

cinematografo



Janet Gaynor in una suggestiva posa nella già celebre cinegrafia d'arte «Aurora» (della Fox film) che essa interpreta a fianco di George O'Brien.

«Aurora» è il capolavoro assoluto di F.W. Murnau, il realizzatore dell'Ultima risata, del Fausti, del Dott. Galligaris e grande direttore di valore avveniristico che la Fox ha scritturato per 5 anni.

GEORGE O. BRIEN

FOX-FILM-FOX-FILM-FOX-FILM
FOX-FILM-FOX-FILM-FOX-FILM
FOX-FILM-FOX-FILM-FOX-FILM
FOX-FILM FOX-FILM
FOX-FILM FOX-FILM
FOX-FILM FOX-FILM
FOX-FILM-FOX-FILM-FOX-FILM
FOX-FILM-FOX-FILM-FOX-FILM
FOX-FILM FOX-FILM
FOX-FILM FOX-FILM
FOX-FILM FOX-FILM
FOX-FILM FOX-FILM

FOX-FILM FOX-FILM
FOX-FILM FOX-FILM
FOX-FILM FOX-FILM
FOX-FILM FOX-FILM
FOX-FILM FOX-FILM
FOX-FILM FOX-FILM
FOX-FILM FOX-FILM
FOX-FILM FOX-FILM
FOX-FILM FOX-FILM
FOX-FILM FOX-FILM
FOX-FILM-FOX-FILM-FOX-FILM
FOX-FILM-FOX-FILM-FOX-FILM
FOX-FILM-FOX-FILM-FOX-FILM

FOX-FILM-FOX-FILM-FOX-FILM
FOX-FILM-FOX-FILM-FOX-FILM
FOX-FILM-FOX-FILM-FOX-FILM
FOX-FILM FOX-FILM
FOX-FILM FOX-FILM
FOX-FILM-FOX-FILM-FOX-FILM
FOX-FILM-FOX-FILM-FOX-FILM
FOX-FILM FILM-FOX
FOX-FILM FILM-FOX
FOX-FILM FILM-FOX
FOX-FILM FILM-FOX
FOX-FILM FILM-FOX

FOX-FILM-FOX-FILM-FOX-FILM
FOX-FILM-FOX-FILM-FOX-FILM
FOX-FILM-FOX-FILM-FOX-FILM
FOX-FILM FOX-FILM
FOX-FILM FOX-FILM
FOX-FILM FOX-FILM
FOX-FILM FOX-FILM
FOX-FILM FOX-FILM
FOX-FILM FOX-FILM
FOX-FILM FOX-FILM
FOX-FILM-FOX-FILM-FOX-FILM
FOX-FILM-FOX-FILM-FOX-FILM
FOX-FILM-FOX-FILM-FOX-FILM

FOX-FILM-FOX-FILM-FOX-FILM
FOX-FILM-FOX-FILM-FOX-FILM
FOX-FILM-FOX-FILM-FOX-FILM
FOX-FILM FOX-FILM
FOX-FILM FOX-FILM
FOX-FILM-FOX-FILM-FOX-FILM
FOX-FILM-FOX-FILM-FOX-FILM
FOX-FILM FILM-FOX
FOX-FILM FILM-FOX
FOX-FILM FILM-FOX
FOX-FILM FILM-FOX
FOX-FILM FILM-FOX

FOX-FILM-FOX-FILM-FOX-FILM
FOX-FILM-FOX-FILM-FOX-FILM
FOX-FILM-FOX-FILM-FOX-FILM
FOX-FILM FOX-FILM
FOX-FILM FOX-FILM
FOX-FILM FOX-FILM
FOX-FILM-FOX-FILM-FOX-FILM
FOX-FILM-FOX-FILM-FOX-FILM
FOX-FILM FOX-FILM
FOX-FILM FOX-FILM
FOX-FILM FOX-FILM
FOX-FILM FOX-FILM

F. W. MURNAU

JANET GAYNOR

F. W. MURNAU

l'avvenimento cinematografico più formidabile della 1927-1928

CINEMATOGRAFO

ABBONAMENTI:

UN ANNO L. 20 —
 UN SEMESTRE L. 12 —
 UN NUMERO L. 1 —
 arretrato L. 150
 ESTERO: il doppio.

DIREZIONE: Via Lazio, 9

REDAZ. AMMIN.: Via della Panetteria, 45

TELEFONO 505

Tariffe delle inserzioni:

Prima pagina (escluso il prezzo del cliché) L. 700
 Ultima pagina (escluso il prezzo del cliché) L. 600
 Una pagina interna L. 500
 Mezza pagina L. 275
 Una colonna (su tre) L. 200

Linguaggio fascista nella cinematografia della Francia democratica

Linguaggio democraticoide nella cinematografia dell'Italia fascista

La Francia cinematografica — che dal 1925 ad oggi ha conquistato in Italia tutte le posizioni abbandonate dalla nostra industria sempre caduta da mani pessime in mani peggiori — proclama la insufficienza della sua produzione ai fini propagandistici interni ed esterni e chiede a Jean Sapène, Direttore dei *Cinermans*, per la stessa parola — nobilissima — di Louis Aubert, Presidente della « Camera Sindacale », d'assumere con tutti i poteri e tutte le responsabilità, il supremo comando, la suprema difesa, la *Dittatura* di tutta essa Francia cinematografica; artisti, produttori, commercianti, eserciti.

Ha detto Aubert in quel banchetto, in onore della « Legione » di Coissac che è stato pretesto per discorsi importantissimi sulla produzione francese:

« Je vous déclare nettement que si vous voulez réellement aboutir à un résultat, il faut donner votre confiance à un seule personne et il faut que cette confiance soit donnée d'un façon absolue, dictatorial. Pour ma part je me range complètement à l'idée de donner ces pouvoirs à M. Sapène ».

E André de Reusse ha confermato su L'« Hebdo »:

« Inutile de biaiser: n'avons pas peur du mot: c'est la « dictature » que nous offrons à Sapène ».

Il quale Sapène — ne prendano nota quei « dottori » che per saper quattro cifre si sono accaniti trivialmente sulla « incompetenza » di Enrico Roma prendendo buon spunto per proclamare, da codesta miserella cattedra di *compotenti* cifruzze che s'eran costruite, esser il contingentamento una inutile cosa per il risveglio produttivo — ha detto a sua volta:

« Je crois avoir établi un programme... Pourquoi ne pas faire ce qui a été déjà décrété en Angleterre et en Italie? Obliger chaque salle de Cinema à passer chaque année 25 films français — 15 en période d'hiver, 10 en période d'été — et pas autrement. Si on m'en presente un meilleur, je suis prêt à l'adopter. Je n'ai aucun amour-propre d'auteur. J'ai simplement réfléchi: je suis *angoissé*. Il y a trois ans que je suis entré dans le cinéma pour tâcher d'y faire quelque chose.

Je travaille de mon mieux, je travaille d'un façon formidable; je mets en jeu des capitaux considérables que je n'ai pas demandé à l'épargne publique... Mais je voudrai faire réellement quelque chose pour le cinéma qui est une si belle industrie... ».

Trascriviamo ora, a confronto, il più recente linguaggio ufficiale della S. A. S. P. che dovrebbe essere e che potrebbe essere — altrimenti diretta — la nostra suprema piazza forte attorno alla quale chiamare a raccolta ed organizzare le schiere di una nuova cinematografia italiana:

« Il ramo NOLEGGIO » (di *films stranieri* n. d. r.) sarà spinto al massimo rendimento.

« Il ramo ESERCIZIO CINEMATOGRAFICO (con *programmazioni straniere* n. d. r.) sarà sorvegliato con amore e con competenza.

« Il ramo PRODUZIONE (di *films italiani* n. d. r.) continua ad avere il suo normale svolgimento nel teatro di posa di Torino... Ma (a proposito di produzione...) ogni provvedimento (del Governo) che riguardi il mercato interno (e dunque anche il 20 % richiesto dopo 6 mesi di improduttività succeduti ad una formale promessa di ripresa, richiesto con rinnovata promessa di ripresa ma all'unico

scopo di guadagnare sull'esercizio) non darà i risultati sperati perchè l'industria cinematografica rivivrà soltanto quando abbia assicurati gli sbocchi esteri, altrimenti il danaro speso rischia di andare inevitabilmente perduto... Abbiamo (perchè non: nutriamo?) n. d. r.) fiducia che il Governo Nazionale... etc ».

Linguaggio penoso; linguaggio del più talpesco ed ottuso cervello democraticoide, conferma della talpesca ed ottusa produzione « normale » di Torino, linguaggio che deve far vergognare la cinematografia dell'Italia fascista di fronte alla cinematografia della Francia democratica la quale si esprime per la parola entusiastica, piena di fede, di audacia, di volontà di vittoria dell'uomo degno di comandarla con pieni poteri: Jean Sapène.

Ma noi abbiamo qualcosa di più di Sapène per Iddio!

Quando ci si accorgerà che Pittaluga è nato per far della grossa compra vendita — meglio di patate che non di *films* — e che non vuole — ma non deve nemmeno — incapace assolutamente nello spirito grettamente affaristico, assumere il comando

d'una ripresa produttiva degna di assolvere il compito che spetta imperioso alla cinematografia industriale italiana nell'anno quinto, anche se debban affrontarsi con audacia fascista gli ordinari rischi di ogni impresa?

Quando si affideranno gli inattivi stabilimenti al solido braccio di un capace gerarca e si lascerà questo commerciante a fare della sola bottega come è suo unico desiderio e come tutti i sani cinematografisti auspicano unanimi?

Quando si faran tacere quegli speculatori che propongono al Governo di buttare qualche dozzina di milioni in una industria statale mentre combattono l'unico programma possibile per non gravare l'erario e stimolare la produzione — programma da svolgersi sulle basi delle nuove, giovani energie chiamate a raccolta — programma che si riassume nei quattro punti — contingentamento reso efficace — 20% al produttore — libero accesso agli operatori ed alle *troupes* di serio case nelle caserme, nei musei; sulle navi da guerra etc. — interessamento della grande stampa al cinematografo?

Verrà il giorno, verrà. Forse è prossimo.

A. Blasetti

La necessità base — NUOVI UOMINI — da noi sostenuta, confermata da A. G. Bragaglia in « Film »

Dal simpatico confratello *Film* — che ha preso la interessantissima iniziativa di richiedere alle più significative personalità dell'arte e della letteratura quale sia l'avvenire e quali siano per essere gli orientamenti della nuova cinematografia — riproduciamo alcuni brani di un articolo di A. G. Bragaglia. Le parole di Bragaglia confermano, in modo categorico, quello che noi abbiamo sempre sostenuto concretando l'idea con il lando dei nostri quattro concorsi: e cioè che *occorrono italiani nuovi per il nuovo film italiano*.

« Si parla di rinascita del film italiano. Ma benone! Non trattasi, però, d'organizzazione di classe e di rivendicazione d'ideali... pratici; si tratta di rinnovare. Per rinascere bisogna nascere nuovo. Cioè nuove nascite debbono realizzare la rinascita. Solo gli uomini nuovi potranno far rinascere il film italiano perchè esso regga

al confronto delle opere, annualmente perfezionate, dei produttori stranieri. Ma questi uomini della rinascita sono tutti nascituri.

« La « causa tecnica », è dunque perfino essa secondaria, dinanzi alla fondamentale causa degli uomini nuovi. Fantasie vergini e tecniche aggiornatissime urgono. Quindi piantiamola con le riunioni, i congressi, le assemblee, i sindacati e le corporazioni. Sono, tutte queste, preziosissime cose; ma qui il fatto è un altro: il film italiano dipende da un problema artistico — (ogni problema artistico è tecnico). La rinascita del film non è una questione come quella marinara e quella agricola. Conviene che gli organizzatori si convincano della speciale natura dei problemi dell'arte applicata. Le industrie artistiche tanto più sono grandi industrie quanto più restano artistiche; ma per restarlo, conviene trionfi la parte

tecnica dell'arte, e non la parte commerciale; poichè valsa parte tecnica in poesia quanto in cinematografia vale parte artistica ».

« I diversi collaboratori dovranno possedere genio, istintivamente cinematografico, fantasia e sorpresa di schietta natura cinematografica, e dovranno provenire dai più elevati centri intellettuali e non esser costituiti dai falliti nella letteratura o nel teatro. I nuovi maestri di domani dovranno oltretutto conoscere a fondo le espressioni ultime internazionali delle scienze e delle arti rispettive; per offrire al servizio di una espressione nazionale del film che sia veramente moderna, cioè integralmente e autenticamente fascista.

« Italiani nuovi occorrono per il nuovo film italiano! »

perchè la cinematografia tedesca è in pieno sviluppo: contingentamento - organizzazione - spirito nazionalistico

In Germania esiste una industria cinematografica, perchè esistono degli stabilimenti cinematografici perfettamente attrezzati, dove qualsiasi problema di fabbricazione viene automaticamente risolto.

Su questa magnifica base è logico che si possa costruire a volontà qualsiasi edificio commerciale, artistico, industriale. Per ora, protette dal contingentamento, le case tedesche, sembra pensino a produrre per l'interno, ma già si delinea la tendenza verso la combinazione estera, per tentare il piazzamento preventivo e la collaborazione di capitali su più vasto terreno. Ripeto, ciò è possibile, data l'esistenza a Berlino ed a Monaco — le due città cinematografiche della Germania — di stabilimenti e di quadri artistici e tecnici, degni della massima considerazione e che danno al collaboratore estero — cioè all'acquirente della produzione che si dovrà fabbricare in collaborazione — la massima garanzia sulla serietà e sulla possibilità di riuscita dei *films* in progetto di esecuzione.

In una parola quindi: la cinematografia tedesca è riuscita a rientrare nelle file dell'industria, abbandonando l'incognita e tutti i rischi della speculazione, grazie alla sua formidabile organizzazione tecnica.

Qui il miracolo non è compiuto dagli uomini, ma dalle cose: sono gli stabilimenti miracolosi, non gli artefici del *film*. In Germania esiste una coscienza cinematografica nazionale, perchè esistono ancora dei valori cinematografici che vanno dal carattere del *film* — carattere tedesco — ai nomi degli interpreti e dei direttori valorizzati dalla reclame. I *films* esteri sono tollerati; è l'unico paese europeo dove il *film* americano stenta a penetrare ed è accolto freddamente. *Films* europei esteri, non esistono o quasi. Impera il *film* nazionale, protetto esageratamente da tutti e accolto dal pubblico bene, anche quando — e accade spesso — la sua qualità non è buona.

Si lavora: non c'è uno stabilimento fermo. Il gettito della produzione, in questo

momento, è di quasi sessanta *films* al mese. Miracolo questo, permesso dagli stabilimenti, vere grosse fabbriche del sole a qualsiasi ora del giorno e della notte, misteriosi antri scuri dove, quasi al colpo di una bacchetta magica, sorgono, dall'oggi al domani, le più impensate e complicate costruzioni. Rifare il mare, le montagne, il vento, la pioggia e tutti gli aspetti della natura è cosa di ogni giorno. Tutto ciò è sorprendente e con questo mi sembra di aver spiegato il perchè in Germania esiste una cinematografia in piena vita e in pieno sviluppo.

Films

notizie a fascio

*** Robert Hurel ha fondato in Francia la *Franco film Distribution* Società Anonima con 4.000.000 di franchi di capitale. Intervistato da Charles Le Trapper, Direttore del *Corrier* ha dichiarato « Franco film Distribution désire un état de réciprocité dans les territoires, étrangers... Nous sommes persuadés qu'avec de la ténacité nous pourrions imposer notre production... ».

Ecco quanto merita d'esser portato in esempio fra noi. *** *Celle qui domine*, il film realizzato in Francia da Carmine Gallone con Léon Mathot e Soava Gallone è stato richiesto dalla nuova *Franco Film Distribution*.

*** In una delle ultime riunioni della *Chambre syndicale française de la Cinématographie* è stato ripreso infruttuosamente il tema, posto nell'ultimo Congresso internazionale del Cinematografo, della velocità di proiezione. La media, oggi accertata, di 26,3 immagini al secondo, è stata trovata impossibile e riprovevole dagli artisti e dai fabbricanti di film. Ma i Direttori di sale hanno opposto che quando un film eccede i 2500 metri bisogna affrettarne la proiezione per non diminuire gli incassi. Si cercherà di fare film più brevi e di ridurre la velocità quindi a 23,4 e poi a 20,4 immagini al secondo. Questa è stata la conclusione, a parole, della laboriosa seduta.

*** Jean Renoir il noto *maitre en scene* è stato vittima di un incidente automobilistico. Con l'attore Pierre Champagne provava una automobile sulla via di Fontainebleau, quando per un arresto dei freni l'auto ha cappottato. Champagne è morto sul colpo. Renoir ne avrà per un pezzo e perderà 4 costole.

*** R. L. Vandal e Ch. Dolère, hanno costituito una società con 500.000 franchi di capitale per l'edizione e la vendita dei *films*.

*** Buon umore irrompente, gioventù indomabile, amicizia franca e cordiale verso chiunque, dall'umile al grande, ecco l'impressione che Jannings ha prodotto in Hollywood.

Il grande artista internazionale, che si trova adesso presso la Paramount per il suo primo grande film americano, *The way of all flesh*, è stato portato come esempio alle altre stelle, attori e attrici, che si ripromettono di imitarlo. Il suo secondo film, sempre per la Paramount, sarà *The King of Saho*.

„der film-almanach“

s'intitola l'interessantissimo Almanacco Cinematografico per il 1927 editato nei passati giorni, a cura della rivista tedesca *Der Film* rappresentata a Roma dal nostro amico Schulte.

Si tratta di una buonissima guida, che si presenta in una assai elegante veste tipografica e che reca con molta esattezza l'elenco completo di tutte le Case Cinematografiche (produttrici, noleggiatrici o di stampa) tedesche, suddivise in ordine alfabetico per città, ed estere, suddivise per paesi.

L'Italia che occupa nell'Almanacco una parte assai importante, è suddivisa in: CASE FABBRICANTI, MONOPOLISTI, ORGANIZZAZIONI, FILIALI DI CONSORZI ESTERI, ISTITUTO STATALE, CASE DI STAMPA, FILM VERGINE, APPARECCHI, ASSISTENZA, CENSURA, SCUOLE, NOLEGGIATORI E COMMERCIO, SPEDIZIONIERI FILMS, AFFISSI, SEDILI, CARBONI, ACCESSORI, I PIÙ GRANDI CINEMATOGRAFI ITALIANI, OPERATORI, DIRETTORI ARTISTICI, ATTORI, ATTORI.

Tale volumetto, che per il suo ricco contenuto è per chiunque lo possiede di indiscussa utilità, non dovrebbe mancare sul tavolo di ogni cinematografista. L'Almanacco del *Der Film* (legato e di pag. 476) contiene oltre ad un calendario, con relativo spazio giornaliero per annotazioni, un grande numero di inserzioni e noi lo consigliamo vivamente a tutti.

Per richieste, i nostri lettori possono anche dirigersi alla nostra Amministrazione.

L'esercizio è in crisi per pleora di locali e per cattiva gestione, ma principalmente per la forte diminuzione dell'interesse pubblico a *films* sempre uguali da 10 anni, esasperantemente monotoni.

**

Riferirsi alle statistiche di ieri per giudicare di fatti attuali val come consultare il giornale di un anno fa per trovarvi l'elenco degli spettacoli di oggi.

**

Se l'esercizio corrispondesse al film italiano — per il primo anno — onde contribuire all'invito al capitale, qualche cosa di più del 25 o del 30 per cento, non andrebbe in rovina — o catastrofici biateratori —, per questo proprio. Il novanta per cento della sua programmazione — se non più — rimarrebbe sempre a dargli immutati proventi; e non sarebbe il lieve sacrificio di una metà, per esempio, del 10 per cento sugli introiti netti di programmi italiani quello che deciderebbe in tema di bilancio.

**

Il contingentamento — a epoca, percentuale, pubblicità e durata fisse — è il primo passo verso il ritorno del capitale.

È la garanzia — calcolabile in preventivo più che non il patriottismo dell'esercente — del mercato italiano, alle condizioni migliori.

**

La cessione del 20% di tassa erariale al produttore non toglie nulla allo Stato. Si risolve in una « uscita » che trova « entrate » per lo meno pari per tasse, bolli, scambi, etc. di una industria che oggi non esporta, non compra, non vende, non scambia, non paga tasse, non paga bolli non paga niente allo Stato: perchè non esiste.

L'ECO DELLA STAMPA

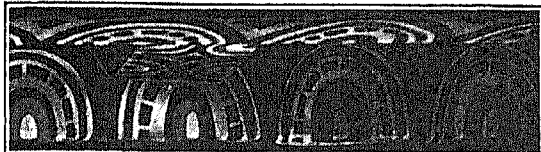
(Corso Porta Nuova N. 24 - Milano 112), ricerca attentamente ed ininterrottamente sulle pubblicazioni periodiche, tutto ciò che si riferisce alla vostra persona, alla vostra industria, al vostro commercio.

Chiedete condizioni di abbonamento.

L'illusione
dell'Amore

Romanzo
di
Luigi Bellini



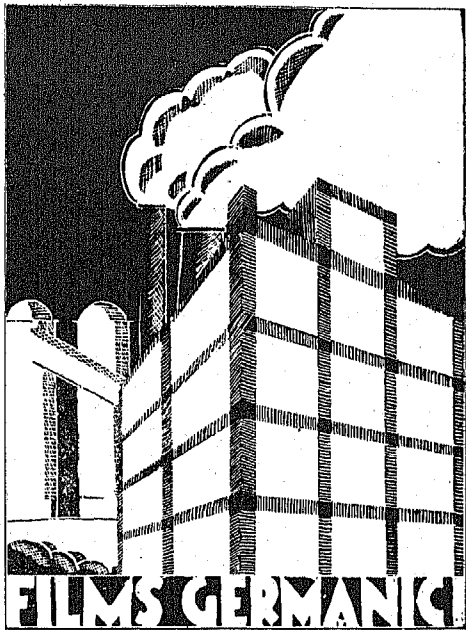


“ SIGFRIDO ”

Direttore: FRITZ LANG

Nel rileggere un libro, nel riascoltare una musica, nel rivedere un'opera d'arte c'è sempre una leggera nostalgia, la nostalgia di tutti i ritorni, che dona un sapore nuovo, un fascino nuovo a ciò che è stato qualcosa per noi, forse solo, una sosta, una traccia nel nostro divenire, non dimenticata però e abbastanza profonda da farci ricordare di essa. Nulla oggi è quindi più interessante della ripresa d'un film, d'un bel film il cui significato artistico abbia saputo andare al di là delle contingenze momentanee e che sia rimasto nella nostra memoria come una promessa ed una speranza. Rivedere un film: ci balzano innanzi con la forza e la vitalità inaspettata gli eroi del nostro ricordo, in quella cornice che agli occhi della nostra fantasia s'era un po' scolorita e le cui forme eran diventate vaghe e indecise, ora tutta nuova d'una novità più profonda più legata alla nostra anima. E rivediamo con la sfumatura d'un sorriso tremante e un po' inquieto ciò che già conosciamo a cui avevamo unito qualcosa di nostro e a cui ora andiamo incontro con maggior confidenza più intimi e più commossi. Abbiamo rivisto Sigfrido l'eroe biondo dal franco sorriso luminoso, la foresta, le rupi, i palazzi eroici per tempi ed uomini sì eroici, e Crimilde la bella in quei suoi bianchi vestiti di gioia e di dolore salire al tempio ove sembrava che, chiuso nell'armonia geometrica delle linee, risiedesse un Dio sì inumano. L'abbiamo seguito con tacita rispettosa ammirazione, quasi con orgoglio (non era forse invincibile, non poteva rendersi invisibile, intendere il canto degli uccelli?), il nostro eroe, come tutti gli antichi quasi semidio, dal suo primo partire dalla paurosa foresta dagli alberi immani, con quella nebbiolina a mezz'aria che ci metteva una gran paura indosso, attraverso il trionfo della sua chiara e bionda bellezza vincitore di dodici re, signore d'immensi tesori, nella luminosità nordica della reggia di Gunter, nelle sue lotte contro l'oscuro destino e coloro che l'impersonavano, fino alla sua morte presso la primaverile freschezza di quella fonte circondata da olmi giovani e forti. L'abbiamo seguito con orgoglio quasi fosse qualcuno dei nostri, lo abbiamo fors'anche venerato nella sua superiorità, ma non l'abbiamo amato: un semidio si può forse amare?

È il suo destino non ci ha commosso, come non ci ha commosso la gioia o il dolore della sua donna, come non ci hanno indignato le bieche figure dei suoi nemici. E l'abbiamo lasciato senza dolore in quel tempio così pauroso vegliato dalle sue tristi donne. Senza dolore: ma si può forse amare un semidio? Ma se egli non ci ha detto nulla, se non si è neanche



voltato a guardarci, qualcuno, per lui, ha pensato anche a noi. Ed abbiamo visto

LIBERO SOLAROLI

tutta questa realtà, tanto più reale quanto più prodigiosamente fantastica, con il suo significato eroico con il suo valore poetico. E la grandiosa epica dei Nibelunghi che



ripreso

al “ Corso Cinema ”

non era affatto risultata dalla riduzione cinematografica dell'espressione degli avvenimenti attraverso il movimento, ci è invece apparsa, più grande più interessante, più drammatica nella messinscena dei singoli quadri.

Con il suo carattere di visività immediata, essa, resa lontana e inquietante nel raffinato studio dei chiaroscuri con la sua aderenza perfetta al clima ed all'armonia dell'azione, questa inquadrava e ne rendeva trascendente il significato.

Tutta la primitività selvaggia ed eroica di quegli uomini così semplicemente e quasi verginalmente umani e così sottomessi a Dio e alla sua multiforme potenza ci è apparsa in quella natura, con le foreste, le caverne, i giardini, le rupi dalla purezza delle linee, dalla evidente, precisa, sbalzata, pienezza di vigore, dalla altezza della sua nordica religiosità. Desolatamente invece la bianca geometrica architettura delle rigorosa costruzione dei volumi ci ha fatto capire la rimbandiana vita d'esilio e d'isolamento di quell'umanità vestita di bianco e di nero che vive lottando contro un implacabile ed inesplicabile fato sempre vicino e presente. Fritz Lang ha saputo dunque darci nella concezione di questi quadri perfettamente intuiti e perfettamente espressi, la visione artistica di una realtà epica con tutto il suo sottile significato poetico che il film (espressione ripetiamo attraverso il movimento intero nel senso più lato possibile) non aveva raggiunto.

Non speravamo d'esser ascoltati tanto presto. Come al fulmine il tuono, al nostro recente articolo sulle «riprese» in genere e su quella del Sigfrido in specie è seguita la programmazione in «ripresa» al «Corso Cinema» del capolavoro di Fritz Lang. La «ripresa» del Sigfrido, non è stato un torto fatto alla cassetta; ma poteva, a sera, esser molto più gioconda. E poteva esserlo quando Sigfrido fosse stato «ripreso» in piena stagione invernale, con pieno lancio pubblicitario, con piena efficienza orchestrale, con tutte le caratteristiche insom dell'«avvenimento». (Il guadagno maggiore, pur restando oneroso, le spese di lancio e presentazione, permane sempre per il fatto che il film commercialmente sfruttato costa meno di un quarto del film... vergine). Invece Sigfrido è stato ripreso: a) con il caldo; b) con la stagione morta; c) senza un lancio speciale; d) con commento orchestrale a scartamento ridotto...

a. b.

Aderiamo alle richieste dei lettori

I NOSTRI 4 CONCORSI PROROGATI

Nuove possibilità di scrittura

Il nostro giornale ha avuto un torto. Quello di progredire favolosamente nella diffusione dal suo secondo numero.

Così che il nostro appello ai giovani, ai nuovi è giunto a conoscenza di quella che è oggi la massima parte dei partecipanti soltanto poco tempo fa, e per l'aumentata diffusione è per l'annuncio del bando riportato dai quotidiani romani e da moltissime pubblicazioni periodiche regionali.

Onde le richieste di una proroga alla validità di partecipazione ai singoli concorsi ci sono giunte numerosissime e proprio mentre molti autorevoli nostri amici ci facevan considerare l'opportunità di non irrigidire nella formula delle scadenze improrogabili affinché i fini riproposti da "cinematografo" nel prendere l'iniziativa non soltanto vengano conseguiti ma superati.

D'altra parte di tale "sconfinamento" si presenta oggi la necessità anche perché il Direttore Artistico Roberto Roberti, nella prossimità di una sua importante lavorazione, ed altri Direttori Artistici, che pure con ogni probabilità fra breve si rimetteranno all'opera, nell'intento di dimostrare la loro simpatia per questa nostra iniziativa e per i giovani che noi chiamiamo a raccolta, ci hanno assicurato, senza alcun nostro merito, perché di loro stessa iniziativa, di valersi per la loro produzione, oltre che dei migliori fra i veterani anche dei migliori fra i nostri giovani.

In conseguenza considerato il tutto, richiesto il parere favorevole della I. C. S. A., abbiamo determinato di prorogare le scadenze dei 4 concorsi come segue:

Concorso per autori:

dal 31 luglio al 31 agosto

Concorso per direttori artistici:

dal 30 giugno al 20 agosto

Concorso scenografici:

dal 30 luglio al 31 agosto

Concorso per attori ed attrici:

dal 31 luglio al 20 agosto

aggiungendo subito però per i dubitosi, per i pigri, per i commodoni che questa proroga è l'unica, assolutamente ed irrevocabilmente che i nostri concorsi hanno avuto, hanno ed avranno.

Al 20 agosto per gli uni al 31 agosto per gli altri cesserà ogni possibilità di partecipazione a questa magnifica gara dalla quale dovranno risultare giovani non soltanto di ingegno ma di fede e di azione.

Tutti i nostri corrispondenti già ufficialmente riconosciuti hanno incarico di occuparsi attivamente per la più ampia diffusione del bando.

Ricordiamo ai parteci-

panti al concorso scenografici che Anton Giuglio Bragaglia farà esposizione dei migliori loro bozzetti nelle sue preziosissime "grotte" ove espongono i più valorosi e significativi pittori e scenografi internazionali; **ed ai partecipanti al concorso attori** che la I. C. S. A. come del resto i Direttori Artistici di cui più sopra abbiamo riportato le nobili assicurazioni, **non terran conto della maggiore o minore ricchezza di corredo del concorrente il quale anche**

se assolutamente sprovvisto di mezzi sarà giudicato "a parità" con il concorrente fornito del più sontuoso corredo:

Richiamiamo da ultimo l'attenzione dei **partecipanti al concorso Autori e Direttori Artistici** sul nostro "mentre si gira" di questo numero che è costituito stavolta da un **riepilogo schematico della principale cosidetta "terminologia tecnica"** della quale debbono servirsi per le loro sceneggiature.

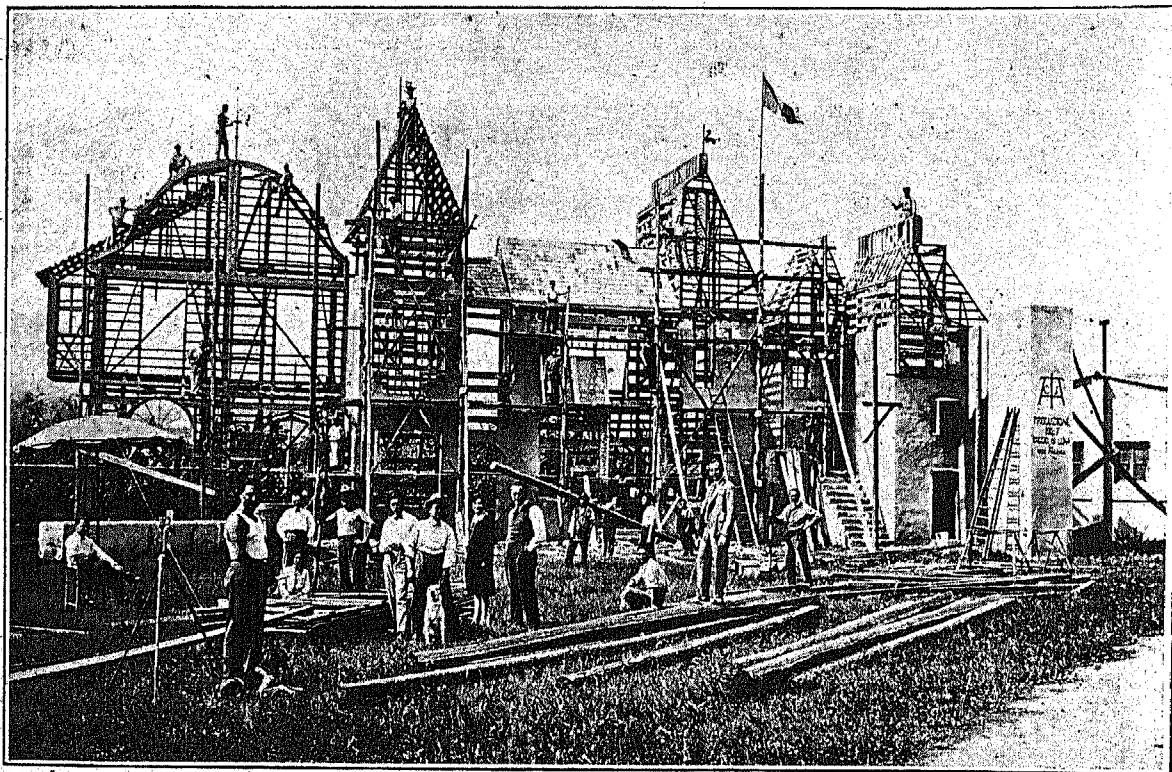
Dopodiché ripetendo ancora a tutti i giovani che si sentano portati a creare, a dirigere, a inscenare, a interpretare opere cinematografiche

che è loro dovere oltre che loro diritto

partecipare ai concorsi banditi da "cinematografo" per organizzare i manifesti delle nuove energie cinematografiche italiane, auguriamo a tutti buon lavoro ed a tutti anche buona vittoria.

Al 20 agosto ed al 31 agosto, dunque, improrogabilmente.

Negli Stabilimenti della I. C. S. A. a Rifredi



Dunque ad ascoltare gli informati la I. C. S. A. — la magnifica, audacissima, italianissima I. C. S. A. — dopo *Frate Francesco*, terminato lo scorso anno industriale, avrebbe sospeso la lavorazione... Eccone infatti una documentazione fotografica.

La nostra fotografia sorprende un prato deserto dove non appare nemmeno un cane e dove invece dovrebbero oggi fervere le costruzioni per *Raggio di Luna* di Ugo Falena, la prima realizzazione che la I. C. S. A. aveva promesso dopo *Frate Francesco*.

Notare la desolazione di questo brullo campo, nemmeno un assicella di legno, nemmeno un uomo là dove si sperava sorgessero le impalcature e fervessero le opere dei costruttori ad apprestar le scene, per la realizzazione del film!

(N. B.) — Uscito il giornale dalle macchine ci siamo accorti che la fotografia non è proprio quella del desolato quadro cui avevamo preparato il commento che figura più sopra; sembra anzi, a veder la fotografia, che si appresti con celerissimo ritmo, la scena dato che ai piedi della costruzione e fra le impalcature brulicano in numero pleotico operai, tecnici e direttori.

Evidentemente però si tratta del solito sbaglio del solito proto il quale ha messo al posto del cliché che doveva figurare qui sopra un qualsiasi dei molti altri che abbondano oggi in tutte le tipografie e che riproducono momenti di febbrile lavoro negli stabilimenti romanidella S.A.S.P. (che, giusta il suo recente verbo al consiglio d'Amministrazione, non si contenta più nemmeno del 20% al produttore ma pretende che il Governo provveda a preparare, ad essa S.A.S.P. gli sbocchi dei mercati stranieri; e che, una volta (dicimolo senza ridere) ottenuto anche questo,

pretenderebbe certamente dal Governo un sussidio di 600.000 miliardi di sterline prima di considerare se possa convenirle spendere due millesimi in più dell'ordinaria erogazione per gli stabilimenti torinesi, in favore della produzione). Tornando a noi:

Per verità sul colonnino a destra nella fotografia di cui sopra si legge chiaramente sotto la marca della I.C.S.A.: PRODUZIONE 1927 « RAGGIO DI LUNA » di UGO FALENA.

Ma si tratterà di uno sbaglio certamente.

La I.C.S.A., oggi, non lavora.

La "Sascha Film", al lavoro.

La Sascha Film di Vienna, il cui ultimo film *Masque d'or*, ha avuto a Parigi un grande successo, sta attualmente girando nei suoi stabilimenti un nuovo film: *Una delle dodici*. Gli esterni di questo film, di cui si dice già molto bene, sono stati girati in Spagna.

Protagonista è Dolly Davis. Altri interpreti: Igo Sym, Zilla Shell, Roudolph Klein-Royge, Paul Hartmann. Direttore Gustav Ucickg.

Io mi sono chiesto tante volte se non convenga porre un argine alla edizione di pellicole cosiddette "patriotiche", che fanno affidamento, per il successo di cassetta, sulla figura di un eroe sacro alla nostra storia o sul suono di un inno sacro ai nostri cuori.

Filippo Cremonesi
a « LA FIERA LETTERARIA »

Emil Jannings

Ronald Colmann

Wallace Beery

Adolphe Menjou

Harold Lloyd

Lido Manetti

sono attori della produzione

P A R A M O U N T

**attenti
ai
prossimi
annunci**

1927-1928

**assicuratevi
subito
la produzione
Paramount!**

P A R A M O U N T

nella produzione 1927-1928 presenta queste attrici:

Lya De Putti

Florence Vidor

Gloria Swanson

Greta Nissen

Bebé Daniels

Pola Negri



Questa istantanea è stata presa negli stabilimenti della Metro Goldwyn-Mayer a Culver City; se ne può trarre un esempio di dettaglio (del muso del cavallo).

altra variazione di tono:

Dimostra anche, questa foto, senza parole, a che cosa possa (e debba) giungere la potenza del dollaro per ottenere il film perfetto.

della sceneggiatura e della terminologia tecnica

distanze e movimento d'obiettivo, flou, aperture e chiusure, passeggi, ecc.

Una «terminologia tecnica» — parlo ai molti giovani amici che ci han richiesto di illuminarli sulla materia — non può dirsi esista.

Il cinematografo nato e sviluppatosi pressochè contemporaneamente in tutto il mondo, ancor oggi giovanissimo, imperfetto, in plenissima crisi di sviluppo e di orientamento, somma delle trovate e delle esperienze di mille uomini, è tuttora *pratica* più che teoria, improvvisazione più che studio; o meglio: pratica ed improvvisazione che, pur se necessarie sempre, ancorà oggi non possono esser precedute da teorie e da studi indispensabili in ogni arte come in ogni scienza e maggiormente quindi in cinematografia che è arte e insieme scienza di meccanica, di architettura, di ottica, ecc.

Ho pregato però per voi, giovani amici, i migliori fra i nostri direttori artistici di illuminare a loro volta me sull'argomento. E pur avendo avuto da essi conferma di quanto sopra è detto ho cercato con loro, nullameno, di riunire in un breve prontuario i principali termini tecnici più in uso, non certo definitivi, che potranno esserci utili intanto per le indicazioni da apporre sui vostri saggi di sceneggiatura per il concorso da noi bandito.

Ed eccovi serviti:

Cominciamo *ab ovo*.

Molti di voi lo riteranno superfluo; ma qualcuno ne trarrà utilità: ed è quanto giustifica.

Cominciamo cioè dallo stabilire cosa debba intendersi per *sceneggiatura*.

«Sceneggiare» vuol dire *fissare in carta il pro-*

getto di realizzazione del film in ogni suo, anche minimo, dettaglio.

Per «sceneggiare» bisogna avere una esatta visione di quel che dovrà esser il film che si vuole ottenere da un determinato argomento e bisogna descrivere questa visione — quadro per quadro compresi gli eventuali «titoli» (o didascalie) — sia dal punto di vista scenografico, sia da quello mimico, sia da quello tecnico.

I singoli quadri, compresi i loro dettagli segnati da differenti distanze d'obiettivo, vengono numerati progressivamente.

Quando una scena, un ambiente si ripetono

durante lo svolgimento del film si segnerà: scena come al n. x... e si farà riferimento al numero di quel quadro ove la scena è comparsa per la prima volta.

Le indicazioni tecniche — che naturalmente non debbono spiegare il procedimento tecnico necessario ad ottenere l'effetto voluto, ma debbon limitarsi ad ABBREVIAZIONI della nomenclatura tecnica relativa a quel procedimento — si fanno precedere o seguire, a seconda che sia necessario, la descrizione del quadro.

La «sceneggiatura» — divisa per atti — risulta così la successione di diversi periodi

distaccati descrittivi ciascuno, sia come ambiente, sia come azione, sia come effetto di luce, sia come distanza ed angolo d'obiettivo, ecc., i quadri che dovranno susseguirsi domani sullo schermo.

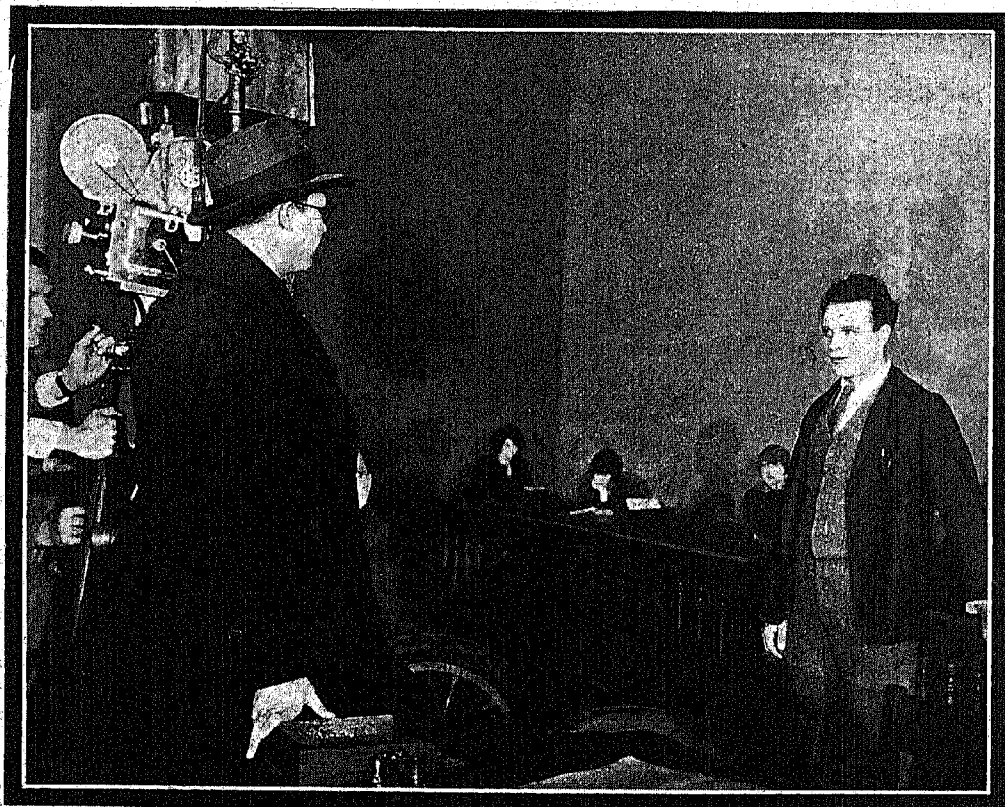
Veniamo ora alla *terminologia tecnica*. E cioè veniamo a classificare i termini più in uso per designare un determinato particolare od effetto tecnico.

Cominciamo dalle distanze dell'obiettivo dalla scena e dalle figure.

Mettiamo — per servizi della comodità degli esempi — che la scena sia una stanza d'albergo: e mettiamo che la occupino due uomini.

Se si vuole che l'obiettivo domini tutto l'assieme (e stanza e uomini) si indicherà — prima di descrivere scena e azione del quadro — l'abbreviazione C. L. che vuol dire CAMPO LUNGO (termine equivalente a FONDO MASSIMO).

Se si vuole che l'obiettivo prenda soltanto,



Ancora negli stabilimenti della Metro Goldwyn sotto la direzione di King Vidor; la macchina è piazzata sulla rotabile come può dedursi dalle ruote gommate che si intravedono al di là del tavolo che è un primo piano.

per esempio: un tavolo, un libro su un tavolo, un cuscino, una maniglia, ecc., si indicherà — sempre prima della descrizione del quadro — l'abbreviazione DETT. che vuol dire DETTAGLIO (e che è poi un primo piano di oggetti).

Se si vuole che l'obiettivo prenda uno od ambedue gli uomini in modo che il campo sia delimitato in alto dalle teste ed in basso dai piedi si indicherà l'abbreviazione P.P.F. che vuol dire PRIMO PIANO DI FIGURA.

Se si vuole che l'obiettivo prenda uno od ambedue gli uomini in modo che il campo sia delimitato in alto dalle teste ed in basso dai fianchi si indicherà l'abbreviazione P.P. che vuol dire PRIMO PIANO.

Se si vuole infine che la sola maschera di uno dei due uomini occupi la quasi totalità d'altezza del campo si indicherà l'abbreviazione: P.P.F. che vuol dire PRIMISSIMO PIANO (termine equivalente all'antico

TABLEAU o anche a PRIMO PIANO DI MASCHERA).

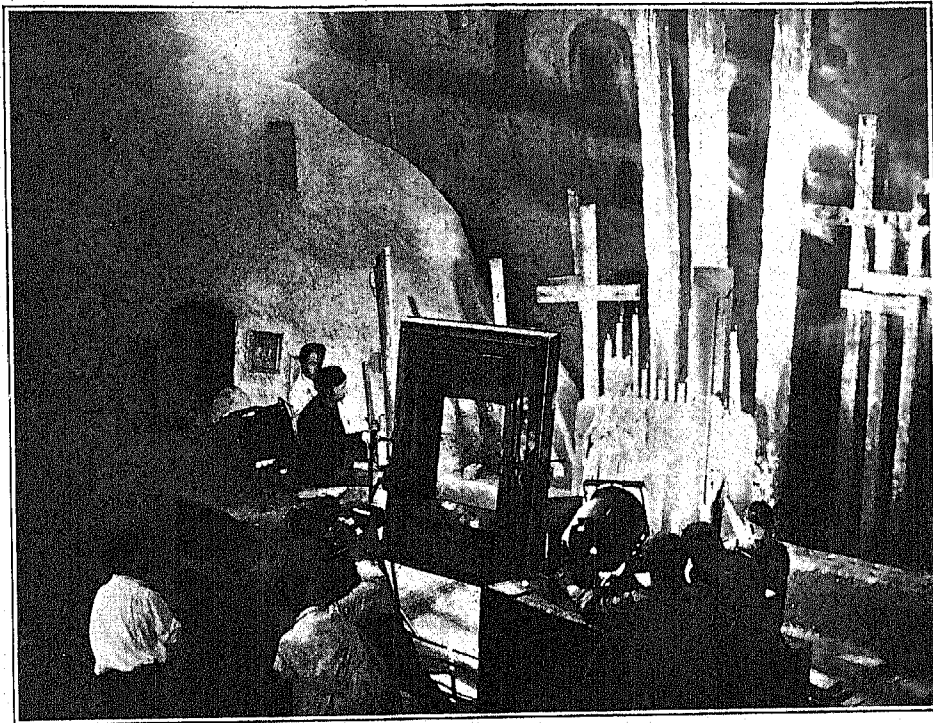
A queste abbreviazioni v'è chi preferisce addirittura l'indicazione precisa della distanza metrica tra l'obiettivo e la figura o l'oggetto. E quindi segna: « A 2 M. » (equivalente approssimativo del P.P.F.) « A 3,5 M. » (equivalente del P.P.), ecc.

Quanto agli SCORCI (angoli del raggio d'obiettivo rispetto alla scena o alla figura) non v'è nomenclatura nemmeno nella pratica perchè sino ad oggi ben raramente gli sceneggiatori si son curati di farne indicazione. Basterà esprimere con breve frase. Es.: *Obiettivo ad altezza X a destra; obiettivo al suolo, al centro, ecc.*

Quando si desidera ottenere una fotografia un po' sfocata (come quella che usano spessissimo gli operatori di Mae Murray) si indica il termine « flou ».

Esaminata la terminologia delle distanze di obiettivo passiamo a quella relativa ai movimenti dell'obiettivo stesso.

Quando o per seguire l'azione di una persona,



La foto riguarda i lavori del film *Metropolis* della Ufa di cui già ci siamo diffusamente occupati. Dinanzi alla « camera » è lo schermo che difende l'obiettivo dalla intensissima luminosità fatta piovere sul quadro. Senza questo schermo di difesa il quadro verrebbe troppo luminoso; passato di posa a sinistra in alto si nota l'assalto di un raggio luminoso che va ad arrestarsi proprio sullo schermo di difesa.

o per prendere tutta una distesa scenografica non compresa nel « campo » si vuole uno spostamento dell'obiettivo con diverse velocità in diversi sensi si indicherà a fianco della descrizione del quadro relativo il termine: PANORAMICA; e precisamente PANORAMICA ORIZZONTALE se l'obiettivo dovrà spostarsi orizzontalmente (a sinistra o a destra); PANORAMICA VERTICALE se l'obiettivo dovrà spostarsi verticalmente (in alto o in basso; ecc., a seconda degli eventuali movimenti, obliqui, circolari, ecc. che l'obiettivo debba compiere.

Qualora il movimento orizzontale non sia laterale al quadro, ma proceda verso il quadro (se ne allontani si usa il termine CARRELLO AVANTI, rispettivamente CARRELLO INDIETRO quando l'altezza dell'obiettivo dal piano della scena sia molto sensibile o debba diminuire o aumentare avvicinandosene o allontanandosene; quando invece l'altezza dell'obiettivo debba essere inferiore o pari a quella ordinaria dell'occhio umano si usa il termine ROTABILE AVANTI rispettivamente ROTABILE INDIETRO.

Tali termini, abbreviabili con le relative radici, equivalgono a quelli dei mezzi meccanici sui

quali deve esser piazzato l'obiettivo per poter ottenere il movimento richiesto alle altezze volute.

Veniamo ora ai modi di aprire e chiudere una scena.

APERTURA O CHIUSURA « ITALIANA »: equivale al termine francese FONDU ed al termine italiano DISSOLVENZA. Si verifica (o con regolazione del diaframma o per procedimento di stampa) quando un quadro compare o scompare a gradi progressivi passando da una luminosità zero ad una luminosità esatta o da questa alla luminosità zero. Si indica con la sola parola — anteposta o postposta al quadro a seconda che si tratti di apertura o di chiusura di esso — DISSOLVENZA.

APERTURA O CHIUSURA « AMERICANA »: Equivale al termine IRIDE. Si verifica quando un quadro compare o scompare da un punto centrale o laterale sino a

tutto il campo che viene così occupato a sezioni continuative o dalla luminosità zero o dalla luminosità esatta. Il più comune sistema è quello che apre un quadro dando luminosità esatta al punto centrale di esso o proseguendo circolarmente verso i confini del campo come, per ricorrere agli esempi, le onde smosse dal sasso gettato sullo specchio di acqua tranquillo; ed è quello quindi che chiude partendo da una luminosità zero circolare ai confini del quadro per procedere, in senso contrario, verso il centro.

Ma a questo sistema si uniscono quelli diversi che chiudono od aprono partendo da punti laterali del campo e procedendo in sensi diversi ed in forme diverse dalla circolare (p. es. a sipario dall'alto in basso e dal basso in alto; idem dagli angoli verso gli angoli opposti, per linee rette o no, ecc.).

Si indica questa apertura-chiusura con il termine: IRIDE postposto, a seconda del caso, innanzi o dopo la descrizione del quadro.

Volendo specificare il punto di partenza dell'IRIDE lo si farà con breve frase (p. es. dal centro o verso il centro, dall'angolo destro alto o verso l'angolo destro basso, ecc.).



Durante i lavori di « Bohème » (Metro Goldwin Mayer — King Vidor — Lilian Gisch), Ecco un esempio, obiettivo a m. 2,50, di P.P.

Sia per dissolvenza che per iride oltre che «chiusura» ed «apertura» si può passare da un quadro all'altro. Ed allora si hanno dissolvenze od iridi incrociate (termine equivalente al francese *enchainé*). Si ottengono quando sullo scomparire di un quadro — per inverse aperture di diaframma (o di iride) — compare il successivo.

Il termine è o DISSOLVENZA INCROCIATA o IRIDE INCROCIATA e deve esser posto fra i due

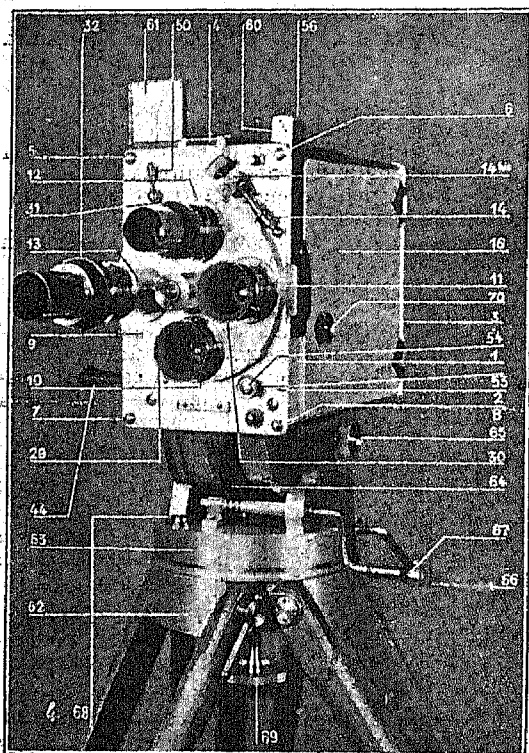


Fig. 2

quadri che dovranno collegarsi con questo procedimento:

Si può poi «chiusura» una scena PER IRIDE DISSOLVENZA COMBINATE. Lo si indica con questa frase quando si vuol ottenere, per esempio, che il quadro cominci a comparire per IRIDE CIRCOLARE verso il centro e arrestarsi ad un certo punto l'iride, termini la chiusura per DISSOLVENZA del campo non ancora invaso dalla luminosità zero.

Naturalmente si possono ottenere oltre queste cento altre combinazioni che sarà facile indicare una volta in possesso della nomenclatura suddetta.

Quando si vogliono far sussistere più quadri ad identica luminosità si usa il termine SOVRAIMPRESSIONE. Si ha la sovraimpressione cioè quando si voglia che si sovrainprimano sulla stessa serie di fotogrammi la scena di un bosco,

p. es., e quella di una via e queste due con una terza, per esempio, di maschera, e con una quarta eventualmente, ecc.

Si potrà indicare allora semplicemente: SOVRAIMPRESSIONE DEI QUADRI X, Z, Y.

Rimane logico che in questo caso il quadro risulta una fusione delle diverse scene delle quali nessuna appare nitida.

Quando invece si voglia ottenere la impressione sulla stessa serie di fotogrammi di due o più scene che debban sezionare il quadro occupandone ciascuna nitidamente una parte si ha la DOPPIA O PLURIMA IMPRESSIONE.

Ciò si vuole, per esempio, quando debban realizzarsi scene di sogni, di apparizioni, di rievocazione di ricordi etc. nelle quali, presente figura in quadro, o ai suoi fianchi o sulla sua stessa fronte o dove sia comincia a comparire, nitidissima, (con procedimento di dissolvenza) una serie di altre figure o di altre scene rappresentanti appunto sogno, apparizione, ricordo.

Quando si voglia che i confini del quadro luminoso non siano nettamente equivalenti al rettangolo del fotogramma si usa il termine VELATINO.

Il sistema del VELATINO (che può essere, e lo si indicherà se si voglia; ovale, circolare, quadrato etc.) ottiene infatti il degradare della luminosità in una breve serie di toni verso una cornice (ovale, circolare, quadrata) d'ombra che occupa i margini del quadro: e differisce dall'altro, analogo, del MASCHERINO (a forma geometrica, a chiave, a binocolo etc.) per i netti confini che questo, al contrario del velatino stesso, pone fra quadro luminoso e la cornice d'ombra.

Ecco molto schematicamente, molto semplicisticamente una sufficiente som-

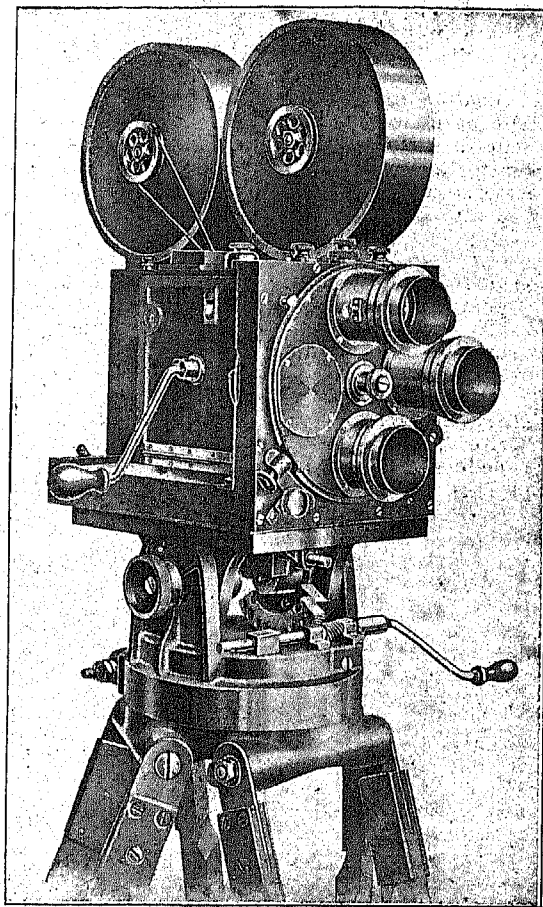


Fig. 1

ma di termini tecnici. Chiunque volesse conoscerne eventualmente altri rispondenti ad effetti o procedimenti qui non contemplati non avrà che indirizzare al nostro Don Ipsilon la sua richiesta.

A. Blasetti

ESEMPIO DI "SCENEGGIATURA"

- 1) (apertura a iride) C. l. - Una stanza d'albergo: (descrizione della stanza). Due uomini la occupano. Uno è seduto al tavolo a sinistra; l'altro passeggia nervosamente in senso parallelo al raggio d'obiettivo.
 - 2) p.p.p. - l'uomo che passeggia. Si è fermato (descrizione dell'aspetto, del tipo di quest'uomo). Egli guarda il suo compagno mal contenendo la sua ostilità per lui.
 - 3) p.p. - del compagno (descrizione del tipo, dell'aspetto di questo). Egli scrive volgendo le spalle. (L'obiettivo inquadrerà la scena dall'altezza ordinaria di un uomo).
 - 4) C'l. - La facciata esterna dell'albergo su una via percorsa da gran traffico di automobili.
 - 5) dett. - La porta d'ingresso dell'albergo. Entra nell'emiciclo una automobile.
 - 6) p.p. - L'obiettivo è situato all'altezza ed in prossimità del finestrino dell'auto dal quale scende una signora (descrizione della signora).
- Tit. EVA RUBBIX LA PRIMA BALLERINA DELL'OPERA.**
- 7) - segue il quadro del N. 6. La Signora sale le scale d'ingresso, entra nel vestibolo dell'albergo.
 - 8) - scena come al N. 1. I due uomini etc. etc. etc.

Le due macchine da presa — «camere» — delle figure 1 e 2 Michael e Cameraclear — l'una americana, l'altra francese, ambedue relativamente moderne, non sono messe qui a caso che serviranno a molti per avere almeno una idea... sommaria, appunto, di quel che è la «camera». I tre obiettivi che ciascuna possiede servono a diminuire le «distanze» senza spostare il cavalletto. Basta roteare il disco opo-son-posti i tre-obiettivi e il quadro figura in fondo massimo (campo lungo) o primo piano. Le manovelle poste in basso servono alle diverse panoramiche (verticali e orizzontali). Nelle fig. 3, 4 la Michael e nel 5 la macchina francese sono presentate sotto altri angoli a dimostrarne più chiaramente il congegno.

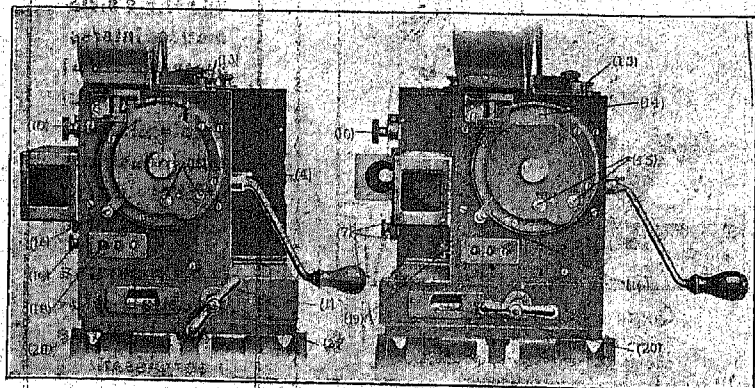


Fig. 3

Fig. 4

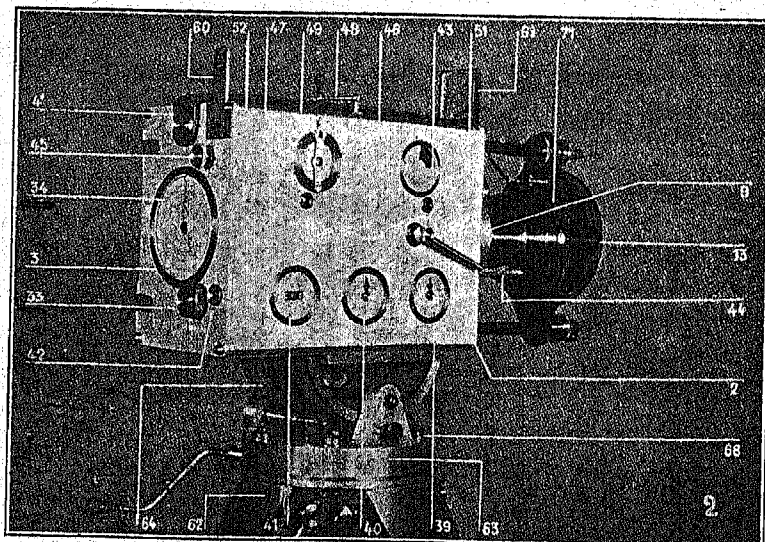


Fig. 5

"Napule!"

Quadro: Stieria come al primo atto. Alle pareti e al soffitto bandierine e catenelle di carta velina disposte a festoni. Al centro tavola apparecchiata per un pranzo. Attorno al tavolo siedono invitati uomini e donne che mangiano e bevono.

Titolo: Fidanzamento.

- 1) **Primo piano:** Stuorto e Nennella si guardano teneramente.
- 2) Particolare della Vecchia a cui spunta una furtiva lacrima.
- 3) Veduta generale dei commensali che mangiano e bevono ridendo.
- 4) Particolare di vecchio lercio che fa sparire destramente alcuni pezzi di carne nelle sue capaci tasche.
- 5) Lord Mikkman prosegue la sua passeggiata spleenistica.
- 6) Strada facendo incontra un gruppo di monelli e li chiama intorno a sé.
- 7) Estrae dalla tasca una manciata di monete e le lancia in aria.
- 8) Veduta della zuffa accessi tra i monelli.
- 9) Particolare: Uno scugnizzo stacca con un morso il naso ad un altro. Due che si pestano pugni sul viso.
- 10) Lord Mikkman ride soddisfatto.
- 11) Le monete sono tutte raccolte ed i monelli applaudono calorosamente al Lord.
- 12) Il Lord ride ancora e riprende la passeggiata.
- 13) Veduta della stieria-sala da pranzo. Particolare di diversi fiaschi vuoti.
- 14) I commensali parlano sbracciando. Essi devono dar segno di aver molto bevuto.
- 15) Il vecchio di cui al n. 4 si alza in piedi e fa cenno di voler parlare.
- 16) Tutti zittiscono. Il vecchio con il bicchiere ricolmo alzato parla.
- 17) La porta si apre lentamente. Compare il naso di uno scugnizzo che ascolta attonito il discorso del vecchio.
- 18) Il vecchio termina di parlare e siede. Tutti applaudiscono.
- 19) Il monello di cui al n. 17 soffia con forza attraverso le labbra chiuse.

- Rumori sinfonici: Prrrr!! ripetuto.*
- 20) Il monello scappa.
 - 21) Il pranzo è terminato. Alcuni commensali prendono chitarre e mandolini e suonano. Tutti gli altri cantano.
 - 22) **Primo piano:** Stuorto e Nennella si guardano ancora teneramente.
 - 23) Lord Mikkman proseguendo la sua passeggiata è giunto nei pressi della stieria.
 - 24) Il lord ode i canti, si ferma in un angolo e sta in ascolto estasiato.
- Un minuto d'intervallo.*
- 25) Guappo con il coltello in mano, strisciando lungo i muri prosegue il suo cammino.
 - 26) Pattuglia di gendarmi che si avanza dalla parte opposta di Guappo.
 - 27) La pattuglia vede Guappo e lo ferma.
 - 28) Guappo inferocito uccide cinque o sei gendarmi e riparte di corsa.
 - 29) Correndo incespica ad un mucchio di immondizie e cade.
 - 30) Si rialza e riprende la corsa.
 - 31) **Primo piano:** Faccia di Guappo imbrattato per la caduta. Occhi fuori delle orbite e schiuma alla bocca.
 - 32) Guappo giunge dirimpetto alla stieria e si ferma.
 - 33) Lord Mikkman sta sempre in ascolto..

- 34) Guappo si mette il coltello in bocca e si raccoglie su se stesso.
- 35) Interno della sala. I invitati suonano e cantano sempre. Regna la massima allegria.
- 36) La porta si apre violentemente. Con un salto Guappo entra e si ferma al centro.
- 37) Movimento di paura generale.
- 38) Guappo si guarda in giro.
- 39) La vecchia gli corre incontro con le mani.
- 40) Guappo la uccide con una coltellata tremenda.
- 41) Nennella vedendo cadere la madre fa per slanciarglisi addosso, ma Guappo l'afferra a volo per i capelli e le punta il coltello alla gola.
- 42) Stuorto vedendo Nennella in pericolo si slancia al collo di Guappo.
- 43) Lotta feroce tra Guappo e Stuorto.
- 44) Lord Mikkman attratto dalle grida selvagge entra nella stieria.
- 45) Guappo vedendo l'intruso gli si slancia addosso.
- 46) Il Lord da buon inglese si mette in posizione di box.
- 47) Appena a tiro sferra un pugno sotto il mento di Guappo.
- 48) Per effetto del pugno Guappo si solleva da terra, attraversa la finestra aperta, e va a cadere su di un carro di letame che si trovava a passare.

- 49) Tutti escono dalla sala. Restano soli il Lord e Nennella.
- 50) *Sguardi di Lord e di Nennella che si incontrano.*

Per sovrapposizione: un cupido che lancia due frecce.

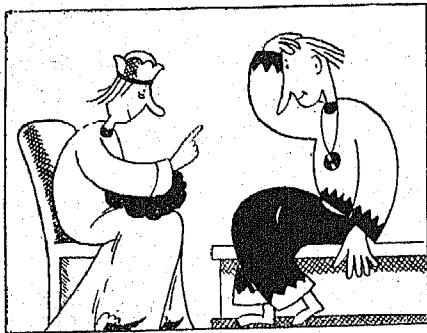
- 51) Nennella con mosse graziosette e birichine si rifugia tra le braccia dell'improvvisato salvatore.
- 52) Il lord la guarda ancora e le dice qualche cosa all'orecchio.
- 53) Escono sulla strada e montano su di un taxi che parte a gran velocità.
- 54) Il taxi si ferma dinanzi ad una porta su cui sta scritto: Albergo Diurno. Bagni e Doccie.
- 55) Scendono e entrano nel locale.

Per dissolvenza: Nennella sparisce dietro la porta di una cabina da bagno.

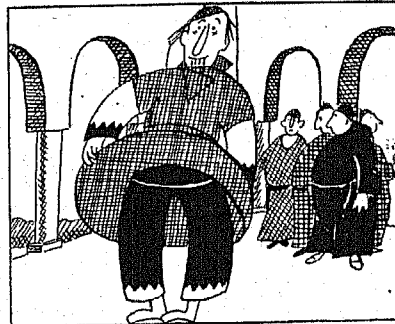
FINE.

SOL.

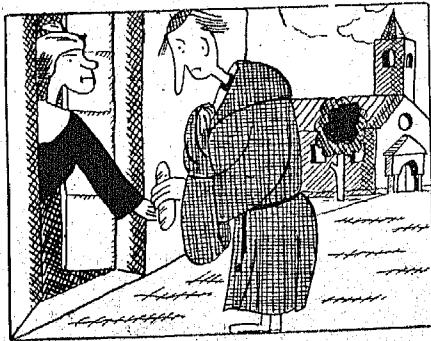
IL CINEMATOGRAFO DEI PICCOLI (di cervello)



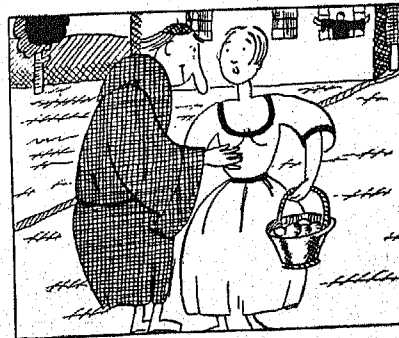
Testadura sventurato da tempo è disoccupato. — Fatti frate è un bel mestiere — gli consiglia Belvedere.



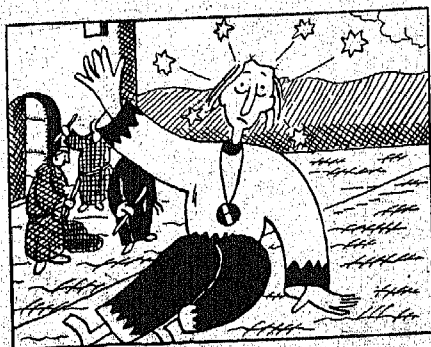
Il priore del convento in cuor suo è ben contento ed accoglie Testadura con moltissima premura.



Nominato cercatore per volere del priore va bussando ad ogni porta e riempie la sua sporta.



Ma la vita troppo pura non soddisfa Testadura e, incontrata una fanciulla, un pochino si trastulla.



Un qualcuno che l'ha scorto lesto ai frati fa rapporto e il gigante scostumato dal convento vien scacciato.



Questa volta Testadura maledice l'avventura che il padron, molto arrabbiato, l'ha bene bene bastonato.

1. Restituire efficacia al contingentamento.
2. Concedere il 20% erariale ai buon film italiani.
3. Accordare libero accesso agli operatori italiani nei musei, nelle navi da guerra, nelle caserme.

4. Provocare un serio e sistematico interessamento dei quotidiani sui problemi politici, industriali, estetici della cinematografia.

5. Chiamare a raccolta i giovani; liquidare i sorpassati.



Ecco tre documenti evidenti che suffragano la tesi della intervistata Greta Garbo la quale sembra che con John Gilbert al fianco «ami mimando» molto volentieri.

La "vexata quaestio" dei baci cinematografici secondo Claire Windsor, Jean Crawford e Greta Garbo

Il secondo documento riproduce una scena dell'ammirato lavoro di Fritz Maurice «Feudalismo» («Nuit d'amour») nella quale Ronald Kolman e Wilma Banky sembra facciano per davvero.

Vi siete mai chiesto se il bacio dato e ricevuto sullo schermo costituisca per gli attori un momento di voluttà realmente sentita o non sia invece un atto soltanto apparente o, in altre parole, la rappresentazione di una parte richiesta semplicemente dalla situazione creata dall'autore del dramma?

Secondo Jean Crawford, la nuova stella «scoperta» dalla Metro-Goldwyn-Mayer e già nota al pubblico per la sua parte di eroina in una cinematografia dei bassi fondi di Parigi, il bacio anche sullo schermo ha il suo significato e la sua psicologia. Secondo lei, il bacio è ricevuto con passione e sentito con voluttà a seconda dei casi, acciocché possa essere registrato dallo schermo colla stessa evidenza e verità d'effetto che si sprigiona dalla tensione del momento. Ma ciò non influisce, secondo lei, che soltanto sui sensi, mentre chi la bacia non rappresenta per lei che una individualità senza alcun significato.

«Infatti — vi spiega la Crawford con sincera convinzione — i baci di Douglas Gilmore in Paris non erano suoi, ma dell'apache che egli impersonava dal quale io mi lasciai amare. Come anche Owen Moore non è per me più lui in The Taxi Diver, ma soltanto il protagonista del dramma e mio innamorato a cui rispondo colla voluttà dell'amante. A dir vero, io preferisco al bacio voluttuoso e passionale quello che è ispirato da cavalleresca gentilezza, di sentimento; ma purtroppo noi attrici non abbiamo il privilegio della scelta e dobbiamo accettare quello che ci capita. Sono convinta, a mo' d'esempio, che Ralph Bushmann, nella sua vita reale, non ha mai baciato una donna cogli stessi baci che mi profuse lavorando con me in The Understanding Heart; perchè sullo schermo un attore non è più lui, sibbene il personaggio che egli rappresenta. Certo è che il bacio sullo schermo è «sentito»

per quello che esso realmente è da chi lo riceve; ma è, per così dire, impersonale per ciò che si riferisce alla sua provenienza. Il bacio ideale sullo schermo è quello che scaturisce naturalmente dalla tensione del momento drammatico le cui circostanze e la cui durata non hanno importanza, sempreché sia la momentanea manifestazione di genuina e sincera affezione e di delicata tenerezza».

Ma consideriamo il bacio nel cinema sotto

un altro punto di vista e vediamo che cosa ne pensa un'altra attrice della Metro-Goldwyn-Mayer, un'attrice per giunta maritata. Ascoltiamo, pertanto il parere di Claire Windsor che, per necessità d'arte, si fa baciare dal suo eroe e, spessissimo, in presenza di Bert Lytell che è suo marito. Che dovrà pensarne Bert Lytell? Ne sarà egli geloso?...

«Io credo, afferma la signora Lytell, che una attrice non dovrebbe sposare che un uomo della sua professione perchè regni fra loro un senso di reciproca e durevole comprensione. Qualunque uomo che non sia un attore egli stesso dovrebbe sentirsi naturalmente geloso nel vedere sua moglie fra le braccia di un altro sia pure per ragioni e necessità di arte. Io ho visto Bert avvinto dalle braccia di numerose sirene dello schermo come egli ha visto me sotto le voluttuose carezze di William Haines, di Conrad Nagel, di Owen Moore e di molti altri. Purtuttavia noi non siamo mai stati gelosi l'uno dell'altra.

Esaminiamo ancora il parere di un'altra attrice che ha raggiunto in una corsa meteorica le più alte vette a cui può aspirare l'ambizione umana nel campo dell'arte muta. Intendiamo parlare di Greta Garbo, la bella ed affascinante svedese che di questi giorni ha completato le ultime scene del suo ruolo di eroina sostenuta da John Gilbert in *Flesh and the Devil*. Il solo titolo di questo film vi annuncia una produzione eminentemente passionale.

«Ebbene — vi afferma Greta con enfasi — Io devo «sentirmi» veramente innamorata dell'attore che mi viene opposto sullo schermo. Per impressionare gli spettatori colla mia sincerità, è necessario che io metta nel bacio tutta la mia sensibilità e passione, perchè l'unica condizione per rendere e produrre una scena sinceramente è quella di «sentire» la tensione del momento, sia nello spirito, che nei sensi».

John Polonaky



Ecco un primo piano delizioso dell'altra intervistata Jean Crawford che Polonaky dice che sia stata scoperta dalla Metro-Goldwyn e che noi presentiamo appunto... in queste condizioni in altra pagina di questo numero.

ad Hol

ADOREE RENÉE sta lavorando in *The Trail of '98* per la Metro Goldwyn Mayer.

BANKY VILMA sta lavorando in *La fiamma* per la Samuel Goldwyn Production, De Mille Studios.

BERTHELMBS RICHARD sta lavorando in *The Patent Leather Kid* per la Tec-Art studios.

BERRY NOAH lavora in *Il piccione* agli United Artists.

BELLAMY MADGE sta lavorando in *Colleen* per la Fox.

BOARDMAN ELEANOR sta lavorando in *La folla* per la Metro Goldwyn.

BORDEN OLIVE sta lavorando in *Studio segreto* per la Fox.

CANTOR EDDIE sta lavorando in *Special Delivery* per la Famous Players.

CHANEY LON sta lavorando in *La prova* per la Metro Goldwyn.

CHAPLIN CHARLIE ha temporaneamente sospesa la lavorazione di *Circo* della United Artists Corp.

CODY LEW sta lavorando in *Adamo ed Eva* per la Metro Goldwyn.

COLMAN RONALD sta lavorando in *Fiamma Magica* ai De Mille Studios.

CORTEZ RICCARDO lavora in *Amore* per la Metro Goldwyn.

CRAWFORD JOAN lavora in *Twelve Miles Out* per la Metro Goldwyn.

DANE KARL sta lavorando in *Trail of '98* per la Metro Goldwyn.

DANIELS BEBB ha terminato *Señorita* della Famous Players studios.

DE PUTTI LYA sta lavorando in *Midnight-rose* all'Universal studios.



Una delle più recenti fotografie di Renée Adoree, la magnifica attrice della Metro-Goldwyn-Mayer.

FAIRBANKS DOUGLAS sta lavorando in *The Gaucho* per i Fairbanks studios.

GARBO GRETA sta lavorando in *Amore* per la Metro Goldwyn.

liwood

GILBERT JOHN sta lavorando in *Twelve Miles Out* per la Metro Goldwyn.

GISH LILLIAN lavora in *The Wind* per la Metro Goldwyn.

JANNINGS EMIL sta lavorando in *Hitting for Heavee* per i Famous Players.

KEATON BUSTER sta lavorando in *College* per i Buster Keaton Studios.

LA ROQUE ROD sta lavorando in *Le Avventure del Brigadiere Gerard* per i De Mille Studios.

MENJOU ADOLPHE sta lavorando in *A occhi aperti* per la Famous Players.

MIX TOM sta lavorando in *The Circus Ace* per la Fox.

MOORE COLLEEN sta lavorando in *Oh! What a Life* per la First National.

NEGRI POLA ha terminato recentemente *The Woman su Trial* edizione Famous Players.

NISSEN GRETA sta lavorando ne *Il principe Jeanil* per la Fox.

NOVARRO RAMON sta lavorando in *Romance* per la Metro Goldwyn.

PHILBIN MARY sta lavorando in *L'uomo che ride* per l'Universal studios.

PICKFORD MARY sta lavorando in *My Best Girl* per i Pickford-Fairbanks studios.

SHERER NORMA sta lavorando in *After Midnight* per la Metro Goldwyn.

TERRY ALICE sta lavorando ne *Il giardino di Allah* per la Metro Goldwyn.

VALI VIRGINIA sta lavorando in *Judgment of the Hills* per F.B.O. Studios.

VEIDT CONRAD sta lavorando in *Surrender* per l'Universal Studios.

CINQUE FRA LE PIÙ PERFETTE BELLEZZE DEL CONCORSO DI GALVESTON

V'è stato chi ha fatto della parrucca la più stoppacciosa e polverosa sul fatto di Miss Italy. Togliamo da un sano, florido inno alla bellezza che l'amico Mariani dell'Anguillara scrisse per «lo Schermo», alcune frasi che ci sembrano ottima risposta al marmottesco parlottare di chi anche in questa circostanza ha preso a prestito il mocio della beghina ed il fazzoletto semestrale dei sagrestani tabaccosi: «un corpo nudo bello non è mai osceno; ma un brutto corpo ve-

stito lo è sempre. Un bel corpo nudo non genera, in un uomo sano ed intertamente pulito, che ammirazione. Ne fanno fede le belle statue degli dei immortali che la fantasia degli artisti volle racchiudere in umane forme di bellezza; Un battaglione di soldati dopo tre anni di linea passerà riverente dinanzi ad una bella statua nuda ma un fremito di tetra libidine correrà gli uomini se per avventura vedranno su di un campo una contadina fanciulla cui il vento scuola le vesti».



fotografia gentilmente concessaci da «Il Tevere».



CYRANO, Ferrara. — La colorazione del film si svolge sempre durante la stampa. Ma v'è colorazione o colorazione; la monocroma — tutto *bleu*, tutto *rosso*, etc. — e la policroma. La prima può anche aver luogo negli stabilimenti di fabbrica del film. Infatti si è usato con molto successo tempo fa un processo di colorazione della stessa cellulosa sulla quale si faceva aderire la gelatina sensibile. Cosicché dopo lo sviluppo ordinario il bianco nero della gelatina veniva ad esser sovrapposto ad una trasparenza colorata che dava a tutto il quadro la colorazione monocroma voluta. Altrimenti la colorazione avviene sempre per viraggi, imbibizioni e trattamenti di filtri, cosa che nemmeno un intero articolo potrebbe spiegare con chiarezza, nel laboratorio di stampa. Grazie delle tue frasi gentilissime. Seguita a diffonderci fra i tuoi amici e le tue amiche.

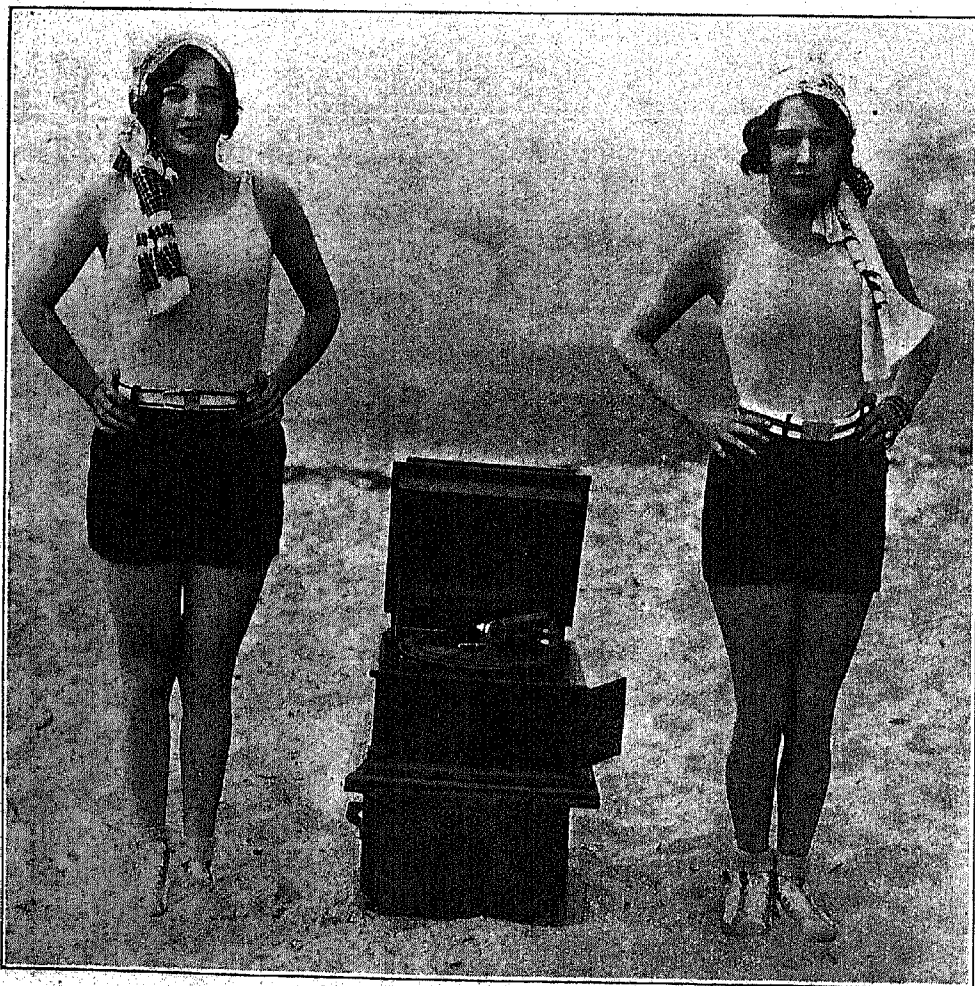
DOLORES, Roma. — Mi invii una tua fotografia, Signora. Non possiamo dire di trovarci in pieno periodo di ripresa davvero; ma qualche cosa, da parte di case serie, si farà tra poco, e se mi sarà possibile con tutto piacere mi interesserò di lei. Dica alle sue graziose biricchine che attendo come mi pare di aver già detto loro, immagini più nitide e più eleganti dei loro musetti. Dopo di che manterrò immediatamente la mia promessa.

RODOLFO NOVELLI, Pozzuoli. — Ma, carissimo amico mio, non è mica detto che se tu scaraventi in redazione 300 aneddoti noi li si debba pubblicare tutti dall'a alla zeta. Ci vuol altro! Fra quelli che hai inviato la penultima volta ce n'erano che non andavano; non son stati pubblicati. Niente di straordinario e niente da meravigliarsi. Sta di buon animo quindi e continua... senza pretese.

LUCILLA, Roma. — Puoi concorrere in ogni caso: abbiamo già dato la notizia che il corredo non è quel che conta. Se tu sei una bella bambina intelligente risulterà tale anche se (anzi meglio) ti presentassi... come t'ha fatto mamma; se tu invece sei nata in odio a Venere, eh! allora mia cara Lucilla, nemmeno vestita d'oro filato e di gemme australiane...

ALDO F., Roma. — Il concorso per direttori è di pari importanza di quello per autori. Sta tranquillo, che il «vecchiume» non troverà assolutamente la strada della Sede ove giudicherà la commissione; concorri pure lasciando pienissima libertà alla tua fantasia; rinnova tutto quel che vuoi; metti a soqquadro con i tuoi criteri l'universo cinematografico...

Basta che tu sappia farlo.



Joan Crawford e Dorothy Sebastian, stelle della Metro-Goldwyn-Mayer mentre si studiano di dimostrare al fotografo — riuscendovi pienamente — che il mondo non è poi così brutto come l'uomo se lo dipinge.

G. R. — Roma. — Indirizza pure alla nostra redazione, via della Panetteria, 45. Non occorre specificare la rubrica.

G. V. Z. — Ferrara. — Ho il torto di ignorare la casa di produzione di cui parli. Maria Jacobini e Carmen Boni sono attualmente in Germania scritturate per vari film. I migliori fra i nuovi attori italiani non esistono. La crisi della produzione ed il costante ricorso ai vecchi elementi che si verifica quelle rare volte che si imprende la lavorazione impediscono il manifestarsi di nuovi elementi. Le fotografie dei vincitori dei vari concorsi da noi banditi verranno quasi sicuramente pubblicate: dico quasi unicamente perché potrebbe darsi che qualcuno di essi vi si opponesse. L'unico «successore» di Rodolfo Valentino che può esser preso in seria considerazione per il successo ottenuto è Silvio Romano di cui abbiamo già parlato più volte. Niente di più facile che *Miss Italia* finisca ad Hollywood. Non so dirti però nulla di preciso al riguardo. Indovinatissimo il pipazzetto della barba e del bottone. Sei un ragazzo intelligente. Ma attacca pure, sempre, senza scrupoli. Io son qui per questo.

GROY. — Bologna. — Quanto alla tua cortese offerta ti ho già risposto nel numero scorso. Quanto agli aneddoti l'incaricato dello spoglio mi dice — salvo errore od omissione — che non gli sembrano all'altezza della tua ferma decisione di vittoria delle 500 lire. Inviame degli altri. Perseverando...

CARTA D'IDENTITÀ 38777. — Milano. — Le fotografie non te le restituisco affatto. Hai una bella maschera, una ottima figura e sei un ragazzo — ecco quanto conta maggiormente — che alla passione per la mimica dell'attore d'ombra unisce una intelligenza veramente capace di comprendere le responsabilità, i compiti, i confini del ruolo. Ti passo quindi armi e bagagli al nostro concorso al quale HAI IL DOVERE DI PARTECIPARE. Attendo il tagliando apposito riempito. Lo invierai a me con due righe di accompagnamento che firmerai come hai firmato stavolta («carta d'identità n. 38777»), citando questo numero del giornale.

GUAI — Roma. — Guai a te se un'altra volta, non dico scrivi, ma pensi che il capolavoro tragico-storico sia quanto noi desideriamo trar fuori dai nostri concorsi. «È lasciata la più ampia libertà, ecc.» è detto nel bando. E credo, anzi, son convinto, che tu sappia leggere. Lo «stile cinematografico» è una panzana. Non esiste lo *stile*. Esiste la concezione cinematografica dell'opera e del suo meccanico svolgimento; e questa concezione la si può esternare anche odiando la letteratura. Invia quindi senz'altro il tuo lavoro. Maggiormente perché è l'unica via che io possa, oggi, consigliarti per rispondere all'appello di P. L. Fortunati. *Cinematografo* non è ancor giunto a possedere una propria casa di produzione. E poiché l'industria del film in Italia è in quella poco florida condizione che può dedursi dalle nostre campagne che si propongono di farla rinascere..., l'unica via, ripeto, è quella di far squillare la giocanda risata dell'attore comico in seno alle Commissioni giudicatrici dei nostri concorsi che sceglieranno nuovi elementi per l'unica seria produzione che si abbia oggi in Italia: quella della I.C.S.A. Ho letto, ho meditato, ti ho risposto. Adesso medita tu ed agisci. Grazie del tuo sincero consenso.

MORELLI. — Messina. — Grazie per il tuo interessamento. Ogni inconveniente fra poco cesserà. I primi passi



Renato Malavasi, il giovane e già ben quotato attore cinematografico.

son sempre se non i più difficili certo i più faticosi. Se qualche tuo amico desidera copie del n. 1 fallo rivolger direttamente a noi con l'invio, in francobolli, dell'importo relativo. Continua nella tua bella collaborazione.

FRANCO PIERROTTI. — Roma. — Grazie delle tue cortesi espressioni a nostro riguardo. Il protagonista del film di cui parli non è un attore. È un indiano scelto sul posto dalla Compagnia che ha impresso la lavorazione dell'opera e che, come tu sai, ha compiuto il suo lavoro interamente in India.

ENRICO D'ONOFIO. — Roma. — Concorri pure ed auguri di buona vittoria. È indispensabile però che tu spedisca il lavoro in doppia copia. Del resto non è cosa molto difficile o dispendiosa. L'amico che ti «batte» l'originale può sottoporre ai singoli fogli carta carbone e carta velina ed ottenere così, con una sola «battuta» le due copie che occorrono. Ringrazia Franco Pierrotti e Settimio Filacchioni per la loro propaganda e salutali per me.

GAUDINI RENZO. — Reggio Emilia. — Bravol! Quando, fra breve, procederemo alla nomina ufficiale dei nostri corrispondenti tu sarai quello sul quale, credo, cadrà la scelta del nostro direttore. Prosegui nella tua opera di controllo e di diffusione. Se tutti i giovani che ci professano amicizia si interessassero come te della Rivista avremmo già quadruplicato anziché soltanto raddoppiato la tiratura. Mandami il tuo indirizzo riferendoti a questo numero del giornale. Ti spedirò in omaggio il n. 1 che desideri.

UNO STUCCATORE. — Roma. — Il concorso è libero a tutti. Non è fatta alcuna distinzione sociale. Lo stuccatore ha lo stesso diritto di concorrere che avrebbe un principe del sangue. L'impedimento piuttosto è l'età. Sei troppo giovane, a mio parere. Puoi concorrere ugualmente però. Perché il concorso non fa nemmeno distinzioni di età.

DOMENICO ROMEO. — Palermo. — Abbiamo ricevuto gli aneddoti che il competente ufficio esaminerà. Attendiamo le fotografie. Grazie degli auguri per l'uscita settimanale. Arrivano giusto a tempo: sporliamo che ti si possa contentar fra breve.

PAL. — Bari. — Direttamente non rispondo. Valga per te e per tutti. È inutile inviar francobolli ed è anche inutile invocare il «caso particolare». Scegliete uno pseudonimo, nascondetevi ed attendete *Cinematografo* ove immancabilmente avrete tutte le risposte che desiderate. Ora a noi. Le tue idee sulle possibilità di carriera di un vero artista che non abbia tutti i requisiti fisici generalmente richiesti, sono giustissime. Ma... c'è il ma... Per ricorrere ad esempi, è possibilissimo che un qualsiasi profano di legge sappia difendere una causa molto meglio di un avvocato. Il guaio sta nel far in modo che tutti sappiano esser quel tale preferibile ad un autentico avvocato. Altrimenti il cliente non potrà mai rivolgersi a lui e nemmeno accetterà di affidargli la sorte dei suoi interessi se lui stesso andrà ad offrirgli. Per farla breve. È possibile che l'uomo basso sia artista di possente capacità. Ma è preferibile a lui l'uomo fisicamente, oltre che spiritualmente, idoneo. Come in tutte le cose di questo mondo ingiusto, insomma, in cinematografia l'apparenza è quella che si richiede sempre, innanzi tutto se non soprattutto, prima della... sostanza. E non saprei consigliare quindi il tuo amico a fondare eccessive speranze sulle sue possibilità di carriera. Spediscimi in ogni modo una foto della sua figura. Ti darò un parere più definitivo.

G. G. C. — Torino. — Se tu hai già sceneggiato senza che nessuno ti «facesse scuola» e maggiormente sei arrivato anche a «mettere in scena» il tuo Don Ipsilon non ti deve consigli. Conoscerai la terminologia più comune: primo piano (di maschera, di busto, di figura); mezza distanza, sfondo massimo, *mascherino*, dissolvenza, ecc. E quanto al resto non dovrei che *sceneggiare* e cioè descrivere concisamente i diversi quadri, nessuno escluso, nel preciso ordine nel quale dovranno succedersi sullo schermo. Non è imposta una cultura tecnica. Non tecnici debbono risultare dal concorso; debbono risultare giovani d'ingegno. E poiché il concorso è stato prorogato affrettati a parteciparvi. Naturalmente nella sceneggiatura deve figurare anche — per chi non voglia eventualmente escluderla assolutamente, per canone artistico — la titolazione.

FRANCESCO RIZZO. — Palermo. — Informati della potenza di *amperaggio* della *Sicania*. E sappimi anche dire quali lampade sono in dotazione del teatro di posa. Grazie delle tue cortesi espressioni e della tua propaganda. Come ho già

detto ad altri, se i giovani si stringeranno tutti intorno al nostro vessillo di battaglia il giorno della vittoria non potrà tardare.

ANTONIO AMADEO. — Napoli. Può anche andare la fotografia che hai inviato. Non spendere denari per farne delle altre; se ne hai di già fatte, però, spediscile pure. Mi incaricherò io di farle mettere nella tua busta.

Muzzic. — Bari. — Per ottenere la rappresentanza di case cinematografiche estere bisogna poter fornire referenze di competenza e di esperienza nel ramo che dubito tu possa possedere. E poi a Bari, senza relazioni con il centro di scambio cinematografico, senza un capitale iniziale relativamente considerevole, per gli impianti e la pubblicità... come puoi sperare d'aver successo? Non ti rimarrebbe, se hai qualche referenza, che rivolgerti alla S.A.I. di Casa di produzione americano, qualora esse non abbiano in Bari e zona una Agenzia od un agente di loro soddisfazione. La Pittaluga, infatti, se non erro, ha già in Bari la sua agenzia per la Basilicata.

DOTT. F. G. — Foligno. — Non scrivo direttamente. Mi esponga più chiaramente, poi, quel che desidera. Dalla sua cartolina non ho capito assolutamente niente.

MINO DEL SORRISO. — Genova. — Graditissima. Spedisci pure e grazie sin d'ora.

ROLANDO. — Venezia. — L'età mi sembra un po'... debole. Ma il concorso non impone limiti di nessun genere: partecipa pure. Auguri.

BARION. — Bari. — Fra le « Avventure cinematografiche » o « Napule » non c'è sostanziale differenza. E lo uno e l'altra possono esser esempio di sceneggiatura; in senso cinematografico val considerare molto, ma molto di più le « Avventure » (dato che « Napule » vuol essere la condanna, la beffa, il vituperio di tutta quella produzione partenopea che ci ha calunniato sino ad oggi all'interno e all'estero); in senso tecnico invece val considerare più « Napule » sia per la numerazione dei quadri che per l'indicazione dei sottotitoli, ecc. Nel concorrente bisogna naturalmente corredare il copione di tutti i titoli, opportunamente inseriti nel testo, scelti, si capisce, dall'autore. E scelto dall'autore deve esser anche l'ambiente dei singoli quadri; e cioè « la scena ». Lo stile deve essere il più possibile conciso: le « infittiture letterarie » sono assolutamente fuori proposito. Grazie delle cortesie espressioni che hai per il nostro foglio.

UMBERTO GIAN CASSERO. — Foggia. — Il mio sincero parere? La tua rassomiglianza ad Amleto Novelli non è



Dolores del Río, la oggi popolarissima star della Fox-film nel gran film « Gloria », che la critica americana giudica come la sua vera rivelazione.

impressionante. Ma non devi... impressionartene. Non faticamente devi tendere ad avvicinarti all'arte di Novelli. Tu mi capisci. Fisicamente Novelli non era Adone. Il suo forte non era la bellezza. Era il cuore. Un grande cuore aveva Novelli; ed una profonda sensibilità d'interprete. Io ti auguro che la tua somiglianza allo scomparso sia spirituale e molto di più sia palese che non quella fisica.

FUTURO ATTORE. — Udine. — L'età e l'altezza son requisiti piuttosto essenziali. E tu non sei davvero un gigante... e ne avrai ancora per un pezzo prima di « esser di leva ». In ogni modo concorri pure. Non vi son limiti di sorta. Grazie delle cortesie espressioni che hai per il nostro giornale.

MAYER ADOLFO. — Roma. — Se il concorso non stabilisce limiti di età e d'altezza tanto meno ne stabilisce di condizione sociale. L'assenza di denaro come l'assenza di corredo non conta affatto. Concorri pure.

LIONELLO SAVIOL. — Pola. — Buone riviste tecniche sono, in Francia *La Cinematographie Française*; in Germania il *Licht Bild Blatte* di cui potrai trovar gli indirizzi sui nostri numeri 1, 2, 3, 4. Prosegui nella propaganda. Asistenti pure — ma non soltanto per ora: per sempre — dalla « caccia agli abbonamenti ». Grazie dei tuoi entusiastici gridi di solidarietà. Verrà, poi, l'ora del maganello! E meneremo sodo!

FRATE GINEPRO. — Roma. — Il mio sincero parere è che la tua maschera, spiccatissimamente caratteristica, non si addice per l'ordinario primo ruolo. In ogni modo dacché hai già le fotografie, concorri. Il giudizio altrui può divergere dal mio che peraltro nel concorso non influisce affatto. Grazie delle tue belle parole per *Cinematografo*.

UN DILETTANTE VOLONTEROSO MARCIDI. — Roma. — Le tue manie di diletantismo non mi fanno sbellire dalle risa niente affatto. Ti procurano invece, le mie congratulazioni sincere per la necessaria forza di volontà che dovrai esercitare per portarle a termine, e le mie congratulazioni, anche, per lo studio cui dovrai applicarti onde far risultare effetti che « vedi », ma di cui ignori i procedimenti tecnici. E dai giovani del tuo stampo che noi aspettiamo la rivelazione di nuovi criteri nella direzione di scena e nella stessa concezione dei lavori. Prossimamente a Roma « gireranno » due importanti case. E *Cinematografo* ne darà notizia. Ricordamti allora. Farò in modo che il tuo desiderio possa esser soddisfatto.

SANDROLLO. — Roma. — Il mio giudizio su te? Sei un bel tipo! (è detto tutto: se ci pensi...)

ZORRO. — Messina. — Per la richiesta di copie arretrate non devi rivolgerti a me. Ma all'Amministrazione. Non vi son limiti d'età per il concorso attori. Continua nella tua propaganda. Bravol!

ALDO CIATTI. — Viterbo. — Ti ho già risposto nel n. 7. Grazie ancora del tuo interessamento.

MINNITI. — Siracusa. — Invia altri aneddoti. Non è detto che tutti quelli inviati siano... riusciti. Fra poco procederemo alla nomina ufficiale dei corrispondenti. Ogni equivoco verrà chiarito. Fra poco faremo i « cartoni » cui accenni. E te ne spediremo.

LAURA. — Roma. — Non ho ricevuto, né alcuno di noi ricorda d'aver ricevuto, il tuo scritto su Valenfino.

Come hai gentilmente quanto giustamente osservato, noi non avremmo commesso la *villanata* di cestinare l'articolo senza almeno dartene comunicazione. *Et de hoc satis*. La tua collaborazione è già definita preventivamente dalla tua lettera, forse un po' lunga, ma molto intelligente, molto interessante. Grazie anticipate quindi. Le nostre colonne sono ad intiera disposizione della intelligenza e della volontà di battaglia del pubblico. Attendo. Dirigi a me.

NELLA PRANDI. — Torino. — Inviarmi foto della figura, prima. Ma... non esageratamente vestita però; altrimenti il mio parere non saprei dove attingerlo.

OTELLO CHIARABELLI. — Ferrara. — Il termine « rensene » non esiste. Esiste il termine « enchainé » che vuol dire « incatenate ». La dissolvenza incrociata si ottiene quando il quadro comincia a dissolversi nel progressivo comparire del quadro successivo e svanisce poi definitivamente quando definitivamente è comparso l'altro. L'« enchainé » invece si ottiene quando su un quadro che permane comincia a comparire e si definisce un secondo quadro che si sovrappone e permane con l'altro (es. l'apparizione di un sogno mentre il dormiente figura nel quadro). Di Livio Pavanelli abbiamo parlato nello scorso numero. I copioni del concorso autori molto probabilmente verranno restituiti. Non so chi si celi sotto lo pseudonimo di Cyrano.

MARIA P. — Trieste. — Leggi la risposta che precede. V'è quanto l'interessa.

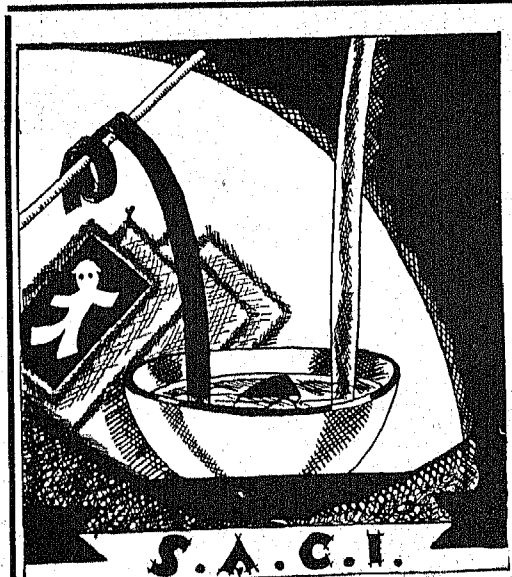
VITO GAGLIARDI. — Messina. — Ho comunicato la tua lettera al Direttore. Egli mi incarica di risponderti che nel presente numero o nel prossimo comparirà un compendio della terminologia tecnica che ti interessa; in ogni modo però non sarà della maggiore o minore competenza tecnica che la Commissione terrà conto. Per quanto a giorno dei termini tecnici il giovane nuovo al teatro di posa dovrà sempre imparare molte, moltissime cose dopo la sua vittoria, ed è per questo che il bando dice « per quanto possibile »; quel che conta è la concezione cinematografica, la visione cinematografica, l'analisi cinematografica del concorrente.

PICCOLA AMICA. — Trieste. — Se tu in amore sei instancabile come nello scrivere io dimenticherei volentieri per te i miei 607 anni. Figurati che ho letto tutto — parola per parola — quello che hai scritto. Pensa che prima di legger te ho dovuto leggere oltre 150 pagine di scritti vari e che altrettanto mi attendono al varco e sta' tranquilla quindi non sulla mia amicizia soltanto, ma addirittura sul mio amore (sempre paterno o fraterno, si capisce) per te. Dunque. Fantasia a chilogrammi. Intelligenza a tonnellate. Familiarità con le lettere: pochissima. Ma, per la cinematografia, non è la letteratura che occorre. Per il primo soggetto non ho eccessive simpatie; mi piace piuttosto la *Travata* dell'anti-bellezza del secondo. Ora, assente la letteratura, io voglio vedere come e quanto sia presente nel tuo cervellino la cinematografia: sceneggia il primo atto di questo secondo soggetto. Leggerò tutto, eroicamente, con... amore (c. s.). Attendo la foto della figura per il concorso; quelle spedite non dicono niente. DON YPSILON

Fregi, illustrazioni e testate di Gastone Medin.

Direttore resp. G. BLASETTI

Roma - «Grafica» S.A.I. Ind. Grafiche - V. E. Q. Visconti, 13-a



(STAMPA ARTISTICA CINEMATOGRAFICA ITALIANA)
Via Veio, 48-54 - ROMA - Tel. int. 84-88

Il più antico ed accreditato Stabilimento
d'Italia per lo sviluppo e la stampa dei
Films Cinematografici

Sviluppo speciale negativi, al
metolo e all'acido pirogallico
Specialità in coloriture e viraggi artistici

POTENZIALITÀ GIORNALIERA m. 20.000

Macchine da stampa Bell & Howel (New York)
Titoli a sistema prismatico

Dir. Gen. Tecnica LAMBERTO CUFARO

