

# CINEMA



**28**

25 Agosto 1937-XV

ARTICOLI DI

KUBITSCH - PADELLARO - CHIARINI - D'AMBRA

20 articoli "SQUADRO" - "SOTTOCENERE" 100 Illustrazioni

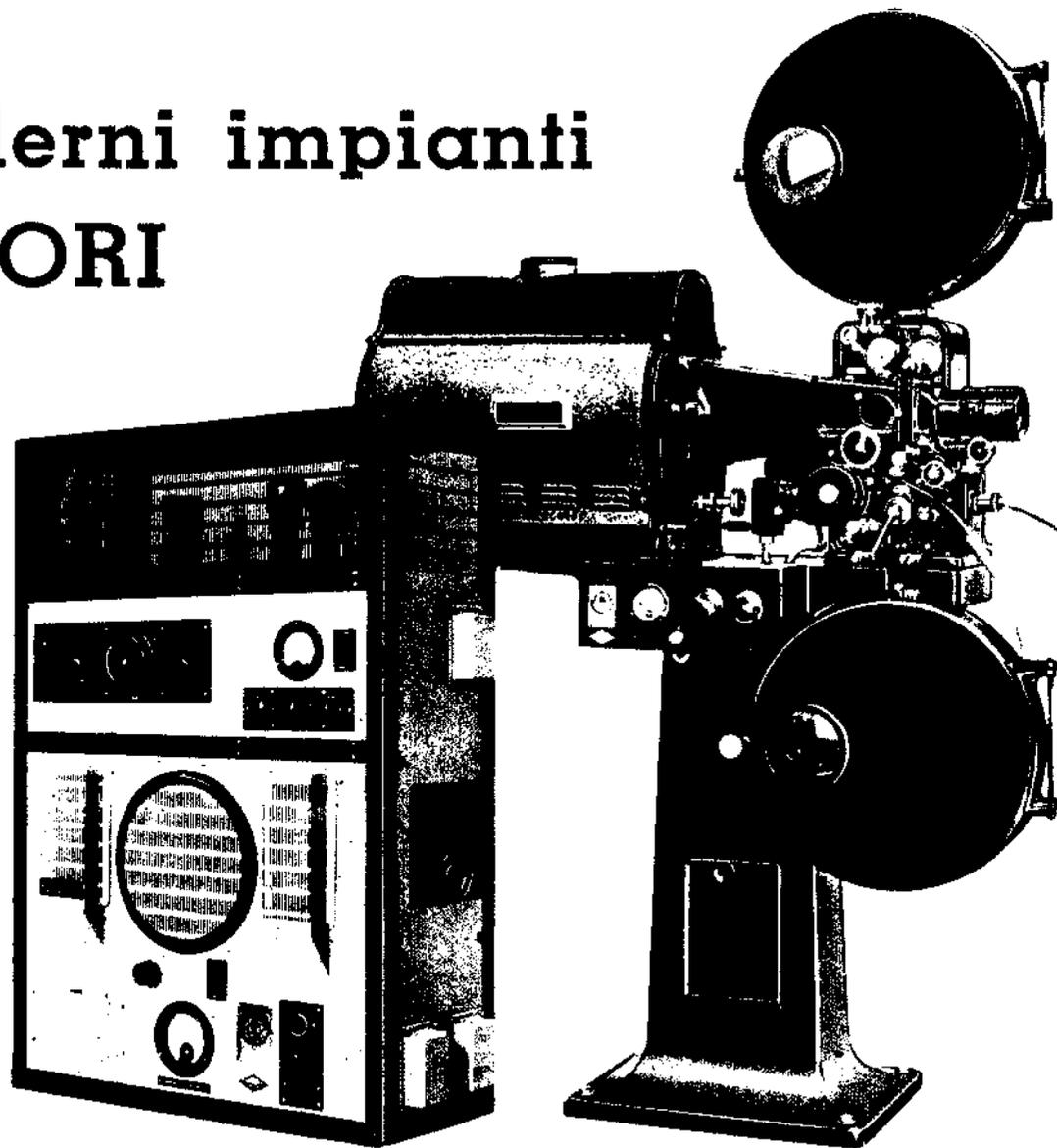
Spedis. in abbon. postale

**DUE  
LIRE**

# I più moderni impianti CINESONORI

SOC. ANON.  
CINEMECCANICA  
MILANO  
VIALE CAMPANIA, 25

ALLOCCCHIO  
BACCHINI & C.  
MILANO  
CORSO SEMPIONE, 93



# ALA LITTORIA S. A. ROMA

LE LINEE AEREE  
PIÙ CELERI

GLI APPARECCHI  
PIÙ MODERNI

I PREZZI PIÙ  
MODESTI

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

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



# CINEMA

quindicinale di divulgazione

FONDATA DA ULRICO HOEPLI

Direttore: LUCIANO DE FEO

Collaborazione tecnica dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa

Anno II, vol. II • 26 Agosto 1937.XV

FASCICOLO 28

IN QUESTO NUMERO:

Cinema gira . . . . .	109
Editoriale . . . . .	113
L. CHIARINI	
<i>Bilancio d'una Mostra</i> . . . . .	114
G. BRIAREO	
<i>Lavorazioni dure</i> . . . . .	117
N. PADELLARO	
<i>Tempo psicologico e cinema nell'orario scolastico</i> . . . . .	118
V. PALADINI	
<i>La scenografia de L'ULTIMA NEMICA</i> . . . . .	120
<i>Estate di una sposa</i> . . . . .	121
<i>Quadro!</i> . . . . .	122
E. LUBITSCH	
<i>Gli attori che ho diretto in America</i> . . . . .	124
L. D'AMBRA	
<i>Sette anni di cinema</i> . . . . .	126
SOTTOCENERE . . . . .	129
G. PELLEGRINI	
<i>Immagini</i> . . . . .	130
IL CRONISTA	
<i>Corriere da Tirrenia</i> . . . . .	134
<i>Idee, Spunti e «Gaga»</i>	
- Scienza e tecnica	
- Capo di Buona Speranza - Giochi e concorsi . . . . .	136-140

DIREZIONE, REDAZIONE E AMMINISTRAZIONE  
ROMA, VIA LAZZARO SPALLANZANI 1A

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'«Ulivo 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**



«Veramente si chiamava Percival William Williams, ma il vezzeggiativo, trovato in un libro di fiabe, se l'era dato da sé, e i suoi nomi di battesimo tutti li avevano dimenticati. La cameriera indiana di sua madre lo chiamava Willie 'baba', che vuol dire Willie piccino, ma lui non si curava affatto di quel che dicevano le donne». Così Kipling con la sua umena e commossa arguzia cominciava la storia di Wee Willie Winkie: con un ritratto vivissimo dell'eroe di sei anni. In questa fotografia (20th Century-Fox) vedete il Wee Willie Winkie di Hollywood, Spanky McFarland? No, incredibile a dirsi, Willie 'baba' è diventato una bambina; una bambina paurosa, Willie s'era fatto tagliare i ricci biondi cortissimi per distinguersi dalle bambine, e invece Shirley Temple che lo incarna sullo schermo, è più ricciuta che mai sotto il casco e il cappello militare. Per fortuna il ruolo di Coppy, il grande amico di Willie, è sostenuto da Victor McLaglen, più fiero ancora, e certo più rozzo, del Coppy di Kipling. Guardatelo: qui esce da un reticolato inalto e falso con un piglio e una gagliardia veramente guerreschi. Registe del film è John Ford, uomo di fegato e di cuore. Ma tanto lui che Mec dovranno lavorar sodo per farsi perdonare l'irriverente mutamento di sesso del protagonista Wee Willie Winkie bambino! Le ossa di Kipling fremono d'orrore nella tomba; e di piacere quelle degli innumerevoli ammiratori di Shirley.

## NUOVI FILM STORICI

Il rigoglio con cui la moda dei film storici era da qualche tempo riorita, dopo i successi conosciuti ai tempi migliori della cinematografia europea (italiana e poi tedesca), faceva presagire, secondo alcuni, una decadenza non lontana. Invece la formula storica seguita ad aver fortuna e ad influenzare l'impostazione dei grandi lavori, dei lavori che chiameremo di «cartello». Hollywood sta ora preparando tre film, o direttamente tolti dalla storia od elaborati su figure e sfondi storici: MADAME WALEWSKA, PARNELL e IL PRINCIPE E IL POVERO. L'impegno di queste realizzazioni è indicato anche dal fervore con cui lavorano i reparti di «ricerche». Per la WALEWSKA è stata adunata tutta una biblioteca; dal *Memoriale di S. Elena* di Las Cases, ad un rarissimo volume: *Il Corso*, diario della vita di Napoleone, pubblicato da R. N. Johnston, tutta la gamma della bibliografia napoleonica è stata ripercorsa e studiata. La scena in cui Napoleone (Boyer) danza con la Walewska (Garbo) e questa scopre che l'Imperatore non può ballare, è stata creata in base ad una indicazione, appunto, di quel diario. E tutta una quantità di fatti, piccoli e grandi, sono stati raccolti, che contribuiranno ad accrescere l'autenticità del film. Per esempio: che Napoleone soffiava di stomaco, ognuno lo sa; ma che, a causa di questa sofferenza, non potesse tenere le dita infilate nel panciotto, in quell'atteggiamento in cui suole ritrarlo la più divulgata ritrattistica, è un particolare molto meno noto. L'entusiasmo di queste ricerche è tale che per poco la Garbo stessa non s'è sepolta anche lei in biblioteca. Se non l'ha fatto, ha però studiato con Adrian i disegni e i modelli delle sue vesti, realizzate in una fantasiosa e ad un tempo verosimile riproduzione di quella 'linea imperatrice' che ebbe tanta voga in Europa negli anni del fulgore di Giuseppina.

Quanto al truccaggio di Boyer perché presentasse la più irrefutabile so-

miglianza con Napoleone, possiamo dire che costò numerose e lunghe giornate di lavoro allo stesso Boyer ed al truccatore Jack Dawn. La parte superiore del capo fu rielaborata con una copia della maschera funebre dell'Imperatore. Siccome la mascella in quella maschera funebre si era come affondata, essa fu ricostruita sulla testimonianza comparativa d'una serie di ritratti. E la superficie del volto fu lavorata con un cerone speciale inventato dallo stesso Dawn. Questa testa così studiosamente e faticosamente realizzata, Boyer la porterà per tutto il film un po' reclinata da un lato, com'era costume appunto di Napoleone, in conseguenza dell'aver una gamba un po' più corta dell'altra.

Gli studi per il PARNELL sono insieme più facili e più difficili, perché la storia di questo re d'Irlanda non mai incoronato si svolge in anni che molti degli uomini attualmente viventi sono ancora in grado di ricordare. Il film si inizia nel 1880, ritorno di Parnell da New York all'Irlanda in cerca di mezzi per creare il movimento irlandese; mostra l'arruolamento di Gladstone, narra l'amore per Katie O'Shea, che portò l'eroe alla caduta. Fu ne-

# A GIRA

cessario, per questa complessa vicenda, ricostruire il Porto di Queenstown nel 1880, un grande villaggio irlandese, e l'intera Camera dei Comuni di Londra. L'esattezza storica non subì che un'eccezione, ma consapevole e deliberata; che a chi fa la parte del protagonista, fu permesso di portare dei maestosi favoriti, anziché la storica barba di Parnell.

IL PRINCIPE E IL POVERO, tratto da un celeberrimo romanzo di Mark Twain, si svolge nel secolo XVI, tra gli anni precedenti la morte di Enrico VIII e l'incoronazione di suo figlio Edoardo VI. I dettagli storici abbondano e lì per lì, a trovarli nei libri, paiono utilissimi: senonché, meglio riveduti, risultano scritti ad un secolo o due di distanza, sicché suscitano non di rado una massa di contraddizioni. Uno dei problemi nella realizzazione del PRINCIPE E IL POVERO parrebbe una semplice curiosità: quale la forma delle pipe allora in uso? (Il tabacco, come si sa, fu introdotto in Inghilterra da Sir Walter Raleigh). Ma la persuasività, diremmo quasi, l'autorevolezza del film è creata in gran



In visita a Cinecittà, Dina Galli futura protagonista di 'Felicità Colombo' riceve l'effluvo e burlesco omaggio di Angelo Musco 'Feroce Saladino'. Accanto all'illustre attrice l'avv. Sylos, direttore di produzione della Capitani-film.



Annabella, sul punto di far vela verso l'America per assolvere ai suoi impegni con la 20th Century-Fox, riceve dalle mani della Contessa Volpi di Misurato, all'Ambasciata italiana di Parigi, la coppa della Mostra Cinematografica di Venezia, assegnatale come premio per la migliore interpretazione femminile del 1936.

# MINERVA FILM

PRIMA SELEZIONE DEI FILM CHE PRESENTERÀ

NELLA  
STAGIONE:

LA DAMA DI MALACCA  
*EDWIGE FEUILLÈRE - P. RICHARD VOHLBRÜCK*

SEGRETI DEL MAR ROSSO  
*HENRY DE MONFREID - HARRY BAUR*

ZANNE E ARTIGLI  
*FRANCK BUCK*

GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI  
*PRESTON FOSTER - ALAN HALE*

TRENO FANTASMA  
*SALLY BLANE - CHARLES STARRET*

LA FIGLIA DI NESSUNO  
*ANNE SHIRLEY - TOM BROWN*

NEMICO PUBBLICO  
*PRESTON FOSTER - LILA LEE*

MASCHERA DI MEZZANOTTE  
*WILLIAM POWELL - GINGER ROGERS*

ARSENIO LUPIN  
*JULES BERRY - SUZY PRIM*

LA BOHÈME  
*MARTA EGGERTH - J. KIEPURA*

DUE DERELITTI  
*SERGE GRAVE - J. TAROLI*

A L I B I  
*ERICH VON STROHEIM*

ARIZONIA  
*RICHARD DIX - M. GRAHAME*

LE MIOCHE  
*L. BAROUX - M. ROBINSON*

PORT ARTHUR  
*D. DARRIEUX - A. WILLM*

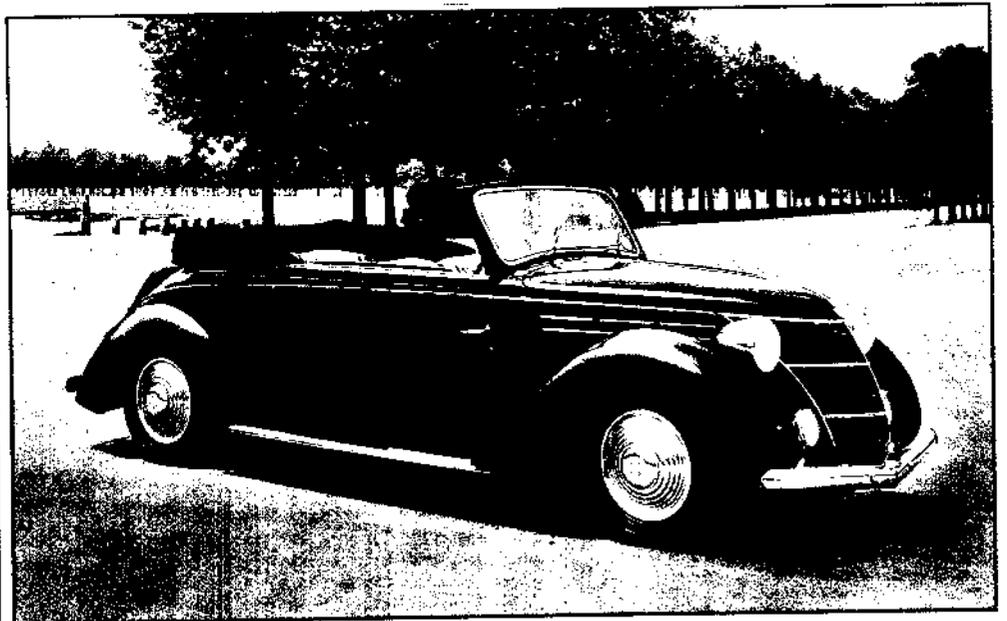
ROMA

1937-1938

*Piotti*

S. A.

TORINO



Modelli 1938

Cabriolet 2 luci - 4 posti su Lancia Aprilia



La vecchia missione di Santa Barbara di California è stata prescelta come sfondo per una scena d'esterno nel film Paramount 'Hollywood Boulevard', in cui appariranno, come in una specie di 'mostra retrospettiva', trenta fra dive e divi del film muto. Tra questi Esther Ralston, Betty Compson, Charles Ray, Francis Bushman, Maurice Costello, Jack Mulhall, Bryant Washburn, Harry Myers, Chester Conklin, Frank Mayo, Jack Mower, Creighton Hale, Albert Conit, Mabel Forrest. Per caso, s'è messo anche Gary Cooper in una scena raffigurante il famoso ristorante Trocadero; mentre nella prima scena (Hôtel Roosevelt) appaiono Mack Sennett e il regista Marshall Neilan. Il film, come si vede, è una sorta di documentario romanzato, estremamente realistico a quel che dicono, sulla vita di Hollywood. Vi appaiono tutti gli ambienti che le 'stelle' son solite frequentare, e tutti i tipi di negozianti, camerieri, albergatori popolari a Cinelandia. Sarà certo un film colorito e divertente. Mentre l'operatore e i tecnici stanno studiando la posizione migliore dove piazzare la macchina da presa per l'inquadratura da riprendere, la protagonista Mersha Hunt e il regista Robert Florey sorridono alla macchina fotografica.

parte dall'attenzione a questi particolari minuti. Un film, in un certo senso, è un congegno di precisione: e non è certo buon sistema di costruire un ingranaggio in acciaio scadente, per il solo fatto che è di piccole dimensioni. Può proprio esser quello che, al momento buono, fermerà la macchina.



È morto a Hollywood, in seguito a un'operazione chirurgica, il compositore americano George Gershwin. Il suo nome è legato soprattutto alla famosa 'Rapsodia in Blue' che apparve in una figurazione visuale nel film 'Il Re del Jazz'. Altra composizione nota è 'Un Americano a Parigi'. Gershwin aveva soltanto 38 anni. Durante questi ultimi anni aveva partecipato alla lavorazione di film come musicista. Tra i film da lui musicati sono 'Amami stanotte' in cui Chevalier canta una sua canzone, 'La piccola emigrante' e 'Shall We Dance', con Ginger Rogers e Fred Astaire. Ultimamente stava completando la musica per il film 'Goldwyn Follies'. Aveva incominciato la sua carriera con uno stipendio di quindici dollari la settimana.

#### ANCHE MAURIAC...

... il grande romanziere francese, che con le sue opere dense e serrate, alimentate da un chiuso fuoco, splendide di intelligenza e di stile, s'è conquistato un pubblico mondiale - anche Mauriac ha ceduto alle tentazioni del cinema. La notizia ha il suo valore: la cinematografia è una tecnica in continuo progresso che ha biso-

gno del soccorso estetico d'artisti sempre più raffinati, intelligenti e profondi. Per conto suo, esso può garantire che le ispirazioni, se davvero buone, non saranno tradite. Il caso è tanto più esemplare, in quanto Mauriac è uno di quegli artisti introspettivi, che meno parrebbero adatti a «piegarsi» alle esigenze del cinematografista. Cedendo per la riduzione del soggetto ANGELI NERI, egli ha dimostrato di comprendere quelle esigenze, collaborando di persona alla sceneggiatura, e arricchendo di situazioni, di movimento e di esterni la trama. I caratteri dei personaggi, rimasti immutati, sono resi più evidenti e, diremmo, meglio espliciti e tradotti in azione. La lavorazione del film è ormai iniziata, sotto la regia di Willy Rozier.

#### ERICH VON STROHEIM...

...sta facendo l'attore in Francia. Intanto in America, realizzano film tratti da soggetti suoi. La Metro, dopo averlo chiamato a collaborare alla sceneggiatura della BAMBOLA DEL DIAVOLO, ha acquistato il suo soggetto GENERAL HOSPITAL, affidandone la sceneggiatura a Marion Parsonnet la regia a George B. Seitz, l'interpretazione a Franchot Tone, Virginia Bruce, e Maureen O'Sullivan.

#### ITALIANI NEL MONDO DEL CINEMA

Agli attori ricordati nel nostro Panorama, converrà aggiungerne uno, come ci suggerisce W. Fagliani: si tratta di Raphaela Ottiano. L'attrice è, infatti, italiana, figlia di Antonio e Maddalena, e nata a Venezia nel 1894. Educata in Inghilterra, ha debuttato nel teatro per passare poi al cinema. È apparsa in numerosi film, di cui ricorderemo i principali: GRAND HÔTEL, ANNA VICKERS, ANIME ALLA DERIVA (nel ruolo della cattiva istituttrice), GREAT EXPECTATIONS, RICCIOLI D'ORO (la istituttrice, anche qui), e BAMBOLA DEL DIAVOLO in cui diede la sua caratterizzazione più acuta, nel ruolo dell'assistente sciancata, vera figura derivata dal mondo tipico di Erich von Stroheim che a quel film partecipò come sceneggiatore.

#### DELLO SPIONAGGIO COME VOCAZIONE

Apparirà quanto prima sugli schermi italiani, nell'accurata edizione della «Compagnia Italiana Cinematografica Lux» di Torino, MADEMOISELLE DOCTEUR. Esso porta sullo schermo un personaggio notissimo, ma cinematograficamente inedito: quello della dottoressa tedesca Elisabetta Schragmüller, altrimenti conosciuta sotto le mentite spoglie di Anna Maria Lesser, e come tale biografata dal Bernsdoff nel suo volume sullo Spionaggio. Questa diabolica donna, nella quale la soavità era pari alla scaltrezza, il 'sex-appeal' uguale alla genialità, amava tuttavia distinguersi sotto il nomignolo curioso di «Fraulein Doktor», ossia «Mademoiselle Docteur», come appunto s'intitolerà la cinema-



Chi è?... Non si riconosce, forse, a prima vista: bastano gli enormi baffi per mutarne la fisionomia: è Edmund Lowe che interpreterà il ruolo principale nel film M. G. M. 'Spionaggio', diretto da Kurt Neumann; interpreti Madge Evans e Paul Lukas.



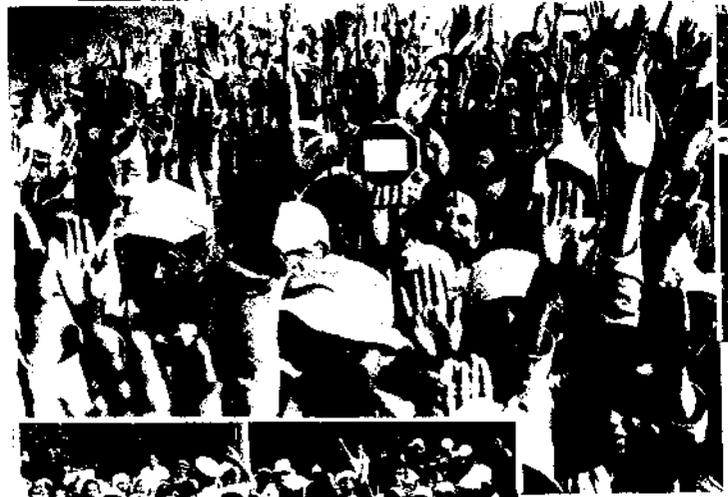
In un angolo morto del teatro di posa, Bobby Mench, il piccolo protagonista del film Warner Bros 'Il principe e il povero' (egli è il principe, e il suo fratello gemello Billy il povero) s'è messo sul suo trono e osserva con sguardo lievemente svasso e stanco i costumi per la prossima scena. Un inserviente li ha freddamente sulle proprie braccia, la mamma li mostra a Bobby sorridendo orgogliosa, il regista William Keighley s'è chinato con aria attenta appena ha veduto il fotografo. Molto oro, molto raso, molta seta, qualche borchia.

tografica rievocazione della sua tenebrosa e drammatica vita. Essa fu pressoché tutta dedicata allo spionaggio: la Schragmüller-Lesser fu infatti uno dei più potenti strumenti informativi dello Stato Maggiore tedesco durante la grande guerra. Dello spionaggio aveva davvero questa singolare donna il magico istinto, la fenomenale vocazione. Di tale pericolosa e spesso audacissima attività il film di cui ci occupiamo darà una vivida ed emozionante sintesi, non però fermandosi soltanto alla meccanica esteriorità dei fatti, ma approfondendone le situa-

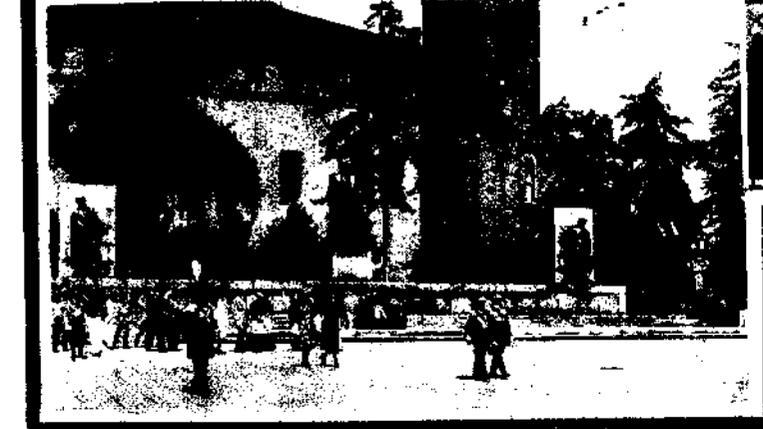
zioni, anche passionali, che danno all'intreccio una calda vibrazione umana. Non per nulla, difatti, è stato chiamato a dirigere il film G. W. Pabst, uno dei massimi registi d'Europa, certo l'artista adatto come nessun altro a realizzare una trama in cui l'indagine psicologica procede di pari passo con l'incalzare del dramma, lo studio dei complessi caratteri dei personaggi è sullo stesso piano della viva rievocazione di figure già consegnate alla Storia, eppure ancor vive nella mente di quanti le conobbero.



I giovani allievi di una scuola americana di giornalismo, sono riusciti a fare una loro prima intervista: l'attore cinematografico James Stewart, l'intervistato, finge di essere preoccupato per le domande che le giovanissime giornaliste gli fanno: esse pensano che se questa intervista riuscirà bene, domani potranno giungere, chissà, a Gary Cooper, a John Barrymore o, magari, a Greta Garbo. (M. G. M.)



A tutti gli avvenimenti del mese di luglio i radioascoltatori hanno partecipato attraverso le illustrazioni dei radiocronisti dell'Eiar



**E I A R**  
DIREZIONE GENERALE - TORINO - VIA ARSENALE, 4

25 Agosto  
1937  
XV



# CINEMA



28

*È proprio vero che il tempo è un grande e persuasivo maestro. Idee che con lo scorrere degli anni, l'accumularsi delle esperienze e l'evolversi della mentalità collettiva finiscono col trovare un rapido diritto di cittadinanza nelle Nazioni civili, chi le volesse imporre di forza prima della loro spontanea maturazione rischierebbe di compiere una fatica tanto immane quanto sterile di risultati concreti. Non meraviglia che, nato poco più di quarant'anni fa, il Cinematografo abbia dovuto attraversare una quantità di stadi eterogenei, e talvolta contraddittori, nell'estimazione del suo valore e delle sue possibilità, prima che ne fosse chiaramente intesa la funzione di tipico « mezzo » universale. Ricordiamoci che, alle sue origini, la macchinetta dei Lumière, il moulin à images, appare come una semplice curiosità meccanica, nient'altro che come un ingegnoso strumento di registrazione della realtà animata. Non trova allora che un'utilizzazione cronistica; e poiché non gli manca un certo aspetto di « attrazione » da baraccone, viene naturale adoprarlo anche per brevi scenette comiche, quasi a innocente divago delle folle domenicali.*

*Subito dopo si scoprono le immense possibilità di « trucco » di cui il Cinema dispone: se ne deduce che è l'arte adatta per eccellenza (Méliès) alla rappresentazione di un mondo illusionistico, e quindi fantastico e fiabesco; la nascente industria getta sul mercato pellicole « a trasformazione », volentieri colorate a mano, le quali hanno tutto l'ingenuo incanto di quei fiori artificiali giapponesi che, messi a galleggiare nel bicchier d'acqua, sbocciano fulminei in strane fogge decorative.*

*Nel terzo periodo della sua storia — un periodo che va all'ingrosso dal 1910 ad oggi — il Cinema migliora sì di giorno in giorno le sue armi tecniche ed estetiche, in una stupenda sete di affinamento e di conquista; ma sostanzialmente oscilla senza decidersi tra le varie attrazioni del dramma storico o sociale o intimo, della commedia sentimentale o umoristica, della farsa filosofica o buffonesca, dell'avventura brigantesca o eroica, del documentario obiettivo o tendenzioso, e via dicendo... È, insomma, il trionfo dell'eclettismo; la convivenza dei « generi ». Ma è anche in questo stesso periodo che si afferma una curiosa distinzione, destinata a durare a lungo, tra Cinema cosiddetto « spettacolare » da una parte, e Cinema « educativo » dall'altra. Né importa aggiungere che il primo è — agli occhi delle platee — ricco di irresistibili seduzioni; mentre il secondo rappresenta vagamente il regno della noia: un regno polveroso e scolastico, col suo leggero odor di chiuso e l'insopportabile tono nasale di lezioncina propinata per forza a chi non ha la minima voglia di ascoltarla.*

*Ed ecco che all'improvviso, proprio per il misterioso intervento del fattore tempo, per il lento inavvertito sommarsi di tanti elementi positivi, i termini di codesta distinzione si sovvertono; per non dire che, addirittura, si capovolgono.*

\*\*\*

*Cosa è successo? Semplicemente questo. Che per parte sua il Cinema cosiddetto « educativo » (in cui rientrano, accanto alle pellicole propriamente didattiche, i « dal vero » d'ogni specie) ha preso*

*coscienza di sé e si è portato, anche da un punto di vista artistico, al livello delle migliori produzioni ricreative (basti citare alcuni mirabili, appassionanti esempi di film scientifici, o di documentari d'altissima classe), quando non ha trovato addirittura (Flaherty, Riefensthal, ecc.) un terreno comune con le opere di creazione, in prodotti soffusi di autentica poesia o carichi di spirito vitale.*

*A sua volta il Cinema « spettacolare », sempre meglio reagendo alle frivolezze del commercialismo, tende a darsi una nobiltà interiore sia con la trasposizione filmistica di grandi opere letterarie sia col riproporre alle masse, attraverso lo schermo, illuminanti vicende e figure esemplari.*

*Così, finalmente, quella vecchia e tenace suddivisione del Cinema in spettacolare ed educativo s'è rivelata di colpo artificiosa ed inutile. S'è capito che l'unica distinzione possibile era ormai solo tra Cinema buono e Cinema cattivo. Il buon Cinema è, in blocco, tutto e squisitamente educativo.*

*Una simile verità, essenziale al progresso ulteriore del film, merita di essere affermata a chiarissima voce. Di riflesso, l'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa vede intanto, per forza di cose, ampliarsi rapidamente il proprio orizzonte; e sente che le proprie naturali funzioni si accrescono in una responsabilità, in un respiro ben altrimenti vasti ed impegnativi che per il passato. Di questa nuova, più acuta e giusta concezione è l'eco autorevole nei risultati dei lavori del Comitato per il Cinema Educativo della Commissione Internazionale di Cooperazione Intellettuale, che, riunitosi in questi giorni a Parigi, ha votato fra l'altro una risoluzione di eccezionale importanza, della quale diamo notizia.*

*Si sa che all'Istituto di Roma è affidato il delicato compito, fin dal 1933, di giudicare quali pellicole presentino particolare valore educativo (nel primitivo e più letterale senso della parola): pellicole alle quali viene concesso il privilegio dell'esenzione doganale per la libera circolazione nei vari Paesi. Il Comitato, richiamandosi oggi a codesto precedente, fa voti perché sia esaminata « la possibilità di estendere ad altre categorie di film i vantaggi previsti dalla Convenzione sui film educativi ». La Commissione segnala in altri termini, per l'esenzione doganale, « i film a carattere spettacolare di livello artistico e culturale superiore; i film rappresentativi del genio del Paese produttore, e che per ciò solo possono contribuire a una miglior mutua conoscenza tra i popoli; come anche quei pezzi di giornali cinematografici che presentino eguale interesse ». « L'Istituto Internazionale di Roma, che è l'organo esecutivo della Convenzione di Ginevra, dovrà essere lo strumento di ogni azione ulteriore ».*

*Qui infatti, e non altrove, è il valore « educativo », incalcolabile, del Cinema: nell'influsso ch'esso può esercitare in superficie e in profondità, col suo linguaggio universale, per la miglior conoscenza reciproca tra Nazioni diverse, e, in definitiva, per un intelligente, realistico riavvicinamento tra i popoli.*

*Superate le incertezze ideologiche iniziali, il Cinematografo entra dunque nella sua vera fase costruttiva; assume, uscito di minorità, il rango etico e politico che gli compete nella vita moderna.*

# BILANCIO D'UNA MOSTRA



'Hélène' (Colosseum)

NON SI PUÒ INIZIARE questo rapido sguardo di film ammessi alla V Mostra internazionale d'arte cinematografica, senza rivolgere un pensiero di gratitudine al Conte Volpi animatore d'una iniziativa che ha ormai conquistato degnamente il nome e il posto che le spetta. È pur merito suo se quest'anno la Mostra ha una sede che ben le si addice, costituita da un sobrio, luminoso ed elegante edificio, dove trovano razionale e splendido alloggio tutti i servizi. Dalla Direzione ai differenti uffici, dalle sale e cabine per i giornalisti alle proiezioni di prova, dal bar al sotto passaggio che permette di raggiungere il palazzo comodamente anche nei giorni di pioggia, all'ampio cinematografo, capace di 1300 posti, uno dei più moderni se non il più moderno d'Europa. Luci solari, aria condizionata, comodi accessi, più comode poltrone, tutto infine è studiato per la comodità e perfezione dello spettacolo. In pochi mesi l'opera è stata compiuta dall'Ing. Quagliata, di Roma, e in pochi giorni il Direttore della Mostra, con la sua intelligente attività, ha resa operante. L'organismo ora c'è, vivo e compiuto: spetta ai produttori dei differenti paesi di rendersi degni di questa *mostra d'arte*. (Nel suo discorso inaugurale il Conte Volpi ha insistito sulla seconda parola, e noi tutti, che amiamo il cinematografo, anche di questo dobbiamo essergli grati).

\*\*\*

E veniamo al bilancio. Della produzione italiana qui non si parla perché *Cinema* le dedicherà un articolo a parte. Basterà solo dire che quest'anno a Venezia l'Italia ha dato la misura delle sue possibilità dimostrando come la sua cinematografia sia ormai in pieno e sicuro progresso. Al pubblico veneziano lo sforzo compiuto dalla mostra cinematografica non è certo sfuggito: si tratta ora di affinare il complesso artistico e industriale rinsanguando i quadri con elementi nuovi, preparati intellettualmente e politicamente. Le basi per un sicuro primato ci sono: l'opera sarà compiuta.

Tra le nazioni europee partecipanti alla Mostra, la Francia è certamente quella che ha dimostrato di aver percorso il maggior cammino nel campo cinematografico; non che i film di quest'anno rappresentino un progresso di fronte a quelli presentati l'anno scorso, no; ma certo che si ha l'impressione che la cinematografia francese anche se segna il passo e non ha opere di punta, lavora in costruzione. Voglio dire che tutti i film presentati hanno un livello notevole. Significativo per questo lato LE MESSAGER che costituisce l'esempio di un buon film commerciale. Questa riduzione dell'opera teatrale di Bernstein, buona sceneggiatura, buona fotografia, ottima interpretazione specie da parte di Gabin. Per questo lato LE MESSAGER è stato forse il più interessante dei film francesi. Almeno per chi voglia andare a fondo e non fermarsi all'esteriorità anche se allettante. Qui c'è un buon raccontone cinematografico, senza pretese, che fila dal principio alla fine. Soprattutto non ci sono i giuochi intellettualistici parigini che fanno andare in brodo di giuggiole la mezza cultura in vestaglia e l'r moscio che si dissecca al Lido. Sarà, infatti, *Amusant* lo scherzo di Sacha Guitry LE PERLES DE LA COURONNE e non nego nemmeno che vi sia del gusto: ma che cosa abbia a fare tutto ciò col cinematografo, certo non lo saprei dire.

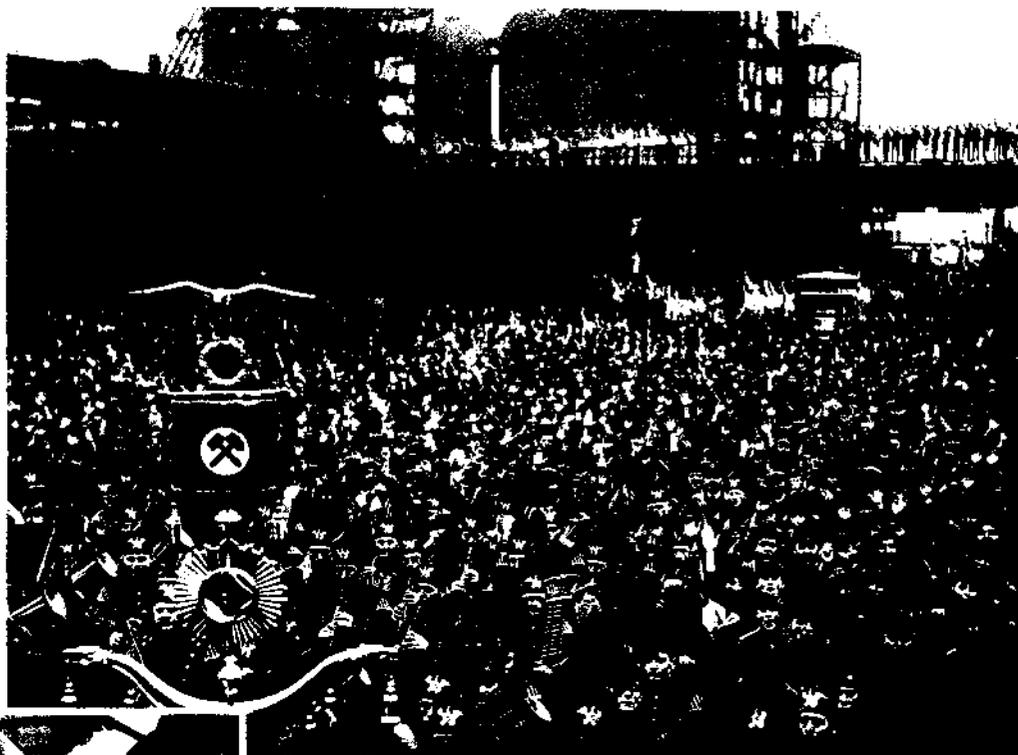
I francesi più degli altri sono amanti dei libri in poche copie numerate, dei piccoli teatri per gli aridi squisiti, delle eccentricità e delle mode: il cinema è lontano da tutto ciò, e questi amabili scherzi alla Sacha Guitry sono per lo meno pericolosi. Il film, infatti, si regge su battute di spirito: e anche se noi siamo disposti a trovarne divertenti due o tre (*Per governare la Francia bisogna conoscere bene l'inglese*, oppure: *La regina di Saba dette le sue perle all'italiano perché capì che gli Italiani è meglio tenersele amici*) non riconosciamo ad esso alcuna qualità cinematografica.

Più impegnativo, sotto questo aspetto, è certamente UN CARNET DE BAL di Duvivier che aduna gli assi della cinematografia francese: Marie Bell, Françoise Rosay, Raimu, Jouvet, Baur, Blanchard, Fernandel ecc. Se non che si tratta di un film assai ineguale e troppo meccanico nel suo congegno. Una giovane vedova di 36 anni (Marie Bell) che, ritrovati i nomi di alcuni suoi ammiratori su un vecchio carnet, si mette in viaggio per vedere cosa essi fanno dopo 18 anni dall'ultimo loro incontro. Questa vedova parigina in giro turistico amoroso per la Francia è strana e falsa, anche se la Bell si sforza di darle accenti di umanità. Il convenzionale e l'arbitrario sono anche aumentati dal fatto che tutti i vecchi corteggiatori son finiti malissimo. Morti, pazzi, delinquenti. Che gli abbia portato male corteg-

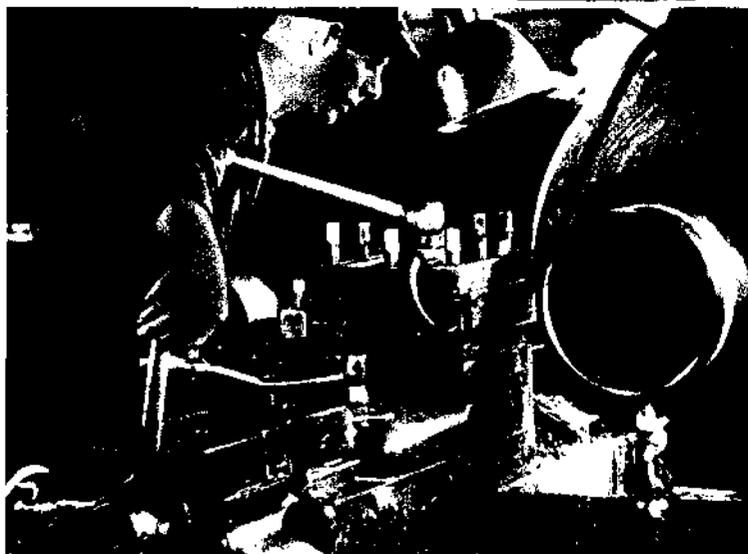


Von Stroheim nella 'Grande illusion' (R. A. C.)

giare a suo tempo la protagonista? Un mondo malsano e decaduto si sprigiona da questo film che, dal punto di vista cinematografico, bisogna riconoscerlo, ha episodi bellissimi. Jovet, biscaggiere e tenutario di un locale equivoco ci ha dato una delle più belle interpretazioni ed Harry Baur è in questo film misurato nella veste di un monaco senza quel gionismo che spesso lo caratterizza. Nell'insieme si tratta di un grosso film sbagliato nella costruzione e nelle proporzioni. Gli altri grandi attori che vi hanno preso parte non figurano come dovrebbero: forse han risentito della mancanza di chiarezza e linearità. Anche dal punto di vista tecnico il lavoro è frammentario. Ad episodi di carattere realistico se ne alternano altri con un sapore di vecchia avanguardia. Basti per tutti citare quello di Blanchar (ma perché esagera così!) ripreso ininterrottamente con la macchina inclinata. Duvivier può darci certamente opere più complete e migliori. Comun-



'Der Herrscher' (Tobis)



'Mannesmann' (documentario)

que questo CARNET DE BAL non è privo di forza e intelligenza. Il terzo film francese HÉLÈNE tratto dal romanzo di Vicki Baum illustra l'ambiente studentesco dell'università di Grenoble. Ed è questo il lato saporito del film perché il racconto tra il sentimentale e il melodrammatico, è condotto mediocrementemente. Forse la massa studentesca è un po' calcata, forse così sembra a noi abituati alla chiara sanità dei nostri giovani universitari: certo



'King Solomon's mines'

che il film interessa perché mostra il decadentismo di quei giovani che rappresentano l'avvenire della Francia. Molto buona l'interpretazione di Constant Remy che raffigura benissimo il giovane inquieto e ipersensibile sfornito di equilibrio fisico e spirituale. Ed ecco, infine, il film sul quale più hanno puntato i francesi: LA GRANDE ILLUSION di Jean Renoir, interpretato da Gabin, Dita Parlo, Pierre Fresnay e Stroheim. È un film ideologico e programmatico, antibellico, ma con tanto di Marsigliese e di evviva la Francia. È figlio, insomma, di quel pacifismo comunistoide e patriottardo che caratterizza un certo intellettualismo francese falso e retorico, appunto, perché mancante di ogni sincerità.

Due ufficiali francesi durante un volo di ricognizione sono costretti ad atterrare in territorio nemico. Uno di essi è un vecchio uomo d'armi, un militarista tradizionalista fatto capitano sul campo di battaglia. L'altro un meccanico promosso luogotenente per merito di guerra. Il capo della squadriglia tedesca che li ha catturati è un aristocratico del servizio militare. Egli e il capitano francese si intendono subito sul piano della correttezza e della rigida tradizione militare. Il luogotenente assieme a un altro francese prigioniero tenta di evadere; ma è solo in virtù del sacrificio eroico del capitano che essi possono fuggire. Dopo una sosta in montagna nella casa di una contadina tedesca, che ha perduto il marito in guerra, ma che resta toccata dalla loro sofferenza di uomini, i due riescono a valicare la frontiera svizzera.

Questo il soggetto: il capitano tedesco e quello francese rappresentano, secondo l'autore, l'eroico e cavalleresco senso della guerra di una classe ormai scomparsa.

I fuggitivi, invece, e la contadina tedesca sono il popolo che non capisce tutto ciò e si affratella con facilità. Infatti mentre il tedesco, sia pure a malincuore, spara contro il capitano francese fuggitivo e lo uccide, la contadina accoglie i fuggiaschi nella propria casa e uno di essi addirittura nel proprio letto. Non è chi non veda il falso dell'assunto: il popolo che è oggi il nerbo della guerra sa che quando essa si scatena è in gioco la sua stessa esistenza e la conduce con uno spirito, una forza e un odio per il nemico che sono, appunto, ignoti agli internazionalismi intellettualoidi. Cinematograficamente il film, pur avendo dei tratti buoni è lento e statico: di una lentezza e staticità che non sono affatto giustificate dall'analisi psicologica, poiché i motivi e gli episodi si ripetono con una ostinazione degna di miglior fortuna.

In complesso il film, se se ne toglie un abile demagogismo, non



'Winterset'

dice nulla di forte. Comunque esso è da segnarsi nell'attivo del film politico francese: se lo ricordino coloro che han terrore di questo genere.

\*\*\*

La Germania quest'anno si è presentata a Venezia alquanto più debole dell'anno scorso. Il film di Janning *DER HERRSCHER* è certamente il più interessante. Buono abbastanza come interpretazione e regia sebbene qua e là un po' teatrale e pesante, è soprattutto notevole per il modo, dal punto di vista ideologico, con cui è stata portata sullo schermo la commedia di Janning. Il lato sociale e politico predomina: la tesi è chiarissimamente affermata. I diritti della società, del popolo, prevalgono su quelli della famiglia, quando questa assume una posizione antisociale. Il film ha avuto in Germania, oltre al predicato artistico, quello politico, e ciò è assai interessante perché mette in risalto un aspetto della politica sociale del nazismo. Degli altri film tedeschi solo una commedia di Froelich ha offerto un certo interesse per una arguta pittura dell'ambiente provinciale germanico.

*PATRIOTTEN* di Ritter non è riuscito a raggiungere lo scopo che si era prefisso. Simile in parte alla *GRANDE ILLUSION*, come ambiente, ha solo il merito di aver fatto denunciare il prigioniero tedesco fuggitivo dalla donna francese che di lui si era innamorata. E non per una retorica forma spartana.

I tedeschi, insomma, si vede che tentano di costruire una nuova cinematografia rispondente al clima politico del III Reich, ma che ancora sono in mano ai più vecchi e meno abili mestieranti. Dove la Germania eccelle di gran lunga su tutte le nazioni è nel campo del documentario: così artistico che scientifico. *MANNESMANN* di Rutman è una composizione mirabile nell'industria pesante della meccanica. Armonia di taglio e di montaggio, descrizione piana e penetrante fan di questo documentario un modello del genere.

\*\*\*

E l'Inghilterra? L'industria inglese è ferma sulle sue posizioni. Primeggiano come al solito i film storici, che in fondo si ripetono. Di questi il migliore *FIRE OVER ENGLAND* che ha una magnifica fotografia e una bella interpretazione di Flora Robson. Altra ripetizione il film *KING SOLOMON'S MINES*, ripetizione peggiorativa di *BOZAMBO* col solito Paul Robeson che cerca di incantarci con la sua bella voce.

Ma l'Inghilterra ha un numero d'eccezione con *ELEPHANT BOY* di Flaherty che porta sullo schermo tutta la poesia di Kipling.

Anche se qua e là nel film talune cose sono mancate, che importa? quando un film ha un senso così vivo e bello della natura, quando ristabilisce con tanta poesia la posizione dell'uomo in seno a questa, si possono perdonare i piccoli errori. Il dramma del piccolo bimbo e dell'elefante è veramente profondo e umano nella sua semplice purezza e confesso che commuove di più di tutti i contorcimenti di Greta Garbo.

Oltre a questo, gli inglesi hanno presentato un film a colori: *WINGS OF THE MORNING*. Del colore ho detto altre volte su questa rivista: dell'esperimento inglese dirò che è uno dei peggiori che io abbia mai visto. E mi pare che basti.

\*\*\*

Piccoli paesi che sian venuti fuori con lavori eccezionali (come fu per *ESTASI*) non ce ne sono. Anche essi cinematograficamente hanno perso il coraggio e vanno scopiazzando agli americani le cose più banali.



Theodora Goes Wild' (Columbia)

Ma dove è andata dunque a rifugiarsi l'intelligenza? Dove l'ardire?

\*\*\*

Da ultimo l'America. Poche parole basteranno. Nulla di nuovo. *THEODORA GOES WILD* e *THREE SMART GIRLS* riconfermano l'eccellenza del cinema americano sulla commedia. In questo genere veramente gli uomini di Hollywood sono insuperabili e ci stanno dando tanti piccoli capolavori. Irene Dunne in *THEODORA* è di una bravura forse eccessiva, ma è brava.

*WINTERSSET* e *MARKED WOMEN* appartengono al genere giallo, ma non al solito genere. Essi, specialmente il primo, additano con umanità commossa talune piaghe sociali degli Stati Uniti d'America. *WINTERSSET* è senza dubbio il più interessante dei film americani per intelligenza di regia e di interpretazione: esso riesce a creare in modo mirabile l'atmosfera dei bassifondi di New-York: reale, senza piatto realismo.

Tutto il resto ordinaria amministrazione con la solita perizia industriale.

Cose nuove, dunque, neppure l'America ce ne ha dette quest'anno.

Che l'industria uccida l'arte?

Le prossime mostre risponderanno al quesito.

LUIGI CHIARINI

# LAVORAZIONI DURE

UN FILM ha tante più probabilità di risultare poetico e ricco di suggestioni, quanto più accuratamente gli elementi di un'ovvia riuscita siano stati messi in disparte: e la creazione sia stata creazione sul serio, cioè non abbia puntato su cose che, di per sé sole, allo stato grezzo, basterebbero a commuovere o, comunque, a toccare gli spettatori. Allora, ecco un problema per un artista coscienzioso e nobilmente ambizioso: dato che il successo comune dei film è procurato in troppi casi dalla bellezza e seduzione delle dive, oppure dal fasto della messa in scena, tentar di creare un film senza dive e senza fasto. (Tra parentesi, e in un orecchio al produttore: non è detto che un simile film costi meno e si possa far coi soliti «quattro soldi»; anzi). È appunto il problema che s'era posto John Ford nella **PATTUGLIA SPERDUTA** (*The Lost Patrol*) e che, dal punto di vista strettamente artistico, produsse risultati eccezionali. Il solo torto fu di avere un po' dimenticato quel coefficiente *spettacolo*, che nel cinema è imprescindibile: e infatti, malgrado la profonda e drammatica umanità di cui era permeata, **LA PATTUGLIA SPERDUTA** apparve al pubblico un po' un partito preso, un po' tesi di laurea d'un grandissimo regista.

Victor Fleming ed i suoi produttori si sono posti un problema analogo in **CAPITANI CORAGGIOSI**; ma, senza cadere d'un palmo nell'altezza dei propositi, han però saputo fare i conti col pubblico. Diciamo intanto, ch'ebbero il tatto di partire da un soggetto che, quanto a persuasione patetiche e ad immediata efficacia, non ischerzava. **CAPITANI CORAGGIOSI** è forse, con **KIM** il romanzo di Kipling che (a parte le novelle del **LIBRO DELLA JUNGLA**) ha più clamorosamente guadagnato il suffragio popolare ed universale.

Da un punto di vista tecnico, interesserà di notare con quali elementi Fleming sia arrivato a trasformare il suo difficile problema in una irrefutabile riuscita. Anzitutto, egli ha inventato un arduo ed ostico aforisma che, paradossalmente, si potrebbe enunciare così: *anche gli attori sono dive*. Cioè: anche gli attori, trattati e condotti con inflessibile volontà d'arte, quella immediata facoltà di incatenar la generale attenzione, che le dive realizzano gratuitamente, col solo mostrarsi, per virtù della loro bellezza. S'intende che la questione è parecchio semplificata, quando si lavora con attori-artisti come, per esempio, Freddie Bartholomew, Spencer Tracy e Lyonel Barrymore. Ma rimane il fatto che quegli attori, a parità di condizioni, debbono «arrivare» allo spirito, dove alla diva può anche bastar di «arrivare» agli occhi. In sostanza: la loro è una vittoria della spiritualità e della forza espressiva sulla pura e immediata sensualità dello spettacolo.

(Tra parentesi. Bisogna tener presente quale sforzo, anche materiale, anche tecnico, di regia si richieda per ottenere un simile risultato. Fleming doveva essere davvero onnipotente: non lasciarsi sfuggire nemmeno un dettaglio dell'interpretazione e della recitazione. Un giorno stava girando negli stabilimenti di Culver City un interno che gli era impossibile di abbandonare. D'improvviso, gli vengono a dire che sul mare si era finalmente scatenata la tempesta da tanti giorni attesa. O lasciar perdere la scena, o lasciar perdere la tempesta: e viceversa non si doveva lasciar perdere né



Puna, né l'altra. Il bastimento noleggiato per il film fu subito spedito al largo, col personale occorrente; mentre un collegamento telefonico veniva stabilito fra i teatri e la stazione radio di Santa Monica, la quale a sua volta si collegava con la radio di bordo del bastimento. Così Fleming, pur continuando a dirigere il suo interno, poteva, a 20 miglia di distanza, controllare fino all'ultima sfumatura, gli altri suoi attori che lavoravano in mezzo al mare. Macstria, prontezza di nervi, larghezza di mezzi crescono in proporzione inversa agli *abouts* di pertenza del film. E, volendo scherzare, si direbbe che le donne costano care, tanto più quando si decida di fare a meno di loro).

Un discorso analogo dev'esser fatto per ciò che riguarda la rinuncia al fasto, la riduzione degli sfondi a puri e prevalenti motivi naturali.

Protagonista, diremo così, scenografico di **CAPITANI CORAGGIOSI** è, come si sa, il mare. Ora: mentre una scenografia costruita prevede gli effetti cinematografici, i vari partiti dell'illuminazione, la postazione e i movimenti di macchina — il mare, per quanto si sa, non fu creato in vista degli affetti d'obbiettivo. Bisognava «strumentare» il mare, moltiplicarne la naturale varietà per la varietà delle risorse cinematografiche. Anche qui la questione non è soltanto d'occhio e d'abilità nella ripresa. Anche qui è il problema spirituale. E quello spirito generoso e giovanile di avventura, ch'è una delle doti principali del cinema americano, ha aiutato

nell'impresa Fleming ed i suoi collaboratori. La storia del piccolo Harvey, del generoso Manuel e del vecchio capitano Disko — un fanciullo, e due uomini nel cui sentimento si trasfonde qualcosa della primitiva grandezza dell'oceano, coi suoi sensi epici e patetici, con le scene di vita dei pescatori, con la famosa corsa tra i velieri, con gli esempi di mortale coraggio di fronte alle collere dell'elemento — aiutava a spiritualizzare in un poema d'uomini il poema del mare.

(Tra parentesi un'altra volta. Un film con prevalenza di esterni, crea tra gli altri problemi anche questo: rispettare il piano di lavorazione proprio mentre si subiscono i capricci della natura. Si doveva girare la scena del salvataggio di Harvey da parte di Manuel: scena che si svolge tra la nebbia. Fleming voleva nebbia vera, e non nebbia fatta coi fumi. Viene finalmente la giornata, se così si può dire, buona. Tracy (Manuel) e Bartholomew (Harvey) si calano nella loro barchetta e si cacciano tra gli infidi vapori. Come se non fossero bastati i numerosi secchi d'acqua che gli erano stati gettati addosso, Freddie casca ancora in acqua. Spencer Tracy lo salva, come vogliono l'umana carità ed il soggetto del film; senonché, a dialogo appena iniziato, la nebbia retrocede. Bisogna sospender tutto e correr dietro la nebbia per ricominciare daccapo. Non c'è come gli esterni naturali e gratuiti per costare abilità, tempo, fatica e denaro).

GUSTAVO BRIAREO

UNA RIVOLUZIONE  
nell'insegnamento scolastico?



# TEMPO PSICOLOGICO E CINEMA

## NELL'ORARIO SCOLASTICO

IL FANCIULLO cessa di agire come un antropoide nel momento in cui comincia a parlare. Come hanno dimostrato le ricerche di Yerkes Learned e Boutau, quando appare il linguaggio un abisso si scava tra il fanciullo e l'antropoide. Tra l'intelligenza pratica e l'intelligenza razionale esiste continuità nel senso che esse, a dire di Rey, si prestano appoggio vicendevole nella sintesi organizzata costituente il psichismo umano. Si può dunque immaginare che, fin dall'apparizione del linguaggio, l'evoluzione del fanciullo prosegue su due piani: con l'assimilazione sensorio-motrice, struttura l'ambiente e organizza la sua attività; con l'assimilazione razionale egli elabora l'universo dell'azione in termini di pensiero, e organizza la ragione. Quanto la scienza generale va dimostrando con le sue pazienti analisi, ha sempre costituito un postulato nella scienza dell'educazione, la quale ha in ogni tempo creduto che l'unico veicolo possibile sia appunto quello della parola.

Il leggere, lo scrivere, si riducono in fondo alla caccia paziente alla più maliziosa e cangiante delle belve, che è appunto la parola. L'orario scolastico è la divisione cronometrata del tempo dedicato nella vita di scuola ad un elementare possesso verbale. Nell'orario scolastico c'è, evidentemente, un elemento che ci proponiamo di studiare in modo assai breve: il tempo. Lungi da noi l'idea di addentrarci nel problema filosofico del tempo. Possiamo tuttavia stabilire una divisione tra tempo subiettivo e tempo obbiettivo; tra tempo spirituale e tempo materiale; tra tempo dell'anima e tempo fisico.

« Il tempo dell'anima - prendiamo la definizione di Poirier - è innanzi tutto il sentimento del divenire, e del divenire ineguale; è la mobilità dello stato di coscienza e il suo rinnovamento; è il presente che si costruisce e si disfa in una tensione e in un progresso sensibili, è l'esperienza viva del presente che lega, che raccoglie attorno a un'idea, un fascio di sentimenti e di emozioni ».

Il tempo, l'attesa, la speranza, l'angoscia che pure si manifestano nel tempo, non sono commensurabili con le lancette di un cronometro. L'esaltazione brusca di un sentimento non ha per corrispettivo un moto più vertiginoso del cronometro, il quale non ci serve più non appena, per guasti interni, mimetizza con la corsa o con il rallentamento le nostre emozioni opposte, come il piacere nel primo caso e la noia nel secondo. Ma se esiste un tempo dell'anima, noi non possiamo trovare alcuna unità di misura, perché ogni anima è un mondo a sé. C'è quindi un « tempo » del fanciullo e un « tempo » dell'adulto. Il primo disaccordo si manifesta quando l'adulto ordina la vita del fanciullo sulla sua propria esperienza del tempo, come avviene quando, per esempio, stabilisce un orario scolastico.

È osservazione empirica che ciascuno di noi - se non ha perduto affatto la memoria di qualche avvenimento della sua fanciullezza - potrà fare, che il tempo scorre più lentamente nell'infanzia di quanto non avvenga nell'età adulta.

Genitori,

ragazzi in vacanza, leggete questo articolo:

**E' PER VOI**

Tutto si trasmette con la parola, tutto si acquisisce con la parola. Il discorso costituisce l'asse essenziale delle acquisizioni. Si crea un'arte della parola, la retorica; si notomizza la parola, la grammatica; si idolatra la parola, lo stile.

La malattia della scuola si identifica con la malattia della parola. Il verbalismo, infatti, è l'ipertrofia della parola, la quale, non più in relazione vitale con le cose, diventa segno astratto o simbolo, *status vocis* enumerativo di una realtà frantumata dalla macchina della parola e quindi irricognoscibile.

Il primo libro che si pone in mano al fanciullo è il sillabario che racchiude i primi elementi della parola, le sillabe, che sono come le varie facce di quel prisma costituito dalla parola.

Se la via regale in cui basta mettere il piede per essere elevati alla dignità di uomo è quella della parola, si comprende come la vita della scuola sia nella sua essenza una fioritura fonica.

Partendo da questa impressione uno scienziato, il Lecomte du Nouy, dell'Istituto Pasteur, ha dimostrato che per un uomo di cinquant'anni il tempo passa quattro volte più rapidamente che per un fanciullo di dieci anni.

Si può veramente dire che fanciulli e adulti vivono in universi separati, ove il valore del tempo è profondamente differente.

Trajamo qualche corollario da questa scoperta. Cinque ore di scuola, nell'estimazione psicologica del fanciullo equivalgono a venti ore dell'adulto. Paradosso? Ma risponde subito il Nouy che la valutazione psicologica del fanciullo è legata alla modificazione fisiologica. C'è quindi un dato di fatto organico, materiale, misurabile.

Se queste cinque ore i fanciulli debbono passarle inchiodati sul banco, si comprenderà facilmente il genialissimo metodo di tortura escogitato dagli uomini civili per la futura felicità della propria prole. Poiché non ci spaventano le conclusioni, noi possiamo dire che quando un adulto, un maestro per esempio, ha pronunciato un periodo di quindici parole, per il fanciullo è come se avesse fatto un discorso di settantacinque. Un momento di distrazione dopo settantacinque parole, per l'adulto è lecito. Se ricordiamo il numero di evasioni dal soggetto che ad una conferenza ci concediamo, constateremo che la media di settantacinque parole è oltremodo ottimistica.

Se noi ci concediamo senza scandalo alcuno un'evasione ogni settantacinque parole, dobbiamo, per dovere di giustizia, reprimere il moto di ira o di fastidio, quando ci accorgiamo che un fanciullo alla fine di un periodo non eccessivamente lungo, sbocciato sulla bocca del maestro, prenda il volo nei campi fioriti dell'immaginazione. Si attarderà anche poco, ma ciò basterà per un rinvigorimento delle sue facoltà di attenzione, dato che questo momento della distrazione ha per sua misura un moto rallentato.

La ricchezza di vita del fanciullo ha come proprio elemento questa, che io chiamerei *ricchezza di tempo*, ossia durata di più vasta dimensione.

Dobbiamo spogliare il fanciullo di questa ricchezza? Impresa vana ed assurda. Il pulsare del suo sangue nuovo è l'arbitrio del ritmo che comanda lo svolgimento degli avvenimenti nella vita della prima età.

Per chiarire meglio il nostro concetto passeremo da una considerazione di tempo ad una considerazione di spazio, e diremo, servendoci di un'immagine spaziale, che noi dobbiamo coltivare un'aiuola di dimensioni cinque volte maggiore di quella che risulta dalla misurazione effettuata con un metro nostro.

L'arte dell'insegnamento consiste appunto nel far sì che una zona grigia di noia non invada il campo della coscienza del fanciullo.

\*

Potrà il cinematografo divenire uno strumento didattico, un sussidio metodico capace di saldare, per così dire, in unità vivente i vari insegnamenti? Qui non si tratta di detronizzare l'insegnamento auricolare per quello visivo, ma di far sì che lo schematismo delle materie diventi una certa somma di sapere pratico. Il pericolo di mettere tra la vita e l'alunno il libro o il morto programma può essere evitato dal cinematografo? Il più grande pericolo dell'insegnamento, l'ipostatizzazione delle materie, per cui noi crediamo come ad entità astratte alla storia, alla geografia, alla geologia, alla botanica, dimenticando per queste discipline l'angolo di terra in cui noi siamo e di cui subiamo il passato, la struttura, il clima, l'economia, e sul quale dobbiamo agire, può essere superato dalle immagini viventi che operano sullo schermo? Questo è il problema. Così posto, non è necessario spendere molte parole per dimostrare che per cinema scolastico noi non intendiamo quello che vive sotto il segno dell'emozione che stilizza sentimenti in quadri ed azioni, che ingrandisce e deforma il giuoco delle passioni umane, che specula sulla vertigine grossolana dei cervelli rozzi e impressionabili. Noi pensiamo ad un cinema che sappia dare il gusto del raccoglimento, il senso dell'osservazione lenta e chiarificatrice, che sia come la messe di pensieri nati e maturati, che costituisca l'iniziazione sperimentale di tutte le discipline, il calcolo compreso, che sia insomma la macchina che distrugga il meccanismo. In questo nostro piano non c'è posto, come si vede, per i divertimenti, convinti come siamo che ordinariamente divertire e istruire sono termini antitetici e che eliminare lo sforzo nella formazione spirituale, è utopia pedagogica opposta al pensiero fascista sull'educazione.

Il cinema scolastico deve apprestare l'osservazione dell'immagine degli esseri e delle cose, di cui non ci è consentito osservazione diretta.

Qualche esempio. Tutti sappiamo che se la storia è una mnemotecnica rischia di costituire per il fanciullo una fatica in pura perdita. Come dare, allora, il senso della durata degli avvenimenti, se la forma più aderente e più efficiente ci sembra quella che sa rappresentare le grandi tappe della storia sotto forma di quadri di civilizzazione? Un alunno che abbia visto sullo schermo monumenti storici, opere d'arte, collezioni di museo, avanzi di vecchie civiltà, e soprattutto, riproduzioni di scene storiche, avrà conquistato un sapere ben altrimenti solido di quello che si fonda sulle date e le descrizioni dei manuali scolastici. Si dirà che la storia offre possibilità di utilizzazioni cinematografiche molto evidenti; lo stesso dicasi per la geografia, le scienze, ecc. Io voglio pertanto determinare meglio il mio pensiero non dimenticando che il

Fisiologia e psicologia **VOGLIONO** che il Cinematografo diventi base essenziale dell'insegnamento

punto di partenza di questo brevissimo studio è costituito dal fatto che il tempo psicologico divide fanciulli e adulti in universi separati. Il cinematografo scolastico, abbiamo detto, deve rendere possibile il metodo della concentrazione. Supponiamo, per esempio, che un film possa riprodurre uno di quegli apparecchi creati dal Rey per valutare l'intelligenza pratica del fanciullo. Piccoli problemi di dinamica o di statica che richiedono una soluzione dall'alunno in base alla quale è possibile valutare il suo comportamento intellettuale, le lacune, ecc. Si tratta, per esempio, di far rimanere in equilibrio un apparecchio semplicissimo. I fanciulli guardano prima attentamente l'apparecchio sullo schermo. Poesia si chiede loro di indicare che cosa avverrà quando una mano che prima lo sosteneva lascerà l'apparecchio a se stesso. Cadrà. Se il fanciullo si pronuncia per la caduta, domandiamogli da quale parte, destra o sinistra, cade. Qualunque sia il pronostico del fanciullo, l'apparecchio lasciato a se stesso cade. L'alunno è invitato a dire come può essere riequilibrato l'apparecchio. Parecchi oggetti compaiono sullo schermo capaci di equilibrare l'apparecchio e tenerlo verticalmente. La scena si anima; l'alunno o dice di non sapere, o dice di non potere, o immagina una soluzione assurda, o propone qualche mezzo irrealizzabile, o si serve, in modo maldestro, degli oggetti messi a sua disposizione, o, in fine, senza esitare, riequilibra l'apparecchio. In questi esercizi l'intelligenza del fanciullo messa in azione, stimolata e nello stesso tempo incatenata dall'immagine, che ha presa diretta sulla sua fantasia, scandisce il tempo con il ritmo della propria attività che è poi lo scorrere stesso del tempo fisiologico.

L'accumulazione continua di elementi visibili riempie, per così dire, la zona di tempo intercedente fra due valutazioni di tempo differenti, come sono quella del fanciullo e quella dell'adulto. L'organizzazione mentale non si costituisce su un *flatus vocis*, bensì su un'immagine reale assorbente e impregnante, nel tempo stesso, l'attenzione del fanciullo. Gli stimoli non gli vengono dalle parole, ma dalle cose, le quali sono sempre più determinate delle parole, più comprensibili, più accaparranti di esse. Le immagini hanno potere più cospicuo delle forme verbali di lanciare il pensiero sempre in nuove direzioni. Il cinema diventa così lo strumento con cui l'intelligenza organizza se stessa, un mezzo incitatore per eccellenza di quel realismo dinamico di cui è avidissima la mente del fanciullo.

Queste brevi considerazioni indicano sommariamente la via nuova che può battere l'insegnamento. Si tratta di eliminare quella impermeabilità all'esperienza costituita da quegli strati invisibili, creati da un insegnamento esclusivamente verbalistico. Bisogna qui notare che detto insegnamento verbalistico è per così dire il tarlo di se stesso. Come spiegare diversamente questa curiosa congiuntura constatata da uno spirito acuto nelle scuole di Francia, ma valevole, in diversa misura, in tutte le scuole del mondo: «La curva che esprime la media degli errori di lingua nei componimenti sale vigorosamente con quella del numero delle materie insegnate e delle ore a ciascuna materia assegnate»? Dimostrazione più concreta di questa non è facile trovare; ma la spiegazione di questo fatto va ricercata nella costruzione di un orario scolastico che non tiene nessun conto del tempo fisiologico, del tempo dell'anima, e conosce come unico mezzo d'istruzione e di formazione solamente la parola. Il cinematografo può offrire all'immaginazione infantile temi accaparranti e viventi che offrono le migliori occasioni per quelle conversazioni scolastiche, che non hanno, è vero, la solennità della lezione, ma possono impregnare e ravvivare lo spirito.

Questa breve nota non vuole essere che un presentimento di quanto il cinematografo potrà fare nella scuola. Dico «un presentimento» perché io non vedo finora alcun inizio di quella innovazione didattica - vorremmo dire rivoluzione, se la parola non ci sembrasse eccessiva -, consistente nel far roteare la scuola non attorno alla parola, ma attorno all'immagine, la quale suggerisce la parola giusta che abbia per così dire corpo e contorno determi-

Nazareno Padellaro - uno dei più illustri ed autorevoli pedagogisti italiani - dice a 'CINEMA' che 'ci sarà chi saprà uscire dal ciclo mortificante delle abitudini, saprà interpretare i bisogni profondi dell'anima infantile, saprà creare gli strumenti di quel realismo dinamico, di cui il film è il veicolo più appropriato'.

nato, e sia espressione germinata da fatti e da stati d'animo e non sia l'usurpatrice che getti nel sacco del vago e dell'indistinto tutto ciò che raccoglie. Noi non vogliamo che i fanciulli siano esemplari viventi di minuscole enciclopedie. Cerchiamo una zona di contatti con la spontaneità del fanciullo, con il ritmo della sua anima che dà al tempo e allo spazio dimensioni ben più grandi di quelle che ad essi dà l'adulto.

Occorre rivedere il piano degli insegnamenti, occorre disfarsi di quella mentalità che vede lo scibile là solo, ove vede una materia scolastica. Le nostre abitudini mentali non si op-

porranno, non punteranno le columelle dei sofismi? Bisogna aspettarselo. Ci sarà, tuttavia, chi saprà uscire con forze proprie dal ciclo mortificante delle abitudini, saprà interpretare i bisogni profondi dell'anima infantile, saprà creare gli strumenti di quel realismo dinamico, di cui il cinematografo mi sembra il veicolo più appropriato.

Allora fanciullo ed adulto, pur vivendo sotto due tempi psicologici diversi, sapranno far coincidere il tempo siderale e il tempo psicologico, e, vivendo nello stesso spazio, non vivranno in due mondi differenti.

NAZARENO PADELLARO

## LA SCENOGRAFIA NE 'L'ULTIMA NEMICA'

Quando Umberto Barbaro mi propose di curare l'architettura per il film L'ULTIMA NEMICA, precisò subito, in poche parole, il carattere che questa avrebbe dovuto avere, apparentemente realistico e documentario, per qualche crudezza, quale era all'ingrosso il tono del film.

Due epoche ben distinte: quella dell'immediato

dopoguerra, caratterizzata da uno stile ibrido ed incerto, epoca di smarrimento e di inquietudine ma anche di germi, e quella attuale, in cui le idee si sono andate chiarendo sino a concretarsi in un certo « gusto », che è quello delle linee, superfici, e forme elementari.

Ma vi era di più. Passando dal campo dell'estetica a quello morale, campi per me sempre intimamente legati, da una parte avrei dovuto esprimere il carattere della classe borghese, con tutte le incertezze e le futilità dovute ad un sistema basato sull'individualismo, dall'altra il risultato di esperienze e realizzazioni sociali la cui ripercussione si era andata manifestando anche nell'architettura.

Due mondi, due epoche, che il dramma scaturisce, nell'ULTIMA NEMICA, da questo urto; e quindi, per aderire allo spirito del lavoro, gli interni che dovevo creare non avrebbero dovuto mai perdere di vista questo contrasto, e tanto meno la psicologia dei singoli personaggi.

Un compito, come si vede, abbastanza gravoso e ricco di responsabilità e che accettai, al principio, con una certa riluttanza, proveniente dalla somma di legami che il regista aveva messo attorno alla mia personalità. Ma si sa, alla fine, che più la fantasia creatrice è imbrigliata, più si prova piacere a superare gli ostacoli; e così, lavorando, sempre più mi andavo immedesimando nello spirito del film, sempre più mi sentivo preso dal mio compito. Mi trovavo, in fondo, a dover risolvere uno dei dilemmi fondamentali della scenografia cinematografica. Deve la personalità dell'architetto avere libero giuoco nella creazione degli ambienti di un film, o deve essere collaboratrice (ma non certo per questa passiva) a quella del regista?

Problema da me affrontato in sede teorica già qualche anno fa, accettando come giusta la seconda delle soluzioni prospettate. Nella rivista *Cine-Convegno* già nel 1933, io scrivevo infatti a proposito di questo argomento: « La verità, in definitiva, consiste nell'adoperare misure adatte alla natura della misurazione. In altri termini, la scenografia è uno dei tanti mezzi tecnici messi a disposizione del regista per esternare il suo mondo; quindi, a seconda della

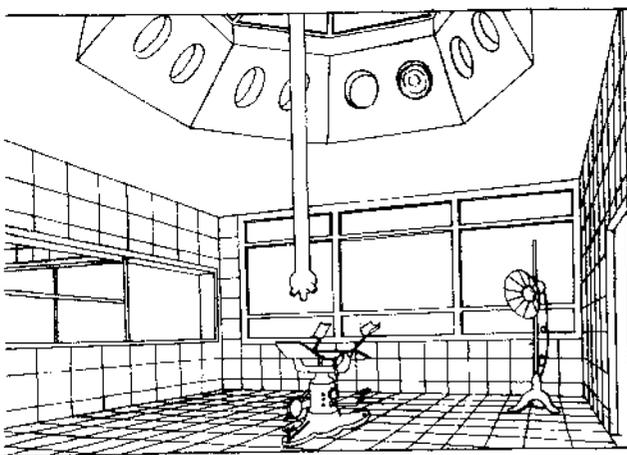
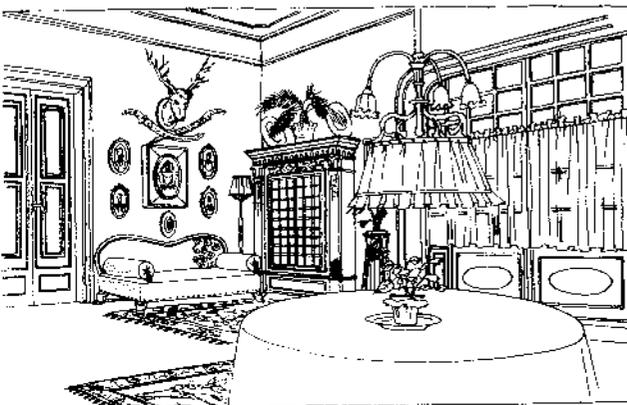
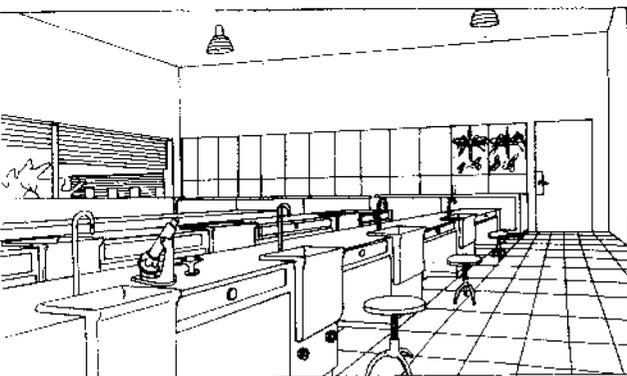
natura di questo mondo, la scenografia sarà vera o falsa, sintetica od analitica, funzionale od espressiva e così via ».

Accettato il principio, questo era proprio la volta di metterlo in pratica, con un regista che ha idee ben precise sul tono e la natura delle scene del film. Alcuni di questi ambienti arriveranno ad essere volutamente *antipatici*, ed in essi vivrà il mondo del capitalismo individualistico e avventuroso, in contrasto con gli ambienti dell'intelligenza creativa da una parte e con quelli popoleschi e contadineschi dall'altra, ricchi entrambi di patetici valori umani e sentimentali.

La scenografia dovrà costituire un efficace ausilio per il racconto cinematografico, che vuole essere per il grande pubblico ed arrivare a toccare le corde primordiali del cuore umano.

Fino a qual punto io possa essere riuscito in questo compito di adesione alle esigenze della vicenda, il pubblico giudicherà.

Mi sarà comunque di grande aiuto l'opera del mio collaboratore Mino Novarese che si occupa dei costumi, e che mi aiuterà a risolvere l'arredamento degli ambienti, elemento anch'esso fondamentale nel cinema che sempre più ha preso il carattere di creazione collettiva in cui tutti gli elementi e tutte le personalità hanno un ruolo di prim'ordine. Nel nostro caso: un gruppo di giovani - liberi dal peso delle convenzioni del vecchio mondo cinematografico - preparati ed entusiasti e perciò avventi, credo, tutti



i numeri per affrontare degnamente il problema. I disegni che accompagnano queste mie note dovrebbero rendere chiaramente, pur nella loro affrettata sommarietà, il contrasto tra le due epoche 1920 e 1937, e dare un'idea della grande varietà di ambienti che ho dovuto risolvere.

Dai casolari della palude Pontina prima della bonifica, ai circoli regionali che infestavano Roma, dalle tristi corsie dei vecchi ospedali alle attuali cliniche, dai saloni dei grandi transatlantici alle stanzette di subaffitto, dalle moderne aule ad anfiteatro degli istituti scientifici attuali ai modesti laboratori improvvisati in capanne di contadini, il pubblico sarà trasportato in mondi contrastanti e diversi, ognuno dei quali dovrà avere un carattere ben definito.

VINICIO PALADINI

# ESTATE DI UNA SPOSA



prima di tutto al cinema: quindi legata a fattori psicologici e, per così dire, drammatici. Pensate ad un regista che debba creare una figura di sposa ardita e spregiudicata: quella appunto che anche nella scelta della veste nuziale e del primo corredo metterebbe tutto il pepe e il sale di cui è capace. Certo non sceglierebbe Jean Parker. La quale par fatta piuttosto per i ruoli di fanciulla ammodo, di «ragazza di famiglia»: e i sarti, tenuti anch'essi a capire il tipo, logicamente non forzeranno né esaggereranno l'accentuazione e l'avvenirismo delle sue vesti.

Nessuna meraviglia, dunque, se per una volta tanto, alle mie lettrici italiane, non offrirò spunti sensazionali, da cui possano cavare appena qualche idea od ispirazione — spunti, insomma, da addomesticare; bensì modelli a cui l'occhio loro si troverà subito abituato, e che potranno senz'altro passare alle loro sarte.

L'abito da sposa, intanto, ha qualcosa di quelle musiche in cui par d'intendere l'eco od il richiamo di una vecchia canzone familiare. Al bianco candido, quasi crudo, che fu molto usato negli ultimi anni, esso sostituisce un bianco — avorio tranquillo e caldo. Si noterà lo sbuffo delle maniche da cui risulta irrobustita e insieme stilizzata la linea delle spalle, con un discreto ed elegante accenno alla moda

«cinematografica», cioè verso usi che non tutte le spose si sentiranno di condividere — il mazzo che la Parker tiene in mano è di orchidee. Possiamo anche rivelare un piccolo segreto che la fotografia tiene nascosto: un anello con smeraldo a taglio quadro adorna il dito, ed un braccialetto di smeraldi e brillanti il polso della nostra avvenente indossatrice.

Ammirerete, oltre i modelli delle vesti, anche le belle valigie con cui la nostra sposa parte in viaggio di nozze. L'una delle vesti consta di una *redingote* nera di lana e seta, e di lana e seta è pure l'abito bianco stampato a fiori bruni su due toni. L'altro è di crespo bianco e nero. Notate che le maniche bianche fanno parte dell'abito, a cui sono unite da un nastro di crespo, che ripete il caratteristico motivo dell'orlo della giacchetta.

Ed ora figuriamoci di essere una di quelle vecchie zie che vanno a ficcare l'occhialino nel corredo intimo della sposa. Troveremo una squisita *parure* notturna in seta avorio con un grande colletto orlato di pizzo antico. La «giacchetta da lettura» è di *chiffon* rosa su due toni, chiusa da un nastro di seta dello stesso colore.

Ecco, al ritorno dal viaggio di nozze, le prime partite di pomeriggio, i primi inviti a pranzo. Jean ci presenta una veste che servirà tanto per un tè, quanto per una piccola cena amichevole su una veranda o in terrazza od in giardino. Il tessuto è ancora di seta: bianca e stampata a fiori rosa e verdi. Il cappello è verde, i sandali sono in pelle bianca e nera.

Un romanzo, o un idillio nuziale — in cinque vestiti —. E abbiamo voluto abbozzarlo per far meglio capire che cos'è la creazione della moda ad Hollywood: sempre legata ad un fatto fantastico e spettacolare, ad una sceneggiatura almeno ipotetica, a dei tipi e dei personaggi.

IDA SIMMONS



UNA tra le signore di Hollywood più «signorine», patetica ed aggraziata «piccola donna» anche di là dal film che l'ha decisamente portata verso la rinomanza, la fatale ragazza di SEQUOIA, Jean Parker, offre la sua bella persona come indossatrice d'abiti da sposa e da giovanissima maritata, alle prime prove mondane e sociali del suo nuovo stato. Evidentemente i sarti che hanno ideato questa serie di modelli, I. Magrin di Hollywood e Patricia Perkins di Los Angeles, non hanno voluto lanciare, stavolta, una linea nuova o precorrere quella di domani. E se ne capirà il perché, quando si tenga presente che si tratta qui di moda destinata a servire



della presente stagione. I fiori d'arancio sono usati a fissare il velo sul capo. Per chi volesse saperne di più, e qui confessiamo di scivolare un po' verso il



# QUADRO!

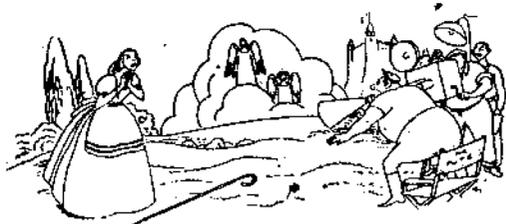
La storia è l'ispirazione di cui danno vita certi film americani nei confronti della storia che si stacca con i suoi innocenti che non può colpire se non in questa scrupolosità di un vero e diligente professore. Tuttavia, con questa satira divertente, un collaboratore della rivista "New Yorker", ha voluto rilevare gli arbitri storici in cui spesso cadono i cinematografari di Hollywood.

GIOVANNA D'ARCO

con Fredric March e Katharine Hepburn



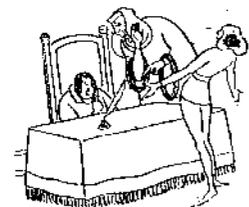
Nel villaggio di Domrémy vive una povera e bellissima pastorella: Giovanna d'Arco (Katharine Hepburn).



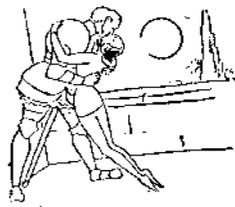
Una voce interna le dice di recarsi in Francia e di aver paura.



Essa si veste da uomo... e parte per salvare la sua patria.



Giovanna si rivolge al Delfino, ma il vescovo di Beauvais (George Arliss), insensibile alla sua bellezza, mette in guardia il Principe contro di lei.



Giovanna è disperata, tutto sembra perduto, quando d'Artagnan (Fredric March) viene in suo soccorso.



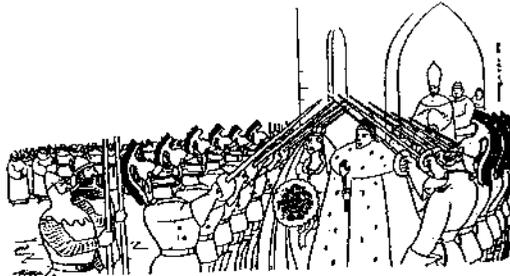
In una scena formidabile, fanno insieme la conquista d'Orléans.



Ma Giovanna è fatta prigioniera dal nemico. Essa sale sul rogo...



...ma ancora una volta d'Artagnan è vittorioso.



D'Artagnan è fatto re. Egli sposa Giovanna, che diventa così Regina di Francia e Imperatrice delle Indie.

\*

In questi giorni negli stabilimenti romani c'è un regista straniero il quale, per il suo film, ha naturalmente chiamato un operatore d'Oltralpe. Qualche settimana fa iniziò le riprese ed il regista fu molto contento della scena che l'architetto gli aveva preparato: bella e soprattutto ampia. Poco dopo sopraggiunse l'operatore e tutti studiarono sul suo viso l'impressione prodotta dalla scena. L'operatore guardò, considerò; poi scosse la testa. «Ebbene?» — gli chiese il regista. — «Troppo grande, la scena» — rispose l'operatore. «Già! — spiegò subito dopo — ai primi di settembre ho altri impegni e se mi fanno tutti ambienti così grandi, come diavolo faccio a terminare in tempo?».

\*

La commedia di Robert Sherwood, *Idiot's Delight* è una commedia antimilitarista, che si svolge in un arbitrario luogo di confine tra l'Italia, la Svizzera, l'Austria, in un albergo. La commedia è alquanto irriverente verso l'Italia e in particolare il Fascismo, che viene erroneamente interpretato dagli strani personaggi del lavoro, il quale, dato il nome popolare dell'autore che lo ha scritto più per commissione di un governo straniero che per ispirazione, è stato acquistato da una Casa americana per la riduzione in film. Una giusta protesta italiana ha portato ad una modificazione del soggetto e dell'ambiente: l'azione si svolgerà in Ucraina e il Bolscevismo sarà sostituito al Fascismo...

\*

Hollywood non esiste più. Non è che un nome in discussione nei tribunali, disputato fra un sobborgo di Los Angeles che ha finito per assorbire la vecchia città del cinema e Culver City dove sono trasmigrate le Case di produzione. Le statistiche riportano che a Culver City si producono in un anno più film di quanti non se ne siano prodotti ad Hollywood in tutta la sua vita.

Il fatto è che Hollywood non è mai esistita. In nessuna carta geografica si è mai trovato il suo nome; ma, malgrado questo, l'indirizzo «Hollywood» bastava perché una lettera fosse recapitata. Fra gli argomenti portati in causa dagli avvocati c'è la tradizione. Sulla tradizione si fondono gli abitanti della vecchia città del cinema perché il nome «Hollywood» sia conservato al loro centro. Interesse spassionato a un nome? Può darsi. Ma qui ci sono in lotta due tendenze: quella pubblicitaria che assicurando il nome «Hollywood» a Culver City ne conserva gli effetti propagandistici; quella commerciale che, assicurandolo definitivamente al sobborgo di Los Angeles, gli dà la possibilità di farsi credere ancora capitale riconosciuta del mondo delle illusioni.



Da un'intervista con l'attrice Heli Finkenzeller: «Heli Finkenzeller, la figlia dei monti bavaresi, ci ha confessato che i successi riportati nella sua breve carriera cinematografica non le hanno mai dato alla testa. Ella sa gettarsi dietro le spalle, così da procedere avanti senza pesi, né di vanità né d'altro».

\*

Ai tempi del muto. Cinema italiano. Storia vera. Il signor Tizio non aveva alcuna intenzione di diventare produttore cinematografico. Però il regista (allora «direttore di scena») Sempronio riesce a persuaderlo che un film è un magnifico affare. Tizio produce il film che si risolve in un disastro finanziario. Tizio incontra il suo amico Caio.

Caio: — Che cosa fai di bello?

Tizio: — Che cosa ho fatto, vorrei dire: ho fatto un film, purtroppo; e ho perduto quattrocentomila lire.

Caio: — Che idea fare un film!

Tizio: — Che vuoi, ho incontrato Sempronio, quel direttore di scena...

Caio: — Sempronio? lo conosco... è un pazzo...

Tizio: — Infatti un pazzo che era riuscito a persuadermi dell'affare; ma figurati: buttava via i quattrini a palate; per darti un'idea: ogni giorno metteva nel piano di lavorazione un fabbisogno di dodici bottiglie di champagne; al mattino arrivava in stabilimento in taxi e lo faceva aspettare fino alla sera fuori del teatro di posa... Insomma un pazzo...

Caio: — Ti compiangono... Ma comunque, auguri...

Tizio: — I due si lasciano. Si incontrano quattro mesi dopo.

Questa volta è Tizio che interroga Caio.

Tizio: — Che cosa fai di bello?...

Caio: — Sai, mi sono messo nel cinema...

Tizio: — Eh?!

Caio: — Che vuoi... Ho incontrato Sempronio...

Tizio: — Eh?!

Caio: — Che vuoi... Ho incontrato Sempronio...

Tizio: — Eh?!

Caio: — Che vuoi... Ho incontrato Sempronio...

Tizio: — Eh?!

Caio: — Che vuoi... Ho incontrato Sempronio...

Tizio: — Eh?!

Caio: — Che vuoi... Ho incontrato Sempronio...

Tizio: — Eh?!

Caio: — Che vuoi... Ho incontrato Sempronio...

Tizio: — Eh?!

Caio: — Che vuoi... Ho incontrato Sempronio...

Tizio: — Eh?!

Caio: — Che vuoi... Ho incontrato Sempronio...

Tizio: — Eh?!

Caio: — Che vuoi... Ho incontrato Sempronio...

Tizio: — Eh?!

Caio: — Che vuoi... Ho incontrato Sempronio...

Tizio: — Eh?!

Caio: — Che vuoi... Ho incontrato Sempronio...

Tizio: — Eh?!

Caio: — Che vuoi... Ho incontrato Sempronio...

Tizio: — Eh?!

Caio: — Che vuoi... Ho incontrato Sempronio...

Tizio: — Eh?!

Caio: — Che vuoi... Ho incontrato Sempronio...

Tizio: — Eh?!

Caio: — Che vuoi... Ho incontrato Sempronio...

Tizio: — Eh?!

Caio: — Che vuoi... Ho incontrato Sempronio...

Tizio: — Eh?!

Caio: — Che vuoi... Ho incontrato Sempronio...

Tizio: — Eh?!

Caio: — Che vuoi... Ho incontrato Sempronio...

Tizio: — Eh?!

Caio: — Che vuoi... Ho incontrato Sempronio...

# QUADRO!



lin, Yvette Lebon, Michele Morgan. Altri ne seguiranno.

Tutto ciò bene; però Isa Miranda, salta, erra, non è francese ma italiana, anche se in Francia ha interpretato un film e in Italia è stata la protagonista anche della versione francese del P. MATTIA PASCAL. A meno che i francesi non vogliano magari far passare per italiano Pierre Blanchard.

★

L'ANELLO DI PIERROT (film della Caesar):

«Dramma intimo, sagace, efficacissimo, ricamato dal Martinotti sulla sottile tela dei sentimenti domestici più delicati e profondi. La protagonista Cia Fornaroli raggiunge nella interpretazione il più alto stadio della concentrazione e intuizione psicologica, pur significandola con il semplice impiego delle mani e degli occhi. È incredibile la potenzialità di palpiti, di deliri, di impeti che la Fornaroli sa trasmettere ai suoi occhi e alle sue mani: si direbbe che essi sentono davvero lo spavento, l'odio, l'amore e l'abbandono, talmente riempiono di significazione il silenzio».

(Da una critica del 1917).

Dello stesso autore - poche righe dopo - è la seguente *boutade*:

«Chi potrebbe rimanere serio, ove Camillo De Riso espande il suo riso, mai da alcuno deriso?...».

★

Però, questi americani, sempre fortunati! Muore Rodolfo Valentino e muore ai principi dell'estate, quando non si sapeva che film dare nei cinema. Fuori tutti i film di Valentino: affari d'oro.

Muore Jean Harlow. E l'affarone d'oro si ripete. Tutti i film della Harlow in circolazione in tutti i cinema. La gente si pigia per andarli a rivedere. E gli incassi che minacciavano di diminuire, risalgono di colpo.

A proposito, come si chiamano quegli animaletti che campano mangiando cadaveri?

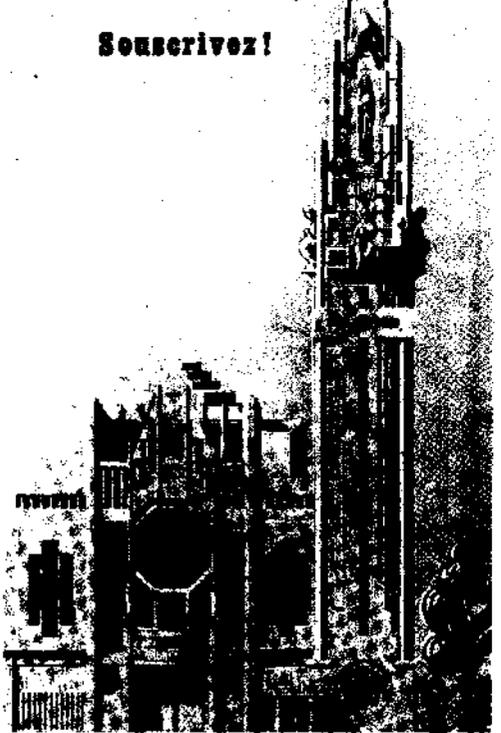
Che c'entra? Niente. Curiosità zoologiche.

Pour l'édification de

**Notre-Dame  
du Cinéma**

à Joinville-le-Pont-Solangis

**Souscrivez!**



Il cinema ha molti peccati sulla coscienza, ma una punizione architettonica come questa, francamente, nessuno se la sarebbe mai aspettata.

Reportaggio nel paese dei giganti? No, siamo soltanto a Hollywood (Calif.). Laggiù fioriscono i grandi frutti, gli enormi poponi. Naturale dunque che Buddy Ebsen calzi scarpe n. 65 e che Virginia Grey, alta 2 metri e 22, inforchi una gargantuesca eppur elegante bicicletta.

★

I dieci momenti più emozionanti dei film usciti dal 1914 ad oggi, secondo un giornalista inglese:

1. L'arrivo dei componenti del Klu-Klux-Klan nella NASCITA DI UNA NAZIONE di Griffith (1914).
2. Il funerale della negra nello SPECCHIO DELLA VITA interpretato da Claudette Colbert (1935).
3. La corsa di Renée Adorée dietro i camion in LA GRANDE PARATA di Vidor (1925).
4. Il matrimonio tra Jean Hersholt e ZaSu Pitts nella Valle della Morte in AVIDITÀ (Greed) di Erich von Stroheim (1923).
5. La scena del CAMPIONE di Vidor nella quale Wallace Beery in carcere dà uno schiaffo a Jackie Cooper e poi tempesta il muro di pugni fino a far uscire il sangue dalla mano (1932).
6. La corsa delle bighe in BEN HUR (1926).
7. Lillian Gish alla gogna nella LETTERA ROSSA di Sjöström (1926).
8. Marie Dressler arrestata nella scena finale di CASTIGO (1931).
9. La scena del telefono nella quale Luise Rainer complimenta William Powell per il suo matrimonio con Myrna Loy, nel PARADISO DELLE FANCIULLE (1936).
10. Lon Chaney-Quasimodo quando vende i suoi sacchi di candele, suo unico tesoro, per mostrare a Patsy Ruth Miller-Esmeralda il suo amore, in NOTRE DAME DE PARIS (1923).

★

Da *Variety*: «Hal Roach ha scritturato Lewis Milestone per dirigere ROAD SHOW; interpreti Oliver Hardy, Patsy Kelly, Lyda Roberti, John Barrymore e altri due importanti attori non ancora prescelti». Impossibile prevedere il «tono» e il risultato di un tale film, al quale partecipano, non si sa da quali vincoli uniti, Hal Roach, produttore di film comici a lungo e breve metraggio, Lewis Milestone, regista di film seri e pieni d'impegno - e tra l'altro del tragicissimo NIENTE DI NUOVO ALL'OVEST -, Oliver Hardy senza il fido Stan Laurel, Patsy Kelly e Lyda Roberti, attrici comiche e musicali, John Barrymore, attore per l'addietro specializzato nella tragedia o nella grande commedia. Forse sostituirà egli Stan Laurel? Triste fine, povero vecchio John. Insomma: Barrymore e Milestone sembrano le due vittime. Scherzo malvagio? o incoscienza dei due scritturati? o le due cose insieme combinate?

★

L'agenzia Ita pubblica: «LA DANZA SOTTO LA FORCA e il titolo di un film che sta realizzando la giovane

industria cinematografica di Praga in collaborazione con la Tobis-Sascha e che sarà diretto da MacFric. In esso viene presentata la storia di un giovane contadino che sacrifica la vita per liberare il suo popolo». *Ma, se non erriamo, questo film altro non è che JANOSIK, già presentato a Venezia l'anno scorso e apparso anche sugli schermi italiani.*

★

Cecil De Mille fa i film per scommessa?

«Il mettinscena americano Cecil De Mille, per scommessa contro alcuni esperti i quali dicevano che il tempo di solito dedicato alla realizzazione di un film è insufficiente e che le quattro settimane generalmente dedicate alla ripresa negli studios d'oltre oceano non possono ottenere buoni risultati, sta girando due film contemporaneamente: PREVARICATORI e L'OPPORTUNITÀ DORATA, l'uno con Fannie Ward e Sessue Hayakawa, l'altro con Cléo Ridgely e Wallace Reid. Dalle nove del mattino fino alle 4 del pomeriggio De Mille dirige L'OPPORTUNITÀ DORATA; dopo due ore, dedicate al riposo e alla cena, alle 6 riprende e non smette fino alle 2 del mattino. Egli si dichiara molto soddisfatto, e per nulla affaticato».

(Da una notizia del 1915).

★

Da una rivista italiana di cinema:

William Dieterle, il noto regista di LA VITA DEL DOTTOR PASTEUR, il film di Paul Muni premiato dalla Biennale Veneziana, si trova attualmente a Parigi. Il noto regista, che ha fatto il suo ingresso ad Hollywood due anni or sono quale assistente di Max Reinhardt nella regia del SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE, ha recentemente terminato di dirigere la maggiore interpretazione di Paul Muni, LA VITA DI EMILIO ZOLA. *Noi credevamo invece che William Dieterle fosse quell'attore-regista tedesco che dopo aver diretto in Germania LA SANTA E IL SUO PAZZO, è passato a Hollywood nel 1930 per dirigere ORIZZONTI DI FUOCO, L'AVVENTURA DI TERI, IL GIOCATORE, MADAME DUBARRY e quindi essere il condirettore del SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE.*

★

Dalla *Cinematographie Française*:

Non passa settimana, che un attore o un'attrice francese, non venga scritturato ad Hollywood. Dopo Charles Boyer, Simone Simon, Germaine Aussey, Fernand Gravey, Georges Rigaud, Danielle Darrieux, Isa Miranda, Annabella, si annuncia prossima la partenza di Jean Gabin, Mireille Bal-

# GLI ATTORI CHE HO

NON MI NASCONDO che è un po' pericoloso, per me, entrare in un argomento come questo. Ma non mi dispiace: mi sembrerà un poco di rivivere certi giorni passati, attraverso incontri utili, sempre interessanti. Sono molti gli attori che ho diretto durante più di vent'anni di carriera. E sappiamo che ho stima di tutti; e tutti ricordo con affetto. Già; lo dico un po' perché effettivamente è vero, e un po' perché so bene che teatro e cinema sono basati su fondamenti di vanità, ed è logico che senza di essa vanità l'esistenza dei grandi attori sarebbe impossibile.

Sono perfettamente convinto che i paragoni sono molto difficili a stabilire, e trattandosi di persone di indiscutibile importanza sarà necessario badare a non offenderle con dichiarazioni equivoche. La prima grande stella da me diretta fu Pola Negri, per la prima volta in Germania con SANGUE GITANO, nel 1919; sei anni dopo essa fu la protagonista della mia ZARINA (*Forbidden Paradise*). Pola Negri è una delle persone dotate di maggiore vitalità e magnetismo che io abbia mai incontrato.



Una fotografia rara: Lubitsch senza sigaro

Riuniva in sé due delle qualità più importanti per un'attrice...: una sensibilità artistica vivacissima e un «tipo» fisico di prim'ordine. Fu lei che importò ad Hollywood il cosiddetto «temperamento straniero» che, a mio modo di vedere, altro non era se non un'abilità straordinaria per chiamare su di sé l'attenzione, nello schermo e fuori, che Pola possedeva al massimo grado. Donna e attrice tut-

ta fuoco; ma fuoco «di classe», per così dire.

Adolphe Menjou e Florence Vidor nel CERCHIO MATRIMONIALE furono le due figure prominenti che seguirono a Pola Negri. Menjou avrà forse un posto al sole nella storia (spicciola) del cinema per la sua squisitezza nel vestire, ma io gli riconosco meriti di maggiore importanza. Attore nato, sensibilissimo; e che mediante la propria eleganza portava uno stile nuovo, e in un certo senso rivoluzionario, sullo schermo americano. Difatti prima di lui l'eleganza era un elemento che doveva offendere il pubblico, tanto affezionato in quell'epoca a eroi stracciati e trasandati. L'eleganza era il patrimonio esclusivo dei *vilains* e dei traditori - ricordate Roy d'Arcy - e il pubblico istintivamente e ingenuamente classificava d'acchito in questa categoria tutti gli attori vestiti con eccessiva cura; con la stessa ingenuità istintiva che lo portava a ridere alla soia apparizione dei comici panciuti. Quanto a Florence Vidor, la ricordo come una delle attrici più delicate e aristocratiche.

Poco dopo collaborai con Pauline Frederick per TRE DONNE. Oltre che grande attrice di teatro, Pauline era una delle più pazienti e laboriose *star* del cinema. E il suo passo imponente, il suo sguardo profondo ne facevano un'attrice tragica e passionale di straordinaria espressività. Poi: Ronald Colman e Irene Rich furono la coppia elegante del VENTAGLIO DI LADY WINDERMERE. Ricordo che in quell'occasione dichiarai che Colman era uno degli uomini più simpatici e fini da me conosciuti, opinione che non ha variato col tempo. Attore semplice, pieno di grazia e di sentimento. E profondamente serio. Irene Rich mi fu molto utile, con la sua intelligente malizia. Si lavorava mirabilmente con lei, in pieno accordo di gusti. Una donna dotatissima di *humour*.

RAMON NOVAREO

MAURICE CHEVALIER

POLA NEGRI

ADOLPHE MENJOU

FLORENCE VIDOR

PAULINE FREDERICK

RONALD COLMAN

IRENE RICH



NORMA SHEARER



JEAN HERSHOLT



JOHN BARRYMORE



EMIL JANNINGS



LEWIS STONE



# DIRETTO IN AMERICA



JEANETTE MACDONALD



CLAUDETTE COLBERT



MIRIAM HOPKINS



CHARLIE RUGGLES



ROLAND YOUNG



sognatore furbo! Confesso che lo dirigerei di nuovo molto volentieri; e chissà che, pur essendo egli decaduto, non capiti l'occasione. Norma Shearer era una volenterosissima ragazza, allora, piena di talento e di fede; e ho la presunzione di averle un po' aperto la strada verso i futuri successi e la futura personalità significativa di attrice. Jean Hersholt è uno degli attori più sensibili che io conosca; capace di commuoversi fino alle lagrime sulla scena. Un caro uomo.

John Barrymore, che diressi nella VALANGA, era ed è uno degli uomini più preziosi per un regista intelligente e dei più geniali del cinema. Compositore, scrittore, disegnatore e creatore di celebri *boutades*, era senza dubbio il più brillante attore della scena e dello schermo americano. Aveva la fama d'intrattabile, ma debbo dire che con me fu d'una squisita amabilità e d'una docilità indicibile. È un maestro del suo mestiere. LO ZAR FOLLE mise sotto la mia regia Emil Jannings e Lewis Stone. Jannings lo conoscevo bene, per averlo diretto più volte in Germania. È uno degli attori di maggior talento naturale che abbiano mai calcato le tavole d'un teatro. Dico questo sapendo perfettamente ciò che significa. Per Jannings la recitazione teatrale non aveva segreti: egli era capace di rappresentare qualsiasi ruolo e purché si trattasse di ruoli interessanti non gli importava che fossero o no preminenti nell'opera. Lewis Stone è l'attore che con minor fatica apparente raggiunge i risultati più raffinati. A vederlo recitare si pensa che non c'è nulla di più facile al mondo; proprio come quando si vede giocare al tennis un Fred Perry e un Von Cramm, e si decide stropicciandosi allegramente le mani: «uno sport più semplice non esiste». Ma di Stone e di Perry ce n'è sempre pochi; e questo spiega tutto.

Maurice Chevalier e Jeanette MacDonald furono con me più volte una coppia ideale e piena di allegria. Maurice possiede in alto grado il senso del comico, ed è uno degli uomini più simpatici che siano mai apparsi sullo schermo. Ha la rara facoltà di dare un'aria innocente alla scena più compromettente; solo un grande artista può farlo con tanta grazia. Jeanette ha una voce preziosa ed è attrice esperta e duttile. D'altronde perché dir di più? Il nostro è stato, bando alla modestia!, uno dei terzetti più efficaci (e più utili alla cassetta) riuniti dal cinema americano.

Chevalier, Claudette Colbert, Miriam Hopkins e Charlie Ruggles mi furono preziosi nell'ALLEGRO TENENTE. Claudette è una delle più gentili e spiritose attrici d'oggi. Ed è tanto cara anche fuori della scena. Miriam è unica del suo genere, col suo strano carattere orgoglioso e volitivo, e la sua recitazione ricchissima. Noi lavoriamo insieme come ci conosciamo dalla nascita; e spesso ci rubiamo le idee sul nascere, tanto andiamo d'accordo nell'inventarle. Charlie Ruggles è uno dei comici più notevoli del cinema: basta guardarlo per ridere, eppure visto in persona è tutt'altro che ridicolo.

Roland Young che diressi in UNA NOTTE D'AMORE è un altro grande attor comico. Mi pare non abbia rivali nel suo genere; come nel loro non ne hanno Herbert Marshall e Kay Francis (MANCIA COMPETENTE). Straordinaria la precisione della loro recitazione. March Cooper e Edward Everett Horton furono i deliziosi protagonisti maschili di PARTITA A QUATTRO. Di loro, Gary è forse il più flessibile e il più sensibile. Basta da solo per salvare un film. Ed ha una presenza fotogenica che si può modellare come fosse cera. Un altro grande virtuoso, più ancora di Jannings, è Laughton. Questo insuperabile attore ha lavorato con me in SE AVESSI UN MILIONE, e con una grazia veramente perfetta, tal quale volevo io.

Venni ad Hollywood chiamato da Mary Pickford per dirigere il suo film ROSITA. Mi piace parlar per ultimo di lei: giusto omaggio. Mary è la donna più pratica che io conosca. Parla di finanza, discute contratti e prende risoluzioni importanti con

Nel PRINCIPE STUDENTE lavorai con Ramon Navarro, Norma Shearer e Jean Hersholt. Ho sempre pensato che Ramon, quando curato e accompagnato con amore da un regista capace, poteva essere un «tipo» molto gentile e piacevole. Un



KAY FRANCIS



GARY COOPER



CHARLES LAUGHTON



MARY PICKFORD



MARLENE DIETRICH

una fermezza e una rapidità sconcertanti. Tutto questo non le impediva di recitare scene dolcissime e trepide.

Adesso che sono stato così bravo, m'accorgo che non v'ho parlato di Marlene Dietrich, che ho diretto or ora in ANGELO. Ormai è tardi e voglio chiudere l'articolo; e mi piace d'altra parte un tratto finale di malizia: miei cari lettori, aspettate il film e vedrete. Vedrete: Lubitsch e Marlene hanno lavorato proprio per benino.

ERNST LUBITSCH

# SETTE ANNI DI CINEMA

IL GIORNO in cui il mio grande amico Cesare Bazzani, Accademico d'Italia e illustrissimo architetto, volle spontaneamente promettermi di votare per me nell'alto Consesso mi tenne su per giù questo discorso: «A te che hai osato farmi entrare dentro casa un cavallo non dovrei dare il voto; a meno di far entrare anche te all'Accademia come quadrupede...». E ci rideva su allegramente con la sua romanesca e sbracciata cordialità. Ché proprio questo accadde. Avuto il permesso da Cesare Bazzani d'entrare nella sua stupenda villa in cima alla collina dei Parioli per girarvi, durante una sua assenza da Roma, alcune scene del mio film EMIR, CAVALLO DA CIRCO, noi osammo presentarci in sei alla villa Bazzani davanti alle cameriere esterrefatte quando ci videro avviarsi ad entrare, come se nulla fosse, tutt'e sei: cioè cinque esseri umani e un cavallo.

Senonché il biglietto di Cesare Bazzani per il suo servitorame in vacanza parlava chiaro: «Il mio amico latore di questo foglio può entrare ad ogni ora in casa mia, con quanti lo accompagnano, e farvi assolutamente tutto quello che gli pare e piace». Sembrò ai domestici, dunque, che non ci fosse da discutere. Io ero accompagnato da una bestia. E poiché nel biglietto Bazzani non faceva distinzione tra bestie ed uomini, Emir, tra lo spavento delle cameriere, fu fatto entrare.

Doveva Emir, nel film, fare in quella casa molti dei vari miracoli di cui ho già parlato. Ma non vi fece - ahimé! - che grossi danni. Circolando di salotto in salotto, ad ogni colpo di coda per mandar via una mosca, mandava anche in frantumi un soprammobile. Veduto un bel divano vi saltava subito sopra con le zampe anteriori squarciando la seta coi ferri. In sala da pranzo, apparendo accanto al protagonista che doveva aver l'aria di farvi tranquillamente colazione, tentato dalla zuccheriera riccamente guarnita mandò in aria chicchere e piattini. E peggio ancora fu quando si volle tentare di fargli salire la grande scala di legno che dal pianterreno portava al primo piano. Riluttante a quegli esercizi difficili ed inconsueti, Emir prese a scalciare violentemente

Nona

puntata

contro la ringhiera e, col suo peso, minacciò di sfondare e far precipitare la scala. Come Dio volle ci decidemmo a condurlo via dopo avere a metà devastata la bella casa che ci ospitava. Immaginarsi Cesare Bazzani quando ritornò alla sua villa! E tuttavia Bazzani - senza rancore -, ha votato per me... Non so quanti avrebbero fatto, con quei precedenti, altrettanto!

\*

L'episodio Bazzani dice sino a qual punto noi pionieri si fosse allora fanatici. Eravamo talmente persuasi dell'importanza del cinematografo come arte nuova che in nome della cinematografia credevamo lecito far tutto. Non v'era casa, villa, teatro, caffè, osteria, dove a noi non dovesse - solo a dir cinema -, essere consentito di entrar da padroni. Non c'era tranquilla gente seduta ad una trattoria che non dovesse, arrivando le macchine da presa, sentirsi onorata di partecipare alle scene. Tuttavia, ai più restii, era offerta una retribuzione. E capitò a molta gente, essendo a pranzo, di liquidare il conto della trattoria in quel modo. In tutte queste faccende io non osavo mai agire direttamente. Con aria distratta, avendo l'apparenza d'essere un semplice spettatore anch'io, delegavo i miei amabili tirapièdi (c'erano in quel tempo segretarii così zelanti e appassionati che avrebbero osato anche fermare Sua Maestà il Re per pregarlo di «posare» un momento) i quali non conoscevano e non ammettevano difficoltà. Ricordo che un giorno, in un paese della campagna romana, i miei entrarono in una chiesa due minuti prima della Messa pregando il curato di venire a celebrarla, invece che davanti al solito altare consacrato, in un altare da campo da noi improvvisato lì fuori, sotto gli alberi, con una tovaglia e una tavola. E mentre uno parlamentava

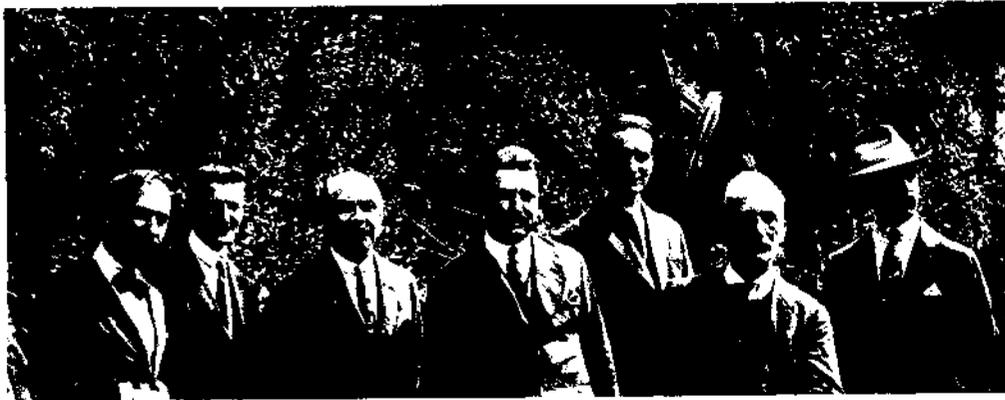
col sacerdote, gli altri già persuadevano i fedeli, portando fuori sedie ed inginocchiatoi, a venirsi a sentire la Messa all'aperto. Ma non riuscirono, per quanto insistessero, a spostare quella Messa. Tuttavia mezz'ora dopola Messa fu rielebrata là fuori ed i fedeli, facendo da comparse, vennero a sentirsela una seconda volta, in verità più attenti agli operatori che giravano la manovella che non agli episodi simbolici del sacro rito.

Crede che gli attuali registi troverebbero oggi la via meno facile. Vent'anni fa il cinematografo era ancora cosa nuova. Interessava e incuriosiva tutti. E non v'era persona che, posando davanti alla macchina da presa, non s'illudesse di ritrovarsi il giorno dopo, in un bel «primo piano» - curiosità offerta a tutta la cara famiglia -, sopra gli schermi delle pubbliche proiezioni. Per di più; pochi allora sapevano come le semplici prestazioni figurative nei grandi assiami fossero regolarmente retribuite e che anche un semplice sorriso o un vacuo sbadiglio avevano un prezzo con precisa tariffa secondo che si delineassero su labbra o uscissero da bocche di prima, seconda o terza categoria. In un gentile film d'aria aperta che giravamo in una grande villa tutta giardini della periferia romana, le ragazze dei coltivatori di fiori correvano qua e là con le canestre, dalla mattina alla sera, solo nella speranza di vedersi più tardi riprodotte in altrettante fotografie da dare ai fidanzati che, fuori di Roma, finivano il servizio militare. Ma in capo ad un anno molte di quelle gentili e disinteressate prestatrici d'opera ce le ritrovammo davanti, armate di tabella sindacale dei più precisi diritti e doveri, generiche in servizio ufficiale, negli stabilimenti.

Stabilimenti del 1918 e del 1921 in cui, se muta era l'arte, molto parlavano gli artisti. C'erano allora, tra quadro e quadro, anche con registi ed operatori pieni di buona volontà, lunghi intervalli inevitabili in cui l'ozio era favorito dal sole che giocava a nascondersi dispettosamente dietro le nuvole o il lavoro si trasferiva dagli esecutori del film ai volenterosi e bravi artigiani che allestivano al film, piantando scene, scale e praticabili, la sua bella casa e i suoi ricchi quadri. Dive in pompa magna, divi coperti e levigati dai ceroni, begli attori in frac e cravatta bianca sopra spartiti che nei film apparivano candidamente porcellanati ma che nella realtà non ancora fotografata sembravano, color canarino com'erano, camicie di maiolica gialla, comparse con abiti a strascico che anche all'aria aperta puzzavano di naftalina uscendo dai bauli in cui erano gelosamente conservati, figuranti travestiti nei più bizzarri costumi, dalla guardia di Pubblica Sicurezza all'infermiere d'ospedale o al pompiere da palcoscenico, tenevano circolo, accese le sigarette, attorno al prestigio del direttore che, - re dispotico della bizzarra contrada -, parlava dall'alto e spaccava sentenze come i re che non hanno da rendere conto a nessuno e fanno sempre il comodo loro. Solo la Diva - di maiuscola -, nella controra prendeva il tè. Gli altri guardavano, abbeverandosi d'Acqua Marcia. Ché la sovranità d'allora era duplice; e se da una parte il re direttore governava e sgobernava a piacer suo, dall'altra parte la diva regina si mescolava ai suoi umili sudditi storcendo il naso, mal soffrendo, lei diva nata da amplessi di Dci e scesa da «magnanimi lombi», d'essere costretta a confondersi, in quelle lunghe soste di conversazione, con così bassa e piatta umanità di scarto.



La 'Troupe' della Tespi-film, recatasi a Tripoli nel 1919, per eseguire scene del film 'La scimitarra dei Barbarossa' diretta da Mario Corsi, e del film 'Pantera di neve' diretto da Arnaldo Frateili. (Nella prima fila in piedi, a cominciare dalla destra di chi guarda: l'operatore Genzarelli; Mario Corsi, direttore artistico; il barone Ciano, proprietario del giardino dell'oasi dove furono girate alcune scene; Arnaldo Frateili, direttore artistico).



La Direzione della Tefsi-film nel 1920 - Da sinistra a destra: Arnaldo Frateili (direttore artistico); Corrado Mezzana (sceneggiatore); i commendatori Morelli e Lorenzi (consiglieri delegati); Maso Salvini (direttore ufficio soggetti); Caramba scenografo e direttore artistico; Mario Corsi (direttore artistico).

Nel piacere di queste conversazioni tra quadro e quadro incominciarono ad innamorarsi della cinematografia - quando non addirittura anche delle « prime donne » -, alcuni tra i più giovani e brillanti giornalisti del tempo. Di lì cominciarono, impraticandosi a poco a poco nel guardare, nuovi registi che emigravano, per l'arte nuova, dai regni intellettuali e raffinati dell'arte per l'arte e della letteratura chiusa nella torre d'avorio. Arnaldo Frateili, per esempio, allora solamente critico e non ancora autore del *Capogiro*, si decise a « girare » un film anche lui. Mario Corsi, giornalista sempre alla caccia d'un articolo di qualità da improvvisare prima nella sua inesauribile parlantina toscana e da gettare poi su la carta in quattro e quattr'otto com'è di quelli per cui il giornalismo con la sua decisa rapidità è sangue e temperamento, tentò di mettere insieme una Casa produttrice e vi riuscì per qualche tempo. Col cinema amareggiava, senza tuttavia decidersi al tuffo in quelle acque infide, anche Tomaso Monicelli. Senza sapersi a sua volta decidere, Guelfo Civinini guardava. Sem Benelli aveva scritto un film che un regista di allora, di nome Xilo, gli metteva in scena con l'assistenza e l'aiuto di Caramba, inquadrandone le azioni principali in quel castello di Zoagli che il trionfo della *Cena delle beffe* aveva permesso a Sem di farsi costruire in riva al mare, all'ombra di Rapallo. Enrico Roma, autore drammatico e scrittore d'articoli, affiancandosi a Tullio Carminati era diventato da attore regista e faceva ottime cose; sempre però assicurando che gli altri, gli industriali bestialmente padroni, ciechi e sordi all'arte, non gli permettevano di far nulla di buono. E, da Costantinopoli, reduce da altre sue nuove disavventure teatrali più dure in mezzo ai turchi di quanto non fossero state le altre tra i francesi, sostava a Roma e s'impegnava alla *Tiber* di Mecheri in un gran film, il grande e famoso Antoine, il fondatore del Teatro Libero, il riformatore del teatro francese, l'amico di Becque, il nemico di Sarcey, il piccolo impiegato della Società del Gas parigina che, raccolti tra i dilettanti una ventina d'attori, aveva messo su, salendo le scale dei ricchi di casa in casa all'eroica questua di pochi denari, il teatro dell'arte nuova. Parlo di quel teatro di Antoine dal quale erano usciti quasi tutt'i grandi commediografi che erano stati, nel 1900, con le commedie già scritte e quelle ancora da scrivere, a cavallo di due secoli, voltando le spalle alla schiavitù del teatro vecchio dei Dumas e dei Sardou e rivolgendo gli occhi alla libertà del teatro che spalancava sul mondo non più finestre di cartapesta, ma grandi logge dalle quali, per vivificare terreni morti, guardava il sole. Ma nulla fece d'importante Antoine nel suo soggiorno a Roma. Venendo dal teatro e tentando d'adattarsi all'arte nuova

su le inveterate abitudini dei suoi sessant'anni, Antoine non riuscì a distinguere chiaramente il cinema dal teatro e, facendo un cattivo teatro, diede fuori a fatica una sua visione cinematografica ch'era assai peggio, e assai meno, di quel teatro. Non credo che il film romano di Antoine sia mai apparso davanti al pubblico. Comunque, anche se uscì, certamente lasciò il tempo che aveva trovato. E Antoine, levate le spalle, - *cinéma, va te faire foutre!* - ripartì per la Francia.

LUCIO D'AMBRA  
Accademico d'Italia

(Continua)



Chi sa che le scene d'amore sono le più costose a realizzare in film? Un bacio che dura quattro secondi sullo schermo, esige in generale quattro ore per esser « preparato » e « girato » e viene a costare, talvolta, fino a 60.000 lire. Sono senza dubbio le scene che danno più lavoro e più grattacapi a registi, attori e tecnici. Il giorno che si deve « fare » una scena d'amore, tutto il personale del teatro di posa sembra in preda all'ossessione. Questo, si capisce, accade negli « studi » di Hollywood, dove codeste scene hanno un peso, ma un peso! Da noi si svolgono né più né meno come le altre. Ma là è così, e può essere divertente indagar oltre.... Le porte del teatro vengono chiuse ermeticamente. Mistero e silenzio, signori! Clark Gable oggi bacerà e abbraccerà a lungo Myrna Loy o Joan Crawford. È entrato poco fa, scuro in volto e con passo greve. Chi l'ha seguito prima, ha detto che s'è

rimpinzato di panini: per non perder le forze durante la mezza giornata di torture che l'aspetta. Nessun visitatore può seguirlo, neanche il suo agente di pubblicità. Anzi: gli agenti di pubblicità sono perseguitati dagli uscieri come i cani dai sagrestani. Quella gente malfidata non ci mette un minuto a sparger voci subdole; a descrivere la stanchezza della « star » come emozione amorosa. Dentro lo « studio », aria arroventata. Tutti i figuranti s'assiepano a rispettosa distanza, e con essi i truccatori e i parrucchieri, i quali abbandonano i propri reparti con lo scopo e la funzione egualmente gelosi di accomodare ogni ciocca di capelli e ogni milligrammo di truccaggio che il sudore o la stanchezza scompungono. Non molto lontani sono anche i guardarobieri, pronti a riattare ogni piega degli abiti.

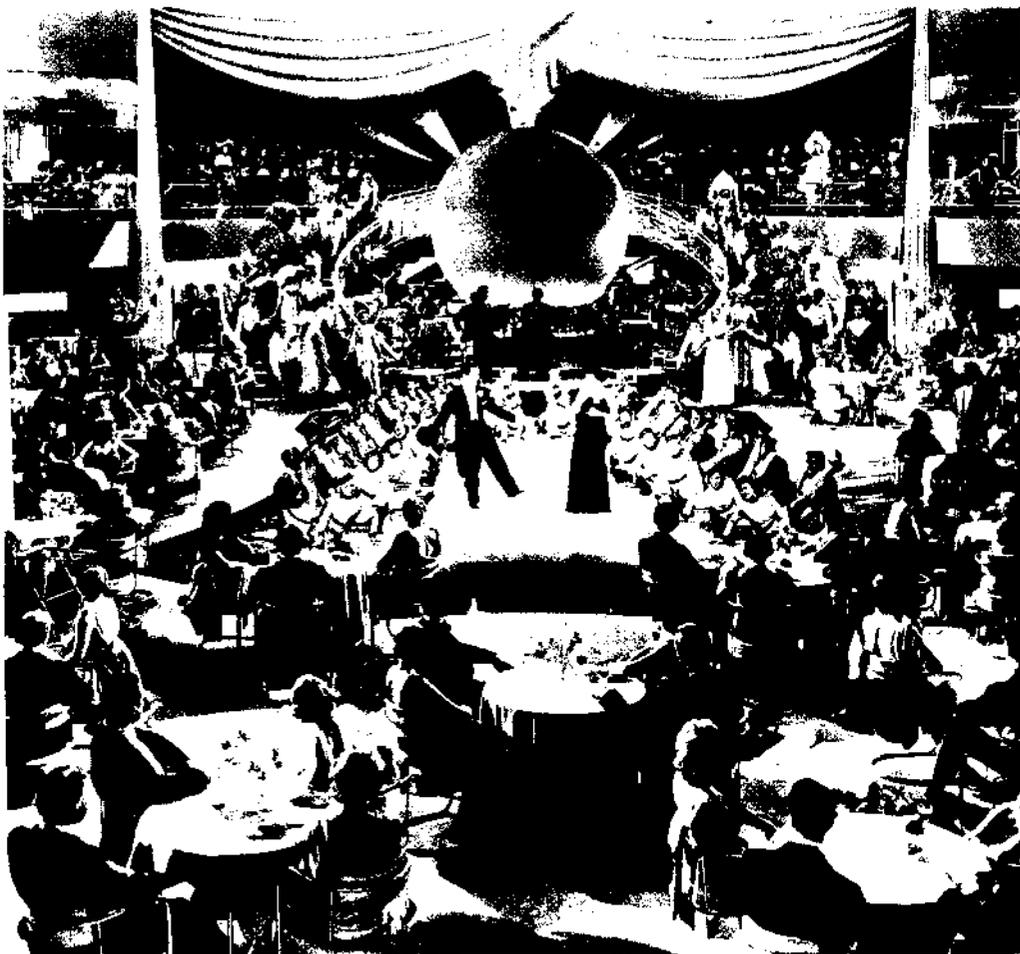
Ma, cogli attori, quello che fatica di più è l'operatore. Quando Leslie Howard era « Romeo », l'operatore era terribilmente preoccupato dal naso del romantico eroe. Difficile trovare gli angoli - quel roaledetto naso copre i dolci lineamenti dell'amata Giulietta! « Signor Howard, non potrebbe piantare il suo bacio sul lato sinistro della bocca della signora Shearer? È ora, un momento più a destra... un po' più in basso... No, no, sopra il mento: non può baciarsi in pieno sulle labbra, no. I due nasi si toccherebbero e sarebbe un vero disastro ». E il tecnico del suono? Quale tipo di bacio dovrà registrare? Ce n'è per tutti i gusti: silenziosi, schioccanti, lenti, sorridenti, appassionati, inframmezzati di sospiri...

Niente come un bacio cinematografico può dar origine, nella pettegola Cinelandia, a una leggenda « fatale ». I lunghissimi, i favolosi baci tra Greta Garbo e il povero John Gilbert nella *CARNE E IL DIAVOLO* piovero come manna sulle avido cartelle dei giornalisti americani. Quando Lew Ayres fece IL BACIO, gli si ordinò di baciare Greta Garbo con enorme calore. Il povero ragazzo era intimidito. E quando venne il gran giorno, cadde in terra quanto era lungo.

Ma oggi, come s'è già avvertito su queste stesse colonne, il bacio è in decadenza. Un tempo non c'era limite di durata; oggi la censura americana ha deciso: massimo dieci secondi. Il bacio più lungo della storia del cinema? Quello tra gli allora fidanzati John Barrymore e Dolores Costello nel *MOSTRO DEL MARE*. Durò un minuto. Però Barrymore spiegò discretamente, qualche tempo dopo, che quel bacio non era stato, in realtà, tanto lungo; era stato necessario riprenderlo a puntate, e non s'immagina con quanta fatica da parte dei due attori. Così succede che gli attori del cinema, anche quando la « star » che stringono tra le braccia è la donna del loro cuore, aborriscono le scene d'amore. E anche questa gli ingenui fans non se l'aspettavano. (In verità sarebbe ora di smetterla con le leggende poetiche intorno a una vita e a delle abitudini tanto prosaiche, tanto snervanti, tanto caotiche come quelle di Cinelandia. Là o si lavora in maniera eccessivamente elettrizzata e feroce, o ci si annoia da morire. Oh dunque?).



Cosa c'è di più delizioso e poetico d'un bacio alla donna amata, nella solitudine della natura? (King Vidor dirige Ronald Colman e Phyllis Barry in *Cynara* e l'*Infedele*). - M.G.M.I.



re. L'ingresso nella città del cinema e più ancora il debutto nel reparto Hal Roach offrono lo spunto ad un seguito inesauribile di situazioni comiche, intercalate a grandiosi quadri di rivista, che vengono girati sotto gli occhi attoniti del terzetto di novellini piovuto nell'inferno hollywoodiano da un paesetto di provincia.

Artisti e registi celebri, operatori e tecnici, macchine e riflettori, uomini e cose che formano il caotico e vertiginoso mondo interiore del cinema, popolano la scena di vita intensa e quasi demoniaca agli occhi dei profani. L'andamento e il tono caricaturale dell'azione complicano maggiormente il quadro rendendolo ancor più fantastico e intimidatore.

Fra i personaggi che s'aggirano davanti e fra le macchine da ripresa troviamo anche Laurel-Hardy, impegnati prima in un episodio scenico di sapore eroicomico e poi in un «fuori scena» ancor più gustoso. Ma ciò che dà il vero tono al film è lo spirito saporitamente parodistico con cui vengono ritratti il regno e i regnanti del cinema nell'esercizio delle loro funzioni. SCEGLIETE UNA STELLA nel suo splendido complesso di mezzi artistici e tecnici è la satira più spassosa che il cinema abbia mai fatto di se stesso.

Sopra: Una grandiosa scena di 'Scegliete una stella', della M. G. M. Sotto: I protagonisti principali del film

# SCEGLIETE UNA STELLA

HAL ROACH ha voluto dare a questa sua nuova creatura cinematografica oltre l'assistenza anche la più ampia ospitalità nel reparto che egli dirige. Il reparto commedie Hal Roach, che fa parte degli stabilimenti Metro Goldwyn Mayer, se non è la parte più interessante degli stabilimenti stessi, è indubbiamente la più caratteristica e divertente.

L'azione del film SCEGLIETE UNA STELLA è appunto ambientata nella quasi totalità del suo svolgimento, negli interni del reparto, vale a dire nel groviglio dei teatri di ripresa che lo compongono. Il soggetto infatti racconta l'avventurosa storia di due aspiranti alla gloria dello schermo — una ragazza, Rosina Lawrence e il suo innamorato Jack Haley. Patsy Kelly, l'allegria protagonista di tante commedie, fa da cerbero e da guida alla giovane coppia, mentre Mischa Auer, una riuscitissima caricatura di grande divo, funge da protetto-





## DINA GALLI

È quasi al termine del suo programma produttivo stabilito per quest'anno. Si sta già preparando per la stagione prossima

— Felicità?

— In persona.

Dina Galli si trovava a Cinecittà. Qualche ora prima nessuno sapeva che era a Roma; qualche ora dopo era di nuovo scomparsa: Viareggio, la spiaggia, le vacanze...

Quindi cogliemmo a volo la fortuna di quell'incontro. Al solito, c'era molta gente intorno alla Galli, a farle complimenti. E fu brano a brano che riuscimmo a cogliere dalla sua bocca dati e informazioni intorno al film FELICITA COLOMBO la cui lavorazione s'inizierà ai primi di Settembre, sotto la regia di Mario Mattoli.

Il soggetto del film è tratto dall'omonima commedia di Giuseppe Adami, uno dei più grandi successi d'interpretazione della Galli.

— Ho lasciato per un momento da parte nonna Felicità per tornare ancora mamma Felicità: così farò la salumaia anche sullo schermo. Ma vedrete: una salumaia che non ha mica la testa soltanto per il suo negozio ma anche per le cose della vita. Una borghese meneghina che, fuori della salumeria, veste i suoi abiti alla moda...

— E il conte Scotti?

— Naturalmente ci penso io a raddrizzarlo. Del resto, non è mica cattivo, il conte. E non è affatto un parassita, ma un uomo che tenta di far fortuna e che non vi riesce per colpa degli eventi.

In quel momento si avvicinò Armando Falconi.

— Ah! — esclamò la Galli. — Eccolo qui, il conte. Buon giorno, signor conte! — proseguì motteggiandolo.

— Sapete, — ci disse Falconi, — che cosa s'è messa in capo questa signora Felicità Colombo? Di riformare me, la mia vita! Ha una terribile mania: vuol mettere ordine dappertutto, perfino nel mio salotto. Una donna veramente impossibile.

Tuttavia prese la Galli sottobraccio e ridendo si allontanò con lei.

Sapemmo più tardi altri dati sul film; sapemmo che per trarre dal soggetto tutti i possibili motivi pittorici, si girerà a Milano alla salumeria Peck, a Cernobbio sul Lago di Como (dove, in una villa, si prenderanno dal vero anche gli interni), e poi ancora a Cremona o a Modena in un allevamento di suini.

Intanto alla sceneggiatura lavorano Ivo Perilli, Aldo De Benedetti e lo stesso regista Mattoli. Operatore del film sarà Carlo Montuori il quale, per ottenere dalla Galli il massimo rendimento fotografico attraverso effetti di sfocato, impiegherà nuovi tipi di velatini che Mattoli ha riportati dal suo recente viaggio ad Hollywood.



## ASSIA NORIS

Quest'anno ha interpretato 'Nina non far la stupida', 'Gli allegri masnadieri', 'Il signor Max'. In settembre comincerà 'Voglio vivere con Letizia', diretto da Mastrocinque

Fra le attrici cinematografiche italiane, Assia Noris è forse quella che ha maggior numero di cose da fare. Film, naturalmente, come tutte le altre attrici; ma, oltre ai film, occupazioni a non finire tanto che se chiedete all'attrice cinque minuti per un colloquio essa vi risponderà sempre che sta per uscire per andare in mille posti diversi. Ma i mille posti diversi di un'attrice cinematografica sono facilmente individuabili: la sarta, il fotografo, Via Veneto, il parrucchiere, la Casa produttrice. E proprio sulla soglia della Casa produttrice del film VOGLIO VIVERE CON LETIZIA incontrammo Assia Noris che usciva dopo aver firmato il contratto. La pregammo di rientrare. Rientrò; ma disse che non aveva nemmeno cinque minuti da dedicarci.

— Togliamo subito un equivoco: Letizia sono io; è il mio nome di battesimo nel film. È anche un programma? Naturalmente. Vivere con Letizia è ciò che si desidera. Quindi, quella del film è una letizia bi-senso. Ascoltate: io sono una collegiale buona e santa che appena entrata nella vita ne combina di tutti i colori... Con me ci sono alcune compagne con le quali stringo un patto: se un uomo si avvicinerà ad una di noi deve esser messo alla prova. Ma la conclusione sapete qual'è? Che la vita mi mette alla prova.

In quel momento comparve Camillo Mastrocinque il quale, lasciata per il momento da parte la preparazione di STRADIVARI, sta ora scrivendo con Mario Soldati la sceneggiatura di VOGLIO VIVERE CON LETIZIA che poi, a settembre, dirigerà. Momentaneamente distratti non ci accorgemmo della fuga della Noris.

— Vi ha raccontato qualche cosa, la Noris? — ci domandò Mastrocinque sedendo accanto a noi.

— Si tratta di una commedia, ma una commedia che non si sviluppa attraverso un giuoco di avvenimenti ristretto alla sua meccanica, ma che vuole avere un ritmo più largo e un'espressione, anche formale, particolare. Si potrebbe dire che la linea della vicenda si svilupperà a fianco della realtà anziché nella piena realtà. E per ciò anche la scenografia dovrà avere un carattere tutto suo, non anonimo e indifferente all'azione. Ci baderò molto, a questo. Non per nulla sono architetto.

Mentre egli parlava, avevamo notato, silenzioso e sorridente, un biondo capo di ragazza che spuntava fra i tendaggi di una porta e ci seguiva con curiosità. Mastrocinque se ne accorse.

— Vieni qua, Batuffolo — disse.

Ma Batuffolo, al secolo Marisa Vernati, una nuova attrice che comparirà in VOGLIO VIVERE CON LETIZIA, scomparve tra i tendaggi mentre Mastrocinque si alzava brontolando.



## L. CAPITANI

Porta sullo schermo il personaggio di Felicità Colombo, dalla commedia di Giuseppe Adami.

Regista del film: Mario Mattoli

— L'industria cinematografica italiana — ci disse tempo fa il produttore Liborio Capitani, — è attualmente come un bambino il quale nel crescere, durante il suo processo formativo, non deve essere trattato a scapaccioni ma deve, piuttosto, essere consigliato e guidato.

Sull'argomento tornò giorni fa.

Lo incontrammo durante la sincronizzazione di alcune scene de GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEO.

L'orchestra sviluppava un indiadolato motivo mentre la « batteria », momentaneamente abbandonata — sullo schermo — da Enrico Viarisio sembrava impazzita nelle mani del suonatore di bombardino che aveva tentato di sostituire Viarisio.

Nel semibuio della sala di sincronizzazione, riprendemmo l'argomento lasciato in tronco la volta precedente.

Lo spunto ce lo fornì la polemica tuttora in corso sugli aspetti e gli sviluppi della nostra industria.

— La stampa — affermò Capitani, — può essere di grandissimo aiuto a noi produttori, prima sostenendoci nel tentativo che facciamo di creare l'industria attraverso la quantità, e poi aiutandoci a trovare e a sostenere il tono.

Ci tracciò quindi il quadro della sua attività produttiva.

— Debbo riconoscere, — ammise, — che dal Centro Sperimentale di Cinematografia mi è stato possibile trarre molti elementi utili, fra cui un'attrice come Alida Valli, due aiuto-registi come Sinibaldi e Caracciolo. E non soltanto questi sono stati gli elementi nuovi impiegati nei film da me prodotti, ma debbo citarvi: Roberta Mari, Elli Pardo, Mario Mazza, presi dalla vita, e Donati, Fineschi e Passarelli provenienti dal teatro ma nuovi al cinema. È un rischio, questo di sperimentare attori nuovi, che ho corso volentieri tenendo presente il bisogno del cinematografo, divoratore di volti nuovi, e tenendo inoltre presente che durante l'inverno gli attori di teatro saranno in massima parte scritturati nelle compagnie di prosa, il che porta l'assoluta necessità dei nuovi quadri per poter proseguire la produzione.

— Dite pure, — continuò, — che oggi che l'aiuto materiale e morale del Ministero per la Cultura Popolare ci consente di affrontare la concorrenza straniera, noi produttori siamo animati da tutta la buona volontà di migliorare la qualità.

E speriamo che anche gli esercenti dimostrino buona volontà verso il film italiano, il quale deve inoltre trovare una sempre maggiore diffusione all'estero.

# SOTTOCENERE

## GUSTO DELLE IMMAGINI



NEL NOSTRO precedente articolo «Fotografi in mostra» avevamo promesso ai lettori di dare loro altri esempi di come gli amatori fotografi italiani intendono e praticano la fotografia; rilevando come da noi le immagini fotografiche sono composte in semplicità di linee e di forme, di luci e di ombre, senza troppi rifacimenti e manipolazioni di laboratorio; nascono esse, invece, direttamente dalla osservazione vigile della natura e della vita, di cui conservano l'evidenza pur attraverso alla visione personale dell'artista; il quale le interpreta e le presenta sotto una luce ed un taglio, che rispondono al suo sentimento, al suo modo di vedere, al suo modo di comunicare col mondo esteriore.

Il fotografo italiano ha saputo ritrarre con tanta evidenza, e spesso con tanta genialità, la realtà più tipica dei nostri tempi, da rivelare talvolta noi a noi stessi; dal giorno lontano — sono ormai ottant'anni — in cui i primi artefici dell'obbiettivo diedero il primo errato sospetto che la fotografia avrebbe sostituito le maggiori arti figurative, essa si è trasformata nei suoi modi e nei suoi mezzi; e per questa evoluzione, che è stata una vera e propria rivoluzione, per stabilire le sue grandi possibilità in tutti i campi, per dimostrare attraverso la più complessa e minuziosa ricerca, la sua onnipresenza, molteplice ed estese talmente la scelta dei suoi soggetti, che non sempre essi riuscirono artisticamente significativi.

Ma, rinnovata e come centuplicata dal progresso tecnico e da una esperienza che ha superato qualunque prova, essa ora più riflessivamente ritorna allo studio di quelle espressioni artistiche, in cui può maggiormente riflettere la sua eccellenza. Nessun momento, ad esempio, sembra più adatto di questo per incoraggiare e promuovere la fotografia del nostro mirabile paesaggio: intesa come espressione artistica italianissima, in relazione al nuovo clima che il Fascismo ha saputo imprimere ad ogni manifestazione della nostra nuova civiltà e che si traduce nelle forme più significative e suggestive della nostra vita all'aperto, vissuta sportivamente o turisticamente fra le incomparabili bellezze dei nostri monti, delle nostre spiagge e delle nostre città meravigliose.

Specie i nostri giovani, che sin dall'infanzia han vissuto la nuova poesia del vivere pericolosamente, e che ad essa ogni giorno han dato il meglio dei loro entusiasmi generosi, hanno afferrato in pieno questo nuovissimo compito della fotografia, che per essi non è un ritorno riflessivo e pacato, ma è la conseguenza logica della loro libera ragione di vita.

Vedete *Il solitario*, questa sintesi dello sciatore d'alta montagna, dovuta alla sensibilità artistica di Giulio Bologna, litore 1937 della fotografia. Giulio è figlio dell'Avv. Achille Bologna, asso torinese ed anzi italiano della nostra arte, e dimostra in questo «momento» fotografico, eseguito con tecnica ineccepibile, che buon sangue non mente.

Pensate alle mille fotografie che ogni giorno, specie d'inverno, escono dai laboratori di stampa fotografica, frutto di un concitato ed irreflessivo ed inesperto uso dell'apparecchio in montagna, da parte di gente che scatta l'otturatore a casaccio, senza preparazione alcuna né tecnica né artistica, né tanto meno interiore — confrontatela mentalmente con questa; vedrete da voi quale enorme differenza passa da una fotografia «di classe» ad una fotografia qualunque; ditemi, poi, se si può ancora affermare onestamente che manchino al nostro mezzo fotografico le possibilità di espressione artistica! In questa il giovane Bologna ha scelto molto accortamente il suo campo di azione: volendo dare all'osservatore una sensazione visiva e quasi spirituale della solitudine d'alta montagna, in cui lo sciatore si abbandona entusiasticamente alla gioia libera dello sport della neve, ha puntato l'apparecchio verso un'ampia e ripida discesa ove il sole, già basso verso destra all'orizzonte, illuminava, con pochi colpi di luce radente, i profili dei monti; lasciava nel grigio uniforme dell'ombra i quattro quinti della fotografia, per ritrovare tutta la forza del rilievo luminoso nel profondissimo solco verticale, che forma come la piramide di forza di tutta la composizione. Ha ottenuto così lo scopo, veramente pensato e voluto, di concentrare l'attenzione dell'osservatore sull'omino sperduto, solitario, al vertice della piramide, tagliata al sommo dal colpo di luce più forte: dando ad esso il senso della vertigine discendente, e piazzandolo nell'incrocio delle linee maggiori del quadro, in una posizione incomparabilmente dominante. La fotografia è volutamente scarna e sintetica, cioè su essa l'artista ha lasciato solo quegli elementi di efficacia sicura, che potevano dare all'osservatore la sua sensazione, l'ambiente in cui si è svolto il processo spirituale, che ha portato alla realizzazione della prova.

Si è detto più volte come solo il procedimento fotografico, per la duttilità del suo mezzo tecnico, dia la possibilità di certi rapidi accostamenti, impensati dall'osservatore superficiale. Solo un occhio esercitato nel vedere fotograficamente poteva, infatti, accostare con sì scenografici risultati la figura pietrificata e la imponente e labilità della nuvola.

In questa foto (*Tra cielo e terra*) l'Avv. Achille Bologna ha costruito a grandi linee gli elementi salienti della sua composizione. E lo ha fatto così accortamente, che le sue linee, pur così diverse di volume e di materia, si integrano, si completano, acquistano di ampiezza e di significato solenne, poste così vicine le une alle altre per un angolo di veduta, che bisognava saper scoprire. Si pensa ad un dio enorme e possente, contesto nella pietra della sua enorme montagna ciclopica, vivo e palpitante nella grandiosità degli elementi naturali che si addicono alla sua forza di dominio.

Eppure il monumento. Il particolare di monumento scoltito

da mano umana, non sarà che un infinitesimo trascurabile granello di polvere, in confronto alla autentica entità spaziale della nuvola: ma il fotografo, raccostando opportunamente, spiritualmente i due soggetti diversissimi, ha fatto opera artistica, perché ha saputo realizzare una sintesi, che ha trashiguitato gli elementi stessi della composizione, dando a ciascuno di loro, posti insieme, un significato che partitamente non avrebbero avuto. Il film pancro, o comunque il film orto con filtro giallo, han fatto sì che il cielo sereno si è staccato mirabilmente dalla tonalità vaporosa della nuvola, mantenendo il suo valore cromatico di azzurro intenso.

Tra le belle opere esposte da Italo Bertoglio alla ultima mostra internazionale torinese, abbiamo scelto questa *Anticamera* che rivela nell'autore un profondo studio psicologico del soggetto, un'arte consumata nel ritrarre con spirito e con maestria la figura umana in un atteggiamento tipico e significativo, che il titolo definisce a meraviglia.

Quel pover'uomo, infatti, che il fotografo ha colto in tutto il suo realismo melanconico e quasi dolorante, è il prototipo di tutti coloro che, con qualche cosa di poco lieto e di poco gradito da dire o da udire, attendono in anticamera dietro una porta che tarda ad aprirsi. Si è appena alzato dalla panca che lo ha lungamente ospitato nell'attesa; ed ora lo vediamo lungo e frusto, fra le mani scatte il cappello che ha girato e rigirato nella pausa interminabile, il fazzoletto che ha servito a detergere il sudore della penosa sosta.

La fisionomia rivela e definisce il momento interiore del pover'uomo, non solo; ma anche tutto un passato di rinunzie e di sacrifici sopportati con rassegnazione sconsolata e triste. Gli occhi ora si fissano verso la porta che si aprirà per lui ed egli va rimuginando entro di sé un discorso lungamente preparato... tutto è così vero ed intonato in questa prova di verismo quasi cinematografico, tanta è la evidenza della espressione, dell'atteggiamento, dei particolari.

Quest'opera appartiene ad un genere a sé nella pratica dell'arte fotografica d'oggi; genere difficile da coltivare, che presuppone nell'artista la conoscenza perfetta del mestiere e l'amorevole esperienza dell'animo umano.

Un pezzo cinematografico, ma di tutt'altra significazione, è anche questo *Passa il reggimento* di Luigi Andreis direttore della Rivista fotografica internazionale «Galleria» di Torino e cultore appassionato e multiforme di fotografia artistica.

Qui si ritorna alla fotografia più fotografica, nel senso che modernamente si dà a questo aggettivo: è lo scatto dell'otturatore del piccolo e pronto apparecchio, che ha luogo temporaneamente; cioè, nel momento fotograficamente e fotogenicamente più adatto a ritrarre un attimo di vita vissuta: qui il mezzo fotografico è veramente il più idoneo a riprodurre fedelmente la scena: un gruppo di belle figliole si affaccia alla finestra chiamato dal suono festoso della musica marziale; e tutta l'allegria spensierata del gruppo femminile traspare dai volti, dalle espressioni, dagli atteggiamenti. Un pittore difficilmente avrebbe potuto ritrarre con altrettanta evidenza la scena, perché forzatamente avrebbe dovuto farlo di maniera. Magnifici campioni di fotografia pubblicitaria si producono oggi in tutto il mondo dagli artisti fotografi, specializzati in questo inesauribile campo di applicazione reclamistica.

Il soggetto è sempre o quasi sempre ritratto a sua insaputa, con accorgimenti che sono un po' l'abilità del mestiere, favoriti dalla duttilità dell'apparecchio di piccolo formato.

Ed i risultati, spesso sorprendenti, hanno in loro tanta forza di espressione, tanta vitalità, tanta comunicativa, che superano in efficacia qualunque altro mezzo grafico di propaganda.

GUIDO PELLEGRINI



**VOI FOTOGRAFATE,**

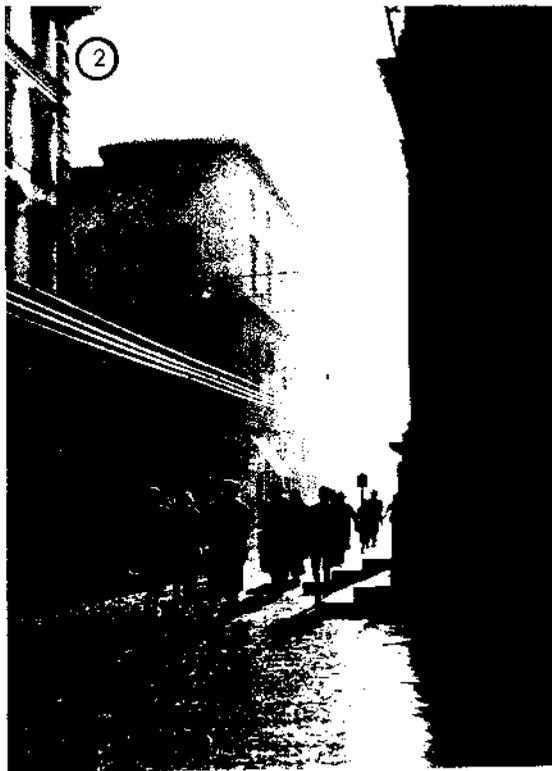
**NOI PUBBLICHIAMO**

Anche stavolta i lettori di «Cinema» dimostrano che i loro lavori più riusciti non sono inferiori a quelli di tanti fotografi professionisti. GIOVANNI SCHEIVILLER (Milano), ha avuto la buona idea di servirsi del teleobiettivo per sorprendere la figlia alla finestra (1) con una immediatezza irraggiungibile con i fuochi corti. Questa

vivacissime le sagome dei passanti e i ricchi riflessi sul selciato umido in primo piano. Il motivo quasi astratto dei lucenti fili elettrici anima la monotonia delle case, e i contorni illuminati staccano le

getto completo, né una entità nuova creata dal taglio della fotografia. Difficile indovinare che si tratta di un particolare dei quattro muri. (3).

Con la fotografia mandatami da Walter Pagliani (Udine), un FOTOGRAFATORE DI ANCONA si cimenta nell'arduo campo dell'illustrazione fotografica. Ci troviamo, nientemeno, davanti a Virgilio e Dante (4). L'inquadratura dal basso e la luce misteriosa tolgono alla fotografia quella penosa materialità che rappresenta il difetto principale di quasi tutti i tentativi di questo genere. Una illustrazione dev'essere astratta, e la fotografia lo è difficilmente. D'altra parte i due illustri personaggi mi sembrano spettrali fino al punto da offrire un po' poco alla nostra curiosità di spettatori. Avrei preferito una maggiore nitidezza e un alleggerimento delle ombre, che non solo avrebbe evitato la scomparsa totale di certi dettagli importanti (per es. nel viso di Dante), ma avrebbe inoltre permesso una posa più breve e cioè dei bianchi meno vuoti. Mi rallegro tuttavia di questo tentativo, che dovrebbe indurre altri lettori a provarsi in cose simili. Vedete quanto è ricco di possibilità lo sport fotografico!



inquadratura dimostra come la composizione del quadro riesca meglio quando tutti i dettagli ne siano subordinati ad una struttura di poche forme elementari: lo sfondo uniforme e rigidamente sagomato della finestra dà il massimo rilievo al volto chiaro ed espressivo, agli elementi decorativi del vestito e alla bellissima mossa del braccio che, pur essendo casuale, ha un qualcosa di ardita libertà che si ritrova anche nell'ergersi della testa e nell'inclinazione prospettica del davanzale della finestra - bella interpretazione del vigore giovanile. La luce che illumina la ragazza è plastica ma dolce, e mentre il soggetto principale è nitidissimo, i dettagli delle persiane, meno importanti, sono discretamente sfumati. In modo analogo le tranquille superfici omogenee, nere, bianche, grige, della strada dopo la pioggia (2) di SERGIO MOSCATO (Livorno) rendono

persone dallo sfondo. L'atmosfera è resa in modo insuperabile, anche se la sottoposizione ha alterato profondamente l'aspetto reale della scena, rinforzandone l'espressione (esposizione: 1/100 di secondo). Nel mese di marzo si trovano ancora alle 10 del mattino queste lunghe ombre che aumentano così bene la plasticità delle fotografie in controluce.

Anche GIOVANNI GIULI (Livorno) ha lavorato bene, nel senso tecnico. Però ha scelto un dettaglio che non è né una parte caratteristica del sog-

La rappresentazione della mano e della catena è perfetta, plastica, nitida, illuminata bene. C'è anche il senso del bronzo. Ma per il resto si vede un cumulo di roccia amorfa, che confonde.

Nella veduta di S. Pietro (5) di MARIO MILANO (Gallipoli) è abbandonata la simmetria architettonica del soggetto, senza che il punto di presa scelto faccia capire che l'asimmetria è una pura conseguenza prospettica. Gli edifici sembrano perciò materialmente deformati: la cupola è spostata e la parte sinistra del colonnato ber-

**I DUE GRANDI FILM DI PRODUZIONE ITALIANA:**

**SCIPIONE L'AFRICANO** e **CONDOTTIERI** che saranno proiettati al FESTIVAL DI VENEZIA 1937-XV, nonché i film di più recente produzione: **SENTINELLE DI BRONZO** (Marrabò) - **LUCIANO SERRA, PILOTA** - **GLI ALLEGRI PIRATI** (I filibustieri arciferribili) - **STANOTTE ALLE UNDICI**

sono stati assicurati da

**LE ASSICURAZIONI D'ITALIA**

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

**ORGANIZZAZIONE SPECIALE PER ASSICURAZIONE FILM:**

Rischio sospensione lavorazione per morte, infortunio o malattia degli attori; infortuni di tutto il personale; danni alle pellicole ed al materiale di scena.

**Ettore Moretti**  
MILANO - FORO BONAPARTE, 12  
TENDE DA CAMPO

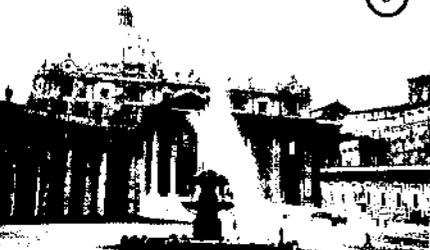
È in vendita la coperta in mezza pelle e tela per la rilegatura del secondo volume di «Cinema» (fascicoli 13-24). Le richieste debbono essere indirizzate alla rivista «Cinema», Via Lazzaro Spallanzani 1A - Roma. Il costo è di L. 9 comprese le spese postali raccomandate



niniano non lascia prevedere che ad essa ne corrisponde un'altra a destra. Non c'è stacco di piani, e in conseguenza la grandiosa piazza perde la sua caratteristica principale: il largo respiro. La cupola è illuminata bene. Dato che non ci sono primi piani, il diaframma si poteva benissimo tenere completamente aperto, e allora una posa più breve (1/100 in-

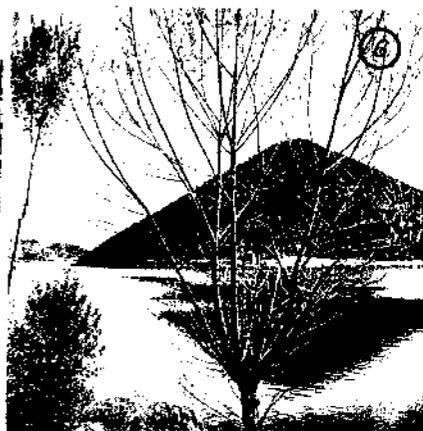
monte scuro è attenuata dalle colline più chiare a destra, dalle sfumature del cielo e dai rami sottili dell'albero che lo coprono. D'altra parte la forma quasi geometrica di quel monte è sottolineata con una specie di contrappunto: i due triangoli rovesciati del riflesso nell'acqua e dell'albero. Corrispondenza, però, non matematicamente esatta, e perciò viva. Ecco un esempio di come da soggetti modesti si possano cavare effetti di primo ordine.

A CLINIO FERRUCCI (Roma) vorrei rispondere che una stampa più scura non avrebbe reso più plastici i suoi pini, ma li avrebbe anzi resi del tutto



vece di 1:50) avrebbe reso meglio l'acqua in movimento. Vorrei che l'autore esaminasse altre fotografie sue, per verificare se anche in esse le verticali risultano sbilenche verso i margini. Sarebbe segno che l'obiettivo deforma!

La bellezza da xilografia giapponese del paesaggio di CARLO MUGHELLINI (Roma), dovrebbe sedurre i turisti a recarsi al laghetto di Piediluco (6). Questa fotografia meriterebbe un bel l'ingrandimento. Negativo e copia sono tecnicamente ottimi. La straordinaria nitidezza tanto dell'albero vicino quanto del monte lontano ci trasferisce nell'ambiente, ci fa sentire la freschezza dell'acqua e la lontananza delle rive opposte. La copia è sviluppata leggermente, perciò le mezzetinte sono morbide. La rigidità del



neri. Bisognava scegliere l'illuminazione in modo da produrre delle luci chiare sui rami. Probabilmente il cielo era coperto. Infine una parola ad I. BARMETTI (firma troppo bella per esser leggibile!) di Napoli: formati non troppo piccoli mi facilitano l'esame delle fotografie; ma d'altra parte preferisco una buona copia a contatto ad uno di quegli ingrandimenti anemici che capitano non troppo di rado sul mio tavolo di redazione.

MARIE ONUSSEN

# GALLERIA

## XXVIII - JEANETTE MACDONALD

(v. tavola a fianco)

JEANETTE MACDONALD, i Barrymore e i Costello (Maurice, Dolores, Helene), sono le principali glorie teatrali di Filadelfia. Jeanette vi è nata poco più o poco meno di trent'anni fa - il solito mistero intorno alla data induce al sospetto. Era un tredici di giugno, non si sa altro. Il padre era un uomo politico di non troppo peso. Le tre figlie - Jeanette la minore, Elsie e Blossom - cantavano fin da piccole con voce squillante. Elsie sposò ben presto un uomo « qualunque » e così rinunciò insieme alla sua cattedra di professoressa e ai suoi sogni di gloria canora. Blossom studiava danza e canto, e a un certo punto entrò nel teatro. La minore aveva allora sedici anni e frequentava le stesse lezioni, nutrendo le più ferme speranze di seguire l'esempio della fortunata sorella. Essa aveva cantato per la prima volta, deliziosamente, all'età di cinque anni, in un « saggio » della scuola di ballo. Da allora non ha più chiuso la bocca, potremmo dire esagerando: insomma ha cantato sempre, eccettuati un cinque o sei mesi occupati da una falsa vocazione: quella di essere professoressa come Elsie. A un dato momento dovevano terminare gli studi. Nell'inverno del medesimo anno in cui invidiava con tutte le forze la recente fortuna di Blossom, la ragazza sedicenne debuttò come ballerina e cantante in una piccola rivista, a Filadelfia. Ma quasi subito la famiglia si trasferisce a New-York: ma sì, per accompagnare verso la gloria la figlia minore, quella che infallibili pronostici destinano, secondo gli entusiasmi quasi profetici dei parenti, a superar di cento cubiti la fama di Blossom e di tutte le « stelle » cantanti e danzanti d'America. Ma la carriera era dura. Le piccole parti che Jeanette otteneva non erano sufficienti a colmare la sua legittima ambizione. Pausa di scoraggiamento. La sfiduciata fanciulla diviene modella di fotografi commerciali e perfino « indossatrice ». Ma la crisi fu vinta dalla fortuna: qualcuno si ricordò della cantante dal lungo dolce viso e dagli occhi timidi e insieme maliziosi e provocanti. Il Greenwich Village, grossa organizzazione, le offrì la parte principale nella rivista *Fricassee Fantastica*; titolo ancora indegno della futura « vedova allegra », ma gradino propizio all'immane ascesa. *Angelo tragico*, *Punta di piedi*, *Giorni di sole*, *Si, Sì Yvette*, *Angela* sono i successivi gradini, sempre più elevati e importanti. Mentre trionfava in *Angela*, la Paramount le offrì un contratto cinematografico, ma essa non poté accettare. Tuttavia le fu fatto un provino. Il provino fu visto da Lubitsch, Lubitsch ne volle fare la protagonista del suo PRINCIPE CONSORTE. Era il 1929: e da quell'anno Jeanette MacDonald è « stella » del cinema - posizione, come si sa, aurea in tutti i sensi - ancor lontana dal tramonto. Come si svolge la sua vita? Lavoro, canto, canto, lavoro. Però oggi essa ama, e ha sposato da poco Gene Raymond. Primo marito, e secondo grande amore « ufficiale ». L'altro

fu per il suo agente Bob Ritchie. Le piace viaggiare, e difatti il suo viaggio di nozze è stato lussuosissimo. I suoi famosi occhi verdi hanno visto in questi giorni molte belle cose. Fortunata Jeanette!

Bianca, bianca, fredda eppur voluttuosa e tentante come i suoi occhi paiono proclamare, Jeanette MacDonald ha tutti gli attributi di una bellezza tenera e fuori moda anche il suo tenero. Ragazza ottocentesca e il suo fascino è difatti leggiadramente antico. E la gente si divide in due grandi classi: in coloro che la venerano ciecamente e ciecamente credono nella sua soave calma, nella sua placida serenità; e in coloro i quali disdegnano il suo riso cavallino a trenta denti. Per i primi quel riso è schivo eppur promettente come quegli occhi; per gli altri è stucchevole e insopportabilmente anglosassone. La sua recitazione pare egregia ad alcuni, e ad altri meccanica e scolastica. Ma alla fine la voce di Jeanette MacDonald, inferiore per « classe » alla voce di Grace Moore o di Lili Pons (cantanti d'opera, signori, mentre la candida e alta eroina di SAN FRANCISCO non è che una finissima e insuperabile cantante leggera d'operetta), le vince per *sonogenicità*, se così si dice, per « affiatamento » con le leggi tecniche e anche non tecniche del mezzo cinematografico. Indubbiamente la più schivo e ammirabile cantante dello schermo è lei, Jeanette MacDonald. Poi, probabilmente, non è una grande attrice e forse non è nemmeno un'attrice: ma è certo ormai che ha potuto lasciare un segno. Sotto le cure di Lubitsch, quelle donne eleganti e in costume avevano una grazia e uno spirito pieni d'effetto. Gale, ombrellini, nastri e nastri. Quando non c'è Lubitsch, ogni azione, ogni atteggiamento, ogni caratteristica di quelle ricche donne non sono che pretesti per il canto; il quale d'altronde, fiorisce sempre ampio e felice. Personaggi d'operetta, e lei una soprano gentile per le parti tenere. Ma lo sfarfallio giocondo e divertente che resta di tanti abiti d'altre epoche, di tanti gioielli e di tanti merletti, non passa senza incidere un poco. Sarà una macchia colorita sui teloni che s'aprono miracolosamente dinanzi alle platee deserte; e sarà forse un piacevole ricordo nell'animo accogliente degli spettatori.

FILM PRINCIPALI: IL PRINCIPE CONSORTE (*The Love Parade*, Paramount 1929), S'IO FOSSI RE (Paramount 1930), LA MOGLIE N. 66 (*Jolly Bride*, Artisti Assoc. 1930), LET'S GO NATIVE (Paramount 1930), MONTECARLO (Paramount 1930), UN'ORA D'AMORE (*One Hour With You*, Paramount 1931), ANNABELLE'S AFFAIRS (Fox 1931), IL GATTO E IL VIOLINO (M.G.M. 1933), LA VEDOVA ALLEGRA (M.G.M. 1934), TERRA SENZA DONNE (*Naughty Marietta*, M.G.M. 1935), ROSE MARIE (M.G.M. 1936), SAN FRANCISCO (M.G.M. 1936), PRIMAVERA (*Maytime*, M.G.M. 1937), THE FIREFLY (M.G.M. 1937). PUCK



## BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

ISTITUTO DI CREDITO DI DIRITTO PUBBLICO  
CAPITALE E RISERVE LIRE 169.000.000

Direzione Generale: ROMA - Via Vittorio Veneto, 111

## SEZIONE AUTONOMA PER IL CREDITO CINEMATOGRAFICO

CAPITALE LIRE 40.000.000  
Istituita con R. D. 14 Novembre 1935-XIV - N. 2064

ha per scopo di favorire l'incremento della produzione nazionale di pellicole cinematografiche, mediante la concessione di mutui in contanti a condizioni di particolare favore

## TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

CREDITO AGRARIO  
CREDITO FONDIARIO  
CREDITO PESCHERECCIO

Filiali: Nelle principali Città d'Italia e nell'Africa Orientale  
Corrispondenti: In tutta Italia e all'Estero



M. G. M.

JEANETTE MACDONALD

# CORRIERE DA TIRRENIA



Una scena del film 'L'ultima nemica' (SCIA)



Umberto Barbaro ed Elena Zareschi

AD ARRIVARCI per via di mare, dalla spiaggia, nessuno penserebbe di trovare, in mezzo agli alberi, sepolto nella pineta, uno stabilimento cinematografico. Seguiamo queste ragazze e questi bambini in costume da bagno: essi vanno, si suppone, ad uno stabilimento balneare: no, la loro siesta la fanno tra le provvisorie pareti dei più disparati ambienti in uno dei tre teatri di posa della Società Pisorno. È qui, in questo luogo animato da Giovacchino Forzano, così ricco di « colore naturale » che si parla di colore applicato al cinema. È un problema che interessa oggi tutta l'industria del film; l'Italia non vuole giungere ultima: ma vi giunge tuttavia, con una certa ponderatezza. Se ne parla, davanti al cielo azzurro e al mare. Ecco, questi colori, in un film, ove sieno ragiunti, è necessario che abbiano nella vicenda una giustificazione, meglio, una funzione artistica. Forzano comincerà, con la società nuovamente costituita e che fa capo al Senatore Borletti, la sua attività - dieci film l'anno - tra un mese e mezzo. I progetti sono diversi: si parla dei PROMESSI SPOSI o di un film sul Rinascimento Italiano, su LORENZO IL MAGNIFICO. Ancora non s'è deciso. È il primo film non sarà forse a colori.

Umberto Barbaro, che esce durante una pausa della lavorazione de L'ULTIMA NEMICA, sopraggiunge. Gli si chiede il parere sul colore: « Vorrei fare » dice, « un film sul Caravaggio. Penso che l'ambiente potrebbe riuscire molto interessante e vivo ». Ma la nuova scena è pronta, e rien-

tra in teatro. Lo seguiamo: è una scena molto lontana dal « colore »: una scena « in bianco »: una corsia d'ospedale. Due interpreti: Fosco Giachetti, il protagonista del film, e Elena Zareschi; la malata ringrazia il dottor Rossi per le cure prestate: « La suora mi ha detto di ringraziarla, dottore, per quello che ha fatto per me... » Si ripete cinque o sei volte. Ecco la volta buona: gli attori hanno colto l'intonazione giusta. Abbiamo l'occasione di rivedere questi due interpreti in un'altra scena, potentemente drammatica: ora la ragazza, che il medico ha salvata, spontaneamente ha ingerito una cultura

di bacilli affinché il dottor Rossi possa, iniettandole il suo preparato, dimostrarne la bontà: ma purtroppo la fanciulla muore: questa scena è resa dalla Zareschi con accenti toccanti: un discorso da allucinata, in cui ella ha la visione della vita passata, precede l'attimo della fine. Albertelli, l'operatore, ha dato a questo quadro una illuminazione a luci rosse che sconvolgono il volto dell'attrice e quello del medico.

Il ritmo di lavorazione procede spedito. Questa ULTIMA NEMICA che offrirà per la prima volta, in un film italiano, la vita delle cliniche, delle sale operatorie e dei laboratori, ha ben quarantadue ambienti: pochi quadri per ciascuno: dialogo sobrio, essenziale. Ecco un altro ambiente: un ampio studio in cui la giovane assistente di Rossi, quindici anni dopo, si offre spontaneamente per tentare la prova su se stessa: Giuliana Gianni è l'attrice; istintiva, serena. Umberto Barbaro è contento: ci parla con entusiasmo di queste due allieve del Centro Sperimentale che debuttano nel suo film, in ruoli tutt'altro che facili. Del resto, L'ULTIMA NEMICA è il film in cui gli interpreti nostri sostengono ruoli diversi da quelli abituali: Maria Denis, per esempio, vi sostiene un ruolo che, dal tono frivolo della prima parte, giunge a momenti drammaticissimi nella seconda. È una nuova Denis quella che vedremo sullo schermo. Mentre si gira la scena nello studio, il dottor Antonio Piras, produttore del film, ci conduce a vedere gli altri ambienti e qualche sequenza del film in proiezione: egli è medico, e segue dunque con particolare cura e competenza questa pellicola; sempre pronto a suggerire un particolare, a trovare un ripiego, se è necessario. Ecco un gabinetto dei microscopi, ecco il luogo dove sarà costruito il salone per la festa in un transatlantico, ecco la cabina del transatlantico, dove s'è girato l'altro giorno. Bassoli, direttore di produzione, segue i lavori di Torri, il costruttore delle scene che Paladini ha disegnate. « Qui » ci spiega Piras, « i pompieri hanno portato l'acqua per far la palude ».

Infatti quando si trattò di cercare, per una scena della prima parte del film che si svolge nel '20, un terreno paludoso, non se ne trovò un metro quadrato. Il Regime fascista ha tutto bonificato. Si dovette quindi costruire una palude artificiale. Al ristorante, si sente parlare di funzione di movimenti di macchina, di ritmi, di primi piani. Barbaro è anche un teorico del cinema: dalla teoria oggi passa alla pratica, con questo film che è alquanto impegnativo; prima ne ha steso il soggetto con Eckardt, poi lo ha sceneggiato con Pasinetti: ora è già al cinquantesimo giorno di lavorazione, per nulla preoccupato delle difficoltà che via via gli si pongono dinanzi: sicuro di sé stesso e dei suoi interpreti « i quali devono essere sempre pronti a proporre un atteggiamento e una espressione e quindi essere, di conseguenza, dei collaboratori per il regista ». Barbaro tiene molto, poi, al montaggio, e ha un debole per i primi piani: debole quanto mai giustificato a giudicare da quelli visti



Giuliana Gianni



Merla Denis



Raffaello Matarazzo.



Edoardo De Filippo

in proiezione. Ma ecco che la dissertazione con Barbaro viene distolta da un dialogo tra Giuseppe Amato e Raffaello Matarazzo: produttore e regista di SARÒ STATO IO!, l'altro film che si sta girando a Tirrenia. Amato propone di risolvere una scena in un determinato luogo anziché in un altro, dove era precedentemente stabilito. Matarazzo accetta e ci conduce in teatro dove Vaclav Vich ha appena finito di disporre le luci per un quadro dove appaiono Isa Pola e Peppino De Filippo. Gli altri due De Filippo aspettano il loro turno. Titina

è al truccaggio, mentre Edoardo legge l'ultimo numero di *Cinema*. Rapidamente la scena tra Isa e Peppino viene girata: un dialogo nervoso, scorrevole. È una commedia che i De Filippo hanno portata sul teatro e che conoscono benissimo. Matarazzo l'ha

sceneggiata, ed ora, assistito da Castellazzi, si è assunta la responsabilità della realizzazione. È molto soddisfatto e ci dice: « Amato è il produttore ideale perché mi lascia a disposizione quanto tempo voglio; così non essendo continuamente sollecitato, finisco a svolgere il film più rapidamente, per via di contrasto ».

Il film sarà dunque una cosa divertente: è la prima volta che i tre De Filippo sono riuniti sullo schermo.

Intanto, la giornata è quasi finita; passiamo un po' in proiezione dove vengono proiettati i « pezzi » del giorno prima. Fa molto caldo; tutti lo dicono: è l'argomento del giorno oltre a quello, ben s'intende, del cinema.

E quindi uscimmo a riveder le stelle.

IL CRONISTA



Titina de Filippo in "Sarò stato io!"

# CINES

SOCIETÀ  
ANONIMA  
ITALIANA

STABILIMENTI  
CINEMATOGRAFICI

CINECITTÀ-ROMA

## Quo vadis?

In "Quo vadis.. la bellissima Poppea di ritorno dall'Accadia era seguita nel suo corteo da duecento animali che fornivano il latte per il suo bagno. Il latte ha contribuito in tutte le età a mantenere fresco e bello il viso e il corpo. Un sapone preparato al vero latte di mucca è il

SAPONE  
ALLATTE

# VISET



ACME

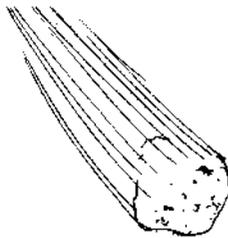
# IDEE SPUNTI

**TRECENTO ALLA MORTE**, di Gustavo Cusattelli - Via Taranto, 28 - Bari.



Carlo Pisacane a Genova, dove è esiliato e cospira per l'indipendenza italiana, conosce Marta che ha il fidanzato Pietro prigioniero a Ponza insieme con altri 300 detenuti politici. Per mezzo di lei egli organizza la liberazione di questi detenuti per raggiungere poi la Calabria dove l'insurrezione dovrà scoppiare al loro arrivo. In venti si imbarcano sul « Cagliari » trasportati a Tunisi, e giunti all'altezza di Ponza, obbligano il capitano ad approdare all'isola. Assaltata la fortezza i 300 patrioti vengono liberati e sul « Cagliari » trasportati a Sapri. Un primo scontro con i soldati borbonici risulta vittorioso ed essi procedono per il luogo dove è fissato l'incontro con gli insorti. Qui si accorgono che è stato teso un agguato e mentre attaccano, Pietro tenta di attraversare le linee nemiche per avvertire i compagni del pericolo. Colpito da una fucilata, Marta lo sostituisce nella missione che porta a termine mentre i 300 si fanno uccidere fino all'ultimo, salvando così gli insorti.

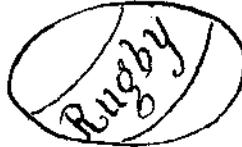
**IL BOLIDE, LA TERRA E GLI UOMINI**, dell'avv. R. Tartagliozzi - Corso Torino, 26-6 - Genova.



Da millenni brillano le stelle, roteano i mondi ed il Sole domina sovrano nel suo sistema. Il celebre astronomo italiano Tratachiucus, dalla sua specola, scruta, calcola, deduce. Da tempo ha notato strani fenomeni stellari. Intanto la vita degli uomini sulla Terra ferve in tutte le sue più diverse manifestazioni (nelle officine, nei campi, nelle scuole, negli sports, nei teatri, nelle feste nuziali, nei caffè, nella intimità delle case, nelle caserme, negli uffici, nelle chiese, negli ospedali, nelle miniere, nelle trincee, sul mare). L'astronomo al termine dei suoi calcoli dà un grido d'orrore, ed un terribile annuncio, lanciato dalla radio, sorprende il mondo: un immenso bolide marcia alla velocità di un milione di km. al secondo diretto alla Terra. Fra tre giorni tre ore tre minuti urterà la sfera terrestre. Doppertutto è terrore. Che avverrà mai? Sarà la fine dell'umanità? La vita sociale si trasforma d'improvviso. Ogni uomo modifica subito il corso delle sue opere ed atteggia le sue azioni, sotto l'incubo dell'imminente avvenimento, a seconda dei suoi sentimenti, ambizioni, gioie, dolori, passioni buone o malvagie. Il fondo di ogni coscienza sale a galla e si rivela. Ma un minuto prima dell'attimo terribile preannunciato la radio avverte che il calcolo dell'astronomo è stato rettificato: il bolide devierà a mille chilometri dalla Terra e si perderà nell'infinito d'onde è venuto. Ogni essere umano torna alla sua vita di ogni giorno, alle sue pas-

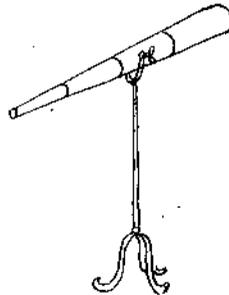
sioni, al suo Bene ed al suo Male. L'astronomo riesamina il cielo. La vita degli astri vi si svolge col suo ritmo millenario sicuro meccanico. Egli comprende che il Moto eterno è regolato con esattezza ai fini imperscrutabili dall'Essere Supremo. Chiude i suoi volumi di fisica, apre la Bibbia, ne legge ispirato un versetto. Fuori, sotto il bacio del Sole, germogliano gli alberi da frutto ed i bimbi giocano. La Vita è vittoriosa.

**LA SQUADRA**, di V. G. Orlandi e G. del Convito - Via Enrico Nöe, 34 - Milano.



La squadra di rugby di X è composta di quindici giovani che la diuturna convivenza ha amalgamato in un blocco compatto di energie e di spiriti. La mutua comprensione ha fatto sì che ciascuno si senta completato dalla vigile presenza ausiliaria dei compagni. Scoppia la guerra. Desertati i campi di giuoco, i quindici si arruolano e vengono assegnati a reparti diversi. Ognuno di essi, staccato dagli altri è come se perdesse l'energia e la sicurezza nelle proprie doti di coraggio e tarda a ritrovarsi in mezzo ai nuovi compagni. Finché un giorno il caso li riunisce in una difficile azione di pattuglia. Uno di essi viene ucciso; ma nuovamente insieme, fusi in una sola massa ed in una sola volontà, come durante una partita su un campo di giuoco, essi riescono a portare a termine la loro missione con una lotta eroica che fra essi richiede altre vittime.

**NEL SEGNO DELLA BILANCIA**, di Congedo Enrico - Via Gaffurio, 14 - Lodi.



Michele, povero scrivano cinquantenne, ha la mania di crederci astrologo. Ha trasformato il suo solaio in un osservatorio, dove, con un vecchio binocolo da teatro, si sforza di scrutare il cielo fino a tarda notte. Michele, però, ha la disgrazia di avere una moglie, Rosa, prepotente e pettegola, che gli amareggia la vita. Egli tutto sopporta per amore dell'astrologia. A prezzo di sacrifici e privazioni immense, è riuscito a procurarsi, chi sa come, un vecchio e sconquassato telescopio. È immensamente felice. Rosa, appena lo sa, diventa una furia scatenata, e giura di distruggere tutto. Michele è disperato. Una sera che Rosa, decisa, sta per effettuare il suo piano, egli riesce a fuggire, con il suo tesoro sotto il braccio. Passato il primo impulso, non ha più il coraggio di tornare a casa; e più il tempo passa, maggiormente sente la bellezza della libertà. Gira tutta la notte con il suo arnese, finché al mattino, stanco morto, trova un'anima pietosa, Roberto, autista di piazza, il quale, saputo i suoi tristi casi e la sua decisione di non tornare più all'ovile, lo ospita in casa sua, una soffitta all'ultimo piano di un grande caseggiato. Michele non ha più il coraggio di presentarsi neppure in ufficio e, per campare, pensa di sfruttare la sua capacità d'astrologo, predicendo la ventura ai creduli che gli procura Roberto. Questi è innamorato di Lu-

cietta, commessa, e Michele che sa questo amore ricambiato, un giorno che Lucietta va da lui per farsi predire l'avvenire, riesce a farle confessare l'amore per Roberto. Roberto, nascosto nella camera, ha udito tutto ed i due giovani, felici, si abbracciano. In quel mentre, con comprensibile spavento di Michele, entra Rosa. Ma è ben diversa da quella che egli aveva abbandonata. Pentita di quanto aveva fatto, completamente rinsavita, lo ha cercato affannosamente, ed ora è lei stessa che aiuta Michele a trasportare il suo osservatorio, promettendogli solennemente di lasciarlo tranquillo per l'avvenire.

**LE BEFFE DEL GUERCIO**, di Francesco De Silvestri - Via Carlo Tenca, 20 - Milano.



Nel gran regno di Lubai vivono due vecchi accattioni, d'indole opposta eppure amicissimi: Andrea e il Guercio; buono, quasi serafico il primo, cattivo e pieno di demoniache ispirazioni il secondo. Avviene che il Guercio, mentre gira ubriaco per le strade, è investito da un carro e ridotto in fin di vita. Andrea è la sola persona che lo compiangere e che lo assiste. Gli chiude gli occhi quando muore e lo accompagna alla fossa. Ma ecco che pochi giorni dopo, mentre Andrea sta mangiando sui gradini d'una chiesa, il Guercio reddivo gli appare. Dice che è ritornato sulla terra per attuare un suo disegno, un altro di quegli scherzi maligni di cui si dilettava da vivo. Girano per la città finché, a sera, giunti davanti ad una gran casa in demolizione, il Guercio si ferma e mostra al suo compagno un uomo intabarrato che sta godendosi lo spettacolo di distruzione. « Vedi, dice il Guercio, quello è il diavolo ». Orrore di Andrea. Riconosciuto dal Diavolo, il Guercio gli spiega la sua presenza; poi tutti e tre passeggiano per le vie buie. Il Diavolo fa strani discorsi, e si lamenta dei suoi affari. Si avvicinano due guardie: il Guercio fa un cenno ad Andrea, e al momento buono i due si aggrappano, gridando, agli abiti del Diavolo, che viene arrestato dalle guardie perché tenta di divincolarsi e di fuggire. Il Guercio scompare. I giornali diffondono, fra l'incredulità generale, la sensazionale notizia. Si cominciano a sentire gli effetti dell'avvenimento: la guerra, che stava per scoppiare tra il Regno e un'altra potente nazione è a un tratto scongiurata; da ogni parte del mondo giunge notizia che sono cessati i furti, omicidi, ecc. Il Diavolo è processato: nega la propria identità, e il suo avvocato afferma che l'arresto è arbitrario perché basato sull'accusa di un mendicante ubriaco. Il Diavolo sta per essere rilasciato, ma Andrea, apostolo della nuova causa, convince ed eccita il popolo ad opporsi. La questione è portata al Parlamento. Dopo lunghe discussioni si decide di mantenere l'arresto. Un'ondata di bontà si diffonde allora nel mondo: ognuno gareggia nel beneficiare il prossimo. Le carceri si vuotano. Guardie, avvocati e magistrati, rimasti senza lavoro, devono ricorrere alla pubblica beneficenza. Andrea è colmato di onori e di ricchezze. Il popolo percorre le strade cantando e intrecciando danze. Solo il misero Diavolo geme in ceppi. Il distacco dagli uomini ha reso buono anche lui. Piange e si disperava nel grande carcere vuoto, consolato dalla grazia della figlia del carceriere. Ma è proprio la bontà del mondo che lo salva: gli uomini stessi, divenuti troppo teneri, non possono restare indifferenti alle sue sofferenze e lo liberano; il che fa tornare le cose come prima.

## Banca Commerciale Italiana

FONDATA NEL 1894  
CAPITALE 700 MILIONI INTERAM. VERSATO

M I L A N O

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

BANCA DI DIRITTO PUBBLICO

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

# SCIENZA E TECNICA

## TRUCCHI SENZA NOME

Nei primi decenni dell'evoluzione cinematografica, i principali «trucchi» — dissolvenza, plurimpressione ecc. — furono eseguiti dallo stesso operatore del film durante le prese nel teatro di posa, ossia sul negativo originale, metodo che non soltanto ritardava il lavoro del regista e costringeva l'operatore a procedere in fretta, ma portava anche un considerevole rischio per quel prezioso negativo. Perciò, perfezionata la tecnica dei cosiddetti controtipi, i quali non sono altro che duplicati del negativo stampati da uno speciale positivo intermedio, si passò a praticare i trucchi su un controtipo anziché sul negativo originale: questo sistema oltre a evitare il rischio a cui accennavamo, permette inoltre di fare il lavoro con calma, nel laboratorio, dopo la realizzazione della scena.

Trasportata in questo modo l'applicazione dei «trucchi», dalla fase della presa a quella della stampa, e affidata a un apposito «reparto trucchi», non si può tuttavia dire che la macchina da presa resti esclusa da questo lavoro. Ultimamente, J. A. Norling ha affermato in una conferenza alla Società degli Ingegneri cinematografici americani, che ancora oggi gran parte dei trucchi si possono fare e si fanno nella macchina da presa. Naturalmente, per questi lavori, si tratta di un apparecchio che si trova nel reparto trucchi e che viene adattato alla normale macchina da presa.

Un esempio semplice: nei primi tempi, per eseguire una dissolvenza, l'operatore, mentre girava la fine della scena, chiudeva lentamente l'otturatore della macchina. Il graduale oscuramento, così ottenuto, era definitivo, e se non andava bene tutta la scena era da rifarsi. È meglio perciò, durante la lavorazione nel laboratorio, introdurre due pellicole nella macchina: un positivo della scena originale (stampato generalmente su un tipo di pellicola specialmente adatto) e un pezzo di pellicola negativa



Fig. 1

vergine (anch'essa pellicola speciale o almeno sviluppata in modo speciale). Mentre le due pellicole passano attraverso la macchina, una luce omogenea (riflessa da un pezzo di cartoncino bianco) penetra l'obiettivo e impressiona l'immagine del positivo sulla pellicola vergine. Mentre si crea così il «controtipo», si chiude lentamente l'otturatore, e la dissolvenza è fatta. Utile per un tale lavoro è il sistema *bipack*

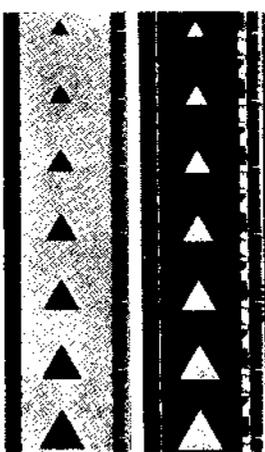


Fig. 2

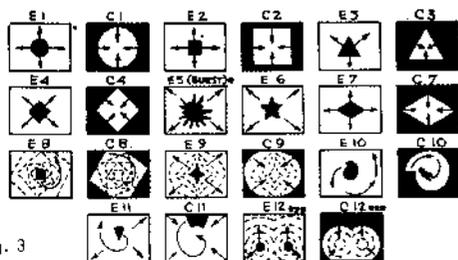


Fig. 3

(molto usato anche in cromocinematografia) che prevede delle cassette doppie di cui ognuna contiene una delle due pellicole.

Per poter facilmente maneggiare e controllare la macchina, ci si serve generalmente dei noti dispositivi per la presa dei disegni animati: la macchina è sospesa verticalmente in una specie di ghigliottina. Questa attrezzatura fornisce anche il modo più semplice per eseguire i tipi più elementari di quei nuovi trucchi di dissolvenza, che da qualche anno ammiriamo sullo schermo senza che finora la lingua italiana abbia stabilito per essi un nome definitivo. Soprattutto nei «prossimamente» dei film, si vede di continuo effettuarsi il passaggio da una scena all'altra, per es. in modo che nel centro della prima scena appare la scena successiva in un cerchio che si allarga fin da riempire il quadro intero; oppure la seconda scena appare a sinistra e spinge la prima fuori campo verso il lato destro; oppure tanti triangoli, quadratini, o macchie che strappano il tessuto del quadro per sostituirlo col quadro seguente. Non è tanto facile indovinare come questo trucco viene fatto! (Gli Americani lo chiamano *Wipe-out* ossia trucco «cancellatore»).

Nella figura 1 vediamo due mascherini «complementari»: la parte coperta nell'uno è aperta nel-

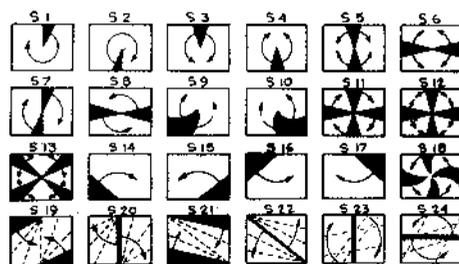


Fig. 4

l'altro. Se noi stampiamo successivamente due positivi sulla stessa pellicola vergine negativa, inserendo nel passaggio dei raggi luminosi uno di questi mascherini, per il primo positivo, e l'altro per il secondo, avremo un'immagine composta da parti delle due immagini positive. Queste due parti saranno separate da una linea diagonale corrispondente a quella dei mascherini. Ora basta non utilizzare un solo paio di mascherini, ma, come infatti è visibile nella figura 1, tutt'una serie di essi, fatta in modo che in ogni paio di mascherini la linea sbieca di separazione sia un poco spostata in confronto al paio antecedente. L'effetto dello spostamento lo avremo quando, per la stampa di ogni fotogramma, utilizziamo un altro paio di mascherini.

C'è però un metodo più elegante per ottenere i mascherini dei *wipes*, ed è quello di disegnarli o fotografarli sui fotogrammi di una pellicola, o meglio di due pellicole, perché anche in questo caso occorre il paio complementare. La figura 2 mostra due pellicole di questo tipo, colle quali si raggiunge l'effetto di un triangolo centrale che si allarga. Innumerevoli sono — come sa ogni frequentatore delle sale cinematografiche — gli effetti che si ottengono in questo modo e dei quali le figure 3 e 4 presentano soltanto alcuni tipi. (Nella figura 3 abbiamo effetti di espansione (E) e di contrazione (C); nella figura 4 movimenti pendolari e rotatori).

Nella stampa a contatto, questo metodo richiederebbe la sovrapposizione di tre pellicole: mascherino, positivo e negativo, ciò che non darebbe mai un'immagine nitida. Per tale ragione, questo tipo di *wipes* si produce in una stampatrice ottica, per es. del tipo illustrato dalla figura 5. Questa macchina non è in fondo che una combinazione di due macchine da presa. A destra vediamo una macchina Bell & Howell, diventata proiettore avendo applicata ad essa uno *spotlight* da 500 watt che si vede dietro alla macchina. A sinistra, oltre al motore, si vede un'altra macchina con le cassette doppie *bipack* e davanti ad essa un obiettivo, spostabile sul banco ottico. Nel caso normale di stampa ottica la macchina a destra proietta il negativo sulla pellicola vergine positiva che si trova nella macchina a sinistra. Nel nostro caso speciale la mac-

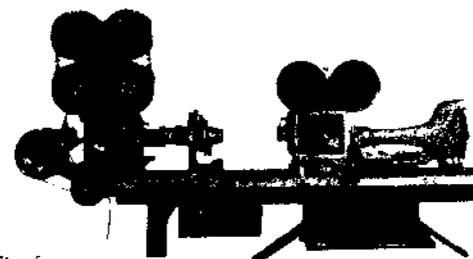
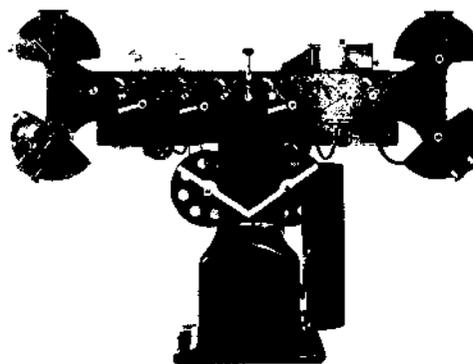


Fig. 5

china *bipack* contiene la pellicola negativa vergine (che darà il controtipo) e davanti ad essa uno dei due positivi. Nella macchina a destra, si trova invece la pellicola mascherino (fig. 2) la quale viene proiettata sulla pellicola vergine, che in questo modo subisce simultaneamente un atto di stampa ottica e uno a contatto.

Con una stampatrice ottica si possono ottenere tanti altri meravigliosi trucchi di cui parleremo un'altra volta. Per stavolta ci basti di aver capito i principi del metodo con cui si producono quelle magie innominate.

CIAC



A proposito di stampatrici: eccone una italiana, presentata in questi giorni dalla Soc. An. «La Costruzione Italo Meccanica». La macchina stampa in posizione orizzontale ed è esente da griffe, essendo il trasporto assicurato da rulli trasportatori che permettono una trazione continua e dolce della pellicola. Le lampade sono costantemente raffreddate da due potenti ventilatori, che oltre al raffreddamento servono col loro getto d'aria continuo a mantenere in perfetto contatto fra loro il negativo con il positivo. I variatori di luce automatici si servono di una banda di pellicola e fanno a meno delle intacche laterali sul negativo. La nuova macchina stampa fino a 13.500 metri circa nelle otto ore.

**GUIDA MONACI**  
GUIDA COMMERCIALE DI ROMA  
E LAZIO FONDATA NEL 1870

ROMA - Largo Tritone angolo via Traforo 146

RAFFAELE PLATTO (Milano). — Ho letto il Suo soggetto L'ORO BIANCO, e mi sembra che sia piuttosto impressionante la visione di quest'uomo che, da inizi umili, riesce a superare e dominare tutto intorno a sé sacrificando implacabilmente ogni valore umano ai suoi desideri di potenza e di ricchezza. Quando però lui, a causa di una donna, provoca la distruzione di tutto quel che ha creato, bisognerebbe che questa passione non fosse un flirt casuale ma che lo scuotesse con la stessa violenza con cui egli ha compiuto la sua ascesa professionale — passione che dovrebbe distruggerlo; perché non lo vedo bene con la moglie, dopo che il grande diluvio si è disperso. Questo «lieto fine» non risolve niente. Ma per la concezione del motivo, congratulazioni!

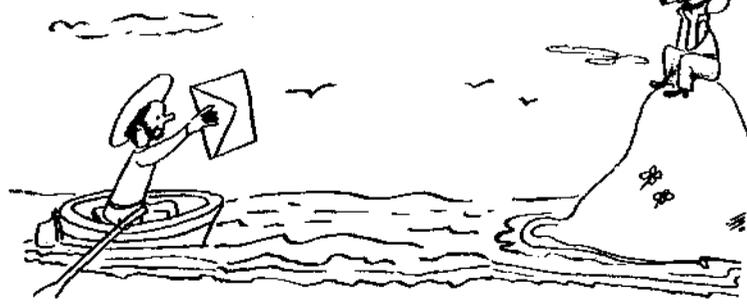
PROF. L. G. (Roma). — Lei ha letto la mia risposta e mi dà un'altra volta l'eccitante notizia che per uno scienziato specializzato in ottica fisico-geometrica il problema della stereoscopia sarebbe facile da risolversi. Ma Lei vede delle difficoltà pratiche. «A che cosa può servire un brevetto se prima non è finanziariamente consolidato per la proiezione all'estero e non si ha la certezza di subito attuarlo? Al massimo, dopo soli tre mesi di segretezza riuscirebbe molto utile ad aprire gli occhi agli altri. Decidersi? E come vuole che un serio studioso possa azzardarsi a metter fuori il frutto del suo lavoro che gli costa faticosi e lunghi calcoli, quando con la massima indifferenza lo si deride e con sfacciata impudenza si è giudicati pazzi? L'unica affermazione sarebbe la dimostrazione pratica. Ma come fare? Studi, calcoli, descrizioni e disegni non contano. Nessuno vi crederebbe. Chi allora ne darebbe i mezzi? Andare, offrire all'estero? Mai! Non si sarebbe italiani. Vi sono persone cui la cosa può interessare? Si faccia avanti qualcuno animato di seri e fermi propositi, senza le solite parolone di promessa e senza le fugaci chiacchiere, ed allora facilmente si potrà concretare». Non ho saputo far meglio che pubblicare questo Suo sfogo, nella viva speranza che si trovi il modo di realizzare i Suoi progetti. Si tratta, infatti, del grande problema di domani.

CARLO BARSOTTI (Lucca). — Sono sempre lieto quando vedo la Sua calligrafia, perché so che leggerò una cosa intelligente. Stavolta, fra altre cose, Lei mi scrive: «L'articolo di Flaherty, apparso nel n. 22, mi convinse a metà. Se Flaherty vuole il documentario, non solo prenda attori cinesi, ma li faccia anche parlare in cinese, vedi *ESKIMO*; se invece si deve insegnare loro l'inglese, tanto vale prendere attori inglesi. Un grande attore deve, e saprà, esprimere i sentimenti anche di un popolo non suo, per la semplice ragione che i sentimenti più intimi e profondi, e la loro espressione, sono universali: quanto al resto, usanze ecc., è accessorio e, per un attore, questione di tecnica. Non trova?». Anche a me sembra inutile trasportare le norme del documentario nel teatro di posa, e non credo che sia unicamente per ragioni di divismo che si fanno interpretare le parti principali della BUONA TERRA da attori non cinesi. Il film spettacolare appartiene al genere di quelle arti in cui l'artista, con materia sua, cerca di rappresentare l'essenza umana di un qualunque soggetto; non importa che la Rainer non sia cinese, come non importa che il Giulio Cesare di Shakespeare parli in inglese, o che nelle pitture di Rembrandt le Storie Sacre si svolgano in Olanda. Il documentario è un'altra cosa: esso interpreta il carattere di un soggetto mediante la materia del soggetto stesso, quindi passaggi autentici, «attori» improvvisati presi dall'ambiente stesso. In un film documentario sulla vita dei contadini cinesi non starebbe bene neanche un attore cinese. Non si tratta quindi della differenza fra i popoli, ma della differenza fra materia reale e materia artistica.

EDOARDO CROSTI (Roma). — Ho trasmesso la Sua lettera al rag. Pasqualini che nell'articolo sull'obbiettivo El-

# CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



maz (num. 23) aveva suggerito un metodo per ottenere gli effetti *flow*. Lei afferma che usando l'accorgimento suggerito la profondità di fuoco aumenta anziché diminuire. La risposta del Pasqualini è: «Evidentemente, il signor Crosti ha interpretato male in quale senso deve farsi ruotare il barileto dell'obbiettivo, ed ha fatto precisamente il contrario di quanto ho suggerito. Provi nel senso opposto e vedrà che il campo diminuisce».

FULVIO BARTELLETTI (Taranto). — Ci dev'essere, o sbaglio, a Milano una filiale della Casa Weston. Se mai, là saranno in grado di esaminare il Suo fotometro.

GASTONE CANESSA (Livorno). — La Sua opinione a proposito dell'articolo di Comin *Cos'è un «Si gira»* (num. 24) è interessante. Tuttavia non mi persuade. «Sapete perché i film americani fanno tanto colpo da noi? Perché il pubblico non conosce quasi niente della loro lavorazione. Ed è così che tutte quelle scene coreografiche e fantastiche, quelle parate favolose, che il più delle volte son trucchi e un po' d'ingegnosità e di gusto, siccome appaiono innanzi al pubblico senza che sappia donde e come siano uscite, inaccessibili nella loro fase creativa, divengono strabilianti. I nostri film, di cui prima che giungano sullo schermo il pubblico conosce vita, morte e miracoli, fan meno effetto...». Cominciamo intanto a dire che, appunto per le ragioni rilevate da Comin, il nostro pubblico conosce molto meglio i dettagli di lavorazione dei film americani che non quelli dei nostri. E poi non è affatto vero che un buon trucco perda il suo fascino quando si apprende come è fatto. Guardi che io, per es., studio da anni questa tecnica nei dettagli, per modo che difficilmente mi capita un effetto cinematografico che non saprei spiegare; eppure, se la cosa è fatta bene, mi incanta come una qualunque servetta o scolaretta. Mentre invece lo scimmione King Kong non mi avrebbe sicuramente persuaso anche se non avessi avuto la minima idea di come i trucchi erano ottenuti! E per finire: la divulgazione cinematografica non serve soltanto per avvicinare il pubblico ai programmi delle sale, ma è un modo per illustrare, partendo da una materia che interessa ciascuno, tanti concetti di tecnica, di economia, di arte, di organizzazione industriale ecc. che possono aumentare la cultura generale.

CLINIO FERRUCCI (Roma). — Il libro più recente e più complessivo in materia di musica cinematografica è quello di Kurt London (*Film Music*, editore Faber & Faber di Londra). Là si trovano tutte le indicazioni pratiche che Lei cerca.

IMO BENELLI (Ferrara). — «Mi è capitato di leggere che sarebbe meglio ridurre le critiche dei giornali a puri riassunti, affidando la vera critica a poche riviste e giornali più competenti, ai quali dovrebbe rivolgersi il tecnico che desidera leggere una vera critica. L'idea non mi sembra troppo felice, e credo che l'individuo che leggerà il riassunto di un

film, difficilmente andrà a vederlo, poiché per lui verrà a mancare un fattore di primissima importanza per gustare lo spettacolo: l'interesse. D'altra parte, questo lasciar fare al pubblico mi convince poco; sarebbe come dire ai lettori: «A voi piace il film di *gangsters*, ebbene andate pure a vederlo!». Non mi pare una bella cosa. Non si farebbe nessun progresso. Invece non deve essere tanto difficile trovare ciò che in un film vi è di veramente buono, di morale, di utile ai sentimenti e all'educazione delle masse. Questo dovrebbe fare il critico di ogni quotidiano. Il pubblico non deve essere abbandonato ai propri gusti, il più delle volte cattivi, e perciò la critica ha bisogno di progredire, non di retrocedere». D'accordo al cento per cento. — Per ricevere le due copertine mandi 18 Lire alla nostra amministrazione.

FILODRAMMATICO (Firenze). — Sa quale differenza passa fra la Guida Monaci e il Nostro? La Guida fornisce quasi tutti gli indirizzi, il Nostro quasi nessuno. Non che non li sappia, ma per buone ragioni non li vuol pubblicare. — Per quanto riguarda il Centro Sperimentale, La rimando alle mie indicazioni nel num. 25.

ROSSO, BIANCO, VERDE, BLU. — Riferirò a Puck. Per la lunghezza degli scritti destinati alla rubrica: «Idee, Spunti, Gags», regolatevi secondo quella dei pezzi pubblicati nella rubrica stessa. E non spaventatevi del disegno: lo aggiungiamo noi altri. — Sapete, del resto, che, dal punto di vista del cinema a colori, l'una di voi quattro ragazze è inutile, e precisamente Bianco? Infatti, nel sistema additivo, da rosso, verde e blu si compone il bianco. Non saprei però, senza indagini più dirette, che cosa preferire: Rosso, Verde e Blu insieme; oppure Bianco sola...

INNAMORATO DEL CINEMA (La Spezia). — Suppongo che la Sua macchina da presa sia a formato ridotto, e Le suggerisco perciò il recente «trattato enciclopedico» pubblicato dalla Federazione francese dei Club di Cinematografi. Il libro, che si chiama *Le Cinéma d'amateur*, tratta in 500 pagine tutti i problemi artistici e tecnici del cinediletantismo. Si rivolga a M. Acher, 4, Avenue Trudaine; Parigi (IX).

ENZO GRECHI (Vicenza). — Che cosa dicono, gli studenti, del cinematografo? «Unitamente a tanti altri compagni di ogni ordine di studi trovo un'assoluta deficienza di cortometraggi documentari istruttivi che interesserebbero tutti noi. Dove vanno a finire tutti i film tanto lodati alla Mostra di Venezia? Forse i proprietari di sale di proiezione temono di rimetterci, perché li credono poco accetti alla massa? Non crede che susciterebbe molto interesse a chiunque un film, ad es., sulle varie fasi della lavorazione del ferro?». Sfido se lo credo. In tanti Paesi, il film documentario (sulla vita delle bestie o delle piante, su un ramo dell'industria, un paese esotico o simile) rappresenta una parte indispensabile e favorita dei programmi cinematografici. Si figuri quale formidabile stru-

mento di educazione popolare ci lasciamo fuggire rinunciando a questo genere di film! Ma ho la viva speranza che in qualche modo ci arriveremo anche noi. — I film di Topolino (ormai a colori come le loro sorelle, le *Sinfonie Allegre*) stanno per ritornare. Walt Disney ha terminato recentemente anche un cartone animato fiabesco a lungo metraggio, BIANCANEVERE E I SETTE NANI, che sarà, dicono, una cosa meravigliosa.

GIOVANNI BARONI (Venezia). — Ecco uno, Lei potrà dire, che non mi interpellava per conoscere l'indirizzo di Clark Gable o di Robert Taylor. Infatti io approfitto della Sua cortesia per sapere una cosa banale... ossia: dove si possa acquistare il cerone per il truccaggio. Provi a rivolgersi a Linetti, Merceria del Capitello. Per i ritratti fotografici sconsiglio il truccaggio, soprattutto per quelli maschili. Per certi visi femminili un leggero ritocco sarà utile; ma non se ne preoccupi: lo troverà già applicato magistralmente quando Lei arriva con la Sua macchina.

ANTONIO CHIATTONE (Milano). — Qualche cenno su Edward Francis Clines? È nato nel 1892 a Kenosha nel Wisconsin. Ha iniziato nel 1913 la carriera cinematografica presso Mack Sennett, come assistente. Dal 1915 ha diretto film, fra i quali *THE FORWARD PASS* con la Young e Fairbanks jr., *MAN CRAZY*, *SWEET MAMA*, *MILLION DOLLAR LEGS*, *SO THIS IS AFRICA* (1932), *PECK'S BAD BOY* (1934), *THE COWBOY MILLIONAIRE* (1935).

NADA GIANNITRAZANI (Milano). — Il sistema a colori naturali, sperimentato a Tirrenia, è, per quanto mi risulta, il sistema francese Francita, che registra le tre immagini parziali entro lo spazio del fotogramma normale. Naturalmente ci vogliono obbiettivi speciali tanto nella presa quanto nella proiezione. — Quale tipo di riviste cinematografiche intende: tecniche, industriali, artistiche, oppure roba più leggera?

RAFFAELLA BRUSA (Varese). — «Mi meraviglio che nessuno abbia ancora protestato contro le noiosissime interruzioni che avvengono durante la produzione di un film. A che scopo dividere un film in due o più parti e accendere la luce fra l'una e l'altra? Succede che una scena, e spesso una scena importante, resta divisa a metà. L'atmosfera che il regista aveva accuratamente preparata, le reazioni che egli aveva previste nello spettatore, la preparazione al *climax* e, a volte, il *climax* stesso, il ritmo del film insomma, vengono, così, stupidamente annullati e distrutti. Perché non seguire l'esempio dei cinematografi tedeschi ed inglesi, che proiettano il film senza interruzioni dal principio alla fine?». Io sono più che d'accordo; gradirei sentire l'opinione di qualche altro lettore. — Non vedo perché una donna non debba poter seguire il corso di regia del Centro. Ci sono esempi incoraggianti di registi femmine: Leontine Sagan (*RAGAZZE IN UNIFORME*), Dorothy Arzner (*NANA*). Grazie degli auguri.

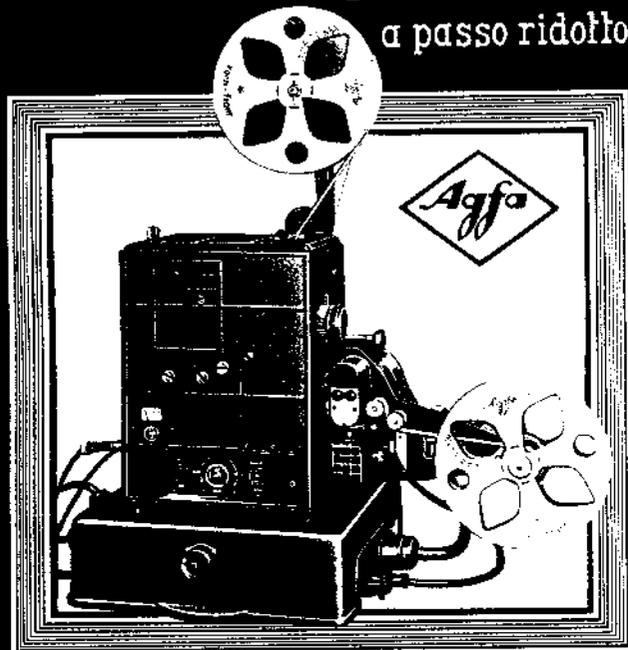
CARLO F. (Modena). — Il sistema di cui si servono gli studenti del Cine-Guf della Sua città per raggiungere la proiezione stereoscopica non è nuovo. Tentativi di separare le due immagini parziali mediante le facoltà della luce polarizzata risalgono al 1891 (esperimenti di John Anderson a Birmingham). Recentemente, data la messa in commercio dei cosiddetti schermi polarizzanti, in alcuni Paesi ci si è ricordati di questo sistema. Può darsi benissimo che i vostri concittadini riusciranno ad indicare qualche buona soluzione per i problemi speciali della realizzazione. Interessante per es. quel che dicono sull'applicazione del *cellophane*.

DOTT. ETTORE BIANCOLI (Torino). — L'opuscolo americano sulla situazione attuale in riguardo ai soggetti e ai soggetti si chiama *Screen writing situation* e si può richiedere alla Screen Writers' League, Hollywood (Cal.).

II. NOSTROMO

# La Cinematografia 16<sup>m</sup>/<sub>m</sub>

a passo ridotto

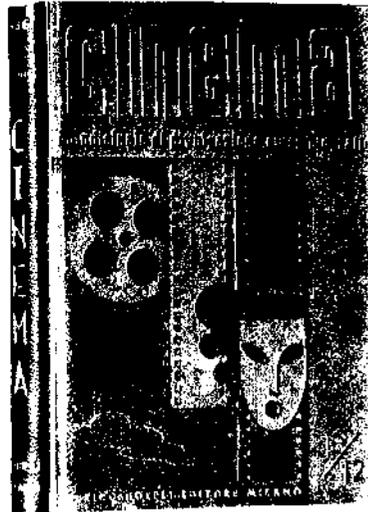


Movector Super 16 per proiezioni mute e sonore

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

## Possedete già i primi 12 fascicoli di CINEMA?

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



**ACQUISTARE il volume rilegato è perciò un affare**

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

**ULRICO HOEPLI in MILANO**

## Un grande vantaggio per gli assicurati dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni: la partecipazione agli utili dell'azienda

Gli assicurati ripetono che in seguito ai brillantissimi risultati del Bilancio 1936, l'Istituto Nazionale delle Assicurazioni ha potuto assegnare ai suoi assicurati, anche per tale esercizio, una partecipazione sugli utili dell'Azienda pari al

### 5 PER MILLE

delle somme assicurate. Risulta così che dal primo anno in cui gli assicurati dell'Istituto sono stati spontaneamente chiamati a partecipare agli utili e cioè dal 1930, i capitali fissati nelle loro polizze sono aumentati come segue:

nell'esercizio 1930 del 3	%
nell'esercizio 1931 del 3 <sup>1</sup> / <sub>2</sub>	%
nell'esercizio 1932 del 4	%
nell'esercizio 1933 del 4 <sup>1</sup> / <sub>2</sub>	%
nell'esercizio 1934 del 5	%
nell'esercizio 1935 del 5	%
nell'esercizio 1936 del 5	%

Totale 30 %

In corrispondenza alle predette attribuzioni di utili, sono state accantonate, anno per anno, le somme seguenti:

ESERCIZIO 1930	— Lire 13.152.917,00;
ESERCIZIO 1931	— Lire 15.568.890,00;
ESERCIZIO 1932	— Lire 18.904.350,00;
ESERCIZIO 1933	— Lire 20.462.973,00;
ESERCIZIO 1934	— Lire 22.715.826,00;
ESERCIZIO 1935	— Lire 23.281.021,31;
ESERCIZIO 1936	— Lire 25.162.692,02

Si veda quindi oltre:

### 140 MILIONI DI LIRE

che l'Istituto Nazionale delle Assicurazioni, in soli sette anni, ha assegnato ai suoi fedeli assicurati per quote di partecipazione agli utili con il conseguente e proporzionale aumento gratuito dei capitali fissati nelle rispettive polizze.

Per i contratti stipulati dopo il 1° luglio 1936 in forma ordinaria e a premio annuo, la partecipazione agli utili, come è noto, viene riconosciuta agli assicurati con effetto immediato, sotto forma di percentuale del premio, da liquidarsi all'atto del pagamento del premio annuo successivo. Tale partecipazione è stata stabilita per il 1936 nella misura del 6 per cento del premio annuo. Non occorrono parole per dimostrare quale sostanziale immediato beneficio a favore degli assicurati rappresenti la partecipazione agli utili concessa in tale forma e in così elevata misura.

Per le altre polizze (escluse le vecchie miste-ristrette, le temporanee quinquennali, le rendite immediate e i contratti ridotti) che già godevano degli utili dal 1930 e per le « Polizze » la partecipazione agli utili continuerà ad essere calcolata sotto forma di aumento del capitale assicurato.

Presentate ai vostri amici l'agente produttore dell'Istituto Naz. delle Assicurazioni che vi ha servito bene



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

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



# GIUOCHI E CONCORSI

La soluzione dei giochi deve pervenire alla Redazione di CINEMA (Sezione "Giochi e Concorsi", via Lazzero Spallanzani 1-a, Roma) non oltre il 15 settembre 1937-XV. Tra i solutori di "Regia Italiana" e "Crittogramma" verranno estratti a sorte due premi, consistenti in due abbonamenti annui a "Cinema".

## REGIA ITALIANA

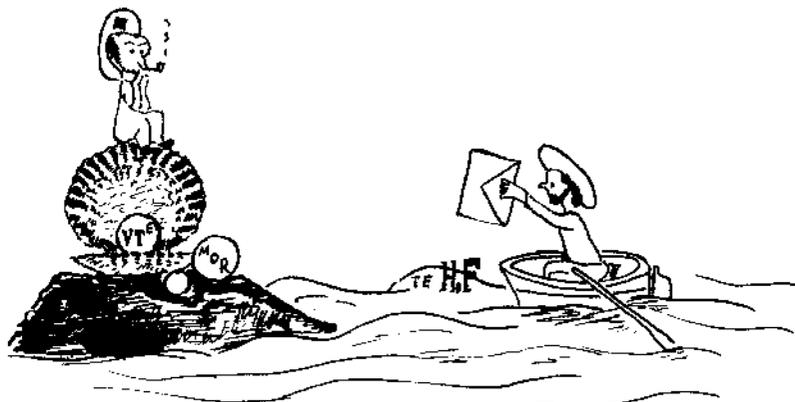
1	
2	
3	
4	
5	
6	
7	
8	
9	
10	
11	
12	
13	

Di ogni film sottoelencato trovare il regista e collocarlo nella rispettiva riga, una lettera per casella. Nelle caselle in risalto si avrà nome e cognome di un regista e il titolo del suo ultimo film italiano.

1. Anonima Roylott - 2. La danza delle lancette - 3. Amazzoni bianche - 4. La damigella di Bard - 5. Squadrone bianco - 6. La fossa degli angeli - 7. Contessa di Parma - 8. L'ambasciatore - 9. Il corsaro nero - 10. Cavalleria - 11. L'albero di Adamo - 12. Vivere - 13. Il grande appello.

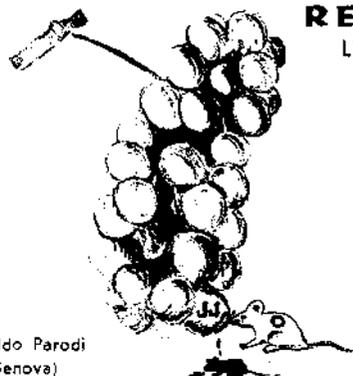
Bruno Cartapatti (Milano)

## REBUS UN NUOVO FILM "UNITED ARTISTS"



Aldo Parodi (Genova)

## REBUS L'...UVA



Aldo Parodi (Genova)

## MESOSTICO DOPPIO DEI REGISTI

Trovare i nomi dei registi dei seguenti film, e disporli nell'ordine uno sotto l'altro. Spostando lateralmente due volte questi nomi, si otterrà il titolo di un film "Metro Goldwin" con Lionel Barrymore, il nome del regista e quello del protagonista.

Traumulus - Il forzato - Le spie di Napoleone - Rose nere - Non più signore - La principessa Tam-Tam - Madame Butterfly - La vedova allegra - Il lupo scomparso - Il mistero del Varietà - La Pompadour - La nave di Satana - Quando una donna ama - Il grande nemico - L'oro della Cina - Lohengrin - I milioni della manicure - Edizione straordinaria.

Margherita Zalum (Livorno)

## REBUS

Un film in bianco e nero (2-3-6)

DL SSE

Bruno Cartapatti (Milano)

## REBUS

Un nuovo film a colori (5-5)

MARE

Aldo Parodi (Genova)

## CRITTOGRAMMA

A	1	2	3	4	5	6				
B	7	5	5	3	8					
C	1	5	9	5	3	10				
D	1	2	3	9	11	3	2			
E	1	2	3	4	10	12	10	11	13	11
F	14	11	4	3	10	1	15			
G	7	2	3	11	4	4	2			
H	7	10	11	13	1	2				
I	5	9	15	10	16	2				
L	16	11	17	11	9	2	16	16	11	
M	4	2	3	16	5	13	4	2		
N	11	13	13	10	7	11	17	5		
O	16	18	9	1	2					
P	19	5	16	10	17	17	5			

## DEFINIZIONI

A Riccardo B Villa  
C Attore italiano  
D È nero E Film di Greta Garbo F Gail  
G Una recluta del cinema italiano H Squadrone libico I Film esotico L Regista italiano M Un film di C. Brown N Nemico di Scipione O Un angelo P Regista che crede di sapere la storia.

Sistemare delle lettere al posto dei numeri secondo le definizioni, e tenendo conto che a numero uguale corrisponde lettera uguale. Se la soluzione è esatta, nella quarta colonna si leggerà dall'alto in basso il titolo di un film nuovissimo.

Giorgio Tedeschi (Pavia)

## SOLUZIONI N. 26

125 LUGLIO 1937-XV

### REBUS A ROVESCIO

(1): Er-a-m=lu-semina (Anima sul mare)

### REBUS A ROVESCIO

(2): Su-to-l'a-a-la-m (Mela e Lotus)

### PESCA

CINEMATOGRAFICA  
POLA - SOLBELLI - MERLINI -  
TABODY - VIAREGGIO - MIRANDA  
MONTE (L'Albero di Adamo)

### SCARTO SUCCESSIVO

Perole - Paola - Poia

### REBUS

a-m-asta-n (Anna Sten)

### VINCITORI DEL N. 26

Carlo Fedele - Napoli  
Luca Maso - Milano

## LA NUOVA PRODUZIONE ITALIANA

SCIPIONE L'AFRICANO - I CONDOTTIERI  
IL FEROCO SALADINO - I DUE MISANTROPI - ALLEGRI MASNADIERI  
L'ULTIMA NEMICA - GATTA CI COVA

Usando tutte le lettere dei film sopra elencati comporre 20 parole di 5 lettere del seguente significato. A soluzione ultimata nella prima fila verticale i nomi di tre noti attori italiani.

Tutti gli attori hanno le loro.

Immagini... ma non quelle del cinema.

Molto ne fanno le dive.

I "Serpenti a sonagli".

Errol Flynn salvò il capo dei ribelli da una di queste. "La carica dei 600".

Una danza.

Lo è il "Lohengrin".

Sono bene accette da tutti... anche dai divi.

Sceneggiatore e regista di "Scarpe al sole".

La fettonia... assalita dai pellirosse ne "I Cavalieri del Texas".

In quella del tesoro vi capitò W. Beery.

I baci tra i divi ne causano molti alla truccatura.

Chevalier è quello vagabondo Produttore italiano.

Hollywood lo è del cinema.

La puoi sempre vedere nelle inquadrature d'aerei.

Le terre deserte della "Conquista del West".

La vedremo nei "Condottieri".

Sul caminetto dell'oste ne "I quattro Moschettieri". Li trovi su ogni caminetto.

Un personaggio di Disney.

Colono che temono (preceduto dall'articolo).

Aldo Parodi (Genova)

Dirrett. respons.: Dott. LUCIANO DE FEO

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

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

Amples



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

**PERUGINA**

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

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

# olivetti

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

