

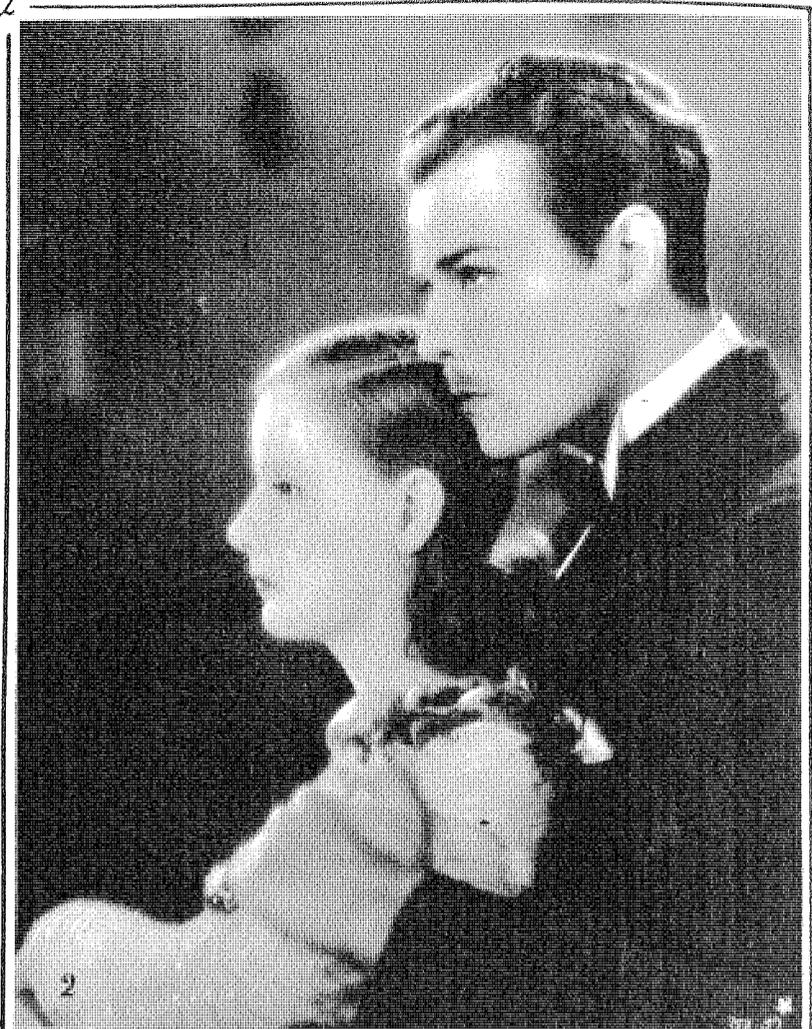
# cinematografo



*Bragaglia*

Marisa Romano ritornerà tra breve sugli schermi italiani quale interprete del primo film sonoro italiano "Porto", di Jacopo Comin (Foto Bragaglia - Obb. Hellar 4,5).

Stampato in rotogravure presso lo Stabilimento «Grafia» S. A. I. Ind. Grafiche - Roma, v. E. Q. Vicsconti 13-a - Riproduzioni eseguite con Lastre Cappelli.

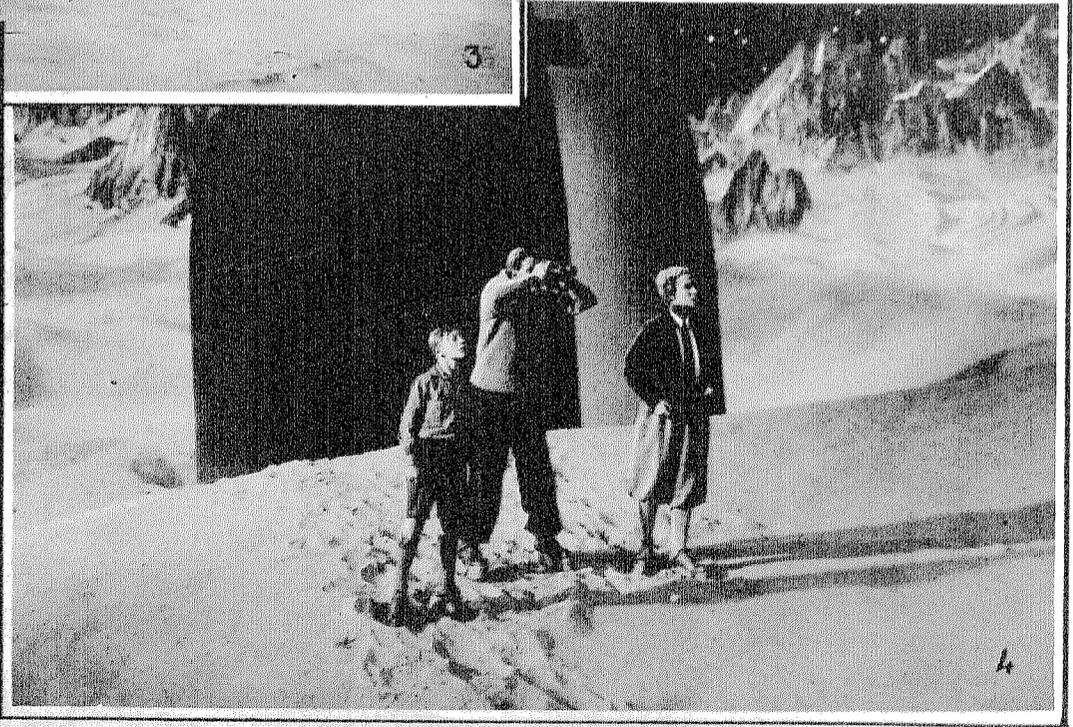


1. La simpaticissima Coolen More si è anch'essa convertita al film sonoro; sta interpretando ora, per la First National, il film "Smiling Irish Eyes".

2. La "divine lady", Greta Garbo ha voluto, per il suo nuovo film, scegliersi un partenaire suo conterraneo: l'interessante Nils Caster. Sarà una nuova coppia ideale di amanti.

3. e 4. Due fotogrammi del nuovo film di Fritz Lang "La donna nella luna". Le caratteristiche del grande direttore sono evidenti in queste due fotografie.

5. La simpatica caratterista italiana Adele Farulli.



# CINEMATOGRAFO

<p><b>ABBONAMENTI:</b></p> <p>UN ANNO . . . . . L. 20 —                  UN SEMESTRE . . . . . L. 12 —                  UN NUMERO . . . . . L. 1 —                  arretrato . . . . . L. 1,50                  ESTERO: il doppio</p>	<p>DIREZIONE: Via Lazio, 9                  REDAZIONE AMMINISTR.: Via Mondovì, 33                  TELEFONO 70-454</p>	<p><b>Tariffe delle inserzioni</b></p> <p>Prima pagina . . . . . L. 700                  Ultima pagina . . . . . L. 600                  Una pagina interna . . . . . L. 300                  Mezza pagina . . . . . L. 275                  Una colonna (su tre) . . . . . L. 200</p>
--	--	--

## “ Cineclubs ”

Siamo certi che i *clubs* cinematografici sono di grande utilità per i giovani studiosi dell'arte nuova e servono moltissimo ad affermare e ad imporre canoni e leggi estetiche, scuole ed indirizzi, audacie ed innovazioni.

Le affermazioni di un *club*, in genere, hanno maggior importanza che non quelle di un singolo individuo poichè rappresentano l'espressione di mille idee differenti e contraddittorie che hanno saputo e potuto trovare, dopo laboriose discussioni, un terreno su cui accordarsi.

Si possono, è vero, fondare *clubs* senza ideali, con il solo scopo di giuocare a *foot-ball* oppure a tresette o a *poker*. Ma anche da queste riunioni scaturiranno delle idee se si pensa che solo quattro uomini riuniti, senza alcuna ragione evidente, intavoleranno certamente una discussione che avrà, anche per essi quattro soli, i suoi buoni frutti.

Per il cinematografo i *clubs* sono indispensabili poichè rappresentano i Parlamenti dell'arte del *film*. In Francia, negli Stati Uniti, in Germania i *cineclubs* sono sede di aspre e qualche volta violente discussioni durante le quali si scambiano idee si trattano argomenti intelligenti e stupidi, fini e grossolani, giusti od errati; magnifiche discussioni alle quali intervengono conferenzieri e pubblico, cineasti e profani, *regisseurs* ed operatori, e dalle quali dopo l'inevitabile confusione scaturisce sempre una verità, a cui non si era forse mai pensato ma che si afferma subito come un assioma.

È da qui che audaci *metteurs-en-scène* prendono idee nuove e le mettono in

pratica; sono queste discussioni che danno al *regisseur* sempre nuova forza per tentare nuove audacie. E da tutto questo scaturisce la nuova forma del cinematografo.

Il Cineclub Italiano sin dalla sua seconda riunione ha dimostrato chiaramente di non rispondere agli scopi per i quali è stato fondato.

Non è amor di critica quello che ci spinge a scrivere ma il desiderio di veder realizzato un nostro vecchio sogno.

La seduta inaugurale alla quale hanno partecipato illustre personalità ed eleganti dame ha avuto luogo nei lussuosi saloni dell'Hotel de Russie. La sala, ci hanno riferito, era scintillante di *fraks* e di gioielli. Tutto era più che dignitoso, lussuoso. Tappeti, arazzi, specchi, fregi d'oro e d'argento, ampie e damascate poltrone, ecc.

Tutto questo, per una riunione inaugurale, alla quale hanno partecipato anche delle « Eccellenze », andava benissimo.

I discorsi inaugurali, le pose delle prime pietre, lo scoprimento del monumento non sono mai immediatamente polemici. Si ascolta, si ammira, si applaude, ci si entusiasma. Ma se il monumento è brutto, o la casa viene costruita male dopo qualche giorno si discute e si critica.

Così per le sedute del Cineclub Italiano.

Alla prima riunione non c'era da discutere, non si poteva polemizzare e perciò i saloni dell'Hotel de Russie erano adattissimi.

Ma alla seconda, alla terza, alla quarta... alla decima... è necessaria la discussione, il contraddittorio amichevole; il conferenziere non dovrà essere più il *Magister*,

ma l'amico che espone le proprie idee, ascolta quelle dell'altro, le discute, le vaglia, ne trae le conseguenze e conclude.

Soltanto così tali riunioni potranno essere di grande utilità e da esse potranno scaturire nuove idee che noi giovani ci incaricheremo di realizzare. Soltanto così si potrà formare, ne siamo certi, la nuova estetica del *film* italiano.

Senonchè in un lussuosissimo salone ottocentesco, dinanzi ad un pubblico in *frak* e *decolleté* il conferenziere non può essere l'amico ma deve essere necessariamente il *Magister* (la dignità lo impone) e noi stessi non possiamo sollevare discussione: i nostri amici impettiti entro il durissimo *plastron* ci ispirano un tremendo rispetto.

Vorremmo perciò essere in altra sede più adatta, più intima, più raccolta, più nostra, senza lussi, che se pur son belli, per tali riunioni sono inutili, e democraticamente seduti su comuni seggiole discutere e polemizzare, insegnare ed imparare: cose che, crediamo, sono le finalità del Cineclub.

Giacinto Solito

### Accordo Pittaluga-British International.

Tra la S. A. Pittaluga e la British International di Londra, è stato, in questi giorni, firmato un contratto che assicura lo sbocco dei *films* prodotti dalle due case sui rispettivi mercati.

La S. A. Pittaluga, in seguito a questo accordo, ha stabilito di produrre, entro l'anno, due *films* sonori che saranno girati nello stabilimento « Cines ».

Si dice che Pirandello dirigerà la messa in scena.

LA “ A V G V S T V S ”,  
 PRODUZIONE SFRUTTAMENTO FILMS ITALIANI S. A.  
 Sede Centrale - Roma - Via Mondovì, 33 - Tel. 70-454  
 UFFICIO DI RAPPRESENTANZA: MILANO - VIA MERAUVIGLI 18

HA TERMINATA LA LAVORAZIONE DI

# “ S O L E ”

Autore :: Sceneggiatori :: Direttore :: Scenografo :: Interpreti nuovi :: Giovani :: Italiani

## Spunti di tecnica

## Trasformazioni tecniche della truccatura

Ci è noto che anche in Italia, e specialmente presso quelle Case produttrici che, sia pure senza eccessivo entusiasmo, seguono i progressi della tecnica, ci si è finalmente persuasi ad abbandonare il vecchio sistema di truccatura, che poteva esser ottimo una volta ed ora non risponde più (non essendo più necessario) alle circostanze attuali. Io credo che uno dei moventi che ha spinto gli studiosi e le grandi case fabbricanti di pellicola a cercare la via del pancromatismo e dell'incandescenza, sia anche stato lo spettacolo grottesco, penoso e talvolta disgustoso di quegli spettri umani che si vedono vagare per gli stabilimenti di posa prima dell'inizio del lavoro: faccie di cadaveri di avvelenati o di miseri corpi ripescati dopo quindici giorni dal decesso; visi giallastri, occhiaie incavate, labbra tumide, zigomi ricoperti dei colori più inverosimili, dal verde al violetto, dall'ocra al giallo canarino. Sotto lo strato di grasso, di cerone, di colore, di polvere dovrebbe vivere e palpitare la carne di quei disgraziati chiamati a rendere, fra baci alla vasellina e carezze all'ocra, i più frementi spasimi delle umane passioni.

Uno dei direttori tecnici della Fox-Film-Corporation, ha tenuto già nell'aprile del '27, un'interessante conferenza dinanzi alla *Society of Motion Picture Engineers* nella quale, sotto il titolo *Why is make-up compulsory?* (Perché è necessaria la truccatura?) ha trattato con competenza e con acume l'importante questione.

Lo Stewart caratterizza la situazione attuale con una gustosa descrizione.

« I visi degli attori — scrive lo Stewart — sono talmente ricoperti di grasso e di polvere da perdere ogni aspetto umano. Un attore che aveva una maschera particolarmente interessante riteneva di poter migliorare la situazione e riuscì a darsi un aspetto degno truccandosi con un colore giallastro. Ma un tecnico fece osservare a questo riguardo che il giallo è un colore antiattinico e che se l'attore esce per un momento dal fascio di luce della lampada ad arco e capita nell'ombra di un altro attore, il viso in fotografia riesce assolutamente nero. Naturalmente questo nel caso in cui si faccia uso di materiale ordinario od ortocromatico e non di materiale pancromatico ».

Lo stesso Stewart si pone poi le seguenti domande, che mettono in rilievo gli errori e le incongruenze di cui noi tutti siamo stati spettatori e, qualche volta, autori.

« Perché un attore si trucca generalmente in modo assolutamente simile a quello con cui si trucca un'attrice? Perché non si tien conto, anche per lo schermo, della differenza che esiste nella vita reale? »

« Perché gli attori che si truccano il viso in un bianco così naturale non cambiano anche il colore delle mani? Non appena essi sono costretti ad accendere l'inevitabile sigaretta, le mani appaiono come due macchiette in confronto del viso troppo bianco. »

« Perché si permette alle attrici di farsi le labbra con una matita rosso-giallastra, producendo così in fotografia effetti orribili di labbra nere, che sembrano due pezzi di cerotto applicati sulla bocca? »

« Perché si permette alle attrici di dipingersi le unghie in rosso, così che esse riescono nere sullo schermo, dando l'aspetto di artigli di leoni o di zampe di gatto arrabbiato? »

« Perché gli attori che debbono appiccarsi dei favoriti o delle basette lasciano sempre, inevitabilmente, un piccolo spazio libero fra i propri capelli e i peli posticci appiccicati? »

« Perché parimenti si lascia sempre un breve spazio bianco fra le due parti di baffi posticci? »

« La risposta è semplice: perchè sin'ora s'è data poca o nessuna importanza all'arte non facile della truccatura ».

La truccatura è ritocco; è quel ritocco che, possibile in fotografia, dev'essere fatto preventivamente in cinematografia. Essa deve essere quindi perfetta, ma ridotta allo stretto necessario e assolutamente invisibile nei suoi risultati: Occhi imbrattati, ciglia impeciate, nasi lineati di bianco, labbra al carbone sono difetti che un buon truccatore deve rigorosamente evitare.

L'impiego delle lampade ad incandescenza e dei materiali pancromatici ha semplificato la bisogna del truccatore ma l'ha costretta ad attenersi strettamente alla natura, perchè esso mette in evidenza tutto ciò che dalla natura si allontana.

Occorre quindi, anzitutto abbandonare i grassi, i *cold-creams* e tutti i preparati untuosi ed oleosi. Oggi si deve ritenere che ogni preparato a base grassa è inadatto alla truccatura moderna.

Si trovano in commercio belletti liquidi, che debbono ritenersi i soli adatti. Essi sono per lo più composti di carbonato di calcio precipitato allo stato finissimo (creta), di ossido di zinco molto bianco e aderente, diluiti in glicerina ed acqua, con aggiunta di un po' d'acqua di rose. Qualche volta vi si aggiunge un po' di polvere di licopodio per accelerare il disseccamento. Questo belletto liquido dà risultati ottimi assai migliori che i ceroni grassi, specialmente poi quando in esse si trova in sospensione dell'ossido di zinco. Esso evita in ogni caso quell'aspetto lucente, così sgradevole e che così spesso si può osservare sullo schermo. Sulla pelle così ricoperta si può poi mettere della polvere della graduazione di tinta desiderata, a seconda dei casi, ed è sufficiente un buon lavaggio all'acqua per portar via il tutto. Lo Stewart narra che un giorno egli aveva « preparato » con detto sistema due giovani ballerine, che, subito dopo il lavoro in teatro di posa, dovevano prender parte ad una rappresentazione pubblica. Essendo mancato loro il tempo di togliersi il trucco, esse si limitarono a mettersi un po' di rosa sulle guance e comparvero così sulla scena. Il risultato fu così soddisfacente che esse in seguito continuarono sempre ad usare questo sistema per loro trucco di scena. Parecchie attrici cinematografiche americane vanno in società colla stessa truccatura che usano in teatro di posa, solo con un po' più di rosa.

Qualche difficoltà si ebbe col colore delle labbra. Lo Stewart fece preparare delle matite contenenti molto azzurro; ciò che rende in fotografia il colore assai più chiaro. In tal modo le attrici possono dipingersi le labbra quanto vogliono, sarebbe difficile ottenere da loro una giusta moderazione con un rosso puro. Tutte le polveri preparate dallo stesso truccatore contengono sempre del blu e del verde; egli colora la cavità orbitale leggermente in tinta lavanda (che contiene molto rosso).

Lo Stewart ha pure dato l'ostracismo alle matite grasse per le labbra; egli adopera anche qui tinte liquide che, tra l'altro hanno il vantaggio di non lasciar tracce sul viso degli attori dopo i baci a metraggio più o meno lungo. Ma su questo punto egli dovette superare l'ostilità di molte attrici (e anche di taluni attori) che restavano tenacemente fedeli alla matita grassa D. W. Griffith, che si accorda colle idee dello Ste-

wart, aveva ordinato a tutti gli aiuti-régisseur di far adoperare soltanto i belletti Stewart; ma non riuscì dapprima e per molto tempo che a convincere una sola attrice: Norma Talmage.

Non pochi inconvenienti sono dovuti al fatto che molti artisti si truccano in camerino alla luce di lampade a incandescenza normali; quando, in teatro, si trovano esposti alla luce delle lampade Nitra, gli effetti risultano disastrosi. Occorrerebbe che il truccaggio avesse luogo nelle stesse condizioni che si hanno poi in teatro; lo Stewart consiglia di effettuare la truccatura quanto più è possibile alla luce diurna.

Anche i capelli e specialmente le parrucche sono causa di delusioni. In generale il truccatore e l'artista cercano di usare capelli finti di colore simile quanto più è possibile a quelli naturali coi quali devono accompagnarsi e ciò perchè dimenticano che il capello morto riesce in fotografia sempre alquanto più scuro del capello vivo. Le attrici bionde sperano poi sempre di riuscire in fotografia circonfuse da un'aureola di luce; ma, quando ciò succede, non è merito dei loro capelli, bensì di una potente illuminazione proveniente dalle spalle della persona. Questa illuminazione può però anche far riuscire troppo scuro il viso, facendo ritenere che la colpa sia del truccaggio, mentre in realtà non è che l'effetto dell'eccessivo controllo.

Noi consiglieremmo anche ai nostri tecnici di fare quanto lo Stewart ha fatto, con grande spirito di praticità, per eliminare almeno in parte le difficoltà della resa dei colori. Egli poté ottenere dalla Kodak di preparare per la Fox-Film-Corporation una serie di lastre fotografiche coperte della stessa emulsione usata per le pellicole negative. Con queste lastre egli ha fotografato al sole, all'ombra, in teatro di posa, con lampade ad arco, con lampade a incandescenza, insomma in ogni possibile condizione di luce, delle tavole colorate coi colori di belletto e con altre tinte corrispondenti a quelle più usate nelle decorazioni, ed ha distribuito queste fotografie a tutti coloro che hanno qualche cosa da fare colle tinte e le loro riproduzioni, e cioè ai truccatori, ai parrucchieri, ai sarti ai decoratori ecc. In tal modo egli ha potuto facilitare il compito di costoro ed eliminare, almeno in gran parte, tanti errori grossolani che altrimenti si sarebbero certamente commessi.

(Da *La Rivista Italiana di Cinetecnica*).

## Importanti dichiarazioni di Jessie Lasky.

Durante il suo ultimo viaggio in Europa, Jassie Lasky, presidente della Paramount, in occasione di un banchetto offertogli dagli esercenti londinesi, ha tenuto un'importante discorso in cui, tra l'altro, ha detto: « Il film dell'avvenire sarà film sonoro e parlante, il film stereoscopico, a colori naturali e proiettato su schermi che saranno almeno tre volte più grandi di quelli sin'ora adoperati. Il film muto è condannato a sparire definitivamente e non si presenteranno più neanche i documentari senza averli prima sonorizzati. Tutte le sale cinematografiche del mondo, saranno attrezzate per la proiezione di films sonori. Il sistema a dischi sparirà completamente salvo che nei casi in cui si dovrà rimpiazzare l'orchestra. »

La lotta per la produzione dei films sonori, in America, è sostenuta da la Warner, la Fox e la Paramount e tale lotta, tra non molto si estenderà a tutto il mercato europeo.

Come si vede, il signor Lasky è, per quello che gli fa comodo, angelicamente ottimista e non esita a profetizzare rivoluzioni su rivoluzioni sperando che gli europei semplicioni ci caschino.

Ah, questi americani!

## Possibilità estetiche del fonofilm

Ricominciamo da capo.

Una grammatica del cinemuto dopo tanti e tanti anni di studi e di esperimenti eravamo riusciti a fissarla: ad una sintassi stavamo per giungere: ecco il *fonofilm* a rivoluzionare tutti i nostri piani, confondere le nostre poche conoscenze, costringerci a ricominciare daccapo. Bisogna sottomettersi, di buon grado e con animo sveglio ch  il cine non aspetta i ritardatari: anzi gioiamo, ostinati cineasti di questo nostro sbalordimento e di questa nostra indignata meraviglia: l'entusiasmo, oggi frustrato e disilluso, per il cine non era un fenomeno di reazione, come molti volevano, ma fede radicata e profonda. Abbiamo visto, dopo tanto tempo un po' di carne...

S'era fissato che la deformazione bidimensionale, il chiaroscuro, la mancanza di voce, delle unit  di tempo, luogo, azione, ecc., erano pregi e non difetti della nuova forma di spettacolo. Anche la mancanza dei suoni... dovr  ripetere le mille ragioni addotte dai cineasti per dimostrare la legittimit  estetica del cinemuto? Francamente   enorme pensare che un giorno Charlot o Buster Keaton possano avere una voce; riceveremmo una simile impressione se la chitarra d'una natura morta di Bracque o Picasso si mettesse a suonare. No, il cinema non ha bisogno di voce.

S'  discusso per tanto tempo sull'opportunit  e la possibilit  del sincronismo; in un capitolo del suo libro *L'Antiteatro*, S. A. Luciani, ha esposto con chiarezza i vari lati del problema: ad esso rimandiamo quei lettori che volessero conoscere l'importazione estetica della questione. Per conto nostro diremo che non ci siamo mai convinti della legittimit  artistica dell'accompagnamento orchestrale e a costo d'essere tacciati di calvinismo affermeremo che una proiezione senza musica ci soddisfa e ci incanta.

L'accompagnamento orchestrale, comunque esso sia fatto,   sempre una contaminazione e non ci solletica affatto l'idea di gustare una sinfonia musicale parallela a quella visiva: qualsiasi interferenza della musica nel cinema   per noi dannosa e condanniamo a priori tutti quei cineasti che parlano di «partitura, ritmo, sinfonia visiva». Pensare, anzi, che il cine ci aveva finalmente liberato dalle tradizionali concezioni di armonia e di ritmo... L'accompagnamento ha per noi rispetto al cine, lo stesso valore della *cheving-gumm* o delle mosciarelle nostrali: un mezzo per rendere autonoma la nostra attivit  lirica e concentrare sulla proiezione tutte le nostre facolt  intellettive. Credere che la musica completa il cine,   lo stesso che credere al-rilievo colorato un corpo portato fuori dal quadro da un pittore seicentista.

Ecco il pericolo della concezione americana di *fonofilm*: quegli industriali credono di corrispondere ad una necessit  generalmente sentita, e s'illudono perch  il *fonofilm* non potr  mai completare una forma artistica gi  perfetta e completa; il cinemuto che progredendo nella sua evoluzione si sarebbe certamente liberato di quelle forme che oggi potrebbero trarre in inganno. Come gi  affermammo qualche mese fa, il *fonofilm* non ha nulla a che vedere con il *film*, nel senso che esso non   come molti credono, un ulteriore stadio d'evoluzione dell'altro, n  una forma derivata. Il cinema sonoro se, come pare certo, vivr , dovr  seguire una strada propria e come il cinemuto si   liberato delle influenze letterarie, teatrali, pittoriche, ecc., cos  esso oltre a queste influenze dovr  liberarsi anche da quelle del cinemuto. Ma non anticipiamo... quello che ci premeva stabilire era la falsit  del pregiudizio industriale americano e, in parte, europeo sulla genesi e sulla funzione del *fonofilm*. La nuova invenzione non completer  dunque la seconda, semplicemente perch  questa era gi  completa ed errano quindi tutti quei critici che nell'analizzare l'essenza estetica della nuovissima arte, ammettono senza discussione, l'aggiunta del suono all'immagine: trovare

la ragione di questo accoppiamento ci sembra indispensabile fondamento alla nuova estetica. Ma per quanto modernamente sottili e pratici di dialettica siano i nuovi critici, crediamo pressoch  impossibile, un tale virtuosissimo; e non vogliamo insistere sulla concezione d'arte pura.

Il cine dunque, non aveva bisogno della parola e gliel'hanno voluta dare... non ci rimane altro che fare buon viso a cattiva sorte e tentare di vedere se, per caso, il *fonofilm*, questo ibrido prodotto che viene a sconcertare tutti i nostri piani, non avesse in s  elementi davvero vitali o, addirittura, artistici. Intanto bisogna riconoscere che il *film* musicale o musicato, rappresenta un enorme passo in avanti sul *film* con accompagnamento orchestrale; i produttori e il pubblico hanno finalmente compreso che, se suoni debbono essere, questi suoni debbono venire da un altoparlante. La musica in sala era davvero una grave trasgressione alle pi  elementari leggi estetiche: ci sembra inutile dimostrare che i suoni debbono essere trasformati da una macchina, come lo sono le immagini. L'ideale sarebbe se i suoni potessero subire equivalenti trasformazioni, non per soddisfare una mania di parallelismo che non avrebbe alcuna giustificazione, ma per risalire da questo addentellato alla genesi dell'immagine-suono. Potrebbe questa essere una via... e un'altra potrebbe, se non si rischiasse l'accusa di materialismo estetico, quella di analizzare la origine fisio-psicologica del suono dal-

**Quanti tentano rinnovamenti nella cinematografia italiana non possono ignorare le impostazioni dei singoli problemi dello spirito contemporaneo**

l'immagine e viceversa; immaginate per esempio, di dover dare la parola a «Le Myst re d'une  me», *film* psico-analitico di G. W. Pabst o a «Crisi» dello stesso Pabst: l'unica via da seguirsi sarebbe quella sopra accennata. Ma la tendenza psicologica   soltanto una tendenza della cinematografia moderna e non certamente la migliore, fiorita, com' , da pochissimo; noi stessi crediamo che sarebbe indubbiamente dannoso se tali concezioni scientifico-letterarie dovessero un giorno predominare: non si pu  quindi pensare di giustificare la parola al cinematografo per consimili ragionamenti. Il cine   indubbiamente qualcosa di pi  d'una tendenza letteraria: esso avr  sviluppi imprevedibili e imprevedibili che sconferanno quanti oggi cercano di dare ordine a questa multiforme materia partendo da un unico presupposto. Immaginate «L'incrociatore Potemkine», «Il fu Mattia Pascal», «Faust», «Chang», sincronizzati secondo tali principi: bisognerebbe trasformarli completamente, migliorandoli dal punto di vista psicologico, ma falsando certamente quei valori cinematografici dei quali spesso non ci rendiamo completamente conto, che li rendono inconfondibili.

Ma il far produrre suoni dall'altoparlante, non   soltanto teoricamente legittimo, ma anche esteticamente interessante: tutta una nuova arte nascer , come in parte   nata dal fonografo e dalla radio, che come il cinemuto aveva per caratteristiche le de-

formazioni dell'obbiettivo, avr  per caratteristiche le deformazioni dell'altoparlante.

Il gradire, le intonazioni metalliche, le alterazioni qualitative e quantitative, faranno il paio con le deformazioni bidimensionali, chiaroscurali, ecc. Tutto un nuovo, grandissimo, mirabile campo sconosciuto alla musica, al teatro e al cinemuto, si apre davanti ai nostri occhi attoniti: orchestrazione, secondo nuove concezioni di armonia, di ritmo, di tutti i rumori, i suoni, le musiche, le parole, la guida, creazione di una rappresentazione artistica variata, multiforme, nuova e aderente al nostro spirito, d'una emozione sconosciuta, profonda, altrimenti incomunicabile. Questa nuova arte prende oggi i suoi elementi non dal cinema soltanto, ma anche dal teatro dalla musica e dalla radio; domani, liberata da queste influenze sapr  forse vivere d'una vita autonoma e completa. (Si potr  allora riconoscere nel fonografo, nella radio, nella musica del primo Stravinski, Florenegger e compagni, nel sincronismo dell'accompagnamento orchestrale, nello stile teatrale di Piscator, nello *jazz*, pi  manifestamente e in alcune forme di letteratura e di cinemuto meno chiaramente, gli ascendenti del *fonofilm*).

Non si dovr  per  credere d'aver dato la parola al *film* o d'averlo fatto progredire... ma semplicemente d'aver creato una nuova forma di spettacolo indipendente e inconfondibile, che quanto pi  si allontaner  dalle altre forme, tanto pi  si svilupper  e progredir . Sar  compito dei nuovi critici analizzare l'essenza dei valori propri al *fonofilm* e i suoi inevitabili punti di contatto con il cinemuto, tenendo presente che l'arte in questa nuova forma come sempre nasce dalla trasposizione, dalla trasfigurazione, cio  dalla realt . Se   vero, quindi, che l'immagine non ha bisogno del suono e viceversa, e che l'uno non nasce dall'altro,   altrettanto vero che il loro accoppiamento, cos  come l'abbiamo prospettato noi, rivela la presenza di valori artistici la cui legge debbono ancora essere scoperte.

Libero Solaroli

lo, con la mia macchina fotografica, faccio il giro intorno al mondo.

### Francia

Un uomo e una donna allacciati in un acrobatico amplesso.

### Turchia

Un uomo di colore che vende tappeti orientali; un eunuco che parla del suo defunto amore.

### India

Un elefante bianco; un indiano che medita la vendetta; Sandokan alla riscossa e Janez che fuma la centesima sigaretta.

### Cina

Una piccola, fragile musm  che ho gi  conosciuta dipinta sopra una tazza da the.

### Giappone

La sacra faccia dell'Imperatore; un uomo che fa di professione il fumatore, e un altro che fa il Kara-Kiri.

### New York

Un grattacielo visto dal basso; una strada vista da un grattacielo; un polliceman con il bastone. New York! Gambe di girls; contrabbandieri d'alcool; visi di donne tutte uguali, visi di negri tutti uguali... Broadway!

Gino Mazzucchi

## Le prime visioni a Milano

# Borzage, la poesia e il pubblico

Frank Borzage è tra i direttori artistici della Fox quello che manifesta uno stile di realizzazione più personale. I suoi *films* si distaccano, fin che egli possa, dalla generalità dei caratteri standardizzati che uniforma la produzione della Casa americana più corrente nel campo artistico; in essi si nota sempre l'espressione di una forte sensibilità che *tende* prepotentemente ad una manifestazione di poesia. E solo però in «Settimo cielo» questa poesia ha raggiunto una forma compiuta di percettività immediata e quindi vicina alla sensibilità del pubblico nella sua anima collettiva; in questo «Fiume» — rappresentato al Cinema S. Carlo di Milano con prolungato concorso di spettatori — vi è potenzialmente, ma sotto forma di tendenza, di aspirazione, che pertanto non può essere egualmente compresa da tutto il pubblico nella sua maggiore indeterminazione. Non che vi sia artificio, non mancanza di spontaneità; tutt'altro. La bellezza di certe figurazioni e la delicatezza di sviluppo di alcune situazioni rilevano un temperamento latino per eccellenza e si manifestano senza sforzo di elaborazione; ma sono accompagnate da una ingenua noncuranza della materialità delle cose che, se la poesia necessariamente richiede per la sua aerea inconsistenza e per il sogno *vitale* cui dà origine per la delizia dell'animo, non deve però urtarsi brutalmente con la realtà. La poesia è un sogno che deve essere espresso in una forma verosimile, che deve dar vita all'illusione per farla credere realtà nell'esaltazione dello spirito. Se i giudizi di un pubblico severissimo e malizioso come è quello dell'aristocratico locale milanese sono stati quanto mai discordi, se molti sono stati soggiogati dall'espressione scenica ma non tutti fino alla conclusione che i più irrequieti hanno di frequente richiamato alla realtà con le loro esclamazioni, significa precisamente che la tendenza poetica, per insufficienza o per inadeguatezza di qualche fattore di realizzazione, non ha potuto trovare la sua manifestazione integrale di risultato.

\*\*\*

Il *film* «Il fiume», come tutti i lavori del Borzage, è a due personaggi, con la vicenda inquadrata in una solitudine non paurosa o minacciosa, ma quale la può vedere un poeta ottimista, quasi ridente nella selvaggia gola di un fiume con un singolare villaggio di operai abbandonato fin dai primi quadri. Lei è una donna di mondo e sensuale, giunta laggiù per quali vicende della vita non ci è fatto vedere ma si può intuire da una rapida sintesi di particolari induttivi che il Borzage offre allo spirito d'osservazione degli spettatori; il che rivela una perfetta conoscenza del più simpatico canone dell'espressione cinematografica. L'interpretazione che ne ha dato Mary Duncan ci è piaciuta molto. Femminile, trasparente, capricciosa e volitiva nell'esaltazione dei sensi, la vediamo trasformarsi non in successione di gradi ma quasi bruscamente verso la conclusione. Creatura di sogno, in principio talvolta di cattivo sogno invero, la sentiamo indeterminata e determinata contemporaneamente nella funzione del dramma. Ed è forse questa determinata indeterminazione che, togliendogli un punto di riferimento, inasprisce il giudizio dello spettatore. Volto limpido e sguardo persuasivo; è un'attrice che abbiamo visto per la prima volta ed alla quale si può facilmente pronosticare un brillante avvenire.

Lui è un giovane montanaro, ingenuo e rozzo; una parte nella quale gli americani non avrebbero potuto vedere altri che Charles Farrell. Che è un simpatico attore, ma dà l'impressione che le manifestazioni della sua sensibilità robusta, prima di

giungere alla superficie visiva, debbano attraversare una ben dura cortecchia d'indifferenza. La donna si sente attratta verso il fanciullo (ma è qui un'altra ragione dell'irritazione d'una parte del pubblico, l'aver visto cioè nella parte del fanciullo quel giovanottone di Farrell?) e manifesta questo suo desiderio con segni non dubbi. Il giovane non raccoglie la provocazione e il pubblico non vuol faticare a capire se non lo faccia per timidezza o per incomprendimento. Il fondamento etico del *film* è questo, evidentemente: la purificazione della donna nell'amore di un giovane che si apre alla vita dalla più acerba inesperienza. Un altro interprete, in luogo del Farrell, avrebbe forse reso con maggiore evidenza il dramma della pubertà non avendo quel viso già potentemente maschio. Lo spettatore, abituato alla piana linearità dei soggetti americani, può esser indotto a confusione fra inesistenti sot-

tintesi e contrasti delle situazioni con la realtà insopprimibile.

Il Borzage non ha avuto preoccupazioni: scelti gli interpreti, o assunti quelli affidatigli dagli uffici competenti della complessa organizzazione industriale, ha perseguito il suo obiettivo con una spontaneità decisa. Ha fatto cantare ai suoi personaggi il loro canto d'amore anche se il Farrell ha dimostrato di aver soffiato a pieni polmoni attraverso una gola strettissima quando la realtà gli ne dà una aperta e potente. Ha usato una tecnica di realizzazione eccellente ed ha raggiunto il risultato che abbiamo descritto, che è il migliore che avrebbe potuto ottenere con gli elementi a sua disposizione. Se infatti pensassimo ad un qualsiasi diverso sviluppo di una qualsivoglia situazione, non sapremmo trovare una possibilità di miglioramento. Il *film* a noi è piaciuto; ma abbiamo voluto valutare lo spettacolo nella sua integrità in funzione dei suoi due elementi inscindibili e costitutivi, come rappresentazione scenica e come rendimento emotivo nella sensibilità del pubblico.

Umberto Masetti

## Intervista (per così dire) con Mario Bonnard

Fin dalla prima volta che sentii cantare da Petrolini «Le basette alla Bonnard», provai il viso desiderio di vederle in originale, portate da Mario il fatalone, il bel tenebroso di un tempo.

Oggi, finalmente, ho potuto appagare il mio desiderio e constatare direttamente che le celebri basette, ormai passate alla storia della cinematografia, sono del tutto degne della fama che godono. Mario Bonnard si trova infatti a Roma, dove si tratterà ancora per qualche giorno, ed io ho approfittato della sua breve permanenza per andarlo a trovare e fare con lui quattro chiacchiere. È forse azzardato dire che ho avuto con un'intervista (non ho spiccate attitudini per importunare il prossimo): è stato piuttosto un breve e cordiale colloquio, il nostro, durante il quale, come è naturale, Bonnard ha saputo dirmi cose molto interessanti che meriterebbero di essere riportate per intero se la memoria me lo permettesse.

— A quale *film* sta lavorando, adesso?

— gli ho domandato fra l'altro.

— Sto realizzando per conto dell'*Ohm film* un lavoro di ambiente nordico, che ha per titolo «Un grido nel mondo». Ho girato degli esterni in Svizzera, ed altri dovrò girarne in Norvegia e allo Spitzberg. Il *film* sarà sincronizzato, con la riproduzione di rumori naturali, canzoni, ecc.

— Anche lei, dunque, si è convertito al nuovo verbo?

— Non si tratta di... conversione. La sincronizzazione comincia ormai ad essere un'esigenza alla quale non si può sfuggire, a meno che non si voglia andare incontro a serie difficoltà, allorché la produzione entra nella sua fase commerciale. D'altra parte, io ritengo che l'elemento sonoro può contribuire notevolmente ad accrescere in certi punti l'effetto artistico di un *film*. Tale nuovo elemento, peraltro, non può essere che un accessorio, di secondaria importanza, ed è semplicemente assurdo volergli attribuire un valore che non può e non deve avere.

Il cinematografo rimane quello che è, sensazione visiva, e voler credere che l'introduzione della parola, elemento eterogeneo, possa farne aumentare la poten-

zialità artistica è un grave errore del quale ci accorgeremo quando l'esperienza parlante avrà del tutto compiuta la sua parabola ascendente. Il cinematografo ha battuto in pieno il teatro appunto perché fornito di mezzi di espressione più efficaci e più aderenti alla nostra sensibilità. Sarebbe contrario ad ogni logica che adesso dovessimo far macchina indietro e riprendessimo a servirci della diligenza ora che abbiamo il treno.

— Sono completamente d'accordo con lei. Ma, come si spiega tutto questo fervore ammirativo che l'Europa dimostra per il *film* parlante?

— Non so come possa spiegarsi: è difficile spiegare come si verificano gli errori. È certo, tuttavia, che il tiro giocato dall'America al mondo intero è per ora completamente riuscito. L'Europa ha ingenuamente abboccato all'amo; prima fra tutte le nazioni l'Inghilterra, la quale non essendo finora riuscita a combinare nulla di concreto in cinematografia, si è subito gettata a capofitto nella nuova impresa, che riconduce l'arte cinematografica a zero, mettendo così tutta Europa allo stesso livello di impreparazione tecnica ed artistica.

Sono lieto di condividere le idee di un cineasta di valore come Bonnard, che ha la sua brava esperienza, formatasi con parecchi anni di continuo ed appassionato lavoro.

— Bonnard, dei suoi *films* di Germania quali sono quelli che più le piacciono? Noi abbiamo visto ultimamente la sua «Tragedia del Teatro dell'Opera»...

— È un *film* commerciale di poca importanza: si figuri che l'ho girato in 17 giorni. Fra tutti i miei lavori preferisco «Russia», del quale mi rincuora che sia venuto in Italia un secondo negativo molto manchevole. Sono anche abbastanza soddisfatto del *film* che sarà dato a Roma tra poco «La grande conquista», realizzato in montagna, sul Cervino, e che in Germania è stato premiato come *kultur-film*.

Il colloquio con Mario Bonnard è finito, una stretta di mano e l'augurio sincero che presto possa venire a lavorare in Italia: con noi e per noi.

SUPREMA FILMS  
ROMA - VENEZIA

presento

PRODUZIONE  
1929

# MARATONA

CON

**DOLLY GREY**

ELIO STEINER

GINO VIOTTI

CARLO GUALANDRI

ALDO MOSCHINO

ADELE FARULLI

LUCIA HARA KAN

GILDO BOCCI

GIUSEPPE PIEROZZI

GINO SOLDARELLI

LORENZO SODERINI

GABRIELLA DEL FRA

LUIGI LOCCHI

**NICOLA FAUSTO NERONI**

HA COMPIUTO LA REALIZZAZIONE

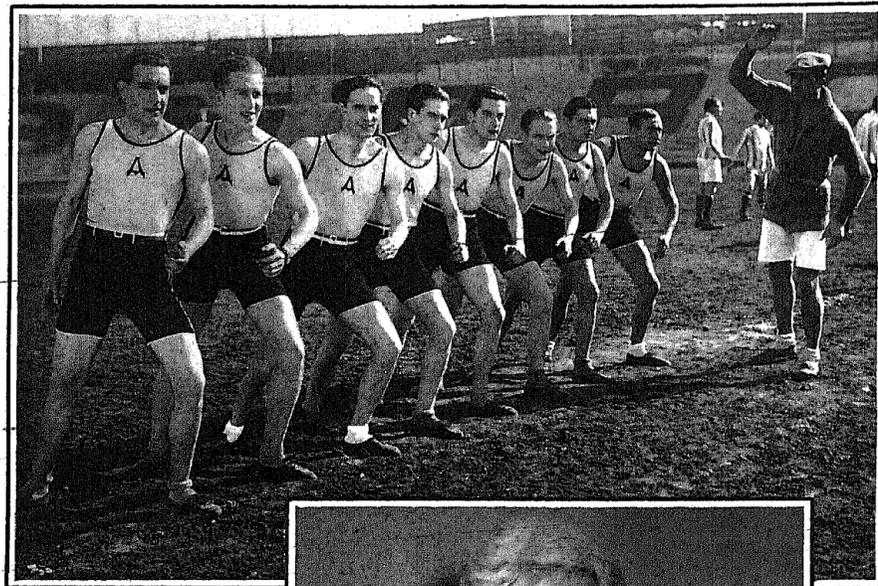
Il pittore RICCOBALDI ha creato le scene

CARLO... ha fissato le immagini

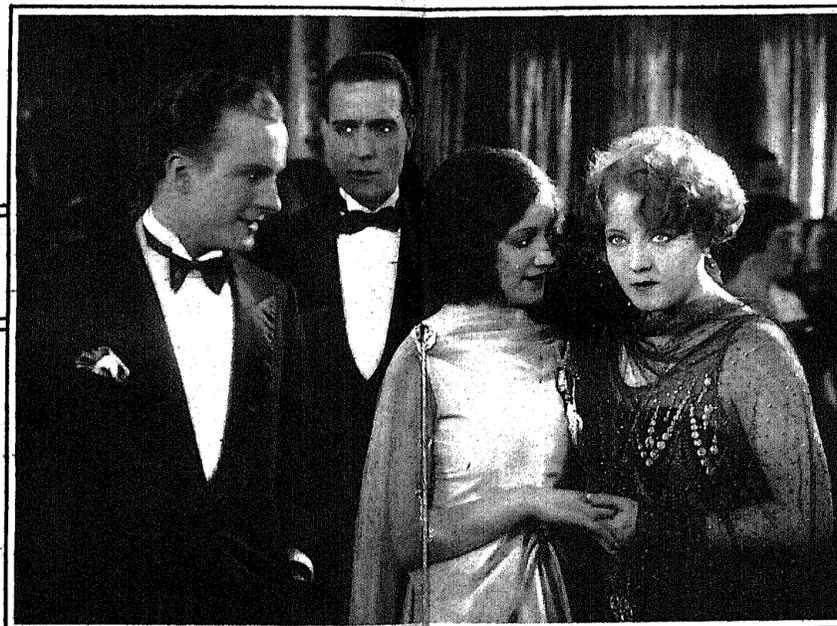
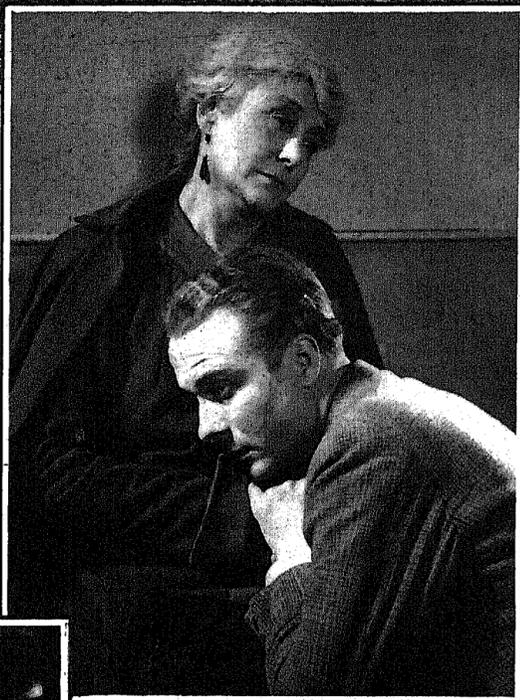
maratona maratona maratona maratona

maratona maratona maratona maratona

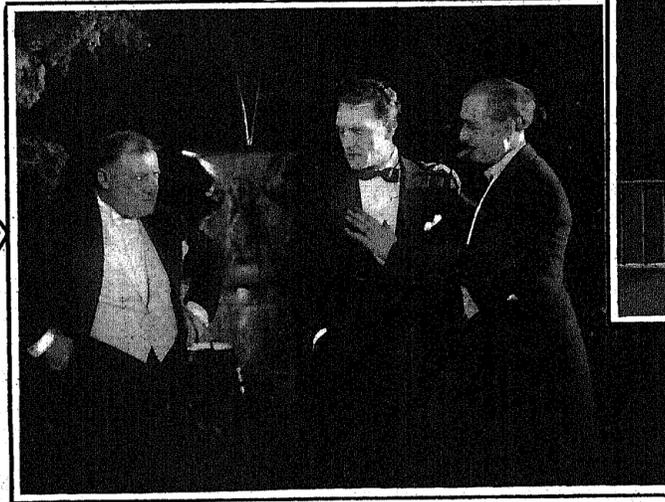
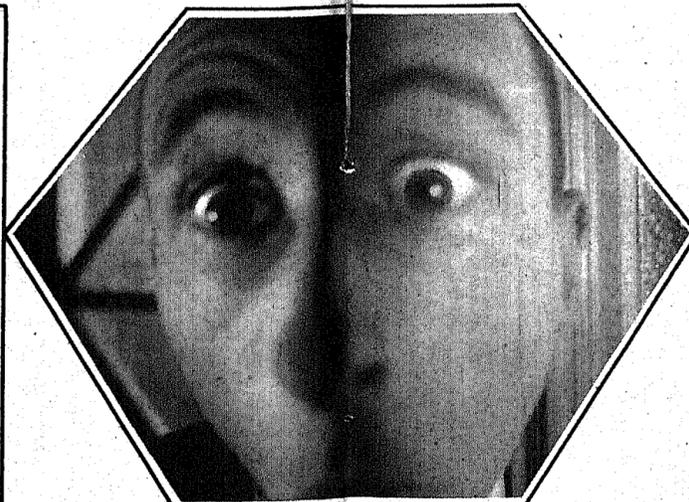
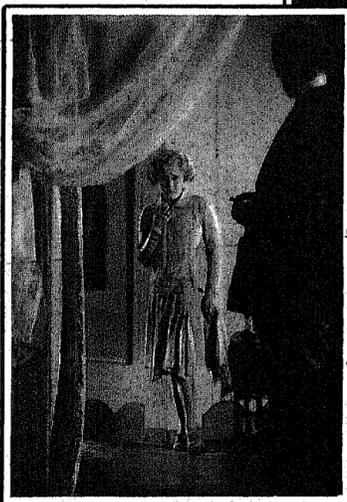
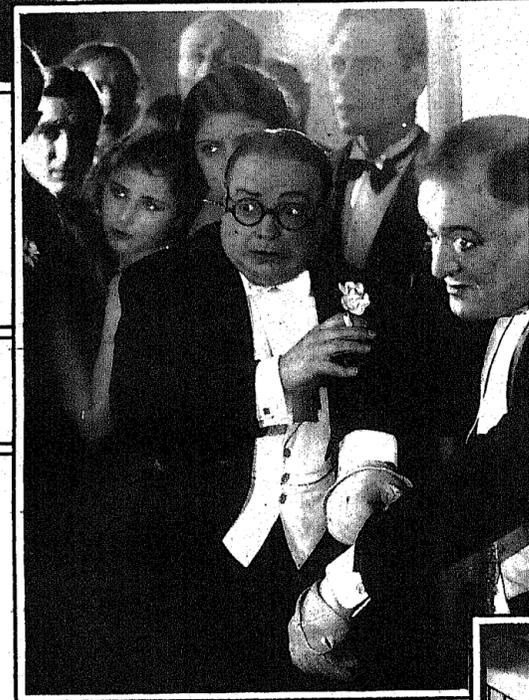
maratona maratona maratona maratona



*Un  
originale  
film  
italiano*



*Un  
ottimo  
complesso  
di artisti*



# MARATONA

Non mostra l'epica gesta del leggendario eroe ellenico, ma la non meno nobile ed eroica generosità dell'atleta moderno.

È una semplice vicenda, soffusa di molto sentimento, un po' d'amore... e un tantino di sorriso; in una cornice d'arte e di buon gusto. Si svolge serena o briosa, patetica o drammatica, arricchita da un'infinità di piccoli episodi avvivati da tipi e macchiette che conquistano di colpo la simpatia del pubblico.

La recitazione, efficace ed impeccabile sotto ogni punto di vista per la valentia degli attori, riuniti in un complesso quale



raramente è dato ammirarli, è messa in valore da una tecnica perfettamente moderna e meravigliosamente dinamica, per opera del direttore Nicola Fausto Neroni.

Ogni ambiente, sia il modesto o ricco nido familiare, o i caratteristici e sontuosi ambienti di un'associazione sportiva, o la bianca casa dove regna il dolore, è stato magistralmente creato dalla vivace fantasia del valoroso pittore GIUSEPPE RICCOBALDI, artista ben noto, che ne ha curato amorosamente ogni particolare.

La fotografia è una novella dimostrazione dell'abilità di CARLO MONTUORI, l'operatore adusato ai grandi cimenti, l'artefice sapiente delle luci.

Nelle scene girate nello Stadio Nazionale e durante il percorso della Maratona, hanno preso parte oltre 5.000 comparse, 60 attori, 6 operatori, 45 automobili, 25 ciclisti, 10 motociclisti, autoambulanze, nonché 80 podisti tra i quali sono anche autentici campioni olimpionici.

VENEZIA  
S. Luca, 4541

SUPREMA FILMS

ROMA  
Vicolo Farnesina, 17

# Inaugurazione del Cine Club Italiano

**Cronaca discretamente esegetica**

Abbiamo finalmente il Cineclub, forno spirituale del cinematografo. Pericolosa montagna da far temere per le teste dei principali maneggioni di *film*, nuovissima facoltà di scienza dello schermo, con annesso laboratorio sperimentale, e soprattutto: «Prima Scuola Elementare del Cinematografo».

Per quelli che nonostante le soprascritte premesse desiderassero maggiori chiarimenti circa la finalità di questa felice istituzione offriamo subito, gratuitamente, due colmi cucchiaini da l'Estratto del Programma:

«È necessario perciò, alle soglie di una epoca così misteriosa come quella della gestazione di un complesso fenomeno artistico e che assume per noi un doppio valore di elemento estetico e di elemento educativo atto a contribuire alla formazione delle generazioni nuove arrestarci, a considerare l'opera compiuta sinora, l'opera da compiere e quanto della compiuta possa considerarsi come definitivo e quanto debba essere considerato come transitorio.

Tale è il compito che si prefigge il Cine Club Italiano che sorge oggi con una fisionomia ben precisa e un indirizzo ben definito; esso vuol contribuire a creare nel pubblico italiano, e fra coloro che s'occupano più direttamente di cinematografia, quello spirito, quella cultura cinematografica estetica, tecnica ed organizzativa che in Italia è ancora in embrione, perché da noi contrariamente a quanto è accaduto all'estero le classi intellettuali non si sono ancora avvicinate al cinematografo, non ne hanno inteso la vastità né compresi i problemi.

Inteso?

\*\*\*

La sontuosa inaugurazione del Cine Club Italiano, avvenuta venerdì 10 maggio nei damascati e patrizieschi saloni dell'albergo di Russia raccolse quanto di più cineastico, artistico, mondano si potesse sommare in un ristretto numero di poco più di cento invitati. Vi erano i presidenti onorari del Cine-club: S. E. Tomaso Bisi e S. E. Alessandro Sardi, e — naturalmente — il comitato direttivo al completo, e cioè: Massimo Bontempelli Gaetano Campanile Mancini, Jacopo Comin, Ruggero Conforto, Enrico Doria, Alberto Spaini, Libero Solaroli. Fra gli intervenuti ammirammo un'affascinante rappresentanza di bellissime signore e notammo uno stuolo di personalità alla pinguina fra le quali ricordiamo: F. T. Marinetti, Q. Fratelli, A. Cecchi, Q. G. Bragaglia, Di Tullio, Q. Tiglier, Silvio d'Amico, Contini, Mario Gargiullo, Simonelli, e molti altri.

Dopo qualche tempo di conversazione generale Massimo Bontempelli si accostò a un tavolino e battezzò il neonato con la sua tipica champagne dialettica regalando agli intervenuti un interessante discorso perfettamente Bontempelliano di cui è utile riportarne qualche passaggio.

Lo scopo del Cine

Club credo che lo conosciate. Si tratta di presentare periodicamente ai nostri soci, in visione privata, quei *film* che, o per essere poco popolari (i cosiddetti *film* d'avanguardia) per ragioni di censura politica, non possiamo essere proiettati in pubblico, mentre per il rispetto artistico sono interessanti a conoscersi; anzi necessari per chi voglia farsi una vera e propria cultura cinematografica e rendersi conto dei progressi di questo, che è lo spettacolo autentico e caratteristico del nostro tempo. Visioni, discussioni anche, di problemi d'ogni genere di quelli tecnici ed estetici a quelli educativi politici. Vogliamo insomma, favorire il crearsi della classe degli autori cinematografici: prima e fondamentale necessità per la Rinascita della cinematografia italiana, della quale avete sentito tanto, troppo parlare.

Dopo Bontempelli prese la parola l'onorevole Bisi che ribadì sinteticamente le finalità del circolo dandogli il suo necessario imprimatur. Terzo nell'arringa, Jacopo Comin lesse una conferenza su l'estetica e la morale cinematografica. E finalmente dopo la triplice parlata s'iniziò la visione del *film* inaugurale per la quale si era scelta «la Sinfonia d'una grande città» di Walter Ruttmann. Un poema che tenta di rappresentare, come già s'intende nel titolo, il respiro unanimista delle metropoli; una concezione magica e ardita da interessare ogni spirito un po' intento alla nostra vita. Il valore di questa *film* è che non il quadro in se — bello o riuscito che sia — ma l'espressione del quadro preoccupa l'autore, intento a cercarne i valori essenziali — spirituali pur nel loro massimo meccanicismo. Ed è qui, mi sembra, l'alto valore del *film*, un giornale, una ruota, un passante, presi non per a loro propria essenza-materia (particolarismo) ma per il loro significato (universalità) nella fisionomia straordinaria della città. Pressappoco con questo rapporto: come il cuore, le ossa, i muscoli, il sangue, si assommano formando un uomo, così le fabbriche, i negozi, le strade, gli uomini, si assommano formando una città. E perciò all'analisi non più cinematografo puro (speriamo che non mi brucino come eretico) nel significato acquisito di *film* liberata da teatralità e letteratura, ma cinematografo Bergsonianamente trascendente, come il teatro di Shakespeare, come la Pittura di Michelangiolo (coi dovuti riguardi e proporzioni per l'opera del Rutman).

È riuscito l'autore nel suo intento? Ne dubito, benché in vari momenti sia riuscito a darci una rappresentazione straordinaria del mostro di cui facciamo parte come certe primigenie colonie cellulari. Tra le parti migliori ritengo le strade nel sonno dell'alba, le strade che nascondono la loro vera personalità sotto la benda notturna, come un delinquente sotto la nera maschera, due operai, visti di spalle, che vanno verso la fabbrica, l'apertura delle finestre e dei negozi, l'ora del porto. Invece la parte più difettosa dell'opera è la città notturna (che doveva essere la più facilmente realizzabile) dal volto superficialissimo, tremendamente banale. Sono ormai anni che il cinematografo ci ha abituato a vedere le girandole elettriche di questi centri di divertimento.

Però, in ogni modo, nonostante l'incompiutezza, ammiriamo il grande tentativo di un *film* che potrà diventare il pioniere d'una nuova, e più sana, California.

Credono i dirigenti che sia proprio utile di far vedere le *film* in piedi? (Per i miei santi, pur in chiesa c'è da sedere) all'inaugurazione non c'erano che una ventina di sedie, con quale piacere per gli intervenuti costretti a stare tre ore in piedi, è facile a immaginare. Inoltre non son riuscito a capire l'utilità della macchina di proiezione in mezzo alla sala, che assordava col suo centuplicato cicolamento (senza dire dello scintillio e d'altri inconvenienti); il salone ottocentesco dell'Albergo di Russia è davvero bello, ma per vedere il cinematografo preferisco il teatro da cinematografo, modesto e povero che sia, almeno c'è una cabina e si sta seduti.

\*\*\*

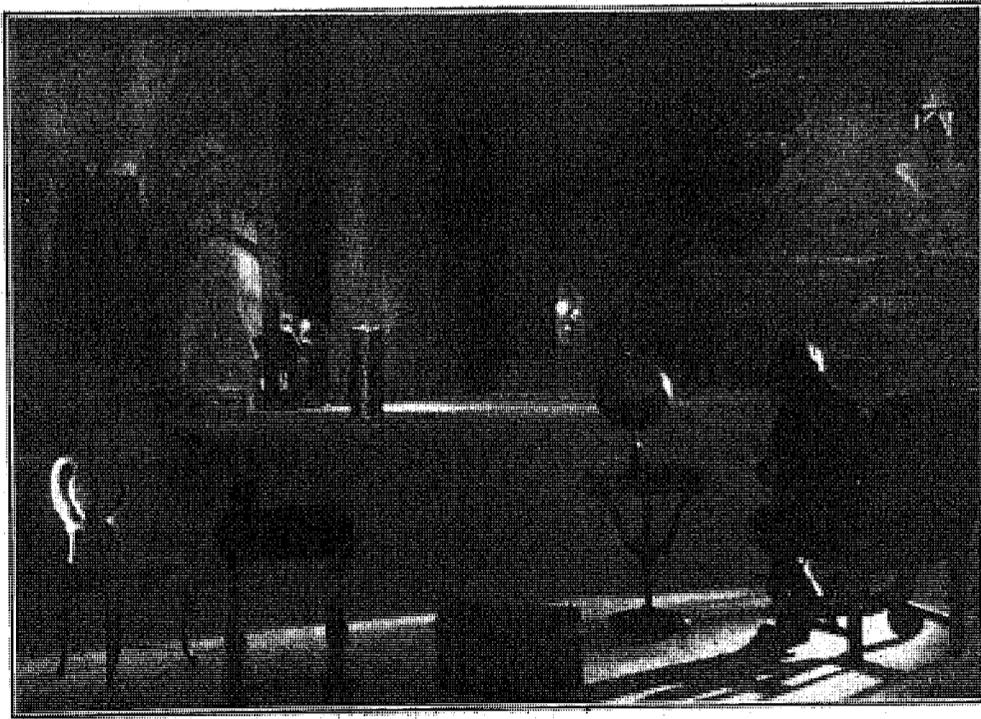
Della seconda grande riunione del Cine-Club, di mercoledì 22, vi è poco da dire, poiché — ohinoi — all'ultimo momento per una meschina formalità, la questura vietò il *film* programmato: «Il crollo della Casa Usher», la notissima novella di Edgar Poë, realizzata da G. Epstein. Cosicché per non rimandare gli invitati numerosissimi, si rimediò proiettando un

*film* di genuina produzione dell'U. R. S. S. tratto da una novella di Lunaciar-sky, di cui però è meglio non parlare, tanto poco era degno del Cine-Club.

\*\*\*

Chiudendo questa breve nota bisogna segnalare i due bellissimi programmi che indubbiamente rappresentano quanto di meglio abbia fatto finora il Cineclub al quale auguro salute e prosperità.

Dino Terra



Un fotogramma dell'interessante film di Jean Epstein «Il crollo della casa Usher», che sarà prossimamente presentato al Cine Club da Alessandro De Stefani.

**Abbonatevi**  
al  
**Cinematografo**

# IL RISO

Novella di LEONIDA ANDREIEFF

## I.

Alle sei e mezzo io ero sicuro che ella sarebbe venuta ed ero pazzamente allegro. Il mio pastrano era appuntato con un solo gancio e si gonfiava pel vento freddo, ma io non sentivo freddo: la mia testa era fieramente rigettata indietro e il berretto da studente se ne stava a dirittura sulla nuca: i miei occhi, rivolgendosi agli uomini che incontravo, esprimevano protezione e audacia: rivolgendosi alle donne esprimevano sfida e carezza. Benchè io l'amassi soltanto da quattro giorni, ero così giovane e il mio cuore era così ricco che non potevo restare perfettamente indifferente verso le altre donne. I miei passi erano frettolosi, arditi, saltellanti.

Alle sette meno un quarto il mio pastrano era appuntato con due ganci e io guardavo soltanto le donne, ma senza implorazione o carezze, piuttosto invece con disgusto: a me era necessaria soltanto una donna: le altre se ne potevano andare al diavolo: esse soltanto disturbavano e con la loro pretesa somiglianza con lei davano incertezza ai miei gesti.

Alle sette meno cinque minuti io avevo caldo. Alle sette meno due minuti io ero diventato freddo. Alle sette in punto io ero convinto che non sarebbe venuta. Alle otto e mezzo io mi rappresentavo me stesso come un essere degno di pietà nel mondo. Il pastrano era appuntato con tutti i ganci, il colletto alzato e il berretto si trovava sul naso diventato turchino: i capelli sulle tempie, gli orecchi e i baffi erano bianchi dalla brina e i denti battevano leggermente l'un contro l'altro. Pel mio andamento strascicante, il mio dorso si curvava come quello d'un vecchio accolto fra gli ospiti d'un ospizio di mendicizia.

E tutto questo — per lei! Oh diav... No, non sta bene: può essere che non l'abbiano lasciata venire, o che sia ammalata, o che sia morta. Morta! e io l'ingiuriol

## II.

— Là oggi ci sarà anche Eugenia Nicolaievna — mi disse un compagno, senza nessuna intenzione sottintesa: egli non poteva sapere che io avessi aspettato Eugenia Nicolaievna, sul ghiaccio, dalle sette alle otto e mezzo.

— Già! — risposi, dissimulando, ma dentro di me scattai: Oh diavolo!

Là, voleva dire, quella sera, dai Polozoff. I Polozoff erano gente dalla quale non andavo mai, ma quella sera vi sarei andato.

— Signori — allegramente gridai. — Oggi è Natale: oggi tutti stanno allegri: staremo allegri anche noi.

— Ma come? — chiese uno con tristezza.

— Ma dove? — aggiunse un altro.

— Mascheriamoci e andiamo a tutte le serate — decisi io.

Ed essi — quella gente insensibile — effettivamente diventarono allegri. Gridavano, saltavano e cantavano. Mi ringraziarono e si misero a fare i conti pensando al denaro che avremmo speso.

E dopo una mezz'ora ci riunimmo per la città — tutti i solitari, tutti gli studenti che si annoiavano — e quando fummo riuniti in dieci allegri diavoli saltatori, andammo nella bottega della parrucchiera — che affittava anche costumi — e l'empimmo di freddo, di gioventù e di riso. Io volevo aver qualcosa di tenebroso e di bello, con un'elegante sfumatura di tristezza, e chiesi:

— Datemi un costume da nobile spagnuolo.

Questo nobile doveva essere stato molto lungo perchè nel suo vestito io mi ci nascosi tutto intero, e mi sentivo già solitario là dentro come in una sala vasta e deserta. Mi

tirai fuori da quel costume e chiesi qualcosa d'altro.

— Non volete un costume di clown, variegato, con campanelli?

— Un clown? — gridai io con disprezzo.

— Allora, un costume di bandito con cappello e pugnale?

Un pugnale! questo conveniva al mio progetto.

Disgraziatamente il bandito del quale mi diedero l'abito, doveva arrivare appena all'età maggiore. O forse, per dir meglio, era un corrotto bambino di otto anni. Il suo cappelluccio non copriva la mia nuca e dai calzoni di velluto dovettero esser tirati fuori proprio come da una botola. Un costume di paggio non mi conveniva: era tutto macchiato come una tigre. Un monaco era tutto buchi.

— Che vuoi fare? È tardi — mi davano fretta i compagni già vestiti. Restava l'ultimo costume: un dignitario cinese. — Datemi il cinese — accennai io con la mano, e mi diedero il cinese.

Il diavolo sa che cosa fosse questo costume: io non ne posso parlare. Passo in silenzio gli stivali stupidamente fiorati, che mi erano stretti e che infilai a metà: dai due lati del piede venivano fuori due incomprendibili supplementi. Taccio del cencio roseo, in forma di parrucca, che mi copriva la testa, tenuto da fili alle mie orecchie che si sollevavano come quelle d'un pipistrello. Ma la maschera...

La maschera era, se posso esprimermi così, una fisionomia astratta. Aveva il naso, gli occhi, la bocca e tutto questo era vero e stava al suo posto, ma in essa non c'era nulla di umano. Un uomo già sulla bara non potrebbe essere così tranquillo. Non esprimeva né tristezza, né allegria, né meraviglia, decisamente non esprimeva nulla. Guardava, con uno sguardo diretto e tranquillo e induceva a un incoercibile riso. I miei compagni, dal ridere, si rotolavano sul divano, cadevano senza forza sulle sedie e dimenavano le braccia.

— Questa sarà la maschera più originale — dissero.

Io per poco non m'ero messo a piangere, ma quando mi guardai nello specchio anche io fui preso dal riso. Sì, questa sarà la maschera più originale.

— E in qualunque caso, non ci togliamo le maschere — si disse fra compagni per la strada. — Diamoci la parola. — Parola! Parola!

## III.

Positivamente, la mia era la maschera più originale. Gli altri camminavano dietro a me in folla compatta, mi giravano intorno, parlavano, mi pizzicavano e, quando, non potendone più, io mi rivoltavo con rabbia verso di loro, mi rispondevano ridendo. Per tutta la strada mi circondarono di risate e io non potevo tirarmi fuori da quell'anello di pazzia allegria. Per qualche minuto fui preso anch'io da quell'allegria: gridavo, cantavo, ballavo e tutto il mondo mi girava intorno come se fossi stato ubriaco. E come era lontano da me questo mondo! E come ero solo io sotto questa maschera!

Finalmente mi lasciarono in pace.

Io la guardai con collera e paura, con cattiveria e tenerezza e dissi: Son io! — Le folte ciglia si sollevarono lentamente e con meraviglia: interi fasci di razzi neri piovevano su me — e il riso sonoro, allegro, chiaro come sole di primavera, il riso mi rispose.

— Sì, sono io, son io — ripetei sorridendo. — Perché non siete venuta oggi?

Ma essa rideva, rideva allegramente.

Io mi sentivo torturare: il mio cuore soffriva tantol! Supplichevole chiesi una risposta. Ma essa rideva. Il nero splendore dei suoi occhi si spense e il sorriso diventò più chiaro. Era sole, ma sole caustico, inflessibile, crudele.

— Che avete?

— Siete voi? — proruppe essa, trattendendosi. — Come siete... buffo!

Le spalle mi andarono giù, la testa mi si abbassò e nel mio atteggiamento apparve la disperazione. Intanto essa con un bagliore di riso che le si spegneva sul volto guardava le allegre giovani coppie che ci passavano accanto. Io dissi: « Vergogna di ridere! Possibile che dietro la mia ridicola maschera voi non sentiate il viso che soffre? Me la sono messa soltanto per vedervi. Voi mi avete data la speranza del vostro amore e così rapidamente, così crudelmente me la togliete. Perché non siete venuta? ».

Prontamente, con un'espressione di grazioso sorriso sulla bocca essa si volse a me e a un tratto un riso crudele la prese con tutta la sua forza. Sospirando, quasi piangendo, nascondendo il viso nel fazzoletto di merletto profumato, essa con fatica supplicò: — Guardatevi... Nello specchio, dietro di voi... Oh! come siete...

Aggrottando le sopracciglia, digrignando i denti, con un viso che sentivo farsi di ghiaccio, dal quale il sangue era andato via, mi guardai allo specchio: vidi una idiota, tranquilla, indifferente, non umana, immobile fisionomia che mi guardava. E io... io risi. E sempre con un riso che non poteva smettere, ma già con un tremore di collera, con folle disperazione, io dissi, quasi gridai: — Voi non dovete ridere.

E quando essa si chetò io continuai a parlarle sottovoce del mio amore. E mai avevo parlato così bene perchè mai l'avevo amata così fortemente. Parlai del tormento dell'attesa, delle lacrime piene del veleno di una folle ed angosciosa gelosia, della mia anima nella quale tutto era amore. E vedevo come, abbassandosi, le ciglia gettavano una fitta ombra sulle sue guance pallide. Vedevo come a traverso quel pallore matto traspariva il riflesso rosso di un fuoco ardente e come tutto il suo corpo flessibile involontariamente si piegava verso di me. Essa era vestita da dea della notte, e, tutta misteriosa, era come avvolta in una nebbia di merletto nero. Con una stella scintillante di brillanti sul capo, era bella come un sogno dimenticato della lontana fanciullezza. Io parlavo, e le lacrime mi inumidivano gli occhi e il cuore mi batteva di gioia. E io ardevo, vedevo come un sorriso pieno di grazia e di pietà le schiudeva le labbra, come tremando alzava le ciglia. Lentamente, con timidezza, con infinita fiducia, volse la testa verso di me, e...

Ancora non avevo udito un simile riso!

— No, no, non posso... — quasi gemette essa e, volgendo la testa indietro, di nuovo ruppe in una rumorosa risata.

Oh! se per un minuto mi fosse stato ridato il mio viso umano! Mi morsi le labbra, le lacrime cadevano sulle mie gote infocate, ma quell'idiota fisionomia, nella quale tutto era impassibile, il naso gli occhi e le labbra, guardava con spaventevole immobilità nella sua sciocca indifferenza. E quando me ne andai, zoppicando su i miei piedi fiorati, per lungo tempo ancora mi giunse il rumore del riso, come se da un'alta montagna cadesse un'argentea cascata d'acqua e con allegro canto battesse sulla dura roccia.

## IV.

Dispersi per la strada, tutti assonnati, svegliando la quiete della notte con le voci allegre ed eccitate, noi andavamo a casa e un compagno mi disse: — Hai avuto un successo colossale. Non ho mai visto rider tantol! Aspetta; che fai? Perché ti strappi la maschera? Ragazzi, questo impazzisce. Guardate, lacera il suo costume!... Piange!...

## Stabilimenti della " Metro " chiusi.

I grandi stabilimenti di posa della Metro Goldwyn «Cosmopolitan» a New-York, sono stati chiusi in questi giorni avendo la M. G. M. deciso di produrre esclusivamente films sonori a Culver City.

Sembra che alla chiusura non sia estraneo l'accordo M. G. M. Fox-film.

## Films stranieri

**L'argent** (Cinémondial) al Corso Cinema.

Nelle riduzioni per lo schermo di opere letterarie si può trasferire nell'epoca nostra una vicenda che si svolge nel passato, conservandone soltanto la sostanza e lo spirito animatore? Su questa interessante questione è noto che ci fu una polemica tra Antoine, contrario, e L'Herbier, favorevole. Non sappiamo se i due valorosi antagonisti si siano messi d'accordo (crediamo di no), mentre ora dal *régisseur* francese, a prova della giustezza delle sue asserzioni, ci viene presentato il film « L'argent ».

Dobbiamo riconoscere che L'Herbier è riuscito a imprimere alla sua opera le concezioni manifestate dallo Zola nel noto romanzo, al cui spirito si è avvicinato molto, come non avrebbe certamente potuto fare se avesse voluto conservare la fedeltà delle forme storiche.

Se confronto si può fare tra due lavori appartenenti a due arti diverse, si deve peraltro rilevare che il film non raggiunge la potenzialità artistica del romanzo, i cui approfondimenti psicologici invano abbiamo cercato nel lavoro di Marcel L'Herbier.

Al cinematografo, « L'argent » è un succedersi incalzante, con ritmo dinamico e quasi febbrile, di quadri veramente magnifici per le inquadrature e per gli angoli di presa, che tuttavia non sempre riescono a dare completa realizzazione estetica al motivo grandioso dell'oro, *del mondo signore*. Scene che riescono ad esprimere visivamente tale motivo non mancano nel film — indimenticabili, per esempio, quelle della Borsa — ma accanto ad esse ve ne sono altre in cui l'indagine del realizzatore è molto più superficiale. Nonostante la sua modernità e il suo indiscutibile buon gusto L'Herbier nel campo cinematografico può dirsi un dilettante, in cui i puri valori tecnici rimangono staccati e di per sé stanti, per nulla o assai poco aderendo allo spirito del lavoro.

Noi che pure abbiamo molta stima di Marcel L'Herbier e apprezziamo nel loro giusto valore *films* come « L'inhumain » e « Il fu Mattia Pascal », abbiamo oggi l'impressione che la sensibilità cinematografica di questo direttore venga ad essere inquinata da un tecnicismo di maniera, soffocatore di ogni vera sentita ispirazione. Questo si nota in modo particolare nella messinscena: le solite pareti lisce in bianco e nero, linee geometriche, pavimenti a mosaico ecc., insomma una specie di architettura stile *Grandi firme* che comincia a diventare convenzionale dopo l'uso troppo abbondante che ne ha fatto L'Herbier nelle sue precedenti produzioni.

La fotografia de « L'argent » è in qualche punto difettosa ed anche la luministica lascia a desiderare.

La recitazione, invece, può dirsi veramente buona e questo per merito principale dell'Alcover e dell'Abel, che hanno saputo creare due tipi interessantissimi e diversi di uomini di borsa: grossolano e violento l'uno, snidolo e machiavellico l'altro. Brigitte Helm non ci ha per nulla soddisfatto: appunto perchè la riteniamo una grande artista, non possiamo accontentarci di vederla interpretare una parte di scarso rilievo come quella affidatale in questo film. Il suo modo di recitare è qui frettoloso, artificioso e infarcito di luoghi comuni.

**Il vento** (Metro Goldwyn) al Corso Cinema.

Una desolata regione del Texas battuta continuamente dal vento. Vento, sabbia, grigiore, sempre: un'atmosfera di tristezza compatta, senza un barlume di luce e di gioia. Poche volte al cinematografo si è riusciti a realizzare con sobrio uso dei mezzi tecnici un'opera omogenea di tale purezza artistica. Si sente che il *régisseur*, Victor Seastrom, è un uomo del Nord: l'America che egli ci presenta è infatti del tutto diversa da quella che siamo abituati a vedere: un'America, quella sua, che sa di Hamsum, di Bojer, della Lagerlof.

Le squisite doti di realizzatore che avevano condotto il Seastrom al capola-

voro con « La lettera rossa » lo hanno felicemente assistito anche questa volta. Data la capacità di grande artista manifestata dal Seastrom, continua a rimanere per noi un mistero inspiegabile il fatto che in seguito abbia potuto dirigere un film inevitabilmente brutto come « La donna divina ».

Ma questo poco importa. È comunque certo che « Il vento » è uno di quei *films* che convincono e che rendono difficile ogni esame critico, appunto perchè ogni analisi dell'opera deve necessariamente concludere che il film è senza difetti e che la concezione del lavoro è stata pienamente realizzata dal direttore artistico.

Il vento è il vero grande protagonista del film: esso è in ogni scena terribile, implacabile, incessante. Colpisce e schianta le cose, rende ruvide e violente le anime degli uomini costretti a vivere in quella « bufera infernal che mai non resta »: vita quasi selvaggia, all'orlo della pazzia, in cui passioni e sentimenti affiorano alla superficie senza ipocrisie e senza reti-

Il fascicolo Aprile-Maggio della

**RIVISTA ITALIANA DI CINETECNICA**

è dedicato al

**FILM SONORO**

Articoli di

ERNESTO CAUDA, - ROBERTO ONORI  
GIACINTO SOLITO - LIBERO SOLAROLI

In vendita presso le principali edicole

**DIREZIONE E REDAZIONE**  
ROMA - Piazza Colonna, 366 - ROMA

cenze. E, in antitesi a questo mondo, contro il quale sostiene una lotta impari, una creatura umile e buona, tenera e delicata, unico punto bianco in tante tenebre. In questo tragico squilibrio è il dramma de « Il vento », dramma di anime in pena che si macerano nella sofferenza.

Tutti gli interpreti hanno ricoperto degnamente i ruoli loro affidati. Lilian Gish ha fornito per l'ennesima volta una prova del suo talento artistico (chi sa perchè, essa ci ricorda Maria Melato) ed è stata bene coadiuvata da tutti gli altri, primo fra tutti Lars Hanson.

**Ombre bianche** (Metro Goldwyn) al Supercinema.

Quante ne abbiamo sentite in questi giorni, a proposito del film sonoro in genere e, in particolare, di « Ombre bianche ». Ognuno ha voluto dire la sua, tanto che, dopo tutte le campane piccole e grandi che abbiamo sentito suonare, ci sembra del tutto inutile che facciamo suonare anche la nostra, la più umile e la meno degna. Competenti e incompetenti (veramente questi ultimi erano in forte maggioranza) hanno saputo abilmente lusingare i pregi artistici di questo film, sia dal punto di vista muto, sia da quello sonoro: che cosa più resta da dire a noi, che arriviamo, non per colpa nostra, con l'ultimo treno?

Comunque, tanto per far vedere che abbiamo anche noi qualche cosa da dire, faremo qualche osservazione.

Assistendo alla presentazione di questo film, siamo stati assaliti da una grande quantità di ricordi letterari: sono venuti a galla, nella nostra memoria, le opere dei ben noti Conrad, London, Stevenson, le opere cioè appartenenti a quella simpatica e interessante corrente letteraria inglese che tutti conoscono: letteratura per modo di dire, dato che è ricca di valori cinematografici, almeno nello stile, come osservò acutamente Luciani.

Molti punti del film — e questi sono i migliori — fanno pensare a letture del genere, ma in molti altri ci troviamo di fronte ad un'altra specie di letteratura che è di maniera e convenzionale così come quella precedente è vera e sentita. Ci vengono presentati, fra l'altro, dei selvaggi all'acqua di rose che non possono non destare in noi un senso di profonda compassione per il loro umanesimo rammollito.

Le scene veramente belle, peraltro, non mancano; gli esterni naturali, per esempio, sono quasi tutti magnificamente ripresi, mentre interessantissimi e davvero commoventi sono i quadri della pesca delle perle.

Dal punto di vista sonoro il film è piuttosto primitivo ed embrionale: si sa, del resto, che si tratta di un lavoro sincronizzato in un secondo tempo, ed è quindi inutile rilevarne i difetti. I rumori e le grida, che non sono in gran numero, non accrescono molto l'efficacia artistica di « Ombre bianche ». Riesce invece ad ottenere effetti veramente suggestivi il commento musicale concepito appositamente per il film, aderente ad esso molto di più dei soliti adattamenti orchestrali a base di vecchie musiche le quali, appunto perchè troppo note, più non riescono a suscitare nello spettatore l'effetto desiderato. W. S. Van Dyke si è dimostrato direttore artistico coscienzioso, fornito di sensibilità cinematografica: è tipico, nella sua *régie*, il ritmo dinamico e scorrevole, senza soluzioni di continuità, che sa dare allo svolgimento della vicenda e che riesce ad ottenere specialmente con il movimento della « camera » dietro gli attori, cosa questa che, peraltro, qualche volta diventa stucchevole non avendo una giustificazione psicologica.

Ottima l'interpretazione di Monte Blue, efficacissimo nella sua sobrietà mentre Raquel Torres ha fatto tutto quello che era umanamente possibile per riuscire ingenua e primitiva nella sua parte di selvaggia.

Fotografia di prima qualità: trionfa la pancromatica.

Mario Serandrei

### La « Cines », produrrà films parlanti italiani

Nel campo della produzione cinematografica italiana va segnalata la notizia che ci è confermata da fonte ufficiale della prossima attività della Società Anonima Stefano Pittaluga nella produzione di *films* parlanti.

Difatti in seguito alla deliberazione presa dal Consiglio D'Amministrazione nella seduta del 12 aprile, negli stabilimenti della « Cines » di Roma verrà attrezzato uno studio ultimo modello per la produzione di pellicole italiane parlate, editate dall'Anonima Pittaluga.

Questa produzione che sarà in particolar modo selezionata e curata, valorizzerà le peculiari qualità artistiche dei nuovi elementi chiamati a realizzare *films* parlanti per conto dell'Anonima Pittaluga, che intende così svolgere su più vasta scala il suo programma industriale e nazionale.

L'inizio della lavorazione dei *films* parlanti della S. A. S. P. avrà luogo non appena gli apparecchi saran giunti dall'America in Italia.

### La lotta franco-americana per il contingentamento.

Dopo tre settimane di discussioni sono completamente fallite le trattative iniziate tra i produttori americani e la « Chambre Syndicale » francese. Proposte e controproposte sono tutte abortite per l'intransigenza delle due parti ed ormai la questione sarà discussa tra i due Governi. La situazione creatasi non è certamente delle più brillanti. Gli Americani si imporranno certamente dato che la produzione francese non è sufficiente a ricoprire il fabbisogno del mercato nazionale.

Soltanto noi ci domandiamo la ragione di questo accanimento degli Americani. Se, come ci vuol far credere, l'America non produrrà che *films* parlanti, perchè tante preoccupazioni?

## Il nostro referendum esterni dal vero o esterni in studio?

campanile mancini

In una sala da tè, due giovanotti, a un tavolo accanto al mio, si occupano di due belle signore che siedono a un terzo tavolo. La bellezza dell'una delle due signore non è sottolineata da alcun artificio di pastelli da toletta, mentre nell'altra è evidentemente creata da un sapiente uso dei medesimi nelle ciglia, sotto gli occhi, nelle labbra.

— Io riconosco — riferendosi alla signora numero uno dice l'uno dei due — che quella donna è bellissima; ma preferisco l'altra che, per me, è molto più interessante.

— Interessante fin che vuoi... ma falsa. Non vedi che è tutta un pastello? La bellezza della sua amica è, invece, vera schietta, genuina come gliela fece la mamma.

— Non me ne importa niente. Quella signora — se vuoi — è la Venere Capitolina; ma, per me, è fredda come la medesima, ch'è di marmo. L'altra è artefatta ma artefatta bene. Suggestiva. Mi dice tante cose che la tua non mi dice. Già — nota — è assai difficile esser bellissime, esser perfette; ergo, quella signora è un'eccezione. E le eccezioni confermano la regola, ma non fanno regola. Per conseguenza necessità, in chi bella, perfetta non è, di soccorrere con l'Arte alla Natura. E poi — ripeto — in quel... pastello io posso mettere, anche se in effetti non c'è tutto quello che voglio: luci ed ombre — languori e spasimi — tenerezze profonde e perfidie senza nome...

Questo dissero, al tavolo accanto al mio, i due amici. E poiché io sottoscrivo all'opinione del partigiano della signora-pastello, con questa parabola dal ricordo di una conversazione credo di avere implicitamente ed esaurientemente risposto al quesito che *Cinematografo* mi ha rivolto. Basta sostituire al termine *Signora natura* (o *bellezza naturale*); *Esterni dal vero*; e all'altro *Signora pastello* (o *bellezza creata*); *Esterni in Teatro*.

L'Arte, per esser veramente tale, deve essere stile. Lo stile è l'artista. E, salvo casi eccezionali, la natura non sempre offre all'artista gli elementi che gli occorrono perchè l'opera sua risulti ambientata suggestiva, significante.

In conclusione: *Esterni dal vero* se a darci l'illusione, l'espressione, la suggestione che vogliamo conseguire basti, o anche occorra, il vero. E quando ciò sia, tanto meglio. Altrimenti, *Esterni in Teatro*, che ci consentiranno di creare gli elementi che ci sono necessari a rendere la nostra concezione, ad esprimere ciò che vogliamo esprimere.

Gaet. Campanile Mancini

ruggero, orlando

Confesso di essermi piuttosto meravigliato, vedendo ricorrere con tanta frequenza, nelle risposte al referendum di «cinematografo» che hanno preceduto questa mia, le parole *verismo* e *realismo*: credevo infatti che generalmente ormai fosse riconosciuta la vacuità e la retorica di siffatti luoghi comuni creati dalla critica superficiale e adottati dall'empirismo di molti pretesi intellettuali. Non mi pare inopportuno perciò insistere sulla loro inutilità, traendo come conclusione particolare di questo ordine di idee il mio parere sul quesito del referendum.

Tutto quanto è artisticamente creato risponde a determinati stati d'animo ed è, per questa ragione, senza bisogno di ulteriori distinzioni, vero: dire che esiste anche il falso è per lo meno una contraddizione di termini. Poiché tutta l'arte è fatta di vero, è quindi evidente l'inutilità della parola *verismo*, la quale presuppone, per aver ragione di essere, anche un'arte

non verista, cioè imperniata sul non esistente (o falso), un'arte che non ammetta creazione o immaginazione, vale a dire un assurdo palese.

Nel cinematografo, in particolare, quella che deve giudicare è la necessità di fare rispondere la proiezione sullo schermo il meglio possibile alla realtà intuita ed espressa dall'intelligenza del direttore, il bisogno di impadronirsi ogni giorno più profondamente dei segreti tecnici, evitando che la macchina prenda la mano e si avventuri in pericolose eterogenesi.

Possiamo segnare perciò, passando alla questione degli esterni naturali o artificiali, una serie di fasi nel trattamento tecnico della natura:

1. gli ordigni e gli apparati non hanno il grado di perfezione adatto a rappresentare compiutamente le realtà immaginate dall'intelligenza creatrice: si prende dunque in prestito lo scenario naturale, come il meno imperfetto (esterni dal vero).

2. Il grado di perfezione tecnica è aumentato, nel senso che si sono scoperte molte relazioni tra la macchina e lo scenario, tra la ripresa e la proiezione: a questo punto è bene costruire la realtà che si vuole rappresentare fabbricandola *su misura*, vale a dire fornendo alla macchina da presa quei dati elementi che soli potranno produrre gli effetti voluti (esterni in laboratorio).

3. La padronanza dei mezzi tecnici è sempre più completa, tanto che non c'è bisogno di costruire elementi da dare in parte alla macchina da proiezione, ma si sa ormai adottare questa a servirsene di quello che trova più facilmente, per riprodurre esattamente quanto è richiesto (Si ritorna agli esterni naturali).

Si potrebbe continuare, alternando i perfezionamenti dell'arte dell'operatore con quella dell'elettricità e dello scenografo: ogni volta avremo il passaggio dalla preferenza del naturale a quella dell'artificiale, o viceversa.

Più concretamente, al momento attuale mi sembra sia da preferire la costruzione degli esterni in laboratorio.

Tutti sanno ormai quanta sia la difficoltà per rendere nel bianco e nero delle immagini l'idea dei colori naturali: le varie tinte, è noto, impressionano diversamente le gelatine e i bromuri, nè è conveniente, per ragioni di immediatezza di reazione, renderli ortocromatici. Questo consiglia ai cineasti di adoperare per quanto è possibile scenari in bianco e nero: l'abbondanza eccessiva del bianco genera, d'altra parte, un alone spesso incomodo, il che fa preferire sempre biancherie, lenzuola, tovaglie tendenti leggermente al grigio o al giallastro. Una ballerina vestita di rosso, è bene girarla in nero, illuminandola dall'alto; il viola si rende con il grigio pallido.

Mi sono intrattenuto sulla questione dei colori, per dare un'idea di una delle difficoltà, che consigliano l'esecuzione degli esterni in laboratorio: non è possibile infatti tingere e illuminare la Natura come ci pare e come consiglia la fotogenia delle tinte!

Charlie Chaplin, se girò dal vero le scene della neve nella *Febbre dell'Oro*, lo fece soltanto per sfruttare l'atmosfera di *flou* creata dall'eccesso di bianco, dando alle immagini dei vagabondi nel deserto glaciale quell'aria trasognata che tutti ricordano; per ragioni analoghe, d'altra parte, nel duetto d'amore sul prato del *Principe Studente* Lubitsch ha costruito un prato e dei fiori visibilmente artificiali in modo che tutto si adattasse, come in un quadro di Watteau, alla retorica innocente delle passioni fugaci. Ho citato questi due casi, per mostrare come due grandissimi direttori abbiano ricorso, per produrre del vero artificiale, senza esitare

l'uno alla natura, l'altro al laboratorio: altro che la questione del verismo!

Quanto ho detto frammentariamente è soltanto qualche appunto, che credo possa trovar posto tra le altre risposte al referendum di «cinematografo»: vorrei diffondermi più ampiamente, collegando meglio i concetti tra di loro e parlare della questione anche per i casi particolari e interessantissimi del *film* parlato e di quello a colori.

Vorrei farlo prossimamente in un articolo.

Ruggero Orlando



CIANEL R., Torino. — Sul momento non mi risulta vi siano concorsi del genere: potete sempre presentarvi agli stabilimenti che lavorano, ma io stesso non saprei dirvi a quali che attualmente non mi risulta che si stia per iniziare alcuna lavorazione. Le scuole cinematografiche, corsi di perfezionamento, e tutte le altre iniziative del genere quando non sono truffa sono imbecillità in buona fede e perciò non raccomandabili. Tanto più che l'arte del cinema non ha canoni fissi e di conseguenza non si può insegnare come la grammatica latina. Saluti.

CESARE BEDOTTI, Ferrara. — La tua prima domanda è certamente imbarazzante: l'Ente Nazionale per la Cinematografia, l'Augustus, la Pittaluga, l'Adia, ecc., sono serie case e possono dare affidamento a chi vuole intraprendere la carriera di attore, ma in quanto al modo di farsi notare, non saprei cosa consigliarti.

Presentarsi di persona, inviare fotografie, tutto può servire. L'importante è avere le qualità necessarie ed il fisico adatto.

Esistono forse manuali del perfetto poeta? o il metodo teorico pratico per poter dipingere capolavori ad acquarello? No! Perché, allora, dovrebbe esistere il manuale del perfetto scrittore di soggetti per *films*. Scrivere soggetti è un'arte e non si può apprendere dai manuali.

Scenografo e sceneggiatore sono due elementi ugualmente importanti nella lavorazione di un *film* ma nettamente differenti; scenografo è colui che disegna i bozzetti delle scene che lo scenotecnico poi costruisce; sceneggiatore è colui che traduce cinematograficamente, quadro per quadro sino ai minimi particolari, la trama che può essere da lui o da altri ideata. Lo sceneggiatore che è in definitiva il vero autore cinematografico, è quasi sempre direttore artistico.

Ignoro l'indirizzo preciso di Ingram. Dolores del Rio, United Artists Studios, Hollywood-California.

I *trusts* dannosi per tutte le industrie, sono, a parer mio, la morte dell'industria cinematografica perchè fanno sparire ogni senso di concorrenza che sprona sempre a fare meglio.

GIUSEPPE B., Roma. — Non riesco a capire che relazione ci sia tra le sue fotografie e le illustrazioni che Ella ha unite alla sua lettera. Probabilmente Ella vorrà stabilire un paragone tra gli attori di cui le illustrazioni e lei stesso. Questo è puerile tanto più se si pensa che per fare il cinematografo non basta avere una bella maschera, ma ci vuole una certa dose di intelligenza che dalle *fotos* difficilmente traspare.

IVAN MOSJOURINK?, — Ti darò gli indirizzi richiesti al prossimo numero. Le molte occupazioni che mi oberano in questo momento non mi hanno permesso di rintracciarti. Senza e saluti.

DUCA DI LANGEAIS, Firenze. — Sono contento che la casa che mi nominò ti abbia preso in seria considerazione e ti abbia date buone speranze. Non so con precisione quando detta casa lavorerà; in ogni modo mi risulta che l'inizio avverrà tra breve. Per quanto riguarda il soggetto ti debbo dire con tutta sincerità che tu non mi sembri ben maturo per tale genere di lavori. Scrivere dei soggetti interessanti non è certamente la cosa più facile di questo mondo. Non ti devi scoraggiare però. Studia, pensa e tenta.

Ti faccio i miei auguri per la tua bella mano, ma nel medesimo tempo ti avverto che se l'aver una mano perfetta può essere una buona qualità, non può costituire l'unico elemento di successo per un attore cinematografico.

ABBONATO 65, Campobasso. — L'indicazione c. 1. in corsivo, non ha altro ufficio che indicare il termine *campo lungo*.

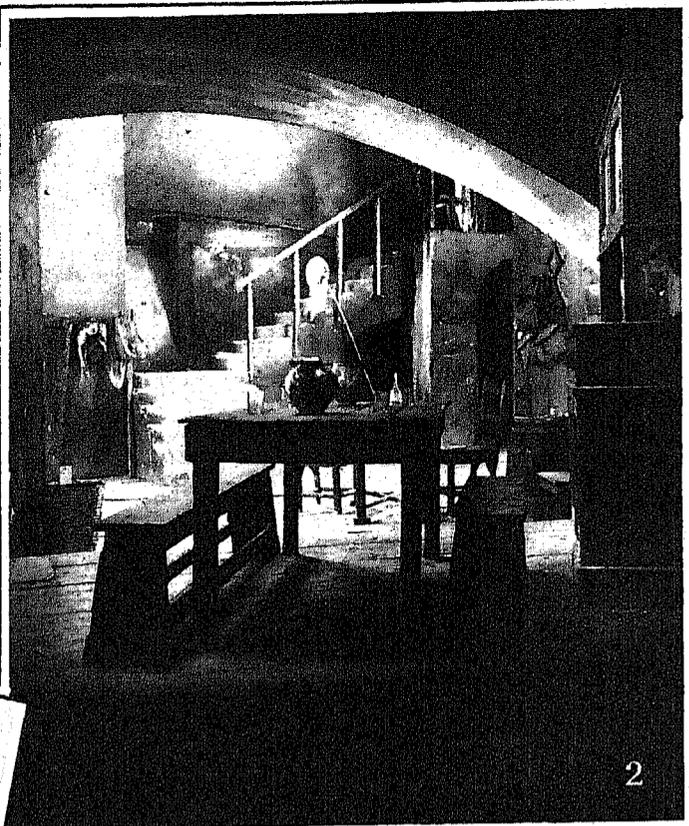
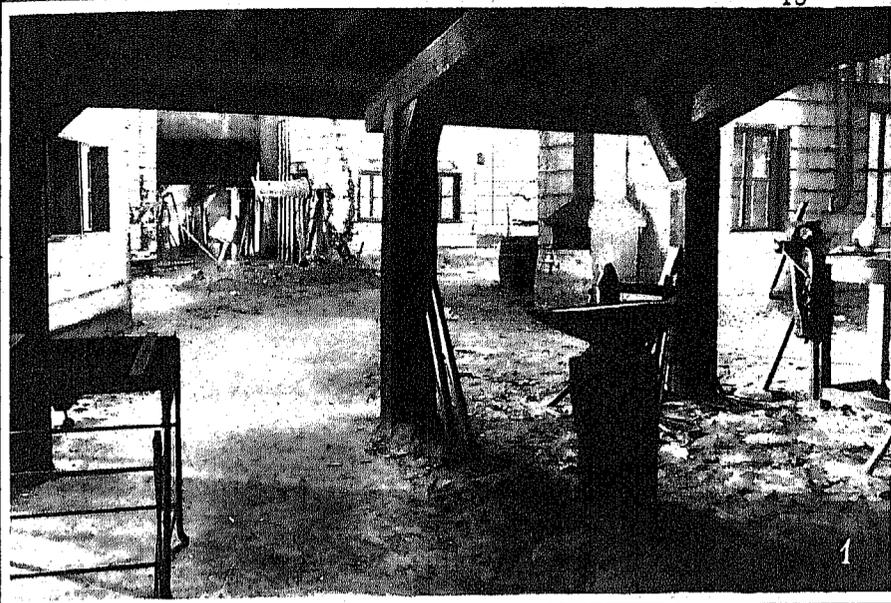
Il termine in parola non è usato, in cinematografia si indica così, per esempio: *come al numero 38, oppure 26, oppure 92*, a seconda della scena che si intende ripetere.

Lo sceneggiatore deve indicare sino ai minimi particolari quanto vuol ottenere dal direttore artistico o dall'operatore, quindi, in casi come quelli di «Maratona», è necessario indicare anche la posizione della macchina. Grazie delle belle espressioni, e cordiali saluti.

ETTORE NOVI, Napoli. — Ti ringrazio per il tuo gentile interessamento. «Sole» è terminato e credo che sarà presentato nella prossima stagione. Per il secondo *film* non so ancora nulla. I numeri arretrati li puoi avere inviando all'Amministrazione del giornale l'importo e indicazioni precise.

Don Bruslon

Dirett. resp. A. BLASSETTI - Redatt. capo G. SOLITO  
Roma - «Grafica» S. A. I. Ind. Grafiche - E. Q. Visconti, 13-4



1. Un esterno in studio: Il villaggio di baracche nel campo dei bonificatori (bozzetto e realizzazione di Gaston Medin per il film "Sole", dell'Augustus. 2. Interno di osteria di campagna (bozzetto e realizzazione di Gastone Medin per il film "Sole", dell'Augustus. 3. Vittorio Gonzi e 4. Igino Nunzio: sostengono parti di carattere nel film "Sole", dell'Augustus.

## GALLERIA DEI CINEASTI CELEBRI

XXIII.

### BARTOLOMEO PAGANO

Un giorno che, dopo l'usato lavoro, dormiva saporitamente il sonno del giusto, gli apparve in sogno una donna dal volto bellissimo che con voce soave gli disse:

« Bartolomeo, guarda intorno a te: osserva quante ingiustizie si commettono nel mondo. I buoni e i deboli sono oppressi e la malvagità stende ovunque i suoi viscidati tentacoli. Il tuo braccio è forte, Bartolomeo, a te è affidata la magnifica missione di far splendere di nuovo sulla terra le luci incomparabili del bene e dell'onestà.

Bartolomeo, tu devi operare in modo che cessi l'oscuro trionfo di Satana e che, con la sconfitta dei malvagi, i buoni siano giustamente ricompensati. È ora che tu vada per il mondo, per guarirlo dalla cattiveria. Agirai come ti comanderà il tuo cuore di rude ed onesto lavoratore e ti chiamerai, d'ora in poi, Maciste. ».

\*\*\*

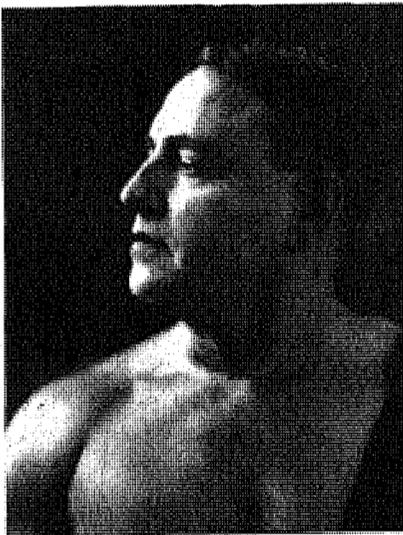
Gli uomini cattivi hanno imparato a conoscerlo e a temerlo. Alla sua vista essi fuggono sgomenti; ma invano, perché Maciste sa raggiungerli e dar loro la punizione che meritano. Quattro o cinque alla volta, essi sono costretti a sentire il peso eccezionale dei suoi pugni. Chiedono pietà, strisciando ai suoi piedi e Maciste, soddisfatto della sua opera, ride contento, di un riso schietto come acqua di sorgente.

\*\*\*

Le sue imprese più non si contano e questo intensifica, anziché arrestarla, la sua attività benefica e provvidenziale: egli fa il bene a tutte le ore, senza concedersi un istante di riposo.

Noi pensiamo a quale dramma dolorosissimo avverrebbe nell'anima sua il giorno che si accorgesse dell'infinità della sua opera, tremendo lavoro di Sisifo, e venisse a sapere che c'è qualcuno, nemico suo, che di notte disfa malignamente la tela di bontà che egli ha fatto durante il giorno.

Ma questo non avverrà mai. Ogni mattina egli continuerà a levarsi con lo spirito lieto e, dopo essersi stirato le braccia poderose inizierà con precisione burocratica il suo lavoro di uomo buono e forte, lavoro che è oggi quello che era ieri e che sarà domani.



XXIV

### FRITZ LANG.

Passeremo forse per fantasiosi, ma a noi poco importa: questo non ci impedirà di dire senza restrizioni quello che pensiamo di Fritz.

La sua adolescenza è segnata da un immenso amore per il teatro.

Il loggione lo ebbe assiduo frequentatore: proteso sulla balconata, egli seguiva con passione quasi febbrile lo svolgimento dello spettacolo, analizzandone i particolari e criticandoli con occhio inesorabile, quantunque ancora inesperto.

Wagner. Questo nome aveva la magica virtù di affrettare i palpiti del suo cuore.

Divenuto amico di un vecchio macchinista, apprese da costui ogni segreto del palcoscenico. Al teatro passava tutti i momenti di libertà: amava le apparenze di vita fittizia che ogni sera si offrivano agli occhi del pubblico e nello stesso tempo odiava la maggior parte della gente di teatro, spiriti grossolani, secondo lui, indegni del tempio di cui erano sacerdoti. Sognava dei palcoscenici immensi con migliaia di attori e con scenari imponenti a tre dimensioni (via, quegli orribili fondali) e il cinematografo gli permise di realizzare i suoi sogni.

Fritz Lang, ovvero la Kultur applicata alla Settima Arte, il mettinscena del Kolossal, il poeta del cemento armato.

Attori e scenari formano un tutto unico, in quadri armonici legati da motivi conduttori, densi di significati e ammantati di simboli. Le sue opere sono immerse in un'atmosfera pesante e opaca che soffoca ogni slancio lirico. Tutto è grigio, nel mondo di Fritz, un mondo desolato, senza sole e senza cuore, un mondo in cui tutto è falso, anche se costruito alla perfezione e solidamente come ogni merce « made in Germany ».

Un mondo in cui i fiori non hanno profumo.

MASER.

# cinematografo



Vittorio Vaser che abbiamo visto di solito con uno sguardo sinistro, sorride finalmente al "Sole" dell'Augustus (Foto Bragaglia - Obb. Hellar 4,5).

Stampato in rotogravure presso lo Stabilimento «Grafia» S. A. I. Ind. Grafiche - Roma, v. E. Q. Visconti 13-a - Riproduzioni eseguite con Lastre Cappelli.