

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica



Leggere qui: **MISTERI E
DELL'ILLUMINAZIONE**

ROMA - 25 AGOSTO 1936-XIV
CONTO CORRENTE POSTALE

In questo numero:

Scipione SPECTATOR

*Pietro Aschieri e
la scenografia dello
'Scipione'* HEILBRONNER

*Cinema occhio della
guerra* BAGNANI

'Gangsters' al cinema
CÈCCHI

*Misteri e poesia del-
l'illuminazione*
CONSIGLIO e DEBENEDETTI

*Lo Zar del cinema
parla di Venezia*
H. HAYS

*I dolori di un giovane
soggettista* MASTO

*L'industria delle 100
industrie* COMIN

*Rivoluzione nello
spettacolo?* DOYLE

*Fotografia e passo ridotto
Notizie tecniche / 'Ci-
nema' gira / Durancóra
Giocchi e concorsi*

100 illustrazioni

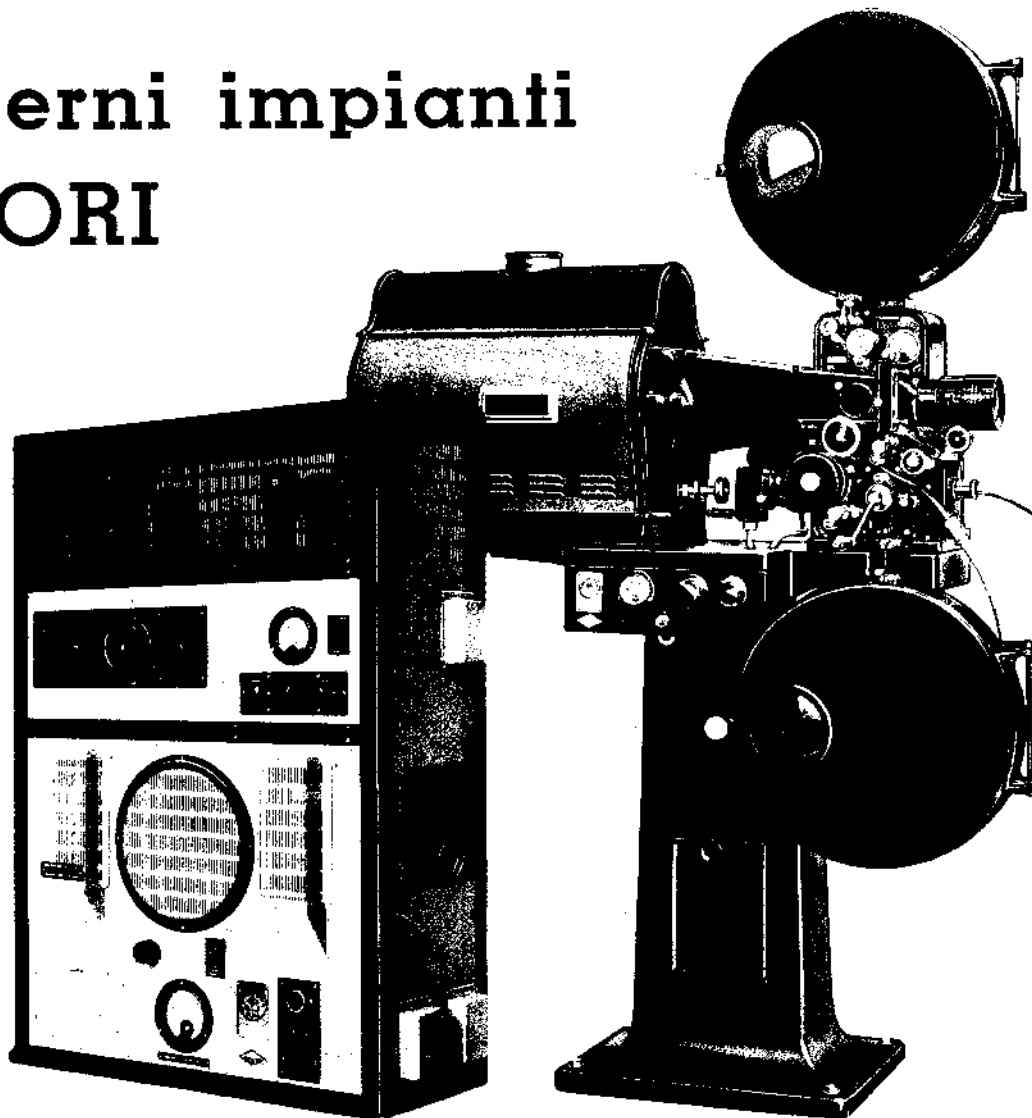


ULRICO HOEPLI EDITORE MILANO

UN NUMERO COSTA DUE LIRE

I più moderni impianti CINESONORI

SOC. ANON.
CINEMECCANICA
—
ALLOCCCHIO
BACCHINI & C.
MILANO



Per la cinematografia



a passo ridotto

Materiale:

Per la presa:

Pellicola invertibile pancromatica Agfa 16 mm

Pellicola invertibile Isopan Agfa 16 mm
Super-Special ISS

Pellicola negativa Isopan Agfa 16 mm
Special a grana fine FF

Per la proiezione:

Pellicola positiva Agfa 16 mm
pellicola vergine per copie

Pellicola Kinagfa 16 mm
per proiezioni

Pellicola Ozaphan-Agfa 16 mm
pellicole econom. per proiezioni

Apparecchi:

Per la presa:

Movex 30 Agfa
apparecchio moderno di presa
con obiettivo cambiabile

F: 3,5 = 20 mm lunghezza focale
F: 1,5 = 20 mm lunghezza focale
F: 3,5 = 50 mm lunghezza focale
F: 3,5 = 80 mm lunghezza focale
(Teleobiettivo)

Per la proiezione:

Movector Super 16 Agfa
apparecchio perfetto per
proiezioni mute e sonore

Movector Billy Agfa
apparecchio moderno economico
per proiezioni

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



In copertina: Le lampade sono piazzate. Robert Montgomery si prepara ad una scena del film Metro 'Trouble for two'.

C I N E M A

quindicinale di divulgazione cinematografica

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

Collaborazione tecnica dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa

Anno I Volume I Fascicolo 4 25 agosto 1936-XIV

Questo fascicolo contiene:

'Cinema' gira	pag. 127
Durancóra	» 131
SPECTATOR:	
Scipione	» 133
PAUL HEILBRONNER:	
Pietro Aschieri e la scenografia dello 'Scipione'	» 136
Magg. GUIDO BAGNANI:	
Cinema occhio della guerra.	» 137
EMILIO CECCHI:	
'Gangsters' al cinema	» 139
CONSIGLIO DEBENEDETTI:	
Misteri e poesia dell'illuminazione.	» 143
Televisione	» 147
MARIO SOLDATI:	
Primo ricordo del nostro film in A. O.	» 148
MARIO CAMERINI:	
Sbarco a Massaua	» 149
WILL H. HAYS	
Lo Zar del cinema parla di Venezia.	» 150
RAFFAELE MASTO:	
I dolori di un giovane soggettista	» 152
JACOPO COMIN:	
L'industria delle 100 industrie	» 154
CECIL H. DOYLE:	
Rivoluzione nello spettacolo?	» 156
P. BERNE DE CHAVANNES:	
Il fotografo di scena	» 158
Fotografia e passo ridotto:	
'CINEMA':	
L'uovo e la gallina.	» 159
I primi passi / Cine-Guf	» 160
P. CAVAZZUTI:	
Notizie tecniche	» 161
Galleria: Alessandro Blasetti	» 162
Giocchi e concorsi	» 163

PER ABBONARSI A

C I N E M A

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

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

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

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

CONCESSIONARIE PER LA VENDITA AL NUMERO LE MESSAGGERIE ITALIANE BOLOGNA

ULRICO HOEPLI EDITORE MILANO

*Il più bel film:
viaggio in mare*



Le linee italiane collegano tutto il mondo

ITALIA • COSULICH • LLOYD TRIESTE

Cinema

Pierre Chenal parla del FU MATTIA PASCAL. Della prima fase preparatoria, coronatasi con la sua recente venuta a Roma, è soddisfatto. Può puntare su tre attori sicuri, di immancabile rispondenza: Irma Gramatica, Isa Miranda, Pierre Blanchar. Ma passare dal romanzo di Pirandello ad un primo 'scenario' gli è costato due mesi di lavoro. Ora ha trovata la via: il dramma cinematografico (cioè traducibile in elementi visivi) non può consistere, per il protagonista, nell'esser vivo mentre è morto, e viceversa. Scaturisce invece dalla sua condizione d'uomo ammogliato, che gli vieta di realizzare il proprio amore. Par troppo semplice, in paragone con la tragicommedia metafisica creata da Pirandello?

In realtà, le parole di Chenal fanno pensare che il cinema abbia in comune col melodramma dell'ottocento, oltre a tanti altri aspetti, anche questa legge fondamentale: che l'efficacia si raggiunge solo a traverso la massima evidenza, e l'evidenza solo a traverso la semplificazione dei fatti, delle situazioni, dei sentimenti.

★

Il cinema francese, ci avvertono osservatori e cronisti, è in cerca di giovani. Il cinema francese non riesce, ahimé, a trovare dei giovani.

Ma che cercano questi Diogeni? Dei 'primi amorosi', o quel ringiovanimento dello spirito che è, forse, il problema di tutta la Francia moderna?

★

Una curiosa teoria, che magari avrà anche la sua punta di verità. Il buon andamento di un film (si parla della lavorazione) dipende in gran parte dall'ambiente, dall'atmosfera, dall'umore che regnano in teatro mentre 'si gira'. E di questo ambiente sono soprattutto responsabili ed autrici le dive.

Un articolista di *Cinémonde*, che ha l'aria d'aver veduto le cose molto da vicino, ci racconta, per esempio, che Greta Garbo par trascinarsi con sé il clima del suo paese natio. Chiusa, taciturna e silenziosa, si ritira nel suo camerino al termine di ogni scena, e non rientra in teatro che quando le luci sono accese per la ripresa

successiva. La celebre fobia ch'ella nutre per gli estranei, fa sì che la sua comparsa significhi fuga precipitosa di tutte le persone 'non addette al lavoro'.

Jean Harlow è invece vulcanica. Un fuoco di fila di trovate, di spiritose apostrofi, un passo di danza in ogni pausa, e una parola per tutti. Travolti nella sua atmosfera indiolata, anche i macchinisti la trattano a tu per tu. Quanti impeccabili 'signorini' non darebbero metà del loro comodo regno, pur di diventare per qualche ora macchinisti nel teatro dove lavora la Harlow?

D'altronde in quest'ordine d'idee, e non in questo solo, Hollywood declina tutta la gamma dei temperamenti e degli umori femminili. Norma Shearer porta seco un'atmosfera di calma signorile: mai una parola più alta dell'altra, mai uno scatto di nervi, mai uno scherzo troppo piccante. Tutto l'opposto di Mae West, che si diverte a scandalizzare coloro che le stanno d'attorno. Giunge un visitatore maschile, e Mae si mette subito a far la Mae: voce e sguardi languidi, attitudine provocante.

Marlene è ieratica: con lei entra in teatro un silenzio di tomba. Nessuno osa più muoversi, i curiosi vengono freddamente allontanati. Tale, almeno, la Marlene di Sternberg. Ma in **DESIDERIO**,

con Borzage-Lubitsch, le cose andavano diversamente. Ma allora, chi conta? Dive, o registi?

★

Il prof. Fred Eastman dell'Università di Chicago, parlando a Londra della Lega della Decenza istituita dall'episcopato americano per la moralizzazione del Cinema, e della recente enciclica pontificia, ha dichiarato che l'azione della Lega è già costata all'industria cinematografica 10 milioni di dollari. Basta riflettere che questa notizia è riferita dal *Methodist Times* di Londra, organo della chiesa metodista, per scoprirne la finalità polemica. Non solo, ma per misurare anche il valore degli argomenti coi quali il puritanesimo combatte un'azione cattolica che ha riscosso l'adesione di protestanti e di ebrei.

★

L'interesse della stampa anglosassone, specialmente inglese, per l'enciclica *Vigilanti cura non è*

affatto spento. Gli argomenti che ad essa oppone *The Cinema* di Londra, sono indubbiamente più pittoreschi di quelli del professor Eastman. Il periodico vorrebbe che una enciclica condannasse certe immoralità precedenti a quelle del cinema e diffuse e volgarizzate nientemeno che dalla Bibbia. Cioè:

a) l'immoralità della moglie di Lot che si volge indietro per lanciare un ultimo sguardo a Sodoma e Gomorra;

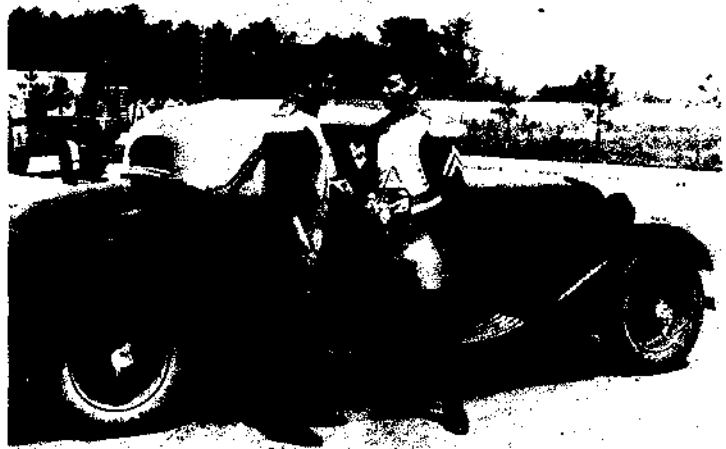
b) l'immoralità di Caino che uccide Abele;

c) l'immoralità di Sansone e Dalila;

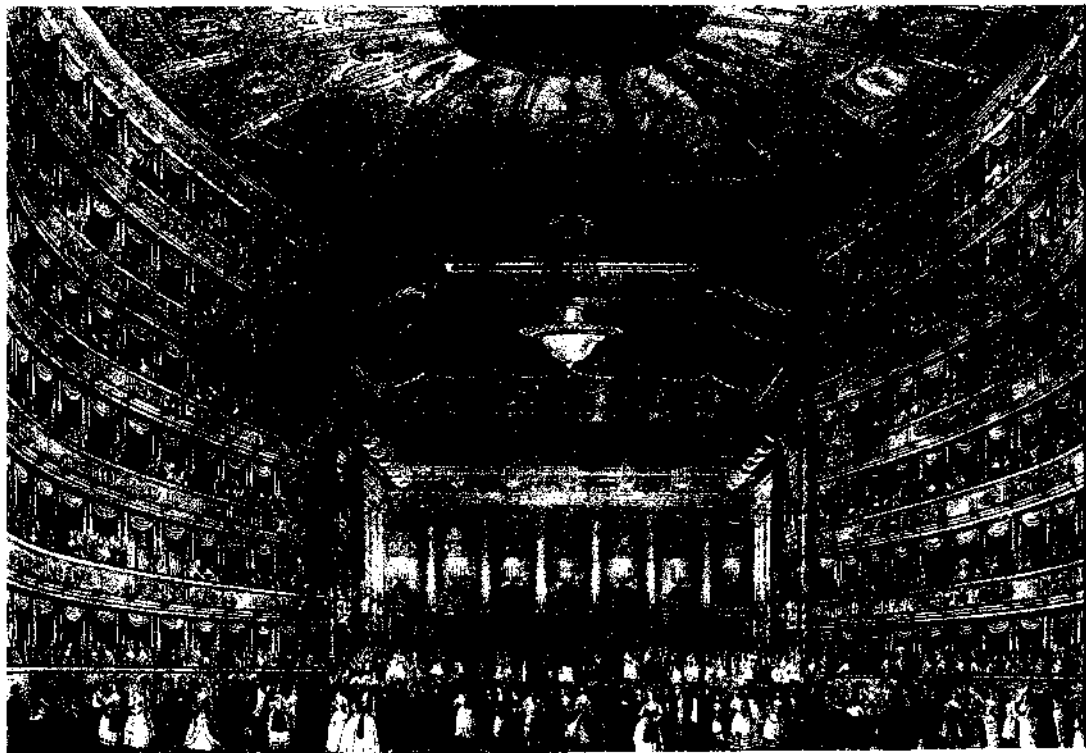
d) l'immoralità di Salomone e delle sue centinaia di mogli.

Già. Ma le società per la diffusione e la volgarizzazione del testo integrale della Bibbia non sono precisamente cattoliche... Buon per noi, che sia venuto in mente all'austero critico di aggiungere una lettera

e) l'immoralità che si svolge nei tribunali in cui si discutono i divorzi e che viene sconciamente



Anacronismi: Gino Cervi e Mino Doro durante una pausa di lavorazione del 'I due sergenti'.



Mentre si prepara 'Regina della Scala': Ecco, in una stampa dell'epoca, il famoso veglione del '48.



Clark **GABLE**
Jeanette
MACDONALD



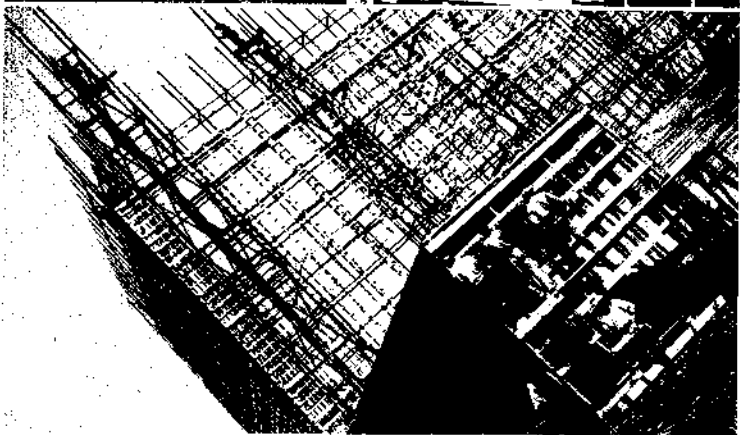
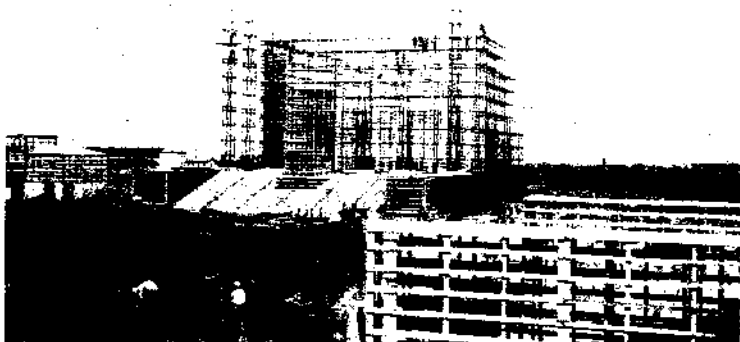
SAN FRANCISCO



SPENCER TRACY
JACK HOLT
REGISTA: **W. S. VAN DYKE**



Sorge al Quadraro il Foro Repubblicano di 'Scipione'.
 Alcune fasi della costruzione (vedi in questo numero pag. 136).



descritta dalla stampa quotidiana. Secondo l'autore il cinema non fa che esporre la verità ed adempiere al suo preciso dovere. Immorale è la vita che esso dipinge, non il Cinema. Continui, dunque, con eroismo missionario, il suo compito di... denunciatore.

Concediamo. Ma non pensa, questo dotto puritano, che talvolta è di una certa utilità stabilire in che misura la fatale 'immoralità' della vita sia stata agghindata e commercializzata dallo spirito speculativo e mercantile dei produttori?

★

Ad un *the* offerto da Shirley Temple ai suoi amici erano intervenuti anche due piccoli figli di Charlot. Dopo aver reso straordinari onori ai dolci e ai panini, la piccola diva iniziò col minore dei figli del grande comico un'animata conversazione su argomenti professionali. — Ti piace mio padre? — domanda il piccolo Chaplin. — Oh! sì! Moltissimo! Tanto che vorrei assegnargli una parte nel mio prossimo film.

★

Qualche spina nel sospirato roseo di un contratto tra un divo e una casa americana:

1. È vietato farsi vedere ubriaco in un luogo pubblico più di tre volte. Alla quarta, risoluzione.

2. È vietato farsi vedere a piedi per le vie di Los Angeles e di Hollywood.

3. È vietato allontanarsi a più di 24 ore di distanza da Hollywood.

4. È vietato sposarsi prima dei 21 anni e senza il consenso della direzione.

5. È vietato farsi crescere i baffi senza il permesso della direzione.

★

Nessuno ha mai creduto che in materia di morale giudizi ed opinioni possano avere l'indiscutibilità del classico 'due più due fa quattro'. Ma su certe questioni parrebbe impossibile non andare d'accordo: per esempio, sulla maggiore o minor decenza di un film. E invece no. Sentite che cosa succede in America.

Will Hays, il capo della *Motion Picture Producers and Distributors of America* (Produttori e Distributori) riferisce sistematicamente sulla produzione di ogni anno, con una tinta ottimistica che non tutti condividono. L'ultima di queste relazioni, sul film del '35, segnala addirittura come carattere tipico il livello 'educativo e sociale', raggiunto dal cinema.

Sassi in piccionaia! Prende la parola il molto Reverendo John J. Cantwell con questa semplice, ma perentoria dichiarazione: « L'esame di alcune pellicole presentate



Luise Rainer nel film 'L'anima della Cina'.

di recente al pubblico fa pensare che l'industria cinematografica greggi a chi produce il film più vizioso ».

Quando si dice: i punti di vista. D'altronde, proprio qui da noi l'anno passato c'era chi esaltava I RAGAZZI DI VIA PAAL come un'opera tonica e morale. E purtroppo nessun Rev. Cantwell è intervenuto ad obiettare: — Ragazzi, andate a scuola!

★

'Stella' non si nasce, si diventa. Ogni giorno capita d'incontrare qualche signorina in attesa dell'impresario benefico e comprensivo che la 'lanci'. Se sapessero queste aspiranti quanto è lungo il 'cammino di perfezione' percorso da loro gloriose sorelle di Hollywood. In gran parte, intanto, è un affare di chirurgia.

Un arcopago di produttori, supervisor, consiglieri artistici visiona i provini della candidata. La quale, ammesso che l'esame sia andato bene, comincia a sentirsi dei discorsi di questo genere: « Signorina, passi dal Dr. Philipps ». Philipps, per chi non lo sapesse, è il dentista delle stelle: quello che ha raddrizzato due canini ad Eleanor Powell, che ha allineato i denti a Phyllis Brooks, sistemato un ponte ad Elissa Landi. Terminata l'opera di Philipps, comincia quella del Dr. Powell, il chirurgo che ha incollato le orecchie a Clark Gable, tolto le rughe a Mosjoukine, consigliato la estrazione di due molari a Ketty Gallian per assottigliarle il viso, ricostruito il naso di Simone Simon...

I nostri vecchi avevano un proverbio: « Chi bello vuol comparire, un poco gli tocca soffrire ». Arrivederci, se si vuol comparire belle sullo schermo...

★

Retrosce della sceneggiatura. Si prepara REGINA DELLA SCALA: soggetto di Raffaele Calzini, regia di Guido Salvini, direzione tecnica



*Non
vi e'
grande
attore italiano
che non abbia
preso parte a
trasmissioni
dell'Eiar*



Luisa Ferida (lauretta) e Ugo Cesari (Cap. Fracassal), in una scena dell'ingresso alla prigione.

di Camillo Mastrocinque, direzione musicale di Pietro Mascagni. Siamo in tema di discussioni sulla sceneggiatura ed ha la parola, anzi la penna, Calzini, che in una lettera privatissima (nostro servizio speciale di indiscrezioni) così si rivolge ai suoi collaboratori: « Perchè l'OTELLO è messo in fine? Perchè esso rappresenta l'apice del melodramma: perchè la sua vicenda (con 1 morto, anzi 2 o 3) è così drammatica da far impallidire ogni altro soggetto

o soggettino. Lo stesso dicasi della musica che deve venire ultima per non schiacciare le altre.

Perchè non può far parte dell'azione, ma deve essere un racconto? Perchè se facesse parte dell'azione verrebbe dopo il racconto di Candido che è fatto, non dimentichiamolo, per guarire lo stato d'animo di Guido (delusione, sconforto e gelosia). I due racconti apparirebbero inutili se, alla fine del secondo, Guido fosse ancora geloso furibondo e scofato. La distribuzione delle 'opere' nel soggetto non fu fatta a caso, ma a ragion veduta

da Raffaele Calzini ».

Dove è sceneggiato con estrema evidenza anche lo stato d'animo del soggettista e degli sceneggiatori.

★

Le balle. Traduciamo letteralmente dal giornale inglese *To-day's Cinema*: « Mussolini sta scrivendo il soggetto per un nuovo film sulle avventure di Cristoforo Colombo, che, Genovese di nascita, è considerato in Italia come uno degli eroi nazionali. Durante una recente riunione del Comitato per le Sovvenzioni alla Cinematografia Italiana, il Duce ha chiesto che siano offerte 20.000 lire a Fredric March per la versione inglese del film, da girarsi in Italia ».

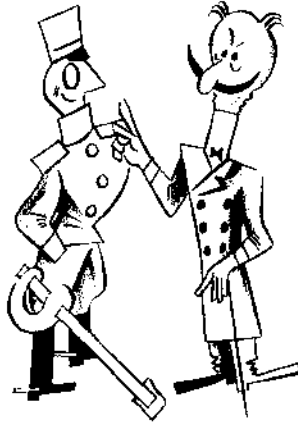


1



2

DURANCÓRA



Topolino

Assistendo l'altra sera ad uno spettacolo interamente dedicato a Topolino, ho finito col compattare Disney, costretto a ripetersi fino alla noia.

Indiscutibilmente, l'invenzione è stata geniale, ma sarebbe come se Alessandro Volta, dopo aver inventato la pila, si fosse messo a suonare un campanello elettrico per l'eternità.

Divismo

È che purtroppo anche Topolino è un fenomeno del 'divismo'. Si ha voglia a parlare dell'etica di Pabst, del surrealismo di Clair: il cinematografo continua a marcare il passo da vent'anni ad oggi. Si è perfezionata la tecnica, si sono moltiplicati i 'primi piani', sventagliate le panoramiche e resi sempre più acrobatici i carrelli, ma Greta Garbo è ancora Lyda Borelli e Clark Gable non è che Mario Bonnard.

Il cerchio si chiude

Sarebbe, cioè, come dire che il soggetto di un film, da un punto di vista letterario, è rimasto al gusto ed alla forma del romanzo di appendice.

La colpa è dei produttori che non pensano che ai quattrini.

'Quattrini' vuol dire romanzo a puntate. Romanzo a puntate vuol dire cinematografo.

E il cerchio si chiude perfettamente.

Miopia

Chi sa perchè tutti i giovani che si dedicano al cinematografo sono miopi con gli occhiali cerchiati di tartaruga come Harold Lloyd? 'Gusto americano', come le sigarette? O vista corta?

Una proposta

Ludovico Toeplitz, di passaggio a Roma, mi diceva l'altra sera del grande successo ottenuto a Londra da Armando Falconi in *WE BURLONE*.

— Il pubblico e la critica (ripeto le parole testualmente) l'hanno giudicato superiore a Laughton... Peccato! Il nostro Falconi, purtroppo, non sa l'inglese. E sem-

bra non ci sia che il sale inglese per fare dei film artisticamente purgati.

Scherzi a parte, ricordo di Falconi una magnifica interpretazione delle GAIE COMARI DI WINDSOR. Perchè la produzione italiana non ha mai pensato a fare un Falstaff? Il soggetto è sicuro, la musica magnifica, l'interprete ideale; che si cerca di più?

Una simile proposta, ne sono certo, farebbe venire l'acquolina in bocca a Max Reinhardt.

Inquadratura

La scena: il cortile degli Stabli-menti Cines. Personaggi: Carmine Gallone in mezzo a centinaia di comparse aspiranti a vestire la toga dei senatori romani, o ad impugnare il gladio dei legionari di Scipione.

Col regista c'è anche il direttore di produzione.

— Chi è quel signore col monocolo? — domanda un Tizio.

La risposta è una lezione di storia.

Per meglio respirare l'atmosfera dell'epoca, Gallone si è scelto un collaboratore fra i de... Curioni. Peccato che la storia non sia stata rispettata nella scelta dei principali interpreti. Annibale (Ninchi) sarà Scipione, mentre Annibale sarà impersonato da Camillo (Pilotto).

Questa constatazione non è mia, ma di un produttore invidioso dei milioni messi a disposizione del grande film.

Testuale

Una non più giovane attrice è andata a implorare da Freddi un contratto per SCIPIONE. Voleva interpretare la parte di Zama. Come disfalla, io che conosco quell'attrice, posso dire che era in piena regola.

Festival

A Venezia in questi giorni tutti i cosiddetti cineasti sono amici per la pelle, ma nemici per la... pellicola.

Dialoghi

Si dice che per il film MARMO di prossima produzione, sia stato invitato a scrivere i dialoghi Arnaldo Fraccaroli, autore della nota commedia: NON A...MARMO COSÌ!

Confessione

Dopo di aver visionato il film CAVALLERIA, tratto da un mio soggetto, mi sento diventato Carolina Invernizio.

Serpente di mare

Dialoghetto in Via Veneto.

— E Toeplitz?

— Impiccato...

— ?!

— È chiaro... Non parlare di Korda in casa di impiccati.

BIANCOLI

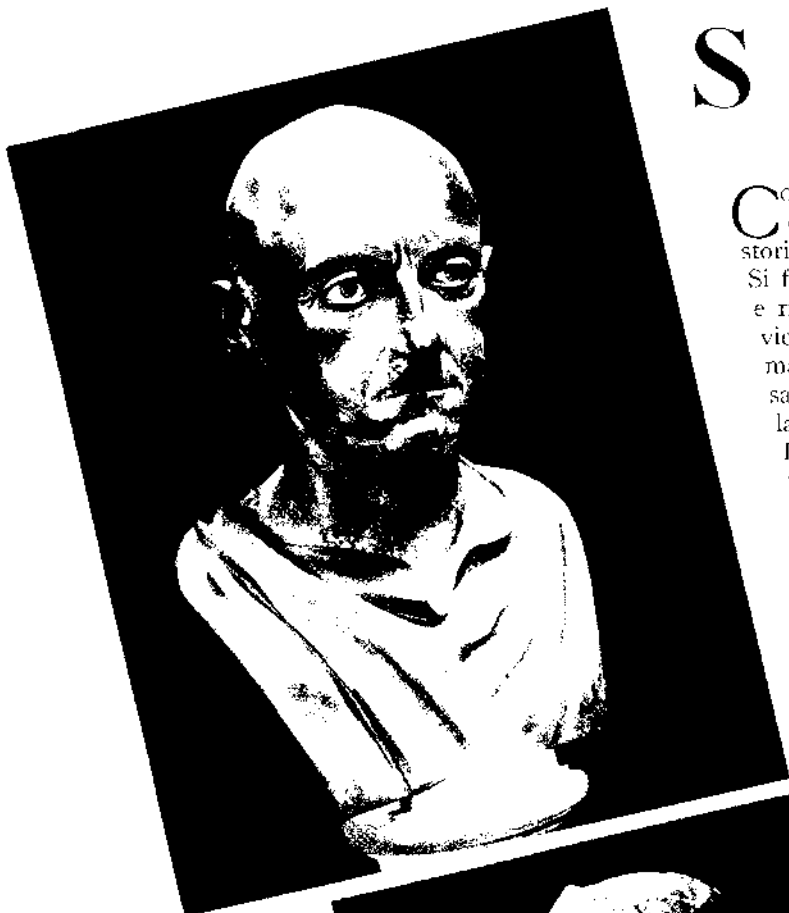
1. Isa Mirande, protagonista di 'Sinfonia d'amore'. — 2. Il Signore ascolta le scuse di Caino che ha ucciso Abele. (Dal film 'Verdi pascoli'; vedi in questo numero l'articolo di Will H. Hays).



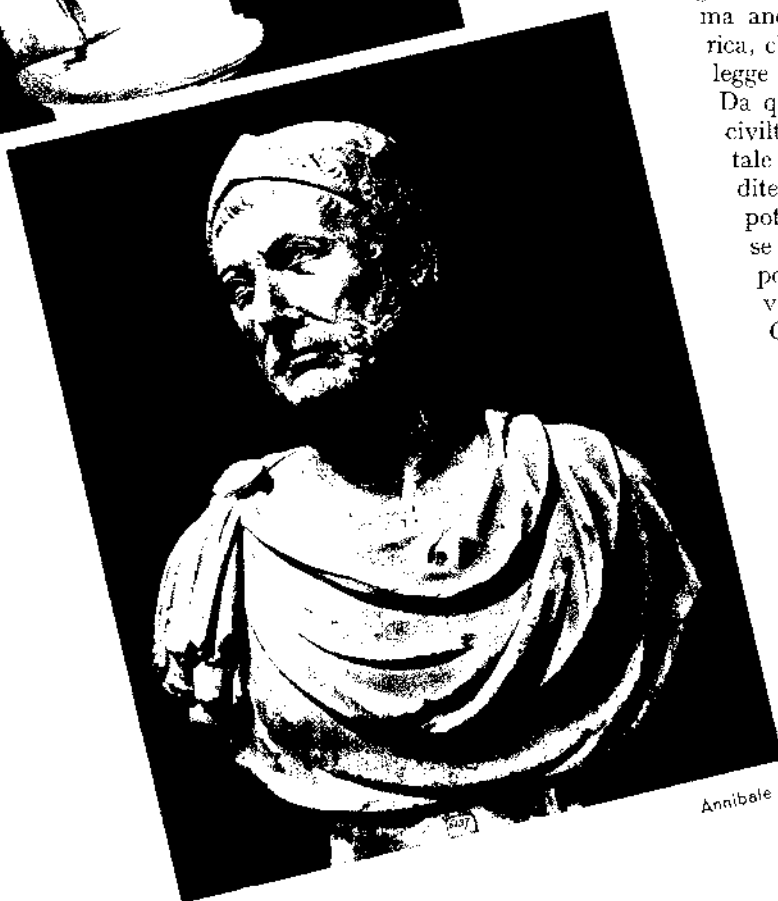
Il fanciullo undicenne Sabu, orfanello raccolto da Robert Flaherty in India, è diventato il vero dominatore di un enorme elefante che nella versione cinematografica del romanzo di Rudyard Kipling 'Toomai of the Elephants', interpreta la parte del famoso elefante 'Kala Nag' protagonista del romanzo.

Il fanciullo e la bestia scelta per interpretare 'Kala Nag' vivono da mesi continuamente insieme, di giorno e di notte; tra di essi si è sviluppato un tale senso di comprensione che basta un cenno od una parola mormorata a fior di labbra da Sabu per far fare all'elefante qualunque movimento richiesto dagli operatori cinematografici.

SCIPIONE



Scipione



Annibale

Coloro che per inaugurare i grandi film italiani hanno scelta la figura di Scipione Africano hanno mostrato di possedere acuto senso della storia attuale e conoscenza delle infinite possibilità del cinema.

Si farà opera degna del tempo nostro e del tempo che vogliamo evocare e rivivere interpretando adeguatamente il dramma, lontano nel tempo, vicinissimo nello spirito, del più grande degli Scipioni e forse dei Romani. Si farà opera italiana aderendo alla nostra storia, che gli americani saprebbero indubbiamente contraffare mercè colossali pompe spettacolari, mai rappresentare nella dignità della poesia e della storia.

In questo film gli italiani d'oggi vedranno uno Scipione rappresentante di un popolo giovane, animato da una infrangibile volontà di resistere e di vincere a dispetto di tutte le sciagure, anche in quella che avrebbe potuto essere l'ultima: Canne. E vedremo di Annibale l'ultimo genio di una civiltà decadente, un condottiero audacissimo che, malgrado il fulgore della sua intelligenza, non riesce a condurre le sue conquiste alle ultime conseguenze pratiche. Due mondi che si affrontano per una lotta di vita e di morte.

Il campione che avrebbe conseguito la vittoria piena, era un genio multiforme e completo, degno della giovane civiltà dalla quale sor-

geva. Scipione non è soltanto un celebre capitano, ma anche il protagonista di una situazione storica, che sembra ripetersi con la regolarità di una legge nella nostra vita nazionale.

Da quando si è profilata nel Mediterraneo una civiltà unitaria, le sorti del Mediterraneo orientale e della Balcania sono state decise nel Mediterraneo centrale e occidentale. Roma non poté spiccare il suo libero volo verso Levante, se non il giorno in cui la strategia e il senso politico di Scipione la affrancarono definitivamente dalla insidiosa minaccia alle spalle. Cinque secoli più tardi, all'indomani della fortunata battaglia *ad saxa rubra*, Costantino poté accingersi, con sagacia tempestiva, alla riorganizzazione unitaria dell'Impero, solo dopo essersi accortamente assicurata la leale fedeltà della rinata Cartagine.

Come ha luminosamente dimostrato il Beloch, l'unità della storia antica si effettua intorno a Roma e per opera di Roma, due secoli prima dell'Impero Romano propriamente detto. E si effettua allorchè avviene l'incontro fra la discesa ellenistica e l'ascesa romana. Ma quell'incontro è contemporaneo della contesa irriducibile fra Roma e Cartagine. Ed è solamente la vittoria di Zama che, abbattendo ed eliminando il contrappeso minaccioso che Roma trovava nel Mediterraneo centrale, determina la netta su-

periorità di Roma nel Mediterraneo orientale, cioè nel mondo ellenistico. Domata Cartagine, la bilancia precipita subito in favore di Roma. In mezzo secolo essa diviene la dominatrice del Mediterraneo orientale, la vera, unica erede dell'Impero di Alessandro. Con abilità chiaroveggente Roma sa procacciarsi alleati nello stesso Oriente greco. I tre grandi Stati in cui era diviso il mondo ellenistico, Macedonia, Siria, Egitto, furono costantemente rivali fra loro. E Roma fece leva sui loro dissensi per costituirsi arbitra ad Oriente, difendere gli Stati minori, consolidare una egemonia. Ma la capacità espansionistica di Roma non avrebbe trovato il suo abbrivo, se a Zama Scipione non avesse spezzato per sempre la minaccia dal mare. *Multa renascentur*. Dopo più di venti secoli non è ancora nel Mediterraneo che la rinascita imperiale di Roma cerca una sicurezza che le consenta la libera espansione ad Oriente?

Per questo è densa di significato e di auspicio l'evocazione tempestiva

Con un ritorno alle rievocazioni storiche, l'industria nazionale si cimenta in un grande film. Scipione, la fine della seconda guerra Punica, la conquista del bacino mediterraneo. Nessun momento della storia di Roma è più attuale per l'Italia d'oggi in piena ascesa imperiale. 'CINEMA' ha chiesto ad un illustre storico un quadro della figura del primo fondatore dell'Impero, che il cinema italiano, con potenza di organizzazione, si appresta a rievocare.

sullo schermo di colui, il cui nome è legato per i secoli alla instaurazione del primato di Roma nel Mediterraneo.

« Zama diede il mondo a Roma: Farsaglia lo diede unicamente a Cesare ». Qualcuno ha giudicato non giusto e comunque impari questo epitaffio, dal momento che Scipione fu tale spirito da saper innalzare lo sguardo oltre la stessa gloria di Roma, per rimirare unicamente la vastità dei servigi che la sua patria poteva offrire all'umanità. E in verità la grandezza di Scipione presenta molte facce e quasi molte anime.

Sarebbe un'illusione, oltre che un imperdonabile errore di psicologia e di storia, immaginare che una simile figura possa essere rappresentata prescindendo, oltre che dal momento storico, dal suo ambiente privato e familiare. Se chiunque si accinge a questo genere di evocazioni non può non proporsi di farci sentire l'imponenza del dramma che deve decidere delle sorti del mondo, non può, egualmente, non fermarsi sulle circostanze speciali, individuali e di ambiente, che fecero di Scipione l'interprete e il dominatore di quel momento storico. Scipione, per dire tutto in breve, non si esaurisce nella guerra, come Cajo Mario, e non si esaurisce nemmeno nella pace come Augusto. È un condottiero grandissimo, ma è anche un politico consumato, uno spirito di eccezionale nobiltà.

Le origini stesse della sua famiglia parevano averlo predestinato. Si è detto che nessuna famiglia del mondo antico, nemmeno quelle regnanti, poteva rivaleggiare, per nobiltà, con quella degli Scipioni. Ed è vero. Appartenenti alla *gens Cornelia*, essi avevano preso il nome da un gesto di bontà filiale del fondatore della famiglia, che era stato il soccorrevole 'bastone' (*scipio*) del vecchio padre cieco. Fu per questo che i romani immaginarono che Scipione rinnovasse il gesto del progenitore il giorno in cui, poco più che diciassettenne, alla battaglia del Ticino si gettava con pochi cavalieri alla difesa del padre accherchiato dai nemici e lo poneva in salvo, come si legge nel colorito racconto di Polibio.

Si direbbe che al cospetto di questa dinastia senza uguali, che recinge per un secolo, ininterrottamente, la corona d'alloro dei vittoriosi, si siano chinati lo spazio e il tempo, sospendendo la propria capacità corrosiva. Nel 1780 fu ritrovato, fra l'Appia e la Latina, il sepolcreto della famiglia. E delle due grandi storie di Roma, dettate l'una in greco da Polibio, l'altra in latino da Tito Livio, la parte che il tempo ha più rispettato è appunto quella in cui Polibio, il nobile ostaggio acheo amico del secondo Africano, e Livio, lo scrittore patavino protetto da Augusto, hanno narrato le gesta del vincitore di Cartagena, di Ilipa, di Locri, di Zama.

Ma prima che grande condottiero e grande stratega, Scipione è una grande anima religiosa.

L'antichità classica, che ebbe così vivo il senso del drammatico e del patetico, ci ha tramandato poche scene che siano

paragonabili con quella che mostra Scipione nell'imminenza di decisioni supreme, quando si reca solo in Campidoglio, palladio delle romane fortune, a raccogliersi in meditazione per ascoltare e far propria la voce ammonitrice di Dio.

Perché questo soldato, rotto a tutte le asprezze del campo, questo comandante genialissimo, ricco più di qualsiasi altro di risorse e di accorgimenti tattici, era uno spirito severo e meditando, assetato di filosofia morale e di cultura. La sua atmosfera è quella della più elevata universalità. Egli avverte nell'universalità del pensiero che si annunzia, la premessa ideale dell'universale dominio di Roma.

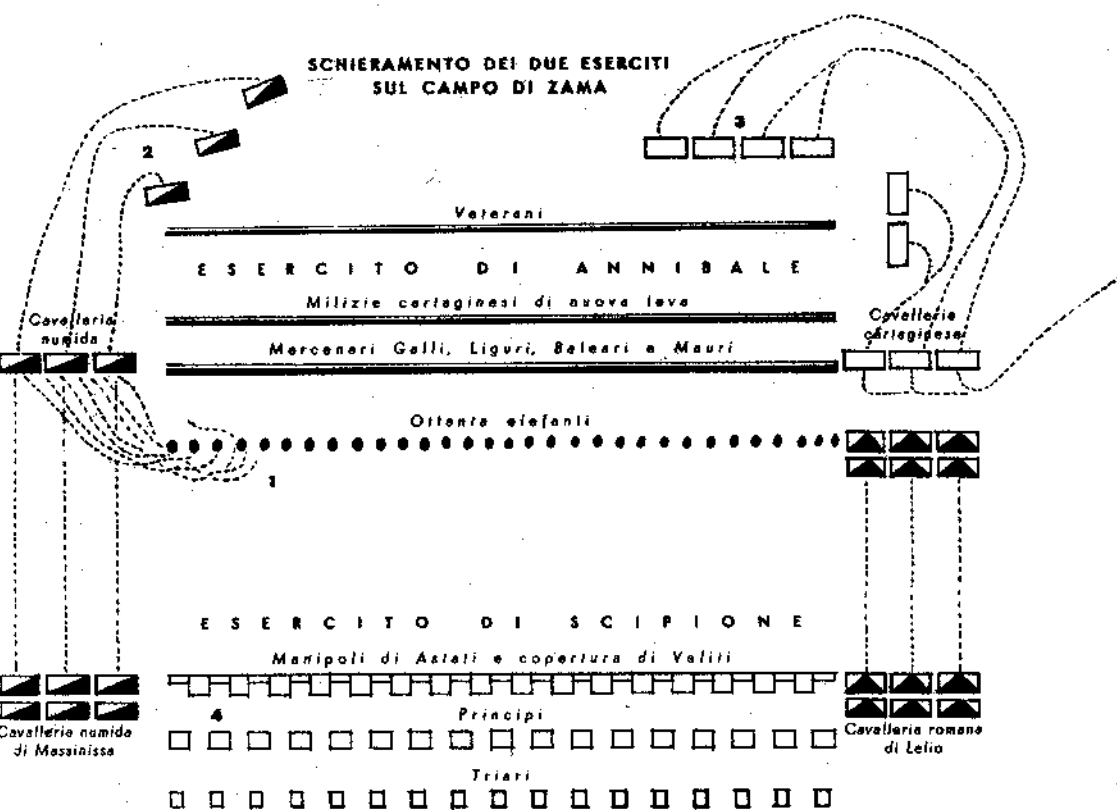
A poco più di un secolo di distanza dalla sua morte, quando il Platone latino, Cicerone, ci darà nei suoi dialoghi immortali la quintessenza della sapienza normativa elaborata da Roma con tutti gli elementi delle secolari tradizioni mediterranee, egli non saprà far di meglio che scegliere, come interlocutore dominante, il vincitore di Annibale, il conquistatore dell'Africa cartaginese, il primo Africano.

Si può immaginare scena più alta di quella tratteggiata da Cicerone nel libro sesto del *De Republica*, passato sotto il titolo di *Somnium Scipionis*? Il Carcopino, il sottile indagatore della penetrazione delle idee orfiche e pitagoriche a Roma, ha dimostrato esaurientemente che Cicerone non ha commesso alcun anacronismo, facendo esporre dal vincitore di Zama al nipote, vincitore di Numanzia, la pura tradizione delle scuole spiritualistiche sul ritorno degli Eletti verso la loro patria divina. Il linguaggio che gli attribuisce, all'epilogo del *De Republica*, non è affatto diverso da quello che Ennio ha collocato sulle labbra dell'eroe, all'indomani stesso della sua morte: « solo dinanzi a me si apre la più vasta porta del cielo: *mi soli coeli maxima porta patet* ».

Questo grande costruttore di imperi — Scipione conquistò a Roma un impero che andava dall'Atlantico al Mar Nero e al Tauro — resta per tutta l'antichità un esempio inimitabile di celeste spiritualità, di dignità, di amabilità virile.

La sua moderazione, il controllo su se stesso, la sua umanità, l'ascendente sui soldati, tutte queste doti risplendono attraverso i suoi atti e i suoi discorsi. Chi non ricorda le magnanime parole da lui pronunciate all'alba della giornata di Zama? « Ricordatevi, soldati, delle vostre vittorie e battetevi da uomini degni del vostro passato e della terra vostra. Ricordatevi bene che trionfando oggi dei vostri nemici, voi non solamente sarete padroni dell'Africa, ma darete alla vostra patria l'impero assoluto su tutto il rimanente del mondo. E se voi sarete vinti, quei che saranno caduti da valorosi durante la battaglia, vivranno per sempre, avvolti nel glorioso drappo a cui ha diritto chi muore per la sua terra. Quei che avranno preso la fuga chiuderanno i loro giorni nella sofferenza e nella vergogna. In nessun angolo dell'Africa essi potrebbero trovare rifugio. Se voi cadete nelle mani dei Cartaginesi, non ho bisogno davvero di dirvi a quale sorte sarete riservati. Che nessuno di voi, esprimo l'auspicio con tutte le forze dell'animo mio, debba subire tale prova, mentre la Fortuna ci offre la più fulgida delle mercedi! Sarebbe ben vile — diciamo la vera parola, bene insano, — ripudiare il più insigne dei beni e scambiarlo col più mortificante dei mali, per semplice attaccamento alla vita. Su, dunque, incontro al nemico! Due sole finalità traversino il vostro spirito: la vittoria o la morte. Chi ha il cuore così temprato ottiene sempre la vittoria, perché si getta nella mischia pronto a fare olocausto della propria vita. »

Lo storico Polibio, che ci ha conservato questa allocuzione, è il medesimo che



ci ha descritto l'anima sensibile e umana del generale, pronto a tutte le comprensioni e a tutte le condescendenze ragionevoli.

Il severo Catone lo rimproverava per il tasto che permetteva alla moglie. Ma Scipione comprendeva, a differenza dalla maggioranza dei suoi contemporanei, che, nella famiglia specialmente, la sposa e la madre non può essere trattata come una schiava. E la moglie sua era figlia di quel console Emilio, che era stato ucciso a Canne.

Ma è sui campi di battaglia che lo spirito poliedrico di Scipione ha dato la misura più alta e chiara di sé. Qui abbiamo, fra le tante, la valutazione recentissima di un esperto, del Liddel Hart, redattore militare della *Enciclopedia Britannica*. Questi ha compiuto uno studio comparativo minutissimo delle gesta dei più insigni condottieri e maestri di strategia di tutti i tempi. Ed è giunto alla conclusione che le imprese militari di Scipione appaiono, a chi studia i metodi bellici moderni, più mirabili che quella di qualsiasi altro capitano del passato.

Dal punto di vista tattico, non le campagne di Napoleone, non quelle del 1870, nè pure la grande guerra europea, offrono lezioni più istruttive che le campagne della seconda guerra punica. Vuol dire che l'arte del comando non invecchia. Le battaglie sferrate da Scipione sono state le più ricche di stratagemmi che mai siano state escogitate e guidate da grandi capitani. La strategia di Scipione è di una modernità incomparabile. Come l'antica milizia civica di Roma si fosse, sotto la mano di Scipione, trasformata in un organismo militare nuovo, appare dalla innovazione ch'egli pose in atto a Zama, così bene illustrata dal Rhorbach. Là egli dispose l'esercito su due linee notevolmente distanti l'una dall'altra e condusse la seconda a sventare la manovra con la quale Annibale, come già a Canne, pensava di accerchiare i Romani. Può sembrare, a prima vista, un accorgimento molto semplice. E invece non lo è. Con tale schieramento può combattere soltanto un esercito professionale, che sia in pugno dei suoi ufficiali e del suo capo e che abbia dietro di sé un consumato addestramento militare. Occorre, sopra tutto, che la prima linea, ridotta a metà della sua forza, nutra, per ripetuta esperienza, una salda fiducia che la seconda linea, la riserva, sarà al suo posto di battaglia, nel momento decisivo. Non occorre insistere sugli innumerevoli coefficienti psicologici di una simile strategia.

Chi ha detto che le vittorie di Scipione furono le vittorie del metodo e dell'organizzazione, contro la sciolta genialità annibalica? Fole e pregiudizi. Nella storia antica, Scipione non ha che un rivale: Alessandro. Ma Alessandro lasciava spesso trascorrere un lungo periodo prima di effettuare l'inseguimento tattico o strategico, il che equivale ad una violazione palmare del principio-base dell'economia delle forze. Che cosa di paragonabile, nelle campagne di Alessandro, agli inseguimenti operati da Scipione al Betis e al Guadalquivir? E la battaglia di Ilipa non è un capolavoro di strategia, non è il primo esempio storico del colpo portato accortamente sul fianco?

Ma sono le campagne africane di Scipione il monumento eterno della sua grandezza militare. Sbarcato appena, egli pensa a garantire la sicurezza della sua base di operazioni. Egli si asserraglia presso Utica, come Wellington a Torres Vedras. Ed ecco, con rapidità fulminea attacca Asdrubale e Siface sui Grandi Piani, prima che le loro nuove reclute siano istruite e organizzate. Sorveglia Cartagine, mentre un distaccamento di truppe condotto da Lelio e da Massinissa decide le sorti di Siface. Lo vediamo poi risalire la vallata del fiume Bagrada, il che gli permette di costringere Annibale a seguirlo e di avviarsi in pari tempo al congiungimento con Massinissa, che conduce rinforzi dalla Numidia. La sua conoscenza dello scacchiere strategico cartaginese è così perfetta, che gli consente di scegliere il campo di battaglia più propizio alle qualità dei suoi mezzi tattici. E dopo Zama, Scipione piomba su Cartagine, prima che i Cartaginesi abbiano avuto il tempo di riaversi dal violento e demoralizzante colpo della disfatta.

Scipione intuiva i tre fattori della guerra: l'intellettuale, il morale e il fisico. E sapeva valutare di colpo le possibilità delle loro scambievoli azioni e reazioni. Annibale era senza dubbio un genio eccezionale nella stessa categoria del genio; ma a parità Scipione lo superava nell'equilibrio. Lo stesso equilibrio di Giulio Cesare. Questo equilibrio, che non ha nulla di comune coi temporeggiamenti di Fabio Massimo, si rivelò nella conquista della



Spagna. Furono le virtù diplomatiche di questo grande capitano, più ancora che le sue stolgoranti vittorie, quelle che strapparono la penisola iberica alla stretta cartaginese.

Eppure questo grande condobbe le ore della invidia cieca e dell'insidia oscura. Egli che aveva conosciuto il trionfo dopo Zama e dopo il magnanimo trattato di pace con Cartagine, conobbe l'accusa obliqua e il sospetto vile. Fu la magnanimità dei patti conclusi che offrì materia all'attacco. Per un quinquennio si vociferò che Scipione fosse stato corrotto o che, quanto meno, si fosse appropriato di una parte delle somme versate da Antiocho alla Repubblica. Fu questa l'ultima forma sotto cui, nel 185, il tribuno della plebe M. Nevio depose denuncia contro Scipione.

Ma anche questa volta la grandezza d'animo del condottiero e del filosofo rifiuse di splendida luce. Quale drammaticità in quella scena senatoriale, in cui Lucio, il fratello di Scipione, coinvolto nella medesima accusa, accingendosi a squadernare i propri registri di contabilità, se li vide lacerati dal fratello, che ne disperde i frammenti al suolo gridando: « O Romani, presterete ascolto ad accusatori che non sarebbero in vita, se Scipione non li avesse lasciati vivere? » E quale indicibile *pathos* nella scena che si svolse quella mattina in cui si discusse la denuncia formale deposta da Nevio! I tribuni avevano occupato i loro seggi e l'imputato fu invitato a parlare. Par di vederlo, il creatore dell'Impero, levarsi con occhio sereno ma fiammeggiante:

« Tribuni della plebe, e voi tutti Romani, ricordate. Oggi cade l'anniversario del giorno in cui io, combattendo Annibale e i Cartaginesi in Africa, riportai la più decisiva vittoria. A me sembra che una sola commemorazione sia degna di tal giorno. Quella che consiste nel fare ammutolire ogni contesa, nel soffocare ogni discordia. Ecco. Io salgo al Campidoglio, per rendere grazie a Giove, l'infinitamente grande, l'infinitamente buono; per rendere grazie a Giunone, a Minerva, a tutte le divinità che proteggono il Campidoglio e la cittadella. Vado a ringraziarle di avermi, in questo giorno e in molte altre circostanze, concesso il proposito e la capacità di rendere servigi eccezionali alla Repubblica. Romani, mi seguano di voi quanti bramano supplicare gli Dei di mandarvi condottieri simili a me. E dall'età di diciassette anni che io ho ricevuto onori ogni anno da voi. Queste vostre onorificenze io ve l'ho tutte restituite in forma di servigi. »

Ciò detto, Scipione si avvia compostamente verso il Campidoglio. L'assemblea, come un sol uomo, lo segue, stravolta. Gli accusatori, allibiti, rimangono soli, in un Foro deserto.

Tito Livio commenta: « Quel giorno Scipione si dimostrò più caro al popolo, più amato da lui, che non il giorno in cui traversò da trionfatore la *Via Sacra*, avendo al proprio seguito, incatenati, Siface e i prigionieri cartaginesi. »

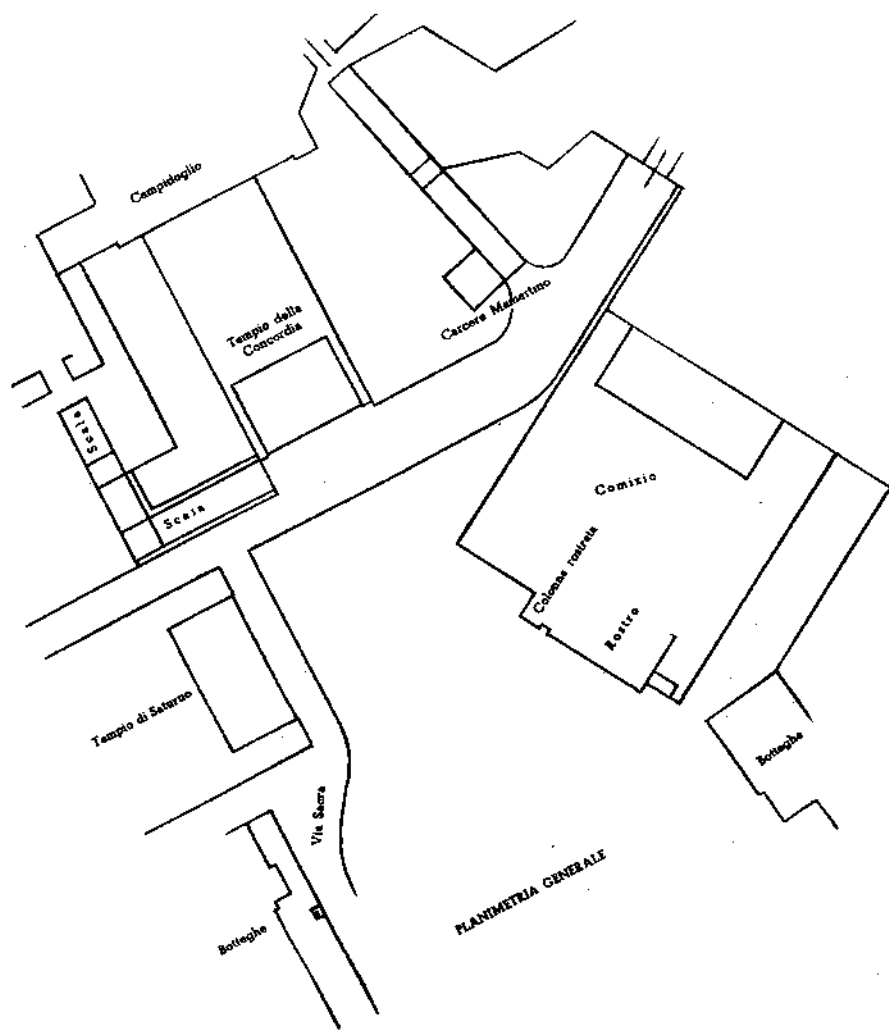
Ma il nuovo trionfo morale non lenì a sufficienza l'amarezza del cinquantenne Scipione. Sebbene tutto il popolo fosse con lui e la calunnia e l'invidia corrompessero solo la vecchia e già declinante classe dirigente, egli abbandonò Roma per la solitudine meditativa di Literno. E non rimise più piede nell'Urbe. Sono passati più di duemila anni.

Oggi c'è chi ha scoperto il suo volto e la sua missione.

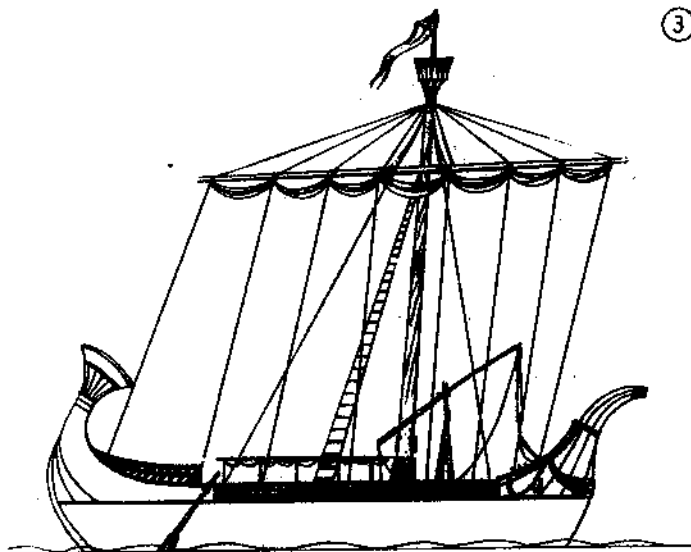
Pietro Aschieri e la scenografia dello 'Scipione'



Da destra: le botteghe, il Tempio di Saturno, il Campidoglio con la scala d'accesso, il Tempio della Concordia, la Colonna Traiana.



1. Prospetto della scena del Foro Romano
2. Planimetria generale
3. Un trasporto cartaginese



NON NUOVO al cinema, l'architetto Aschieri aveva già lavorato per il muto. « Ma anche nel campo della scenografia — egli ci spiega — il sonoro sposta tutti i vecchi problemi. Basti pensare che molte scene, che prima si potevano girare all'aperto, oggigiorno richiedono, per gli effetti sonori, l'ambiente chiuso del teatro. Per la stessa ragione occorre costruire muri ed impiantiti con materiali appositi che assorbano il suono: i così detti materiali antifonici. Gli impiantiti, per esempio, quando vi si cammina sopra, potrebbero produrre nel microfono suoni rimbombanti, i muri funzionare addirittura come echi. Necessita pertanto di rivestire di tela tutte le superfici di legno, di adoperare nelle costruzioni gesso mischiato di segatura ».

C'è di più. Nei cantieri del Quadraro, dove sorge il Foro Romano per lo SCIPIONE, sono stati attuati dei sistemi finora sconosciuti alla scenotecnica. Chi visitava quei cantieri nei giorni della preparazione, era tratto a domandarsi a che servissero certe immense cataste di tubi di acciaio. Italianissimi ed originali prodotti della nostra industria, essi erano destinati a formare l'ossatura degli edifici, che risulta quindi di una solidità e, diremmo, di una verità mai veduta negli effimeri sfondi cinematografici. Il motivo? Quegli edifici devono essere quasi tutti praticabili e sostenere col massimo di sicurezza i movimenti di enormi masse.

Secondo l'Aschieri, l'ambiente del film storico dev'essere studiato con tutti i sussidi dell'archeologia, e poi ricreato artisticamente a riprodurre lo spirito dell'epoca. I documenti della Roma repubblicana non sono molti: il che non ha certo agevolato le ricerche per la scenografia dello SCIPIONE. L'idea più comune dell'antica Roma è quella suggerita dai ricordi della Città Imperiale; mentre in questo caso occorre realizzare la Città repubblicana, molto più sobria e dura ed angolosa. E nondimeno l'immagine complessiva doveva dare un senso di potenza e di imponente severità.

Per risolvere un tale problema, l'architetto ha tenuto presente che l'effetto finale doveva essere cinematografico, che il supremo controllo sarebbe venuto dallo schermo. E che scenografia non è pura e semplice architettura.

Il Foro, che sarà appunto lo sfondo principale del film, offriva probabilmente ai tempi di Scipione una vista tutt'altro che grandiosa: strade molto strette, edifici bassi, botteghe accatastate che coprivano i templi. Ora l'Aschieri ha cercato di mantenersi fedele alla pianta di quell'antico Foro e di non mutare il posto degli edifici. Ma ha reso tutto più spazioso, ha messo in contrasto le umili botteghe con la maestà dei templi e degli edifici pubblici, sormontati nel fondo dal Campidoglio. Il senso di una ideale romanità aleggerà su tutta la ricostruzione.

In base alle medesime direttive, l'ambiente cartaginese sorgerà secondo le indicazioni fornite dai monumenti del Museo di Cartagine, non meno che dai ricordi orientali e fenici sparsi per il bacino del Mediterraneo. E tuttavia lo scopo finale sarà di contrapporre il fasto perfino troppo splendido di una capitale sul declino, alla Roma massiccia, quadrata, nuda, compatta nella sua forza, carica di avvenire.

PAUL HEILBRONNER

Cinema occhio della guerra

Colonna someg-
giata in viaggio
per Addis Abeba.



Esistono due specie di cinematografia documentaria di guerra: una a carattere propagandistico e l'altra a carattere storico militare. Dell'una ci serviamo per portare a conoscenza delle masse episodi salienti di vita guerriera; dell'altra ci serviamo invece per l'analisi di ciò che è stato fatto in tutti i campi dell'attività bellica al fine di trarne ammaestramento per l'avvenire.

Quali delle due assume maggiore importanza? O meglio, a quali delle due dare la maggiore importanza per la ripresa? Evidentemente alla seconda, perchè mentre da questa si potranno facilmente trarre gli argomenti adatti per la propaganda, altrettanto non può dirsi invertendo i termini. Ammessa questa verità, chi può avere la competenza specifica per l'organizzazione e la direzione delle riprese cinematografiche occorrenti a tal fine? Forse nessuno, all'infuori dell'autorità militare che essendo la 'professionista' della guerra — perchè per essa studia e ad essa si prepara diuturnamente — può sola 'sentire' la 'regia' delle riprese cinematografiche di guerra. Si potrebbe obiettare che ai militari manchi la necessaria e sufficiente preparazione tecnica cinematografica. Non è esatto. L'esercito dispone anche di valenti tecnici del cinematografo. Pochi, invero, ma buoni e sufficienti alla bisogna, come vedremo in seguito.

Per l'organizzazione delle riprese cinematografiche di guerra in A. O. siamo partiti da questo concetto: accentrare in un solo ente tutte le possibilità cinematografiche statali e parastatali al fine di produrre il massimo con minor dispendio.

Così è sorto un reparto cinematografico interministeriale A. O., più comunemente conosciuto sotto il nome di reparto LUCE A. O., costituito da tecnici e materiali, in parte dell'Esercito, della M.V.S.N. e dell'Istituto LUCE, e in parte da personale ingaggiato e da materiale acquistato coi fondi messi a disposizione di apposito comitato tecnico interministeriale, dai Ministeri della Guerra, della Marina, dell'Aeronautica, degli Interni (M.V.S.N.), delle Colonie, della Stampa e Propaganda, dall'Istituto LUCE. Il saggio concetto di unificare la produzione cinematografica di guerra deve costituire la base anche di una organizzazione futura.

Abbiamo riconosciuto all'autorità militare la competenza specifica nella organizzazione ed esecuzione delle riprese cinematografiche di guerra, perciò l'unificazione della produzione dovrebbe accentrarsi in un ente militare appositamente designato dal Comando Supremo.

Questo ente tecnico-militare con funzioni direttive ed esecutive dovrebbe avere presso ogni Armata un primo nucleo di tecnici incaricati delle riprese nei vari Corpi d'armata (elementi di produzione) e un secondo nucleo per le proiezioni (elementi di divulgazione).

Esposta in sintesi l'ossatura ideale dell'organizzazione, passiamo all'analisi:

Personale. — L'Esercito, abbiamo detto, non conta in tempo di pace un forte numero di questi specialisti; ma quanti tecnici del cinematografo saranno soggetti agli obblighi militari all'atto

della mobilitazione? Certamente molti. Ebbene, questi elementi potrebbero essere facilmente censiti ed all'atto della mobilitazione incorporati nel servizio cinematografico militare.

Si osserverà forse a questo proposito che molti elementi dovrebbero essere esonerati dal servizio militare, per non compromettere l'industria cinematografica. Ma a ciò si può ovviare, estendendo il censimento anche a coloro che non abbiano più obblighi militari, per opportunamente colmare i vuoti lasciati dai giovani. Personale ve ne sarebbe a dozzina.

Materiale. — Qui occorre distinguere fra materiale (pellicola) e materiale (macchinario). Per la pellicola occorre fin d'ora svincolarsi in modo assoluto dall'estero. Il prodotto italiano non è abbastanza apprezzato, mentre è quasi alla pari di quello estero. La politica delle sanzioni, se da un lato fu iniqua, da un altro fu provvidenziale in quanto ha risvegliato in noi lo stimolo alla indipendenza dall'estero in ogni campo. Cerchiamo allora d'indirizzare questo stimolo anche nel campo 'materiale cinematografico'. Troppa prevenzione sussiste ancora per la pellicola nazionale: occorre rimuovere questa prevenzione al fine di mettere l'industria italiana in condizioni di far fronte da sola alle esigenze di una guerra avvenire, poichè per questo materiale (estremamente delicato) non si può pensare a costituire scorte di mobilitazione.

Anche per il macchinario siamo allo stesso punto. Con ammirazione ancora servile si pronunciano i nomi delle macchine estere, mentre in Italia già si sanno costruire ottime camere da presa; occorre incoraggiare l'industria nazionale perchè questa si perfezioni e si metta alla pari colla produzione straniera. Comunque, in questo campo la possibilità di far fronte alle esigenze belliche esiste anche a dogane totalmente chiuse. Si tratta soltanto di stabilire la quantità di macchine occorrenti per il servizio cinematografico mobilitato e di cominciare fin d'ora a costituire le dotazioni di mobilitazione.

All'organizzazione ora accennata potremo facilmente arrivare in una ventura campagna, poichè presso lo S. M. dell'Esercito è già stata istituita una cinemateca (organo di produzione cinematografica militare) che in brevissimo tempo ha raggiunto una organizzazione pari a quella delle cinemateche degli eserciti esteri ormai vecchie di un decennio. Questa cellula che è in progressivo e costante sviluppo, sotto la guida potentemente organizzatrice di S. E. Baistrocchi, all'atto della mobilitazione potrà costituire l'ente tecnico cinematografico militare del Comando Supremo, dal quale sarà organizzato e diretto tutto il lavoro di ripresa di guerra, comprese le azioni della marina e della aeronautica che dovrebbero ad essa far capo.

Documentazione cinematografica storico-militare.

Affinchè il lavoro cinematografico da realizzarsi per la documentazione di una guerra possa avere un carattere di alto valore non solo come documentario di attualità, ma essenzialmente come fonte di studio militare per l'avvenire, il lavoro stesso dovrebbe essere, in linea generale, orientato così:

Azioni belliche. — Le azioni belliche oltre ad essere riprese (nei limiti consentiti dall'obiettivo e dall'invisibilità tattica) direttamente dal vero, dovrebbero essere rese evidenti dalla produzione di speciali grafici animati riproducenti in planimetria, o meglio ancora prospetticamente, il terreno su cui si sono svolte (figg. 1-2-3), le unità nostre e nemiche che vi hanno partecipato, facendo muovere convenientemente sul disegno del terreno i segni convenzionali rappresentanti le unità in combattimento.

Le riprese dal vero dovrebbero essere orientate al fine di mettere in evidenza l'azione svolta da ciascuna arma nel combattimento. Il modo di avanzare della fanteria sui vari tipi di terreno, sia in lontananza del nemico, che in vicinanza e nel combattimento. La presa di posizione delle batterie e l'esecuzione dei tiri (ripredere con teleobiettivi l'effetto del tiro delle artiglierie e delle armi automatiche). L'impiego dei carri d'assalto. Il genio nelle sue multiformi attività tecnico-tattiche. L'azione dei reparti chimici. Ed in genere tutti i mezzi bellici di offesa e di difesa.

Terreno. — Perchè ci si possa rendere conto delle possibilità e delle difficoltà strategico-tattico-logistiche delle zone su cui si sono svolte le azioni, è necessario avere un'idea chiara del terreno (morfologia, viabilità, percorribilità al di fuori delle strade, risorse idriche, ecc.): sarà perciò necessario che le riprese riguardanti le azioni belliche siano integrate da riprese di dettaglio del terreno dalle quali si possa comprendere la sua conformazione.

Servizi. — In tutte le guerre i servizi logistici hanno sempre avuto la massima importanza, ma ancor più ne hanno ora nelle guerre moderne, dove masse imponenti di armati e di armi divorano montagne di materiali di ogni genere. È del massimo interesse quindi conoscere attraverso una minuziosa documentazione cinematografica, come venga alimentata la battaglia, come vengano risolti i vari problemi logistici in relazione a particolari contingenze del momento — quando cioè il comandante debba fare appello alla sua iniziativa — perchè i suoi soldati non rimangano senza munizioni e senza viveri.

Lavorazione delle pellicole.

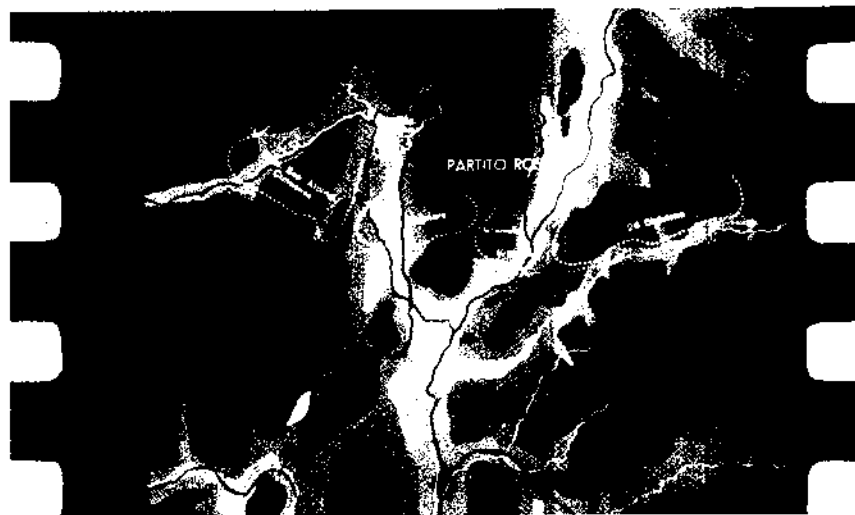
La lavorazione delle pellicole è cosa così complessa e delicata che non è assolutamente possibile pensare di poterla eseguire in zona di guerra. Occorrerà pertanto che tutto il materiale cinematografico 'girato' in guerra affluisca in territorio ad un ente di produzione statale, dato che la cinemateca dello S. M. non può, in tempo di guerra, provvedere al montaggio delle cinematografie, perchè il suo personale è già impegnato per le riprese. Questo ente dovrebbe essere quindi l'Istituto LUCE presso il quale converrebbe istituire, per la durata della guerra, una sezione militare che, una volta ricevuto il materiale, provvedesse al montaggio, secondo le direttive dell'autorità militare e lo tenesse poi a disposizione dell'autorità stessa. Dal negativo ricevuto (che rimarrebbe sempre in esclusiva proprietà dell'autorità militare) l'Istituto predetto potrebbe essere autorizzato a controtipare le scene necessarie per la documentazione di propaganda da farsi con i giornali LUCE.

Divulgazione delle cinematografie di guerra.

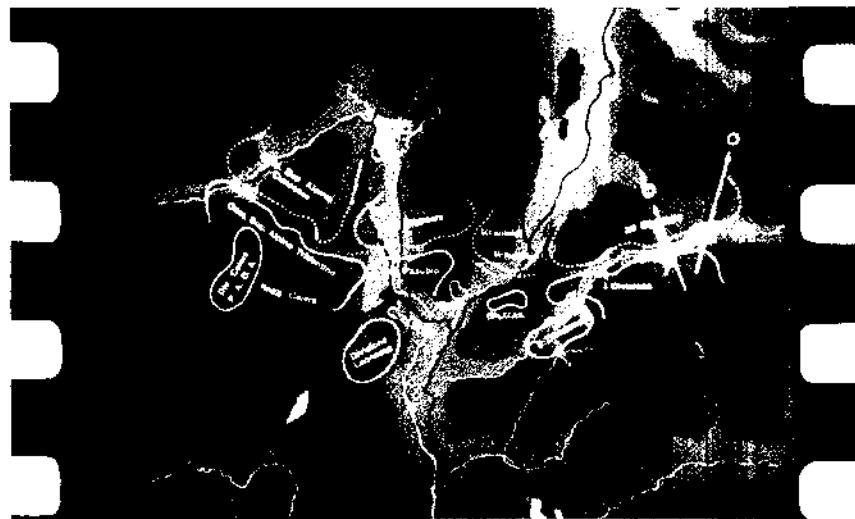
La divulgazione delle cinematografie di guerra dovrebbe essere distinta in due campi: uno civile e l'altro militare. Nel campo civile dovrebbe provvedere l'Istituto LUCE, inserendo nei suoi



1



2



3

giornali, come si è detto, i pezzi controtipati dal negativo storico militare.

Nel campo militare dovrebbe provvedere la rispettiva autorità. E precisamente: in paese, dovrebbe richiedere all'Istituto LUCE i documentari storico-militari e provvedere alle proiezioni servendosi dei proiettori divisionali ora in corso di distribuzione nell'Esercito; in zona di guerra, la cinemateca del Comando Supremo potrebbe fare affluire la produzione realizzata dall'Istituto LUCE, sotto la sua direzione, e provvedere alla divulgazione a mezzo di quei tali nuclei di proiezione di Corpo d'armata che abbiamo previsto e che dovrebbero essere forniti di un proiettore autocarrato.

Magg. GUIDO BAGNANI



L'ultimo grande successo del Cinema americano fu segnato da 'G. Men', i film della lotta contro i 'gangsters'.

Emilio Cecchi stabilisce qui un raffronto documentario, d'alto valore umano e sociale, tra i 'gangsters' della realtà e quelli del cinema.



Gangsters al cinema



I VERI *gangsters* entrano nel cinema con la 'Proibizione'. Il fascino e la meccanica del delitto, per l'innanzi erano stati serviti al pubblico in forma d'intrigo fra passionale e poliziesco: quello che oggi sarebbe il 'film giallo'. E, per ovvie ragioni, specie nei paesi anglosassoni, aveva prosperato un cinematografo d'avventure, dove talvolta il pioniere puritano somigliava come due goccioline d'acqua a un bucaniere o a un pirata.

Invecchiando, il film d'avventure si associò alla documentazione di costumi, soprattutto polinesiani (OMBRE BIANCHE); come, più tardi, gli si videro fare incursioni nell'eugenismo (TARZAN) e nella caccia grossa (TRADER HORN). Ma torniamo ai *gangsters*.

I *gangsters*, a nascere, non avevano aspettato la 'Proibizione'. Gli antecedenti si leggono nei libri del Thrasher, dell'Asbury e di tanti altri. Ma la 'Proibizione' attrasse la finanza nel contrabbando; invigorì e perfezionò le organizzazioni, collegandole più intimamente alla politica; sviluppò la corruzione fra i funzionari. E fece centinaia e centinaia di morti.

Fra il 1925 e il 1930, i fucilieri e mitraglieri di Al Capone, di Moran, di Weiss, ecc., ecc., compiono le loro gesta più dannate. Il 'massacro di San Valentino' (14 febbraio 1929) resta, nelle 'guerre di Chicago', insuperato episodio di tecnica criminale e di glaciale ferocia.

Chi, a cotesta epoca, giungeva agli Stati Uniti, e apriva qual-



cuno dei fogli più popolari, oltre alla cronaca delle suddette gesta, e successivi processi e scandali, vi trovava rubriche di concorsi a premio dal titolo: *Master mysteries*, o consimili, su casi criminosi; minuziose piante topografiche d'immaginare delitti. Si moltiplicavano, intanto, libri ed opuscoli sullo specifico argomento dei *gangsters*: dal volume, retrospettivo, dell'Asbury, ch'è del 1928, a quello del Pasley su Al Capone, a *X marks the spot*, ecc., del 1930. Il pubblico era eccitatissimo. I capi produzione di Hollywood, per parte loro, non erano tipi da non profittare di cotesto eccitamento. Subito trasportarono il crepitio delle mitragliatrici (in gergo: *typewriters*, macchine da scrivere) sulle colonne ancora quasi intatte del 'sonoro'. I parroci strillavano in chiesa e scrivevano lettere ai giornali. Ma pubblico e produttori li lasciavano strillare e scrivere. Così presero a circolare in America film minori, che non furono doppiati né esportati, i quali presentavano vita e morte dei *gangsters* con crudezza che troppo doveva attenuarsi, quando le case si convinsero ad elaborare gli stessi soggetti, in produzioni impegnative e costose, destinate al gran pubblico internazionale.

Uno di cotesti filmetti d'assaggio: salvo errore, *LE VIE DELL'INFERNO*, coglieva con vivace ingenuità l'origine pseudo-intellettuale di certa delinquenza, nel tipo d'un giovanissimo capobanda che s'ispirava quasi misticamente alla figura di Napoleone. In altro, di soggetto simile a *DOCTOR SOCRATE*, un combattimento fra automobili armate di mitragliatrici, mi pare anche oggi quanto di meglio, nel genere, m'è capitato di vedere. Non mi propongo, da tali inizi, una sinossi storica del film di *gangsters* e affini, nelle principali tappe e nell'opera dei più seri registi (Mamoulian, Fejos, ecc.); anche perchè molta produzione, nè forse la peggiore, da noi non è giunta. Vorrei fare, piuttosto, qualche constatazione e confronto d'indole generale. In primo luogo: della realtà a cui s'ispira, il film di *gangsters*, nel suo complesso, riflette un'immagine smussata e imborghesita. Non c'è da meravigliarsene. Zucchero e melassa, in dosi variate, entrano nel 'recipe' di quasi ogni cinematografia, non soltanto americana, appena essa tocchi un problema sociale. Neanche King Vidor potè farne a meno; e in *PANE QUOTIDIANO* un'arietta dilettantesca smorza il fortore della terra, e il puzzo di pipa della disoccupazione.

Figuriamoci qui, dove la materia è talmente aspra, sfrenata. Si confrontino le effigi di Al Capone, Florence O' Berta, Louise Rolfe, John Dillinger (fig. 5), o della coppia O' Banion (fig. 4),



con le effigi 'romanzate' di certi corresponsivi cinematografici (fig. 8). E s'intenderà meglio che con molte parole.

Ed ecco, di continuo, in questi film, la figura del bandito a fondo generoso, o in cerca di redimersi. L'eroina dickensiana e platinata, già cavallerizza nel 'Far West', e che al pistolone a tamburo ha sostituito l'automatica in madreperla. Il tipo chester-toniano dell'investigativo ironico e provvidenziale (DOTTOR SOCRATE). L'idillio campestre intrecciato al dramma (RIFUGIO), con formule che ricordano le prime commedie di Chaplin e di Keaton.

Ecco il trucco moralistico di capovolgere il film di *gangsters* in film di *antigangsters*; nel quale, tuttavia, l'elemento di fondamentale interesse rimane immutato (G. MEN; MISSIONE EROICA). Le combinazioni sono infinite; purchè il pubblico possa illudersi d'aver messo l'occhio, almeno un istante, in qualche gran segreto sociale. Cose che, anche a voler sul serio, era impossibile dargli.

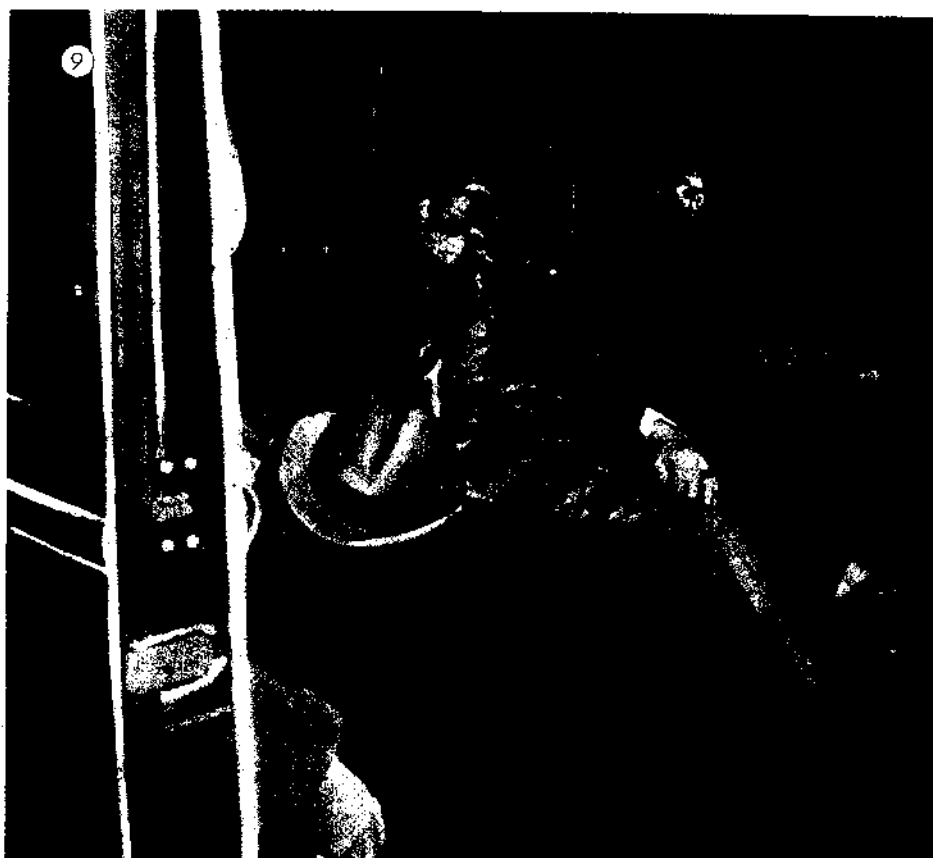
Non toglie che, nel compromesso e nella decadenza seguiti al 'sonoro', alcuni film di *gangsters* sieno riusciti fra le produzioni più schiette. Se non altro, per quel rozzo tessuto cinetico e ritmico di fughe, inseguimenti, sparatorie, colpi di scena; per quel tempo serrato, 'prestissimo', che, dal vecchio film di pionieri e *cowboy* fino a CIMARRON, ha sempre fatto ottima riuscita.

D'un'opera d'arte o di letteratura, si giudica sulle concordanze che, attraverso il sentimento estetico, si sono o meno formate fra cotesta opera e le nostre dirette esperienze ed emozioni. In materia di film di *gangsters*, per quest'ultimo riguardo, chi di noi non sia *gangster* è ridotto unicamente a erudirsi su libri, giornali e fotografie giudiziarie. Serviamoci d'alcune di queste, come termine di riferimento.

Come si ammazzano fra loro? E come li ammazzano? Buona, questa scena di G. MEN (fig. 6); benchè troppi colpi sieno andati a vuoto, nello specchio e nella pancia del vaso cinese. Si avverte una tecnica un po' convulsa e confusa; e così in scene di MISSIONE EROICA, di DOTTOR SOCRATE, ecc., del resto tutt'altro che volgari.

Nell'eccidio di 'Dynamite Joe' Brooks ed Edward Harmening, membri della banda Sheldon (fig. 9), gli assassini sbagliarono un solo colpo. Alla maestria dell'esecuzione, fa riscontro la solennità d'atteggiamento delle vittime. E il fotografo della polizia non ha davvero sciupato la sua lastra.

Come li trovano, dopo un fattaccio? Nel film, press'a poco, li trovano come a figg. 7, 10. Nel vero, li trovano come a figg. 1, 2, 3. È curioso che queste fotografie dal vero, le quali dovreb-





bero apparire più realistiche ed accidentali, appaiono invece composte e semplificate come opere d'arte. La Morte semplificò la composizione. Insieme a tante altre cose, insegnò ai suoi attori come dovevano tenere le gambe. Ma anche lo sfondo di Granada Café, Chicago, dove trovarono il cadavere di William Mc Padden (fig. 3), sembra interpretato da un grande scenografo, in vista d'un effetto grottesco e macabro.

E, infine, come li portan via (figg. 11-15)? Lo portano via secondo le buone regole, in TUTTA LA CITTÀ NE PARLA (fig. 11): suggestive le luci, non esagerata l'azione. Confessiamo però che, in confronto, il trasporto della salma di Jack Diamond (fig. 12), ritagliato da una pagina di giornale, per gravità di 'empo', simmetrie, austerità di tinte, e un senso d'angoscia musicale, sembra il trasporto funebre di Sigfrido.

EMILIO CECCHI



1

2

Il pubblico del cinema parla volentieri della 'fotografia'. Una bella fotografia / si dice / può salvare un film mediocre. Ma come si ottengono questi risultati? In gran parte con l'illuminazione. Arte complessa, troppo spesso abbassata a semplice 'praticaccia'. Arte, invece, che modella volti, che suggerisce atmosfere. Qui se ne studiano e se ne spiegano appunto gli effetti e le possibilità.



Misteri e poesia dell'illuminazione



di CONSIGLIO
e DEBENEDETTI

3



4

CI SCRIVE da Hollywood un operatore che ha lavorato sotto i più grandi registi: « Il problema dell'illuminazione non può risolversi con formule fisse ». L'enunciato acquista tanto più sapore, in quanto che l'illuminazione può apparire a primo aspetto una pratica di puro mestiere. Così l'America ci restituisce, rafforzato da una lunga esperienza ed applicato al Cinema, uno dei principi fondamentali dell'arte.

Ogni opera richiede la sua tecnica specifica, che è poi essa stessa scatto di fantasia, lampo creativo, vibrazione nervosa dell'artefice direttamente trasfusa nella materia. Uno scultore deve vincere coi pollici la resistenza della creta. Un creatore cinematografico dovrà superare le più varie resistenze di materia: tipica, fra tutte, la nativa espressione del volto umano.

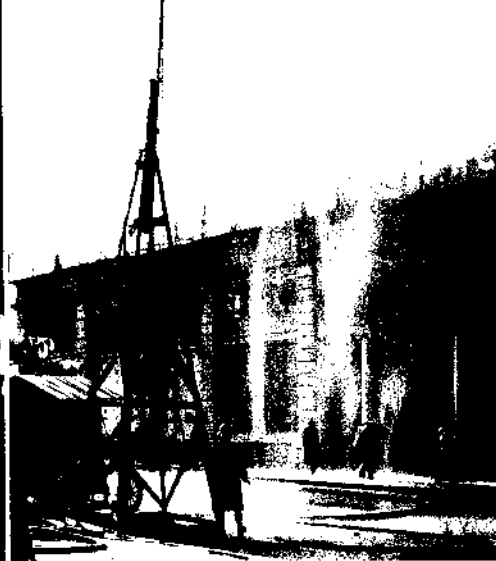
Illuminazione e truccaggio sono gli strumenti spirituali di quest'ardua plastica che elabora visi, fisionomie, corpi. Vedete la Garbo, in cui il pubblico cerca instancabilmente la stessa 'Greta'. E tuttavia i registi veri devono assoggettare anche il naturale magnetismo di quel volto, a seconda che vogliano creare una TENTATRICE (1) o un'ANNA KARENINA (2). Caso caratteristico in cui l'illuminazione è complice di poesia.



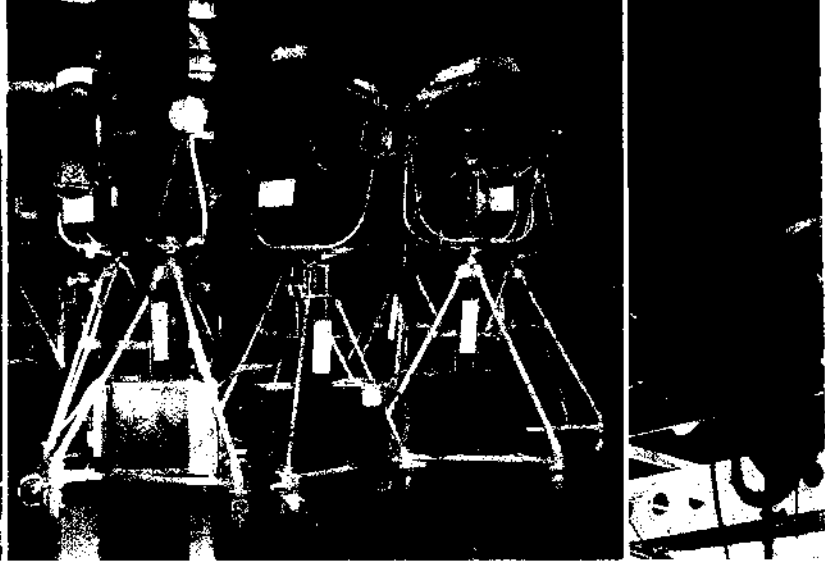
5



6



7



8



11

Come si è potuta la romantica eroina — 'l'idolo dei fumatori di sigarette' — appesantire in un aspetto tanto carnale? Scomparsi gli zigomi, come impastati nel volto opaco, l'occhio si è ristretto e socchiuso, ed ha intorbidito la sua luce in un ammiccamento. Le labbra si sono ispessite e il mento più non si protende, anzi tondeggia assecondando le linee quasi paffute della guancia. Il segreto è in massima parte negli astuti 'effetti' di luce circoscritta, che correggono l'illuminazione diffusa piovente dall'alto. Effetti, le cui sorgenti sono piazzate una all'altezza del capo per schiacciare la guancia destra, un'altra nell'angolo superiore destro per provocare il serico splendore della calotta, lo scintillamento degli strass, la virgola di luce sulla gota sinistra. Il dispositivo è analogo a quello dimostrato dalla figura 3.

Come la scelta dei tipi, come il truccaggio che rimodella i volti, l'illuminazione è uno degli essenziali fattori psicologici e drammatici del film. Deve stare pertanto in rapporto strettamente funzionale col soggetto. Si osservino, per esempio, due tipi della Crawford, sbazzati dal truccaggio con violenta evidenza: la rifinitura, il fuoco conclusivo sono dati da due diverse illuminazioni. E dall'una risulta la fanciulla che sta per essere ghermita: GRAND HOTEL (4), dall'altro la donna che ghermisce: PIOGGIA (5). Ecco qui sopra a che cosa si riduce, su per giù, l'armamentario tecnico di cui registi e operatori dispongono per le loro varie

14



15





9



10



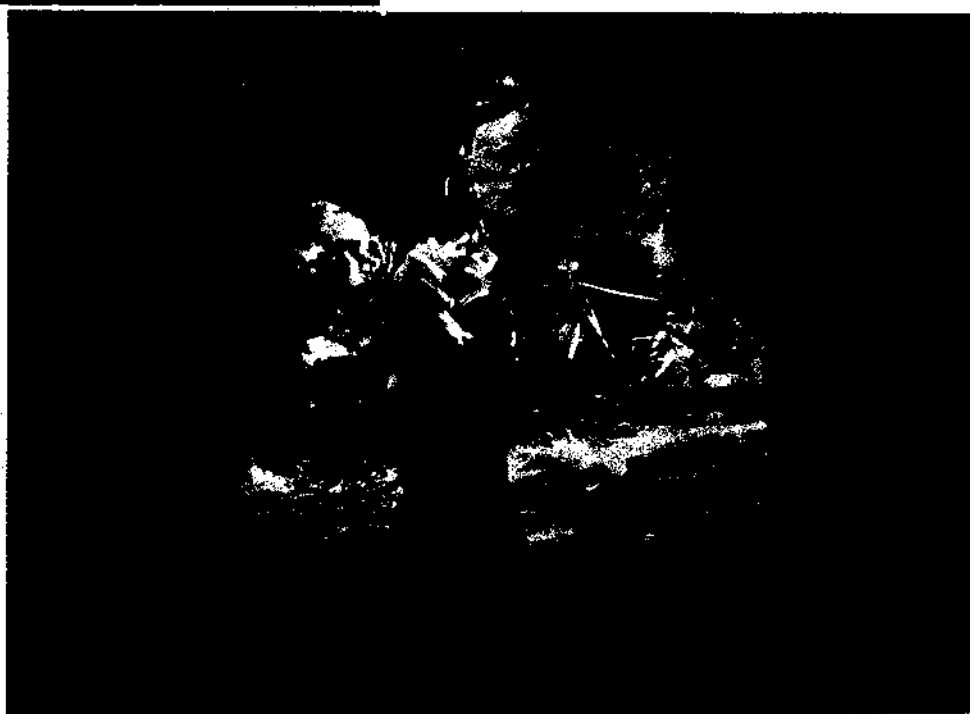
12



13



16



17

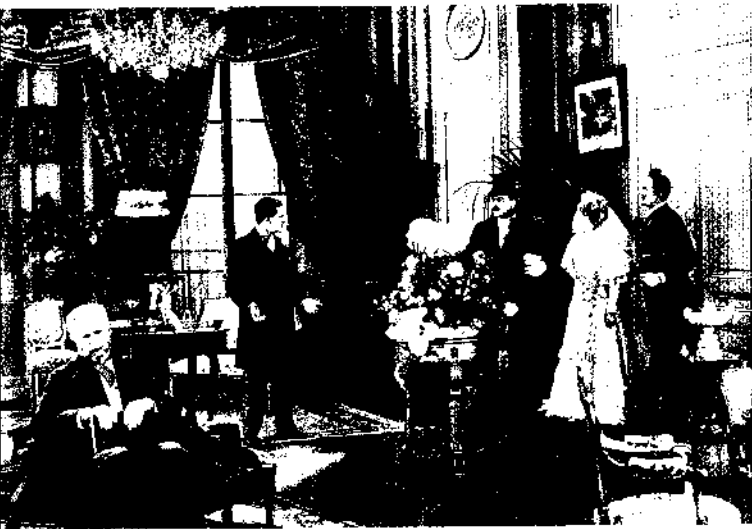
magie. La letizia di un banchetto (6), l'uggia di un giorno piovoso (7), le misteriose ed aeree ribalte (9) che riversano luce su di una festa, la calda e voluttuosa illuminazione di una alcova (10), sono il lirico risultato di una elaborata postazione di quei pochi tipi di lampade che il magazzino allineava in metallica e schematica inerzia (8), così come la poesia è l'ispirato scompiglio dell'ordine alfabetico di un vocabolario.

Una povera gamma di strumenti. Una infinita e duttile possibilità di creazione. Fino a realizzare la più impalpabile qualità dell'arte: l'atmosfera, i toni dell'anima. La nebbia che fascia, personaggio essa stessa, i miseri eroi del film **TRADITORE** (11). Il chiaro e frivolo diffondersi della luce, armonizzato con l'essenza gaia della **DANZA DI VENERE** (14). Una scena romantica di **PICCOLE DONNE**, incorniciata come un quadro sul muro (15). Un duetto d'amore un poco falso, in una luce falsamente dolce di sottobosco notturno, che si raduna con evidente artificio sui protagonisti di **ACCADDE UNA NOTTE** (17). Un senso angoscioso d'orrido e di mistero che proietta ombre lunghe sull'irreale apparizione di **NOSFERATU** (16). I figurati di **SERVIZIO SPECIALE** (12). Il favoleggiato fascino dell'**IMPERATRICE ROSSA** (13).



18

L'emozione lirica di Charlot è volutamente 'messa in prosa' (18) da una illuminazione priva di ricerche, schematica, fatta apposta per semplificare i piani. Effetto? Una fotografia da cartellino segnaletico. Risultato: Charlot. La scanzonata e commossa osservazione degli ambienti piccolo borghesi, che ha costituito uno dei temi prediletti da René Clair, è raggiunta tra l'altro (19) per via di un'illuminazione povera ed uniforme, dove tutto appare chiaro e le ombre non incidono. Gusto crepuscolare e malizioso che sottilmente si prevale d'una parodistica rievocazione delle fotografie dell'epoca' (IL CAPPELLO DI PAGLIA DI FIRENZE).



19

Invece un Murnau della prima maniera (20: TARTUFO), lavora tutto sulla luce. Le sue fantasie, i suoi stessi personaggi appaiono e si muovono come generati da un contrasto d'ombre e di splendori fin troppo maturi e ricchi. Incantatore dell'irreale, egli lavora per masse in opposizione, manovrando i suoi riflettori, con lo stesso spirito con cui pittori od illustratori luministi inventavano le loro misteriose sorgenti di luce. Analogamente scavando entro la luce, picchiando con la luce su masse emergenti da grotte d'ombra, il Pabst di TRAGEDIA DELLA MINIERA (21) consegue alcuni dei suoi momenti di più tragico realismo.

Dalla illuminazione quasi anonima, con cui nella FOLLA aveva scandito le epoche quotidiane della gente qualunque, Vidor passa agli effetti concentrati e mistici di ALLELUIA e di NOSTRO PANE QUOTIDIANO (22). Epica religiosa e puritana, dove nessuno è protagonista e tutti sono eroi: e prorompono, pertanto, come accesi dalla luce interiore della loro fede spesso fanatica.

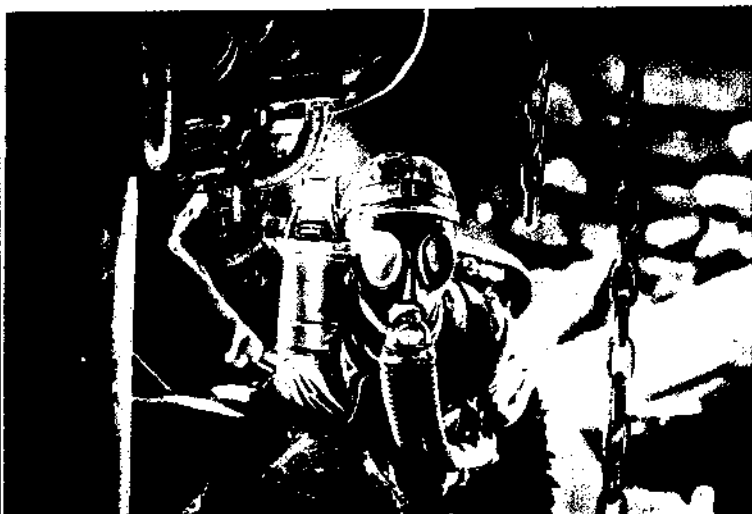
Luce eguale e quasi metallica su una fastiera di bianconcri, quella di RAGAZZE IN UNIFORME (23) rivelava con una oggettività spietata l'ordine apparente di un mondo, nel cui sottosuolo era 'vietato guardare'. E nondimeno una morbidezza vaga, enigmaticamente tenera, inafferrabile quasi, fasciava le figure come una connivente allusione alla torbida, segreta psicologia di quelle fanciulle.



20



22



21



23

LE INVENZIONI DEL XXIX° SECOLO

IL FONOTELEFOTO, DESCRITTO DA GIULIO VERNE

...Quella mattina Francis Benett s'era svegliato di cattivo umore. Erano ormai otto giorni che sua moglie si trovava in Francia, ed egli si sentiva un po' solo. Pare incredibile: da dieci anni che son sposati, questa è la prima volta che Mrs. Edith Benett, la *professional beauty*, resta assente così a lungo. Abituamente due o tre giorni son sufficienti per i suoi viaggi in Europa, e più particolarmente a Parigi, dove ella va a comprarsi i cappellini.

Appena sveglia, Francis Benett mette in azione il suo fonotelefoto, i fili del quale vanno a finire al palazzo di sua proprietà nel quartiere Champs-Élysées.

Il telefono, completato dal telefoto: ancora una conquista dell'epoca nostra! Se la trasmissione delle parole per mezzo della corrente elettrica è già antichissima, solo da poco siamo in grado di trasmettere anche le immagini. Preziosa scoperta,



questa, di cui Francis Benett non è certo l'ultimo a benedire l'inventore, quando può vedere, malgrado l'enorme distanza che lo divide da lei, Mrs. Edith riprodotta in uno specchio telefonico.

Dolce visione! Un po' stanca per il ballo o per il teatro della sera prima, Mrs. Benett è ancora a letto.

Benchè laggiù sia quasi mezzogiorno, ella dorme, con la sua testa graziosa affondata nelle trine del guanciale.

Ma ecco che si agita... le sue labbra tremano... Sogna, non è vero? Sì! ella sogna... Un nome sfugge alle sue labbra: "Francis..., mio caro Francis!".

Il suo nome, pronunciato da quella dolce voce, rende più roseo l'umore di Francis Benett. Non volendo risvegliare la bella dormiente, egli salta rapidamente dal letto e penetra nella sua abbigliatrice meccanica...

Questo brano è tolto da una fantasia di Giulio Verne: La giornata di un giornalista americano nel 1889, apparsa nel febbraio del 1889 sulla rivista transatlantica "The Forum". Come si vede, nella profetia di Verne sulla televisione non c'è che l'errore, per eccellenza, di appena un millennio.

TELEVISIONI

Un profeta e un precursore



della elettricità, è stato detronizzato dal telefono e quindi dal telefonoscopo, che è il supremo perfezionamento del telefono. L'antico telegrafo, permetteva di comprendere a distanza un corrispondente o un interlocutore; ma il telefonoscopo permette al tempo stesso di udirlo e di vederlo.

L'invenzione del telefonoscopo, fu accolta col più grande favore. L'apparecchio, mediante un supplemento di prezzo, fu adattato ai telefoni di tutte le persone che ne fecero la dimanda. L'arte drammatica, trovò nel telefonoscopo, gli elementi di una immensa prosperità. Le audizioni teatrali telefoniche, già in gran voga fecero furore, non appena gli uditori, non contenti di sentire, poterono anche vedere l'opera.

I teatri ebbero così, oltre il loro numero ordinario di spettatori nella sala, una certa quantità di spettatori a domicilio, riuniti al teatro dal filo del telefonoscopo.

Nuova ed importante sorgente d'incassi. Non più limiti adesso ai guadagni, non più *maximum* d'introiti! Quando una produzione otteneva lieto successo, oltre i tre o quattromila spettatori della sala, cinquantamila abbonati, seguivano qualche volta, in distanza, gli attori, cinquantamila spettatori non soltanto di Parigi ma benanco di tutti i paesi del mondo.

La Compagnia universale del telefonoscopo teatrale, fondata nel 1943, conta adesso più di seicentomila abbonati spartiti in tutti i paesi del mondo. È questa Compagnia che centralizza i fili e paga le sovvenzioni ai direttori dei teatri.

L'apparecchio consiste in una semplice lastra di cristallo, incastrata in una parete dell'appartamento, o collocata come specchio sopra un caminetto qualunque. L'amatore dello spettacolo, senza scomodarsi, siede davanti a questa lastra, sceglie il suo teatro, stabilisce la sua comunicazione e subito la rappresentazione comincia.

Col telefonoscopo, - la parola lo dice, - si vede e si ode. Il dialogo e la musica sono trasmessi come dal semplice telefono ordinario; ma in pari tempo, la scena colla sua illuminazione, le sue decorazioni e i suoi attori, comparisce sulla gran lastra di cristallo con la nettezza della visione diretta. Si assiste dunque realmente alla rappresentazione con gli occhi e con gli orecchi. L'illusione è completa, assoluta. Pare che si ascolti dal fondo di un palco di prim'ordine.

Questo brano fa parte di un volume di A. Robida - illustrato dall'autore - dal titolo *Il XX secolo - La conquista delle regioni aeree*. Il libro è apparso la prima volta nel 1884, ossia 5 anni prima di quello di Verne: e l'invenzione del "telefonoscopo" vi è esattamente attribuita al nostro secolo.

LE INVENZIONI DEL XX° SECOLO

IL "TELEFONOSCOPO", DESCRITTO DA ROBIDA

Fra le sublimi invenzioni di cui il XX° secolo si onora, fra le mille ed una meraviglia di un secolo, si fecondo in magnifiche scoperte, il telefonoscopo può contare per una delle più sorprendenti, per una di quelle che porteranno più vicino alle stelle, la gloria degli scienziati.

L'antico telegrafo elettrico, questa fanciullesca applicazione



In Africa, l'esploratore vede la sua famigliola lontana...

Con spirito nuovo

Primo ricordo del nostro film in A.O.

DURANTE la lavorazione africana del film *ITALIA!*, ho potuto controllare un'idea più volte suggeritami dal cinema americano. Forse i migliori attori americani non sono veri e propri attori, quali noi siamo avvezzi a concepire; non sono gente che imiti o mimi virtuosisticamente la vita; non cercano ad arte lo stato d'animo di una situazione drammatica. Sono uomini che, a un dato momento, trovano dentro di sé il punto di identità col personaggio che devono rappresentare.

Per esempio: Lubitsch in *DESIDERIO* non sarebbe mai arrivato a far cantare da Gary Cooper quella sfogata canzone di vacanza (*Oh I'm driving* sulla notissima aria: *Cielito lindo*; nel doppiato: *Io vado in Spagna*) se nell'attore non riesplodesse improvviso il vecchio ragazzo di un *College* del Middle West, che si rimette a cantare proprio con quella voce.

Analogamente, Camerini è riuscito ad ottenere da soldati e operai in A. O. risultati, a mio parere, sorprendenti. A volta a volta egli dialogava e dirigeva le scene, ritrovando in ciascuno dei suoi estemporanei interpreti il punto preciso delle loro anime popolari e regionali. Canti, frasi, scherzi nei nativi dialetti bastavano a provocare l'atmosfera poetica necessaria alla ripresa.

I due soldati autisti che si veggono accanto a *Pilotto* sull'autocarretta sono due bresciani; nella scenetta che li riguarda cantano un familiare ritornello lombardo:

*E le' la va 'n filanda
lavorar, lavorar, lavorar...*

continuando così, durante la ripresa, a vivere come in un episodio della loro esistenza normale.

Naturalmente, questa non è una ricetta. Siamo sempre nel dominio dell'arte, dove temperamento ed attimo felice sono tutto. I tipi più vivaci e cordiali riuscivano anche i più comunicativi davanti la macchina di presa. E c'era un'esaltazione sentimentale che li univa a tutti noi della *troupe* nel comune entusiasmo del nuovo Impero e nel pensiero dei nostri paesi lontani.

MARIO SOLDATI



'si gira' nei luoghi Impero

Sbarco a Massaua



Ma qualche volta servono anche le parole... Camet ti spiega la scena dell'ospedone, una di quelle che appartengono all'inizio di "Italia".

1

2

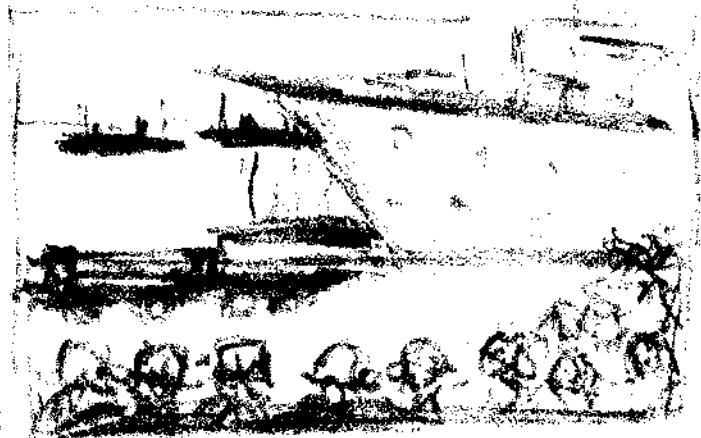
3

IL CINEMA si fa con la macchina da presa e la pellicola: non con la letteratura o la pittura. Coloro che si fermano, poniamo, agli effetti 'pittorici' di un film, nel 90% dei casi non riescono poi a vedere il film.

Però al regista giova spesso, durante il lavoro, di spiegarsi con degli esempi. E siccome il cinema è un fatto visivo, gli esempi più utili sono quelli grafici. Pochi segni, in questo campo, dicono quasi sempre più che molte parole.

E, per chi volesse sapere come in pratica vanno le cose, mi spiegherò anche qui con un esempio. Con i disegni citati ho definito, prima per me, poi per i miei collaboratori, le quattro principali 'inquadrature' della sequenza: 'Sbarco a Massaua' nel film *ITALIA!*, che sto attualmente dirigendo.

MARIO CAMERINI



1-2. Inquadratura grande — 3. Dettaglio camion, soldati selgono — 4. Dettaglio movimento porto: pp. portatori e fondo porto.

4

Lo Zar del cinema parla di Venezia

MI È GRADITO l'onore di inviare un saluto augurale alla quarta Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. Ancorchè vicina nel tempo, la prima è ormai lontana nella storia dello schermo.

In questi ultimi anni l'arte cinematografica si è maturata e sviluppata con ritmo rapido e vistoso.

Come ogni arte vera anche quella dello schermo è viva, duttile, adattabile. Perchè l'arte non si limita a rispecchiare la vita e le aspirazioni: in una parola, la civiltà dei popoli, anzi interviene come elemento costruttivo ed essenziale di quella medesima vita.

A l'epoca della prima Mostra, il cinema era in un periodo di transizione. Il campo dell'arte appartiene allo schermo. Letteratura, dramma, musica: il sonoro era ancora relativamente giovane. Nè si era tuttavia imparato a sfruttare tutte le risorse che la nuova tecnica offriva.

Da allora abbiamo fatto molta strada. E non voglio alludere soltanto agli sviluppi tecnici, sia passati che futuri. Penso soprattutto all'evoluzione del cinema inteso come una delle più cospicue espressioni dell'arte.

Il cinema ha vigore, bellezza, pienezza.

Arriva ad esprimere le migliori qualità della vita.

È ricco, profondo, comprensivo. Ha fascino intellettuale e potere drammatico. Procura svago, riposo e gioia!

Il cinema — come tutte le arti belle in tutte le loro forme — è universale. E in virtù di questa universalità, ha probabilmente contribuito a stimolare il gusto del pubblico verso la buona letteratura, il grande teatro, la bella pittura, l'ottima musica e verso l'arte in genere, più che qualunque altro impulso di massa.

Son questi i beni che il cinema ha elargito alle moltitudini di tutto il mondo. Di solito si pensava che l'arte fosse privilegio e godimento di un numero relativamente ristretto. Quelli che si erano commossi all'opera, alle grandi composizioni musicali, si numeravano finora a pochi eletti. I classici del dramma e della letteratura avevano una limitata diffusione. E altrettanto dicasi per la pittura e la scultura.

Taluni critici beffardi hanno detto che i classici non erano 'per le masse', che non avrebbero mai trovato risposta nelle masse. Quanto hanno sbagliato, per fortuna, quegli uomini superiori! Se nel gusto del pubblico per le arti c'è stata una lacuna, questa è dipesa unicamente dal fatto che le moltitudini non avevano mai beneficiato finora delle possibilità dei pochi.

Il cinema però sta cambiando completamente la situazione. Ormai l'intero campo dell'arte appartiene allo schermo. Letteratura, dramma, musica: il cinema ne sta diffondendo dovunque e fra tutti la parte migliore.

Certa critica diffidente ha osservato: « Voi svilite l'arte portandola fra le masse. Le masse non hanno comprensione! » Anche questa critica ha avuto torto.

La bellezza non ha confini: essa è illimitata come l'universo. Un capolavoro letterario appartiene al mondo, non solo ad una regione o ad un piccolo gruppo di persone. Nè possono, un bel melodramma, una grande commedia, una graziosa canzone, essere compressi dentro anguste frontiere. No: esse sono patrimonio comune a noi tutti.

Dal portare l'arte allo schermo, il cinema non ha ricevuto il pregiudizio che taluni predicavano. Al contrario, si è conquistato milioni di nuovi amici. Nuovi orizzonti si sono spalancati. Il cinema ha raggiunto l'eccellenza artistica. A dimostrarlo ampiamente basta la creazione di questa Mostra Internazionale e gli eccezionali risultati da essa ottenuti.

Lungi dall'aver svilito l'arte, il cinema ha innalzato il livello della compren-



Dal film 'Rembrandt'

sione. Ha riprodotto i grandi classici con una vitalità che non si sarebbe potuta raggiungere con nessun altro mezzo. E continuerà per questa strada.

Permettete che mi spieghi, nominandovi tra le nuove produzioni alcune delle più emergenti. Mi riferisco ad espressioni d'arte cinematografica come ROMEO E GIULIETTA, MARIA ANTONIETTA, KIM, LA RAGAZZA DI SALEM, L'ARATRO E LE STELLE, IL CAMMINO DELLA GLORIA, REMBRANDT, MADAME CURIE, I VERDI PASCOLI, L'ATTACCO DELLA BRIGATA LEGGERA, GIOVANNA D'ARCO e ORIZZONTE PERDUTO. E non sono che pochi. S'intende che è impossibile elencare tutti i buoni film che giungono via via agli schermi del mondo intero, ugualmente suscettibili di essere gustati nelle più grandi città come nei più piccoli villaggi. Quelli che ho citati stanno ad indicare il meglio dell'arte cinematografica. Bastano i titoli per smentire quei detrattori che hanno continuato a diffidare del gusto del pubblico per le più alte forme del film d'arte.

Ma voglio toccare un altro punto.

Nel mondo odierno il cinema non ha eguali come mezzo di conoscenza e d'armonia fra i popoli. Si calcola che settimanalmente, nel mondo, 250.000.000 di persone frequentano 66.000 cinema e teatri. Dai supercinema di Roma, Lon-



Dal film 'Un grande amore di Beethoven'

dra, New-York, Parigi e Berlino ai più modesti locali delle zone periferiche, questi milioni di persone hanno la stessa possibilità di gustare gli ottimi film. Si pensi, dunque, alla potenza del cinema! Con un minimo sforzo noi ci familiarizziamo coi costumi, i pensieri, l'arte, la letteratura, le aspirazioni di tutti i popoli. Impariamo che gli esseri umani sono, in fondo, uguali dovunque. Le loro speranze, esperienze, impulsi nobili e sani non differiscono molto dai nostri. Anche essi vogliono pace, amicizia e il diritto di viver sereni. \

WILL H. HAYS

Il Raskolnikoff di 'Delitto e castigo' di Sternberg



E qui il ragionamento dell'Hays si morde la coda. Salta fuori il troppo poco. A furia di voler vedere nel cinema un missionario e un maestro di scuola, egli finisce col dimenticare che esso è soprattutto un'arte. Sufficiente a se stessa, autonoma, capace di stare sullo stesso piano delle altre. Per dare alla decima musa un posto di eccellenza, l'Hays si punisce col farne l'ancella delle maggiori sorelle.

La lezione tuttavia rimane lo stesso. Ed è quella di un uomo d'affari che, pur tra le ingenuità teoriche, manifesta una così fervida intensità spirituale. Il tono, s'intende, è decisamente moralistico. E tutti i moralisti incappano nel medesimo trabocchetto: veder l'arte ridotta al solo contenuto. E allora l'Hays avrà magari ragione. Le opere di puro contenuto, in cui l'accento cade più sui valori emozionali che su quelli di bellezza (opere mediocri e popolari, cioè, e non capolavori) si prestano ad una traduzione filmistica che spesso, come dice l'Hays, le ravviva. PICCOLE DONNE, GRAND HOTEL, RAGAZZE IN UNIFORME, rappresentano addirittura dei casi classici: romanzi di poco o nullo valore artistico a cui corrispondono dei film di prim'ordine. Viceversa, il SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZ'ESTATE dimostra come tutta la passione, anzi tutta la religione shakespeariana di un Reinhardt non siano bastate a rifondere in una forma cinematografica nemmeno un'ombra di quel lirismo e di quelle visioni che si erano suggellati in una forma immutabile ed eterna di poesia.

WILL H. HAYS è il Presidente del massimo organismo mondiale di distribuzione di film. L'aver egli scelto Cinema per riconoscere l'importanza della Mostra veneziana ci onora doppiamente. Gli argomenti con cui l'Hays rincalza la sua fede nel cinema sono suggestivi ed autorevoli. Alla base però c'è un equivoco. Ed è tale che un Europeo, per quanto partecipe di quegli entusiasmi, stenta a dividerne le motivazioni. Siamo d'accordo che il cinema è il più formidabile strumento di divulgazione che il mondo possenga. Siamo d'accordo che il cinema diffonde nozioni, sentimenti e conoscenze che senza di lui le masse avrebbero ignorato. Un film sugli amori di Beethoven volgarizza le sinfonie più che tutti i dischi e tutti i concerti orchestrali. Una vita di Pasteur rivela alle moltitudini un mondo ignoto di eroismi, di ricerche scientifiche e di impulsi filantropici. Eccetera. E ci risulta, per esempio, che i librai han veduto esaurirsi tutti i fondi del SOGNO DI UNA NOTTE DI

MEZZ'ESTATE, in seguito al film di Reinhardt.

Accettiamo dunque, fino a un certo punto, ma forse con diverso spirito, le premesse democratiche e pedagogiche dell'Hays. Tutto sommato, però, il cinema è per lui troppo ed è troppo poco.

Troppo: perchè egli lo confina in una funzione di mediatore. E finchè si tratta di un mediatore di nozioni, niente di male. L'errore comincia quando l'Hays vede soprattutto nel cinema il divulgatore della grande arte, e si mette ad equivocare questa divulgazione con l'arte stessa. Il film che fa vendere il libro, surrogato del libro. Peggio ancora: superatore. Simpaticamente imballato, l'Hays giunge a dire che il cinema « ha riprodotto i grandi classici con una vitalità che non si sarebbe potuta raggiungere con nessun altro mezzo ». I vari DELITTO E CASTIGO dello schermo più vitali che quello di Dostojewski. Lo SCROOGE e LE DUE CITTÀ più efficaci nei film che nei volumi di Dickens.



I dolori di un giovane soggettista

— Naturalmente, caro Zavattini, non si potrà discorrere della tua attività cinematografica senza cominciare da quel confino dei sette manipolatori in una villa di Brianza, escogitato dal comm. Rizzoli...

— Vuoi alludere, forse, all'incubo di Grimello? Grimello è la villa di Brianza ove si svolse un dramma giallo che un giorno bisognerà girare. Una svolta nella mia vita.

Zavattini parla col vero tono dell'umorista moderno, austero, cioè, e vagamente drammatico.

— Ma come nacque l'idea di chiudervi nel Grimello? E che dovevate almanaccarvi: un soggetto, forse?

— Un soggetto? Ne sentirai di belle. Ma devo fare una premessa. Bada che in questa chiacchierata dirò molte cose polemiche, forse talvolta intrise di un po' d'amaro, nei riguardi di Camerini, di Soldati e di altri protagonisti del cinema italiano. Questi tratti polemicisti vogliono essere una prova della fecondità dell'amicizia e anche della riconoscenza che mi lega a tutti. La mia di soggettista è stata un'esperienza sentimentale. Non potrei, quindi, rendertene conto, senza narrarti le reazioni polemiche del momento...

— Povero Zavattini! Non ti credevo così bellicoso.

— Bellicoso io? Ma nemmeno per sogno! Ero soltanto nuovo dell'ambiente e dovevo imparare a mie spese. Per esempio, con chi credi che io abbia dovuto lottare meno, anzi nulla?

Naturalmente con quelli che erano più adatti ad intendere le tue esigenze poetiche.

— No, caro! Aspetta che ti parli di questi bei tipi! Gli unici coi quali mi son trovato d'accordo, anche quando il primo soggetto di DARÒ UN MILIONE poteva esser definito,

diciamo così, una stravaganza, sono stati il comm. Rizzoli, industriale, e il comm. Fredi, Direttore Generale della Cinematografia! Vedi come si superano i luoghi comuni? Dunque, andò così. Quattro anni fa pubblicai un articolo nel Tevere su Mario Camerini, a proposito di UOMINI CHE MASCALZONI. La visione di questo film mi rese ancor più persuaso di una idea che coltivavo da tempo. Credevo, come del resto ancora credo, che l'Italia possa produrre dei film comici meglio di qualunque altra Nazione. Pochi sanno, infatti, che la giovane generazione italiana, nell'ultimo decennio, ha rivelato un gruppo di originalissimi umoristi, i soli, secondo me, capaci oggi di ideare una comicità universalmente accessibile...

— Fuori i nomi...

— Ma sono già acquisiti! Da Campanile a Patti, da Anton Germano Rossi a Giuseppe Marotta e a Mosca del Bertoldo...

— E Zavattini di PARLIAMO TANTO DI ME?

— Non vedi che ne sto facendo una nuova edizione volante? Di chi si parla ora se non di me? Certo io divido pienamente le idee di questi colleghi in umorismo, nel cercare una comicità un tantino astratta, profondamente diversa dalla comicità tradizionale, sentimentale e moralistica, che ci viene da tanti punti dell'orizzonte. Vedi! In Italia abbondano idee originali, in questo genere. Difettano solo i tecnici che sappiano adeguatamente realizzarle. Pensa che da parecchio ho in mente di creare — e

chissà che un giorno non venga fuori — un Umoristi Associati... Ti giuro che in fatto di trovate siamo in grado di dare scacco matto ad Harold Lloyd. Pensa che si potrebbe girare una serie di 'tre minuti comici', una serie di aperitivi allo spettacolo, di contenuto e di sapori scariatissimi, dall'amaro di una comicità astratta e deformante, al violento liquore di una catcua di capriole. Ho già venti trame, pronte ad essere girate... Ah! se do la stura alle idee!

— Vedo, vedo, Zavattini, che Iddio ti ha fornito un cranio di contenuto doppio del normale proprio per questo. Ma se tornassimo a DARÒ UN MILIONE?

— Ecco. Un primo contatto con Camerini lo avevo avuto al tempo del mio primo soggetto, 'I poveri in auto', scritto in collaborazione con Andrea Rizzoli. Era un tentativo di film comico sul genere di SE AVESSI UN MILIONE. Questo lavoro fu acquistato da Rizzoli e proposto per la realizzazione a Camerini. Le lodi di prammatica furono moltissime.

La conclusione una sola: « Manca una trama, ci vuole una trama! » Ma questa è una storia che riprenderemo in séguito. Dopo questo soggetto, che fu abbandonato, feci, in collaborazione con Mondaini, il BUONI PER UN GIORNO, che è la prima forma di DARÒ UN MILIONE. Nella redazione definitiva di questo soggetto rimasi solo. Il mio vero lavoro, del quale posso assumere piena e intera la paternità è, dunque, il soggetto che fu pubblicato due anni fa in Quadrivio. Ricorderai che si trattava di un soggetto fortemente farsesco, in cui rientravano motivi di cartoni animati, una scala che diventava xilofono ed altre trovate di audace comicità. Il comm. Rizzoli, con liberalità molto moderna, accettò il lavoro in blocco, senza discuterne i particolari. Disse: ho fiducia in Zavattini e in Camerini. Si mettano, dunque, d'accordo. Fu proprio la pagina di Quadrivio che Camerini lesse. E ricordo che,

agitando il foglio, disse freddamente: « Qui non c'è una sola cosa che faccia ridere. » Capirai! dir questo a un umorista celebre!

— Povero Zavattini! Come dire a un matematico di grido che i risultati delle sue addizioni non tornano.

— Non avevo ancora finito di ingoiare, che Camerini implacabile aggiunge: « E poi, ci vuole una trama. » Qui ebbi un'improvvisa visione del guaio nel quale mi ero messo. Mi avvidi con terrore che Camerini ed io avremmo proceduto su due vie assolutamente diverse e che ci divideva una terribile diversità di natura. Camerini, infatti, ha un concetto della comicità che io direi tradizionale, una comicità fatta di sentimentalismo, di realismo appena appena spinto, come in UOMINI CHE MASCALZONI O MA NON È UNA COSA SERIA. Concetto certamente eccellente e capace di generare capolavori, ma impossibile ad essere adeguato al concetto mio, che è quello di una comicità sottile, che dà nell'astratto e nel lirico, la comicità per esempio di Charlot in VITA DA CANI. Nella prima versione di DARÒ UN MILIONE, ricorderai la trovata di quei poliziotti che inseguono dei ladri in un bosco e che, nascondendosi dietro gli alberi, finiscono per far cucù e per giocare a rimpiattino. Questa roba a Camerini, che innanzi ai gags non si orizzonta, non andava giù.

— E la questione della trama?

— Ora sentirai. Io credo che per molti registi — e hanno pienamente ragione dal loro punto di vista — la trama sia una specie di cuscino di sicurezza. Sono, in fondo, i registi più provetti che hanno l'ossessione della trama, forse perchè sanno che nei suoi fondamenti economici il Cinema è una grande industria e ha bisogno di un minimo di garanzie. Infatti, la trama è l'ancora di salvezza dei film brutti, il coefficiente, il diversivo che trattiene l'attenzione anche quando tutto va a rotoli. Ora io, e anche il resto della generazione di umoristi della quale ti ho parlato, ho un diverso concetto della trama. A me pare che il film comico moderno possa anche esser privo di trama narrativa, dialogata, cronologica, consequenziale. La trama più efficace è nella satira di tutto un ambiente, e così appunto era concepita la prima versione di DARÒ UN MILIONE.

— E come, con queste premesse, andaste a finire al Grimello?

— Rizzoli, evidentemente, si faceva un'idea molto ottimistica delle nostre capacità e della nostra natura. E aveva fede nelle virtù fecondatrici della sua villa di Brianza. Al principio eravamo in quattro: Assia Noris, Camerini, Solaroli direttore della produzione, ed io. Un'ora dopo arrivati nella villa, cominciò il dramma giallo. Avvenne subito il terribile scontro tra l'uomo nuovo, pieno d'illusioni e di poesia, e gli altri, che

erano tecnici scanzonati e furbi. Dopo un'ora i musi eran già lunghi così...

— Magnifico! Immagino che fotografie avrete prese di quel vostro forzato soggiorno!

— Sei matto? L'odio che ci divideva era troppo mortale per poter pensare alle fotografie. Ora che ci rifletto, può darsi che mi volessero un mondo di bene. Ma io, per conto mio, mi sentivo odiato ferocemente, perseguitato a morte. Ero nello stato d'animo del poeta puro che vede contaminata la sua opera, che deve difendere a qualunque costo la purezza della sua creatura, e quindi mi disperavo, urlavo, ingiuriavo. Era una congiura per farmi morire o impazzire. Scendo una mattina in salotto e mi sento dire da Camerini con un'aria satanica: « Senta, abbiamo pensato di far diventare ubriaco il protagonista... » Detti in urla terribili e corsi a chiudermi in camera. Alfine, dopo molto discutere e questionare, decidemmo di chiamare in nostro soccorso altri due galantuomini per risolvere il problema della sceneggiatura, e furono Ivo Perilli ed Ercole Patti. Chi meglio di questi due avrebbe potuto manifestare della comprensione per il povero Zavattini? Ma erano stati chiamati da Camerini. Erano venuti per collaborare con Camerini... E questo è nulla. Cominciai a venire nella villa un simpatico personaggio, un dottore in legge, ex-commissario di Polizia ed ex-funzionario della Cines, col titolo di superdirettore della produzione. Avessi visto che benevolenza aveva per me.

Figurati che ad ogni lite aveva l'aria di domandarsi perplesso che cosa mai potessi fare io in quel luogo e con quella gente. E per non sbagliare davasempre ragione agli altri. Per farcela breve, decidemmo di trasferirci a Roma per risolvere il problema della sceneggiatura. Furono sperimentati Amerigo Bartoli e Calandrino, Giuseppe Zucca e Soldati. Soldati venne fuori con un bellissimo dramma...

— Troppo dialogo?

— Altro che dialogo! A questo proposito si rinnovò la rissa. Io, come avrai intuito, avevo in mente un dialogo un po' irrealc. Camerini, invece, ne esigeva uno realistico e verosimile, di genere comico-sentimentale. Ora, durante la sceneggiatura, Soldati che aveva in mente un dialogo sul genere dell'Amleto, vien fuori con una proposta: Se togliessimo la parte dei poveri?...

— Ma se il lavoro era tutto lì...

— Capirai, dunque, se ti dirò che ebbi due veri travasi di bile. Insomma, in una sola settimana di lavoro, Perilli, Camerini ed io varammo il dialogo.

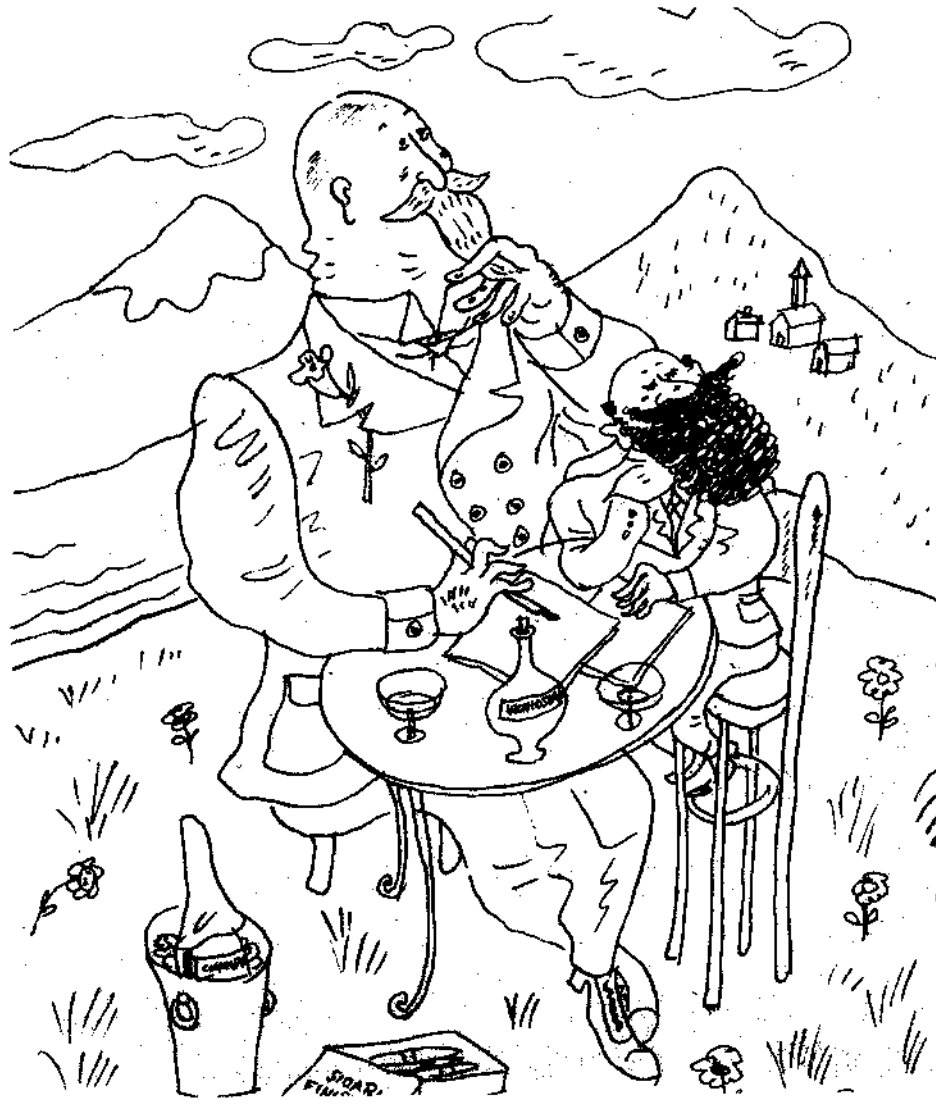
— Capisco, di transazione in transazione... Ma, insomma, di tuo, nel film è rimasto il cinquanta per cento?

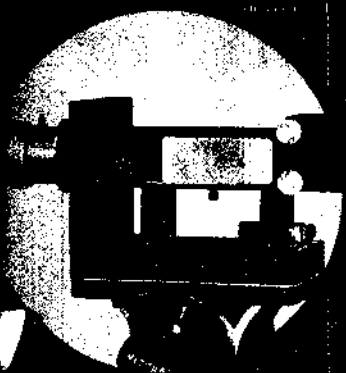
— Macchè! Forse il trenta per cento. Ed è stato un risultato eroico. Certo, se avessi avuto più tatto, se avessi preso degli atteggiamenti un po' meno da poeta puro, avrei ottenuto molto di più...

— Ed ora?

— Ed ora, figlio mio, poichè mi avendo che anche tu hai una maledetta voglia di seguire questa via di mortificazioni e di peccati, voglio darti qualche paterno suggerimento. Cerca di discernere bene nella tua vocazione. Se vuoi far del mestiere, vendi la tua idea, intasca i biglietti da mille e non occuparti dello scempio che faranno della tua creatura. Ma se non riesci ad uccidere il demone della poesia pura, impara a sceneggiare i tuoi soggetti. Poi impara a fare l'operatore ed il regista. Poi impara a fare l'attore. Allora, forse...

RAFFAELE MASTO



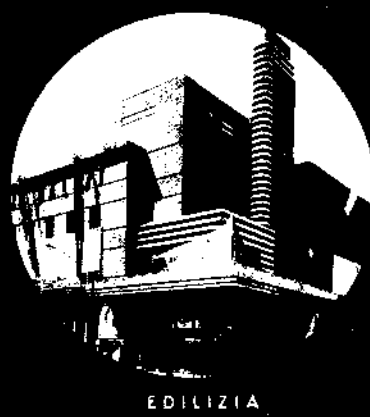


L'industria delle 100 industrie



INDUSTRIE OTICHE

ARTIGIANATO



ARREDAMENTO

EDILIZIA

ABBIGLIAMENTO

L'IMPORTANZA sociale, economica e industriale della cinematografia non deve essere valutata soltanto nei rapporti del suo immediato prodotto, il film. Nel calcolare quale contributo la cinematografia possa dare alla economia di una nazione, occorre anche tener presente come la sua complessità le consenta di mettere in moto contemporaneamente numerosissime altre industrie e numerose altre arti che, senza avere diretto rapporto con essa, pure contribuiscono in egual misura alla realizzazione del film.

Ogni industria ha, naturalmente, una serie di industrie più o meno affiancate che intervengono nella lavorazione o nel lancio del suo prodotto. Ma questa serie è sempre limitata ad un gruppo ben definito di fattori commerciali, il cui concorso è regolato dalle necessità immediate dell'industria stessa e che si muovono tutti entro un determinato settore dell'attività produttiva. La cinematografia soltanto, che, come ha scritto il Direttore Generale della Cinematografia, « fra tutte le industrie... è indubbiamente la più complessa per molteplicità e diversità di fattori », spazia nei campi più differenti dell'attività di una Nazione e da ognuno di essi trae elementi al suo prodotto: elementi indispensabili i quali, nella maggior parte dei casi, concorrono economicamente con valori non trascurabili nella creazione di un film.

In tali condizioni è anche naturale che la cinematografia sia

l'industria che dà lavoro al maggior numero di persone, così sotto l'aspetto quantitativo, come sotto quello della diversità di elementi impiegati: dal produttore alla maschera delle sale c'è tutta una gamma di individui che, direttamente o indirettamente, è inserita nell'attività cinematografica e ne trae tutto il suo sostentamento, o vi trova un coefficiente considerevole di guadagno.

Ma più persuasivo d'ogni altro discorso in materia, riuscirà forse un quadro possibilmente completo del concorso delle infinite e diversissime attività sociali che contribuiscono alla creazione del prodotto cinematografico ed al suo sfruttamento sul mercato d'origine come su quelli stranieri. Si avverte peraltro che questa lista non è stabilita con un razionale criterio di divisione dei diversi momenti della produzione cinematografica, ma soltanto fissata in ordine alfabetico come una elencazione generica, atta a dare al lettore una idea della innumerevole quantità di elementi che potrebbero risultare da una ricerca più approfondita.

Accessori cinematografici, elettrici, fotografici, meccanici, ecc.; Agenzie di noleggio, sub-agenzie, ecc.; Aggiustatori; Ammobigliamento, fabbriche, magazzini, smercio, noleggio mobili, ecc.; Antiquari, noleggiatori di mobili antichi, ecc.; Apparecchi cinematografici, da ripresa, da proiezione, tavoli di montaggio, ecc.; Apparecchi elettrici, motori, qua-

dri, centrali elettriche, ecc.; Apparecchi fotografici; Apparecchi meccanici vari; Architetti, aiuti, personale di studio, ecc.; Armieri; Assicurazioni, sui rischi del film, sugli incendi, sul lavoro, ecc.; Attori e attrici, di prosa, cinematografici, di varietà, ecc.; Automobili, camion, carrozze, autobus, fabbricazione, smercio, noleggio; Autisti e personale tecnico specializzato; Aeroplani, aviazione, ecc.

Barche, canotti, ecc.

Calzolaia; Cantanti; Carrozzeri; Carte da parati, fabbricazione e smercio; Chincaglieri e chincaglieria; Cinematografi, circuiti di sale, manutenzione, ecc.; Circhi e personale, domatori, belve, acrobati, ecc.; Ciprie, trucchi ed affini, fabbricazione e smercio; Comparse; Cori; Costruzioni, materiale da costruzione, cementi, asfalti, pavimentazione, ecc.; Costumi teatrali, noleggio, ecc.

Danzatori, danzatrici, corpi di ballo; Decoratori; Direttori di produzione, aiuti direttori di produzione, ecc.; Direttori d'orchestra; Discagnatori; Doppiatori, doppiatrici, ecc.

Ebanisti; Elettrecisti, elettrotecnici e personale specializzato; Esercenti sale cinematografiche.

Falegnami, carpentieri, ecc.; Ferrovie; Fiorai; Fotografi, Fotoincisioni, aziende e personale.

Generici; Giardinieri; Giornali, quotidiani e tecnici, bollettini pubblicitari, giornalisti, pubblicitari, editoria, ecc.

Ingegneri delle varie materie.

Lampade e materiale da illuminazione, fabbricazione e smercio; Lucidatori.

Macchinisti; Maestri di canto, danza, recitazione, ecc.; Maschere cinematografiche, personale addetto alle sale, cassiere, ecc.; Masse; Meccanici specializzati; Mode, magazzini di mode, modiste, cappellai e affini dell'abbigliamento; Muratori; Musicisti compositori.

Navigazione, navi, piroscafi, ecc.

Operatori e aiuto operatori, di ripresa e di proiezione in cabina; Orchestrali; Ottica, prodotti, ditte, fabbricazione e smercio.

Parrucchieri per uomo e per donna, parrucchieri teatrali, ecc.; Pellicole cinematografiche, fabbricazione e smercio; Personale amministra-

tivo delle diverse ditte cinematografiche; Personale d'ufficio di concetto, d'ordine, ecc. addetto alle ditte stesse; Pittori; Prodotti chimici; Prodotti fotografici, lastre, carta, ecc.; Prodotti radio, accessori, ecc. Registi, aiuti registi, assistenti, ecc.

Sceneggiatori, scenografi, scenotecnici, ecc.; Scultori, Segretari di produzione, di edizione, di lavorazione, di scena, ecc.; Società produttrici di film, produttori privati, ecc.; Società noleggio, grandi organizzazioni, noleggiatori privati, ecc., concessionari e subconcessionari, ecc.; Soggettisti; Stabilimenti di doppiaggio; Stabilimenti di posa; Stabilimenti di sviluppo e stampa; Stazioni turistiche, balneari, termali, ecc.; Stoffe per abiti da uomo e da donna; Stoffe da parati; Strumenti musicali; Stucchi, gessi e affini; Studi legali e notarili.

Tagliatrici del negativo, operaie addette al montaggio, ecc.; Tappezzeri; Tecnici del suono, fonici ed operai specializzati; Tipografie, tipografi, disegnatore di manifesti, ecc.; Truccatori.

Uffici stampa; Uffici pubblicità; Uffici edizioni; Utensili vari.

Vernici, colori, verniciatori, ecc.; Vestiaristi, disegnatore e fabbricanti di costumi, ecc.; Vetri, specchi e cornici e personale specializzato.

Come ha notato Luigi Freddi in un suo articolo della 'Rivista Illustrata del Popolo d'Italia', « per fare un buon film e perché un buon film sia presentato al pubblico nel migliore dei modi, è necessario assolutamente che tutti gli elementi indicati in questo lungo elenco di cento voci, siano ognuno in se stesso maturo e perfetto. Non solo, ma occorre anche una perfetta adesione fra tutti questi elementi: adesione che ne consenta il pieno ingranarsi, che li faccia muovere tutti con perfetta sincronia e che permetta loro di spogliarsi di ogni concezione particolaristica e individualistica per aderire soltanto a quel principio collaborativo che è funzione indispensabile dell'opera d'arte cinematografica ».

Basterà questo a dare un'idea della estrema complessità del cinematografo, e basterà a far comprendere quale immenso compito si sia assunto il Regime nell'iniziare il rinnovamento della nostra cinematografia. Rinnovamento che deve toccare tutti i punti sopra notati, e le cui tappe vanno svolgendosi con accelerata sicurezza.

JACOPO COMIN

SI È MAI PENSATO quanto felice, quanto azzeccata sia la parola 'fotografia'?

Un vero colpo di genio, una vera divinazione. Gli etimologisti, i professori di greco non avranno bisogno di sfoggiare troppo peregrina sapienza, per spiegarvi che quella parola deriva appunto dal greco: *photos*, luce e *gràphein*, scrivere. Dal greco come tanti nomi di medicina, di fisica e, in genere, di scienza: dall'*emicrania*, alla *parallasse*, ai *cellenterati*. Ma 'fotografia', ma 'scrittura con la luce' -- nonostante la sua origine grave e accademica -- ha già in sé, come senso e come suono, qualcosa di più lieve, aereo, miracoloso.

Lasciamo andare che una parola della stessa famiglia, quasi dello stesso conio, perché fondata sulla medesima associazione d'idee: la parola *pyrogravure* ('scrittura col fuoco') è anch'essa gentilmente evocativa: e ci richiama il tempo che le nostre nonne eran signorine e preparavano, con arte gentile e diligente, il dono per l'onomastico del babbo o per il compleanno del fidanzato.

Fotografia, nome e cosa, ha avuto ben altro destino. Soprattutto dal giorno in cui la camera oscura è divenuta la base di una tecnica e di un'arte nuova: la cinematografia. Che cosa fa il cinematografo, se non narrar poemi e romanzi di vita e d'amore e di morte, se non riportar testimonianze di eventi nuovi e pacsi più o meno conosciuti, se non documentare aspetti di cose curiose? Appun-

SCRIVERE CON LA LUCE

to, il cinema scrive e descrive: scrive storie e novelle, descrive fatti e luoghi. Scrive e descrive con la luce.

Il nome 'fotografia' risale al 1839, e fu creato dal Daguerre, perfezionatore del procedimento che così si battezza. Che proprio la luce fosse l'agente a cui si dovevano le alterazioni, gli annerimenti riscontrati sopra superfici di carta o di pelle o d'altro, spalmate con nitrato d'argento, non fu certo un fenomeno d'osservazione ovvia ed immediata: tanto è vero che solo nel 1772 se ne accorse Johann Heinrich Schulze, e fu il primo. Egli aggiunse del nitrato d'argento ad un impasto di creta e lo mise in una bottiglia bianca. Ritagliò poi delle lettere di carta opaca e le incollò sulla bottiglia. Dopo di aver lasciato la bottiglia per un po' di tempo al sole, poté leggere le parole bianche su fondo nero.

La scoperta che altri sali d'argento -- come cloruro e ioduro -- erano dotati della stessa proprietà, l'applicazione della camera oscura (già conosciuta da tempo) per ottenere immagini su carte sensibilizzate con quei sali, sono le prime tappe della nascente fotografia. E venne l'ora di celebrità del pittore parigino Daguerre, il quale con un processo che

ora si chiamerebbe d'inversione, riuscì ad ottenere dei positivi su lastre di rame, e stabilì due fasi, destinate a diventar fondamentali nel processo fotografico: la formazione di un'immagine invisibile ('immagine latente') rivelata poi dallo sviluppo, e il 'fissaggio' di tale immagine. Tempo romantico delle prime fotografie, delle Carlottes e delle Speranze di gozzaniana memoria:

I daguerrotipi, figure sognanti in perplessità.

Un altro passo, sebbene in un primo tempo meno fortunato, fu compiuto dalla Talbotipia. L'inglese Talbot otteneva immagini negative sopra supporti di carta: immagini che si potevano copiare a piacere, pressandole su una carta d'identica preparazione, e non ancora impressionata. Era l'origine dell'odierno processo positivo-negativo, e della stampa fotografica.

Nuove tappe, a volo d'uccello: si abbandonò la carta come supporto, e la si sostituì col vetro prima, poi con la celluloido (1889). Era ormai l'età della pellicola. Non si trattava che di progredire e di migliorare: e questa è la storia a tutti nota della fotografia.

E la luce captata a riprodurre immagini fisse, e perfino un poco statiche, veniva finalmente domata ad un uso più affine alla sua natura veloce e raggiante: a scriver fantasie volubili, a registrare le cose semoventi.

Era nato il cinema.

GUSTAVO BRIAREO

Rivoluzione

Questa fotografia del 1893 raffigura il "carro dei comici", usato da Ziegfeld per la sua tournée in California. Il futuro grande impresario è seduto a cassetta, in fondo, ed impugna redini e frusta. Sandow, il divo su cui Ziegfeld puntava allora la sua fortuna, lo "strong man", l'uomo forzuto, è in primo piano e tiene la cavezza del cavallino.



La rivista, 1898 "French Maid", come è ricostruita nel film.



Sandow a cena...

LA STORIA del cinema ricorderà un giorno quanto inchiostro fu versato nella guerra tra 'corto' e 'lungo metraggio'. Correva gli anni 1913-14: riviste, giornali cinematografici e 'di classe' inferivano contro i film (anzi, le film) superiori ai 1000 metri. Argomenti: la fortuna del cinema era fondata su due fattori: brevità del programma, prezzi alla portata di tutte le borse. Abolita ormai la tortura delle 'sale d'aspetto', data la brevità e snellezza dello spettacolo, il pubblico poteva magari passare successivamente dall'uno all'altro 'cine'. — Si facciano pure... concludevano quei polemisti — i lunghi metraggi, ma per le sale di eccezione, frequentate da chi può spendere. Non si perdano d'occhio però i giusti diritti del grosso pubblico, vero alimento del cinema. E per questo pubblico si torni ai film di 7-800 metri; lunghezza più che sufficiente per dare adeguato sviluppo ad un buon soggetto.

Chi parlava così era, gennaio '14, la più importante delle riviste italiane; ma anche le consorelle estere le facevano coro. Poi la polemica finì, e tutti sanno come: le parole rimasero parole, ed il lungo metraggio vinse. Malgrado le proteste, malgrado le recidive: in Inghilterra, per esempio, e ancor qualche anno dopo, parecchi locali erano tornati alla vecchia composizione dei programmi con 5 o 6 pellicole sui 500 metri.

Ma ecco che ora, 1936, il problema della composizione del programma risorge su per giù negli stessi termini. Questa volta la partenza è — direbbero gli sportivi — 'all'americana'.

In America, più ancora che da noi (dove però non si scherza) il pubblico è abituato ai lunghi spettacoli. Ed è noto come viene combinato il programma, per raggiungere la durata standard: intorno al film centrale si proiettano dei corti metraggi, attualità, cartoni, ecc.; i così detti 'avanspettacoli' e 'completamenti'. Di qui due questioni. L'una commerciale, che riguarda gli esercenti, i quali lamentano la spesa a cui sono sottoposti. 'Avanspettacoli' e 'completamenti' sono vere e proprie tasse che si aggiungono al costo del film principale.

L'altra questione concerne il pubblico, che oggi come oggi si vede costretto a frazionare, a frammentare il proprio interesse. Ora il cinema, anche nel sentimento degli spettatori, va sviluppandosi verso forme che non esiteremmo a chiamare sempre più 'rigorose'. Le 'varietà' ormai sono un po' sentite come un compromesso. Il film deve far da sé.

Primi tentativi di costruire il film a lunghissimo metraggio, che basti da solo ad uno spettacolo completo, saranno stati il SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZ'ESTATE, LE DUE CITTÀ, GLI AMMUTINATI (quelli americani, con Laughton e Gable).

Ma, per esempio, IL SOGNO: era davvero, intrinsecamente, organicamente, un lunghissimo metraggio, o non piuttosto un metraggio allungato? (Si noti che rinascono, spontanei, i termini della discussione di vent'anni fa). Malgrado la scrupolosa fedeltà alla commedia shakespeariana, la fiaba e la fantasmagoria potevano anche costituire, cinematograficamente parlando, delle parentesi, delle digressioni per quanto mirabili e squisite: insomma, delle specie di 'completamenti di spettacolo' ficcati nel cuore dello spettacolo medesimo.

Ora l'America riaffronta di petto il problema. E vara il PARADISO DELLE FANCIULLE (*The great Ziegfeld*). Col quale s'è riaperto, nello scorso luglio, l'Astor Theatre di New-York, sulla



All'epoca del divorzio dalla prima moglie (1912). Anne Held è impersonata dalla deliziosa Luise Rainer.

Ziegfeld (William Powell) e la sua seconda moglie: nella vita Billie Burke, nel film Myra Loy (1918).



nello spettacolo?

nuova base dei due unici spettacoli al giorno: quella base che fino ad oggi si è chiamata impropriamente 'teatrale'; mentre i cinematografisti pretendono che ormai la si possa intransigentemente battezzare 'cinematografica'.

Tentativo rivoluzionario. Riuscirà a fare la rivoluzione? Come si sa, il film rievoca la vita di Florenz Ziegfeld, il grande impresario americano, che inventò e glorificò la *girl*. Biografia poco o punto romanzata, perchè la storia degli amori, dei matrimoni, delle infedeltà coniugali dell'uomo; delle glorie e delle catastrofi dell'impresario son già materia abbastanza drammatica. E vicina ancora al pubblico d'oggi (specialmente americano), perchè imminente come epoca, al punto che moltissimi dei personaggi della vicenda sono vivi tuttavia, e ben vivi. Alcuni, anzi, sono stati chiamati ad interpretare direttamente la propria parte nel film: miss Fannie Brice, per esempio, che del suo incontro con Ziegfeld fa — dicono in America — una delle più divertenti scene che mai le sia riuscito di combinare in teatro o fuori. Invece Billie Burke, che al secolo fu la seconda moglie di Ziegfeld, è rivisitata sullo schermo da Mirna Loy e Eddie Cantor da Buddy Doyle.

Tutto sommato, però, Ziegfeld fu un creatore di 'riviste', di 'numeri' (e il più famoso di questi: *A petty girl is like a melody*: 'una graziosa ragazza è come una melodia', forma appunto il motivo dominante, lirico e nostalgico, del film). Non era difficile quindi — anzi era fin troppo ovvio — sviluppare a piacere la trama, intercalandola con la riproduzione di quelle 'riviste' e 'numeri'. E allora: la mentalità, le idee costruttive del film han subito davvero una evoluzione radicale? Ovvero l'ultimo miracolo di Ziegfeld non sarà stato che di contribuire a lanciare un nuovo gusto? Ad allenare il pubblico alla 'seduta' di tre ore? Dopo di che, punto e a capo. E bisognerà forse ricominciare con esigenze nuove. Produttori, soggetti e registi saranno obbligati a riveder le loro concezioni, in modo che quelle tre ore siano occupate da un film che le riempia per davvero, senza pleonasmii nè giri viziosi.

Altri interrogativi, ancora. Se Ziegfeld fosse ancora vivo — scrivono i critici di New-York — sarebbe certo il più acceso ammiratore del film di Ziegfeld. Epigramma senza malizia, s'intende. Ma il resto del pubblico? O, per meglio dire, il gran pubblico? Sarà poi facile rimuoverlo dalla comoda abitudine, o vizio, di trovare il cinema aperto quando vuole: strumento di svago connivente, disponibile, pronto per quasi tutte le ore di svago? Lo si instraderà verso un nuovo tipo di spettacolo ad ore fisse, che presuppone in fondo una nuova disciplina? E, dal canto loro, come reagiranno gli esercenti, i quali dichiarano di aver bisogno di un certo numero di 'passaggi' nella giornata, e di un determinato 'giro' di pubblico?

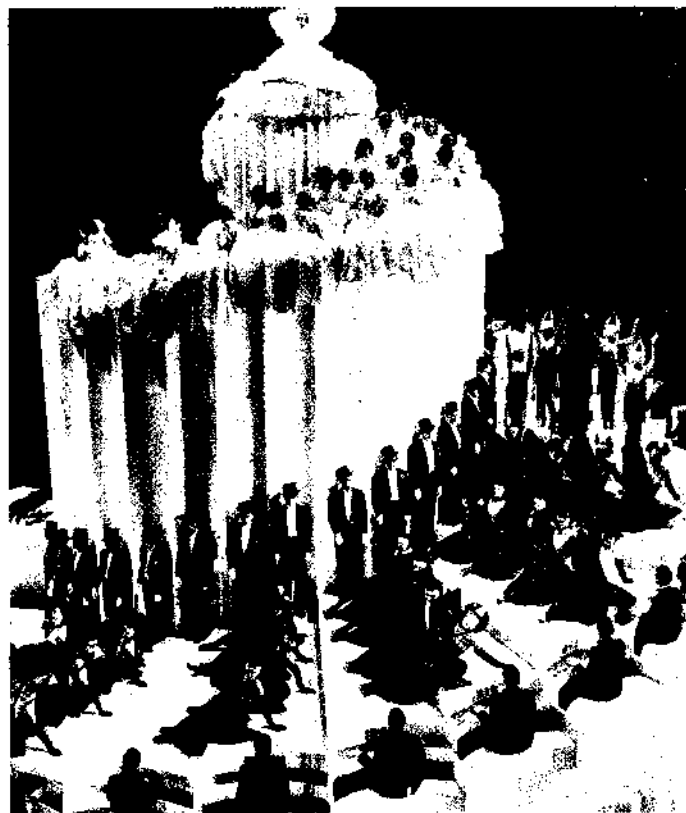
Avventura postuma di Florenz Ziegfeld, inventore di spettacoli; e non certo la meno emozionante e rischiosa. Pericolosamente affidata al verdetto degli spettatori.

CECIL H. DOYLE

Sandow è impersonato dall'attore Nat Pendleton.



Il 'vero' Florenz Ziegfeld al tempo in cui conobbe Anna Held, la sua prima moglie. (Fotografia del 1896).



La 'rivista' del 1918, trasportata da Broadway a Hollywood.



Luise Rainer e Virginia Bruce trasportate in pieno 1908.

Uno dei momenti drammatici del film: Ziegfeld all'epoca dello sfacelo (1926).



Il fotografo di scena

PRIMA D'ENTRARE in un cinema ci si ferma, di solito, più o meno lungamente davanti alle fotografie esposte all'esterno o nell'atrio, e che riproducono le scene più suggestive del film annunciato. Ad eccezione dei conoscitori, tutti credono, in genere, che si tratti di semplici ingrandimenti di visioni tolte dal film, se pure ci si sia mai posta una domanda del genere.

Ma sarebbe necessario, al contrario, rilevare la differenza che esiste tra le fo-

Negli studi americani il fotografo di scena è un personaggio che gode di una certa considerazione ed è particolarmente protetto dai produttori, ciò che lo pone, in confronto ai fotografi di altri paesi, in una condizione di superiorità. Vi sono ad Hollywood degli stabilimenti appositamente attrezzati per le fotografie di film, in grado di poter tirare sino a 1500 copie per giorno. Nel suo complesso l'industria americana spende, per queste fotografie, circa 300.000 dollari all'anno, qualche



Il tipico aspetto granuloso di un fotogramma ingrandito (dal film 'Teatro di varietà' di Harold Lloyd).

tografie reclamistiche di una pellicola spettacolare e quelle tratte da un documentario, ossia ingrandite direttamente dai fotogrammi originali. Mentre le prime si presentano nette, perfette, le altre appaiono granulate, in altri termini, difettose. Ciò perché queste ultime sono, ripetiamo, degli ingrandimenti, mentre le prime sono opera di un fotografo durante la ripresa delle scene.

Si potrebbe obiettare che, nella proiezione sullo schermo, che richiede un ingrandimento molto più considerevole, le visioni dei documentari sono nitide quanto quelle delle pellicole spettacolari, ma ciò avviene perché sullo schermo, e per una stessa scena, vi è un gran numero di fotogrammi che, passando alla rapida cadenza di 24 al secondo, finiscono, quasi, col sovrapporsi l'uno all'altro ed annullano, in conseguenza, quella granulazione che si constatarebbe anche nel film meglio riuscito, se la proiezione indugiava a fermo su ogni immagine.

Comunque, ciò che è interessante conoscere è che le belle fotografie che invitano il pubblico ad entrare nei cinema sono riprese da un fotografo, indipendentemente dall'operatore cinematografico.

cosa come tre o quattro milioni di lire italiane.

Ma non dovunque il fotografo dello studio cinematografico gode dell'appoggio benevolo del produttore. Quando quest'ultimo non comprende l'utilità di queste 'fotografie cinematografiche' o vi consente a malincuore, il fotografo finisce col divenire il paria degli studi. Lo si tollera, ma nulla verrà fatto per facilitare il suo compito. Si ripeterà quindici o venti volte la scena prima di 'girarla'; si attenderà con pazienza che l'operatore abbia regolato i suoi effetti di luce, ma quando il fotografo chiederà, modestamente, qualche minuto di più per fare due o tre pose, gli attori affermeranno di essere stanchi, l'operatore cinematografico inviterà il suo umile confratello a togliersi dai piedi e il regista, il padrone della situazione, riassumerà sinteticamente il modo di pensare di tutti dichiarando, senza ambagi, che non ha tempo da perdere e che non è lecito seccare tanta gente per un fotografo. E se, terminato il film, il produttore richiede fotografie di una o di un'altra scena che, per caso, non siano state riprese, la conseguenza più semplice è il sentirsi dire

che, quando uno non sa compiere il proprio dovere, non gli resta altro che andare a farsi impiccare altrove.

Potrebbe, in teoria, apparire la cosa più semplice del mondo quella, per un buon fotografo professionista, di riprendere, da una scena che si sta girando, tutta una serie di istantanee. Senza dubbio. Ma a condizione di non accollarsi un voluminoso apparecchio 18 x 24 o 24 x 30, con i relativi accessori e treppiede, del tipo che sembra il più adatto per ottenere delle buone fotografie, ma di limitarsi ad un maneggevole 9 x 12 da 'reporter'. Parrebbe la cosa più semplice... ma i risultati sono infinitamente diversi. Le foto 9 x 12 debbono essere, per il lancio, ingrandite e la finezza di grana ne risentirà inevitabilmente: il minimo accenno di polvere, la più piccola bolla d'aria, il minimo graffio sulla lastra originale potrà dare origine ad un disastro, senza tener conto anche dei ritocchi che si siano voluti fare. Le 'stelle' non sono tutte così belle né così giovani come appaiono sullo schermo, e la lastra fotografica, rivela, con compiacenza, le rughe, le borse, tutti i segni di una tramontata giovinezza, o quelli di una bellezza artificiale. Ecco, in tal caso, apparire la matita del ritoccatore; ma, nell'ingrandimento, i segni del ritocco, anche i più leggeri, figureranno come colpi di sciabola e allo sventurato fotografo non resterà che attendere con terrore i... cortesi complimenti della diva fuori dei gangheri. Povero fotografo! Egli non potrà assolvere alla sua missione se non con l'ultrapotente protezione del produttore che sappia rendersi conto del valore commerciale d'una buona fotografia. Perché il produttore intelligente non dimentica che le fotografie gli saranno del massimo aiuto per trattare la vendita, a distanza, di un film. Più le fotografie saranno suggestive e belle più il produttore avrà possibilità di vendere. Non è certo da escludere che il compratore, in un secondo tempo, voglia andare, nel film, alla ricerca di quelle immagini o di quelle scene che l'avevano attirato in modo particolare e che avevano influito sulla sua scelta, ma... si potrà supporre che il regista, in prosieguo, vi aveva rinunciato o che quelle scene erano poi cadute sotto le forbici della censura. Il che non esclude che il compratore si guarderà assai bene dal comunicarvi le sue disillusioni. Le fotografie che non compariranno nel film, appariranno egualmente alle porte o negli atrii dei cinema e lo spettatore attenderà, invano, i passaggi suggestivi da esse annunciati e farà come il compratore o noleggiatore: ne farà a meno.

P. BERNE DE CHAVANNES

Per ricevere CINEMA a casa con puntualità, senza disturbo e con notevole economia

CONVIENE ABBONARSI

L'UOVO E LA GALLINA

• Secondo ragionamento sul passo ridotto in Italia •

NEL NUMERO precedente abbiamo parlato di un aspetto economico del cinedilettantismo italiano, che motiva la sua mancata diffusione non meno che la mancata corrispondenza a quello spirito di volontà e di organizzazione che fa capo alla Direzione Generale della Cinematografia.

Il costo del materiale-pellicola è uno degli elementi fondamentali: l'industria nazionale (che, soprattutto per alcuni settori, è riuscita a creare prodotti degnissimi di stare a confronto con quelli stranieri, ed ha basi tecniche solide in un campo in cui le difficoltà di riuscita sono tali da aver costretto alcuni paesi a spendere centinaia di milioni per raggiungere stentatamente obiettivi che i nostri tecnici hanno realizzato con risparmio e tenacia), è perfettamente in grado di fronteggiare i bisogni del mercato. Ma occorre dar vita al mercato stesso, formando quella piattaforma che possa consentire ai nostri produttori di osare. Come per qualunque altro settore dell'industria, il fatto stesso che il prodotto straniero intervenga o cerchi di intervenire, è dimostrazione delle possibilità e delle finalità che in questo campo è lecito raggiungere e che debbono, quindi, spronare l'industria nazionale sulla via delle realizzazioni.

Altre cause ostacolano la diffusione del cinedilettantismo: mancata diffusione di laboratori per lo sviluppo e la stampa nonché di laboratori per le riduzioni del formato standard 35 mm. a quello ridotto di 16 mm.

È ora che anche questo settore sia affrontato e servito in pieno: non è di certo il solo processo di inversione che può contentare le aspirazioni dei cineasti, siano semplici dilettanti o cineasti familiari. Nel primo caso è desiderio logico di chi ha creato un piccolo soggetto di poterne conservare il negativo e stampare delle copie anche per quella minima diffusione di natura commerciale che possa indirettamente contribuire all'ammortamento del costo di produzione; nel secondo caso il film mantiene le tipiche caratteristiche del ricordo familiare che si vuol conservare, che si vorrebbe moltiplicare senza sottostare al logorio di una pellicola invertita in seguito ai passaggi sulla macchina da proiezione. Occorre quindi dare vita, e vita facile, ai laboratori di sviluppo e stampa che

possono agevolmente consentire il moltiplicarsi dei positivi e lo sviluppo reale del formato ridotto.

Lo stesso dicasi per ciò che si riferisce alla riduzione dal 35 al 16 mm. Oggi esistono apparecchi che consentono con facilità la stampa per riduzione; le nostre Case di sviluppo e stampa (e ne abbiamo veramente di bene attrezzate e dotate di ogni mezzo tecnico modernissimo per sopperire alle necessità della cinematografia industriale) dovrebbero attrezzarsi per venire incontro ai bisogni, alle necessità del cinedilettantismo. Solo così il terzo problema (intimamente collegato a quello della riduzione) potrebbe essere avviato verso la sua soluzione: accenniamo alla costituzione di una abbondante cineteca 16 mm. aderente ai bisogni ed ai gusti del pubblico italiano.

Non dobbiamo di certo escludere la possibilità che nel nostro paese entri una buona produzione culturale straniera, ma occorre che la stessa possa diffondersi unitamente a quella nazionale e che, soprattutto, risponda alle necessità del nostro temperamento.

D'altra parte molti piccoli soggetti di pura vita italiana, oggi ripresi dalla LUCE ed inseriti nei giornali, o che formano oggetto di singoli documentari unicamente destinati alle pubbliche sale cinematografiche, potrebbero e dovrebbero essere lanciati a formato ridotto nelle scuole, nelle organizzazioni giovanili dell'Opera Balilla, nel Partito, nei Dopolavoro, negli stessi ambienti familiari.

Basterebbe riflettere al successo che otterrebbe tutta una serie di piccoli film rievocatori delle gesta della nostra impresa in Africa Orientale.

Uno dei maggiori intralci alla diffusione delle macchine da proiezione e, per conseguenza, uno degli ostacoli che si frappongono allo sforzo dei nostri industriali per la costruzione in serie di proiettori nazionali, è precisamente quello della inesistenza, o quasi, di una cineteca 16 millimetri. Alcune delle maggiori Ditte straniere hanno formato cataloghi provvisori per l'Italia con materiale anche pregevole, ma siamo sempre nel regno della insufficienza. Anche perchè la produzione straniera può accompagnare la nostra, ma non può né deve restar sola. Risorge ancora una volta il classico problema dell'uovo e della gallina per sa-



Da 'La Prora incatenata' del Cine-Guf Napoli



Da 'Arco felice' del Cine-Guf Napoli



Da 'La città a 200 all'ora' del Cine-Guf Bari



Da 'La sua vittoria' del Cine-Guf Milano

pere chi sia nato prima: sono le cineteche che debbono dare il passo ai proiettori, o viceversa? Problema che deve essere risolto perchè, in caso diverso, si rimarrà sulle statiche posizioni odierne: non si ridurranno i film al 16 mm. in attesa che si crei un mercato di assorbimento; ma il mercato di assorbimento non si potrà creare se non quando gli acquirenti di apparecchi da proiezione avranno la sicurezza di poter utilizzare le macchine acquistate, trovando sul mercato il materiale che li interessi.

Problema complesso, anche perchè non si può pensare che la soluzione possa venire, inizialmente, da una più vasta e più svariata importazione di pellicole straniere: pur prescindendo da quanto si è detto (e cioè dalla necessità che una notevole parte dei programmi sia a carattere nazionale), torna in giuoco il fattore economico. L'introduzione di pellicole straniere positive, formato 16 mm., è resa pressochè impossibile dal fatto che la pellicola impressionata a formato ridotto è gravata da un dazio doganale identico a quello del formato standard 35 mm.: anche qui nessuna distinzione tra positivo con destinazione commerciale e positivo con destinazione dilettantistica, quindi messo in commercio a prezzi minimi. Si pensi che il gravame doganale viene, in realtà, a costare più del valore stesso della pellicola, e cioè lire 80,70 per ogni cento metri!

Una soluzione si dovrebbe ottenere, anche in questo campo, attraverso una intesa fra l'Istituto Nazionale LUCE, così benemerito della cultura popolare, e le maggiori ditte straniere. Soluzione che possa consentire lo stabilirsi di un piano organico e deciso di sblocco del mercato, con intese che permettano la rapida formazione di cineteche, tratte in parte da materiale nazionale ed in parte da materiale di importazione. Tali accordi potrebbero essere ideati in modo da evitare l'uscita di valuta nazionale. Perchè non si dovrebbe, ad esempio, studiare la compensazione di una certa aliquota di materiale straniero con la cessione da parte dell'Istituto LUCE del diritto di riproduzione, per determinati paesi, di soggetti di valore tecnico e culturale?

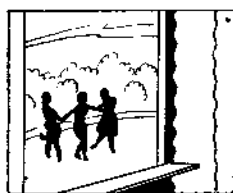
Una volta eliminato il problema valuta, anche quello doganale potrebbe essere esaminato con maggiore larghezza, con più vasta comprensione degli obbiettivi che si vogliono raggiungere, per la necessità che il dilettantismo cinematografico trovi finalmente in Italia la sua vita e la sua espansione.

Parleremo altra volta del problema della sonorizzazione del film a formato ridotto e degli apparecchi da proiezione.

'CINEMA'

I PRIMI PASSI

• M A N U A L E T T O D E L C I N E D I L E T T A N T E •



(Continuaz. del n. 3)

Passiamo in altro campo, ad altro soggetto: dalla finestra scorgiamo i nostri piccini che in giardino ballano cantano vivono la loro bella e spensierata esistenza.



Dalla stessa individuazione del soggetto e dai sentimenti che esso ci suggerisce, derivano le inquadrature diverse, le prese differenti che dobbiamo compiere.



Dall'alto avremo ripreso la scena d'insieme, possibilmente cercando di inquadrarla da due o tre punti diversi, anche perchè riesca variato lo sfondo del paesaggio.



Poi ci avvicineremo a loro: li faremo sfilare dinnanzi all'obbiettivo; o restando noi immobili e lasciando ch'essi medesimi passino, o movendoci noi con grande lentezza: eccoli! Li abbiamo riconosciuti, abbiamo fissato sulla pellicola i nostri piccoli ed i loro amici.

Ma vediamo subito che il ballare dà loro grande gioia: il girotondo, il fatto che il più piccino non riesce a seguire gli altri, che qualcuno sbaglia, suscita il riso nei piccoli volti. E noi ci avvicineremo sempre di più: qualche primo piano ci mostrerà dei piccoli volti sorridenti o cantanti; indietreggiando, fisseremo sulla pellicola i dettagli che hanno del comico: il più piccino che inciampa e non riesce a girare con il ritmo dovuto, o si stanca.

Ma la gioia dei volti è rigidamente collegata al movimento delle gambe. Forse questa gioia che il primo piano dei volti ci ha comunicato, suonerebbe a vuoto, se il movimento delle gambette non ce ne fornisce la controparte. Ogni primo piano preso di per sè solo produce una sorta di tensione unilaterale. Nel nostro caso quella tensione riuscirebbe opportunamente ed armonicamente equilibrata

dall'alternarsi delle gambette ai visi giulivi.

Avendo ritratti in tempi diversi e gli uni e le altre potremo poi, in sede di montaggio, realizzare un piccolo delizioso filmetto familiare.

Quanto avremo girato? Non più di 7-8-10 metri, ma il soggetto risulterà pieno di movimento, ricco di inquadrature diverse, perfettamente corrispondente alla illustrazione del tema che ci eravamo proposti.

Se per un attimo solo ci soffermiamo a considerare quanto si è detto — e che può ripetersi per ogni momento o situazione della vita e per ogni scena che si voglia riprendere — vediamo subito che l'ottenere sequenze veramente efficaci non richiede poi un grande sforzo nè tanto meno un'arte raffinata.

In ogni istante il canone fondamentale al quale dobbiamo obbedire è uno: espressione della scena basata sul movimento. Espressione consistente nel riprendere quanto di più significativo serva a caratterizzare il valore essenziale di ciò che vogliamo ritrarre; movimento che è somma del moto intrinseco al soggetto, e di quello che noi realizziamo con gli spostamenti nostri, non meno che col 'girare' la scena sotto singoli e disparati punti di vista.

Siffatte leggi del Cinema sono impegnative per il dilettante come per il professionista: chiunque presuma di sfuggirvi e di eluderle farà immediatamente gravare la noia sullo spettatore, sul suo pubblico. Nè si pensi che la emotività del soggetto (ad esempio, la vita ed i giuochi dei propri figli) possa bastare. Alla prima visione il film potrà anche prenderci, in virtù del suo contenuto fotografico e documentario, ma dopo due o tre volte saremo stanchi. Invece non ci annoieremo mai se il soggetto avrà uno spirito, un'anima, sarà realizzato con lo scopo preciso di dare una dimostrazione, anche la più semplice.

Abbiamo parlato del primo piano della bandiera e dei visi dei bimbi: questo primo piano ci offrirà la più intensa concentrazione di un avvenimento nel minore spazio possibile.

Solo il Cinema consente all'uomo di contemplare le cose ed i movimenti da così immediata vicinanza; nessun occhio umano è capace di procedere ad una scelta tanto netta, di afferrare e rendere con tanta perspicuità l'essenziale.

Più complesso è il compito se dobbiamo affrontare il paesaggio. In questo caso si tratta di trovare dei buoni motivi, cinematograficamente efficaci.

Vedremo come.

(Continua al prossimo numero)



NEVE E GHIACCIO AD HOLLYWOOD

COME è noto, non sempre la stagione in cui un film viene girato corrisponde con la stagione in cui si svolge l'azione. Non è infrequente il caso di film la cui azione è posta in un ambiente invernale, in un paesaggio coperto di neve, e che vengono invece girati in luglio o in agosto. Come si rimedia a questa differenza di stagione? Un produttore europeo si assoggetterebbe probabilmente alla spesa di trasportare tutti i suoi attori e i suoi tecnici allo Stelvio o in altra località dove la neve sia abbondante anche in estate. Ma ad Hollywood i veri 'esterni', cioè le riprese fatte fuori del teatro di posa, in località appropriate, si vanno facendo sempre più rare. Gli esterni costano troppo — a meno che non si tratti di un film eccezionale come *ESKIMO* o *OMBRE BIANCHE* — e quindi si ricorre a tutti gli espedienti per girare nel teatro di posa, o nelle sue adiacenze, anche le scene che qualche anno fa si sarebbero girate dal vero. La proiezione per trasparenza (o semplicemente 'il trasparente') è di grande aiuto in questi casi. Quando occorre in piena estate un bel paesaggio coperto di neve, non si fa che proiettare su uno schermo per trasparenza una ripresa fatta in inverno, o anche eseguita

appositamente da un operatore in qualche località del Nord. Il resto della scena e gli attori si collocano tra la macchina da presa e lo schermo trasparente dietro il quale si trova il proiettore. Lo schermo con il suo paesaggio proiettato funziona così da sfondo per la scena che si svolge in primo piano (fig. 2). La neve sul suolo e sugli oggetti vicini viene generalmente imitata con la naftalina (fig. 1).

Ma non sempre questo espediente tecnico è sufficiente. Spesso si presentano scene in cui gli attori devono liberamente muoversi, per es., pattinando sul ghiaccio, o sciando sulla neve. D'altra parte lo schermo trasparente ha necessariamente dimensioni limitate, perchè, anche usando lampade ad arco di forte intensità (150-200 Ampère) non si riesce ad illuminare che piccoli schermi in modo suffi-

ciente per ottenere una buona fotografia. Ingrandendo lo schermo, il paesaggio di sfondo risulta sbiadito, e il trucco si rivela troppo crudamente.

L'ultimo espediente a cui sono ricorsi i produttori americani, è stato quello di attrezzare, per la ripresa fotografica e sonora, un 'palazzo del ghiaccio' che, precedentemente, i cittadini di Los Angeles utilizzavano per il pattinaggio. Le dimensioni interne di questo edificio sono: lunghezza 42 metri, larghezza 27 metri, altezza circa 13 metri, e corrispondono quindi a quelle di un teatro di posa più grande della media. Le pareti, che erano già rivestite di materiale coibente per impedire il passaggio del calore, si sono rivelate ottime anche per quanto riguarda la attenuazione dei rumori provenienti dall'esterno; si è dovuto soltanto provvedere a un rivestimento interno per rendere meno risonante l'ambiente. In questo palazzo esistevano già tutte le tubazioni e i compressori per la refrigerazione e per congelare uno strato d'acqua dello spessore di vari centimetri su tutto il pavimento. L'impianto di refrigerazione aveva fortunatamente un eccesso di potenza tale da poter neutralizzare il forte sviluppo di calore dovuto alle lampa-



GALLERIA

IV - ALESSANDRO BLASETTI



'Vecchia Guardia'

O VVERO, il trionfo della volontà. Volontà giovane, caparbia, entusiasta: al servizio di un istinto e di un intuito sempre vigili, talvolta eccezionalmente pronti; e tesa verso un solo traguardo, una sola zona d'attività: il Cinema. Di rado, si pensa, un uomo può esser tanto decisamente e sicuramente avviato come il Blasetti del 1928. Vocazione. E un cervello aperto e mobilissimo, un cuore virilmente saldo e generoso. Uomo sensibile e vitalmente emozionabile. Il fatto più tipico della sua carriera: impiegato di banca laureato di fresco ma con le strade malsicure, squadrista, fascista — un giorno riunisce tutte le proprie forze, e non concedendosi pause di nessuna sorta riesce a fondare una società: l' 'Augustus', produttrice di SOLE (1928). Il primo film italiano della cosiddetta rinascita: e per lungo tempo il più coraggioso. Il punto tipico della sua via: la realizzazione, così sembra a chi scrive, del più solido e felice film di tutto il Cinema italiano, ma sì, dal 1909 al 1936: 1860 (Cines, 1933). Finalmente storia italiana ed umana raccontata con un linguaggio cinematografico vivo sotto tutti i punti di vista. Ma il miglior Blasetti è anche l'autore di TERRA MADRE (Cines, 1930), dove ogni errore è per-



'Sole'

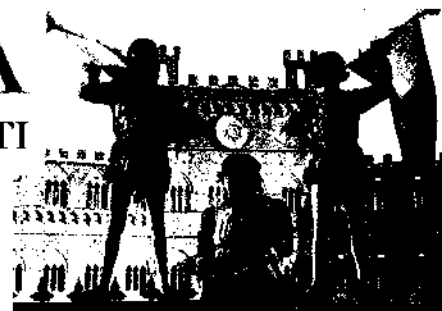


donato all'impeto sano, di PALIO (Cines, 1931-32) e soprattutto del buonissimo VECCHIA GUARDIA (Fauno Film, 1934). Un film commerciale fortunato e notevole è ALDEBRAN (Marienti-M. G. M., 1935). L'autore di



'1860'

questi film non è soltanto regista: è anche insegnante di regia (al Centro Sperimentale). Dalla cattedra (così poco tradizionale, e allora tanto più fresca), manda e amministra con singolare vivacità. Egli non si fossilizza mai nel giudicare le per-



'Palio'

sona, e invece le sa valutare unanimemente, guardando dentro e non dall'alto, nè obbedendo senza slancio alle fredde risultanze scolastiche. Caio oggi è incerto e tremante, e Blasetti, uomo essenzialmente combattivo, si sente respinto da quell'aria di sconfitta; domani Caio porta in campo una sua faticata vittoria, magari col medesimo atteggiamento balbettante: Blasetti non solamente lo loda e riconosce, ma ne gode, è capace di manifestar la propria gioia come per una vittoria sua. Poi, non ultima dote, sa rinunciare con un coraggio che da solo lo definisce come artista nobile e in continuo divenire, a film che non sono poi i peggiori che il Cinema sonoro italiano abbia prodotto: specialmente LA TAVOLA DEI POVERI (Cines, 1933) e poi RESURRECTIO, e NERONE che raccoglie le più importanti creazioni del povero Petrolini, e IL CASO HALLER che rivela Marta Abba. E' oggi più che mai il più sincero e forse il più coerente dei registi italiani: non indegno di misurarsi, quanto a risultati artistici e a maturità di mestiere, con corti stranieri più celebri e fortunati di lui. Il pubblico forse non ha ancora imparato a seguirlo; ma i giovani gli vogliono bene e credono alla sua forza.

PUCK



'La tavola dei poveri'

de usate in cinematografia (per una scena normale diurna occorrono circa 2000 Ampère a 110 volt, e cioè 220 kw di energia elettrica).

Nei prossimi numeri...

La potenza complessiva richiesta dall'impianto di refrigerazione è di circa 1500 HP. Questo speciale teatro di posa che si potrebbe chiamare 'teatro del freddo' è stato fornito anche di una macchina per fabbricare la neve. Questa macchina macina blocchi di ghiaccio di 100-150 kg. di peso, riducendoli in una polvere finissima che viene soffiata da un getto ad aria compressa a distanza di 25-30 metri. Questa polvere di ghiaccio ha tutta l'apparenza della neve e serve sia a coprire preventivamente il suolo e gli oggetti della scena, sia a simulare la caduta di neve dal-

l'alto. Le figure 3 e 4 rappresentano la macchina della neve in azione e una scena pronta per essere ricoperta di neve. P. CAVAZZUTI

Fratelli Koristka
S.p.A.

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

Giuochi e concorsi



La soluzione dei giochi contenuti in questa pagina deve pervenire per posta alla Redazione di CINEMA (Sezione 'Giochi e Concorsi', corso Vittorio Emanuele 21, Roma) non oltre il 15 settembre 1936-XIV. Si raccomanda di scrivere molto chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo completo. Tutti i lettori di CINEMA possono liberamente collaborare a questa pagina.

PAROLE INCROCIATE

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

ORIZZONTALI - 1. Formato dell'immagine - 2. Ci sono anche per il cinema - 2-a. - Quando un contratto è firmato... - 2-b. Un regista francese che si chiama René... - 3. Sembra incredibile, ma serve a correre - 4. Prese all'aria aperta - 4-a. Ben senza testa - 5. Lo dicono i divi tedeschi - 5-a. Un ex-divo riapparso come 'lift' ne 'La signorina curiosa' (iniz.) - 6. Lo è Guy Standing - 6-a. Industrie cinematografiche - 6-b. Punto di nitidezza - 7. I bei cinema sono di prima - 7-a. Mezzo atto - 8. Uguale - 8-a. L'aspirante sosia di Valentino - 9. Ce n'è uno piccolo e uno lungo - 9-a. Il grande Porfirio di 'Delitto e castigo' - 10. Di nome e di fatto - 10-a. Casa tedesca - 11. Rimane impressionata dai film - 11-a. Un Goldwyn che non era né Metro né Meyer - 12. Il figlio di Madelon Claudel (iniz.) - 12-a. Quella di Paoli è da quattro soldi.

VERTICALI - 1. Le immagini della lanterna magica - 1-a. La moglie di Farrell (iniz.) - 2. Adesso - 2-a. Il 5 orizz. detto dai divi italiani - 2-b. Un certo signor Grant... - 3. Il cinema a domicilio - 4. Ridolini (iniz.) - 4-a. Lo è il passo dei dilettanti - 5. La signorina Gustafson - 5-a. Dopo - 6. Le prime ad apparire in 'Sole' - 6-a. Presa in studio - 7. Stella di stellina - 7-a. Regista di 'Creature della notte' (iniz.) - 8. Film di Flaherty - 9. A te - 9-a. L'argomento dei cartoni animati - 10. Divinità degli antenati della Garbo - 10-a. Una volta era finale - 11. - Era la specialità di Lon Cheney - 12. Parte maschile interpretata dalla Bertini in un film con Leda Gys e Ghione - 12-a. Comico francese.

MESOSTICO DOPPIO

Trovati i nomi dei registi dei film elencati, sistemarli uno sotto l'altro in modo che si formi una colonna di lettere che, lette dall'alto in basso, formino il nome di un film che Righelli sta dirigendo. Spostando quindi verso sinistra il terzo e il decimo dei nomi trovati, si formerà a destra della prima un'altra colonna di lettere che daranno il nome dell'interprete principale di quel film.

1860 - Viva le donne! - L'imperatrice Caterina - T'amerò sempre - Il fantasma del mare - Il vincolo - Il piccolo Lord Fauntleroy - Il piccolo gigante - La cieca di Sorrento - Questa notte o mai più - King Kong.

SALTO DEL CAVALLO

Partendo dalla lettera maiuscola e procedendo col salto del cavallo negli scacchi (una casella laterale ed una obliqua) toccare una sola volta tutte le lettere contenute nelle 64 caselle formando una nota massima di argomento cinematografico.

a	n	o	I	i	e	n	z
g	l	m	q	e	i	a	v
e	t	i	a	e	n	n	o
c	r	u	d	o	a	o	s
e	o	m	l	f	o	a	p
s	l	a	p	p	m	a	g
d	l	a	a	i	i	i	e
l	t	e	l	u	r	l	v

Scrivere le soluzioni in inchiostro e in lettere maiuscole. Tra i solutori delle *Parole Incrociate* e dell'*Aneddoto cifrato* saranno estratti a sorte due vincitori. Premi: 50 lire di libri ciascuno da scegliere nel Catalogo della Casa U. Hoepli. Invio franco e raccomandato a cura della Casa.

La soluzione dei giochi pubblicati nel quarto fascicolo apparirà nel sesto (25 settembre 1936-XIV).

ANEDDOTO CIFRATO

Sostituendo ai numeri delle lettere — e tenendo presente che a ogni numero corrisponde sempre la stessa lettera — si avrà un aneddoto di argomento cinematografico.

Si - 1 2 3 4 5 6 2 - 3 7 8 - 9 10 5 11 -
12 10 13 4 1 - 10 5 6 8 5 13 8 14 14 8 -
13 2 1 8 - 15 5 - 16 10 5 2 17 8 - 6 1 2
11 10 3 4 - al - 14 15 4 - 16 10 17 18
- 15 4 17 17 2, - 8 - 3 7 8, - 2 12 15 6 4
- 17' - 4 1 13 10 5 8 - 13 2 10 - produttori
- 13 10 - 6 8 1 18 10 5 2 1 17 4 - 17 10
8 6 2 18 8 5 6 8, - 15 14 3 10 14 14 8 -
19 10 2 5 11 8 5 13 4 - 13 2 17 17 2 - 14
8 13 15 6 2 - 13 4 12 8 - 2 12 8 12 2 -
dovuto - 19 10 8 11 2 1 8 - 10 17 - 14 15
4 - 11 8 5 10 4 - 2 17 17 8 - 11 1 8 6 6
8 - 8 14 10 11 8 5 20 8 - 13 8 17 - 3 4
18 18 8 1 3 10 4.

SOLUZIONE DEI GIUOCHI DEL N. 2 (25 LUGLIO 1936-XIV)

PASSO DI RE

G	r	o	D	Z	o	p	i	t
i	l	a	s	e	a	u	p	t
P	a	l	e	i	d	a	i	e
e	o	a	i	I	r	r	n	M
s	C	r	a	e	l	M	i	i
n	e	h	e	m	p	y	e	l
o	i	g	e	o	S	A	t	r
D	o	C	a	a	o	e	i	n
r	o	n	i	C	e	r	a	p

Gloria - Pola - De Sica - Ceseri - Iachino - Doro - Cegani - Coop - Sacripante - Aylmer - Merlini - Miranda - Zoppetti

LA CATENA DELLE SILLABE

RE	mo	DI	vi	DE	mi	NA	re	RI
1	2	3	4	5	6	7	8	9

soluzione finale: Re di Denari

SCIARADA: Ja - chino

PAROLE INCROCIATE

S	T	E	R	E	O	S	C	O	P	I	C	A	N
C	O	M	I	C	A	I	A	O	S	S	O		
P	I	H	S	O	G	G	E	T	T	I			
C	O	L	L	O	C	R	E	T	H	E	O		
L	A	L	H	A	A	E	N						
M	I	C	E	R	N	S	T	R	A	J			
I	N	Q	U	A	D	R	A	T	U	R	A		
C	O	M	I	M	I	A	E	R	E	N			
R	B	E	V	O	N	P	A	B					
O	R	R	O	R	I	P	R	I	N	C	E		
F	E	P	A	S	S	I	O	N	E	A	R	S	
O	A	E	M	U	N	I	D	I	T	T	A		
N	M	E	R	O	P	E	M	E	F	I			
O	Z	E	P	E	S	S	I	A	N	N	A		
A	N	H	U	R	U	N	A	E	I	A			

VINCITORI DEI CONCORSI A PREMIO

Passo di re: Sig. Emma Boco, Via Taurini, 17 - Roma.

I manoscritti non si restituiscono in alcun caso. La responsabilità scientifica degli articoli pubblicati nella rivista spetta agli autori degli articoli stessi.

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

Stampatrice la SOCIETÀ EDITRICE DI NOVISSIMA
Roma, Via Romanello de' Forli 9 - Tel. 760-205 e 760-206

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

Carta delle "Carriere Burgo"

La SOCIETÀ ANONIMA CAPITANI FILM in compartecipazione
con il CONSORZIO I. C. A. R. SOCIETÀ ANONIMA

presentano: SERIE D'ORO PRODUZIONE 1936-37

quattro grandi films italiani di sicuro successo:

Re di danari

con ANGELO MUSCO
Regia di Enrico Guazzoni
Sceneggiatura di G. Giannini

Lo smemorato

con ANGELO MUSCO
Regia di Gennaro Righelli
Sceneggiatura di De Feo e Perilli

Pensaci Giacomino

con ANGELO MUSCO
di L. Pirandello - Regia: G. Righelli. Sceneggiatura: G. Giannini

47 morto che parla

di S. D'Arborio
con un noto comico italiano

Fanno seguito all'importante gruppo italiano 4 grandi films esteri:

Il Capitano Hott

con Ivan Petrovich
e Camilla Horn

Vendetta nell'ombra

con Betty Stockfield
e Owen Nares

Un matrimonio a quattro

con Anna Neagle
Benita Hume
e James Rennie

Il principe si diverte

con Willy Fritsch



CARDUO NOTARE

BRUNO STEFANI

42

A. BOLOGNA

COME
SI FOTOGRAFA
OGGI

con un proemio di
Marziano Bernardi

Volume in-8 quadrato, di pagine XII-50,
con 80 tavole in rotocalco, legatura
a spirale. Lire 18

N.B. Le pubblicazioni consimili straniere costano da 50 a 80 lire.



PROFILO

H. G. COX - NEW WESTMINSTER



43

COME SI FOTOGRAFA OGGI

Mercè un'accorta compilazione, una modernissima concezione tipografica ed editoriale che sta fra il volume e l'album, mercè il numero (ottanta) di splendide riproduzioni documentarie, e la equilibrata collaborazione di uno studioso e scrittore d'arte - Marziano Bernardi, critico d'arte de 'Le Stampa' - e di un nolissimo, valoroso maestro della fotografia italiana - Achille Bologna - il lettore, sia esso o non sia fotografo, è posto in grado di trovar qui le ultime risultanze del più moderno stile fotografico internazionale, sia da un punto di vista estetico, sia da un punto di vista pratico e tecnico.

U L R I C O H O E P L I E D I T O R E M I L A N O

ATTRAVERSO L'ITALIA
AL DI LÀ DELLE ALPI
E DEL MEDITERRANEO...



...FINO AL MAR ROSSO
E ALL'OCEANO INDIANO
LE LINEE AEREE DELLA



ALA LITTORIA S. A.

TRASPORTANO CON COMODITÀ

SICUREZZA

MODICA SPESA

PASSEGGERI - MERCI E POSTA

Domandate informazioni ad **ALA LITTORIA S. A.** - ROMA, Aeroporto del Littorio e alle agenzie di viaggio

CINES

STABILIMENTI
ITALIANI PER
PRODUZIONE FILM

ROMA - VIA VEIO, 51

TECNOSTAMPA

DI VINCENZO GENESI

STABILIMENTO ULTRA MODERNO PER
LO SVILUPPO DEI NEGATIVI E LA
STAMPA DEI FILM CINEMATOGRAFICI

VIA ALBALONGA, N. 38 - ROMA

TEL. INTERP. 70-895 - TELEGR.: TECNOSTAMPA ALBALONGA, 38 - ROMA

DIREZIONE TECNICA

Ing. Elettrotecnico **ADRIANO BIANCHINI** - Dott. In Chimica **PAOLO SANJUST**

Il più perfettamente e modernamente
attrezzato per lo sviluppo e la stampa
di film sonori - Stampa
di titoli e sovraimpressione

Sala corredata di moviole per il
montaggio dei film sincronizzati
Sala di proiezione

Truck per la ripresa cinematografica sonora con apparecchio
di registrazione POWEL-CINEPHONE fornito di macchina
da presa sonora BELL-OWELL esente da Royalties per
l'Italia e Colonie

**Solo un grande stabilimento corredata dei
più recenti ritrovati può realizzare un lavoro
che risponda alle più severe esigenze tecniche
a prezzi più convenienti**

I GRANDI ALBERGHI D'ITALIA



COMPAGNIA ITALIANA DEI GRANDI ALBERGHI

VENEZIA

HOTEL ROYAL DANIELI
Di fama mondiale. Sulla Riva degli Schiavoni

GRAND HOTEL
L'albergo più signorile. Sul Canal Grande

HOTEL REGINA
Albergo di Famiglia. Sul Canal Grande

HOTEL VITTORIA
In posizione centrale, a pochi passi da Piazza S. Marco

LIDO

EXCELSIOR PALACE
Di fama mondiale. Sito sulla propria spiaggia

GRAND HOTEL DES BAINS
Direttamente connesso con la propria spiaggia

GRAND HOTEL LIDO
L'albergo familiare per eccellenza. Spiaggia riservata.

HOTEL VILLA REGINA
Signorile tranquillo. Spiaggia riservata

ROMA

HOTEL EXCELSIOR
L'albergo signorile in Via Vittorio Veneto

GRAND HOTEL
Vicino a P. Esedra. Signorile, tranquillo

NAPOLI

HOTEL EXCELSIOR
Magnifica posizione in Via Partenope

STRESA

Gd. **HOTEL et des ILES BORROMEES**
Parco. Tennis. Ogni confort. Autolimessa propria

ALBERGHI CORRISPONDENTI

GENOVA

HOTEL COLOMBIA (S.T.A.I.)
In Piazza Acquaverde. Sottopassaggio diretto dalla Stazione

MILANO

HOTEL PRINCIPE e SAVOIA (S.A.E.A.S.)
Sito nella zona più signorile e tranquilla

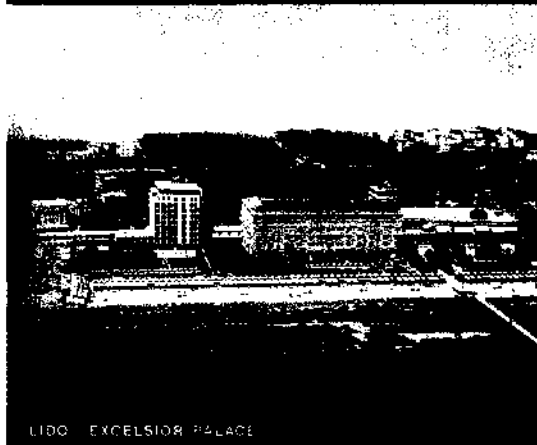
Per informazioni e prospetti rivolgersi alla
COMPAGNIA ITALIANA DEI GRANDI ALBERGHI - VENEZIA



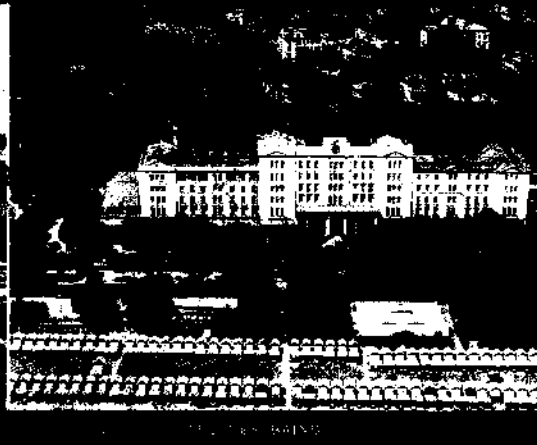
VENEZIA - HOTEL ROYAL DANIELI



VENEZIA - GRAND HOTEL



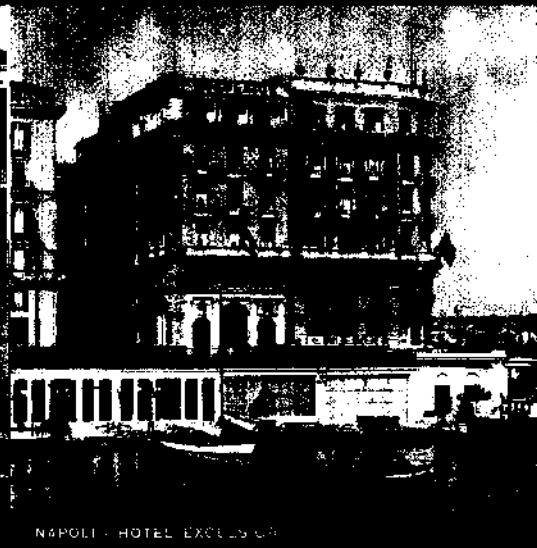
LIDO - EXCELSIOR PALACE



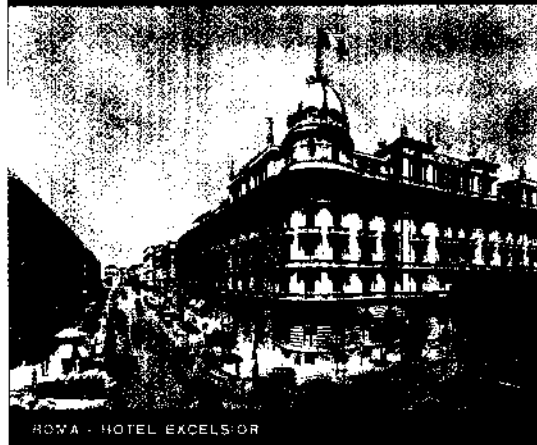
LIDO - GRAND HOTEL DES BAINS



ROMA - GRAND HOTEL



NAPOLI - HOTEL EXCELSIOR



ROMA - HOTEL EXCELSIOR



STRESA - HOTEL DES ILES BORROMEES