

GINEMA



26

85 - Luglio 1937 - XV

Spazio in abbon. postale

ARTICOLI DI

MISTROLI - HATHAWAY - THEMAL - PUCCINI - CHIARINI

LEGGETE: "QUADRO!" e "SOTTOCENERE"

**DUE
LIRE**

NORMA
di Vincenzo Bellini

KOVANCINA
di Rimsky-Korsakof

FAUST
di Carlo Gounod

LUISA
di Gust. Charpentier

THAIS
di Giulio Massenet

LOHENGRIN
di Riccardo Wagner

DON CARLOS
di Giuseppe Verdi

LA FATA MALERBA
di Vittorio Gui

LA SAMARITANA
di Licinio Refice

ARIANNA A NASSO
di Riccardo Strauss

L'ELISIR D'AMORE
di Gaetano Donizetti

LE DONNE CURIOSE
di E. Wolf-Ferrari

ELAR **CARTELLONE** A. XV

DELLA STAGIONE LIRICA

COMPILATO SECONDO LE DIRETTIVE E CON L'APPROVAZIONE DELLA COMMISSIONE DI VIGILANZA SULLE RADIOAUDIZIONI

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

PRIMAVERA FIORENTINA
di Arrigo Pedrollo

LAMONACELLA 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

LA BOHÈME
di Giacomo Puccini

SALOMÈ
di Riccardo Strauss

PRIMAVERA
di Ottorino Respighi

CONSUELO
di Alfonso Ronzano

ERNANI
di Giuseppe Verdi

NOTTURNO ROMANTICO
di R. Pich Mangiagalli

IN TERRA DI LEGGENDA
di Ludovico Illica

IL BARBIERE DI SIVIGLIA
di Gioacchino Rossini

MADAME BUTTERFLY
di Giacomo Puccini

ADRIANA LECOUVREUR
di Francesco Cilea

LE PREZIOSE RIDICOLE
di Felice Lattuada

LA BELLA DORMENTE NEL BOSCO
di Ottorino Respighi

I CAVALIERI DI EKEBÙ
di Riccardo Zandonai

GIULIETTA E ROMEO
di Riccardo Zandonai

ISABEAU
di Pietro Mascagni

FEDORA
di Umberto Giordano

LA GRANCEOLA
di Adriano Lucidi

IL FESTINO
di G. F. Malipiero

LA GIARA
di Alfredo Casella

SPERDUTI NEL BUIO
di Stefano Denardi

MANON LESCAUT
di Giacomo Puccini

SIBERIA
di Umb. Giordano

IL TROVATORE
di Giuseppe Verdi

WALLY
di Alfredo Catalani

IRIS
di Pietro Mascagni

L'ORO DEL RENO
di Riccardo Wagner

Abbonatevi alle Radioaudizioni

Dal 19 luglio

da Roma ad Addis Abeba

4 volte per settimana con gli apparecchi della **ALA LITTORIA S. A.**

Partenza da Roma
ogni lunedì, martedì
giovedì, sabato.

Arrivo ad Asmara
il pom. mercoledì, giovedì
sabato, lunedì.

Arrivo ad Addis Abeba
il giovedì, venerdì
domenica, martedì.

Arrivo a Mogadiscio
il sabato e mercoledì.

● PER INFORMAZIONI RIVOLGERSI A TUTTE LE AGENZIE DI VIAGGI E ALLA DIREZIONE GENERALE DELLA SOCIETÀ AEROPORTO DEL LITTORIO - ROMA



ALA LITTORIA ROMA

CINEMA

quindicinale di divulgazione

FONDATA DA UERICO HOEPLI
Direttore: LUCIANO DE FEO

Pubblicazione mensile di "L'Espresso" inter-nazionale
e "L'Espresso" di Roma

Anno II, numero 11 - 25 Luglio 1967, XV

FASCICOLO 26

IN QUESTO NUMERO

Cinema gira	37
Editoriale	41
H. HATHAWAY Due settimane sotto le vele	42
M. MISSIROLI Giovanni dalle Bande Nere	43
H. J. THEMAL Duplice personalità	46
V. CARDINALI Il cinema per i rurali	47
G. PUCCINI Storia di un famoso operatore cinese	49
F. PASINETTI Venezia nel film e nella realtà	50
Quadrol	52
G. V.: Dalla pittura al film	56
Volti nuovi nel Cinema italiano	58
L. C.: Spezzoni	59
Sottocenere	61
Formato ridotto - Fotografia - Notizie tecniche - Galleria - Capo di Buona Speranza - Idee, spunti e «gags» - Giochi e concorsi	59-68

DIREZIONE, REDAZIONE E AMMINISTRAZIONE
ROMA, VIA LAZZARO SPALLANZANI 1 A
PUBBLICITÀ: G. Breschi - Pubblicità:
Milano, via Salvini, 10. Per Roma e Lazio:
Roma, via Lazzaro Spallanzani, 1-a

Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'Amministrazione del periodico, o anche presso le librerie Hoepli in Milano (via Berchet) e Roma (Largo Chigi), l'«Ufficio Periodici Hoepli» in Roma (Corso Vittorio Emanuele 21), le principali librerie e le agenzie dell'«Istituto Editoriale Scientifico».

ABBONAMENTI: Italia, Impero e Colonie, anno lire 40, semestre lire 22. Estero, anno lire 60, semestre lire 35.

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE

DUE LIRE

CINEMA GIRA



Victor Moore e Benah Bond, stanno preparando una scena del film Paramount "The years are so long". Ecco in un angolo, comodamente seduta in una poltrona, la segretaria assistente che controlla l'ingucchiatura e le battute del dialogo sul copione. Un elettricista in fondo sta piazzando una piccola lampada sopra la finestra per un effetto di luce, l'operatore regola la distanza di presa, il tecnico del suono piazza il microfono montato sulla cosiddetta "giraffa" sopra alla testa dell'attrice che deve parlare; mentre il regista Leo McCarey in attesa che il copione sia "tecnicamente pronto" controlla un disegno di un angolo di scena che lo scenografo gli presenta.

IN COPERTINA...

...Greta Garbo e Charles Boyer mentre si lira una scena di "MARTA WALEWSKA" (M. G. M.). In alto a sinistra due spots puntati sugli attori; all'altezza del candelabro un riflettore munito di diffusori; la colonna metallica a destra sostiene due schermi paraluce neri, atti a deviare opportunamente alcuni raggi luminosi in vista del miglior effetto fotografico.

IL FILM EDUCATIVO NEL MONDO

Silenziosa ma efficace, in una conquista lenta delle sue mèta, la cinematografia educativa procede nella sua azione. Ogni tanto le cifre giungono a indicare le tappe. Dalla Cina si comunica, infatti, che il Ministero dell'Educazione chiederà, secondo una deliberazione della quinta riunione annuale dell'Associazione Cinese per il Film Educativo, 20 mila dollari per la produzione di pellicole educative. In quella stessa seduta era stato deciso, fra l'altro, di promuovere l'introduzione del cinema educativo nelle scuole medie e primarie. A Cuba il Dipartimento dell'Agricoltura ha ordinato negli Stati Uniti otto film che saranno proiettati ai



Un quadro del più recente film di Fritz Lang "You Only Live Once" ("Per la vita e per la morte" nell'ediz. ital.). Fritz Lang dopo un periodo di natività a Hollywood, viene oggi contestato dai produttori americani. Ha già diretto due film e sta preparando un terzo. Il primo è "Fury" il cui successo è stato tale che per far la pubblicità al nome del regista, questi veniva chiamato Fritz Fury Lang. La protagonista di "You Only Live Once" che prodotta da Walter Wanger, è Sylvia Sydney che interpretò anche "Fury" e che interpreterà anche il terzo film di Lang. Accanto a lei è Henry Fonda che vediamo in questa scena con la rivoltella in mano.

farmers - eubani per dimostrar loro i vantaggi dei moderni metodi agricoli.

In Giertuania, nei primi due mesi di quest'anno, sono stati prodotti 140 film con scopi educativi generali (ce ne sono inoltre 125 in preparazione), 10 film per le scuole professionali (11 in preparazione), 5 film per le scuole professionali rurali (4 in preparazione), 96 film per Collegi ed Università (138 in preparazione). Nello stesso periodo di tempo sono

UN BELLISSIMO TRUCCO SCENOGRAFICO

Si sta girando una scena di "FOLLIE DI BROADWAY 1938", grande film coreografico-musicale della M. G. M. Il regista Roy del Ruth è fuori campo. Ha già dato gli ordini che gli attori si apprestano ad eseguire. Anche il tecnico della fotografia, William Daniels, se ne sta comodo, seduto nella sua poltrona, mentre i suoi assistenti e il vero e proprio operatore stanno caricando la pellicola nella macchina da presa. Sono in scena Eleanor Powell, Billy Gilbert, Charles Gorin, George Murphy e Buddy Ebsen. Se questa fotografia fosse tagliata un po' più sopra della biancheria stesa, vi sembrerebbe che la scena fosse ripresa in esterno naturale. E, infatti, la ricostruzione fatta in stabilimento, di questa strada in un quartiere popolare di New York, è stata fatta con tutte le regole: l'illuminazione è ben dosata e si può star sicuri che nessuno, durante la proiezione, si accorgerà del fondale: si, proprio di un fondale posto ad un certo punto della scena e, sul quale sono dipinte in prospettiva, le case della strada popolare e in fondo, i

stati consegnati 13.789 macchine da proiezione nelle scuole di educazione generale, 198 a Collegi, Università e Scuole per maestri, 51 a scuole tedesche all'estero. In totale: 14.048 macchine. Oltre alle macchine sono state distribuite 72.653 copie di film a formato ridotto, per un totale di circa 8.718.600 metri. Noto contributo a questo considerevole sviluppo della cinematografia educativa in Germania è dato dal fatto che ogni scolaro che non sia figlio di disoccupato o non appartenga a famiglia numerosa, paga un contributo di 25 pfenning a trimestre per l'acquisto di apparecchi e di film. Gli studenti delle scuole superiori pagano invece un marco a semestre per la produzione di film a carattere scientifico. A sua volta, il Ministero giapponese dell'Educazione, ha stanziato nel bilancio 1937-38 una somma di 220 mila yen, vale a dire 150 mila yen di più che nel passato bilancio, non soltanto per aumentare il numero degli apparecchi già esistenti, ma anche per rinnovarli dato che sono totalmente apparecchi 16 mm. muti. In Inghilterra, il numero degli apparecchi è salito a 650, di cui 140 in Scozia.

A PRESIDENTE DELLA F.I.P.R.E.S.C.I...

... l'Federazione Internazionale della Stampa Cinematografica) è stato eletto con voto unanime - dal VII Congresso tenutosi nei giorni scorsi a Parigi - Gherardo Casini, Direttore Generale della Stampa Italiana al Ministero per la Cultura Popolare. La scelta non poteva esser più felice: che il Casini dei problemi della stampa cinematografica è assiduo osservatore e conoscitore profondo. Nel Comitato esecutivo della Federazione - che si riunirà nel prossimo gennaio a San Remo - sono stati confermati i delegati italiani Luigi Chiarini e Attilio Fontana.

grattacieli di Wall Street. René Clair usò spesso, di fondali sui quali erano dipinti (vedi IL MILIONE) attaccapanni e biciclette. Lo scenografo si è forse ricordato, qui, delle prospettive delle scene secentesche dei Bibiena? Il paesaggio è veramente, alquanto diverso. Forse, se rinascessero diverrebbero scenografi per film dove la fantasia predomina nella creazione di paesaggi favolosi.



ITALIANI ALL'ESTERO

Il tecnico marchese Giancarlo Cappelli assunto nel 1929 dalla Cines nel reparto doppiaggio, più tardi montatore e coordinatore delle Riviste Cines, assistente alla regia (per TAMERÒ SEMPRE, FANNY, TRATTATO SCOMPARE), nelle doppie edizioni, fu richiesto nel 1933 dalla London Film in qualità di esperto di doppiaggio. Da allora ha svolto cospicua attività all'estero. È stato il primo organizzatore di tal genere di lavoro in Inghilterra, sorvegliando in questo senso ENRICO VIII, CATERINA DI RUSSIA e DON GIOVANNI. Dalla London alla Gaumont British con le stesse mansioni, poi alla Troplitz per organizzare le versioni straniere del DOMINATORE. Poi abbandona i doppiaggi per dedicarsi esclusivamente alla produzione. Capo montatore della Independent Producers per il film SKYLARK diretto da Thornton Freeland. Ma la sua attività più importante è quella di realizzatore di documenti presso la Ace Films Productions. Tra i suoi film: STEEL (600 m.), presentato con enorme successo all'Academy Cinema di Oxford Street, MISTY ISLANDS OF THE HIGHLANDS (600 m.). E ne sarebbero nati molti altri dalla capace immaginazione del

Cappelli: nonchè vennero le sanzioni, ed egli tornò in Italia. Lavoro efficace e molto lodato il suo, fatto su una base di finezza e di novità che ha molto interessato anche gli high-brows del Regno Unito. Notevole la vivezza di fantasia delle sue visioni, e il formidabile commando orchestrale di jazz d'avanguardia che egli ha felicemente aggiunto alle sue ISOLE FOSCHE.

ATTORI ITALIANI NUOVI

Abbiamo pubblicato nel fascicolo 23 una nota riguardante il soggetto e i caratteri del film L'ULTIMA NEMICA, alludendo all'interprete che costituirà la rivelazione del film; possiamo ora indicarne il nome: Giuliana Gianni, allieva del Centro Sperimentale di Cinematografia, prescelta dopo un difficile provino per il ruolo di particolare risalto drammatico-sentimentale. Il complesso dei collaboratori del film risulta così composto: regista Umberto Barbaro, sceneggiatura e dialoghi di Umberto Barbaro e Francesco Pasinetti, direttore di produzione Carlo J. Bassoli, scene di Vinicio Paladini, costumi di V. N. Novarese, operatore Mario Albertelli; interpreti Fosco Giachetti, Maria Denis, Giuliana Gianni, Alida



Durante la lavorazione de "I Lloyd di Londra", Freddie Bartholomew e Douglas Scott, inconsueti dell'eccezionale destino che li attende - quest'ultimo immerso nell'attesa - che Orazio Nelson all'età di dieci anni - fraternizzano con Montague Love, un prigioniero per quanto temibile l'impressione sempre meno delle avventure del libro del "Patriot" di Howard Pyle. (20th Century Fox)

Valli, Mario Pisu, Elna Lazzareschi, Carlo Lombardi, Enrico Ribulsi, Maria Luisa Mantovani, Oreste Fares, Guglielmo Sinaz, Gian Carlo Cappelli, Otello Toso. Il film verrà girato negli stabilimenti di Pissorno Tirrenia, e per la ripresa sono preventivati due mesi di lavorazione. L'azione si svolge in ben quarantuno ambienti, tra interni ed esterni che verranno girati a Roma e a Littoria.

nel maggio 1927. Primo scopo era anzi, e rimane, quello di coordinare le varie attività dell'industria nelle loro reciproche relazioni. Successivamente l'Accademia si propone di favorire il progresso delle arti e delle scienze connesse con la produzione, premiando i migliori risultati artistici; di promuovere l'efficienza industriale e mantenere al più alto livello il costume nel mondo del cinema; infine di condurre tutta una serie di ricerche tecniche.

I 270 fondatori di questa istituzione non immaginavano certo che i loro studi e lavori di « accademia » raggiungessero in dieci anni tanto successo. Il carattere disinteressato e puramente morale dell'opera loro, si è espresso l'anno passato con l'assegnare un premio speciale a David Wark Griffith, da tempo ritrattosi dalla cinematografia militante e postosi al di fuori di ogni rumore pubblicitario. In Griffith veniva premiato, quasi simbolicamente, quel fervore che anche nel cinema, come in ogni altro ramo dell'umana attività, è indispensabile per produrre veri ed efficaci progressi. L'Accademia è una

ACCADÉMIA PER LE SCIENZE E LE ARTI CINEMATOGRAFICHE

Sarà certo interessante anche per il pubblico italiano conoscere un po' della storia, breve ma già ricca ed intensa, della Accademia per le Scienze e le Arti cinematografiche, che ogni anno con i suoi premi per il miglior film, la migliore interpretazione, la migliore regia compie un'opera di segnalazione che tutto il mondo tiene d'occhio. Premi che acquistano tanto maggior valore, in quanto la scelta è affatto indipendente da ogni dato commerciale o di cassetta, da ogni suggestione od influenza del pubblico. Il pubblico, semmai, seguirà - come effettivamente ha mostrato di seguire - il giudizio espresso da un gruppo di autorevoli artisti sul lavoro e sul merito dei loro compagni. Ma questa del premio, se è la più nota e vistosa manifestazione dell'Accademia, non è certo né la sola né la principale di quelle per cui essa fu fondata



Walt Disney, l'artista più premiato dell'Accademia di Scienze e Arti Cinematografiche d'America (cinque volte di seguito, dal 1932 ad oggi) accoglie col sorriso col veterano matricola Jack Chertok, premiato quest'anno come il produttore del miglior cortometraggio, "Il pubblico paga". Disney regge con grande disinvoltura il premio, tenendolo colta sinistra; Chertok è imbarcato e sorride con qualche ritardato, mentre con la sua destra si tiene bene stretto, e appoggiato con cura al petto, l'importante gingillo. Quest'anno Disney è stato premiato per la Symphony "Il cugino di campagna". M.G.M.

TOGRAFIA (GENERALCINE) SENTA:

IL FEROCO SALADINO

**ANGELO MUSCO
ROSINA ANSELMI**

Regia di **MARIO BONNARD**

Sette figurine - nella vita di milioni di uomini

delle tre o quattro istituzioni mondiali che stanno a dimostrare come la cinematografia non sia soltanto quel mestiere «quella praticaccia» che taluni ancora si ostinano a credere.

LE MINIATURE...

...gli effetti speciali, del film HISTORY IS MADE AT NIGHT, diretto da Borzage per Wangler, sono opera di James Basevi, di origine italiana. Il Basevi è famoso quale collaboratore tecnico ai film: ha partecipato a numerose pellicole tra le quali: NATA PER DANZARE, SIMPATICA CANAGLIA, JULIETTA E ROMEO, SAN FRANCISCO, AMMUTINATI DEL BOUNTY, L'ULTIMO DEI PAGANI, SUI MARI DELLA CINA. A volte l'opera di uno di questi sconosciuti uomini di tecnica serve ad evitare spese e costruzioni complicate: le risorse sono basate sul trucco, più o meno semplice e i risultati dipendono dalla maggiore o minore abilità del tecnico che deve accordarsi soprattutto con lo scenografo, l'operatore e l'elettricista.

GRETA GARBO...

...ha lasciato William Daniels. C'era una persona a Hollywood che in ogni film, salvo uno, interpretato dalla Garbo laggiù, le era stato accanto: anzi, davanti; William Daniels, l'operatore. Oggi il binomio Greta-Daniels si è diviso; perché nell'ultimo film, MADAME WALEWSKA, è Karl Freund che fotografa la diva. Freund è stato, ai tempi del muto in Germania, un famoso operatore: TARTUFO, FAUSTO, L'ULTIMO UOMO di Murnau. VARIÉTÉ di Dupont e il documentario BERLINO di Ruttman sono stati fotografati da lui. Poi in America fu operatore di BACK STREET, e regista di mediocri film (tra cui LA MUMMIA). Ora la M.G.M. gli ha affidata la Garbo, anche in considerazione del fatto che in MARGHERITA GAUTHIER Freund era stato, per un certo tempo, collaboratore di Daniels.



Due foto di Clerk Geble in vacanza

TRA I FILM CHE VEDREMO QUEST'INVERNO



M. Dietrich con Herbert Marshall e Melvyn Douglas in 'Angelo' (Paramount)



Lorella Young in 'L'amore è novità' (Fox)



Rosina Anselmi in 'Il terrore Saladino' (Capitani)



Franco Coop e Camillo Pilotto in 'Gli ultimi giorni di Pompei' (Capitani)



Dolores del Rio in 'Femmina dei panni' (Columbia)



Annabella in 'Il manto rosso' (Fox)



L'ultima fotografia di Jean Harlow in 'Seretoga' (M. G. M.)



Wallace Beery e Warner Baxter in 'Il mercante di schiavi' (Fox)

CINES

STABILIMENT
CINEMATOGRAFICO

CINECITTÀ - ROMA

Un film della "Stagione d'Oro,"



WALLACE BEERY - WARNER BAXTER
ELIZABETH ALLAN - MICKEY ROONEY

IL MERCANTE DI SCHIAVI



Regia di TAY GARNETT

Un veliero fa rotta per i mari del Sud. È la nave dell'ultimo negriero. Guidato da una ciurma ribelle il vascello maledetto va col suo carico di carne umana verso un fosco destino. Ecco lo sfondo di questo potente dramma marinairesco.

25 Luglio
1957
XV

C I N E M A

26

È CERTO che una delle più importanti funzioni delle Mostre d'Arte è quella di portare a contatto del gran pubblico le opere dei migliori artisti che rappresentino gli orientamenti estetici e spirituali di un determinato momento storico.

Duplici funzione, dunque: di selezione e di diffusione. Una Mostra d'Arte Cinematografica non può, certamente, tener conto di questo secondo aspetto, in quanto per essa avviene l'inverso di quello che accade, appunto, per le Mostre, per esempio, di arti figurative. I film, cioè, non hanno bisogno di uno strumento apposito per questo contatto con la massa, in quanto la popolarità del cinema porta rapidamente a contatto con folle enormi le opere cinematografiche. Anzi, si può dire che una Mostra d'Arte limiti questo pubblico, e cioè segnali a un ambiente speciale di tecnici, di artisti e di amatori un certo numero di film. Va da sé, dunque, che una Mostra d'Arte Cinematografica, se non si vuole ridurre alla funzione di un qualsiasi cinematografo di prima visione, deve insistere particolarmente sulla selezione dei film ad essa presentati.

È il caso della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, che si svolge annualmente al Lido durante il mese di agosto. Il Conte Volpi di Misurata e Maraini intendono dare a questa Mostra un prestigio sempre maggiore. Non per nulla essa è legata ad una istituzione nobilissima come la Biennale d'Arti figurative. Ora, l'eccellenza di questa Mostra non dipende dal fatto che in essa si danno i film che verranno poi proiettati nella stagione successiva. Questa può essere un'attrattiva da un punto di vista puramente «gastronomico», come accade per le primizie; e non da un punto di vista artistico. Né tanto meno dalla proiezione in lingua originale, che oggi ormai non è più un'esclusiva veneziana; ed estranei sono anche, da un punto di vista artistico, il luogo elegante, mondano, bellissimo e tutto quel contorno che costituisce un interessante apporto ma su un piano esclusivamente turistico. Elementi questi tutti che vanno tenuti presenti e che si aggiungono a quelli interessanti, da un punto di vista pratico e finanziario, del ritrovarsi, in tale occasione, di uomini che al cinema danno la loro attività, sotto molteplici aspetti. Ma elementi tutti indipendenti dal fattore artistico che è, secondo me, quello che deve avere la preponderanza nelle manifestazioni veneziane.

Il Conte Volpi di Misurata e Antonio Maraini, che per la prossima Biennale hanno spinto la severità a limitare a 50 il numero degli artisti italiani invitati, dovrebbero mettere almeno un pizzico di tale intransigenza anche nella Mostra Cinematografica e dare alla Commissione che ammette o scarta i film disposizioni precise e draconiane. È vero che nel campo cinematografico trovare molti film che abbiano un alto livello artistico non è cosa facile. Ma, d'altro canto, è meglio piuttosto limitare il numero delle proiezioni che screditare la Mostra ammettendo lavori esclusivamente commerciali o, come si dice, di cassetta. Selezione severissima, dunque, e presentazione allo speciale pubblico veneziano di quei film che

la Mostra Cinematografica crede opportuno segnalare per il loro alto livello artistico.

Ciò va inteso nel senso che, oltre ai film - diremo così - riusciti, debbano essere presentati anche quelli che, pur potendo dar luogo a polemiche, discussioni e contrasti, rappresentino tendenze nuove e su un piano estetico: quelli che, con parola abusata, si potrebbero definire film d'avanguardia. Ma non in questo si esaurisce la funzione della Mostra. Essa ha carattere internazionale e deve, quindi, secondo me, dare un panorama, quanto più possibile completo, della produzione mondiale, facendo posto anche a quei Paesi che, pur non avendo un'industria sviluppata, producono spesso dei film di alto interesse artistico. E, dicendo interesse artistico, si vuol dire anche interesse morale e politico, in quanto il film d'arte rappresenta la civiltà di un determinato Paese. Il proporzionare, perciò, la partecipazione delle diverse Nazioni allo sviluppo dell'industria cinematografica delle stesse non sarebbe giusto e costituirebbe, in fondo, una ripetizione di quelle che sono le normali visioni cinematografiche durante l'annata. Qui ci deve essere una possibilità di sintesi e di confronto, per cui lo spettatore non deve rimanere sovraccaricato esclusivamente da un tipo di produzione a danno di altri.

Per raggiungere questo risultato occorre, secondo me, che nell'ammissione non si tenga alcun conto del gusto e delle preferenze del pubblico, perché la Mostra Cinematografica non è l'esercizio normale di un cinema, ma ha una funzione formativa ed educativa: deve, cioè, far da motore e non andare a rimorchio. A Venezia non bisogna preoccuparsi dei fiaschi e dei contrasti: (non se ne preoccuparono, giustamente, gli organizzatori delle prime due Mostre): se il pubblico reagisce a certe opere che gli vengono presentate, tanto peggio per lui. Vuol dire che le apprezzerà in ritardo, come spesso avviene per le manifestazioni artistiche. Qui si deve tener duro e, almeno in questa sede, considerare il cinematografo esclusivamente sotto il suo aspetto di settima arte, evitando, per quanto è possibile, le inframmettenze pubblicitarie e commerciali.

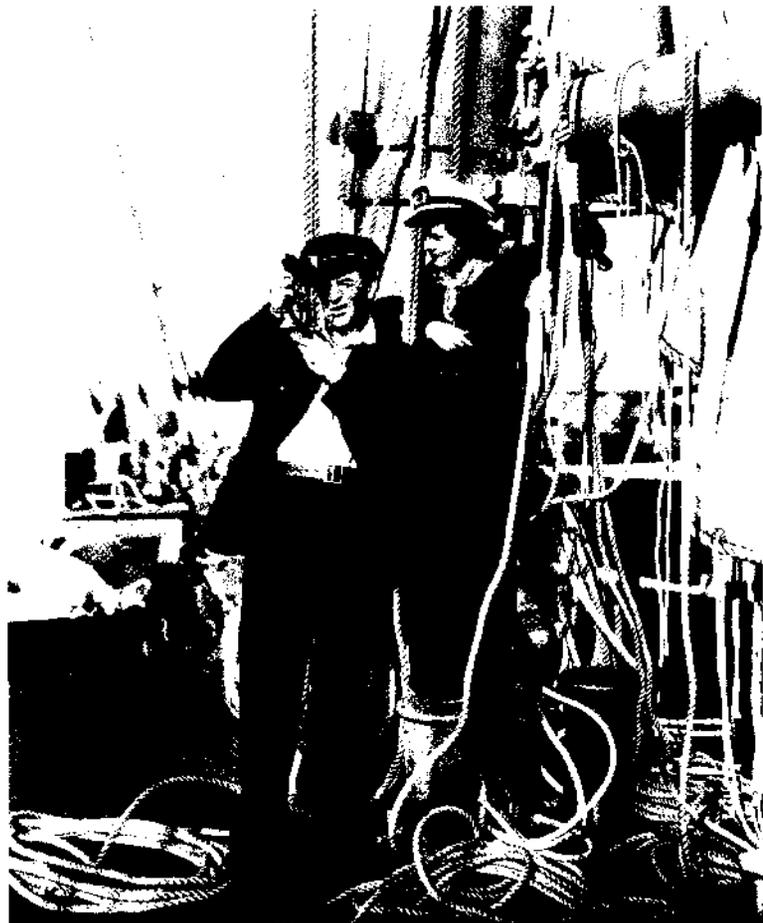
Per sottolineare questo carattere artistico della Mostra di Venezia e per riempire gli eventuali vuoti prodotti dalla maggiore severità, la Mostra di Venezia potrebbe organizzare delle manifestazioni complementari varie, che potrebbero andare da rievocazioni storiche ad illustrazioni delle principali figure del cinematografo (registi, attori, ecc.) e alla trattazione di singoli problemi, come il film politico, la scenografia, ecc. Insomma, la Mostra dovrebbe mettere in rilievo i film d'arte e i problemi artistici del film. Solo così potrà raggiungere quella autorità che le compete, data la sua importanza e l'ambiente in cui si svolge.

Molto è stato certamente fatto, ma molto ancora vi è da fare senza titubanza, senza indulgenza e, ciononostante, con la massima serenità e obiettività, che sono garanzia di una larga partecipazione internazionale.

LUIGI CHIARINI

**FUNZIONE
DI
VENEZIA**

DUE SETTIMANE SOTTO LE VELE



Gary Cooper e Olympe Bradna in 'Anime sul mare' (Paramount)

LA REALIZZAZIONE di un film marinaro costa più fatiche di quante se ne potrebbe figurare un regista sedentario. Non avendone mai diretti prima, io cominciai coll'accorgermi di questa circostanza non appena mi fu trasmesso l'incarico di fare ANIME SUL MARE per la Paramount. E io che avevo pensato - a suo tempo - che fare i LANCIERI DEL BENGALA era un affare spinoso! In confronto a questo, quello era un vero giochetto. Il primo piccolo problema che io incontrai, per es., fu che lo sciopero marittimo della costa del Pacifico stava continuando, e noi dovevamo portare in alto mare due velieri e manovrarli per due settimane. Ma questo non era che l'inizio. Alla fine ci procurammo due ciurme in completa concordia e tra tutte le navi commerciali che giacevano inoperose sulla costa noi soli spiegammo le vele e le stendemmo verso il mare aperto. E allora cominciarono veramente i nostri guai. La prima cosa che potemmo constatare fu che Hollywood e il mare non parlano lo stesso linguaggio. Perfino il suono di un fischietto produceva confusione, come scoprimmo quando il nostromo soffiò nel suo per la prima volta. Immediatamente tutti i giovanotti e le ragazze della Città del Cinema si posero tranquilli, smisero di parlare e divennero quieti come sorci. Difatti avevano creduto che l'aiuto regista avesse fischiato per imporre il silenzio. E quando l'aiuto regista fischiò per la prima ripresa, due marinai, pensando che fosse di nuovo il nostromo, fecero rimbombare la scala del cassero e cominciarono a lavorare davanti a Gary Cooper, George Raft, Frances Dee e Henry Wilcoxon, rovinando la scena. E poi ci fu un piccolo episodio che mise addirittura in lite il regista col capitano. Volendo un piccolo riflettore da porre sul ponte, chiesi al capitano di 'terzaruolare' la vela principale. Quindici minuti più tardi guardai, e vidi che stava là tranquilla, allargandosi al sole.

- Non sta per terzaruolare la sua grande vela? - domandai con un po' di fastidio al capitano.

- È già terzaruolata - rispose il capitano Adolph Schulz.

- Che cosa intende lei per terzaruolata? - ribattei incollerito. - Sta lì imperturbabile, grande come un tendone di circo.

- Oh, lei vuole ch'essa venga ritirata?

- Certo, voglio proprio questo.

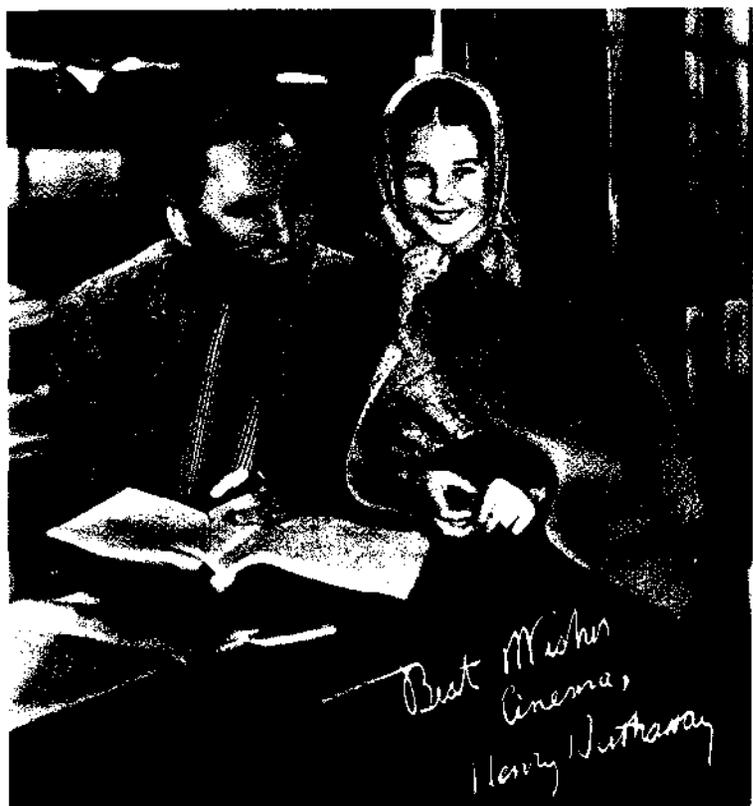
Il capitano soggignò. - Allora perché mi ha parlato in quel modo? - disse.

Henry Hathaway è oggi uno dei più quotati registi. La sua abilità fu messa in rilievo col film 'Lancieri del Bengala', ma sin prima di questo egli aveva diretto qualche film, 'Sensazione' e 'Rivelazione' con Gary Cooper, l'altro suo allievo di preferenza. Dopo i 'Lancieri' Hathaway ha diretto 'Giorno di prigioniero', 'Il gabbiano del piano inclinato' e 'Anime sul mare', di cui parla in questo articolo.

- Terzaruolare una vela vuol dire esattamente rimboccarne gli orli. - Dopo questo fatto io pensai che sarebbe stata una buona idea, per evitare ulteriori confusioni di lingue, quella di far parlare tanto alla gente del mare come a quella del cinema la lingua della terraferma, e chiesi al capitano di osservare questo invito nel governare la nave. Questo non gli piacque troppo. Succedeva infatti ch'egli ordinava ai suoi uomini di 'voltarla a destra' invece di 'metterla sopra tribordo', o qualcosa di simile, e si potevano vedere allora i suoi marinai gironzolare per eseguire i suoi ordini con smorfie molto marcate sul viso mentre il loro capitano ardeva di rabbia. Ma si guadagnò le mie lodi. Tra le altre difficoltà che incontrammo furono il cattivo tempo, il mal di mare e i gabbiani. Noi c'eravamo calmati per due giorni quando avemmo bisogno di vento e di mare mosso. E quando finalmente lo avemmo era tardi e metà della compagnia doveva prendere il treno per affari privati. Malgrado tutto io debbo elogiare Cooper, Raft, Wilcoxon e Frances Dee. Essi divennero tutti dei bravi marinai. Mentre il loro regista non fu così fortunato. E, oh, poi, i gabbiani! Noi stavamo facendo una ripresa a bordo della goletta *Lottie Carson*, e supponevamo di esserci spinti in mezzo all'oceano, dove un gabbiano sensibile non si spingerebbe mai. Sembrava invece che tutti i gabbiani di quelle parti fossero con noi, e che tutti volessero essere 'ripresi'. Hal Walker, l'aiuto regista, prese finalmente un paio di ceste di pane, le mise con sé in un motoscafo, adescò gli uccelli col cibo, mantenendosi a due miglia di distanza da noi e poté trattenerli là per tutto il tempo che noi giravamo.

Dopo, per trovare del pane per noi, il motoscafo, con me e altri a bordo, fu costretto a correre su e giù a tutto gas, e ad agitarsi senza rimedio per due ore, prima che un'altra nave venisse e ce ne prestasse un po'. Fummo tutti felici di tornare allo 'studio' e di rimettere piede sulla terraferma. Io credo di essere stato il più contento di tutti. Hathaway detesta il mare.

HENRY HATHAWAY



Hathaway con la piccola Virginia Weidler, interprete di 'Anime sul mare' (Paramount)

I CONDOTTIERI DALLE GIOVANNI DE' MEDICI DALLE BANDE NERE

SI nota da qualche tempo un risveglio di interesse per i condottieri italiani del Rinascimento.

Ed è giusto, perché i condottieri segnarono un

tentativo di milizia «nazionale» contro le compagnie di ventura straniere, capitanate da stranieri. Il fiorire dei condottieri sta fra la decadenza dei Comuni e le preponderanze straniere. Coincide cioè, con quel periodo della storia italiana, che si suol chiamare «Signorie e Principati». Col principio del secolo decimoquarto, se non prima, le milizie cittadine decadono per un complesso di ragioni tecniche, politiche e sociali. I signori, com'è naturale, si circondano di milizie proprie, personali. Pullulano, così, le compagnie di ventura, i capi delle quali sono presi «in condotta» da questo e da quello e che altrimenti trovano il modo di vivere di libera preda a danno di tutti. È il tempo del Duca Guarnieri, «nemico di Dio, di pietà e di misericordia», di Fra Moriale, del conte Lando, infine dell'Acuto. Sono compagnie tedesche, ungheresi, provenzali, inglesi, brettoni. Ma qua e là nuclei di cinquanta, cento lance italiane

si costituiscono e, infine, Alberico da Barbiano forma la prima compagnia italiana, detta di San Giorgio e muove, benedetto da Santa Caterina da Siena, contro le feroci milizie brettoni dell'antipapa Clemente VII. Entrano in giuoco, in questa prima formazione di una milizia italiana di mestiere, elementi religiosi ed elementi nazionali.

Il secolo XV, più particolarmente la prima metà, vede il massimo fiorire delle compagnie italiane. È il tempo di Attendolo Sforza, di Braccio da Montone, del Carmagnola; vengono poi Nicolò Piccinino, Francesco Sforza, Bartolomeo Colleoni, cui toccò, sulla piazza di S. Giovanni e Paolo a Venezia, la più bella statua equestre del mondo. Che in questo risveglio di interesse per i

condottieri italiani, la figura di Giovanni de' Medici eserciti un'attrattiva particolare, si comprende facilmente. Vi sono, prima di tutto, le sue qualità personali di capo di armati, che, a detta di un uomo dal freddo giudizio, il Guicciardini, aveva fatto concepire di lui ben alte speranze, quando egli venne a morte non ancora trentenne. Il Machiavelli, del Guicciardini tanto più entusiasta, aveva visto in lui un nuovo possibile *Principe*. Precisamente al Guicciardini egli scriveva nel marzo 1526 (lo stesso anno che, in novembre, doveva vedere la morte di Giovanni): «Pochi di fa si diceva per Firenze che il signor Giovanni de' Medici rizzava una bandiera di ventura per far guerra dove

condottiero, che era pur divenuto capo di Stato: Francesco Sforza, duca di Milano. Il male si era che adesso, le grandi potenze avevano imparato la strada d'Italia e anche un Francesco Sforza si sarebbe trovato imbarazzato a liberarsene. L'invasione, divenuta permanente, di Francia e Spagna nell'Italia divisa, segna il tramonto dei condottieri. Questi scompaiono di fronte ai grandi Stati stranieri, che si appoggiano sopra nuovi ordinamenti di fanterie numerose e agguerrite come le svizzere, i lanzichenecchi tedeschi, le truppe spagnuole.

L'uomo sul quale si erano concentrate tante speranze, le meritava. Si racconta che sul letto di morte — allorché, non ostante l'amputazione della gamba, la cancrena aveva invaso già il corpo — dicesse al frate che era venuto a confessarlo: «Padre, per esser io professore d'armi, son vissuto secondo il costume dei soldati, come anco avrei vissuto secondo quello de' religiosi, se avessi vestito l'abito che vestite voi». Insomma, contro il proverbio, l'abito in lui avrebbe fatto il monaco. Non c'è bisogno di giurare nell'antropologia e nella psichiatria della scuola penale positivista per rimanere scettici di fronte ad una affermazione simile, come ha fatto il Pieraccini nella sua opera, monumentale raccolta di materiali, su *I Medici di Cafaggiolo*. Una indole dalla nascita la portiamo tutti: quella di Giovanni de' Medici fu spiccatissima. E che l'eredità contrasse per qualche cosa fu la stessa madre ad affermarlo, quando egli era ancora proprio un bambino: «Egli è uno Sforza, tutto fuoco, armi e cavalli».

Il soprannome, col quale lo si chiama sempre, ha finito per velare alla coscienza immediata dei più l'albero genealogico di Giovanni, ch'era pure insigne tanto da parte paterna che materna. Suo padre, Giovanni «il Popolano» o «dei Popoleschi», aveva bensì, dopo la cacciata dei Medici del 1494, rinnegato il suo cognome; non per questo egli era meno il nepote — figlio di un figlio — di un fratello di Cosimo il Vecchio, «padre della Patria», e il cugino in secondo grado di Lorenzo il Magnifico. Questa, l'ascendenza



Firenze - Giovanni delle Bande Nere - Firenze. Uffizi (Allinari)

gli venisse meglio. Ciascuno credo che creda che fra gli italiani non ci sia capo a chi li soldati vadino più volentieri dietro, né di chi gli spagnuoli più dubitino, lo stimino più; ciascuno tiene ancora il signor Giovanni audace, impetuoso, di gran concetto, pigliatore di gran partiti: puossi adunque, ingrossando segretamente, fargli rizzare questa bandiera, mettendogli sotto quanti cavalli e quanti fanti si potesse più».

Si trattava, insomma, di creare un forte nucleo di esercito italiano, che dovesse in un primo tempo abbattere la preponderanza spagnuola (si era alla seconda «Leggenda santa», finita così miseramente) e subito dopo, mostrare i denti ai francesi. Così, almeno, sperava il Machiavelli. Il quale doveva certo pensare a un grande

«Condottieri» ha già avuto, in Germania, il battesimo di un trionfale successo. A Venezia vedremo il film nel prossimo agosto, accanto al suo grande gemello «Scipione l'Africano». Riuscirà altrettanto interessante per il nostro pubblico un quadro sintattico dell'epoca di Giovanni dalle Bande Nere, disegnato con mano esperta da Mario Missiroli. Come i lettori già sanno, — anche attraverso l'articolo di Luigi Chiarini apparso nei frontoni della stretta «fedeltà» storica, — il film è alla storia fedelissimo — ciò che più conta — il film è alla storia fedelissimo.

paterna di Giovanni. La madre, che ebbe Giovanni il Popolano per terzo marito, fu ben più celebre, personalmente, del padre, e di famiglia altrettanto illustre sebbene vi fosse entrata « par la main gauche ».

Che tipo fosse Caterina Storza, non occorre descrivere. Anche senza aver consultato i tre volumi della bella, compiutissima monografia dedicata da Pier Desiderio Pasolini, tutti hanno in mente una rappresentazione abbastanza viva della fiera virago, che, uccise il marito Riario, nepote di Sisto IV, seppelì, nonostante l'età giovanissima, rimettersi in possesso del piccolo Stato romagnolo, fece vendetta sanguinosa dell'uccisione del primo marito, e più ancora di quella del secondo (marito morganatico), il Feo, ben più teneramente amato; e infine tenne testa sino all'ultimo nella rocca di Forlì a Cesare Borgia col suo esercito francese. Anche strondata - come il Pasolini si adoperò - da tutte le leggende, belle e brutte (compresa quella del famoso gesto eternato dal Machiavelli - allorché, dopo l'uccisione del Riario, le minacciarono di fare altrettanto coi figli), la figura conserva tutto il suo picco, in quel Rinascimento italiano pur così abbondante di ritratti in piedi. Ed essa ha avuto anche la sorte - eccellente dal punto di vista della fama presso i posteri - di essere stata, dopo amata e temuta, compianta come una vittima (del Valentino e del degno padre): onde suonò il lamento famoso:

*Io vo' perder per battaglia
e morire con onore
ma 'l me dole ben d'Italia.*

*d'ogni duca e gran signor,
Non s'accorgon de l'errore!
Io son posta in mezzo al loco
Convien lor mandare il loco
se non fun bona pensata!
Scelta questa sconsolata
Caterina da Forlivo.*

Era il lamento spontaneo dell'Italia, invasa e calpestata dallo straniero:

*Tutto el mondo è spaventato
Come senton gridar Franza:
e d'Italia la possanza
par che sia profundato.*

Guardato con occhi di storico, Giovanni dalle Bande nere appare semplicemente un condottiero. La morte immatura gli vietò di mostrare, se li ebbe, quei disegni che gli attribuiva il Machiavelli nell'ardore del suo patriottismo.

Guerreggia per conto dei suoi parenti principeschi, Lorenzo duca d'Urbino e Leone X (alla morte di lui egli fece cambiare le « bande », cioè le insegne - bandiere, pennoni, nastri - delle sue truppe da bianche in nere).

Nel 1521 milita cogli spagnuoli - cui era allato Leone X - contro i francesi, nel 1522 passa ai francesi contro gli spagnuoli; nel 1523 ripassa agli imperiali; nel 1525 ritorna ancora ai servizi dei francesi.

La linea della sua condotta, in quanto non è puramente personale, è piuttosto familiare. Egli, cioè, segue le fortune di casa Medici. Le sue prime, o quasi prime, campagne sono quelle contro il della Rovere, alla conquista del ducato di Urbino per Lorenzo de' Medici: quegli cui è de-

dicato il *Principe* di Machiavelli, e che Michelangelo ritrasse nella statua del « Penseroso ». Più tardi, quando Leone X è cogli spagnuoli, anch'egli milita con loro: quando l'altro papa medico Clemente VII si unisce ai francesi anch'egli la altrettanto, anzi viene fatto capitano generale delle truppe papali.

Questa volta, per verità, si tratta della guerra della seconda « Lega santa », e non si deve negare il carattere di ultimo, disperato tentativo per l'indipendenza d'Italia contro il dominio spagnuolo. In questa guerra si tratta della libertà o della perpetua servitù d'Italia», scrisse il Giberti, datario di Clemente VII. La coscienza di una partita suprema per la nazione non mancava. Ma sta di fatto, che, per motivi esterni e per incapacità propria, non si lottava contro Spagna se non appoggiandosi a Francia, straniero contro straniero; e che, all'ultimo, ognuno degli staterelli italiani pensava a se stesso: tutto finiva in un mercato, come quello di Clemente VII con Carlo V a danno della libertà di Firenze.

Tuttavia, se Giovanni de' Medici fu principalmente un condottiero, non fu un condottiero qualunque. Innanzi tutto, grande coraggio personale, di chi faceva la guerra sul serio, e si gettava tutto allo sbaraglio: cosa non tanto ordinaria in tempi nei quali, come diceva l'Acuto, si faceva la guerra « per vivere, non per morire ». Nella campagna di Lombardia del 1521 (Giovanni, nato nel 1498, aveva allora ventitré anni) si rese celebre per la sua audacia al passaggio dell'Adda. Giova citare la magnifica prosa del Guicciardini:



Un'acquadratura di « Condottieri » di Luis Trenker

Soldati professionisti, Generali in incognito...

«Ma senza conforto di alcuno, stimolato dalla propria magnanimità, e sete grandissima della gloria, passò Giovanni dei Medici portato da un cavallo turco per la profondità dell'acqua nuotando insino all'altra riva». E seppe legarsi i soldati col fascino personale. Qui soccorre un altro grande scrittore, Pietro Aretino: «I soldati, oppressi da la fatica continua, da la penuria de le cose, da la tardità de le paghe, dai moti de le sue furie e da la frequenza del combattere, lo maledivano, lo biasternavano, lo dispregiavano, lo rifiutavano e lo rinegavano: intanto, dando l'arme, scordatisi ogni fastidio, facevano a gara in accrescergli gloria col proprio sangue».

Egli fu anche un innovatore militare. Seppe mettere in valore la cavalleria leggera, per servizi di informazioni e di rapidi attacchi, mentre la cavalleria pesante andava scomparendo. Fu il primo a usare l'uniforme uguale per tutti i soldati ed a volere che questi fossero puliti. Operò una accurata selezione nel reclutarli. In giovanissima età, aveva acquistato esperienza grande: famoso l'episodio, raccontato dal Bandello, quando il Machiavelli pensò vanamente più ore a ordinare una schiera secondo i suoi principii dell'Arte della guerra, finché Giovanni, che voleva andare a pranzo, in pochi minuti realizzò tutti i movimenti voluti dal teorico insignificante e uno violento po' più della media, non par da negare. L'episodio dell'uccisione dei due messi dell'Appiano, da lui sfidato a duello, è veramente deplorabile anche dati i tempi e non si riescono a trovare attenuanti plausibili. Il Guicciardini parla del suo «animo ferocissimo»; al che, tuttavia, bisogna osservare che la parola aveva allora significato più complesso, e si accoppiava con quella di virtù militare. Il Guicciardini medesimo osserva, che quell'ardito scaramucciare di Giovanni finiva per costare perdite non giovevoli «alla somma della guerra».

Ma, quando poi deve commemorarne la morte, nel novembre 1526, di ferita riportata combattendo contro i lanzichenecchi tedeschi - la lettera famosa dell'Aretino ha eternato il coraggio di Giovanni al taglio della gamba e gli ultimi momenti suoi - il Guicciardini termina con un elogio, che potremo far nostro. «Sebbene giovane di ventinove anni e di animo ferocissimo, la esperienza e la virtù erano superiori agli anni, e mitigandosi ogni giorno il fervore della età, e apparendo molti indizii espressi d'industria e di consiglio, si teneva per certo che presto avesse ad essere nella scienza militare famosissimo capitano».

È la verità. Ed è augurabile che questo rifiorire dell'interesse popolare per condottieri, promuova una serie di studi di carattere militare, che mettano nella giusta luce il valore nazionale di quelle milizie, che rappresentarono indubbiamente anche un tentativo di emancipazione dallo straniero. In ogni caso dimostrarono che in Italia l'antico valore non era spento.

MARIO MISSIROLI



«Il prigioniero di Zenda» di John Cromwell (Selznick)

AD HOLLYWOOD il capitano Richard von Opel ha organizzato una compagnia di soldati professionisti specializzati nei combattimenti cinematografici. L'idea gli venne quando, nel 1932, arrivò in America per le Olimpiadi di Los Angeles, lesse sui giornali che 65 uomini si erano feriti in alcune cariche di cavalleria mentre si girava un film. Egli, che appartene all'esercito austriaco, pensò che un gruppo di uomini, istruiti nelle più diverse forme di combattimento a piedi o a cavallo, avrebbero potuto essere di somma utilità nelle scene militari, ed ora, infatti, si annuncia che il regista John Cromwell li ha impiegati nel film IL PRIGIONIERO DI ZENDA. Durante le pause della lavorazione di questo film ha fatto molta impressione vedere che la compagnia del capitano Von Opel, al contrario delle altre comparse che si sparpagliavano in un disordine indescrivibile, si allontanava dagli stabilimenti in perfetta formazione militare.

Attualmente appartengono alla compagnia del capitano von Opel quasi cento uomini che sanno combattere nelle più diverse maniere, da Italiani, Tedeschi, Spagnoli, Inglesi o Americani. Essi sono tutti di età fra i 22 e i 27 anni, alti in media 1,70. Prima dell'arruolamento bisogna dimostrare di conoscere i manuali militari, di saper cavalcare per una discesa di 45 gradi e di aver familiarità con tutte le armi. La compagnia fa istruzione tre volte alla settimana, quattro ore al giorno quando non è impegnata per qualche scena. Ha una propria scuderia ed un proprio guardaroba fornito delle uniformi di tutti i Paesi. Così essa è sempre pronta ed allenata. Il vantaggio è evidente. Uno dei pesi più gravosi dell'organizzazione cinematografica è quello di mettere insieme il fabbisogno materiale ed umano per determinate scene. Man mano, nelle industrie più organizzate, si sono venuti creando per il materiale, uffici e magazzini specializzati, ma per gli uomini ancora nulla era stato realizzato. L'organizzazione di von Opel dà l'esempio di una possibile specializzazione umana che durante il lavoro riduce al minimo le perdite di tempo e il rischio dell'impreveduto.

Ma, come avviene, gli arruolati di von Opel non hanno nessuna voglia di restare quello che sono. Von Opel stesso ha infatti dichiarato che essi pos-

siedono qualità fisiche e culturali da poter tutti sostenere ruoli principali.

Intanto ad Hollywood, sempre nel campo militare, si è fatta una scoperta. Nella persona della controfigura di C. Aubrey Smith nel film IL PRIGIONIERO DI ZENDA è stato riconosciuto il Brigadier Generale inglese Reginald D. Napier-Raikies che si distingue nelle campagne africane. La controfigura, negli stabilimenti di Hollywood, viene non soltanto impiegata nelle scene pericolose ma anche per provare una certa azione e dar modo all'operatore di studiare il movimento della macchina da presa e agli elettricisti di sistemare le luci. (In Italia il metodo della controfigura è poco usato. L'abbiamo visto di recente impiegato da Biancoli, nella lavorazione del film STANOTTE ALLE 11, per gli attori Francesca Braggiotti e John Lodge). Si era notato che Smith, durante la prova anziché restarsene nel camerino, seguiva con molta attenzione quello che faceva la controfigura e se ne avvantaggiava nella sua successiva azione. Messo alle strette, egli rivelò l'identità della controfigura. Disse anche di aver incontrato il generale Napier-Raikies, di ritorno dall'Africa dove era stato governatore di una provincia in Nigeria, a Londra e di avergli offerto di seguirlo ad Hollywood vedendo che egli non riusciva ad assuefarsi alla vita civile. Così ad Hollywood il generale Napier-Raikies si è specializzato nel fare la controfigura dei generali, in attesa, egli ha affermato, di procurarsi quell'esperienza che gli permetterà, una volta tornato in patria, di essere utile alla cinematografia inglese.

A parte il fatto dell'identità del Napier-Raikies, siamo di fronte ad un caso molto interessante, già altre volte accennato: il caso di colui che nel cinematografo non riesce a ridare la «verità» - ma si potrebbe dire meglio l'effetto - della funzione o del mestiere che egli compie nella vita. Il generale Napier-Raikies, evidentemente, non ha potuto essere impiegato come generale vero in quella o in altre azioni cinematografiche e ha dovuto limitarsi a fare la controfigura. Rammentiamo che in questi giorni Camerini, per il film che sta dirigendo, ha tentato di portare alla macchina da presa un vero metropolitano ed un vero controllore d'autobus e vi ha dovuto rinunciare perché risultavano assolutamente falsi.

...veri Metropolitani e veri Controlleri

DUPLICI PERSONALITÀ

LA PIÙ GRANDE attrice di prosa, oggi, è forse Elisabeth Bergner, la quale conta anni di primato sul palcoscenico a Berlino, Londra e New-York. Ha fatto alcuni film, prodotti da Czinner (più che altro si tratta di teatro fotografato) e pur essendo eccellente, non ha avuto successo presso il grande pubblico. Greta Garbo, Isa Miranda, Marlene Dietrich sono grandi attrici anche loro, ma di valore artistico indubbiamente inferiore alla Bergner. Tuttavia al pubblico piacciono di più. Perché?

È il fascino, dicono, un certo non so che (non più *sex-appeal* per fortuna). Ma è difficile determinare in che cosa consista questo fascino. Bellezza non può essere, perché tanto la Dietrich quanto la Garbo non sono belle. Se esaminiamo il viso della Dietrich vediamo: un naso lungo che non mostra che raramente di profilo. Zigomi accentuati. Gli occhi, spesso socchiusi, che guardano al di là delle persone, che dicono di no, che sono seri anche quando sorride la bocca. Questa invece è volubile, viziosa. «Io mento» dice la sua bocca in un film, mentre gli occhi dicono: «Non so mentire. Guardami: sono una sante». Sono, insomma, due elementi contrari in quel viso: Bocca voluttuosa occhi santi.

La contraddizione fra bocca e occhi è evidente anche nel volto di Isa Miranda, ma al rovescio. Essa ha una bocca quasi da ragazzo, pura, che respinge ogni vizio. In lei sono gli occhi che tentano, invitano. Nella SIGNORA DI TUTTI si danno battaglia queste due tendenze. Se guardiamo Ann Harding vediamo che è più bella della Miranda e della Dietrich. In lei tutto è omogeneamente dolce, buono, puro. Essa piace, ma non entusiasma. Le mancano quei contrasti, così difficilmente definibili che producono l'attrazione misteriosa della Miranda o della Garbo. Con quest'ultima, però, la questione si fa più difficile. Poca gente rimane indifferente di fronte a lei. In generale viene ammirata o detestata. Pare la donna dei superlativi. La Garbo ha degli occhi tristi, rassegnati, che esprimono sofferenze passate e sembrano lontanissimi da questo mondo, e anche un po' critici. La sua bocca è severa, sembra non possa né baciare né sorridere. Un sorriso della Garbo, perciò, è un regalo piacevolmente sorprendente in quel viso, e, raro ed estraneo a lei, spesso vicino al pianto, ci entusiasma più del frequente riso anche se molto

più bello, di altre attrici. Volto e corpo della Garbo sono di taglio maschile, nemmeno i suoi movimenti sono molto femmi-

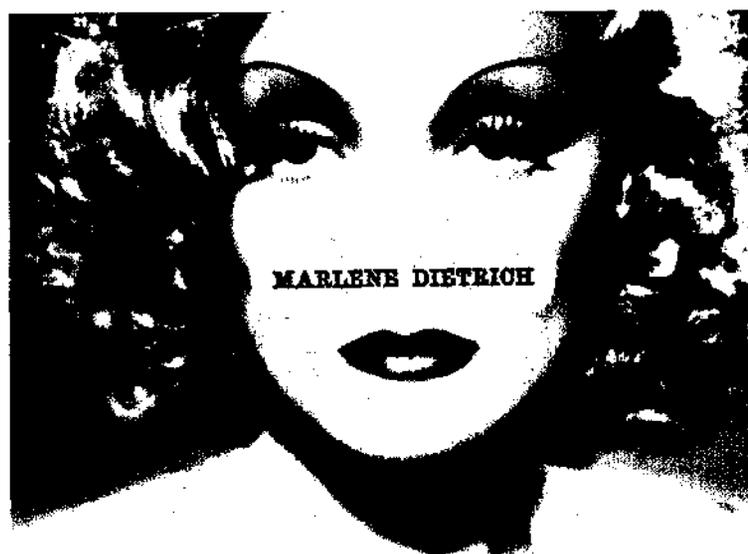
nili. Essa non è donna da abbandonarsi all'uomo che ama. Ma nel film la Garbo si abbandona all'uomo che ama ed è appunto

il contrasto fra la sua natura e ciò che essa fa che ci sorprende ed interessa inconsciamente. Se non ci fosse questo contrasto, se essa fosse una donna dai tratti e movimenti femminili, pur avendo le stesse o maggiori qualità d'attrice, non sarebbe mai diventata 'la Garbo'. I suoi ammiratori ne ammirano la suprema femminilità, per quanto ne abbia meno di quasi tutte le altre attrici. Ma solo nella Garbo è evidente e così piacevole, perché... per la stessa ragione che noi ammiriamo maggiormente un quadro fatto da un bambino che non fatto da una persona adulta. Il quadro del bambino ci entusiasma perché sappiamo chiaramente che non era da aspettarsi. La femminilità della Garbo ci entusiasma perché sentiamo inconsciamente che non è da aspettarsi.

C'è molta gente, però, che non può soffrire la Garbo. Essi sentono quel contrasto e ciò li mette in disagio. La preferirebbero nella sua vera natura: con quei modi bruschi, a contatto con una vita più rude ed elementare, col *pullover* di lana grossa come appare in ANNA CHRISTIE, film che convertì molti suoi nemici e nel quale quel contrasto del suo carattere era molto indebolito.

Anche per altri attori si potrebbe far vedere che il loro successo è dovuto non solo al loro valore artistico inoppugnabile ma anche a qualche paradosso esistente nella loro natura. Fra gli attori maschili Leslie Howard, per esempio, si contrappone bene alla Garbo. Quasi tenero e dolce di occhi e bocca, l'uomo' sorprende in lui. Oppure Charles Laughton, che sembra creato per la parte del debole, effeminato Nerone del SEGNO DELLA CROCE e fu un superbo 'uomo di ferro' nella FAMIGLIA BARRETT nella TRAGEDIA DEL BOUNTY, ecc. Il Nerone era certamente più vicino alla sua natura, ma come uomo di ferro egli ha più successo, appunto per il contrasto fra Laughton-Uomo e Laughton-Attore. Ma i grandi attori del cinema di oggi non lo sono solo per l'arte ma per l'interesse che la loro individualità ha potuto svegliare nel pubblico. È un danno alla causa dell'arte questo, ma spiegabile per la più immediata vicinanza fra schermo e pubblico al confronto col teatro di prosa. Forse il film plastico-parlato riuscirà a ridare al vero attore di valore quella risonanza che nel film d'adesso viene così largamente assorbita dagli attori in cui contrasta una duplice personalità.

H. J. THEMAL





rurali in attesa di uno spettacolo del cinema ambulante

IL CINEMA PER I RURALI

GIORNI OR SONO un avvenimento insolito ha fatto affollare le piazze di alcuni piccoli centri del Milanese e della Ciociaria: era giunto un autofurgone nuovo nuovo, intorno al quale avevano fatto ressa subito, pieni di ingenua curiosità, i bimbi di quei rurali. Essi seguivano attentamente tutto quanto facevano gli uomini arrivati con l'autofurgone ed osservavano le macchine e gli altri oggetti che costoro andavano scaricando e disponendo qua e là. La piazza era gremita, tutta la popolazione del villaggio e delle fattorie circostanti era raccolta intorno all'autofurgone e finalmente anche i fanciulli sapevano, per i discorsi uditi, che cosa si preparava: quella grande tela bianca, quella macchina che proiettava un fascio di luce vivissima, tutti quegli ordigni strani, che i forestieri maneggiavano con tanta familiarità, erano il cinematografo.

Ad un tratto le poche lampade dell'illuminazione pubblica si spengono, la tela s'illumina e si anima di figure in movimento, mentre il brusio della folla si tace e una voce proveniente chi sa da dove - dalla macchina? dalla tela? - risuona in tutta la piazza: la prima rappresentazione cinematografica nel villaggio X del Milanese o della Ciociaria è incominciata.

Quasi tutti i piccoli centri rurali italiani, ed anche non pochi dei maggiori, sono privi di cinematografo; ingenti masse popolari sfuggono ancora all'influenza di questo potente strumento di propagan-

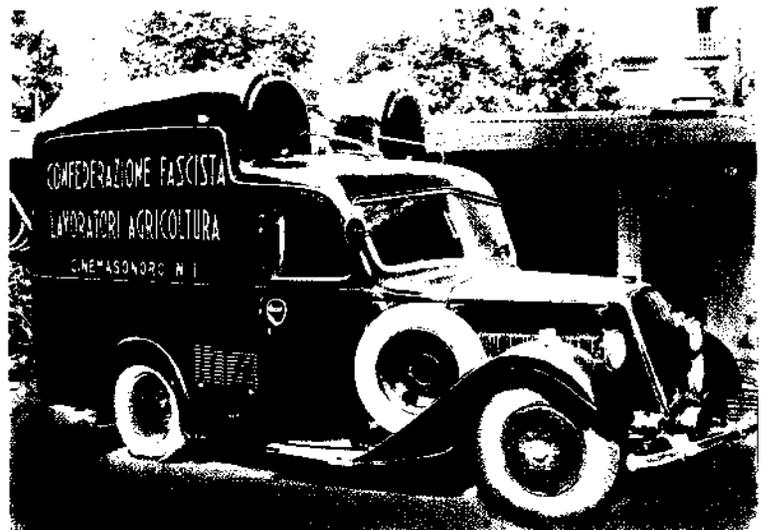
da, di educazione e di pubblico diletto. Si sa che l'Istituto Nazionale Luce ha organizzato un servizio di autofurgoni, al fine di riempire le troppe lacune esistenti nella rete delle sale cinematografiche. Ciò che invece non si sa ancora, è che di cotesta situazione si è preoccupata altresì la Confederazione Fascista dei Lavoratori dell'Agricoltura, la quale rappresenta e organizza proprio quelle masse rurali che meno conoscono il cinematografo. Non poteva sfuggire, agli organizzatori sindacali dei lavoratori agricoli, l'importanza che avrebbe assunto - oltre che dal punto di vista politico sotto l'aspetto educativo e quello istruttivo - l'ingresso del cinema tra i contadini. Era questo un terreno vergine, sul quale si poteva svolgere un fecondo lavoro, allo scopo di elevare - secondo le direttive del Regime - le condizioni morali e intellettuali dei contadini stessi e migliorarne le cognizioni e le capacità professionali. Sotto questo punto di vista il cinematografo appariva come più efficace mezzo di integrazione del vasto e multiforme programma di propaganda della

C.F.L.A. e, in particolar modo, dei corsi professionali per i contadini da essa istituiti.

Occorreva provvedere e si è provveduto. La Confederazione ha fatto apprestare dei veloci autofurgoni, simili a quelli dell'Istituto Luce e forniti di tutto quando occorre alla proiezione di film (macchina da proiezione sonora, schermo smontabile, motore per la produzione di energia elettrica, poiché molti centri rurali ne sono privi, ecc.). Così sono entrati in funzione finora quattro autofurgoni, ai quali se ne aggiungeranno in seguito altri quattro, poiché i primi esperimenti - effettuati, come si è detto, nel Milanese e in Ciociaria - hanno dato risultati veramente lusinghieri: i rurali sono accorsi in massa alle proiezioni e le hanno seguite con il più vivo interesse, commentando a lungo, nei giorni successivi, quanto avevano avuto occasione di vedere; segno questo della profonda impressione riportata e nuova conferma dell'immenso potere di suggestione del cinematografo.

Dal Milanese e dalla Ciociaria gli autofurgoni della C.F.L.A. muoveranno per diverse direzioni, secondo un itinerario che comprende i centri rurali di tutte le regioni italiane. Un autofurgone risiederà permanentemente in Sicilia, un altro in Sardegna.

Compito dei cinema ambulanti è di portarsi nei centri in cui si svolgono i corsi professionali per i contadini e di proiettare film istruttivi, riguardanti gli argomenti dei corsi stessi: come la motoaratura, le concimazioni, l'impiego dei fertilizzanti, la risicoltura, la floro-frutticoltura, la coltivazione delle piante erbacee industriali (canapa, tabacco ecc.), l'olivicoltura, la viticoltura e la cerealicoltura in genere. Ma i programmi dei cinema ambulanti della C.F.L.A. non sono limitati a questi film di carattere istruttivo professionale: essi vengono opportunamente integrati - ai fini della propaganda fascista - da film di attualità sulle manifestazioni del Regime e di illustrazione delle sue grandi opere in ogni campo e delle innumerevoli provvidenze attuate a favore dei lavoratori.



Il primo cinema ambulante per i rurali

Cotesti spettacoli, destinati particolarmente alle località in cui si svolgono i corsi professionali per i contadini, saranno ripetuti, però anche in altri centri, in accordo con le locali sezioni del Dopolavoro e nei giorni consacrati alle manifestazioni rurali, oltre che presso le scuole agrarie e le scuole rurali.

L'iniziativa della C.F.L.A. è, senza dubbio, bella e utile e potrà essere vantaggiosamente ripresa — ai fini dell'istruzione professionale dei lavoratori — da altre associazioni sindacali. È evidente che il problema finanziario e quello organizzativo non sono tali da preoccupare un grande istituto quale è una Confederazione. Più difficile si presenta, invece, il problema dei programmi. La C.F.L.A. lo sta risolvendo in due modi: da un lato, chiedendo i film di attualità e di propaganda fascista all'Istituto Luce, naturalmente, e quelli di carattere istruttivo a quelli di vari centri preposti a tale compito; dall'altro, accingendosi a produrne per proprio conto. Difatti, a cura del servizio di propaganda della Confederazione, si stanno elaborando alcuni film di carattere documentario, relativi a certi fondamentali aspetti e problemi dell'agricoltura italiana, quali la bonifica (nel suo complesso significato di redenzione della terra e della stirpe), la compartecipazione collettiva (sistema di conduzione agricola adottato nel Mantovano e a Maccarese e prossimo ad essere sperimentato anche nell'interno della Sicilia), la campagna risicola e l'impiego della mano d'opera femminile nella monda del riso (argomento di grande interesse sociale, il quale offre l'occasione di illustrare le molte provvidenze del Regime a favore delle mondine), la casa rurale-tipo (problema posto dal Fascismo all'ordine del giorno della Nazione, per la tutela della stirpe e la dignità del lavoro agricolo) e l'applicazione della meccanica agraria (film elaborato in accordo e con la collaborazione tecnica dell'Istituto di Tecnica e Meccanica Agraria).

Altri film di carattere istruttivo ed educativo, in corso di elaborazione, saranno destinati esclusivamente alla propaganda tra le massaie rurali. Essi avranno per argomento l'avicoltura, l'igiene, la cura della casa e del bambino.

Un altro esperimento — il quale interesserà anche, e in modo particolare, tutti i cineasti italiani — è allo studio presso la C.F.L.A.: la produzione di film di carattere artistico, i quali avranno per ambiente il campo, i vigneti italiani e saranno interpretati esclusivamente da rurali. Tenui vicende animeranno questi film, i quali,



Mondine al lavoro in risaia (da un documentario)

però, nella descrizione dei luoghi, dei costumi, delle condizioni locali, avranno valore documentario. Essi saranno realizzati sotto la guida del dirigente il servizio di propaganda della Confederazione e con la collaborazione, per le rispettive materie, di tecnici agricoli della Confederazione stessa e di tecnici del cinema.

Due di cotesti film sono entrati già nella prima fase di elaborazione e tra pochi mesi potranno essere proiettati. Saranno due corti metraggi sonori e parlati, di circa cinquecento metri ciascuno ed a passo normale.

Il primo avrà per ambiente la risaia durante la campagna di monda. I luoghi, la fatica delle mondine, i nidi organizzati per i figli di queste lavoratrici, si prestano ad una descrizione viva e colorita di indubbio interesse documentario ed artistico, il quale sarà accresciuto dalla piana narrazione della vicenda. Danze e canti locali saranno opportunamente inseriti in questo come nell'altro film, con il concorso artistico e folcloristico dei gruppi delle Massaie rurali.

L'elemento muliebre predominerà in que-

'Compito dei cinema ambulanti è di portarsi nei centri in cui si svolgono i corsi professionali per i contadini e di proiettarvi film istruttivi, riguardanti gli argomenti dei corsi stessi. Ma i programmi dei cinema ambulanti ai fini della propaganda fascista della C. F. L. A. vengono opportunamente integrati dai film di attualità sulle manifestazioni del Regime e sulle innumerevoli provvidenze attuate a favore dei lavoratori'

sto film, specchio fedele dell'annuale invasione femminile della risaia. La scelta delle interpreti non è stata troppo difficile, poiché abbondano tra le mondine ragazze belle, fotogeniche ed intelligenti. Durante la campagna di monda, queste lavoratrici sogliono organizzare per loro diletto, nei giorni di festa, recite all'aperto su palcoscenici improvvisati, dimostrando insieme ad una viva passione per l'arte, istintive qualità di attrici. Questo fatto ha facilitato il compito degli organizzatori del film e semplificherà anche, indubbiamente, la loro fatica allorché si inizieranno le riprese. Così sono state scelte per le parti principali alcune ragazze, le quali, alla bellezza di tipo schiettamente rurale e italiano, accoppiano rimarchevoli qualità di intelligenza e di recitazione.

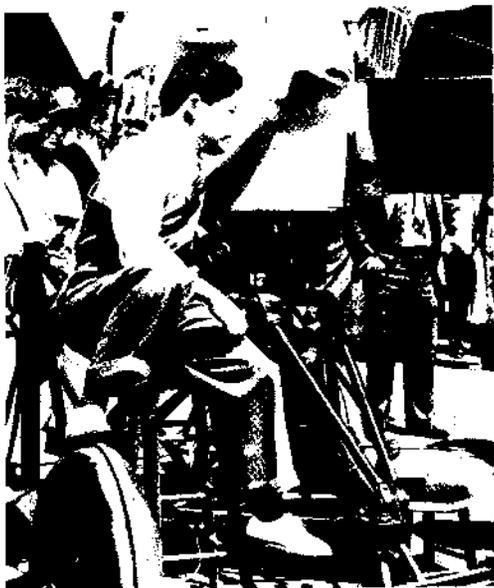
L'elemento maschile predominerà invece nel secondo film, il quale si svolgerà sul Tavoliere delle Puglie ed illustrerà la vita di quei rurali laboriosi e fecondi, buoni combattenti di due grandi battaglie di pace e di civiltà: la battaglia del grano e quella demografica. Anche gli interpreti di questo film saranno scelti esclusivamente tra i contadini del luogo.

Non intendiamo riaprire la polemica su l'impiego e il rendimento degli attori professionali e di quelli improvvisati, ma è certo che per film di cotesto genere occorre gente istintiva e sincera, del luogo e del mestiere, anche per non far ridere il pubblico a cui i film stessi sono destinati: pubblico che se ne intende e che scoprirebbe subito gli artifici anche del miglior attore camuffato da rurale. E chi sa che dal gruppo degli ingenui interpreti dei primi film rurali — dalle belle mondine della Valle Padana o dai forti contadini del Tavoliere — non esca l'attrice o l'attore di domani per Cinecittà.

VITTORIO CARDINALI

STORIA DI UN FAMOSO OPERATORE CINESE

JAMES WONG HOWE: a prima vista non si sa chi sia. Ma se poi si fruga nella memoria, si ricorderà non solo di aver notato quel nome curioso nelle didascalie, per es., di VIVA VILLAL, ma anche di aver visto il suo volto schiacciato in qualche fotografia dei 'mentre si gira'. Se ne pubblicano ovunque: e i più notati sono forse quelli dove figura, accanto alla lucidissima 'camera' e agli americani in camicia che l'attorniano, lo sguardo obliquo ma bonario d'un cinese. A forza di vederlo, si comincia a sapere che a Hollywood uno degli assi della fotografia si chiama Wong Howe ed è cinese. Dopo tanto preambolo, anche quelli che non lo conoscevano, amerranno di sapere la sua storia. Un cinese che, rompendola con tradizioni secolari e gloriosissime, si occupa di macchine e di prodigi tecnici! Un cinese che in America non si nasconde nell'ombra equivoca di bottegucce dall'insegna variopinta, come invece dopo tanti film credevamo ciecamente. Perbacco! sentiamo un po' come ha fatto.



È bello partire lentamente da lontano, all'uso degli apologhi orientali. Mezzo secolo fa, un ferroviere di Pasco, piccolo paese dello stato di Washington, saldò un conto del droghiere con un maialino. Il creditore era Wong How, mercante cinese, un superstite di quei battaglioni di operai cinesi portati negli Stati Uniti per costruire le strade ferrate lungo la costa del Pacifico. Da cosa nasce cosa; e dal maialino del ferroviere nacque, grazie all'abilità del signor Wong, un allevamento di maiali, un grosso e fortunato allevamento. Così James nacque nell'agiatezza, e a 18 anni poté concretare il suo desiderio di viaggiare e di studiare cose aeronautiche.

Cambiò il suo nome: Wong Tung Jim, in quello più americano di James Wong Howe. Viaggiò mezza America e si fermò a Los Angeles. La sua educazione aviatoria era appena in embrione, quando incontrò un antico compagno di scuola che gli parlò con calore delle meraviglie dell'allora nascente industria del cinema. Powers, il compagno, era un operatore, e certo un parlatore suadente: così il cinesino abbandonò gli acroplani e ottenne di poter far parte, come subalterno dei subalterni, di un reparto tecnico in una Casa di Hollywood. Cinese; ma ricco: e le porte gli si aprivano con una certa facilità. Guadagnava poco - 10 dollari la settimana; ma intanto, mentre i denari paterni scomparivano a poco a poco dalle sue tasche, egli poteva, con un certo sussiego, mante-

nersi da sé. E ormai le reti di Hollywood lo avevano accalappiato in pieno.

La sua funzione, allora, consisteva nel pulire e nel sorvegliare le macchine della Casa; e trovò che una simile sorveglianza andava esercitata senza risparmio. Gli era affidata in quei giorni la macchina di De Mille. De Mille girava il giorno, e la notte lasciava nel set la 'camera'. La scena principale costruita in quell'occasione, manco a farlo apposta, era un lussuoso gabinetto da toilette. Wong Howe vi si recava di notte, e s'avvolgeva nella seta allora allora lasciata dalle 'stelle' del film. Dormiva come un papa, diciamo pure come un Gran Mandarino. Le 'camere' cinematografiche lo affascinavano, lo ipnotizzavano; approfittando della sua umile mansione, egli vi si attaccava come un rampicante, giungeva a mantenere con quegli oggetti freddi e miracolosi una consuetudine quasi umana. Solitario e silenzioso, coltivava e conservava solo quell'amicizia. Egli viveva nel turbinoso ambiente come a occhi chiusi, vedendo e notando solo le avventure e i minimi movimenti delle 'sue' macchine. Così era giunto perfino a saperle smontare e rimontare al buio. Non chiedeva più soldi al padre - volendo un giorno lasciarlo di sasso con un grande inatteso mutamento. Risparmiava qualcosa; e finalmente poté comprarsi una macchina fotografica Graflex 5 x 7 (da un rigattiere cinese!). Si mise a fotografare i compagni di lavoro - e mentre quelli gli ridevano sul muso magari amabilmente («ecco la nuova mania del cinesino muto!»), il savio Wong studiava un mucchio di effetti speciali di luce e d'obiettivo, adottando le lampade smesse e inoperose dello 'studio'. Non solo: si mise a vendere le sue fotografie: si capisce, egli fotografava le 'stelle'. Anzi Mary Miles Minter, 'stellissima' dell'epoca, incuriosita dagli armetti del ragazzino, lo sfidò: «fatemi un provino con una macchina cinematografica, se siete capace». Settimo cielo! Così bene riuscì il provino, che di punto in bianco il cinese ventenne divenne operatore, con assistenti al suo servizio. Il suo primo film fu interpretato dalla sua bene-

fattrice - ed era un soggetto arioso e stimolante: IL SENTIERO DEL PINO SOLITARIO, rifatto poi tanto abilmente ai nostri giorni. Trionfo. Wong Howe rivoluzionò i metodi correnti adoprati dai colleghi. La Paramount che aveva trascurato un tale portento per un paio d'anni, seppe però tenercelo. Gli offrì un contratto molto ricco - il più ricco e uno dei primi offerti a un operatore. Dopo parecchi anni di lampante lavoro, egli si prese le prime vacanze. Andò in Cina, pieno di denaro e d'amore per la sconosciuta terra dei suoi avi. La riprese da tutte le parti, con la sua fiammante 'camera'. Un anno e mezzo vi rimase, felice e trasognato. Sempre zitto, sempre con gli occhi - semichiusi per natura - aperti al massimo onde vedere e osservare anche le cose più piccole.

Al suo ritorno trovò la rivoluzione. Era arrivato l'anmazza-sette: il sonoro. Wong Howe si vide in disgrazia: tutti i colleghi avevano già fatto una seria pratica col nuovo pericoloso gingillo. Ma ci voleva altro per smontare un cinese caparbio come quello. E ricco. Fece un film coi suoi denari - parlato in giapponese. Poi si diede a studi solitari e ritirati. Tra il viaggio e le nuove avventure tecniche, il brav'uomo visse lontano da Hollywood per tre anni. Dopo - quando già un po' di sconforto lo stava assalendo - William K. Howard, un uomo celebre per il suo buon senso, si ricordò di lui quando stava per dirigere TRANSATLANTICO, e lo prese con sé. Ma in quel momento, non si sa come, Howe si trovava al verde più completo. I cinesi di Los Angeles, già un tempo orgogliosi di lui, gli prestarono 600 dollari. Ed egli poté munire la sua vecchia 'camera' degli obbiettivi e dei ritrovati di cui aveva bisogno. In breve tempo rifiorì la sua stella; e due anni or sono egli giunse in Inghilterra acclamato come «l'operatore meglio pagato tra quanti avessero mai calcato terra europea». Oggi naturalmente la frase continua a esser valida. E Howe, zitto zitto e scuro in viso come quindici anni fa, lavora con eleganza, fortuna e pazienza. Paziente come un gioielliere cinese.

GIANNI PUCCINI



Due foto di Wong Howe al lavoro IM. G. M.)

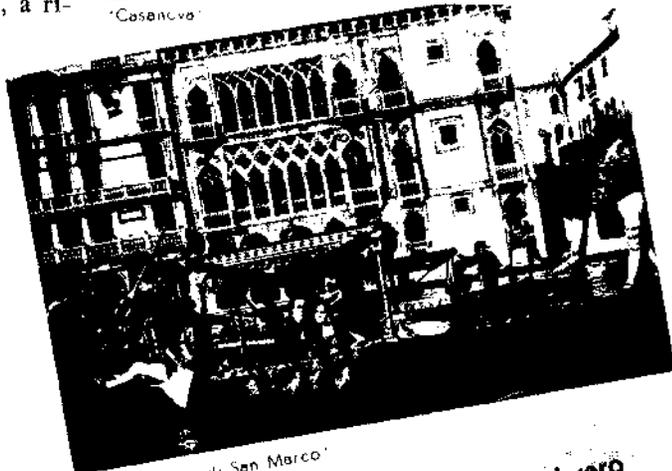
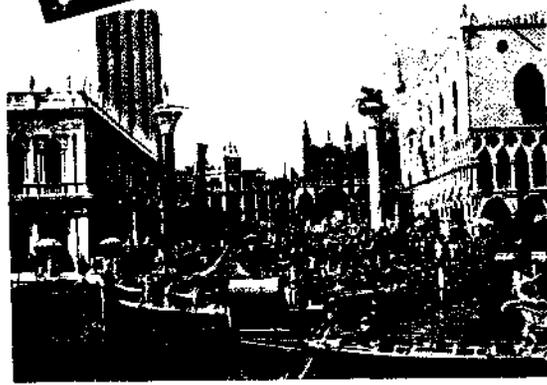
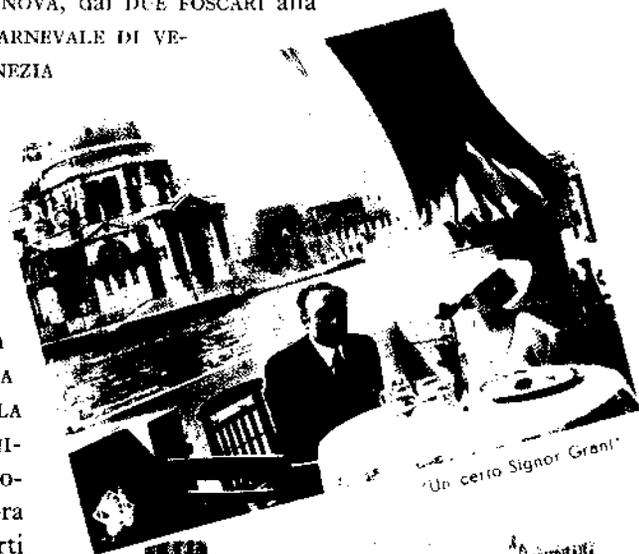
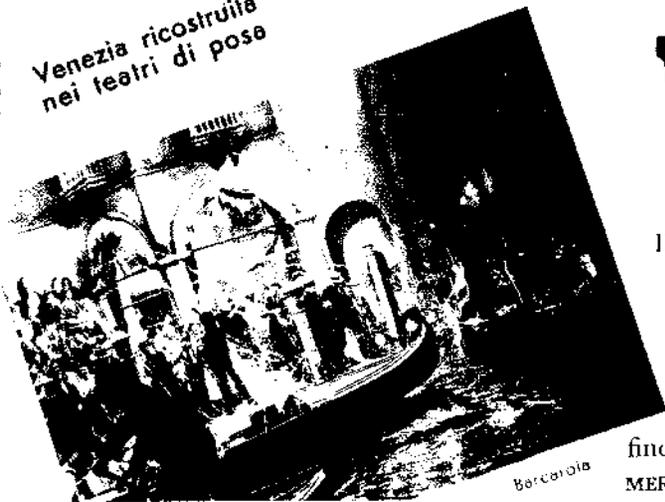
Venezia ricostruita
nei teatri di posa

VENEZIA NEL FILM E NELLA REALTÀ

DRAMMI DI SHAKESPEARE, romanzi storici e popolari, vicende immaginarie a sfondo veneziano, vennero portati sullo schermo. Dal MERCANTE DI VENEZIA a OTELLO, dal FORNARETTO al PONTE DEI SOSPIRI, dalle MEMORIE DI CASANOVA agli AMORI DI CASANOVA, dai DUE FOSCARDI alla CONGIURA DI SAN MARCO, dal CARNEVALE DI VENEZIA al CANTASTORIE DI VENEZIA

fino a LA GONDOLA DELLE CHIMERE, ESCAPE ME NEVER, UN CERTO SIGNOR GRAN, UNA CANZONE VA PER IL MONDO, LA CANZONE DEL SOLE, UNA NOTTE A VENEZIA, BARCAROLA. In alcuni Venezia è o vorrebbe essere la protagonista ambientale, in altri è di sfondo soltanto ad un episodio: tra questi ultimi ci sovengono MANCIA COMPETENTE, L'INFEDELE, VISSI D'ARTE, LA CONQUISTA DELL'AMERICA, ANNA KARENINA, nei quali Venezia appariva ricostruita approssimativamente: una trifora archiacuta, una gondola, due pali storti nell'acqua (e a Venezia i pali non sono mai storti). Ricordate il ridicolo albergo di MANCIA COMPETENTE, la pagoda in Laguna della CONQUISTA DELL'AMERICA, la Basilica di stile turco (e vorrebbe essere la Chiesa della Salute) di ANNA KARENINA? E questo è niente, ancora: nelle « fondamenta » gli scugnizzi fanno capriole e s'alza lontana una voce: Santa Lucia...

C'è chi si è limitato, nei film, a ritrarre di Venezia le vedute più note e in forma banale o, talvolta, raggiunta Venezia con l'intenzione di riportare qualche originale inquadratura, è ripartito senza aver fatto in tempo a scovare qualche nuovo dettaglio, come è accaduto a Czinner il quale però ha fatto ricostruire, per ESCAPE ME NEVER, un cortile veneziano con fedeltà tanto



Sta per aprirsi sulla Laguna la Mostra del Film. Mentre il grande pubblico internazionale si avvia a Venezia a vedere il Cinema, ecco come il Cinema ha veduto Venezia

Venezia del vero interpretata superficialmente

precisa quanto cortese: certo con fedeltà maggiore di quella usata dai tedeschi per OTELLO, o di quella applicata per la ricostruzione di un «angolo caratteristico» nella CANTANTE DELL'OPERA.

Nelle vicende che offre lo schermo, spesso i protagonisti fanno un viaggio e non dimenticano naturalmente di passare per Venezia: una inquadratura soltanto, allora: sempre la stessa, sbiadita, del volo dei colombi in piazza San Marco.

Due volte un regista tedesco, Lamprecht, diresse film a sfondo veneziano. Per quello in cui la Serenissima appariva parzialmente, vennero portati a Venezia, dalla Casa produttrice, attori, operatori e camion sonoro. Ma il regista non si preoccupò per quel film (UN CERTO SIGNOR GRAN) di cogliere motivi originali dalla città lagunare, bensì si limitò a ritrarre i luoghi consueti. Per BARCAROLA, palazzi, ponti e canali vennero ricostruiti in teatri di posa berlinesi e il risultato fu quello di una Venezia approssimativa e banale, laddove voleva essere verista. Non è sufficiente aver messo l'arco acuto o la trifora gotica per ritenersi soddisfatti di aver interpretato Venezia. Ed è senza dubbio ammirevole la costanza dimostrata dai registi di ogni nazione, nella scelta di due palazzi costruiti abbastanza di recente, in stile falso gotico, l'uno alla «Accademia», l'altro alla Salute, per sfondo a scene di film, anziché dei monumenti di Longhena, di Coducci, dei Lombardo, di Guglielmo dei Grigi, dello Scarpagnino, del Sansovino. Almeno andassero a ricercare, volendo il gotico ad ogni costo, Palazzo Ariani o Palazzo Orfei.

Venezia offre, invece, in moltissimi luoghi, inquadrature di «scenografia naturale» particolarmente adatti a costituire sfondi per scene di film. Occorre però avere la pazienza di cercarle, ma soprattutto possedere un intuito artistico e cinematografico ad un tempo, sostenuto da una certa dose di cultura.

Davvero Venezia non ha avuto fortuna, sullo schermo. Il cattivo gusto di produttori e di registi è stato il suo peggior nemico: come ogni veneziano del tempo antico «bon cortesan» è stata fin troppo ospitale e gentile, ma non ha rivelato i suoi segreti: i luoghi riposti, i ponti, le calli, i canali, i campi inaccessibili ai cineasti dallo sguardo superficiale.

FRANCESCO PASINETTI

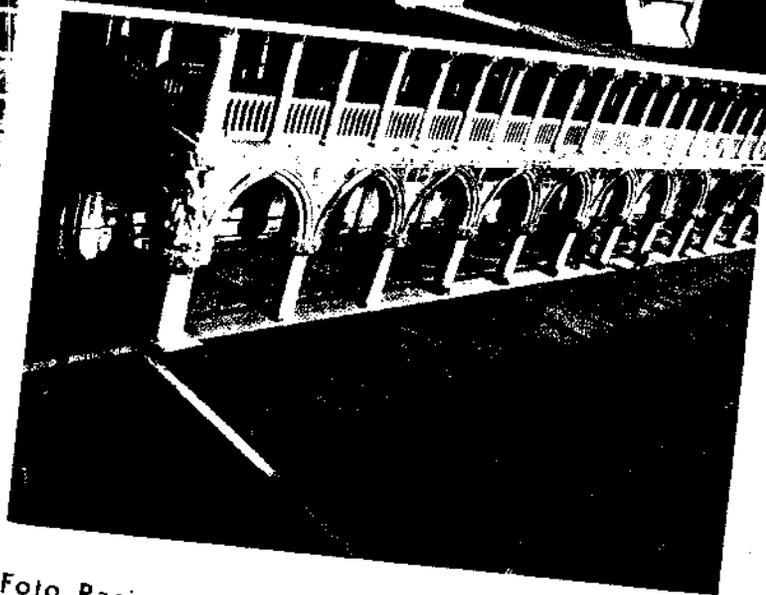
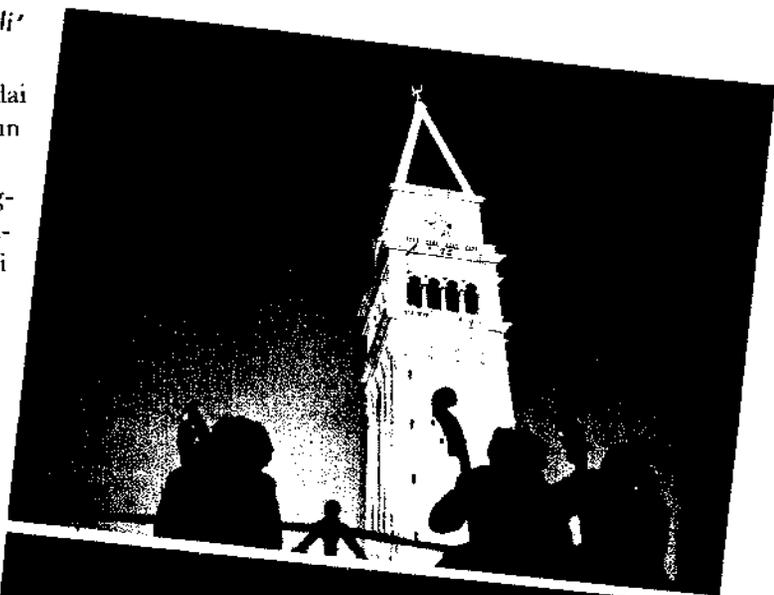


Foto Pasinetti



Fotografia da mandarsi con dedica personale a tutti i produttori in cerca di nuove attrici. Che cosa direbbero di questo provino? « Faccia insignificante, bruttina. Non potrà mai piacere al pubblico. Se somigliasse a Shirley Temple! Bruttina: ma non tanto da poter servire per parti di caratterista. È una ragazza normale qualunque. Che vada tranquillamente a scuola ». Benissimo. Non rimane se non da aggiungere che Samuel Goldwyn con questa ragazza dodicenne, Bonita Granville ha avuto un successo mondiale. Nel film *QUETRE*, essa interpreta con violenta sincerità la parte di una bambina cattiva ed intrigante. Non è né dolce, né caricaturale. Ha un viso perfettamente normale di scolarotta. Eppure basta vederla per ricordarla. Appunto perché talmente lontana dai tipi schematici della produzione comune, questa ragazza ha saputo conquistare il mondo.

★

Basil Wright, giovane autore di uno dei più ambiziosi e bei film documentari degli ultimi anni, *LA CANZONE DI CEYLON*, scrive in un articolo: « Recentemente hanno elevato la loro mèta filosofica. Il suono ha dato a loro delle lingue con cui possono disfarsi dei loro dolori, e hanno scoperto le capacità della canzone e della danza come antidoto contro i disastri. La loro danza in *Way out West* pone loro, con Chaplin, fra i pochi grandi mimi ». Chi sarà? Di chi parla? Nuova scoperta? No, si tratta invece di



Un tifoso del cinema ci domanda quale sia il posto più adatto per passar le vacanze. Senza dubbio il paese in cui una rivista cinematografica è stata in grado di rispondere a una lettrice: Ammiratrice di Robert Taylor. — Lei ci domanda che cosa sia successo del suo idolo e si lamenta di non veder più sullo schermo il suo bel viso maschio....

★

Le nazioni in colori naturali. Da un articolo della signorina Mary King Hunter, definita dalla rivista che pubblica il suo scritto come « probabilmente la più grande esperta di colori che esista al mondo », risulterebbe che ai temperamenti di certi popoli corrispondono certi determinati colori. Gli ebrei, i paria, i maomettani, gli indù, popoli depressi, sarebbero per il turchino napoleonico, colore « religioso » della speranza e della serenità. Invece: « Gli Italiani, i Francesi ed anche i Greci preferiscono i rossi e i rosa. Essi sono popoli sanguigni. L'amore è la loro vita. Il vino della vita — ricco, rosso, profondo ma instabile — oscilla tra le pallide sfumature del rosa e del giallo (gli amori più leggeri) e la porpora trionfale. Le razze britanniche e americane, e in generale tutti i popoli nordici, tendono invece agli azzurri chiari. Il loro temperamento è più freddo e austero, incline all'arte e alla letteratura, affezionato ai giuochi all'aperto ». Ma non è il caso di allarmarci, amici! Finché i popoli non si saranno decisi a diventare come sono nei film e nei cervelli di Hollywood, non ci sarà bisogno di produrre per ogni pellicola una versione a colori corrispondente al temperamento di essi popoli: in turchino napoleonico per gli indiani, in azzurro per i settentrionali e in rosa per gli appassionati Italiani.

★

Molta gente che non fa l'attore cinematografico potrebbe diventarlo felicemente di punto in bianco, dice il giornalista argentino Luis Alonso. « Intanto tra i registi ci sono alcune celebrità che meritano il titolo di grandi attori. Uno è Josef von Sternberg. Egli non è mai apparso dinanzi alla macchina da presa, però non c'è alcun dubbio che sia un attore consumato, e che possieda il magnetismo e gli attributi che caratterizzano i più famosi professionisti della recitazione... I suoi gesti compassati sono degni dell'arte indiscutibile di un John Barrymore... Un altro è Cecil B. De Mille. In tutti i suoi film è abitudine del grande regista interpretare quasi tutti ruoli principali per beneficio e guida degli attori.

« Tra le personalità mondiali di indubbio talento per la scena potrei citare il Presidente Roosevelt la cui grazia e distinzione sono paragonabili a quelle del povero Sir Guy Standing; Jimmy Walter, l'ex sindaco di New York, nel quale Fred Dattig, esperto della Paramount, vede una delle persone più dotate per recitare da lui conosciute in vent'anni di vita teatrale e cinematografica. Non c'è alcun dubbio che l'ex re di Spagna potrebbe essere una delle grandi attrazioni del cinema. Così pensa Mae West che gli offri il ruolo di protagonista in uno dei suoi film, naturalmente invano. E nessuno negherà che il Duca di Windsor potrebbe competere felicemente con la maggior parte dei grandi divi del cinema ».

★

« Un omettino svelto, con due occhi chiari e il berrettuccio bianco sull'occhio, si avvicinò a noi.

L'accompagnatore mi disse: — Questo è il celebre Gaudio! Non si trattava dunque di un personaggio finto, ma di un uomo vero. Uno dei nomi più illustri della cinematografia, vincitore di un premio mondiale. Si diventò subito amici. Gaudio fu felice di parlarmi nella sua lingua madre, che è anche la mia. In America da trent'anni, egli si è specializzato nella tecnica dell'obiettivo. È giudicato oggi il più grande fotografo del mondo.

— Qual'è precisamente la vostra mansione? — ho chiesto a Gaudio.

— Tutto quello che è scena, illuminazione dell'inquadratura, riflesso di ombre, manovra di macchina dipende da me. Io dispongo il quadro, mentre il direttore vigila l'azione.

Non c'è lampada, riverbero, colore, ombreggiatura che non passi sotto il controllo dispotico di questo grande pittore della celluloido. Egli crea le illusioni prospettiche e gli sfondi, fa sorgere e tramontare il sole, dà i riverberi al cielo, al mare, ai monti, perché si riflettano sulla faccia e sul dramma dei personaggi ». (V. Beonio Brocchieri nel *Corriere della Sera*).

Caro Cronista: qual'è precisamente la vostra mansione? Quella di scrivere sul cinematografo, evidentemente no.

★

I congressisti internazionali della *Fipresci*, riuniti in Parigi ai primi di luglio, furono invitati ad una serata in cui da « cinque minuti di lanterna magica » ad alcuni frammenti del *POTEMKIN* venivano cinematograficamente rievocati e riassunti 25 anni di cinematografia. Tra gli altri numeri, figuravano alcuni passaggi di un GIULIO CESARE, che i compilatori del programma, in difetto di una paternità più certa od a loro meglio nota, qualificavano come opera di « scuola italiana ». Leggetela come volete, la dicitura

GIULIO CESARE (scuola italiana)

torna in tutti i sensi.

E c'è ancora chi discute se il cinema sia arte! Si è giunti alla gara delle attribuzioni, come per i pezzi da museo, e tra gli esperti di cinema corre già un linguaggio da pinacoteca, da Galleria degli Uffizi, o da Louvre, o da Prado!

★

PARIGI, LUGLIO QUADRARO, APRILE « Al Padiglione del Cinema (Esposizione Internazionale) si ammira in un immenso plastico, la città teorica del cinematografo, coi suoi teatri, laboratori, stabilimenti stampa, depositi, magazzini, uffici, ecc. (Dalle riviste francesi).



Max Factor non è soltanto il capo truccatore di Hollywood, ma anche un fertilissimo epigrammista. E come succede spesso, i suoi detti non corrispondono sempre alle sue azioni. « Il caso fortunato che una donna somigli perfettamente ad un'attrice dello schermo, capita rarissimamente », ha detto il vecchio sapiente di Hollywood. « Succederà in un caso su 500.000! ». Tuttavia si è messo a truccare quattro contrefigure, che però (evidentemente) non sono state scelte fra due milioni di donne... Giacchè: avete mai visto quattro donne che somiglino meno di queste a Claudette Colbert, Joan Crawford, Greta Garbo e Mae West?

DRO!

Al critico pessimista e maligno, una rivista indiana di cinematografo segnala una specie di decalogo americano ad uso dei troppo zelanti frequentatori di club e di riunioni. Ecco in alcune massime:

— Asteniti dalle riunioni.
— Se ci vai, vacci in ritardo.
— Se il tempo non è bello, non pensar neppure di andarci.

— Se sei richiesto della tua opinione su un argomento d'importanza, rispondi che non hai nulla da dire.

Fai ciò che devi il più tardi possibile, o non lo far del tutto.

Morale per il critico indiano: fare l'indiano.

★

È ben noto che l'organizzazione industriale del cinema ha ormai raggiunto la perfezione. Negli archivi della Warner Bros, per esempio, si trovano circa 5000 soggetti, acquistati ma mai utilizzati e che rappresentano una spesa di circa 5 milioni di dollari.



Dopo aver acciuffato i nemici, i soldati cinesi si affrettano a legar loro con forti corde i pugni, così strettamente che si taglia la pelle dei polsi. L'atmosfera è carica di odio e di sofferenza. Viene fuori un giovanotto un borghese, sorridente, che non fa parte dell'azione, ma che ne è il supremo reggitore, e dice: «Ma no, voi esagerate! Basta accennare!». Sono cose, che, purtroppo, succedono soltanto al cinematografo.

Cinema educativo.

In questa commedia educativa, si vede Buster Keaton che interpreta la parte d'un gelataio. I suoi affari lo mettono in contatto con le due gemelle Brewster, di cui si innamora alternativamente. Seccato per questo suo confondere continuamente le due ragazze troppo uguali, Buster decide di ritirarsi totalmente dal mondo, finché, quindici anni dopo, si innamora di una ragazza che infine si rivela come una delle cinque gemelle Dionne. Va confessato che abbiamo tradotto male la parola «Educational» che in questo caso indica semplicemente il nome della Casa produttrice. Ma non importa.

★

«Quale differenza passa fra un «plop» e un «slop»? Fred MacAlpin, uno dei meno conosciuti e più efficaci interpreti dello schermo, dà la risposta con facilità. «I plop sono appunto i plop», egli risponde eruditamente, «mentre gli slop sono dei plop un poco unvidi».

«Plop» e «slop», «plo», «gi» e «uf» sono le basi dell'opera di MacAlpin, specialista sonoro dei cartoni animati della M.G.M. La funzione di MacAlpin è quella di produrre suoni convulsivi comici, che accompagnano le azioni dei personaggi disegnati: «uf» è l'esclamazione del piccolo Bosko quando cade sulla faccia, e «plo» vien fuori quando il piccolo Cheeser cade in un bicchiere di panna montata. L'ultimo successo del professor MacAlpin fu un «ahhh-ch», ideato apposta per il film NATALE DI PUP. Un «ahhh-ch» sarebbe, secondo

lui, il mezzo starnuto di un personaggio che sia sempre per starnutire, ma non raggiunge mai il completo «ahhh-ciuuuuu». Occorsero tre ore di arduo lavoro sperimentale per ottenere il rumore nel modo desiderato». (*Projectionists' Journal*)

★

Il Cinema superato.

È stato distribuito agli attori chiamati ad interpretare ROMEO E GIULIETTA a Venezia, il testo della tragedia nella traduzione di Paola Ojetti. La traduttrice ha compiuto l'opera sua ardua e delicata con rara nobiltà di stile e con perfetta rispondenza allo spirito del testo originale, al quale preventivamente Guido Salvini (regista) aveva operato i tagli necessari per eliminare la parte superflua e non adatta alle particolarissime condizioni nelle quali la tragedia deve essere eseguita. Perciò il numero degli atti da cinque è stato ridotto a due, e molti particolari che appesantiscono l'azione sono stati opportunamente tagliati. (*Gazzetta del Popolo*, 4 luglio 1937).

★

I fiorellini letterari della critica cinematografica.

Il dono evocativo di Abel Gance, questo genio delle folle, ovvero, come si dice, delle masse, che fanno di lui un demiurgo dello schermo come Balzac fu un demiurgo del romanzo, quella abilità straordinaria che gli permette di contrapporre un'egloga a una scena dantesca e di essere nella stessa scena il Victor Hugo della *Leggenda dei Secoli* e il Béranger delle *Canzoni d'amore*, raggiungono nel film *J'accuse* l'estrema vetta della perfezione. Un vero miracolo artistico». (*La Cinématographie française*).

Scritto molto bene. Ma che cosa faranno, poverini, se un giorno avranno da giudicare una cosa buona?

★

Quattro cinematografi australiani hanno installato - forse unici al mondo - «saloni per strilli» in favore delle mamme, le quali, da queste sale, possono vedere e sentire il film senza dar fastidio al resto del pubblico o essere costrette ad uscire quando il piccino fa le bizzie. Bellissima iniziativa! Ma per arrivare alla perfezione ci vorrebbero almeno altre tre sale separate: quella dei signori «che spiegano la trama alla moglie»; quella delle signore (che non vogliono levarsi il cappello); e quella dei giovanotti «che fanno i commenti spiritosi».

A proposito: e i locali per gli appuntamenti?

★

Detti memorabili. - «Tutte le chiacchiere intorno a certi miei colleghi, che sarebbero i «più bravi baciatori» dello schermo, sono un sacco di sciocchezze. I baci per lo schermo sono una cosa più impersonale che ordinarsi un panino imbottito» (*Ann Dvorak*).

«Durante i primi sette anni della mia carriera di danzatrice, non ho guadagnato un centesimo. Ma ero felice allora esattamente quanto lo sono adesso». (*Fleanor Powell*).

★

I produttori del film KOMMI DILER hanno ricevuto dalla censura le seguenti istruzioni:
«Accorciare in modo speciale le parti seguenti:
a) Strangolamento del padre da parte del protagonista;
b) Uccisione della figlia da parte della madre del protagonista»;

c) Uccisione della madre da parte del protagonista».

Crediamo tuttavia che un film così impostato, conserverà sempre, malgrado i tagli, di che contentare il pubblico più assetato di cinema (e di sangue).



«Sentite, stanotte ho fatto un sogno fortunato... Ho sognato di un ingegnere del suono che era anche musicista!... Giacché mi sono spesso domandato in che senso questi ingegneri sono più autorizzati a percepire i suoni che i loro concittadini. Dieci anni fa, una sera in cui andai a suonare Wagner, un mio amico mi disse gentilmente: «Sia che tu suoni il pianoforte o batta su una pentola, per me è perfettamente la stessa cosa...». Bene, quello lì nel frattempo è diventato ingegnere del suono. BÉTOVE, compositore francese.

★

È noto (se non lo è, ve lo notificiamo noi) che Herbert Spencer è uno dei più appassionati pescatori d'America: pescatore n. 1, come si dice sul posto. Ne approfitta una rivista newyorkese per girargli la seguente storiella:

Un ubbriaco, sorpreso di notte da un acquazzone, si rifugia sotto una porta. Si tratta d'una bottega di articoli sportivi, fregiata da una grande insegna in forma di pesce, con un amo in bocca ed una lenza attaccata all'amo. L'ubbriaco bussò alla porta, si mette a urlare come un energumeno. Finalmente, alla finestra soprastante, si affaccia il proprietario della bottega. - Per tutti i diavoli, cosa succede? che volete? - E l'ubbriaco, con larghi gesti: - Ritirate quell'amo! Il pesce ha abboccato!

EXTRA!

The Most Sensational Movie in all the World!



AUTHENTIC AND EXCLUSIVE

“HINDENBURG EXPLODES”

A COMPLETE MOVIE RECORD OF THE AIRSHIP DISASTER THAT STARTLED THE ENTIRE WORLD IN THIS BREATHTAKING FILM, THE WORLD'S LARGEST AIRSHIP BURSTS INTO FLAMES AND COLLAPSES IN CLOSEUP, BEFORE YOUR EYES!

“HINDENBURG EXPLODES” has been specially edited to deliver genuine details of unfolding events, and to include the following features:

16MM.	8MM.
Pathe-Cinema (100 ft.) 100 ft. \$1.00	Pathe-Cinema (100 ft.) 100 ft. \$1.00
Pathe-Cinema (200 ft.) 200 ft. \$1.50	Pathe-Cinema (200 ft.) 200 ft. \$1.50
Other Home Cinema Editions:	Other Home Cinema Editions:
100 ft. \$1.00	100 ft. \$1.00
200 ft. \$1.50	200 ft. \$1.50
300 ft. \$2.00	300 ft. \$2.00

Si poteva sperare che almeno il formato ridotto fosse ancora in quello stadio di ingenua purezza che corrisponderebbe alla sua statura infantile... Vedete invece, da questa inserzione pubblicitaria americana, come si è... ridotto anche il formato ridotto. Disastri in edizione di lusso! Nel regno del cinema, evidentemente, tutti i Paradisi sono Perduti.

IL RE È INNAMORATO...

DIO SALVI IL RE!

**FERNAND ..
GRAVET ...
JOAN
BLONDELL**

PRODUZIONE
MERWYN LEROY
DELLA
Warner Bros.



*il Re e la
Ballarina*

Warner Bros.

Warner Bros.



PAUL **M**UNI
IN "LA VITA DI
EMILIO **Z**OLA"

Warner Bros.

DALLA PITTURA AL FILM



'Kermesse eroica' di Feyder



'Le sei mogli di Enrico VIII'

TRE ANNI FA, il successo delle SEI MOGLI DI ENRICO VIII inaugurò una serie di biografie e fantasie storiche. Da allora le rievocazioni non si contano più. Il pubblico ha mostrato di accoglierle con entusiasmo, e i produttori ne hanno approfittato.

Fatte con molta cura nella messa in scena, nei costumi e nella ripresa; con altrettanto arditismo, generalmente, nei confronti della fedeltà storica, non si può dire tuttavia che non abbiano interessato anche gli spettatori particolarmente restii ad ammettere che la storia possa essere trasformata in fantasia o in romanzo.

In ogni modo, si può dire con sicurezza che taluni elementi di questi film, come le scenografie, i costumi, e l'ambiente, si avvicinano sempre più, e con gusto sempre più intelligente, alla realtà storica. A tale progresso, molto hanno contribuito le opere d'arte dell'epoca, che i registi cominciano ad osservare e studiare seriamente. I costumi della KERMESSA EROICA sono stati eseguiti sulle opere dei pittori fiamminghi, specie di Breughel il Giovane, che compare anche nel film, e di Bosch. ENRICO VIII fu ricalcato sullo stupendo ritratto di Holbein della Galleria Corsini di Roma, e tutti ricordano con quanta perfezione.

Ora la stessa Casa, lo stesso regista e il medesimo interprete di quel film, hanno finito un altro lavoro che presto vedremo sugli schermi italiani: L'ARTE E GLI AMORI DI REMBRANDT.

Korda non deve essersi trovato in difficoltà nella ricerca dei documenti per la ricostruzione della vita del grande pittore olandese. I quadri dipinti da lui si aggirano tra i 750 e gli 850, senza contare le acqueforti e i 1500 disegni, dove i congiunti del maestro, le personalità con le quali egli ebbe relazione e soprattutto i costumi del tempo, sono ritratti con quella immediatezza e verità che caratterizzano tutta la sua opera.

È evidente che Charles Laughton, per la parte di Rembrandt, si è truccato sul modello del celebre Autoritratto della National Gallery di Londra. L'opera è stata dipinta nel 1640, nell'epoca in cui i primi debiti rannuolavano la vita tut-

tavia ancora splendida di Rembrandt. A questo punto, infatti, comincia il film. Laughton, agevolato dall'adiposa flaccidezza del suo viso, si è avvicinato abbastanza bene al modello di sconciata faccenda facciale, che peraltro è sconcertata da un paio di baffi troppo grossolanamente appiccicati, lunghissimi, simili a quelli di una bestia. Negli autoritratti di Rembrandt specie in quello e in altri, sono dei baffi comuni, di un signore colto e civile. Laughton è tutt'altro che un attore semplice, egli calcola troppo l'effetto e l'impressione che la sua maschera deve esercitare sul pubblico, e questo vizio lo porta spesso e volentieri sull'orlo della caricatura.

La dolce Hendrickje, che nei ritratti del grande artista appare a volte come una buona scrva contadina (Berlino, collezione G. von Mendelsohn), a volte invece come una moglie molto casalinga, dallo sguardo materno, ha trovato in Elsa Lanchester un'interprete un po' troppo gracile e magra, ma forse umanamente fedele. Non sappiamo tuttavia



Rembrandt: Autoritratto (Londra, National Gallery)



Charles Laughton in "Rembrandt"



Rembrandt: Ritratto di Hendrickje Stoffels



Elsa Lanchester nella parte di Hendrickje



Jan Steen: Festa (flamminga) (Parigi, Louvre)

quanto appaia opportuna quella cuffietta linda sui capelli e il candido gorgierino a nido di vespa, e quell'aria così borghese e un po' frivola per una domestica, sia pure d'animo sensibile.

D'altra parte non si può prescindere di più dalle ricostruzioni cinematografiche, che ai fini del successo, ossia ai fini della stessa esistenza del cinema, debbono tener presenti elementi pratici e specifici, i quali, in molti casi, non hanno niente a che vedere con la verità storica, anzi vi si oppongono addirittura. Ai gusti non è poi tutta dei produttori, dato che questi debbono soddisfare la colpa del pubblico.

Lo sforzo che il cinema fa per raggiungere la perfezione in ogni particolare, è evidentissimo. Un esempio lo daremo noi, riproducendo queste due feste all'osteria: l'una è un celebre quadro di Jan Steen, l'altra una scena del film di Korda. Considerandole attentamente, certo si vede nel dipinto una naturalezza e una semplicità che si cercherebbe invano nella scena filmata: qui si sente la ricostruzione. Ma in compenso l'illuminazione e gli atteggiamenti delle figure le conferiscono un'evidenza così viva, da portarla senz'altro sul piano della realtà vera e immediata.

G. V.



Una scena del 'Rembrandt' (Foto Mander Film)

DISCHI DI FILM

SI ANNUNCIANO tre film, i cui protagonisti comporranno altra musica che non la solita musica leggera, di jazz, di danza, di canzonetta. Questi protagonisti saranno tre musicisti, due grandi del passato, Mozart e Beethoven, e uno che, pur non appartenendo al passato e alla storia, è ancora ben vivo e vegeto: Paderewski.

Parliamo intanto di Paderewski e dei suoi dischi. Ho avuto la ventura di conoscere personalmente il grande pianista sei anni fa, in occasione di un suo concerto alla Scala. Egli aveva allora settant'anni. Sedette alla Steinway, il quale doveva lottare vittoriosamente con la vasta sonorità dell'orchestra ed era stato munito di una martelliera speciale, che gli conferiva un suono metallico, intenso. Le mani del meraviglioso pianista lo dominavano: non erano le tremule mani di un vegliardo, ma le ferree mani di un uomo ancora nella pienezza delle proprie facoltà. Le dita si imprimevano nei tasti fortemente, con tocco profondo. L'interpretazione di Paderewski è sempre pervasa da un soffio rapsodico: egli dà l'illusione di improvvisare, ispirato da un estro momentaneo. Pure questo modo di suonare caratteristicamente polacco, il "tempo rubato" noto alla musica popolare prima che alla musica d'arte, non solo in Polonia ma in Ungheria e altrove («non sintomo patologico, ma fenomeno fisiologico, funzione normale dell'arte interpretativa» - ha scritto lo stesso Paderewski) non significa mai per lui rilassatezza, svenevolezza, intenerimento: sempre la misura permanece rigorosamente esatta e scrupolosamente rispettata: ma senza mai aridità né rigidità.

Il film sarà imperniato su certa interpretazione di Paderewski della Sonata al chiaro di luna di Beethoven. Un disco della "Voce del Padrone" (DB 1090) ne riproduce (sull'altro faccia) è il famoso Minuetto di Paderewski) il primo tempo, "Adagio sostenuto". L'atmosfera di calma profonda, quasi la musica di un alto silenzio, è vesa dal pianista con una mirabile uguaglianza di ritmo, a dare il senso della pace plenilunare, percorso soltanto qua e là da un brivido presaga della tempesta, soltanto qua e là segnata da un accento più marcato, come d'angoscia incoscia e oscura. Il tocco profondo, virile, penetrante di Paderewski appare, in questo disco, evidentissimo e specialissimo. È interessante comparare l'interpretazione di Paderewski con quella più sfumata, più smorzata, più evanescente che Brachhaus dà della medesima musica, nel disco "Voce del Padrone" (DB 2405).

Se il film vi susciterà il desiderio di ascoltare altre interpretazioni di Paderewski, vi indico altri suoi dischi, sempre della "Voce del Padrone": sul disco, DA 1173, sono incisi due preludi di Debussy, Menestrelli e Il vento in pianura: il disco è interessante per vedere come Paderewski, romantico per eccellenza, rende una musica di una sensibilità assolutamente diversa - e la duttile versatilità dell'interprete appare, nell'adeguamento, meravigliosa.

Ci sono poi vari dischi con musiche particolarmente care al cuore polacco di Paderewski: musiche di Chopin. Due preludi op. 28, n. 17 e n. 15 sono incisi sul disco DB 1272. Ascoltate qui il famoso "tempo rubato", la delicata espressività e l'incisivo rilievo degli accenti, la purissima granitura delle note, la varietà dei colori, con sonorità bronzee accanto a eterie nebulosità di sogno, la commozione di certi passaggi come "parlati", di suprema bellezza. Altri stupendi (naturalmente i più recenti, quelli coi numeri più alti, sono i migliori, dato il perfezionamento delle macchine e della registrazione) dischi di Chopin interpretati da Paderewski sono: DA 1245, con due Mazurke op. 59 n. 2 e op. 11 n. 2; DB 375 con un Notturmo op. 15 n. 2 e con una Polacca op. 40 n. 1; DB 1273 col Valzer op. 28 (che sul rotoscio ha il



Valzer Capriccio di Rubinstein; DB 1577 con la Polacca in mi bemolle minore; e DB 1763 col Notturmo op. 9 n. 2 e con la Mazurka op. 63. Un altro bellissimo disco (DB 376) reca Autschwung di Schumann da un lato, e dall'altro la Campanella di Paganini-Liszt.

L'immensa utilità del disco come mezzo di studio appare qui manifesta: l'interpretazione, così, non scompare più con l'interprete, e il suo destino d'artista non si conclude più col concludersi della sua vita mortale. Oltre, egli può ancora commuovere, deliziare, incantare, - e insegnare.

Il caso di Paderewski è tipico, e particolarmente importante. Egli rappresenta infatti, nella tradizione pianistica, colui al quale fu passata la fiaccola degli interpreti sommi dell'Ottocento: Chopin, Liszt, Rubinstein, scomparsi per sempre, e che noi non abbiamo potuto ascoltare. La figura di Paderewski ha già qualcosa di leggendario: Egli è un mito - è un eroe. La data del Romanticismo, 1830, coincide con la data della rivoluzione polacca. Essa fu seguita dalla soppressione dell'armata: la Polonia ormai oppressa e schiava fu privata di ogni difesa e protezione. Spenta questa forza vitale, «fu necessario, ha detto il maresciallo Pilsudski, suscitare altre forze spirituali, potenti anch'esse, e mantenerle intatte per resistere nel seraggio, e tenerle pronte per il momento in cui diventassero necessarie». Queste forze spirituali, potenti anch'esse, e mantenerle intatte per resistere nel seraggio, e tenerle pronte per il momento in cui diventassero necessarie. Queste forze spirituali, potenti anch'esse, e mantenerle intatte per resistere nel seraggio, e tenerle pronte per il momento in cui diventassero necessarie. Queste forze spirituali, potenti anch'esse, e mantenerle intatte per resistere nel seraggio, e tenerle pronte per il momento in cui diventassero necessarie.

V'è un pezzo di Paderewski che vorrei inciso su un disco: è una sua composizione di giovinezza, intitolata Canto del viandante. Un motivo accorato e nostalgico, che un viandante canta a se stesso, nel lungo cammino. Talora il canto rallenta, sembra arrestarsi. Lassitudine? Sosta? No. Il motivo riprende, un po' stanco, poi di nuovo con slancio e con passione, avanti, ancora, sempre sulla via lunga, verso la meta di luce... Il viandante, Paderewski. Lungo cammino, il suo, con una scia luminosa di gloria verso un patrio ideale: la libertà della patria. Egli dà tutto se stesso, per questo ideale: arte, musica, parola, ricchezza. Ed ecco la grande guerra. E, nell'ottobre, la speranza. Il bardo Mickiewicz aveva predicato: «Ora, come alla resurrezione di Cristo i sacrifici cessarono su tutta la terra, così alla resurrezione della nazione polacca le guerre cessarono nella Cristianità». Tutto hisogna dunque tentare, ad ogni costo. Paderewski lotta, con tutte le forze. E il sogno si avvera, la Polonia risorge a libertà e indipendenza. E Paderewski viandante sosta: diventa uomo politico, Presidente della Repubblica. «Prima di tutto la patria, aveva detto sempre, poi l'arte!». Ma a un'altra scelta, l'errante riprende il cammino: egli ha il divino dono del canto, e deve cantare. Ancora le folle di tutto il mondo lo acclamavano, in frenetico entusiasmo. E alla fine la macchina da presa lo ha ritratto nel film, visione oltre che sonora - per sempre. MARIA TIBALDI CHIESA

VOLTI NUOVI NEL CINEMA ITALIANO



Da sinistra a destra, e dall'alto in basso: Elena Zareschi (del Centro Sperimentale di Cinematografia) in 'L'ultima nemica' - Giuliana Gianni (del Centro Sperimentale di Cinematografia) gira ora 'L'ultima nemica' ed interpreterà poi 'Il Cavalier Mostardo' - Roberto Mari in 'Gli ultimi giorni di Pompei' - Tina Zucchi è Speranza nel 'Dottor Antonio'. - Al centro: Alida Valli (del Centro Sperimentale di Cinematografia) ha interpretato 'Il Jeroce Saladino' e partecipa ora all' 'Ultima nemica'

SPEZZONI

Il colore

Trionferà, non trionferà, segnerà la fine del bianco e nero, accrescerà la possibilità espressiva del cinematografo? Ecco tanti interrogativi che hanno dato luogo ad articoli, inchieste, conferenze, lezioni e che più ne ha più ne metta. Io non ce l'ho col colore, come non ce l'ho coi raggi X o con la pietra filosofale. Solo mi sembra che in questo gran discorrere si sia fatta molta confusione e non si sia badato al punto essenziale. Allo stato degli atti, il problema del colore è un problema di natura eminentemente tecnica e industriale. Tecnica non nel senso estetico ma nel senso scientifico, di studio e di ricerca, in quanto si tratta ancora di trovare il mezzo che possa permettere il dominio del colore. Industriale e commerciale perché, senza dubbio, il colore costruisce una novità e, come tutte le novità, è destinato ad interessare le grandi folle che frequentano i cinematografi. Discorrere, dunque, di morte del bianco e nero o di accrescimento delle possibilità espressive del cinematografo è un grosso errore estetico. L'arte non nasce dai mezzi meccanici, né si evolve e perfeziona con l'evoluzione e il perfezionamento di questi mezzi. La tecnica artistica è contenuta nell'arte ed ogni artista crea la sua tecnica che è quella che gli permette di esprimere il suo mondo. Ciò è tanto vero che il parlato, pur avendo trionfato nel cinema per esigenze di carattere pratico, non rappresenta un'evoluzione e un accrescimento dell'arte cinematografica, come è dimostrato dai vecchi grandi film muti. E un'opera di Charlot ha una potenza di espressione molto più forte di quella di un quidam qualsiasi sonora, parlata, a colori e magari stereoscopica. L'importante, appunto, è che ci sia l'artista, il quale potrà creare anche un capolavoro, badiamo bene, a colori, ma esso non sarà superiore, perché a colori, al capolavoro in bianco e nero. All'opera d'arte non c'è mai nulla da aggiungere, in quanto è un mondo completo anche dal punto di vista tecnico e artistico: L'UOMO DI ARAN è L'UOMO DI ARAN perfetto in sé stesso, e non fa sentire la necessità del colore o della stereoscopia.

Il cinema, quindi, come arte può avere ancora il film muto (si badi bene, muto vuol dire film senza parole e non senza suono, perché, in realtà, il film è stato sempre sonoro, anche se la musica era collocata nella sala del cinema anziché sulla banda della pellicola), il film bianco e nero e potrà avere quello stereoscopico e a colori. Tutte espressioni d'arte, in fondo, diverse tra loro, come diversa è la scultura dalla pittura e dalla xilografia. Cose queste, si sa, ovvie, ma che nel mondo cinematografico suonano stranamente nuove.

Girano, girano vorticosamente le bobine

Possono esse captare immagini sempre più nitide e belle, per la gioia degli spettatori, per la fortuna di questa industria cui tante braccia e tanti capitali sono legati, per il pregio della nostra cinematografia nel mondo? È Filippo Sacchi che così conclude un suo *Corriere di Cinelandia* e l'augurio finale è veramente opportuno. Che cosa, infatti, egli ha visto in lavorazione al Quadraro? Se si eccettua LUCIANO SERRA, PILOTA, film di respiro e di nobili intendimenti, film che vuole esprimere il clima spirituale dell'Italia di oggi, e se si pre-scinde da L'ULTIMA NEMICA, altro lavoro ispirato a sensi nobilissimi, che cosa rimane in cantiere? Una serie di commedie, commediette, farse e farsette che bastano i titoli a classificare: STANOTTE ALLE 11, IL POMOCE SALADINO, GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEO (a quando il DF GAGÀ GALLICO, spiritosissimi produttori? O LE ULTIME CARTOLINE DI JA-

COPO CRIST, come suggeriva un giornalista romano?) GATTA DI COVA, FELICITA COLOMBO, BUSSATE E VI SARÀ APERTO, GLI UOMINI NON SONO INGRATI, LASCIATE OGNI SPERANZA, GLI ALLEGRI MANSAPPIERI, I DUE MISANTROPI, ecc. ecc. e, se si esce da questo ginepraio, si va a finire tra le braccia del Sardou. E dire che, anche commercialmente, si è dimostrato che i film di maggior successo sono stati quelli come SCARPE AL SOLE, CAVALLERIA, SQUADRONI BIANCHI, che erano su ben altro tono. Non che non si vogliano commedie o film allegri, anche questi si han da fare; ma, Dio mio, tra Capra, La Cava, Charlot e questa robbetta c'è pure una via di mezzo, quella di mezzo che si spera batta Camerini con il signor MAX. Certo che a vedere spuntare e crescere come funghi questi filmetti da strapazzo veramente girano le bobine, altro se girano, caro Sacchi, vertiginosamente.

La solita favola

C'era una volta un soggetto scemo, tanto scemo, che un produttore voleva realizzare, naturalmente perché commerciale. Per realizzarlo chiamò un giovane e intelligente regista il quale, avendo avuto il torto di scegliere questo mestiere per campare e non potendo far nulla di meglio, dovette assoggettarsi alla bisogna. Ma il giovane ed intelligente regista era anche furbo e suggerì al produttore di ritoccare il soggetto, conservandone lo spirito. Viceversa, egli cambiò tutto, dall'ambiente all'intreccio, perché quel soggetto proprio non lo mandava giù. Al produttore preoccupato fece rilevare che, in fondo, i personaggi erano gli stessi, che si trattava di un uomo e una donna che si amavano e che finivano per sposarsi. E il produttore, convinto che il nocciolo essenziale, la trovata geniale dello scemissimo soggetto fosse rimasta, dette il via per il film.

Con questi mezzi, con questi sotterfugi, con queste astuzie nel paese lontano di cui si discorre, i giovani e intelligenti registi riuscivano a fare dei brutti film. E non era colpa loro.

L. C.

CHIARIMENTO

Il camerata Sandro Giusti nel Popolo d'Italia e il S. Zac. nell'Osservatore Romano hanno fatto dei rilievi al mio articolo *Lanciare la cinematografia italiana: rilievi pienamente giustificati dal fatto che nella impaginazione dell'articolo stesso era saltato via questo frase. E più precisamente quella che qui riproduciamo: «Tutto questo, naturalmente, su di una linea ben differente da quella americana e con altro tono e con altra etica».*

Sia Giusti che il signor Zac. avevano sentito il bisogno di far notare a proposito del mio articolo che in Italia sarebbe ingiustificata, se non addirittura grottesca, una pubblicità scandalistica come quella che segue il ritmo della vita hollywoodiana. È superfluo dire, e la frase su riportato basta a chiarirlo, che noi non pensavamo affatto ad una propaganda di questo genere. Interessare il pubblico italiano agli elementi della nostra cinematografia non vuol dire creare pseudo scandali (che nella cinematografia italiana non esistono né possono esistere scandali, dato il tono generale della vita cinematografica nostra e dato soprattutto il severo tono etico che il Regime ha dato al popolo italiano) né vuol dire fare del ridicolo bluff. Interessare vuol dire soltanto far conoscere. E per far conoscere non è affatto necessario porre in cattiva luce o inventar balle.

L. C.

FORMATO RIDOTTO



'Titi e Totò' di Cesco Cocco, dalla novella di Aldo Palazzeschi. Operatore Antonino Schiavinotto (Guf Padova)

MOLTI ci hanno scritto sulla «funzione del formato ridotto». Ecco Antonio Grimaldi, del Cine-Guf Cagliari, che fa un'attenta rassegna degli scopi del «ridotto»:

È, io penso, fine a sé stesso solo quando realmente soddisfatti certi problemi e risolti particolari problemi. Ossia, in altre parole, il formato ridotto ha ormai precise e nette indicazioni.

Tralasciamo di occuparci di chi fa uso del ridotto esclusivamente a scopo di diletto; categoria di persone cui fa riscontro quella che uguale uso fa della macchina fotografica. Che il formato ridotto possa servire per sperimentare le proprie qualità cinematografiche è vero; parecchi casi si son verificati, di persone che han cominciato col «ridotto» e son poi passate all'industria. Se non altro si son servite di un mezzo più maneggevole ed economico del film normale, per dimostrare le proprie attitudini come regista o operatore.

Ma che non si possa capire il cinematografo se non si sia fatto del ridotto, questo non credo. Comunque, anche ammettendo le possibilità del formato ridotto come strumento preliminare per il passaggio successivo al film normale, in questo caso certamente il ridotto è fine a sé stesso quando l'indicazione per il suo impiego è netta e precisa; e son questi i casi (ormai numerosi) in cui, se non impossibile, sarebbe disagevole e antieconomico l'impiego del formato normale.

Il film teatrale e documentario, e quello pubblicitario che si rivolge al gran pubblico, trovano nel formato normale la loro soluzione, che qui non è il caso di discutere e analizzare.

Con l'avvento del formato ridotto è stato posto a disposizione della Scienza e dell'Industria un mezzo potente di studio e di propaganda, versatile ed efficiente.

L'economia che deriva dall'uso della pellicola 16 mm. e la facilità con cui può usarsi la macchina da presa 16 mm. sono certamente i due principali fattori responsabili dell'enorme sviluppo e diffusione raggiunto dalla cinematografia in campi ove finora non veniva impiegata, o veniva impiegata saltuariamente e sempre su scala ridotta. Nel campo della Scienza medica il formato ridotto ha trovato applicazioni numerose e svariate. I migliori film di interventi chirurgici sono in passo ridotto; molti casi clinici interessanti e rari si possono illustrare col mezzo della cinematografia, che trova la sua più perfetta applicazione in casi di studio dei movimenti, del moto, e delle reazioni di soggetti affetti da malattie nervose e mentali. Con dispositivi semplici e noi possibile eseguire prese cinematografiche. Gli ostacoli che a questo impiego della cinematografia opponeva la complessità che implica l'uso della pellicola 35 mm. e il suo alto costo sono stati superati col formato ridotto. Altra applicazione suscettibile di sempre maggiori sviluppi è nel campo didattico.

Nel campo industriale il formato ridotto trova molte applicazioni. Per esempio si usa il metodo cinematografico per analizzare fenomeni di moto e per misure di

velocità, per svelare e quindi poter correggere tecniche errate in varie operazioni, per la prova di macchine e per saggiare la resistenza di materiali. In campo commerciale il cinematografo è un efficace mezzo pubblicitario. Parlo, per le applicazioni del formato ridotto, di pubblicità specializzata, quella, cioè, che si rivolge ad una determinata categoria di persone. Per esempio, l'agente di una casa produttrice di macchine agricole può con profitto illustrare in film un tipo di trattore o di falciatrice, sorta di merce che non si può far viaggiare convenientemente e facilmente a scopo propagandistico; altrettanto può dirsi per un esplosivo adatto per usi agricoli o minerari. Gli esempi in questo campo potrebbero ripetersi in serie innumerevoli.

Anche nelle mani della polizia e in campo legale la cinematografia ha trovato applicazioni. E si può asserire che tutti questi diversi impieghi sono stati resi possibili con l'avvento di apparecchi maneggevoli e di uso relativamente semplice, e di una pellicola di costo molto minore di quella a formato normale, e che presenta inoltre il pregio, in certe circostanze veramente prezioso, di non essere infiammabile. Questa lista di applicazioni del formato ridotto potrebbe continuare a lungo; di tempo in tempo nuove applicazioni vengono trovate.

Occorre poi che qualcuno si occupi della produzione a formato ridotto: esecutori e committenti; questi secondi, nel caso del film scientifico, sono scuole, istituti, laboratori, ditte importanti. Gli esecutori sono i cine-amatori o cine-dilettanti; persone di diverse attitudini e carattere, che a volte si limitano al piccolo film familiare. Una definizione ci è data, a questo riguardo da Italo Minozzi, del Cine-Guf Padova. Egli dice:

Chi conosce l'ambiente dei cine-dilettanti sa anche bene che aspetti caratteristici del dilettantismo sono la improvvisazione e l'eclettismo: fattori spesso necessari — e allora simpatici — ma in definitiva avversi alla giusta corrente che è quella che deve mirare alla lavorazione coordinata e alla specializzazione. Così mentre si notano



Sopra: Mentre si gira 'La Grande Casa' (Cineguf Padova). Sono visibili i tre dei riflettori utilitari ideati dallo Schiavinotto: costo L. 35, cad., lampada esclusa. - Sotto: Si prepara una scena per 'Titi e Totò'. È visibile il «ponte» smontabile e regolabile ideato dallo Schiavinotto: lung. m. 3,50; alt. min. m. 1,50; alt. mass. m. 2,80; portata 3 riflettori; costo L. 90

dispersioni di forza nei casi dei giovani che passano successivamente attraverso ai più diversi ruoli della lavorazione cinematografica, si deve anche registrare un'ingiusta sottovalutazione dei meriti e delle necessità dei collaboratori cosiddetti tecnici per lasciare tutta la luce alle figure del regista e dell'attore, verso cui si concentrano nella quasi totalità dei casi le aspirazioni del cine-dilettante.

L'attività dell'operatore di film a formato ridotto, è alquanto interessante. In Italia ce ne sono molti. Il Minozzi ce ne presenta uno che fu a suo tempo lodato per la fotografia dei film prodotti dal Cine-Guf Padovano FIERA DI TIPI di Leon Viola, ADOLESCENZE di FRACARRO, LA GRANDE CASA di Pallaro, Cocco e

De Marzi. Racconta Minozzi:

«Questa pellicola di cinquecento metri svolgente una tenue vicenda nel quadro della "Casa dell'assistenza fascista" di Padova, richiedeva numerose riprese in interno (tra cui alcune in case di campagna non dotate di impianti elettrici); e alle sue risorse di operatore e luminista lo Schiavinotto dovette sommare quelle di elettricista, per improvvisare non solo collegamenti di fortuna e quadri di manovra, ma anche una batteria di riflettori di tipo utilitario ad aumentare la scarsa dotazione del Cine Club. E per le riprese in esterno non trascurò di servirsi - tecnica fino allora non usata dai cine-dilettanti locali - degli schermi riflettenti. Il risultato fu una fotografia omogenea e pastosa, quale nei

passi ridotti non si incontra affatto spesso. L'ultimo film ripreso dallo Schiavinotto è TITI E TORO tratto per la regia di Cesco Cocco da una novella di Aldo Palazzeschi. Qui gli interni si avvicendano agli esterni e il sole e i riflettori si sono divisi il compito di saggiare la preparazione tecnica dell'operatore, che fra l'altro si è servito di un suo "ponte mobile" per i riflettori, necessario per gli effetti di luce dall'alto, novità assoluta nell'armamentario tecnico dei cosiddetti non solo di Padova.

Con l'andare del tempo, anche i mezzi di esecuzione dei "ridottisti" si affinano. Molte risorse vengono studiate dai cineamatori: ponti, carrelli, ecc. Qualcuno auspica addirittura la creazione di stabilimenti attrezzati per la produzione in "ridotto". Ma non è meglio lasciare alla

iniziativa di ciascun gruppo o di ogni individuo i vari problemi. Interessante sarebbe in ogni modo che tra i vari Cine Gruppi sussistessero sistemi di scambio del materiale, in modo da mettere, nella collaborazione a profitto, i vantaggi di ciascuno.

Sull'esecuzione di un film a formato ridotto, sui mezzi tecnici e sulla storia del cinema sperimentale in Italia sta scrivendo Domenico Paolella, littore di cinematografia, il quale ci annuncia un volume Cinema Sperimentale che uscirà verso la fine d'agosto. Questo volume coprirà anche la lacuna cui accennavo nel fascicolo 23 di "Cinema"; poiché vi saranno elencati, con tutti gli argomenti necessari e i nomi degli esecutori, tutti i film sperimentali eseguiti in Italia.

IL RIDOTTISTA

VOI FOTOGRAFATE

NOI PUBBLICHIAMO

Per dare alla sua «Pineta del Saldò» (1) un effetto di controluce nitida, Ernesto Sifer, Benevento, evidentemente ha diaframmato molto, evitando in questo modo gli aloni. Abbiamo già detto che per questo tipo di fotografie occorrono oggetti dalle sagome molto ricche ed interessanti. Avrei però provato ad avvicinarmi di più, cercando di ottenere in questa maniera quella immediatezza naturale che

alle silhouettes manca facilmente. (Se sapete quale percentuale tra le fotografie che mi arrivano presenta alberi neri davanti a un cielo tempestoso!)

Per dimostrare però che non detesto affatto i controluce, scelgo inoltre le due inquadrature «Incontri: ali e vele sul mare» (2) del pilota Gianni Sotgia, Cagliari, e «Le cime di Lavaredo» (3) di Bruno Marchesi, Firenze. Bellissimi i riflessi sull'acqua, e la resa di quel fenomeno serale del mare chiaro su cielo scuro. La sobrietà del motivo, limitata a quattro elementi semplicissimi, dà alla fotografia un carattere moderno, nel miglior senso della parola. Si potrebbe magari obiettare, che i due «ritagli» dell'aeroplano non interpretano molto bene quest'ultimo: non sembrano far parte di un unico oggetto, e sopra tutto l'ala a destra sa un poco di vetrata rotta. Ma non discostano il fascino speciale di questa certa astrattezza.

La fotografia di montagna (3) rivela tanta sensibilità fotografica che l'autore meriterebbe una macchina un poco migliore. Sarà dovuto alle capacità limitate dei suoi obiettivi, se nell'ingrandimento la fotografia perde di nitidezza e di plasticità. Sarebbe poi da controllare il negativo per vedere se anche là la parte inferiore sia sfocata: ciò che è un peccato, perché la mezzantina del suolo illuminato toglie felicemente alla sagoma della caverna il carattere di un mascherino piatto.

La fotografia di un buon esempio di come inserire una persona in un paesaggio: nel suo atteggiamento disinvolto, l'uomo sembra parte naturale del soggetto, e la sua posizione è scelta in modo da squilibrare l'inquadratura, altrimenti troppo simmetrica.

Lo stesso Marchesi ha colto la sua «bambina» (4) in un atteggiamento molto vivace. Anche il taglio è buono, ma bisognava dar nella stampa un po' di ombra al vestito nella parte inferiore. La fotografia è fatta con una combinazione di luce diurna e luce

artificiale (Nitraphot): un buon metodo, perché la luce naturale dà una bella illuminazione principale di carattere morbido, mentre le lampade servono a rischiarare le ombre. È successo però, come accade spesso, che non è bastata l'intensità della luce artificiale, la quale in confronto a quella diurna sembra sempre forte, mentre nella fotografia poi non risulta così. Bisogna perciò rischiarare fortemente le ombre, anche se all'occhio l'illuminazione sembra piuttosto piatta. Era indicato di mandare questa luce dall'alto in basso, in modo da evitare i neri che oscurano l'espressione degli occhi e danno troppo risalto al naso. Ma la fotografia è carina lo stesso.

Il motivo scelto da Mario La Stella. Roma, non mi persuade molto. La combinazione puramente ornamentale di questo «Incredibile connubio» (5) poco decorativa, rigida e poco naturale due belle creazioni della natura. È il funerale di lusso di una farfalla. Bisogna dire però che l'autore ha saputo evitare, con buona sensibilità, la troppa materialità degli oggetti: l'aspetto velato, quasi trasparente, della conchiglia avvicina l'oggetto reale e qualcosa di disegnato e sognato, mediante sovrapposizione.

Il «Gruppo scultoreo» (6) di Giuseppe Benincosi, Genova, mi sembra una buona soluzione del difficile compito di fotografare le sculture. La visione è personale senza deformare il soggetto. Il punto di presa, piuttosto audace, e la spinta plasticità dei muscoli, oltre a spiegare bene la composizione e i dettagli dell'opera, ne interpretano benissimo la mentalità artistica: l'ebbrezza della vitalità fisica, un po' esteriore ma forte. Buona la cornice nera, tranquilla, che non serve che a sottolineare la violenza del motivo principale. Avrei raddoppiato la posa diaframmando di più, per attenuare la sfocatura delle parti vicine.

(Leggendo le mie osservazioni ricordatevi che io giudico sulla base degli originali di cui vedete la riproduzione. Inevitabilmente, ogni tanto, un dettaglio importante, che io vedo, non viene riprodotto. Ma serve lo stesso alla discussione. Ricordatevi anche di darmi sempre i dati tecnici completi).

MARIA ONUSSEN



«Cinema» si rivolge a tutti coloro che possiedono 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! Scagheremo 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, ora 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» (1° Pagina fotografica), Roma, Via Lazzaro Spallanzani 1-A



BONNARD

E 'IL CONTE DI BRÉCHARD'

MARIO BONNARD ha appena terminato di girare a Cinecittà IL FEROCO SALADINO e già pensa al suo prossimo film: IL CONTE DI BRÉCHARD che inizierà verso la metà di settembre. Una prima riduzione cinematografica del lavoro di Forzano è già stata fatta; Bonnard si prepara a stendere la sceneggiatura definitiva.

Intanto ci ha precisato alcune sue idee.

Il dramma di Forzano, — egli ci ha detto, rimane fondamentale nella sua struttura, ma naturalmente vi saranno apportate quelle modifiche richieste dall'azione cinematografica. Quindi, al centro, Francesco di Bréchard e Maria con le loro psicologie tormentate che sciolgono alla fine dalla beffa il sentimento; e poi Pérault e sua moglie la quale, per comodità, risulterà più giovane e gli altri personaggi che abbiamo creduto di poter conservare. Molti ne sono stati aggiunti.

E i personaggi storici?

— Sono assai restii a farli apparire. La difficoltà è grande e l'effetto limitato. Il pubblico, del resto, se non trova la vicenda imperniata su di essi non s'interessa alla loro comparsa e la giustifica fino ad un certo punto. Comunque, si vedrà, forse, ma solo per un momento, Robespierre; e forse, nella scena del processo, Maria Antonietta, come un'ombra. Abbiamo allora domandato a Bonnard quale valore visivo egli avrebbe dato alla rivoluzione.

Non tornerò sui vecchi quadri a effetto, sui massacri e la folla imbestialita. Ormai sono tantamente sfruttati che non so quanto gente se ne sentirebbe ancora attirata. Ma la Rivoluzione sarà logicamente il fatto dominante. Rimanendo nello stondo col suo valore ideologico e con la sua azione cruenta, determina gli avvenimenti. La si coglierà così nel suo riflesso sulla vita di provincia, mentre si scatenano le ambizioni degli uomini. Credo che sia un aspetto abbastanza nuovo il quale permette uno studio interessante di luoghi, di situazioni e di sentimenti cui è stata sempre fatta limitata attenzione. Il dramma di Forzano me ne dà un ottimo spunto.

Il film, — ha continuato dopo un momento di pausa, — avrà inizio con un grande ballo, nell'immediata vigilia della Rivoluzione, tenuto nella villa di Bréchard; il che, fra l'altro, darà modo di impostare e cominciare a delineare i personaggi. Come protagonista de IL CONTE DI BRÉCHARD è stato scelto Amedeo Nazzari; gli altri interpreti sono ancora incerti. Per la parte di Maria sembra però sicura Luisa Ferida, per quella di Pérault si fanno i nomi di Ugo Ceseri e Camillo Pilotto, Operatore Vich.

Gli interni saranno girati a Tirrenia, mentre riguardo agli esterni Bonnard conta di partire presto per il Piemonte dove egli ha già in mente località adatte.



I DE FILIPPO

IN 'SARÀ STATO GIOVANNINO'

IN una stanza d'albergo erano radunati Eduardo e Peppino De Filippo, il regista Matarazzo e il produttore Amato. Eduardo, in piedi, recitava brevi scene sulle quali Amato e Matarazzo davano il loro parere, segnando appunti sopra un copione.

Peppino era in disparte e dovette chiamare più volte il fratello prima che questi gli desse retta.

Si può sapere che vuoi? — gli chiese d'improvviso troncando a mezz'aria una battuta.

— Questi signori, — e Peppino De Filippo ci indicò, — questi signori desiderano sapere qualche cosa del film. Ma non devi arrabbiarti, — soggiunse conciliante.

E perché dovrei arrabbiarmi? — era rassegnato. — Non sono i soliti guai che mi procuri tu? Io scrivo, lo scrivano, insiste Eduardo, — che è sempre lui a procurarmi guai. Provo spesso a cambiarmi nome; inutile. Ora mi chiamano Giovannino.

Peppino scoppia a ridere. Eduardo lo guarda molto calmo.

Sapete che cosa significa questa risata? — disse poi rivolto a noi. — Che è inutile che mi chiami Giovannino, non mi serve a nulla. Qualunque cosa accada ora si dice: «Sarà stato Giovannino... Si perde Lauretta? Non si trova un bracciale d'oro? Un matrimonio va in fumo? Accadono guai maggiori? — A quest'ultima domanda guardò Peppino con intenzione. — Guai maggiori! — rinforzò.

— Però devi dire la verità. — Peppino intervenne.

Perché lo sono un bravo ragazzo, un fondo. Riparo o non riparo?

— Per riparare, ripari, — ammise Eduardo.

Non si può negarlo...

Fu così che sapemmo qualcosa di SARÀ STATO GIOVANNINO, un film, — ci spiegò poi il regista Matarazzo, — con quella pacata, intima e spesso amara comicità che è propria ai lavori del De Filippo. La sceneggiatura, adattando le situazioni della commedia di Paola Riccora dalla quale la vicenda è stata tratta, ne ha tenuto naturalmente conto.

Eduardo, Peppino e Titina De Filippo interpreteranno rispettivamente le parti di Giovannino, Carlo e Rosa Apicella. Armando Migliari sarà Matteo Apicella e Isa Puka, forse, sosterrà la parte di Lisa. Aiuto di Matarazzo, Castellazzi. Direttore di produzione Peppino Amato con la collaborazione di Teofilo Mariani. Scenografo, Marchi e operatore, Vich.

Il film si girerà a Tirrenia. Previsti venti giorni di lavorazione.

È, questo, il terzo film che interpretano i fratelli De Filippo. I due precedenti sono: IL CAPPELLO A TRE PENTE, diretto da Camerini e QUEI DUE, diretto da Righelli, nei quali però mancava Titina De Filippo.



DE BENEDETTI

ED 'ERAVAMO SETTE SORELLE'

Su Aldo De Benedetti c'è un equivoco: lo si crede generalmente venuto al cinematografo dal teatro e invece egli è arrivato al teatro dal cinematografo. Cominciò a dedicarsi al cinematografo contemporaneamente a Camerini, nel corsato di Genna. Più tardi De Benedetti diresse anche tre film: MARCO VISCONTI, ANITA, LA GRAZIA. Quando si mise a scrivere commedie tenne senza dubbio conto dell'esperienza cinematografica e la si può riconoscere nel fatto che i suoi personaggi raccontano poco e vivono molto. Attualmente De Benedetti lavora insieme con Malasomma, alla sceneggiatura di un nuovo film, che dovrebbe entrare in lavorazione nella seconda quindicina di Agosto: ERAVAMO SETTE SORELLE, su soggetto originale dello stesso De Benedetti.

— Si tratta, — ci ha detto, — di sette ragazze, ballerine in una compagnia di riviste sorprese da crisi amministrativa in un paese di provincia. Nella compagnia c'è una donna, ormai anziana, la quale negli anni lontani della gioventù aveva avuto relazione con un Barone che abita proprio nel paese. La situazione è risolta: le sette ragazze, ad una ad una, si presenteranno al Barone come figlia e s'installeranno in casa di lui... Questo lo spunto iniziale, completato ed avvalorato dal fatto che uno strano regime vige in casa del Barone, chi comanda è il figlio, il figlio che ha mentalità da vecchio ucraino, lo spirito del Barone è rimasto giovane. L'autorità del figlio ha reso la casa una prigione dalla quale il Barone ha un'ansia invincibile d'evasione. Le sette ragazze, capitate quando il figlio è lontano per affari, rappresentano l'evasione. Che sian suo figlio, egli ci crede e non ci crede, ma ormai che non lo ci restino. La casa si trasforma, si rinfresca, le sette ragazze — delle brave figliuole — Panimano con la loro giovinezza, ciascuna col proprio carattere, le proprie vanità, i propri desideri, i propri amori. Naturalmente quando tocca il figlio, grida, strepera, perseguita le ragazze; ma un cambiamento si opera nella casa dove la vita ristabilisce le sue leggi: il padre ritrova la sua età, il figlio la sua giovinezza.

— Due delle ragazze — ha aggiunto poi De Benedetti, — saranno Paola Barbara e Oliva Friedl. Le altre non sono state ancora scelte ma lo saranno al più presto. Gli interpreti maschili: Nino Besozzi, nella parte del figlio, Antonio Gandusio in quella del padre e Sergio Tòfano in quella d'un cameriere sul quale gli avvenimenti si riflettono; è il confidente, il consigliere, quello che accomoda le situazioni.

In quanto al carattere del film, De Benedetti ci ha ancora detto che sarà un po' paradossale, tenuto quasi in un'atmosfera di favola buona che ha la sua morale positiva e costruttiva. Regista del film sarà Nunzio Malasomma.

SOTTO CENERE

FRANCO (Napoli). — Sono una recitata di "Cinema" e della tua interessante ed istruttiva rubrica: non vengo a chiederti se Greta Garbo ama i cani di S. Bernardo né se Robert Taylor si è mai preso una cotta... Bravo, Franco; ma ci suggerisci invece di illuminare, una volta per sempre, il gran pubblico italiano, sull'esatta pronuncia dei nomi del cinema internazionale. (Non è facile, ma proveremo.) E mi scrivi inoltre di LA LUCE VERDI, di Borzage, il cui, secondo te, difetto sostanziale consiste nel contrasto, spesso stridente, fra la struttura psicologica che si è voluta dare al film, da una parte, e la superficialità dell'indagine degli stati d'animo e i colpi di testa della vicenda; dall'altra. Il dramma del dott. Paige rimane sottinteso; quello della figlia della morta (quell'Anita Louise è terribilmente incolore) è addirittura soppresso. Quando se ne eccituri la scena dell'operazione, piena di tensione, fatta di un buon accordo visivo-acustico di bianco e di silenzio, questo film mi è apparso inferiore alle vere capacità di Frank Borzage. Critica intelligente, perché tocca il difetto essenziale di tanti film.

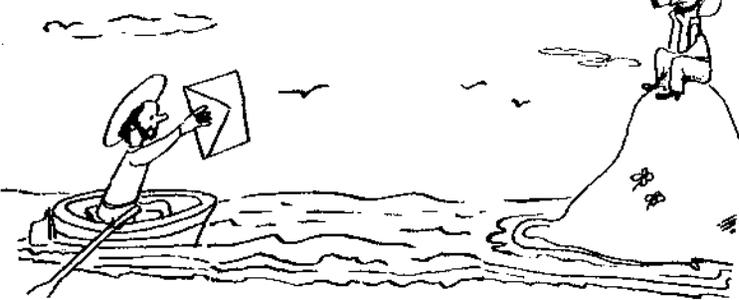
GODFREY LOWELL (U.S.A.). — Quel suo *gangster* biondaccio (DI FORESTA PIERIFICATA, TRADITORE, OMBRA CHE CAMMINA) si chiama Joe Sauer. Ne vuole anche le impronte digitali? — L'indicazione A.S.C. dietro al nome di un operatore significa che egli è socio della *American Society of Cinematographers*, circolo professionale degli operatori americani. — I più grandi registi americani sono per me non quelli da Lei citati, ma Chaplin e Stroheim. Non posso contare King Vidor fra di essi, giacché egli, oltre ad alcuni film belli, ha firmato tante cose mediocri e discutibili, ciò che non è il costume di un vero artista. — Nessun Europeo colto e intelligente ritiene che i film che ci mandate siano un'immagine fedele della vostra vita. Ma non vi dovette meravigliare se l'idea che di voi si fanno le nostre folle sia almeno in parte influenzata dalle scene che, sera per sera, presentate come vostro autoritratto. Vi dobbiamo, tuttavia, innumerevoli e spesso tanto divertenti, freschi, originali e ogni tanto quasi coraggiosi, dei quali vi siamo grati.

C. B. (Genova). — Uno studio, *Il cinema e l'igiene della vista*, è stato pubblicato dall'Istituto Internazionale della Cinematografia Educativa. Per acquistarlo, mandi L. 5,50 più le spese postali alla nostra Amministrazione. Sui trucchi e sul truccaggio troverà poco nei libri; parecchio materiale invece potrà trarre dall'annata di "Cinema" in Suo possesso. Un libro, non troppo recente, sul truccaggio, che parla anche di cinema, è quello di Vassili Molčanovski: *Come si truccano...*, pubblicato da Hoepli.

PIETRO MOMBELLI (Cremona). — "Controfigure" si chiamano le persone che, durante la realizzazione del film, sostituiscono l'attore nelle scene pericolose o nelle prove fastidiose. Per es., per sistemare le sue luci, l'operatore ha bisogno di studiare l'attore nelle posizioni richieste dall'inquadratura che si sta per girare. Ora per non stancare inutilmente l'attore e per non togliergli, in questo modo, la spontaneità e la freschezza, esso viene, durante i preparativi tecnici, sostituito da qualcuno che gli

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



rasogniglia. Così pure, se il protagonista non ha voglia di buttarsi davanti ad un treno o di entrare nella gabbia dei leoni, si ricorre agli "arditi" che, per un po' di denaro, sono pronti a tutto.

MARIO FERRACUTI (Ferno). — Ti prego, caro Nostro, di saziare la mia febbre di sapere. Prima di tutto, Lei vorrebbe sapere: chi è responsabile di una cattiva riproduzione del suono? Lei menziona giustamente la registrazione e la stampa della colonna sonora sul positivo, ma si scorda l'elemento praticamente più importante: cioè quello della proiezione nella sala! Registrazione e stampa della colonna sonora avverranno, nei diversi Paesi, in modo più o meno perfetto, ma difficilmente saranno talmente cattive da impedire che il pubblico possa facilmente afferrare il dialogo. La riproduzione nella cabina del cinema, invece, non viene curata da pochi tecnici scelti, bensì da quelle migliaia di proiettoristi che, purtroppo, non sono tutti maestri nel loro campo. È facile capire che basta qualche particella di polvere per deteriorare il funzionamento della sottilissima fenditura, attraverso la quale si effettua la cosiddetta "lettura" del suono; che bastano qualche taglio nella pellicola, incollature malfatte, graffiature nelle copie logorate, per rendere quasi illeggibile la delicata calligrafia che trascrive fotograficamente il suono sulla banda. (Sono importantissimi poi l'acustica della sala e tanti altri fattori). Tali difetti sarebbero evitabili con un po' di cura e di attenzione; e lo spettatore fa bene a lamentarsi con l'esercente del suo cinema quando il cattivo funzionamento del suono impedisce di godere lo spettacolo. Intanto la Sua febbre si sarà abbassata un poco; e delle altre domande potremo parlare un'altra volta.

CINEDILETTANTE (Catania). — Vorrei sapere come si può effettuare il trucco di un aeroplano, che, in tempesta con pioggia e lampi, sbanda, e in un certo momento finisce col rompersi in aria. L'apparecchio deve essere certo in miniatura? Sicuro: e l'immagine dell'apparecchio in movimento, ripreso su un omogeneo sfondo scuro, si deve sovrapporre, mediante esposizione doppia, all'immagine del cielo ripresa a parte. Badi di tingere il Suo modellino con colore piuttosto chiaro, e lo comandi mediante fili leggeri come un burattino.

Per realizzare bene i movimenti, li eseguisca lentamente e fotografhi la scena a cadenza ridotta (acceleratore) compensando in questo modo il rallentamento. — Vorrei anche sapere come si ottengono quelle linee che avanzano gradatamente in una carta geografica da un punto all'altro, come ad indicare il cammino di una carovana, il percorso di una nave ecc. Si ottengono con la tecnica del disegno animato. Servendosi del passo a uno, di cui, speriamo, disporrà la Sua macchina, Lei allunghi d'un trattino il disegno della linea dopo l'esposizione di ogni singolo fotogramma. In questo modo, il Suo disegno si animerà.

VINCENZO COZZARELLI (Salerno). — Nel film AVORIO NERO ho notato questo: al ballo mascherato, le dame non portano scarpe, ma scarpette di pezza; quelle stesse che portano le ballerine nei teatri. Come si spiega questo fatto? È un dettaglio che mi era sfuggito, dato che quando sullo schermo si muovono delle ballerine graziose io, in generale, non ne guardo le scarpe...

N. E. P. (Livorno). — A 30 gradi all'ombra. Lei ha voluto sfogarsi, trasmettendoci le Sue impressioni sul film LA DANZA DELLE... be', il nome non importa. Dovrebbe essere un film di vita sportiva, resa intensa dalle gare automobilistiche; invece vedi un film che sfrutta il giornale di attualità in maniera inammissibile, che ha degli attori che non sanno darti niente del loro stato d'animo, e che ha creduto di poter passare inosservato per i suoi interni, imperdonabili perfino ad un dilettante (ridicolo), per es. l'interno dello studio dei dirigenti dell'Alfa Vittoria. Durante gli allenamenti sulla pista... Mai che la macchina si sposti per farti vedere, dal campo di una finestra, il passaggio di un'auto in corsa). A parte che è un film incredibilmente frammentato e, senza criticare il soggetto, sconclusionato, sembra che tutto il film sia stato girato con la macchina piazzata su un carrello dalle ruote arrugginite. E continua così... I produttori affermano spesso che, alla voce dei critici, preferirebbero quella del pubblico. Eccone una.

A. CERVI, Cinegraf (Padova). — Faccio in tempo a parlarle del Suo soggetto, prima che cominciate a girare? A prescindere dal titolo, GRANITO, il cui rap-

porto con l'argomento è piuttosto superficiale, mi pare che il soggetto sia adattissimo alla realizzazione di un cortometraggio in formato ridotto. La semplice linea della trama tocca tanti ambienti che potrete benissimo descrivere con scene semi-documentarie, prese e esterne. Il contenuto si risolve tutto nell'azione visiva, ed è quindi cinematografico. Buonissima la scena dell'operato che batte il ferro. Accarezze il bambino per prendergli poi il pane, e una trovata che c'è anche nel *Caric di Charlot*; ma non importa... La mia unica obiezione è invece che, secondo me, manca nel soggetto la scena centrale: ossia quella in cui il ragazzo, disperato, abbandonato e alla deriva, all'improvviso riprende un'attività positiva e utile, comincia a far risparmi ecc. Bisogna caratterizzare brevemente, ma bene, questa svolta, e precisare ciò che precede e ciò che segue in modo che la curva dell'evoluzione psicologica diventi chiara. Se no c'è il rischio di raccontare con immagini — che potranno anche essere belle e nitide — un soggetto piuttosto vago. Che gliene pare? Auguri per Venezia!

MARIO ADDEGIS. — Ha visto, nel numero passato, la lettera di Enrico Silvani?

SILVANO MASSA (Milano). — Il protagonista di *OMBRE BIANCHE* era l'attore Monte Blue, che abbiamo visto anche in qualche bel film di Lubitsch all'epoca del muto. L'attore Milton Sills non si è più visto, perché dopo la realizzazione de *IL LUPO DEI MARI*, è morto nel 1930. Era nato a Chicago, fu attore di teatro interpretando anche Shakespeare, e lavorò poi nei seguenti film: *THE BARBER*, *BURNING DAYLIGHTS*, *THE CRASH*, *THE BARK'S NEST*, *THE VALLEY OF THE GIANTS*; nel 1929 per la *FIRST NATIONAL CANTIVE WOMAN* e *LOVE AND THE DEVIL*; nel 1930 per la *FOX MAN TROUBLE* e, appunto, *THE SEA WOLF*.

FRANCESCO ALLIGATA. — Mandi pure la Sua serie di fotografie. Se sono buone, qualche cosa ne faremo.

FRANCO MONACO (Roma). — Il cinema espressionistico nacque, e non per caso, in Germania nell'immediato dopoguerra. Ispirandosi all'onionismo scuola di pittura e di scultura, che si sforzò di intensificare l'espressività fino alla deformazione del soggetto reale, Robert Wiene con i suoi soggettisti produsse nel 1919 il *GABINETTO DEL DOTTORE CALIGARI* (con Werner Krauss e Conrad Veidt), film in cui le mura, le torri, le strade erano storte, angolose e coperte di ornamenti simbolici; un tipo di scenografia che, senza nessuna utilità di fingere la realtà, creò ambienti evidentemente dipinti e fantastici. Altrettanto stilizzate erano la regolazione e i costumi degli attori. Nel dopoguerra, Wiene diresse nel 1921 un *ALIBI* e *CASINO* piuttosto deboli, mentre ricorda di essere ricordato il *GABINETTO DELLA FIGURA DI CERBA* di Paul Leni (1924). Il difetto principale di questi film, fabeleschi e tendenti all'orrido, era quello di cercare in modo teatrale l'effetto stilizzante nell'oggetto stesso anziché, più cinematograficamente, nel modo di riprenderlo. Tuttavia, essi rappresentarono un forte impulso ad arricchire e sviluppare i mezzi formali del cinema. Di film recenti che potrebbero darLe un'idea della cosa, non saprei citarle che le sequenze visionarie nella *MASCHERA ETERNA* di Hochbaum.

CARLO GIANNELLI (Savona). — La terminologia cinematografica è finora molto vaga, polisensiva, empirica. Ognuno se la fa un poco a modo suo. Tuttavia si distinguono in generale le due fasi principali della preparazione letteraria di un film chiamando "soggetto" il primo riassunto del film, scritto in forma più o meno narrativa, mentre si dice "sceneggiatura" la definitiva descrizione dettagliata di tutte le singole inquadrature, sulla cui base si lavora nello studio cinematografico.

IL NOSTRO

● SCIENZA E TECNICA ●

COLORI A LENTICCHIE

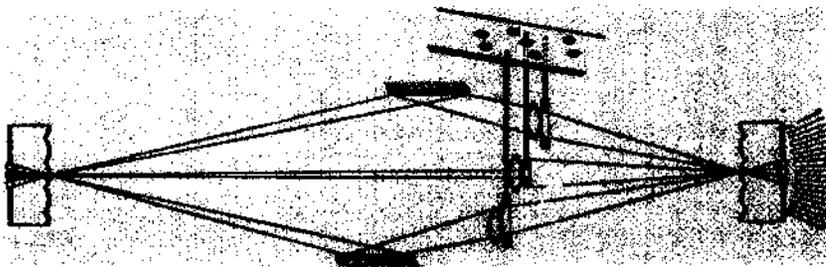
QUALE SISTEMA di cinematografia a colori vincerà? Difficile prevederlo, giacché il fatto che fino ad ora un unico sistema - quello « sottrattivo » della Technicolor - abbia una larga applicazione pratica, non ci assicura affatto che sia quella la strada definitiva. Frattanto, non possiamo far di meglio che esaminare con attenzione ogni sistema che ci si presenti sotto un aspetto serio. In questo senso, è degno del nostro massimo interesse il metodo che si basa sulla cosiddetta « pellicola lenticolare ».

Per intenderne il principio ingegnoso, bisogna ricordarsi un momento della « lastra autocroma » ideata nel 1904 dai fratelli Lumière, e finora in uso per la cromofotografia. Immaginatevi, diffuso sulla lastra di vetro, un sottile ma denso strato di particelle organiche trasparenti, che in parte sono colorate in blu, in parte in rosso e il resto in verde. Ricoprendo questo strato tricolore con l'emulsione fotografica, che cosa succederà? Quando l'obiettivo manda la luce attraverso la lastra, questa luce non potrà raggiungere l'emulsione sensibile se non attraversando a sua volta quegli infiniti granuli, ciascuno dei quali funzionerà come un minuscolo filtro. Poniamo di voler fotografare un bel pomodoro rosso. L'obiettivo disegnerà la macchia rossa sulla lastra, ma è ovvio che la luce rossa potrà arrivare all'emulsione soltanto attraverso i granuli e blu, mentre sarà assorbita da quelli verdi e blu. In questa parte della lastra, dunque, avremo dietro ad ogni grano rosso un annerimento puntiforme della emulsione, il quale dopo il processo di inversione si presenterà trasparente, mentre risulteranno opache le parti dietro i piccoli filtri verdi e blu. Tenendo adesso la lastra contro luce, vedremo passare quest'ultima soltanto attraverso i punti davanti ai quali si trova il grano rosso trasparente, ossia vedremo infatti la macchia rossa del pomodoro.

Metodo elegantissimo: che però, applicato alla pellicola cinematografica, offre degli inconvenienti. I grani distribuiti per forza su irregolarmente, cioè in modo sempre diverso su ciascun fotogramma, producono sullo schermo, nel fortissimo ingrandimento della proiezione, un fastidioso movimento chiamato il « serpeggiamento dei vermi ». Per ragioni di questo genere, un altro francese, Rodolphe Berthon, ideò quattro anni dopo, nel 1908, un metodo per sostituire il reticolo granulare. Egli impresse sul supporto di celluloido della pellicola un numero infinito di microscopiche cavità, sorta di lenti cilindriche che rigano tutta la superficie dell'immagine. Basta adesso applicare all'obiettivo un filtro composto da tre strisce, rosso, verde, blu, perché ognuna di queste minuscole lenti riproduca l'immagine del filtro, creando in questo modo otticamente il reticolo tricolore che i Lumière avevano raggiunto con le loro particelle materialmente colorate. In questo modo, nell'emulsione, si formano sotto ogni lente tre aree di annerimento, di cui ognuna sarà più o meno impressionata dalla luce secondo il colore di questa luce stessa. Si ripete in altre parole il processo che abbiamo già descritto per la lastra autocroma.

Il sistema, dal 1930 in poi, trovò varie applicazioni in America ed in Francia, finché ultimamente, dopo sei anni d'intenso studio sperimentale, la Casa tedesca Siemens ha lanciato sul mercato il sistema Berthon-Siemens, chiamato anche « Opticolor » dal nome della casa omonima svizzera che dispone dei

brevetti di Berthon. Per farsi un'idea della precisione di lavoro occorrente, basti sapere che entro la larghezza di un solo millimetro si incidono sul supporto della pellicola circa una trentina di lenti cilindriche, le quali, per funzionare otticamente bene, debbono avere una curvatura perfetta. Inoltre, le strisce del filtro nell'obiettivo debbono essere assolutamente parallele alle lenti impresse sulla pellicola, e la posizione del filtro nella macchina da presa deve corrispondere, in riguardo alla pellicola, a quella del filtro nel proiettore (e questo per tutte le lunghezze focali). Il filtro dev'esser visibile nella sua intera estensione da ogni punto dell'immagine.



A queste condizioni non soddisfano gli obiettivi grandangolari; e, infatti, i fuochi molto brevi non sono finora applicabili a questo sistema di cromocinematografia.

Abbiamo detto che, dal punto di vista fotografico, si tratta di un processo di « inversione ». In altri termini il processo di stampa consiste nel creare dei duplicati della pellicola originale, riproducendosi esattamente il processo della presa. Per molto tempo la cosa sembrò praticamente irrealizzabile, per il fatto che nella sovrapposizione dei reticoli una minima mancanza di coincidenza bastava a produrre il fastidioso effetto di *moiré*. Il nostro grafico dimostra

come l'« Opticolor » sia riuscita a risolvere il problema inserendo fra pellicola originale e duplicato un sistema di tre obiettivi che raccolgono i tre fasci di luce corrispondenti ai tre colori fondamentali, per mandarli alla copia. Per il resto, dal disegno non risultano che due dettagli. L'uno è che i due fasci estremi, dopo aver passato i loro obiettivi, sono riflessi da specchi verso la pellicola. L'altro consiste in un sistema di tre diaframmi, i quali, comandati secondo i soliti sistemi di stampa automatica mediante un nastro forato, servono per modificare nelle singole scene la proporzione dei tre fattori cromatici. Si può, in questo modo, rinforzare per es. l'elemento verde in una scena che ne abbia bisogno, attenuare quello rosso e così via.

Dovendosi intensificare circa 12 volte l'energia della luce di proiezione, si è ricorso a un carbone la cui sezione rettangolare (non circolare come al solito) corrisponde perfettamente alla sagoma del finestrono, concentrando inoltre la luce del cratere a mezzo di un campo magnetico che circonda il carbone. D'altro

canto, è stato creato uno speciale schermo di alluminio, anch'esso scannellato come la pellicola, però in direzione non soltanto orizzontale ma anche verticale; questo reticolo serve per concentrare nella direzione in cui si trova seduto il pubblico una maggior parte della luce riflessa. Tanto per la pellicola originale quanto per quella dei duplicati è stata studiata dalla Perutz un'emulsione speciale, molto sensibile e allo stesso tempo di alto potere risolutivo. Per quanto riguarda il risultato, abbiamo potuto vedere alcuni film « Opticolor » in una serata organizzata dall'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa. L'impressione principale si potrebbe riassumere nella scoperta del bianco in cromocinematografia. Mentre il « Technicolor » americano che finora conoscevamo (BECKY SHARP, PINO SOLITARIO, RAMONA, disegni animati ecc.), presenta dei colori intensissimi, quelli dell'« Opticolor » ricordano, con le loro soavi tinte di pastello, molto

più la visione reale: differenza dovuta appunto al modo diverso in cui i sistemi sottrattivi (Technicolor) e quelli addittivi (Opticolor) effettuano la composizione dei colori derivati dalle tre componenti fondamentali. Questo sistema addittivo pecca però nel senso inverso, offrendoci delle tinte un poco anemiche, spesso addirittura annientate dal bianco, e non rende troppo fedelmente i diversi colori, ad eccezione del rosso, che appunto per questo s'impone in maniera forte, e ad eccezione dei casi in cui un soggetto fortemente colorato dà luogo a una riproduzione cromatica altrettanto forte. Il giallo, il favorito del « Technicolor », non si presenta molto bene nell'« Opticolor », mentre certe mezzenote delicate, acque, paesaggi, velati, ecc., si ottengono ottimamente con quest'ultimo sistema.

CIAC

La Cinematografia 16^{mm}

a passo ridotto

Agfa

Movector Super 16 per proiezioni mute e sonore

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

GUIDA MONACI

INFORMAZIONI COMMERCIALI

ROMA - Largo Tritone, angolo via Traforo 146

BARBARA STANWYCK è giunta ora all'età un po' cruciale dei trent'anni, essendo nata a Brooklyn il 16 luglio 1907. Padre scozzese, madre irlandese. Essa si chiamava Ruby Stevens. Era un' da bambina una strana, chiusa e riflessiva creatura. Freda, discepolo di lei. Lo stesso si dirà più tardi dell'altro. Ma ora ed è freddezza apparente, prodotta da un'incute timida e malsana. Inoltre quel miscuglio di due razze fervele e cocchiate, superstiziose e inquiete ha dominato visibilmente la sua vita piena di contraddizioni e di crisi. Ai tempi del collegio essa viveva una vita felice e grama, distinguendosi come giocatrice di pallacanestro tra le migliori. Poi le saltò in mente il tic della danza. Che restò ora pura ambizione teatica. E fu quasi subito sostituita da una crisi religiosa. Barbara Ruby voleva diventare missionaria in Cina. Poi la sua devozione si fece più elastica e sicura, essa insegnò per qualche tempo religione in una scuola domenicale e a poco a poco senti rifiorire in sé la vocazione per il teatro. Fantastizzare era certo la sua passione, il suo estremo piacere; essa si chiudeva al buio nella sua piccola stanza, le mani intrecciate sulle ginocchia, la bocca sottile tirata a un sorriso veramente enigmatico, sogni e fantasie d'ogni genere - e certamente molto meno aride di quel che potesse mai pensare chi la conosceva. E intanto in una ragazza mezza irlandese mezza scozzese le fantasie a un certo punto debbono sfociarsi e concretarsi. Così Barbara riuscì a calcare un paleoscenico, *Chorus girl* allo Strand. Poco dopo fece un passettino: partecipa in *The Noise*; e presto il passo decisivo e fatale che ogni attrice poi divenuta famosa compie a un tratto nel modo più impensato e miracoloso. Le circostanze - le solite impalpabili circostanze che anche cento film, da 12 STRADA a COLLEGE DI BROADWAY, ci racconteranno di modo confuso e sempre invariato - la portarono un giorno a brillare di vivissima luce in una commedia di grande

GALLERIA

XXVI - BARBARA STANWYCK

in tavola a fianco

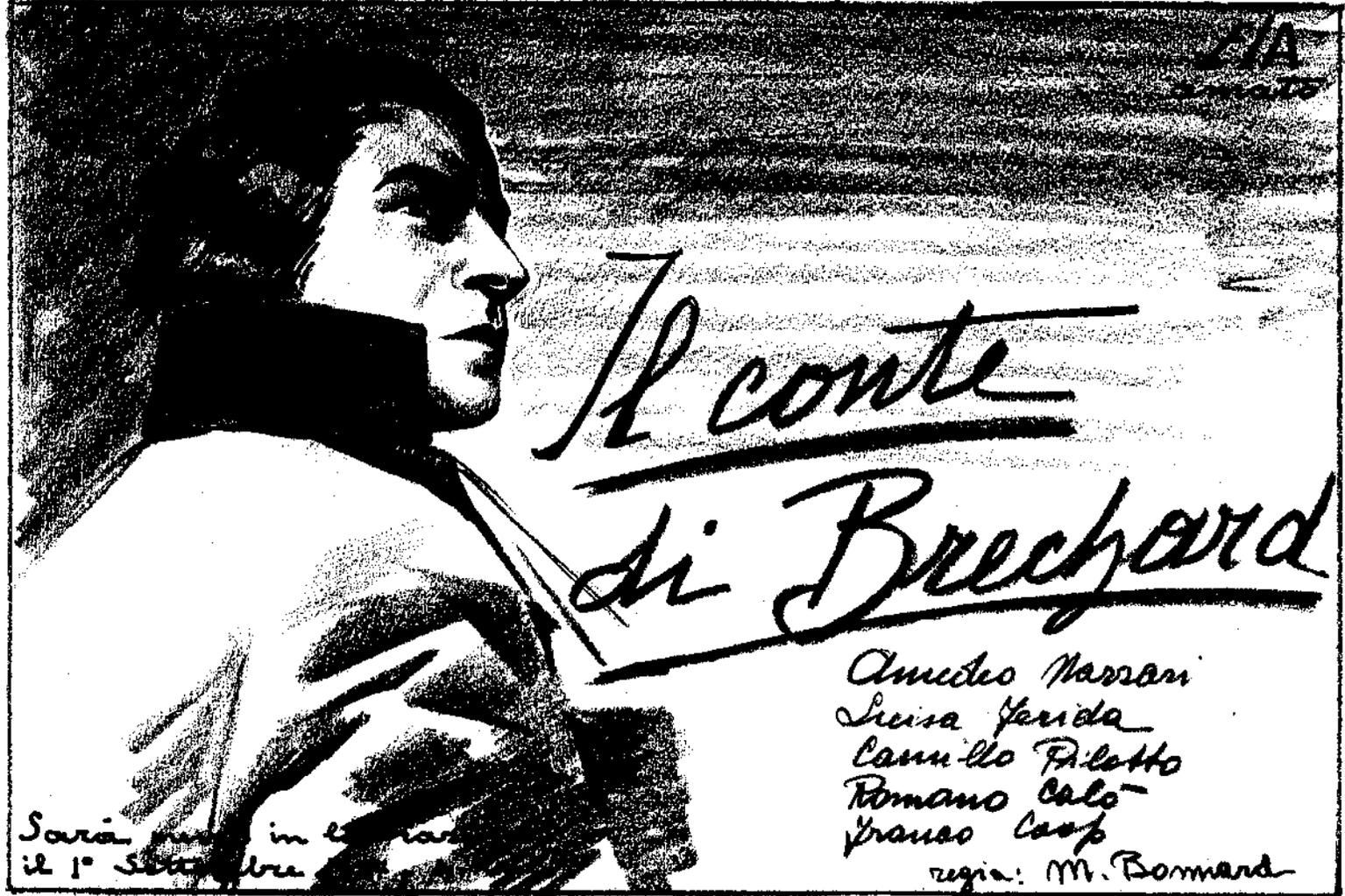
successo: *Barisque*. Fama sulla scena. Ruby diventa per tutti Barbara, e a Barbara viene incontro anche Hollywood.

A Hollywood essa incontra il grande amore, l'amore capace di sciogliere in lei ogni ghiaccio e ogni riserbo. Frank Fay, attore. Le gelosie di mestiere però, dopo alcuni anni di felicità, condussero l'anno scorso i due sposi al divorzio. Barbara, a non prenderla per suo verso, dev'essere una moglie spinosa. Ciparicio irritabile. Il divorzio è capitato anche in un momento critico per l'attrice, ancora star, ancora scritturata, straordinariamente attiva e laboriosa, ma in evidente decadenza fisica. Il successo di qualche anno fa non la tocca più con lo stesso fervido calore. Ma guardate! essa non perde nessuna occasione; s'acccontenta dei ruoli più scialbi; l'abbiamo vista perfino cantare e ballare alla meglio. Era un'attrice drammatica. Anzi di più: un'attrice nata per il dramma. La sua sola apparizione bastava a introdurarci nel personaggio e nella storia. Barbara portava negli occhi, nell'andatura, in ogni gesto, il peso d'una sofferenza intima. Essa aveva sempre una tragedia riposta da combattere. La vedevamo reagire con ogni forza, calta ricorrere a mezzi disperati; e se allora finiva

capitolava, era sempre attraverso orgogliosi compromessi. Così un giorno, così nella DONNA SI VUOLGIZIO che è forse la sua interpretazione migliore, il miglior film di Capra. L'eroina di quel film credeva a un certo punto, suggestionata da una sorta d'imperatore, di possedere la virtù di far miracoli; essa appariva in un teatro-sivaciano, e la folla s'accalcava per fruire dei suoi portenti. Ma l'uomo amato, no, non sapeva guardarla dalla cecità. E allora l'indole mistica e puritana della fanciulla si rivelava in pieno; e negli ultimi ispirati fotogrammi del film la vedevamo passare, cantando, con l'uniforme cupa dell'Esercito della Salvezza. Ma i suoi occhi guardavano il cielo; e uno strano sorriso le accendeva le gote pallide. Straordinari i suoi slanci d'amore, d'odio, di ribrezzo e di terrore. L'espressione era ferma, in fondo sempre la stessa; ma bastava un cenito, gli angoli della bocca abbassati fino a sigurarle il viso, una mano sul collo sottile, un ciuffo di capelli sulla fronte, a illuminarci compiutamente sul suo stato d'animo. Ecco: attrice drammatica, e veramente, veramente cinematografica. Capra, che il cinema l'ha da un pezzo nel sangue, ne ha fatto la sua interpretazione esclusiva (e in un certo senso si potrebbe anche dire,

tenendo conto del fatto che dal 1933-34) e così nella DONNA SI VUOLGIZIO ha combinato toni e motivi, ispiratrice per i suoi titoli più combattivi e significativi. Un'immagine, dunque, le circostanze d'anno borghese. Talvolta sta la commedia. E nella vita, a quei che il mondo, è innamorata di Robert Taylor. Tuttavia, tra tante occasioni, talvolta le capita ancora quella buona: si pensa all'ARATRO E LE STELLE di Ford, Nellie di Dublin, forti contrasti; il viso irregolare e triste di Barbara che emerge tra un chiarore nannucoso (la luce gelida di un lampione, o il botto improvviso della lampadina nascosta d'un posiziotto inglese a caccia di ribelli) e una certezza che per un momento ha raggiunto un isolotto di nebbia spessa. La ragazza non bella, ma tanto veramente decisa e coraggiosa, riappare di nuovo con suoi dolori e le sue ansie, pronta e ardente come ai tempi di FEMMINE DI CASSO e DI PROIBITO.

- FILM PRINCIPALI: THE LOCKED DOOR (United Artists 1929), FEMMINE DI CASSO (*Ladies of Leisure*, Columbia 1930), LA DONNA DEL MIRACOLO (Columbia 1932), PROIBITO (Columbia 1932), L'AMARO TÈ DEL GENERALE VEN (Columbia 1932), SEMPRE SUI MIO CUORE (Warner Bros 1933), LA SPOSA DELL'OMBRA (*The Secret Bride*, Warner 1934), RED SALUTE (Reliance-United Artists 1935), LA DOMINANTE (*Annie Oakley*, RKO-Radio 1935), MESSAGGIO SEGRETO (*A Message to Garcia*, 20th Century-Fox 1936), LA CANZONE DEL PRIME (*Banjo on My Knee*, 20th Century-Fox 1936), L'ULTIMA PROVA (*His Brother's Wife*, M. G. M. 1936), IL FIGLIO SEGRETO (*His Affair*, 20th Century-Fox 1937), THE FLOUGH AND THE STARS (RKO-Radio 1937), STELLA DALLAS (United Artists 1937). PUCK



Il conte
di Brecheard

Amadeo Nazzari
Lucia Ferrida
Camillo Filotto
Romano Calò
Franco Coop
regia: M. Bormand

Sarà messa in scena il 1° Settembre



(M. G. M.)

BARBARA STANWYCK

I FRATELLI MARX IN 'UNA NOTTE ALL'OPERA'

UNA NOTTE ALL'OPERA. film della Metro Goldwyn Mayer recentemente presentato in America, viene entusiasticamente segnalato dalla critica come un originale e riuscitissimo genere di commedia cinematografica.

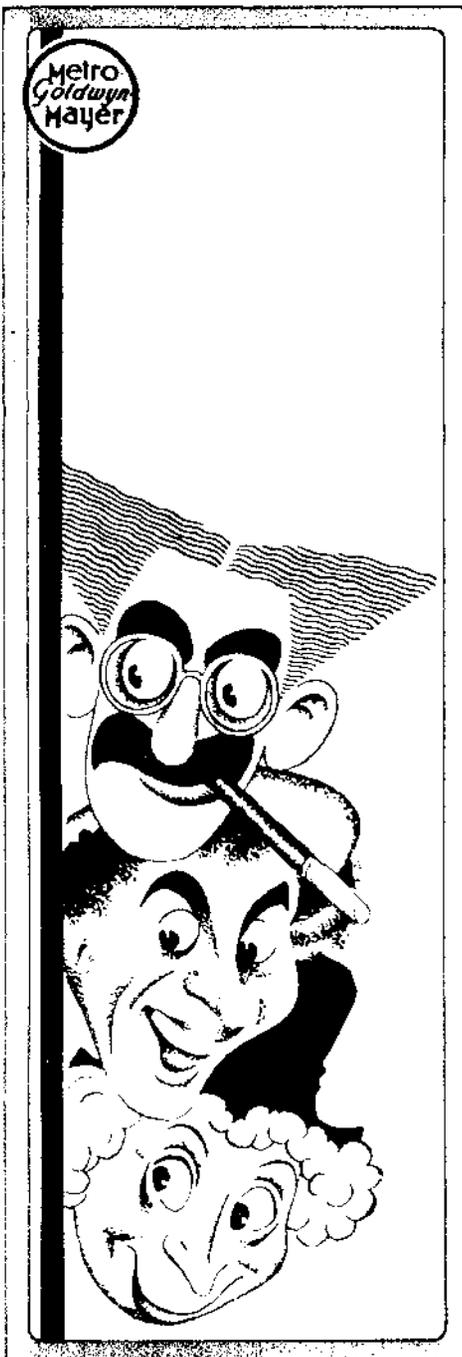
Per farsi un'idea della travolgente comicità di questo lavoro occorre immaginarsi una sintetica fusione dell'arte comica di Laurel e Hardy con quella di Buster Keaton, di Charlie

Chaplin e di Harold Lloyd. Il film è il risultato di uno studio meticoloso di due anni, durante i quali la Metro Goldwyn Mayer ha seguito sui vari palcoscenici il lavoro teatrale, dal quale il film è stato tratto, e ciò per valersi delle diverse reazioni del pubblico per apportare al soggetto le opportune varianti, specie nelle battute e trovate comiche.

Ne è venuto fuori un film che alle più felici qualità spettacolari di azione, di movimento, di situazioni e di ambiente aggiunge, sapientemente intrecciati, l'elemento lirico e il comico.

Il merito oltre all'accuratezza della realizzazione risale principalmente al terzetto protagonista: i fratelli Marx, la più gradita rivelazione che la stagione riserva per i frequentatori del cinema. Acrobati da circo, musicisti insigni, comici per eccellenza, questi artisti enciclopedici hanno sempre pronta e spontanea la battuta capace di far ridere, la risorsa per il colpo di scena sbalorditivo. Popolarissimi da diversi anni in America, si presentano al pubblico italiano sotto la guida espertissima del regista Sam Wood e in un soggetto creato apposta per dar sfogo al ricco bagaglio inedito delle loro capacità sceniche, della loro inesauribile e personalissima vis comica.

UNA NOTTE ALL'OPERA segnerà l'avvento di un nuovo, felicissimo tipo di cinematografia allegra.



IDEE SPUNTI

"GAGS"

IL RAGGIO DI SATANA, dell'Ing. Aldo De Sanctis - Via Accademia Albertina, 42 - Torino.



Muore improvvisamente il prof. Zavalo, lasciando incompiuti studi importantissimi su quelle onde cerebrali che già lo scienziato italiano Cazzanelli aveva scoperto. Natio, suo assistente e fidanzato della figlia Royda, accingendosi a proseguire l'opera del defunto, intravede la possibilità di comunicare un pensiero od imporre una volontà attraverso le radiazioni del cervello umano, ricevente, amplificate e dirette a fascio sopra un soggetto. In un momento di esaltazione fa di Royda stessa un soggetto; ed ella, completamente dominata, si lascia possedere, senza potersi opporre. Da allora il carattere del giovane si sviluppa verso una sempre più acuta monomania. Le latenti forze oscure del Male prendono il sopravvento ed egli, benché Royda tenti di farlo retrocedere dalla pericolosa via, si volge della sua scoperta fino al crimine. Ma poi, nella ricerca della "superriversione", tentando di amplificare e ritrasmettere a se stesso le onde cerebrali da lui stesso generate, Natio trova la fine in un delirio che provoca anche la distruzione dei suoi apparecchi. (Il valore simbolico del soggetto è quello biblico dell'angelo che abusa del potere; e quello di una civiltà meccanica la quale, volta esclusivamente alla conquista dei beni materiali, trova, nella frenesia del sempre più grande, la tomba di se stessa).

GIALLO, di Bix Anton - Via C. Libertini, 44 - Lecce.



Cairo e Carensi indagano su due misfatti: l'assassinio dell'industriale K, e un furto in Banca. K è stato trovato ucciso dai figli Olga e Franco ai piedi della moglie paralitica che è sotto cura del dott. Bronse. In casa di K, è stato notato un individuo e Carensi è molto sorpreso riconoscendolo nel cantante bionerino Manilio, uno dei maggiori successi del teatro locale. Lo indica a Cairo ma Cairo è infuriato perché Anna, impiegata alla Banca dove egli indaga, è un po' restia alle sue offerte d'amore. Molto importante è il fatto che K ha donato le sue sostanze al notaio Crenf che è stato visto confabulare spesso con Manilio. Cairo, che li ha spiati, opera un sopralluogo in casa di Manilio e poi, insieme a Carensi, nel camerino del teatro. Qui viene trovato un proiettile eguale a quelli che freddarono K. Manilio appare compromesso. Intanto il dott. Bronse è riuscito nel suo intento: la vecchia paralitica muove un braccio e, lei che ha visto, può scrivere il nome dell'assassino. Manilio, che è presente, fugge non appena lo ha letto, inseguito da Cairo. Si reca da Crenf e apprende che si è imbarcato. Vale al porto: la nave è salpata. Allora spedisce un radiotelegramma a bordo. Cairo che lo ha perduto di vista, appena riesce a ritrovarlo lo arresta ma rimane deluso: Manilio è un ex-detective tornato al suo antico mestiere per scoprire l'assassino dell'amico K. Il vero assassino è Crenf già arrestato a bordo del piroscafo. Ha proprio ragione Anna: è meglio che Cairo smetta di fare il poliziotto che non riesce a cavare un ragno da un buco... E Carensi si trova così senza collega a dover dipanare ancora l'affare del furto della Banca; mentre Cairo e Anna si recano heati ad assistere ai trionfi scenici di Manilio.

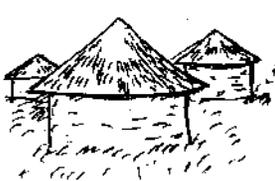
IL TAPPETO DI SMIRNE, di Luisa Rastrelli Anzilotti - Corso Re Umberto, 63 - Torino.



Una modesta famiglia d'impiegati riceve in regalo da un vecchio amico che ha fatto fortuna in Asia, un meraviglioso tappeto di Smirne. Accolto con grandi onori, viene disteso sul pavimento della sala da pranzo e tutti hanno timore di camminarvi sopra. L'indomani, dopo una notte di sogni orientali, i componenti la famiglia appaiono trasformati: la papalina del padre arpeggia a turbande, il figlio ha deciso di lasciarsi crescere le basette, le donne, in pose da odalische, sfoggiano veli, collane e braccialetti. Si radunano ad ammirare ancora il tappeto, ed uno di essi trova che la mobilità della stanza stona col tappeto: viene rimovuta. Poi la tappezzeria stona con

la mobilia, le altre stanze con la stanza nuova, la casa con l'appartamento... A poco a poco, ossessionati da quel tappeto da miliardari, la modesta famiglia borghese si copre di debiti di cui non si rende conto poiché la piccola vita quotidiana si è trasformata in una fiaba da Mille e Una Notte. Ma un giorno, soltanto la vendita del prezioso tappeto può salvarla dalla rovina; e così si chiude la meravigliosa parentesi dei sogni e ritorna la realtà della modesta vita quotidiana.

LA ROCCA DELLE TENEBRE, del dott. Leopoldo Rigoli - Corso Vittorio Emanuele I - Lecce (Corno).



Nel decennio 1880-90, Y, brillante ufficiale, segue il dotto Z in Abissinia. Essi esplorano gli stati Galla sperando che la protezione promessa da Menelik agevoli il viaggio. Ma i trannelli locali li taglieggiano e sfuggono ad Abba

Gomnoli solo perché invitati presso la potente regina del Gherà. Accolti in Ciolla dal re semidiotto Abbù Ragò e dalla dispotica regina madre Ghennè «la signora», i bianchi sono nella trappola. Confiscati i bagagli, fuggita la scorta ed i servi, tranne uno, la loro sorte dipende dal capriccio di Ghennè la quale, concubina prediletta di Teodoro, re d'Abissinia sconfitto dagli inglesi, è donata dal successore al re di Gherà, ha giurato di vendicarsi di ogni bianco che giunga fin colà. Fra mille sofferenze i due si ammalano. Z muore, forse di veleno. Dal Sudan in rivolta per il grido di guerra del Mahdi, affluiscono carovane (offrendo schiavi ed averio contro munizioni) accolte per simpatia antieuropea. Ma il temuto re del Goggiam, che vuole ottenere dall'amicizia europea aiuti contro il Mahdi, impone di invitargli Y. Ghennè deve acconsentire ma tuole che prima Y sia «marrifa» alle nozze del figlio con una donna portata dai trafficanti Dervisci. L'incarico è stimato onorevole: egli deve spalmare di burro tutto il corpo della sposa, a occhi bendati e nel sentinella di una capanna. È l'ultima beffa di Ghennè: quando Y è già distante dall'accampamento di Ghennè, sa che la donna è una bianca. Vorrebbe tornare indietro ma la scorta si oppone. Una notte Y e il servo scompaiono armati. Si dirigono verso il villaggio di Ghennè e vi giungono mentre si stanno celebrando le nozze. A un tratto è l'allerme. I Mahdisti avanzano lungo il fiume ed attaccano. Il villaggio è in subbuglio e Y, aiutato dal servo, riesce a mettere in salvo la donna difendendola accanitamente. Difatti e stanchi, dopo lunghe giornate di cammino, vengono finalmente raccolti da una spedizione italiana di soccorso. Nuova vittima della barbarie etiopica, Z ha lasciato la vita nel tentativo di scoprire per quei popoli la via della redenzione. E per la memoria di Z, e per l'avventura corsa, Y e la donna si sentono legati a quella terra dove tornano con le armi italiane vincitrici.

MEDICO CONDOTTO, di Vittorio Calvino - Via Pelizza da Volpedo, 55 - Milano.



In un paesetto sperduto fra i monti, avvolto, nell'autunno già avanzato, in un mare di nebbia umida e deprimente, Anna, la giovane moglie del medico, attende che torni Marco il marito. La sera cala,

la cena è pronta, il fuoco arde nel caminetto. Si fa tardi: Marco non ha ancora terminato quest'altra sua giornata di fatica della dura e oscura vita che conduce. Anna ripensa al loro passato: essi accettarono la condotta in montagna per potersi sposare subito e avevano avuto un bambino. Morto il piccolo dopo pochi mesi - ed era il centro della loro gioia e della loro comunione - Anna aveva sentito fiaccarsi il suo entusiasmo e la sua volontà. Anche Marco aveva sofferto per la perdita del piccino ma, di carattere chiuso, non lo aveva dimostrato, per cui in Anna era sorta la convinzione di essere stata la sola a sentirlo. L'incomprensione si era maturata in un clima favorevole, poiché la montagna non è per tutti; e, in un momento di disperata ricerca di liberazione, si era trovata a riannodare un'antica amicizia con Dario... Marco ritorna stanco, bagnato per aver percorso lunghi chilometri in motocicletta e non trova ad aspettarlo Anna, che è andata a letto. Quando entra nella stanza ella finge di dormire. Vorrebbe carezzarla ma non lo fa per tema di svegliarla e se ne va a cenare da solo. Anna, sveglia, vede

filtrare dall'uscio un filo di luce: egli è di là che lavora, dimentico di tutto. Così, in un momento di esaltazione, Anna ha scritto a Dario una lettera, un'invocazione di aiuto e lascia la casa. Per Marco è una rivelazione scioccante. Vuole correre a cercarla ma ecco un montanaro il quale lo avverte che, in un casolare lontano, un bambino ha bisogno di cure urgenti. Per un attimo pensa di rifiutare ma egli ha un dovere da compiere e, come per il solito, per il medico il dovere è la più alta espressione della vita. Calza gli sci e segue il montanaro. Si tratta di difterite, bisogna operare. Ravvolto il bambino in coperte, Marco se lo carica addosso e inizia la discesa fra turbini di neve. Intanto Anna che a volte aspetta la corriera che la porterà lontano, ha la notizia di una valanga caduta sul paese. Le comunicazioni sono interrotte. Anna si scuote: vuole tornare lassù. Piena d'angoscia, di nascosto inizia la salita. La neve è alta. Cammina, inciampa, cade... Marco ha operato il bambino; la valanga è passata senza provocare vittime; il cielo si rasserena. Dario, impensierito per la scomparsa di Anna, si reca da Marco per chiedergli aiuto. La ritroveranno ed egli tornerà lontano, dimenticando il breve capriccio. Nel risvegliarsi di Anna c'è come la fine di un lungo incubo. Marco ed Anna si ritrovano con la stessa tenerezza del tempo di prima, il tempo del loro amore.

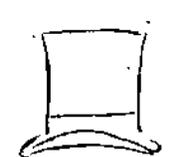
L'ARMATA DEL SILENZIO NELL'EPISODIO DI PELAGOSA, di Angelo Stevan - R. Esploratore «Niccolò Zeno» - La Spezia.



Il sottotenente di vascello Alberto D. è destinato in Cina. Nella vita allegra e spensierata di Shangai egli salva, in circostanze drammatiche, una giovane connazionale, Renata, di cui si innamora. Ma ecco il 1915 e la guerra. Alberto rimpatria. Elementi in tempesta, insidie subacquee non fiaccano la forza e l'entusiasmo degli equipaggi. Alberto, di cui si conosce il valore, è incaricato di occupare, con un drappello di uomini, l'isola di Pelagosa. L'azione riesce. Questi uomini sono ora soli nell'isola e la solitudine li prova con la no-

stalgia ma li rafforza. Sanno l'invidia nemica sempre pronta. Pochi metri quadrati di terra: una bandierina sulle carte dello Stato Maggiore, una bandierina che è, però, italiana e non austriaca. Un giorno che un sommergibile nazionale attracca nel piccolo porto aperto per prendere contatto col presidio, il nemico all'agguato ne approfitta e silura l'unità italiana. Vano è l'eroismo dell'equipaggio che, accorso al suo posto di combattimento, si sacrifica, di fronte alla muta disperazione del presidio che assiste impotente al dramma. Alcuni giorni dopo il presidio viene a sua volta attaccato da due squadriglie di siluranti; ma i nemici, per l'arcana difesa, non riescono a sconfiggerlo. Tuttavia desistono dall'attacco solo quando all'orizzonte appaiono alcune squadriglie nazionali. Ingaggiato battaglia e vengono sconfitti. Alberto, ferito, e il suo torreggiante manipolo decimato, sono imbarcati. Ricoverato in un ospedale, il giovane ufficiale riconosce Renata in una crocerossina del suo reparto; e il risorto amore aiuta Alberto a guarire.

IN CERCA DI UNA TUBA, di Eugenio Scalarandis e Antonio Gandino - Via Audisio, 18 - Bra.



Un Tizio, arricchitosi in America, vuol giocare un tiro birbone o tre suoi nipoti i quali, nella vecchia Europa, attendono la sua morte come una provvidenza. Si fa credere morto in un banale incidente d'auto e trova modo di far sapere che il testamento è custodito nella cassaforte di un notaio (che è a parte dello scherzo). Bisogna però scoprire il segreto di apertura di questa cassaforte, segreto che è nascosto nel bordo interno di una tuba regalata anni addietro ad un povero diavolo. La maggior parte delle ricchezze andranno a quello dei nipoti che riuscirà a scovare il segreto. Frattanto un negoziante all'ingrosso di fusti e damigiane che ogni sera va in casa loro per il tresette, dice di aver conosciuto in America il loro zio e di aver tra l'altro ricevuto in regalo da lui una tuba. I tre nipoti studiano, ciascuno per proprio conto, il miglior modo per carpire questa tuba che presumono contenga il segreto, e cercano di assicurarsi l'aiuto di Medoro, loro servo. Ma Medoro, vecchio volpone, riesce a scompigliare i loro piani procurando ad ognuno una tuba diversa, con una diversa formula per aprire la cassaforte. Ecco, quindi, che i tre si ritrovano dal notaio. Naturalmente non è possibile aprire la cassaforte finché arriva il negoziante con la tuba originale. Aperta la cassaforte, non vi si trova che un biglietto rivelatore dello scherzo e dell'identità del negoziante che è proprio lo zio in perfetta salute.



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 agosto 1937-XV. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina.

L'esito del Concorso per il titolo italiano del film UN CARNET DE BAL sarà reso noto nel numero prossimo

MA CHE COSA È QUESTO CINEMA?

Di che cosa è questo Cinema? Parlano, due volte al mese, i collaboratori di « Cinema ». Ma non è forse altrettanto interessante sapere che cosa ne pensi il pubblico? Al grande pubblico sono dedicati i film che ogni giorno si producono; ed è perciò importante verificare quali ne siano, in proposito, i gusti e le opinioni. Molti pretendono di saperlo; altri credono che, in materia di Cinema, una « pubblica opinione » non esista neanche. La Redazione di una rivista cinematografica poi, si trova un poco nella stessa situazione dei produttori di film: non può contentare il suo pubblico né influire su di lui se non sa con precisione di che cosa si interessi, che cosa pensi, che cosa preferisca. Conseguenza semplice: domandiamolo! Ed ecco il significato del seguente Concorso bandito nel momento in cui « Cinema » inizia il suo secondo anno di vita, e che non solo porterà ai vincitori cospicui premi, ma servirà inoltre a perfezionare sempre di più la nostra rivista, ormai cara ai suoi lettori. Si tratta di rispondere, sinceramente e spontaneamente, alle seguenti domande:

1. Preferite sempre i film ultimi o vorreste, qualche volta, rivedere un film passato, e perché?
2. Fra i tanti film di disegni animati che vedete e che, quasi tutti, appartengono a determinate « serie » che si riconoscono subito in cui spesso ritornano gli identici personaggi, c'è una « serie », oppure un personaggio che vi piace più degli altri, e perché?
3. Vi sembra che i produttori cinematografici debbano adattare i loro film al gusto attuale delle masse, oppure, secondo voi, il criterio ispiratore della produzione dovrebbe essere un altro?
4. Qual'è, in generale, la ragione per cui la sera vi decidete ad andare al cinematografo? È con che criterio scegliete il cinema al quale vi recate?
5. Vi fa piacere o vi annoia se un film espone nella sua trama un problema, morale, sociale o altro? Perché sì? Perché no?
6. Di tutti i film che avete visto, quale vi è piaciuto di più e perché?

7. Preferite il cinema parlato o vi piaceva di più il film muto? Perché?
8. Qualche volta gli attori di un film vi sembrano « troppo belli » oppure giudicate che gli attori non possano mai essere abbastanza belli?
9. Dei film conici, vecchi o nuovi, quali vi piacciono di più? Quelli di Fiddy Cantor, di Buster Keaton, di Hardy e Laurel, di Angelo Musco, di Harold Lloyd, di Charlot, o quali altri e perché?
10. Avete notato delle differenze tra film provenienti da diversi Paesi (Italia, America, Germania, Francia, Inghilterra)? Quali sono queste differenze? I film di quale Paese vi piacciono di più? E perché?
11. Quando uscite, dopo la proiezione, dal cinema, vi piace avere il cervello chiaro e sentire il bisogno di ragionare su quel che avete visto, o preferite invece aver la testa leggermente assopita quasi sognate o avete bevuto un buon vino?
12. Quali parti della rivista « Cinema », vi piacciono di più? (La rubrica « Cinema gira », « Fotografia », « Quadro », « Galleria », « Capo di Buona Speranza », « Bianco e nero », « I film del mese », ecc.; articoli e fotografie che riguardano gli attori, i registi, la tecnica cinematografica, la lavorazione nel teatro di posa, il cinema dei tempi passati, la televisione, la teoria dell'arte cinematografica, l'economia, il formato ridotto, i film documentari e culturali?). Quali di queste parti di « Cinema » vi piacciono invece poco, e perché?

REBUS A ROVESCOIO (1)



REBUS A ROVESCOIO (2)

ULTIMO DEI PAGANI

E'

T O

PESCA CINEMATOGRAFICA

Trovare coll'uso delle lettere date un attore per ciascuno dei seguenti film: Scarpe al sole - Il fu Mattia Pascal - Ginevra degli Almieri - È tornato Carnevale - L'uomo che sorride - Come le foglie La danza della lancette.

Togliere a ciascuna nome due lettere consecutive tali che letto di seguito diano il titolo d'un altro film italiano, protagonista Gandusio.
AAAAA - BB - DD - EE - IIIIIII - LLLL - MMM
NNN - OOOOO - P - RRR - T - V - Y

SCARTO SUCCESSIVO

(6-5-4)

COLLEGIO FEMMINILE

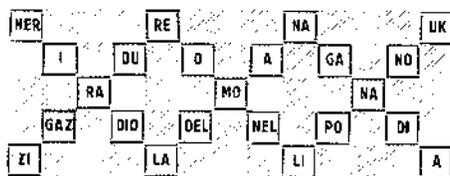
Un motto... un'attrice, ed un'attrice ancora.

REBUS



(Aldo Parodi, Genova)

SOLUZIONE DEI GIOCHI DEL N. 24 (25 giugno 1937-XV)



IL FILM CELATO

1. **Ragazzi** - Rainer - Radice - Radure
 2. **Moore** - Monelli - Moana - Modelle
 3. **Nagana** - Nanouk - Napoli - Nedia
- Soluzione: Ramona

IL REGISTA NASCOSTO



REBUS: a L-I sulla C in A (Ali sulla Cina)

BISENSO: Camerini

REBUS: Tre Sira Ni s^{mi} ci (Tre strani amici)

ROBERTAYLORIANA

1. Al di là delle tenebre (Irene Dunne); 2. Margherita Gauthier (Greta Garbo); 3. L'incrociatore misterioso (Jean Parker); 4. Difendo il mio amore (Loretta Jung); 5. Troppo amata (Joan Crawford); 6. Proprietà riservata (Jean Harlow); 7. La provinciale (Janet Gaynor).

Il film interpretato da Robert Taylor con Barbara Stanwyck è: L'ULTIMA PROVA

VINCITORI DEL NUMERO 24

FILM CELATO: Deserti Renzo - Via S. Stefano, 80 - Bologna

ROBERTAYLORIANA: Cavallini Minnie - Ospedale R. Marina (Direzione) - Venezia

Dirett. respons.: Dott. LUCIANO DE FEO

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

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

SPAZIO RISERVATO

ALLA SOCIETÀ ANONIMA

F · I · M · I

VIA FATEBENEFRATELLI 14

M I L A N O



**caramella di frutta fresca,
fresca come un frutto!**

PERUGINA