

# CINEMA



**22**

DARIUS MILHAUD: Wagner, Verdi e il film

★

ROBERT FLAHERTY: La funzione del "documentario"

**DUE  
LIRE**

25 Maggio 1937-XV

Spediz. in abb. postale

In questo numero: 3 PAGINE DEDICATE AI FOTOGRAFI DILETTANTI

# CINES

SOCIETÀ  
ANONIMA  
ITALIANA

STABILIMENTI  
CINEMATOGRAFICI

CINECITTÀ - ROMA

## Possedete già i primi 12 fascicoli di CINEMA?

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



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

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

**ULRICO  
HOEPLI  
in MILANO**

## Le nuove linee aeree dell'Ala Littoria

**Roma - Bologna**  
GIORNALIERA

**Palermo - Roma - Genova**  
TRISETTIMANALE

**Tunisi - Tripoli**  
TRISETTIMANALE

**Rodi - Haifa**  
SETTIMANALE

**Venezia - Trieste**  
**Bratislava - Praga**  
GIORNALIERA

Per informazioni rivolgersi alla Direzione  
Generale dell'Ala Littoria, Roma - Aeroporto  
del Littorio - ed a tutte le Agenzie di Viaggi

# CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

FONDATA DA ULRICO HOEPLI

Direttore responsabile: LUCIANO DE FEO

Collaborazione tecnica dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa

ANNO II  
Volume I

FASCICOLO 22

25 MAGGIO  
1937 XV

Questo fascicolo contiene:

Cinema gira . . . . .	393
Editoriale . . . . .	401
SIDNEY FRANKLIN <i>'Documentare' le anime</i> . . . . .	402
ROBERT FLAHERTY <i>Funzione del 'documentario'</i> . . . . .	403
GIACOMO DEBENEDETTI <i>In sala o sullo schermo?</i> . . . . .	405
DARIUS MILHAUD <i>Wagner, Verdi e il film</i> . . . . .	406
CIAK <i>La neve a temperatura estiva</i> . . . . .	408
IL CRONISTA <i>Avventure fra masnadieri e misantropi</i> . . . . .	410
A. RIEL <i>Restare se stessi</i> . . . . .	412
FRITZ OLIMSKY <i>Il cinema come ambasciatore</i> . . . . .	414
DOMENICO MÈCCOLI <i>Duvivier e il nuovo film</i> . . . . .	415
B. H. HYMAN <i>Barometro italiano</i> . . . . .	420
LUCIO D'AMBRA <i>Sette anni di cinema (7)</i> . . . . .	421
LÉON MITTELMANN <i>L'atomo come Film-star</i> . . . . .	423
L'arco del Regista . . . . .	429
Fotografia - Galleria - Dischi di film - Capo di Buona Speranza - I film del mese - Giochi e Concorsi . . . . .	424-432

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

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE: DUE LIRE

# CINEMA GIRA



Dal nuovo film R. K. O. (distr. Minerva Film) "Anna of Green Gables", protagonista Anne Shirley

## OCCHIAIE NELL'INTIMITÀ

È proibito l'accesso alle persone non addette al lavoro. Passeggiare su un palcoscenico, per es., mentre un corpo di ballo vi sta eseguendo una scena così seria, così sacra, è una cosa inconcepibile. Eppure lo spettatore cinematografico guidato dalla macchina da presa, vi cammina tranquillamente, nell'immediata vicinanza delle danzatrici intente nelle loro figurezioni, non visto da nessuno e senza dar il minimo disturbo né ad esse né al pubblico del teatro. Più intima, più sfacciata è l'amicizia dello spettatore cinematografico con le cose rappresentate per lui sullo schermo. Questo contatto troppo stretto lo induce anche a vedere meno oggettivamente. Il balletto delle signorine biancovestite è evidentemente una cosa simmetrica: c'è un gruppo centrale, specie di calice femminile, dal quale sorge, con le braccia alzate, la prima ballerina. Poi ci sono gruppi laterali. Dalle mani alzate della donna centrale, la composizione scende nella forma di un lungo triangolo perfettamente simmetrico per finire a terra con la donna inginocchiata. Composizione accompagnata e rinforzata da una costruzione scenica altrettanto simmetrica.

Ma di tutto questo, lo spettatore curioso, salito sul palcoscenico, non vede nulla. Vede un'inquadratura

niente affatto simmetrica: ne vede il centro al lato sinistro del suo quadro, e dell'ambiente scenico vede un dettaglio, anche questo tutt'altro che simmetrico. Vede lo spettacolo, insomma, come lo vedrà, nella sala del teatro, soltanto qualche disgraziato a cui è capitato il fatale posto laterale dietro il pilastro. Eppure il nostro spettatore cinematografico è contento. Non vede, infatti, soltanto quel balletto, forse di dubbio gusto. Vede l'interpretazione interpretata. Vede la vita del teatro vista dal cinema (per essere più precisi, vista da Robert Riskin, per il suo film AMANTI DI DOMANI); la schematica simmetria animata da una prospettiva deformante, non appropriata nel senso oggettivo. Guardate da vicino, le ballerine perdono un poco della loro magia teatrale: sotto la seta bianca si sentono la carne e le ossa, si vedono i punti in cui questi vestiti classici sono abbottonati. Per lo spettatore cinematografico non è difficile riconoscere fra le sacerdotesse uniformi — che per il pubblico del teatro non hanno viso — la melodiosa Grace Moore, e alzando lo sguardo scoprire la simbolica scena coperta da un soffitto pieno di travi, di corde, di ferri. Sguardo rivelatore e deludente del cinema, al quale, teoricamente, non è proibito l'accesso a nessun posto.



LA NUOVA NINA PETROWNA

A Parigi, nei teatri di Joinville, Tourjanski ha terminato di girare NINA PETROWNA, interpreti principali Isa Miranda e Fernand Gravet. Quest'ultimo, è tornato appositamente da Hollywood e, come si vede, per non perdere gli effetti della pubblicità americana, ha mantenuto il nome che gli han dato laggiù: cioè Gravet in luogo di Gravey. Isa Miranda andrà anch'essa presto ad Hollywood, scritturata dalla Paramount per cinque film; ma ora, nell'intervallo tra NINA PETROWNA e la partenza che avverrà in Ottobre, girerà un film in Italia. Intervistata a proposito di NINA PETROWNA, Isa Miranda ha risposto che

non ha visto, né si propone di vedere la versione muta del film nella interpretazione di Brigitte Helm. E questo per essere al disopra di ogni influenza, per entrare nella parte senza il giogo delle reminiscenze. 'Mi parrebbe - ha soggiunto - di interpretare un personaggio che ha già vissuto, mentre desidero di crearlo come se non avesse avuto altra vita al di fuori di quella che io gli darò'. Lo scenario originale è stato mutato. Infatti, l'azione del nuovo film si svolge a Pietroburgo e a Vienna verso il 1905 ed è impostata su tre personaggi principali: due ufficiali austriaci (Fernand Gravet e Aimé Clariond) e una donna fatale (Isa Miranda) d'origine russa; fatale -

si avverte - più nel senso umano della parola che in quello cinematografico.

GARY COOPER CONFESSA...

«Prima di tutto la condizione di divo è qualcosa che ti isola... Sei pescato, e messo in disparte dal resto dell'umanità. A poco a poco, sfido a non sentirsi solo. E allora ti prende l'avidità, il bisogno di un amico, con cui poter conversare. «In secondo luogo, per quanto tu stia in guardia, per quanto l'arte di attore non manchi di delusioni, corri sempre il pericolo di sentirti un piccolo dio. Tanto più necessario, quindi, ristabilire il senso della prospettiva, e per questo non c'è nulla che

uguagli l'assistenza di un buon amico». (Gary Cooper, l'abbiamo sempre detto, è una scuola vivente del come si diventa e si rimane divi).



Giocchi di parole: Taylor's tailor (il sarto di Taylor), c'è scritto sull'originale di questa fotografia M. G. M. Il divo Robert si sta infatti provando i nuovi abiti per il nuovo film "Proprietà riservata" in cui gli si compagna - come si vede dalla foto in basso - Jean Harlow.



LA LORO VITA PRIVATA

La vita privata di Enrico VIII, di Don Giovanni e compagnia è più 'teatrale' di tanta vita pubblica. Ma forse una rappresentazione più 'vera' della loro esistenza non avrebbe dato spunti di sufficiente interesse per uno spettacolo popolare. Altrettanto accade per la vita privata degli attori. Viene spesso deplorata, e con ragione, l'invasione del pubblico nella vita privata degli attori, specialmente cinematografici. Essi sono costretti a vivere nella luce dei fari. Ma non per questo, se ci vengono sott'occhio documenti e fotografie di una loro 'vita privata', noi dobbiamo crederli documenti autentici. Ogni attore in realtà recita continuamente due parti: quella nel film in preparazione e quella di una sua vita 'privata', che è il risultato della fantasia del produttore, dell'ufficio stampa, del costumista, dell'architetto di moda: egli abita in una casa che non è sua, porta vestiti prescritti, esercita sport e passioni 'originali', attribuitigli dall'immaginazione di abili scrittori, firma ritratti e lettere col pugno del segretario. Con questo secondo tipo di film - film privato - viene contentata l'avidità del pubblico di partecipare intimamente alla vita dei suoi favoriti. L'immagine che ne risulta non si può giudicare né molto completa, né molto fedele; mancano tratti importanti: l'espressione del volto

★ FILM EUROPEI IN CANTIERE ★

IN QUESTI ultimi tempi, nella produzione francese si nota un'insolita varietà di generi. I film in corso vanno infatti dal genere epico al letterario, dal poliziesco all'avventuroso, ecc. Fra quelli di carattere epico dobbiamo segnalare innanzi tutto LES HOMMES SANS NOM, film sulla Legione Straniera che Jean Vallée sta girando nel Marocco. LA CITTADELLE DU SILENCE di Marcel L'Herbier è l'unico film che Annabella interpreta in Francia quest'anno. Di L'Herbier, anche il recentissimo film LES HOMMES NOUVEAUX, consacrato anche questo ai pionieri che hanno conquistato il Marocco, e interpretato da Harry Baur e Signoret. Sotto il patronato del Ministero delle Colonie sarà realizzato LÉGIÓN D'HONNEUR che evoccherà i principali fatti d'arme delle truppe sahariane. Il regista Gleize girerà gli esterni nell'estremo Sud Algerino col concorso di importanti distaccamenti di maharisti e spahis sahariani. LA BATAILLE SILENCIEUSE, di Pierre Billon, tende piuttosto verso il genere dei film d'avventure. L'azione si svolgerà in Bulgaria e sul Simpon Orient-Express, con Pierre Fresnay, Michel Simon e Kate von Nagy. Anche lo spionaggio ispira i produttori francesi. Ganderà girerà DOUBLE CRIME SUR LA LIGNE MAGNOT, con Victor Francen e Vera Korène. Questa attrice sembra essersi particolarmente affezionata ai film di spionaggio; infatti essa interpreta anche LA DANSEUSE ROUGE, che J. P. Paulin è sul punto di terminare. Tuttavia la maggior parte della produzione francese si ispira alla letteratura e al teatro. Un grande film drammatico è quello che sta realizzando Fedor Osep: LA DAME DE PIQUE, tratto dallo stupendo racconto di Alessandro Puskin. Esso avrà come interpreti Pierre Blanchar e Madeleine Ozerai. Ugualmente ispirato da Puskin sarà NOSTALGIE, nel quale apparirà Harry Baur, che vedremo anche in BAKATI IL TERRIBILE di J. Vignard, realizzato da André Hugon. In progetto figurano LE JOUERS di Dostawewsky; THREE HEROES A VIVRE di Marcel Achard; LA SONATE A MERTZNER di Tolstoj; TRAVAIL di Emilio Zola; LE VÈRE COHIBIT di Balsac e ALEXANDRA, da Graine au vent, con Harry Baur. Sembra che allo stesso Harry Baur venga affidata l'interpretazione di LE PATRIOTE, LE PÈRE SERGE di Tolstoj e LA RUE SANS JOIE di Ugo Betti; film, quest'ultimo, che fu già realizzato all'epoca del muto da Pabst e che lanciò Gréta Gábo. Si parla anche di adattare LE ROUGE ET LE NOIR di Stendhal. Su una collina della campagna provenzale, in un villaggio creato apposta, Marcel Pagnol gira il film ARLEZ, tratto da un romanzo di Jean Giono, con Gabriel Gabrio, Orange Danasty, Fernandel e Moreno. Si tratta della storia di un vecchio villaggio di montagna abbandonato dai suoi abitanti e che ri-

vive grazie all'energia di un uomo venuto con la propria compagna a risvegliare le case e i campi addormentati. A Gibuti sulla costa della Somalia, Richard Poitrier sta girando LES SECRETS DE LA MER ROUGE, con Harry Baur e Henry de Monfreid, che incarna se stesso. Nei campi di concentramento dei prigionieri della grande guerra, Jean Renoir termina LA GRANDE ILLUSION, con Pierre Fresnay, Jean Gabin, Dita Parlo e Erich von Stroheim. Max Ophuls ha finito un film sceneggiato da Dakobra: YOSHIWARA. Vi ammireremo un attore e un'attrice giapponesi: Sessue Hayakawa e Michiko Tanaka. Il soggetto di ARBUS DE CONFIANCE è stato scritto da Pierre Wolf per Danielle Darrieux, che prima di partire per Hollywood interpreterà anche MADAMOISELLE MA MÈRE di Louis Verneuil, con Charles Vanel, Jean Worms e Valentine Tissier. Il film tratterà dei tribunali e del regime penitenziario per ragazzi, soggetto molto attuale dopo l'ultimo scandalo scoppiato in Francia a tal proposito. Di ritorno da Hollywood, Danielle Darrieux lavorerà in KATIA. MANON 326 lancerà una nuova diva: Marie Dubas. Il soggetto è ispirato al fatto vero di un matrimonio tra forzati e detenute, e avrà come cornice il vecchio bagno penale della Nuova Caledonia. Vicino a Marie Dubas vedremo Jean Murat, entrambi diretti da Raymond Bernard. Un film di cui una Casa di Roma sembra essersi già assicurata la distribuzione per l'Italia, è UN CARNET DE BAL. Vi appariranno otto fra i migliori attori di Francia, e cioè Harry Baur, Pierre Blanchar, Françoise Rosay, Fernandel, Louis Jouvet, Raimu, Pierre Richard-Wilm e Marie Bell. Continuano le riprese di MESSENGER di Bernstein, che Raymond Rouleau sta realizzando alla Villette con Jean Gabin, Gaby Morlay e Jean-Pierre Aumont. Anche Tourjanski lavora al suo film LE MESSAGES DE NINA PETROWNA, con Aimé Clariond, Fernand Gravet e la nostra Isa Miranda, che in luglio partirà per Hollywood, dove è attesa dalla Paramount. Per finire con la produzione francese, signaleremo KRU di J. de Bayoncelli, che fu già realizzato al tempo del muto. Questa volta sarà interpretato da Edwige Fenech e Charles Vanel.

P. M. Maclean Rogers, con Anne Pinchon; John Robinson e Arthur Rees. Altro film del genere è quello della New Universal-Wainwright: SCHOOL FOR HUSBANDS, dalla commedia di Frederick Jackson, realizzato da Andrew Marton. Charles Laughton sarà l'eroe del film storico I CLAUDIUS, con Merle Oberon, film diretto per Denham da Joseph von Sternberg. Un film sulla l'imperatore Claudio? Perché gli inglesi non vedano la storia dell'Italia antica come vedono quella dell'Italia moderna... Denham si è accapparrato un altro grande direttore, il francese Jacques Feyder, che girerà con Marlene Dietrich e Robert Donat KNIGHT WITHOUT ARMOUR.

La produzione attualmente in corso negli studi delle Case tedesche può essere suddivisa in due principali categorie: quella realistica e quella fantastica. UNTER AUSSCHLUSS DER OFFENTLICHKEIT (A porte chiuse) della Tempelhof, tratta un tema giuridico in forma popolare. Regista è Paul Wegener. I ruoli principali sono affidati ad Alfred Abel, Olga Tschekowa e Ivan Petrovich. Per conto della Tobis, Heinz Helbig sta girando il film sentimentale LIEBE KAUN LUGEN (L'amore può mentire). Negli studi della Tempelhof Veit Harlan sta realizzando una commedia satirica MEIN SOHN, DER HEIßER MINISTER i cui principali interpreti sono Willy Fritsch, Hans Moser e Françoise Rosay. In tema di politica demografica la Germania sta producendo HEIRATSMINISTERTUT (Agenzia di matrimonio), la cui regia è affidata a Viktor Janson. Negli stabilimenti di Froelich, H. Zertelt sta girando REVOLUTIONSBROCHETT (Nozze di rivoluzione) con Brigitte Horney, Paul Hartman e altri. Fra le commedie musicali signaleremo STARKE HERZEN (Cuori forti) della Ufa, con la cantante Maria Cebotari; e DIE AUßERWÄHLTEN (Lilli dalle Ostriche) di E. W. Emo. Anche Georg Jacoby ha messo in cantiere una commedia musicale HUBAREN HERANS (Fuori gli Usari), con Maria Andersgust, Leo Slezak ed altri. ZU NEUEN UFFERN (Verso nuove sponde) è un film avventuroso della Ufa, la cui azione si svolge in Australia verso il 1830, cioè nell'epoca che l'Inghilterra cominciava la colonizzazione di questa terra. Un altro film di produzione Ufa è SHERLOCK HOLMES di Karl Hartl. Richard Eichberg, di ritorno dall'India termina la versione tedesca (l'altra è francese) dei suoi due film: DER TIGER VON BICHNAPUR e DAS INDISCHE GRABMAL. Infine EINE FRAU KOMMT IN DIE TROPEN (Una donna si reca ai tropici) è ispirato dal dramma di Ibsen «Volksfind» (Nemico del popolo). Naturalmente dell'opera di Ibsen non resta che lo scheletro, giacché la trama è adattata ai fini del nazismo.

La **MANDERFILM** presenterà nella prossima  
stagione cinematografica l'attrice

**MARIA GAMBARELLI**

nella parte della dolce e romantica "Miss Lucy"  
nel nuovo film italiano

# **IL DOTTOR ANTONIO**

tratto dal celebre romanzo di **GIOVANNI RUFFINI**  
ridotto per lo schermo da **GERARDO GHERARDI**

Produzione

**MANDERFILM**

- ROMA



# E. N. I. C.

## SCIPIONE L'AFRICANO

A. NINCHI - CAMILLO PILOTTO - ISA M -  
RANDA - FRANCESCA BRAGGIOTTI (ENIC)

## CONDOTTIERI

LUIGI TRENKER - LORIS GIZZI - UMBERTO SACRIPANTE  
LAURA NUCCI - CARLA SVEVA - ETHEL MAGGI (ENIC)



### IL DIRITTO DI AMARE

PIERRE BLANCHARD - LISETTE LANVIN

### TRUXA

LE JANA - HANNES STELZER

### CHI HA UCCISO?

KARL LUDWIG DIEHL - KITTY JANTZEN

### L'UOMO SENZA MANO

HARRY PIEL - ELSE MÖLLENDORFF

### IL CASTELLO IN FIANDRA

MARTA EGGERTH - PAUL HARTMANN

### UNA NOTTE DI NAPOLEONE

JENNY JUGO - RICHARD ROMANOVSKI

### SERATA TRAGICA

ZARAI LEANDER - KARL MARTELL

### MOZART

LIANA HAID - VICTORIA HOPPER - JOHN LODER

### IL PASSEGGERO MUTO

JOHN LODER - MARY NEWLAND



### ARTIGLI NELL'OMBRA

WILLY BIRGEL - LIDA BAAROVA

### LASCIATE FARE ALLE DONNE

LILIAN HARVEY - WILLI FRITSCH

### ORO NERO

BRIGITTE HORNEY - GUSTAV FRÖHLICH

### IRENE

LIL DAGOVER - SABINE PETERS

### GLI ULTIMI 4 DI SANTA CRUZ

HERMANN SPEELMANS - IRENE V. MEYENDORFF

### UN DELITTO A BORDO

THOMY BOURDELLE - JACQUES DUMESNIL



## 18 CARTONI ANIMATI

# 1937-38



**I FRATELLI CASTIGLIONI** CAMILLO PILOTTO - AMEDEO NAZZARI  
LUISA FERIDA - VANNA VANINI (AMATO)

**I DUE MISANTROPI** NINO BESOZZI - SERGIO TOFANO - MARIA DENIS  
CAMILLO PILOTTO - ENRICO VIARISIO (ASTRA)

**LA STELLA DI BROADWAY**  
MARIKA RÖKK - HANS SÖHNKER

**L'ARDENTE FIAMMA**  
IGNACY PADEREWSKI - CHARLES FARRELL

**ARDIMENTO**  
KATHE VON NAGY - PIERRE R. WILLM

**LE TRE SPIE**  
CONRAD VEIDT - VIVIEN HUGH

**IL SIGNORE SENZA ALLOGGIO**  
PAUL HÖRBIGER - HILDE V. STOLZ

**L'IDOLO DEL MALE**  
BORIS KARLOFF - MONA GOYA

**L'ULTIMA MODELLA**  
CAMILLA HORN - PAUL JAVOR

**IL MISTERO DELLA ROCCA ROSSA**  
GEORGE O'BRIEN - IRENE HERVEY

**LA VALLE DELLA SETE**  
GEORGE O'BRIEN - DOROTHY WILSON



**IL PRIGIONIERO VOLONTARIO**  
GEORGE O'BRIEN - IRENE WARE

**PERDIZIONE**  
ELISABETH BERGNER - RAYMOND MASSEY

**LA GALLERIA DELLA MORTE**  
GEORGE O'BRIEN - IRENE HERVEY

**L'ORA DEL SUPPLIZIO**  
ANN HARDING - BASIL RATHBONE

**LA LOCOMOTIVA 2423**  
GEORGE O'BRIEN - IRENE WARE

**PER LA SUA DONNA**  
DOUGLAS FAIRBANKS JR. - VALERIE HOBSON

**LA CORRIERA DEL WEST**  
GEORGE O'BRIEN - EVALYN BOSTOK

## DI WALT DISNEY



# 20th CENTURY FOX

HA L'ONORE DI PREANNUNZIARE ALTRI 4 CAPOLAVORI DELLA PROSSIMA "STAGIONE D'ORO."

## CIN-CIN

SHIRLEY TEMPLE - ALICE FAYE - ROBERT YOUNG  
REGISTA: WILLIAM SEITZ



## L'AMORE E NOVITA

LORETTA YOUNG - TYRONE POWER - DON AMECHE  
REGISTA: TAY GARNETT

## TURBINE BIANCO

ANNA HENIE - ADOLPHE MENJOU  
DON AMECHE E JEAN HERSHOLT  
REGISTA: SIDNEY LANFIELD



## SENZA PERDONO!

VICTOR MCLAGLEN - PETER LORRE  
JUNE LANG  
REGISTA: GEORGE MARSHALL

"OGNI FILM UN TRIONFO."



alle ore sei di una mattina fredda, la stanchezza dopo dieci ore di lavoro fra le lampade abbaglianti. L'eccitazione delle lunghe giornate prima che essi possano firmare - stavolta di pugno proprio - il nuovo contratto, le discussioni che debbono sostenere per salvaguardare un po' della loro libertà artistica, le disperazioni, i pettegolezzi, l'invidia, la paura d'invecchiare, d'ingrassare, di perdere il favore della folla... Guardate qui invece Maureen O'Sullivan! Dicono che si dedichi, nelle sue ore libere, al lavoro di giardiniera per rinfrescarsi un po' prima di iniziare il suo nuovo film UN GIORNO ALLE CORSE con i fratelli Marx, diretto da un certo Lawrence Weingarten. Infatti tiene in mano un bastoncino e una bustina che con-

tiene, secondo l'etichetta, bulbi di cipolle. Ma la punta del bastoncino è bianchissima e altrettanto pulito è il manico della paletta conficcata nella terra. Bianchi il guanto, le mani, la camicia, il fazzoletto, le scarpe e quegli archetti di ferro smaltato. Stiratissimi i pantaloni. Bianco il legno verniciato della staccionata, e senza macchia perfino il cielo. C'è tutto, in fondo, ciò che occorre per un lavoro di giardinaggio, tranne la cosa principale: il profumo della terra, la spensieratezza di un lavoro semplice, lontano da riguardi estetici, il gioioso contatto con la natura. Manca tutto quello che potrebbe servire a compensare una simpatica ragazza della vita artificiale ed immateriale del teatro di posa. Manca l'elemento 'privato'.



L'ultimissimo Chevalier, sempre più bocca-di-rana, «chansonnier», dongiovanni in 'L'uomo del giorno', regia Duvivier (Colosseum)

**LA RIORGANIZZAZIONE DELL'INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA TEDESCA**

In una nostra intervista con Emil Jannings, rivelammo, tempo fa, il nuovo ordinamento della Tobis, su basi essenzialmente artistiche. Allora Jannings ci fece intravedere la probabilità che questo primo movimento non fosse che il preludio di un movimento più vasto interessante tutta la cinematografia germanica. Ecco ora la conferma. In base al programma di Goebbels di assegnare agli artisti una decisa influenza sulla produzione, l'assemblea generale del consorzio Ufa ha testé nominato nel consiglio di amministrazione i registi Carl Froelich e Carl Ritter, gli attori di Stato Paul Hartmann e Mathias Wieman, l'intendente generale Eugen Klöpfer, e il vicepresidente della Camera nazionale del cinematografo Hans Weidmann. In seguito a queste nomine, la direzione artistica della Ufa è affidata d'ora in poi ad uno speciale comitato composto dei seguenti membri del consiglio di amministrazione: Carl Froelich in qualità di presidente, intendente generale Eugen Klöpfer come vicepresidente, attore di Stato Paul Hartmann, Carl Ritter, Hans Weidmann e Ludwig Klitzsch. Alle sedute del comitato interverranno, inoltre, di volta in volta il direttore di produzione ed il regista interessati alla produzione di ciascun film. Contemporaneamente a questi cambiamenti nell'Ufa la Tobis, ha ancora modificato il comitato incaricato della direzione artistica. Pertanto esso risulta formato da Emil Jannings, in qualità di presidente, da Willi Forst, da Veit Harlan, dal consigliere superiore di governo a. r. Arnold Ra-

ther, dal regista Hans Zertelt, dal direttore generale della Tobis, dal direttore di produzione e dal regista competenti.

A questi comitati artistici spettano, come compiti principali, la scelta del materiale, la designazione degli autori, compositori, registi e interpreti, il controllo de lavoro nei teatri di posa, la sorveglianza dei processi tecnico-fotografici e in genere tutti i problemi concernenti la parte artistica della produzione. Tra l'Ufa e la Tobis è stata inoltre concordata un'ampia collaborazione artistica ed economica che, si annuncia, verrà prossimamente estesa a tutta quanta la produzione nazionale.

**200 MILA DOLLARI DI DIRITTO D'AUTORE**

Il primato precedente dei diritti d'autore pagati per la riduzione cinematografica di una commedia, era di 160 mila dollari: la Columbia lo ha battuto con 200 mila dollari, all'incirca quattro milioni di lire italiane. Fiero e contento, Sam H. Harris, che ha concluso l'affare, è tornato ad Hollywood come un trionfatore perché è riuscito a spuntarla sopra parecchi concorrenti. Si tratta della commedia *You can't take it with you* presentata al Booth Theatre di Broadway e classificata dalla critica 'una commedia pazza'. Gli autori sono George S. Kaufman e Moss Hart, autori di un'altra commedia di grande successo: *Once in a lifetime*. 4 milioni di lire: il costo di tre film italiani... Emozione profonda fra i nostri autori (ma non escludiamo che possa trattarsi di una cifra comunicata a scopo pubblicitario).



**GRACE MOORE RACCONTA LE NOVELLE AI BAMBINI**

Grace Moore non canta, in questa scena del film *QUANDO SIETE INNAMORATI*, ma fa da compagna ad uno stuolo di bambini. Nella scena seguente, canterà loro una romanza, ed i fanciulli l'appaludiranno: ma, intanto, racconta loro una favola. I bambini sono molto naturali davanti all'obbiettivo della macchina da presa, e il regista è soddisfatto della prova. Ma qual'è il regista? Sono due: uno, con gli occhiali neri, l'altro col berretto; il primo è il 'director' ufficiale del film, Robert Riskin, fino ad ieri soltanto scenarista; bravissimo nel suo campo specifico, ha raggiunta la fama: la Casa produttrice ha visto la possibilità di un lancio pubblicitario del film basato sul nome di Riskin regista: al quale però è stato affiancato un direttore esperto del teatro di posa, delle luci, della macchina da presa:

Harry Lachman che, tra qualche istante, darà il 'via' all'operatore. Il film *QUANDO SIETE INNAMORATI* è prodotto dalla Columbia Pict. e interpretato dalla Moore e da Gary Grant. Pochi giorni fa, Grace Moore si è imbarcata per la terza di quelle che gli americani hanno ormai deciso di chiamare le sue 'annue invasioni in Europa'. Invasioni canore, con batterie leggere di gorgheggi, vocalizzi e *miu* sopracuti. Il primo concerto ha avuto luogo a Londra, la sera del 4 maggio, e il botteghino dell'Albert Hall sbarrava contro i cipighi dei melomani un implacabile 'esaurito'. Poi verrà la volta di Parigi: Opéra e Opéra Comique. A Vienna, Grace Moore avrà campo di stabilire un primato in tutta l'estensione del termine: sarà infatti la prima cantatrice americana, che apparirà sulle scene di quell'Opera. E uno degli spettacoli sarà in onore dell'Ammiraglio Horthy, Reggente di Ungheria.



**LA MINERVA FILM**

presenterà

**Anne of Green Gables**

della R. K. O.

★  
Protagonista:

**ANNE SHIRLEY**

la nuova e graziosa star di diciotto anni, che ha raggiunto la celebrità sin da quando ne aveva sedici, con la Radio R. K. O.

*L'opera più esauriente della nuova  
letteratura creata dalla radio*

RUDOLF ARNHEIM

# La radio cerca la sua forma

XVI-288 pagine - 32 tav. fuori testo - 15 lire

**"Eccellente libro che svela al pubblico i misteri della radiofonica, intesa soprattutto come mezzo di espressione e come il più moderno dei fenomeni artistici... dovrebbe essere letto da tutti i radioascoltatori..."**

(Il Popolo d'Italia)

**"... di piacevolissima lettura, ricco com'è di umore e di risoluzioni sciolte e ravvivanti. Un bel titolo di merito, per un libro di estetica..."**

(Meridiano di Roma)



## ATTIVITÀ ITALIANA

Si annuncia prossimo l'inizio della lavorazione di *SPASERA ALLE UNDICI*, diretto da Biancoli che è anche l'autore del soggetto. Gli interpreti principali sono: Francesca Braggiotti, la Sofonisba di *SCIPIONE*, suo marito John Lodge, Antonio Centa ed altri. Operatore Vaclav Vich.

In questi giorni, durante le rappresentazioni dei fratelli De Filippo al Quirino di Roma, si notavano in platea parecchi «cinematografari». Il mistero è svelato: i De Filippo, di cui si ricorderanno le interpretazioni de *IL CAPPELLO A TRE PUNTE* e di *QUEI DUE*, torneranno sullo schermo con *BUSSATE E VI SARÀ APERTO*. Regia di Mario Bonnard. Stabilimenti di Tirrenia. Produzione E.I.A.-Amato. Maria Gambarelli è stata scritturata per interpretare *IL DOTTOR ANTONIO*, dal romanzo di Giovanni Ruffini. Sceneggiato da Gherardo Gherardi, il film sarà diretto da Enrico Guazzoni. Produzione Mander Film. Un film di ambiente medico: *L'ULTIMA NEMICA* che sarà realizzato da Umberto Barbaro per la S.C.I.A. Protagonista - sembra - Fosco Giachetti.

In Luglio Mario Camerini inizierà un film che s'annuncia col titolo *MAX GIANNI*. Lo stesso Camerini e Mario Soldati stanno attualmente lavorando alla sceneggiatura del soggetto, che è di Amleto Palmieri. Protagonista Vittorio De Sica. Produzione Astra. La celebrazione di Stradivari avrà, a quanto pare, anche un contributo

cinematografico. Si annuncia, infatti, un film *STRADIVARIUS*, soggetto di Aldo Vergano, Cesare Zavattini e Camillo Mastrocinque che ha definitivamente terminato *REGINA DELLA SCALA*. Produzione Cronos Film. In doppia versione italiana e tedesca verranno realizzati: *CANTA CHE TI PASSA*, soggetto di Paolo Monelli e Oreste Biancoli, produzione Appia Film; *LA MALIBRAN*, soggetto di Ettore Margadonna e Gino Rocca, regia di Augusto Genina, produzione Fauno-Film-Itala Film di Berlino; *LA GRANDE CONQUISTA* di Luigi Trenker. Si farà anche la versione tedesca di *VIVERE!*, sempre, naturalmente, con Tito Schipa protagonista.



Wallace Beery, vecchio aviatore, esamina il suo nuovo aeroplano Stinson, che egli considera come uno dei più moderni e sicuri. L'apparecchio ha una forza di 320 cavalli e può raggiungere una velocità oraria di 161 miglia. (M. G. M.)

## L'ESITO DEL CONCORSO "COSTUMI ALLA SBARRA"

Come tutti i nostri concorsi, anche quello indetto per le nostre lettrici: *COSTUMI ALLA SBARRA* (vedi "Cinema" n. 18), ha avuto ottimo esito. Numerosissime sono state le partecipanti, benché non tutte si siano dimostrate sicure e precise nel rilevare gli errori abilmente nascosti dal nostro disegnatore Maib.

Elenchiamo innanzi tutto questi errori:

DISEGNO N. 1: epoca 1830-40. Errore: cappello 'Merveilleuse'  
DISEGNI N. 2: epoca 1900. Nessun errore anacronistico.  
DISEGNO N. 3: Costume fantasia ispirato a motivi Secondo Impero. Comunque l'ettore sta nella giacca *tailleur* moderna.

DISEGNO N. 4: epoca 1700. Errore: berta *Richelieu*.

Vogliamo ringraziare tutte le gentili partecipanti al Concorso e diamo qui l'elenco delle premiate, sorteggiate fra quelle che più si sono avvicinate al vero:

- 1 - SIMONETTI Luciana; Via Vittoria Colonna 11, Roma.
- 2 - NAIMÈ Gioia; Via Mazzini 201, Taranto.
- 3 - SANTA GRAZIA Fiducia; Via Tagliamento 18, Catania.
- 4 - VALLI BONFANTI Enrica; Via Eustachi 5, Milano.
- 5 - DESERTI Lina; Via Santo Stefano 80, Bologna.
- 6 - MONTI CAPANNI Clelia; Via Roma 42, Bologna.
- 7 - COLOMBO Lidia; Via Chio 7, Venezia Lido.
- 8 - INDUNI Iolanda; Via Crescenzo 43, Roma.
- 9 - POSE Matilde; Via Ernesto Monaci 5, Roma.
- 10 - GAGLIONI Maria; Villafranca.

Citiamo in particolar modo le risposte delle prime tre classificate che hanno voluto aggiungere alcune interessanti considerazioni sull'epoca e sulla moda dei costumi oggetto di discussione.

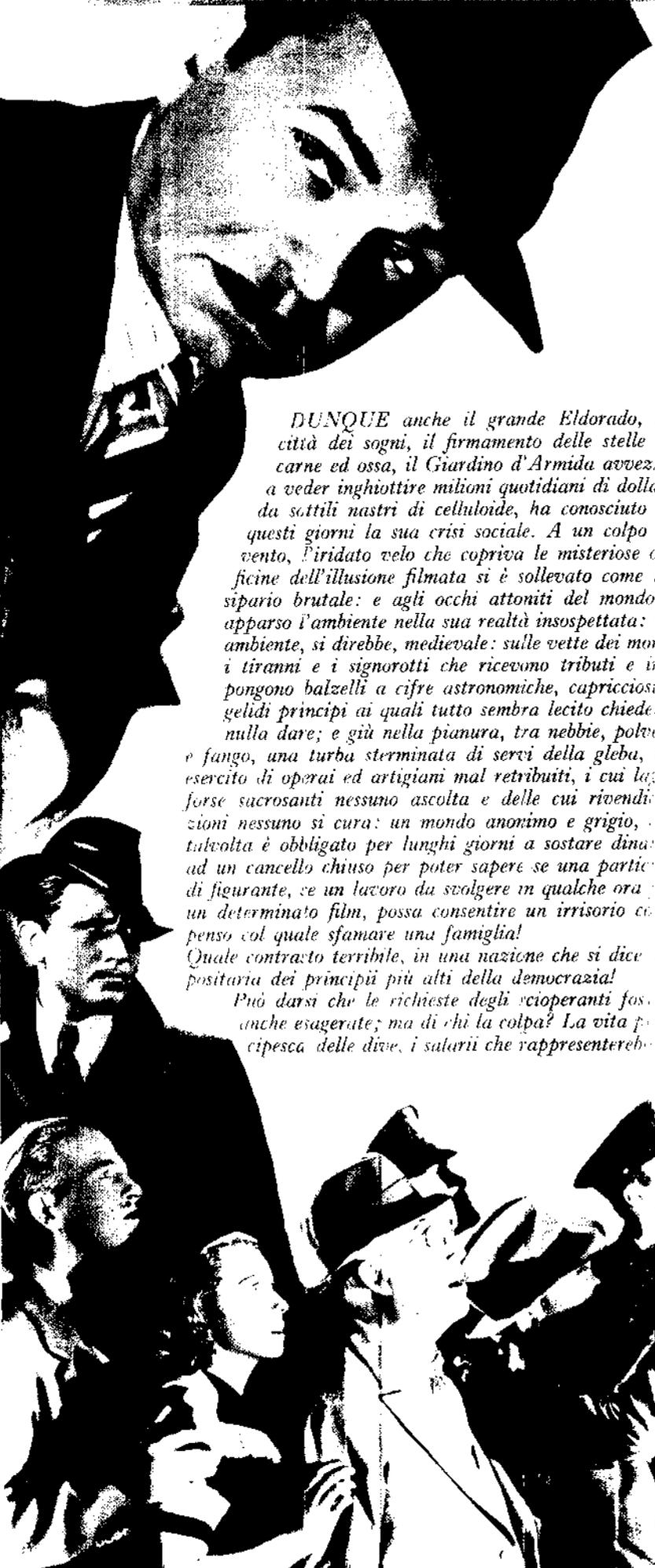
## ITALIANI NEL MONDO DEL CINEMA

Illustre Direttore,  
Sempre in seguito all'articolo di Gianni Puccini sugli Italiani nel mondo del cinema, mi permetto anch'io d'intervenire, con la seguente notizia sull'attore Eduardo Ciannelli.  
Eduardo Ciannelli, divenuto famoso negli ultimi mesi per due interpretazioni 'sinistre' - un villain di classe, dicono in America - in *LA LEGA DEGLI UOMINI SPAVENTATI* e in *WINTERSET*, è italiano: nato a Napoli. Suo padre, medico, voleva avviarlo alla medesima carriera; ma Eduardo d'un tratto abbandonò gli studi iniziati e si dedicò al teatro lirico. Cantante d'opera: un valente baritono. Viaggia per tutta Italia, per la Francia e per la Russia partecipando in ruoli di primo piano

a 'stagioni' importanti; nel 1916, era in America, dove da cantante si fa attore di prosa, e cantante-attore come nella rappresentazione teatrale di *ROSE-MARIE* recita i drammi famosi, più tardi ripartiti sullo schermo: *BROADWAY*, *FRONT PAGE*, *WINTERSET*, *REUNION IN VIENNA*. Ne scrive un paio con buon successo. È chiamato a Hollywood per interpretare un ruolo di secondo piano in *REUNION IN VIENNA* (in Italia *Notturmo Viennese*, con John Barrymore e Diana Wynyard). *WINTERSET*, dopo altri film oscuri, è la 'rivelazione'. 'Uno dei villain più significativi del giorno'. Ciannelli è sposato e ha due bambini.

Grazie dell'ospitalità.

Dev. MARCO A. DEL BUONO



DUNQUE anche il grande Eldorado, la città dei sogni, il firmamento delle stelle in carne ed ossa, il Giardino d'Armida avvezzo a veder inghiottire milioni quotidiani di dollari da sottili nastri di celluloidi, ha conosciuto in questi giorni la sua crisi sociale. A un colpo di vento, l'iridato velo che copriva le misteriose officine dell'illusione filmata si è sollevato come un sipario brutale: e agli occhi attoniti del mondo è apparso l'ambiente nella sua realtà insospettata: un ambiente, si direbbe, medievale: sulle vette dei monti i tiranni e i signorotti che ricevono tributi e impongono balzelli a cifre astronomiche, capricciosi e gelidi principi ai quali tutto sembra lecito chiedere, nulla dare; e giù nella pianura, tra nebbie, polvere e fango, una turba sterminata di servi della gleba, un esercito di operai ed artigiani mal retribuiti, i cui legni forse sacrosanti nessuno ascolta e delle cui rivendicazioni nessuno si cura: un mondo anonimo e grigio, che talvolta è obbligato per lunghi giorni a sostare dinanzi ad un cancello chiuso per poter sapere se una particina di figurante, se un lavoro da svolgere in qualche ora per un determinato film, possa consentire un irrisorio compenso col quale sfamare una famiglia!

Quale contratto terribile, in una nazione che si dice depositaria dei principii più alti della democrazia! Può darsi che le richieste degli scioperanti fossero anche esagerate; ma di chi la colpa? La vita principesca delle dive, i salari che rappresenterebbero

il più dorato miraggio di un cittadino che aspiri a vincere una lotteria, gli accordi e le intese capitalistiche fra produttori, la frenesia pubblicitaria che invade tutto, l'atmosfera irrealistica che circonda fatalmente i grandi studi americani del cinema, l'annullamento pauroso di valori familiari e sociali fondamentali: tutto questo non doveva alla fine turbar lo spirito di quanti - operai od impiegati, figuranti o tecnici - pur rappresentano una forza formidabile nella struttura industriale del cinema d'oltre Oceano? È probabile che costoro, ai signorotti di laggiù, 'sembrino' non indispensabili. Se una star durante la lavorazione di una pellicola, abbandona lo studio, sono milioni e milioni che possono sfumare dinanzi al capriccio o al ricatto; ma se un operatore, un elettricista, un fonico, un figurante abbandonano il teatro di posa, la sostituzione è così agevole! Tutto questo è esatto; ma è anche naturale chiedersi: quale inestimabile contributo questa folla anonima ha dato e dà ogni giorno al cinema che ci viene dall'America? Non forma essa la base stessa della potenza di un'industria che si è universalmente affermata con la forza della sua organizzazione, dei suoi progressi tecnici, della cura minuziosa nel dettaglio, della bellezza e perfezione del prodotto? Ebbene: sembra oggi che questa massa - in un tale ambiente da Medio Evo - non solo non si trovasse al livello stesso (sia pure proporzionale) dei dominatori dello schermo, ma che fosse al contrario trascurata, abbandonata; che vedesse ignorate richieste di miglioramenti in gran parte umani. La vita dell'elettricista o quella del fonico sono dure, ricche di responsabilità, non sempre scevre di pericoli! Il paradiso del cinema conoscerà un'organizzazione economica più razionale, atta ad avvicinare il lavoro più negletto ed anonimo a quello che solo appare alle grandi masse?

Il cosiddetto spirito democratico potrà, anche in questo settore, apprendere molte, infinite cose dal nostro sistema corporativo tanto più sano, più realistico e onesto, abituato a riconoscere i diritti del lavoro da qualunque categoria provengano, perché se è dallo sforzo unanime che nasce il prodotto, al successo del prodotto tutti debbono partecipare. E, forse, questa odierna ventata di burrasca che viene d'oltre Oceano servirà ad aprire molti occhi nelle nazioni democratiche europee, anche per quel che riguarda il cinema; e l'esempio di Roma sarà, una volta ancora, salutare.





Luise Rainer in 'La buona terra' (M. G. M.)

QUESTI due articoli sono di importanza capitale per chi voglia farsi una idea del valore artistico e specialmente delle possibilità aperte ai popoli che vogliono fare seriamente del Cinema, come espressione della loro vita. Diciamo subito che Robert Flaherty è stato l'assistente regista di Van Dyke in OMBRE BIANCHE e di Murnau in TABÙ, opere che vengono ritenute classiche della produzione di questi due registi. Solo dopo aver visto NANOUK ed UOMO DI ARAN e le primizie di questo ELEPHANT BOY, abbiamo capito che lo spirito poetico col quale era osservata la umanità degli indigeni del Sud apparteneva a Flaherty, più che a Van Dyke e a Murnau. L'associazione a due registi di fama più acquisita era resa necessaria dal suo temperamento creativo scarsamente commerciale. E infatti, qui Robert Flaherty espone con estrema chiarezza la sua posizione ideale e i lineamenti di quello che egli crede debba essere il prossimo futuro dell'arte cinematografica.

Confrontiamo i principi che egli enuncia con quelli vergati dal Franklin, regista della BUONA TERRA che già si annuncia come uno dei massimi film di argomento esotico. Il Franklin osserva che il dramma, in qualunque lingua sia presentato, rimane dramma. Egli trova che i

sentimenti dei cosiddetti primitivi e delle razze di colore non sono diversi dai nostri. Certamente per quanto grande possa essere la diversità che corre tra una razza e l'altra, tra un livello e l'altro di civiltà, c'è sempre il fattore umano che ci accomuna. Si rileva però che il Franklin si preoccupa di scoprire e di mettere in evidenza, nella vita dei popoli esotici, quegli aspetti che risultano comuni al gusto e ai sentimenti dell'americano o, almeno, di quel vasto pubblico dei due continenti che forma il pubblico del cinema americano.

Questa non è che una stazione della nuova arte. L'obbiettivo di Franklin è ancora il punto di vista dell'americano e dell'europeo. È il punto di vista della grande industria che deve tenere i mercati mondiali con un tipo di prodotto che è riuscito ad imporsi; non può essere - anzi non è - il tipo di produzione rappresentativo del carattere di una cinematografia originale destinata ad imporsi con un proprio carattere nel mondo. Il cammino sarà ripreso, e nella direzione indicata dal Flaherty. La nota dominante, secondo Franklin, rimane il dramma, cioè il contrasto delle passioni umane, il groviglio narrativo e rappresentativo che deriva alla nuova arte dal romanzo e dal teatro. Secondo Flaherty, il cinema deve orientarsi

verso il documentario come mezzo di espressione della realtà della vita. Questa infatti, fu la definizione che si dette comunemente, dai critici meno acuti, dell'UOMO DI ARAN. Un documentario non è una fredda ed oggettiva raccolta di documenti, ma è il filone di poesia nuova accessibile solo all'obbiettivo e allo schermo. Esso risponderà, come tutta la grande arte, ad un bisogno di estrinsecazione sentimentale e ad un bisogno sociale. Non interessa, oggi, osservare gli altri popoli dal nostro limitato punto di vista di europei o di americani, ma frugarli nella loro verità, nella loro realtà particolare.

Bisogna ricercare il loro dramma, nella sua pienezza, non negli aspetti che esso può avere in comune col nostro travaglio. E Flaherty, che è stato il primo a far muovere innanzi allo schermo degli indigeni o degli umili come attori, condanna il sistema di truccare dei divi da cinesi o da selvaggi. E questa è buona critica: al poeta Flaherty interessa di vedere come un'anima cinese esprima uno stato d'animo cinese.

Non è forse la crisi del mondo moderno una crisi di spazio, una insofferenza di barriere? Bisogna, quindi, facilitare non più la interpretazione europea del mondo altrui, ma la comprensione reciproca. È la concezione nuova del documentario che si impone: documento cioè di vita e di passioni, drammatico al più alto grado, capace di interessare le masse di ogni paese. E noi, Italiani, che possediamo una miniera inesauribile di spunti e di elementi, di tipi e di caratteri, possiamo attingere a questa forma moderna di cinematografia una forza immensa di azione e di vittoria.



IL CAPOVOLGIMENTO dei principi basilari di un lavoro, fa sì che il lavoro stesso assuma proporzioni gigantesche. Le difficoltà appaiono insormontabili quando si è costretti a far *tabula rasa* delle nozioni usate in ogni altra circostanza, dei metodi più volte sperimentati, per tentare di escogitar nuovi metodi e di applicarli da un nuovo punto di vista.

Questa la prospettiva che mi si schiuse dinanzi quando mi si chiese di assumere la regia della BUONA TERRA. Considerato dal punto di vista cinematografico, questo lavoro richiedeva uno studio diligente, non foss'altro che per acquistare una certa padronanza del soggetto che si presentava irto di difficoltà. Mi fu dunque necessario trasportarmi mentalmente nel più sparso e remoto angolo della Cina, nella capanna di fango del contadino Wang Lung, fra un accolta di uomini primitivi che, secondo il loro punto di vista, possono sopravvivere soltanto se gli Dei sono abbastanza buoni per conservar il loro raccolto.

La Metro Goldwin ha scritturato le persone più autorevoli, note per le loro conoscenze specifiche di quell'angolo della Cina, fra le quali spicca il Generale Theodore Tu, rappresentante del Governo cinese ed appositamente venuto dalla Cina per prestarci il suo valido aiuto.

Come ho detto, quando iniziai la realizzazione del film ero nelle condizioni di spirito di una

## LA FUNZIONE

MAI COME OGGI il mondo ha avuto bisogno di promuovere la mutua comprensione dei popoli. La via più rapida, più sicura, per conseguire questo fine è di offrire all'uomo in genere, al cosiddetto uomo della strada, l'opportunità di venire a conoscenza dei problemi che assillano i suoi simili. Una volta che il nostro uomo della strada abbia lanciato uno sguardo concreto sulle condizioni di vita dei fratelli d'oltre confine, sulle loro lotte quotidiane per la vita con i fallimenti e le vittorie che le accompagnano, incomincerà a rendersi conto tanto dell'unità quanto della molteplicità della natura umana ed a comprendere che lo 'straniero', qualunque sia la sua apparenza esterna, non è soltanto uno 'straniero', ma un individuo che nutre le sue stesse esigenze ed i suoi stessi desideri, un individuo, in ultima analisi, degno di simpatia e di considerazione.

Il cinema è particolarmente indicato per collaborare a questa grande opera vitale. Indubbiamente, le descrizioni verbali o scritte ci sono larghe di insegnamenti, e sarebbe assurdo volerlo ignorare o pensare di poterne fare a meno, dal momento che costituiscono la nostra pietra angolare, ma è pur doveroso riconoscere che esse sono astratte e indirette e che non riescono pertanto a metterci in contatto stretto e immediato con le persone e le cose del mondo in cui può farlo il cinema. Inoltre, è importante ricordare che l'uomo della strada non ha molto tempo disponibile per la lettura e che, anche quando legge, dopo il suo lavoro, non ha l'energia necessaria ad assimilare le nozioni lette. In questo è la grande prerogativa del cinema: di far sì, grazie

persona che si accinge a un lavoro impossibile. Fu così che venni a contatto col popolo cinese e che potei constatare, con sollievo intenso, che le sue emozioni, i suoi amori, le sue gioie, i suoi dolori, non sono per nulla diversi da quelli goduti e sofferti dagli altri individui sparsi per il mondo. Si tratta di anime umane nelle quali, nascosti agli occhi di un osservatore superficiale dal velo della tradizione, vivono i complessi costumi di decine di secoli trascorsi e lo stoicismo dovuto ad anni e anni di vita primitiva. In profondità, vi è il sentimento, una poetica vena di pensiero ed una fermezza e un attaccamento mirabili agli ideali che si sono affermati nel volgere dei tempi nelle più antiche civiltà del mondo. Paul Muni, cui fu affidata la parte di Wang Lung, compì in precedenza, col Generale Theodore Tu, un viaggio lungo la costa del Pacifico, durante il quale visse con la popolazione cinese e ne studiò le caratteristiche. Di ritorno a Hollywood, poté dire di essersi formato un concetto esatto dell'uomo che viveva sotto i sembianti del misticismo cinese. E ciò fu di grande aiuto. Luise Rainer, una delle attrici più dotate di umana sensibilità che io abbia conosciuto, nel ruolo di O-lan, la moglie, ha ritratto senza l'ombra di un errore la psicologia e le emozioni della donna cinese.

Molti altri problemi hanno affiorato nel corso

della realizzazione del film. Non tutti sono stati risolti. Forse non lo saranno mai. Ma quel che conta, è che l'elemento umano del

soggetto non ci ha oltre preoccupati. I dettagli si sono presentati irti di difficoltà e a volte è occorso tempo e pazienza per superarli. Piccole difficoltà sorsero in ogni scena. A titolo di esempio, dirò il filo da torcere che mi ha dato una frase del nonno (interpretato da Charley Grapewin) quando fu a conoscenza che un 'avvenimento sacro' stava per verificarsi nella famiglia: 'Ella è incinta, presto sarà nonno'. Tale espressione sollevò la protesta immediata del consulente tecnico cinese, il quale ci rese noto che nessun suocero, in Cina, oserebbe osservare alcunché della nuora, e soprattutto non direbbe mai una frase che possa alludere al sesso. Non poteva dunque dire che la nuora era incinta ma soltanto 'presto sarà nonno' perché in questo caso l'allusione si sarebbe riferita soltanto a sé stesso. In un'altra scena, Walter Connolly, nella parte di zio, entrando salutava inchinandosi Paul Muni, il nipote, augurandogli un buon anno. Dovemmo rifare la scena: un vecchio non s'inchina mai davanti a un giovane, è il giovane che deve fare l'inchino. Complicato, in realtà, fu il ragionamento del nostro consulente tecnico quando voleva arrivare alla conclusione di far chiamare zio, dai bambini, Ching l'amico di Muni. Gli amici intimi, in Cina, si considerano fratelli, quindi i bambini chiamano zio l'amico del padre. Questa consuetudine spiega il gran numero di cugini che esistono

in Cina e la formazione dei grandi *clans* o 'tongs'. In questo caso particolare, però, non ho voluto usare il termine zio, perché esso avrebbe potuto confondere il pubblico con lo zio consanguineo, figlio minore di Wang. L'esperto tecnico consentì di venire ad un compromesso. I bambini avrebbero chiamato l'amico del padre 'Signor Ching', essendo assolutamente necessario che essi, indirizzando la parola ad una persona anziana usassero una formula di cortesia. La pietà filiale, il culto degli antenati, il rispetto per i maggiori di età, sono leggi inderogabili per il popolo cinese.

Mi domando se il ritmo accelerato del progresso odierno non riuscirà a stroncare questa legge che costituisce una delle caratteristiche essenziali della civiltà cinese.

Nella realizzazione della BUONA TERRA abbiamo dovuto superare anche molte altre difficoltà d'ordine tecnico e meteorologico; ma difficoltà di questo genere s'incontrano nella produzione di qualunque pellicola. Il problema principale era costituito dalla necessità di dare una retta interpretazione alle emozioni intensamente umane dei personaggi, e di creare l'autentica atmosfera di un ambiente saturo di tradizioni e di usi e costumi tramandati attraverso i secoli. Spero di essere riuscito nell'impresa. Non credo di aver mai lavorato ad una pellicola così irta di difficoltà, soprattutto a causa dei dettagli che dovevano essere controllati e ricontrattati senza posa, ma d'altra parte devo riconoscere di non aver mai trovato una pellicola così affascinante.

Mi auguro che il pubblico sia d'accordo con me.

SIDNEY FRANKLIN

## DEL "DOCUMENTARIO"

alle sue immagini vive, di lasciare una durevole impressione nella mente.

Per la sua stessa natura, il documentario è capace di portare un notevole contributo, forse il più notevole, in questo settore. Il film spettacolare deve sottostare ad alcuni imperativi di metodo che ne infirmano l'autenticità e ne velano la realtà: esso, come norma generale, deve essere imperniato su un soggetto romantico e deve conformarsi alle esigenze del divismo. Di più, le scene ricostruite nei teatri di posa, per quanto accurate, non rispecchiano mai con assoluto verismo gli ambienti che intendono rappresentare. Queste restrizioni, ed infine altre cui per forza di cose va soggetto il film spettacolare, dimostrano in modo indiretto i vantaggi del documentario.

Oggetto del documentario, come io l'intendo, è di rappresentare la vita nella forma in cui si vive. Ciò non implica affatto quanto alcuni potrebbero credere, e cioè che compito del regista del documentario sia di riprendere, senza alcuna selezione, una serie grigia e monotona di fatti. La selezione sussiste, ed in forma forse più rigida che non negli stessi film spettacolari. Nessuno può riprendere e riprodurre, senza discriminazione, quanto gli capita sotto mano, e se qualcuno fosse così inconsiderato da tentarlo, ne ricaverrebbe un insieme di frammenti senza continuità e significato, né si potrebbe chiamare *film* tale insieme di riprese.

Un'abile scelta, un insieme accurato di luce e ombre, di situazioni drammatiche e comiche, con un graduale progredire dell'azione da un vertice all'altro, sono le caratteristiche essenziali del documentario, come del resto lo sono di

qualsiasi forma di arte. Ma non sono questi gli elementi che distinguono il documentario dalle altre specie di film; il punto di divergenza fra l'una e gli altri è in questo: che il documentario si gira sul posto che vuol riprodurre, con gli individui del posto. Così, quando fa opera di selezione, compie tale opera su materiale documentario, perseguendo il fine di narrare la verità nel modo più appropriato e non già dissimulandola dietro un velo elegante di finzione, e quando, come rientra nell'ambito delle sue attribuzioni, infonde alla realtà il senso drammatico, tale senso fa sgorgare dalla stessa natura e non dal solo cervello di un più o meno ingegnoso romanziere.

Un esempio pratico chiarirà questi concetti, e cioè l'analisi di un film spettacolare, per la quale analisi non sceglierà una produzio-



Sabu su Kale Nag; da 'Elefant Boy' (London Film)



Paul Muni in 'La buona terra' (M. G. M.)

ne debole in se stessa, ma una delle migliori del genere: LA BUONA TERRA della Metro Goldwyn Mayer. È doveroso riconoscere che, da molti punti di vista, si tratta di un film eccellente del quale i produttori possono giustamente essere orgogliosi. Di più, esso è riuscito in larga misura a ritrarre alcune delle caratteristiche essenziali dell'anima cinese. Ma in un punto non ci soddisfa: perché è stato ritenuto necessario affidare ad attori europei i ruoli principali? E qui ritengo doverosa una rettifica per evitare ogni possibile equivoco: ho molto ammirato Paul Muni e Louise Reiner in questa loro interpretazione ed ho trovato che essi hanno fatto quanto potevano. Ma tutto ha un limite. Attori europei non possono vivere ruoli così diversi dai soliti. Fin dal principio si trovano a dover superare la gravissima difficoltà data dalla loro apparenza esterna tanto diversa da quella dei personaggi che debbono incarnare. Né si creda che, in simili casi, il truccaggio, per quanto praticato con tutti gli accorgimenti del mestiere, possa interamente supplire. Certamente non mancavano Cinesi intelligenti, con conoscenza della lingua inglese, che sarebbero stati capacissimi d'interpretare i ruoli affidati agli attori europei. E se la difettosa conoscenza della lingua inglese avesse presentato una difficoltà, io non avrei esitato a proporre che s'insegnasse loro la lingua, onde porli in condizione di compiere il lavoro richiesto. La ragione per cui considerazioni del genere non siano state tenute nel dovuto conto è chiarissima: esse non sollevavano obiezioni per se stesse, ma unicamente perché avrebbero soppresso la 'stella', che costituisce il fondamento del tradizionale sistema di produzione odierno. Il produttore normale non concepisce di lavorare senza una 'stella', e non cura se questo metodo solleva una grossa barriera contro il realismo. In un mondo ideale, questo metodo non sarebbe ammesso nel film spettacolare come oggi non è ammesso nel documentario. E quanto sarebbe

meglio e quanto ne guadagnerebbero tutti i film se ritraessero in modo reale e completo quanto vogliono rappresentare. In questo mondo ideale, e perciò stesso irrealistico, non avrei sentita la necessità di scrivere questo articolo, dal momento che la distinzione principale tra film spettacolare e documentario non sussisterebbe. Evidentemente, il documentario avrebbe una finalità propria da conseguire, ma gli scopi

principali delle differenti specie di film sarebbero coordinati e unificati.

Per obbedire ai concetti su esposti, in NANUK, nell'UOMO DI ARAN e in ELEPHANT BOY, io e i miei collaboratori abbiamo cercato di cogliere il cuore della realtà che volevamo rappresentare, e per questo siamo andati, con le nostre macchine, nei tuguri nativi degli individui che avevamo prescelti - Eschimesi, isolani di Aran, Indiani - ed abbiamo fatto di loro, dei loro ambienti e degli animali che li circondavano, le 'stelle' delle pellicole realizzate.

In ELEPHANT BOY vi è una trama, interpretata anche, in parte, da attori inglesi, ma il mio principio rimane fermo, quale lo ho esposto: 'stelle' del film sono la jungla, gli elefanti e il ragazzo indigeno. La trama è semplicissima, ed io ho usato ogni cura per evitare che si sovrapponesse all'azione. Come ho già detto, la trama non guasta, quel che può guastare è il modo con cui sia condotta la trama stessa. Comunque, in ELEPHANT BOY la trama ha realmente un valore di secondo piano e l'elemento documentario prevale.

Ritengo fermamente che ciò che ci occorre sia un largo sviluppo

del genere di film cui ho accennato, nei quali siano largamente illustrati gli usi e i costumi degli uomini a qualunque Paese ed a qualunque razza essi appartengano: una tale produzione non presenterebbe soltanto un alto interesse per la sua nota di autenticità, ma anche un valore incalcolabile per la mutua comprensione dei popoli.

ROBERT FLAHERTY



Robert Flaherty dirige una ripresa di 'Elephant Boy' (London Films)

## In sala o sullo schermo?

NON HO VEDUTO la SINFONIA DEI BANDITI che, a quanto riferiscono, è un racconto od una fiaba cinematografica nata da una partitura musicale. Nel qual caso costituirebbe, da un pezzo in qua, l'unico, o quasi, tentativo rivoluzionario nel campo della cinemusica. Oggi il film sonoro sembra preoccupato piuttosto di evolversi come film che come sonoro. E in fatto di musica si contenta di quella, generica per lo più, che gli vien data. Raro, e solo per punti singolari, le chiede uno spe-

cora esser questo: melodramma o danza? Il caso recente della CAMILLE di Greta Garbo può chiarirci parecchi punti. La situazione 'Signora delle Camelie' era già nata, si può dire, libretto. La *Traviata* ha fatto il resto: l'ha resa addirittura il libretto proverbiale. E, sia detto tra parentesi, ci accorgiamo oggi

Da 'Maria di Scozia' (R.C.O.)

come batterebbe via anche Greta Garbo, pur di avere la vera *Traviata*. Insomma le due rivelazioni liriche dello stesso momento non possono stare insieme, sono incompatibili. Benedetto Croce ama citare scherzosamente un avvertimento scritto nelle sale di musica tedesche, e che qui fa al caso nostro: *Mitsingen ist verboten*. Vorrebbe dire che in generale la soluzione melodramma è possibile solo a patto che soggetto e sceneggiatura di un film accettino la convenzionalità del libretto d'opera, e questo libretto non trovi poi nelle immagini dello schermo la sua musica adeguata.

Per meglio capirci, riflettiamo per un istante sul fenomeno dell'attenzione al cinema. Sarà forza di un'abitudine inveterata: dal tempo dei pianoforti che saltellavano dietro la comica o correvano sulle tracce dell'inseguimento o si svisceravano sui gesti patetici dei primi divi, noi non sapremmo più vedere un film se, almeno nelle parti non parlate, non lo accompagni una musica (gli eventuali silenzi, se giustificati, sono ancora musica). E tuttavia, se si perdona la metafora barocca, quella è una musica che si sente con la coda dell'orecchio, come certe cose si vedono con la coda dell'occhio. Non deve captare l'attenzione, ma soltanto sostenerla: bloccare, in una maniera tra simbolica e fisica, quel mondo circostante in cui essa l'attenzione correrebbe il rischio di disperdersi. Riempirlo, per spopolarlo di altre immagini. Una musica infine che rinunci alla diretta capacità di evocare immagini in proprio.

Ed effettivamente, nella maggior parte dei casi, la cinemusica non pare che per ora manifesti altre aspirazioni. Il cinema stesso, secondo viene oggi orientandosi, non tollera musiche di carattere più esclusivo ed invadente. Col suo potere di autodecisione, esso va bravamente sfidando tutte le 'poetiche' più o meno teoriche ed ideali che s'era tentato di escogitargli alla nascita del sonoro. E sempre meglio va perfezionando una formula *sui generis*, nettamente cinematografica, di teatro filmato, che dal teatro assume le *situazioni* e dal cinema il *movimento*, per concretare un irresistibile indiviso *movimento di situazioni*. Ci saranno, beninteso, i casi in cui, proprio per questo suo compito, la musica riprende, ed è giusto, il comando. E si verificano soprattutto allorché lo schermo abdica lui ad una troppo perentoria concretezza dell'immagine, anzi fluidifica la trascorrente successione delle proprie figure, cercando che ciascuna di queste imprigoni il minimo di durata, opponga il minimo di resistenza. Pensiamo a certe sequenze che hanno unicamente per iscopo di trasportarci da un punto X ad un punto Y. Non dico che siano sequenze vuote, semplici archi o ponti gettati tra due momenti più impegnativi del film: tutt'altro. Ma ciò che in esse importa è la tensione che le rapisce via. Per fare un caso: le sequenze dei voli di guerra nel film *L'EQUIPAGGIO* tratto dal romanzo di Kessel. Gli episodi singoli di questi voli possono anche avere un valore in se medesimi, ma noi non sentiamo bisogno di moltiplicare il tempo che essi occupano sotto i nostri occhi, per un tempo speciale, clettivo, creato dalla nostra attenzione. Ebbene: la musica con cui Honegger ha sincronizzato quelle sequenze riesce esemplare, nel senso che decide lei il ritmo della nostra attenzione, la mantiene incalzante, tesa verso l'avanti, le fa da pungolo, le proibisce ogni indugio. E se a volte essa paia concedersi figurazioni più plastiche, ascoltatela meglio: vedrete che è proprio negli attimi in cui le occorre di assorbire quel di più della nostra attenzione che rimarrebbe in disponibilità, ir-



Durante il Maggio Musicale Fiorentino si è svolto anche un Congresso internazionale di Musica, nel quale si è autorevolmente parlato dei rapporti tra la musica e il film. Diamo qui, oltre a un resoconto del Congresso, il testo di due tra le relazioni presentate: quella di Giacomo Debenedetti e quella di Darius Milhaud, estremamente interessante sia per il nome dell'autore come per le idee in essa enunciate dal chiaro musicista francese

cifico intervento. Siamo sempre ancora a quella che altra volta chiamavamo musica *per film*, contrapponendola ad una ideale musica *del film*. Dunque la musica come un'ars *addita arti*. Della quale combinazione possedevamo fin qui due esempi principali: il melodramma e la danza. E, come sempre, in simili connubi, di convenienza e di ragione, occorre che uno dei due mostrasse giudizio e cedesse all'altro. Nel melodramma era la poesia a spodestarsi: il libretto prendeva un puro valore d'indicazione psicologica, d'informazione sentimentale o narrativa, di schema ritmico. Nella danza invece questi rapporti sono capovolti: la parte di indicatrice psicologica e di supporto ritmico è affidata alla musica, mentre il corpo umano si assume quella di mediatore lirico. Ora il dilemma per il cinema d'oggi - nei suoi brani più tipicamente sonori - potrebbe an-

quali sceneggiatori, quali 'dialoghisti' fossero Francesco Maria Piave e Giuseppe Verdi: vedi la scena del padre che viene dalla donna a riscattare il proprio figlio: non potrebbe essere più rapida, eppure i momenti psicologici, le svolte dell'azione ci sono tutti, segnati con una chiarezza da cui non si ritorna. Anche gli sceneggiatori ed il regista del film americano si sono rigorosamente astenuti dal trasformare quel libretto in un dramma poeticamente ed umanamente più approfondito. Perfino la più ardita delle loro innovazioni - lo schiaffo, che il barone butta sul viso di Margherita insieme coi denari - funziona soprattutto perché quello schiaffo va a finire sul viso della Garbo. CAMILLE è tutta libretto: libretto di cui la musica è Greta Garbo. Quando, all'annuncio del ritorno di Armando pare che il volto di lei risalta dal fondo della morte, la struggente qualità dell'espressione è di tal natura che non sapremmo tradurla a noi stessi, se non assimilandola, meglio ancora: identificandola con certi incantesimi realizzati dalla musica nella sua specifica e - direbbe Proust - 'inestesa' essenza. Ma in questo film, c'è anche della musica propriamente detta. E allora: o è musica magari nota (poniamo, un ballabile dell'epoca oppure *L'invitation à la valse*), ma che in quel momento ridiventa generica, e noi la sentiamo e non la sentiamo, e tutto va bene. Oppure è musica che generica non può ridiventare, perché ormai è irreparabilmente associata a quelle situazioni, perché insomma è la musica della *Traviata*, e allora sentiamo che succede qualche cosa di scoraggiante. Sia pure evocato in forma pallida, baluginante appena dal sussurro di un commento in sordina, il prestigio della *Traviata* è tale che qual-

pericolosa disponibilità. Intervengono allora piccoli disegni rivelati e rapiti dal turbine dell'insieme: brevi frasi o accenni di frasi sicuramente associati ad immagini guerriere, a cavalcate di eroi, a galoppi volanti di Walkyrie. Il medesimo punto di vista che ci ha permesso di escludere l'apoteosi del melodramma ci permetterà pure di scartare quella della danza. Davanti alla danza la nostra attenzione è paragonabile ad una lastra fotografica la quale, nel registrare le immagini, insieme protenda la sua sensibilità anche lungo il fascio di raggi luminosi che, dipartendosi da quelle immagini, vengono ad impressionarla. Insomma: se lo strato principale dell'attenzione afferra e sposa i movimenti del ballerino, dal rovescio, dalla faccia posteriore di quello strato sembra emanare una vaga, sospesa ricettività, e diffondersi nella zona invisibile che la musica attraversa per diventare danza, nella zona dove la musica è ancora una forza potenziale di moto, un fascio di radiazioni che il ballerino cattura e rende visibili. Al cinema invece la nostra attenzione esige di essere assorbita dallo schermo, di non essere succhiata dalle eventuali influenze che la musica possa esercitare sullo schermo. Perché in tal caso verrebbe meno la principale ragione d'interesse del cinema: quel senso d'una forza autonoma che muove il racconto, quella persuasività di una vicenda che basta a se stessa.

Le cosiddette 'Riviste', composte appunto di danza e coreografia, costituiscono una smentita solo apparente. Meglio ancora, avvalorano la nostra tesi. Perché tutto lo sforzo del film come narrazione è precisamente di ricordarci che danza e coreografia non sono fine a sé stesse, anzi intervengono come episodi funzionali, costruttivi di una vicenda. Se la danza e la coreografia in carne ed ossa debbono cercare di farci dimenticare la convenzione della pedana e del palcoscenico, danza e coreografia portate nel film debbono invece accusare il palcoscenico: mostrarcelo esplicitamente come uno dei luoghi per cui i personaggi passano, travolti dalla loro vicenda; così come, qualche inquadratura dopo, quegli stessi personaggi passeranno per l'ufficio dell'impresario, per un covo di *gangsters*, per una strada tra le Montagne Rocciose, e via dicendo.

Tirando le somme, la cinemusia è oggi principalmente una complice della nostra attenzione; ed il suo luogo ideale è piuttosto in sala tra gli spettatori che sullo schermo coi

personaggi. Ricordiamoci dei dialoghi svolgentisi su sfondo sonoro: ben lontana dalla funzione che avrebbe in un melologo, la musica segna invece, e genericamente, lo stato d'animo del pubblico. Tanto più tipiche allora, e definibili, le congiunture in cui essa lascerà la sala per riscondere sullo schermo. E si danno quando l'attenzione visiva non basta più a chiarire completamente il film, quando la vicenda acquista una nuova dimensione, che l'occhio non potrebbe percepire: una dimensione, poniamo, nel tempo o nella coscienza. Molti ricorderanno, nella *MARY OF SCOTLAND* della Hepburn, la suggestione prettamente cinematografica di quelle cornamuse scozzesi annunzianti l'arrivare e il dipartirsi di Bothwell. Il senso epico ed avventuroso di una vita feudale e cavalleresca, tutto l'alone del personag-

gio di Bothwell che la sola presenza di Bothwell sullo schermo non basterebbe a significarci, entrano nell'azione attraverso la figura sintetica e leggendaria di quel tema che oserà chiamare timbrico, sono rievocati dalla voce discorde ed acuta, gionosa e marziale di quelle cornamuse.

Come il compare che, a metà dello spettacolo, s'alza ad offrire i suoi servizi all'illusionista, la musica è salita sullo schermo. Ed è divenuta il cicerone lirico d'un mondo di inafferrabili rapporti spirituali che lo schermo non era più capace di illustrarci. Ha insomma, per una via dissueta, ricuperato il suo privilegio d'essere la musica: cioè quell'arte che in apparenza arriva dove le altre arti in apparenza non sanno arrivare.

GIACOMO DEBENEDETTI

## Wagner, Verdi ed il film

QUANDO il Maggio Fiorentino mi ha fatto l'onore di chiedermi una relazione per il Congresso di Musica e mi ha proposto il tema: *La soluzione wagneriana per il dramma lirico è valida anche per il cinema?*, debbo confessare che sono stato sul punto di domandare un tema diverso. Poi ho accettato: perché giudico che un musicista dev'essere sempre pronto a esprimere il suo punto di vista, qualunque sia l'argomento proposto; mentre sarebbe stato scortese da una parte, e vile dall'altra aver l'aria di esimersi. Ma la mia esitazione dipendeva soprattutto dal nome di Wagner. Nessuno più di me riconosce la colossale importanza dell'opera wagneriana, ma forse nessuno più di me è stato felice di nascere abbastanza tardi per non subirne l'ascendente e di venire al mondo quando la grande influenza di questo gigante, che per poco non comprometteva e soffocava la musica tutta intera, era sul finire...; quando il 1902 - data della prima rappresentazione del *Pelléas* - segnava l'inizio di un'epoca finalmente libera, e a poco a poco le voci rimaste indipendenti, ma eclissate dall'astro wagneriano, potevano tornare a farsi sentire, a diffondere la loro pura vibrazione: quella di Gounod, quella di Verdi. Ma poi: Wagner ha dato davvero una 'soluzione' al teatro lirico? Non mi pare. Prima di tutto, soluzione vorrebbe dire imbottigliamento, vi-

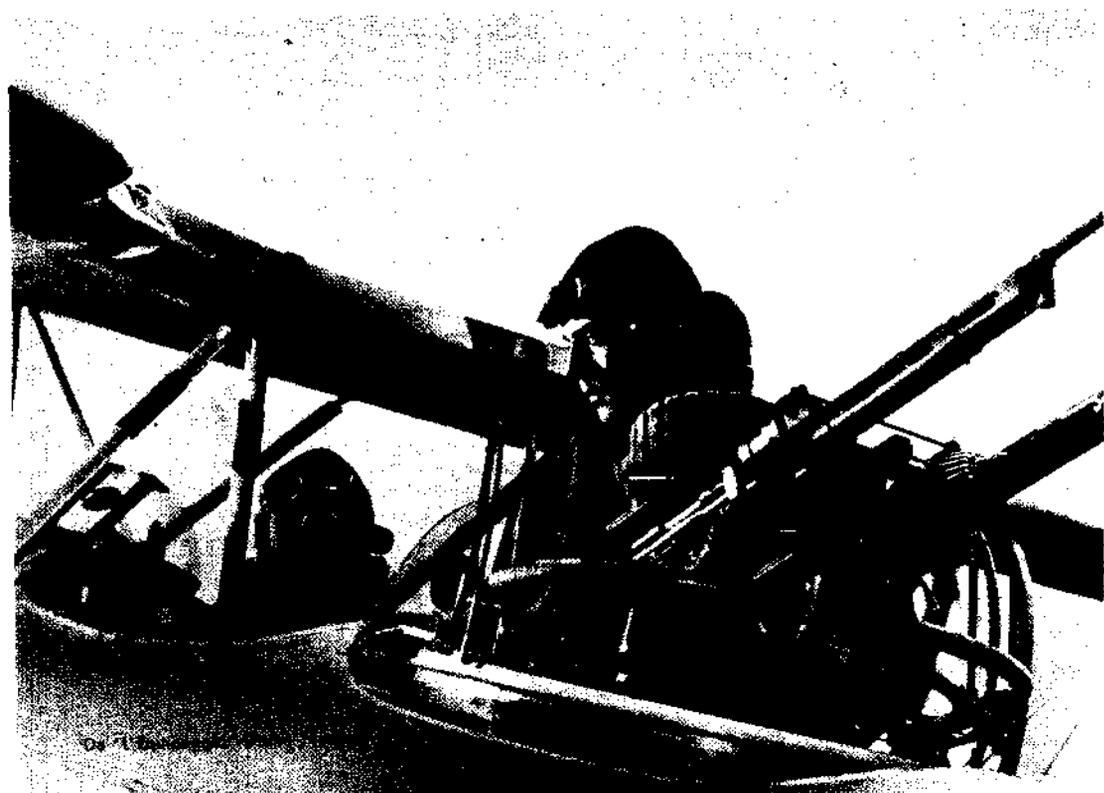
colo cieco; e la musica è sempre in marcia, non può cristallizzarsi.

D'altro canto io sono la persona meno adatta per partire dalla concezione wagneriana e per studiare da codesto punto di vista la musica cinematografica. L'ideale del 'maestro di Bayreuth' mi ha sempre respinto; il mio cuore di Provenzale si è sempre sentito soffocare nella retorica che guida questo *pathos* filosofico-musicale; ma ciò che comunque mi colpisce è il fatto che la sedicente soluzione data da Wagner al dramma lirico, basata sul *leit-motiv* che s'attacca a un personaggio o ad un concetto, è una soluzione da scuola clementare. Non è infantile far precedere l'entrata in scena d'un personaggio dal suo 'tema'? E questo procedimento di scoraggiante facilità non finisce per sembrare un gioco estremamente rozzo?

Ora è proprio in questo suo aspetto semplicistico che si può trovare un contatto con la musica cinematografica. Non appena inventato il film sonoro, si è cercato di lusingare il pubblico, di rivolgersi alle masse in forme popolari e semplicistiche. Il *leit-motiv* era proprio quello che ci voleva. Lo si è sfruttato al di là delle speranze stesse di un Wagner. Si sono costruiti film interi sopra un'aria sola, così come 'si gira' uno scenario intorno a una sola diva: e a forza di rimaniolare quell'unica aria, di ammannirla e riammannirla a gran colpi di sinfonismi soavi, insinuanti, svarianti, tutti stillanti di insipidezze e insistenze sul cranio degli spettatori, si riusciva per forza ad inculcargliela, dunque a fargliela imparare, e finito il film, l'aria tornava ad evaporare dalla pelle, dagli orecchi, come una nausea, in una sensazione d'invincibile disgusto. Poi, come in un parto, quell'aria usciva dal riquadro dello schermo attraverso il pubblico, e si spandeva allora in mille risacche nelle più remote campagne, nei sobborghi delle città, nei salotti borghesi, insomma dappertutto, grazie al gramofono e alla radio.

Per fortuna, la cosa non è durata a lungo in quei termini; il procedimento è stato giudicato insufficiente. Il cinema rischiava di trovarsi privo, nel suo rivestimento musicale, d'ogni carattere d'imprevisto, di ogni possibilità di immaginazione. Senonché, non appena si parla d'imprevisto e di sorpresa, ci si allontana dal punto di partenza wagneriano. Tanto meglio. Non può esserci liberazione più salutare.

Pensavo a tutto ciò l'altra sera, assistendo all'ammirevole edizione di *Otello* offertaci dal Maggio Fiorentino. Che lezione! Qui niente di costretto, niente di previsto; tutto è vita.



entusiasmo, incessante rinnovarsi della melodia, sostenuto da un'energia drammatica di una così sfiorante potenza, che io sentivo con certezza sempre crescente come la fosse la genuina soluzione del dramma lirico: perché questa estetica sfugge ad ogni sistema, è l'estetica della vita stessa. Il grande Verdi avrà ragione di Wagner nella posterità.

Meditavo su questa lezione italiana, ascoltando il sublime svolgersi delle melodie di *Otello* in questa città dove la morbida linea delle azzurre colline che dominano l'Arno è messinscena ideale a una musica così profondamente naturale ed umana.

E pensando alla relazione che mi era stata richiesta dal Congresso, capii finalmente perché avevo tanto esitato a svolgerla. Non è un Wagner che possa proporre una 'soluzione' alla musica cinematografica. Verdi solo può darla: dacché la sua musica si sviluppa con la libertà indispensabile ad ogni sviluppo drammatico.

Il cinema è prima di tutto il dominio della fantasia, e il commento musicale deve seguire lo sviluppo drammatico o psicologico dello scenario, intervenire con discrezione, ma in modo indispensabile, sempre conservando nel proprio stile l'unità necessaria a conquistare l'immenso pubblico cui si rivolge.

DARIUS MILHAUD



## Musica e film al Congresso di Firenze

DALL'11 AL 17 maggio s'è tenuto a Firenze, sotto la presidenza di Ugo Ojetti, il Secondo congresso internazionale di musica, alcune sedute del quale sono state dedicate ai rapporti fra la musica e il film. Musicisti, critici, registi e tecnici hanno esposto in brillanti e sottili relazioni ciò che essi pensano di questo singolare connubio fra il suono e l'immagine, che ha dato luogo a non pochi problemi d'ordine pratico ed artistico, non ancora completamente risolti. Com'era prevedibile, le soluzioni proposte sono state diverse; ma almeno su due punti i relatori si son trovati d'accordo: sulla facoltà che ha la musica d'integrare l'azione visiva, e sulla sua 'posizione' subordinata rispetto al film. In altri termini non c'è stato nessuno che abbia negato alla musica il diritto di accamparsi sullo schermo, di unirsi all'immagine e, in certo senso e in alcuni casi, di farla liricamente parlare meglio che non la parola stessa. Ma tale diritto è relativo, e la musica può esercitarlo soltanto entro certi limiti posti caso per caso, non di rado restrittivi delle leggi che regolano la libera composizione musicale. A questo proposito il francese Roland Manuel, che pure è musicista ed ha composto varie musiche per film, ha ricordato che la musica non è ancora che l'umile ancella del film, e che corre il rischio di esser licenziata tutte le volte che pretenda di farla da 'Serva padrona'.

Tutti d'accordo, dunque, su quest'argomento. E allora qual'è la parte che la musica deve avere nel film? Esiste un tipo di musica cinematografica ideale? Una musica, cioè, che effettivamente s'incorpori nell'immagine e diventi tutt'uno con essa, ed arricchisca e moltiplichi i significati dell'immagine? Luigi Colacicchi che per primo ha parlato sul tema ha francamente sostenuto che sì: che tale tipo di musica è probabilmente la musica di danza, intesa pure nel senso più largo; che soprattutto nella musica di danza il ritmo visivo trova il suo massimo rendimento poetico. Ed ha portato a dimostrazione l'esempio del valzer di BECKY SHARP e, in genere, dei disegni animati a colori, in cui gli pare che si raggiunga la perfetta fusione dell'emozione visiva e di quella auditiva. Ma Giacomo Debenedetti non è dello stesso parere. Egli ritiene che all'attuale stato delle cose, non si possa parlare di una simile fusione, diciamo così, lirica. La musica, nella maggior parte dei casi, non è che un semplice surrogato di 'quel mondo circostante in cui l'attenzione corre pericolo di distrarsi'. Escluso perciò che la musica possa sostenere nel film lo stesso ruolo che sostiene

nel melodramma, le nega altresì il compito che ha nella danza, dato che lo schermo, a differenza del palcoscenico, vuol per sé tutto lo spettatore e non ammette quel 'riflusso di attenzione' dal ballerino verso l'orchestra, in cui, se non abbiamo frainteso, parrebbe risiedere la maggiore suggestione della danza.

Si era sentito dire più volte, da quando si scrive musica per il cinematografo, che il compositore cinematografico per eccellenza, il compositore avanti-lettera, naturalmente, fosse Wagner. E non pochi, difatti, furono i musicisti che applicarono al film il sistema wagneriano dei motivi conduttori. Ma un musicista moderno dei più significativi, Darius Milhaud, ha sostenuto in congresso che il sistema wagneriano è il meno adatto ad essere sfruttato cinematograficamente. Il voler legare ciascun personaggio ad un motivo, il voler far precedere o seguire l'entrata di ciascun personaggio dal suo equivalente musicale, significa privare il rivestimento musicale del film di ogni possibilità d'immaginazione, di ogni elemento di imprevisto. Il cinema ha proseguito Milhaud, 'è innanzi tutto il dominio della fantasia, e il commento musicale deve seguire l'evoluzione drammatica o psicologica della vicenda', ma in modo che conservi la sua libertà di intervento al di fuori di ogni preconcetto programmatico. E a sostegno della sua tesi, Milhaud ha fatto il nome di Verdi; probabilmente per indicare una soluzione formale, ossia di pezzi chiusi, circoscritti scena per scena, della musica per film; una musica, si potrebbe dire, montata secondo l'ordine delle sequenze visive.

S'intende che i musicisti, per quanto rispettosi del fenomeno cinema, tendono sempre a mettere, con tutta la discrezione possibile, un accento prevalente sull'aspetto e sui problemi musicali del fonofilm. Così Antonio Veretti sostiene brillantemente che, 'quantunque oggi le musiche commentino più di quel che integrino i film, la funzione della musica nel cinema dovrebbe essere quella d'aumentarne la potenziale capacità espressiva e di tradurre con maggiore profondità il suo contenuto'. Segue ancora della teoria dell'*asincronismo*, il Veretti crede che, dal punto di vista formale, la musica cinematografica debba tendere alla struttura della *suite*, o del *tema con variazioni*, o della *canzone*, o della *danza*.

L'istanza, non diremo opposta ma per lo meno correttiva, del regista viene elegantissimamente messa innanzi da Alberto Cavalcanti. Il quale indica il nuovo mondo musicale, non solo di forme,

ma di materia timbrica, sonora, rumorista creato dal film sonoro e reso possibile dall'impiego del microfono. Occorre che il musicista si converta a questo mondo nuovo; occorre per converso che il regista lo chiami puntualmente al lavoro collettivo di preparazione, di impostazione dell'opera cinematografica. C'è tutta una gamma di possibilità: di punteggiare il film per mezzo di rumori, di orchestrare i rumori, di passare dal rumore orchestrato alla musica, che bisogna tener presenti e saper sfruttare. Questa organizzazione del rumore e del fortuito nella musica aveva già d'altronde costituito uno dei temi della relazione di Roland Manuel, la quale - per questo punto di vista - faceva singolarmente pensare ad una celebre frase di Jean Cocteau: *Puisque ces mystères nous dépassent, feignons d'en être les organisateurs*.

Ma, per tornare dagli ideali e dalle eccezioni alla realtà, vien fatto di dire - se è lecita l'espressione - che fino ad oggi il film non ha saputo che wagnerizzare la canzonetta, come d'altronde si ricava, traendo le implicite conseguenze del serrato e nutrito esposto di Francesco Pasinetti sulla storia della collaborazione della musica col film dalla nascita del cinema ad oggi. Anche se limitata all'Italia, questa storia rispecchia le condizioni generali del problema in tutto il mondo.

Le questioni più strettamente tecniche sono state affrontate con lucida dottrina da Jacques Brillouin e da Libero Innamorati. Il Brillouin si è proposto di studiare alcune leggi di acustica psico-fisiologica, e di dedurne le pratiche conseguenze. Con grafici perfettamente dimostrativi, egli ha illustrato i comportamenti dell'orecchio, la sua sensibilità di potenza, le sue variazioni di sensibilità in funzione dell'altezza dei suoni; indi la riverberazione nelle sale, certe particolari caratteristiche della propagazione del suono nell'aria; e infine l'audizione del suono attraverso una parete, che ha tanta portata per ciò che concerne la registrazione dei 'fuori campo' ed i missaggi.

L'Innamorati s'è invece preoccupato delle difficoltà incontrate dal tecnico del suono nelle varie fasi della lavorazione, nonché dei problemi dello sviluppo e della stampa in rapporto al migliore rendimento del sonoro.

La presidenza di S. E. Ugo Ojetti - infaticabile capolavoro di arguto collegamento tra le varie idee e di infallibile presenza di spirito - ha riportato di continuo i problemi discussi al loro nodo più fecondo, ha aggiunto in ogni momento un vivo coefficiente umano alle varie idee, ha fatto della discussione il più aggraziato dei tornei, senza mai mancar di riferire le specifiche opinioni e dottrine alla generale esperienza estetica delle arti belle e della letteratura.

L. CO.



Due scene di "Sun Valley" del film "Feramosini", "L'ho incontrato a Parigi", con Claudette Colbert, Melvyn Douglas e Robert Young

## LA NEVE

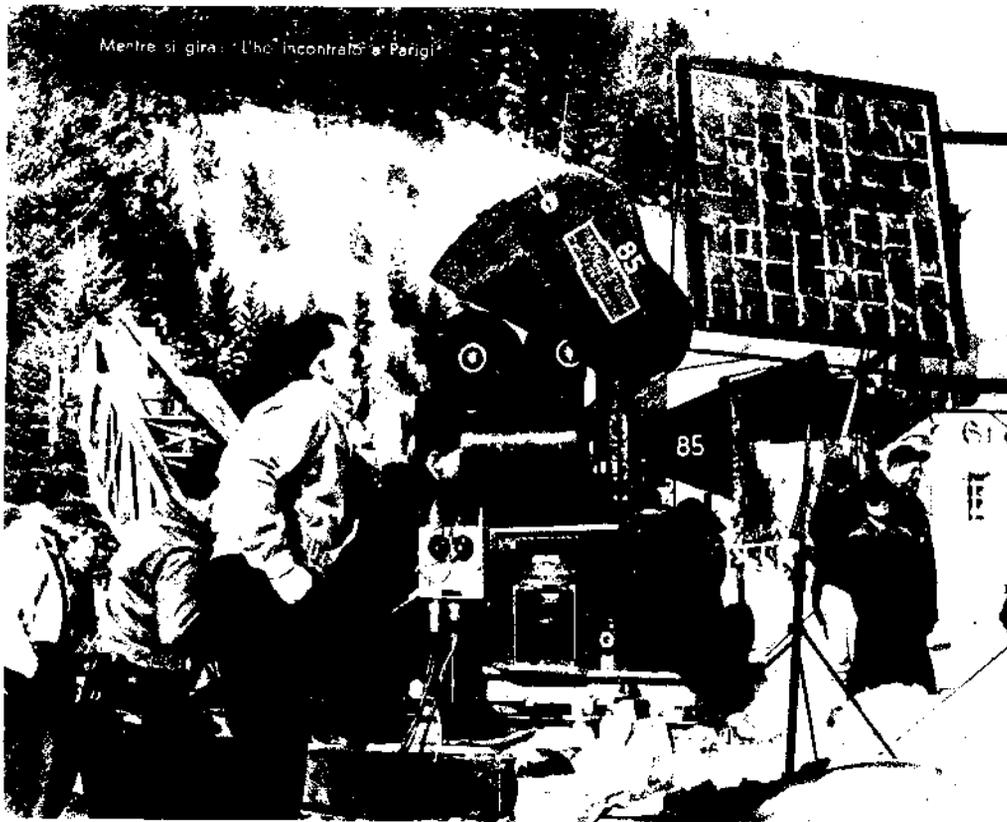
# A TEMPERATURA ESTIVA



Nonostante l'alta temperatura estiva, si è trovato il modo di girare nello studio alcune scene invernali con neve artificiale per il film: "One in a Million" della 20th Century Fox. Protagonista la campionessa di pattinaggio Sonja Henie

PELLICCE e mantelli si sono ormai ritirati nei loro armadi. Ma un veto fanatico del cinema non deve badare alle stagioni. Anche la popolazione semi-tropicale della California, che è press'a poco sotto la stessa latitudine degli Italiani del Sud, gode ormai del sole primaverile. Là, il termometro è salito fino a 90 gradi - gradi Fahrenheit, però, che corrispondono a circa 32 gradi di Celsius. Eppure, se il cartellone prevede la realizzazione di un film con Sonja Henie, Hollywood si deve coprire di ghiaccio e di neve. Giacché una campionessa mondiale di pattinaggio non può dimostrare la sua abilità se manca lo specchio del ghiaccio su cui ballare. Ecco perché i soggettisti della 20th Century Fox hanno dovuto sfogarsi in fantasie invernali, e i tecnici costruire un campo di pattinaggio artificiale entro le mura del teatro di posa.

Si può pattinare soltanto sul ghiaccio vero; perciò occorre speciali attrezzi di refrigerazione perché la temperatura fosse mantenuta sotto zero. Se si trattasse soltanto dell'occhio dello spettatore, il compito sarebbe più facile. Fioocchi d'avena sostituiscono benissimo quelli della neve; ma il metodo più recente sarebbe quello di utilizzare le piume bianche di un uccello, che in America è chiamato 'pollo di Livorno'. Una volta caduta la 'neve', si spargono sul suolo gesso polverizzato e altre materie simili, e per il resto il compito di raffreddare l'atmosfera è affidato a Sonja Henie. Anche Franck Capra, nel suo ultimo film **ORIZZONTE PERDUTO**, non ha potuto fare a meno della neve, di una quantità di neve che doveva bastare per coprire delle montagne (costruite nello studio), un aeroplano caduto e



Mentre si gira: 'L'ho incontrato a Parigi'

d'interno. Le ambientazioni andavano più in alto. Buona parte delle scene si facevano su di un monte che porta il significativo nome di Monte Dollaro. Alto circa 3000 metri, esso offriva particolari difficoltà di trasporto. Lasciando il suo albergo, Claudette Colbert si affidava ogni mattina ad una slitta trainata da cani per arrivare alla stazione della funicolare. Quest'ultima consisteva in un lungo cavo al quale a distanza di ogni 25 metri, erano attaccate delle seggiole che in otto minuti si alzavano per ottocento metri. Esse trasportavano non soltanto gli attori truccati e altre 250 persone, ma anche le macchine per la registrazione dell'immagine e del suono. A mezzogiorno poi salivano grandi recipienti che contenevano una buona colazione.

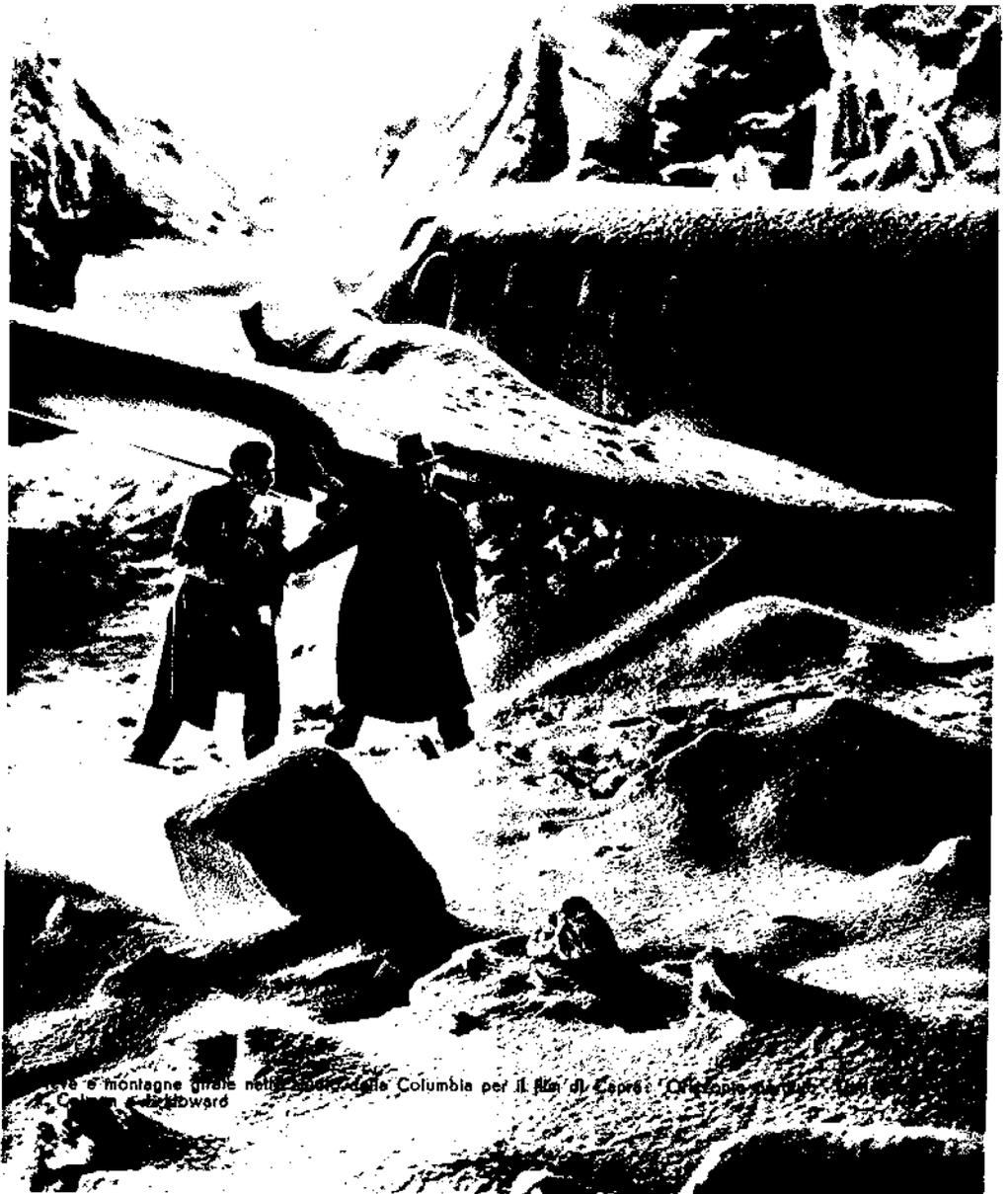
L'altezza era tale da richiedere una maggiore pressione del sangue nell'organismo umano. Ma il dott. Kennedy, medico della truppa, doveva constatare che non tutti i partecipanti riuscivano ad adattarsi e che il persistere della normale pressione era la ragione principale dei malesseri di diverso genere.

Insomma, si può dire che hanno tribolato abbastanza per incontrare quel tale a Parigi! Speriamo che, abbandonato il freddo del Monte Dollaro, i bravi lavoratori trovino un'accoglienza calda la sera della prima visione.

CLIAK

le spalle di Ronald Colman e dei suoi colleghi. Simultaneamente però troviamo al lavoro un'altra compagnia che non ha voluto affidarsi al gesso e al 'pollo di Livorno'. Il nuovo film di Claudette Colbert, L'HO INCONTRATO A PARIGI, sfortunatamente non si svolge tutto sui miti bordi della Senna, ma prevede anche un albergo invernale in Svizzera. Questo albergo è stato costruito nello Stato di Idaho a Sun Valley, e precisamente nei Rocky Mountains, luogo preferito dagli skiatori. Sun Valley vuol dire 'La valle del sole' e infatti la compagnia di Wesley Ruggles vi ha trovato 85 gradi Fahrenheit sopra zero, temperatura non indegna del mese d'agosto, che però durante la notte cadeva sensibilmente sotto zero. La naturalezza dell'ambiente è dunque ottenuta con sacrifici e inconvenienti che nei teatri di posa non si conoscono. Basta dire che durante le settimane del lavoro a Sun Valley, ben dodici volte il ghiaccio si sciolse in acqua e l'acqua si trasformò in ghiaccio - quel ghiaccio, si noti, sul quale, secondo il piano di lavorazione, dovevano piroettare ogni giorno cento 'figuranti d'atmosfera' ossia attori generici destinati a creare l'ambiente dello sport invernale. Né il freddo, la nebbia e le tempeste aiutavano a facilitare l'interpretazione di una gaia commedia cinematografica.

Eppure il regista Ruggles aveva bisogno di tutte le sue forze mentali per adattarsi alle speciali esigenze del posto. Volendo cinematografare la coppia dei protagonisti durante un giro intero intorno al campo di ghiaccio, doveva munire di pattini anche la macchina da presa e gli operai che la dovevano spingere durante la carrellata. Fu una carrellata elegantissima. Quando, fatta la presa, il regista gridava il 'Fermo!', lo strano veicolo slittava ancora per ben sette metri prima di arrestarsi. Il lavoro non si svolgeva soltanto intorno a quell'albergo 'svizzero', che, del resto, non offriva all'interno nessuna attrazione turistica ma serviva semplicemente per girare certe scene



Le montagne invernali nella Columbia per il film di Capra: 'Oggi sposo'.



Claudio Ermelli e Riento (a sinistra) in 'Allegri masnadieri'. (Artisti Associati)

Il TRAM attraversa una specie di prato. Le rotaie spariscono nell'erba. Siamo fuori città, ed ecco un recinto di tavole nelle quali alcuni ragazzi cercano dei buchi o delle fenditure per curiosare. Vedono tante belle cose. In un cortile alcuni feroci pirati con gli enormi cappellacci, se ne stanno sdraiati al sole. L'attore Mino Doro in una bella divisa settecentesca, alti stivaloni gialli, codino incatramato, e il viso tinto in quel fortissimo colore arancio-marrone che risulterà 'naturale' sullo schermo. Che cosa sta facendo il pittoresco soldato? Osserva, con un amico, in modesti abiti del nostro tempo, una nuova automobile. Siamo nello stabilimento della Safa, e si gira ALLEGRI MASNADIERI. Un foglio giallo, attaccato al muro, ci insegna che alcuni degli attori stanno lavorando dalle sei e mezzo, altri dalle sette e mezzo, pochi fortunati dalle undici. Una diecina di 'generici', pirati e marinai, sono indicati col nome. Poi una semplice cifra: 25 comparse, anonime. Servono, inoltre, ci informa il modulo giallo, delle bottiglie di vino e delle pipe. Il teatro di posa è un enorme magazzino buio, qua e là un cavo nel pavimento, un telaio, delle quinte. Ma nel centro c'è luce, di lì vengono delle voci.



Enrico Viarisio e Maria Denis in 'I due misantropi' (Astra-Enic)

Chi si avvicina si trova di colpo in una taverna, piena di gente. Tipi feroci, con cappelloni o fazzoletti da testa, tatuati i petti nudi e larghi: guardano con sinistro sospetto il vino previsto dal foglio giallo, che già attende sui tavoli dell'osteria. Un operaio, in tuta, che regge un telaio coperto di panno nero s'intrattiene con un'enorme donna, tatuata anch'essa e vestita a vivaci colori. In fondo, è la taverna più tranquilla che si sia mai vista, e i masnadieri sono fin troppo docili: senza fare obiezioni, si lasciano incatrichiare i riccioli grigi dall'aiuto-regista Bianchi; il regista li sposta nello spazio come inanimate figurine di uno scacchiere. Non è un compito facile, il raggrupparli intorno ai tavoli, come avrebbe fatto il caso e l'allegria di una vera serata di baldoria con donne e con vino autentico: Marco Elter se la cava con tranquillità.

È una taverna che rimane tale solo per chi non osa alzare troppo lo sguardo. Oltre i sei metri di altezza, le mura invece di piegare a soffitto, si aprono in una galleria di lampade rotonde, contrassegnate con grandi cifre nere. Queste cifre le sentiamo chiamare ad alta voce dall'operatore che si trova su di un praticabile, a tre metri di altezza, con gli assistenti e la macchina da presa. 'Accendi il 18!', grida Martelli. Una dopo l'altra le lampade si accendono e la luce crepuscolare si muta in uno splendore abbagliante. Forti riflessi si formano sulle mura, sui tavoli, sui visi. Tutta la scena è circondata in alto dalle lampade: non c'è punto che sfugga alla luce crudele. Sono proiettori a specchio parabolico. Lo specchio può essere avvicinato o allontanato dalla forte lampada elettrica, di cui concentra la luce: è un modo di restringere o di allargare il campo illuminato.

Mentre si dirigono e regolano le lampade, Elter spiega la scena. Da quella porta a sinistra, fortemente illuminata, entreranno due terribili pirati, seguiti da una donna. Il regista raccomanda alle comparse di guardare con grande meraviglia questi due colleghi e di emozionarsi ancora di più quando entrerà la donna. Dovranno poi circondare il tavolo al quale avranno preso posto i tre arrivati, ma senza coprirli troppo. Comprendiamo adesso perché la macchina da presa è posta così in alto: se guardasse dal medesimo piano, i dorsi delle comparse coprirebbero completamente il centro dell'azione.

È una scena muta che si gira, una scena non molto movimentata. Ad un tratto, però, si determina un incidente altamente drammatico. Si sente un acutissimo grido femminile, ed entra in scena una donna, biondissima, coperta di un lungo mantello

nero. Alza il braccio e grida: 'Mi sono ferita la mano!'. Accorriamo tutti per ammirare sulla mano di Assia Noris un minuscolo puntino rosso, causato da una scheggia. Una goccia di alcool. Grida ancora più forti! È un esempio di quella sensibilità dell'attore che all'estraneo può sembrare affettata ma che deriva, invece, dalla professionale necessità di procurarsi con uno stimolo minimo un massimo di reazione espressiva.

Si comincia finalmente a girare. Il regista è salito sulla scala dell'operatore per controllare l'inquadratura. Scende poi e annunzia: 'Azione!'. Si apre la porta di legno ed escono il pirata Piumanera, munito di un enorme naso falso alla Cyrano de Bergerac, e un compagno. Le comparse si meravigliano con tutte le loro forze. Salgono sugli sgabelli per veder meglio, proteggono gli occhi con la mano. Adesso entra la Noris col mantello nero. 'Una donna! Sorpresa ancora maggiore!', esorta Elter, e i masnadieri si sorprendono disperatamente. Intanto sulla sua torre la macchina da presa ronza come un'ape; solo da questo rumore si capisce che quel gruppo di uomini immobili sulla collina dello Stato Maggiore sta lavorando. La scena si ripete tre volte. Comandi del regista, ronzio della macchina, si apre la porta, meraviglie delle comparse. 'Tutto da stampare', dice il regista, e questo significa che i tre negativi son ritenuti degni di concorrere all'ultima scelta.

Ora si spengono le luci, e una parte dei pirati vien mandata a casa. Ci serviamo dell'intervallo per avvicinare il loro capo, il grande Piumanera. È uno dei fratelli de Rege, che, dopo MILIZIA TERRITORIALE, girano il loro secondo film. È difficile raggiungere nel teatro di posa la stessa intensità di recitazione del palcoscenico', ci dice. 'L'azione è scomposta in tante scenette, la 'prima visione' che, allo stesso tempo, è l'ultima, è preceduta da numerose prove che stancano e attenuano il fresco impeto. Manca anche l'entusiasmante reazione del pubblico. E poi, sul palcoscenico si possono liberamente improvvisare tante cose...'. Si sente una certa malinconia nella voce; ma rimane impassibile il suo viso quasi completamente nascosto dal naso alla Cyrano.

La macchina da presa scende dal suo nido. Prima, si cala la scala del motorino, poi il braccio metallico del treppiede che serve a dirigere il movimento panoramico, e infine scende, sul dorso di un atletico operaio, la macchina da presa. La doppia cassetta riservata al negativo viene sostituita da un'altra piena di pellicola vergine.

Il movimento si concentra adesso fuori scena, davanti a quella porta di legno. Vista di fuori, sembra un po' abbandonata: è coperta da una volta che finisce nel vuoto; intorno regna la disillusione dei telai grigi, del verso delle finte mura. Si rianima la scena quando i due fratelli de Rege si mettono innanzi alla porta per una scena di dettaglio: Piumanera aprirà l'uscio e guarderà nella taverna; il compagno, per fargli coraggio, gli darà una spinta,



Rosanna Schettina in 'Allegri masnadieri' (Artisti Associati)

# FRA MASNADIERI E MISANTROPI

più precisamente un calcio collo stivalone, e dopo averlo lanciato dentro, chiuderà rapidamente la porta. Veramente, mezz'ora fa, avevamo già visto entrare il pirata, ma la logica del teatro di posa non è quella del nostro mondo.

Chi ha mai pensato che lo spalancare una porta possa assumere una tale importanza? Ci si accorge, per esempio, che attraverso la porta troppo aperta si vede gran parte della taverna: il regista, giustamente, non vuol dare eccessivo rilievo a quell'interno per non deviare l'attenzione del pubblico. Dopo qualche prova, si fissa nel pavimento un chiodo nel punto in cui la porta si deve arrestare; il pirata leva lo stivalone e grida 'Avana!' - non so perché - e la scena si girerebbe, se non fosse l'operatore, ora, lo scontento.

Prima di tutto, quel pezzo di corridoio davanti alla porta, gli sembra troppo chiaro. Ed è il meno: un operaio con una pompa speciale, in un mezzo minuto spruzza il muro in marrone. Il guaio è che la illuminazione della scenetta risulta estremamente difficile! Un proiettore posto accanto alla macchina, manda una luce forte, sì, ma unilaterale, e per illuminare le teste, e soprattutto quello stivalone alzato, ci vuole luce dall'alto; in alto, però, la porta è coperta dalla volta. Ma i cinematografari se ne infischiano anche dell'architettura. In quattro e quattrotto gli operai aprono un buco rettangolare nella volta di legno e di stucco. E una lampada pesante, che ha cercato faticosamente il suo posto, getta attraverso quel rettangolo alcune sue migliaia di watt sui due attori. L'operatore, finalmente, è contento: 'Azione!', annunzia il regista. La porta si apre fino al chiodo, lo stivalone dà un calcio, che le troppe prove hanno reso piuttosto concreto, il pirata scompare.

Scomparemo anche noi. Nessuno alza lo stivalone per invitarci a levare il disturbo. Ma, indubbiamente, meno indiscreti popolano lo strano ambiente: meglio è.

\*\*\*

Due misantropi insieme: un bel guaio davvero! Ma Cosimo e Damiano hanno risolto la questione: hanno diviso lo studio in due parti che hanno dichiarato 'riservato dominio'. Quindi, Damiano è padronissimo di tenere la propria parte di studio nel più inverosimile disordine - libri, bicchieri, bottiglie, cravatte, colletti alla rinfusa - e Cosimo non meno di lui è padronissimo di tenere la propria parte nell'ordine più spaventoso. Di più Cosimo è collezionista maniaco di orologi. Ne ha di tutte le forme e le epoche e si preoccupa che vadano cronometricamente d'accordo.

Ma, capitando in un campo di battaglia così pittoresco, ambiente *fin de siècle*, avemmo la sorpresa di non trovare i due misantropi che immaginavamo in piena lotta intestina l'un contro l'altro armati sulla linea di confine... Ci sedemmo, aspettammo. Gli elettricisti disponevano le luci sotto la guida dell'operatore Brizzi, i macchinisti sistemavano i mobili... Ad un tratto... ma sì, lui: una barberta quadra, un ciuffo di capelli sulla fronte: Tofano, cioè Cosimo. Dormiva. Il corpo a squadra su una poltrona, le gambe appoggiate sopra un divano, dormiva coll'atteggiamento di un uomo immerso in profondi pensieri. Il corpo stanco l'aveva vinta sullo spirito alacre. Ma fu svegliato. Un uomo in *redingote* fu responsabile di questo, un uomo con occhiali, barba, baffi e cravatta nera a fiocco, qualcosa fra il cospiratore e lo scienziato. Non seppi lì per lì chi fosse. Una voce - quella di Palermo, regista del film che dai due misantropi protagonisti s'intitola proprio I DUE MISANTROPI - chiamava di là, ed egli trascorse via Tofano il quale, ancora insonnolito, inciampava in tutti i cavi e gli accidenti che gli si paravano davanti.

Si girava in un altro luogo: un corridoio. L'azione doveva iniziarsi da una porta e la macchina da presa doveva seguirla in carrello fino al punto dove il corridoio faceva gomito. Trattandosi di una scena non parlata, il microfono fu tolto di mezzo. Le lampade accese, Palermo e Brizzi sul carrello, si dette il via. La porta si aprì e Tofano comparve dando il braccio a Nella Maria Bonora. 'Stop!' fece Brizzi. 'Fermo un po'!' disse rivolto a Tofano. 'Credevo che fosse più basso'. Era semplicemente successo che la macchina da presa, inclinata troppo verso terra, lasciava fuori campo, cioè fuori della veduta dell'obiettivo, la fronte e il ciuffo di Tofano. Modificata l'inclinazione la

porta fu richiusa, si dette il via, l'azione ricominciò. Oltre Tofano e la Bonora, questa volta uscirono anche l'uomo che abbiamo detto fra il cospiratore e lo scienziato al braccio della Olga Vittoria Gentili. Contemporaneamente, gli operai e gli elettricisti presenti intonarono a mezza voce la *Marcia Nuziale* di Mendelssohn. 'Perché?' - domandammo - 'Capirete, - mi risposero - Vanno a vedere la camera degli sposi, Cosimo al braccio della sua promessa Mariagrazia, Damiano al braccio della mamma di Mariagrazia'. 'Diavolo d'un uomo!' esclamammo come il personaggio famoso del 'Bertoldo': il tipo in *redingote* non era altri che Nino Besozzi, misantropo per l'occasione, ma non tanto da rinunciare in fine del film al grazioso e malizioso musetto di Maria Denis la quale, ci dissero, proprio poco avanti il nostro arrivo, aveva fatto il diavolo a quattro perché è sud-americana, ha uno spirito per capello e vuole sfuggire al controllo del severo tutore Camillo Pilotto, *alias* generale Don Pedro d'Alcazar y Mendoza.

Mentre Palermo e Brizzi in carrello e i quattro attori a piedi continuavano a passeggiare per il corridoio, fummo distratti da una discussione sorta tra l'aiuto-regista Scarpelli e lo sceneggiatore Pasinetti per stabilire se, nella scena seguente, Via-

risio parrucchiere doveva essere incrociato o no. Nel copione Viarisio le piglia sode dalla moglie gelosa: si trattava di considerare se la guarigione poteva essere avvenuta nel tempo materiale fra una scena e l'altra. Conclusero di no, e poco dopo Viarisio comparve con un grosso cerotto sulla fronte. Non lo vedemmo in azione perché sopraggiunse Biancini, direttore di produzione, e ci condusse con fare misterioso in una specie di giardinetto. 'Chiudete gli occhi!' ci disse; e ci prese per mano. Si fece qualche passo; la ghiaia scricchiolava sotto i piedi. Poi sentimmo il sodo di una massicciata. 'Aprite!' - e ci studiò in viso. Una strada era davanti a noi, linda pulita, serena di balconi, fiorita di piante rampicanti; una strada senza case ma con i muri delle case fatti di legno, di tela e di stucco; una strada che allo scopo serve forse di più di una strada vera; una strada che fa pensare alla storiella di quel vetturino il quale, trovandosi con un forestiero che non si meravigliava di nulla, passò davanti alla Basilica di San Pietro senza fermarsi. 'E questo cos'è?' - domandò il forestiero. 'Mah - rispose il vetturino; - bisogna che mi informi. Son passato di qui ieri sera e non c'era nulla...'

IL CRONISTA



Maria Denis in 'I due misantropi' (Astro-En)



# RESTARE ★ ★ SE STESSI

DICEVA UN BELLO spirito che l'America, cinematograficamente parlando, non è una miniera d'invenzioni, ma un metodo di produzione. È uno di quei paradossi che, proprio per quel tanto che contengono di vero, si smentiscono da soli. Si vorrebbe per caso sostenere che il metodo di produzione, quando più rigoroso, non finisca con l'influenzare il prodotto? e col creare una mentalità tutta speciale in chi vi si trova ingranato?

Quest'ultima domanda assume uno speciale rilievo per ciò che concerne gli attori. Col magnetismo combinato della gloria e dell'oro, Hollywood ha da anni intrapreso il rastrellamento metodico di tutti i divi e di tutte le 'rivelazioni' europee. Fino a che punto è riuscita ad americanizzarli? Fino a che punto li ha spossati, a proprio vantaggio, del loro più specifico coefficiente europeo? che ha dato loro in cambio?

Certo che Rodolfo Valentino, anche se ribattezzato in 'Rudy', era rimasto parecchio italiano; ma erano altri tempi. Certo che Pola Negri ha tenuto acceso, a tutta possa, il mito del fascino slavo. Certo che Chevalier promette di serbare incolume, fino alla più veneranda (e sempre rinviata!) canizie, la propria monelleria tra di *gaulois* e di *parigot*. E Parigi non stenterebbe a ravvisare in Charles Boyer un suo tipico *jeune premier*. Ma Claudette Colbert, da ACCADDE UNA NOTTE A CLEOPATRA, pare dichiararci a tutte lettere che il suo recente americanismo non le spiace. E Menjou mostra di aver da tempo sciolto gli ormeggi da quelli che un poeta chiamava gli antichi parapetti d'Europa. Quanto alla Garbo, svedese o americanizzata, è la Garbo. E Marlene...

Marlene non disarma, si sente e si dichiara e vuol essere chiamata europea. Vuole che nei suoi film le sia assegnata, possibilmente, una parte di 'donna europea'. E i fortunati testimoni narrano della gioia che le brillò negli occhi quando, rimesso appena il piede sul suolo di Hollywood, di ritorno dal suo ultimo viaggio in Europa, e dal suo film inglese: CAVALIERE SENZA ARMATURA, le fu detto che doveva immediatamente tornare a Londra e a Parigi. Chi le parlava così era Lubitsch; ma il ritorno doveva essere puramente in immagine. Non doveva tornare al suo vecchio continente, ma essere l'eroina del suo film ANGELO. A Trafalgar Square ed all'Arco di Trionfo doveva essere trasportata non già con treni e piroscafi, ma con le complicate magie del sistema Dunning o di qualche altro metodo di trucco 'per trasparenza'.

Se, nel campo della regia, un Frank Capra ritrova l'originalità e l'ispirazione del suo temperamento italiano attraverso il più sottile processo di acclimatazione, si capisce viceversa che Marlene affermi la propria originalità, precisamente col non acclimatarsi. In fondo ella è la magnifica portatrice di una maschera potenziata dai suoi registi. L'America non fa che 'girare' quella maschera, che metterla nelle condizioni di migliore visibilità. E si tratta di una maschera di fatalità difficile e consumata: la quale non ha nulla in comune con la più impulsiva e spensierata fatalità delle dive autoctone d'America. Se Marlene si americanizzasse, tradirebbe, oltre l'Europa, anche l'America; che punta decisamente su quel tipo di fatalità il successo dei suoi film.

E poi, contrariamente a quel che molti suppongono o credono di sapere, Marlene è una donna di tradizioni: oseremmo dire, di coltura. È nata a Weimar da una famiglia militare ed aristocratica. La sua infanzia fu quella di una bambina dell'aristocrazia: una di quelle infanzie in cui, con la naturalezza di un ve-

zetaie, ci si impregna del proprio ambiente. Marlene ebbe una governante francese, e per anni non parlò che francese. Poi una governante inglese, e per anni non parlò che inglese. Quanto al tedesco, era la sua lingua materna. Non le manca, dunque, che l'italiano per possedere direttamente tutti gli strumenti necessari a vivere in pieno ed a fondo la civiltà europea.

Il che, ad Hollywood, le crea una posizione molto particolare. Valga questo recente aneddoto. Marlene era sul treno della California, di ritorno appunto dal suo ultimo viaggio. Presso la stazione di Pasadena, i viaggiatori si affollavano nel corridoio, ansiosi di dare il loro primo saluto alla terra delle grandi e pittoresche villeggiature, dei frutti meravigliosi ed esuberanti, e soprattutto del cinema. Fra le varie voci, si sentiva quella di una donna che parlava concitatamente, quasi ansiosamente, in francese. Ma nessuno era in grado, non che di risponderle, neppure di comprenderla. Senonché ecco entrare in scena Marlene. La voce della viaggiatrice si calmò come per miracolo. C'era voluta, tra tanti rappresentanti del mondo hollywoodiano, Marlene, l'incorreggibile europea Marlene per spiegare alla signora francese che ancora non si era a Los Angeles.

L'aneddoto ha la sua morale, importante anche per noi. Un paese di forti resistenze culturali, di ricca ed antica civiltà, di solida educazione nazionale può tranquillamente esportare i propri attori. Marlene insegna che essi non perderanno il loro carattere nativo e nazionale. Non faranno che riflettere in uno specchio straniero l'arte ed il modo di esprimersi della loro patria. Ed assimileranno metodi di lavorazione, che potranno utilmente divulgare al loro ritorno, armonizzandoli con quelli già in uso nel loro paese.

Alcune creature italiane sono arrivate o stanno per giungere ad Hollywood: da Milly alla Miranda. Ricordino in ogni istante della loro vita artistica una legge che è morale e ad un tempo utilitaria: siano sempre, in ogni momento, italianissime! Solo così saranno degne della loro Patria, solo così potranno interessare, non confondendosi e perdendosi nel mondo ibrido e senza colore della produzione in serie. Anche l'America, checché se ne dica, cerca dei tipi, dei caratteri, delle espressioni pure di singoli paesi stranieri.

Hanno la fortuna di essere figlie di una grande nazione che ha ritrovato in pieno se stessa: ebbene, sappiano anch'esse in ogni ora ricordarsi della loro personalità e della loro origine.

A. RIEL

## DIFENDERE LA VISTA

IN UNA SALA da proiezione, del tutto all'oscuro. Uno spettatore accende un cerino. Piccolo fatto che non avrebbe importanza in situazioni diverse, ma che, in un cinema, produce un fenomeno tipico: quello di abbagliare, sia pur lievemente ma tuttavia in modo sgradevole, l'occhio degli spettatori vicini. È lo stesso fenomeno che si verifica quando dall'oscurità improvvisa si passa, senza transizione, alla luce del giorno.

Si tratta di un disturbo che deriva dall'adattamento della vista alla luce ed all'oscurità e che viene provocato dalla soppressione violenta o dal brusco apparire d'una sorgente luminosa. Per ogni valore della luminosità media dello sfondo sono note le condizioni fotometriche; si riassumono in limiti oltre i quali l'occhio comincia ad essere disturbato nella visione dei particolari del campo. Condizioni che variano all'infinito. Così una lampadina elettrica accesa di pieno giorno non produce disturbo e non risalta sullo sfondo mentre, di notte, può produrre abbagliamento notevole sino ad impedire la visione degli oggetti circostanti per una ampia estensione del campo visivo. Fenomeno

tipico quello della luce dei fari di una automobile sul pilota di una macchina che marci in senso inverso così da potergli far perdere ogni percezione della strada e degli ostacoli che vi si trovano. L'abbagliamento è uno dei fenomeni che più hanno preoccupato tanto i dirigenti dei teatri di posa quanto gli esercenti di sale cinematografiche. Si è cercato di evitare, con luci colorate (rosse), poste in luoghi da cui non possano danneggiare la proiezione, che il passaggio dal buio alla luce bianca sia eccessivamente brusco. Si è cercato anche di ottenere il passaggio graduale attraverso luci attenuate o con l'aprire lentamente i finestrini o le cupole mobili.

In ogni modo la cura dell'occhio dello spettatore (e più ancora quello dell'attore che deve lavorare con sorgenti luminose infinitamente più forti) rientra nei settori della tecnica, ottica e costruttiva, degli ambienti cinematografici e la tecnica stessa va rapidamente eliminando, ovunque e comunque sia, la possibilità di un danno fisiologico al quale, nei primi tempi della vita del cinema, furono dovuti parecchi e non lievi casi di fenomeni oftalmici.



"Elena studentessa in chimica", il noto romanzo di Wicky Baum, è stato trasportato sullo schermo da Benoit Levy. Ecco una bella e luminosa inquadratura del film (Colosseum)

# Il cinema come ambasciatore



IL 'PARLATO' minacciò per molti anni di chiudere le varie produzioni nazionali in altrettanti compartimenti stagni. Ci riferiamo, s'intende, al problema produttivo, non a quello commerciale. Passati i tempi in cui le varie nazioni esportavano gli attori, se li imprestavano, se li scambiavano. Si chiamava, tutt'al più, un regista d'altro paese; rimediando con 'assistenti' ed 'aiuti' al busillis di far dirigere con rigore da uno straniero una recitazione in lingua non sua. Ma ora, per la buona volontà di attori e di produttori, la difficoltà è in via di essere superata. Per non far che qualche caso, Maurice Chevalier e Charles Boyer recitano in americano film americani, Beniamino Gigli in tedesco film tedeschi. E di recente un amico, invitato ad assistere ai provini di YOSHIWARA, il nuovo film di Ophüls, vedendo passare sullo schermo Sessue Hayakawa e Michiko Tanaka (quella Michiko che già s'era veduta al fianco di Bassermann e di Jaray nel film austriaco ULTIMO AMORE) si domandava con meraviglia se non fossero tornati i tempi 'internazionali' del film muto. Ma il primo esperimento integrale, ed in grande stile, di film nipponico-europeo è stato senza dubbio quello tentato in Germania con LA FIGLIA DEL SAMURAI. Basta leggere la distribuzione (che 'Cinema' ha pubblicata nel n. 20) per convincersi che sulla 'giapponeseria' di questo lavoro (sfondi, scene, gesti) non può gravare il sospetto d'una fabbricazione di maniera o di fantasia. A quale idea, a quale criterio si sono ispirate queste nuove formule di collaborazione, invero assai più intime che quella delle versioni multiple? Senza dubbio ad una larga e sana visione del problema. Passato il periodo dello scambio filmistico

puramente commerciale, si è venuti riconoscendo qual valore un tale scambio possa e debba assumere ai fini culturali. Si è capito quale strumento di conoscenza e di reciproca intelligenza tra i popoli possa essere il cinema: ambasciatore munito di credenziali tanto suggestive e capace di così contagiosa e persuasiva eloquenza. Vogliamo anzi credere che un giusto desiderio di prestigio e d'influenza culturale sia stato tra i motivi che hanno indotto molte nazioni ad iniziare una produzione propria. Sta il fatto che il numero dei paesi produttori, non superiore a sei fino ad una decina d'anni fa, oggi è salito a più di venti. E nell'ultima Esposizione d'Arte Cinematografica di Venezia, accanto ai veterani, e con generale sorpresa, davano soddisfacente prova di sé nazioni nuove all'industria ed all'arte cinematografica, quali l'Egitto e l'India. Due mondi nuovi che entrano, o dovrebbero entrare, in quel crogiolo di scambi culturali che è il cinema.

Anche se nulla, o pochissimo, ne giunga in Europa, l'India produce annualmente 300 film di grande spettacolo, ed il Giappone almeno 350. La nuova formula di collaborazione tedesco-nipponica getta un ponte verso questo continente ancora inesplorato dai nostri pubblici. Se fino ad oggi i Giapponesi posseggono sull'Europa e sull'America una perfetta informazione cinematografica, è ormai da augurare che la reciproca possa verificarsi in un domani non lontano. Di tanti altri motivi, uno s'aggiungeva ad agevolare la combinazione, di cui LA FIGLIA DEL SAMURAI costituisce un primo esempio. Ed era quello di poter 'giocare' su di un interprete da tempo gradito ai pubblici occidentali: Sessue Hayakawa. Un attore, di cui il pubblico aveva la nostalgia, né sapeva come spiegarsene l'assenza, tanto che aveva

perfin favoleggiato di una sua misteriosa scomparsa. Favola d'altronde non priva di colore. Una sera del 1925, Sessue aveva perduto cinque milioni in un solo colpo, a Montecarlo. All'indomani fu trovato sugli scogli il cadavere di un giapponese col viso atrocemente mutilato. Tanto bastò per spargere la voce che l'attore si era suicidato. La leggenda, si capisce, fece fortuna: tanto che, ancora un anno dopo, durante un giro teatrale in America, Sessue fu arrestato e portato davanti allo sceriffo come usurpatore della personalità del defunto Sessue Hayakawa. Si sa come sia difficile distruggere i sospetti: più difficile, forse, quanto più sono assurdi. E oggi ancora, l'attore ha dovuto affidare ad un giornale francese le proprie memorie per tentar di dissipare un equivoco, che ogni tanto, malgrado tutte le prove, ronza ancora nell'aria. La smentita più bella verrà, naturalmente, dai nuovi film dell'inconfondibile interprete....

Il felice tentativo della FIGLIA DEL SAMURAI viene d'altronde in un periodo molto incoraggiante. È di ieri il trionfale successo con cui Stoccarda ha accolto la prima visione dei CONDOTTIERI di Luis Trenker: un film in cui due popoli politicamente amici hanno riunito le loro forze migliori e più fatiche in un lavoro cinematografico comune.

FRITZ OLIMSKY





# DUVIVIER

E IL SUO NUOVO FILM

A sinistra: 'Poil de carotte'; a destra, dall'alto in basso: 'Il delitto della villa', 'Golgotha', 'Marie Chapdelaine', 'Golem', 'La Bandera'



FINO A DAVID GOLDER (1931), Julien Duvivier non ha avuto la fortuna d'interessare gli scrittori di estetiche o di storie del cinema. Qualcuno lo ha ignorato del tutto, qualche altro ne ha accennato sprezzante alle caratteristiche commerciali; niente di più. Poteva bastare un MAMAN COLIBRI o un LE BONHEUR DES DAMES? Certo no. Ma Duvivier nicchiava, faceva le ossa, saggiava qua e là diversi metodi e diversi soggetti ed imparava la tecnica ma più si chiarificava a se stesso. Aveva un'esperienza di attore teatrale (all'Odéon, sotto la direzione



'Il bandito della Casbah'

di Gaveau), pian piano veniva facendo quella di regista, collaborando dapprima con Daniel Riche, Antoine ed altri e poi, dal 1918, dirigendo per proprio conto. Ed ecco la fine del cinema muto, l'inizio del sonoro. Appartato per più di un anno, Duvivier nel 1931 si scatenò: DAVID GOLDER, IL DELITTO DELLA VILLA (*La tête d'un homme*, 1932), POIL DE CAROTTE (1932), PAQUEBOT TENACITY (1934), MARIE CHAPDELAIN (1934), GOLGOTHA (1934-35), LA BANDERA (1935-36), GOLEM (1936), LA BELLA BRIGATA (*La belle équipe*, 1936), IL BANDITO DELLA CASBAH (*Pépé-le-Moko*, 1937)... E quello che ci appare oggi non è affatto il Duvivier di ieri, (L'UOMO DEL GIORNO, con Maurice Chevalier ed Elvire Popesco, non è che un film di riposo o di passaggio): è un altro addirittura, un Duvivier nato nel 1931...

\*\*\*

Il nuovo Duvivier pensa che la vita nega all'uomo il raggiungimento di ciò che desidera.

Quindi le sue conclusioni sono amare. Jeannot che ha immaginato una vita calma, libera, serena e che si trova, per gli eventi, a dar l'ultimo colpo alla sua costruzione (LA BELLA BRIGATA), riassume la nostalgia e, forse, il dolore di Duvivier di non poter credere altrimenti che così: 'Era una bella idea!'. - E che questa sia la fine artisticamente logica e non voluta può dimostrarlo il fatto che quando si è tentato di appiccicare al dramma, per ragioni commerciali, due altre diverse conclusioni, l'una romantica, l'altra lieta, il film non ha più retto. Quindi questo sentimento della vita dolorosa appare sincero; ma, già polemico in POIL DE CAROTTE e in PAQUEBOT TENACITY (dalla commedia intimista di Vildrac, racconta la storia del timido che parte per l'estero trascinandosi seco il suo disperato e non corrisposto amore), lo è in modo assai più spinto in LA BANDERA (film costruito con una potente e serrata logica d'immagini) dove il finale che salva il persecutore, anche se redento, e uccide il perseguitato è un giudizio più che amaro; e in IL BANDITO DELLA CASBAH, film non ancora conosciuto in Italia, giunge ad affermare che è inutile sperare. In fondo, però, a considerarlo bene, Duvivier conclude pessimisticamente sull'umanità e sulla sua organizzazione, non sull'uomo: Gilieth assassino, Jeannot travolto da anni di stenti e di disoccupazione, Pépé-le-Moko (IL BANDITO DELLA CASBAH) capobanda di malfattori, rivelano ad un certo momento l'anelito di liberarsi da ciò che ha sconvolto la loro vita; e se cercano una libertà materiale, questa non rappresenta che la forma evidente della libertà morale.

Naturalmente, tutto ciò non avrebbe importanza, e non raggiungerebbe alcun effetto se Duvivier non fosse in possesso di una tecnica di realizzatore lucida, stringente, un po' lenta ed analitica, ma chiara ed efficace. Forse ne LA BELLA BRIGATA l'insistenza e la monotonia dei movimenti di macchina e di certi tipici elementi d'inquadratura dà pesantezza all'azione, la quale, però, non ne risente nel suo logico e convincente sviluppo. Altre volte, certo, è più essenziale: così in POIL DE CAROTTE, PAQUEBOT TENACITY, LA BANDERA, IL BANDITO DELLA CASBAH... E non si può tacere quel suo caratteristico modo di ambientazione, realistico





La bella Brigata (1971, Colosseo)

e vero, già preciso in GOLGOTHA, dove però la composizione supera il movimento, compiutamente espressivo in LA BANDERA (carrello e panoramica dall'alto sulle strade di Barcellona), in GOLEM (le vie del Ghetto nella vecchia Praga), IL BANDITO DELLA CASBAH (carrello sulle tortuose viuzze, fra case addensate e luride, della Casbah). Ma questo non deve trarre in inganno; Duvivier, dai valori descrittivi, non trae il commento o l'inutile folklore, bensì l'azione. La riprova è, ancora una volta, nell'unità stilistica e spirituale dei suoi film che a volte balzano al lirismo più alto: l'idillio nuziale, nella campagna in fiore, del bimbo incompreso dal padre e odiato dalla matrigna, in FOIL DE CAROTTE; la morte della mamma di Marie la quale, nei suoi ultimi istanti, quando torna più accesa la nostalgia della patria lontana, canticchia le liete canzoni giovanili, in MARIE CHAPDELAINÉ (film di chiara sostanza poetica); la notte di temporale in LA BELLA BRIGATA, quando i cinque amici, sotto la pioggia scrosciante, si distendono sul tetto della loro casa per impedire che il vento porti via le tegole e cantano...

\*\*\*

Un nuovo film di Duvivier è sempre, quindi, da seguirsi con la massima attenzione, quando specialmente si presenta con caratteristiche stuzzicanti come UN CARNET DE BAL che egli sta, giusto in questi giorni, completando con alcuni esterni in Italia a Bellagio sul Lago di Como, dopo aver girato gli interni nei teatri parigini di Courbevoie e François I.er. UN CARNET DE BAL è un film un po' misterioso, di cui si conosce la linea non la sostanza episodica: una donna ancora giovane che in un vecchio carnet di ballo, ritrova i nomi di alcuni che l'avevano amata. Il fascino degli anni giovanili, il desiderio di avere qualcuno

col quale riviverli, la spingono a ricercare questi uomini, ma è la delusione. La vita ha cambiato tutto; nessuno la ricorda o può ricordarla, e l'unico che ella ha amato ha vissuto per quindici anni vicino a lei, dall'altra parte del lago, senza che ambedue lo sapessero. Quando si precipita da lui, egli è morto ed ella comprende che nulla può far rivivere il passato. Anche qui, dunque, la realtà contrasta col sogno, le condizioni di vita con la volontà; spiritualmente non discorda, a quel che se ne sa, dall'altra più recente produzione di Duvivier.

Il gruppo degli interpreti è imponente: Harry Baur, Marie Bell, Pierre Blanchar, Fernandel, Victor Francen, Louis Jouvet, Raimu, Françoise Rosay, Pierre Richard-Willm, i quali,

insieme al regista, si sono costituiti in consorzio, con cointeressenza sugli utili, dimostrando con ciò grande fiducia in Duvivier. Dalla sommaria descrizione del soggetto e dal complesso degli attori, qualcuno aveva supposto trattarsi di un film sul tipo di SE AVESSE UN MILIONE. Interrogato in proposito, Duvivier che, come abbiamo detto, è attualmente in Italia con Marie Belle e Pierre Richard-Willm, ci ha dichiarato: «UN CARNET DE BAL formerà un tutto completo, una storia con un principio ed una fine, con uno sviluppo psicologico per se stesso concluso, e non una serie di brani autonomi e staccati legati insieme da un filo conduttore arbitrario».

Interprete principale del film è Pierre Blanchar, che abbiamo avuto la fortuna d'incontrar di passaggio per Roma. E Blanchar ci ha detto a sua volta: 'Mai come in questa occasione mi sono reso conto che è soprattutto necessario che il film sia chiaro nella mente del regista. Pensi che nessuno di noi attori sa i particolari della vicenda: ciascuno ha avuto un'idea generica dell'azione ed ha avuto in lettura la propria parte, senza chiedere di più, con piena fiducia in lui che, d'altra parte, ha dimostrato un'eccezionale sicurezza tecnica. Non abbiamo mai girato una scena più di tre volte, poiché egli ha la non comune facoltà di spiegarsi con precisione e di definire con chiarezza ciò che si deve ottenere. Calmo, metodico e minuzioso, non l'ho mai visto abbandonarsi all'ira. Per riprendere un attore, il massimo che gli ho sentito dire è stato questo: *Je vous avais dit que...* Niente di più'. Naturalmente Duvivier ha badato molto al dialogo. Dico 'naturalmente' perché i suoi precedenti film hanno tutti una lingua viva, aderente, che non si perita del gergo e dei termini più realistici se ciò è necessario (particolare menzione merita il dialogo de IL BANDITO DELLA CASBAH scritto da Henri Jeanson). Per UN CARNET DE BAL egli è ricorso all'opera di diversi commedionisti e sceneggiatori che hanno avuto ciascuno l'incarico di far parlare un personaggio. Fra essi: Jean Sarment, Yves Mirande, Pierre Wolff, Bernard Zimmer (lo sceneggiatore di KERMESE EROICA).

DOMENICO MECCOLI



Duvivier - l'ultimo a destra - tra gli interpreti di 'Un carnet de bal': Pierre Blanchar, Marie Bell e Raimu (Colosseo)

# FOTOGRAFIA



LA FOTOGRAFIA, sorprendente prodotto dei nostri tempi, merita veramente di essere rivelata al gran pubblico nelle sue multiformi applicazioni, da un portavoce a grande risonanza come 'Cinema': basterebbe dire, per tacer d'altro, ch'essa ha generato il cinematografo, cioè il fenomeno più travolgente di masse che registriamo i nostri tempi! Ma la fotografia non è solamente cinematografo (come del resto il cinematografo non è solamente fotografia). Noi vogliamo qui mostrare che cosa è e di che cosa è capace la fotografia quando il suo fine ultimo è di restare fotografia: compito questo che fino ad oggi è stato affidato alle riviste specializzate, che hanno necessariamente un pubblico limitato di lettori.

È nella ricerca del vero più 'vero', della realtà più riposta, perché meno percettibile e più rapida, che si può dare un aiuto utile al fotografo che voglia essere all'altezza del suo mestiere: l'oggetto non è facile da conquistare; i suoi 'tempi' più belli e più significativi sfuggono all'umana riflessione; la logica dell'umano cervello tradisce la realtà delle cose, perché attribuisce loro soggettivamente un senso che esula dalla loro plastica significazione. L'obbiettivo, invece, ha una sua indiscussa superiorità: non sa, non pensa, ma vede solo nudamente quello che è.

Ed ecco perché una foto moderna è così spesso un documento inatteso cui il caso talvolta gioca anche, sì, dei brutti tiri; ma tal'altra conferisce il

più smagliante successo; fatto di tecnica in continua evoluzione, di percezione immediata, di spiritualità raffinata; soprattutto di buon gusto.

## LA FOTOGRAFIA D'OGGI

Presentando i risultati più eletti e più degni di questa grande attività ricca di avvenire, rivelando i segreti di una tecnica che spesso si appoggia, più che sulla scienza, su imponderabili fattori di sensibilità e di manualità pratica; dando notizia di quanto si cerca, si studia, si ottiene, si stampa, si espone in Italia ed all'estero in fatto di fotografia, noi intendiamo dimostrare a tutte le persone capaci di sensibilità estetica i mezzi ed i modi di questa fonte di emozioni plastiche, così caratteristica del nostro tempo; in cui la instabile e libera vita di ogni umano dal viaggiatore al poeta, dal giornalista al cartografo, dal soldato al pioniere, ha bisogno di documentarsi, vedendo e ricordando, sull'enorme e vario spettacolo della natura in eterno divenire.

\*\*\*

Inauguriamo la serie delle presentazioni fotografiche con due opere diversissime per intendimenti, stile, esecuzione, e pure entrambe chiaramente significative, che testimoniano di due opposte tendenze dell'arte.

La prima (*Passeggiata sui poggi*) è di Fosco Maraini: pervenuto in pochi anni a bella notorietà specie per le sue rapide istantanee di montagna colte con giovanile freschezza e chiaro intuito estetico.

La nuova generazione si è impadronita di colpo

## VOI FOTOGRAFATE, NOI PUBBLICHIAMO

Per concentrare e dare intensità ancora maggiore alla bella fotografia di Imo Benelli, Ferrara: 'La raccolta dei bozzoli in Giappone' (1) propongo di tagliarla nel modo indicato dalla cornice nera interna: a destra il quadro si chiude bene con le due operaie, mentre perde la sua delimitazione naturale se un nuovo motivo si inizia con quella donna nello sfondo. La parte superiore non ci porta niente di nuovo, e la finestra crea un nuovo centro chiaro che distrae da quello essenziale. Giustamente, nell'esposizione si è tenuto conto delle parti scure, ma per ragione dell'enorme contrasto nel soggetto fra luce ed ombra, le parti chiare risultano sovraesposte. Stampare su carta più morbida ed esporre durante la stampa un po' di più le parti chiare coprendo quelle scure.

★

L'Arco di Tito (2), nella fotografia di Francesco Marturano, Roma, non è, come avviene tante volte, uno sfondo estraneo al ritratto di primo piano, ma si combina simbolicamente con la figura del Balilla. Le linee sbieche del fez e del mantello sono ben controbilanciate dalla diagonale inversa dell'architrave: equilibrio che dà al piccolo la desiderata fermezza e stabilità d'atteggiamento. Peccato che la figura sia sfocata! La forte diaframmazione 16

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

lo avrebbe evitato senz'altro, se la fotografia non fosse stata fatta da una distanza troppo esigua. Conveniva star un po' più lontani, aumentando così il campo di nitidezza, e ingrandire poi un dettaglio.

★

Un soggetto eccezionale può aumentare notevolmente il valore di una fotografia. Però, Roberto Garan, Torino (3), avrebbe potuto condensare molto di più la drammaticità dell'incidente, subito dall'automobile di Nuvolari, avvicinandosi maggiormente al soggetto. Con quella casa e gli alberi - che dicono poco - la fotografia è tranquilla ed idillica e non concentra lo sguardo intensamente sul soggetto principale. Ci voleva la dinamicità di linee sbieche e dettagli soprattutto della parte distrutta, a sinistra. Così come la fotografia è, 'si vede' ma 'non si sente' la disgrazia. Buona invece la scelta del controluce per rendere plastico il corpo della macchina.

★

L'effetto ottimo del paesaggio eritreo, fotografato da Ascea, Alai Edagà (4), è ottenuto mediante posa brevissima (1-200) con diaframma 8. Molto riposante questo limitarsi a tre toni: nero, grigio e bianco. È vero che non





pyro di Susco Marelli

della fotografia perché ha sentito in essa un mezzo potente di espressione a portata di mano, per documentarsi e documentare la vita moderna significa ritrarla nel suo desiderio incessante di libertà fisica e di conseguente salute spirituale. Fra la fotografia d'oggi e la montagna, ad esempio, c'è tutta una reciproca valorizzazione; e turismo alpestre e fotografia sono termini necessari di un binomio, che è tra le formule novissime del vivere in letizia.

A questa foto di Maraini dà ampio respiro il voluto contrasto fra la figurina gentile della giovine in primissimo piano nel vento, eretta quasi dal margine inferiore del quadro e la grandiosità dello sfondo delle nubi; la sensazione di libertà fisica è sicura ed immancabile.

Se la figurina fosse pervenuta in altezza fino al margine superiore del quadro l'effetto sarebbe mancato, perché lo sfondo, che dà l'impressione dello spazio sconfinato, ne sarebbe rimasto rimpicciolito; posta così leggermente verso destra, lo sguardo in alto, la luce viva del sole quasi verticale in avanti sul tono grigio delle nubi, essa si disegna con effetto stereoscopico notevole: è viva. Nessun altro mezzo, se non il fotografico, avrebbe potuto dare a questa scena la stessa evidenza.

I dati tecnici non li sappiamo, perché il giovane amico non ce li ha comunicati: ma indoviniamo facilmente una emulsione orto o pancromatica; schermo medio; una rapidità di otturazione di almeno 1/50"; apertura dal 4,5 al 5,2.

La seconda foto (*Esotica*) ce la manda Douglas, notissimo fotografo straniero.

In questo profondo studio di espressione femminile si rivela una tendenza pensosa e suggestiva. Se è vero che la fotografia moderna ha ritrovato sé stessa nel suo intento - tipico del mezzo fotografico - di cogliere un attimo di vita, dite voi se un attimo misterioso del pensiero di questa strana figlia della steppa non è stato colto dall'obbiettivo sapiente, con una forza ipnotica emozionante. Provatevi a guardare con fissità quegli occhi profondi, da cui emana una volontà potente: non vi resisterete a lungo!

Tutta l'impostazione del quadro è a toni fortemente contrastanti. L'immagine ha una solida costruzione diremmo quasi architettonica; la luce frontale spietatamente scolpisce la fisionomia, che è cupamente espressiva; l'assenza di ritocco è completa, come predilige la moderna fotografia; lo sfondo è ridotto appena ad un'ombra forte del capo; ogni particolare conferisce a questa immagine una esaltazione di significato interiore, che non si dimentica. Douglas ha eseguito il ritratto a luce artificiale, con una esposizione di due secondi a f. 8 - con obbiettivo Zeiss Tessar su pellicola Kodak super-rapida da ritratti; ha sviluppato con Pyro-seda; ha stampato su carta bromuro.

GUIDO PELLEGRINI

manca quella monotonia, che si trova in gran parte delle silhouettes fotografiche. Ma i ricami neri delle piante, le forme lineari ricche, sottili e dettagliate compensano senz'altro la mancanza della plasticità.

★

Aldo Quinci, Roma, ci ha mandato un interessante documento cinematografico (5): gli ultimi giri di manovella al film LA FOSSA DEGLI ANGELI. La fotografia vivace



5

come soggetto e raggruppamento delle figure, perde tuttavia di efficacia per l'illuminazione troppo uniforme, troppo piatta, che non riesce a staccare l'operatore con la sua macchina dal muro di fondo. Inoltre, la parte sinistra del quadro scioglie e rilassa la composizione, la quale d'altro parte, così com'è, non permette un taglio più stretto.

★

Un premio speciale ci vuole per il paesaggio eseguito a Portogruaro (5) da Rodolfo Borne di Trieste. È stato adoperato uno schermo giallo medio. La simmetria causata dai riflessi facilmente risulta rigida e schematica: in questo caso invece la diagonale della linea di separazione le ondulazioni dell'acqua, l'albero, e soprattutto la donna nell'atteggiamento del lavoro, animano la scena molto felicemente. Il palo centrale dà alla composizione una solida spina dorsale, e la figura della donna, nera e contrastante, crea l'equilibrio con l'angolo opposto del quadro, su cui pesano i tetti del fabbricato. Una copia più brillante renderebbe ancora di più i pregi della fotografia: impressionare e sviluppare maggiormente; allora il disegno diventerà più forte e anche il cielo si presenterà un poco più scuro.

★

Vincenzo Spinosa dovrebbe mandarmi del suo bel ritratto una copia più contrastata su carta lucida. Ernesto Sifer dovrebbe scrivermi qual'è la luminosità del suo obbiettivo e quali filtri furono adoperati.

MARIA ONUSSEN



# FOTOGRAFIAMO LA PRIMAVERA

ARMONIA di colori e di tonalità, festa di luce, ecco la primavera. Tinte tenui, fusione di toni, cieli ora appena ricamati da veli di vapori, ora incombenti e minacciosi; ecco, amico fotografo, quanto si presenta nel minuscolo rettangolo del tuo mirino in questo periodo dell'anno.

Facile ti sembrerà ritrarre questi aspetti seducenti della primavera! Tale è l'ammirazione di fronte al grande spettacolo della natura rinascende, che ogni scatto dell'otturatore tu credi possa rubarne aspetti e sentimenti, luce e forme.

Quante delusioni, invece! Perché se in questa stagione è facile, troppo facile il fotografare, molto difficile riesce invece l'afferrare non i soli aspetti esteriori delle cose, bensì coglierne l'intimo significato; molto difficile altresì far 'sentire' attraverso la rappresentazione grafica, senza dubbi e tentennamenti.

Molteplici difficoltà tecniche e, naturalmente, artistiche. Tecniche, perché la riproduzione fotografica richiami subito l'osservatore a ciò che vede l'autore; artistiche, perché il modo di sentire di questi prenda pianamente l'osservatore e lo faccia pensare.

Intendo qui parlare della prima delle due principali difficoltà; di quella che, in definitiva, se superata felicemente, apre le porte a tutte le possibilità di superamento della seconda.

È possibile fotograficamente, e cioè con

è entrato nella normale pratica del buon amatore. Eppure, questo materiale presenta l'inesimabile vantaggio sia di consentire di avvicinarsi, più che con ogni altro, ai veri toni della natura, sia di distaccarsene a volontà, docilissimo strumento in mani che lo sappiano usare.

Adoperiamo, dunque, per qualsiasi lavoro, solamente materiale pancromatico e che sia di buona e sicura marca.

Ma ciò non è sufficiente; occorre anche usare tale materiale con filtri razionali e razionalmente scelti. Bisogna subito dire a questo proposito che i filtri migliori, dal lato dell'assorbimento spettroscopico, sono quelli in gelatina, sia con lo strato colorato racchiuso fra cristalli, sia con lo strato libero. Questi ultimi sarebbero, anzi, i filtri ideali se al loro impiego non si opponesse la loro delicatezza; quelli fra cristalli, d'altra parte, introducono quasi sempre delle aberrazioni, dannose specie per i piccoli e piccolissimi formati.

È necessario, quindi, ricorrere ai filtri colorati in pasta ed otticamente lavorati, la cui tecnica ha oggi fatto progressi notevoli e che danno buoni, se non ottimi, risultati dal lato dell'assorbimento cromatico.

Per il razionale impiego dei filtri, ho compilato una tabella, che qui riporto, e che contempla qualcuno dei caratteristici soggetti che possono presentarsi in questa stagione.

Soggetto	Materiale ortocromatico	Materiale pancromatico normalmente sensibile al rosso	Materiale pancromatico fortemente sensibile al rosso
Fiori contro cielo azzurro	G.M.	G.C. o V.C.	V.M.
Paesaggio aperto con dominante verde chiaro	G.C.	G.V.C.	V.C.
Persone, gruppi con vesti bianche o chiare; sfondo verde chiaro	G.C.	G.V.C. o U.V.	U.V.
Fiori bianchi o chiari, soli	G.C.		
Paesaggi lontani con predominanza di cielo azzurro, con nuvole	G.M.	G.V.M. o R.	V.M. o R.
Nebbie mattutine	—	U.V.	U.V.
G.C. Filtro giallo chiaro	da usarsi con solo materiale orto;		
G.M. " giallo medio			
G.V.C. " giallo-verde chiaro	da usarsi con materiale pancromatico normalmente		
G.V.M. " giallo-verde medio	sensibile al rosso (orto-pan);		
V.C. " verde-chiaro	da usarsi con materiale pancromatico fortemente		
V.M. " verde-medio	sensibile al rosso;		
R. " rosso rubino	da usarsi con materiale pancromatico meglio se fortemente sensibile al rosso per ottenere effetti speciali.		
U.V. " cosiddetto iper ultravioletto	da usarsi con materiale pancromatico.		

due sole tinte: il bianco ed il nero, riprodurre gli infiniti toni della natura ed in particolare modo quelli tenui e trasparenti che dominano in questa stagione? Diciamo subito francamente che non lo è. Per quanto la tecnica delle emulsioni sensibili sia progredita, per quanto nuovi sensibilizzatori ottici siano stati introdotti, per quanto filtri di luce con ben delimitate zone di assorbimento spettroscopiche siano ora costruiti, pur tuttavia la riproduzione fotografica altererà inevitabilmente, sempre, i reali toni del vero. Sorge una domanda: è un male questo?

Francamente, no. Se la fotografia di oggi fosse sempre legata alla più che possibile esatta riproduzione dei toni della natura, senza la minima possibilità di alterarli talvolta a nostro talento, essa sarebbe ben poca cosa; certo lontana dal costituire un mezzo di estrinsecazione artistica.

Ben vengano, dunque, emulsioni pancromatiche, filtri e gialli e verdi e rossi; ben vengano le diverse gradazioni delle carte e le infinite possibilità che offrono i vari rivelatori: perché è proprio attraverso a queste alterazioni, purché volute, che molte volte una ripresa esce dal banale convenzionalismo e diviene 'interpretazione'. Sarebbe superfluo dire che il solo materiale da impiegarsi oggi sia quello pancromatico, se non sapessi che ancora oggi questo materiale non

S'intende che non è affatto necessario possedere tutta la collezione di filtri indicata nella tabella: essa ha un valore puramente indicativo e la pratica di ciascuno potrà fornire i migliori risultati. Per mia esperienza posso dire che quattro filtri, giallo-chiaro, giallo-verde medio, è quell'accessorio che permette di distaccarsi di più dalla realtà dei toni della natura e, come ho detto se usato con criterio, permette una effettiva interpretazione.

Ciascuno, con poche prove, potrà rendersi conto dell'utilità di tali filtri, che io raccomando in maniera speciale. Fatta la ripresa, il materiale sensibile andrà trattato con un rivelatore che dia risultati morbidi, in modo da non perdere alcuna delle delicate e preziose mezze tinte.

Per formati medi e piccoli, ottima la formula del Namias a base di Metolo:



Metolo . . . . . gr. 5  
 Sodio Solfito crist. . . . . 50  
 Sodio Carbonato . . . . . 2  
 Acqua a fare . . . . . c.c. 1000  
 Tempo di sviluppo: 15' a 18°.  
 Per formati piccolissimi (Leica, Contax, ecc.) invece, consiglio vivamente la formula Seyewetz a base di Parafenilenediamina-Metolo, che dà negativi di un perfetto chiaro-scuro, non altera la granulazione originaria dell'emulsione e forse la riduce, e richiede poca o nessuna sovraesposizione per dare negativi di

giusta intensità:  
 Parafenilenediamina base. . . gr. 10  
 Metolo . . . . . 5  
 Sodio Solfito anidro. . . . . 60  
 Sodio Fosfato tribasico . . . . 3,5  
 Potassio Bromuro . . . . . 1  
 Acqua bollita a fare. . . . . c.c. 1000  
 Tempo di sviluppo: 7' a 18°.  
 Occhio sicuro e passione non mancano certo all'amico amatore.  
 Al lavoro, dunque; e che la 'buona' messe sia copiosa!

ENRICO GIOVANELLI

## IL MONDO VI RISPONDE

QUAL'È la definizione scientifica di un negativo riuscito a perfezione? Secondo i classici della sensitometria, Hurter e Driffield, in un negativo teoricamente perfetto, la quantità di argento depositata in un qualunque punto di esso deve essere proporzionale ai logaritmi dell'intensità di luce proveniente dal punto corrispondente dell'oggetto (*The Photographic Journal*).

Con quale semplice trucco si può rendere più netta la forma degli oggetti in una fotografia notturna? Fissate solidamente la macchina sul treppiede o su di un tavolo ed eseguite verso l'alba o sull'imbrunire, una leggera sottoesposizione del soggetto. Senza toccare macchina e soggetto rispondete definitivamente, di notte, lo stesso negativo (*Photography*).

Quali sono i tre fattori da osservarsi scrupolosamente durante lo sviluppo a grana fine? La diluizione, il tempo di sviluppo e la temperatura. Spesso si pecca nel trascurare il terzo fattore. Pochi gradi Celsius di meno bastano per rendere lo sviluppatore scarsamente attivo, pochi gradi di più per renderlo troppo forte (*Photofreund*).

Qual'è il miglior modo di fotografare un personaggio importante con la Leica? — 'Sapendo che George Bernard Shaw detesta i fotografi, fingevo di fotografare il cielo. G. B. S. si rivolse a me dicendo: 'Ah! una Leica!'. — 'Sì, signor Shaw', risposi, 'cerco di rendermi familiare con questa macchina: voglio provare se la luce del cielo è sufficiente in questo momento per una fotografia'. — Rispose G. B. S.: 'Sono sicuro che la luce è insufficiente, ma provi ugualmente'. Così fotografai il cielo da ogni angolo, ma mentre G.

B. S. era distratto, fotografai anche lui' (*Miniature Camera World*).

Qual'è il miglior tipo di illuminazione per la fotografia a colori? — Evitate le ombre! Create un'illuminazione piuttosto piatta e se a luce artificiale mettete due lampade, sul davanti, ai due lati del soggetto (*The Photographic Journal*).

Che cosa significa latitudine di posa? — È la proprietà dell'emulsione di uguagliare le differenze di esposizione, diciamo addirittura gli errori di esposizione. In certi tipi moderni di pellicola l'aumento della sensibilità, misurato in DIN, va purtroppo a spese della latitudine di posa (*Note fotografiche Agfa*).

Esiste un annuario della fotografia cecoslovacca? — L'almanacco 'Cecoslovacka Fotografie, 1937', pubblicato dal Svaz cecoslovackých Klubů fotografů amatérů di Praga, vi presenta in 64 tavole ben riprodotte un quadro fedele dell'ultima produzione ceca.

In che modo si possono rendere più nitide le fotografie di soggetti in movimento rapido, per es., di un automobile in corsa? — Fotografando si muove la macchina nella direzione del movimento eseguito dal soggetto. In questo modo risulterà naturalmente sfumato l'ambiente fermo, ma ciò non serve che per rendere più forte l'effetto dinamico (*Phototechnik*).

Come accentuare i contrasti di paesaggi un poco grigi? — Specialmente nelle giornate a cielo coperto, una pellicola poco sensibile a gradazione forte, sia ortocromatica o pancromatica, servirà a intensificare i contrasti. La luminosità degli obiettivi moderni compensa la mancanza di sensibilità della pellicola (*Photographic Journal*).



Si affermerà la visione in rilievo? Sul film stereoscopico, e sui diversi procedimenti atti a realizzarlo, abbiamo pubblicato due articoli del Caporali nei numeri 19 e 21. Ecco qui ora una folla di spettatori americani, che, muniti dei famosi occhiali verdi e rossi, sembrano divertirsi un mondo alle meraviglie della terza dimensione. (M. G. M.)

INVIDIO I lettori di *Cinema*. Non solo per la specifica ragione che

leggono *Cinema* (è un piacere che anch'io posso procurarmi, e mi procuro), ma perché in grande maggioranza sono Italiani, e quindi conoscono l'Italia meglio di me. Certamente gli Italiani sanno in quale affascinante paese hanno la

ventura di vivere. Ma a noi americani — in grazia del desiderio o della nostalgia — pare di sentire quasi altrettanto profondamente quel fascino. Quando poi ci si occupa di cinema, le attrattive dell'Italia si concretano in modo particolare. L'odierno indirizzo della cinematografia (scelta ed esecuzione dei soggetti) ci chiede spesso d'immergerci nel passato. E l'Italia è quel paese in cui il passato è più vivo nel più vivo presente. La più ricca delle tradizioni si perpetua nella più fervida attualità. Direi, anzi, che per me l'Italia odierna è giovane, è in piena fase creativa, come poteva essere l'America d'una sessantina d'anni fa. Ha davanti a sé il più glorioso futuro; ma, a differenza dall'America, innesta quel futuro su un passato millenario di formidabili, intense, civilissime esperienze. Io so-

l'autore di questo simpatico articolo — Bernard H. Hyman — fa parte della 'Production Executive' della Metro Goldwyn. In tale qualità ha prodotto film di grande importanza, come 'Ra-

gno di poter fare un giorno un film sull'Italia: e la mia aspirazione sarebbe di venire a girarlo in Italia.

Uno dei miei amici più stretti è un italiano. Ogni volta che torna da un viaggio in patria ne riporta una profonda nostalgia. Me lo spiego benissimo: al suo posto, sentirei anch'io come lui.

Considero questo amico come uno degli insigniti autori del successo di S. FRANCISCO. Durante l'esecuzione del film, lo invitavo spesso ad assistere alle riprese.

Di solito, ai suoi commenti ed osservazioni premetteva la frase: — Dal punto di vista italiano... — Ed io non potevo a meno di dargli retta. Non che fosse facile di rendere le emozioni, i movimenti drammatici, i sentimenti ch'egli richiedeva; ma il punto di vista italiano *doveva* senz'altro essere adottato.

BAROMETRO

★ IL ★  
NUOVO  
FILM DI  
GRETA  
GARBO

ITALIANO

spatin and the Empress', 'The Cat and the Fiddle', 'After Office Hours', 'Escapade', 'I live my life', ecc. I nostri lettori saranno sensibili alla schietta cordialità che impronta le sue parole

protagonisti Greta Garbo e Charles Boyer. Come si sa, Greta fa la parte di quella Contessa Walewska, che fu il grande amore di Napoleone. Napoleone è Charles Boyer: e tra parentesi, debbo dire che sono arrivato al punto

di scordarmi se sia Napoleone che somiglia a Boyer, o Boyer a Napoleone.

Può parer paradossale ch'io subordini un film di così grave impegno e di così alto costo — un film, soprattutto, di destinazione mondiale — ai gusti di uno zio del mio amico, o d'una nipote. Eppure questi gusti, che il mio amico conosce perfettamente, costituiscono per me un incomparabile barometro. È gente senza grettezze e senza pregiudizi, franca nelle proprie antipatie e simpatie; gente che possiede un preciso senso della verità, che non tollera il falso né l'approssimativo. In una parola: sono italiani.

Ed io faccio di tutto perché i miei film piacciono a loro, perché, se piacciono a loro, so che piaceranno a voi: e, se piacciono a voi, piaceranno al mondo intero.

BERNARD H. HYMAN

# SETTE ANNI DI CINEMA

Lucio d'Ambra

Settima



puntata

QUANTO più vado avanti, film per film, in queste memorie del mio settennio cinematografico, più vedo che devo riassumere la materia se non voglio scrivere quanto scrisse - volumi e volumi di morta prosa con una perla dentro d'inestimabile splendore, cioè l'episodio di *Manon Lescaut* - il caro e avventuroso abate Prévost nei *Mémoires d'un homme de qualité*. Conviene dunque abbandonare la strada cronologica dei film che seguono l'uno all'altro sino al trentacinquesimo e diversamente ordinare e concatenare gli episodi. Tuttavia faccio ancora una sosta ché, innamoratosi degli animali in *IL RE, LE TORRI, GLI ALFIERI*, il marchese di Bugnano doveva darci ancora molto da fare, con una bestia, nel film che seguì a quello della scacchiera e che ebbe nome, dal nome della bestia, *EMIR, CAVALLO DA CIRCO*. Non so più esattamente dove mai Alfredo Capucci Minutolo di Bugnano dal lungo nome, avesse scoperto Emir, cavallo dal nome bisillabo e il biondo tedesco che se lo portava dietro giorno e notte, vivendoci sopra, come un figliuolo; o, per dir meglio, come un padre che commercialmente sfrutta il figliuolo *enfant prodige*. Emir non era *enfant* ché, come cavallo, mi sembrava paragonabile a un uomo in piena maturità; e cioè tra i quarantacinque e i cinquanta. Ma non era neppure, povera bestia, un *prodige*. Era solamente un animale intelligente, bene addestrato nel circo, ma poco capace di estri nuovi di là dalle abitudini d'un repertorio prestabilito che, a furia di usarlo ogni giorno, era invecchiato con lui. Tuttavia a Bugnano l'avevano vantato come cavallo capace di fare veri miracoli: ballare il valzer, inchinarsi alle signore, giocare al bigliardo spingendo le palle col muso, tirar di scherma con un fioretto legato al morso, offrire fiori alle ammiratrici come un tenore, suonare con le zampe il pianoforte, imbucare una lettera e - perché no? - con un colpo di lingua attaccarci sopra il francobollo. E così, prodigioso e funambulesco, Bugnano lo vantò a noi: a me che dovevo scrivere il soggetto, a Ivo Illuminati che doveva mettere in scena il film e ad Enrico Roma che doveva interpretarvi, dopo Emir primo attore, l'altra parte principale. Senonché il Bugnano, limitatosi ad approvare il soggetto che io preparai ri-

ducendo dell'ottanta per cento le vantate capacità del cavallo-prodigio, prese il largo per un lungo viaggio e a combattere con Emir, attore riluttante, rimanemmo noi tre. Sarò più esatto dire noi cinque: ché s'era aggiunto al gruppo, prima attrice del film anche Margot Pellegrinetti, con quel suo viso un po' color cioccolato che la faceva sembrare una creola e Zampieri, il bravo e bersagliere Zampieri delle scimmie del re, il quale non solo doveva interpretare la parte d'un-pagliaccio da circo ma s'era anche assunto l'incarico di fare da interprete tra Emir e noi.

Senonché, sia che Zampieri non riuscisse a spiegarsi, sia che Emir non volesse affatto saperne di capire, intenderci tra uomini e bestia fu cosa assolutamente impossibile. Col tedesco alla briglia Emir era attore disciplinato e ubbidiente. Ma non appena la mano cambiava e volevano deciderlo a lavorare c'erano, come se piovessero, calci per tutti. Sicché le giornate lavorative si risolvevano, per Emir, alla gioia di vivere, come l'Inghilterra, in uno 'splendido isolamento', tutti avendo una maledetta paura d'avvicinarsi a lui e di tentare di fargli intendere, bestia altezzosa e restia, le nostre povere e umili ragioni di uomini. Basterà un episodio a dire i guai che Emir ci fece passare. Vantato capace d'imbucare una lettera, io avevo messo nel film questo non complicato episodio su l'assicurazione del tedesco che - mano su la coscienza - giurava e spergiurava che Emir, messaggi in bocca una lettera, l'avrebbe imbucata nello spazio di cinque minuti secondi. Ci vollero invece, per fargli imbucare la lettera, sette od otto giorni di una pazienza da santi e ricorrendo a complicati espedienti come quello, per esempio, di legar la lettera con un po' di refe nero invisibile e, introdotto il filo nella buca, tirar da dietro la buca in modo da decidere Emir a mollare la lettera che aveva tra i denti. In capo a quattro giorni, come Dio volle, si riuscì a far avvicinare Emir alla buca senz'esservi portato

*manu militari* dal padrone alemanno. Ma ben altra difficoltà presentò il problema di fargli mollare la lettera una volta che fu finalmente davanti alla buca. Scuotendo il capo, la dispettosa bestia sembrava dir no quanto più noi la si pregava e levando la testa in alto aveva l'aria di affermare energicamente: 'Dio me l'ha data, la lettera. E guai a chi me la tocca...'. Inutilmente, da dietro la buca, un macchinista tirava con tutte le sue forze il fil di refe. La lettera non veniva. E più l'uomo tirava dalla buca, più l'animale tirava dall'altra parte. Sicché la lettera, anziché imbucata, finiva in due pezzi: metà nella buca e metà in gola alla bestia. E, non essendo questo il modo corrente d'imbucare le lettere, dopo tante fatiche conveniva ricominciare tutto daccapo.

Non so come, a furia di correr per giardini e campagne dietro i capricci d'un cavallo, di continuo spaventati dalle sue testate e dai suoi calci, messi a dura prova dallo snervante ripetersi di laboriosi e monotoni tentativi per cui al termine di dodici ore di lavoro non si riusciva a mettere insieme una dozzina di metri di pellicola che fossero buoni, Margot Pellegrinetti ed Enrico Roma non abbiano buscato un fiero attacco di nevralgia. Comunque, a furia di pazienza ed escogitando i più fantastici trucchi, riuscimmo in capo a tre mesi a presentare al marchese di Bugnano, di ritorno da lungo viaggio, una pellicola press'a poco decente, che tuttavia gli tolse di bocca solo un'esclamazione desolata: 'Ma questo cavallo, insomma, non fa niente! E mi avevano assicurato che lavorava benissimo...'. Al che il buon Zampieri, paziente vittima del riotoso Emir, rispose: 'Emir invece, caro marchese, fa lavorare benissimo gli altri...'

Bugnano, facile agli entusiasmi e agli scoraggiamenti subitanei, imbalanzito dal gran successo di *IL RE, LE TORRI, GLI ALFIERI*, ripiegò subito le ali industriali e commerciali sul mediocre successo di *EMIR, CAVALLO DA CIRCO*. E, avendo nel frattempo costruito il bellissimo teatro della *Medusa film* sopra le alture gianicolensi, pensò più prudente accodarsi al trust dell'Unione Cinematografica e produrre in serie sott' il dispotico consolato di Giuseppe Barattolo, sorridente tiranno. Ma cominciarono subito, tra Bugnano ch'era stato il più animoso e ardito produttore della nostra Cinematografia e Barattolo che patrocinava la causa di una cinematografia standardizzata, grossi malintesi col risultato che il Bugnano, stanco di produrre nuove pellicole, si mise a produrre, negli uffici dei suoi avvocati, metri e metri di carta bollata e non ebbe più nulla a che fare con le comparse cinematografiche essendo per lui venuto il tempo - il lungo tempo - delle comparse giuridiche.

Lyda Borelli, donna ed attrice, era allora al sommo della sua prestigiosa popolarità. A teatro o al cinema le donne del tempo andavano matte per i suoi estetici ed estatici atteggiamenti e ne copiavano come potevano meglio le flessuose contorsioni plastiche. Quello che anni or sono accadde per la Garbo, avveniva allora per la Borelli. Si vedevano attorno per i salotti, per i caffè, nei teatri o per la strada innumerevoli Borelline che a furia di digiuni smagrivano sino a raggiungere esiguità serpentine e queste poi avvolgevano, drappeggiandovisi regalmente, in tutti i più succinti scampoli che potevano scovare in fondo ai magazzini di seterie. Fu il tempo dei capelli ossigenati, degli occhi languidi, dei passi regali - *incessu patuit Dea* - e delle mani

Lyda  
BorelliAmleto  
PaterniMaria  
Jacobini

sott' il mento, a dita aperte, come se dovessero di continuo reggere il grosso peso di quelle povere testoline vuote. Né era rivale potente della Borelli la popolarissima Bertini di cui il mondo si disputava i film 'a scatola chiusa'. Il pubblico era diviso tra le due illustri dive; e se verso la Borelli andava, fanatiche le donne, il favore d'un sesso, il successo della Bertini, senza incontrare nelle donne contrasto, era tuttavia prevalentemente mascolino. Era il tempo in cui la donna bella - la bella donna italiana - trionfava dovunque. In Spagna e in America del Sud andavano in visibilo per una bellissima attrice drammatica che era Tina di Lorenzo. Al cinema, in ogni parte del mondo, le nostre pellicole trionfavano col prestigio delle nostre donne più appariscenti e statuarie: Borelli e Bertini in testa, fiancheggiate da Pina Menichelli, da Hesperia, da Leda Gys, dalla Jacobini. Nel 'variety' Anna Fougez spopolava ogni sera, tra nastri e piume, e anche canzoni. E la galanteria aveva ancora, a Milano, a Roma, o a Napoli, i suoi splendidi 'assi' di cui non è lecito, oggi, ricordare i nomi. Codesti 'assi' galanti son tutti oramai irrepreensibili signore ben maritate e le più sagge madri di famiglia.

Fassini mi mandò a chiamare: 'Venga alla Cines a far colazione con la Borelli e con me...'. La Borelli, alla Cines, ci abitava. Chè quando tra un periodo e l'altro della sua vita d'attrice di prosa dava alcune settimane alla cinematografia, il barone Fassini non voleva che di quel poco tempo si perdesse neppure la mezz'ora necessaria per condurre in vettura l'illustre attrice da casa sua al teatro. Le allestivano dunque lassù, nella palazzina centrale della Cines, un appartamento e Lyda Borelli, non aveva, uscendo dal letto, che da far le scale per essere, nella sua imperiale bellezza bionda, davanti alla macchina da presa. E lì Alberto Fassini veniva ogni tanto a vigilare il lavoro, chiuso nei suoi maglioni di grossa lana, col suo passo napoleonico da imperatore della cinematografia, infallibile nella cortesia ma secco e rapido nei comandi in quell'abitudine di sbrigativa autorità che gli veniva dalle navi da guerra su cui aveva trascorso, brillante ufficiale di marina, gli anni della prima giovinezza. Allora era nella seconda giovinezza, come adesso è nella terza; chè Alberto Fassini ha sempre una giovinezza di ricambio per essere eternamente giovane. Uomo intelligente e geniale, di larghe vedute, di molteplici esperienze, il barone Fassini voleva conferire alla produzione della Cines un prestigio superiore a quello di qualunque altro film. Uomo di gusto, di coltura, di largo senso artistico, non seguiva, da industriale remissivo, i suoi vari registi. Ma tutti invece li dominava e, come su gli antichi suoi bastimenti, li chiamava volentieri a rapporto. C'era in lui il desiderio di elevare il tono della cinematografia e di portarla ad autentica manifestazione d'arte. Così una mattina, avutomi alla sua tavola accanto a Lyda Borelli, comandò secco e breve col tono dell'ammiraglio che parlò all'ufficiale di guardia chiedendogli una lancia a mare: 'In dieci giorni un film vostro per Lyda Borelli, vasto, artistico, grandioso, degno di lei e dell'arte sua...'

Scrissi CARNEVALESCA: un arduo tentativo di film simbolico ed allegorico suddiviso in tre tempi e commenti: un 'carnevale bianco' che era il mondo della felice adolescenza nei giovani principi d'una grande Corte imperiale; un 'carnevale rosso' che, nel cieco e ardente furore della vita, insanguinava tra passione e delitto quelle prime innocenze; e un 'carnevale nero' ch'era il poema visivo della vecchiaia e, in un mondo di neri fantasmi, radunava

attorno ai superstiti le oscure ombre d'un tragico passato. Occorrevano al film, negli episodi visivi e corali dei tre pittoreschi carnevali, larghi commenti musicali ed una specie di sinfonia dei suoni che accompagnasse la sinfonia dei colori. Si pensò a Mascagni, si pensò a Zandonai: impegnati l'uno e l'altro in opere nuove. E il film, al quale la musica, la grande musica, era indispensabile, rimase senza uno dei suoi principali elementi, affidando il sostrato lirico della composizione visiva solo ai commenti rabberciati delle orchestre dei cinema cucendo insieme vecchi motivi verdiani e valzer viennesi.

Amleto Palermi inscenò CARNEVALESCA. Lyda Borelli ne fu stupenda interprete in un imponente gruppo d'attori tra i quali, tentato momentaneamente dalla cinematografia, era anche un fine poeta veneziano, allora giovane e più tardi affermatosi giornalista di razza e solido scrittore politico, Gino Lucchetti. La opera cinematografica ebbe questo particolare risultato: che dieci compositori di musica videro, in CARNEVALESCA senza musica, la possibilità di una grande opera lirica. Primo a scrivermi fu Giacomo Puccini. Ritrovo la sua lettera, da Milano: 'Ho ammirato iersera CARNEVALESCA. La gente, che al cinema non applaude mai, iersera, me presente, ha battuto le mani. Che operone ci sarebbe là dentro! Vogliamo parlarne? Sarò a Roma la settimana ventura'. Se ne parlò, con Puccini sempre indeciso, senza concludere nulla. E altri, dopo Puccini, pensarono all'opera. Due o tre librettisti addirittura elaborarono schemi di libretto. Troppi galli a cantare!... Il giorno non venne. E l'opera lirica è ancora da farsi, mentre CARNEVALESCA, nel cimitero senza croci delle pellicole, nella fossa comune della vecchia cinematografia, è sepolta e dimenticata, senza un fiore, senza una lacrima...

E, un giorno, in una sala della Tribuna dove io dirigevo allora la Tribuna illustrata e la rivista mensile Noi e il Mondo, si presentò una bellissima donna romana: 'Ho poco più di vent'anni. Adoro il cinema. Voglio essere attrice. Mi occorre avere da lei un nome d'arte e un film da interpretare. Ho visto CARNEVALESCA. Vorrei qualche cosa di altrettanto grandioso e fantastico. Ma non nel genere tragico. Preferisco il genere comico. Io sono allegra. Io ho voglia di ridere. Ho nel sangue la primavera della vita...'. Le risposi: 'E l'abbia, la primavera, anche nel nome di battaglia. Co-

gnome: Rosai. E, anche nel nome d'arte, Claretta'. Nacque così Claretta Rosai. *Chaperonée* da un regista che prese la cinematografia sul serio e da avvocato si fece inventore di belle favole visive: Giuseppe Forti. Esordienti tutt'e due, attrice e regista, cominciarono a girare poche settimane dopo nello stabilimento del vecchio avvocato Lo Savio alla *Film d'arte italiana* e sotto gli occhi di Luigi Pirandello scovato da Claretta Rosai nella villa accanto. Non poteva, Claretta Rosai, girare una scena se Pirandello non era presente: 'Maestro, venga a vedere... Ma ho da scrivere! - Scriverà dopo; io ora giro...'. Lì nacque, guardando attori, registi e operatori all'opera quotidiana, il romanzo cinematografico di Pirandello: *Si gira*, che doveva in seguito cambiare titolo. Ancora, negli ultimi anni, Pirandello ricordava volentieri quella festosa primavera alla *Film d'arte*. Divertendosi un mondo a quella mia favola caricaturale e grottesca, Pirandello suggeriva spesso ed episodi di PAPA MIO, MI PIACCION TUTTI! E ricordò quel lieto periodo ancora sette giorni prima di morire, una sera, nel camerino di Ruggero Ruggeri all'Argentina, dove ci vedemmo l'ultima volta: 'Dove sarà adesso andata a finire Claretta Rosai? Ti ricordi? Che ardore!... Che entusiasmo!... E quel tuo grazioso film... I due innamorati che, per non subire la volontà paterna, si fingevano indecisi tra i vari candidati e le varie candidate... Lei che diceva al padre: 'Papà mio, mi piaccion tutti...'. E lui, l'innamorato di lei, che diceva a sua volta, a suo padre: 'Papà mio, tutte mi piacciono...'. E una casa si gonfiava di giovani. L'altra si faceva piena zeppa di fanciulle. E ce n'erano venti; cinquanta, cento, duecento, più ancora... E si gonfiavano le dispense e le cucine. Cuochi e sguatterri erano un esercito. S'allungavano le tavole da pranzo. File di camion rifornivano le vettoviglie. Veniva la carestia. Le stanze si empivano di letti. La rezza scoppiava addirittura i tetti o sfondava le pareti delle due ville. I fidanzati e le fidanzate possibili uscivano nei giardini, invadevano le campagne, popolavano il cielo... Fantasia, graziosa fantasia... Perché questo soprattutto - fantasia - doveva essere il cinematografo... E invece...'

Pirandello scosse la testa scontento e deluso. E il suo testamento cinematografico fu in quell' 'invece...'

LUCIO D'AMBRA  
A cura di...



Claretta  
Rosai

Pina  
Menichelli

Leda  
Gys

# L'ATOMO

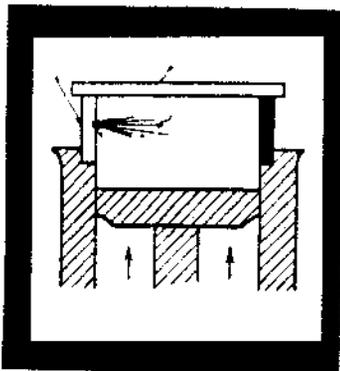
## COME 'FILM-STAR'

# Scienza e tecnica

Nel più strano stabilimento cinematografico del mondo

ALLORCHÈ la scienza cercò di penetrare più a fondo nei segreti della materia, e invadere il mondo dell'atomo, si presentarono difficoltà inaudite.

Quando si vogliono studiare infatti queste piccolissime particelle elementari, non bastano più né i più accurati metodi chimici di ricerca né i più potenti microscopi; giacché il dia-



La macchina da presa dell'atomo

metro dell'atomo, che si può considerare come una minuscola sfera, misura all'incirca un centomillesimo di centimetro. Eppure si è riusciti oggi non soltanto a misurare, ma anche a

disintegrare cioè a suddividere particelle così smisuratamente piccole. E non è ancora tutto! La fisica moderna della materia non si ferma qui, giacché si è potuta finanche cinematografare questa disintegrazione degli atomi.

Un siffatto stabilimento cinematografico assomiglia ad una moderna 'cucina di streghe'. Una confusione di luccicanti strumenti di misura, di apparecchi, di circuiti, di fili di collegamento. Nella stanza si ode il ticchettio monotono di un apparecchio che, pur confon-

do, lateralmente, nella superficie del tubo è praticata una finestrina, chiusa da una lastri-  
na di vetro su cui è fissata una piccolissima quantità di radio. Questo radio, simile ad un piccolo cratere che non si esaurisce mai, giorno e notte per anni e anni, emette nell'aria umida del tubo con la velocità fantastica di 15.000 chilometri a secondo, degli atomi di elio.

Guardiamo curiosi attraverso la finestrina

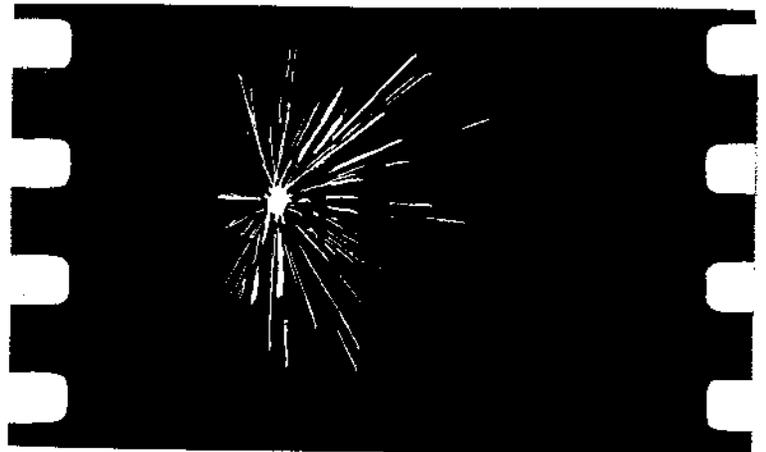
nell'interno del tubo, ma ci aspetta una delusione: di atomi di elio in vertiginosa corsa nessuna traccia visibile! Ma ecco che un motore si mette in moto, un grosso volano comincia a ruotare quasi fosse mosso dalla mano di un invisibile spirito e il fondo del tubo si abbassa. Nel tubo, che una chiusura di vetro separa ermeticamente dall'aria esterna, diminuisce la pressione, l'aria contenuta in esso si raffredda e il vapor d'acqua si condensa sotto forma di minutissima nebbia. Allora, per un tempo brevissimo, di un decimo di secondo, si vede formarsi nell'interno del tubo una traccia luminosa. Questa traccia si mantiene rettilinea per pochi centimetri, poi si piega bruscamente e, finalmente, l'apparizione scompare. Che cosa è accaduto?

Una cosa molto semplice. Il radio ha emesso un atomo di elio. Questo, con la sua enorme velocità è andato ad urtare, lì dove la sua traccia luminosa si è bruscamente piegata, un altro atomo e lo ha 'disintegrato'. I frammenti dell'atomo così spezzato continuano a muoversi nell'orbita dell'atomo primitivo.

Ma non tutti gli atomi di elio liberati dal radio incontrano e disintegrano altri atomi. Su un milione di atomi di elio emessi, soltanto venti al massimo urtano altri atomi. Praticamente, a occhio nudo, non sarebbe possibile tuttavia, seguire una disintegrazione che



Come si presenta uno stabilimento cinematografico dell'atomo



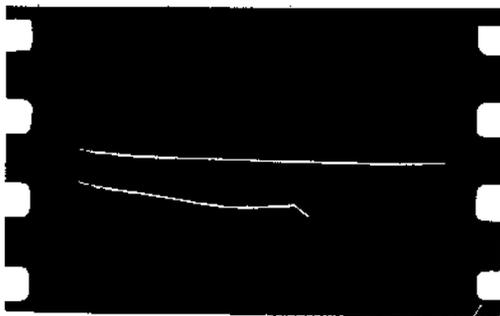
Un atomo disintegrato. (100.000 fotogrammi in 1-10 di secondo. Ingrandimento: ca 100 volte)

avviene con la velocità di 15.000 chilometri al secondo! La traccia luminosa che vediamo non è che un solco tracciato nella nebbia dall'atomo fuggente. E prima che il solco si richiuda passa un tempo relativamente assai grande di un decimo di secondo. Quanto basta perché il nostro occhio possa vedere.

Al disopra della 'camera della nebbia' o camera di Wilson è piazzata una macchina da presa cinematografica capace di riprendere fino a 1.000.000 di fotogrammi al secondo, che proiettati a velocità normale occuperebbero un tempo di 11 ore circa.

Così possiamo seguire, sullo schermo, la breve 'vita di un atomo' in un film che dura 1 ora e 10 minuti!

EUGEN LEON MITTELMANN



Sopra: urto di un atomo di elio (velocità 15.000 chilometri al secondo) con un altro atomo. - Sotto: passaggio di un atomo di elio (velocità di presa: 100.000 fotogrammi in 1-10 di secondo). Ingrandimento: ca. 100 volte.

dendosi fra la grande quantità di altri apparecchi è il 'pezzo' più importante di questo stabilimento cinematografico. Esso si trova in un angolo della stanza e consiste in un tubo metallico chiuso in alto da un disco di vetro e il cui fondo può essere, mediante un complicato sistema di ruote e di bielle, spostato in

Σ ΕΛΑ:ΧΟΡ:.

**NUOVO FIORE**

SATININE

LA COLONIA DELLE "STELLE"



**DISCHI DI FILM**

QUESTO mese le varie Case grammo-foniche ci offrono numerosi dischi di libri; e poiché i libri sono più che mai in favore, rallegratevi! Se, per esempio, avete veduto il film SINFONIE DI CUORI e se volete rivedere (egli interpretare come egli sa le due arie d'opera che canta nel film: E lucean le stelle della Tosca e Donna non vidi mai, della Manon di Puccini, le troverete in due dischi della Voce del Padrone, D. A. 1372 la prima e D. A. 156 - magnifici dischi entrambi, di perfetta esecuzione e incisione.

Rosetta Pampanini ha inciso per la 'Columbia' due canzoni del film ROSE-MARIE. Il film non è più una novità, ma le canzoni le riascolterete volentieri, se non altro per sentire come le interpreta la famosa soprano lirica. Su una faccia del disco D. Q. 2264 troverete il Valzer Rose Marie. La voce stupenda della Pampanini, pastosa, vibrante, calda nei bassi quanto squillante negli acuti è forse un po' troppo grande e potente per questo genere di musica leggera. Meglio le è riuscito il Canto Indiano, sull'altra faccia del disco. È una canzone lenta, languida, voluttuosa, e il respiro ampio dà agio alla voce della cantante di espandersi con pienezza. Ottimi in entrambi le facce i commenti orchestrali.

C'è poi una piccola diva, che sta diventando popolare come eccellente sinfonizzatrice di Shirley Temple: è la bimba Miranda Bonansea, che ha inciso per la 'Columbia' alcune delle più popolari canzoni dei film della stellina americana che ella suole doppiare. Dal film RICCIOLI D'ORO sono state prese due canzoni: Son Diavolletto e Gli Animali (D. Q. 2249). La prima è graziosamente interpretata dalla vocina squillante e ben timbrata della bimbetta e commentata spassosamente dagli strumenti dell'orchestra. La seconda è pure divertente e carina. I versi della traduzione italiana però sono piuttosto sciagurati... E non sempre la nostra lingua, che ha preponderanza di parole piane, può adattarsi bene ai ritmi sincopati e alle ansimanti spezzature delle musicchette di stampo americano.

Dal film CAPITAN GENNAIO nel disco

D. Q. 2250 è stata presa la canzonetta Buon giorno, in cui la piccola canta e decanta le gioie del primo mattino. La tessitura qui però è un po' estesa per la vocina infantile, e ne risultano alcune intonazioni non perfette e troppo forsate. Lo stesso si dica per la ninna-nanna presa dal film NOTTURNO: Puli-Muli, che è una cosettina lieve, ma piena di grazia ingenua e fresca. Che la foto protettrice della canzoncina protegga questa bimba prodigio, che già faceva parlar di sé i giornali quando aveva tre anni, e cioè nel 1932...

Mentre appare sui nostri schermi la celeberrima Eleanor Powell di BROADWAY a sgambettare da pari sua nel film NATA PER DANZARE, ascoltiamo qualche disco delle musiche che la accompagnano e che appaiono di assai felice invenzione. Nel disco 'Odeon' G. O. 12879 troviamo una riuscitissima danza: Swinging the Ink away eseguita dall'orchestra di Nat Gonella: ritmi vivaci e festosi, sonorità fragorose, un ritornello vocale intonato da una voce di tono caricaturale (forse un po' troppo mancata la comicità in questa voce e nell'orchestra). Il pianoforte, trattato quasi come uno strumento a percussione, dà ottimi effetti coloristici e virtuosistici.

La 'Columbia' ha pure un disco di questo film (D. Q. 2267) interpretato dall'orchestra del Savoy. Si tratta di un disco esclusivamente strumentale, stupendamente eseguito: ricami di timbri svariati si staccano sul colore unito dell'impasto strumentale di sfondo. Un ottimo disco per ballare, vario, colorito, piacevole.

Così si dica del disco Odeon G. O. 12882, pure del film NATA PER DANZARE. Qui è l'orchestra Thornburn che eseguisce assai bene, accompagnando una voce di tipico stampo anglosassone, ma non delle più felici del genere. Sull'altra faccia troverete un'altra ottima danza del film SING, BABY, SING, con ben riusciti virtuosismi pianistici.

Un pianista ammirevole in questo genere è Carroll Gibbons e la 'Columbia' ha inciso con lui un disco (D. Q. 2115) del film IL PARADISO DELLE FANCIULLE che si sta proiettando in Italia. Anche qui varietà di timbri, incisività di ritmi, eleganza e plasticità.

Ancora un buon disco dello stesso film è il disco 'Columbia' D. Q. 2160, che contiene una selezione dei principali motivi del PARADISO DELLE FANCIULLE, ormai popolarissimi. L'orchestra è quella di Louis Levy, ottima. Il ritornello vocale è intonato da una voce femminile che non è alla stessa altezza dell'orchestra. Sull'altra faccia del disco continua la selezione dei motivi, assai ben fatta. Incisione eccellente.

Dal film italiano HO PERDUTO MIO MARITO la 'Voce del padrone' ha preso la canzoncina E perché no? (H. N. 1188). È in ritmo di fox-trot, piacevole e fluido, e la interpreta graziosamente una voce di tenorino. Un altro film italiano, NAPOLI VERDE E BLU, fornisce copioso materiale musicale di preta stampo partenopeo. La 'Voce del padrone' ha inciso (H. N. 1128) due canzonette: Isola e Capri e Torna a Marechiaro. Buono l'interprete, il tenore Gino Ruggiero, che ha voce squillante e acuti limpidi, e sa eseguire con la tradizionale passionalità queste romanze, alternando languidi abbandoni con concitazioni vibranti e ardenti tenerezze. Chi ama questo genere sarà incantato del disco.

MARIA TIBALDI CHIESA

# GALLERIA

## XXII - JOAN CRAWFORD

(v tavola a fianco)

NATA a Sant'Antonio nel Texas il 13 marzo 1908, se gli almanacchi sono sinceri: riferendo il dubbio alla data, naturalmente, non alla località: la quale è un piccolo paese modesto che vuol essere tramandato alla storia per una sola ragione, e voi ormai sapete quale, (Oscura famiglia, la famiglia Cassin; e Billie Cassin ancora lontana dal chiamarsi Joan Crawford, comprese molto presto che bisognava lavorare molto e farsi largo a forza di gomiti. A quattordici anni era telefonista; poco più tardi s'impiegò in un negozio di mode a Kansas City. Ma a questo punto, come nel suo film L'AMANTE, essa tenta una sorta di romantica fuga issandosi quasi di sorpresa in un treno per Chicago, dove divenne danzatrice. A diciott'anni danzava a New York e partecipava a due sfarzose riviste del famosissimo impresario Schubert, avendo già mutato il suo nome in quello più pomposo e ambizioso di Lucille Le Sueur, derivato dal cognome della madre. Di punto in bianco un osservatore della Metro la vide e la chiamò a Hollywood: deciso colpo di fortuna, non sappiamo altro. Là il suo nome cambiò ancora, dopo un concorso vinto da un certo Mr. Artisdale di Rochester, il quale intascava cento dollari dopo aver 'inventato' le non originali ma eufoniche e più tardi addirittura fatidiche sillabe: Joan Crawford. Ma Joan Crawford non era ancora una 'stella': voleva diventarla a tutti i costi. Dapprima tentò tutte le vie, ovvero: si provò a interpretare i ruoli più svariati, chissà non le caprisse d'incontrarsi miracolosamente con una Joan Crawford ancora ignota a lei per prima, ma suscettibile d'atteggiamenti e di reazioni 'di classe'. Poi s'organizzò sulle prime una vita rumorosa ma fino a un certo punto innocente, al solo scopo di accrescere la propria fama: in meno di due anni aveva vinto ottantaquattro coppe in gare notturne di ballo. E molti suoi film ne recano il segno: non vi ricordate delle serate agitate che essa passava, in un gruppo di giovanotti e di ragazze, sgambettando tra una sorzata e l'altra di whisky o magari solo d'aranciata? In una di quelle serate, in un film, assistemmo a due specie di numeri di varietà organizzati dai buoni tempi: nel primo, Joan ballava il charleston senza ritengo, nel secondo Douglas Fairbanks junior ritaceva i salni e le mosse più tipiche del padre. Nel seguito del film, la piccola danzatrice e lo sportivo s'amavano teneramente: ed era quello, forse, il primo amore ben recitato, con leggiadro abbandono, dall'attrice ancora immatura. E conosciamo tutti le conseguenze di quel film: Doug il piccolo sposava Joan, e Joan, entrata inopinatamente nella famiglia più chic e più rispettabile di Hollywood, mutava di punto in bianco le sue abitudini notturne e, certamente felice di farlo, metteva giudizio. Ogni indisziplinatazta vinta e superata. Joan amava Doug junior. Da questo momento comincia anche la sua lotta più seria per diventare un'attrice; non più tentativi vaghi e disorganizzati, ma un ordine nuovo, sulla base di una volontà precisa e forte. Il primo personaggio vivo della Crawford era la calda e lovely Bonnie Jordan della VIA DEL MALE: una ragazza piena di preoccupazioni e d'affanni, ma insieme così vogliosa di vincere le sue battaglie, così amabilmente ottimista. Da allora conoscemmo Joan Crawford. Le sue animose figure ci allietavano tutte col loro sorriso con-

vinto e chiaro, gli occhi grandi, timidi e sensibili, si spalancavano per veder bene sulla loro strada, che niente sfuggisse al loro controllo. E gli amori di quelle fanciulle erano sempre affettuosi, generosi, e impegnativi. Esse non se la facevano volentieri con gli uomini troppo sicuri di sé; preferivano i giovani candidi di cuore, bisognosi d'incoraggiamento. Direi che gli amori cinematografici più belli di Joan sono stati quelli per Cliff Edwards, il giornalista di VIA DEL MALE ucciso dai gangsters, e per Edward Arnold, il marito ubriaco di TORMENTO. Protezione solo materna? no, si vorrebbe dire, invece, che quei due episodi casti valgono da soli, chi voglia 'scoprire' la più schietta Crawford (una popolana dal cuore grosso così: inutile ch'essa si sfoghi, oggi ch'è la sposa dell'elegante Franchot Tone, a darsi arie di gran dama), tutti i baci da lei dati altre volte a Robert Montgomery o a Clark Gable.

Più tardi le ambizioni crebbero, e Joan Crawford volle diventare un'attrice tragica. Fotogenicamente molto forte; basta rammentare PIOGGIA. Ma il suo vero tono era piuttosto un tono sentimentale e affettuoso, sia pure con venature dolorose. Insomma: sentimenti scoperti (ma di rado angoscia e tumulto), rappresentati con franca e colorita evidenza. In più, essa poteva attenuare le situazioni più diluite facendo forza sul suo humour. Sì, quell'humor fresco fatto di occhiate furbesche, di piccole frasi argutamente costruite prendendo in giro con falsa solennità certi luoghi comuni. Per es.: essa alza una mano come a dire sentenze, e poi di seguito s'abbandona a una risata gioiosa, senz'ombra. A codesto umore - terzo periodo - si sono affidati un po' troppo i suoi produttori: ed essa, ormai definitivamente 'stella', ha impersonato allora le bizze e la noia di ricche fanciulle bislacche anche se, merito suo, simpatiche e vive. Ma i film e le vicende nuove s'abbassavano e continuavano ancora ad abbassarsi di tono. Invece il suo humour potrebbe essere adoperato più sostanzialmente lasciandole intatti i suoi panni di ragazza americana popolana e laboriosa: guarda un po', Joan è soprattutto una ragazza aspra e ardente - occhi enormi a bere la vita, bocca sensuale, profilo agilissimo, gambe impeccabili - e se la sua maturità donnesca e artistica le fa guardare dall'alto il suo 'vecchio' personaggio, perché non inquadra in vicende dove si mettano in ridicolo queste caratteristiche, e gli americani e le ragazze yankees? È un'idea come un'altra. Ma forse il recente marito Franchot Tone, un tantino dandy, mentre l'antico marito pareva più istintivo, la scongiurerebbe decisamente dall'alto d'una troppo legittima autorità.

FILM PRINCIPALI: TRE GRAZIE (Sal-lis, Irene and Mary, 1925), LO SCOSNOCCHETTO (1926), QUATTRO MURA (1928), ADRIANA LECOURETTE (1928), I RAPACI (Twelve Miles Out, 1928), RAGAZZE CHE BALLANO (1929), LA VIA DEL MALE (Dance, Fools, Dance, 1931), DEBITO D'ODIO (Paid, 1931), L'AMANTE (Possessed, 1931), GRAND-HÔTEL (1932), RIVALITÀ EROICA (Today We Live 1933), PIOGGIA (United Artists, 1933), TORMENTO (Sadie Alchee, 1934), LA DONNA È MOBILE (Forsaking all others, 1935), TROPPO AMATA (Gorgeous Husky, 1937), tutti prodotti dalla M. G. M., meno PIOGGIA.

PUCK



(M. G. M.)

JOAN CRAWFORD

# Il gioco della luce



Dopo il film di Murnau, in "Signorina" (1906) di Jean Nais...

IL GIOCO dei riflessi nella storia della scenotecnica ha un posto di primissima importanza. Non bisogna dimenticare che il Cinema, prima di diventare arte, è stato puro spettacolo. Quindi, ogni volta che i tecnici trovano un nuovo mezzo per aumentare le risorse e il prestigio dell'arte che servono, esso viene prima di tutto offerto al pubblico come 'curiosità', come vera e propria 'attrazione'. Le Case produttrici, che parevano conquistate a superiori visioni d'arte, perdono ogni freno, ogni controllo, appena si accorgono di aver destata la curiosità del pubblico per le cose nuove e straordinarie. Per i produttori non ha importanza che l'abuso di una nuova tecnica rompa l'equilibrio così difficilmente raggiunto dalla tecnica precedente.

Ricordate l'invenzione del sonoro? Il Cinema muto aveva raggiunto con *AURORA* di Murnau, con *VARIÉTÉ* di Dupont, con *LA FEBBRE DELL'ORO* di Chaplin una forza d'espressione veramente persuasiva. D'un tratto le Case produttrici si accorgono di poter presentare sullo schermo il miracolo di una figura umana che parla e che canta, e le parole si sentono, e le labbra si vedono muovere esattamente per quelle parole. Subito il mercato fu invaso da film parlanti, cantati e sonorizzati al cento per cento. Il film muto era già arrivato ad una maturità compiuta, ad un punto in cui la tecnica serviva docilmente l'ispirazione del poeta. Da una stagione all'altra il rapporto si capovolse: bisognò che gli autori creassero delle vicende unicamente congegnate per consentire agli attori di parlare e can-

tare senza tregua. Ma questa è storia che, scavando nelle proprie antiche impressioni, ognuno può rifare da sé. Noi siamo persuasi che tra una o due stagioni avverrà qualcosa di simile col *Technicolor*.

Il gusto dei riflessi nacque quando i registi inventarono la tecnica dell'illuminazione. Quando l'esperienza insegnò che la combinazione dei riflettori ad arco e a lampada, degli *spots* con gli schermi colorati o martellati, si risolvevano sullo schermo in veri e propri effetti pittorici, in aumento e abbassamento di piani, in creazioni di significative atmosfere che parevano imparentassero i registi coi seicenteschi pittori della luce, le Case produttrici non esitarono a pretendere dei film in funzione dei 'riflessi'. Maestro in questa tecnica rimane l'indimenticabile Dupont, laboratorio principale l'Ufa dei tempi gloriosi. Erano appunto i film tedeschi che si adornavano per primi degli speciosi effetti della luce lanciata con scaltrezza su pavimenti brillanti, con effetti di marmi, di vetri, di alabastri, tra i bicchieri martellati, le bottiglie smerigliate, gli *shakers*, i banchi di alluminio e di nichelio dei bar della Berlino mondana. Pavimenti e bar erano i pezzi forti della nuova tecnica della luce. Ed era il tempo in cui la tecnica fotografica aveva raggiunto tali perfezioni che il film acquistava prestigio come illustratore di interni di lusso, di case di miliardari, di alberghi prodigiosi.

Ma lasciamo da parte il film strettamente commerciale che, si sa, deve fare la sua strada ed esaurire fino all'osso l'articolo di curiosità, l'articolo ri-

chiesto'. Solo dopo questo esaurimento la nuova tecnica prende il suo posto conveniente e si può cominciare a parlar d'arte. Vediamo per esempio Dupont. Un forte temperamento artistico non poteva, certamente, fare a meno di pensare che il gioco degli *spots* avrebbe consentito di domare la luce e servirsene come Tiziano nel famoso ritratto di Giulio II, nel quale i riflessi del pomo d'un seggiolone formano il centro magico del dipinto. Ma nessun vero poeta avrebbe costruito un film, che è soprattutto narrazione, in funzione esclusiva della luce. Infatti, non è certo l'autore di *VARIÉTÉ*, che si adorna di speciosi riflessi in un film come *ATLANTIC*, il primo sonoro strettamente artistico, o in *FORTUNALE SULLA SCOGLIERA* dramma potente per la estrema sobrietà del suo stile. Ma quando Dupont rimastica sé stesso, per esempio in *SALTO MORTALE* - tentativo di ringiovanire il tema di *VARIÉTÉ* - allora egli tenta di supplire al difetto di ispirazione con tutte le risorse della sua scaltrezza tecnica; bar pieni di cristalli e di nicotello, pavimenti lucenti, misteriosissime angolazioni... Si veda ora il cinema americano. Il maestro attuale della illuminazione cinematografica, John Ford - e si ricordino *INFORMER* e *MARIA STUARDA* - adopera la luce in funzione strettamente pittorica, cioè per rendere delle atmosfere tipiche, al servizio, dunque, della materia ispirativa. Il gioco dei riflessi, le belle gambe delle belle fanciulle che si moltiplicano nello specchio di vetro o di marmo, gli effetti banali della luce sono oggi confinati nella cinerivista, nella cineoperetta.

R. M.

La stagione  
trionfale 1937-38

PRIMO GRUPPO

**BASSA MAREA** (a colori)  
Frances Farmer  
Reg. H. HATHAWAY

**ANIME SUL MARE**  
G. Cooper - G. Raft  
Reg. H. HATHAWAY

**INCONTRO A PARIGI**  
C. Colbert - M. Douglas - R. Young  
Reg. W. RUGGLES

Un film di  
**HAROLD LLOYD**

**IL CONTE  
DELL'ARIZONA**  
F. Lederer - A. Sothorn  
Reg. H. YOUNG

**SILENZIO MORTALE!**  
S. G. Standing - F. Drake - T. Brown  
Reg. E. L. MARIN

**PRONTO SOCCORSO**  
B. Stanwyck - J. McCrea  
Reg. A. SANTELLI

**ANGELO**  
Marlene Dietrich  
Reg. E. LUBITSCH

**ZAMPILLI D'ORO**  
I. Dunne - R. Scott - D. Lamour  
Reg. R. MAMOULIAN

**LA VERGINE DI SALEM**  
C. Colbert - F. MacMurray  
Reg. F. LLOYD

**IDILLIO AI TROPICI**  
C. Lombard - F. Mac Murray  
C. Butterworth  
Reg. M. LEISEN

**CUPO TRAMONTO**  
V. Moore - B. Bondi  
Reg. L. MACCAREY

**IL DIARIO  
DI UN MEDICO**  
G. Bancroft - H. Burgess  
Reg. K. VIDOR

**LA FUGA DI BULLDOG  
DRUMMOND**  
R. Milland - S. G. Standing  
Reg. I. HOGAN

**LA FANCIULLA DI  
SCOTLAND YARD**  
K. Morley - Milly  
Reg. R. VIGNOLA

**REGINA DELLA  
SCALA**  
Margherita Carraro - Nives Poli  
Reg. G. SALVINI  
C. MASTROCINQUE  
Prod. Aprilia

Paramount

C. R. (Padova). — «Chiunque abbia il desiderio di leggere un dato libro, ascoltare una musica, vedere un quadro, ha la possibilità di procurarsi il libro, comprare il disco, andare al museo. Ma chi avesse il desiderio di vedere oggi un film prodotto anche soli pochi mesi fa, non ha nessuna possibilità di farlo. Un appassionato di cinema che viva in provincia, se non riesce a vedere il film in quei tre o quattro giorni, non ha più la possibilità di vederlo. Le cineteche da Lei proposte esistono. In Francia e in Inghilterra per es., una buona parte dei 'classici' del cinema si possono aver in prestito per la proiezione a formato ridotto, e così qualunque proprietario di un proiettore può gustare o studiare il cinema d'arte a casa sua. Sorgono poi un po' dappertutto i 'musei' cinematografici che fanno collezione di buoni film. Moltissime opere interessanti sono già distrutte per sempre, ma qua e là si riesce ancora a salvare qualche rara copia. È un problema di cui ripareremo nel testo di un prossimo numero.

ALCIDE CUTHILLI (Ancona). — L'ottima proposta di pubblicare giudizi sulle fotografie dei nostri lettori ci era pervenuta ultimamente da diversi amici di 'Cinema' ed eccola realizzata. Perché non ci fa subito qualche proposta anche per articoli o altro in materia fotografica avviando così la Sua collaborazione? Mandi anche qualche fotografia Sua.

CINEAMATORE (Verona). — È possibile anche a 16 anni partecipare all'attività del Cine-Guf. La Pathé-Baby ha soltanto 9,5 mm., mentre ormai il formato standard si può considerare il 16 mm. Fra le macchine più convenienti quella meno costosa, la Siemens con bobina di 15 metri di pellicola, richiede circa un migliaio di lire. La spesa per un film di circa 100 metri si aggira intorno a 500 lire. È ancora, come vede, un diletto da borse piuttosto cospicue.

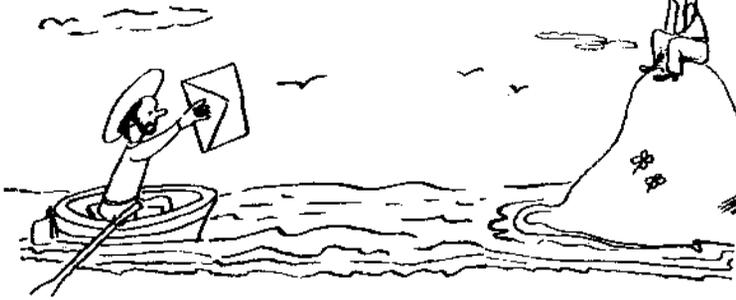
PAOLO GUGLIELMI (Ravenna). — Nessuna ristrettezza di spazio mi impedirà di citare testualmente brani delle lettere che mi arrivano. Su 'Cinema' la voce del lettore avrà sempre il suo posto. Preferirei piuttosto star zitto io. — Se Lei ha imparato tante lingue e tanti sport e se sa cantare, ha fatto il Suo possibile. Speriamo che un giorno trovi prunite le Sue fatiche. Grazie della Sua fiducia.

STENI MURA (Messina). — Siamo d'accordo che non si dovrebbe rappresentare la famiglia moderna in una pace artificiosa, ignara dei problemi che travagliano la vita moderna. Ma invece di presentare coppie infelici e i loro divorzi e adulteri come vicende della vita di personaggi giovani e divertenti, — come succede fin troppo spesso —, bisognerebbe approfondire questi drammatici contrasti, mettere in luce la loro eccezionalità, la loro dolorosità. Non bisogna che il pubblico si abitui a considerare la crisi della famiglia moderna come un'aspetto normale della vita moderna: la felicità è ancora accessibile a tutti. Avete poi ragione tutt'e due quando sostenete che il regista dovrebbe dirigere secondo la sua particolare visione artistica anche le scene più complicate da trucchi, da modellini, da stamperie ottiche, da schermi per proiezione, da lastre dipinte ecc. Ma alle volte la Casa produttrice è organizzata troppo bene, e allora fanno tutto gli specializzati del reparto trucchi. Degli attori parleremo un'altra volta.

MARIO SARDO (Maddalena). — «Ogni cosa bella è anche buona» — tesi ottima e comoda che però, disgraziatamente, vale solo su di un piano più elevato. Su quello medio — e vogliamo concederci il lusso di condannare le poesie di Baudelaire? — esistono delle cose belle, ma più o meno immorali. Siamo d'accordo però che spettacoli destinati alle masse non ancora abbastanza educate, dovrebbero essere forniti di solide fondamenta morali. Ma c'è un 'ma' importantissimo: non è immorale

# CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



la presentazione e l'analisi dei problemi, che è indispensabile proprio ai fini morali. È immorale piuttosto il silenzio ipocrita al quale tendono troppi di quelli che vogliono comunicare ogni film in cui la vita esibisce i suoi lati torbidi. Sarei curioso della Sua risposta.

A. V. (Monza). — Robert Taylor e i suoi famosi colleghi hanno speso una forte somma perché io non tradisca i loro indirizzi. Veramente ognuno mi ha mandato un solo dollaro, ma dato che ognuno portava la firma autentica del mittente, ne ho cavata una fortuna. Capirà dunque che non posso mollare: Niente indirizzi! — Chi desidera un numero arretrato di 'Cinema', mandi due lire alla nostra amministrazione, indicando il Suo indirizzo preciso.

NINO PACILLI (Milano). — Il valore artistico dei raffinati passaggi di scena, — che sono effetti piuttosto facili —, viene spesso esagerato. Sono curiosi, divertenti, ma spesso solamente formali. Non riesco a rendermi conto perché il passaggio dal tappo che salta da una bottiglia di spumante al proiettile che salta dalla gola di un cannone, debba rendere più logica l'interruzione della continuità temporale di un film (della quale continuità, del resto, si preoccupano molto più i registi e i teorici che non il pubblico). Vediamo ora la Sua proposta per risolvere un passaggio di dieci anni: «Lei è ancora bambina. Sale le scale, corre nella sua camera, salta nel letto. Sul guanciale il visino rimane immobile nel sonno. Cambia quadro. Un viso di signorina immobile nel sonno». Benissimo; ma questo non serve che per sottolineare il salto temporale. La somiglianza dei motivi concentra l'attenzione sul punto in cui si distinguono. L'effetto è dunque proprio contrario.

FURIERE PALMITESTA SILVIO (La Spezia). — Pubblico con particolare piacere i giudizi di lettori su film progettati di recente. Mi comunichi pure le sue impressioni e considerazioni.

FRANCESCO PEPI (Roma). — Qualche dubbio l'avevo anch'io, ma assicurano che sia proprio così. Può darsi che abbiano inserito una fotografia del tempo in una delle scene del film. Tecnicamente questo è possibile, ma allora non si tratterebbe più di una ricostruzione.

LUIGI TRAPANESI (Roma). — Il problema fondamentale del cinema stereoscopico è quello di riservare, come nello stereoscopia, ad ogni occhio la 'sua' immagine parziale. Lei propone di stampare sul positivo alternatamente le due immagini, proiettando poi a velocità raddoppiata. Il metodo è stato sperimentato: procedendo così, si arriva a contorni sfumati che possono dare un leggero effetto pseudoplastico, ma mai una vera e propria visione stereoscopica, dato che ad ognuno degli occhi vengono mandate ambedue le immagini. Volendo riuscire con questo metodo, bisogna mettere sul naso di ogni spettatore un otturatore elettrico, il quale, in perfetto sincronismo con la successione dei fo-

grammi sullo schermo, copre alternatamente l'uno e l'altro degli occhi. Ma se mi debbo mettere in faccia questo terribile ventilatore rotante, preferisco sempre i pacifici occhiali anaglifici. Le pare?

AMELIA M. (Torbole). — No, il Nostro non è un ente collettivo ma una persona sola. A meno che non si tratti di scissione della personalità, tipo dottor Jeckyll. Ma finora la prova che io mi trasformi in mostro non c'è, salvo i casi in cui mi si chiede l'età di Joan Crawford.

ANDREA ROSATTO (Genova). — Le riproduzioni fedeli di opere teatrali possono essere utili, ma allora bisogna rinunciare ad ogni aspirazione d'arte cinematografica e raggiungere, insieme, un'interpretazione degna dell'originale. Non vedo, del resto, perché un film non deve utilizzare con ogni libertà qualche spunto di un'opera letteraria; ma allora sarà equo di non tirar in ballo — per ragioni commerciali — i nomi dell'autore, dell'opera e dei personaggi. Volendo fare del vero cinema, bisogna, come lei giustamente afferma, risolvere l'argomento in una tecnica diversissima da quella letteraria: questo non toglie che si possa rimaner fedele allo spirito dell'opera originaria. Si può benissimo ridurre per lo schermo una novella di Maupassant, e rispettarne l'intima essenza, pur rifacendo e rimanipolando tutta la materia. Altri film, poi, rendono a perfezione l'atmosfera e l'ambiente di una grande opera poetica, senza arrivare al suo valore spirituale (vedi per es. DAVIDE COPPERFIELD). Si corre allora il pericolo di incontrare degli spettatori che presumono di aver 'visto' il romanzo mentre hanno avuto solo la visione del tutto della materia narrativa.

BIGIRI (Roma). — Delle Case produttrici che Lei cita è italiana la 'Tiger', sono americane la Mutual, la Vitaphone e la Selznick, sono francesi la Osso e la Flag, è inglese la Karl Grune, franco-inglese la Vidor-Nelson e cecoslovacca la Lloyd. Ho già dato un elenco di almanacchi.

G. B. (Roma). — «Ho molte cose da chiederti, e non so da che parte cominciare. Forse sarà meglio che faccia prima i miei complimenti, sinceri, puniti certo, non solo a te per il modo intelligente e simpatico con cui disimpegni il lavoro della rubrica, ma a tutti i collaboratori della rivista, che è la più seria, bella, interessante di quante abbia mai letto in fatto di cinematografia». Mille grazie. Una prima introduzione alla pratica e teoria del cinema può trovarla nel libro, vivacemente descrittivo seppure non molto profondo, di F. Pallavera (Mario Soldati): *24 ore in uno studio cinematografico*, Milano 1936. A. Corticelli. Più sostanziosi sono: Rudolf Arnheim *Film*, e Raymond Spottiswood *A Grammar of the Film* ambedue pubblicati da Faber & Faber di Londra. — Senza acquistare i diritti di autore, non si può ridurre un'opera letteraria. Si informi prima dall'editore del libro, se i diritti sono già ceduti a

qualcuno; quando poi avrà svegliato l'interesse di un produttore, penserà lui a sistemare le cose. Volendo esser sicuri, conviene naturalmente comperare i diritti prima di parlarne a qualcuno; ma si tratta di somme considerevoli, e Lei non vorrà correre il rischio di sborsare invano. — Il ballerino grottesco delle FOLLIE DI BROADWAY si chiama Buddy Ebsen.

ALDO AMÀ (Padova). — Lei mi scrive per dirmi quanto le sia piaciuto il nostro numero doppio e come trova giusto quanto scrivono i nostri collaboratori. Ma poi chiede, proprio a me, che cosa ne penso. C'è un motto napoletano, fatto di una sola domanda: *Acquai! l'acqua è fresca?*

FRANCO FORNACIARI (Reggio Emilia). — Il nome Metro Goldwyn Mayer si deduce da Samuel Goldwyn e Louis B. Mayer, fondatori della Casa, e da *metron*, parola greca che vuol dire misura; quindi *standard*, esempio, modello. *Paramount* è una parola inglese che significa 'della massima importanza' e deriva da un'espressione del francese antico *par mont*, in latino: *per ad montem*, ossia: per quel che è in cima. — Lei ha voluto continuare lo scherzoso gioco di combinazioni che 'Cinema', tempo fa, ha iniziato. Ecco alcune delle Sue trovate: *La fossa degli angeli senza paradiso*; *Diffendo il mio primo amore*; *ziganò: Sinfonie di cuori incatenati*; *Musica nell'aria del continente*; *Le luci della città canora*; *Abbasso le donne di lusso*; *Aspetto una signora dalle canne*; *Cercasi marito in pericolo*; *Notte di nozze vagabonde*. Bravo!

GIGI (Udine). — Ho letto il Suo scenario *Risveglio*. Mi piace che Lei affronti un argomento serio, ma mi pare che la stessa azione del film dovrebbe dimostrare praticamente il modo buono e quello sbagliato di organizzare il lavoro industriale. Ne parlano i personaggi e se ne vedono i risultati, è vero, ma proprio il cinema sarebbe un mezzo prezioso per entrare in materia. L'azione di primo piano invece è un poco schematica, il dialogo troppo retorico, ed è per questo che il protagonista, moralista troppo perfetto, riesce quasi inumano ed antipatico. Si sente, insomma, la teoria, a danno della freschezza vitale. Vada in una fabbrica, apra gli occhi, e vedrà colorarsi di tinte vive e nuove tanto le teorie quanto i tipi onesti e malvagi. Ma il Suo tentativo è senz'altro lodevole e dimostra anche una certa abilità nell'uso dei mezzi cinematografici.

GIUSEPPE BIGONÌ (Udine). — Gran parte dei nomi stranieri è difficile da trascrivere in italiano. Ma se me lo chiede in qualche caso particolare, cercherò di farlo alla meno peggio. Per quella Sua proposta — che mi piace — mi sono informato. Ma sul momento, purtroppo, non è realizzabile.

MIRELLA (Roma). — Provi a raggiungerlo per mezzo della Cina. Ma è difficile rintracciarlo. Non ha indirizzo fisso.

ANDREA BRAZZOLA (Milano). — Le pubblicazioni più importanti di tecnica cinematografica si hanno in inglese e in tedesco. Di scritti italiani Le cito quelli di Ernesto Cauda, Enrico Costa, Giuseppe Lega, A. Nanni. Un libro di introduzione storica molto consultato ma che ho trovato non completamente sicuro nei dettagli sarebbe: G. M. Coissac: *Histoire du cinematographe de ses origines à nos jours*. Di tecnica, costumi, truccaggio e scenografia parla: *L'art cinématographique*, volume VI, Paris 1929, Alcan. Altri libri francesi di Ernest Coustet, Pierre Hémardinquer. Riviste francesi: *La Cinématographie française*, *La technique cinématographique*, *Bulletin de la Société française de photographie et de cinématographie*. La lettura di queste riviste sarà forse la cosa più utile per Lei.

IL NOSTRO

# L'ARCO DEL REGISTA

NELLE ARTI dello spettacolo, il secolo scorso (specie sul finire) è stato il secolo dei direttori d'orchestra. Con la stessa approssimazione, si potrebbe dire che il nostro (almeno in questo suo terzo e quarto decennio) è il secolo dei registi. E, come sul carattere (generalmente intrattabile) dei direttori d'orchestra sono circolati a valanghe gli aneddoti, una fioritura non meno ricca di storielle, commenti, piccole leggende più o meno lusinghiere s'infoltisce intorno a questi nuovi despotti delle nuove 'masse' artistiche. E, come sull'arte di dirigere l'orchestra si sono versati fiumi d'inchiostro, oggi sull'arte di dirigere il film torrenti cataratte e rivoli non minacciano certo di inaridirsi, malgrado il loro getto generoso.

Il direttore d'orchestra era per solito un signore molto nervoso, sempre pronto ad alzar la voce. Il regista, ai tempi avventurosi del muto, era un signore nervoso ed eccentrico, pronto anche lui a farsi sentire. Oggi, al tempo del sonoro, alzar la voce diventa una cosa un po' più difficile. Dal sigaro di Lubitsch al treppiede di Stroheim, dalla timidezza da letterato intellettuale di un Clair alla signorilità cameratesca e garbata di Camerini le cose si stanno modificando. E le discussioni sulla figura del regista si stanno evolvendo. Regista o produttore? si è domandato qualche mese fa uno scrittore di *Cinema*, nell'intento di trasferire il bastone del comando dal primo al secondo (v. G. G. Napolitano - *Decadenza del regista come mago* - 'Cinema' n. 7). Comunque, varrebbe la pena di riprendere per un istante il parallelo col direttore d'orchestra, per concludere che, come al direttore d'orchestra occorre di conoscere tutti gli strumenti, nella loro possibilità e nella loro tecnica, così al regista è necessario di essere versato in tutta la gamma di problemi ottici, acustici, elettrici, meccanici, chimici che l'esecuzione di un film fa sorgere.

La fotografia che presentiamo mostra il regista Robert Florey in atto di cercare un'inquadratura. D'ordinario, si pensa che questo sia compito dell'operatore, e che al regista, una volta date le indicazioni, non spetti che il controllo. Siamo precisamente nel caso dello scultore che, costruite in plastilina le sue statue, lascia ad altri di trasportarle in marmo, o di farne il getto o la fusione. Ma uno scultore che non conosca la tecnica del marmo o del bronzo, il segreto delle patine, non riuscirà mai ad esprimere completamente la propria intuizione. L'esatta, millimetrica determinazione dell'inquadratura, è decisiva come l'ultimo colpo di stecca. E perché questa inquadratura, quando è stata trovata, possa dare il voluto rendimento, occorre una precisa conoscenza della macchina da presa e delle sue risorse, degli obbiettivi, dei filtri, ecc.

Lo stesso dicasi per l'illuminazione. Sentivamo di recente un regista lamentarsi della scarsa capacità dimostrata da certi operatori nell'illuminare una scena. Ma, per quanto bravi siano gli operatori, un regista che non conosca i vari tipi di lampade e gli effetti che si possono cavare dal loro diverso piazzamento otterrà l'atmosfera dell'operatore, e non la propria. Idem, per la disposizione dei microfoni; e domani, su scala sempre più vasta, per la competenza di fisica e di ottica presupposta dalla cromocinematografia. Senza contare il problema della stampa: un regista deve saper fornire tutte le indicazioni sia per lo sviluppo dei negativi, sia per la stampa dei positivi, sotto



Il regista Robert Florey studia un'inquadratura di Karen Morley (Paramount)

pena di incorrere nei più pericolosi 'sbilanciamenti'.

Il pubblico parla e si compiace di 'bella fotografia', di 'buon rendimento sonoro'. Ed è giusto che il pubblico si fermi ai risultati apparenti; ma 'bella fotografia', 'buon rendimento sonoro' sono frasi generiche sotto cui si affolla tutta quella massa di accorgimenti, di studi e di attenzioni particolari, a cui si è accennato. Un tempo, quando il cinema non aveva - o pareva non avesse - problemi, ci si improvvisava registi. Si faceva la pratica sulla pelle del cinema, che - perdonate il bisticcio - era la pellicola. Oggi si può giungere dalla diretta esperienza del teatro di posa, ma con lunghi tirocinii ed il pericolo di numerose lacune. In

Italia, questo delicato e fondamentale problema - formazione del regista - va avviandosi verso una soluzione razionale e originale. Alla 'praticaccia', che altrove rimane ancora l'unica via, si va sostituendo la pratica assistita dalla grammatica. Il Centro Sperimentale di Cinematografia ha analizzato tutte le particolari conoscenze che occorrono per la direzione artistica di un film, ed a ciascuna di queste ha fatto corrispondere un corso teorico e pratico. Una lettura dell'orario di questa nuova scuola permette di contare al completo le corde dell'arco del regista. E si vada un po' a vedere che cosa si nasconde dietro la frase 'bella fotografia' che pronunziamo tanto sbadatamente all'uscir dal cinema!

È SCOMPARSO UN UOMO (*Sinner Take All*). - Americano della M. G. M., distribuito dalla M. G. M. Produttori Lucien Hubbard e Samuel Marx. Regia di Errol Taggart. I quattro membri di una famiglia sono in discordia: e poiché tre di essi trovano la morte, il quarto viene

# I FILM DEL MESE



sospettato. Tra complicate vicende si giunge infine a scoprire che egli è innocente e che la colpa di tutto risale ad un tale che aveva avuto, dalla famiglia, una forte somma in prestito. - Interpreti principali: Bruce Cabot, Margaret Lindsay, Joseph Calleja. Doppiaggio M. G. M.

RAGAZZE INNAMORATE (*Ladies in Love*). - Americano della 20th Century-Fox, distribuito dalla 20th Century-Fox. Produttore Darryl Zanuck; produttore associato: De Sylva. Regia di Edward Griffith. Soggetto di Melville Baker, dalla commedia *Zero in Amore* di Ladislans Bus-Fekete. Scenografo Thomas Little. Musiche di Louis Silvers. Operatore: Hal Mohr. - In una casa sul Danubio tre ragazze sognano. Ciascuna vi costruisce il proprio domani e, ad un certo momento, sembra che tutto si avveri: l'amore ha preso i loro cuori.

Ma le circostanze mutano, la vita si svolge diversamente, e tuttavia le ragazze, anche se bocciate in amore, avranno ugualmente la loro parte di felicità. - Interpreti principali: Janet



Gaynor, Loretta Young, Constance Bennett, Simone Simon, Don Ameche, Tyrone Power, Paul Lukas. Edizione italiana dialogata da Dario Sabatello e diretta da Vittorio Malpasuti. Casa di doppiaggio Fono-Roma.

SPIONAGGIO (*Espionage*). - Americano della Metro Goldwyn Mayer distribuito dalla M. G. M. Produttore: Harry Rapf. Regia di Kurt Neumann. - Due giornalisti, un uomo ed una donna, appartenenti a diverse Agenzie giornalistiche, sono incaricati di ricercare notizie sul più grande produttore di munizioni di

passaggio a Parigi. Le circostanze e un passaporto smarrito, li fanno qualificare per marito e moglie ed insieme corrono parecchie emozionanti avventure, al termine delle quali sco-



prono che l'industriale ha deciso di abbandonare il suo lavoro e vuole sposarsi. Quando essi credono di poter comunicare la primizia alle proprie Agenzie, trovano che la notizia è già ampiamente conosciuta, ma si trovano anche reciprocamente innamorati. - Interpreti principali: Edmund Lowe, Madge Evans, Paul Lukas. Doppiaggio M. G. M.

LA VOLONTÀ OCCULTA (*The Garden Murder Case*). - Americano della M. G. M., distribuito dalla M. G. M. Produttori Lucien Hubbard e Ned Marin. Regia di Edwin L. Marin. Soggetto tratto dal romanzo di S. S. van Dine, sceneggiato da Bertram Millhauser. Scenografo: Cedric Gibbons. Musiche di William Axt. Montaggio di Ben Lewis. Operatore: Charles Clark. - Il giovane Garden, durante una corsa, cade da cavallo e muore. La faccenda non è ben chiara, tanto più che si



complica subito con la morte di altre due persone in circostanze e in luoghi diversi. Un poliziotto trova alla fine il bandolo della matassa e conclude un romanzetto d'amore intrecciato durante le indagini. - Interpreti principali: Edmund Lowe, Virginia Bruce. Dopp. M. G. M., Roma.

STRATOSFERA DELL'AMORE (*It's in the Air*). Americano della M. G. M. Regista Charles Riesner. Soggetto di Byron Morgan e Lew Lipton, sceneggiato dagli stessi. Scenografia di Cedric Gibbons. Montaggio di William S. Gray. Operatore Charles Schoenbaum. - Due amici, fuggiti per debiti, capitano in un albergo dove uno dei due trova la propria moglie, dalla quale si era dovuto separare, che dà lezioni di tennis per vivere. I due si spacciano per aviatori che intendono rinnovare il tentativo di raggiungere la strato-

sfera. Il direttore dell'albergo li presenta a un milionario costruttore di apparecchi. La cosa va, ma alla mattina dell'esperimento uno dei due fugge col denaro, inseguito dall'altro che vuol redimersi per tornare a vivere colla propria moglie. Dopo un movimentato trambusto il volo si ef-



fettua e tutto finisce nel migliore dei modi. - Interpreti principali: Jack Benny, Ted Healy, Una Merkel. Casa di doppiaggio e distribuzione M. G. M. Roma.

IL DEMONE DELLA MONTAGNA (*Thunder Mountain*). - Americano della 'Sol Lesser e John Zait'. Distribuzione ENIC. Lunghezza metri 1511. Regia di David Howard. Soggetto di Lane Grey. - Interpreti principali: George O' Brien, Frances



Grant, Barbara Fritchie, Morgan Wallace. Edizione italiana dialogata da C. B. Bonzi e diretta da Mario Almirante. Casa di doppiaggio I.U.C.E.

L'ULTIMA PARTITA (*15 Maiden Lane*). - Americano della 20th Century Fox. Lunghezza m. 1791. Direttore di produzione Sol Wurtzel. Regista Allan Dwan. Soggetto di Lon Breslow, D. Silvestein e T. Patrick tratto da un racconto di Paul Burger. Sceneggiatura di Lon Breslow. Musiche di Samuel Kaylin. Montaggio di Alex Troffey. Operatore John Seitz. - In Maiden Lane, cuore di Manhattan, milioni di gioielli risplendono nelle vetrine. Un furto al n. 15: bloccate le uscite, si procede all'inchiesta. Non si scopre nulla e la società d'Assicurazione dovrà pagare l'indennizzo. Ma la figlia del Presidente di questa Società, che si trovava al n. 15 al momento del furto, ha trovato la strada buona. Si fa passare per una della banda, di cui viene così a scoprire tutte le diramazioni. Ed è lei che assicura tutta la banda alla giustizia, dimostrando che a volte un dilettante può far meglio di un professionista. - Interpreti principali: Claire Trevor, Cesar Romero,



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

Agfa

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

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

Douglas Foxley, Lloyd Nolan. Doppiaggio diretto da Vittorio Malpasuti. Casa di doppiaggio: Fono-Roma.

TRE STRANI AMICI (*Tough Guy*). - Americano della M. G. M. Direttore di produzione Harry Rapf. Regista Chester M. Franklin. Soggetto di Florence Ryerson e Edgar Allan



Wolf sceneggiato dagli stessi. Sceneggiatura di Cedric Gibbons. Commento musicale di William Axt. Montaggio di James A. Newcome. Operatore Leonard Smith. - Un ragazzo, figlio di un milionario, torna dall'Europa portando con sé un cane poliziotto. Il milionario non può soffrire il cane; il figlio scappa con lui e va a finire in mezzo ai gangsters. In un incidente, per cui sono costretti a fuggire tutti e tre e a rifugiarsi in un nascondiglio, il 'nemico pubblico n. 1', il ragazzo e il cane diventano amici. Ma poi succede che il gangster viene arrestato e il ragazzo rapito per vendetta dagli uomini della banda. Tuttavia con uno strattagemma il 'nemico pubblico' riesce a fuggire e a liberare il ragazzo, morendo subito dopo in una sparatoria con la polizia. - Interpreti principali: Jackie Cooper, Joseph Calleja e il cane Rin

Tin Tin Jr. Casa di doppiaggio e distribuzione M. G. M. Roma.

È SCOMPARSA UNA DONNA (*Three Kids and a Queen*). - Americano dell'Universal. Lung. m. 2093. Regia di Alan Crosland. Soggetto di Herry Poppe e Chester Beacrost. - Una vecchia bisbetica miliardaria, per un incidente provocato da tre ragazzi, cade dalla carrozza e viene da questi ricoverata in casa di un barbiere. Mentre la polizia, all'oscuro della verità, dichiara che è stata rapita, un gangster con i suoi satelliti la rapisce davvero e la porta in un rifugio di campagna. Uno dei ragazzi, che già altre volte aveva aiutato il gangster in qualche impresa del genere, tenta di salvarla ma rimane ferito. Tuttavia, mercé il suo aiuto, la polizia riesce ad arrestare i malfattori liberando la vecchia; la quale si è affezionata ai ragazzi, che fra l'altro hanno servito a sventare le manovre d'interdizione dei suoi parenti, e trova fra essi e nella loro amicizia, lo scopo per i suoi ultimi anni. - Interpreti principali: May Robson, Frankie Darro, William Benedict, Billy Burrud, Enrico Armetta, Charlotte Henry. Casa di doppiaggio e distrib. S.A. Industrie Cinematografiche Italiana (I.C.I.).



## ATTUALITÀ:



Unica traduzione autorizzata del libro di cui in America si sono venduti circa **700 mila** esemplari in un mese



Con molte illustrazioni, in ogni edicola

**Lire 5.—**



o presso:

**Rizzoli & C.**  
**Editori**  
P.zza C. Erba 6 - Milano

**TUTTA LA VITA • LE ORIGINI L'INFANZIA, L'ADOLESCENZA, GLI AMORI, I MATRIMONI, I DIVORZI •**

DELLA PIÙ STRAORDINARIA DONNA DEL GIORNO, RACCONTATA DALLA SUA AMICA

**EDWINA E. WILSON**

# Grimmshonte perduto

DI  
**FRANK CAPRA**

con **Ronald Colman**

**EIA**  
Columbia



# GIUOCHI E CONCORSI

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

## LA DONNA FATTA A PEZZI

Questa donna risulta di quattro pezzi: 1) capelli e fronte; 2) occhi e capelli; 3) bocca, busto e braccia; 4) bacino e gambe. Chi sono le proprietarie dei quattro pezzi?

Tra i solutori verrà sorteggiato un abbonamento annuale a 'Cinema'



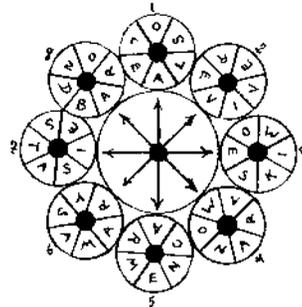
## SOLUZIONI DEL NUMERO 20

(25 Aprile 1937-XV)

### TERREMOTO IN CASA DISNEY



### CIRCO FILM



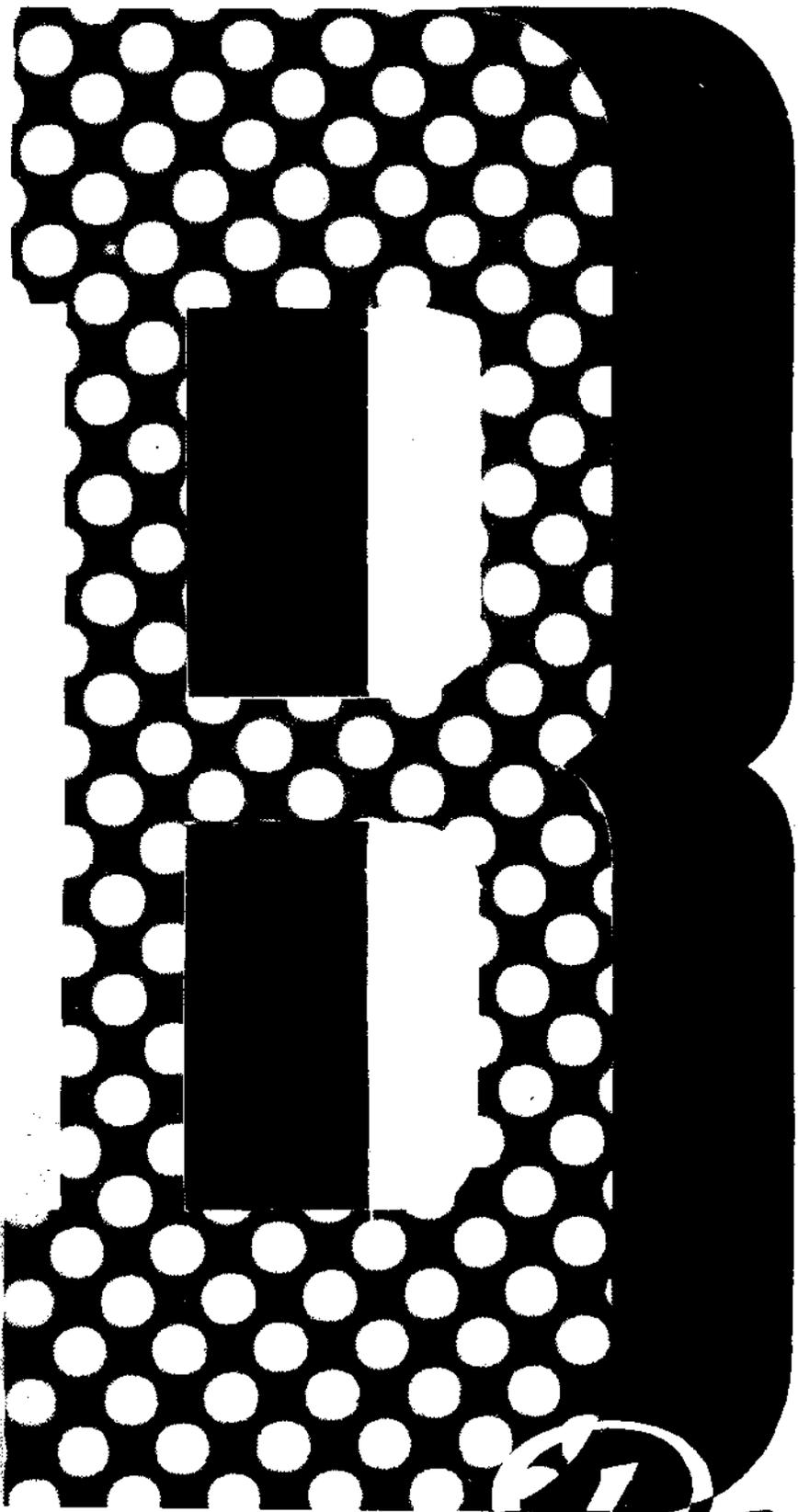
1		A	L	S	O	L	E
2		V	I	V	E	R	E
3		E	S	K	I	M	O
4	R	A	M	O	N	A	
5		C	A	R	M	E	N
6	M	A	R	Y	S	A	
7	E	S	T	A	S	I	
8		B	A	R	O	N	D

Leggere a pag. 400  
l'esito del concorso  
'Costumi alla sbarra'.  
Un altro grande  
concorso nel  
numero prossimo!

Vincitori del num. 20 (25 aprile)

Terremoto in casa Disney  
Rosa Cortesi - Via Alessandria 133, Roma  
Circo Film  
Giovanni Sereno - Via S. Anselmo 32, Torino

Direttore responsabile: Dott. LUCIANO DE FEO  
RIZZOLI & C. - Anonima per l'Arte della Stampa - Milano  
Proprietà letter. ris. per i testi e per le illustrazioni. A norma  
dell'art. 4 della legge vigente sui diritti d'autore è tassativa-  
mente fatto divieto di riprodurre articoli e illustrazioni della  
rivista CINEMA quando non se ne citi la fonte.



*Bemberg*

MANIFESTAZIONE BEMBERG ALLA RINASCENTE

DAL 5 GIUGNO TUTTI GLI ACQUIRENTI DI PRODOTTI BEMBERG AVRANNO  
DIRITTO AD UN DONO PROPORZIONATO ALL'ENTITÀ DELL'ACQUISTO



*Joan* **CRAWFORD**  
**CLARK GABLE**

*Franchot* **TONE**  
*Reginald* **OWEN**

**AMORE**  
**IN**  
**CORSA**

REGISTA: **W.S. VAN DYKE**

