

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Leggete qui: VITA E MIRACOLI
DELLA RAGAZZA JOAN CRAWFORD



ROMA 25 NOVEMBRE 1936 - XV
Spedizione in abbonamento postale

In questo numero:

Roma e Hollywood
VIGOLO

L'angolazione
GIOVANNETTI

Psicologia del 'Gag'
ARNHEIM

Gli spettri di Carolina Invernizio
COMINI

Controprove
CONSIGLIO e
DEBENEDETTI

Per sentir chiaro al cinema
SORANI

Cinematografia ungherese
HOLITSCHER

Chenal di fronte a Pirandello
PANNUNZIO

'Cinema' gira / Fotografia e passo ridotto / Notizie tecniche / Galleria Cronache dei film nuovi Giochi e concorsi.

100 illustrazioni

10

ULRICO HOEPLI EDITORE MILANO

UN NUMERO COSTA DUE LIRE

Per la cinematografia

Agfa

a passo ridotto

Materiale:

Per la presa:

Pellicola invertibile pancromatica Agfa 16 mm

Pellicola invertibile Isopan Agfa 16 mm
Super-Specia ISS

Pellicola negativa Isopan Agfa 16 mm
Special a grana fine FF

Per la proiezione:

Pellicola positiva Agfa 16 mm
pellicola vergine per copie

Pellicola Kinagfa 16 mm
per proiezioni

Pellicola Ozaphan-Agfa 16 mm
pellicola economica per proiezioni

Apparecchi:

Per la presa:

Movex 30 Agfa
apparecchio moderno di presa
con obiettivo cambiabile

F: 3,5 = 20 mm lunghezza focale

F: 1,5 = 20 mm lunghezza focale

F: 3,5 = 50 mm lunghezza focale

F: 3,5 = 80 mm lunghezza focale
(Teleobiettivo)

Per la proiezione:

Movector Super 16 Agfa
apparecchio perfetto per
proiezioni mute e sonore

Movector Billy Agfa
apparecchio moderno economico
per proiezioni

AGFA-FOTO S. A. PRODOTTI FOTOGRAFICI - Milano (8 31) - Piazza Vesuvio, 19



**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. 2054

ha per iscopo di favorire l'incremento della
produzione nazionale di pellicole cinemato-
grafiche, 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

STABILIMENTO

FOTOCINEMA

di FELICE BOSCHI

**PER LO SVILUPPO DEI NEGATIVI
E LA RIPRODUZIONE DEI FILM**

R O M A
VIA SALUZZO, 10

UN IMPIANTO MODERNO
UNA COMPLETA ORGANIZZA-
ZIONE TECNICA GARANTISCONO
DELLA BONTÀ DEL SUO LAVORO



programmerà prossimamente in tutta Italia

LA PATTUGLIA SPERDUTA

Un film di JOHN FORD

con VICTOR Mc LAGLEN e BORIS KARLOFF



**L'esaltazione dell'eroismo per la patria e la civiltà. - Una
superba interpretazione. - Una mirabile sintesi umana e artistica.**

Produzione RKO - Radio

ALA LITTORIA S. A. ROMA

LE LINEE AEREE
PIÙ CELERI

GLI APPARECCHI
PIÙ MODERNI

I PREZZI PIÙ
MODESTI

per **ITALIA EUROPA AFRICA**

Per informazioni rivolgersi alle Agenzie di viaggi e alle Filiali
della Società, **AEROPORTO DEL LITTORIO - ROMA**

Stabilimento E. CATALUCCI

per lo sviluppo e la stampa
di pellicole cinematografiche

ROMA
Viale Campo Boario, 56





In copertina: Joan Crawford nel suo ultimo film: "Troppo amata" (M. G. M.)

C I N E M A

quindicinale di divulgazione cinematografica

COMITATO DIRETTIVO: GIACOMO PAULUCCI DI CALBOLI / LUIGI FREDDI
LANDO FERRETTI / LUCIANO DE FEO. DIRETTORE RESPONSABILE

Collaborazione tecnica dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa

Anno I Volume I Fascicolo 10 25 novembre 1936-XV

Questo fascicolo contiene:

'Cinema' gira	pag. 369
GIORGIO VIGOLO:	
<i>Roma e Hollywood</i>	» 373
EUGENIO GIOVANNETTI:	
<i>L'angolazione</i>	» 375
<i>Senza parola</i>	» 377
RUDOLF ARNHEIM:	
<i>Psicologia del 'Gag'</i>	» 378
JACOPO COMIN:	
<i>Gli spettri di Carolina Invernizio</i>	» 380
<i>'Regina della Scala' alla Scala</i>	» 382
CONSIGLIO DEBENEDETTI:	
<i>Controprove</i>	» 383
VITTORIANO SORANI:	
<i>Per sentir chiaro al cinema</i>	» 387
DESIDERIO HOLITSCHER:	
<i>Cinematografia ungherese</i>	» 389
MARIO PANNUNZIO:	
<i>Chenal di fronte a Pirandello</i>	» 391
A. R. CADES:	
<i>Vita e miracoli della ragazza Joan</i>	» 392
<i>Fotografia e passo ridotto:</i>	
VIRGINIO SABEL:	
<i>Come si fanno i titoli</i>	» 394
<i>Scenario per un film familiare / I primi passi</i>	» 395
<i>Espedienti dei ridottisti / Capo di Buona Speranza</i>	» 396
<i>Notizie tecniche: Il primo carrello-gru italiano</i>	» 397
<i>Film italiani in lavorazione / Proposte dei lettori / I libri</i>	» 398
<i>Galleria: Clarence Brown</i>	» 399
<i>Cronache dei film nuovi</i>	» 400
<i>Giuochi e concorsi</i>	» 404

PER ABBONARSI A

C I N E M A

versare sul conto corrente postale 3/32 di Milano, oppure con vaglia postale, o per contante, alla Casa Editrice Libreria Ulrico Hoepli di Milano, o a qualsiasi altra importante libreria d'Italia.

per un anno . . . Lire 40
per un semestre . Lire 22

DIREZIONE: Roma, Villa Medioevale Torlonia, via Lazzaro Spallanzani 1-A; REDAZIONE e UFFICIO ABBONAMENTI: Roma, Corso Vittorio Emanuele 21 — AMMINISTRAZIONE: Casa Editrice Libreria Ulrico Hoepli, Milano, via Berchet 1 (telefono 82-664, 82-665) — PUBBLICITÀ: Ufficio Nazionale di Pubblicità: Milano, via Vivaio 17 (tel. 72-161) e Roma, Corso Vittorio Emanuele 21 (per Roma e il Lazio) — ABBONAMENTI: Italia, Impero, Colonie e Possedimenti: un anno: lire 40; sei mesi: lire 22 - Estero: un anno: lire 60; sei mesi: lire 35. Per ricevere la rivista in buste cartonate anziché in rotolo, occorre aggiungere per l'Italia 3 lire (abbonamento annuale) o 1,50 (sei mesi) e per l'estero, rispettivamente 10 lire o 5 lire. — Abbonamenti a Lire 43 per un anno e a Lire 25 per sei mesi possono essere fatti presso gli uffici postali dei seguenti paesi: Austria, Belgio, Cecoslovacchia, Città del Vaticano, Danimarca, Danzica, Finlandia, Francia, Germania, Lettonia, Lussemburgo, Marocco (francese), Norvegia, Olanda, Romania, Svezia, Svizzera, Ungheria. — In Italia ricevono abbonamenti le LIBRERIE HOEPLI in Milano (via Berchet) e Roma (Largo Chigi), l'UFFICIO PERIODICI HOEPLI in ROMA, Corso Vittorio Emanuele 21, le principali librerie e le agenzie dell'ISTITUTO EDITORIALE SCIENTIFICO.

Un fascicolo costa in tutta Italia, Impero e Colonie due lire

CONCESSIONARIE PER LA VENDITA AL NUMERO LE MESSAGGERIE ITALIANE BOLOGNA

ULRICO HOEPLI EDITORE MILANO

"RADIO ITALIANA A. XV"

CORTO METRAGGIO DOCUMENTARIO
REALIZZATO DALL'E.I.A.R. IN COLLABORA-
ZIONE COLL'ISTITUTO NAZIONALE L.U.C.E.



Vi partecipano le orchestre, i cori, gli artisti, i cantanti, i direttori, gli annunciatori dell'E.I.A.R. insieme agli attori DE SICA e MELNATI. Oltre a tutte le più importanti stazioni radiofoniche italiane si vedono i nuovi colossali impianti della stazione Roma-S. Palomba che andrà prossimamente in funzione. Il film verrà proiettato in prima visione nella settimana 6 - 13 dicembre nei maggiori cinematografi italiani.

Imminente visione in tutta Italia

Il film più comico di **EDDIE CANTOR**



C O N I G L I O

O L E O N E ?

con

E D D I E C A N T O R

ETHEL MERMAN - SALLY EILERS -
PARKYAKARKUS - WILLIAM FRAWLEY
e le famose GOLDWYN GIRLS

Diretto da NORMAN TAUROG



PRODUZIONE SAMUEL GOLDWYN

CINEMA GIRA



BOLLETTINO EUROPEO

La tendenza è oggi più che mai di dedurre soggetti da commedie e romanzi variamente celebri e quindi, in un certo senso, già collaudati dal pubblico.

Su quattro nuovi film impostati in Francia, a completare il quadro della produzione '37, tre sono tolti da opere di letteratura narrativa: L'HOMME À ABATTRE, da un romanzo di Charles Robert-Dumas; ALOHA, LE CHANT DES ÎLES, da uno di G. A. Gonnet, CARTACALIA, SEINE DES GITANS, da uno di Jean-Toussaint-Saniat. Circa L'HOMME À ABATTRE, che andrà in lavorazione verso la fine di quest'anno, si hanno ormai precise notizie: Carlo Rim ne sta scrivendo la sceneggiatura e i dialoghi, la regia sarà affidata a Léon Mahot ed a Jean Lenoir la composizione delle musiche. Il quarto dei film annunciati è LA SYMPHONIE FANTASTIQUE di Berlioz. Il grande ed estroso compositore francese del secolo scorso ha lasciato un'autobiografia movimentatissima e certamente ricca di suggestioni cinematografiche. Non vorremmo pertanto che il nuovo soggetto musicale calcesse per l'ennesima volta le troppo fortunate orme di ANGELI SENZA PARADISO.

In Germania la voga dei prestiti dalla letteratura non è meno sensibile, anzi sta ricevendo addirittura delle giustificazioni teoriche. « Il lettore trova nell'opera filmata la realizzazione visiva del



Elsa Merlini ne 'L'albero di Adamo' (Menenti Film).

soggetto che, durante la lettura, egli aveva semplicemente 'trasformato' con l'ausilio della propria fantasia. Film e libro si porgono un aiuto scambievole». Passa pertanto allo schermo il più celebre dei romanzi di Knut Hamsun: PAN; che è, come si sa, una placida ed austera vicenda umana in stretto rapporto col paesaggio da cui pare quasi suggerita, come ne emergesse naturalmente. Il regista Joseph Rovensky sta appunto girando in Isvezia quegli esterni, che nel corso



Assie Noris ne 'L'uomo che sorride' (Eia).

dell'azione avranno un valore così essenziale. Interpreti: Marieluise Claudius, Hilde Sessak, Christian Kayssles. Musiche di Sibellus-Mackeben.

E poi Tolstoj: LA SONATA A KRUTZER, che è stata impostata come un film di profonda intimità psicologica. Protagonisti: Lil Dagover, Peter Petersen, Albrecht Schoensal, sotto la regia di Veit Harlam. Per la parte musicale, Ernst Roter ha originalmente elaborato i temi della sonata beethoveniana, dai cui ritmi travolgenti Tolstoj aveva fatto esplodere la crisi del suo drammatico racconto.

È poi Oscar Wilde: UNA DONNA SENZA IMPORTANZA. La rielaborazione cinematografica della briosa e dialettica commedia inglese è stata affidata a Thea von Harbou (l'autrice, se ricordate, del soggetto di MABUSE) che si è proposta di ripulmare la vicenda, svolgentesi nell'alta società britannica, in una forma indipendente dall'epoca, talché si possa immaginarla accaduta così ieri come oggi, o come domani. Regista: Hans Steinhoff. Altri principali: Käthe Dorsch, Gustaf Gründgens, Marianne Hoppe.

E infine (almeno per ora) CUORE DI DONNA, dal romanzo EFFI BRIEST di Theodor Fontane. Uno

dei protagonisti, anche di questo film, è il paesaggio: suggestivo paesaggio della Marca di Brandeburgo, nel variare delle stagioni.

L'EUROPA E CHARLOT

'Comedia', il quotidiano parigino degli spettacoli, ha pubblicato recentemente la lettera aperta di Jean Pierre Liausu a Charlie Chaplin, che qui traduciamo:

Signore,

Ho già avuto occasione di dirvi in faccia, all'albergo Crillon, in presenza di cento persone, che i vostri sistemi pubblicitari non piacciono al pubblico parigino. La vostra persona mi indusse alla meditazione: ero davanti ad un pazzo o davanti ad un pagliaccio presuntuoso?

Pur non avendo fretta di concludere, tengo a dirvi che le vostre ultime dichiarazioni sull'Europa divertiranno gli uomini civili.

Voi sopprimete le frontiere con un colpo di bacchetta e con un altro colpo di bacchetta mettetle in bara i vegliardi del vecchio continente. Noi non siamo, secondo voi, che dei paesi rimbecilliti che non pensano ad altro che alla guerra. Ma se, israelita londinese, d'origine italiana, voi siete diventato cittadino degli Stati Uniti, voi dovrete sapere che la 'vostra' nazione, fin da quando esiste, e deve la sua esistenza ai soldavelli di quei porci di borghesucci francesi, ha fatto la guerra contro l'Inghilterra, contro la Spagna, contro Cuba, contro sè stessa, contro il Messico, etc.; e che l'ha fatta anche insieme a noi, ciò che noi non dimentichiamo...

Eppoi, signor Charlot, voi ci seccate con le vostre vanità di filosofo autodidatta.

Americano per principio, voi parlate così male la vostra pretesa lingua materna che siete incapace di apparire in un film sonoro. La vostra istruzione è tanta quanta la vostra educazione, e voi ci date il diritto di giudicarla dal momento in cui vi fate pedagogo d'istruzione politica e di educazione civica.

Eravate assai più divertente quando tiravate le torte in faccia alle comparse. Eravate più spiritoso quando le vostre opere non parlavano.

L'Europa, signor Charlot, era una gran dama quando voi ve ne andavate alla ricerca di una patria. E se voi siete un buffone geniale, in fin dei conti non siete che un buffone. Noi ci stanchiamo a ripetervele, ma voi non vi stancate di lanciar giudizi sommari che ci farebbero sorridere se le idee che voi vorreste vietare non avessero costato all'Europa migliaia e migliaia di morti.

Perchè mai lanciate così alte grida per salvare il Campidoglio dello Spirito Umano? le vostre sorelle hanno risvegliato tutta la terra!

Arrivederci, signor Charlot.

JEAN-PIERRE LIAUSU

Non avremmo motivo di commentare questa lettera se non ci fosse di mezzo la questione della 'origine italiana'.

Come mai viene in mente al Liausu di far saltar fuori questa 'pretesa' origine italiana di Charlot? Lo spirito di Charlot ha altre origini ed altra natura da quello italiano. La grande tradizione dell'umorismo italiano, se nella denominazione di umorismo vogliamo far entrare tutte le opere che tendono al comico, è di ben altra classe: porta nomi che vanno da Giovanni Boccaccio al Tassoni, e anche quando arriva alla satira si chiama Machiavelli e Berni. E, insomma, un umorismo costruttivo, non distruttivo: in tutti i suoi generi, compresa quella grande linea di pagliacci geniali che va da Tabarino a Petrolini.

Charlot non rientra in nessuno degli infiniti compartimenti del genio italiano. Come non appartiene all'America, come, forse, non appartiene neanche all'Inghilterra. Per definizione egli non ha e non può avere una nazionalità.



IL CIECO CHE ACCOMPAGNA IL MUTO

Una donnina cantò la 'Soave Marushka'; su di un pallido mare due corazzate spararono; ma quel primo saggio (sono ott'anni) di parlato e sonoro servì appena per le solite discussioni in famiglia. Gli adoratori di Charlot e nemici dell'innovazione ne tolsero pretesto per rinnovare gli inni alla loro 'muta' divinità. I più coraggiosi, invece, gli avveniristi ci restavano male leggendo che proprio il loro grande e spregiudicato Chaplin s'impennava, aveva paura del nuovo. Ma poi venne il 'cantante pazzo'; un canto, il suo, che parve desolatissimo. Già, gli europei mai avevano sentito gli americani cantare; ne conoscevano con scarsa fiducia le musiche; e quei canti sconcertarono assai più delle musiche, prima che seguisse quel poco di comprensione che non è mancata. Stupimmo davanti all'ombra di Al Johnson, davanti all'ombra della sua bocca. Fu una singolare sorpresa. Ci attendevamo di udire le ombre dello schermo parlare, ma non quella bocca bianca di negro.

Così principiò la cinematografia parlata e sonora, ed è da allora che quella muta resta nella nostra memoria come una cosa dell'infanzia, tanto che rievocarla comporta una commozione che ha assai di quella poesia discreta e sommersa che vien detta crepuscolare. Si andava al cinema con animo molto diverso da quello con cui ci si va ora. Nelle sale era un'aria diversa da quella che par di respirarci ormai. Ormai ci si entra spensieratamente nelle sale cinematografiche, quasi direi senza rispetto: allora no; il silenzio dello schermo imponeva riguardo; il coro delle didascalie lette ad alta voce dagli spettatori faceva venire in mente addirittura un oratorio; e più misterioso di quelli chiesastici. Che sono, al confronto, più familiari; anche se le frasi latine restino incomprendibili agli orecchi dei più, ma son frasi tranquille; fin da bambini tutti imparammo a fidarcene.

Al contrario era enorme il mistero delle didascalie lette nella sala oscura. Si levavano da quel coro le frasi più trite e comuni: « Il giovane se ne partì »; « Partì verso l'ignoto »; « Io t'amo, io t'amo, io t'amo »; « Tre anni dopo un vecchio signore... ». E il coro dei lettori era talvolta persino lugubre; vinto solo a momenti dall'orchestra o dal piano. E il piano, tuttavia, era, anche lui del coro, e con insistenza faceva di tutto per emergere un poco, non appena sullo schermo alle didascalie seguivano le immagini del dramma.

Ma occorre tener conto, a proposito del vecchio cinema muto, di quelli che furono i suoi rapporti con la musica. Raramente oggi accade a uno spettatore di sentire quel brusio misterioso, talvolta carezzevole talvolta insopportabile, che c'era nelle sale quando la pellicola si svolgeva senza accompagnamento di strumenti musicali. A quei tempi frequentavo un cinema che per gli spettacoli pomeridiani non aveva orchestra. Alle quattro del pomeriggio la sala era già piena di donne e di ragazzi; poi si faceva buio e sullo schermo la proiezione aveva

inizio. Il ritardo del pianista era consueto: egli giungeva alla metà del primo atto, quando già i nostri orecchi si erano avvezzi ad accettare come accompagnamento del film il ronzio monotono della macchina. Il pianista era un vecchio cieco, e non arrivava solo, ma in compagnia di una donna, che, appena fattolo sedere davanti al pianoforte, se ne andava. E a quei tempi, si sa, i film avevano Linder e Tom Mix fra i protagonisti più in voga. Linder tentava di salvare il suo cilindro huit reflète da strepitose peripezie; Tom rincorreva per le plaghe semideserte del West (scoprivamo un'America pastorale, senza asfalto né grattacieli) i treni che le attraversavano, soltanto per porgere un omaggio spavaldo alla 'miss' bronda seduta nel belvedere del vagone di coda. E la musica sapeva seguirli tutti e due: la musica di quell'unico pianoforte.

Il cieco suonava ad orecchio pezzi della 'Quinta' e della 'Sesia'; forse seguendo i moti del suo animo solitario; ma sia per calcolo, sia per caso, non poche volte c'imbracciava benissimo. Beethoven rispondeva a meraviglia per quei film comici o avventurosi: gli andanti o gli allegretti davano al film un inconfondibile ritmo. Ma quel pianista non suonava Beethoven soltanto: c'era anche Mozart, adattissimo più di ogni altro; c'erano altri musicisti sempre discretamente umani e drammatici. Per il film parevano fatti a proposito.

Il cieco al suo strumento ignorava gli eroismi esaltanti e le avventure eccentriche che noi vedevamo sullo schermo. Egli suonava con sicurezza e senza sorprese. Solo che qualcuno doveva correre ad avvertirlo, quando, finito il pezzo forte e seguendo la 'dal vero', occorreva cambiar la musica. Egli sapeva adattarsi: non più Mozart, non più Beethoven; partiva al galoppo con walterini viennesi.

Così sempre negli spettacoli pomeridiani; ma c'erano i pomeriggi festivi e allora il cieco non suonava che per un'oretta, nemmeno per tutto uno spettacolo. All'improvviso giungevano quelli dell'orchestra, e anche il pianista era un altro. Il cieco doveva andarsene, non potendo seguir gli spartiti, oppure, chissà, e può darsi benissimo, per incompatibilità di carattere. Addio Beethoven e Mozart. Si suonava con fragore una sinfonia di Bizet o di Catalani; poi ecco gli intermezzi e le fantasie di Puccini e Mascagni, e la sala era del tutto mutata. I paesaggi americani, messicani, spagnoli come diventavano languidi! Senza contare la frenesia della musica da operette, o il facile sentimentalismo di qualche canzone. Tanti che di domenica andavano al cinematografo si compiacevano di udire Massenet e Leoncavallo e Mascagni. Quelle musiche accarezzavano più del film in proiezione i gusti del pubblico. Ma pochi, ma rari quelli che volgevan la mente al pianista dei pomeriggi feriali; a lui così schivo da facili effetti. Nessuno o pochi sapevano il suo amore per certa musica, e forse il proprietario della sala lo avrebbe cacciato se gli avesse letto nella mente il programma. Ma è che allora di rado accadeva di avvertire fra schermo e accompagnamento una minima discordanza. Nessuno pensava al pianista nascosto in orchestra; nessuno veniva per sentir lui: si seguivano i film con bellissima libertà.

ARRIGO BENEDETTI



Una pausa durante la lavorazione di "Valzer brillante", il film che sarà lanciato contemporaneamente in tutto il mondo il 22 gennaio per Giubileo d'Argento di Zukor (Paramount).

HOLLYWOOD, SOVIET E MANICOMIO

Segnalano dalla Russia che il villaggio di Moschtecherski, a 75 chilometri da Mosca, è stato trasformato in un vasto ospedale, in cui 1500 pazzi vivono in libertà. Da qualche tempo i medici hanno pensato di utilizzarli come attori per un certo gruppo di film da girarsi nel villaggio medesimo, che s'è così trasformato in una specie di piccola Hollywood. Gli infermi si fabbricano da sé le scene e forniscono un numeroso contingente al personale tecnico. E c'è perfino chi sostiene che i pazzi sono degli attori di prim'ordine perché, staccati perfettamente dal mondo, riescono ad investirsi a fondo del proprio ruolo.

A parte queste pietre, o sassolini, buttati nei giardini del cinema, la notizia ha il suo rovescio, che non è poi così malizioso e impertinente. Il vero scopo delle riprese cinematografiche è di registrare ed osservare il comportamento dei pazzi nella vita ordinaria, donde i medici hanno potuto trarre utili insegnamenti clinici.



Tra le molte curiosità che erano esposte alla "Mostra Internazionale di Cinematografia" di Como, vol la pena di segnalare i tentativi bizzarri del noto architetto razionalista Piero Bolloni, che, per la creazione di un ambiente surrealista nel film, si giova dell'inversione da positivo a negativo di una parte del film stesso. L'inversione può essere ottenuta facendo agire gli attori su di un fondo completamente nero, e sovrapponendo poi detta azione a una scenografia di ambiente o panoramica di fondo invertita. Varianti saporite si hanno, oltre che con l'inversione della scenografia, con una parziale inversione dei personaggi; oppure facendo agire i personaggi in negativo su ambiente positivo. Per qualche film di genere particolare (fantastico o comico soprattutto) l'idea può trovare buona applicazione, come si vede da questo saggio d'inversione d'una scena del "Cappello di paglia di Firenze" di René Clair.



La vera Mademoiselle Docteur: fr. Dr. Elisa.

EPOPEA DELLO SPIONAGGIO

G. W. Pabst ha terminato in questi giorni di girare, per una società francese, il suo **MADemoiselle Docteur**, del quale sono protagonisti Dita Parlo, che ritorna allo schermo dopo un lungo periodo di assenza, e Pierre Blanchard, che ora interpreta per P. Chenal, in Italia, il **FU MATTIA PASCAL**. Della nuova opera demmo già notizia in queste cronache, per annunciare il ritorno dell'esule regista tedesco all'Europa ed alla sua possente attività di creatore cinematografico. Prima ancora di renderci conto del merito artistico del suo lavoro, ci sembra interessante occuparci della materia storica alla quale questa volta egli ha attinto ispirazione.



Dita Parlo "Mademoiselle Docteur".

Mademoiselle Docteur, non molti sanno, era durante la guerra la più leggendaria e geniale delle spie tedesche. Al secolo signorina dottoressa Elisabeth Schragmüller, il suo nome è legato ad alcuni degli aspetti più atroci della Grande Guerra. L'inafferrabile ed enigmatica donna, morta un anno fa, era tutt'altro che una sirena, come la dipinge, sotto il nome di Anne-Marie Lesser, il Bernsdorff nel suo immaginario *Spionaggio*. La Schragmüller, che del resto ha pubblicato in America parte delle sue memorie e dava in Germania conferenze e lezioni agli ufficiali sulla tecnica dello spionaggio, era principalmente un tipico e formidabile spirito metodico. Aveva il suo quartier generale ad Anversa, e da lei appunto

furono dirette ed istruite le principali spie che caddero sotto i colpi del plotone d'esecuzione francese: sua diretta discepola era Matha-Hari. Ma il servizio più sorprendente organizzato da Mademoiselle Docteur, che aveva persino un grado nello Stato maggiore tedesco, fu quello che riuscì ad aumentare in modo impressionante, durante il '17 e il '18, gli effetti micidiali dei bombardamenti su Parigi effettuati dai *Gotha* e dai *Berta*: ventitre ore dopo il bombardamento, lo Stato maggiore tedesco riusciva a sapere il punto preciso in cui erano caduti i proiettili e le bombe, con l'entità dei danni e il numero delle vittime. Ora, la rievocazione delle pagine più atroci della guerra non giova certo ad estinguere gli odi tra le nazioni, ma che siano proprio dei capitali francesi e degli industriali francesi che consentano ad un regista tedesco di girare un film, in uno studio francese, nel quale di Mademoiselle Docteur si fa una sorta di eroina romantica, è per lo meno inspiegabile. Quale stato d'animo, quale sottospecie di mentalità civile può condurre a simili aberrazioni?



Stroheim in "Alba di sangue" (Mascot-Pictures).

I LANCIERI DEL BENGALA

IL CARO AVORO CHE TRIONFA!



GARY
FRANCIS
RICHARD CRANE
SIR GUY STENNIS
KATHLEEN HUGHES

Parliament

ROBERT MONTGOMERY

MA LOY

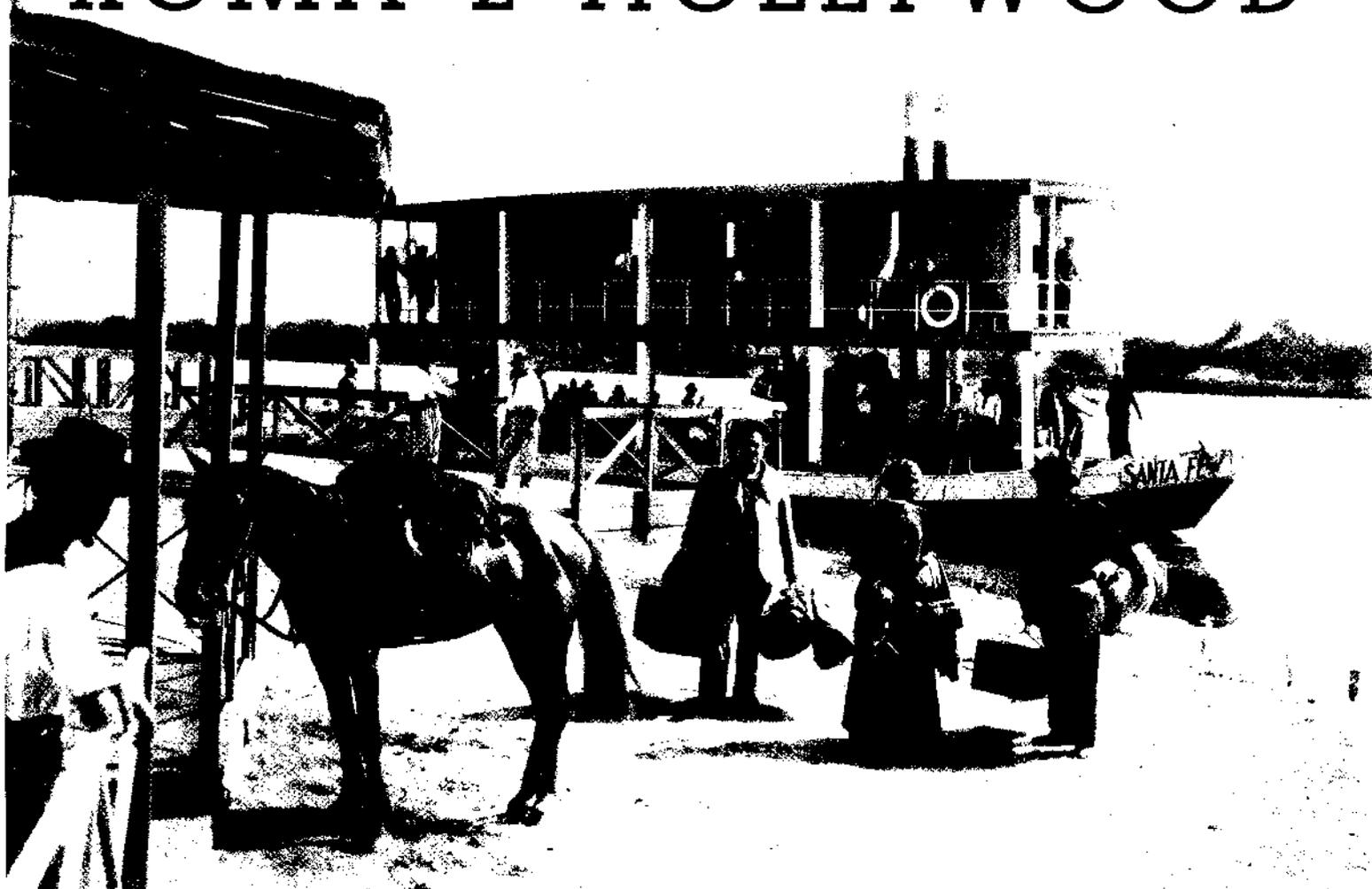


finalmente una donna!



Metro
Goldwyn
Mayer

ROMA E HOLLYWOOD



Un fiume (che è un lago) nel Sud-America (che è Sabaud) da "Passaporto rosso".

A PIU' d'uno sarà venuto in mente di domandarsi come mai alla modesta località nei pressi di Los Angeles denominata Hollywood e cioè 'Bosco d'agrifogli' per il folto che queste piante vi facevano attorno, sul finire del secolo scorso, sia poi toccata la fortuna di diventare quella sorta di mitico santuario, donde si spargono favole da sognare in comune, a tutti gli angoli della terra. Bisogna rispondere che qui la fortuna non c'è entrata per nulla, poichè la scelta del luogo fu fatta a ragion veduta e per motivi che col tempo s'andarono dimostrando sempre più indovinati.

Nel primo Novecento, quando i film italiani correvano il mondo e varcavano l'Oceano con quella voga che ognuno ricorda, si cercò in America un luogo che potesse arieggiare l'Italia per la limpidezza tersa della luce e la varietà del circostante paese. Nessuna regione parve per questo più consigliabile della California ove la clemente temperie del clima dà all'atmosfera un così asciutto e diafano splendore, e la vegetazione si adorna delle specie più assortite che variano dal pino al cactus, dalla gigantesca sequoia all'olivo e alla rosa; molte condizioni del paese italico vi sono ripetute senza storia, sopra un piano di sola natura con qualcosa, per di più, di primordiale e d'enorme. Ma la miglior prerogativa di Hollywood è data da un concerto di paesaggi contigui della più impensata e fantastica mutevolezza, spiegati in un raggio d'un centinaio di miglia e nemmeno tante. Si pensi che presso ai ghiacci della Sierra Nevada che tocca e sorpassa i quattromila metri, un bel tratto di deserto digrada all'orizzonte i suoi docili valloncetti di rena: un lago, che vi s'apre nel mezzo, sembra messo lì a bella posta per figurare il Mar Rosso: un'aria da miraggio sahariano si sparge per quelle dune, pronte a prender colore, poco più in là, d'un'aggraziato

cantone svizzero. Mentre poi la costa del Pacifico, a tramontana, s'appanna e rannuvola sotto un cielo algido che farà giuoco per simulare l'Alaska, col discendere a mezzogiorno vi troverai invece un dorato paese faraonico e le sponde stesse del Nilo: più sotto, verso Los Angeles, ti parrà presente la Spagna: e subito dopo, dove l'Oceano s'insena in mossi e minuti frastagli, saranno altrettante occasioni per imitare Venezia, la laguna e perfino le Fiandre.

Vien fatto insomma di pensare che gli americani, non potendo trasportare il Mediterraneo in quell'estremo occidente, abbiano almeno cercato di sostituirlo con un *quid simile* di quelle condizioni esteriori e naturali che, nel Mediterraneo vero, sono il fondamento d'una universalità ben altrimenti autentica e sostanzziata di storia e di memoria, alla quale tuttavia il cinematografo d'oltre oceano aspira con tutta la formidabile preparazione dei suoi mezzi.

Peraltro, anche nell'assortito campionario di paesaggi che intorno ad Hollywood servono ad ambientare le trame più diversamente escogitate, non è men vero che quegli sfondi non riescono mai a perdere del tutto un loro non dissimulabile *slang*, a sfuggire a un certo accento e tono della luce e del clima di laggiù. Spesse volte il 'falso' è visibile a prima occhiata, ma perfino le imitazioni più felici lasciano avvertire un'aria invincibilmente locale che la più abile regia non saprà mai eludere per intero. Alla fine s'ha da riconoscere che quei film, quando sono davvero belli e più ci muovono all'ammirazione, ripetono il loro pregio più schietto dall'autenticità dei luoghi e degli ambienti raffigurati: non mai dalle imitazioni. Quella natura sempre un po' atlantidea, quegli orizzonti di continente ancor nuovo e primigenio ci comunicano un'altra dimensione della luce e dello spazio, un'altra legge dei sensi e del-

l'immaginazione: oppure ci danno sgomento con quel babelico insorgere di torri sul porto di New York: è lì che trionfano le visuali prospettiche del cinema d'oltr'oceano, perchè è lì ch'esso ritrova la sua verità e la sua lingua.

Ma tutto questo gli assegna anche dei limiti molto netti e invariabili, senza parlare del facile esaurimento dei suoi motivi, in fondo poveri e di effimera storicità: in ogni caso, negati alle risonanze temporali ed umane di più interiore respiro. Il piccolo universo paesistico che circonda Hollywood si rivela ogni giorno meno universale: è piuttosto il prodotto di un'aspirazione, gigantesca quanto si vuole, ma in fondo ingenua e quantitativa, a un universalismo che resta di fresca data, tutto in primo piano, senza dimensioni in profondità.

* * *

Sarà forse questione di pochissimi anni. La città cinematografica che si sta edificando rapidamente alle porte di Roma, è un fatto che può segnare un nuovo orientamento di importanza decisiva, per poco che si consideri lo stato attuale di ingorgo e d'arresto di molti problemi del cinema, i motivi della sua crisi, la necessità di uscire al più presto da un cerchio di situazioni ormai monotone e saturate all'estremo.

Lasciamo stare che le stesse condizioni di paesaggio multiplo e concertato su infiniti temi climatici e geologici che fecero prescegliere Hollywood a sede maggiore della cinematografia americana, si ritrovano intorno a Roma con pari dovizia e varietà (chè, anche nella cerchia di monti, di laghi, di boschi, di mare che fa corona ai sette colli, c'è da ritrovare il ghiaccio e la rosa, la palude e il giardino, la vetta e il deserto): ma queste medesime condizioni — e non è differenza da nulla — sono qui avvalorate da un senso segreto di durata e di memoria che le arricchiscono con una risonanza d'anima di un timbro inimitabile: l'aspetto della terra ti parla come una rivelazione dello spirito, giunta ad esprimersi nelle grandi elementari parole di una storia fatta natura, d'una natura divenuta storia.

Si pensi per un momento a quel paesaggio stupendo che nei pressi di Roma s'offre allo sguardo di chi, dall'alta costa a levante del lago Albano, si avventuri per quella strada ove sono ancora visibili le squadrate pietre della via romana che conduce al tempio di Giove in vetta al Monte Cavo. Un anfiteatro di boschi, d'un fittissimo verde, cade quasi a picco sullo smeraldo cupo del lago che s'insena in recessi e ninfei d'una misteriosa e segreta bellezza. S'è lasciata da nemmeno mezz'ora la città, si hanno ancora negli occhi le sue possenti architetture, quei fantastici accordi di sacro e d'antico, le sue vie folte di popolo, il suo più moderno e affrettato tumultuare; e ci si trova balzati come d'incanto nel più lontano e vergine senso della primordiale natura. La strada gira nel vivo d'un paese vulcanico e primigenio: per poco che la vegetazione si diradi, lascia scorgere terre di cinabro, solcate da vene sulfuree che danno talora nel verde della malachite: vivide miniature nelle pagine d'un remotissimo codice ove tutte le età del pianeta hanno scritto la loro testimonianza. Sotto lo strapiombo impetuoso dei boschi s'apre, a fianco della strada, tutto un covo buio di grotte, umide di sorgive che, tra i capelveneri, fanno ombroso spettacolo d'antri, scavati in un vuoto senza fondo.

Quand'ecco, proprio in quel selvaggio romito luogo ove l'uomo sembra non abbia messo mai piede dal principio del mondo e tutto è rimasto alle prime figure della creazione, un grande sepolcro consolare, dell'età repubblicana, t'appare scolpito d'antichissimi fasci nel costone di rupe che sovrasta la via: le piante cresciute a perpendicolo negl'incastri della roccia gli fanno corona. Allora, tutto il paesaggio ti si anima, ti si popola attorno con una suggestione che non so quale altro luogo possa dare più intensa. Farai ancora qualche passo e, liberandosi la strada verso un poggio più dominante, tutto il gran piano di Roma ti si scoprirà, celeste e sconfinato, dietro la conca del lago, fino agli orli tirreni d'un profondo turchino: e la città largamente sparsa fra il mare e l'orizzonte. Di notte, l'apparizione di Roma, in un brulichio d'infinito luci, ti sorprende di meraviglia dal buio intrico di quelle boscaglie ed ha veramente il fulgore d'una costellazione, posatasi sulla terra.

Questo medesimo bosco, quando scende verso le pendici dell'Ariccia e, sotto l'alto viadotto, fa fiume di verde col mosso

flutto e gorgo delle chiome degli alberi, parve a Stendhal il più bello del mondo.

Ora, come si fa a non intendere che una tecnica del cinema la quale sapesse avvantaggiarsi di queste condizioni privilegiate e far propria tale ricchezza di teatri naturali, riprendendo contatto con le forze di civiltà che sono presenti e dichiarate nell'accento più nobile e umano del paese italico, verrebbe per forza di cose a conquistare una posizione di primissimo ordine e di tal netta superiorità qualitativa, da non temere confronti o concorrenze per parte di nessuno?

Tanto si fa oggi sentire l'urgenza di immettere nelle possibilità espressive del film nuove correnti di spirito, forze di umanità più genuina: anche nei pubblici meno esigenti si avvertono ormai sintomi di stanchezza e la richiesta insorgente di qualcosa di nuovo che, per avventura, potrebbe essere anche qualcosa di molto antico, radicato ed eterno nell'anima dell'uomo. Nessuno ha il diritto di affermare che il cinematografo debba restare perennemente confinato in una zona di mediocre spiritualità, di apparenze spettacolose ma frivole.

Potrà sembrare un paradosso: ma Roma dal punto di vista cinematografico, resta a tutt'oggi un assoluto inedito. L'abuso di una vieta iconografia paesistica, la logorata consunzione di certi soggetti obbligati e passi retorici del paesaggio italiano di vecchia maniera, nulla ha a che vedere con quella che può essere oggi una nuova presa di possesso delle ricchissime risorse offerte da questi medesimi luoghi a un occhio che li sappia interpretare con nuovo vigore e nel senso d'una realtà presente.

Si tratta di riscoprire o, solamente, di saper leggere i lineamenti d'una terra che nulla quasi ha più di materia, tanto lo spirito e la storia dell'uomo l'hanno lavorata e risolta in un paese ineguagliabile ove gli equilibri dell'umano e del divino t'appariscono rivelati nella ferma luce d'un privilegio. Tale espressivo potere del paesaggio agisce sull'animo di chiunque lo contempra, come una *forma mentis*: non ci si sottrae ai suoi inviti, ai suoi accordi, alla profonda fascinazione della sua semplicità e della sua gloria: il più efficace ammaestramento promana dall'aspetto di questi luoghi e opera sull'animo più d'ogni faticosa dottrina.

* * *

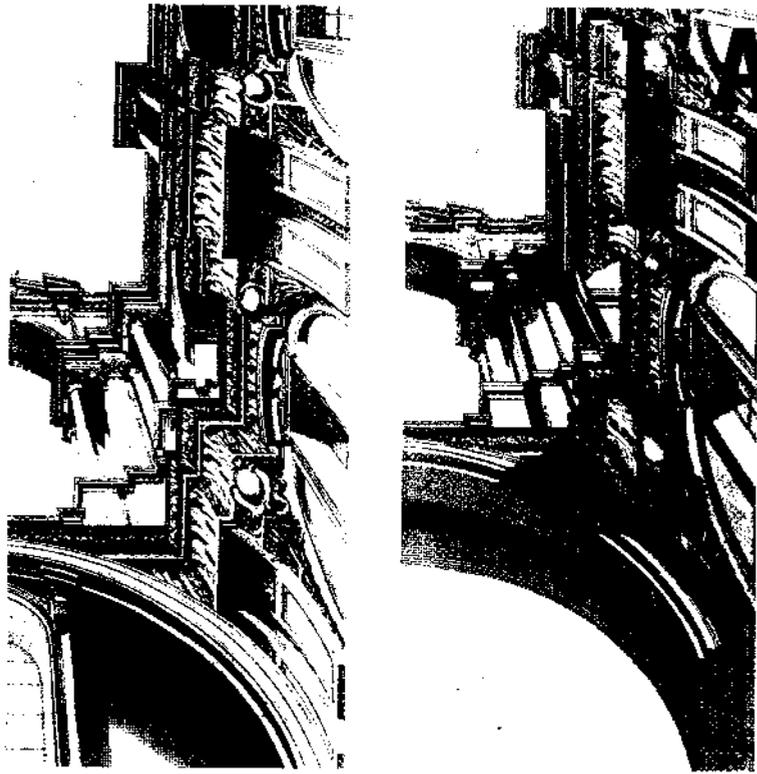
Oggi il cinematografo è divenuto un così potente diffusore di climi, che ogni popolo sembra proiettarsi in esso fuori dei suoi confini materiali e portarsi come in miraggio alla presenza del mondo, attingendo una magica visibilità dei suoi caratteri e della sua essenza, sovra piani di lontananza e di penetrazione che non hanno limiti. Da Hollywood si irradia continuamente una propagazione dell'America a tutti i meridiani e i paralleli: le torri di New York si lasciano vedere da ogni luogo del pianeta, ma anche i suoi più segreti ambulacri e ginecei. L'umanità intera ha assorbito nella retina una dose un po' eccessiva di americanismo, una vaga cittadinanza della repubblica stellata le è stata impartita.

E allora ci si domanda se, coi mezzi che il cinematografo ha oggi in suo potere, non sarebbe giunto il momento che l'apparizione di Roma tornasse visibilmente presente ai popoli più lontani, propagata anch'essa ad infiniti occhi che possano ammirarla da ogni luogo della terra, ad innumerevoli spiriti che possano così risentire il suo ammaestramento e intendere le ragioni del suo destino.

Se gli americani hanno fatto vivere un po' tutti noi nella notturna demenza delle loro Broadway, negli incubi delle loro gesta di *gangsters*, perchè non si proverebbe noi a far vivere gli altri sotto l'influsso del paese italico e romano, propagando un canone di bellezza, una misura e una legge di vita, che sono poi quelle cui oggi il mondo, attraverso affannose convulse contraddizioni, tende fatalmente a riportarsi?

Non v'è ragione, alla fin dei conti, che un'influenza esercitata per secoli con così profonda suggestione nei campi più diversi delle arti e dello spirito, non possa ad un certo punto esprimersi, con altrettanta fecondità di apporti, anche nel linguaggio del film. Non si tratta che di riallacciare una vena: di rendere possibile questa trasfusione d'una sostanza poetica e umana già naturalmente elaboratissima e matura allo scopo, nei modi d'una tecnica e d'uno stile del film che sappiano portarsi all'altezza di questa vera universalità.

GIORGIO VIGOLO



Un'angolazione di Fratel Pozzo, vista secondo due diverse luci.

LA SCELTA dell'angolo con cui l'obbiettivo coglie la realtà è un elemento determinante dell'inquadratura, non soltanto nei valori ottici ma anche e soprattutto negli spirituali. Il 'punto di vista' o 'l'angolo sotto cui si vede', in senso traslato, non è altro infatti che un determinato e determinante atteggiamento dello spirito. L'arte cinematografica dovrebbe essere, per definizione, quella per cui ogni oggetto, immobile o mobile, può essere contemplato in ogni attimo da uno qualsiasi degli infiniti raggi d'una sfera spirituale che circoscrive l'oggetto stesso e gli si muova intorno con moto autonomo e variabile all'infinito, purchè ogni raggio prescelto per la visione rappresenti la necessità estetica dell'attimo.

Nel valore generale di questa definizione, ogni immagine cinematografica corrisponde sempre ad un'angolazione, anche quando la linea focale dell'obbiettivo sia perfettamente orizzontale, cioè l'angolazione geometricamente allo zero. Il valore dell'angolazione cinematografica è sempre nella sua attitudine a scoprire e ad esplorare una profondità in un'immagine a due dimensioni, e la sua particolare originalità estetica è precisamente nella continua e illimitata libertà del suo esplorare e del suo intuire.

Più o meno le arti figurative avevano già amato le sorprese dell'angolazione negli inaspettati scorci e negli arditi giuochi



Scorcio pittorico di Andrea Mantegna nel palazzo Ducale di Mantova.

ANGOLAZIONE

della prospettiva. Andrea Mantegna s'era sempre compiaciuto di scorci ariosi (vedi agli Eremitani di Padova e nel Palazzo Ducale di Mantova) e di scorci tragici (il *Cristo morto* di Brera), ma l'angolazione a tutti i costi, di senso quasi cinematografico, e la costruttività del chiaroscuro cominciano con i grandi scenografi e prospettivisti del Seicento: col Caravaggio, col Rembrandt, coi Bibiena, con Fratel Pozzo.

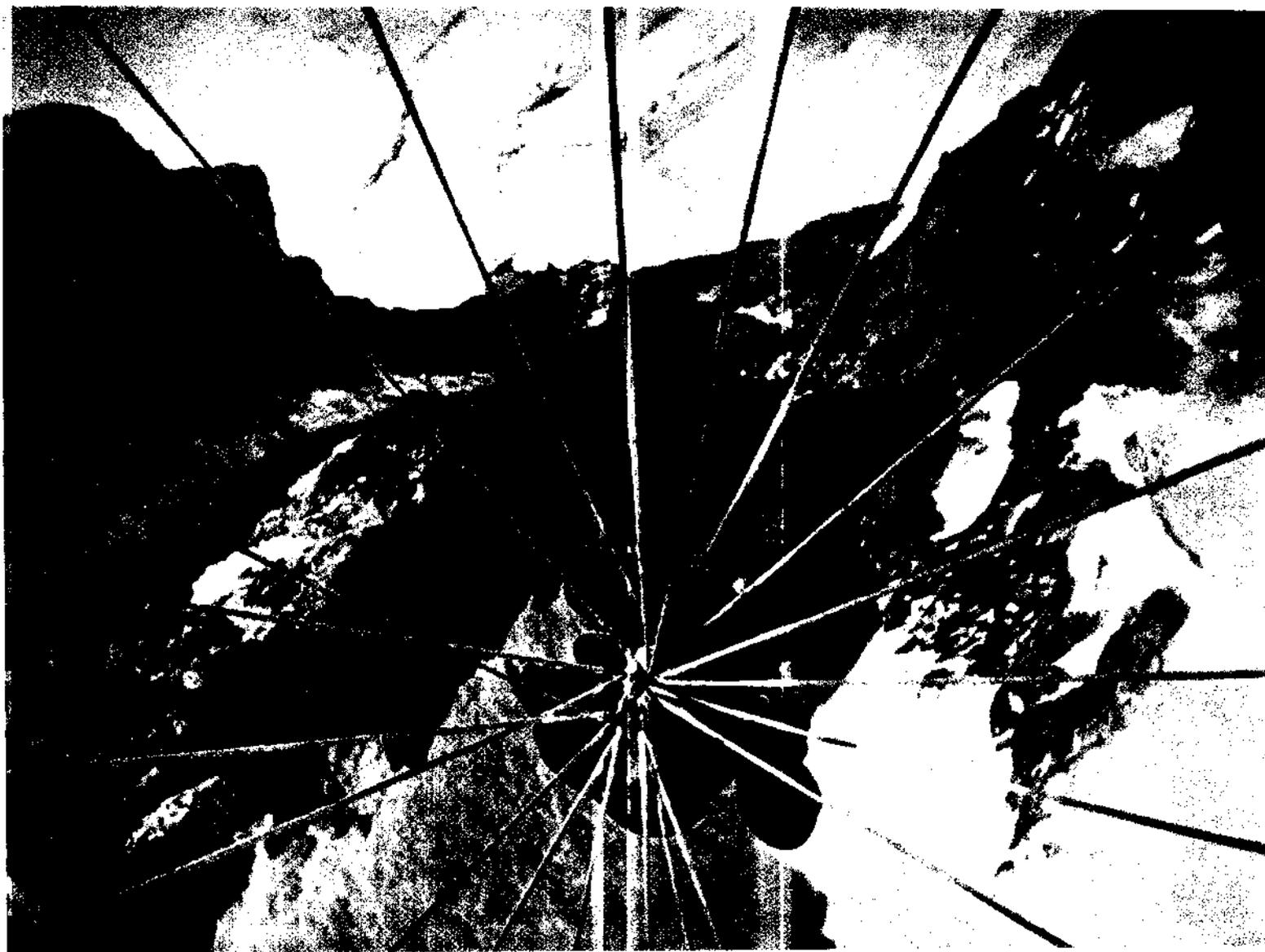
L'arte cinematografica può dirsi cominciata il giorno in cui il cineasta s'accorse d'aver nell'angolazione un mezzo per frugare il mistero e per aprirvi allo spirito una nuova via. Nei primi anni, quando il Cinema non era che teatro fotografato, il cineasta aveva una sola cura: quella di tener sempre tutti gli attori di fronte all'obbiettivo immobile, nello stesso piano e sullo stesso fondo. L'obbiettivo rotante di D. W. Griffith parve già (ed era) una rivelazione. Soltanto a poco a poco, quasi inavvertitamente, s'arrivò all'idea che la mobilità dell'obbiettivo potesse e dovesse diventare intorno agli attori e alle cose assoluta come quella dell'occhio umano o, meglio, come quella d'un occhio astratto, capace di rispondere, senza più limite alcuno di spazio o di tempo, ad ogni esigenza d'uno spirito entusiastico, ansioso di scoperta e di bellezza.

Griffith angolava già con brillante audacia, nella *BATTAGLIA DEI SESSI*, per es.; ma anche la storia del Cinema europeo ha qualche luogo classico, per l'angolazione, per es. in *ENTR'ACTE* di René Clair, dove, attraverso una lastra di vetro ch'è sotto ai piedi d'una danzatrice, l'immagine danzante appare come uno strano fiore. Ma il classico esempio (un'angolazione metodica, che investe ormai tutte le realtà anche per gli attimi più umili della costruzione cinematografica) è nel film tedesco *VARIÉTÉ* di E. A. Dupont, di cui Léon Moussinac ha scritto: «Ciò che sembra fondamentale ed esemplare è che nessuna scena di questo film è stata realizzata senza rapporto alla macchina da presa. L'obbiettivo, in continuo spostamento, ha colto la scena, il dettaglio, l'espressione, sotto il loro angolo migliore al fine di ottenere il massimo rendimento fotogenico. Un esempio: non si vedono mai più attori che recitano di fronte all'obbiettivo, come avviene ancora comunemente nel film francese ed in molti film americani. Si rileva facilmente che Jannings recita sia voltato di dorso che di fronte. Se si nota in ciò abuso o sistema, diremo che hanno un valore dimostrativo. Essi rivelano che il procedimento espressivo essenziale — ed 'elementare' — comincia ad essere compreso da qualche cineasta: quel procedimento che consiste nel cinematografare sotto tutti gli angoli, ed i più appropriati... È sufficiente perchè *VARIÉTÉ* sia considerato da noi come esempio per differenziare ciò che è cinematografico da ciò che non lo è».

Come tutti i maestri, anche E. A. Dupont, ha talvolta abusato del metodo, come ne hanno abusato i maestri russi pur traen-



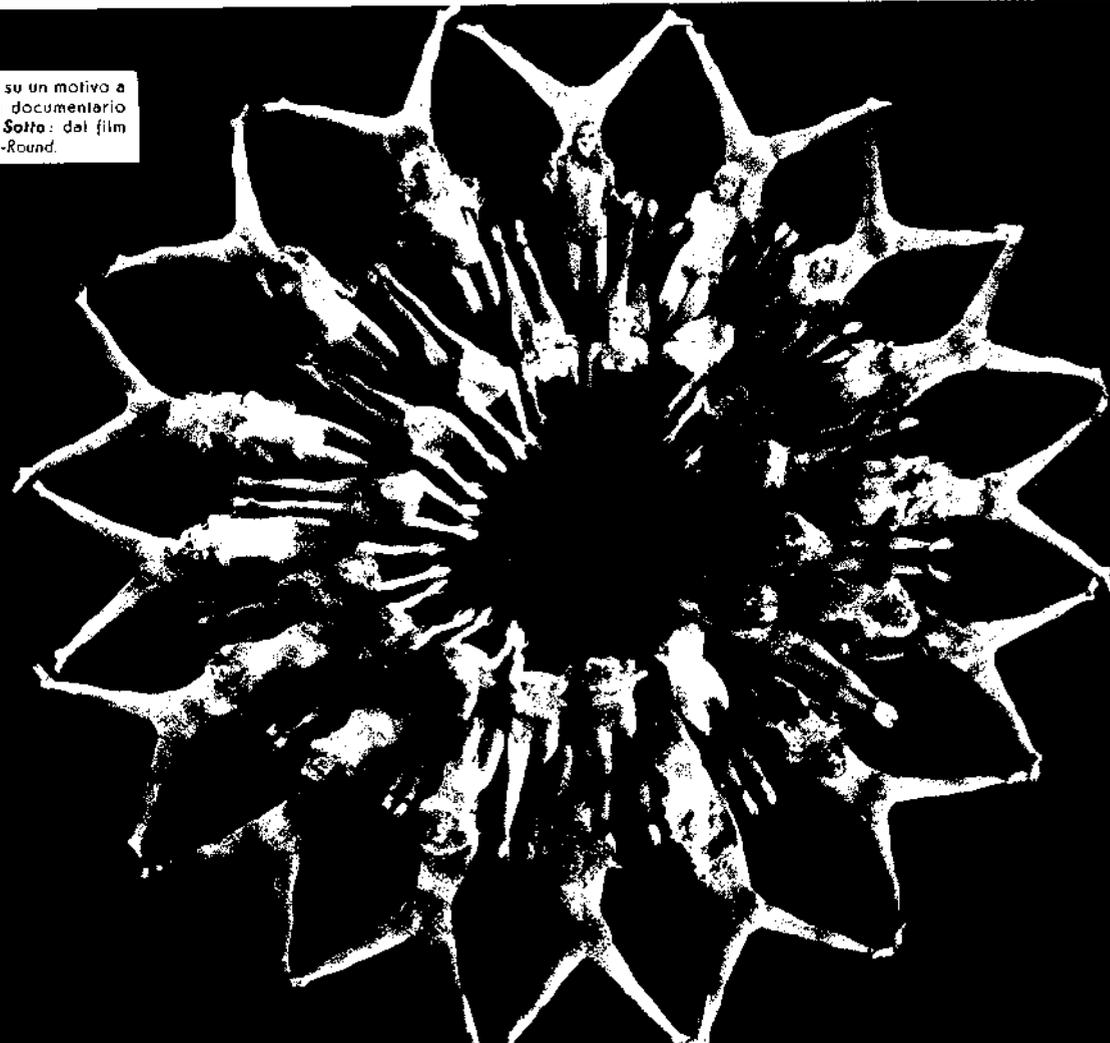
Scorcio cinematografico di Carl Th. Dreyer nella *Passione di Giovanna d'Arco*.



done effetti mirabili, e persino Carl Dreyer nella sua stupenda GIOVANNA D'ARCO facendo talvolta dell'angolazione quello ch'essa non dovrebb'essere mai: un diversivo. E, naturalmente, i registi mediocri hanno saputo meglio imitare l'abuso che l'uso geniale. In altri termini, l'angolazione dovrebb'essere sempre una leva

dello spirito e mai una variazione sopra un tema. Come pura variazione, nell'economia estetica del film è sempre oziosa. E la buona tendenza di questi ultimi tempi è quella che fa dell'angolazione un uso sempre più discreto: la tendenza rappresentata dal Pabst di ATLANTIDE e, ancor più, dalla TRAGEDIA DELLA

Inquadrature dall'alto su un motivo a raggiera. *Sopra*: dal documentario *Wunder des Fliegens*. *Sotto*: dal film *Transatlantic Merry-Go-Round*.



SENZA PAROLA

RODJON RASKOLNIKOFF non aveva avuto il coraggio di fare una confessione del suo delitto alla stazione di polizia. « Egli scese ed uscì. Nel cortile, vicino all'entrata, stava Sonia, pallida, mezza morta, e lo guardava fissamente. Egli si arrestò davanti a lei. Un segno di malattia, di dolore era sul volto di lei, misto alla disperazione; un sorriso smarrito, incosciente era sulla sua bocca. Raskolnikoff si arrestò, le sorrise e si volse: ritornò all'ufficio di polizia ».

Anche nel romanzo di Dostojewsky, dunque, questa scena si svolge senza una parola. Si tratta di un'azione qualunque: un uomo vede una donna, si arresta e torna indietro; eppure l'estrema emozione che si impossessa di noi ci dice che siamo ad un vertice del racconto. Potrebbe essere un dipinto, questa semplice raffigurazione di due persone; e, come in tanti dipinti, il momento rappresentato, di per sé poco significativo, è drammaticissimo per chi conosce la trama intera. Nel cinema e nel romanzo, è l'opera stessa a narrare gli antecedenti, mentre il pittore non può contare che sulla cultura dello spettatore. (Una delle ragioni perchè la pittura preferisce dedicarsi a scene tratte da ben noti racconti religiosi, mitici o simili, è infatti quella di poter evitare a questo modo di limitarsi a soggetti elementarissimi, i soli che possano essere compresi di per se stessi, con i soli mezzi del quadro).

Come nella pittura, anche qui l'avvenimento psicologico è completamente sostituito da presenze fisiche: reso quindi visibile. Raskolnikoff avendo promesso a Sonia di costituirsi alla giustizia, Sonia è diventata — tanto per l'assassino quanto per il pubblico — simbolo concreto del motivo 'confessione', concetto astratto e quindi anticinematografico. Perciò, quando, dopo la scena nell'ufficio di polizia, la donna di colpo compare, essa si impone quale incarnazione della coscienza, del rimorso. Per arrivare a questo effetto non occorre nemmeno molta 'recitazione': basta la semplice presenza della donna.

Effetto fortissimo anche per il fatto banale che Sonia sta ferma. (E qui il cinema materializza magnificamente la visione del poeta). In mezzo al continuo movimento dell'azione cade l'immagine immobile della ragazza, quasi il tempo crollasse; quasi si presentasse qualcosa al di là del movimento e quindi della vita: qualcosa che non fa parte del mondo ma che è invece puro significato, eterno come sono eterni i concetti. Il contrasto tra movimento e l'immobilità della donna — elementare contrasto fisico — aumenta dunque considerevolmente l'efficacia della comparsa di Sonia, traducendo in termini di dinamica un avvenimento che, per tutto il resto, acquista espressione soltanto dal fattore indiretto del significato. Tale effetto, irraggiungibile in pittura, è tipico per il linguaggio dell'immagine animata e quindi in prima linea del cinematografo. E basta una scena di questo genere per farci ricordare immediatamente ciò che le lunghe scene dialogate di questo stesso DELITTO E CASTIGO (come di tanti altri film) vorrebbero farci dimenticare: ciò che veramente sia il cinema.

- rub -



Scarsi prospetti in inquadrature dell'atto su motivi architettonici e figure. Sopra: in un interno del film *Mascherate* di Willy Forsi. Sotto: in una scena di esterno nel film di produzione cinese *La segretaria particolare*.

MINIERA, un film prettamente epico in cui l'angolazione è sempre obbiettiva, riferita cioè sempre all'azione e all'emozione dei singoli personaggi e mai alla subbiettività del narratore. Una sola angolazione resta indimenticabile in chi abbia visto LA TRAGEDIA DELLA MINIERA: quella per cui ci appare in iscorcio, dall'alto, la moglie del minatore tedesco, che, col figliuolletto in braccio, come una povera bestia terrorizzata dall'istinto, continua a correre dietro al camion su cui parte il marito con la squadra di soccorso. Quello scorcio indimenticabile non è un espediente artistico del regista; è obbiettivamente quel che può vedere dall'alto del camion il minatore che s'allontana: tutta la sua famiglia, tutta la sua ricchezza che lo insegue: un affannoso nodo di carni e di vesti.

Per riassumere, una teoria dell'angolazione cinematografica sarebbe formulabile in termini abbastanza chiari anche se un poco ambiziosi. C'è, innanzi tutto, un'angolazione a zero che, poichè prosa (*prorsa*) non vuol dir altro che avanzata in piano, senza sbalzi, ci dà la prosa del cinema, che può esser tutta documentaria e sciatta e giornalistica ma può anche essere artistica come quella di Tucidee, o secca e scintillante come quella di Tacito. Con gli sbalzi emotivi d'una angolazione obbiettiva, riferita cioè sempre e soltanto ai personaggi ed alle necessità dell'azione, comincia e finisce la poesia epica del cinema in cui i grandi narratori debbono, come Omero, saper mentire, cioè far sempre dimenticare che anche negli angoli obbiettivi dell'azione agisce la loro commossa fantasia. Con un'angolazione invece tutta fantastica ed entusiastica delle cose, senza curarsi del loro nesso, comincia la lirica cinematografica che, però, per reggersi ha bisogno di spirituale costanza.

EUGENIO GIOVANNETTI



PSICOLOGIA DEL "GAG"

CHI RIDE forte arriva a lagrimare. E, anche in un senso più intrinseco, il vero ridere non è tanto lontano dal pianto. Una strana inversione nei nostri sentimenti ci fa provare un'impressione di gaiezza quando vediamo soffrire, lottare, spaventarsi uomini che siano, per qualche aspetto, « inferiori »: basta per esempio, che invece d'esser 'belli', l'avvenimento e i protagonisti di esso presentino qualche *deformità* espressiva e che lo spettacolo sia o chiaramente avulso dalla realtà (trasportato, diciamo, nella sfera dell'arte), oppure che si tratti di disgrazie o difetti non troppo gravi.

si ride 'sul serio', ivi sicuramente non si tratterà mai di cose superficiali, bensì sempre dei fatti più profondi ed elementari della nostra vita; e saranno spesso risvegliate oscuramente in noi delle sensazioni ancestrali, raffioranti cioè nella nostra coscienza civile da un lontanissimo passato selvaggio e animale.

Chi ha la pelle del pachiderma ride semplicemente e ne sente e sa il perchè. Ma chi è più sensibile prova spesso, ridendo, una commozione che di rado danno le tragedie. Quelle vecchie burlette del Cinema americano che negli anni dell'anteguerra sboc-

L'insufficienza dell'uomo, dunque, e le sue disgrazie, nonché una certa sua astuta maniera di eludere le potenze avverse, ci fanno ridere. E dove

ciavano nel rudimentale 'studio' di Mack Sennett, erano tutte intessute dei cosiddetti *gags*: 'trovate' cioè, nelle quali per un attimo l'effetto comico si concentrava fino ad un quadro di densità insuperabile. Di quell'arte, da nient'altro nata che dall'attenta ricerca di ciò che faccia più ridere il pubblico, ci è rimasto oggi, unico, il grande Chaplin. E ci sono rimaste delle fotografie: deboli ricordi, ma che perpetuano spesso proprio quell'attimo della trovata, del *gag*.

È sufficiente una rapida analisi per capire che ogni buon *gag* si basa ora su questo ora su quell'elemento fondamentale della vita umana. Ed è perciò che quelle vecchie 'comiche' di Mack Sennett, oltre al divertire pazzamente spettatori di ogni paese, di ogni età, di ogni classe sociale, erano anche 'arte', a modo loro.

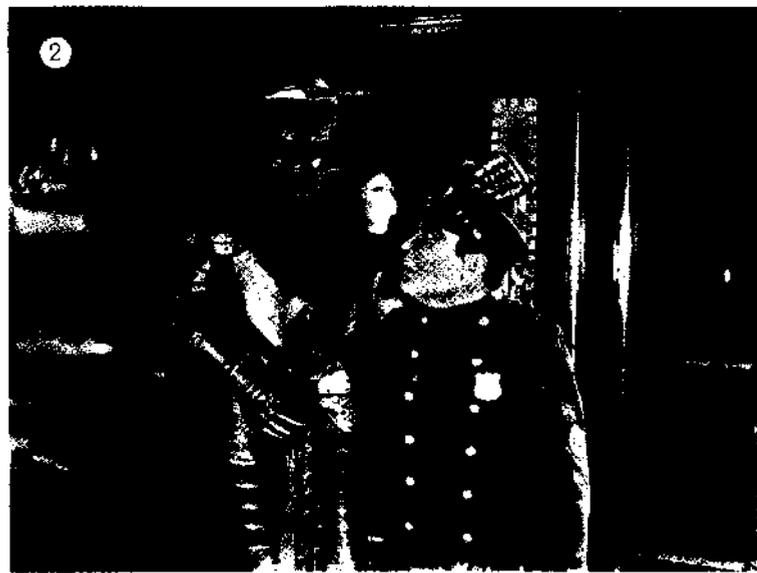
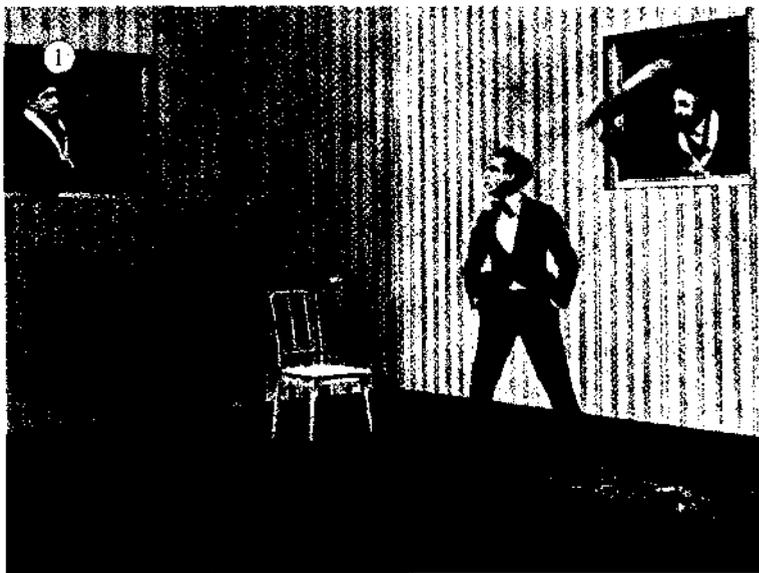


Fig. 1 e 2. — Nel mondo magico dei popoli primitivi, il simulacro possiede vita e potenza. È pura apparenza, quel suo carattere di oggetto morto e rigido. Non ci attaccherà alle spalle quando ci volteremo? Questa paura primordiale, benchè resa ridicola da un'ambientazione realistica e niente affatto surreale, conserva la sua efficacia anche nel film comico, ed è per l'appunto

il terrore nascosto che dà sostanza alla risata.

Fig. 3. — Il coperchio, sollevandosi come un sipario di teatro, scopre un brutto tiro del Destino, che cerca sempre di distruggere quanto l'uomo fa per assolvere al suo compito il meglio possibile. E non è un oggetto qualunque, quello che la magia del grande Nemico fa apparire sul vassoio. La visione

della bestia viva, proprio nel momento in cui il coltello è brand'to, risveglia nel subconsciente il rimorso — mai completamente soppresso — del carnivoro. Anche qui nella risata trema il brivido.

Fig. 4. — L'incontro casuale di due oggetti che non hanno niente a che fare l'uno con l'altro crea, con effetto sbalorditivo, una



identità nuova. Il 'caso' che, in funzione creativa, sostituisce in questa circostanza l'ingegno umano, scopre nel capitello capacità di cappello. Se non riconosciamo il

viso di Buster Keaton potremmo senz'altro credere di trovarci davanti a un'opera 'surrealista' di un Fernand Léger o di un Jean Cocteau: i quali — proprio come accade in

questo caso di film comico — cercano di comporre, con elementi contrastanti della realtà, un mondo di incubi fantastici, assurdo ma 'pensabile'.



Fig. 5 e 6. — C'è voluto un dispositivo un po' complicato per rendere possibile questo trucco prospettico. Il quale è tuttavia ben indovinato perché riesce ad effettuare con la massima concretezza ciò che il povero stra-

bico sognava: la fusione fra uomo e donna non avviene qui certo con la dignità di quella creatura, mezza uomo mezza donna, di cui parla Aristofane nel *Convito* di Platone; ma questa creatura favolosa, combinando

in sé gli elementi eterogenei del brutto e del bello in un nuovo organismo, appare ridicola... oppure tragica (a seconda del punto di vista). In questo caso è un senso di pudore quello che eccita al riso.



Fig. 7. — L'ingegno, l'astuzia, sono le uniche armi dell'uomo nella lotta contro le forze barbare della natura. Il gigantesco campione del *gangster* sforza il lampione a curvarsi per dar prova delle sue capacità fisiche. Ma per l'appunto nello strumento indifferente di questa prodezza, il gracile poliziotto Charlot trova un potente alleato: il gas narcotizza l'avversario. La spiritosa trovata gli dà la vittoria nel duello mortale. Ridendo, lo spettatore — ometto debole anche lui — trova un po' di speranza e di conforto.

Fig. 8. — Considerare in modo nuovo le cose del mondo e dar loro funzioni nuove: ecco ciò che agevola il progresso e diminuisce le insufficienze della vita. Nel mondo del film comico poi, la buona trovata serve soltanto nel caso specifico senza acquistar valore generale, ma ciò non diminuisce la sua ingegnosità. Sulle acque

minacciose la nostra bella invenzione, l'automobile, non serve a nulla, ma ciò che in questo caso porta fortuna è la mentalità dell'eroe comico che vede sempre le soluzioni assurde invece di quelle 'naturali': la modesta *capote* tramutata in vela dimostra di poter sostituire il motore. La macchina del ventesimo secolo si riduce a vei-



colo primordiale. Contenti della furberia umana, dobbiamo — sorridendo — riconoscere tuttavia che in fondo non abbiamo fatto neppure un passo avanti.

Fig. 9. — Nella fase della sua decadenza, il film comico ci presenta un mondo troppo ben fotografato, troppo 'vero': nel quale appare quindi semplice pazzia ciò che nel regno irreali di Mack Sennett rappresentava il 'buon senso' degli strani abitanti di esso. Vediamo un povero pazzo in mezzo a gente ragionevole che lo guarda preoccupata, mentre nelle vecchie comiche la gente si inquietava a volte ma non si meravigliava mai. Le trovate burlesche non persuadono più, perdono l'eleganza, non hanno più significato. I loro strumenti sono raccolti e rappezzati con fatica e sudore. E quando questo sforzo si nota, non si ride più.

RUDOLF ARNHEIM

Gli spettri di Carolina Invernizio



Ralph Morgan in 'Strano interludio' (M. G. M.)

«... e mentre egli si allontanava nella notte orribile, tra il vento che ululava rabbioso per la sterminata landa sinistramente illuminata dai lampi che correvano per un cielo coperto di nubi di piombo, parvegli (o fu il suo orecchio allucinato?) riudire la voce del morto che urlava ancora: « Assassino!... Assassino!... ». Si chiuse le orecchie con la palma delle mani e si diede a corsa pazza. Fuggire... fuggire... ».

Oppure:

« Il ricordo del suo misfatto lo perseguitava ovunque, non gli dava pace. Quando egli, nella torbida ebbrezza dell'assenzio in cui cercava l'oblio ed il riposo, credeva di aver cancellato per sempre l'atroce pensiero, ecco improvvisamente levarsi di fronte a lui, eterea nebbia, impalpabile e perciò più spaventosa visione, il fantasma del morto. Dal volto cereo gli occhi lo fissavano con terribile ira, le labbra esangui mormoravano silenziosamente parole d'odio e contro di lui si levava implacabile il dito accusatore... ». Autore a scelta. Tra Ponson du Terrail e Carolina Invernizio. Naturalmente tutta questa tragica faccenda diviene molto più atroce quando un altro autore, dotato di più viva fantasia e di maggiore potenza rappresentativa, non si accontenta di far apparire il fantasma o di farne udire le parole, ma orribilmente accoppia le due cose e allora dalla « eterea nebbia » si sente uscire « la voce del morto ». Roba da far accapponare la pelle!

Birbonate, siamo d'accordo. Che oggi nessunissimo scrittore, nemmeno di quelli che lanciano sul mercato i romanzi a dispense tipo « Scacciata! Badate bene! Scacciata nel giorno delle nozze », oserebbe più scrivere per timore di vedersi aprire le cateratte del diluvio universale. Ma birbonate che si fanno ancora oggi in cinematografia, con la più tranquilla indifferenza, birbonate che sono concesse al regista e che quasi fanno parte del suo naturale bagaglio di mezzi di espressione. Nella stragrande maggioranza dei film, ancora oggi, c'è qualche bella apparizione a sovraimpressione o qualche voce ammonitrice celata a mixage fra i brividi luminosi della colonna sonora.

L'ultimo esempio l'abbiamo avuto da *THE INFORMER*. Mc Leaglen, che beve il suo whisky allo spaccio, è costretto a contendere il bicchierino alle parole dell'amico ucciso per il suo tradimento. E quando uscirà per le vie ecco apparirgli, non proprio il fantasma, ma sul muro la sovraimpressione a dissolvenza del cartellone con il ritratto dell'amico. Tipico esempio in cui i due ignoti autori succitati ritrovano con gioia i loro ammuffiti mezzi espressivi posti al servizio della più moderna, della più viva, della più realistica delle arti. Qualcuno rammenterà ancora, forse, un certo film di due o tre anni fa, *CATENE*, diretto da S. Franklin e interpretato da Norma Shearer, Fredrich March e Leslie Howard, in cui i morti, le voci dei fantasmi, le apparizioni e tutto il ciarpame

del genere, lavorava assai più che non lavorassero i vivi. Ma non sono soltanto i direttori diremo così « commerciali » a far di queste birbonate. L'apparizione di Luigi che ferma John sulla via della fuga, è di Vidor e si trova in *NOSTRO PANE QUOTIDIANO*. In un film italiano recentissimo, stringato e perfetto in tutto, in cui nessuna concessione è fatta al giuoco tecnico e tutto è profondamente umano e sentito, nel *GRANDE APPELLO*, un solo momento si stacca dalla quadratura del lavoro: la voce del figlio che viene a svegliare Bertani dal suo tormentato riposo. Immissione superflua perchè le parole di Bertani erano sufficientissime a far comprendere perfettamente il dramma che si agitava in lui. Anche in *SQUADRONE BIANCO* i ricordi di Ludovici sentono il prepotente bisogno di apparire a sovraimpressione su di un gesto di elementare espressività che bastava da solo a dire quello che i ricordi non riescono a dire: il seppellimento del portasigarette. Ma nei due film italiani si tratta di elementi aggiunti, quasi di pleonasmi espressivi: là dove veramente il mezzuccio appare in tutta la sua estensione è nell'*IMPERATORE DELLA CALIFORNIA*, dove le sovraimpressioni hanno funzioni di vera e propria esteriorizzazione concettuale e prendono un'aria da simbolo quando non arrivano all'effetto coreografico da teatro lirico sul tipo della galoppata delle Valchirie. Qui non si tratta che di un vero e proprio errore di espressione, di una sgrammaticatura inconcepibile in un regista come Trenker. Nell'atmosfera che vuol essere realistica di un film che vuol essere umano, queste sovraimpressioni allegano i denti.

Questa tecnica della « nuvoletta » (avete veduto in certe vetrine di fotografi i ritratti nei quali, in alto, in un angolo, appare una nuvoletta con la testa della persona cui sta pensando il ritrattato?) corrisponde in cinematografia allo stadio di sviluppo cui ha corrisposto in letteratura la roba di Ponson e di Carolina: un periodo di smidollamento romantico. Con la non esigua differenza che in letteratura questo periodo era soltanto una parentesi e si limitava ad una certa forma di letteratura popolare che non pretendeva d'essere arte: in cinematografia, invece, si ritrovano elementi simili anche in quelle opere che maggiormente si avvicinano all'opera d'arte e in quei registi (Vidor e Trenker fra gli esteri, Camerini fra gli italiani) che hanno maggior diritto alla considerazione dovuta agli artisti.

Lo sviluppo della cinematografia, come lo sviluppo di tutte le arti, segue una curva ascendente nella quale si nota la progressiva liberazione dalle scorie dell'artificio: George Méliès, quando la cinematografia era ancora neonata, creò d'un tratto tutto il bagaglio retorico della nuova arte. E occorre riconoscere subito che si trattò, allora, di

una creazione geniale che contribuì enormemente all'affermarsi ed al progredire della cinematografia. Ma si può dire, in certo senso, che la storia della cinematografia come arte non è altro che la storia del lento e progressivo superamento dei mezzi offerti dalla tecnica, ossia una lenta e progressiva liberazione da Méliès. Quanto più la cinematografia si allontana da UN VIAGGIO NELLA LUNA o dalle altre favole create dalla artificiosa genialità del francese, tanto più essa può avvicinarsi all'arte ed alla umanità.

Ora la sovraimpressione è stato proprio il primo ritrovato di Méliès: il primo effetto di cui si è avvalso nei suoi filmetti per far apparire e sparire spettri impalpabili, come si è avvalso della dissolvenza per far apparire e sparire diavoli, streghe e tutto il bagaglio della sua fantastica féerie. Il sopravvivere di questo mezzo, che si è fatto mezzuccio e appiccicatura tecnica, dimostra che la cinematografia deve ancora intendere appieno i suoi mezzi veri: nel quadro dei quali i valori tecnici non sono che un fondamento ma mai una espressione.

Per vedere la questione nei suoi giusti termini, infatti, basta porsi una domanda: perchè il regista usa della sovraimpressione visiva o della sovraimpressione sonora?

Le risposte possono essere due. O il regista ritiene che il pubblico non capisca quello che passa nell'animo del protagonista, o il regista non ha altro mezzo per farlo capire. Il primo caso lo troviamo nei due film italiani citati prima. Genina ha avuto paura che il pubblico non sentisse che Ludovici pensava a Cristiana ed al suo amore: allora, all'elemento 'portasigarette', alla incisione della firma di Cristiana, ha creduto bene di aggiungere i ricordi sovraimpressi proprio sulla testa di Ludovici. Freccia indicatrice che avverte: «badate bene: in questa testa stanno passando questi pensieri». Ma il pubblico lo sapeva, lo ha capito appena Ludovici ha tirato fuori il portasigarette e lo ha guardato. Il 'fatto' in sé è molto più espressivo del mezzuccio tecnico usato. Anche Camerini ha temuto che gli spettatori non si ricordassero (a pochi minuti di distanza) che Bertani era stato scacciato dal figlio e che le frasi che egli dice nel dormiveglia chiamando Enrico non bastassero a metter in chiaro il suo stato d'animo: ognuno di coloro che hanno veduto il film (e ormai son decine di migliaia) potrà dire se non aveva capito tutto prima che la voce di Enrico si facesse sentire. Ecco due casi in cui la sovraimpressione visiva o sonora non è che un pleonasma dovuto alla convinzione errata di una mancanza di fantasia e di associazione d'idee nel pubblico. Che è molto più

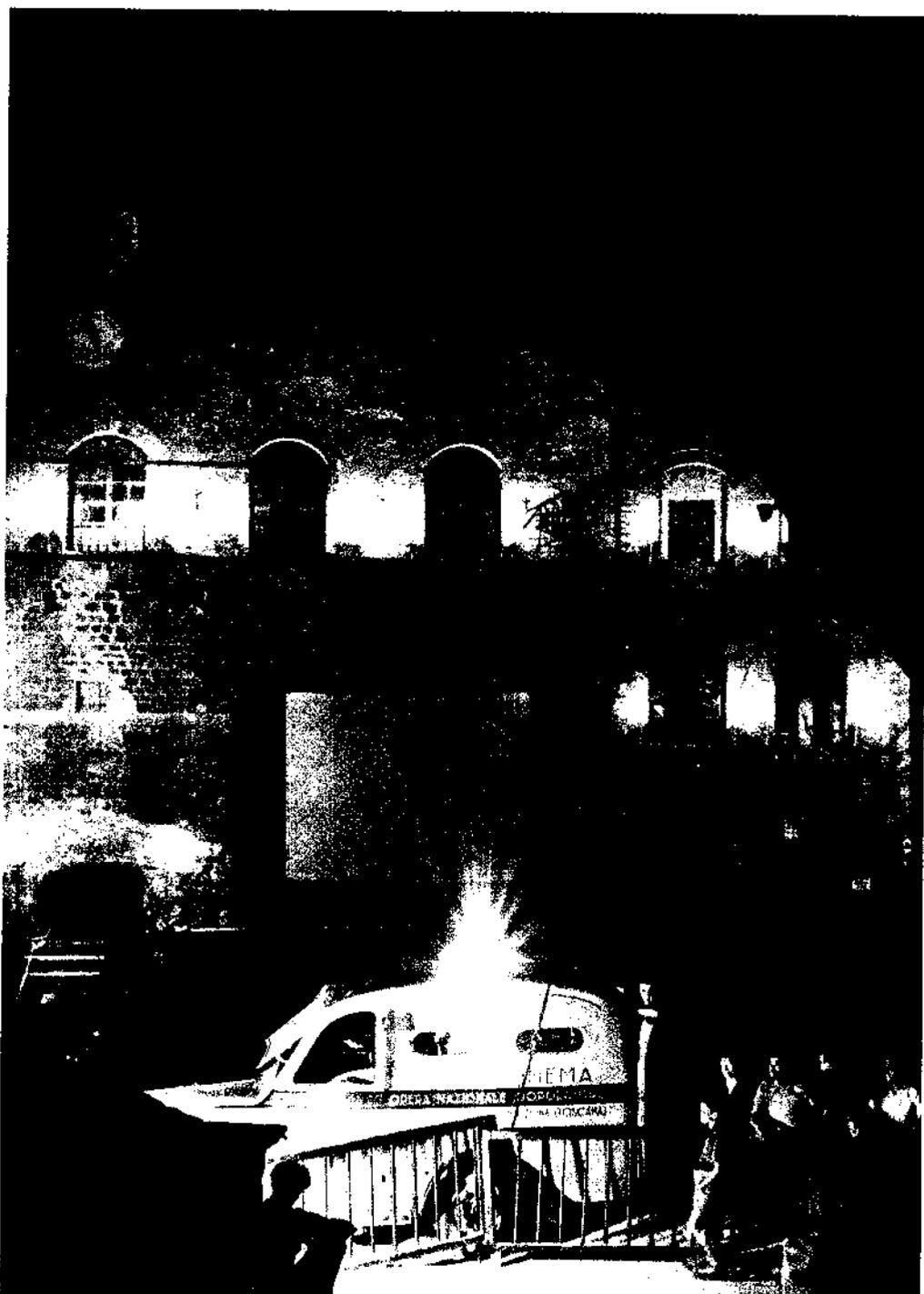
intelligente di quanto non credano i produttori o gli stessi registi: e su questo con verrà ritornare.

Nel secondo caso, quello in cui il regista non ha altri mezzi a sua disposizione per esprimere determinati stati d'animo, ecco apparire evidente l'artificialità e la falsità del sistema impiegato. Ad una espressione naturale e reale, aderente alla vicenda ed alla forma visiva che essa ha assunto, se ne sostituisce una esclusivamente meccanica, dovuta non a qualità estetiche della invenzione ma a qualità tecniche della macchina da presa. È il caso di John Ford e del suo film TRADITORE. Il regista non ha trovato nella sua fantasia, non è stato capace di 'inventare' un episodio, un fatto, un avvenimento di qualsiasi genere, che manifestasse l'apparizione del rimorso nell'animo del protagonista: e s'è buttato all'imbraga, ha preso della roba fatta e usata e se ne è avvalso. Vedete invece quan-

do ha voluto esprimere l'ossessione della ricompensa che segue Mc Laeglen: quel manifesto che ad ogni momento (troppo, esageratamente troppo, con compiaciuta insistenza) il vento gli caccia tra le gambe, è una 'invenzione': le sovraimpressioni sonore e visive sono soltanto un mediocrissimo artificio.

Quindi, nei due casi, o pleonasma o mezzuccio, le sovraimpressioni e le voci d'oltretomba, sono più che superflue, dannose. Interrompono la espressione umana del personaggio, introducono nel film un elemento forzato e falso, creano una retorica che contribuisce a rallentare la già difficile marcia verso la integrale conquista del piano artistico da parte della cinematografia.

Il 'morto che parla' e la 'apparizione' sono relegati in soffitta dalla letteratura: che la cinematografia si regoli in conseguenza. JACOPO COMIN



Una fra le più interessanti iniziative dell'Opera Nazionale Dopolavoro è quella dei Carri Radio-Cinema, che giungono a portare due ore di sana e lieta ricreazione fino nelle più lontane borgate d'Italia. Sono migliaia e migliaia di chilometri che questi Carri compiono per far sentire alle popolazioni rurali, il meno possibile, la loro lontananza dai grandi paesi abitati. Ecco la caratteristica documentazione fotografica di uno spettacolo dato da uno dei più attivi Cinema ambulanti dell'O.N.D., quello dell'Ispektorato Superiore della VIII Zona che durante la stagione estiva dell'anno XIV ha effettuato oltre 100 rappresentazioni all'aperto percorrendo circa 6.000 chilometri.

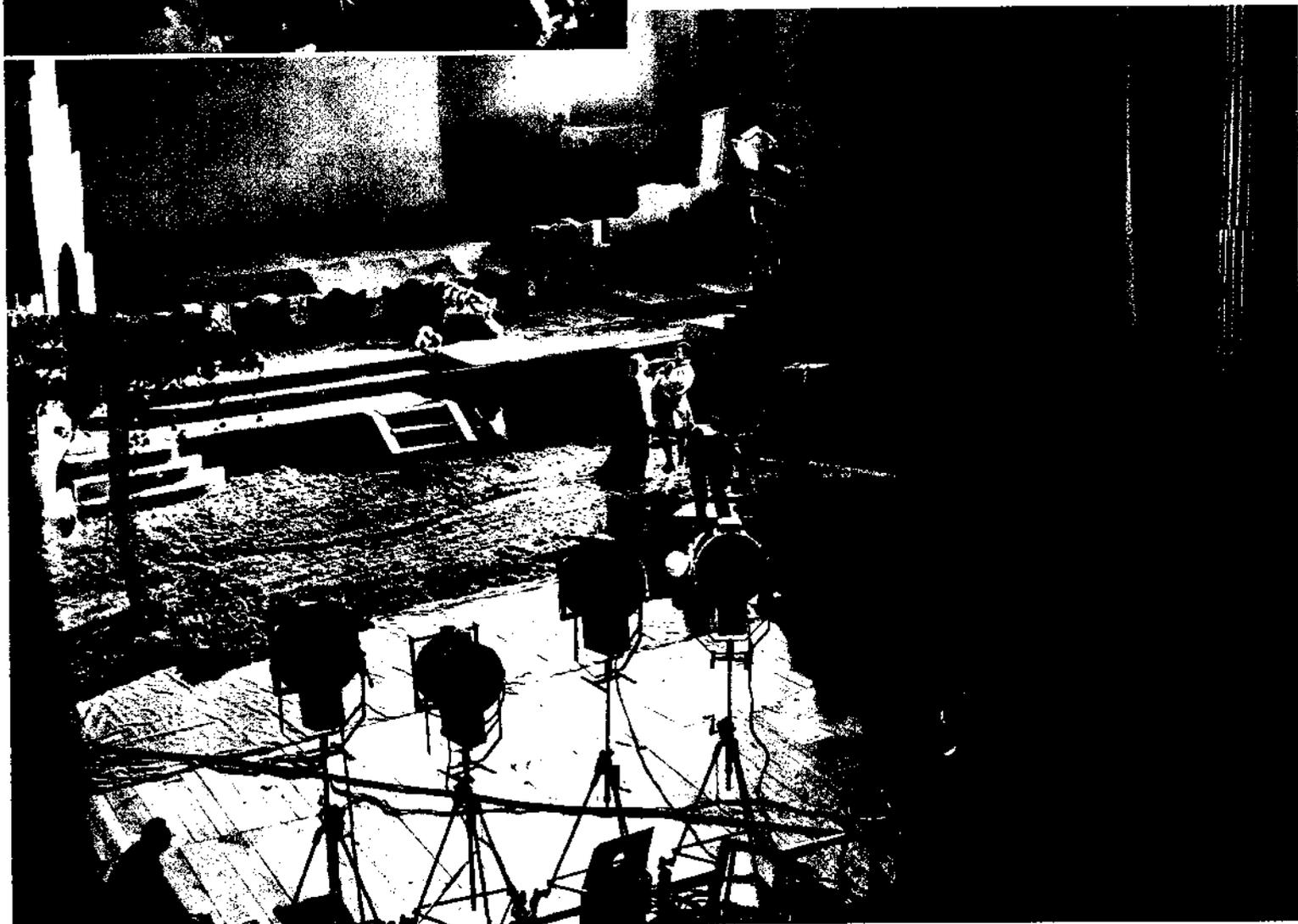
"REGINA DELLA SCALA" ALLA SCALA



Due fotografie di lavorazione del nuovo film dell' 'Aprilia', tratto da un soggetto di Raffele Calzini. Un notissimo regista teatrale, Guido Salvini, ne ha assunto, in collaborazione col Mastrocinque, la direzione artistica: passaggio dal palcoscenico al teatro di posa che — salvo il caso illustre di Reinhardt — ha finora rarissimi precedenti (forse a compenso dell'esodo di troppi attori teatrali verso lo schermo). In ogni modo, quasi a non staccarsi del tutto e troppo all'improvviso dall'ambiente che è stato più 'suo' per tanti anni, il Salvini ha scelto una produzione che, da quell'ambiente, non lo allontana che per metà: molte parti del film, infatti, si svolgono al Teatro della Scala (quello *vero*, si badi, non ricostituito in studio). Particolarmente interessante una scena, che riproduce la 'prima' del *Nerone* di Mascagni diretto dall'autore: e per la quale — vero colmo di fedeltà storica — sono stati nominativamente invitati ad assistere, possibilmente con gli stessi abiti della prima volta, tutti coloro che parteciparono in effetto a quello spettacolo!

In alto, un ingegnoso e curioso sostituto del carrello-gru. Siamo in piazza della Scala, per un 'esterno', proprio nell'ora del maggior traffico cittadino. Per una ripresa in movimento dall'alto si è utilizzato, con ottimi risultati e minimo dispendio, un modernissimo elevatore dell'Azienda Elettrica delle Tramvie milanesi, di quelli che servono per impianti e riparazioni della rete. Come si vede, l'inconsueto spettacolo ha suscitato nella folla la più intensa e legittima curiosità.

In basso, una ripresa sul palcoscenico del grande teatro milanese: le lampade (a sinistra) sono postate; a destra, nella penombra, s'intravedono registi, operatori e macchina da presa appollaiati sopra un carrello montato su rotaie in discesa mercè un'apposita incastellatura. Il tenore Masini e Margherita Carosio cantano un brano dell'*Otello* sullo sfondo di una tipica scena di melodramma.



CONTROPROVE



IL CINEMA, avrebbe detto il vecchio Paolo Ferrari, è un'arte ruminativa. Con l'aria di non badare a spese, di scialare il nuovo, amministra invece avaramente, e conserva e riutilizza, tutte le situazioni in cui abbia riscontrato qualche capacità di 'funzionare'. La vecchia cinematografia italiana non ha avuto paura di replicar due volte il QUO VADIS?; due volte lo stesso regista Diamant-Berger ha realizzato I TRE MOSCHETTIERI, Greta Garbo è stata due volte ANNA KARENINA, il SONORO ha già avuto due SHOWBOAT, America e Germania di recente han gareggiato nel tradurre in film la vita di Johan August Suter, l' 'imperatore della California'. E sono esempi a caso, tolti dal sacco che ne rigurgita.

Mancanza di fantasia? No.

Prima di tutto il cinema ha diritto di considerare a breve scadenza superati i film dei quali, esaurito in pochi anni il ciclo commerciale, non rimane che un titolo. Non che il pubblico dimentichi: provatevi a citargli MA L'AMOR MIO NON MUORE!... O CABIRIA, e lo vedrete prontamente reagire, come al richiamo di una memoria ereditaria. Ma in realtà non ha serbato che immagini confuse e generiche, ricordi di ricordi: tanto è vero che, rimesso di fronte a quelle vecchie opere gloriose, non ha potuto esimersi da una certa compassione, tra divertita e vergognata, quale si proverebbe al rivedere le

1. **Alfredo, Alfredo, di questo cuore...** La vecchia cronaca della mundana dal gran cuore, riferita da Dumas figlio, portata alle più nude altezze umane dalla musica di Verdi, aveva per la prima volta cercato la misura della propria 'fotogenia' in una interpretazione di Sarah Bernhardt, rimasta famosa come insuccesso. Nel 1915 rivedeva i suoi ultimi aneliti ottocenteschi, incarnata da Hesperia (« forse un po' troppo prosperosa e decorativa per dover morire di tisia », giudicavano i cronisti) e poi da Francesca Bertini. Il lavoro che era stato pietra di paragone per le dominatrici della scena, lo ridiventava per quelle dello schermo. « Non fu per vedere la **Signora delle Camelie** che il pubblico accorse al Cinema, ma per gustare l'arte della Bertini, attraverso il personaggio di Margherita Gauthier. » Così le cronache.



2. **Libiamo, libiamo nei lieti calici...** Ma qu'è cronaca è appunto una delle grandi costanti sentimentali sopravvissute nella nostalgia delle masse novecentiste, anche se non è più di moda morire di 'mal sottile'. E, se le tarde rappresentazioni dello spirito ottocentesco (Hesperia, Bertini) avevano tentato di zammodernare il costume, il film francese di Yvonne Printemps (1925) cerca invece di rivivere illustrativamente quella nostalgia, con lo stesso gusto di 'stampa dell'epoca', che aveva presieduto ad una delle più recenti riesumazioni teatrali del dramma dumasiano, per opera di George Pitoëff.

3. **Di quell'amor, di quell'amor ch'è palpito...** Anche la Nazimova c'era passata (1921). Erano gli anni in cui il Novecento cominciava a darsi orgogliosamente il proprio nome, ed a vetarsi riconoscere nelle proprie caratteristiche nuove d'arte, di pensiero, di gusto. Il momento critico della lotta delle generazioni, della rivolta dei figli contro i padri. La modernità delle frange e degli ambienti, in questa **Camilla**, non è desiderio di aderire ai tempi, ma proposito polemico. Si erano da poco, ricordiamolo, concluse le discussioni sull'opportunità di recitare **Amleto** in marsina.



4. **Ed or contenta in questi ameni luoghi...** Controprova della diva, la Carbo vi era fatalmente predestinata. Attuale, sincera, esente da pregiudizi tradizionalistici, la versione americana assume l'epoca di quella cronaca tragica ed amorosa come puro vincolo di moda e di costume, per realizzarne poi le situazioni in immediato contatto con le esigenze sentimentali del pubblico d'oggi. Ecco Armando e Margherita liberati da ogni poesia di maniera e ricondotti al persuasivo denominatore di due giovani innamorati, contagiosamente belli, che fanno colazione all'aria aperta.



5. **L'amore d'Alfredo pur esso mi manca...** Ritroveremo la Carbo di *Romanzo*, diffusa in cerchie ancora più vaste dal prestigio di un personaggio più accreditato? Certo questa interpretazione risponderà ad una duplice richiesta: da un punto di vista



patetico e narrativo, che cosa sarà una *Signora delle Camelie* rifatta ad uso e secondo i canoni del 1936? Da un punto di vista umano, come riapparirà la Carbo, donna eminentemente nuova, nelle foggie e nella psicologia dell'eroina dell'altro ieri?

6. **Qui testimon vi chiamo ch'ora pagata io l'ho!...** Il vecchio film di Norma Talmadge non esitava ad affrontare in pieno la situazione melodrammatica, senza tuttavia la velleità di riassaporare sottilmente quel mondo. La fotografia dichiara senza ritegno che l'importante è la Talmadge nella parte di Margherita Gauthier. Gli altri personaggi sono schierati come dei figuranti d'opera.

7. Addio del passato bei sogni ridenti!... Meglio che mai, di fronte all'esempio che presentiamo, si misura la necessità, per il cinema, di tornare su temi già esplorati. La Talmadge fu certamente ai suoi tempi una diva, e ancora serena attraverso le fotografie un prestigio superiore. Ma il modo di visualizzare la situazione, quell'ingenuità immediata di una *Signora delle Camelie* che spira tra le camelie, ci autorizzano a concludere che oggi le stesse cose si saprebbero dire cinematograficamente con più intimità e con simbologia meno banale. E non ci si accusi per questo di creder meno alla vitalità artistica del cinema.



8. *Violetta, deh, pensateci!*... Appunto perché più capace di intimità, il cinema odierno può puntare su una vecchia carta il nome e l'arte d'una delle sue massime dive. E sentirsi più libero nel racconto, quanto più è sicuro di saperne rispettare e rievocare lo spirito. Non per niente la nuova *Signora delle Camelie* è stata affidata ad un maestro del genere, George Cukor, il regista di *Piccole Donne* e del *Copperfield*. Dove un sottile ma autentico aroma ottocentesco riusciva ad allitare, segreto e suggestivo, anche tra gli ingranaggi della grande macchina spettacolare.



10. Quella che oggi è Marlene al fianco di Charles Boyer, era più occasionalmente, nel 1928, Alice Terry al fianco di Ivan Petrovich. Sotto la guida di Ingram, ella aveva raggiunto alcune singolari riuscite in *Mare Nostrum*, interpretando una parte di spia. Ma dalla spia alla 'donna fatale', nei drammi cinematografici, il passo è molto breve. E la si assunse senz'altro nella figura della 'fatalità' più vistosa: l'incarnazione del demone che viene a tentar l'anacoreta.

9. Meno divulgato come favola che la *Signora delle Camelie*, ma altrettanto, e senza dubbio più grossolanamente popolare è il tema del *Giardino di Allah* che già nel 1928 aveva avuto una importante versione cinematografica per opera di Rex Ingram (il regista dei *Quattro Cavalieri dell'Apocalisse*, del *Prigioniero di Zenda*, di *Scaramouche*, di *Mare Nostrum*). Interpreti Alice Terry e Ivan Petrovich. Mentre Margherita Gauthier è la peccatrice redenta dall'amore e da una malattia romanticamente sentita come qualcosa di etereo e di sublime, qui una donna, irresponsabilmente fatale, fa del saggio un peccatore. In un caso simile, la materia Marlene s'imponesse. Perfino ci si domanderà se sia stata la qualità dell'attrice a suggerire la ripresa del soggetto, o non viceversa il soggetto a rendere obbligatoria una tale protagonista.





12. La 'costante' sentimentale che ha permesso di riprendere oggi il **Giardino di Allah** è quel terrore della donna come elemento di catastrofe che, nella società borghese e recente, si è identificato col dramma del padre di famiglia strappato ai suoi doveri e legami dal disordine di un amore illecito. Ricordiamo che i giornali di ieri dedicavano ampiamente le loro cronache ai cassieri che si rovinavano per l'anziante. Spesso il cinema specula ancora, e con pretezza, su questi residui del sentimento borghese. E **Il Giardino di Allah** esalta appunto quel tipo di dramma, sublimando la figura del padre di famiglia in quella più essenziale e simbolica del santo. Del monaco, del trappista che — per inganno, per la sua stessa ingenua pietà — raccoglie la donna che lo indurrà a calpestare i suoi voti.

13. Nell'antica agiografia, era quella la storia delle tentazioni che insidiavano gli eremiti e gli stiliti della Tebaide. Nella letteratura a noi vicina (a parte Flaubert e **La tentazione di Sant'Antonio**, a parte il giuoco di Anatole France in **Thaïs**), essa ha suggerito, per esempio, a Leone Tolstoj la motivazione spirituale di **Padre Sergio**. A suo modo, **Il Giardino di Allah** rielabora quella storia, chiedendo più o meno esplicitamente autorità e forza persuasiva al ricordo ascetico e religioso dei deserti della Tebaide. 'Giardino di Allah' è per gli Arabi il deserto: il deserto a cui può accedere solo la gente di fede, perchè Dio vi fa sentire le sue collere e vi esercita le sue punizioni.

14. Certo **Il Giardino di Allah**, sfruttato come controprova di Marlene (o viceversa) fornisce dei curiosi elementi di giudizio circa il destino di questa diva. Intanto ella non rappresenta l'unica ragione del ritorno al vecchio soggetto: ricco degli spunti paesistici e crematici più banalmente graditi (deserto, oasi, costumi esotici), esso si prestava altrettanto bene per una controprova del film a colori. In secondo luogo, si conclude che la Dietrich non viene mai messa, come la Carbo, a confronto con le più grandi ed illustri interpretazioni, nè con le eroine più familiari alla massa, e quindi più facilmente giudicabili. Eccettuata l'**Imperatrice Rossa**, in cui poteva subire paragoni più o meno celebri (dalla Dugover, per esempio, alla Bergner), per lei sono sempre stati escogitati dei 'casi' piuttosto speciosi. Forse perchè il fenomeno 'diva' è in lei tanto soverchiante, da far dimenticare, o tenere in sottordine, perfino le versatili possibilità dell'attrice.

11. Sotto la specie della donna che attraversa, incoscia, la strada dell'uomo per travolgerlo alla perdizione, Marlene — che forse, quanto a 'fatalità', non ha più nulla da rivelare — ci offre un'ultima variante della sua maschera. Un momento di 'fatalità' senz'incubo nè peso carnale di tristezza. L'aspetto di candore e di sorriso che ha l'apparizione femminile, allorchè è mandata a sconvolgere le vite.

E sarà forse l'unico angolo, sotto cui Bolaslawski avrà tentato di parzialmente rinnovare Marlene. Non egli certo era l'artista abbastanza autonomo da saper riprendere per conto proprio il tentativo egoistico e personale con cui Lubitsch, in **Desiderio**, aveva giocato a spezzare il vecchio calco della diva. Se, a giudicare dal soggetto, la donna fatale torna in pieno, a giudicare dalle fotografie ritornano in pieno anche alcuni motivi di illuminazione e di decorazione cari a Sternberg.



PER SENTIR CHIARO AL CINEMA



Correzione acustica delle sale di proiezione. - Prima di applicare il rivestimento di materiale assorbente le pareti vengono preparate in modo speciale.

QUANDO si dice acustica di un teatro si intende parlare di tutti gli elementi che influiscono sulla diffusione del suono nell'ambito del locale. La fisica insegna che il suono è il risultato di una serie di compressioni e depressioni dell'aria che, generate dalla sorgente sonora, si diffondono sfericamente nell'atmosfera, con una velocità che si misura in 330 metri il secondo. Nell'immensità dello spazio le onde sonore possono propagarsi liberamente affievolendosi gradatamente fino ad estinguersi; ma nel nostro mondo sensibile esse incontrano una serie di ostacoli, che possono essere costituiti tanto da un bosco quanto dagli edifici delimitanti una piazza. Portando il fenomeno in un ambiente più ristretto, cioè nel piccolo spazio chiuso di una sala cinematografica, il suono, a breve distanza dalla sua sorgente, urta contro ostacoli come le pareti del teatro, i parapetti delle balconate, le poltrone, le persone stesse degli spettatori, che lo riflettono con maggiore o minor forza, a seconda della loro natura. Vale a dire che, dipendendo l'intensità dell'onda sonora riflessa dalla permeabilità e dall'elasticità dei corpi che si oppongono alla sua propagazione, lo studio di tali proprietà è quello che ha dato ori-

gine alla scienza acustica applicata di cui oggi ci si vale molto per l'allestimento dei teatri e dei cinematografi.

L'onda sonora riflessa, che ritorna all'uditore non più tardi di un decimo di secondo dell'onda diretta, si sovrappone praticamente ad essa e ne accresce l'intensità, mentre al contrario l'onda riflessa, che arriva all'orecchio con un ritardo superiore ad un decimo di secondo rispetto all'onda diretta (ad esempio, da una superficie situata a più di 34 metri), non si sovrappone più ad essa, dando luogo a un effetto di eco.

Nelle sale disturbate da tale fenomeno la trasmissione della parola diviene difficile problema. Si può ovviare all'inconveniente rivestendo la sala di materiali che abbiano il potere di assorbire i suoni; ma anche qui è questione di misura che si

impone, perchè una certa « risonanza », data dal fatto che l'orecchio percepisce più volte lo stesso suono per mezzo delle onde riflesse, rende assai gradevole la riproduzione della musica. Non conviene eliminare totalmente l'effetto della risonanza, sia pure per ottenere una riproduzione nitida e precisa della parola, poichè perderebbero ro-

tondità e sonorità le note musicali; ma è opportuno, piuttosto, cercare di ogni sala la durata di riverbero più favorevole, in modo che la musica sia ancora gradevole all'udito e nello stesso tempo si percepisca chiaramente il parlato.

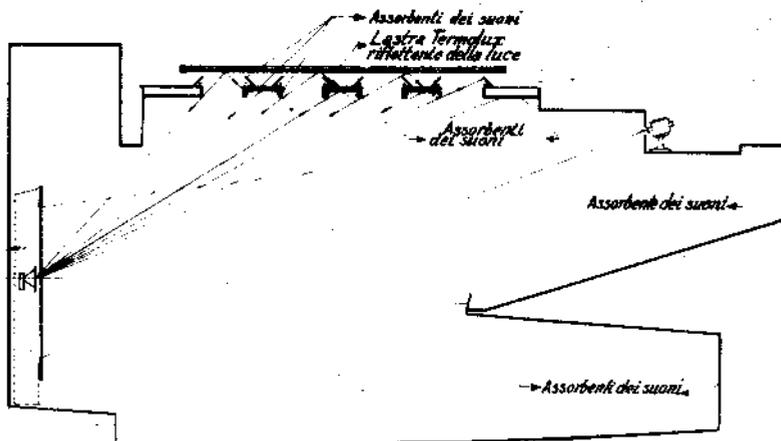
La parola, infatti, si propaga per onde succedentesi l'una dietro l'altra a brevissimi intervalli, cosicchè si può dare, nei casi di riverbero eccessivo, che l'orecchio venga colpito contemporaneamente da un'onda riflessa e da un'onda diretta emesse in due momenti diversi. Sufficiente, ciò, perchè il parlato divenga incomprendibile. D'altra parte, se il riverbero fosse troppo debole (nel qual caso il suono non sarebbe più rinforzato dalle onde riflesse) bisognerebbe ricorrere a potenze di amplificazione delle quali generalmente non si dispone. Ogni sala deve avere, dunque, il suo punto d'equilibrio, per il quale parola e musica si possano riprodurre intelligibilmente e armoniosamente.

Cubatura del locale metri cubi	Durata del giusto riverbero in secondi	
	sala mezza piena	sala piena
300	0,9 - 1,2	0,6 - 0,8
700	1,0 - 1,3	0,8 - 1,1
1500	1,2 - 1,5	0,9 - 1,3
3000	1,5 - 1,8	1,2 - 1,5
6000	1,8 - 2,0	1,4 - 1,7
12000	2,1 - 2,3	1,7 - 2,0
18000	2,3 - 2,6	1,8 - 2,2
25000	2,5 - 2,8	1,9 - 2,3
30000	2,6 - 2,9	2,1 - 2,5

La nostra tabella, dovuta al dott. Michel, indica i valori di riverbero più favorevoli per sale di diversa capacità tenendo conto dell'assorbimento delle onde sonore dovuto alla presenza di spettatori.

Se i valori di riverbero, che si possono misurare facilmente con un fischietto e un cronometro, superano quelli indicati nella tabella, il parlato diviene meno intelligibile.

Il suono, urtando una superficie qualsiasi, deve essere completamente assorbito op-



Velario luminoso e assorbente realizzato per le sale cinematografiche ad evitare le dannose riflessioni secondarie prodotte dall'impiego di sole lastre di vetro.



Anche fra le pareti laterali, immediatamente vicino allo schermo, possono determinarsi riflessioni dannose alle onde sonore. Perciò esse vengono rivestite con pannelli di materiale assorbente che si presta anche a scopi decorativi.

pure riflesso così affievolito da lasciare una netta prevalenza di intensità all'onda diretta, la quale, come regola fondamentale, deve colpire l'orecchio molto più fortemente dell'onda riflessa. Bisogna perciò rivestire di materie assorbenti tutto ciò che, potendo essere investito dal suono, lo può rifrangere: le pareti, i parapetti delle balconate, le sode, il pavimento stesso. La tabella che segue indica la capacità di assorbimento dei vari materiali per ogni metro quadrato di superficie. Le cifre rappresentano il rapporto tra la facoltà di assorbimento di ciascuna materia e quella campione costituita da un'apertura di egual superficie che schiuda sull'aria libera (frequenza di misura 512 Hertz).

Cemento	0,015
Mussolina	0,019
Muratura a malta	0,025
Linoleum su pavimento duro	0,030
Muratura comune	0,032
Crêtonne	0,15
Tappeti di cocco	0,17
Tappeti di lana	0,20
Coltrinaggi	0,23
Apertura del palcoscenico	0,25 - 0,40
Piastre acustiche (Celotex, Celbes, Eraclit, ecc.)	0,25 - 0,70

Dalla tabella si può vedere che non si deve fare molto conto sulle stoffe leggere e che soltanto i coltrinaggi di un certo spessore e peso (i tappeti) possono assorbire i suoni in misura sensibile. Salvo poche eccezioni, il potere di assorbimento delle varie materie non è costante alle varie frequenze, poichè è provato che i toni alti vengono assorbiti molto meglio dei toni bassi.

In genere, per ottenere dalle sale cinematografiche una buona acustica, valgono le seguenti regole fondamentali:

1) Rivestire di materie assorbenti tutte le superfici esposte alle onde sonore (in modo speciale, i parapetti delle balconate con forte sporgenza nella sala, i muri di

fondo della sala e i muri laterali verso il fondo;

2) Le sale lunghe e strette non favoriscono una buona acustica, poichè le due pareti laterali, dato che sono parallele, si rinviano il suono. Basta per migliorare l'acustica, rivestire una delle pareti di una materia assorbente (Celotex, Celbes, Eraclit, ecc.) oppure proteggerla con panneggi spessi o velluti;

3) Le sale larghe e poco profonde, dove i muri laterali siano

sensibilmente distanti l'uno dall'altro e non paralleli, godono in genere di ottime condizioni acustiche. L'ideale sarebbe una sala la cui larghezza vada crescendo verso il fondo;

4) Non è sempre necessario rivestire il soffitto, poichè la superficie opposta, cioè il pavimento, è sufficientemente protetta dalle seggiole, specie se imbottite, e dagli spettatori. Un soffitto parabolico, purchè non troppo elevato (non più di 7 metri), rinforza il suono riflettendolo verso il basso, ossia verso gli spettatori;

5) Tra la platea e la balconata deve correre uno spazio sufficiente perchè le onde sonore possano liberamente giungere sino al fondo della sala. Nel caso contrario, la potenza del suono decresce rapidamente, sotto la balconata, andando verso il fondo della sala;

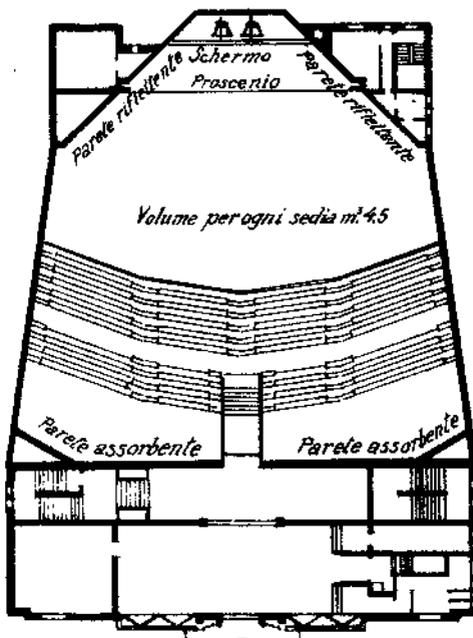
6) I palchi con apertura stretta e soffitto alto devono essere evitati poichè darebbero luogo a effetti di risonanza. Se esistono, bisogna ricorrere all'impiego delle materie assorbenti per eliminare la risonanza;

7) È bene che il soffitto delle balconate gradatamente si innalzi verso il centro della sala affinchè le onde sonore ne vengano riflesse verso il basso: condizione necessaria perchè il suono non subisca una serie di rinvii fra due superfici parallele;

8) Gli altoparlanti vanno rivolti, ovviamente, verso gli spettatori;

9) Disporre sul palcoscenico, dietro gli altoparlanti, rivestimenti spessi, di sicuro effetto assorbente; altrimenti le onde sonore che si propagano anche verso il retro degli altoparlanti, troverebbero delle risonanze favorite dalle pareti di fondo della scena e dal boccascena stesso.

10) Non collocare casse nè armadi dietro gli altoparlanti: certi toni, sebbene possano risultare rinforzati, risuonerebbero cupamente.



Pianta tipo per un Cinema.



Un Cinema di Chicago. Tutte le pareti e il soffitto sono tappezzati di materiale acusticamente assorbente. Si evitano così completamente i dannosi effetti delle riflessioni del suono specialmente nel soffitto leggermente incurvato e sulla sporgenza della cabina di proiezione.

VITTORIANO SORANI

LA CINEMATOGRAFIA UNGHERESE

DEI PICCOLI Paesi d'Europa che hanno una propria produzione cinematografica, quella dell'Ungheria è la più interessante. Il fatto che una Nazione senza grandi possibilità di sfruttamento nell'interno, possieda tuttavia una notevole industria cinematografica, dovrebbe esser motivo sufficiente per attirare l'attenzione. Oltre ai problemi generali e basilari del film parlato, troviamo nella produzione cinematografica ungherese, dei segni tipicamente magiari.

I modesti inizi del film parlato ungherese risalgono al 1933. Era ancora il tempo in cui anche nei Paesi filmistici d'avanguardia erano in corso grandi discussioni sul film sonoro, ed anche il film ungherese seguiva la incerta via della nuova forma d'arte. L'anno cinematografico 1934-35 ha già prodotto film ragguardevoli, anche se il loro numero si limitava a 13. Ma l'ascesa era incominciata e nella stagione cinematografica 1935-36 già 22 film di produzione nazionale hanno visto a Budapest la loro prima rappresentazione. Questa tendenza ascendente ha continuato a svilupparsi e nell'annata cinematografica 1936-37 il numero già raggiunto verrà ancora superato, giacché appunto attualmente diventano efficaci quei fattori propulsivi che partono dallo Stato nell'interesse del film ungherese.

Il film, quale industria dell'economia privata, è sottoposto alle norme economiche fondamentali dell'investimento del capitale e del suo rendimento. Considerazioni commerciali valgono in maggior misura per la produzione nazionale, che ha relativamente limiti ristretti. Il film sonoro ungherese fu destinato nei primi anni soltanto al mercato interno, per un campo che conta solamente 9 milioni di abitanti e che dispone di poco più di 400 sale cinematografiche. Oggi però anche l'estero offre un sicuro campo di collocamento dei film di lingua ungherese, paesi aventi minoranze magiare (sebbene si facciano grandi difficoltà all'introduzione di film ungheresi), inoltre l'America, la Polonia, l'Olanda e gli Stati successori dell'ex Monarchia austro-ungarica. Anche in Italia sono stati visionati alcuni film ungheresi ed ora sarà la volta per la Germania, quantunque quest'ultima sia già ricca di film propri. La lingua magiara non appartiene né al gruppo linguistico latino, né a quello anglo-sassone né a quello slavo. E quindi da attribuirsi alla qualità filmistica se, ciò nonostante, i film ungheresi penetrano all'estero.

La nascita di nuovi film e lo sviluppo dell'intera produzione filmistica ungherese era stato lasciato sempre, e lo è tuttora, esclusivamente all'iniziativa privata. Ai circoli governativi competenti è riuscito ottimamente, mediante opportuni contributi e prudenti misure, di spianare la via all'industria filmistica nazionale. Recentemente ai film che si dimostrano particolarmente meritevoli dal punto di vista culturale e nazionale, si concedono anche premi sup-

Nel giorno stesso in cui il Reggente Horthy viene in Italia a cementarsi solennemente — con l'omaggio reso al Re Imperatore ed al Duca — la costruttiva amicizia italo-magiara, 'Cinema' documenta i suoi lettori sulla giovane e già validissima industria filmistica ungherese.



plementari accordando un maggior numero di « certificati » di quello ordinariamente stabilito. Questi appoggi governativi hanno aumentato lo zelo produttivo ed è anche aumentato l'investimento capitalistico. Lo sviluppo della produzione filmistica ungherese fu così rapida che gli Studi Cinematografici HUNNIA dovettero essere ingranditi, così che con i loro novissimi e modernissimi impianti posseggono oggi una capacità produttiva annuale di 50 film a lungo metraggio.

Da quanto s'è detto rileviamo alcune analogie fra la situazione filmistica ungherese e quella italiana: il crescente incremento della produzione nazionale, l'interessamento statale, la questione della diffusione all'estero, ecc. Vi è però una grande differenza, l'estensione del mercato interno, che è un sicuro sbocco per l'industria nazionale, vale a dire una popolazione cinque volte più grande ed un numero di cinematografi 12 volte maggiore. Da queste cifre comparative si possono dedurre senz'altro anche le grandi possibilità di sviluppo e lo splendido avvenire dell'industria filmistica italiana. L'industria filmistica ungherese, nel suo ambito, relativamente ristretto, ha già raggiunto un alto grado di sviluppo; dunque quali grandiose prospettive si presentano per la grande Italia nei riguardi della sua produzione filmistica nazionale! Il film ungherese nel corso della sua esistenza ha subito alcuni cambiamenti. All'inizio esso era tanto fortemente influenzato dal teatro da potersi avvicinare soltanto gradatamente all'essenza propria del film, sia come trama che come forma. L'influenza del teatro sui film era ancora molto notevole tre anni fa.

Infine il film si è emancipato dal palcoscenico e la nuova produzione si presenta già con soggetti originali e con una rappresentazione sempre più filmistica nel giusto senso. Il fenomeno internazionale di ridurre in film lavori teatrali di grande successo e romanzi popolari, ha preso anche i produttori ungheresi. Le migliori opere della letteratura ungherese sono comparse sullo schermo. Furono però creati anche dei film basati principalmente sull'arte scenica delle stelle ungheresi e quindi tali da incontrare il favore del pubblico. Ora però gli sforzi sono diretti al film artistico nel senso del vero cinematografo e si scorgono già nella nuova produzione soggetti di interesse internazionale. Alla commedia musicale e all'operetta si sono aggiunti i drammi a soggetto più serio e poi anche film nei quali si rispecchia la vita quotidiana attuale.

I film che riproducono l'ambiente e la cultura magiari sono quelli che hanno un carattere tipicamente ungherese. Mediante questi film veniamo trasportati in un paese originale, nel quale i costumi popolari, le vecchie abitudini agiscono come rappresentazioni di un mondo favoloso e multicolore.



Qui il film si trova nel suo migliore elemento, le più belle immagini scorrono davanti ai nostri occhi, sono raccontati in figure in tutta la loro piena efficacia visiva. La vita e l'anima del popolo magiaro acquistano corpo, i tipi caratteristici del paese e lo spirito della provincia vengono presi come soggetti filmistici.

Anche la musica nazionale porta a ciò un contributo notevole. La csardas, le canzoni popolari, la musica zingaresca e le composizioni moderne con motivi magiari partecipano anch'esse assieme all'ambiente, alle persone e alla speciale atmosfera, alle caratteristiche originali del film ungherese.

Nel successo artistico hanno una parte significativa i rappresentanti dell'arte teatrale. È interessante far presente che quasi tutti i grandi attori della scena ungherese sono anche gli artisti festeggiati del film magiaro. Il teatro ungherese dispone di molti attori di grande stile; il film ha tratto profitto da esimi attori come Giulio Csontos, Eugenio Törzs, Francesco Kiss, Giulio Kabos, Paolo Javor, Colomano Roszahegyi, Teodoro Uray, Gabriele Rajany, Antonio Pager e Emerigo Raday. Sono tutti attori del Teatro Reale Nazionale e di altre ragguardevoli scene di Budapest. Le artiste Irene Agay, Mici Erdelyi, Elma Bulla, Ella Gombaszögi, Maria Lazar, Zita Perozel, Ida Turai formano il cerchio delle attrici che rivestono le parti principali in quasi tutti i film ungheresi.

La produzione magiara copre solo circa il 10 % del fabbisogno delle sale di proiezione. Anche in Ungheria domina il film americano, non già perchè la passione per questa importazione sia eccessivamente grande, ma perchè la strapotenza dell'industria americana si è fortemente affermata anche in questo paese. È istruttivo apprendere da dove proviene la programmazione dei cinematografi ungheresi. Nella stagione filmistica 1935-36 la cifra dei film visionati fu di 235, dei quali 22 ungheresi. 111 vengono dall'America, 48 sono tedeschi, 17 austriaci, 15 inglesi, 14 francesi, 2 italiani e 6 di altri paesi, come la Polonia, la Svizzera, ecc. I film stranieri vengono quasi tutti programmati nella lingua originale, provvisti di sottotitoli, e solo una minimissima parte viene doppiata. Alcuni film stranieri quali ad esempio ESTAS, ACCADDE UNA NOTTE, MAZURKA TRAGICA ed anche alcuni altri hanno avuto un grandissimo successo, giacchè il pubblico magiaro è portato per i film stranieri di qualità.

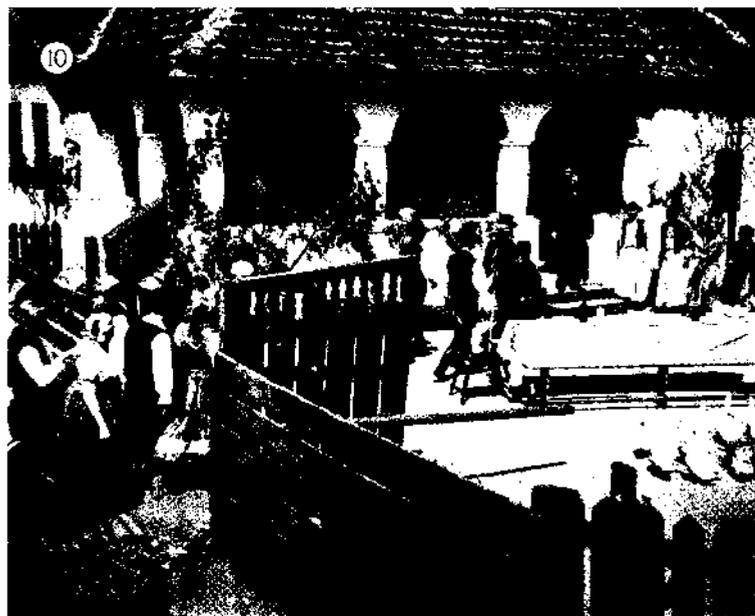
Lo sviluppo del film ungherese continuerà anche in avvenire. La quota 10 % della produzione nazionale sul fabbisogno totale del Paese verrà gradatamente aumentata e verranno anche acquistati nuovi sbocchi. Le autorità consentono la programmazione di



film stranieri solo se viene anche programmato un numero relativamente corrispondente di film magiari.

Le fotografie che presentiamo ci danno una idea dell'ambiente, delle figure e degli artisti del film magiaro di recentissima produzione. La fig. 1 raffigura le fattezze della popolarissima 'ingenua' e graziosa prima attrice Irene Agay assieme al brillante amoroso Paolo Javor. Nella fot. 2 si vede Mici Erdelyi, la quale ricopre i ruoli da ballerina, da comica, serii ed allegri, con grande abilità. Questi sono gli attori principali del film AMORE DI USSARI che è una commedia musicale, e che si svolge nell'ambiente di una caserma ungherese. Giulio Csontos (fig. 3) e Francesco Kiss (fig. 4) sono grandi caratteristi; e Maria Lazar (fig. 5) una travolgente artista del ruolo drammatico. Nel moderno dramma sociale L'UOMO SOTTO IL PONTE essi recitano efficacemente un soggetto d'attualità. Gli stessi Giulio Csontos e Francesco Kiss compaiono (fig. 6) nel film PULEDRO GIALLO, di purissimo carattere magiaro. La sposa di una famiglia contadinesca agiata è impersonata (fig. 7) da Giulia Komar; e il rapimento del puledro (fig. 8) è il motivo conduttore di tutta la trama. La fig. 9 mostra una scena di bisboccia dei temuti ladri di cavalli della pianura ungherese, così come ne esistevano ancora cento anni fa e la figura 10 ci fa vedere la famiglia contadinesca che, in attesa degli ospiti per le nozze, già da giorni si prepara a dare un gran pranzo per il giorno del matrimonio della figlia: degno esempio della ben nota ospitalità magiara.

DESIDERIO HOLITSCHER



Chenal di fronte a Pirandello



IN UN PRIMO tempo alcuni documentari sulla vita di Parigi; subito dopo LA RUE SANS NOM, DELITTO E CASTIGO, GLI AMMUTINATI DELL'ELSINORE: ecco brevemente le tappe della vita di regista di Pierre Chenal. Ciò che ha preceduto non ha interesse: ch'egli sia stato studente di chimica, come e perchè abbia abbandonato gli studi, come più tardi abbia disegnato caricature sui giornali, non riguarda che lui stesso. Più interessante dichiarar subito

quali sono i suoi gusti, le sue simpatie, le sue preferenze, come punti di orientamento per chi volesse meglio conoscerlo. Ma egli non segue canoni estetici, nè fa parte di cenacoli intellettuali; ha degli impulsi, delle ribellioni, degli amori. Così per esempio egli dichiara candidamente la sua forte attrazione per l'opera pittorica di un Breughel o di un Bosch; come egualmente confessa la sua venerazione per Rabelais, Dostojewsky, Stendhal; o anche la fiducia in scrittori contemporanei quali Céline, i surrealisti, ecc. Per anni Chenal ha portato in fondo alle sue tasche qualche volume di Dostojewsky senza pensare certo che da questo autore avrebbe tratto ispirazione per un film. Ma è certo che senza un così lungo silenzioso amore, quel film non sarebbe stato quello che è stato.

L'aver assistito per sera e sera alle rappresentazioni dei drammi di Pirandello, l'aver anzi assolto all'umile compito di disegnare e dipingere come un qualunque operaio i fondali e le quinte di un suo lavoro, gli ha servito a conoscere e sentire questo scrittore come forse a pochi altri è accaduto.

Messosi di fronte al grande romanzo di Pirandello (e con quanta ansia e soddisfazione è inutile dirlo) Chenal doveva cercare di rendere evidente il dramma morale di un personaggio che, privo improvvisamente di esistenza giuridica, è praticamente come se fosse morto, è un 'cadavere vivente'. Ora, ciò che nel romanzo era ottenuto attraverso una narrazione in forma autobiografica la quale permetteva all'autore di seguire il suo personaggio con sviluppi spesso indiretti ed ellittici, nella sceneggiatura del film doveva risultare direttamente determinato da azioni reali, conseguenti, successive.

Il cinema, a somiglianza del teatro ha necessità e limiti rigorosi e incombenti a cui sfugge la letteratura, dove in un certo senso le categorie di spazio e di tempo non esistono. Chenal ha per così dire anticipato idealmente nel film quelli che sono in Pirandello i risultati delle successive esperienze teatrali. Ha cercato di drammatizzare la vicenda ponendola altresì in termini più umani, realistici, plausibili, secondo appunto le esigenze del cinematografo. Laddove nel romanzo un ragionamento, una risoluzione strettamente morali e filosofiche eran sufficienti a giustificare l'azione, nel film occorreano situazioni, dati di fatto, passaggi, atti a illuminare efficacemente e cinematograficamente lo sviluppo della vicenda. Senza dubbio, Pierre Chenal mercè la collaborazione dei signori Stangel Galacrou e Vitrac oltre a quella preziosissima dello stesso Pirandello, ha superato le difficoltà. Il personaggio di Pascal non è più quegli che dopo varie intense esperienze si rinchiude nella biblioteca del paese a nar-

rare i casi straordinari della sua vita, per trarne il significato universale e profondo, ma è un uomo che a volta a volta è colto nel suo passivo soccombere dinanzi a una realtà più forte di lui: il che è narrato attraverso gli incontri casuali e fatali con i più strani personaggi, ognuno dei quali lo influenza, lo determina, lo spinge in direzioni impensate. Qui, in poche parole, Chenal ha chiesto ausilio alla dialettica amara di Pirandello: la dialettica, per intendersi, dei *Sei personaggi* e del *Casi è se vi pare*. Il protagonista è 'visto' diversamente a seconda dei vari personaggi in cui s'incontra. Lo schermo della sua coscienza riflette le varie impressioni subite: e Mattia Pascal agisce in conseguenza di esse: egli 'si costruisce' secondo il rapporto che lo lega con il mondo esteriore; e, anzi, 'diviene' quello che sembra essere a chi lo avvicina. Insomma, del puro pirandellismo applicato a un Pirandello avanti lettera; ma correggere Pirandello con Pirandello, non era la miglior maniera per onorare Pirandello stesso?

MARIO PANNUNZIO



Irma Gramatica e Nella Maria Bonora in una scena del "Fu Mattia Pascal".

Vita e miracoli della ragazza Joan



Dal prossimo film: *Troppo amore*.

JOAN CRAWFORD è nata a Sant'Antonio nel Texas, il 23 marzo. Quale? Un 23 marzo. Le biografie divulgate dalla pubblicità americana si astengono dal confessarlo. Che età biblica nasconde questo mistero? Si sa comunque che la Crawford, al secolo Lucille Le Sueur, debuttò in cinematografia all'età di diciott'anni e che il suo arrivo a Culver City data dal 1925. Il lettore faccia il conto da sé. In *GRAND HOTEL*, 1930, avrebbe dunque avuto ventitrè anni. Ma vicino alla Garbo ne dimostrava diciotto. Rimane dunque stabilito che la Crawford ha cinque anni di vantaggio sul calendario. Naturale quindi che nella sua vita privata e nelle cure della sua

persona faccia del suo meglio per non perdere un simile vantaggio. Appena rientrata in casa, dopo l'abituale carezza alla scimmietta e il solito sguardo alla famosa collezione di bambole, indossa i calzoncini da sole e una piccola blusa, e si butta a lunghe corse in bicicletta per le colline dei dintorni. Pratica il nuoto, gioca divinamente a tennis (ma non ha alcuna simpatia per il golf). Di recente ha vinto anche la sua paura per i cavalli e da allora, con tre lezioni settimanali, è diventata la più impeccabile delle amazzone. « Una cosa degna di esser fatta, è degna di essere ben fatta ». È il suo motto prediletto.



Il primo marito: Douglas Fairbanks Jr.



... e il secondo: Franchot Tone.

Joan Crawford pesa centodieci libbre. Pochine, forse, per una statura di cinque piedi e quattro pollici (circa un metro e settanta). Ma siamo di fronte ad una rivoluzionaria della bellezza. I suoi grandi occhi d'un bruno scuro sotto i foschi capelli rossi sorvegliano dall'alto la bocca più calamitosa e ardita che truccatori americani abbiano saputo fino ad oggi inventare. Basterebbe la svista di un minuto, o di qualche libbra, per distruggere l'armonia così sapientemente creata su di un'ossatura forse non abbastanza leggera.

Dopo la scoperta fattane da Harry Rapf, produttore della 'Metro Goldwyn', in una compagnia di riviste ove ella agiva come ballerina, il vero divinatori di Joan fu Adrian, il grande sarto di Hollywood. Il quale, prima ancora della grande ascesa della diva, dovendo un giorno disegnare per lei un modello, tracciò la sagoma che le prevedeva per il futuro. Cosa strana, la profezia si avverò. La Joan Crawford di oggi somiglia perfettamente a quei disegni di ieri.

Dicono che allo studio, tra una scena e l'altra, ella si rifugi nel suo camerino portatile, strenna di Natale regalatale da Douglas Fairbanks Jr. quando era ancora suo marito. E lì cosa credete che faccia? Non sogna altre grandezze, nè si abbandona ad una preziosa nevrosi; ma cuce, lavora a maglia. Naturalmente, siccome nella visuale dei suoi produttori Joan non deve essere una donna di eccezione, una volta, tanto per stare nella tradizione dell'americanata, fu sorpresa che ritagliava da una sequela di volumi le sue poesie preferite e le incollava su un albo di fabbricazione propria. Per essere più coerente col suo ruolo consueto di ragazza, la Crawford arriva al palcoscenico, prima ancora che allo schermo, da una tipica vita di ragazza americana, che si prepara rudemente a far carriera. Orfana di padre, ebbe un padrigno, Billie Cassin, proprietario di un teatro. Joan, che adorava questo padrigno, passò l'adolescenza tra le quinte, non risparmiandosi gli studi musicali e gli esercizi di danza. Frattanto andava a scuola: una scuola privata di Kansas City. Naturalmente la famiglia ostacolava la vocazione teatrale della fanciulla, finchè un giorno, per troncane le discussioni, ella prese il volo e si arruolò tra le *chorus girls* di una compagnia di provincia: « io vivo la mia vita ».

Per capire, al fondo di tutte le sue interpretazioni, il succo vero del personaggio Crawford, basta ripensare a *GRAND HOTEL*, dove il binomio Joan Greta si pronunciava in tutta la sua forza antitetica. Joan è precisamente il controaltare di Greta. L'etereo, il disincarnato, il sublime, magari con tutti i suoi luoghi comuni, non è per lei; donna al cento per cento, vive in prosa, coi piedi sulla terra: prendere o lasciare. È altrettanto vicina al mondo quotidiano di tutti, quanto Greta è librata sul sogno dei suoi adoratori. Dattilografa o grande borghese, donna perduta o amante, sconta con umana normalità gli alti e bassi dell'esistenza, senza che mai le siano concesse le grandi evasioni o conclusioni liriche, i grandi gesti della superdonna. La sua bellezza è il premio e la poesia dell'esistenza mediocre di cui ella incarna la vicenda.

Ma che cosa è quella bellezza? Un clamoroso, vittorioso successo dei produttori americani per rompere l'adorabile e infantile schema della pupattola bianca e rosa che era stato il loro primo prodotto (in serie) di esportazione femminile. E fu quella una manovra sensibile e intelligente: prendere un volto quasi comune e farne, con un truccaggio intrepido, il simbolo della bellezza irregolare, tutta espressione, vicina all'inquietudine moderna, capace di offrirsi come esempio incoraggiante a tutti i volti femminili meno favoriti da Dio.

Povera Joan! Con la forza ascensionale che tutte le democrazie, e in specie quella americana, conoscono, era arrivata di colpo ad una delle più grandi famiglie dell'aristocrazia cinematografica: sposa di Douglas Fairbanks Jr., e nuora della grande Mary! Ma il giovane Douglas era uno snob puro e volle beneficiare anche lui dello stesso impulso ascensionale: così si fece riprendere dal prestigio della vecchia madre patria e dal fascino di una raffinata attrice di prosa inglese, Gertrude Lawrence. E alla derelitta Joan non rimase che ritornare ai gusti più istintivi della propria classe: il 'signorino', bello e un po' fragile. Franchot Tone. Immaginate per un momento quali potrebbero essere le scelte amorose, per esempio, di una Marlene, e capirete meglio chi è Joan Crawford.

A. R. CADES



Da 'Troppo amata'.



La Commissione giudicatrice del Concorso tra gli iscritti ai Cine-Guf per un soggetto coloniale da realizzarsi in passo ridotto, Concorso bandito dalla rivista 'Cinema' nel fascicolo e, dopo accurato esame dei numerosi soggetti presentati, ha stabilito di classificare prima il soggetto:

IL CAMION di Arrigo Colombo
(Cine-Guf Roma), allievo del Centro Sper. di Cinemat.

come quello che nella semplicità della sua struttura — semplicità non scivera da un'intima commo- zione — e nella sua eloquente chiarezza narra- tiva meglio di tutti gli altri può prestarsi alla pratica realizzazione in passo ridotto, anche con i mezzi tecnici e finanziari — solitamente scar- si — di cui dispongono i cineamatori.

Per il secondo posto nella graduatoria — benchè il lavoro esuli, formalmente se non sostanzial- mente, dai termini indicati nel bando — la giuria ha fissato la sua attenzione sul soggetto

CASELLO 165 di Giannino Ratto
(Cine-Guf Roma), allievo del Centro Sper. di Cinemat.

nel quale si riscontra vivo e finissimo senso poe- tico di una grande ora storica, espresso con gran- de delicatezza di tocco in rapide ed efficaci im- magini visive. Anche questo soggetto, come quel- lo del Colombo, ha inoltre il merito di poter es- sere realizzato senza difficoltà con i normali mez- zi a disposizione dei cinedilettanti.

La Commissione crede poi di dover segnalare — in ordine di merito — altri quattro lavori, che dimostrano nei loro autori buona capacità d'i- deazione drammatica e notevole inclinazione al 'racconto' cinematografico:

1. Un'anima si trasforma di EMANUELE CARAC- CIOLO (Cine-Guf Napoli) allievo del Centro Sperimentale di Cinematografia;
2. La via del Sud di GUELFO LA MANNA (Cine- Guf Milano);
3. I due fronti di GIANFRANCO SAPONIERI (Cine- Guf Roma);
4. La strada dei giganti di ENOTRIO MASTROLO- NARDO (Cine-Guf Milano).

i quali lavori hanno però il difetto d'essere con- cepiti nei modi tipici e presupponendo le larghe disponibilità della produzione a passo normale.

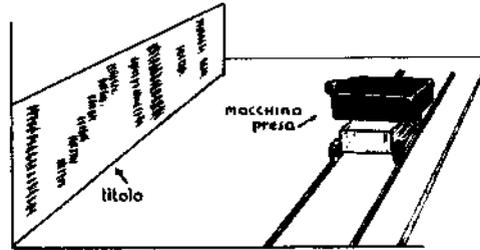
Non si insisterà mai abbastanza nel chiedere — a chi voglia dedicarsi al campo specialissimo del passo ridotto — una chiara visione dei confi- ni, non soltanto tecnici e materiali, ma anche e soprattutto spirituali, entro i quali dev'essere mantenuta l'idratazione; nonchè delle risorse tec- niche di cui si può effettivamente disporre, e che debbono di necessità riflettersi sull'ideazione me- desima.

La Commissione esprime finalmente il voto che i lavori prescelti — e specialmente i due primi — possano essere realizzati dai Cine-Guf, a dispo- sizione dei quali si trattengono per eventuali in- tese.

COME SI FANNO I TITOLI?

TUTTI sanno l'importanza che hanno i ti- toli in un film. Talora essi sono in diretto rapporto con l'azione scenica, e il regista deve adattarli in vere e proprie sequenze. In molti casi la plurimpressione risolve ogni problema, tuttavia è sempre utile co- noscere qualche espediente.

Per ottenere un titolo che giri su se stesso



a grande velocità e poi si fermi nella giu- sta direzione senza la minima oscillazione, basta fissare il titolo, ad es., su una bobina all'avvolgitore e filmare a macchina capo- volta il titolo fisso, poi farlo girare. (Se si riprende orizzontalmente, è più semplice ca- povolgere il titolo che non la macchina). Ancora con la macchina capovolta si può girare un titolo con lettere di carta leg- gera, quindi soffiarle via con forza. Si hanno così le lettere che arrivano alla rinfusa per disporsi poi in bell'ordine a for- mare le parole.

Per i titoli mobili, ad esempio carrellanti in alto, è opportuno costruire un carrello su rotaia, sul quale si fissa la macchina orizzontalmente (ved. fig.) in modo che scorra parallelamente al titolo.

Questo sistema sostituisce i cosiddetti 'tam- buri' che richiedono un impianto speciale, mentre il metodo di far scorrere il titolo è sconsigliabile per la difficoltà d'esecuzione. Il carrello serve inoltre per le carrellate sui titoli o anche su piccoli oggetti.

Un buon fondo mobile per i titoli sovrim- pressi si ottiene facendo 'passeggiare' la macchina da presa su delle pezze di stoffa o tappezzeria modernamente disegnate, avendo cura di sfocare leggermente. Ad es., regolando a 60 cm. filmare a 40.

La sfocatura, oltre a dare un carattere uni- forme ai più bizzarri disegni, non lascia vedere la trama del tessuto.

Per la ripresa dei titoli fissi è poi oppor- tuno collocarli negli chassis usati per gli apparecchi d'ingrandimento fotografici. Tali chassis si trovano in diversi formati (18x24, oppure 30x40, per titoli ripresi a 1 metro) e se sono regolati in precedenza hanno il vantaggio di centrare bene il ti- tolo e di escludere le puntine da disegno.

VIRGILIO SABEL
del Cine Guf Torino

TABELLA DI DIAFRAMMAZIONE PER FILM A PASSO RIDOTTO (16 fotogrammi al secondo) nei mesi di Novembre, Dicembre, Gennaio e Febbraio.

	Vedute panoramiche		Soggetti luo a 15 metri		Soggetti molto vicini all'apparecchio	
	ore 8-10 ore 16-19	dalle ore 10 alle ore 16	ore 8-10 ore 16-19	dalle ore 10 alle ore 16	ore 8-10 ore 16-19	dalle ore 10 alle ore 16
Sole molto brillante	5.6	8	3.5	5.6	2.8	3.5
Soggetti in pieno sole	3.5	5.6	2.8	3.5	2	2.8
Con sole velato	2.8	3.5	2	2.8	1.9	2
Nuvole leggere; ombre non troppo forti	2	2.8	1.9	2	1.5	1.9
Molto nuvoloso; ombre forti	1.9	2	1.5	1.9	—	1.5
Tempo piovoso; interni chia- rissimi	1.5	1.9	—	1.5	—	—

LE INDICAZIONI della tabella non possono avere, naturalmente, una precisione assoluta: esse forniscono solo gli elementi di massima indis- pensabili al cineasta dilettante ed a chi è spro- visto di 'posometro'.

Le cifre si riferiscono all'uso di pellicola pancro- matica. Impiegando pellicola supersensibile o su- perpancromatica si dovrebbe naturalmente adot- tare un diaframma inferiore (cioè quello avente un numero superiore al diaframma indicato). Qualora non si possa usare un diaframma inle-

riore a quello indicato (perchè non consentito dall'apparecchio), si applichi uno schermo giallo, che riduce il passaggio della luce; quando invece (come nel caso di ritratti, o di paesaggi in con- dizioni di luce particolarmente difficili) si rite- nesse necessario ricorrere a un diaframma supe- riore — e questo non fosse consentito dalla mac- china — si ricorra al rallentatore, avendo cura naturalmente di astenersi da ogni spostamento, orizzontale o verticale, dell'apparecchio.

SCENARIO PER UN FILM FAMILIARE

È POSSIBILE fare un film quasi 'vero', con due bambini e un cane, che, pur realizzato senza nessuna speciale attrezzatura, sia divertente, e perfino dotato di un fatto ricco di incidenti e sorprese?

È possibile. Basta rammentare la regola fondamentale per l'uso efficace di attori inesperti: per donare continuità a un gruppo di brevissime, facili scene, bisogna far sì che l'attore esegua una qualsiasi azione abituale senza che sia obbligato a imparare gesti e parole.

Ecco allora soggetto e scenario per un film di questa fatta. Se hanno un po' di pazienza, tutti i genitori che possiedono una macchina da presa a formato ridotto potranno realizzarlo, e avere un ricordo 'romanzato' dell'infanzia dei loro bambini: forse più vivivo, e certo molto più attraente, dei ricordi 'documentari' che già han potuto raccogliere.

SOGGETTO

La mamma manda i bambini a comprare salsicce. Essi escono, conducendo con sé il cane. Quando tornano a casa, il bimbo dei vicini li chiama: vuol mostrar loro un suo nuovo giocattolo. Le salsicce vengono depositate nel vestibolo, e la mamma le prende, invisibile. Quando i bimbi ritornano, le salsicce non ci sono più, e il cane è addormentato nel vestibolo. I bimbi pensano ch'esso sia il colpevole, e che gli faranno male. Vanno a cercare il medico, prendono la temperatura del cane, lo mettono a letto nella carrozzina della bambola, gli fasciano lo stomaco, ecc. fino a quando la mamma entra con le salsicce calde. Segue una 'inchiesta', e la mamma indica il punto in cui aveva trovato le salsicce. Il cane è salvo e i bimbi felici.

SCENARIO

1. - I bimbi stanno giocando in giardino.
2. - La mamma esce dalla porta e li chiama: Avanza.
3. - I bambini accorrono, la mamma apre la borsetta, dà loro del denaro e le istruzioni, ecc. Escono.
4. - Via o marciapiede. I bimbi seguiti dal cane, vanno verso la macchina da presa sui loro tricicli, o monopattini o automobiline, e la oltrepassano. (Si possono aggiungere prese di un po' di gente, a piacere, che va e viene in una direzione continua).
5. - Fuori del negozio. I bambini arrivano, posano i tricicli, ecc., ed entrano.
6. - Al banco (luce diurna; scegliere un posto luminoso e aperto vicino all'entrata). Il bambino maggiore indica col dito le salsicce che vuole (stanno in alto); il negoziante le dà loro, essi pagano e vanno via. Fissare i primi sospetti sul cane per il manifesto interesse ch'egli ha mostrato per le salsicce. (Per es., può annusare a più riprese il pacco). Alcune scene di strada, col pacco, a piacere.
7. - Esterno della casa, veduto dalla strada. I bimbi giungono. Il più grande valica i gradini del vestibolo, vi entra. Il cane lo segue. (Stacco).
8. - Il bimbo dei vicini, con in mano un fucilino nuovo o un qualsiasi altro giocattolo chiaramente riconoscibile, chiama: « Gianni, Gianni! » o « Paola, Paola! » o come si vuole.
- 7a. - Si torna all'azione del 7. Il bimbo maggiore tende l'orecchio, gira attorno e guarda. (Stacco). Si torna all'azione dell'8. Il bambino dei vicini mostra da lontano il suo nuovo giocattolo. Fa segni con le braccia, « Vieni! ». (Stacco). Si torna al 7. Gli occhi del bambino maggiore brillano; egli pone le salsicce in un punto qualsiasi del vestibolo e scende di nuovo. Il cane non lo segue (o, comunque, non lo si vede a seguirlo).
9. - I bambini vanno insieme a giudicare il nuovo balocco.

10. - Vestibolo. La mamma esce dalla porta, cerca i bambini con lo sguardo, vede il pacchetto e lo prende rientrando.
11. - Il bimbo maggiore si rammenta delle salsicce, a un certo punto del gioco. Dice agli altri che deve andare. Esce verso il vestibolo.
12. - Arriva nel vestibolo, cerca le salsicce, non le può trovare. Medita un po', si guarda attorno e vede... (Stacco).
13. - Primo piano del cane addormentato nel portico.
- 13a. Si torna all'azione del 12. Il bimbo scuote la testa, ha dei sospetti e chiama gli altri.
14. - La banda arriva: essi stanno sussurrandosi qualcosa, con occhiate oblique verso il cane che dorme. Il bambino più piccolo va verso il cane (possono essere opportuni dei primi piani, ecc.) scuote il cane svegliandolo, lo sgrida.
15. - Primo piano del cane.
- 15a. - Si torna all'azione del 14. I bambini si avvicinano al cane, gli palpano lo stomaco, gli guardano la gola. Lo portano via.
16. - Il cortile di fronte. Il cane è messo in un carretto che viene spinto dalla banda.
17. - Arrivo davanti alla casa del dottore. Suonano il campanello. Un bimbo del vicinato, mascherato da dottore, con degli occhiali, con un cappello a tuba, con una valigia, ecc. (a piacere) appare. La visita sugli scalini del portone.
18. - (Primo piano). Mettono un termometro nella bocca del cane. Il verdetto non è favorevole.
19. - Uno della banda tiene il cane, mentre il dottore apre la valigetta, tira fuori fascie e forbici, fa un lungo taglio e fascia lo stomaco del cane.
20. - Il cane, fasciato, è rimesso nel carretto e portato a casa (a piacere, delle piccole autoambulante o quel che si vuole).
21. - Arrivo a casa. I bimbi tiran fuori dal carretto il cane, lo pongono in una carrozzina da bambola, ecc.
22. - Portone. La mamma appare, con alcuni pa-

nini ripieni di salsicce. Dice ai bambini di venire a mangiarli.

23. - I bimbi alzano gli occhi dal cane e balzano su.
 24. - Sorpresi, giungono vicino alla mamma.
 25. - Primitissimo piano dei panini con le salsicce.
 26. - I bimbi domandano tendendo le dita. La mamma spiega, con un gesto verso il vestibolo, di aver preso lei stessa le salsicce. I bimbi cominciano a mangiare ma a un tratto si rammentano del cane.
 27. - Primo piano dei visi dei bimbi, che si sentono colpevoli; poi ridono.
 28. - Campo lungo. Corrono verso il cane lungo il portico, liberano l'animale dalle bende e seguono a mangiare.
 29. - Primo piano del cane che guarda in alto, verso le salsicce che i padroncini stanno mangiando.
 30. - I bimbi si accorgono del suo atteggiamento e gli danno un pezzo di salsiccia. Dissolvenza.
- A seconda dell'età dei bambini, anche queste scene possono venir spezzate in scene più brevi, tornando a scene anteriori oppure inserendo primi piani e campi lunghi. Ogni cambiamento di angolazione dà l'occasione d'interrompere la scena, in modo che non sarà mai necessario di richiedere uno sforzo di attenzione per un tempo troppo lungo. Quando accade che una delle persone partecipanti fa un errore, per es. guarda la macchina, o, imbarazzato da essa, perde la spontaneità e 'recita', la miglior cosa da fare è: fermare la macchina e cambiar punto di presa. L'uovo di Colombo! Se il cane è capace di espressioni buffe, un certo numero di primi piani di esse dovrebbe venir fatto al principio, senza altre persone nella scena.
- Le entrate dal fuori campo e le uscite, dovrebbero essere fatte con molta cura per evitare poi dei salti nella continuità del film. Se le scene sono girate in giorni diversi, bisogna stare attenti a utilizzar sempre i medesimi vestiti e di conservarli in modo che non sembrino spacciati il terzo giorno mentre erano puliti il primo. Bimbi e bestie son buoni attori finchè debbon fare ciò che sanno e comprendono.

I PRIMI PASSI

MANUALETTO DEL CINEDILETTANTE

(Continuazione del num. 9)

VI È ANCORA un effetto tecnico che ci conviene imparare subito, poichè può specialmente adoperarsi nelle prese a luce artificiale e talvolta dare risultati che sanno di fantastico.

Grazie a mezzi elementarissimi si può stendere su tutti i contorni del quadro un velo destinato ad attutire i contrasti. Questo velo finisce con l'agire come una sorta di nimbo o di eclissi, che fa quasi scomparire una serie di dettagli superflui o dannosi: ad esempio rughe od altro in un primissimo piano di viso. Il professionista del cinema chiama tale fotografia 'sfumata' (*flou*) ed ottiene il risultato con l'impiego apposito ed intelligente di mezzi ottici ed obbiettivi speciali. Nel caso del dilettantismo sarà più che sufficiente accontentarsi di lastre o velatini per sfumato da porre dinanzi all'obbiettivo o lenti apposite. Grazie a tali mezzi i risultati sono certi. I velatini sono il mezzo maggiormente adoperato per tale effetto; del resto anche nel campo dei professionisti sono largamente usati.

È importante per l'uso del velatino saper discernere fra le diverse stoffe i cui singoli fili si incrociano ad angolo retto e quelle tessute irregolarmente. Le prime ritraggono ogni punto luminoso con una piccola stella, il che talvolta può generare effetti originalissimi; altre stoffe tessute irre-

golarmente — come ad esempio il crespo *georgette* — producono invece uno sfumato normale. I sottilissimi fili di garza, cagionando una spezzatura minima nella luce dei singoli raggi riflessi dall'oggetto ripreso, immergono in qualche modo l'intero oggetto in una specie di nimbo lucente. Quanta più luce proiettiamo sull'oggetto, tanto più intenso è l'effetto di lucentezza. In questo modo, mediante il successivo sovrapporsi, l'uno dopo l'altro, di vari di questi veli si può, per così dire, annegare in luce intere scene. I veli però rendono indispensabile un prolungamento nel tempo di esposizione, a seconda della loro densità. Importante è che i veli siano protetti contro la falsa luce, giacchè i singoli fili possono riflettere tale luce sulla pellicola e produrre allora quadri scialbi.

Fino ad ora abbiamo parlato della ripresa di scene documentarie, dal vero, piccoli ricordi familiari o vedute paesistiche variamente importanti, ma le possibilità del formato ridotto sono talmente grandi che possono condurci — ed in realtà ci conducono — sul terreno più complesso del soggetto realizzato con cura, rispondente ad una finalità determinata, destinato a sviluppare un concetto che ci sta a cuore.

Primo compito, in questo caso, deve esser quello di sceneggiare la trama che si vuole realizzare. In caso diverso rischieremo di raggiungere un costoso disordine nelle riprese dimenticando piccoli dettagli che sono elemento essenziale nel montaggio di un film, nel collegamento fra scena e scena. Solo un pensiero sviluppato bene può far nascere un soggetto e soltanto le scene coordinate da un'idea possono generare un film.

Attaccare insieme a casaccio le riprese, le quali mostrino un determinato evento nelle diverse fasi del suo sviluppo non significa dar vita ad un soggetto. Per contro, con scene prese a caso nel corso delle settimane e contenenti qualunque cosa, si può mettere insieme un film efficacissimo qualora esse vengano subordinate ad una idea ed aggiunte l'una all'altra secondo un ordine ben ponderato.

Il problema della sceneggiatura è essenziale ai fini artistici ed economici del film teatrale; resta essenziale anche nel nostro campo del formato ridotto.

Pensiamo ad un semplice film di animali e scriviamone la sceneggiatura. Essa non nasce in un fiat; ci occorre conoscer bene il terreno nel quale vogliamo filmare; dobbiamo anche aver condotto delle indagini per sapere tutte le possibilità che ci sono offerte dalla posizione nella quale gireremo; le scene vanno preparate; i dettagli vanno in precedenza curati.

Allora soltanto si può cominciare a girare, non secondo l'ordine previsto dalla sceneggiatura, ma secondo le possibilità offerte dalle condizioni ambientali ed atmosferiche al servizio di quella dimostrazione che vogliamo raggiungere. Grave errore sarebbe, anzi, il voler sottostare all'ordine delle scene; dobbiamo pensare che in definitiva il nostro soggetto emergerà di nuovo dal montaggio.

Naturalmente la sceneggiatura per una commedia cinematografica come quella che vediamo in una sala di proiezione è ben diversa da quella elementare, sufficiente per il nostro saggio. Là ogni singola scena è fissata in anticipo con pedante ma necessaria esattezza di particolari e con precisi riferimenti alla messa in scena, al movimento, alla lunghezza stessa della scena, ai rapporti con la illuminazione, ecc. senza neanche entrare nel complesso problema del parlato e del sonoro.

(Continua al prossimo numero)

ESPEDIENTI DEI "RIDOTTISTI"

Il cinedilettante Fulvio Testi doveva realizzare una tempesta, con tanto di fulmini e di nubi gonfie di pioggia. Tutt'altro che facile. Egli tentò di tutto, attese il fulmine, scattò fotografie e le riprese con la macchina cinematografica, 'grattò' la gelatina: nulla: il risultato era sempre misero. Allora fece una fotografia di nubi, e ne trasse una diapositiva. Poi: si recò in un gabinetto di fisica, pose la diapositiva tra un apparecchio che produceva scariche elettriche e la macchina da presa; mise in moto quest'ultima e così, con pochi metri di pellicola, poté ottenere dei fulmini meravigliosi, guizzanti e terribili, che illuminavano coi loro riflessi 20 centimetri quadrati di nuvole minacciose. Ma l'obbiettivo non conosce grandezze, e in proiezione il risultato fu perfetto.

LA CINEMATOGRAFICA ITALIANA

VIA FIAMMA, 12 - MILANO - TELEFONO 50-987

SVILUPPO STAMPA FILM MUTI E
SONORI E A PASSO RIDOTTO

STABILIMENTO MODERNAMENTE ATTREZZATO

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



LIO (Bologna). — Caro Lio, la Sua è stata una cara lettera. Debbo averne scritte anch'io di simili, fino a un paio d'anni fa; pensi perciò se non La comprendo. Quel che Lei dice è poi intelligente e chiaro. Ma mi permetta: se quel film Le sta tanto a cuore, perchè non tenta una disamina più completa e diffusa? O, meglio, dedichi al suo prediletto John M. Stahl almeno due, tre cartelle, ricordandone l'attività. Sono d'accordo con Lei: una notevole figura di regista. Ma non gli vedremo mai fare voli superbi. Ha le ali mozzate, per quanto le sostengano e le incitino al volo un cuore pieno e una volontà perfino dolorosa. In questo senso: ogni volta che Stahl realizza un film, parte con l'intenzione più ferrea di costruire un'opera non solo pregevole, ma assolutamente di primissimo ordine. Almeno di questo, in un paese così poco generoso come s'è fatto oggi quello del cinema, bisogna tener conto. Tutto ciò è evidente: impegno serrato, intenzioni precise. Stahl 'ce la mette tutta'. D'intuito, imbrocca sempre due tre situazioni felici e gonfie di sentimento. Ma le ali son mozzate! Prima di tutto, è un uomo che ha compreso troppo tardi il cinematografo. Infatti era sulla breccia all'epoca del muto; ma in un modo tanto anonimo. Perchè non riusciva a rendersi conto di quella civiltà, non era capace di respirare a pieni polmoni e con profitto quell'aria così ricca di fiati salutari. Quando s'è veduto e sentito maturo (solo quando il capo gli s'è completamente imbianchito), correvano i giorni del sonoro. Il sonoro è preciso e forse realista. Certo più del muto. Le atmosfere tristi ma talvolta troppo patetiche di Stahl, realizzate nel muto, potevano assumere un'aria lontana e 'incorniciata'. Quegli interni e quei personaggi, giocare ruoli più larghi, illuminati dalle lampade un po' crude di quei tempi gli uni, e vivi per una recitazione assai meno 'naturale' e meno composta gli altri, e alla quale dunque eran permesse perfino le incoerenze ed esagerazioni sentimentali. 1931: LA DONNA PROIBITA (*Back Street*) è il primo buon film di John Stahl, e fino ad oggi il migliore senza confronti. Molto buono. Poi il regista procederà a tentoni. I suoi film sono sempre appassionati, contengono sempre un nocciolo e una tesi impegnativi e coraggiosi, ma sono squilibrati, ansimanti, spesso sconnessi. Accanto a sequenze trepidanti e chiare, matasse, cumuli di rifiuti o di errori di gusto. Che cosa non gli si perdonerebbe? Quel calore disarmerebbe il critico più maligno. Si arriva a volergli bene, e perfino ad attendere con una certa ansia il suo film annuale. Ma si resta sempre un poco delusi. Le idee si sovrappongono, la matassa s'arruffa ogni volta. Penso: per difetto di cultura. Un uomo di sentimento, questo soprattutto. Ma che ignora certi termini o, se arriva a conoscerli, li adopra a spro-

posito. Ma è problema interessante: o Lei, ripeto, farebbe bene a non abbandonarlo. Scriva, come Lei ho detto, e mi mandi pure. I film che conosciamo di Stahl (questo non lo dico a Lei, ma a tutti i lettori ai quali il nome a prima vista non suggerisca nulla): AMANTI (muto, con Ramon Navarro e Alice Terry), RITORNO ALLA VITA (muto, da non confondersi con quello interpretato da John Barrymore: qui erano James Murray, Helene Costello), LA DONNA PROIBITA (con Irene Dunne e John Boles), SOLO UNA NOTTE (con Margaret Sullavan e John Boles), LO SPECCHIO DELLA VITA (con Claudette Colbert), AL DI LÀ DELLE TENERE (con Irene Dunne e Robert Taylor). Si disse molto bene, a suo tempo, di un film non presentato in Italia: SERO (1931) con John Boles, Genevieve Tobin, Irene Rich. Tante cose cordiali, caro Lio.

RENATO DELLA TORRE (Corso Andrea Podesta 5-A 20 - Genova). — Bisogna rivolgersi alla Direzione Generale per la Cinematografia, Sezione per i G.U.F.

SILVIO SANTORI (Ferrara). — La Sua proposta: « si facciano proiezioni pubbliche a passo ridotto », e: « per aumentare le entrate si potrebbero anche accettare come soci aderenti della Sezione gli studenti delle scuole medie superiori. In quanto allo sfruttamento dei film prodotti, noi studenti delle scuole medie potremmo essere i più assidui frequentatori delle mattinate, qualora una intelligente pubblicità ci giungesse nella scuola per mezzo dei nostri stessi professori ».

L'ultima proposizione mi tranquillizza: pensavo un po', mi perdoni la supposizione (ma sono stato studente medio anch'io, e un trucco siffatto l'avrei proprio voluto escogitare...), a un comodo e intelligente alibi per marinare la scuola. Malignità fuor di luogo: perchè la proposta, a parte ogni scherzo, è seria e sensata.

Un film prodotto da una Sezione cinematografica, quella di Padova (il film *FIERA DI TIPI*), fu noleggiato due anni fa con molta abilità e fortuna. Forse non è il solo caso che si conosca, ma il più brillante e famoso, sì. Col formato 8 mm. non è possibile la sincronizzazione. Infatti l'8 mm. non è che il 16 tagliato esattamente a metà; la sincronizzazione è possibile nel 16 perchè la colonna sonora si mette al posto di una delle due perforazioni: ma nell'8 la perforazione rimasta è una sola, laterale: non la si può eliminare, e dall'altra parte l'immagine giunge quasi al margine, non lasciando assolutamente spazio per un'eventuale colonna sonora. Tre diverse misure sono normalmente adattate per la grandezza dello schermo di proiezione per film a 8 mm.: 43 per 57, 68 per 98 o 59 per 78. Mi par certo che Nelly Corradi ha interpretato un ruolo nell'edizione francese di quel film: di sicuro ella non figura in quella inglese. Saluti.

TARQUINIO ROSSI (Fiareggio). — È impossibile fabbricare una moviola economica col movimento: è l'aggettivo economica che non è compatibile con codesta operazione. Qualche tipo di moviola per passo ridotto si trova in commercio, ma a prezzi proibitivi. Una moviola rozza ma efficace (senza movimento) è quella descritta da Arrigo Colombo in un suo articolo pubblicato nel numero 7 di *Cinema*. Il Centro Sperimentale apre tutti gli anni i corsi (della durata di due anni).

LUIGI SIMONE (Piazza Umberto I, 11 - Sessa Aurunca). — Molto interessante la sua comunicazione; e congratulazioni. Quanto alla collaborazione su 'Cinema' mandi pure: ma badi alle esigenze della rivista, o meglio si regoli su quanto s'è pubblicato finora. Stia tranquillo: se ci invierà una buona cosa, saremo ben lieti di pubblicargliela.

GIANNI PUCCINI

NOTIZIE TECNICHE

IL PRIMO CARRELLO-GRU ITALIANO

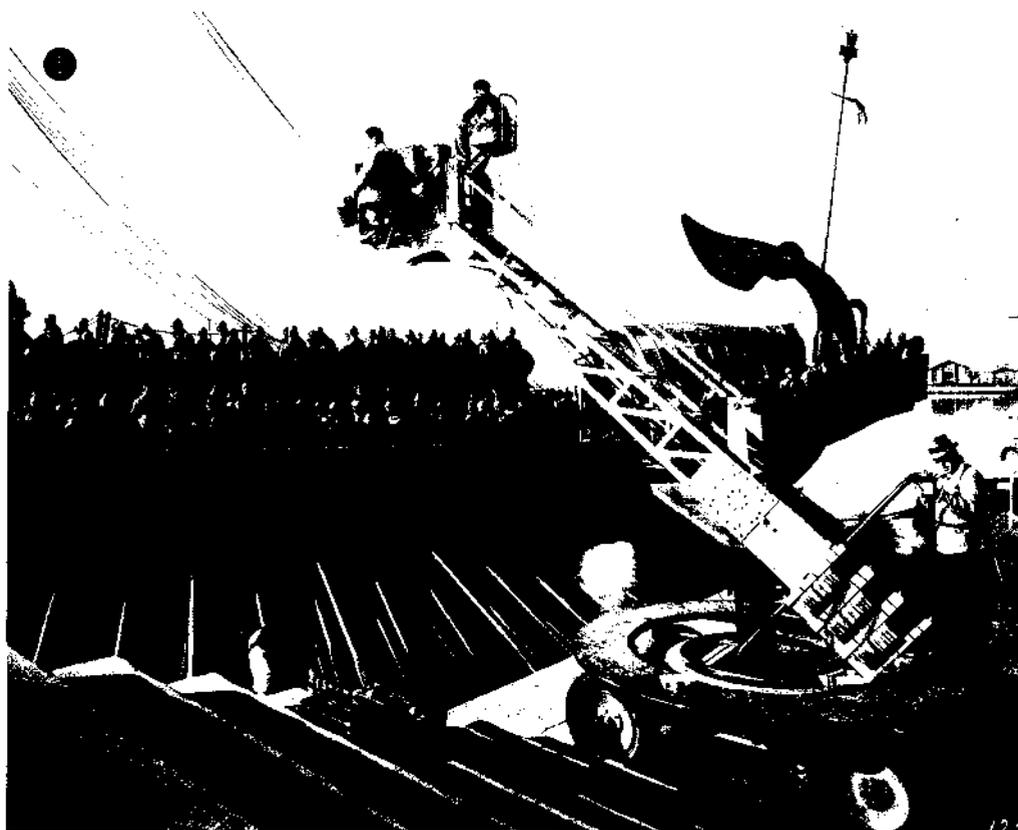
IL PIU' ARDITO volo dello spirito da parte del regista o dello scenarista serve a poco se la macchina da presa non sa volare altrettanto bene. Ecco perché con questa grande gru destinata a

lizzazione artistica. Tante scene che finora si dovevano addirittura cancellare a lapis blu dal copione — e certo non senza rincrescimento — o che si eseguivano approssimativamente e mediante ripieghi difficili e costosi, si fanno ora con la nuova macchina agevolmente e senza prepara-

dere con limpida chiarezza tutto ciò che si trova e si svolge sulla coperta della nave.

Trent'anni fa la 'testa panoramica' diede alla macchina da presa la possibilità di voltare il collo: il cosiddetto carrello le fornì poi le gambe: la possibilità di camminare; la gru, infine, significò la conquista della terza dimensione, dà le ali alla macchina. Chi ha le ali non ha più bisogno che gli vengano costruite delle strade attraverso lo spazio. Girando liberamente nel vuoto, la macchina non conosce più ostacoli di angolazione. E, a volare, non è soltanto la macchina. La piattaforma della gru porta inoltre l'operatore col suo assistente, il regista e volendo anche le lampade e il microfono, compagni della macchina indispensabili ma altrettanto difficili a collocarsi ed a far muovere nello spazio. L'introduzione della gru di tipo moderno nella tecnica cinematografica si collega storicamente col film americano BROADWAY (1929). Intanto è stata sempre perfezionata. Mediante tanti pesi, dei quali due — riservati forse a controbilanciare un regista più pesante — giacciono sulla piattaforma circolare, la gru è talmente bene equilibrata che può essere spostata con la semplice pressione di una mano in tutte le direzioni. Un cerchio graduato, che gira tutt'intorno alla colonna sostenente il braccio della gru, indica a colui che maneggia la macchina l'angolo di giro compiuto. Le solite ruote di gomma non servono soltanto a trasportare la gru sul luogo della ripresa, ma anche per combinare i movimenti circolari o verticali del braccio con uno spostamento dello stesso punto centrale del movimento, ossia della base della gru.

CIAX



1. Durante una ripresa di "Scipione"; - 2, 3. Carrelli-gru americani. - 4. Quando non c'è il carrello-gru: una complicata, costosa ed imperfetta "carrellata aerea", per la ripresa di un banchetto.

SCIPIONE (la prima che si veda in Italia) la nostra cinematografia si è procurata non soltanto un nuovo arnese puramente tecnico, ma uno strumento che ha la più diretta influenza sulla rea-



zione. È facile immaginarsi, per esempio, quale costruzione ci sarebbe voluta per far passare la macchina da presa a volo d'uccello al di sopra di questa nave romana (all'aperto poi, dove mancano tutte le risorse del teatro di posa), e rendersi conto di come, con nessun altro mezzo, sarebbe possibile raggiungere l'effetto artistico e descrittivo di una simile 'carrellata' dall'alto che fa ve-



Film italiani in lavorazione al 25 novembre XV

SCIPIONE L'AFRICANO

Produzione: 'Consortio Scipione'. Regia: Carmine Gallone. Soggetto: Gallone, Mariani dell'Anguillara, Luciani. Sceneggiatura: Gallone, Mariani dell'Anguillara, Luciani. Direttore di produzione: Fritz Curioni. Stabilimenti: 'Cines', Roma. Interpreti principali: Ninchi, Pilotto, Isa Miranda, Benassi, Spada, Giachetti, Picasso, Giorda, etc. Architetture e scene: Aschieri. Musiche: Ildebrando Pizzetti. Operatori: Martelli e Brizzi. Tecnico del suono: Trentino. Settimana di lavorazione: quindicesima.

CONDOTTIERI

Produzione: 'Consortio Condottieri'. Regia: Luigi Trenker. Soggetto: Luigi Trenker. Sceneggiatura: Luigi Trenker. Direttore di produzione: Dott. Ottavi. Stabilimenti: 'Cines', Roma - 'Tobis', Berlino. Interpreti principali: Luigi Trenker, Laura Nucci, Ethel Maggi, Carla Sveva, Mario Ferrari, Umberto Sacripante, etc. Architetture e scene: Virgilio Marchi. Musiche: Gino Bece. Operatori: Benitz, Montuori, Baumann. Tecnico del suono: Trentino. Due versioni: italiana e tedesca. Settimana di lavorazione: 15ª.

LA FOSSA DEGLI ANGELI

Produzione: 'Diorama Film'. Regia: Carlo Ludovico Bragaglia. Soggetto: Cesare Vico Ludovici. Sceneggiatura: Kurt Alexander. Direttore di produzione: Francesco Slavi. Interpreti principali: Amedeo Lazzari, Luisa Ferrida, Antonio Gradoli, Anna Carli, Vinicio Sofia. Architetture: Ing. Gaetano Galli. Musiche: Maestro Masetti. Operatori: Montuori e Pupilli. Tecnico del suono: Giuseppe Caracciolo. Settimana di lavorazione: 9ª.

LA CONTESSA DI PARMA

Produzione 'Ici'. Regia: A'essandro Blasetti. Soggetto: Blasetti. Sceneggiatura: Blasetti. Soldati, Solaroli, Gherardi. Direttore di produzione: Besozzi. Stabilimenti: 'FERT', Torino. Interpreti principali: Antonio Centa, Elisa Cegani, Maria Denis, Umberto Melnati, ecc. Architetture e scene: Paolucci. Musiche: Escobar, Fusco, Montagnini. Operatore: Martelli. Settimana di lavorazione: 1ª.

IL FU MATTIA PASCAL

Produzione: 'Ala Film'. Regia: Chenal. Soggetto: L. Pirandello. Sceneggiatura: Chenal, Stangel, Salacrou. Direttori di produzione: Ghenzi e Baroni. Stabilimenti: Cines, Caesar, Roma. Interpreti: Blanchar, Isa Miranda, Irma Gramatica, N. M. Bonora, Enrico Glori, Olga Solbelli, Luigi Pralaverio, Adele Garavaglia, ecc. Architetture: Fiorini. Costumi: Sensani. Musiche: Jacques Ibert. Operatori: Mundviller, Bec, Izzarelli. Tecnico del suono: Bittmann. Due versioni: italiana e francese. Settimana di lavorazione: 6ª.

REGINA DELLA SCALA

Produzione: 'Aprilia Film'. Regia: Guido Salvini, Camillo Mastrocinque. Soggetto: Raffaele Calzini. Sceneggiatura: Mastrocinque e Salvini. Direttore di produzione: Alfredo Guarini. Stabilimenti: 'Pisorno', Tirrenia. Interpreti principali: Margherita Carosio, Giuseppe Addobbati, Nives Poli, Mario Ferrari, Giovanni Cimara, Nora d'Alba, Ermanno Roveri, Galliano Marini, ecc. Architetture e scene: Grandi, Bénéois, Usellini e Calvo. Musiche: Antonio Veretti. Operatore: Václav Vichí. Settimana di lavorazione: 4ª.

Fino ad allora sono riuscito a trovare: FEMMINE FOLLE di Stroheim, L'ORO DEL REINO, SIGFRIDO, METROPOLIS e LA DONNA NELLA LUNA di Lang; L'AMMALIATRICE e CRISI di Pabst; IL MONELLO di Chaplin.

Inoltre presso le 'Le Cercle du Cinéma' a Parigi pochi mesi fa furono proiettati LA NASCITA DI UNA NAZIONE di Griffith e QUELLO CHE PAGA di Ince. Sono del parere che la ricerca e la proiezione di questi film classici sia problema di capitale importanza.

Tuo

MARIO FERRARI
(Milano, via Calabria, 13)

Queste due lettere, che ci giungono contemporaneamente, dimostrano ad abbondanza che il problema è maturo nelle coscienze migliori. Stranissimo: tutte le attività umane, dalle arti alle scienze alla pratica, sono oggetto di studio, di ricerca, di documentazione: il cinema no: pare che il cinematografo sia una gloriosa eccezione, una sorta di regno dei balocchi, dove tutti si divertono, ballano, ridono; ma di studiare proprio non se ne parla. Non ci si cura affatto di conoscere Chaplin, Stroheim, Keaton, Murnau, ecc. (Ma che sono futuristi, i 'cineasti'?) E da anni si parla di una rinascita del film d'arte in Italia: ma le letture di noblesse di quest'arte chi le conosce, da SPERDUTI NEL BUIO in avanti?

Giungo alla Direzione Generale la lettera del Ferrari. Quanto al Centro Sperimentale, ha già fatto opera lodevolissima: ha raccolto finora FEMMINE FOLLE, SINFONIA NUZIALE, LUNA DI MIELE, LA STRADA di Grune, LA FEMME DELL'ORO, CABIRIA, INTOLLERANCE, IL DOTTOR CALIGARI, LE MANI DI ORLAC di Wiene, L'ANGELO AZZURRO, IL FORTUNALE SULLA SCOGLIERA di Dupont, ALLELUJA, TABÙ, PRIMO AMORE di Fejos, CRISI di Pabst, LA TRAGEDIA DELLA MINIERA e vorrà continuare. Ma bisogna far presto: dall'oggi al domani le vecchie copie finiscono al macero. E chi meglio del Centro Sperimentale, figlio primogenito della Direzione Generale, potrà lavorare in un campo dove le maggiori difficoltà sono -- diciamo -- di procedura? Tutto un ginepraio di veti e di proibizioni, che le ditte di produzione o di noleggio mettono avanti, a difesa e protezione non si sa di che, quando uno si azzardi a entrare nel campo proibito e cioè -- in termini correnti -- a sfogliare qualcuno dei loro vecchi registri. Almeno s'accontentasse, questa brava gente, di sorriderti in faccia ironicamente (spesso, fanno anche questo): no: tiran fuori per l'occasione una rigidità codina e reazionaria, degna davvero di miglior causa.

I soldi? Resti chiaro per tutti che i soldi sono proprio l'ultima ruota del carro, la difficoltà minore davanti ai reticolati delle 'autorizzazioni', delle 'scadenze', dei 'rinvii'. E se sarà necessario ci metteremo a far la colletta fra tutti gli innamorati del buon cinematografo che esistono in Italia: e i soldi si troveranno.

LIBRI RICEVUTI

STORIA

P. RORHA: *Movie Parade*. Pgg. 112 ill. The Studio Publications Inc.; New York, 1936.

Interessantissimo volume, quasi esclusivamente fotografico con testo esplicativo. Le fotografie, scelte tra quelle dei film più significativi e poste in ordine cronologico, fanno sfilare davanti agli occhi del lettore la graduale evoluzione compiuta dai vari generi dei film, dal 1919 in poi, in tutti i paesi di produzione.

CINEDILETTANTISMO

A. STÜLER: *Filmen mit Kodak*. Pgg. 128 ill. W. Knapp, Halle (Saale) 1936. R. M. 2,25.

Insegna ai principianti l'uso dell'apparecchio Kodak per riprese cinematografiche.

PROPOSTE DEI LETTORI

PER UNA CINETECA

Caro Cinema,

Nel numero sei dell'*Italia letteraria* (19 marzo 1936), 'D. S.' conclude in una interessante nota cinematografica:

« Come esiste una legge che fa obbligo di depositare alcune copie di ogni pubblicazione edita in Italia alla Biblioteca Nazionale di Firenze, così bisognerebbe ottenere che ogni copia di ogni pellicola programmata in Italia fosse depositata al 'Centro' (sperimentale per la Cinematografia)... Sogniamo per l'avvenire una specie di biblioteca della pellicola ove a tutti sia possibile con una modica spesa, magari servendosi di moviole, consultare ogni qualvolta se ne senta il desiderio un qualsiasi film magari vecchio di anni ed anni ». È *Cinegiornale*, riprendendo l'argomento, soggiunge:

« Se si è riusciti a fare una discoteca che raccoglie le voci di migliaia e migliaia di persone, che raccoglie i suoni dei migliori solisti o delle orchestre più celebri, per quale ragione non si potrebbe fare altrettanto con le pellicole cinematografiche? Le Case non potrebbero opporsi, perché le pellicole hanno una vita (commerciale di sfruttamento) che, a volere essere ottimisti, non si può considerare superiore a sei anni. Dopo tale periodo il negativo stesso del film viene, nella maggior parte dei casi, distrutto. Quindi è ovvio

che la Casa produttrice non sa ormai più che farsene. Perciò questi negativi destinati alla distruzione non hanno in effetti più alcun valore per coloro che li hanno prodotti. Stando così le cose pensiamo che le Case produttrici non possano opporsi se ad esse si chiederà di depositare presso un Centro, come quello italiano, del materiale che esse Case considerano ormai privo di valore e inservibile ».

Affinché l'idea non venga lasciata cadere giro a mezzo di *Cinema* la proposta alla Direzione Generale per la Cinematografia. **FOSCARO CAROBBI**

Caro Cinema, quanto scrive Gianni Puccini sul n. 7 di *Cinema* mi interessa moltissimo. Io pure sto facendo da tempo ricerche di film classici. Ora sarei a conoscenza che un noleggiatore di Piacenza, un certo Gobbi, vorrebbe esitare una copia di *ASFALTO* di Joe May.

Fratelli
Koristka
S.a.

MILANO - Via Ampère, N. 45
FOTO OBIETTIVI
CONGEGNI OTTICI PER FILM SONORO
FOTOCCELLULE "Pressler",

GALLERIA

X. Clarence Brown



«L'uomo del mantello bianco»

CLARENCE BROWN è nato a Clinton, Massachusetts, il 10 maggio del 1890. All'università di Tennessee studiò ingegneria ed ebbe una laurea. Si occupò d'ingegneria automobilistica, fondò una propria Compagnia nell'Alabama. È il cinema? Vi giunge quasi per caso: ma ha subito modo di far pesare il suo senso d'ordine, la sua esattezza di costruttore di macchine e di matematico. Due anni fa venne a Roma. E di presenza non si discostava di un millimetro dal serio, sereno, perfino ingenuo Brown che ci figuravamo. Un bell'uomo perfettamente in carne, coll'aria serenamente soddisfatta e curiosa di chi ha realizzato in tutto le proprie aspirazioni. Occhi chiari, molto umani anche se non profondi. Lo si interrogava, e le sue risposte, spesso mediocri, erano invece soltanto discrete e borghesi. Ma borghesi: si voleva dire: candidi, ignari, dolcemente nemiche dell'avventura. Così, in séguito a frettolose domande, si seppe: la cosa che preferisce a tutte è l'aviazione (lassù i suoi istinti più vivamente infantili, nascosti sulla terra, han certo modo di gonfiargli il petto in somma letizia), il suo miglior film gli sembra volo di notte, gli attori che predilige (e la Garbo?) sono Gable e la Crawford, il più bello dei film da lui diretti con la Garbo, LA CARNE E IL DIAVOLO. Quest'ultima è la risposta cui sottoscriviamo senz'altro. Ci mostrava con gesti pacati e limpidi alcuni ricordi personali, e la tessera di pilota della Q.B. Poi, senza esitare, come un cieco che creda d'essere nella propria stanza e avanzi al contrario verso un abisso, diceva di preferire il sonoro al muto.

innanzi, prima di addormentarsi. Ma non si sarà servito di appunti, al massimo un foglietto con alcuni numeri.

Un 'costruttore' di film. Lavora con la squadra e col compasso; ma talvolta sa maneggiare con tanta nitidezza quegli strumenti, che i meccanismi cui dà vita giungono al massimo possibile di equilibrio e di forza. Il mestiere eccellentissimo. Ma l'arte stenta a fare il nido da quelle parti. Si può dire, invece: essa preferisce i luoghi in apparenza umili. Anche Clarence Brown ha potuto una volta fare un film che per certa aria stracciata e disperata ricordava i covi luridi di talune invenzioni di Stroheim (la capanna, e la casa dell'usuraio di FEMMINE FOLLE, la macelleria di SINFONIA NUZIALE). Il fatto è che a quei tempi si respirava un'aria molto più sostanziosa di oggi. Il cinema viveva secondo natura, vale a dire si esprimeva mediante un linguaggio 'proprio', dettato, si poteva perfino pensare, dal buon Dio. Dialetto talvolta: ma veniva su dal cuore. Il cinema era muto. Da vari filoni — quello di Mack Sennett, quello del 'Western', il tedesco, lo svedese, sotto certi riguardi l'italiano — sorgeva e si sviluppava gagliardamente una civiltà che non tutti sanno più valutare, oggi ch'è spenta da due lustri e ne scompaiono tristemente i segni, per quel ch'è stata. In quell'aria anche gli autori mediocri o non ispirati a ogni passo trovarono, come per forza d'inerzia, motivi geniali, spesso d'altronde rielaborandoli. Così è nato L'UOMO DAL MANTELLO BIANCO (*The Goose Woman*, 1925) di Brown. Un film che dava i brividi. Un racconto

Aggiunse: « Non dispero nei futuri sviluppi artistici del cinema: ma auguro al mio Paese una più ricca fioritura di soggetti ». Modesto nel parlare e nel muoversi, e modeste le sue opinioni. Ma quanto sincere e native. Sotto quel viso compreso e serio, si nascondono le guance paffute e il riso di un bimbo. Dalla sua apparenza precisa si concludeva: Brown certo dirige parlando sottovoce, e tutti i ritrovati di regia ch'egli applica alla scena li ha pensati con cura la sera

drammaticissimo. Materiale plastico di primissimo ordine: attori, oche, interni. Poco più tardi, nel medesimo periodo fortunato, c'è quella CARNE E IL DIAVOLO di minor potenza ma di suggestione ineguagliabile. Ricchezza generosa e sauguigna del cinema muto! (Oggi, nessun dubbio, prospera una rifiuta ma stanca civiltà industriale, smarrita e priva di fantasia).

Vicino a questi film, Brown componeva opere di molto minor rilievo: e che tuttavia oggi stupirebbero: fiorirono infatti sotto quel cielo. Poi l'evoluzione del regista di ROMANZO è stata — come dire? — incolore e ovvia. L'uomo senza personalità ben delimita, era destinato a seguire senza ribellarsi (e senza rendersi conto di nulla) il cammino, in qualunque senso, del suo ambiente. E allora, in virtù delle sue doti di ordine, Brown è divenuto il più egregio dei mestieranti. Posizione di breve privilegio, ma meritata. L'impegno e la serietà di Brown sono fuori di dubbio. Egli cura come pochi la sceneggiatura. Tutto sorveglia con scrupolo. Così ogni tanto nascono dalle sue mani sequenze schiette e attraenti. La cordialità di certe scene di TORMENTO, il finale appassionato di AMANTE, quello martellato di ANNA KARENINA, i voli di VOLO DI NOTTE, gli istanti marinari di ANNA CHRISTIE.

Film: THE GREAT REDEEMER (Metro 1920), THE LIGHT IN THE DARK (First National 1922), DON'T MARRY FOR MONEY (Wald N. 1923), THE ACQUITTALE (Universal 1923), BUTTERFLY (Universal 1924), THE SIGNAL TOWER (Universal 1924), L'UOMO DEL MANTELLO BIANCO (*The Goose Woman*, Universal 1925), L'AQUILA NERA (*Eagle*, United Artists 1925), SMOULDERING FIRES (Universal 1925), KIKI (First National 1926), LA CARNE E IL DIAVOLO (Metro Goldwyn Mayer 1927), LA SETE DELL'ORO (*The Trail '98*, Metro Goldwyn Mayer 1929), DESTINO (*A Woman of Affairs*, Metro Goldwyn Mayer 1929), OMBRE NEL CUORE (*Wonder of Women*, Metro Goldwyn Mayer 1929), ANNA CHRISTIE (Metro Goldwyn Mayer 1930), CUOR DI MARINAIO (*Navy Blues*, Metro Goldwyn Mayer 1930), LA MODELLA (*Inspiration*, M.G.M. 1931), IO AMO (*A Free Soul*, M.G.M. 1931), L'AMANTE (*Possessed*, M.G.M. 1931), RITORNO (*Letty Linton*, M.G.M. 1932), VENDETTA GIALLA (*Son Daughter*, M.G.M. 1932), INGRATITUDINE (*Emma*, M.G.M. 1932), LOOKING FORWARD (M.G.M. 1933), VOLO DI NOTTE (M.G.M. 1933), TORMENTO (*Sadie McKee*, M.G.M. 1934), INCATENATA (M.G.M. 1934), ANNA KARENINA (M.G.M. 1935), GELOSIA (*Wife Versus Secretary*, M.G.M. 1936), AH, WILDERNESS! (M.G.M. 1936), GORGEOUS BUSSY (M.G.M. 1936). PUCK



«La carne e il diavolo».



«Anna Karenina».

CRONACHE DEI FILM NUOVI



I LANCIERI DEL BENGALA (*The Lives of a Bengal Lancer*). Paramount. Americano. Lunghezza: m. 3200. Regia Henry Hathaway. Produttore: Louis D. Lighton. Dal romanzo di Francis Yeats-Brown, adattato per lo schermo da Grover Jones e William S. McNutt. Sceneggiatura: Waldemar Young, John L. Balderston e Ahmed Abdullah. Interpreti principali: Gary Cooper, Franchot Tone, Richard Cromwell, Sir Guy Standing, C. Aubrey Smith. Operatore: Charles Lang. Edizione italiana Paramount, diretta da Sandro Salvini su dialoghi di Pier Luigi Melani.

Film, con le sue manchevolezze di contenuto, tra gli ottimi dell'annata: uno degli ormai rari che ci ricordano cosa sia cinematografo. Il dinamismo delle singole scene, l'energia del montaggio, la virile semplicità della fotografia e delle inquadrature stanno al servizio d'un 'racconto' di stupenda chiarezza, fluido e netto al modo d'uno svelto poema epico cui la variata folla degli episodi — dal tragico al comico — non toglia di unità, di architettura e respiro. Un gran soffio d'aperto, un senso che si vorrebbe chiamar 'biologico' dell'avventura si sprigionano per sola virtù di regia da questa pellicola insieme ingenua ed esperta, dove un gusto quasi arcaico delle immagini si allca ad un mestiere cinematografico estremamente adulto e consapevole. Si assiste ai LANCIERI DEL BENGALA come a uno spettacolo naturale: è detto tutto. Un film che piacerebbe senza dubbio, non ci si meravigli, a critici della natura d'un Berenson: se è vero ciò ch'egli dice,



che scopo supremo di ogni arte è produrre 'un effetto di cresciuta capacità vitale'. L'opera di Hathaway esalta in noi per l'appunto codesta capacità. È il suo merito.

In tal senso, tra i pezzi superbi viene in prima linea quello d'apertura del film, la scena dello scontro fra truppe confinarie e predoni, tutta materata di dettagli realistici, ma veluti con tale distacco e levità di 'tempi' da far pensare — nel confronto con una produzione filmistica generalmente orientata verso seduzioni romantiche — all'esistenza di una curiosa, inavvertita 'classicità' dello schermo. Egual ritegno, egual uso di efficaci mezzi elementari sono nella descrizione dell'ambiente, nel modo di suggerir l'atmosfera del dramma. Vivissima è ad esempio l'intuizione poetica del 'distacco' militare di tipo coloniale, della vita che vi si conduce, e quasi del suo odore tra di scuderia, d'inchiostro e di carne in conserva. Ma si guardi come un simile risultato è raggiunto, senza il minimo stilismo, senza traccia d'insistenza su dettagli troppo 'espressivi', senza mai quel tipico compiacimento estetico della 'trovata' intelligente che vizia tanto cinema tedesco, francese, e — ormai — anche transatlantico.

Con ciò, non è tutt'oro nel film. La trama sviluppa un immaginario episodio del conflitto non immaginario fra autorità inglesi e 'protetti' delle Indie. Di chi lotta per scrollarsi dalle spalle una tutela non richiesta e di chi suda per mantenere quella gratuita tutela, è ovvio giudicare che ribelli e traditori stanno di là, di qua eroi ed apostoli dell' 'idea': che poi sarebbe l'idea imperiale britannica. La quale ha il solo torto storico di trovarsi applicata da governanti che si fanno talvolta paladini di popoli inguaribilmente barbari, mentre gravano volentieri la mano su popoli di antica e provata civiltà. Checchè ne sia, spettatori non prevenuti a favore degli uni o degli altri son tratti a dubitare — in sede artistica e semplicemente umana prima ancora che politica — che sia giusta una rappresentazione dove ragione, generosità e bellezza morale risultan tutte da una parte: la parte, manco a dirlo, degli amministratori; e sentimenti tenebrosi, sazesse d'animo, viltà, tutto quanto dall'altra, quella degli amministratori e protetti. Troppo facile, se ne convenga. Ai poveri indiani del film non è stato neppur concesso di figurare come 'personaggi': di aver cioè anche loro un carattere, una psicologia (cose di poco prezzo che, come un sigaro e una croce di cavaliere, non si negano a nessuno). No: manichini in fantasiosi costumi, essi debbono limitarsi a giuocare il ruolo dell'ombra che contrasta il cammino alla luce. Di qui che l'azione stessa, benchè avvincente, poco e male potrà persuadere: se ci si pensa, non può neanche nascere *dramma*, là dove ad uomini non siano contrapposti uomini, ma semplici larve di comodo.

Sotto questo aspetto I LANCIERI DEL BENGALA è un film spaccato in due. Bellissima di spontaneità, calore ed evidenza la rappresentazione degli inglesi; melodrammatica, convenzionale e

scialba quella degli indiani: anzi d'un pittoresco così deteriore e d'un decorativo così 'turistico' da lasciare intrigati. Non si parla della spia daveroniana. In Conrad, cui per tanti versi I LANCIERI fanno pensare, era l'esempio migliore di come in arte ogni materia, dalla sublime alla vile, debba essere trattata con pari 'rispetto' se non si vuole che ne scapiti l'arte appunto: la credibilità *umana* dello spettacolo. Il che si dice, indirettamente, anche per registi nostrani; nel senso che è sempre lecito non mettere in scena democratici, comunisti, antifascisti e compagnia; ma quando ci si decida a farlo, bisognerà tener conto della necessità di esprimerle anche costoro 'concretamente': sotto pena, altrimenti, di svalutare e svuotare le stesse figure di cui, per contrasto, s'intenda far l'esaltazione. In arte non esistono i buoni e i cattivi *a priori*: bontà e nequizia si tratta di dimostrarle attraverso le azioni rispettive. È un punto, sul quale varrebbe la pena d'intrattenersi più a lungo e con molta franchezza.

L'interpretazione è eccellente da parte di Franchot Tone, di Gary Cooper in gran forma, e di Guy Standing, indimenticabile colonnello. *rip*

BECKY SHARP. Pioneer Picture. Americano. A colori: sistema Technicolor. Lunghezza: metri 2450. Regia: Rouben Mamoulian. Distribuzione: R. K. O. Scenario: Van Nest Polglase. Interpreti principali: Miriam Hopkins, Billie Burke, Frederick Hardwicke, Alison Skipworth. Direzione dei colori: Robert Edmund



Jones. Edizione italiana Palatino, diretta da Luigi Salvini su dialoghi di Vittorio Malpasuti.

BECKY SHARP può veramente essere considerato, per l'epoca di produzione e per i risultati, il primo film a colori. Con ferma decisione vi sono state affrontate tutte quelle difficoltà che ancora relegavano la cinematografia a colori tra le forme primitive, prive ancora di quei lussi ed eleganze tecnico-espressive che vanno dalla carellata alla dissolvenza incrociata, dalla sovrinpressione alla presa attraverso veli magnificanti il tepore di un'atmosfera.

Da almeno dieci anni assistiamo periodicamente alle tenaci esperienze del *Technicolor*: dal lontano DIECI COMANDAMENTI, alle scene di IRENE, NON TI SPOGLIARE della dimenticata Collen Moore, fino a BEN-HUR, a SALLY, al RE DEL JAZZ alla più recente MASCHERA DI CERA.

Il procedimento, per quanto difficile e costoso, risulta il più pratico, perchè fornisce un positivo, la cui proiezione è identica a quella del normale bianco e nero.

Rouben Mamoulian era certo il regista più adatto a tessere narrativamente una specie di riassunto delle odierne possibilità del *Technicolor*. Egli dev'essere uomo prodigiosamente intelligente, quanto capace di premeditazione e di calcolo. Niente slanci lirici: non è il tipo dell'autore che si commuove di fronte alle proprie scoperte. Si serve ugualmente dell'azione e della notazione psicologica per i propri scopi costruttivi. Le 'maniere'

troppo unilaterali dei vari creatori (tipo Fabelo o Sternberg), più inventivi ma meno equilibrati, sono da lui raccolte ed amministrare con sagacia. Ai tempi delle VIE DELLA CITTÀ con inusitata precisione egli aveva composto il primo grande film di gangsters, che conteneva riassunte tutte le possibilità stilistiche d'allora. Per esempio: la corsa finale sulla strada suolantesi bianca nella notte struttava la maniera degli espressionisti tedeschi, dal primo Lang al Murnau; la 'scoperta' di Silvia Sydney rispondeva alla tendenza ripristinata allora in America di scegliere un 'tipo', la cui recitazione venisse rigorosamente messa a punto con la regia (l'attore, nella singola inquadratura, non mostra che una sola espressione. Il mutar dell'espressione è subordinato al taglio dell'inquadratura).

Analogamente con BECKY SHARP Mamoulian ha composto il mosaico dedicato al colore. Se la scelta del soggetto risulta in certo modo retorica, e il colore non ha che una funzione illustrativa, in compenso tutti i progressi tecnici sono stati messi a partito, col risultato di svincolare il nuovo mezzo... permettendogli ormai tutte le forme in uso fino a questo momento.

Oltre la carrellata in profondità che, man mano ci si allontanava dai primi piani verso i campi lunghi, potrebbe dare origine ad un sovraccaricarsi del colore, specialmente grave per il volto degli attori, su cui esso si addenserebbe col rimpicciolirsi della superficie; oltre le dissolvenze incrociate, che qui sono tutte ottime, soprattutto quella precedente il ballo in cui verrà presentata Becky (dove, prima del dissolversi completo nella scena successiva, persiste, come un 'leit motiv', veramente magistrale, l'immagine del soldato napoleonico), quanti altri tentativi e quasi tutti riusciti, per sboccare, di là dalla semplice riproduzione 'a colori', nella fase ben più matura degli effetti di colore. Riprese a tinte alternate, come quella a traverso il velo bianco dell'incontro di Becky con colui che sarà il suo grande amore; contrasti finalmente felici tra tinte neutre e primi piani a colori vivaci, come nelle inquadrature delle donne che servono il the; e finalmente il più impegnativo, a tutt'oggi, esperimento del colore: le scene della cantoria, riprese con due illuminazioni diverse: prima a luci di ambiente, poi con riflessi imitanti luci varie e lontane, durante la fuga degli ospiti.

Dobbiamo dire quali sono gli effetti che abbiamo maggiormente graditi? Ecco ancora: le inquadrature in cui l'immagine in ombra è data da tinte monocromatiche ed i punti luminosi da luci radenti colorate e vive ma di tinta differente. Gratuite e superstiti invece appaiono le luci radenti bianche che da qualche decennio imperano nella fotografia in bianco e nero, dove almeno hanno ragione di esistere. Ed il rovescio della medaglia? Sgraditi i bianchi quando non siano una grande superficie senza mezze tinte. Osservate la biancheria intima delle ballerine del caffè-concerto che, data la difficoltà di conservare nella stampa del positivo le ombre delicate del bianco senza appiattirlo e di ottenere ombre pure senza le iridescenze della policromia, producono uno sgradevole effetto di pudicizio... Anche il flou risulta possibile e persino la sfocatura, qualora questa lavori in contrasto con un primo piano nitidissimo. I primi piani poco nitidi risultano infelici, perchè il colore porta l'immagine ad un grado così alto di verità, che pensate tosto ad una improvvisa imperfezione dell'occhio e siete quasi tentati di mettere gli occhiali. Si può dire infine che col colore è possibile ogni genere di illuminazione dalla più piatta a quella di maggior rilievo. Ed un'osservazione interessante può esser la seguente: fondi uniformi per tinta e leggermente degradati con immagini staccate, ma di tinte aventi luaghezza d'onda opposta (esempio rosso ed azzurro), conferiscono un vi-

visimo rilievo all'immagine, tanto che se non guardate i bordi dello schermo per localizzare la vostra attenzione al punto di contrasto tra i due colori, vedrete realizzata una sorprendente stereoscopia.

Da ottimi pessimisti dobbiamo però dichiarare che l'applicazione del colore e domani magari della stereoscopia, se allargano il campo a certe possibilità integrative, non uguaglieranno mai di per sé la potenza del primitivo apparecchio di Lumière.

MATTIA PINOLI

II. SEGRETO DEI CANDELABRI (*Die Leuchter des Kaisers*). Gloria Film. Tedesco. Lunghezza: metri 2809. Regia: Karl Hartl. Soggetto: Baroness Orczy. Sceneggiatura: Karl Hartl. Operatore: Werner Brandes. Interpreti: Sybille Schmitz, Karl Ludwig Diehl, Friedl Czopa, Inge List, Anton Edthofer, Max Goldstorff, Joe Hesters, Fritz Rasp, Heinrich Schroth. Edizione italiana ENIC diretta da Mario Almirante su dialoghi di Gustavo Bria-

La Russia zarista non cessa di esercitare il 'fascino slavo' sui produttori cinematografici. Ma la sceneggiatura di Karl Hartl riesce ad escogitare



una serie di trovate eleganti e romanzesche per aggiungere note nuove d'interesse e d'imprevisto all'ambiente degli Zar, Granduchi, agenti segreti, esiliati, polacchi, ecc. La regia, correttissima, mantiene la 'classe' della buona media tedesca.

DESIDERIO DI RE (*The King steps out*). - 'Columbia Picture': Americano. Lunghezza metri 2.352. Regia: Joseph von Sternberg. Scenario: Gustav Hohn, Ernst Decey, Hubert Marischka, Ernst Marischka. Sceneggiatura: Sidney Buckman. Interpreti principali: Franchot Tone, Grace Moore. Fotografia: Lucien Ballard. Musica: Fritz Kreisler. Edizione italiana: E.I.A., diretta da Sandro Salvini su dialoghi di Alessandro de Stefani.

Strana riscossa di Sternberg: DESIDERIO DI RE segna con *io ho ucciso!* la prima tappa di una fuga. Il caso del creatore prigioniero della sua creatura è simile a quello del poeta che non sa strapparsi al proprio capolavoro.

Il capolavoro aveva nome, come si sa, ANGELO AZZURRO e la creatura Marlene. Dopo di aver studiata la 'fatalità' di Marlene e di averla messa alla prova fin quasi ad esautorarla, si direbbe che Sternberg, abbia voluto dimostrare, a se stesso ed al mondo, di saper bravamente sopravvivere a quella lunga e fortunosa avventura.

Marlene, in DESIDERIO DI RE, era quasi riuscita ad illudere (grazie a Lubitsch) d'aver ritrovato una seconda giovinezza. E Sternberg in DESIDERIO DI RE fa quasi supporre di voler entrare in gara con lei. Di qui appunto nascono le manchevolezze e gli errori del nuovo film. Che non è un'opera liberamente creata, bensì una specie di ritorsione. Come nell'*io ho ucciso!* Sternberg s'era impancato a 'pensatore' quasi per far vedere d'aver superato quell'ossessione di *sex appeal* e di decorativismo esuberante sotto cui erano nati i suoi precedenti lavori — ed era riuscito soltanto a far della po-

GLI UOMINI NON RESISTONO AD UNA BOCCA GIOVANE...



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

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

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

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

ASTUCCIO GRANDE L. 12

ROSSO 18-11 SERVIZIO L1 Via Maregutta 33 ROMA

ROSSO 18-11

IL ROSSO PER LABBRA CHE ADOTTERETE

lemica, magari contro se stesso, ma non della vera ed organica poesia — così questa volta, per intonare uno sfogato cauto di liberazione da Marlene, egli denuncia più che mai la soggezione a Marlene. E cerca di andarla a vincere proprio nella nuova forma ch'ella ha assunto, quella datale da Lubitsch: cerca insomma di far del Lubitsch. Ma da uno Sternberg che tira un colpo simile, così poco 'nelle sue corde', si capisce facilmente cosa possa saltar fuori. La sua fiaba tra operettistica e storica sulle fughe e sugli amori del giovane Francesco Giuseppe è troppo operettistica per essere storica, troppo storica per essere operettistica. La Vienna in cui la trama si svolge non è più Vienna; ma non è ancora quel paese



irreale in cui i fatti possono perder peso e coerenza, per modularsi come sul disegno di una linea musicale.

È del film non si salva che la grazia birichina di Grace Moore; la quale tuttavia non riesce a preannunziare (come d'altronde non vi riuscivano la Mariau Marsch e la Fala Borell dell'ho scorso!) una nuova creazione femminile del romanticismo di Sternberg. Non rimane, in chi guarda, se non quel senso di rispetto, quasi imprecisabile, che un vero artista non manca mai di suggerire quando si smarrisce in un errore. CO. DE.

ESTREMO ORIENTE, del Maggiore Virgilio Manari. Musica del Maestro Colombo.

Documentario sulla vita dei popoli asiatici e sulla guerra in Cina. Una materia di formidabile interesse storico, cronistico e di costume è presentata con quella sapiente capacità spettacolare a cui son giunti oggi i giornali cinematografici e i 'dal vero'. Da qualche anno, il pubblico ha cominciato a dire che preferisce talvolta i documentari ai veri film. La ragione è semplice: ormai i documentari sono montati e presentati, sotto l'aspetto drammatico e visivo, come dei veri film.



Carla SPLETTER - Greta WEISER - Helge ROSWAENGE

IN

MARTA

DAI CELEBRI MOTIVI DI FLOTOW
REGIA KARL ANTON

EDIZIONE FONO-ROMA

Presto anche il pubblico nostro sarà chiamato ad assistere a questo eccezionale avvenimento artistico che ha vivamente interessato all'estero critica e pubblico per i criteri a cui si è ispirato il regista Karl Anton. Chi va al cinema non vuole infatti vedere un'opera, ma vuol udire i motivi di essa senza che per tutto il tempo in cui la ascolta abbia ad osservare il cantante, senza che l'occhio si infastidisca sullo schermo. Necessità assoluta del film musicale: occhio ed orecchio devono essere soddisfatti contemporaneamente e nella stessa misura. L'armonica fusione delle forme d'espressione ottiche ed acustiche è stata pienamente realizzata in "MARTA".

CINES

STABILIMENTI
ITALIANI PER
PRODUZIONE FILM

ROMA - VIA VEIO, 51

a

MILANO

scendete al

**CORSO HOTEL
SPLENDID**

sal Corso Vittorio Emanuele, centro di vita e degli affari. Ogni comfort moderno con prezzi adeguati. Camere a un letto da L. 20, a due letti L. 38.

A. ZACCHEO proprietario direttore

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica



ROMA 10 NOVEMBRE 1936 - AN. N. 32

In questo numero:

Cinema e popolo (Gianelli)

1941 - V. E. F. (Gianelli)

Cinema italiano? Cinema italiano? (Sestini)

Miraggi di un'arte (Gianelli)

Un'occhiata nella quarta dimensione (Gianelli)

Segreti del disegno animato (Gianelli)

Fotografie spaziali (Gianelli)

Matita di "Cinema" (Gianelli)

"Cinema" per i bambini e per i ragazzi (Gianelli)

Un'occhiata alle filmati (Gianelli)

Televisore e filmati (Gianelli)

Collaborazione dei lettori: notizie tecniche, tecniche e concorsi

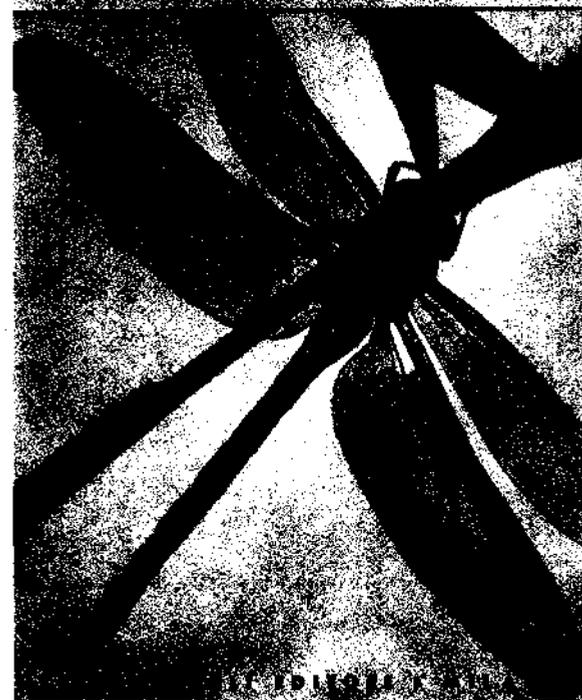
100 illustrazioni



ULRICO HOEPLI EDITORE MILANO

SAPERERE

quindicinale di divulgazione



ROMA 10 NOVEMBRE 1936 - AN. N. 32

In questo numero:

SCIENZA FINCA DELLA VITA (Magioni)

NUOVO MOSAICO DI UN'ARTE E LUBRIFICANTI (Gianelli)

PERCHÉ NASCONO I GEMELLI (Collardi)

ACCIAIO E MOBILI (Pannofino)

LA FORESTA SEMINATA (Gianelli)

PAESAGGI ARTIFICIALI DEL CINEMA (Gianelli)

NUMERARI (Gianelli)

MUSI ARTIFICIALI (Gianelli)

ARTI DELLA NATURA (Gianelli)

STADII E TEATRO PER MASSE (Gianelli)

DEPENDENTI DAL FUNGHI (Gianelli)

ESPERIMENTI FINALI (Gianelli)

ESPERIMENTI (Gianelli)

ESPERIMENTI (Gianelli)

ESPERIMENTI (Gianelli)

ESPERIMENTI (Gianelli)

ESPERIMENTI (Gianelli)

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE CINEMATOGRAFICA

In forma agevole ed attraente, che non esclude il rigore scientifico, la rivista **CINEMA** pone quindicinalmente la vastissima massa degli amatori dello schermo a diretto contatto con tutti i segreti, i problemi e le realizzazioni del film. È insomma il primo periodico del mondo interamente dedicato ad una vera divulgazione cinematografica: la scienza, la tecnica, l'estetica, le questioni sociali e legislative, gli indirizzi della produzione, la pratica del lavoro di ristampa, e le mille curiosità ignote al grande pubblico, che danno un specialissimo sapore al grandioso e pittoresco ambiente del cinema. Tutto ciò viene trattato in **CINEMA** col sussidio di una imponente documentazione illustrativa inedita, mirabilmente riprodotta col processo rotocalcografico. **CINEMA** interessa le persone del mestiere e i profani, coloro che amano il cinema quale spettacolare elemento di divulgazione scientifica, è indispensabile a quanti desiderano avvicinarsi al cinema, per 'fare' del cinema, sia come dilettanti sia come professionisti.

ESCE IL 10 E IL 25 DI OGNI MESE IN FASCICOLI DA 40 A 52 PAGINE CON OLTRE 100 ILLUSTRAZIONI

CONDIZIONI D'ABBONAMENTO	
SPEDIZIONE IN ROTOLO	SPEDIZIONE IN BUSTA CARTONATA
Italia: un anno L. 40 - Sei mesi L. 22	Italia: un anno L. 43 - Sei mesi L. 23,50
Estero: un anno L. 60 - Sei mesi L. 35	Estero: un anno L. 70 - Sei mesi L. 40

L'ABBONAMENTO PUÒ DECORRERE DA QUALSIASI FASCICOLO - UN FASCICOLO COSTA 2 LIRE

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE

BELLE SCIENZE, DELLA TECNICA, DELLE ARTI APPLICATE E DI CULTURA GENERALE

VIVA ATTUALE NUOVA ORIGINALE
QUESTA RIVISTA DEL TEMPO DI MUSSOLINI
INTERESSA ISTRUISCE DIVERTE
È LA RIVISTA PER TUTTI

Ogni fascicolo di 32, 40 o 48 pagine, con suggestiva copertina a colori e all'incirca cento fotografie e disegni, contiene da sette a dieci articoli, una rubrica enciclopedica di notizie, attualità, curiosità scientifiche, una rubrica di "domande e risposte", concorsi con premi e 8 pagine di un Dizionario illustrato e divulgativo delle scienze pure e applicate.

ESCE IL 15 E L'ULTIMO GIORNO DI OGNI MESE

Gli articoli, le notizie, le didascalie delle illustrazioni sono redatti da scrittori che ne hanno particolare competenza. Ecco perché **SAPERERE** si è assicurata la più viva attenzione del pubblico ed ha raccolto in breve tempo oltre 200 mila lettori e 15 mila abbonati.

I fascicoli 1-12, sono esauriti e non si vendono separatamente, quelli del 13 al 24 costano 4 lire ciascuno, il fascicolo speciale n. 23 costa 5 lire. I fascicoli dell'anno in corso costano 2 lire ciascuno. **SAPERERE rilegato in volumi:** I fascicoli di ogni annata vengono raccolti a 12 a 12, dall'1 al 12, dal 13 al 24 e così via, in solidi volumi con elegante rilegatura di tela e mezza pelle ed impressioni a secco e d'oro. Ciascuno di questi volumi (allegatevi le rispettive dispense del Dizionario) è messo in vendita a Lire 40 ma costa agli abbonati, che ne facciamo richiesta direttamente all'Editore, solo Lire 36. Questo prezzo è ancora inferiore all'importo complessivo dei fascicoli, della cartella per la rilegatura o della rilegatura.

CONDIZIONI D'ABBONAMENTO	
SPEDIZIONE IN ROTOLO	SPEDIZIONE IN BUSTA CARTONATA
Italia: un anno L. 40 - Sei mesi L. 22	Italia: un anno L. 43 - Sei mesi L. 23,50
Estero: un anno L. 60 - Sei mesi L. 35	Estero: un anno L. 70 - Sei mesi L. 40

L'ABBONAMENTO PUÒ DECORRERE DA QUALSIASI FASCICOLO DELL'ANNO IN CORSO UN FASCICOLO COSTA 2 LIRE

L'abbonamento cumulativo a CINEMA e a SAPERERE
(fatto direttamente presso Hoepli in Milano) costa per un anno 70 lire (in rotolo) o lire 76 (in busta) in Italia; all'estero, 110 (in rotolo) o 130 lire (in busta)

Gli abbonati sia di **CINEMA** sia di **SAPERERE** ricevono i fascicoli regolarmente a domicilio; risparmiano 8 lire all'anno sul prezzo totale dei singoli fascicoli - risparmiano 2 lire sul prezzo di ogni cartella semestrale per rilegare i fascicoli a 12 a 12; hanno diritto allo sconto del 10% su tutte le edizioni Hoepli acquistate in contante presso Hoepli in Milano (c. c. p. Milano n. 3/32). — Ogni versamento va fatto esclusivamente alla Casa Editrice Hoepli in Milano sul c. c. p. 3/32; o con vaglia postale, o con assegno bancario, o in contante: o a qualsiasi altra libreria d'Italia; o agli agenti dell'Istituto Editoriale Scientifico.

ULRICO HOEPLI EDITORE MILANO



GIUOCHI E CONCORSI

La soluzione dei giochi deve pervenire alla Redazione di CINEMA (Sezione 'Giochi e concorsi', corso Vittorio Emanuele 21, Roma) non oltre il 15 dicembre 1936-XV. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina.

IL PROGRAMMA DI UN CINEMA

LA

RIMANE CANGIANTE

<p>SASSO TROPPO ROSA)</p> <p>con MARIA DANSI)</p> <p>L'URNE ORBE)</p> <p>con MARCO DI FANNOLA)</p>	<p>BADA AL REN</p> <p>con AGATA VIMELLITI</p> <p>QUI NON S'ODE BARCA</p> <p>di GIUSTO GUANANE</p>
--	---

Non si parla nè di sassi, nè di morte, si tratta soltanto del programma quindicinale di una sala cinematografica, che, uniformandosi alle superiori disposizioni, annuncia quattro films italiani, e di ciascuno di essi comunica l'interprete principale, o il regista.

(G. Capezzuoli - Milano)

TRIOLI CINEMATOGRAFICI

Riordinare i trioli in modo da formare il nome di un regista italiano, e il titolo di un suo film prodotto dalla casa 'Etrusca'.

ATT, IOM, IOR, LLA, LTR, MAR, NIA, NDO, OLI, OMO, SET, TEG

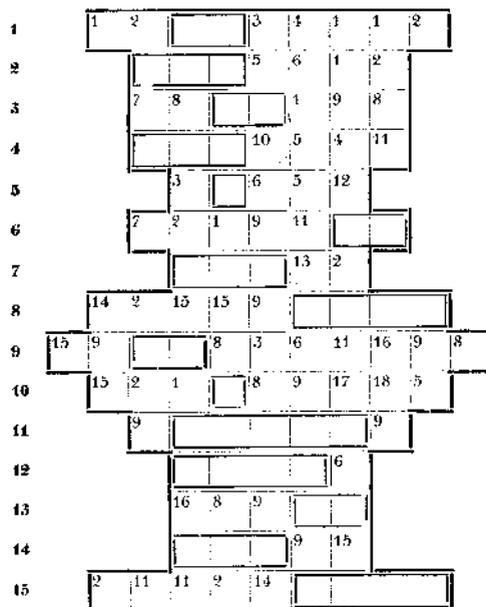
SCANSIA CINEMATOGRAFICA

A numero uguale corrisponde lettera uguale. Trovare per ogni riga parole che corrispondano ai relativi significati. Le lettere che necessariamente risulteranno nelle caselle a doppio bordo della scansia daranno un aforisma filosofico-cinematografico.

1. Il regista di 'Lohengrin'.
2. Ce n'è sempre più d'una nei film di gangster.
3. Il regista di 'Il pirata del fiume'.
4. Diva di una volta che si chiamava Betty.
5. Il regista de 'L'avventura di Anna Gray'.
6. Il regista di 'Il cavaliere di Lagardère'.
7. La fondatrice dell'ordine delle 'vamp'.
8. Un film di Machaty.
9. Il regista di 'Viviamo stanotte'.
10. Il regista di 'Barcarola'.
11. Lo sono le chiome di Jean Harlow.
12. In film c'è la loro riva.
13. La diva per antonomasia.
14. Normandi di cognome.
15. La diva francese che è stata giapponese e ultimamente è diventata africana.

Scrivere le soluzioni in inchiostro e in lettere maiuscole. Tra i solutori di *Il programma di un Cinema*, e della *Scansia cinematografica* saranno estratti a sorte due vincitori. Premi: 50 lire di libri ciascuno da scegliere nel Catalogo della Casa U. Hoepli. Invio franco e raccomandato a cura della Casa.

La soluzione dei giochi pubblicati nel 10° fascicolo apparirà nel 12° (25 dicembre 1936-XV).



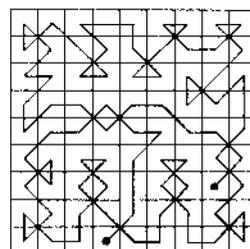
SOLUZIONE DEI GIUOCHI

DEL N. 8 (25 OTTOBRE 1936-XIV)

PAROLE INCROCIATE

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
1	M	A	S	C	H	E	R	A	T	A		M	U	T	O
2	A	N	I	T	A		N			Z	O	O		P	
3	M	O	R		T	E	T	T	I		I	N	M	E	
4	O	N	E		H		M	O	N	T	A	T	I	R	
5	U	I		T	A	G		N				A	N	N	A
6	L	M		O	W	E	N		L	U	I	G	I	T	
7	I	A		M	A	R		J	A	N		G	I	O	
8	A		I		Y	O	U	N	G		E	I	A	R	
9	N	A	N	A				C	O	S	T	O	R	E	
10		M	E	R	V	Y	N			T	E	M	E		
11	P	O	S	A		E	O		C	O	L	A	G	O	
12	A	R		R	O	S	I	N	A		M	A	R	I	A
13	T	E	S	E	O		A	E	R	E	A		I	S	
14		U			G		O	T	T	O		T	T	T	
15	A	M	E	R	I	C	A		A	A		E	I	A	R

PASSO DI RE



Gustav Machaty - Carmine Gallone - King Vidor - Goffredo Alessandrini - Rouben Mamoulian - Frank Capra.

GRECA SILLABICA



BALLERINE - NERONE

CIFRA CHIAVE

Leggendo le lettere con un intervallo di 13, si trova: «INTOLERANCE, NASCITA DI UNA NAZIONE di Griffith».

CRITICA CIFRATA

Il baco del cinema americano è il divismo, quello del tedesco la pesantezza, del francese la teatralità.

VINCITORI DEL N. 8

Parole incrociate: Sig. **Maria Pia de Renzi** - Piazza Pierin del Vaga 4 - ROMA

Cifra chiave: Sig. **Giuseppe Fabbro** - Via S. Eufemia - PADOVA

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

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

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

Carta delle "Cartiere Burgo".

LA SOCIETÀ ANONIMA PRODUZIONE ITALIANA
ARTISTI ASSOCIATI

presenta

"Il Grande Appello"

un film di MARIO CAMERINI

con CAMILLO PILOTTO
ROBERTO VILLA / LINA
D'ACOSTA / PIETRO VALDES
ALFREDO POGGI

"IL GRANDE APPELLO" è non solo uno dei più umani ed avvincenti racconti apparsi sullo schermo, ma anche una palpitante rievocazione della recente gloriosa storia dell'Impero Italiano

"Il Corsaro Nero"

azione cinematografica tratta dal romanzo di EMILIO SALGARI

Sceneggiatura e regia di AMLETO PALERMI

con CIRO VERRATTI / SILVANA
JACHINO / ADA BIAGINI / NE-
RIO BERNARDI / CESCO BA-
SEGGIO / CHECCO DURANTE

IL FILM ITALIANO CHE NON TEME CONFRONTI

L'IMPRESA
VASELLI
IN A.O.I.

