagocitosi.

Per conseguenza, con l'escludere grassi di maiale e di oca frequenti negli antipasti, grassi che bisogna considerare come provenienti da animali ammalati da alterazioni di ricambio, per cui l'adipe si accumula in cuscinetti, consumando una giusta dose d'olio e burro crudi non si aumenta la riserva adiposa della quale deve disporre qualsiasi organismo per alimentare i tessuti nervosi e gli organi a funzione più nobile, quali cuore, midollo, cervello.

Dovrebbe essere evidente che un difetto della razione di idrocarbonati sotto forma di farine non staccate dalle particelle componenti i fattori antineuritici, un difetto della razione di grassi attivi, un continuo assumere le proteine da fettine di prosciutto o da caviale, anziché da carni fresche, provoca alla lunga una ritenzione di acqua o di prodotti intermedi della scissione degli alimenti che inquinano i tessuti: non di rado provocano la rottura dell'equilibrio osmotico (sproporzione fra la somma degli acidi e delle basi).

Comincia allora la minorazione dei tessuti cellulari. Tale minorazione si manifesta con irrequietezza, allargata vigile e irritata, insonnia, disturbi visivi, mentre più o meno latentemente, maturano l'emoglobinuria e l'anemia. Quando alla diminuzione delle emazie si somma anche la diminuzione dell'emoglobina si riscontra pure clorosi, nella donna si accentuano i disturbi mestruali e relative turbe nervose.

★

La profusione di cosmetici, rossetti e ritocchi potrà nascondere il pallore, ma nessuno vorrà negare che il protrarsi d'una serie di disturbi, di sensazioni spiacevoli, di fastidi, d'irritazioni non concorra ad alterare le linee facciali, ad imprimervi quel velo d'acrimonia, quell'appannamento dello sguardo, quel che di stanco e di smorto, di malumore e d'aggressività che, insieme, valgono ad imbruttire più di altri agenti avversi.

È indispensabile eliminare quelle cause di denutrizione che provocano irascibilità, scatti, aumento di sensibilità dolorifica, eliminare strapazzi (sia di lavoro, sia di eccessi erotici) che, per intercorrenza, sbilanciano le funzioni endocrine, alla situazione normale delle quali sono legate vivacità e freschezza mentale) se si vuole preservare non l'apparenza della bellezza ma pure quel complesso di proporzioni armoniche che conserva la grazia spirituale della giovinezza.

Gli spettacoli del cinema sono destinati ad offrire sorgenti di ricreazione di sicura letizia ed elevazione, specie se all'arte fotografica è associato l'incanto della musica. Bisogna curare chi vi partecipa in modo che non cada in quegli squilibri che guasterebbero il grado degli effetti.

ITALO ROMANO

# 'IL FEROCO SALADINO'

ONORATO '92

MENTRE SI  
GIÀ ALLA  
CITTA' CINGHIA  
GRAFICA  
IL  
FEROCO  
SALADINO.

MARIO  
BONNARD

MARIO  
MAZZA



ROSINA ANSELMINI

L'OPERATORE  
MONTUORI

SI GIRA IL FEROCO SALADINO nel Teatro Numero 9 di Cinecittà. La banda di Mario Bonnard è una vera compagnia di pionieri. Spira al Quadraro un'aria di continente nuovo. C'è un'atmosfera da città americana degli inizi del secolo scorso, di quelle che avanzavano grado a grado verso il West; una fattoria in grande, un alto muro di cinta per difendere le donne, i vecchi, i bambini, il bestiame dagli attacchi dei briganti e dei pellirosse, e tutta una serie di edifici eguali, ancora troppo spaziosi per la rada popolazione. La nuova città non è interamente finita, e già si lavora al primo film. I pionieri si scontrano coi costruttori. Si respira ancora polvere di cemento e di calcina: il regista e i suoi aiutanti, gli elettricisti, i trovarobe, i truccatori, le comparse, si incrociano coi muratori, coi manovali, coi falegnami. Quasi si direbbe che la stessa maestranza costruisca gli edifici di Cinecittà e il primo film, come i pionieri elevavano le baracche e dissodavano la terra.

Si gira la scena 22, una delle più comiche del film sceneggiato da Mario Bonnard e da Margadonna su trama di Gino Rocca e Margadonna. Non si tratta di una comicità meccanica e composita che attende la penombra propiziatrice del cinema e l'ultima rifinitura del montaggio per scatenarsi. Siamo nel comico schietto: è Angelo Musco che, nelle vesti di Darly, il 'sovrano degli illusionisti', domina la scena di un piccolo teatro di varietà. La scena, il proscenio, i palchi di 'lettera', il ridotto, tutto è solidamente costruito. Pare che ad un autentico teatro abbiano tagliata una fetta.

Musco si diverte. La realtà è questa, e forse è il segreto della enorme comuni-

cativa degli attori dialettali italiani che continuano inesauribili la grande tradizione comica della penisola. Ci si avvede, vedendo lavorare Musco, che l'attore a un certo punto si riscalda ad una forte temperatura e la scena, la battuta diventano fatto personale, piacere egoistico: sono i momenti più felici. Il grande attore di prosa che Musco deve incarnare decade fino all'umile rango di venditore di gelati in un misero teatrino. Ma un bel giorno scopre in sé... delle forti facoltà di suggestionatore. Nasce Darly, il re degli illusionisti. Sta ora sulla scena, in *thigt*, pieno di 'patacche' gastronomiche e cavalleresche. Tra la chincaglieria spicca una sorta di medaglietta oblungo che gli cade fin quasi sulla pancia. «Di che si tratta, commendatore?» - «Caspeta! È l'ornamento frontale di una bardatura di cavallo!» - esclama l'illusionista con un certo orgoglio. Ma il sontuoso monile è appeso al collo del mago da una catenella di ottone. Il pittore Onorato si permette di fare osservare che la catenella è di maglia un po' speciale. «Tutte le catenelle si somigliano!» - osserva Musco con sussiego. «Ma quelle, appunto, sono largamente adoperate in certi apparecchi idraulici...» - «Giovanotti, non esageriamo!» esclama Darly visibilmente offeso.

Bonnard è nel ridotto. È un regista coi fiocchi. Il fatto che si sia specializzato in film commerciali conferma, non smentisce la sua classe. Il cinema, specialmente in un delicato periodo di formazione come è quello che attraversa l'Italia, è prima di tutto una industria. In definitiva è proprio ai tecnici che in questo periodo sanno rigorosamente adeguare la formula spettacolare ad una certezza di rendimento, che bisognerà chiedere di compiere il primo passo verso una formula più elevata che rimanga tuttavia strettamente commerciale. Per contenere un film in un piano finanziario normale, in ventinove giorni di lavorazione e in trentamila metri di negativo, bisogna avere non solo un quarto di secolo di mestiere, ma aver raggiunto delle vere pagine d'arte in film come i CAVALIERI DELLA MONTAGNA e il CERVINO. Le case americane affidano la realizzazione dei film d'ordinaria amministrazione a registi della stoffa di Van Dyke, consacrati in opere come OMBRE BIANCHE.

Mario Bonnard dirige la scena prima di tutto da attore. Il bisogno di sperimentare lui stesso la parte lo induce a munirsi, come Darly, di una bacchetta magica. L'illusionista ha chiamato



## IL NUOVO PALAZZO DEL CINEMA ALLA MOSTRA DI VENEZIA



Qui sopra: La facciata del nuovo palazzo; sotto: l'interno della sala

L'ECCEZIONALE importanza acquistata nel giro di pochi anni dall'Esposizione internazionale di Arte Cinematografica di Venezia ha posto con altri problemi, derivanti dalla sua rapida e splendida affermazione, anche quello urgentissimo della costruzione di una sala di proiezione modernamente attrezzata, adatta non solo agli spettacoli cinematografici ma anche ad altre manifestazioni artistiche per le quali la stagione veneziana, che chiama al Lido una densa folla cosmopolita, è particolarmente propizia.

Si è detto *urgentissimo*: infatti se per gli spettacoli serali il vasto giardino dell'Excelsior resta sempre l'ambiente ideale, per quelli diurni la sala del palazzo Bevilacqua La Masa, dirimpetto all'Excelsior, si è dimostrata scomoda e angusta, in ogni modo assolutamente insufficiente a contenere i mille e più spettatori serali in caso che il cattivo tempo impedisca gli spettacoli all'aperto. Compresa di questa necessità la presidenza della Mostra stabiliva per il corrente anno la costruzione del nuovo Palazzo del Cinema al Lido, incaricando dei relativi progetti l'ing. Luigi Quagliata. Ai primi di febbraio si è dato subito mano ai lavori, i quali sono ormai avanzatissimi, e per il 10 agosto, data di apertura della Quinta Mostra internazionale Cinematografica, si potrà inaugurare anche il nuovo palazzo.

L'edificio sorge a pochi passi dall'Excelsior, presso il lungomare Malamocco, in una zona limitrofa al vecchio forte delle Quattro Fontane. Considerando la media degli spettatori del cinema all'aperto, la sala è stata studiata per la capienza di 1200 posti a sedere; è lunga metri 32,70, larga in media 28,70, alta 12,70, tre piani dell'edificio. La sua capacità è, come si è detto, di 1200 posti a sedere, 700 in platea e 500 in un piano rialzato posteriore, il quale sostituisce modernamente e vantaggiosamente la solita galleria senza interrompere la continuità della sala e senza stabilire distinzioni di posti ormai vietate.

La forma della sala è a contorno trapezoidale con raccordi convessi verso il proscenio e il lato posteriore leggermente curvo, forma preferita per le modernissime sale cinematografiche perché consente a tutti gli spettatori una perfetta visibilità. Oltre alla visibilità, coefficiente importantissimo è l'acustica. Il problema era di accordare anche esteticamente questi

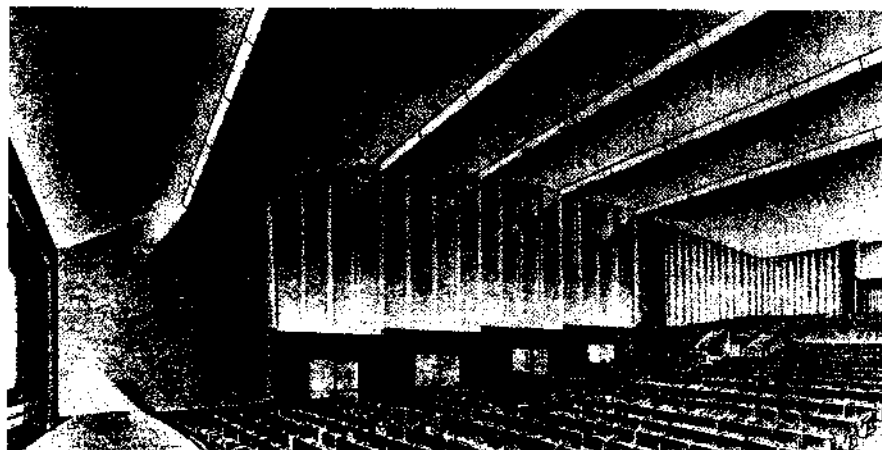
due elementi coll'architettura generale, in modo da ricavarne nel complesso una piacevole enjmitia, e il progettista l'ha felicemente risolto immaginando che i due grandi riflettori convessi dei suoni, continuazione ideale degli altoparlanti, s'inquadrino armonicamente nell'intera composizione architettonica della sala. Le pareti saranno ottenute nel primo tratto con ritmi di pannelli sfalsati disposti in guisa da eliminare nella sala ogni interferenza di suoni e ampliare quanto più possibile la zona di audizione diretta. Affinché l'acustica risulti perfetta, questi pannelli saranno in lastre sagomate di stucco speciale poroso finemente forate e poste su feltri di lana di vetro (vetroflex), materiali che oltre ad avere un grande potere assorbente dei suoni sono anche eminentemente refrattari.

Per quanto si riferisce allo schermo, sarà in esso abolita la solita riquadratura di pannello nero sostituendola con una cornice architettonica illuminata da una tenue nebbia di luce, espediente che provoca un certo effetto di rilievo nelle immagini. Dietro lo schermo vi è un palcoscenico della lunghezza di una decina di metri, con installazioni speciali per il rafforzamento e l'assorbimento dei suoni e la loro direzionalità. Il palcoscenico è pronto qualora si voglia utilizzare la sala per spettacoli teatrali; esso sarà munito di un sipario metallico e saracinesca, di camerini per gli artisti e altri locali.

In una sala chiusa, destinata prevalentemente a dare spettacoli nel periodo estivo, era importantissimo il condizionamento dell'aria. Vi si è provveduto coll'installazione nel piano interrato di un complesso di macchinari e d'impianti per ottenere il raffreddamento, il riscaldamento e la deumidificazione dell'aria circolante; nella sala la temperatura e l'umidità saranno regolate automaticamente da speciali apparecchi termostati.

Il nuovo Palazzo del Cinema verrà inaugurato, come s'è detto, per la prossima V Mostra internazionale di Arte Cinematografica, che si svolgerà al Lido dal 10 agosto al 5 settembre. La sala sarà usata per le proiezioni diurne e in caso di cattivo tempo anche per le serali, che però continueranno normalmente nel Giardino delle Fontane Luminose dell'Excelsior, a cui il nuovo cinema sarà collegato mediante una galleria sottopassante il lungomare Malamocco.

ENRICO MOTTA



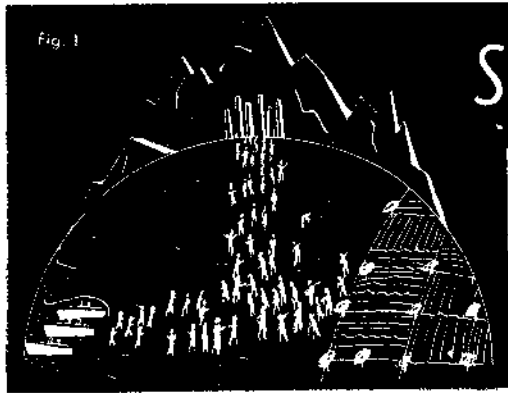
sulla scena quattro spettatori, tra i quali è il marchese Piscicelli, che è la 'particina' più vasta che sia mai apparsa sullo schermo: centosessanta chili. Tra i quattro è un 'compare' che reclama tra i denti il suo compenso:

- Come si chiama lei?
- Girolamo.
- Il cognome?
- Mi paghi stasera?
- Signor Tipago, a me quegli occhi!

E il compare rimane basito, fulminato da Musco che fa gli occhi d'aquila. Bonnard fa da 'compare' con Darly e da Darly col 'compare'. Tre o quattro prove a mezza voce. Montuori, l'operatore, veste da professore di matematica, Bonnard da impiegato dello Stato: niente stivaloni, niente giacche sahariane, niente maglioni da neve. Solo, quando grida *azione!* il regista vocia con tono sincopato, come un *Presentat'arm!* Un ricordo di PASSANO GLI UNNI, quando Bonnard faceva il tenente degli ulani, con l'elmo a piatto, ed era 'l'idolo di tutte le signore.' Ma allora non c'era il sonoro.

La seconda replica è già ottima, e viene fuori così, con semplicità, con disinvoltura. Lo sforzo di Musco per contenere il suo naturale estro comico nei limiti precisi prescritti dal regista, è visibile. Secondo la sua esperienza di attore teatrale, la battuta dovrebbe scaturire dal carattere: nella foga la precisione non può essere che approssimativa; ne guadagna l'efficacia. Ma il cinema è giustizia, precisione... Del resto, Musco stesso, geniale e formidabile attore, ha esposto il suo dramma nella nostra rivista.

Questo film comico promette molti aspetti interessanti. La protagonista è Alida Valli, un'allieva del Centro Sperimentale di Cinematografia, appena sedicenne: una bellissima figliola triestina, che atteggia il suo profilo vagamente garbeggianti, con molta grazia. Johnson l'atleta (Mario Mazza, un debuttante anche lui), e la sua compagna (l'Anselmi), avranno un sicuro successo: ne è venuta fuori una coppia nello stile del migliore René Clair.



# SINDACATO E CORPORAZIONE

## ILLUSTRATI DALLO SCHERMO

### Premessa

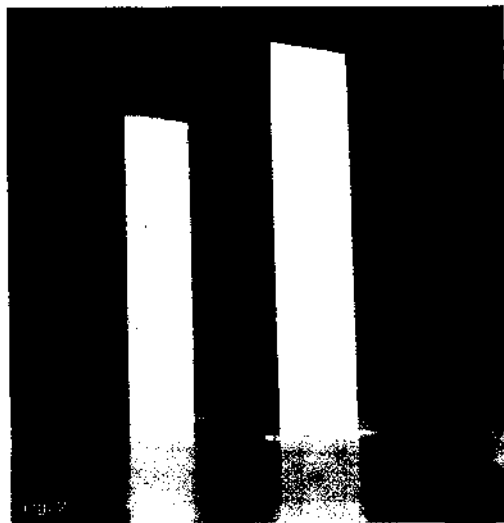
Le condizioni del Paese nel campo del lavoro e della produzione prima dell'avvento del Fascismo al potere possono venire raffigurate in un quadro raffatto:

un emiciclo grandioso cinto da una catena di montagne che sfuma nel lontano orizzonte (fig. 1). Di fronte appare una selva di fumaioli di fabbriche inopere.

A destra appare la distesa dei campi incolti.

A sinistra appare il mare e il lido con turre le navi nel porto. (L'industria - L'agricoltura - I commerci). Dal mare si diparte una duplice fiumana di gente (datori di lavoro e lavoratori) che ondeggia tumultuosa e si snoda attraverso l'ampia pianura fin verso la parte centrale della scena.

Così dalle fabbriche. Così dai campi.



Altre duplici fiumane tumultuanti di gente convergono al centro dello scenario dal fronte della scena (sono le altre forze produttive della nazione: professionisti e artisti, addetti alle aziende di credito e assicurazione, ecc. ecc.).

Nel centro ove le orde vengono a contatto, il tumulto è vorticoso.

Tale la visione che offriva di sé il Paese in cui milioni di lavoratori si rivoltavano contro imprenditori capitalisti e proprietari, in cui tutte le forze smembrate si rivoltavano contro la Nazione per cercar di strappare benefici più ampi.

### L'inquadramento sindacale fascista

Il Fascismo, avvocato a sé tutto il potere, iniziò il riassetto del Paese, affermando una civiltà nuova, costruendo il tempio del lavoro reso sacro, cui fanno basamento, totalmente inquadrate, tutte le forze produttive della Nazione.

### La costruzione del tempio

Una balza ideale di viva roccia in Roma.

Su essa sorge la prima gigantesca colonna marmorea del tempio (fig. 2).

Il cemento si rinnova. Una seconda colonna si aderge a fianco della primiera (fig. 2).

L'inquadramento di una prima branca della produzione è compiuto. Sia essa l'industria: le colonne raffigurano le due organizzazioni affiancate dei datori di lavoro e dei lavoratori.

Riportiamoci sul grande emiciclo (fig. 1). Le due fiumane di gente che si dipartono dalle fabbriche (datori di lavoro e lavoratori) appaiono ora come militarmente inquadrati e marciano, sebbene con diverso ritmo e con diversa andatura verso le fabbriche stesse, verso il lavoro, mentre nell'altre fiumane permane il subbuglio primiero.

Sulla balza rocciosa sorgono (fig. 3) così disposte in duplice cerchio concentrico altre tre coppie di colonne (agricoltura, commercio, credito e assicurazione) e una colonna isolata (professionisti e artisti). Nel centro di queste due cerchie di colonne sorge infine (fig. 4) e sovrasta su tutte l'altre una maggior colonna (Ministero delle Corporazioni) strettamente avvolta da minori colonne disposte come le verghe di un Fascio Littorio (presenza e intervento del Partito nel campo della produzione e del lavoro).

La prima parte del tempio è compiuta. Ora sul grande emiciclo (fig. 1) tutte le categorie della produzione appaiono ordinate e marciano verso il lavoro ma sempre con ritmo discorde.

Il tempio del lavoro viene ultimato. Sulle coppie di colonne che rappresentano le due organizzazioni dei datori di lavoro e dei lavoratori di ciascuna grande branca della produzione vengono ora adagiati dei giganteschi architravi (fig. 5 e 6) che le collegano.

Riscontriamone sul grande emiciclo (fig. 1) gli effetti; per ogni ramo della produzione le due schiere dei datori di lavoro e dei lavoratori non solo appaiono ordinate militarmente ma marciano ora collegate verso il lavoro con eguale ritmo e con la stessa andatura. Come è stato effettuato simile collegamento perfetto? Mediante la stipulazione, fra le due organizzazioni di ciascuna branca, dei patti collettivi di lavoro obbligatori, mediante la risoluzione conciliativa delle controversie del lavoro, ecc.

Di poi tutta la cerchia duplice di colonne così abbinata viene circolarmente collegata con altri giganteschi architravi trasversi (fig. 7).

Due giganteschi architravi collegano pure le due ultime coppie di colonne con quella isolata rappresentante l'organizzazione professionisti e artisti (fig. 8).

Tutte le branche della produzione appaiono così rigidamente collegate (fig. 9), strette in un sol corpo per affrontare la pacifica grande battaglia del lavoro e della produzione.

Capisaldi di quest'ordine perfetto, di questo collegamento equilibrato che forma di tutte le forze operanti per la produzione un disciplinato e compatto esercito di pace sono: massima autorità dello Stato - riconoscimento giuridico delle organizzazioni sindacali - divieto di serrata e di sciopero resi ormai superflui - patti collettivi di lavoro ob-



bligatori subordinati agli interessi della produzione - intervento sindacale nelle controversie del lavoro - un primo germe d'esame corporativo dei problemi economici della produzione dal quale avrà sviluppo poi l'ordinamento corporativo.



Ora sul grande emiciclo (fig. 1) i campi vengono fecondati dall'aspra fatica umana, i grandi fumaioli all'orizzonte vomitano verso il cielo nubi di fumo, le navi partono e solcano i mari.

### L'ordinamento corporativo

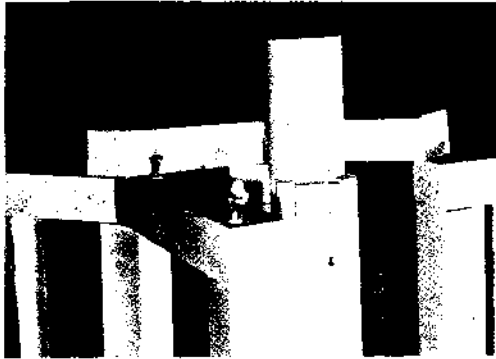
Si supponga che agli accidentati confini della Patria che si scorgono all'orizzonte (fig. 1) il nemico minacci. Tutte le specialità di tutte le armi nostre partiranno a presidiarli validamente.

Ed ecco costituirsi le Armate, unità strategiche, che un gruppo di capi - un solo cervello - dirige (mostrare uno Stato maggiore d'Armata). Altrettanto accade nel campo del lavoro.

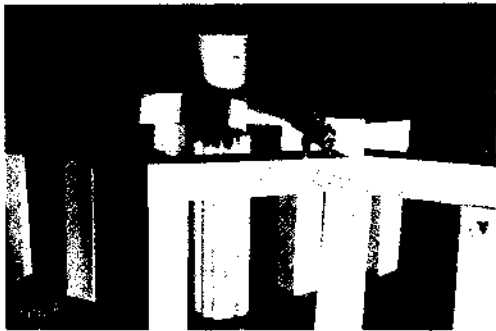
Nell'articolo che pubblichiamo il nostro collaboratore Zandonati ha voluto cogliere, proponendo un cortometraggio, gli elementi della vita politica ed economica italiana, tesa al raggiungimento dell'autarchia i cui sviluppi il Duce ha fissato nell'ultimo discorso all'Assemblea delle Corporazioni.



# LA BELLEZZA È UN'ILLUSIONE OTTICA



Ai settori di frontiera sono sostituiti in questa inumana quotidiana seconda lotta, i grandi settori della produzione, cioè i grandi prodotti che rap-



presentano la vita della Nazione stessa (mostrare rapidamente: prodotto, derivati e applicazioni): il grano, il legno, i tessuti, l'elettricità, ecc. Ciascuno di questi grandi prodotti richiede infatti il lavoro di masse provenienti dalle più svariate categorie inquadrata nei vari sindacati. Si osservi, ad esempio, quale mole di attività e di la-



voro, quale conseguente gioco d'interessi fra centinaia e migliaia di produttori diversi e anche di consumatori occorre per una pezza di seta (mostrare rapidamente tutte le seguenti categorie in una caratteristica manifestazione della loro attività): gli industriali del seme bachi, i loro operai, i loro tecnici; gli agricoltori con i loro operai, i loro mezzadri e coloni, i loro tecnici, le cooperative degli essiccatori; gli industriali della trattura e torcitura con le maestranze e i tecnici; i chimici e gli artisti; gli industriali della tessitura con i loro operai e tecnici; gli industriali della tintoria con le loro maestranze; i commercianti con i loro dipendenti; i consumatori.

Chi dirigerà, regolerà, tutelerà nei loro mille interessi e nel superiore interesse della Nazione queste genti? Chi le spronerà e le dirigerà nell'interesse della Nazione a una produzione equilibrata e migliore? Come nell'esercito schierato in armi, una specie di Stato maggiore, la Corporazione (mostrare una Corporazione in seduta, indicandone i rappresentanti delle categorie e del Partito).

E come tutte le armate operanti sulle frontiere fanno capo a un unico comando e sono dirette da un comando supremo, così tutte le corporazioni fanno capo a un loro comando supremo, il Comitato Corporativo Centrale.

Tale lo stato corporativo creato e realizzato dal Duce.

GIULIANO ZANDONATI

CHE IL CINEMA sia opera di collaborazione è una di quelle frasi, ormai, che corrono le strade. Ma, come tutte le frasi celebri, è più spesso citata che realmente compresa. E non solo il pubblico, ma anche gli uomini del cinema sono ben lontani dal valutarne l'intera portata: sanno magari che lo sceneggiatore collabora col regista, il regista coll'attore, l'attore coll'operatore; ma non sospettano neppure che, in un film fatto come Dio comanda, l'attore collabora col proprio vestito o con i mobili, con le stoffe, con gli arredi che decorano, poniamo, un determinato 'interno'. Collaborazione così intrinseca che, in un certo senso, si può dire che attori e scenografia obbediscano ad una stessa legge, compaiano sullo schermo in funzione dello stesso principio: dacché sono in definitiva, gli uni come l'altra, un'illusione ottica.

Se ne rendono perfettamente conto i truccatori, che si guardano bene dal cercare, come base della loro creazione, i cosiddetti tipi di bellezza ideale. Arte del movimento, il cinema ripugna infatti da quell'entità statica che è la bellezza ideale: vuole, anzi, una bellezza combattuta, che si trasfiguri sotto il gioco delle luci e sotto lo sguardo dell'obiettivo, nel volgere di una positura o di un atteggiamento. Che non esista di per sé, ma per il lavoro e propriamente per l'ispirazione che sono stati prodigati a crearla. Uno dei maggiori maestri americani del truccaggio nota che la bellezza così detta 'perfetta' è quella che si risolve in un impeccabile insieme di lineamenti, mentre poi questa assenza di imperfezioni non sa suggerire che una monotonia espressiva «interessante quanto un pan pepato senza il pepe». E s'affretta a dichiarare che nella sua lunga carriera non ha mai incontrato una vera attrice, un'attrice a successo, 'maledetta' da una simile perfezione.



Greta Garbo (M. G. M.)

Rivedetele, queste attrici a successo: il naso di Myrna Loy è troppo corto e capriccioso per collaborare ad un viso di perfetta bellezza. Il mento di Billie Burke troppo tagliente. Gli zigomi di Greta Garbo più alti e risentiti di quel che richiederebbero i canoni di una bellezza armoniosa ed equilibrata. La bocca di Lily Pons dovrebbe essere più piccola. E l'elenco delle imperfezioni nei tratti delle maggiori dive non terminerebbe tanto presto. Ma, sprovviste di queste providenziali imperfezioni, le stesse dive risulterebbero delle bellissime



Myrna Loy (M. G. M.)



Billie Burke (R. K. O.)





Norma Shearer (M. G. M.)

nullità, anziché delle personalità originali, caratteristiche, diremmo quasi: contagiose. A tal punto il cinema fa assegnamento sull'illusione ottica, che ha spodestato tutti i vecchi pregiudizi teatrali sulla necessità, da parte degli attori, di possedere certi requisiti di bellezza, di statura e, insomma, certe inderogabili proporzioni. Oggi con la sapienza combinata dell'operatore, del sarto e soprattutto del truccatore i problemi, per esempio, dell'eccessiva larghezza o magrezza d'un viso non esistono più. Tutti sanno, e non solo nel cinema ma anche nella vita, come si corregga con una prevalenza di linee verticali nel truccaggio e nei monili un viso troppo espanso o schiacciato, e come viceversa si possa allargare un viso troppo lungo.

Un tipo, supponiamo 'alla Lily Pons', se voglia metter dei fermagli nei capelli, dovrà piuttosto tenerli nella parte esterna e laterale della capigliatura, mentre poi gli orecchini dovranno esser corti, in modo da non produrre un'impressione di allungamento del viso. Né le si sconsigliano i braccialetti, dal momento che le sue braccia saranno presumibilmente lunghe abbastanza



Barbara Stanwick (Warner Bros.)

per tollerare questa specie di monili. Quanto alle scarpe, siano tali da non slanciare di più un piede già troppo slanciato: abbiano invece larghe decorazioni trasversali, fibbie e cinghiette incrociate. Per converso, una donna che possieda le caratteristiche di una Mary Boland dovrà cercare delle cadenze di linee verticali, per creare nel pubblico l'illusione di una piacevole snellezza.

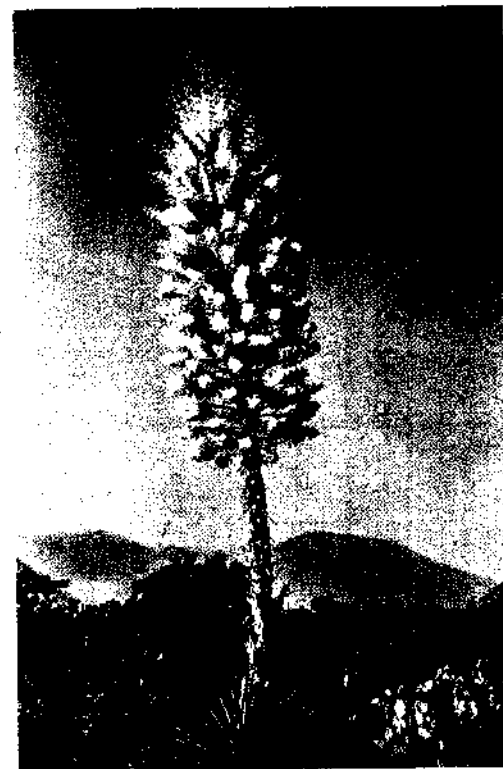
Dove il truccaggio non basta più, intervengono, al cinema, gli accorgimenti fotografici. Oggi nessun operatore arretra di fronte alla necessità di far figurare, nei duetti, il primo attore un po' più alto che la prima attrice, se anche nella realtà le due stature siano appena uguali. D'altronde John Barrymore, George Raft, Ramon Novarro, Edward G. Robinson e James Cagney sono delle gloriose e viventi prove del come il cinema, con la sua capacità d'illusione, smentisca l'adagio che un tempo si rinfacciava agli aspiranti della scena teatrale: — Siete troppo piccolo, per poter raggiungere le cime! —.

D'altronde chi passi qualche quarto d'ora in un teatro di posa, e confronti ciò che ha veduto coi risultati che ritroverà sullo schermo, si rende conto della parte che vi hanno quei massimi coefficienti d'illusione che sono il colore e la materia nonché la foggia dei vestiti. Tutti sanno per esperienza come il colore reagisca sulla forma e sul disegno delle cose: due oggetti della medesima sagoma e dimensione, coloriti l'uno in bianco e l'altro in nero, colpiscono piuttosto per la loro diversità che per la loro somiglianza; diversità nell'apparente struttura, nel valore, nel significato medesimo.

Gli equilibri ottenuti dalle personalità dello schermo, il loro prestigio, quando risultino davvero irrefutabili, nascono appunto da una precisa, studiosissima scelta dei colori del truccaggio in rapporto con i colori e le stoffe delle vesti: il tutto poi elaborato in base ai lineamenti ed alla naturale complessione della figura. In questo senso, si può addirittura soggiungere che: tra le grandi attrici ed i loro vestiti si stabilisce una sorta di reciprocità: così Norma Shearer è la donna della seta, Myrna Loy quella del velluto; e mentre a Ginger Rogers si addicono i veli, Joan Crawford e Barbara Stanwyck par che diano un nuovo accento agli attillati abiti da passeggio ed ai *tailleurs*.

Questi fatti, apparentemente spiccioli, convergono verso un'utile conclusione. Dalla porta per cui entra il regista, debbono uscire il sarto e il truccatore. Importa perciò che questi si formino una coscienza precisa del loro compito. La formula della bellezza come *illusione ottica* potrebbe essere un primo nucleo intorno a cui maturare una tale coscienza. A. R. CADJES

## RICORDO



### DI JEAN HARLOW

*NON SI RIESCE a pensarla composta nella freddezza della morte. Era come un'immagine opulenta e gioiosa della vita; come una forma incarnata dell'entusiasmo di esistere. Veniva fatto di prenderla a simbolo innocente del film americano: di quel particolare "dynamismo" del cinema d'oltre Oceano, che ne forma l'incanto più certo. Ma nella cinematografia divistica d'Hollywood rappresentava pur un tipo particolare, niente standard: il tipo della ragazzona generosa e coraggiosa, spensierata e impulsiva, sincera e violenta nelle passioni: di una donna vera, in una parola, non del manichino in serie.*

*Diversi anni or sono avemmo occasione di conversare con lei, e ci colpì, in una fanciulla dall'aria così spensierata, l'intelligenza acuta, un buon senso solido che ricordava in lei la schietta origine popolana. Era l'altro, press'a poco ci disse: «La nostra è una vita tutta speciale. In un periodo di tempo di venti o trenta giorni, noi dobbiamo vivere intera una vita di passione, d'amore o di odio; di esaltazione dei sensi e dello spirito. Ebbene, noi entriamo ogni volta nel nostro ruolo più di quanto il pubblico non creda. Ed è così che, in pochi lustri, noi viviamo parecchie vite e ci consumiamo precocemente; bruciamo il nostro essere in questo film enormemente "accelerato" che è la sintesi fulminea di tante diversissime esistenze, quant'è gli attori cinematografici sono costretti a contenerne in se stessi nello spazio di pochi anni.*

*Nella sua fine improvvisa, forse codesto logoramento nascosto non è entrato per qualche cosa?*

*Tempo addietro ci inviò una lettera — tutta di suo pugno — perché fosse recapitata ad una giovane personalità italiana che s'iniziava allora con agguerrita genialità ai problemi e alle realizzazioni dello schermo. In quella lettera Jean Harlow rivendicava con fierezza le sue origini a metà italiane: ricordava come si sentisse vicina per temperamento, per spirito, per elezione, alla lontana terra materna. Tornava con accento commosso sul suo sogno di trascorrere in Italia un lungo periodo, di conoscere il paese e gli Italiani.*

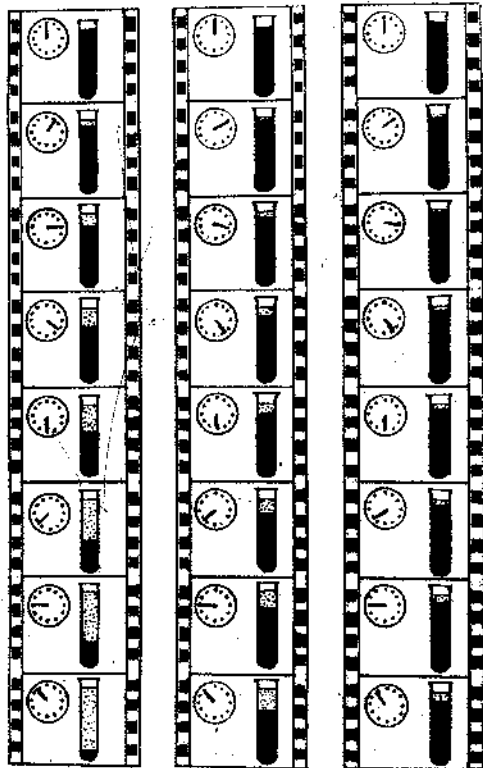
*Tutto lo scritto era una esaltazione appassionata del Fascismo; alcune frasi erano indirizzate al Duce, alla titanica figura dello Statista che aveva dato una forza nuova all'Italia, e al mondo una parola nuova di vita.*

*In quelle righe frementi di brava donna semplice, rimasta fedele ai grandi sentimenti elementari, era tutta Jean Harlow.*

CINEMA

## SCIENZA ANIMATA DAL DISEGNO

SPESSE (e felicemente) il cinema scientifico si serve della tecnica dei disegni animati per rendere comprensibili anche allo spettatore meno colto certi processi complicati. Vediamo così scomposti, come da una mano invisibile, apparati complessi e dimostrate le loro funzioni con ogni chiarezza. Osserviamo quasi con occhi Roentgen i processi chimici nei recipienti ermeticamente chiusi.



Quello che oggi offriamo è un saggio nel campo della medicina: una scena disegnata, che fa parte di un film sulla tubercolosi polmonare e che presenta la cosiddetta 'reazione dell'abbassamento del sangue'. Con grande semplicità il cinema riesce a spiegare di che cosa si tratta.

I fenomeni sono, *grosso modo*, questi: il sangue, quando esce dal corpo, coagula. Questo coagulamento lo si può impedire con un'aggiunta di natrio citrico: allora il sangue rimane liquido, ma avviene a poco a poco una separazione dei suoi elementi. Mentre prima i globuli rossi sono omogeneamente distribuiti nel liquido bianco del sangue, cominciano ora a calare in basso. L'uniforme materia rossa del sangue si divide allora in due strati: di sotto si trovano i globuli rossi precipitati, e sopra il liquido chiaro. La velocità con cui avviene la discesa dei globuli è di 10 mm. all'ora, se si tratta di persona sana. (Delle tre strisce nella figura, quella di mezzo). Se invece il medico constata una velocità maggiore di discesa, allora egli deve diagnosticare una di quelle malattie che, appunto, producono tale accelerazione: per es. la tubercolosi polmonare. (Vedi la striscia a sinistra). Un rallentamento invece che arriva al di sotto dei 2 mm. all'ora, si manifesta per es. nei casi di ipersensibilità patologica; citiamo un certo tipo di asma bronchiale causato dall'ipersensibilità alla polvere, e l'orticaria, che deriva dall'ipersensibilità a certi cibi. (Vedi striscia 3). Nel caso della tubercolosi,

malattia di lunga durata, si riesamina ogni tanto l'abbassamento del sangue; se l'acceleramento della reazione tende a scomparire, si può dedurre un miglioramento dell'ammalato.

Il nostro disegno animato raffigura il processo dell'abbassamento del sangue nello spazio di un'ora ma restringe questo spazio di tempo a pochi secondi rappresentando il tempo 'vero' con un orologio la cui lancetta percorre un'ora intera appunto entro pochi momenti. Naturalmente, otto fotogrammi di pellicola non bastano neanche per una dimostrazione così sintetica del processo. Il nostro disegno non vuole che illustrare otto fasi salienti del processo in ognuno dei tre casi.

La fotografia dà un'idea chiara dell'attrezzatura tecnica che si adopera per la produzione di disegni animati. Il disegno si trova in posizione orizzontale sul tavolo ed è fortemente illuminato da lampade nascoste dietro l'impalcatura di legno, posta all'altezza della testa del disegnatore. In alto pende sospesa, in direzione verticale, la macchina da presa, spostabile in senso verticale fra due guide di legno, similmente alla mannaia della ghigliottina, in modo che la distanza da presa (ossia la distanza fra macchina e disegno) si possa regolare a piacere. Lavorando, il disegnatore espone un fotogramma di negativo, poi effettua una lieve modifica sul disegno, quindi espone il fotogramma seguente e così via. Con questa stessa tecnica si fanno del resto disegni animati di ogni tipo, anche quelli comici.

HERMANN GRAU

## MALATTIE DELLA PELLICOLA

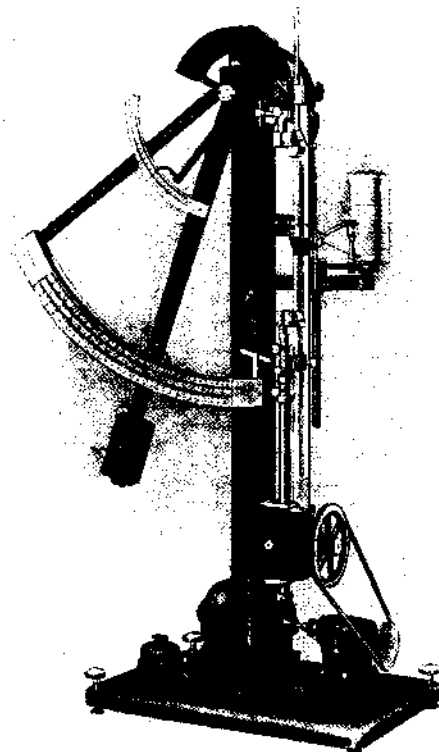
QUALCHE VOLTA la proiezione si interrompe sul più bello; nella sala si accende la luce, e mentre il pubblico aspetta impaziente, il proiezionista frettolosamente incolla e rimette in macchina la pellicola che si era rotta. Spesso anche il pubblico deve constatare che sullo schermo piove, mentre non dovrebbe affatto piovere: è l'effetto delle graffiature che si trovano nella superficie delle pellicole consumate.

Sono malattie, che però hanno il vantaggio di essere evitabili. Certo, dopo un gran numero di proiezioni, ogni pellicola sentirà gli effetti della vecchiaia, ma un fattore praticamente molto più importante è il trattamento che essa subisce da parte del proiezionista.

La diagnosi si riferirà, secondo quel che ci dice il dott. H. Lummerzhain di Berlino, quasi sempre a questi tre fattori: lacerazione dei buchi di perforazione, graffiature ed essiccazione. Prima che si strappi il bordo della perforazione, ci vuole un bello sforzo! Esaminando la pellicola per mezzo di un apparecchio come quello di Schopper, Lipsia, illustrato dalla nostra figura, si può constatare che la pellicola stesa al 10%, non raggiunge ancora i limiti della sua elasticità e che non si strappa neanche ad un'estensione del 20%. Durante la proiezione, un effetto meccanico viene esercitato sulla pellicola in tre punti: dal rocchetto alimentatore, da quello raccogliitore, e dal meccanismo di trasporto. I due rocchetti dentati che girano in movimento costante, danneggeranno la perforazione soltanto nel caso in cui la resistenza nella bobina superiore o l'attrazione in quella inferiore è troppo forte. Il meccanismo invece che trasporta la pellicola, a croce di malta o a griffa, non è continuo - o almeno non lo è nei proiettori oggi in uso - ma rappresenta invece un continuo alternarsi di arresti e di spostamenti. Ogni fotogramma infatti deve, per un attimo, arrestarsi nel finestrino della macchina per essere proiettato sullo schermo; poi, bruscamente, viene sostituito dal fotogramma seguente. Questa discontinuità del trasporto è straziante per la pellicola, eppure non comporterà alcun danno se il proiettore e la pellicola si troveranno in istato perfetto. La pellicola viene fissata

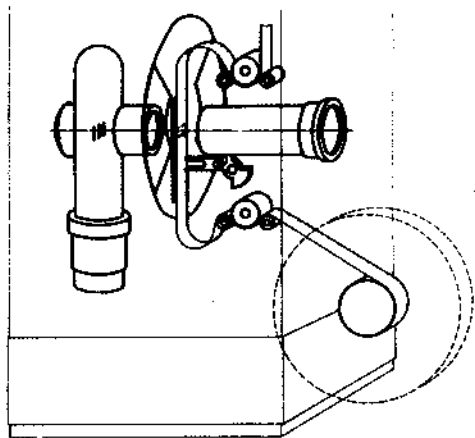
nel finestrino mediante le guide del canale. La frizione, causata dalla pressione di quest'ultima, deve essere sufficiente ma non esagerata. Diventa esagerata quando sulle guide si depongono particelle di polvere e di gelatina, e allora il pericolo della lacerazione si impone. Perciò, come nel caso degli uomini, così anche nella tecnica cinematografica la pulizia è una delle condizioni elementari per la salute. Le superfici delle guide, accuratamente lucidate, si debbono pulire con spatole di legno o di corno, mai con armi micidiali come coltelli o cacciaviti.

I due lati del nastro cinematografico, originalmente



ben lucidi, mostrano presto delle graffiature, che sono appunto la causa dell'effetto di "pioggia". Il fatto che questo difetto si verifichi più sovente nei primi e negli ultimi metri del rotolo, ci rivela che la colpa non è del meccanismo di trasporto. Infatti, basta provvedere che la pellicola sia in contatto soltanto coi bordi di perforazione della macchina perché il passaggio attraverso il proiettore rimanga innocuo. Del resto questa è la condizione adempita da ogni macchina di buona costruzione. Il logorio avviene invece principalmente nell'avvolgimento e nel riavvolgimento durante e dopo la proiezione. Se queste operazioni si fanno, come succede spesso, in vani polverosi, le particelle della polvere si attaccano alla pellicola causando graffiature ogni volta che due strati di essa si sfregano - e ciò è inevitabile, dato che il nastro è arrotolato.

La conseguenza più grave dell'essiccazione, infine, non è quella che fa perdere alla pellicola la sua flessibilità, o che vi produce il raggrinzamento - fenomeni che diventano praticamente fastidiosi soltanto in casi estremi. È invece l'incurvamento della pellicola prodotto dal fatto che la modifica del suo volume (in prima linea, della lunghezza), che avviene con la maggiore o minore umidità, si manifesta di più nella gelatina dell'emulsione che non nel supporto. Di modo che con l'aumento



dell'umidità, la pellicola si curva verso il lato del supporto e nel caso contrario verso il lato dell'emulsione. L'effetto è che il fotogramma nel finestrono non si trova più in posizione piana e che quindi l'immagine sullo schermo riesce parzialmente sfocata. Tre fattori soprattutto concorrono all'essiccazione della pellicola: 1° la temperatura: quanto più caldo è, tanto più presto si perde l'umidità; 2° l'atmosfera dell'ambiente: la pellicola perde di umidità finché la differenza di pressione fra essa e l'ambiente non è compensata; 3° la superficie della pellicola esposta all'aria: quanto più grande è tale superficie, tanto maggiore è l'essiccazione. Durante la proiezione, ogni pezzo della pellicola viene esposto all'aria soltanto per un attimo - l'essiccazione è quindi minima. Diventa invece forte se le pellicole non vengono conservate, secondo la prescrizione, nelle scatole di latta ermeticamente chiuse. Colui che lascia un rotolo di pellicola, forse neppure strettamente avvolto, per qualche giorno su un tavolo aperto in una stanza ben riscaldata, lo rovina. Volendo conservare le pellicole in magazzino e per lungo tempo, bisogna metterle in scatole che chiudano bene e la cui capacità sia appena sufficiente per i rotoli. Le scatole debbono inoltre essere chiuse con un doppio strato di nastro coperto da una soluzione di lacca. Il magazzino abbia una temperatura fresca e non sia riscaldato. Con un po' di cura si può allungare di molto la vita delle pellicole. Ciò è importante non soltanto dal punto di vista economico, ma anche per la conservazione dei film preziosi e rari.

CLAK

# FORMATO RIDOTTO

## MONTAGGIO DI DOCUMENTARI

È NECESSARIO subito distinguere due specie di documentari: a) quelli che seguono uno schema o una sceneggiatura prestabilita, come in gran parte i documentari d'interpretazione, e nei quali il montaggio si riduce all'azione puramente meccanica di riunire i pezzi cercando di evitare i salti di montaggio e di dare la massima scorrevolezza al film, essendosi elaborata la parte "creativa" del montaggio nella sceneggiatura; b) quelli girati con la sola guida dell'argomento che si deve illustrare o documentare: così i film di viaggi, cinegiornali, ecc.

Naturalmente, come è facile immaginare, è in questi ultimi che il montaggio assume la massima importanza, perché da una massa quasi caotica di scene si dovrà cavare fuori un film che abbia un significato, un ritmo. *Comporre con le forbici* è una frase elegante che indica appunto il lavoro del montatore; e, come un componimento può avere, con le identiche parole, un significato totalmente differente da un altro, così dallo stesso materiale greggio si possono comporre diversissimi film. Per il montaggio bisogna ancora distinguere i documentari di "avvenimenti" e i documentari "rappresentativi". I primi richiedono quasi sempre un montaggio subordinato all'ordine di successione cronologico corrispondente alla realtà, mentre negli altri vi è la più assoluta libertà creativa.

Così nei film di viaggi il montaggio deve essere impostato in modo che le scene che permettono di riconoscere un luogo si susseguano secondo il logico svolgersi del viaggio. In questi documentari il montaggio è facilitato molto da quelle inquadrature di carattere generale che si possono intercalare, per evitare salti di montaggio o per ottenere effetti speciali, come passaggio di tempo, ecc. Si hanno ad esempio due inquadrature prese carrellando da un'auto in corsa: nella prima c'è un'altra auto in lontananza, nella seconda è raggiunta e sorpassata; salto di montaggio se non si intercalasse fra le due scene un dato della strada che fugge, o un p. p. di una ruota che gira, del tachimetro, ecc.

Del resto anche nei documentari di avvenimenti la libertà di montaggio è notevole, se si lasciano da parte le attualità e i cinegiornali, che non si sono affermati nel passo ridotto.

Fra i cine-dilettanti è però riuscito a penetrare facilmente un tipo di documentario che vorrebbe essere interpretativo, ma non è altro che una specie di bravura fotografica: scorcì di traverso, inquadrature che si impennano; ricerca affannosa di analogie per i passaggi, p. p. di visi sproporzionati, ruote, piedi. Il montaggio acrobatico che completa questi film occupa evidentemente una parte importante, ma si tratta di un montaggio scarsamente espressivo e di dubbio risultato.

Resta da dire dei documentari che ho chiamato "rappresentativi". Ho detto che lasciano la massima libertà creativa, naturalmente per quello che riguarda il ritmo, la costruzione del film. È evidente che col montaggio non si possono avere i risultati ottenibili in un film sceneggiato, ma è anche vero che si possono risolvere delicatissimi problemi e raggiungere, mediante sapienti collegamenti, sottili sfumature espressive. Ed ecco che il montaggio diventa una vera e propria arte, e il montatore si crea sceneggiatore e regista scegliendo e ordinando scene e inquadrature, colla differenza che questi ultimi possono dare libero sfogo al loro genio inventivo, mentre il "montatore-artista" è costretto a servirsi del materiale a sua disposizione.

Il montaggio è soggetto ad alcune regole che non vanno trascurate dai principianti: non collegare, ad esempio, campi lunghi con dettagli (a meno di non volere ottenere speciali effetti), ricordarsi che è il ritmo del taglio che può rendere il senso di lentezza o del crescendo, che un montaggio vivace fa più presa sullo spettatore di uno lento, ecc.

Per rendere scorrevole una pellicola è necessario anche fare attenzione alla qualità fotografica delle scene: non montare vicino pezzi sovraesposti e sottoesposti, ma cercare di passare da un tono all'altro per gradi, oppure ricorrere al rinforzamento o indebolimento di qualche scena.

Importante, specialmente nei documentari che rappresentano per esteso un avvenimento (cioè non a scorcì,

è la continuità del movimento) si devono montare le inquadrature in modo che il susse-

guirsi del moto sia continuo come se si fosse girato ininterrottamente sempre da una stessa angolazione.

Il prezzo proibitivo della moviola nega al ridottista il suo uso, che sarebbe pur tanto utile specialmente per i film sonori. Il ridottista può però accontentarsi di un modesto tavolo di montaggio corredato di un piccolo proiettore, due bracci per i riavvolgitori, pressa a colla, forbici, lente, e una lampada collocata possibilmente sotto il tavolo e protetta da un vetro smerigliato a livello di esso, per avere una comoda sorgente luminosa. I guanti di filo sono raccomandabili specialmente per chi lavora su negativo.

Al posto dei normali scaffali in cui si mettono i rullini numerati durante il montaggio, si possono sostituire le più economiche strisce provviste di puntine alle quali si appendono i pezzi di film. Utili sono anche le pinze di legno da biancheria, comodissime per la prima scelta delle scene.

Il film per essere pronto va corredato ancora dei titoli che devono essere eseguiti con cura ma non devono essere in più dello stretto necessario.

È consigliabile, per ogni film, aver presente una serie di dischi adatti per l'accompagnamento sonoro, e, se utile, anche un commento parlato nel caso in cui si possa usare un microfono.

VIRGILIO SABEL,  
del Cinegraf di Torino

★

*Dopo quanto ha scritto qui sopra Virgilio Sabel, ecco quanto dice, in parte sullo stesso argomento, un ridottista francese, P. de la Bastide: "Non faccio che raramente film secondo regole e canoni del cinema di amatori che prescrive di stendere uno scenario prima di realizzare il film. Per mio conto, giro tutte le cose che giudico interessanti: ricordi di famiglia, viaggi, documenti caratteristici, storici, professionali, didattici e li metto assieme in un film eseguendo poi dei titoli che inserisco ogni tanto.*

*Di ogni quadro girato faccio il riassunto sopra un'agenda. Quando ho molti quadri pronti, preparo il montaggio riferendomi alla descrizione di ciascun quadro, e quindi lego i pezzi insieme". In conclusione, de la Bastide, comporre lo scenario dei suoi film, dopo eseguita la ripresa. Può essere un sistema, ma per il solo fatto che egli senta il bisogno di inserire didascalie tra quadro e quadro, denota le deficienze di tale sistema. Noi immaginiamo così la composizione di uno di questi film: 1. (didascalia) Mio zio Jean stava leggendo il giornale - 2. Lo zio legge il giornale - 3. dettaglio del giornale - 4. dettaglio dell'occhio dello zio. - 5. (didascalia) Quando dal porto di Marselle partiva una nave - 6. La nave parte dal porto di Marselle - 7. Panoramica sui primi piani di persone che agitano il fazzoletto. - 8. (didascalia) Ma quella nave non andrà mai a Venezia - 9. Panorama di Venezia: la Riva degli Schiavoni e Piazza San Marco visti dal vaporetto - 10. Una gondola passa - 11. I colombi volano. E si potrebbe continuare: del resto non sarebbe cattiva l'idea (potrebbe venire fuori qualcosa di molto divertente) di comporre un film i cui singoli quadri avessero la prerogativa di non potersi assolutamente legare in montaggio, l'uno con l'altro. In un certo senso questa prerogativa è involontariamente posseduta talvolta da quei film a formato ridotto che vanno comunemente sotto la denominazione di "Sintesi": accostamenti di immagini, magari su uno stesso argomento, ma soltanto accostamenti: un montaggio non prestabilito che potrebbe essere anche un altro, completamente diverso, con analogo risultato.*

★

*Ci scrive Leon Viola, autore dei film a formato ridotto EVA E LA MACCHINA E FIERA DI TIPO quest'ultimo rappresentato, come dicemmo nel numero scorso, pubblicamente. Viola ci dà questa interessante notizia: il film fu proiettato non solo a Padova, al Supercineama Principe, ma in parecchie altre città minori della Venezia Euganea e infine a Trieste. Incasso netto complessivo lire tredicimila. Cineamatori, fatevi sotto.*

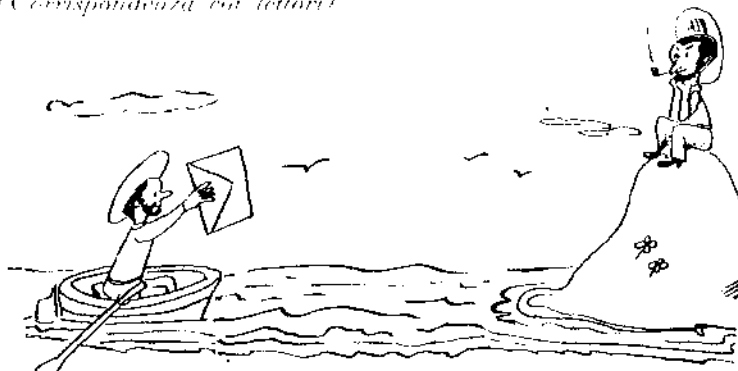
IL RIDOTTISTA

ANTONIO LAFORET (Roma). — Di specialisti in materia di colori naturali sarà presto bisogno anche in Italia. Sono interessantissime perciò le Sue indicazioni su i film documentari girati da Lei a colori nel 1920 per Gaumont a Parigi: «... le scene animate che io componevo con le porcellane di Sevres del XVIII secolo, o quelle di Saxe, o gli smalti translucidi, od i ventagli del XVII e XVIII secolo, che si muovevano insieme a stoffe e veli dai colori smaglianti — che passavano, giravano, s'aprivano e spativano — erano per me come un fantastico teatro a colori in miniatura». Indicazioni importanti perché sembrerebbe che Lei avesse provato allora ciò di cui oggi nessuno si preoccupa: di studiare praticamente i valori formali del colore in movimento. Però avrei bisogno di esempi per capire meglio quel che Lei mi dice delle 'leggi fisiche' dei colori. Lei mi cita le 'leggi del suono' utilizzate dai musicisti — ma anche in questo caso non si tratta di leggi fisiche ma di leggi dell'armonia, che sono estetiche. Capisco che possa essere utilissimo lo studio delle condizioni psico-psicologiche: delle leggi del contrasto per es.; ma principalmente, volendo studiare delle leggi, bisognerebbe ricorrere a quelle estetiche, delle quali, come dicevo l'altra volta, finora abbiamo poche cognizioni. Credo che gli artisti del cromocinema lavorano come i pittori; ossia, chi più chi meno a lume di naso. E non c'è niente di male. Magari seguissero e potessero seguire di più il loro istinto!

PROF. I. G. (Roma). — 'Perché l'osservatore, situato in qualunque punto della sala, senza inclinare la testa e senza volgere i suoi occhi a destra o a sinistra e senza gli scomodiati occhiali selettivi possa ben vedere il rilievo scervo da qualsiasi deformazione, le attuali sale potranno essere dotate di dispositivi ottici tali che con una sola macchina da proiezione si otterrà la più perfetta visione stereoscopica'. Si figuri se ho letto con emozione questa frase, dato che

# CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



tutti i migliori tecnici del mondo affermano il contrario. Ma poi la Sua lettera finisce così: «Ma per ora non è il caso di entrare in maggiori chiarimenti e dettagli, giacché non vi è alcuna ragione di far gettito di studi di applicazioni scientifiche quando si è molto lontani dal vederle realizzate». E perché mai dice questo, professore, mentre il mondo cinematografico sta cercando da anni un brevetto che possa risolvere il problema? Si decida, La prego.

ALDO SARTORIO (Sabbio). — Lei si lamenta che troppo spesso nelle presentazioni dei film, nelle critiche dei giornali, fogli e opuscoli pubblicitari delle Case ecc., il nome del regista è ommesso. Malcostume, certamente, ma dieci anni fa L'avrei secondato con maggior calore. Mi pare infatti che, a parte i pochissimi veri creatori — di cui i nomi li sapremo sempre — l'organizzazione industriale del cinema attuale impedisca la formazione di personalità vere e proprie. Per darle un esempio: ho visto

giorni fa il film SIMPATICA CANAGLIA (*The Devil is a Sissy*) e l'ho trovato divertente, utile e in parte intelligente; tuttavia mi sembrerebbe ridicolo di analizzare la posizione di questo film nell'opera di W. S. van Dyke. Mi perdonino i tifosi di OMBRE BIANCHE: non c'è essere al mondo che non abbia le sue caratteristiche individuali, soltanto che, nella maggior parte dei casi, è necessario trascurarle per studiare invece le caratteristiche del tipo. Un tale tipo, degno di essere analizzato, è per es. il cinema americano. Ma di perquisire con i raggi X l'anima di Frank Capra — e dico subito che sono un grande amico di Mr. Deeds — o penetrare nello 'stile' di John Ford — seppure ogni ragazzo può riconoscere un film di Ford alle sue nebbie e nei suoi bianchi e neri drammatici — francamente, amici... Ogni ambiente chiuso (e il cinema è uno di questi) tende a considerare come valori assoluti i suoi valori massimi. Stiamo attenti!

BRUNO TOSIN (Vicenza). — È esatto: il libro di Pudovkin non si trova più nelle librerie, dato che l'editore è fallito. Può darsi però che io riesca lo stesso a procurarglielo. Abbia pazienza. Edizioni straniere: V. I. Pudovkin: *Film Technique*, Londra 1929; *Filmologie und Filmmanuskript*, Berlino 1928; *Film Acting*, Londra 1935. I saggi di Eisenstein, che del resto sono meno istruttivi, si trovano nelle annate di 'Close Up', 'Cinema Quarterly' ecc.

B. MARIANI (Ancona). — No: Lei ha tutte le ragioni. Soltanto che mentre Lei si interessa dei problemi tecnici — che, come vedrà, non trascureremo mai — altri preferiscono argomenti più leggeri e vivaci. Una rivista che si rivolge a molti lettori somiglia sempre un poco alla lista di una trattoria: se a qualcuno non piacciono i carciofi, deve però ricordarsi che ad altri invece possono piacere. Lei troverà in ogni numero di 'Cinema' qualche cosa per il gusto Suo. Grazie e scriva di nuovo.

RENZO VALGIMIGLI (Genova). — Il Suo sospetto delle traduzioni dei titoli, lo condivido al punto che cerco sempre di sapere i titoli originali. C'è perfino del metodo in questa pazzia: osservi per

es. il modo con cui i cartelloni, tanto brutti, presentano un film. Spessissimo non corrispondono al carattere di esso. Si cerca di renderlo ancora più commerciale. Come se i produttori non sapessero il loro mestiere. I produttori possono ignorare molte cose, ma non certo l'arte di attrarre e di contentare il pubblico.

SILVIO PAPPALARDI (Vomero). — «Becky Sharp, cosa mai può ispirarci se non compassione e quella sua gioia di vivere, di conoscere e di amare, più ancora con quell'inebriarsi del proprio destino, il tutto nascosto sotto una vena di malinconia. È in questa compassione appunto che trovo l'aspetto puro del soggetto del film». Che Lei abbia ragione diventa ancora più ovvio se ricorriamo all'originale, al bel romanzo *Vanity Fair* di William M. Thackeray. Lo conosce? — In seguito, Lei si oppone anche alle condanne dei 'film danzanti', affermando il valore educativo della «grazia e bellezza plastica». Se Lei pensa a Eleanor Powell o al grande Fred Astaire, siamo d'accordo che l'arte della danza non si trova soltanto nei balli classici. Ma per giustificare i comuni film di rivista, direi una cosa molto più elementare: non vedo perché, a prescindere da ogni concetto artistico, nella nostra vita, che poi non è tanto piena di piaceri, ci debba essere rimproverato di guardare ogni tanto dei bei corpi che si muovono con armonia. Questi film americani di rivista non sono davvero lascivi; piuttosto spesso mi sembrano addirittura frigidità.

ARMANDO GRANI (Roma). — Senza dubbio, il cinema è oggi un'arma potente dell'educazione pubblica. Ma, da solo, il cinema non riuscirà ad eliminare gli inconvenienti da Lei elencati. Soltanto un fronte unico composto dalla scuola, dalla stampa, dalla letteratura, dalla radio, dal cinema ecc. potrà raggiungere questo bel risultato, e se il cinema oggi tanto pecca, mi sembrano molto peggiori quelle riviste unistoriche (citata da Lei) sulle cui pagine i medici, le cameriere e le marchese si comportano tutti in un modo così unilaterale.

A. R. (Genova). — «Qui in Irata, purtroppo, si mette ancora spesso il concetto di attore cinematografico insieme con la visione di una vita scandalosa e dissipata e non si apprezza ancora la vera missione del vero attore. Tale idea, certo dettata da vecchi pregiudizi, è viva anche in casa mia, perciò il mio progetto è stato accolto poco volentieri». Ricordi al babbo medico che meno di 400 anni fa, il suo collega Andrea Vesalio fu trattato come un criminale perché sezionava i corpi. I tempi cambiano. Attualmente, una delle difficoltà principali che si oppongono alla soluzione del difficile problema dell'attore cinematografico è appunto il pregiudizio di cui Lei mi parla. Pregiudizio affatto ingiustificato, giacché la professione dell'attore, faticosa e snervante, è tale da assorbire l'uomo intero lasciandogli poco tempo per la 'vita privata', è oggi altrettanto seria e onesta che ogni altra. Non me la sento però di giudicare le Sue fotografie. Perché non approfitti del concorso permanente bandito dal Centro Sperimentale?

IL NOSTROMO

**Il Concorso - scaduto il 10 giugno - per il titolo italiano di MADEMOISELLE DOCTEUR, ha avuto un tale successo (una valanga addirittura di proposte) che la Commissione incaricata dell'esame e dello spoglio ci ha chiesto una proroga all'impegno di render noto nel fascicolo del 25 giugno l'esito del Concorso stesso. I numerosissimi partecipanti abbiano pazienze dunque fino al 10 luglio prossimo!**

**La Cinematografia 16<sup>m</sup>/<sub>m</sub>**  
a passo ridotto

**Agfa**

**Movector Super 16 per proiezioni mute e sonore**

**AGFA-FOTO S.A. Prodotti Fotografici - Piazza Vesuvio 19, Milano**

## DIGNITÀ DELLA FOTOGRAFIA

LA FOTOGRAFIA è un'arte. Nessuno ormai nega più quest'affermazione. La si sente ripetere ogni giorno, dalle persone più diverse. Ma cosa voglio dire esattamente quando la pronunzio? Qual'è il vero senso della mia convinzione? Come intendo quest'asserto?

Anzitutto guardiamoci in giro.

Prendiamo a caso fra la folla un passante; sperando sia un vero « uomo della strada » e non un professore d'estetica disoccupato. Da buon esemplare della propria specie, in qualcosa sarà un competente, in molte altre un orecchiante. « Qualcosa » sarà la materia dell'occupazione che lo costringe ogni giorno a trovarsi ad una data ora ad un dato posto; le « molte altre » saranno a seconda dei temperamenti, il teatro, gli ultimi ritrovati scientifici, le letture filosofiche, la politica internazionale, o semplicemente lo sport, oppure gli avvenimenti mondani. Ma ce ne sarà una, in ogni caso, su cui tutti gli uomini di tutte le strade si ritroveranno: i problemi d'arte. Chi confessa di non intendersene è un'eccezione, non meno curiosa di chi ammetta non conoscere le donne. Cioè un pezzo di lusso per i collezionisti di rarità umane!

Prendiamo dunque il nostro « uomo della strada », e salutandolo garbatamente conduciamolo ad un caffè dove ci potremo sedere. Gli mostreremo allora una raccolta di fotografie; ed aspetteremo con indifferenza. Quando dirà « bello » - oppure « brutto » - (uguale coefficiente di segno contrario) ci volteremo ed annoteremo mentalmente.

Risultato?

Può esser di due tipi, a seconda che il nostro soggetto appartenga ad una delle due categorie in cui generalmente si dividono gli uomini che giudicano l'arte. I primi cioè sono quelli che inducono il « bello » dai diversi belli che incontrano nella vita; i secondi sono coloro che derivano i belli singolari da un bello anteriore astratto, pensato, voluto, deciso.

Se il nostro uomo appartiene ai primi, è probabile che la sua massima approvazione si registri quando stia affermando d'una fotografia: « com'è bella: pare un quadro! » Se appartiene ai secondi sarà forse più complicato il suo modo d'esprimersi, ma non è difficile che l'oggetto della sua ammirazione sia un'incomparabile scorcio di cose - possibilmente molto ingrandite e possibilmente molto meccaniche.

Infatti chi parla di fotografie oggi - inendo qui, lo ricordo ancora, l'uomo della strada, non lo specialista - pur ritenendo ch'essa sia un'arte, giudica i risultati di essa non con una scala fotografica di valori, ma alcuni con una scala pittorica altri con una cinematografica. Alla prima sarà fedele chi segue piuttosto il sentimento - in generale conservatore - e perciò si riferisce all'arte del passato che più le è vicina; alla seconda s'atterrà chi segue piuttosto il ragionamento - in generale innovatore - e perciò guarda all'arte dell'avvenire che più le assomiglia. L'uno adorerà san Misonne, l'altro qualche santo tedesco.

Ma invitiamoli ambedue ad un esame di coscienza. Forse nessuno di essi ha mai pensato cosa comporti dire che « la fotografia è un'arte »: e come da questa affermazione segua inesorabilmente la necessità della sua indipendenza. Cosa vuol dire infatti con precisione « bello, pare un quadro »? Vuol dire semplicemente che l'osservatore commisura i risultati della fotografia agli ideali della pittura. E d'altra parte cosa significa l'ammirare soltanto scorcii impossibili di cose ed impensate attitudini di persone? Significa che l'osservatore si pone davanti alla fotografia con l'abito mentale del cineasta. Per gli uni la foto è una povera sorella nata in ritardo, senza colori, e con occhi che vedono troppo, per gli altri un misero fotogramma che se ne deve andar solo e triste per il mondo abbandonato dai compagni. I primi la vorrebbero rivestire, i secondi irreggimentare. Ambedue negano inconsciamente una vera indipendenza alla fotografia.

Come si giustifica, invece, la sua personalità, il suo diritto di vita?

Osserviamola in rapporto alla pittura. Di comune con essa ha solo il fatto d'essere una rappresentazione bidimensionale del mondo - e perciò sottosta alle medesime leggi di composizione ed equilibrio delle masse. Ma basta: non ci sono colori e, importantissimo, non ci sono linee. Superfici e luci, ecco il linguaggio con cui si esprime il fotografo. Con questi mezzi egli può creare indipendentemente da ogni riferimento alla pittura. Ha perfetto diritto di vita. Completa giustificazione. Per il vero fotografo - cosciente di sé e della sua arte - il « bello, pare un quadro » suona offesa, non elogio. Se n'è veramente convinto, lui stesso strappa il proprio lavoro e cerca con un nuovo sforzo di liberarsi da tale influenza. Oggi arte è la materializzazione di un sogno, che si realizza per mezzo di una tecnica, ed essa acquista valore soltanto se sfruttata a pieno in tutte le sue possibilità: con perfetta indipendenza. Cos'era il cinema quando si pensava fosse un teatro sullo schermo? Ma il giorno che esso ha preso la propria strada, libero e senza riferimento ad altre forme, è divenuto quel ch'è oggi. E l'alfabeto non è nato insieme alla pittura? Anche qui le scritture pittoriche son restate sempre inferiori alle fonetiche, appunto perché non si son liberate da quanto v'era d'estraneo di pittorico in esse.

Ogni tecnica capace di diventare un linguaggio per l'artista che vuole esprimersi, darà i suoi migliori frutti, s'è aderente alle proprie necessità, quando sfrutta fino in fondo le proprie possibilità. La fotografia ha ormai superato il periodo iniziale del giochetto, della curiosità scientifica: è una tecnica completa a disposizione di chi ha qualcosa da esprimere. Ed ha capacità tutte sue che non sono quelle della pittura; non voglio dir superiori, e neppure uguali od inferiori; semplicemente diverse. Ecco perché « bella come un quadro » vuol dire fotografia brutta. E come dire insincera, falsa. Una fotografia non sarà mai una pittura, paragonarvela è condannarla ad un'eterna inferiorità, e farla tendere inutilmente ad una meta che non è la sua.

In rapporto al cinematografo la fotografia si trova come ciò ch'è statico di fronte a ciò ch'è dinamico; come ciò che si risolve in un presente, di fronte

## IMMAGINI

*È nota la sottile sensibilità estetica dei giapponesi, dai quali ogni più semplice motivo della natura è adoperato per tradurre poeticamente in immagini una sensazione originale di poesia e di bellezza; in questo*

*essi sono maestri inarrivabili e tutta la loro produzione artistica è improntata a questa visione pura e decorativa delle cose.*

*La fotografia giapponese mantiene integra questa impronta: vedete questo « effetto » di Sato, un maestro fotografo giapponese che vive a S. Francisco; l'autore ha visto, od ha posato, un ombrello di carta, di quelli propri tipici del suo pittoresco paese, dinanzi ad una cortina di canne bambù; questi due elementi e la luce hanno creato un quadro così decorativamente significativo, che dà vera gioia estetica a guardarlo. Dite voi se si poteva con maggiore delicatezza pensarlo e posarlo: guardate quale gioco ingegnoso e pur naturale di linee e di curve si sprigiona e canta da quel raggio di luce; quali dettagli esso scopre nella sua carezza sopra le cose, quali particolari sveglia, scolpisce, disegna; e come tutto è semplice, intonato, luci ed ombre trasparenti, armonia di contrasti, vivacità di toni; è un piccolo capolavoro che il dilettante deve studiare nella sua tecnica e nella sua composizione.*

*Nel sito chiuso ed ombroso, quel raggio di luce rappresenta una difficoltà cui molti fotografi si arrenderebbero vinti; l'artista ha dovuto adoperare tutta la sua perizia tecnica per dare alla presa un tempo di esposizione, che fosse sufficiente ad impressionare il negativo anche nelle più miti sfumature della luce, là dove essa giungeva fiavole ed appena percettibile; e sviluppare in modo che non una delle luci più forti e decise si impastasse e perdesse particolari; banno, dunque, forse al solo metolo od al diamidofenolo, rapido sì, ma morbido, cioè ad annerimento non violento e controllabile per trasparenza. La composizione, poi, risponde perfettamente a quei canoni di armonia estetica, per i quali le linee verticali a ripetizione che avrebbero dato da sole un senso cupo di monotonia, sono interrotte e come sorrette dalle curve varie e decise dell'ombrello, che forma la parte più bella e più ricca di questo motivo davvero magistrale.*

GUIDO PELLEGRINI

*La fotografia pubblicata nel numero scorso, nella testata della rubrica, era di Bruno Stefani (Milano). Apparecchio Leica; obiettivo Summar 1:2; diaframma 4,5; schermo giallo chiaro; film Isopan, 1/60".*



a ciò che presuppone un passato ed un futuro. È soltanto una questione — quella di basarsi sui medesimi procedimenti fisici e chimici —, che avvicina cinema e fotografia. In realtà poche forme d'arte sono altrettanto distanti. Che un film sia composto di fotogrammi, e che ogni fotogramma sia una possibile fotografia, può indurre molti in errore. Ma basta pensarci un momento per vedere quanto diverse siano le due esigenze. Un film si realizza ad un tempo: ogni cosa è legata ad un prima ed un dopo, ad un qui ed un là. Un elemento che in successione ha un significato, preso a sé non l'ha più. Corpi in movimenti impensati, facce in espressioni estreme, vogliono dire, sì, qualcosa, se legati alle cause che hanno prodotto tali movimenti e tali espressioni, se legati alla normalità da cui sorgono come eccezioni; non l'hanno più se gelati in un'immobilità che attende suo malgrado di riprendere il movimento per giustificarsi. Una fotografia non è dunque un fotogramma. Essa è qualcosa di statico, di definitivo direi. Non deve desiderare né il futuro né il passato. Non deve giustificarsi in altro che in sé stessa.

Fotografia e pittura, fotografia e cinema: due rapporti importantissimi, dunque. Ma rapporti che giustificano la perfetta indipendenza della fotografia intesa come arte. Dalla pittura essa non ha bisogno di prestiti, ed alla cinematografia non deve chieder nulla.

Essa è perfettamente libera: perfettamente indipendente.

Ha, infine, una sua dignità.

Ecco il senso della frase «la fotografia è un'arte».

FOSCO MARAINI

## VOI FOTOGRAFATE, NOI PUBBLICHIAMO

«Di tutti quei dati che chiedi su Cinema non ne capisco uno», mi scrive FRANCESCA ASSUNTO (Pola). È vero: finora non li



ho spiegati. Dunque, se guardi l'obiettivo della tua macchina, troverai sull'orlo di esso delle indicazioni, per es. 1:3,5;



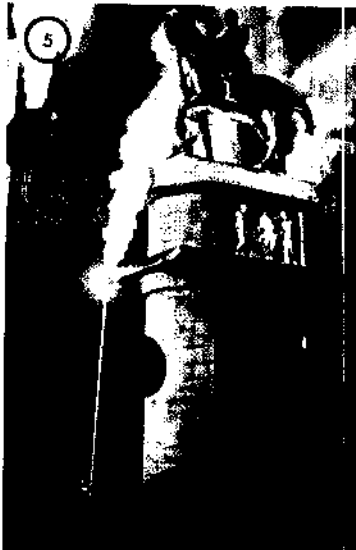
1:5 cm., che mi servono; basta copiar-mele. Il diaframma poi si trova all'interno dell'obiettivo: esso serve per re-

stringerne l'apertura circolare; il diaframma viene regolato, almeno nelle macchine non troppo primitive, mediante una scala che va dall'apertura relativa più grande dell'obiettivo (nel caso nostro da 3,5) fino a circa 36. Bisogna dirmi per ogni fotografia, quale cifra di questa scala fu utilizzata. Con «esposizione» o «posa» si denota la durata di tempo per cui la pellicola fu esposta alla luce; anche per questa si trova nella maggior parte delle macchine una scala speciale: le pose normalmente utilizzate per le istantanee vanno da un decimo fino ad un centesimo di secondo. Mi scrivi dunque, per es.: esposizione: 1/25 di secondo. «Schermi» o «filtri» si chiamano quei vetri colorati, gialli, verdi o rossi, che si possono mettere davanti all'obiettivo per raggiungere certi effetti prodotti dall'assorbimento dei raggi di certi colori. Il grado della sensibilità della pellicola, poi, lo trovi indicato sulla scatola, per es. 28° Sch., oppure in Din; basta copiarli anche queste indicazioni. Questa spiegazione brevissima e poco scientifica ti deve bastare per il momento. Ne ripareremo.

Mi pare bellissima la fotografia (1) di MILENO CUMINETTI (Firenze), mentre all'autore stesso piace poco. Egli avrebbe voluto evitare quel nero assoluto della statua di Perseo, che secondo me crea un ottimo contrasto con la struttura sottile del palazzo e che serve inoltre per staccare anche spazialmente i due oggetti principali della fotografia. Non credo poi che, data la deformazione della statua, una maggiore plasticità darebbe un effetto piacevole. In ogni modo: l'autore ha fatto bene a diaframmare fino a 11, data la profondità del soggetto, ma avrebbe pure potuto aumentare la posa fino a 1/10. Facendo un ingrandimento — e la foto-

grafia se lo meriterebbe — si potrebbe facilmente compensare nella stampa una eventuale leggera sovrapposizione del cielo e del palazzo. Poteva, infine, provarci a migliorare le condizioni dell'illuminazione: rinunciare al controluce totale, cercare di ottenere una sagoma luminosa — ma nell'ombra della Loggia dei Lanzi non si potrà pretendere troppo.

I due «Amici lottatori» (2) di EDMONDO CHENET (Roma), sono tecnicamente per-

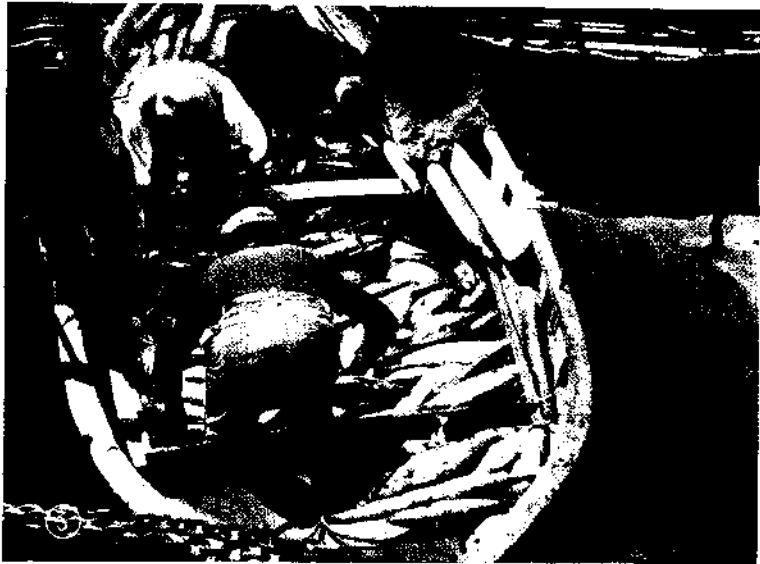


fetti. La luce laterale rende plastici i visi e i corpi. Lo sfondo serve per animare la scena, ma sarebbe stato meglio sceglierlo più scuro per staccarlo maggiormente dalle camicie bianche dei ragazzi. Peccato che i ragazzi «fingano» invece di lottare davvero.

I «Pescatori» (3) di GIANFRANCO VIETTI (Carnogli), non fingono invece. L'assoluta naturalezza del soggetto è simpaticissima, e riducendo la diaframmazione esagerata (16) a favore di una posa minore, si avrebbe potuto evitare perfino la poca nitidezza dell'uomo che si muoveva. La barca mi sembra un po' piatta perciò presa troppo a piombo; forse un punto di presa più laterale la renderebbe più plastica e faceva, inoltre, vedere un poco di più i visi e quel che fanno le mani. Il soggetto principale, la barca, è messo bene in rilievo contro le parti scure dell'acqua e dell'altra barca in fondo. Congratulazioni. Suggestivo il ramo di limone fotografato davanti al cielo morbido (4) da FRANCESCO ALLIGATA (Villafranca, Palermo). Ma volendo presentare un tale soggetto davanti a uno sfondo quasi vuoto, occorre renderlo molto interessante: curare i dettagli, la struttura della superficie ecc. Già per questo era più indicata la pellicola ortocromatica — sufficiente, dato la mancanza di oggetti rossi — avendo essa la grana più fina. Si poteva servirsi di un filtro giallo per approfondire un poco il verde, mentre quello rosso rende le foglie, sulla pancromatica, nere e poco dettagliate. Avrei scelto il punto di presa in modo da far vedere meglio il punto in cui il frutto si attacca al ramo, per interpretare più chiaramente il collegamento organico fra i due elementi.

GIOVANNI TESSARO (Padova), assiduo collaboratore di Cinema, ha fissato sulla pellicola un soggetto interessante, fotografico e che riguarda inoltre il cinematografo, la presa del Guttamela per il film «CONDOTTIERI» di Trenker (5). Il soggetto richiedeva il formato alto; anzi l'avrei fatto ancora più stretto togliendo a sinistra quella fiascola, che distrae. Peccato che la fotografia sia sfocata. Era forse meglio diaframmare di più aumentando l'esposizione fino al 1/10. L'ingrandimento considerevole richiede maggiore nitidezza. I ritratti di VINCENZO SPINOSO (Bagnara), giustificano, secondo me, la sua intenzione di dedicarsi alla professione del fotografo. La «Canterina» (6) è ben inquadrata e bene illuminata. Avrei magari preferito un poco più di spazio a destra per non togliere il braccio e per dar una maggior larghezza allo sguardo della bambina. Avrei anche oscurato, nella stampa, le parti chiare del vestito e del braccio destro, che si impongono troppo, mentre l'attenzione si dovrebbe concentrare sul viso. Valendo dedicarsi ai mestieri di fotografo, occorre assolutamente studiare a fondo, da un buon fotografo o in una scuola, la teoria e i metodi moderni della fotografia; anche se si disponga già di notevoli esperienze pratiche. Il tempo e il denaro spesi per una accurata preparazione fruttano in seguito.

MARIE ONUSSEN



«Cinema» si rivolge a tutti coloro che posseggono una macchina fotografica: se avete fatta una fotografia che vi sembra ben riuscita, mandatecela; se qualche fotografia vostra denuncia un difetto che non sapete spiegarvi o che non sapete evitare, mandatecela! Scoglieremo e discuteremo le fotografie più belle o più istruttive. Le fotografie si pubblicano col nome dell'autore, oppure anche senza nome o con pseudonimo, a seconda del desiderio del mittente. Nessun limite di numero all'invio delle fotografie; più ne giungono maggiore è la possibilità che se ne pubblichino qualcuna. A tergo di ogni fotografia scrivete il vostro nome ed indirizzo, indicate il soggetto della fotografia stessa, aggiungete i dati tecnici. Per esempio: Giovanni Valeri, Roma: «Le fontane di Villa d'Este a Tivoli»; Maggio, ore 11, piena luce; apparecchio Leica con obiettivo Elmar 1:3,5; f-5 cm; diaframma: 9; esposizione: 1/100 di secondo; schermo giallo chiaro; pellicola Ferrania ultracromatica 26° Sch.; formato del negativo: 24 per 36 mm. - Le fotografie, stampate possibilmente su carta lucida, vanno spedite alla Redazione di «Cinema» («Pagina fotografica»), Roma, Via Lazzaro Spallanzani 1-A.

# LA LUCE IN MOVIMENTO

SI CREDEREBBE che la produzione cinematografica, nella sua affannosa ricerca di effetti originali, abbia sfruttato fino in fondo tutte le capacità tecniche, attualmente a disposizione, del suo strumento. Invece ce ne sono alcune, senza dubbio efficaci, che sono rimaste quasi inutilizzate. Certamente non senza buone ragioni, in quanto, generalmente, si tratta di capacità il cui impiego disturberebbe lo stile veristico adatto ai prodotti delle fabbriche delle illusioni. Il nostro esempio illustrerà subito ciò che vorriamo dire. Qualche occasionale scena, brevissima, in cui per es. le luci di un tre che passava sfioravano i visi delle persone che lo guardavano da ferme, ci rivelò fu, in movimento la stupenda efficacia della luce in movimento. La lanterna del poliziotto, scrutando in una cantina buia il viso di un ignoto, nascosto immobile nell'angolo, dimostrò, di passaggio, un ottimo modo di rendere movimentati gli oggetti rigidi, di interpretare tutte le sporgenze e concavità di un rilievo. Ciò nonostante, la ragione per cui i registi comuni sono poco affezionato a questo mezzo, sta nel semplice fatto che in realtà le sorgenti di luce sono quasi sempre fisse. Il sole praticamente non si sposta, e i lampadari si muovono soltanto in alto mare. Se la nostra terra girasse intorno al suo asse con una velocità molto maggiore, allora la luce dinamica sarebbe anche sullo schermo un mezzo comune. C'è però un campo speciale del cinema che recentemente ha trovato questo mezzo molto adatto ai suoi scopi, ed è il film documentario. Si sa che il documentarista spesso non può far a meno di occuparsi di soggetti del tutto fermi e quindi poco cinematografici. Onde la necessità di animare scene di questo tipo con mezzi « soggettivi », ossia con i mezzi della presa. Un rimedio di prim'ordine è fornito dai movimenti della macchina, dalle panoramiche e carrellate, dato che esse producono un movimento illusorio dell'oggetto. Infatti questo mezzo viene utilizzato fin troppo dai poveri documentaristi in tutti quei casi in cui le condizioni tecniche lo permettono. Effetti analoghi li dà la sorgente di luce in movimento. E come la carrellata, questo serve non soltanto a dar un po' di vita alle « nature morte » ma soprattutto anche ad interpretare meglio l'oggetto, la cui plasticità rimane spiegata sempre in modo unilaterale finché esso vien preso e illuminato da un punto unico. Sappiamo tutti che guardando una statua da un solo punto o esaminando la riproduzione fotografica di un bassorilievo illuminato, necessariamente, in modo invariabile, riceviamo una impressione assai insufficiente. Comprenderemo e sentiremo invece il carattere della creazione tridimensionale camminando intorno all'opera (carrellata) o muovendo la lanterna davanti al rilievo - come fanno i custodi nelle tombe e nelle catacombe (luce in movimento). Né si contenta il documentarista di muovere le lampade; infatti riesce ad accelerare il cammino relativo del sole, nel modo sopra accennato, servendosi dell'acceleratore. Basta lasciar passare dopo l'esposizione di ogni fotogramma un certo spazio di tempo, per vedere poi concentrato sullo schermo in pochi secondi il movimento del sole, rispecchiato dallo spostamento delle ombre. Questo crescere e ridursi delle ombre, create per es. dalle sporgenze degli ornamenti sulla facciata di un bel palazzo, è uno degli spettacoli più emozionanti, più fantastici e grandiosi che il cinema ci ha saputo dare: le proporzioni armoniche, ideate dall'architetto, pur rimanendo sempre ferme e corrispondenti al loro carattere, subiscono un gioco di movimenti che nella continua trasformazione « disente » ogni lato della plasticità, dal caso estremo delle ombre lunghe fino alla pienezza completa, data dalla mancanza di ombre. Le prime applicazioni di questo trucco meraviglioso le abbiamo ammirate nel film CHE COS'È IL MONDO, di Svend Noldan, proiettato a Venezia nel 1934. Le nostre fotografie sono prese da un esempio più recente: da un documentario fatto dal prof. Charles Lamb nella chiesa Die Wies, capolavoro del barocco bavarese.

Potrebbe sembrare paradossale che proprio il documentario, ossia il cinema che più di tutti rimane legato alla realtà, abbia voluto impossessarsi di un mezzo che il film a soggetto respinge come poco naturale. Ma basta ricordarsi che il documentario se ne serve soprattutto per rappresentare soggetti indifferenti al passaggio del tempo, quali sono appunto le opere dell'architettura. Infatti, quelle scene girate con l'acceleratore non danno l'impressione di un avvenimento temporale e quindi neanche quella del tempo deformato, ma si impongono invece come una interpretazione ottica di quel che l'artista ha fissato nella pietra rigida. Si tratta di un mezzo non tanto del documentario registrativo, quanto di quello esplicativo.

R. ARNI

## GALLERIA XXIV - JEAN HARLOW

(v. tavola a fianco)

COSÌ, Jean Harlow è morta. Ma se chiudiamo gli occhi la vediamo attraversare un viale fiorito e pieno di sole, a grandi passi - i pugni chiusi, le braccia slanciate per guadagnare spazio, le lunghe gambe distese al massimo, la testa bionda fieramente eretta, quasi inclinata all'indietro. Essa scompare dietro una svolta, con le vesti ricche svolazzanti e agitate: a poco a poco la strada e la candida figura animosa si cancellano in una dissolvenza lentissima. Aspetteremo invano la dissolvenza successiva, che di solito s'aprirebbe su una scena ancor più svenante: Jean ansimante, coi pugni sui fianchi e le nari frementi, entrava di botto nella stanza dell'innamorato, e si preparava a una tirata d'orecchi mirabolante, vendetta di chissà quali torti. Era nata a Kansas City il 3 marzo 1911, e si chiamava Harlean Carpenter. Harlean, progenitore diretto del cognome d'arte Harlow, era una specie di vezzeggiativo familiare cristallizzato in nome, un nome valido anche nelle carte d'identità. Il padre era d'origine canadese. Ma divorziò presto, e presto scomparve dalla vita della futura stella. Il suo vero padre può considerarsi l'industriale italo-americano Marino Bello, secondo e ultimo marito, tuttora vivente, di Jean-la-maggiore, cioè la bionda, grassa e benevola madre della povera Harlean. L'adolescenza di Harlean-Jean fu simile all'adolescenza di tante ragazze americane: vita gaia e sana di collegio. Appena diplomata, la sedicenne si sposò a Beverly Hills con un tal Charles McGrew: amore divampante: ma quel fuoco era di paglia. Rimase sola con la madre, la fantasiosa ragazza pensò che le sarebbe piaciuto diventar celebre nel cinema, lì a due passi. Quasi per scherzo, essa entrò nell'ambiente. Pareva, e forse era, capriccio di ragazza ricca, molto giovane, un po' noiaia dopo un divorzio repentino. Qualche breve parte, un ruolo di fianco in ATMOSFERA con Richard Dix, due comiche di Hal Roach, e poi ANGELI DELL'INFERNO. Questo film la rivelò, dopo che gli astuti produttori le avevano tinto i capelli nel famoso colore 'biondo platino'. Una vistosa campagna pubblicitaria fece divenire popolarissima l'attrice ancora poco compromessa dallo schermo. Il 'biondo platino' diventò una moda, un simbolo, a un certo momento una sorta di termometro per misurare alle comuni mortali il grado della loro 'febbre filmica'. Poi Jean Harlow si segnalò come attrice, con quel film LA DONNA DI PLATINO che voleva essere soltanto il razzo finale del hattage sui capelli inconsueti di lei e fu invece l'inizio di una vorticoso girandola di apparizioni frementi e sincere, pulpite, con la loro umanità diretta e inequivocabile. Emozioni di ogni sorta, espresse da una mimica turbinosa e instabile, e da una voce chiara e persuasiva, una voce che non conosceva né i toni melliflui né quelli incerti e stentati. Jean sapeva il segreto di far diventare attraente il personaggio più intrattabile: la cortigiana da strapazzo dello SCHIAFFO, l'amica di banditi del PERICOLO PUBBLICO N. 1, la 'piccola strega' (come la chiamava il suo marito nel film, Wallace Beery) di PRANZO ALLE OTTO. Oltre che una donna dotatissima di 'sex-appeal' (ma ecco: un appello del sesso costruttivo e giocando, senza ombre malefiche), Jean era la rappresen-

tante più tipica e più simpatica di quel mondo americano giovane, spregiudicato ma 'tempista' e vivo e cordiale in grado elevatissimo. Come attrice, è stata un'istintiva, una nel senso più espressivo e felice. Indimenticabile la sua commedia robusta e senza peli sulla lingua: ma bisogna dire che il suo cuore schietto, il suo sentimento, la sua prontezza e facilità alla commozione hanno dato luogo anche a interpretazioni sofferenti di calibro notevole: basterà ricordare L'UOMO CHE VOGLIO e IL MIO AMORE ERI TU. In mano a un grande regista, Jean Harlow avrebbe potuto raggiungere toni fortissimi. Cuore schietto, immediatezza di sensazioni e d'espressione. Così nella vita. Jean, che certo aveva corso la cavallina, aspirava con tutte le forze a una vita borghese, organizzata, pacifica e riposante. Perciò non si fidava, dopo l'esperienza McGrew, dei giovani impulsivi e scervellati ch'era tratta ad amare. Credette di poter raggiungere quell'equilibrio casalingo sposando uomini posati e anziani: niente amore, soltanto affetto e comprensione. Paul Bern, Hal Rosson. Ma non duravano a lungo questi matrimoni sproporzionati. Povera Jean! Ora William Powell era il suo caro, il suo promesso da un paio d'anni. Ma sul punto di realizzare un 'sogno d'amore' sereno e appassionato accanto al fine e gentile commediante dagli occhi chiari e i capelli brizzolati, Jean è morta tra le sue braccia. Poche altre volte la morte di un'immagine ha rattristato tanto l'immensa anonima massa dei fans del cinema. Jean era popolarissima dappertutto. Nei teatri di posa, la sua salda sorridente figura era amatissima, e molto cara agli operai. In un 'prossimamente', una volta, vedemmo dei falegnami che montavano scene e cantavano. « Perché tanta gioia? gli domandammo. Ed essi in coro: «È giorno di festa. Lavoriamo per il prossimo film della nostra Jean». La nostra Jean. Essa aveva un sorriso per tutti; la sua alacre presenza induceva sempre a pensieri di gioia e di vita. Anche noi lontani sentivamo questo calore; e ancora oggi continuiamo a sentirlo, e non sappiamo credere che Jean Harlow, l'attrice del cinema più attaccata e più vicina alla vita, sia morta così immaturamente e così di colpo.

FILM PRINCIPALI: ANGELI DELL'INFERNO (United Artists 1930), THE PUBLIC ENEMY (Warner 1931), THE SECRET SIX (M. G. M. 1931), LA DONNA DI PLATINO (Platinum Blonde, Columbia 1931), TRE MANIERE D'AMARE (Three Wise Girls, Columbia 1931), IL PERICOLO PUBBLICO N. 1 (The Beast of the City, M. G. M. 1932), LO SCHIAFFO (Red Dust, M. G. M. 1932), L'UOMO CHE VOGLIO (Hold Your Man, M. G. M. 1933), PRANZO ALLE OTTO (M. G. M. 1933), ARGENTO VIVO (The Blonde Bombshell, M. G. M. 1933), PURA AL 100% (The Girl from Missouri, M. G. M. 1934), TENTAZIONE BIONDA (Reckless, M. G. M. 1935), SUI MARI DELLA CINA (M. G. M. 1935), HEE HEE RAFF (M. G. M. 1936), GELOSIA (Wife versus Secretary, M. G. M. 1936), LA DONNA DEL GIORNO (Lihied Ladu, M. G. M. 1937), IL MIO AMORE ERI TU (Suzy, M. G. M. 1937), PROPRIETÀ RISERVATA (M. G. M. 1937).

PUCK







JEAN HARLOW



# ESERCENTI!!!

ECCO IL VOSTRO PROGRAMMA

## PRIMO GRUPPO UNITED ARTISTS 1937-38

Prod. SELZNICK  
**2 fuori classe  
in "Technicolor"**

**IL GIARDINO DI ALLAH**  
con Marlene Dietrich - Charles Boyer  
Regia di R. Boleslawski

**È NATA UNA STELLA**  
con Janet Gaynor - Fredric March  
Regia di William Wellman

Prod. PICKFORD-LASKY  
Una commedia deliziosissima  
**UN BACIO AL BUIO**  
con Ida Lupino - Francis Lederer  
Regia di Rowland V. Lee

Un avventuroso musicale  
**NOTTI MESSICANE**  
con Nino Martini - Ida Lupino  
Regia di R. Mamoulian

### 2 gialli al fulmicotone

**PER LA VITA E PER LA MORTE**  
con Sylvia Sidney - Henry Fonda  
Prod. WALTER WANGER - Regia di Fritz Lang

**FACCE FALSE**  
con Virginia Bruce - R. Arlen - Bruce Cabot  
Prod. RELIANCE PICTURE - Regia di S. Wood

### Un film spettacoloso

**URAGANO**  
con Dorothy Lamour - John Hall - C. Aubrey Smith  
Prod. SAMUEL GOLDWYN - Regia di J. Ford

### Un poliziesco misterioso

**ACCUSATA**  
con D. Fairbanks jr. - Dolores Del Rio  
Prod. CRITERION FILM - Regia di T. Freeland

### 3 potenti sensazionali drammi

**NEMICI**  
con Merle Oberon - Brian Aherne  
Prod. SAMUEL GOLDWYN - Reg. di H. C. Potter

**LA STORIA COMINCIA DI NOTTE**  
(titolo provvisorio)  
con Charles Boyer - Jean Arthur  
Prod. WALTER WANGER - Regia di F. Borzage

**AMBIZIONE**  
con Edward Arnold - Frances Farmer  
Prod. SAMUEL GOLDWYN - Regia di W. Wyler

### Un film di grandi avventure

**IL RE DEI PELLIROSSA**  
con Randolph Scott - Binnie Barnes - Henry Wilcoxon  
Tratto dal romanzo L'ULTIMO DEI MOHICANI  
Prod. RELIANCE PICTURE - Regia di G. B. Seitz

SINFONIE ALLEGRE A COLORI E  
TOPOLINI DI WALT DISNEY  
NUOVE SERIE



★ ★ ★

## MOMENTO GRIGIO

★ ★ ★

COLPA dell'estate anticipata, o di Candido ed Arpagone? Sta di fatto che, questo mese, il nostro ottimista s'è messo improvvisamente a trovar da ridire su tutto, e il nostro pessimista, abbandonato ad un tratto il suo umore bisbetico, si è fatto di un'indulgenza imperdonabile. Venendo l'uno dal polo nord della manica larga e l'altro dal polo sud dell'avarizia critica, si sono incontrati all'equatore di una stracca indifferenza, colorata di grigio. Francamente, non sapremmo condannarli. Nel periodo ultimo di programmazione, una *mediocritas* più o meno aurea ha regnato sovrana sugli schermi, così da rendere ingiusta ed eccessiva a priori, tanto ogni velleità di stroncatura degli esteti intransigenti, quanto ogni inno degli spettatori più portati ad un entusiasmo senza controllo. Perché dire troppo bene o troppo male, infatti, di un'«ordinaria amministrazione» in cui i pregi compensano su per giù i difetti, e dove alla mancanza di novità e genialità nelle trame ripara la squisitezza dell'interpretazione o la furbizia delle regie, quando non è il caso contrario d'interpretazioni scadenti o di regie fiacche che trovano compenso in trovate gustose di sceneggiatura, in spunti felici, in *gags* sopraffini? Il conto insomma non torna stavolta né sul bianco né sul nero; ma torna benissimo sul grigio-perla che i due comparati pongono a sfondo della cronachetta odierna.

Nel campo della buona produzione media, fra dramma e commedia, non dicono gran che di nuovo LA MOGLIE RICONQUISTATA, L'ULTIMA PROVA, lo spiritoso FANTINO DI KENT, VALZER CHAMPAGNE, ACCADDE UNA VOLTA, RESA D'AMORE...; né «western» rimodernati come PATTUGLIA DI FRONTIERA; né «avventurosi» alla Jack London come CONFINI SELVAGGI e L'AVAMPOSTO e LA FIGLIA DELLA JUNGLA (dove di memorabile c'è solo l'apparizione di Dorothy Lamour); né polizieschi a serie come IL NEMICO INVISIBILE; né «feuilletons» come I BATELLIERI DEL VOLGA o LA SONAGLIERA DELLA MORTE col teatralissimo Harry Baur, o IL SEGRETO DEI CANDELABRI da un romanzo della vecchia baronessa Orczy. Al palcoscenico da cui sono nati, tornano film come RAGAZZE INNAMORATE e COLLEGIO FEMMINILE; mentre a ben noti generi della cinematografia tedesca riportano mattoni musicali come LA NONA SINFONIA, melodrammi gorgheggiati come SINFONIA DI CUORI, la pseudo-storicità di CORTIGIANE DEL RE SOLE, lente descrizioni ambientali come I VINTI con l'autorevole Jannings... E, su per giù, non ci sarebbe altro: se si vuole escludere un eccellente documentario, CACCIATORI DI TESTE DI BORNEO, forse il pezzo più «cinematografico» di questo scorso di stagione.

Qualche spunto a ragionamenti e contrasti, qualche invito ad un dibattito di idee non ci è venuto nell'ultimo mese che da LA MASCHERA ETERNA: un'opera, nel suo genere, singolarissima, e che invita a pensare.

Essa suscita, intanto, un interrogativo drammatico: ha un medico il diritto di tentare su un malato l'esperimento di un nuovo ritrovato terapeutico? Nel caso del Dott. Du Martin l'esperimento era forse giustificato. Quando in una grande città vi è una grave epidemia come quella di encefalite che aveva riempito la clinica dove il Du Martin lavorava, e quando la terapia classica dimostra la sua inefficacia, è lecito concludere che possa esser tentato l'esperimento, specie quando gli studi condotti fino a quel punto hanno dimostrato che il nuovo siero ha molte probabilità di guarire la malattia. Quindi, se il Du Martin, dopo molte titubanze e tormenti, ha deciso di iniettare il siero al signor Adam Negar - il quale, tra l'altro, era stato dato per spacciato da tutti i medici della clinica - non ha fatto certamente cosa riprovevole. Il prof. Tschërko, direttore della Clinica stessa ha esagerato nel deplorare il fatto e si è troppo preoccupato delle sue responsabilità quando, poche ore dopo l'iniezione, il malato è morto. Senza approfondire le indagini, si è preoccupato esclusivamente di evitare uno scandalo che, viceversa, non è riuscito ad evitare perché la stampa, impadronitasi del caso, ha gridato all'omicidio.

Vistosi gettato in pasto alla pubblica opinione e abbandonato anche dalla fiducia del proprio Maestro, il Du Martin ha passato una tale crisi spirituale che ha stremato la resistenza dei suoi nervi e scosso il suo cervello fino al punto di farlo impazzire, dopo aver vagato per una notte intera come un sonnambulo per le strade deserte della città. Quando il Dr. Tschërko, che ha avuto il grandissimo torto di precipitare troppo le cose e di preoccuparsi eccessivamente di sé stesso e della reputazione della sua Clinica, mercé l'autopsia del cadavere ha potuto chiaramente convincersi che il decesso del Negar era sopravvenuto per embolia e non era affatto dovuto al siero che invece si era dimostrato efficace, ormai era troppo tardi: Du Martin era scomparso, con la formula del siero. Solo qualche giorno dopo, viene ripescato da alcuni passanti nel fiume dove era caduto, pazzo e fuori di sé, e portato alla clinica. Il Prof. Tschërko, in questa nuova circostanza, non ha fiducia di guarire Du Martin dalla sua pazzia, ma spera solo di riuscire almeno a strappargli la formula del siero miracoloso con esperimenti psicologici che falliscono allo scopo. Il dottor Wendt, altro medico della clinica, invece, animato non da interesse ma da un senso di umanità per l'amico e lo scienziato, pensa che il Du Martin possa essere salvato, in quanto la sua pazzia è dovuta a un'enorme sen-

sibilità emotiva che ha prodotto in lui una ossessione, aggravata dal fatto che la moglie del malato, morta dopo l'iniezione di siero, lo ha investito terribilmente dopo l'accaduto. E la signora Negar, nella sua azione, è stata certamente giustificabile, perché esaltata dal dolore di aver perduto il proprio marito. La signora Negar che, in fondo, ha un animo molto sensibile, si commuove delle condizioni del Du Martin quando il Dr. Wendt le narra l'accaduto e le dice che il Du Martin non aveva alcuna colpa del decesso del Negar, ed è per mezzo della signora che il Dr. Wendt può risalire alla causa iniziale della pazzia del Du Martin, per tentare di guarirla. La signora Negar si finge ammalata di encefalite e, dallo stesso letto su cui è morto il marito, chiede di essere guarita dal siero del Dr. Du Martin. In una lotta suprema, il Dr. Du Martin ritrova piano piano la ragione, riesce a ricomporre la formula del siero e, quando è guarito si trova di nuovo al suo lavoro di medico e di scienziato, accanto ai propri amici e allo stesso Direttore della Clinica, Prof. Tschënko, che anche lui, in questa vicenda, si è trasformato e ha compreso la nobiltà del proprio collega. Come si vede, il tema impostato dal film si presta a considerazioni non superficiali; la «coscienza morale» del pubblico è sollecitata a pronunciarsi in merito, si che le due ore di proiezione - dice giustamente Candido - non andranno in nessun caso perdute.

Tuttavia - obietta Arpagone, e anche lui non ha torto - quanto più difficile il problema, tanto più chiara dovrebbe esserne l'impostazione, anche nell'opera d'arte. Sarebbe per esempio opportuno che uno spettatore di normale cultura riuscisse a comprendere perché il film si chiama LA MASCHERA ETERNA. Si direbbe invece che un qualunque tra gli elementi di fantasia ornamentale, che occupano una parte importante del film, sia riuscito a mettersi alla testa dell'opera. In fondo, l'idea principale non è tanto astrusa da capirsi: si tratta di un caso di quella «scissione della personalità» la quale rappresenta la deformazione patologica della nostra situazione psichica, caratterizzata dal fatto che l'io contemplativo sta osservando quel che l'io attivo eseguisce. Il giovane medico, preso dal rimorso, si stacca dalle proprie azioni fino al punto di perdere il contatto personale col suo io attivo. Il medico di vecchia scuola non riesce a guarirlo perché tenta di ricondurlo semplicemente alla vita pratica; il giovane psichiatra invece gli toglie i rimorsi trovando il modo di giustificare i suoi atti, e riesce a ricollegarlo, in questo modo, al lato

attivo della sua personalità. Ma mentre il metodo del vecchio è spiegato abbastanza bene, dell'altro, tanto più importante, vediamo soltanto che l'ammalato vien condotto e lasciato solo nella stanza in cui morì la sua «vittima», e il processo psichico che si svolge durante la sua sosta in quella stanza si risolve in una di quelle lunghe sequenze «visionarie» che dovendo essere il nucleo centrale del film, ne formano purtroppo la parte più debole. È senza dubbio un compito difficilissimo, e forse non adempibile, voler ricostruire in concreto delle visioni psicopatologiche, ma non era per questo necessario cadere così in pieno nei giochi espressionistici e surrealistici che derivano dalla scuola del CALIGARI, dell'ENTR'ACTE, del CHIEN ANDALOU e via dicendo: gli elementi reali della trama si trovano fantasticamente alle passeggiate sotterranee del protagonista, e se ciò potrebbe essere una rappresentazione fedele di sogni, sarebbe tuttavia necessario far capire che non si tratta di associazioni casuali bensì di sensazioni causate dai meccanismi psicopatologici di cui il film appunto tratta.

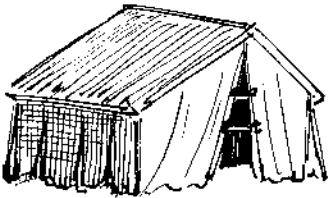
Ma siamo più che pronti a perdonare questi difetti, dato che il film si presta, come s'è detto, ad indurre in serio esame di coscienza tutti coloro che troppo facilmente si sono abbandonati ad un'ammirazione incondizionata del cinema d'oltre Oceano. Si tratta qui di un film tipicamente europeo, anche nel senso che da noi le opere d'arte abitualmente provengono da un ambiente spirituale. Werner Hochbaum non sarà forse il regista più adatto a trasformare in immagini la schizofrenia, ma è un uomo colto che potrebbe anche essere per es. un discreto scrittore, e che perciò, descrivendoci una clinica, non fa una figura ridicola. Dopo non si sa quanti film, ecco finalmente la prima clinica i cui medici sembrano medici davvero e non giovani amorosi travestiti o spiritisti pazzi o monomani buffi! Dopo quanti mai film, ecco il primo in cui il problema studiato non è soltanto il pretesto per far ammirare gli sfoghi virtuosi di un attore, le dolci malinconie di una fanciulla ben proporzionata, le emozioni del sangue, del crimine, della morte. Sarà un film bello o brutto, ma è sempre enormemente rinfrescante trovarsi davanti ad un'opera che indiscutibilmente fu fatta unicamente per porre un problema. La descrizione dell'ambiente medico è riuscita ed è così altamente educativa semplicemente perché fatta da qualcuno la cui cultura è pari a quella di un medico, e non da un mestierante, mezzo fotografo, mezzo commerciante, mezzo giornalista. Ecco la cruda verità: ecco la ragione perché dovremmo sentire vicino alla nostra mentalità - basata com'è su una antica cultura - questo film, malgrado tutti i suoi difetti, malgrado il suo soggetto stravagante e malgrado quel suo certo sapore di intellectualismo.

L'UOMO GRIGIO

# IDEE

# SPUNTI

LA VALANGA TARTARICA, di Ermanno Pardacener - Via Adige, 35 - Merano.



Passaggio asiatico: stoppa - un gregge - sottili colonne di fumo di accampamenti di nomadi. Nella solitudine dell'ambiente cresce la solitudine degli uomini: quelli, presi da spirituale inquietudine, sellano i cavalli e partono verso l'ignota. Cavalcano soli,

per deserti e montagne, sotto il sole cocente, sotto il cielo stellato. E gli uomini in cammino, spinti dal medesimo istinto, s'incontrano, cavalcano insieme. Il gruppo aumenta, si unisce ad altri gruppi venuti chi sa da quale deserto. È una valanga di uomini ormai, ed ha una direzione fissa. Frange regioni civili lasciando dietro di sé campi devastati e villaggi incendiati. L'azione che comincia con un lento ritmo lirico, a poco a poco diventa rapida, forte, rude. Gli stati d'animo particolari, i fatti dei singoli vengono ora assorbiti nell'urto collettivo che può culminare nell'assedio di una turrita città medievale. I muraglioni fionocollano di guerrieri, le porte stanno per cadere, le campane suonano a stormo e sembra che suonino per annunciare la fine del mondo.

LA FIGLIA DEL SOLE, di Guglielmo Pelosi - Via Massimo d'Azeglio, 96 - Parma.



Sopra un sacro colle nel Sultanato di X, nelle ore vespertine, una stanziosa figura di donna si profila contro il disco del sole morente. Questo fatto ha provocato molte leggende e il popolo chiama la figura 'la figlia del sole'. Anche il Sultano, informato della strana apparizione, vuole assistere e ne rimane ammirevole. Ecco ora, in sogno, rivede la giovane donna, splendente di divina bellezza, e lusingue, fin sul colle, fin dentro una gratta di dove esce una musica melodiosa. Pieno di luci, ricco e fastoso, l'interno della gratta gli appare meraviglioso. Lievi danze intrecciano fanciulle intorno a un trono dove è assiso il dio della luce che ha al fianco la fanciulla

seguita dal Sultano. Egli rimane immobile, in estasi, ma improvvisamente il sogno è infranto: la giovane e bellissima schiava Zoraide ha urtato un vaso che è caduto sul pavimento. Adirato, il Sultano vuol far frustare Zoraide, senonché, osservandone il volto, vi trova una strana rassomiglianza con la fanciulla del sogno, la riconosce per Zoraide. La schiava diventa la favorita del Sultano; ma Zaira, antica favorita, non sa rassegnarsi ad essere ripudiata. Si finge amica di Zoraide e al momento opportuno la uccide. Il dolore del Sultano è incontenibile. Può valere, a mitigarlo, la punizione di Zaira? Preso da viva malinconia egli vive nel ricordo di Zoraide alla quale innalza un tempio meraviglioso.

IL SOBBORGO DEGLI UOMINI NERI, di Pietro Germi - Via S. Croce, 9-4 - Genova.

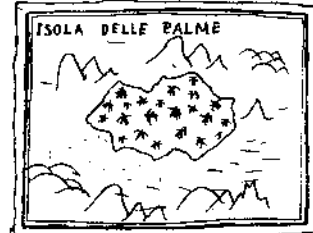


Subborgo industriale. Notte e giorno il pulsare delle officine. Quando abulano le sirene, uomini neri invadono le strade. In una casa operaia, Maria, ventenne, è cresciuta diafana, nervosamente debole, sensibile. Nell'aspra vita del sobborgo, ritmata sui tonfi dei magli e sui fischi laceranti delle sirene, ella si ripiega morbosamente in sé stessa. È come una pianta senza radice; non

conosce l'amore degli uomini neri, né i balli all'aperto in riva al fiume. Ma, per contrasto, la fantasia sovente s'esalta e un giorno lascia nascostamente la casa e fugge in città. Si aggira per le vie. Un uomo l'accosta ed è su costui che si polarizzano le sue aspirazioni confuse. Ingolfatasi nell'avventura, ella attende, ansiosa, come una rivelazione. Ma l'uomo non intuisce nulla e la seduzione si svolge nel più piatto dei modi. Maria, abbattuta e amareggiata

fugge e torna verso il sobborgo. È notte. Atoma, lo spirito depresso, la vita e la morte hanno per lei il medesimo valore. Cammina ora sulla riva del fiume. Non resiste più; orlata; sviene, e le mani vengono quasi lambite dall'acqua che scorre. Albeggia. Gli operai percorrono in bicicletta l'olcaia dell'argine e scorgono la ragazza. La rianimano ed ella vede sopra di sé, ansiosi, visi trascoloranti - l'umanità. Ricongiunta in casa, vi trascorre giorni di febbre. Guarita, dalla soglia ella vede ancora la fionana degli uomini neri che passa. Si sente ora della loro stessa razza, si sente legata ad essi e soprattutto ad uno di essi.

L'ISOLA DELLE PALME, di Flavia Menozzi - Via S. Croce in Gerusalemme, 90 - Roma.



Un grave processo in Corte d'Assise. Un giovane, Giulio Belli, ha ucciso un medico famoso. La colpa è certa perché è stato colto sul fatto; ma quale ne sia stato il motivo, è un mistero. Non conosceva la sua vittima, non aveva interesse alla sua morte, non è pazzo, il mistero è complicato da uno strano disegno che Giulio aveva cercato di distruggere al momento dell'arresto: sembra una carta geografica che porta una sola nota: Isola delle Palme. Giulio non vuole spiegare. Stampa e pubblico si appassionano morbosamente al processo, che si conclude con la condanna a morte. La sorella di Giulio, Simonetta, giovane e bella, riesce prima dell'esecuzione a carpire il segreto: un esultato, Martino Alberteschi, volendo rendere gli uomini spogli da ogni passione e da ogni debolezza per innalzarli al disopra di ogni legge, ha pensato di fondare una città ideale, isolata fra le sabbie e le rocce del deserto africano, l'Isola delle Palme. Ma i suoi seguaci, per esser ammessi, devono provare il loro distacco da tutte le cose umane. Durante la sua prova Giulio ha ucciso - e nemmeno egli sa come - il medico. Giulio che ha compreso il suo errore va ora alla morte e Simonetta, facendo quanto ha saputo, si reca nel paradiso artificiale creato da Martino. Ella vuole vendicare il fratello. Si finge smarrita e viene accolta nell'Isola delle Palme. Particolarmente Martino rimane colpito dalla sua bellezza e la trattiene con sé. Così Simonetta ha agito di preparare la vendetta. Insidia in tutti la nostalgia della propria casa lontana, e pian piano si forma un'atmosfera d'inquietudine che porta sovente a risse. Un fedelissimo di Martino viene trovato ucciso e il capo manda a morte alcuni sospetti. Ecco la paura, l'incubo. Gli uomini si rinchiodano in se stessi: la città, utopistica costruzione dalle basi di sabbia, è in isfacelo. La rivolta scoppia un giorno contro Martino, a cui qualcuno ha strappato la maschera dell'incorrutibilità, e nella mischia Martino viene ucciso. Ma anche Simonetta viene colpita e muore ridendo sulla sabbia dell'infernale Isola dell'illusione.

Temporale sulle montagne dell'alta valle del Tevere. Una pastora diciassettenne para le pecore: è bastarda, muta. Passa il fattore a cavallo, uomo anziano ma sanguigno e robusto, la prende in sella e la porta al riparo del temporale in una capanna. Appropita di lei e la lascia sola nella capanna ove a sera la trova il cacciatore della fattoria. Essa non sa che guardarlo con occhi sbarrati. Nessuno sa nulla di quello che è accaduto; la pastora torna al gregge e, come al solito, lo conduce al pascolo. Quando i contadini si accorgono della sua maternità, la scacciano ed ella si avvia su per i fianchi della montagna che, nella notte, fuma ed arde con le sue carbonaie accese. Così Oliva, la muta, rimane coi carbonai: prepara il loro pane, porta i muli all'abbeveratoio - i muli che ogni tanto discendono a valle, carichi di carbone, scivolando sul pietrisco delle genghe. Uomini ed animali vogliono bene ad Oliva. Quando si avvicina il termine della maternità, anch'essa discende a valle. Due muli neri, legati insieme, portano lei ed il carbonaio che l'accompagna giù per un nudo ed arido paesaggio lunare. In paese (riverbero di fuochi accesi e l'intima felicità familiare), tutte le porte

LA DONNA DEI CARBONAI, di Ebe Palazzeschi - Via Tacito, 50 - Roma.



si chiudono in faccia alla bastarda, chiamata ora 'la donna dei carbonai'. Soltanto il parroco ha verso di lei un contegno caritatevole e la conduce in città. All'Opera Maternità e Infanzia ella rimane sorpresa: bianca, bianca, bianco dappertutto; luce; senso di freschezza e di vita nuova; bontà e comprensione verso di lei. Soprattutto ha particolare cura di lei Milla, una ragazza uscita appena dalla scuola di assistenza sociale. Intelligente e dolcissima ha una sua triste storia d'amore finita nell'amarezza. Milla rimette di bianco la pastora, la carezza come un'agnella. E gli occhi della pastora diventano mansueti; è buona, docile, impara a cucire le camicine per il bambino e mugola un suo canto selvaggio. Così, quando la creatura nasce - muove figlio che la patria accoglie ed ama come quelli che hanno un padre - la donna ha perduto completamente la sua aria abulica e spaventata. Ha lo sguardo di una buona giumenta che lambisce i suoi piccoli nati. Ed ecco il miracolo: all'arrivarsi dell'infermiera che lo toglie il piccolo per custodirlo, ella si solleva e grida: «E mio è mio!». Sì, il figlio è suo, soltanto suo e della patria che glielo ha fatto nascere nel sorriso e nella gioia. La pastora è felice; Milla piange. Di gioia, oppure perché la vita non le ha dato la maternità?

TRE TEMPI, UNA MANIERA, di Fernando Ciferri - Villaggio Duca degli Abruzzi - Somalia Italiana A.O.I.

Schema: un giovane, durante una festa da ballo, s'innamora di una fanciulla. La corteggia e le dichiara il proprio amore. Nei giorni seguenti s'incontrano qualche volta comunicandosi quello che debbono dirsi per mezzo della donna di servizio. S'intromette nella vicenda un corteggiatore e ne nasce una baruffa. Ma la cosa fa rumore e giunge alle orecchie dei familiari, i quali finalmente acconsentono al fidanzamento e poi al matrimonio. - Primo tempo, secolo XVIII: festa da ballo a tempo di minuetto. Dichiarazione in rima di lirica. Incontri furtivi in chiesa. Comunicazioni attraverso la cameriera. Appuntamenti nel portico del convento. Bacio alla gonna, dato in ginocchio. Il corteggiatore ciccioso, con un colloquio nullantatore, provoca una baruffa che finisce con un duello alla spada. I genitori intervergono severamente. Fidanzamento burocratico. Dono di lei a lui: tabacchiera; di lui a lei: anello inciso. Per rimaner soli si ritirano in biblioteca. Matrimonio. - Secondo tempo, secolo XIX: festa da ballo a tempo di waltzer. Dichiarazione in rima di madrigale. Incontri furtivi ai giardini. Comunicazioni attraverso il cocchiere. Appuntamenti nel giardino dell'educandato. Bacio alla mano, con inchino. Il corteggiatore vivevax, con un colloquio 'spiritoso', provoca una baruffa che finisce con un duello alla pistola. I genitori intervergono con calcolo. Fidanzamento sentimentale. Dono di lei a lui: orologio da tasca; di lui a lei: anello con grossa pietra. Scusa per rimaner soli: studio del ricamo. Matrimonio. - Terzo tempo, secolo XX: festa da ballo a suon di jazz. Dichiarazione per telefono. Incontri furtivi ai campi di tennis. Comunicazioni attraverso l'autista. Appuntamenti al campo sportivo. Bacio in bocca. Il corteggiatore gaga, con un colloquio insolente, provoca una baruffa che finisce con una partita a pugni. I genitori intervergono indulgenti. Fidanzamento spicciatino. Dono di lei a lui: penna stilografica; dono di lui a lei: brillantino. Corse per le stanze al fine di rimaner soli. Matrimonio.

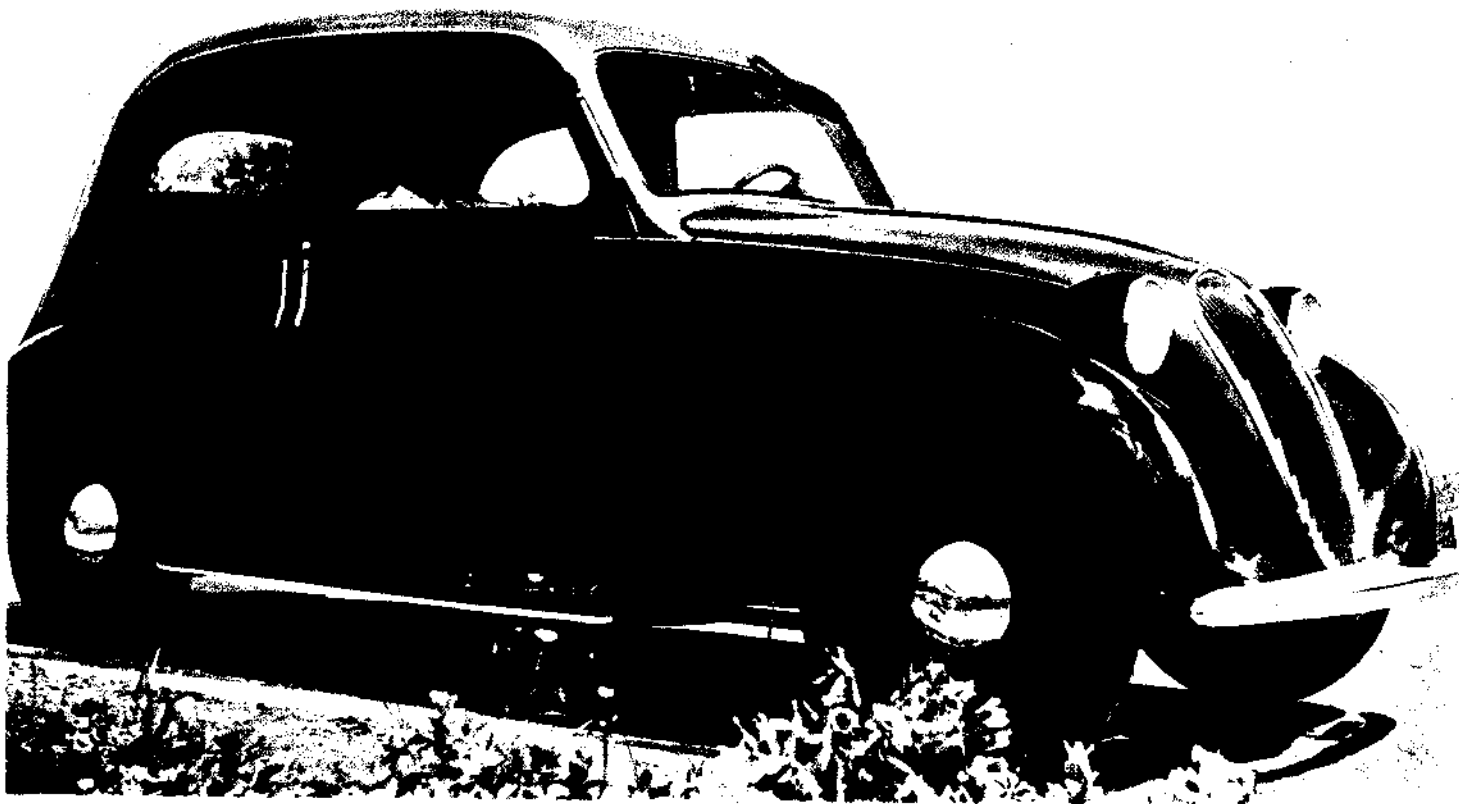


Della produzione spetta occuparsi ai produttori; e a controllare i produttori e le loro idee provvedono ottimamente appositi organi di Governo. Ma il film resta pur sempre una tipica 'opera di collaborazione'; e suggerimenti, spunti, trovate, possono sempre essere utilmente e disinteressatamente offerti ai creatori di opere cinematografiche, se non altro come semplici 'suggeritori'. Per arrivare bene a Z è necessario, tante volte, partire da A; ossia magari da un punto lontanissimo, ma che contenga 'in nuce' il motivo e la direzione del viaggio. Oggi che la produzione nazionale si avvia a realizzare un ritmo di forte lavoro, non sarà del tutto sprecato un apporto - sia pure indiretto e generico - del pubblico italiano alle fortune della 'sua' cinematografia.

**FIAT**



**CILINDRATA 1100  
AERODINAMICA**



## **LA NUOVA BALILLA**

Cristalli SECURIT

**Più di 105 Km. all'ora. - Meno di 9 litri  
per 100 Km. - Valvole in testa, testata d'alluminio.  
Sospensione anteriore speciale a ruote indipendenti.  
Guida con comando indipendente alle due ruote.**





# GIUOCHI E CONCORSI

La soluzione dei giochi deve pervenire alla Redazione di CINEMA (Sezione 'Giochi e Concorsi', via Lazzaro Spallanzani 1-a, Roma) non oltre il 15 luglio 1937 - XV. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina.

Vedi a pag. 503 notizie sul Concorso  
per il titolo italiano del film  
**Mademoiselle Docteur**

## REBUS

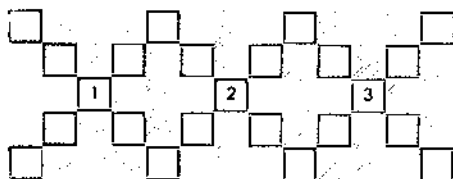
NSesseSI



(Aldo Parodi - Genova)

Il Concorso per il titolo italiano del film  
**Un Carnet de bal** (vedi numero 23  
pag. 459) - concorso che scade il 10 luglio  
prossimo - è dotato di un premio unico e in-  
divisibile di **L. 500.**

## IL FILM CELATO



Porre nel casellario una lettera per casella in modo da ottenere parlando a raggio, dalle caselle 1, 2, 3, verso l'esterno, parole di tre sillabe di significato dato. Per ogni numero si avranno quattro parole la cui definizione è data senza ordine alcuno; tocca al solutore sistemarle al loro posto esatto. A soluzione ultimata leggendo di seguito le sillabe contenute nelle caselle col numero si avrà il titolo di un noto film.

- 1 - «Questi...» son di Mario Mattioli - Ne «Il paradiso delle fanciulle» - Mobile armonioso - Le vedi nei film di Tarzan e in moltissimi documentari di cacce.
- 2 - Uno in «Come Don Chisciotte» l'altra in «Desiderio di re» - Assalirono «il Milionario» con cavoli e altro - Film di Flaherty - L'«Ultima...» con Camilla Horn.
- 3 - La malattia del sonno filmata - Film di Flaherty - La città de «I due sergenti» - Principessa in film.

(Aldo Parodi - Genova)

## IL REGISTA NASCOSTO

1		1501	Sinfonia di cuori
2		151	L'ultima prova
3		1200	La calunnia
4		100	La donna di picche
5		1100	Lo smemorato
6		8	Cavalleria
7		1001	Il mondo cambia
8		551	Femmina dei porti
9		1000	Robin Hood dell'Eldorado
10		1101	Ramona
11		2	Il Corsaro Nero
12		501	Darò un milione

Sistemare nelle caselle con un puntino, una lettera per casella, parole di dato significato. Scomporre i numeri arabi e porli nel casellario in modo da ottenere per ogni fila orizzontale il nome d'un interprete del film segnato a fianco. A soluzione ultimata in una colonna verticale si avrà il nome d'un noto regista.

1. Anfibia - 2. ...iacta est! (È così che si raggiunge il successo!) - 3. Superficie - 4. Donna in «Mosca... (Scianga!)» - 5. Logora tutto... anche le pellicole - 6. Bruciato - 7. Articolo per divo - 8. Amante celebre quanto «Giulietta...» - 9. Avea cent'occhi... certo a Wallace Beery sarebbe servito in «Gran Barnum» - 10. Dive - 11. Ne fanno Tarzan e la compagna nei loro films - 12. Adescamento.

(Aldo Parodi - Genova)

## BISENSO

Ivi si spoglia... si trucca e si riveste  
un regista del cinema italiano

(Aldo Parodi - Genova)

## REBUS

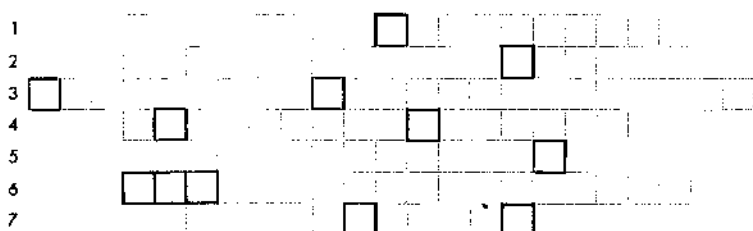
L  
I  
A C A

(Aldo Parodi - Genova)

Scrivere le soluzioni in inchiostro e con scrittura molto nitida. Tra i solutori de Il film celato e Robertayloriana saranno estratti a sorte due vincitori. Premi: due abbonamenti a 'Cinema'. La soluzione dei giochi pubblicati nel 24° fasc. apparirà nel 26° (25-7-1937-XV)

## "ROBERTAYLORIANA"

In ogni riga dello schema scrivere il titolo di un film interpretato da Robert Taylor con una attrice di cui diamo il nome. Negli schacchetti a bordo ingrossato si formerà il titolo di un altro film interpretato da Robert Taylor con Barbara Stanwyck.



1. Irene Dunne - 2. Greta Garbo - 3. Jean Parker - 4. Loretta Young - 5. Joan Crawford - 6. Jean Harlow - 7. Janet Gaynor.

(Luigi Ospici - Bologna)

## SOLUZIONE DEL GIOCO DEL N. 22

(25 maggio 1937-XV)

**LA DONNA FATTA A PEZZI** - Capelli e fronte: Myrna Loy; occhi e capelli: Joan Crawford; bocca, busto e braccia: Lily Damita; bacino e gambe: Jean Harlow.

**VINCITORE:** Luigi Galli - Castiglioncello (Livorno).

Dirrett. respons.: Dott. LUCIANO DE FEO

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

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



un fascicolo di

# sapere

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE ROMA 21 DICEMBRE 1933 XIV

CONTO CORRENTE POSTALE



ULRICO HOEPLI EDITORE - MILANO

in questo numero:

DA "LA CHIMERA" AL-

L' S. 35. (Marchetti)

ALIMENTAZIONE RAZIO-

NALE, LE PROTEINE

(Bizzarri)

FISICA DI CLEANTE (Festa)

XILOTECA CORMIO

(Colino-Pensa)

CURA DELLE MANI

(Abruzzini)

DALLA MONTAGNA AL

MONOLITO (Pieri)

COS'È IL CAMPO RO-

TANTE DI GALILEO

FERRARI (Zecher)

SPIONAGGIO INDU-

STRIALE (\*\*)

CINEMA E SCIENZA

OPERAZIONI IN A. O.

SUPPLEMENTO:

DIZIONARIO DELLE SCIENZE

PURE E APPLICATE (Gottardi)

NOVANTA ILLUSTRAZIONI

ATTUALITÀ - INFORMAZIONI -

SCIENZA DILETTIVELE - CONCORSI

CON PREMIO - CIBO

E TEMPO - LIBRI

UN NUMERO COSTA PUR L. 25

UN ANNO L. 40 - SEI MESI L. 22

## NON MUORE

La ricchezza del suo contenuto e la magnificenza della sua presentazione ed illustrazione lo mettono automaticamente a riparo della distruzione... Per gli abbonati e lettori cui preme

rilegare i fascicoli in volumi comprendenti mezza annata, con indici semestrali permettenti di rintracciare qualsiasi articolo o soggetto, la Casa Editrice Ulrico

Hoepli, Milano, ha creato eleganti copertine in mezza pelle e tela, titoli oro, al prezzo di L. 10 (ridotto a L. 8 per gli abbonati).

Dirigere commissioni e vaglia alla Casa Editrice Libreria

**ULRICO HOEPLI**

**MILANO - VIA BERCHET 1**

(CONTO CORRENTE POSTALE 3-32 MILANO)

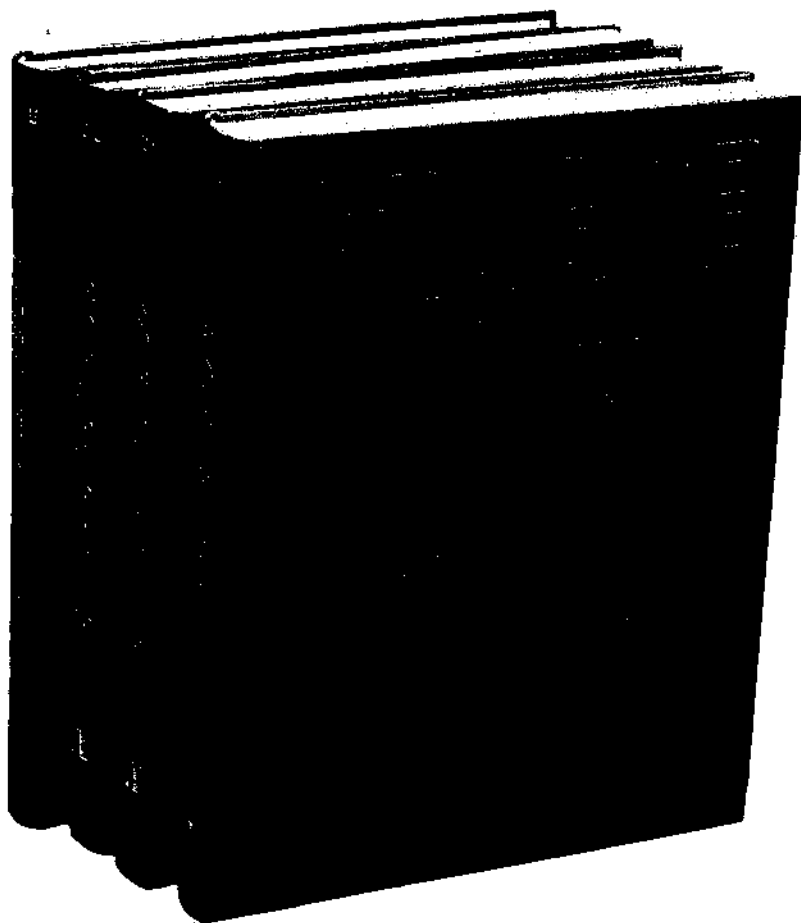
UN FASCICOLO COSTA L. 2,50

### CONDIZIONI D'ABBONAMENTO

Spedizione Italia : un anno L. 50, sei mesi L. 27,50  
in rotolo Estero: un anno L. 70, sei mesi L. 40,—

Spedizione Italia : un anno L. 55, sei mesi L. 30,—  
in busta Estero: un anno L. 80, sei mesi L. 45,—

*I primi quattro volumi semestrali di 'Sapere' (qui riprodotti) corrispondenti alle prime due annate - 1935 e 1936 - sono ancora disponibili in numero limitato di esemplari al prezzo di L. 50 cad. (rilegatura in mezza pelle e tela dec.)*



*Si riproduce fedelmente la personalità  
con mezzi meccanici perfetti.*

La più frequente e rappresentativa riproduzione della Vostra personalità è la lettera. Il mezzo meccanico impiegato, la macchina per scrivere, deve essere perfetto: userete, perciò, una Olivetti Portatile

# olivetti

ING. C. OLIVETTI E C., S. A. - IVREA

