

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

Vedere qui: FIGURINI
CINEMATOGRAFICI
PER LA MODA 1937



ROMA 25 SETTEMBRE 1936-XIV
Spedizione in abbonamento postale

In questo numero:

*Emancipazione del
cinema italiano*

VITTORIO MUSSOLINI

Un superfilm del 1902

MELIÈS

*L'alta scuola scien-
tifica del trucco cine-
matografico*

RUDATIS

Chaplin / Charlot

CONSIGLIO e DEBENEDETTI

*Il cinema anticipa-
tore della moda*

C. H. DOYLE

*I segreti del doppiag-
gio*

CORTINI-VIVIANI

*La televisione alle
Olimpiadi*

GALLARATI

*Disegni animati in
passo ridotto*

CERCHIO

*'Cinema' gira / Il gio-
iello convesso / Galleria
Giunchi e concorsi*

100 illustrazioni

6

ULRICO HOEPLI EDITORE MILANO

UN NUMERO COSTA DUE LIRE

DAL 7 NOVEMBRE IN TUTTA ITALIA
L'ATTESO CAPOLAVORO

I LANCIERI DEL BENGALA

con Gary Cooper



1936-37 la grande stagione Paramount

Stabilimento E. CATALUCCI

per lo sviluppo e la stampa
di pellicole cinematografiche

ROMA
Viale Campo Boario, 56



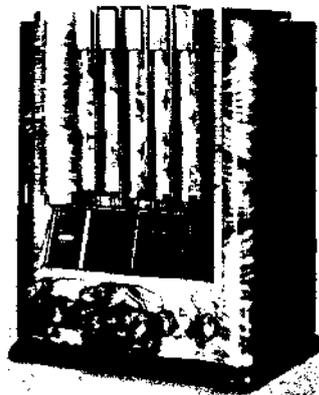
Serie Sinfonica



"LA NOTA GIUSTA" ecco il simbolo della superba qualità dei ricevitori PHILIPS, Serie sinfonica. Con essi potrete ascoltare, riprodotta alla perfezione, ogni nota di qualsiasi programma delle stazioni trasmettenti di tutto il mondo. Chiedetene una dimostrazione al vostro fornitore.



Tipo 653 F - Radiofonografo-Supereterodina a 5 valvole "MINIWATT" - Tre gamme d'onda Motorino elettrico a debole consumo - Riproduttore fonografico di grande fedeltà - L. 2400 (comp. tasse gov. escluso abbonamento Eiar).



Tipo 653 Supereterodina di lusso a 5 valvole "MINIWATT" - Tre gamme d'onda. L. 1400 (comp. tasse gover. escluso abb. Eiar).



Tipo 651 Supereterodina a 5 valvole "MINIWATT" - Tre gamme d'onda. L. 1150 (comp. tasse gover. escluso abb. Eiar).



PHILIPS RADIO

P R O D U Z I O N E N A Z I O N A L E

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 all'ALA LITTORIA S. A. - ROMA, Aeroporto del Littorio e alle agenzie di viaggio



LA MARCA DOMINATRICE DELLO SCHERMO



In copertina: Virginia Bruce in un abito da ballo di raso blu ghiaccio, ornato da chiodi d'argento applicati. La linea è semplice. Leggermente increspato sul davanti con una sottile cintura d'argento che stringe alla vita.

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 6 25 settembre 1936-XIV

Questo fascicolo contiene:

'Cinema' gira	pag. 209
LEO LONGANESI:	
<i>Il gioiello convesso</i>	» 210
VITTORIO MUSSOLINI:	
<i>Emancipazione del Cinema italiano</i>	» 213
M. CECCHI:	
<i>Quando il trucco ha torto</i>	» 216
GEORGES MELIÈS:	
<i>Un superfilm del 1902</i>	» 217
DOMENICO RUDATIS:	
<i>L'alta scuola scientifica del trucco cinematografico</i>	» 221
'CINEMA':	
<i>Bilancio attivo</i>	» 223
CONSIGLIO e DEBENEDETTI:	
<i>Chaplin / Charlot</i>	» 224
CECIL H. BOYLE:	
<i>Il cinema anticipatore della moda</i>	» 228
M. CORTINI-VIVIANI:	
<i>I segreti del doppiaggio</i>	» 232
ICO:	
<i>Archivio: Posizione 'D. 3' / Numero...</i>	» 234
G. GALLARATI:	
<i>La televisione alle Olimpiadi</i>	» 235
<i>Fotografia e passo ridotto:</i>	
FRANCESCO CERCHIO:	
<i>Disegni animati in passo ridotto</i>	» 237
<i>I primi passi</i>	» 239
<i>Concorso per il Centro sperimentale</i>	» 239
<i>Galleria: Jacques Feyder</i>	» 240
<i>Capo di Buona Speranza / Proposte</i>	» 241
<i>Giocchi e concorsi</i>	» 243

PER ABBONARSI A

C I N E M A

versare sul conto corrente postale 332 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 Torionia, via Lazzero 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 1) 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



Sono le valvole adottate dalla maggior parte dei costruttori per i più moderni apparecchi. Consentono di realizzare un notevole risparmio sul consumo di energia elettrica. Con valvole a 6 volt si ottengono: sensibilità acutissima, selettività tagliente e precisa, potenza altissima.

FIVRE

LA RADIOTRON ITALIANA

Se dovete acquistare un apparecchio radio accertatevi che sia munito di valvole a 6 volt. Chiedete solo VALVOLE FIVRE A 6 VOLT

AGENZIA ESCLUSIVA:

COMPAGNIA GENERALE RADIOFONICA S. A.

PIAZZA BERTARELLI, 4 - MILANO - TELEFONO 81-808 - TELEGRAMMI: IMPORTS

Cinema

Vira

È quasi terminato, nei teatri di Denham, il film FIRE OVER ENGLAND (Fuoco sull'Inghilterra), che segna l'atteso ritorno di Erich Pommer a 'capo di produzione'. Pare che uno degli accenti dell'opera sia dato dalla ricchezza e dal fasto con cui sono ricostruiti gli ambienti elisabettiani, in cui l'azione si svolge. A questo proposito, René Hubert, che è stato chiamato da Hollywood per disegnare i costumi, fa delle interessanti osservazioni sulla attualità delle mode del secolo XVII. Non già, intendiamoci,

che le vesti di quel tempo possano offrire lo spunto di un nuovo figurino alla donna d'oggi, che li troverebbe, anzi, scomodi e difficili a portarsi. Ma i gioielli, per esempio: quei grossi gioielli barbarici, dal taglio rude, e l'uso di adornele l'acconciatura potrebbero tornare in voga. Così pure la foggia dei veli certi, dietro il capo fino alla spal-

la. E infine il gusto di materie più ricche: broccati, velluti, drappi ricamati. E tra i minori accessori, potrebbe riaver fortuna lo specchietto ingioidellato che le donne della corte di Elisabetta portavano sospeso alla cintura con una catenella. Gli specchi, provenienti dall'Italia, erano a quel tempo rari e costosi. E perché non potrebbero oggi trasformarsi in piccole *trousses* portate allo stesso modo? D'altronde le piccole scatolette di ripria, che comunemente si erodono una trovata odierna, avevano avuto il loro precedente nell'eleganza inglese del '600. In fin dei conti, nulla sotto il sole è nuovo: specie quando si tratta di istituzioni così eterne come l'eterno femminile.

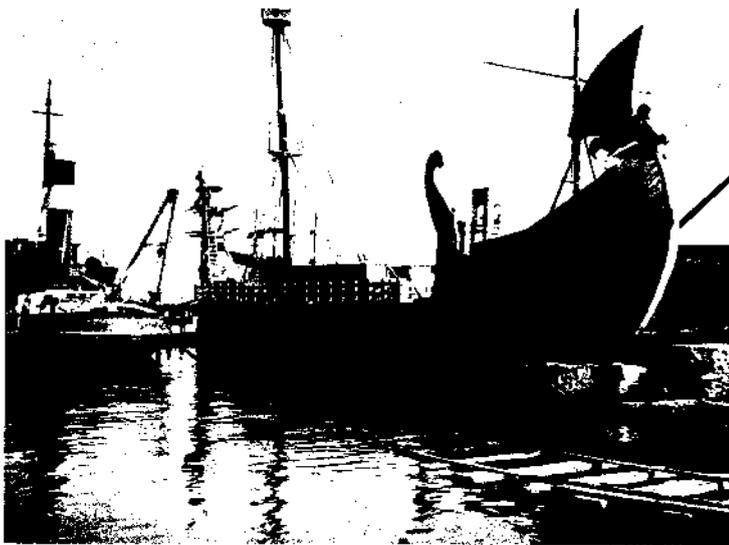
★

Mentre le grandi produzioni storiche italiane: SCIPIONE, I CONDOTTIERI risolvono quotidianamente i più difficili problemi della ripresa di esterni (le vaste scene notturne di SCIPIONE, i quadri di CONDOTTIERI che richiedono rapide dislocazioni delle *troupses* dalle Dolomiti al Garda, dal Garda al Castello di Torrechiara, e da questo a quello di Gradara) anche in America il gusto si sta decisamente orientando verso un ritorno alla lavorazione dal vero. Per ragioni tecniche, l'avvento del sonoro aveva in un primo tempo segnato l'apoteosi delle ricostruzioni in teatro.

E non c'è dubbio che il teatro forniva un ambiente più adatto alla diretta registrazione del suono. Ma oggi — ha dichiarato uno dei massimi produttori di Hollywood — il pubblico è stanco di stonfi artificiali ed artificiosi. Vuol vedere la natura vera, gli sfondi autentici. La ragione si troverebbe in quello stesso bisogno di semplicità che caratterizza gli odierni movimenti letterari. Lasciamo stare la letteratura, con buona pace del produttore americano. A nostro modo di vedere, anche la fantasia ha bisogno ogni tanto di 'alzarsi', di ricevere stimoli più genuini. Portando le sue *troupses* fuori dai teatri, il cinema obbedisce in fondo a questo bisogno della fantasia. Tra le suggestioni della natura, può darsi che registi ed attori si sentano rinnovati, più spontanei: e se ne avvantaggia la vivezza dell'azione. In ogni caso, la possibilità di trasferirsi in nuovi paesi influenza beneficamente la scelta e la composizione dei soggetti, la varietà e l'elasticità delle sceneggiature, e finalmente offre punti di vista infinitamente più mutevoli per arricchire e moltiplicare le inquadrature.

★

Ancora delle riprese di 'esterni'. La ricerca degli sfondi per le varie scene e situazioni richiede dei veri e propri esperti. A Hollywood è sorta addirittura una classe di



Una delle navi per il film 'Scipione'.



Angelo Musco e Dria Paola in 'Pensaci Giacomino' diretto da Righelli.



Gary Cooper discute il dialogo del film 'The Plainsman' che egli interpreterà insieme con Jean Arthur.

specialisti: i 'trovarobe' del passaggio, per così dire. A traverso i loro telefoni, si potrebbero cogliere delle frasi di questo genere:

«Tempo un'ora, dovete provvedere una tundra svedese... o un ghiacciaio, od un fiorito angolo della Riviera, o magari un vulcano. Geografi, guide turistiche, architetti e scenografi, costoro debbono riunire in sé le più varie competenze.

Qualche volta il compito è molto facile. Per una scena di aviazione, basta un po' di cielo; per una scena nautica, un po' di mare. Ma in altri casi il bisogno di conciliare le esigenze esotiche di un soggetto a quelle economiche delle produzioni fa nascere dei veri capolavori. Tra pochi giorni vedremo anche in Italia I LANCIERI DEL BENGALA. Ebbene, nessuno crederà che quel lembo di paesaggio sia stato trovato a non più di una quarantina di miglia da Hollywood. 'Verità e poesia': è la vecchia, ma sempre buona, regola dell'arte.

★

Continuano i commenti all'Enciclica Pontificia per la moralizzazione del Cinema. Si nota che in America, la Lega per la Decenza e la pubblicazione del Codice di Moralità, lungi dal danneggiare

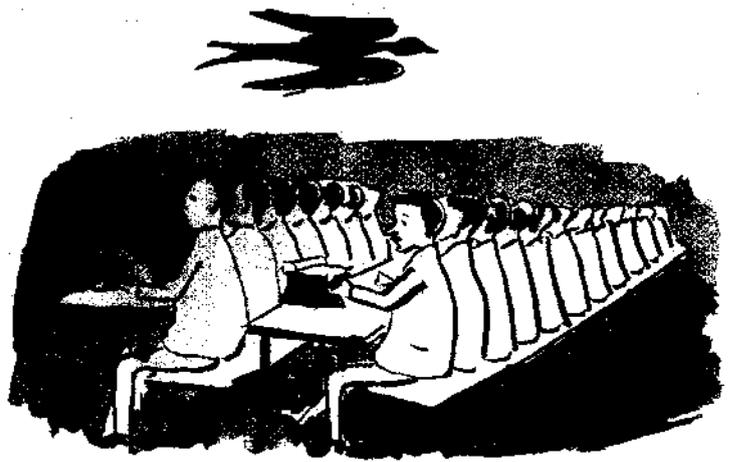
l'industria, hanno finito col recarle dei positivi ed ingenti vantaggi. Molte famiglie, che avevano disertato il cinematografo di fronte alle scene eccessive di certi film, vi sono a poco a poco tornate. E frattanto in Francia si vanno divulgando gli elenchi dei film classificati secondo il criterio della moralità. Ne risulta che, su 100 pellicole francesi, 20 possono essere vedute da tutti, 25 debbono essere riservate ai soli adulti e 55 respinte senza eccezioni. La medesima statistica, compiuta sui film americani, dà rispettivamente il 50, il 40 ed il 10 per cento. Le conseguenze commerciali sono note a tutti.

★

Il bacio, dal tempo dei tempi, è una delle più private faccende dell'umanità. Per definizione, esso non chiede che la presenza dei due protagonisti. Che cosa succede invece al Cinema? A riprendere il primo piano di un bacio, occorre nientemeno che una cinquantina di persone. Che volete di più morale? Quelle cinquanta persone sono state elencate da Blaise Cendrars, durante la sua recente inchiesta giornalistica ad Hollywood. Intanto ci vogliono i due attori che si baciano. Poi il regista: due aiuti registi, due



Emma Gramatica nel film 'La Domigella di Bard'. Soggetto di Salvator Gotta - Regia di Maltoli.



IL GIOIELLO CONVESSO

Stile '900'

S'io dovessi fare un film, l'intitolerei: Stile 900; e la trama è questa, all'incirca: Si inaugura un Istituto di Previdenza nella città di X, in Curlandia. È un edificio in stile razionale. Lo si vede a distanza erigersi bianco e alto come un grattacielo su una città di case a due piani, modeste e vecchie; poi, a poco a poco, eccolo sotto i nostri occhi: è una costruzione colossale, cubica, coperta di finestre quadrate, luccicante di cristalli, di marmi e di metalli cromati. Ecco, ora giungono i Ministri in cilindro e code di rondine. Le decorazioni scintillanti ballano sui loro petti. Fanfare, bandiere al vento, e folla che applaude. S'ode un colpo di cannone. I ministri si congratulano con l'architetto. Strette di mano rapidissime, inchini, e quel continuo saltellare delle autorità, imbarazzate e nervose. I ministri salgono lo scalone d'onore sul quale è stesa una corsia di panno rosso. Man mano ch'essi procedono, si vedono le pedate spiccare sul bel panno nuovo. In fretta, un inserviente si lancia a spazzolarle. I ministri sono soddisfatti. Appaiono al balcone del primo piano. Si muovono in fretta, gestendo a scatti, come se fingessero di recitare una parte che nessuno ha loro assegnata. La folla applaude. La cerimonia è finita. Tutti se ne vanno. Scende la sera. Appare contro il cielo la mole illuminata del bianco e ardito edificio.

Ecco l'alba. Arrivano dai vicoli gli impiegati che si recano al lavoro. Qualcuno finisce di allacciarsi il panciotto per strada. È

un'alba fredda e grigia. Gli impiegati entrano nel nuovo edificio. Si vedono passare attraverso un grande atrio lustro, e fare la firma in una macchina che segna l'ora. I portieri hanno la livrea nuova, con enormi bottoni di vetro. Passando, un impiegato getta per terra la busta di una lettera. Quattro inservienti si slanciano sul pezzo di carta: chi riesce a coglierlo per primo, lo porta in istrada e lo getta in un cesto di metallo che è appeso a una motocicletta. La motocicletta, guidata da un pompiere, parte col pezzo di carta. Un sorvegliante segna il nome del colpevole su un taccuino. Dopo pochi istanti il povero impiegato è chiamato nell'ufficio del direttore del personale. Il direttore, seduto su una seggiola di metallo fatta a S, apre un astuccio, ne estrae un pugno di pezzetti di carta e li lancia sul pavimento con gesto regale.

— Vedete, egli dice, vedete che bruttura? Se ogni impiegato gettasse una busta per terra, avremmo due mila pezzi di carta, vale a dire due quintali di carta. E per raccogliere due quintali, occorrono quattro facchini, e un camion per trasportarli al macero. Raccogliete quei pezzi di carta! così imparerete, un'altra volta a non gettar più nulla per terra. — L'impiegato raccoglie a uno a uno i pezzetti di carta.

Si vedono i corridoi e gli uffici e le scale e le sale d'aspetto del nuovo palazzo. È il regno dell'ordine, dell'igiene, della semplicità; il regno dello stile razionale. Non più scrivanie ma lunghi tavoli di cristallo di venti metri circa, sostenuti da quattro gambe di metallo. Orologi senza numeri,

con le sole lancette. Pareti trasparenti e bottoni; molti bottoni elettrici che, se si spingono, lanciano dai punti più impensati libri, telefoni, fogli di carta eccetera.

Luce, aria e monotonia. Un ordine da dentista, un silenzio di tomba. Gli impiegati appaiono allineati sui tavoli di vetro: i loro visi sono cupi.

Arriva un Ispettore. Tutti si alzano di scatto. Egli sosta fissandoli; chiude gli occhi; li riapre; guarda nel vuoto, poi esclama: — Così non va! Siamo indietro di cinquant'anni! Bisogna intonarsi al nuovo stile '900. Voi siete tanti stracci in una campana di vetro! — L'ispettore è adirato. Suona un campanello. Arrivano due sottocapi vestiti di panno bianco. L'Ispettore dice loro: — Bisogna modernizzare, razionalizzare questo branco di galline!

— Con che sistema? chiede un sottocapo.

— Col sistema X 59, modello 21, normale da fatica. —

L'Ispettore scompare. I due sottocapi allineano per due gli impiegati. La fila esce brontolando.

Parte Seconda

Si vedono gli impiegati di poco fa entrare in una vasta sala bianca. Qui vengono sveltiti, messi sotto una doccia, poi rapati. Si vede qualche impiegato che si rifiuta di abbandonare i baffi o il ciuffo alla Guglielmo. Scene di dolore.

Dopo un susseguirsi di manipolazioni che non staremo a raccontare, si vede uscir dalla sua lu schiera degli impiegati rimessi a nuovo. Indossano un camice bianco, hanno i capelli rasati, e recano un numero nero progressivo sul petto. Essi sfilano come automi. Entrano negli uffici. Sui tavoli, macchine da scrivere bianche. Un grande cartello dice: Non si scrive più a mano. Marciare, non marciare. Tutti si mettono a scrivere a macchina. Qualcuno, sorpreso mentre di nascosto segua alcune parole con la matita copiativa, è licenziato su due piedi. Chi deve gettare per terra un pezzo di carta spinge un bottone, ed ecco, come d'incanto, sorgere dal pavimento una scatola di vetro per l'immondizia; poi la scatola scompare. Si vedono, di scorcio, centinaia e centinaia di impiegati silenziosi che trascorrono l'intera giornata in questo carcere di lusso, senza dare un segno di vita. Tutto è così

bene organizzato, così ben congegnato tecnicamente e con l'ausilio delle macchine, che agli impiegati non resta che premere bottoni. Si parla solo attraverso il telefono. Se due che stanno accanto debbono dirsi una parola, ecco che impugnano il ricevitore.

Ore di noia. Fuori piove. Dalle grandi vetrate si vede il panorama grigio della città.

Per passare da una stanza all'altra, gli impiegati salgono su un tappeto roulant. È come se vivessero in un teatro meccanico.

A mezzogiorno un campanello suona: duemila impiegati alzano lo sguardo all'orologio. Si alzano, si mettono in fila, salgono sul tappeto roulant e passano sullo schermo come le cartucce nel nastro di una mitragliatrice. Ecco, ora il tappeto li sbalza in una grande sala bianca sotterranea: è il refettorio. Dal pavimento, nero come una lavagna, s'alza una panca lunga cento metri, e una tavola lunga altrettanto. Sulla tavola bianca, scodelle fumanti. Gli impiegati siedono in fila, nello stesso istante, al suono di un campanello. Mangiano silenziosi. Ecco. Poi, è un susseguirsi di scene simili, monotone, meccaniche in cui i poveri impiegati non fanno che premere bottoni e tacere.

Finalmente la primavera. Una rondine entra dalla finestra, vola cinguettando nei bianchi corridoi; infla il camerone 192 X, passa sul capo degli impiegati che sorridono. È il primo sorriso collettivo del film. La rondine non trova più la via d'uscita. Cinguetta, vola per tutte le stanze, poi esce dalla finestra.

Un impiegato ha portato un geranio in un vasetto, e lo depone sul tavolo. Tutti gli impiegati si voltano per vedere il geranio. Meraviglia generale. Il geranio è il principio di una rivolta.

Il giorno seguente, tutti portano un vasetto di fiori, o una pianta grassa o una piccola cassetta di prezzemolo o di edera. La sala dell'Ufficio 192 X sembra una serra. Entrano le api e ronzano sui fiori. L'edera cresce, s'allunga, si arrampica, si attorciglia alle gambe dei tavoli, invade il grande salone.

Un impiegato, per disgrazia, rompe il vetro di una larga finestra; intimorito, lo aggiusta incollandovi sopra una striscia di carta di giornale. Tutti guardano quel vetro rotto e sorridono. È il secondo sorriso collettivo del film. Un impiegato dice: — Sta benissimo così (indicando la finestra).

— Viva i vetri rotti! — gridano in coro gli altri.

A un tratto, cento impiegati si alzano; corrono alla finestra, rompono i vetri, poi li aggiustano incollandovi sopra tanti pezzi di carta di vecchi giornali. Tutti ridono. Lo stanzone non è più silenzioso come un tempo.

Un vecchio estrae di tasca un calamajo e lo depone sul tavolo. Ecco allora che mille impiegati fanno altrettanto nello stesso momento.

Un giovane, che ha sul camice il N. 992, esce dal lavoro e grida: — Troppo bianchi questi camici! — Sì, troppo bianchi — gridano in coro gli impiegati.

Il numero 992 estrae di tasca un calamajo, lo apre e si macchia con furore il camice che diventa chiazzato di nero, come il mantello di un cane da caccia. Tutti lo imitano ridendo.

Gli impiegati scoprono, in un angolo del salone, una tela di ragno e un piccolo ragnetto che penzola dal filo. Grida di gioia.

Parte Terza.

La fantasia degli impiegati ha spezzato ogni monotonia. Si vede l'interno del ministero completamente mutato. Larghe tele di ragno pendono dai soffitti: i vetri sono tutti rotti e tappezzati di vecchi giornali. I tappeti roulants non funzionano; sui pavimenti pezzetti di carta; nei corridoi e negli uffici gabbie di canarini, di merli e di pappagalli. Gli impiegati ora hanno bei baffi, capelli ricci, ciuffi, papaline e mezze maniche. Qualche gatto sonnecchia sui tavoli. Calamai, penne, registri verdi, cestini di paglia per la carta eccetera.

Gioia di vivere. Esultanza degli impiegati.

Visto dall'esterno, l'edificio '900 non è più quello di un tempo: ora lo si vede ricoperto di edera, come una villa della California. Il film finisce mentre gli impiegati, a mezzogiorno, sono nel refettorio, seduti davanti a tanti piccoli tavoli. I tavoli sono coperti con la tovaglia bianca; recano fiaschi, porta-tovaglioli e vasetti di fiori.

Il più vecchio impiegato s'alza su una seggiola e agitando una zampa di lepre per pulire i pennini, grida: — Viva, viva sempre l'800!

LEO LONGANESI

script-girls segretarie del regista, due operatori, due assistenti operatori (per la dislocazione della macchina), un fotografo, tre macchinisti, due attrezzisti, un pittore, quattro elettricisti, un capo elettricista, tre meccanici per i ge-



Barbara Monis che interpreterà uno dei prossimi film italiani.

neratori elettrici, un ingegnere del suono, un operatore al microfono, un assistente al microfono, un registratore del suono, due controfigure degli attori, un fattorino, una cameriera, un abbigliatore ed un'abbigliatrice, un truccatore, due addetti ai viveri per portare e servire la colazione a tutti, un autista per il camioncino-viveri, sette autisti per le automobili della troupe, un autista per l'autocarro dei generatori elettrici, uno per quello degli attrezzi, uno per quello degli elettricisti, uno per quello sonoro. Senza contare il direttore di produzione che, impressionato della spesa, sta lì ad urgere sugli attori perché si sbrighino a baciarsi con passione.

Beninteso, il Cendrars parla di un bacio scambiato in 'esterno' e con tutti i crismi dell'alta cinematografia. All'occorrenza, si può fare con meno. Con molto meno. E non è detto che si riesca peggio.

Nella pagina Televisione del n. 4 (25 agosto) era riprodotto un gustoso brano di Robida sul «Telefonoscopo». La versione italiana di tale brano, come pure le illustrazioni che lo accompagnavano, sono state desunte dal volume del Robida stesso: Il XX Secolo - La conquista delle regioni aeree, edito dalla Casa Editrice Sonzogno di Milano.

Leggete

Sapere



S. A. INDUSTRIE CINEMATOGRAFICHE ITALIANE

Presenta:



EMMA GRAMATICA

nel film

La damigella di Bard

Soggetto di SALVATOR GOTTA

Regia di MARIO MATTOLI

Un capolavoro d'interpretazione

Emancipazione del cinema italiano



DIRÒ SUBITO quello che mi propongo di dimostrare, con la maggiore franchezza, in questo articolo: e cioè quanto sarebbe pericoloso e dannoso per la rinascita industria cinematografica italiana l'accodarsi alla produzione europea, invece di cercar la via e il metodo per eguagliare quella americana. E per chi non lo sapesse il pericolo c'è. Lo si è manifestamente avvertito a Venezia, dove si sono premiati film europei e dove la critica ha avuto parole di grande lode per francesi e tedeschi. Si cerca insomma di creare o lasciar costituire di fatto una coalizione del cinema europeo, di spirito, cultura e temperamento. Ci sono tre interrogativi che avranno, almeno per me, una sola risposta.

- 1) Il pubblico e la critica hanno gli stessi gusti?
- 2) Esiste oggi un cinema europeo da contrapporre a quello americano?
- 3) È vero che un'industria cinematografica per essere nazionale deve tener conto della psicologia del paese produttore?

Passiamo alla disamina.

Critica e pubblico non sono per niente d'accordo. Troppi sono stati gli esempi perchè io mi debba soffermare su questo argomento, ma aggiungerò che il pubblico ormai vuol bene al cinema americano. È un affetto nato con Tom Mix, Pickford, Valentino, Chaplin, Douglas e che continua con Greta Garbo, Joan Crawford, Clark Gable e via di seguito. E non è affatto stanco di loro e dei loro visi. Li conosce ormai bene, sa di essi vita e miracoli. Questo per parlare dei 'divi', trascurando il dato importante dell'abitudine del pubblico al sistema di svolgimento e di montaggio dei film americani, anche i più difficili e i più lontani dalla nostra mentalità.

Al nostro pubblico che affolla le sale cinematografiche e ai giovani in particolare, piacciono le cose chiare, poco farraginose, divertenti, piene di vita e movimento. I pesantissimi *Traumulus* tedeschi non ci dicono niente, sono troppo lontani dal nostro spirito, dal nostro modo di vedere più spigliato, più elegante, più sano. E anche la

munica teatrale dei grandi attori continentali, e francesi in specie (vedi Baur), ha meno successo della spontanea recitazione (leggi anche regia, montaggio, svolgimento) di un Laughton, di un Arliss, quantunque provenienti pure essi dalla ribalta e al teatro tornanti a lavori ultimati. Soggetti aderenti allo spirito ed al temperamento dei paesi produttori, non al nostro.

Il fatto essenziale della questione rimane espresso così: l'America è giovane mentre l'Europa è stravecchia, e di tale situazione risentono i rispettivi pubblici, anche sul terreno del semplice divertimento spettacolare.

Per fortuna nostra, col Fascismo l'Italia fa parte a sè ed è estranea ad ogni corrente funesta: quindi il terreno si presta di più ad un vasto movimento di riforma ed autonomia cinematografica.

È forse eresia affermare che spirito, mentalità e temperamento della giovinezza italiana, pur con le logiche e naturali differenze imprescindibili in un'altra razza, siano molto più vicine a quelle della gioventù d'oltre oceano che non a quella russa, tedesca, francese, spagnola?

Il pubblico americano ama del resto i film a grandi orizzonti, sente i vasti problemi, è attratto dal senso bambinesco ma felice dell'avventura, e se questa giovinezza gli è data dal non avere secoli di storia e di cultura, di sistemi e leggi filosofiche, è certo molto più vicina a quella della nostra balda generazione che a quelle, inesistenti, di molti paesi d'Europa. E la produzione americana, quantunque di pura marca U. S. A., non ha mai scordato il mercato europeo: Hollywood è troppo piena di 'oriundi' e di stranieri perchè la sua produzione non abbia un carattere internazionale, e dipendentemente dai calcoli economici di un maggiore sfruttamento.

Per la nostra cinematografia il seguir la scuola americana (quale altra esiste? nemmeno più la russa) può dir molto. Allontanando la leggerezza storica di alcuni film americani, stroncando il cinema cattiva copia del teatro, assorbendo (e sarà facile) la freschezza, l'audacia, la forza e

AMERICA



EUROPA





l'esuberanza chiassosa ma sana che si trova nella maggior parte delle pellicole d'oltre oceano, la nostra industria, potenziata dall'apposita Direzione, si eleverà a quella maturità materiale e spirituale che aprirà la porta al più grande successo.

Dal punto di vista morale (*Vigilanti cura*), la nostra giovinezza trova logicamente meno volgare e sensuale una sfilata di cento belle ragazze che non la trita farsa a doppio senso di pura marca francese, piena di sottintesi, di malcelate nudità e di cerebralismi sterili. E così pure i grossi mattoni a tendenza nettamente filosofico-politico-cerebrale e le commedie tanto care ai tedeschi (con quanta arte, grazia e umorismo i registi americani svolgono questi leggerissimi temi!), non hanno il potere magico di distrarre e divertire lo spettatore, compito primo e spesso dimenticato di ogni film che si rispetti.

In una Europa così divisa politicamente, così diversa di temperamento, slanci, esigenze, non può sorgere l'espressione collettiva da contrapporre vantaggiosamente a quella dei maghi di California.

Noi italiani dobbiamo sentirci più vicini a loro che non plaudire a quella tendenza nettamente conservatrice di cui è permeata la produzione filmistica europea.

Non ci sarà d'ostacolo la profonda differenza che esiste tra noi e gli americani: alla nostra intelligenza il saper scegliere e il saper scartare. Il giorno che il cinema italiano saprà essere sempre più aderente alla psicologia della rinnovata gente d'Italia, siamo certi che la nostra produzione, appunto perchè dotata di un suo carattere, saprà conquistare i mercati esteri e giungere anche in America ad interessare con la nostra saggezza fascista, e ad esaltare con la nostra forza costruttrice, quel popolo giovane, ricco, esuberante, mal guidato e giudicato; e risolverà la situazione finanziaria mercè l'assorbimento dei nostri film da parte di un grande mercato.

Abbiamo avvertito: non accodiamoci al cinema europeo d'oggi.

VITTORIO MUSSOLINI

Quando il trucco ha torto

PROBLEMA di tecnica e di organizzazione industriale, che non cessa di riprodurre i suoi pro ed i suoi contro: per certe grandi scene d'insieme, ad esempio una battaglia navale, è preferibile la ripresa sui modellini o quella dal vero? Evidentemente il lavoro dal vero ha dalla sua incomparabili garanzie di autenticità; ma d'altra parte i modellini presentano il vantaggio di una esecuzione più rapida, più economica, suscettibile di essere tutta effettuata in 'istudio', dove la perfezione dei mezzi e la matura scienza dei trucchi garantiscono risultati della massima efficacia.

Di recente, per le scene nautiche di *CAPTAIN BLOOD*, gli americani hanno sfruttato quanto più possibile il sistema dei modellini. L'idea delle ricostruzioni è prevalsa invece nei produttori italiani del *CORSARO NERO*, di cui gli 'esterni' sono stati girati, come si sa, durante lo scorso agosto ed i primi di questo settembre nelle acque ischitane ed amalfitane. Sforzo maggiore, che ha subito dato il suo compenso, quando si è giunti alla famosissima scena (chi non la ricorda dalle sue vecchie letture salgariane?) della *Corsara Folgore* che arremba il Galeone spagnolo *Tres Gracias*.

S'era di primissima mattina. Per non dover fidare troppo nel vento e per ottenere la dovuta velocità, i velieri erano stati messi al traino di grossi rimorchiatori. Sui velieri stessi e su altri rimorchiatori erano state piazzate le macchine da presa.

Tutto è pronto: il regista col megafono dà il 'via', che gli aiuti sparsi un po' dovunque e sulle più varie imbarcazioni raccolgono e ritrasmettono con altri megafoni. I rimorchiatori mollano le cime e si inizia la scena. La *Folgore* si accosta velocemente alla *Tres Gracias* da cui distava una sessantina di metri. Fucileria, cannoni, grida. Ma che succede?



L'olimpionico di fioretto Ciriaco De Angelis, interprete principale del 'Corsaro Nero'.

Invece di affiancarsi come doveva alla galea avversaria, la *Folgore* le corre incontro di prora. Un attimo, e le due prore si speronano. Ora, nel 'diapason' dei clamori, non si intende più se l'urlo sia meramente scenico, o non piuttosto di vero spavento. Il bompresso della *Folgore* è schiantato, la velatura di trinchetto di una nave si aggroviglia con quella dell'altra. E intanto i cannoni continuano a tuonare.

Per un attimo il regista — che, tra il generale ed altissimo fragore, non era più riuscito a fare intendere i suoi comandi — deve aver temuto, o sperato, che la finzione si tramutasse in realtà. Insomma, la magia che prende la mano all'incantatore, come nella celebre fiaba goethiana dell'*Allievo stregone*.

Non era stata che la svista di uno dei comandanti; il quale, durante la battaglia, aveva per un attimo perduto il controllo: svista lieve e subito rimediata, con pochissimo danno. Ma il cinema è avvezzo a pagare ben più care molte scene che poi, alla fine, denunciano lo sterile artificio. Sotto quel cielo e su quel mare così favolosamente veri, un puro gioco di strategia scenica avrebbe prodotto un effetto di grettezza e di impotenza. Ed il caso — benigno anche se a prima vista terrificante — è intervenuto ad evitare la stonatura. Questo episodio ha, ripetiamo, una sua morale, concernente la tecnica non meno che l'estetica. In primo luogo: il cinema deve superare poeticamente la realtà, senza però rifiutarla. E i trucchi, dove non sono necessari, si risolvono in un rifiuto della realtà. In secondo luogo: il cinema risponde generosamente, quando generosamente gli si dà.

M. CECCHI



L'entusiasmante 'arrembaggio' a cui tutti i ragazzi di questo mondo hanno sognato di partecipare, in una vecchia illustrazione del romanzo salgariano e nella modernissima realizzazione cinematografica.

Per il pubblico d'oggi, che certamente non l'ha mai veduto, esumiamo il 'colosso' del 1902, il Viaggio alla Luna (280 metri; 18,20 minuti di proiezione, nel tempo che i film raggiungevano al massimo i 20,30 metri).



Georges Méliès Sans "Les Cartes Animées"

UN SUPERFILM DEL 1902

Il mio viaggio sulla Terra

Sono nato a Parigi nel 1861. La mia prima passione fu il teatro: i famosi fantocci meccanici di Robert Houdin — l'Arlecchino, la Testa di Belzebù, il Pistrello rivelatore — mi trasportavano letteralmente fuor di me stesso. E siccome avevo un certo talento naturale per la meccanica, tanto feci e tanto studiai finchè mi riuscì di riprodurre quelle meravigliose marionette. In teatro debuttai poi come prestidigitatore alle « Galerie Vivienne » e nel « Cabinet fantastique » del Museo Grévin. E solo qualche anno dopo (1888) ebbi la ventura di diventar proprietario del teatro « Robert-Houdin ». I fantocci che avevano incantato la mia infanzia erano finalmente miei! Passavo giorni e notti a correggerli, a perfezionarli, ad inventare risorse nuove e stratagemmi inediti: mille diavolerie, insomma, per

attrarre l'attenzione degli spettatori, e trasportarli fuori della realtà.

Si cominciava intanto a parlare di una sorprendente invenzione: il Cinematografo. I privilegiati che avevano assistito alle prime dimostrazioni, non si stancavano di parlar con meraviglia de L'ARROSEUR ARROSÉ e de LA SORTIE DES USINES LUMIÈRE. Nel nuovo strumento, nella nuova forma di spettacolo, io intravvidi subito possibilità sconosciute, e presi il mio partito. Nel 1896 trasformai il teatro « Robert-Houdin » in una sala di proiezione, costituiti una Casa Editrice (la Star-film) e creai a Montreuil-sous-Bois il primo teatro di posa.

Esso risultava, in certo senso, dal connubio d'uno studio fotografico (gigantesco di proporzioni) con un palcoscenico. La costruzione era in ferro, con invetrate:

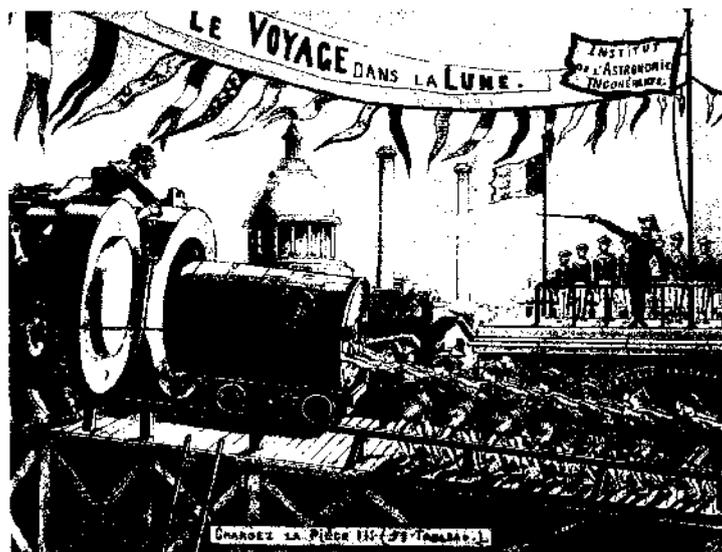
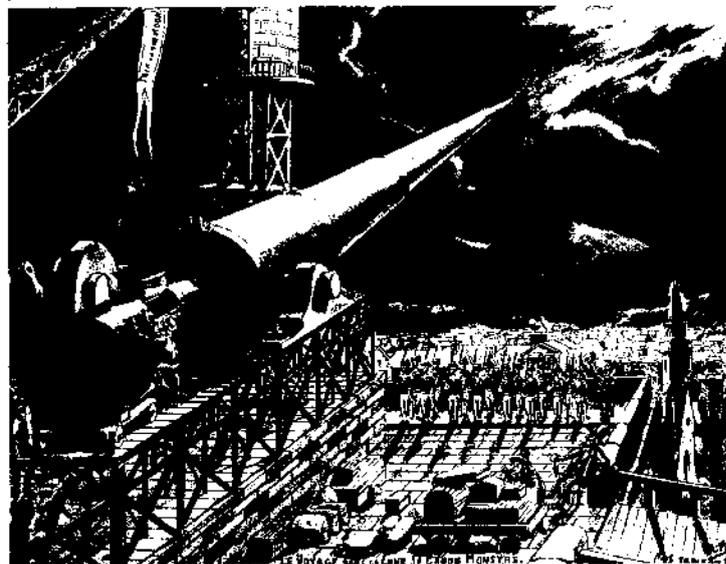
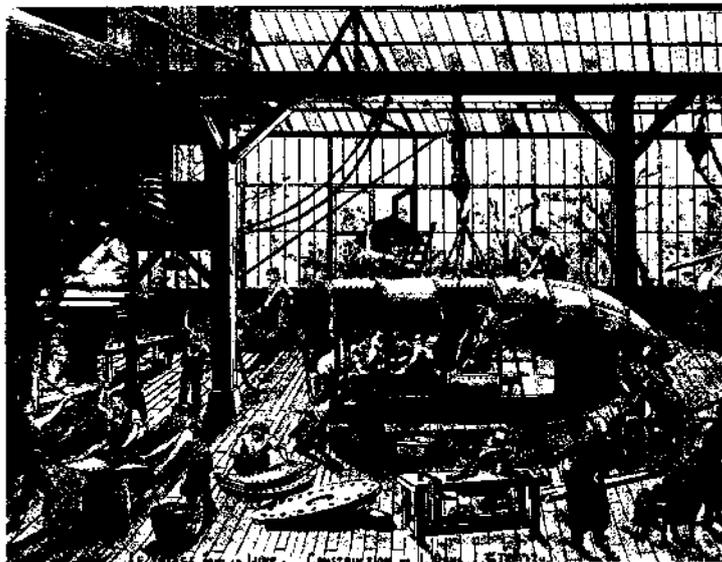
addossata ad una delle pareti si trovava la cabina per l'apparecchio e l'operatore; mentre il palcoscenico era sistemato contro la parte opposta. Identico a quelli dei teatri, esso era fornito di trabocchetti, botole e quinte. A destra ed a sinistra, naturalmente, si trovavano i retroscena, coi loro depositi di fondali; più indietro, i camerini per gli attori e le comparse. Aperture, coperchi ed altri trucchi praticati nel palcoscenico permettevano l'apparizione e la sparizione delle divinità inferie nelle fiabe fantastiche. Al disopra poi era piazzato tutto l'armamento di tamburi e verricelli per le



manovre di forza (personaggi o carri volanti, voli obliqui di angeli e di fate, ecc.). Mentre speciali dispositivi permettevano lo svolgimento dei fondali panoramici, tutta una batteria di proiettori serviva ad illumi-

nare e far risaltare le apparizioni. In definitiva, una perfetta riproduzione del teatro fantastico, sia pure su scala ridotta. In questo stabilimento, girai le mie prime *féeries*: CENDRILLON, LE DIABLE AU COUVENT, LE CHÂTEAU DU

DIABLE. Tutto stava a cominciare. E un giorno ebbi una sorpresa: mentre filmavo pacificamente la Piazza dell'Opera, a Parigi, l'apparecchio mi si arresta. Sospendo il lavoro, per far eseguire la riparazione, poi riattacco. E che mi salta fuori in proiezione? Là dove passavano gli uomini, d'un salto si vedono delle donne; ad un tranway si sostituisce un carro funebre. Senza volerlo, avevo scoperto il trucco per sostituzione. La scoperta ebbe per me una importanza capitale. Me ne servii subito in teatro per far sparire di colpo i miei personaggi, trasformare una rosa



in un cardo, una statua in una forma vivente. E successivamente, in virtù del caso od a forza di tentativi, pervenni a trovare, ad uno ad uno, tutti i trucchi di cui si servono ancora oggi i registi: passaggi di scene per dissolvenza, sovrimpressioni su fondi neri o già impressionati, sdoppiamento di personaggi.

Era proprio questo il mondo della mia fantasia, e la vecchia esperienza di prestidigitatore e d'illusionista mi aiutava non poco. Non c'era immaginazione, non fiaba, non portento, a cui non dessi corpo nel mio teatro di prosa: bagnanti seminude nuotavano fra terra e cielo; palombari



LE VOYAGE PAR LA LUNE - LA GRANDE OURSE - JUPITER - PIETRA ROSSA - CRATERE DI PARAGUAY - JOURNÉE LES DÉTRES - LA FORTÉ DE MÉRIS

riportavano a galla navi e tesori naufragati; automobili-fantasma scalavano il Righi; treni scalavano il cielo, sospesi a palloni aerostatici; macabri musicisti palleggiavano le loro teste, che andavano ad impigliarsi ad un pentagramma di

fili telegrafici, per figurarvi le prime note del *God save the King*.

Credo di poter dire che pochi uomini giunsero a vivere appieno dentro il loro sogno, quanto io in quegli anni. Non pensavo che ai miei lavori, non vedevo

che quelli. Mi facevo di volta in volta, e secondo l'occorrenza, scenarista, decoratore, attore, regista, trovatore, montatore, editore. Nel mio ufficio passavano i direttori della Vitagraph, della Pathé Frères; passò perfino Edison. Oltre a queste soddisfazioni morali, c'erano quelle materiali, perchè i miei affari andavano a gonfie vele. Nel 1905 mandai mio fratello a fondare una succursale a New-York. Mi pareva di aver toccato l'apice: ed effettivamente fu così perchè da quel punto la mia stella cominciò a declinare. Gli americani correvano ai ripari: Edison otteneva il monopolio di sfrut-



LE VOYAGE PAR LA LUNE - COMBAT RÉPUBLIQUE - LES SÉLÉNITES - L'ASTÉROÏDE



LE VOYAGE PAR LA LUNE - LE ROI DES SÉLÉNITES - L'ÉMISSION (MÉTÉORES)



G. Méliès



tamento del mercato. E la mia succursale dovette chiudere i battenti. Poi venne, in Europa, la guerra, e vennero le crisi economiche del dopoguerra. La *Star-film* scomparve, il teatro « Robert-Houdin » scomparve. Come nella più lugubre delle mie fantasie!

Degli anni che seguirono, e di questi ultimi, preferisco non parlare. Quando il disastro mi colpì, ero ormai troppo vecchio per rifarmi un'esistenza. Vivo povero e non mi rimangono, per consolarmi, che i ricordi del passato.

Il viaggio alla Luna

Girai questo film nel 1902. Fu subito, posso dirlo, un successo sensazionale, che si propagò in tutto il mondo. La tecnica, si capisce, era nuova perchè appena nata; ma nuova anche la concezione di portare sullo schermo una *féerie*. Il mio esperimento determinò la definitiva entrata del cinema nella via *spettacolare*. Si pensi che, in quel momento, saziata la prima curiosità del pubblico per la nuova invenzione, le vedute di "esterni", di cui si componeva prevalentemente il Cinema, cominciavano a stancare. Col VIAGGIO ALLA LUNA, gli incassi dei locali di proiezione segnarono un rialzo insperato. Il soggetto era pensato e composto esclusivamente per il



cinema; rispondeva, come oggi si direbbe, all'idea di un "cinema puro". I titoli dei vari quadri erano stampati sui manifestini; ma la pellicola si svolgeva ininterrotta, senza didascalie, e cionondimeno riusciva chiara a chiunque. Il valore internazionale del cinema risultava quindi pienamente affermato e conquistato.

Contrariamente a quanto si crede, la trama non è desunta dal romanzo di Verne, che d'altronde si intitola *Dalla Terra alla Luna*. L'unica trovata di cui mi son servito, è quella del "cannone gigante" come mezzo di trasporto. Tutti sanno, d'altronde, che i viaggiatori di Verne girano intorno alla Luna, ma non vi penetrano; e che il romanzo ha una base scientifica, o pseudo-scientifica; mentre il mio film era una pura creazione di fantasia.

Purtroppo, il film era appena apparso, che numerose ditte Americane ebbero l'idea di controtiparlo, e col negativo così ottenuto inondarono il mondo di copie contraffatte. A quel tempo la legislazione sulla proprietà artistica non si era ancora estesa al campo cinematografico. Così quell'opera, che mi era costata parecchio lavoro e parecchio denaro, finì col rendermi ben poco e la massima parte degli utili andò abusivamente ad arricchire i contraffattori. Se mi rimanesse voglia di scherzare direi che, tutto preso dal mio VIAGGIO NELLA LUNA, m'era purtroppo rimasta nella luna anche la testa.

GEORGES MELIÈS

L'alta scuola scientifica del trucco cinematografico



Harold Lloyd in crisi d'equilibrio... Sava...

LA NECESSITÀ di variare gli ambienti e le situazioni, il desiderio di portare sullo schermo le forme più singolari e più ardite della nostra fantasia, la volontà di sorprendere e di interessare il pubblico mostrandogli sempre qualche cosa di nuovo, hanno sviluppato il trucco cinematografico in modo davvero meraviglioso. Oggi esso ha raggiunto un'altezza ed una raffinatezza propriamente scientifiche. Un'industria come quella cinematografica, che in America, p. es., oggigiorno occupa il terzo posto nella statistica delle massime industrie ed assorbe capitali enormi, non poteva non attrarre intorno a sé tutte le risorse della tecnica e della scienza. È così sorta una specie di gara nell'escogitare, realizzare e perfezionare nuovi procedimenti e possibilità nel campo della ripresa cinematografica.

Magica dominatrice dello spazio e del tempo, la ripresa cinematografica diventa già trucco fin dalle sue più semplici e conosciute espressioni. Far correre le nuvole in cielo come infuriate dal vento, far sbocciare un fiore in un istante, rallentare un movimento qualsiasi a volontà, sono effetti che si ottengono semplicemente variando la velocità della ripresa: e le combinazioni che se ne possono trarre sono infinite. La possibilità poi di girare in senso inverso e di arrestare la ripresa in qualunque momento, schiude la via ad una serie quasi inesauribile di trucchi. Uno scontro si realizzerà così col semplice espediente di filmare un allontanamento. La divisione delle acque del Mar Rosso, di biblica memoria, è stata magnificamente ottenuta girando l'entrata dell'acqua da due lati in un serbatoio. E ognuno sa che quello che appare reale all'occhio

Si dà per solito alla parola 'trucco' un significato leggermente spregiativo: quasi un sinonimo di 'mezzuccio'. L'opera d'arte — si dice — non si fa coi 'trucchi'! Ma si tratta di vedere se il trucco cinematografico non rappresenti che un semplice mezzo per risolvere un problema determinato ed ovviare ad una spesa esorbitante, o se non possa, invece, rappresentare anche un geniale artificio, concorrente al risultato puramente 'artistico' del film. Svelare alcuni retroscena della produzione non vuol dire affatto togliere valore a registi e a tecnici: vuol dire al contrario far intendere quale complessa attività sia quella della regia e quali e quante conoscenze si richiedano a scenografi, operatori, elettricisti, fonici...

dello spettatore sullo schermo, spesso non è se non un minuscolo modellino. La diversa lunghezza focale dell'obbiettivo usato nella ripresa ci permette a sua volta di allontanare od avvicinare le cose, ingannando continuamente la prospettiva. Ma esiste poi un'altra specie di trucchi più complessi e più difficili che si ritrovano meno frequentemente. Per esempio, le doppie e multiple esposizioni, cioè le riprese effettuate impressionando separatamente in due o più volte la superficie sensibile del fotogramma, suddivisa appunto in due o più parti. Vediamo così la stessa persona raddoppiarsi sulla scena senza bisogno di alcun sosia. Particolari effetti si ricavano pure impressionando due volte l'intero fotogramma, ovvero anche con una impressione parziale ed una totale. Vastissimo è il campo delle doppie e multiple esposizioni. E ricchissima pure la gamma degli effetti che si possono ottenere dal movimento relativo della macchina rispetto alla scena e dell'obbiettivo rispetto al fotogramma. Nel famoso trucco del tappeto volante sono gli spettatori con la macchina che si spostano mentre il tappeto resta sospeso, come ben si comprende. Molto meno noti sono invece i trucchi di movimento ricavabili spostando l'asse ottico dell'obbiettivo rispetto al fotogramma. Gli effetti e le combinazioni si moltiplicano poi grandemente con l'uso degli specchi, la cui importanza scenica era stata del resto già dimostrata dall'illusionismo. A parte i banali e puramente coreografici effetti delle immagini ripetute, gli specchi si prestano a deformazioni prospettiche, espressionistiche di vario genere, nonché ad inte-



Lo schermo traslucido all'acetato di cellulosa per proiezioni in trasparenza.
A destra: Mary Dressler sullo sfondo di un porto proiettato in studio.



la luce blu riflessa dalla uniforme parete bianca riproduce sul negativo vergine l'immagine negativa della scena del positivo virato in giallo e precedentemente ripresa dal vero (o comunque a parte)

positivo virato in giallo della scena ripresa dal vero (o a parte)

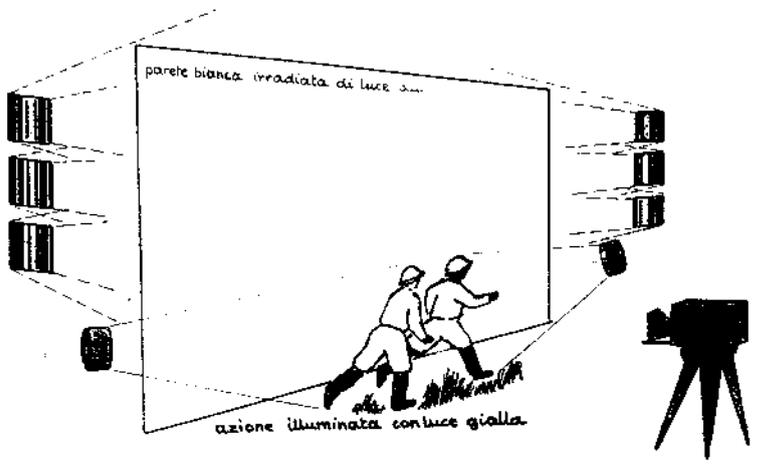
negativo vergine

obiettivo

positivo virato in giallo e negativo vergine passano così insieme nella ripresa dell'azione

l'immagine negativa della azione illuminata con luce gialla si combina sul negativo vergine con l'immagine negativa della scena del positivo virato in giallo perché l'immagine gialla dell'azione attraverso l'obiettivo indurta il predetto positivo

Schema fisico-meccanico del procedimento.



Schema prospettico.



Scena ripresa dal vero.



Scena ripresa in studio.



Scena risultante.

ressantissime sovraimpressioni. Ciò alla ripresa contemporanea di immagini diverse: procedimento che va distinto dalle impressioni multiple. Il geniale e famoso processo Schuefftan si basa appunto sulla riflessione speculare, sovrapponendo ad una immagine riflessa una seconda immagine che traspare attraverso il vetro dello specchio medesimo, al quale è stato tolto in alcune zone lo strato metallico speculare. Giova però rilevare che una sovrapposizione di immagini può conseguirsi anche mediante un sistema di due obiettivi disposti ortogonalmente fra di loro in modo che l'uno trasmetta la propria immagine attraverso un prisma, a coincidere col piano focale dell'altro.

Col processo Schuefftan ha inizio, in certo senso, l'alta scuola del trucco cinematografico. Dal trucco accidentale, inventato o comunque applicato solo in vista di ricavare alcuni effetti rari, ovvero di modificare alquanto la realtà, si passa progressivamente a trucchi aventi una funzione essenziale nella creazione delle immagini e suscettibili quindi di diventare veri e propri sistemi di lavoro. Da tal punto di vista, anzi, l'alta scuola scientifica del trucco cinematografico perviene addirittura a superare il concetto di trucco per realizzare uno specifico modo di espressione e creazione cinematografica. Il processo Schuefftan ci consente di trasportare l'azione sopra uno sfondo costituito spesso da un modellino.

Risultato analogo consegue l'ingegnoso processo Williamson (detto della maschera mobile), il quale, mediante speciali trattamenti chimici e stampe combinate, riesce a trasportare l'azione su un qualunque sfondo: a sovrapporre cioè la ripresa di un'azione sulla ripresa di uno sfondo eseguita tanto dal vero quanto da modelli plastici o dipinti. Tale procedimento non manca però d'inconvenienti e di limitazioni. E lo stesso si può dire di un altro metodo rivolto al medesimo scopo. Cioè del metodo, apparentemente semplice, che consiste nel filmare un'azione usando come sfondo la proiezione cinematografica di una precedente ripresa dello sfondo desiderato. Tale procedimento, di recente perfezionato, ha il vantaggio di consentire l'uso di sfondi già in azione o comunque animati. L'alta scuola del trucco mira dunque a creare la combinazione organica di diverse riprese con diverse azioni.

Il progresso ci porta così, lungo tale direzione, al genialissimo sistema Dunning e successivamente al suo perfezionamento e completamento, ossia al processo Geyer-Dunning. Le rare notizie pubblicatene finora in Italia sono molto superficiali ed in gran parte anche errate: val quindi la pena di esaminarlo in concreto su qualche esempio dimostrativo.

Supponiamo dunque che il regista di un film debba realizzare una scena nella giungla, dove un rinoceronte furioso stia raggiungendo due persone che cerchino disperatamente, e ormai quasi invano, di sfuggire alla belva. Questa scena presenta parecchie difficoltà. Anzitutto il fatto che il rinoceronte è animale oltremodo ottuso e riluttante all'addomesticamento. Nè è lecito, d'altronde, esporre gli attori ad un pericolo mortale. Per non dire delle difficoltà inerenti alla lontananza dell'ambiente esotico, cioè della giungla, dal centro di produzione. Una realizzazione imperfetta potrebbe ottenersi con diversi trucchi, ma la soluzione ideale ci vien data soltanto dal processo Geyer-Dunning.

In primo luogo viene girata nella giungla la scena della corsa del rinoceronte furioso. Il che riduce notevolmente le spese, poichè permette di dislocare un solo operatore, mentre il personale del film rimane al centro di produzione. E i pericoli sono quasi del tutto evitati, potendo l'operatore lavorare riparato, servirsi di teleobiettivi e magari di comandi elettrici. La positiva di questa scena viene quindi virata in color giallo-arancio: operazione assai delicata, in quanto deve fornire un colore puro, corrispondente ad una precisa zona dello spettro.

Quanto alla fuga dei personaggi inseguiti, si può tranquillamente girarla in studio. Gli attori lavorano innanzi ad una parete perfettamente bianca ed uniforme, la cui estensione è stabilita in rapporto a quella fissata per il campo. Tale parete bianca viene tutta irradiata d'una luce blu uniformemente distribuita, mentre l'azione s'illumina con luci giallo-arancio, postate in guisa che le ombre abbiano la medesima direzione e corrispondano il più possibile a quelle della scena girata nella giungla. Il giallo-arancio deve avere, spettroscopicamente, l'identica colorazione del viraggio sopraindicato; mentre il blu ne sarà esattamente complementare.

L'apparecchio usato in questa ripresa è caratterizzato dal fatto di contenere un doppio numero di cassette, cioè quattro anzichè due rotoli di pellicola, in modo da consentire il passaggio simultaneo di due pellicole sovrapposte innanzi all'obiettivo. La ripresa stessa viene eseguita facendo passare insieme il negativo vergine ed il positivo virato in giallo-arancio, strato contro strato. Ciò posto — con l'aiuto dell'unito schema fisico-meccanico e di quello prospettico — la genialità del procedimento risalta chiaramente.

La grande parete bianca uniforme riflette la luce blu dalla quale è irradiata e la riflessione stessa avviene uniformemente, sicchè l'obiettivo della macchina da presa la riceve e la trasmette pure uniformemente. In tal modo il negativo vergine riceverebbe un'impressione uniforme se non avesse contro di sé il positivo virato in giallo; ma poichè la luce blu è arrestata appunto dalla colorazione complementare di tale positivo, così come un filtro giallo nella fotografia ordinaria assorbe il blu del cielo, l'impressione ricevuta dal negativo vergine non è più uniforme. In corrispondenza delle 'ombre' del positivo, dove cioè questo ha una colorazione gialla più intensa, la luce blu viene assorbita, mentre in corrispondenza delle 'luci' del positivo, dove cioè questo è pressochè trasparente, la luce blu passa integralmente ed impressiona



Il film 'Anna Christie' è uno dei primi e ormai classici esempi di un larghissimo impiego del 'processo Dunning'.

maggiormente il negativo vergine. Ne consegue che la luce blu riflessa dalla parete bianca stampa praticamente l'immagine positiva virata in giallo-arancio sul negativo vergine, formando una normale immagine negativa. Ma innanzi alla parete bianca agiscono delle persone, magari su una scena di primo piano. E queste, essendo interposte tra la parete bianca e la macchina da presa, arrestano, se opache, parte della luce blu riflessa dalla parete stessa, per cui, nella ripresa, il negativo vergine non riceve luce blu in corrispondenza delle cose e delle persone esistenti davanti alla parete bianca. Ne consegue che il primo piano e l'azione svolta in studio risulterebbero solo siluettati nel negativo vergine (ossia si profilerebbero in ogni fotogramma come parti non impressionate), se non fossero illuminati con luce gialla avente la medesima colorazione del viraggio del positivo. L'obbiettivo forma quindi una immagine di questo colore, la quale incontra necessariamente, prima del negativo vergine, l'immagine del positivo parimenti colorata. L'immagine gialla dell'azione attraversa allora l'immagine del positivo, come se questo non esistesse neppure, perchè i raggi gialli formanti l'immagine luminosa dell'azione, dove incontrano le 'luci' cioè le parti trasparenti del positivo virato passano indisturbati impressionando il negativo vergine; dove poi incontrano 'ombre' più o meno dense, cioè zone più o meno gialle, passano pure inalterati. È noto infatti che un filtro avente un colore puro, quindi spettroscopicamente determinato, lascia appunto passare attraverso di sé le radiazioni di quel colore.

Il negativo vergine viene pertanto impressionato dalla immagine gialla luminosa dell'azione e del relativo eventuale primo piano, precisamente come se tale immagine arrivasse sul negativo direttamente, senza nemmeno attraversare il fotogramma del positivo sovrapposto. D'altra parte, abbiamo visto, la luce blu non perviene ad impressionare il negativo vergine ed a trasmettere a questo l'immagine del positivo, se non esternamente al profilo delle figure e forme agenti nello studio. Conclusione: il negativo risulta impressionato contemporaneamente dalla immagine blu e dall'immagine gialla combinate insieme. E noi vedremo così il rinoceronte rincorrere per la giungla persone che fuggono a migliaia di chilometri di distanza!

Naturalmente per ottenere buoni risultati, bisognerà adoperare non poche finzze ed accorgimenti, così da tener conto, anzitutto, del pancromatismo del negativo. Tanto più che, nonostante i meravigliosi progressi della fotochimica, la sensibilità ai diversi colori delle migliori emulsioni pancromatiche moderne è assai minore di quella della visione fisiologica. Basta notare che l'occhio è oltre dieci volte più sensibile al giallo che al blu, mentre nelle emulsioni pancromatiche non si arriva praticamente nemmeno ad una sensibilità doppia del giallo rispetto al blu.

Ci sono poi azioni tipicamente inadatte ad essere divise e truccate: massime dove il movimento sia con maggiore evidenza

tridimensionale e si svolga entro prospettive spaziali vaste e complesse: come, ad esempio, in una scalata alpinistica.

Ma può ben dirsi, in compenso, che non c'è soggetto, almeno nel genere cinematografico di largo respiro, ossia non teatrale ma propriamente cinematografico, il quale non presenti delle circostanze dove la tecnica delle riprese combinate non sia d'immensa risorsa. Sui vantaggi economici non val neppure la pena d'insistere. Ma la ricchezza e la vastità delle prospettive aperte da questi modernissimi procedimenti si impongono chiaramente come formidabile mezzo espressivo ed artistico che si offre alla genialità ed alla fantasia dei creatori.

DOMENICO RUDATIS

BILANCIO ATTIVO

Una tra le notizie raccolte per le nostre cronache, merita speciale menzione: Il Ministero per la Stampa e la Propaganda ci comunica che per la prima volta, dopo quindici anni, l'industria cinematografica italiana lavorerà in pieno anche durante i mesi invernali. In questo ramo dell'attività nazionale, non solo non esiste disoccupazione, ma si rileva una capacità di assorbire ancora un buon numero di tecnici. Non si cessa, da parte della Direzione Generale della Cinematografia, di esortare scrittori, commediografi, giornalisti ad orientare la loro attenzione verso il mondo della nuova arte.

A noi pare che su questo dato, e se di esso sarà fatto il caposaldo primo ed assoluto di tutto il programma di ricostruzione, si possa già cantare vittoria. Almeno per quel che concerne le concrete possibilità, da parte di un organismo politico, di suscitare e di controllare una produzione nazionale. Gli indirizzi e gli orientamenti potranno essere oggetto di maggiore o minore discussione e subire arresti, mutamenti o capovolgimenti suggeriti dall'esperienza o dall'opportunità; la produzione di un anno potrà persino presentare dei lati negativi, senza che per questo si sia autorizzati a pronunciare un giudizio pessimistico sulla, diremo così, 'politica cinematografica del Regime'. Se essa userà di tutti i formidabili mezzi dello Stato Fascista per assicurare la continuità e la intensità di lavoro ai giovani che nel nostro Paese hanno, o credono di avere, qualcosa da dire in fatto di cinematografo, il successo non potrà mancare. Un artista non s'inventa. Però, siccome la capacità umana di produrre cose belle è imperitura, basta preparare vias Domini. Basta preparare l'atmosfera propizia, il laboratorio sperimentale in cui tutti possano saggiare la qualità del proprio talento.

Si pensi per un istante al fenomeno americano. Di quanti europei è formato il mondo cinematografico d'oltre Atlantico? E perchè hanno emigrato, se non per le maggiori possibilità di esplicazione che la formidabile industria degli Stati Uniti offriva ad ogni uomo d'ingegno? Ma quella organizzazione industriale, più che dalla mole dei capitali, era potenziata dalla formidabile esperienza dei tecnici, sensibilizzati, scelti, affiatati da due decenni di lavoro pieno. Gli artisti, si sa, gli eletti del Signore sono pochi; ma chi non ha avuto in sorte la qualità del genio, ha, in una potente industria, le possibilità per diventare un tecnico impeccabile.

In questo senso, si può persino parlare di politica artistica. Perchè, quale è il fine ultimo della politica, se non organizzare la vita sociale, accelerarne il ritmo, migliorarne le condizioni, elevarne il tono? Lavori, dunque, la cinematografia italiana e non si fermi a guardare dietro di sé altro che per misurare i propri errori e attingere in essi la volontà di raddoppiare lo sforzo.

'CINEMA'



... Il clown e il poeta...

NON È UN CASO che il cosiddetto 'complesso di inferiorità' sia stato scoperto e descritto dal prof. Siegmund Freud, israelita di Vienna. Tutti i moti, tutte le reazioni dell'anima possono diventare materia di poesia: la volontà di potenza come il complesso di inferiorità. Di quest'ultimo Charlot è l'eroe, Chaplin il poeta.

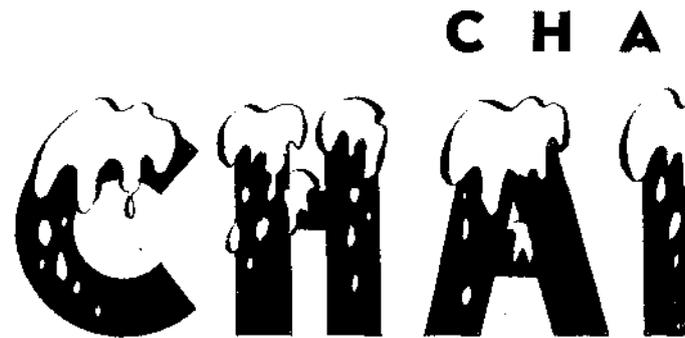
Le labbra fini e sottili di Charlot hanno quella dolcezza umana, che è come un raggio sul pianto. Gli occhi riscattano in una luce umida e amica il volto di 'quello che prende gli schiaffi'. Egli cammina, sì, eretto; ma su piedi divaricati, strascicanti come portassero il peso rinunciatario d'un corpo stanco da secoli. Con quelle labbra si sorride al sogno, con quegli occhi si accarezza il sogno, con quell'andatura dolente e miserabile si cammina per le trite strade del mondo, quando il sogno s'è spento. È Charlot l'ultimo figlio dei sognatori del Ghetto? è, come dicono, un israelita?

In ogni caso, egli porta nella battaglia di sassi una paura — atavica, infusa nel sangue... d'aver la testa di vetro. Da quali avi, per quali vie è giunto fino a lui questo senso d'incubo millenario, questa angoscia della persecuzione radicata come terrore degli uomini, del mondo, della natura modesta?

Si direbbe che anche la fortuna, quando lo coglie, sia una manovra del caso e gli crolli addosso come una beffa. Non gli vale la trepida e tenace fede nella giustizia e nella bontà: a scorgerne in concreto i segni, barcolla quasi ricevesse un pugno in pieno petto. Finale del PELLEGRINO. L'evaso dal carcere che, attraverso tante peripezie, ha cercato la libertà e la redenzione, giunge al palo di confine, oltre il quale gli si schiuderebbero finalmente gli orizzonti sospirati. Ma il suo primo impulso, il più istintivo, è di tornare indietro, di rimettersi nelle mani della giustizia. E lo Sceriffo che l'ha portato fino a quella soglia, offrendogli tacitamente l'occasione dello scampo, deve buttarlo a forza di là dalla frontiera, dove il vento della prateria lo investe in fronte come la grande, vivifica aria della libertà.



Le labbra fini...



... la luce degli occhi...



'Quello che prende gli schiaffi'

Perchè questo tipo psicologico, più o meno frainteso nelle 'comiche' dell'anteguerra, dove già le sue principali caratteristiche erano esposte e declinate, diventa poi personaggio popolare, fratello di tutti, proverbio e specchio dell'anima comune? Badiamo che a Chaplin è riuscita la parabola in cui aveva trionfato un Molière: l'attore popolare che matura e arricchisce la propria materia, farsesca e tradizionale, fino alla grande poesia comica. Ora questo è stato tentato da quasi tutti gli attori della stessa origine (un Petrolini, un Viviani, per fare degli esempi prossimi) ma senza giungere a creare, sotto le smorfie e le contorsioni della commedia, una nuova obbiezione tragica al mondo. Perchè, invece, Chaplin vi è arrivato?

Perchè la sua ispirazione coincide con lo stato d'animo diffuso nel dopoguerra. La tragedia aveva segnato la fine di un certo feudalismo dell'individuo borghese, sovrano nella propria casa, nella propria azienda, nella propria città, nella propria classe, nel proprio Stato. La strage aveva rimesso l'uomo di fronte alla sua precarietà. Tornato dalla trincea, egli si sentì smarrito ed esule tra le masse che assumevano una nuova coscienza e una funzione nuova. Quindi il senso d'un paradiso perduto, di

una caduta irrimediabile dal mondo euforico e accomodante del secolo scorso. Ricerca di un rifugio, della casa tra la bufera. Fosse pure l'incredibile e minacciata capanna della FEBBRE DELL'ORO: quella librata sull'abisso, fra la tormenta. Vi si ritroveranno magari i compagni ostili, ma sarà ancor lecito di sognare il pollo.

Quest'angoscia trovò, allora, innumerevoli poeti. È di quegli anni, per tutta l'Europa, il postumo e contagioso successo dei personaggi 'inadeguati' di Cecof e, in Italia, il riconoscimento di un vecchio romanziere, Italo Svevo, i cui libri tramati intorno a un protagonista del genere, erano rimasti fino allora senza eco. Di questo personaggio-incubo, di questo parente povero, Chaplin trova l'espressione definitiva: la più plastica e la più celebre.

Adattabile, conciliante, candido.

PLIN



di CONSIGLIO
e DEBENEDETTI



...piedi divaricati...



...così si scappa nel sogno...



... ogni buffone diventa artista...



... adattabile e con...

alle profondità più pudiche e d'anti. Si capisce come un'espressione così ricca non abbia più bisogno della parola. D'altronde un dialogo per i film di Chaplin dovrebbe essere scritto da uno Shakespeare o da un Molière. Se volessimo divertirci con le ipotesi, un Bernini e Shaw sarebbe già troppo prosastico, polemico e ragionatore.

Si arriva al prodigio di una comicità che rimuove l'insospettato dei grandi poeti comici. Chaplin salva il suo protagonista, redimendolo dalla comicità in un'attitudine di bellezza morale. Nel caso di Charlot questo risvolto si sviluppa su di un motivo di candore e di 'bontà'. Punto delicato in cui la bellezza morale si identifica con la bellezza estetica.

il senso universale della compassione. Rifiorisce nei più luoghi la comunione del dolore umano. Come ogni grande poeta comico, Chaplin salva il suo protagonista, redimendolo dalla comicità in un'attitudine di bellezza morale. Nel caso di Charlot questo risvolto si sviluppa su di un motivo di candore e di 'bontà'. Punto delicato in cui la bellezza morale si identifica con la bellezza estetica.

Lo stile in cui Chaplin realizza il suo personaggio avrà certamente ereditato dal *music-hall* e dalla pantomima la precisione criptica e il tempismo puntuale, infallibile degli effetti. Sta di fatto però che esso ha creato, — e ne è rimasto un esempio finora unico — il diretto stile cinematografico. E nessuno ci venga a dire che quel cinema si riduceva a pura pantomima. Certo, dalla vecchia farsa mimica, Chaplin ha appreso le ricette della risata irresistibile. Potrebbe addirittura fabbricarne dei cataloghi. E proprio lui che ha spiegato la teoria del gatto: se ne fate un proiettile contro un uomo qualunque, nessuno ride; ma se lo buttate contro un personaggio autorevole, fatalmente scatta il grande scroscio di ilarità collettiva. E tuttavia la forza di Chaplin consiste proprio nel rivelare con la poesia quello che poi la scienza ha dichiarato: il lazzo è un'astuzia dell'inconscio, una forma di difesa per eludere quegli atti, che la parte più cieca dell'essere vorrebbe compiere. Riacciati dall'inibizione, — specie di censura dell'anima, — quegli atti si cercano un'altra uscita. Sono risapute, per esempio, le disavventure dell'ovita amorosa e coniugale di Chaplin, conseguenze senza dubbio di qualche inconscia

... una poesia dell'individuo remissivo ed anarchico...



... il lazzo elude l'inconscio...



tutto gli par semplice fino al momento dell'immane insuccesso. La sua 'inettitudine' è quella dell'angelo travestito che tocca terra per una piccola svista sovranaturale. Buffo non è lui, se ci si pensa, ma soltanto il contrasto tra lui e il suo travestimento. L'automatismo del travestimento. L'involontaria sproporzione tra le attitudini dell'angelo e l'ardazzo degli uomini.

Eccolo. Parte con gli altri pionieri alla ricerca dell'oro, non perchè ne sia convinto, ma per seguire il grande moto migratorio che travolge lui con i compagni di quell'ora. E sull'immenso nevaio veramente gli rispunta l'ala dell'angelo, grottesca e sublime come le penne di quelli sognati nel 'Kid': è la spropositata bilancia da fruttivendolo che gli batte sulle gambe. Anche l'oro, diamine, deve potersi pesare come tutte le altre cose.

Si sa che Chaplin viene dal *music-hall*. Figlio di attori di varietà, conobbe i primi successi con la compagnia di Fred Karno, specializzata nella pantomima inglese. Dalla quale egli tolse i temi per le sue prime comiche, allorché venne scritturato (1905) dalla casa di film Keystone. Il debutto fu uno scandalo per i produttori: si parlò perfino di rescindere il contratto. Chaplin mutava i farruginosi inseguimenti di moda in motivi impensati di fantasia, trasformava in artisti anche i buffoni.

Ma è essenziale che, malgrado tutto, egli abbia salvato la forma esteriore della pantomima. Il che non significa soltanto fiducia nella eccellenza dei propri mezzi mimici. Anzi, sottolinea una volta di più la geniale espansività della grande arte, che può diventar popolare senza perdere nulla della propria altezza. Così, per esempio, i melodrammi di Verdi, a traverso l'apparente facilità della melodia, arrivano a identificare i più ardui e segreti accenti della passione. Il lazzo non è che l'intermediario tra Chaplin e il pubblico. La pantomima: il salvacredito che permette alla sua tragedia di giungere

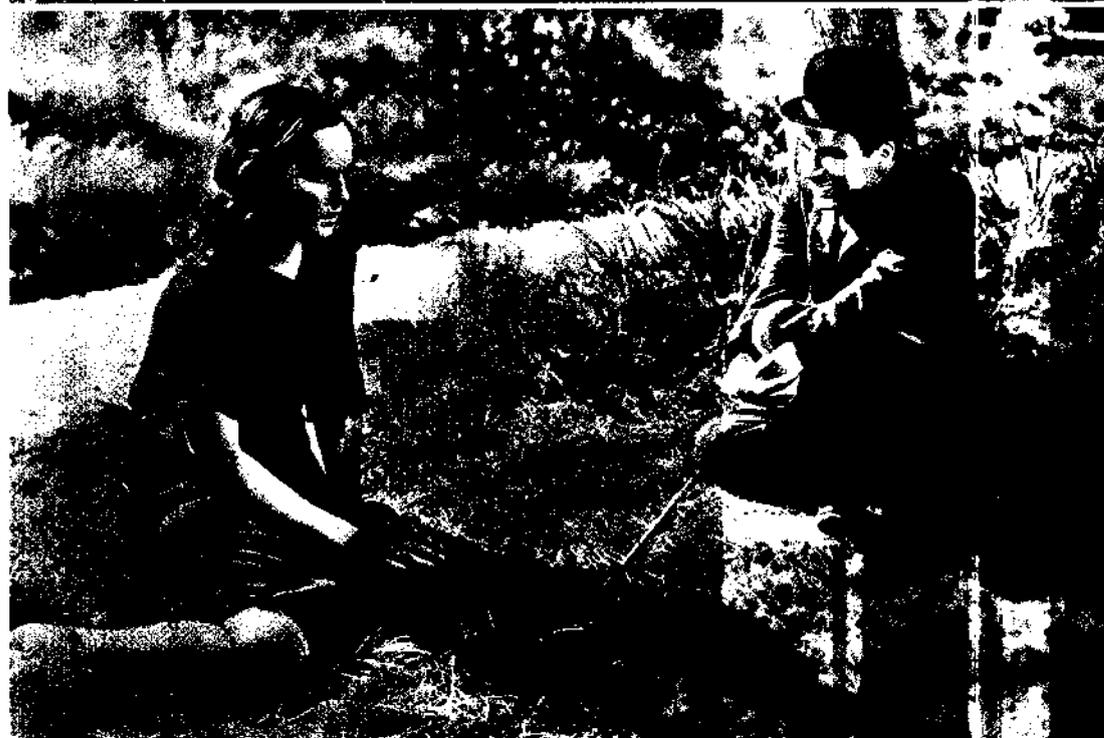
inibizione. Ma Chaplin ha una maschera in cui riplasma idealmente la propria autobiografia, e alla quale affida i suoi lazzi. Così, poniamo, nelle LUCI DELLA CITTÀ Charlot, seduto accanto ad una ragazza, è deputato ad eludere gli impulsi d'amore del poeta nel gag del fischietto inghiottito.

Mondo di 'inibito', quello di Chaplin porta anche perciò la data del dopoguerra. Naturale, quindi, che lo stile coincida con le più tipiche forme assunte dall'arte di quegli anni, che predilesse lo scorcio. Si contrapponeva allora, — e non solo nelle opere, ma anche nelle polemiche, — l'arte di scorcio, sintetica e fulminea, a quella di allusione, diffusiva e intuitiva. Si ricordi Cocteau teorico di Strawinski, di Picasso, di De Chirico, che partiva in guerra contro 'la musica che si ascolta col capo tra le mani'. In quella musica, da Wagner in giù, era colpito tutto un gusto di magie fluttuanti e sognose. Si ricordi per converso il successo effimero, di paccottiglia, conseguito da quegli aforismi pseudo-penetranti che Ramon Gomez de la Serna battezzava *greguerias*.

Tutta la mimica di Charlot è una formidabile 'riuscita' nel genere di scorcio. Un esempio corsivo: quello di SHOULDER ARMS (che in Italia comparve contaminato con DOG'S LIFE sotto il titolo com-



... non rischia di vivere sentimentalmente di soli ricordi? (sopra: Kid; sotto: Tempi moderni).



plessivo di VITA DA CANI). Giunto in una capupola diroccata del fronte francese, Charlot deve spiegare alla sperduta padroncina la propria nazionalità americana. E allora si dà un pugno in un occhio (veder le stelle), traccia nell'aria delle strisce, e poi agita una immaginaria bandiera. Esempio supremo: il 'pellegrino' che si attacca alle sbarre della biglietteria ferroviaria, simboleggiando insieme la metafora di Sing-Sing e l'angoscia dell'evaso. Qui concisione e precisione diventano la stessa cosa, e si chiamano classicità.

Ci domandiamo ora: il clima attuale, di travolgenti energie e ideologie collettive, è ancora così propizio ad una poesia dell'individuo, remissiva ed anarchica, come quella di Charlot? Egli è un eroe romantico, sempre più sperduto in mezzo ad un mondo che non vuol più saperne di nostalgici ritorni dell'individuo. La solitudine e la malinconia, di cui le sue opere erano infuse, oggi possono anche parer presagi. Non conosciamo TEMPI MODERNI; ma dalle anticipazioni è lecito perfino supporre che si tratti di un supremo tentativo di ripossedere, a traverso la satira patetica, un dominio che sfugge.

Uno dei maestri della grande critica europea, Francesco De Sanctis, negava valore alla prosa di Giacomo Leopardi, argomentando che risultava inadeguata ai 'tempi del telegrafo e del vapore'. Donde può anche sorgere un capzioso malinteso, che varrà a metterci sull'avviso. Non oseremmo, dunque, contestare a Chaplin il diritto di ricantarci, in tempi signoreggiati da masse e collettivismi, la poesia contrita e fallimentare dell'individuo e dell' 'inettitudine'. E peraltro quella poesia, protratta di là dal suo clima, rischia di vivere sentimentalmente di soli ricordi, stilisticamente di sole trovate e virtuosismi. Il sospetto è lecito. E in ogni caso, Chaplin, con la sua grazia intelligente, può anche averne espresso la malinconica coscienza quando, — a musicare le LUCI DELLA CITTÀ, — evocava con tanta e così efficace nostalgia le vecchie note della 'Violetera'.

... la grazia intelligente e nostalgica di Chaplin...



Adrian lavora...

L'articolo di C. H. Doyle spiega come e perchè la moda non sia più, in pratica, creata ed imposta dai grandi sarti parigini, ma dagli studi cinematografici d'oltre oceano. Seguire i film americani nel periodo della loro preparazione significa dunque conoscere con grandissimo anticipo le nuove linee, i nuovi colori, in una parola le nuove tendenze della moda. Nei numeri prossimi uno squisito 'specialista', John Guida, darà alle lettrici (e anche ai lettori) di 'Cinema' le più appetitose primizie transatlantiche, commentandole e interpretandole con chiaro spirito italiano.

The Cinema *anticipatore* *della Moda*

LA PIÙ IMPORTANTE, forse, tra tutte le sartorie del mondo sorge ad Hollywood. Un fabbricato basso, che s'appoggia alle mura di un teatro di posa. Nascono qui i costumi e gli abiti e le vesti che saranno indossati dalle dive e dagli attori più celebri; ma, quel che più conta, vi nasce la moda femminile di tutto il mondo. Perchè il problema che quella sartoria si propone non è tanto di riprodurre la 'linea' attuale e già diffusa, quanto di precorrere quella a venire.

La base è sempre una: l'influenza che il cinema esercita sulla vita; si tratti dell'acconciatura dei capelli o dell'arredamento della casa, come, in un campo più spirituale, del modo di agire e perfino di pensare. Il Cinema, val sempre la pena di ripeterlo, è uno dei più formidabili strumenti di penetrazione e di suggestione che la civiltà contemporanea possieda.

Si spiega pertanto che le vecchie capitali della moda siano state, più o meno larvamente, spodestate: l'ispirazione ormai viene dal Cinema. Ogni giorno per via, come nei salotti e nei ritrovi serali, milioni di donne ripetono la pettinatura, la veste, il cappello, la borsetta portati da Greta o da Marlène, dalla Crawford o dalla Shearer nel loro ultimo film. La Mecca della moda, il suo centro di irradiazione si sono insediati ad Hollywood, ed hanno l'aria di volervi rimanere. A tutt'oggi infatti, il cinema americano è stato il solo che abbia compreso a fondo il problema, e si sia preoccupato di trattarlo con la dovuta serietà di intenti e la precisa visione di quella sorta di ultra-attualità che occorre dare ai figurini perchè trionfino sullo schermo e passino poi nella vita. Problema capitale, di cui le giovani industrie cinematografiche dovrebbero imparare a tener conto.

Per comprenderne la portata, si ponga mente al peso che le 'stagioni', le 'date', i tempi insomma, hanno per il cinema. La lavorazione, intanto, porta via qualche mese: quanto basta per fare invecchiare dei figurini che fossero troppo legati al momento in cui essa è stata preparata od impostata. Secondo motivo di ritardo: la distribuzione. E facciamo un esempio. Nel maggio esce un film ad Hollywood. Avanti che questo si sia diffuso per il mondo, avanti che ne sia stato fatto il doppiaggio o comunque l'edizione nelle varie lingue, avanti che se ne sia maturato il lancio, debbono di necessità trascorrere alcuni mesi. In Italia, poniamo, esso non apparirà che nel settembre o nell'ottobre: e piuttosto dopo che prima. Facciamo ora l'ipotesi che l'azione di quel film si svolga in estate: se le vesti indossate dalle attrici seguissero la foggia dei mesi precedenti, lo spettacolo avrebbe subito qualcosa di superato e di stantio, che gli toglierebbe grandissima parte del suo prestigio, massime sul mondo femminile.

Di qui la necessità di 'predire' la linea di moda, di precorrere l'evoluzione delle foggie, attualmente così rapida e mutevole. Per tale ricerca, intensa ed incessante, i produttori di Hollywood hanno reclutato alcuni tra i più autorevoli creatori della moda, come Travis Banton, Helen Taylor e, più celebre di tutti, Adrian, divenuto ormai uno degli arbitri supremi dell'abbigliamento femminile.

Il 'manichino' di Joan Crawford





Maureen O' Sullivan in abito da sera di crespo 'imprimé' a fiori in tinte vivaci. Le maniche sono sbuffanti, e la vita aderente mostra sotto l'ampia sottana una sottoveste di taffetà color oro guarnita di un 'volant' arricciato. (M. G. M.)

Dalle due alle quattro. Questo vestito di crespo 'belge', indossato da Julie Haydon, è di una severa eleganza. Finemente pieghettato alle maniche e sul davanti, è molto accollato ed ha una larga cintura con un fermaglio di metallo dorato. È il vestito ideale da portare sotto la pelliccia. Molto elegante anche portato con gli accessori marroni nei primi giorni di primavera. (Paramount)



Non appena un nuovo soggetto è preparato, quei disegnatori si mettono all'opera: in base agli sviluppi delle foggie passate, essi possono prevedere senza errori come la 'linea' d'oggi si evolverà in quella di domani. E schizzano dei primi bozzetti ad acquarello che, dopo matura elaborazione, si firmano in altrettanti modelli definitivi. Subentra allora il sarto che ne ricava il 'patron', su cui taglierà le stoffe. Al lavoro finalmente le 'sartine'! A centinaia, curve sulle più perfette macchine elettriche da cucire, le 'sartine' d'America, nuove fate della moda, realizzano quelle squisite e preziose anticipazioni dell'ultimo grido.

Il 'reparto sartoria' delle grandi Case produttrici possiede, per ciascuna diva, un manichino che ne riproduce esattamente le forme, in modo da evitare all'attrice le lunghe e faticose ore di prova. Le 'stelle' non debbono essere disturbate se non per i piccoli ritocchi e gli ultimi, rapidi adattamenti.

Dopo di essere stata portata dalla diva, ogni veste viene conservata in speciali armadi di cedro, per l'eventualità che si debba aggiungere o replicare qualche scena. Le grandi Case vedono così allinearsi nei loro guardaroba migliaia e migliaia di tolette. Le quali a volte vengono riprese e utilizzate per le comparse e per le generiche. Per questi usi ulteriori, per invecchiare o ringiovanire una veste, esistono anzi dei veri e propri metodi di 'truccaggio'. Certi ornamenti vengono addirittura dipinti sulla stoffa, altri invece appiccicati con gomma. Lavoro di specialisti, capaci di ottenere i più perfetti risultati di illusione davanti all'obbiettivo.

Intorno ai ' reparti sartoria ' si trama, ad opera delle massime Case di Moda, europee ed americane, tutta un'opera di occulta diplomazia, per tentar di strappare (' pirateggiare ' dicono ad Hollywood) l'indiscrezione che consenta di lanciare sul mercato i nuovi modelli contemporaneamente all'uscita del film: o prima ancora, magari. È facile immaginare tutto il lavoro di controspionaggio, organizzato a sventare un simile pericolo: le più accurate precauzioni sono prese contro lo smarrimento dei bozzetti; ogni addetto al reparto deve, per contratto, giurare il segreto, con tutte le penalità del caso. Ma tanta e tale è l'ingegnosità dei ' contrabbandieri di notizie ' che i costumi, mettiamo, di Norma Shearer per il film RIP TIDE — costumi che suggerivano una ' linea ' totalmente nuova — furono dovuti disegnare e confezionare a porte chiuse. Ad Hollywood si parlò, anzi, di ' guardaroba segreto '.



Modello 'regale': così è definito questo abito da sera che Travis Banton ha disegnato per Dolores Costello Barrymore. La stoffa è un crespo 'romain' di un delicato tono di rosa, e la soffana è tagliata circolare lasciando tutte le pieghe della stoffa che drappeggiano sul davanti. Posteriormente l'abito tende ad un leggero strascico, mentre una larga striscia di visone è posta diagonalmente nella parte superiore. Un mantello corto della medesima stoffa, riccamente guarnito di visone, è portato in maniera da confondersi con la guarnizione del vestito.
(Paramount)



Le stoffe di pelo di cammello sono nuovamente in favore questo autunno. Marsha Hunt indossa questo mantello per ' polo ' in verde scuro e di stoffa pesante. Il mantello ha larghi risvolti, tagliati con ampiezza; tasche profonde ed una morbida cintura. Sotto il mantello, un insieme di ' tweed ' marrone e bianco. Cappello, guanti, borsa e scarpe di antilope marrone.
(Paramount)



Tre gradazioni di celeste illeggiadriscono questo vestito da ballo di ' chiffon ' che Travis Banton ha disegnato per Shirley Ross. Fascia alla linea della vita e si adatta molto ad una figura snella. I pannelli che scendono dalle spalle formano una sciarpa che può esser portata in varie maniere. La doppia sottana di ' chiffon ' è molto ampia, in modo da dare al passo una specie di aereo ondeggiamento.
(Paramount)

Per i grandi ricevimenti. Questo vestito molto ardito, indossato da Gail Patrick, è di crespato pesante con un motivo drappeggiato nel mezzo della sottana. Il vestito aderisce perfettamente alla figura e termina con un aggraziato strascico. Bande di volpi argentate guarniscono le maniche, lunghe e dello stesso crespato del vestito. Sopra, un mantello di crespato nero guarnito di volpi. (Paramount)



Presentiamo qui le anticipazioni della moda '37, perveauteci da Hollywood. Naturalmente, occorre un'avvertenza. Lo schermo esige che, non solo i volti e le persone, ma anche le vesti risultino 'drammatizzate'. I bozzetti di Adrian, per esempio, esagerano gli accenti di certe linee, molto più di quanto si esigerebbe se il figurino fosse ideato per gli usi della vita reale. La moda, in certo senso, attraverso l'altoparlante. E del pari il fatto che quelle vesti dovranno essere indossate in scene ed ambienti speciali, in cui verranno assunte attitudini più vistose che quelle dell'esistenza ordinaria, concede certe libertà di stile altrimenti ingiustificabili. Anche lo schermo, per quanto avvicini i personaggi e li metta a contatto straordinariamente intimo col pubblico, non ha ancora abolito del tutto il dislivello, le prospettive e le necessarie deformazioni, della ribalta.

CECIL H. DOYLE

'Accentuare il colore', parola d'ordine per gli abiti estivi da sera. Joan Bennett indossa un vestito di 'chiffon' verde-'chartreuse' che contrasta con i fiori color borgogna posti alla cintura nel punto in cui termina la scollatura sul dorso. L'increspatura morbida sulle spalle dà molta grazia. La scollatura sul davanti è molto alta. (Paramount)



Per l'autunno. Si porteranno molto i 'tailleurs' e le catene avranno un gran successo. Billie Burke indossa qui un interessante 'tailleur' di 'kasha' 'belge'. La sottana è corollata e dritta con una piega invertita sul davanti. L'ampia cappa di 'kasha' è guarnita riccamente di lupo chiaro. (Figurino di Edith Head). Si osservi la linea 'drammatizzata' e scenicamente eccessiva (v. articolo). (Paramount)





La signorina che offre la voce a Grete Garbo.

I SEGRETI DEL DOPPIAGGIO

IL DOPPIAGGIO è quella cosa... per la quale un attore cinematografico recita in *slang* a Hollywood, e lo si sente parlare in italiano sugli schermi della nostra Madre Patria. La definizione appare semplicissima, ma il come ciò avvenga, è una delle curiosità che più tormenta gli appassionati del cinema. Il fatto che un film, girato in America, o in Germania, o in Inghilterra, venga poi proiettato da noi, in edizione Italiana, nulla perdendo delle sue qualità e qualche volta, se eseguito da case di doppiaggio eccellenti, acquistandone alcune, riveste per i suddetti tifosi, qualche cosa di misterioso.

Ed infatti il profano che capita in uno di questi stabilimenti, nel bel mezzo di un lavoro di sincronizzazione, è sempre tentato, o a non prendere sul serio ciò che gli accade attorno, o a credere di essere capitato in un sanatorio per alienati. L'ambiente buio, le pareti imbottite, lo squillare di illogici campanelli, l'accendersi di segnali luminosi, l'udire voci di gente che non si vede, voci che appaiono come disincarnate, il frasario enigmatico dei lavoratori del doppiaggio, sembrano oscure pratiche o misteriosi riti che sanno di magia. Si sente parlare di 'colonne' di 'code' di 'rulli' di 'rolli' e di 'rilli', e si ascoltano dialoghi incomprensibili, ed alcune volte sconcertanti.

« Alla fine del rolo, lei mi faccia due revolverate sulla coda... »

« E lei, tenga più stretto il *Suo grande amore*... »

« Lei, abbia la compiacenza di attaccare prima *La sensibilità di mia moglie*... »

Per un competente, tutto questo è più che logico, ma è completamente assurdo per il povero visitatore.

« Silenzio, si registra! »... Se c'erano delle luci accese si spengono, non restano che deboli lampadine sui leggi degli attori, sotto lo schermo, avanti al microfono. Squillano i soliti campanelli, si accendono qua e là luci gialle, rosse, violette. Lo schermo s'illumina. Si proietta una scena del film in lavorazione. La scena si gira muta. Niente musica, niente parole, silenzio assoluto. Un bel giovanotto (il divo dello schermo) si avvanza verso il primo piano, dal fondo di un frondoso boschetto. Nel semi-buio della sala, sotto lo schermo, si intravede un ometto che, con il collo teso verso la

proiezione, gli occhi fissi sul personaggio, pesta coi suoi piedi ad ogni passo di quello, dentro una scatola di legno ripiena di ghiaia. Il divo, in atteggiamento di chi cerca qualcuno, guarda qua e là aprendosi un varco tra le 'fresche frasche'. L'ometto nella scatola, non perdendolo mai di vista, si accoccola in una scomoda posizione, e, pur continuando a pestare, scuote con una mano le larghe foglie di una pianta, che è stata messa lì presso, allo scopo. Con l'altra mano sorregge un fischietto nel quale soffia a più non posso per imitare il pigolio di un immancabile 'usignolo'. Gli occhi del divo si dilatano. Egli ha visto in lontananza, qualche cosa che lo terrorizza. « Dolly Dolly » egli esclama. « Non da quella parte, sbagliate strada!... » Ma la voce disperata viene dalla sala. È uno degli attori presso il microfono, che strilla così, tutto proteso verso lo schermo per non perdere i 'tempi' e prendendo suo malgrado un disperato ed inutile atteggiamento.

Sulla scena il quadro cambia. Dal fondo di una foresta viene, caracollando a briglia sciolta, su di un robusto puro sangue, una ragazza coi capelli al vento. In sala, il solito ometto è uscito a precipizio dalla scatola, ha afferrato due mezzi gusci di noci di cocco, e con questi pesta li carponi su di un asse, con il collo sempre allungato verso lo schermo. Sopraggiunge, in ampio primo piano, il viso stravolto del bel giovanotto del boschetto.

« Ah Dolly!... Maledizione!... »

urla come un forsennato l'attore in sala con le mani tra i capelli, ma in perfetta sincronia coi movimenti labiali del divo. Contemporaneamente e fulmineamente, l'ometto dei rumori, piantate le noci, dà di piglio ad una granata e l'immerge con forza dentro un bacile d'acqua, mentre dal fondo della sala si leva un grido lacertante di donna.

« Aiuto!... Aiuto!... »

Tutto questo è avvenuto perchè la sconsigliata ragazza, noncurante dei saggi avvertimenti del divo, è precipitata, cavallo e tutto, in un inospettato torrente. La scena è terminata. Nella sala si fa luce. Squillano i telefoni, si avviano concitate ed incomprensibili conversazioni tra le cabine di registrazione e il direttore del doppiaggio. Gli attori escono



Si prova un duello d'amore.



La viva e la voce.

dalla sala per lasciare entrare quelli della scena seguente. Tutto questo singolare procedimento, ha ottenuto il miracolo. Una nuova 'colonna sonora', da sostituirsi a quella del film americano, porterà impressi per mezzo della fotografia del suono, i passi e le parole dell'uomo, il grido della donna, il fruscio delle foglie, il pigolio degli uccelli, lo scalpitare del cavallo, il tuffo nel torrente, perdendo tutto il carattere ridicolo che aveva nell'esecuzione e rendendo ogni effetto ed ogni voce con preciso carattere perchè tutto era stato precedentemente studiato con prove e riprove, con pazienza da certosini. E tutto questo verrà in seguito, per delicate e complicate manovre del reparto 'montaggio', applicato perfettamente alla scena. Un film di metraggio normale ha dalle 60 alle 80, o 90 di queste scene. Alcune sono assai più complicate di quella che sommariamente abbiamo descritta e per la quantità dei personaggi e per altre difficoltà tecniche che occorre sormontare e che a volte rivestono un carattere di veri problemi.

C'è poi la musica da applicare al film: musica che commenta spesso gran parte dell'azione e che fa parte essenziale del film. Una volta le case di proiezione estere mandavano, insieme al film originale, una forte quantità di sola colonna sonora, sulla quale era impressa tutta la musica e tutti gli effetti occorrenti al film. Ora, col contingentamento, colla riduzione del permesso di entrata in Italia di pellicola impressionata, questa colonna sonora viene importata in minima parte e la difficoltà del doppiaggio è maggiore perchè gli stabilimenti debbono provvedere a ricostruire tutto, musica parole ed effetti.

Questo lavoro è molto più complesso di quanto si possa immaginare. Facciamo il caso che si debba riprodurre una scena nella quale avvenga che dei personaggi parlino durante un fragoroso temporale; mettiamo che si oda anche, intanto, di quando in quando, il pianto di un neonato e che un brano orchestrale commenti tutto questo. Gli elementi da riprodurre sono quindi: parole, pianto di neonato, temporale, musica. Non è assolutamente possibile eseguire, come nella scena descritta poco prima, la parte recitata e gli effetti per registrarli contemporaneamente. Il temporale, il pianto del neonato sono troppo caratteristici per essere surrogati con mezzi inadeguati in sala. Occorre quindi registrare prima una colonna sonora della parte recitata solamente. Quindi registrare il brano orchestrale. Nella estesa 'filmoteca', che ogni buona casa di sincronizzazione possiede, si sceglierà poi una colonna che porti già registrato il 'temporale' ed una col 'pianto del neonato'.

Queste quattro colonne sonore verranno quindi poste in quattro

singole macchine di proiezione, le quali le proietteranno contemporaneamente. Ne risulterà, se prima messe in perfetta sincronia, un effetto uguale a quello della scena originale. Effetto che la macchina di ripresa riprodurrà su di una unica colonna sonora. Questo, molto sommariamente descritto, è il *mixage* o 'mischaggio', per usare il termine italiano.

Nel mischiaggio si possono proiettare anche fino a sette colonne sonore. Naturalmente si richiede che gli apparecchi di ripresa siano molto sensibili e precisi, in modo che sulla colonna sonora risultata registrata la più ampia scala di frequenze, dalle più alte alle più basse, con ricca e delicata somma di effetti e di sfumature e con la massima veridicità di 'colore'. Questa qualità, insieme con l'altra della perfetta sincronia è attributo essenziale di un buon doppiaggio. A cui si vuole aggiunto un buon dialogo, che dia anima e spirito italiano alla versione dalla lingua straniera, nonché un'accurata scelta degli attori che dovranno interpretare i personaggi originali.

Molti dei principali attori stranieri hanno il loro corrispondente attore italiano fisso, scelto per una perfetta somiglianza di voce e per una aderenza di temperamento in alcuni casi mirabile. I nostri attori hanno un vero culto per il loro personaggio. Lo hanno seguito, lo hanno studiato in ogni sua interpretazione, ne hanno sviscerate le intenzioni in ogni film, ne hanno imitato con passione ogni inflessione di voce, conoscono tutto di lui: vita morte e miracoli. Gli vogliono bene; in casa conservano le sue fotografie, ne sono gelosi. Sorde lotte accadono quando una casa di sincronizzazione per ragioni personali chiama, a doppiare quel dato celebre divo, un attore che non sia il solito. L'interprete abituale non se ne dà pace. Questo 'corno' cinematografico è per lui un dolore, che deriva non tanto dal profitto pecuniario che gli viene sottratto, quanto dal sapere che altri doppia il suo personaggio. A volte, se gli restituissero la sua parte, sarebbe perfino disposto a farla gratis.

Tolti questi divi celebri che, come ripetiamo, hanno interpreti stabiliti, la scelta del materiale attori è difficile e delicata. Bisogna ricercare uomini e donne che posseggano caratteri vocali e di temperamento che si avvicinino quanto più è possibile a quelli dell'attore originale. E debbono essere attori capaci di seguire la dizione del personaggio dello schermo con sincronismo, cioè all'unisono completo con le sue parole e coi suoi movimenti. Un grande spirito di osservazione e d'imitazione, una precisa attenzione sono i requisiti principali che una grande pratica può sviluppare, ma che non servirebbero a nulla senza una certa dose d'intuito e d'intelligente comprensione.

La difficile scelta è affidata per lo più al direttore del doppiaggio, su cui pesa pure la responsabilità della parte artistica del lavoro. Egli è il vero capocomico della compagnia: dà i tempi, suggerisce le intonazioni, corregge a volte il dialogo adattandolo alla sensibilità ed al temperamento dell'artista.

Il pubblico che va al cinema, che siede in una comoda poltrona ascoltando il film con uno spirito di critica alcune volte inopportuno, che giudica 'insufficiente il doppiaggio' è ben lontano dal sospettare le delicate, pazienti e lunghe operazioni che questo lavoro comporta: lavoro al quale si applica con passione un numero ingente di persone, dall'artista di teatro all'umile operaia della pellicola, dal letterato all'operatore, dall'ingegnere elettrotecnico al sunnominato e non mai abbastanza lodato uomo dei rumori (maestro dei suoni), oscuro eroe del doppiaggio.

Disegni di Murelli

M. CORTINI VIVIANI

UN OTTIMO AFFARE e una enciclopedia permanente in casa

I fascicoli dall'1 al 24 di "Sapere" costano 4 lire ciascuno; le due cartelle per la rilegatura dei fascicoli a 12 a 12 costano ognuna 10 lire. Chi vuole acquistare oggi tutti i fascicoli e le cartelle deve perciò spendere **116 lire**. Ma chi si abbona per un anno alla rivista, con decorrenza da qualsiasi fascicolo del 1936 (cioè dal fasc. 25 in poi), può acquistare i primi due volumi (I: fasc. 1-12; II: fasc. 13-24) e le due cartelle per sole **88 lire, risparmiando così 28 lire e le spese di rilegatura**, purchè ne faccia richiesta all'

EDITORE ULRICO HOEPLI IN MILANO
versando l'importo dei due volumi e dell'abbonamento sul c/c postale 3.32
AD OGNI VOLUME SONO ALLEGATE LE RISPETTIVE 12 DISPENSE DEL
"DIZIONARIO ILLUSTRATO DELLE SCIENZE PURE ED APPLICATE"



Archivio: Posizione 'D. 3' - Numero...

NON è una cifra enigmatica, né un codice segreto, né una formula misteriosa: è la 'posizione', come si dice in quel curioso gergo burocratico misto di illuminata sintesi e di sconnesse incongruenze, che assumono negli archivi della Direzione Generale per la Cinematografia al Ministero per la Stampa e la Propaganda, i soggetti inviati per l'esame da infiniti soggettisti, autentici o improvvisati, italiani o stranieri. 'D. 3': otto lunghi scaffali divisi in quarantotto scompartimenti. Ognuno di questi può contenere in media più di trenta soggetti, con le relative 'pratiche' che li accompagnano, lettere, giudizi, sollecitazioni degli autori, risposte della Direzione. In complesso, ai primi giorni di agosto, si era arrivati ad un numero che si aggirava intorno ai 750 soggetti: ma nel frattempo il numero sarà ancora cresciuto. La rapidità con la quale gli italiani scrivono dei soggetti cinematografici è veramente vertiginosa: e in questi ultimi tempi sembra che accenni ad aumentare ancora. Il successo della cinematografia nazionale eccita singolarmente la fantasia degli autori. Che cosa avviene di tutto questo enorme materiale che si accumula quotidianamente negli archivi della Direzione? Quale trafila compie, prima di trovare una sistemazione definitiva in quegli scaffali che, intendiamoci bene, non sono affatto una tomba, poi che un giorno il soggetto, potrà improvvisamente esserne tratto e alla luce potente dei riflettori trasmutarsi in viva ed emozionante pellicola?

È tutto un vasto lavoro, ignorato non solo dal pubblico ma anche dalla maggior parte dei cineasti, quello che si svolge sui soggetti: un lavoro la cui accuratezza e la cui scrupolosità è degna di esser posta in rilievo per dare una idea di come sia seguito dalla Direzione Generale ogni tentativo, ogni sforzo, ogni manifestazione di buona volontà in favore della nostra cinematografia. L'ufficio Soggetti è composto da otto funzionari, scelti fra gli elementi dotati di sensibilità critica e di competenza culturale, che costituiscono, in definitiva, due commissioni di lettura: una di prima ed una di seconda istanza. Le funzioni di prima o di seconda lettura non sono particolarmente attribuite a questo od a quel funzionario, ma si alternano, per maggiore garanzia, fra gli otto elementi.

Il soggetto perviene alla Direzione Generale, impersonalmente: quasi sempre in doppia copia dattilografata. Qualcuno arriva anche in una sola copia, manoscritta per giunta: ma non per questo lo si considera con minore attenzione. La questione di forma esteriore è secondaria, s'intende.

Non tutti i soggettisti la pensano così, d'altronde. Mentre taluni si limitano ad inviare dei foglietti più o meno elegantemente tenuti insieme da fermagli, altri inviano addirittura dei veri e propri volumetti

rilegati, con copertina in tela o, senz'altro, in cuoio, con lettere impresse in oro o con fantastiche 'alluminature' a mano. Bisogna vedere taluni dei soggetti che pervengono così acconciati per comprendere fino a qual punto si spinga l'amore dell'autore per la sua opera.

Altri ancora, e questo è molto più logico e giustificato, allegano al soggetto la relativa sceneggiatura: completandola, in taluni casi, con schizzi di scene, prospetti, piani di lavorazione e così via. Ma questi sono addirittura dei tecnici, in confronto con la massa degli autori: che nel complesso si limita ad inviare una breve sinopsi di quello che dovrà essere il soggetto definitivo, come se da una breve sinopsi si potesse giudicare un'opera cinematografica.

Il soggetto appena giunto è protocollato: assume, cioè, un numero grazie al quale sarà sempre reperibile in mezzo alla massa dei suoi

confratelli. È accompagnato da una schedina, sulla quale si iscriveranno le sue caratteristiche, dal capodivisione, destinato in lettura ad uno dei sei funzionari addetti all'ufficio. La lettura viene compiuta, tenendo conto di tutte le possibili qualità cinematografiche del soggetto stesso: si tiene conto, naturalmente, anche delle sue qualità etiche e sociali, del suo valore spettacolare, delle sue possibilità realizzative, delle sue capacità industriali e commerciali. Si considera, insomma, fin dal principio, in tutti i suoi elementi, come se si dovesse trarne subito un film: e da tale punto di vista l'esame del soggetto consente di metterne in luce tutte le qualità ed anche di rilevarne tutti i difetti di ogni natura, così tecnica come artistica, così commerciale come spettacolare.

Esaurita la prima lettura, il funzionario stende un breve rapporto nel quale è contenuto in poche righe il riassunto della trama, il giudizio oggettivo sulle possibilità di realizzazione,

e quelle osservazioni critiche che consentono di dare un'idea precisa della natura dell'opera esaminata.

Munito di tale giudizio, il soggetto torna al capodivisione che lo attribuisce in seconda lettura ad un altro funzionario il quale, senza tener conto dei risultati del primo esame, riprende il soggetto *ex novo* e lo riesamina sotto tutti gli aspetti suddetti, concludendo anche egli il suo giudizio in una breve relazione.

Spetta poi al capodivisione la conclusione: che in caso di giudizi entrambi nettamente negativi è ovvia. A disparità di giudizi avviene una terza lettura da parte del capodivisione che, a sua volta, controlla il soggetto per constatare quale dei due relatori sia andato più vicino alla realtà. Nel caso di due giudizi entrambi favorevoli, il soggetto, catalogato come 'raccomandabile', passa all'archivio in attesa che qualche produttore si interessi ad esso.

Attesa che non è, naturalmente, affidata al caso: l'ufficio Produzione



pensa direttamente a sottoporre il soggetto considerato buono ai produttori che intendono realizzare dei film e che non hanno ancora stabilito l'opera da produrre.

Questo Ufficio, dalla sua creazione fino al 1 agosto XIV, aveva esaminato ben 750 soggetti: di questi soltanto 72 erano risultati raccomandabili (la maggior parte dei film italiani realizzati negli ultimi tempi è tratta da questi soggetti): 177 erano risultati mediocri (avevano avuto, ossia, un giudizio favorevole ed uno sfavorevole, entrambi giustificati, oppure in tutti i due giudizi erano stati rilevati notevoli difetti): 460 erano risultati assolutamente negativi. La percentuale è, certo, considerevolissima: ma bisogna tener conto, di fronte a questa cifra, della facilità con la quale certa gente che non ha mai tenuto la penna in mano, né è qualificata per tenerla, crede possibile scrivere un soggetto cinematografico.

Per chi ama le statistiche possiamo dare anche una divisione per generi di tutta questa massa di soggetti. Si trovano fra essi 111 soggetti storici; 30 propagandistici politici; 103 propagandistici sociali; 28 di propaganda coloniale; 16 di propaganda aviatoria; 13 di propaganda marinara; 16 religiosi; 2 di guerra; 5 sportivi; 5 turistici; 49 tra gialli e avventurosi; 52 fantastici; 17 comici; 160 comico-sentimentali; 67 drammatici, oltre ad alcuni corti metraggi e cartoni animati e ad alcuni soggetti tratti da opere straniere.

L'affluenza dei soggetti, come dicevamo, si va accrescendo in questi ultimi tempi; infatti, mentre nella prima annata, compresi alcuni mesi del 1934, si sono avuti in tutto 457 soggetti, già alla fine di luglio di quest'anno se ne erano letti 252 e molti altri erano pervenuti ed in attesa di lettura.

Dall'esame dei generi si possono dedurre interessanti conclusioni circa

gli orientamenti del pubblico: dalla prima alla seconda annata è aumentato notevolmente il numero dei soggetti storici mentre è diminuito il numero dei soggetti comico-sentimentali che dapprima formavano il nerbo di tutto questo materiale. Conseguenze, queste, del successo di taluni film storici di recente produzione e della progressiva riduzione dei film comico-sentimentali che erano, prima, la base quasi unica della nostra produzione.

E; a questo proposito, è da notare come l'opera di elevazione morale ed artistica della nostra cinematografia compiuta dalla Direzione Generale, abbia trovato anche in questo campo una rispondenza ed un effetto immediato. I soggetti hanno mutato genere, come si vede, ma soprattutto hanno mutato natura. La storiellina d'amore dubbia e piccante è andata man mano scomparendo dalle menti dei soggettisti: che ora tendono, invece, ad un genere di film sostanzioso, materiato di vita nostra: un tipo di film che cerca e trae alla luce le più profonde radici della nostra gente, le virtù più chiare e più robuste degli italiani d'oggi.

Come nel pubblico si è andata facendo una mentalità nuova, come si è rieducato il pubblico per guidarlo verso una più alta forma di divertimento cinematografico, sottraendolo al solletico dei gusti più bassi che veniva fatto dalla cinematografia di pochi anni or sono, così nelle menti di coloro che scrivono dei soggetti si è andata facendo una luce nuova. Essi hanno compreso, oramai, che la cinematografia italiana non può né deve essere una palestra di puro e semplice divertimento inferiore, ma una forma d'arte degna del nostro tempo. E su questa via, soggettisti e produttori, si istruono verso un'industria originale e pienamente consona al nostro spirito.

ICO



La camera da presa televisiva non è più grande di una macchina cinematografica ed è, come questa, montata su un treppiede inclinabile in tutte le direzioni.

I GIUOCHI OLIMPICI di Berlino hanno messo al servizio dello sport, in una misura finora mai raggiunta, i diversi rami della tecnica. Non soltanto cinematografia, radio e fototelegrafia sono stati larghissimamente utilizzati per informare il pubblico di quasi tutti i Paesi del mondo, ma anche la televisione ha avuto in questa occasione una sorta di collaudo ufficiale sia dal punto di vista tecnico che da quello organizzativo. Lo sviluppo della televisione in Germania è stato negli ultimi anni veramente imponente. Il primo trasmettitore tedesco di televisione è stato inaugurato nel 1932 e fin dal 1933 è stato iniziato a Berlino un servizio regolare di radiodiffusioni televisive. Si procedette da prima soltanto a trasmissioni di film cinematografici, ma presto si passò anche alla trasmissione di scene riprese direttamente in apposito studio.

In occasione delle Olimpiadi, il Ministero delle Poste del Reich si è proposto di utilizzare la televisione al fine che il gran numero dei cittadini di Berlino e dintorni, impossibilitati di recarsi allo stadio, avessero la possibilità, nelle numerose sale di ricezione televisive gratuitamente aperte in varie località, di seguire sugli schermi dei ricevitori le grandi competizioni sportive.

Per la prima volta si è proceduto alla presa diretta di scene all'aperto senza speciali illuminazioni e per la prima volta sono stati utilizzati nelle pubbliche sale di ricezione apparecchi muniti di schermi di notevoli dimensioni.

Gli apparecchi di presa utilizzati per le Olimpiadi sono stati costruiti dalla Società Telefunken e dalla Fernseh rispettivamente, secondo i brevetti del famoso inventore russo-americano Zworykin e del Farnsworth.

Questi apparecchi consistono in speciali tubi elettronici che trasformano le immagini ottenute con mezzi ottici in segnali elettrici. Questi segnali, oppor-

La televisione alle Olimpiadi



Anche gli studenti sotto le tende da campo possono seguire le gare che si svolgono a 20 km. di distanza.



Nella Hindenburg Haus al 'villaggio olimpico' un ricevitore Telefunken permette agli sportivi di tutto il mondo di seguire le gare che si svolgono allo Stadio.

tonamente amplificati e trasmessi su radio-onde ultra-corte, vengono a riformare l'immagine sullo schermo del tubo catodico degli apparecchi riceventi.

Uno degli apparecchi da presa era stato piazzato all'estremità della pista dello stadio Olimpia. Per mezzo di un adatto teleobiettivo questo apparecchio permetteva di riprendere, con straordinaria chiarezza, anche delle scene svolgentisi a circa 100 metri di distanza. Come risulta dalle fotografie che pubblichiamo, la telecamera da ripresa installata allo stadio Olimpia, era munita di obiettivo di circa 40 cm. di diametro. Togliendo il teleobiettivo, era anche possibile effettuare riprese a distanze corlissime.

La telecamera era connessa ad un amplificatore all'uscita del quale i segnali elettrici venivano convogliati, su cavo coassiale speciale, alla stazione radiotrasmittente di Witzleben, posta a circa 5 km. di distanza.

Un secondo apparecchio di ripresa era stato installato alla piscina per le gare di nuoto, in posizione tale da poter ottimamente 'inquadrare' la torre per i tuffi ed i percorsi di nuoto. Un terzo apparecchio, quest'ultimo fabbricato dalla Fernseh A. G., su brevetti del Farnsworth, era utilizzato quale installazione ausiliaria da trasportarsi là dove si fosse prodotto un avvenimento inatteso e specialmente interessante. Questa telecamera è stata utilizzata specialmente per riprendere le gare di danza sul palcoscenico del teatro di Dietrich-Eckart.

Oltre agli apparecchi di ripresa sopra descritti, furono utilizzati anche due altri apparecchi a film intermediario.

I programmi furono trasmessi regolarmente ogni giorno dalle 10 alle 12 e dalle 15 alle 19.

Tra le ore 20 e le 22 veniva poi trasmesso l'ordinario programma di film d'attualità e culturali.

Per la ricezione il Ministero delle Poste aveva provveduto ad

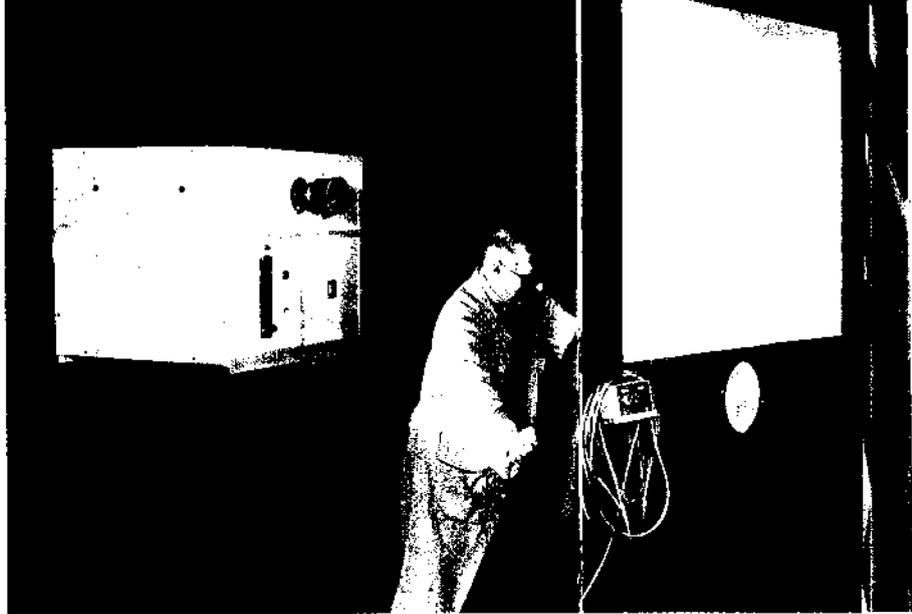
attrezzare ben 27 sale pubbliche situate in varie località di Berlino e dei suoi sobborghi. Inoltre vari apparecchi erano stati installati al Villaggio Olimpico in modo che i partecipanti alle gare, nei loro momenti liberi, potessero assistere alle competizioni dei loro colleghi.

Quasi tutte le sale erano attrezzate con ricevitori di serie fabbricati dalla Telefunken o dalla Fernseh A. G.

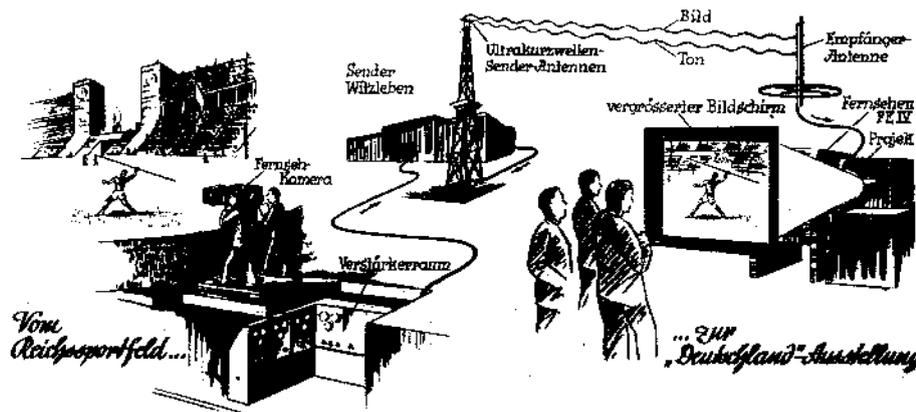
Alcune sale erano munite del nuovissimo ricevitore 'a grande schermo', costruito dalla Telefunken, e basato sull'utilizzazione di un nuovo tipo di tubo catodico, che lavora con una tensione dell'ordine di 20.000 volt.

La grande accelerazione impressa al fascio catodico grazie a questa elevatissima tensione determina un'immagine straordinariamente luminosa sullo schermo fluorescente del tubo. È così possibile di proiettare per trasparenza la immagine su uno schermo cinematografico di centimetri 100 x 120.

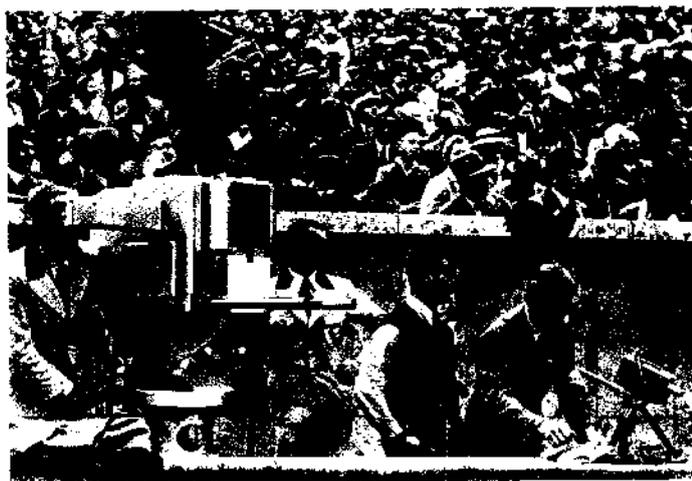
Nelle sale attrezzate con questi apparecchi 100 persone almeno potevano assistere contemporaneamente agli spettacoli.



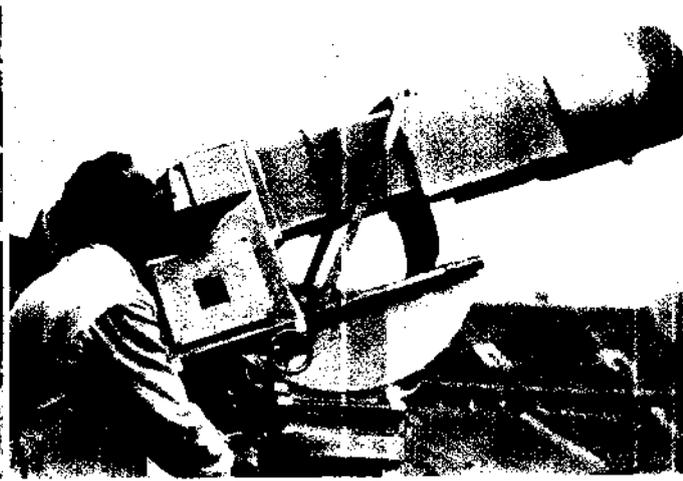
Il ricevitore Telefunken per proiezione su grande schermo proietta l'immagine del tubo catodico di 5 x 6 cm., su uno schermo di 1 x 1,20 m. Sotto lo schermo è piazzato l'altoparlante per l'accompagnamento sonoro.



Ecco come la Telefunken presenta lo schema degli impianti di televisione e dei vari collegamenti realizzati durante le Olimpiadi.



L'occhio televisivo vede tutto, da vicino e da lontano. L'apparecchio da presa è regolato per le prese a breve distanza...



ma con l'aggiunta di un teleobiettivo anche le scene che si svolgono dall'altra parte dello Stadio possono essere seguite.

La luminosità, la limpidezza e la fissità delle immagini suscitavano il più schietto entusiasmo nel pubblico numerosissimo di tedeschi e di stranieri che affollavano ogni giorno le 27 sale di ricezione.

Entusiasmo giustificato giacché, così nei piccoli come nei grandi apparecchi, la ricezione è stata sempre praticamente perfetta. La grande esperienza tentata per la prima volta durante le Olimpiadi ha dimostrato che ormai la televisione in Germania è entrata nella fase delle più brillanti realizzazioni pratiche.

G. GALLARATI

Fotografia e passo ridotto

DISEGNI ANIMATI IN PASSO RIDOTTO

Il procedimento che sta alla base di ogni film a disegni animati, è ormai troppo noto, e non è certo necessario tornare ad illustrarlo in questa occasione. Mio scopo è invece di mostrare come è possibile realizzare un intero film a disegni animati non disponendo che delle normali risorse di ogni cineamatore. Articolo e fotografie che lo accompagnano, si riferiscono al film NOTTURNO N. 2 da me realizzato nel 1934 in collaborazione con mio fratello Fernando, autore dei disegni. Tale film è uscito dal nostro piccolo cantiere dopo una serie di esperimenti vari, e ha avuto un successo insperato affermandosi brillantemente nei concorsi per passi ridotti, vincendo un secondo premio a Venezia nel Festival del 1935.

In base agli esperimenti da noi fatti (ed anche a notizie raccolte sui metodi usati dai professionisti), si è adottato come formato del campo di presa il 18x24 cm., come quello più maneggevole e pur sufficiente a scene complesse. Stabilita l'inderogabile necessità di ottenere ogni scena con un unico disegno di fondo e le parti in movimento disegnate su fogli trasparenti sovrapposti, è sorto il duplice problema di trovare un supporto trasparente economico e adatto allo scopo (su cui fosse facile disegnare e colorire) e di stabilire un riferimento tra i trasparenti disegnati in modo che le figure in movimento non subissero dannose oscillazioni rispetto al fondo nel passare da un trasparente all'altro. Per supporto si è scelta la carta da lucido (simile a un sottile vetro smerigliato) la quale, se non è trasparente come la celluloida usata dai professionisti, ha il vantaggio del basso costo e della massima facilità di disegno e coloritura. Si è constatato, d'altra parte, che in proiezione quasi non si avverte la leggera opacità della carta e in alcune scene di NOTTURNO si sono sovrapposti anche due fogli trasparenti senza notevole effetto sulla resa fotografica del fondo. È assolutamente necessario, però, assicurare la massima aderenza fra trasparenti e fondo, sovrapponendo al tutto una pesante lastra di cristallo (spessore almeno 5 mm.). Il riferimento tra i disegni successivi si è ottenuto nel modo più semplice facendo tagliare esattamente a 90° lo spigolo superiore sinistro dei fogli e fissando, sia sul tavolo di disegno che sul banco di presa, una squadra metallica contro cui appoggiare i successivi fogli (fig. 1).

Il tavolo di disegno è costituito da un'asse su cui è fissata la suddetta squadra metallica, portante in corrispondenza al campo effettivo di presa (18x24) un vetro smerigliato illuminato dal basso con una lampada. Per ragioni evidenti di praticità i trasparenti hanno un formato notevolmente superiore al 18x24, in modo che la squadra metallica sia ben fuori di campo e si possa disporre di largo margine per la numerazione e le eventuali osservazioni utili alla ripresa.

Sul tavolo di disegno è quindi facilmente possibile ricopiare un disegno dall'altro ef-

ettuando i necessari spostamenti. Siamo così giunti al punto più delicato della questione: la suddivisione del movimento al fine di ottenere l'effetto voluto.

Fissata la velocità di ripresa in 16 fotogrammi al sec. per il muto, e in 24 fotogrammi al sec. per il sonoro, ne deriva la necessità di scomporre ogni movimento, o parte di movimento, che si vuol far durare 1 sec. in 16 (o 24) posizioni differenti, ciascuna riprodotta in un disegno diverso dal precedente e dal

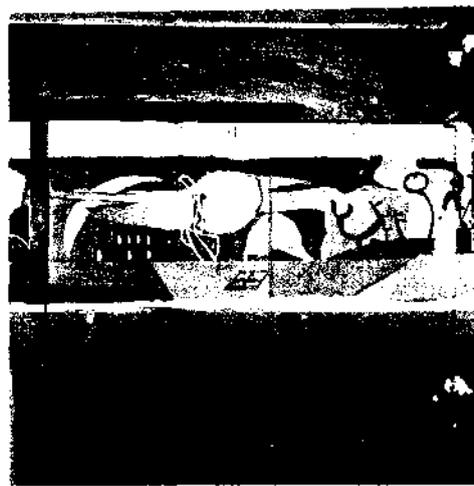


Fig. 1 - Particolare del banco di ripresa. Sono chiaramente visibili: la squadra metallica di riferimento; il paesaggio scorrevole su due strisce; il trasparente con la figurina mobile (fantasma); il cristallo necessario per assicurare l'aderenza dei trasparenti di fondo.

seguito. La ripetizione successiva di due disegni uguali (che pure qualche cineamatore ha adottata per risparmiare tempo) produce uno sgradevolissimo movimento a scatti. Per sveltire al massimo il lavoro ed esser sicuri che il risultato corrisponda, occorre, stabilita la durata da assegnare al movimento, disegnare su uno stesso foglio la figura nella posizione iniziale e in quella finale. Questo disegno è utilissimo come disegno-base da cui ricavare quelli intermedi: risulta infatti agevole suddividere la traiettoria che le varie parti devono seguire per passare dalla posizione iniziale a quella finale nel numero necessario di posizioni ciascuna corrispondente ad un disegno intermedio, ed è evidente che gli spostamenti tra un fotogramma e l'altro saranno tutti uguali se il movimento è uniforme, successivamente crescenti se il movimento è accelerato, decrescenti se il movimento è ritardato. Se il movimento ha durata superiore a 1 sec. circa, è opportuno preparare parecchi disegni-base; il I° dalla 1 alla 16; il II° (dalla 16 alla 32) ecc. Si veda, come esempio, la fig. 2 riproducente il disegno base relativo ai primi otto fotogrammi del salto di un bufalo che fa parte della scena finale di NOTTURNO.

Preparati i disegni-base, il disegnatore ed i suoi aiutanti ricaveranno i disegni intermedi, tracciandone le linee a matita e numerandoli progressivamente a margine. Otte-

nuti tutti i disegni di una scena è opportuno controllare il movimento, sovrapponendo 7 o 8 disegni successivi sul tavolo di disegno. I disegni controllati vengono quindi ripassati nelle linee di contorno e principali con inchiostro nero di china, servendosi di pennini tipo 'Redys' che permettono di disegnare linee anche molto grosse con assoluta regolarità di spessore. A seconda delle scene e del numero di figure mobili si possono usare linee nere dello spessore da 1 a 3 mm.

È ora necessario colorire le figure onde evitare che attraverso ad esse si veda il paesaggio di fondo, a meno che non si voglia di proposito ottenere l'effetto di fantasma. La coloritura si può fare ottimamente con colore a tempera piuttosto denso, in modo da ricoprire con una sola passata. Conviene colorire i disegni dalla faccia opposta a quella che è stata ripassata con l'inchiostro di china, essendo così facilitato il lavoro al contorno ed evitato che il colore ricopra eventuali linee nere sulla figura. La coloritura può naturalmente essere fatta in bianco, nero o grigio, secondo le parti della figura e l'effetto che si vuol ottenere.

Dopo che i disegni sono asciugati completamente, è ancora necessaria un'ultima ripassatura sul davanti con una gomma da cancellare morbida, allo scopo di togliere le ultime tracce di matita che rendono meno nitide le linee nere.

Intanto, a parte, si sarà preparato il fondo che potrà essere fisso o mobile. Il fondo fisso è semplice: sarà disegnato e colorato in bianco, nero e grigio su carta da disegno e verrà fissato solidamente sul tavolo di ripresa con qualche pennellata di colla. Merita invece un po' di illustrazione il fondo mobile. General-

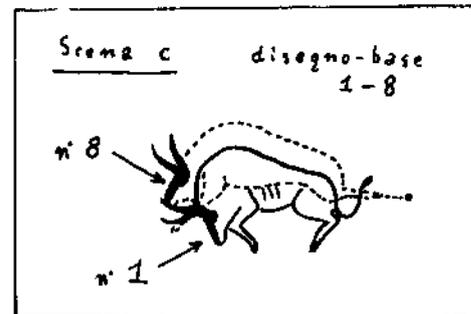


Fig. 2 - Esempio di disegno-base relativo ai primi 8 disegni del movimento di salto del bufalo in 'Notturno n. 2'.

mente si tratta di un paesaggio scorrevole ottenuto con un disegno a striscia. Per poter eseguire una ripresa regolare occorre che tale striscia porti nella parte bassa (fuori del campo di ripresa) una graduazione numerata per lo spostamento da un fotogramma all'altro. In media lo spostamento (cioè il passo della graduazione) con le misure del campo di ripresa 18x24, può variare da un minimo di 1 mm. a un massimo di 8 mm. Questo spostamento dev'essere calcolato in base alla durata della scena e alla velocità di corsa dei personaggi che si muovono disegnati sul trasparente.

Effetti assai interessanti si ottengono con paesaggi scorrenti su vari piani a velocità diversa, che producono un ottimo effetto di rilievo, non comune nei disegni animati. NOTTURNO, ad esempio, si inizia con una lunga panoramica scorrente su tre piani: il fondo (paesaggio lontano) si sposta di 1,5 mm. ogni fotogramma; il piano medio (case e alberi) di 3 mm.; il primo piano (alberi e cespugli) di 6 mm. Aggiungiamo che è essenziale il paesaggio scorra uniformemente e senza traballamenti, ciò che si ottiene con l'esattezza della graduazione e col disporre sul tavolo di ripresa un regolino di legno contro cui si

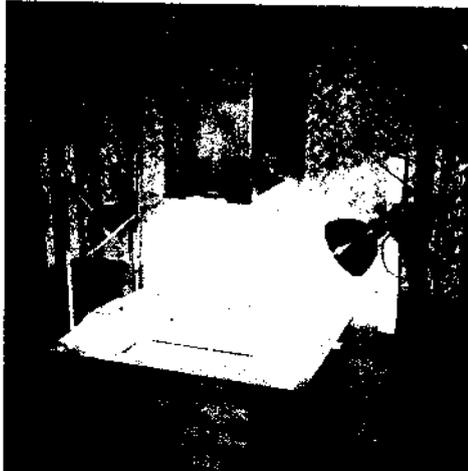


Fig. 3 - L'apparecchiatura per la ripresa dei disegni animati. Nell'incastellatura superiore a cassetta è racchiuso l'apparecchio di presa.

appoggiano scorrendo (nella parte bassa) le singole strisce. Evidentemente sarà necessario fissare una linea di riferimento sul tavolo di ripresa e farvi successivamente coincidere i numeri uguali delle varie strisce di paesaggi. Davanti a questo fondo nulla ci vieta di far avvenire le più complicate scene: sopra le strisce si possono ancora mettere i trasparenti, purché il tutto risulti ben premuto dal cristallo.

Parliamo ora della ripresa dei singoli disegni. Quanto detto precedentemente e la necessità del cristallo portano con sé il dover lavorare con i disegni in piano orizzontale e l'asse dell'obiettivo verticale: disposizione che è quella più vantaggiosa sotto ogni riguardo. L'apparecchiatura di ripresa è costituita da un banco su cui poggiano i disegni e da una incastellatura che sostiene l'apparecchio di ripresa in posizione adatta (figura 3). Qualunque soluzione costruttiva è buona: l'importante è che il tutto sia rigidissimo, esente da vibrazioni e ondeggiamenti, ed è quindi consigliabile fissare l'incastellatura al muro della stanza in cui si lavora. Per coprire il formato fissato precedentemente (18x24) l'apparecchio di presa, con il normale obiettivo di 25 mm. (1 pollice) deve essere fissato a 60 cm. dal piano di ripresa. Per ottenere l'esatta inquadratura conviene fissare l'apparecchio di presa e spostare la squadra metallica sino a che il disegno risulti centrato e diritto nel fotogramma. Quest'operazione è facilissima nel caso di apparecchi con messa a fuoco diretta sul film; negli altri casi basterà un po' di pazienza: disporre un pezzo di carta velina sul cursore e guardare eventualmente con una lente. Nel caso in cui il pressore non permettesse di vedere sul cursore, si cercherà di calcolare la posizione dei disegni con misure dell'incastellatura, e con pochi decimetri di film

(anche sviluppato in solo negativo) è facile controllare e eventualmente correggere la centratura.

Inoltre occorre che l'apparecchio da presa sia adatto o adattabile per « il passo a uno » (cioè a impressionare un solo fotogramma alla volta). Alcuni apparecchi hanno uno scatto appositamente costruito e non testa che servirsene; altri, la gran maggioranza, devono essere adattati opportunamente. Non si può dare nessuna regola precisa: occorre un po' di genialità, e in qualunque caso ci si riesce; anzi molte volte non è necessario nessun adattamento meccanico perché con un rapido colpo sulla leva di avviamento si può fare un solo fotogramma alla volta, e con un po' di pratica se ne fanno migliaia senza sbagliare.

Per l'illuminazione dei disegni è necessaria la luce artificiale per la sua regolarità ed è bene evitare che la luce diurna colpisca i disegni durante la ripresa, per non avere notevoli differenze tra i fotogrammi impressionati in diverse ore del giorno. La necessità del cristallo sopra i disegni costringe a disporre la luce sui fianchi assai radente, ad evitare specchiamenti dannosissimi. Si può controllare che i riflettori non si rispecchino nel campo di presa ponendo l'occhio al posto dell'obiettivo, oppure osservando il fotogramma nella messa a fuoco sul film. La disposizione più semplice è quella dei due riflettori laterali orientati in modo da illuminare uniformemente il campo di presa.

Per NOTTURNO sono state usate due lampade "Nitraphot" da 500 W. in riflettori di alluminio. Il tempo di esposizione varia molto a seconda del modo con cui è ottenuto il

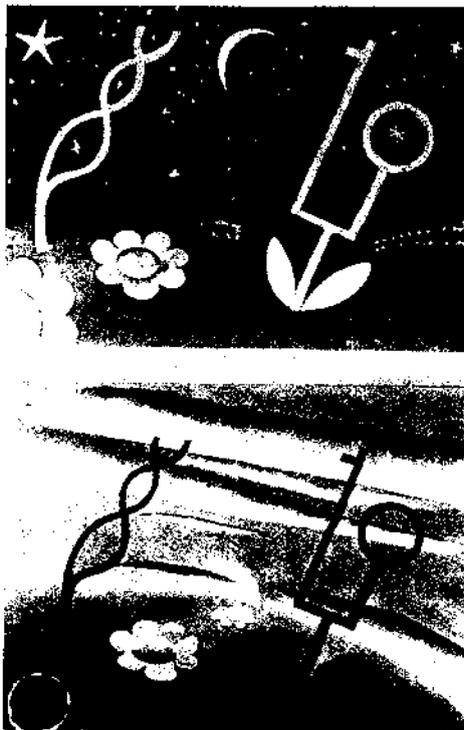


Fig. 4 - Il medesimo paesaggio: di notte e all'alba. Il passaggio graduale tra l'uno e l'altro è ottenuto con una lente dissolvenza incrociata (da 'Notturno n. 2').

passo a uno. Ma è sempre bene, per ottenere la massima regolarità di esposizione, che il movimento di trasporto del film sia fatto dal motore dell'apparecchio e non a mano con una manovella supplementare innestata sull'alberino della griffa o dell'otturatore. Calcolando che il fotogramma riceva un'esposizione di circa 1/25 sec. (si tenga presente che

il fotogramma singolo è sempre più esposto dei normali, essendo il fotogramma con cui si avvia il motore) le aperture necessarie dipendono naturalmente dall'emulsione usata: si possono utilizzare sia il procedimento per stampa che il procedimento per inversione. Se si utilizza la stampa è conveniente servirsi di emulsione positiva per la ripresa, in modo da ottenere un negativo a grana finissima e ricco di contrasti. Questa emulsione è però assai lenta, e quindi l'apertura di obiettivo — con le premesse fatte sulle dimensioni dei disegni e sul tempo di esposizione — può essere in media $f=1,1,5$ $f=1/2,5$. Questo procedimento ha il vantaggio di poter disporre sempre del negativo ed è l'unico che permette con facilità una eventuale sincronizzazione. Se invece ci si serve del normale procedimento per inversione col pancromatico, l'apertura può essere $f=1/3,5$ $f=1/4$. È ormai evidente come si procede per la presa. Si dispone il fondo (fisso o scorrevole) secondo quanto è stato detto, evitando di usare le puntine da disegno che ostacolano l'azione premente del cristallo; si mette il primo trasparente e si ricopre col cristallo; si impressiona un fotogramma; si rialza il cristallo (che può anche essere opportunamente cernierato), si sposta il fondo — se necessario — della quantità voluta, si mette il secondo trasparente; si riabbassa il cristallo; si impressiona un altro fotogramma, ecc. Se il lavoro di disegno e rifinitura dei fondi e dei trasparenti è divertente e non appare per nulla noioso, il lavoro di ripresa è assai poco piacevole e privo di interesse pur richiedendo sempre un minimo di attenzione, che può anche essere un massimo, nel caso, ad esempio, di fondo su tre piani e figura mobile sui trasparenti.

Arrivati a questo punto qualche lettore sarà desideroso di avere un'idea, anche approssimativa, del numero di disegni necessari e del tempo che si impiega a prepararli e riprenderli.

Il numero dei disegni è certo assai grande, ma niente affatto astronomico, come si è scritto talvolta. Se si analizzano alcuni comunissimi movimenti ci si accorge che molte volte i disegni che chiameremo di 'andata' possono essere utilizzati come disegni di 'ritorno' (esempio tipico: un personaggio che volta la testa) oppure che una serie di 30 o 40 disegni costituiscono un ciclo chiuso che deve venir ripetuto più volte (esempio tipico: il passo dell'uomo e degli animali). È anche abilità del disegnatore il saper sfruttare al massimo i disegni senza svelare il trucco e senza annoiare il pubblico.

Relativamente al tempo necessario, dirò che per NOTTURNO si riuscì a tracciare in matita da 20 a 30 fotogrammi all'ora, mentre i lavori di ripassatura e coloritura hanno richiesto tempo assai superiore. Per la ripresa, con fondo fisso si è riusciti a riprendere sino a 12 o 14 fotogrammi al minuto primo, ma con fondo scorrevole non si superavano i 6 o 8 fotogrammi.

Sempre a proposito di tempo di lavorazione posso dire che NOTTURNO N. 2 (16 mm., circa 90 m.), oltre al lavoro personale di mio fratello Fernando ideatore del soggetto ed esecutore dei disegni base, ha richiesto 20 giorni consecutivi di lavoro di sette persone, delle quali due disegnavano a matita i trasparenti e i fondi, quattro rifinivano i disegni, mentre il sottoscritto provvedeva alla ripresa mano a mano che i disegni erano pronti.

FRANCESCO CERCILIO
del Cine-Gul di Torino

I PRIMI PASSI

• MANUALETTO DEL CINEDILETTANTE •

(Continuazione del n. 5)

Ecco che si sarà riusciti a determinare una scena chiusa, armoniosa, entro la quale potrà accadere quanto si desidera. Ma perchè, a pensarci bene, non siamo ancora del tutto soddisfatti? Cosa manca ancora alla vera compiutezza? C'è tutto ciò di cui abbiamo bisogno, eppure l'intera scena 'non vive' a sufficienza. Ce ne rendiamo subito conto osservando l'illuminazione del paesaggio che stiamo per ritrarre. Anche essa ha la sua parte.



e molto importante, nel determinare i piani, nel dare un movimento intimo alla scena.

Il sole, una luce potentemente diffusa non bastano: occorre che l'uno o l'altra conferiscano a quanto stiamo per riprendere un carattere speciale, diano giuochi di ombre, consentano un'espressione che può derivare solo dai contrasti. Senza di questo tutto sarebbe grigio, morto, privo di quella vita che vogliamo imprimere al quadro!

Abbiamo così visto comporsi gradualmente il paesaggio; abbiamo visto come lo spostamento della nostra persona da un punto all'altro, la ricerca di un motivo; l'inserzione di elementi estranei, la

diversità dei piani data dagli oggetti o esseri disposti nel paesaggio stesso consentano in definitiva di raggiungere 'la vita'.

Non è certo una legge assiomatica quella che si vuole enunciare; non certo le saremo obbligati ogni qualvolta desideriamo che la manovella entri in azione. È un esempio che si è dato: esso vale solo come suggestione. Tutto può servire da surrogato se sapremo bene impiegarlo: dal cielo, se sarà ravvivato da belle nuvole fuggenti, ad un passaggio rapido da luci forti a luci tenui, tutto può acquistare sapore e valore.

Possiamo ugualmente studiare l'intera composizione del quadro paesistico prendendo come base la distribuzione della luce: primo piano scuro, piano di mezzo chiaro, sfondo nuovamente scuro... Anche a questo modo, attraverso la sensazione della profondità, riusciremo a dare efficacia alla struttura paesistica.

Poniamo si sia preso come sfondo il cielo; questo può efficacemente servire se adoperato come chiara e lucente parete dinanzi alla quale si svolgono, nel piano di mezzo, gli avvenimenti, mentre il vuoto primo piano, in benevola oscura neutralità, ha solo il compito di sorreggere il senso della profondità e dello spazio del quadro.

(Continua al prossimo numero)

'Cinema' è lietissima di comunicare, a tutti i giovani camerati del cine-dilettantismo Italiano, la decisione della Direzione Generale della Cinematografia presso il Ministero per la Stampa e la Propaganda. Decisione destinata a potenziare nella maggior maniera un movimento che ha lo scopo di affiancare l'odierna rinascita dello schermo e di preparare un vivaio di energie che forniranno nel prossimo domani elementi preziosi alla grande industria del film.

Il Ministero per la Stampa e la Propaganda - Direzione Generale per la Cinematografia - ha assegnato alle seguenti Sezioni Cinematografiche dei G.U.F., per la loro futura attività, la somma di L. 150.000 così suddivisa:

L. 10.000 a ciascuno dei G.U.F. di Napoli, Milano, Bari, Torino, Genova, Roma; L. 7.000 a ciascuno dei G.U.F. di Bologna, Venezia, Padova, Livorno, Perugia; L. 4.500 a ciascuno dei G.U.F. di Udine, Pisa, Bolzano, Asti, Trieste, Catania, Palermo, Firenze; L. 1.000 a ciascuno dei G.U.F. di Siena, Trento, Pola, Ferrara, Reggio Calabria, Savona, Forlì, Lecce, Alessandria, Taranto, Cagliari, Sassari; Premio fisso di L. 2.000 da attribuirsi annualmente come quota di sovvenzione speciale al Cine-Guf Littore, spettante, per il corrente anno, alla Sezione di Napoli; Premio speciale di L. 5.000 da assegnarsi il 21 marzo di ogni anno alla Sezione che risulti tecnicamente più attrezzata ed efficiente. Totale L. 150.000.

Le sovvenzioni sopra riportate verranno assegnate sotto forma di 'Buoni di acquisto'

Con detti buoni ogni G.U.F. potrà provvedere ad acquistare quanto riterrà più necessario per la propria Sezione Cinematografica. Si fa rilevare che mediante i detti buoni la potenzialità di acquisto della quota messa a disposizione di ogni Cine-Guf aumenta sensibilmente in base ad accordi ed a sconti ottenuti dall'Ufficio Cinematografico dei G.U.F. dalle ditte fornitrici.

I 'Buoni di acquisto' verranno inviati direttamente dalla Direzione Generale per la Cinematografia alle varie Sezioni Cinematografiche.

Saranno prossimamente comunicate particolari direttive per ciò che riguarda il funzionamento delle Sezioni per l'Anno XV. Si porta però fin da questo momento a conoscenza dei Fiduciari che i tipi di film da prendere in considerazione per la futura produzione delle sezioni, dovranno esclusivamente rientrare nelle seguenti categorie:

- a) film a carattere politico e propagandistico;
- b) film a carattere scientifico;
- c) film documentari.

L'UFFICIO CINEMATOGRAFICO DEI G. U. F.

Bando di concorso

per l'ammissione al Centro Sperimentale di Cinematografia

Alle dirette dipendenze del Ministero per la Stampa e la Propaganda (Direzione Generale per la Cinematografia), il Centro Sperimentale di Cinematografia riapre i suoi corsi per l'anno scolastico 1936-XIV - 1937-XV.

Il Centro ha la sua sede provvisoria in Roma, Via Poligno 40.

Ai corsi, che avranno la durata complessiva di due anni scolastici, ciascuno di dieci mesi, saranno ammessi complessivamente non più di 50 allievi.

Il concorso è aperto a persone di ambo i sessi che aspirano all'ammissione, sia come attori, sia come tecnici (operatori di ripresa sonora ed ottica), sia come scenografi e registi.

Per il primo anno gli aspiranti devono optare per il corso che intendono frequentare, ma dovranno seguire anche gli altri corsi per quella parte che sarà loro resa obbligatoria. Per il secondo anno, in base ai risultati del primo, gli allievi accederanno al corso di specializzazione nel ramo prescelto.

Tali corsi, oltre che dagli insegnamenti teorici necessari, saranno costituiti principalmente da esercitazioni pratiche, durante le quali sia possibile mettere alla prova le capacità degli allievi ed il grado di preparazione raggiunto.

Le materie di insegnamento sono:

- a) sceneggiatura e tecnica della regia;
- b) azione ed espressione scenica;
- c) tecnica della ripresa ottica, comprendente l'illuminazione della scena, la truccatura, i trucchi, lo sviluppo e la stampa della pellicola;
- d) tecnica della ripresa sonora;
- e) scenotecnica e scenografia;
- f) dizione;
- g) tecnicoestetica cinematografica.

Questi insegnamenti saranno integrati da cicli di lezioni e conferenze sulle materie in rapporto alla cinematografia:

- a) storia della cinematografia;
- b) arti figurative;
- c) storia della musica;
- d) letteratura;
- e) organizzazione della produzione;
- f) funzione politica e sociale della cinematografia;
- g) storia del costume;
- h) legislazione cinematografica e ordinamento corporativo;
- i) stenografia.

Completano i corsi lezioni di educazione fisica, addestramento ai vari sports, lezioni di danza, canto, ecc.

Il primo esame di carattere generale sarà fatto in base ai documenti. Gli aspiranti ritenuti idonei saranno sottoposti ad ulteriore esame presso la Commissione esaminatrice che sarà nominata dal Ministero per la Stampa e la Propaganda e comprenderà la Direzione del Centro e i rappresentanti della Dir. Gen. per la Cinematografia, della Federazione Naz. Fascista dei Lavoratori dello Spettacolo, della Feder. Naz. Fascista degli Industriali dello Spettacolo e della Confederazione Fascista dei professionisti e degli artisti.

Ai candidati ammessi al secondo esame sarà data comunicazione scritta del giorno in cui dovranno presentarsi per l'esame definitivo.



'Gribiche'.

Dunque Jacques Feyder, tornato sulla retta via dopo qualche anno di errori, dopo un periodo di magra, è stato premiato con la Coppa del Ministero Stampa e Propaganda: quella per il miglior regista della IV Mostra di Venezia. C'erano concorrenti molto pericolosi, basti nominare Clair e Sternberg: ed è stata tanto più bella la vittoria del vecchio belga. (Anche se è vero, sia detto tra parentesi, che bisognava pensare con maggiore generosità alle benemeritenze di René Clair). Feyder: lo dicevano finito, e giuravano che si trattava di



'Les Nouveaux Messieurs'.

un realista in declino che lentamente affogava nel tritume (Hollywood, dal BACIO a IL FIGLIO DELL'INDIA; Francia, da LA DONNA DAL DUE VOLTI, 1933 a PENSION MIMOSA, 1934). Tutti sapevano ch'egli aveva dato al Cinema muto francese tre capolavori (ATLANTIDE, 1924, TERESA RAQUIN, 1928, LES NOUVEAUX MESSIEURS, 1929) e alcuni bei film (GRIBICHE, 1925, VISAGE D'ENFANTS, 1927, ecc.), non ancora dimenticati: i quali, come si suol dire, « avevano lasciato un segno nella storia del cinematografo ».

Il più spiccatamente 'feyderiano' di questi film, oggi ch'è così lontano nel tempo e che anzi, nel ricordo dei più, gli s'è bellamente (e ingiustamente) sostituita l'opera più recente

GALLERIA

VI - JACQUES FEYDER



di Pabst — sembra ATLANTIDE. Là il racconto era lento e si dica pure monotono: il fatto è che il regista aveva sorvegliato quella costruzione massiccia e imponente con estremo impegno, si da dotarla di un arsenale di motivi:



'Carmen'.

i particolari s'ammucchiavano ma in ordine, tutto era allineato e previsto. Come rinunciare anche a un granello di quella roba sostanziosa? Non era giusto, non lo si doveva fare. In quel modo il 'realista' giocava sicuro, e in più, oltre le belle cose previste e prevedibili,



'Kermesse Héroïque'.

l'insidiosa e buia avventura, sagomata e condefinita e riassunta dal periodico ondeggiar dei cannelli naviganti covava in sé e restituiva felicemente allo spettatore un prezioso stato di nebbia, di accadimento irreali eppur palpabile, indicibilmente affascinante. Con netta e cruda potenza, Feyder, s'esprimeva in quel film: opera visiva al massimo grado, e sorretta da una ricchissima fantasia — al servizio di quella meticolosità di narrazione, appunto, che ritroveremo sempre. Ma ecco allora che cos'aveva perduto il Feyder



'Thérèse Raquin'.

degli anni oscuri: la fantasia! Nei giorni di vena, egli la profondeva a manciate: di ATLANTIDE s'è detto, LES NOUVEAUX MESSIEURS, brillò quasi 'alla Clair' di umore e d'inventiva. TERESA RAQUIN fa eccezione, film ragionato e 'intimista' nel quale non v'è luogo alle sorprese: in una stanza che conosciamo a perfezione come quella da pranzo dei Raquin, e potremo entrarvi senza urtar nulla anche al buio, nessun gioco debbono avere le alzate di ingegno nel senso dell'immaginazione.

E allora? Era sì o no giusto, dopo la saporosissima KERMESE HÉROÏQUE, accompagnar con un premio il ritorno, nella tavolozza di questo uomo serio e glorioso, dell'estro più vago e del buon gusto più avvertito?

PUCK

Tale comunicazione sarà accompagnata dalle credenziali per la riduzione ferroviaria per il viaggio andata e ritorno a Roma.

Le domande, in carta libera, con l'indicazione della branca per la quale l'allievo opta, dovranno pervenire alla Segreteria del Centro Sperimentale di Cinematografia (Via Folligno, 40 - Roma), non più tardi del 15 ottobre 1936-XIV e dovranno essere corredate dei seguenti documenti:

1) certificato di nascita, dal quale risulti che il candidato, alla data del 1 ottobre 1936-XIV non abbia età inferiore ai 16 anni se di sesso femminile e ai 18 anni se di sesso maschile;

2) attestato di sana costituzione fisica;

3) certificato di iscrizione al P. N. F. o alle organizzazioni giovanili;

4) certificato penale;

5) certificato di buona condotta di data non anteriore ai 15 giugno 1936-XIV;

6) consenso scritto da parte dei genitori per i minorenni;

7) cartolina vaglia da L. 10 per il rimborso spese;

8) attestato di promozione alla 4ª giunioriale o titolo equipollente (tre anni di scuola

Per assoluta mancanza di spazio, le NOTIZIE TECNICHE sono rimandate al prossimo numero.

media) per gli aspiranti attori, tecnici o scenografi; licenza di scuola media superiore per gli aspiranti registi.

In mancanza di titoli scolastici, sono ammessi eccezionalmente quei candidati che, a giudizio insindacabile della Commissione esaminatrice, dimostreranno particolari attitudini, previo un esame di cultura generale a seconda della branca cui intendono iscriversi;

9) tutti quegli altri documenti che ciascun aspirante riterrà opportuni per una valutazione delle proprie capacità, quali: titoli di studio oltre a quelli già indicati, conoscenza delle lingue estere, della musica, degli sports, pubblicazioni, lavori fotografici sceneggiature, riprese a passo ridotto, ecc.;

10) per gli aspiranti attori e attrici, fotografie del formato 9 x 12, che attestino della loro qualità fotografiche (una in figura intera, una a mezzo busto, una della sola testa di fronte e due di profilo).

L'esame definitivo dei candidati avrà luogo nella seconda quindicina di ottobre.

Gli allievi risultati idonei dovranno versare la somma di L. 100 per spese di Segreteria.

Sono istituite 10 borse di studio di L. 5.000 ciascuna che verranno assegnate dopo il pri-

mo mese di corso dal Ministero per la Stampa e la Propaganda (Dir. Gen. per la Cinematografia), su proposta della Direzione del Centro Sperimentale, a quegli elementi che se ne dimostreranno particolarmente meritevoli. Dette borse di studio saranno divise in dieci rate mensili di L. 500 che verranno corrisposte ai titolari sempre che, a giudizio della Direzione del Centro, essi se ne confermino meritevoli. Ove una borsa di studio fosse sospesa, essa, per la sua rimanenza, potrà es-

sere assegnata ad altro elemento che se ne mostri meritevole.

Tutti gli insegnamenti del Centro Sperimentale di Cinematografia sono gratuiti; entro i primi tre mesi si procederà alla eliminazione degli allievi il cui profitto non sarà stato soddisfacente.

15 settembre 1936-XIV

Il Direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia
LUIGI CHIARINI

Il Direttore Generale
LUIGI FREDDI

TABELLA DI DIAFRAMMAZIONE PER FILM A PASSO RIDOTTO (16 fotogrammi al secondo) nei mesi di Marzo, Aprile, Maggio, Settembre ed Ottobre

LE INDICAZIONI della tabella non possono **l**avere, naturalmente, una precisione assoluta: esse forniscono solo gli elementi di massima indispensabili al cineasta dilettante ed a chi è sprovvisto di "posometro".

Le cifre si riferiscono all'uso di pellicola pancromatica. Impiegando pellicola supersensibile o superpancromatica si dovrebbe naturalmente adottare un diaframma inferiore (cioè quello avente un numero superiore al diaframma indicato).

Qualora non si possa usare un diaframma inferiore a quello indicato (perchè non consentito dall'apparecchio), si applichi uno schermo giallo, che riduce il passaggio della luce; quando invece (come nel caso di ritratti, o di paesaggi in condizioni di luce

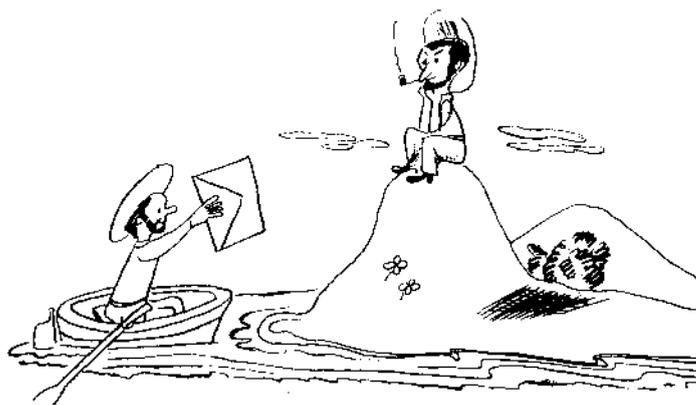
particolarmente difficili) si ritenesse necessario ricorrere a un diaframma superiore — e questo non fosse consentito dalla macchina

— si ricorra al rallentatore, avendo cura naturalmente di astenersi da ogni spostamento, orizzontale o verticale, dell'apparecchio.

	Vedute panoramiche		Soggetti fino a 15 metri		Soggetti molto vicini all'apparecchio	
	ore 8-10 ore 16-19	dalle ore 10 alle ore 16	ore 8-10 ore 16-19	dalle ore 10 alle ore 16	ore 8-10 ore 16-19	dalle ore 10 alle ore 16
Sole molto brillante	8	11	5.6	8	3.5	5.6
Soggetti in pieno sole.	5.6	8	3.5	5.6	2.8	3.5
Con sole velato	3.5	5.6	2.8	3.5	2	2.8
Nuvole leggere; ombre non troppo forti.	2.8	3.5	2	2.8	1.9	2
Molto nuvoloso; ombre forti.	2	2.8	1.9	2	1.5	1.9
Tempo piovoso; interni chiarissimi	1.9	2	1.5	1.9	—	—

ETRUSCO - Perugia. — Ci pensi serenamente e realisticamente: le pare proprio un'idea originale e autentica, quella che lei auspica per il finale di SCIPIONE? Si rilegga: «...appaiono confusi fra delle nubi il mondo e una clessidra, e la scritta: PASSARONO I SECOLI...». Poi: «... E VIENE UNA NUOVA ERA...». Infine: «...appaiono dei soldati, sono i Romani delle guerre Puniche e i Legionari delle campagne d'Africa... si delineano sopra di essi due volti: Scipione e il Duce...». 'Proiezione' si scrive con una sola zeta, e non si dice 'proteggino'; e stia tranquillo, che SCIPIONE è in buone mani.

Capo di Buona Speranza (Corrispondenza coi lettori)



JIM - Venezia. — È verissimo: quelli che scrivono le recensioni dei film sui quotidiani, a parte pochissime e sporadiche lodevoli eccezioni, il più delle volte si divertono a raccontare la storiella coronandola di arguzie proprie, ed astenendosi dal mettere in vista i pregi tecnici ed artistici della pellicola. La verità è questa: intanto, i giornali considerano il cinema soltanto un onesto divertimento, e va benissimo raccontarne i fattarelli ai lettori; aumenteranno le tirature; poi, la maggior parte dei critici sono persone indubbiamente colte e intelligenti, spesso 'issime', ma fuori del cinema. Non lo amano, questo è un fatto; e lo prendono di sottogamba, ci scherzano su,

mettendo in un fuscio le sopracciglia di Carole Lombard e le scarpe di Chariot. Poi hanno pochissima memoria. Essi seguono la moda. Così si son dimenticati di Stroheim, di Keaton, di Fejos, di Griffith, di Wiene, di Leni, di Wegener, di Ghione, e insomma, per farla breve, di tutti quei valentuomini che un giorno spesero tutte le proprie forze pel cinema e oggi la voga ha voltato loro le spalle (o son morti anche fisicamente...). Si sa, i critici 'ufficiali'. Cinema pubblicherà recensioni: ma solo dei film importanti. E con altri criteri. Anche se la gente, caro Jim, ha l'aria d'essersi affezionata a quell'altro genere.

RENATO ROMIZI - via della Viola, 10, PERUGIA. — Molto abile la sua critica su SOGNO DI PRIGIONIERO. Ma non condivido le sue idee. Lei è una sorta di 'nero cherubino' dantesco, maliziosissimo. Ma a parte gli scherzi, poi che la sua lettera propone davvero delle questioni stuzzicanti, oltre a sbandierare una sicurezza di giudizio che colpisce e costringe a rileggere con attenzione almeno due volte, non si può non scendere in campo a risponderle. Da tutto lo scritto si rileva una tempera che chiamerò, così per comodo, di moralista — dando al termine il suo senso più nobile. Ma tutti i moralisti cadono

nello stesso trabocchetto, di considerare l'arte ridotta al puro contenuto. Mi sembra, per dire, che lei abbia trascurato la bellezza visiva della realizzazione di quella tragedia improvvisa che le pare mal preparata (in confidenza, io direi che non c'è nemmeno preparazione nella tragedia, e lo trovo bello: per es., l'apice di tutta la linea del film è in quel mirabile campolungo in cui i protagonisti si trovano tutt'e due a terra sbigottiti con quel morto caduto in mezzo a loro. (L'espressione di Gary Cooper lievemente sollevato sulle braccia!). La tragedia è il suo croccio, caro Romizi. Ma mi sembra che sbagli. Trovo la chiave, ecco in un suo termine: 'idillio'. Ci siamo! Lo stile del film denuncia immediatamente l'idillio, voluto dal regista come idillio; il dramma è vero che manca, ma è chiaro: il regista non l'ha sentito. Dunque perchè chiedere dramma dove dramma non voleva essere? Se mai, si potrà parlare di limitazione, di povertà dell'autore; non di errore. Lei dice poi una parola sacrosanta: 'sentimentalismo'. Ma perchè chiamarla difetto? tutt'al più, degenerazione. Non dire allora: « il difetto c'è quando si va troppo in là, quando dal sentimento si passa al sentimentalismo ». C'è l'arte? E allora basterà fare una gerarchia. Lei stesso poi ha detto: 'romanticismo sen-

imentale', ma con aria di rimbroto. Ma no! E codesto uno dei modi di sentire più schiettamente romantici, uno dei modi romantici per definizione, starei per dire; e allora rimproverare, è come rimproverare un cristiano perchè è cristiano, ovvero è fare 'pura questione di contenuto': cioè enunciare una proposizione estetica sbagliata: se è vero che in arte esiste anche la forma, e contenuto e forma sono una cosa sola, e il contenuto dovrà essere esaminato attraverso la forma, ecc. Molto mi solletica poi la nota sui film di movimento: ove accolgo per giustissima l'osservazione che in massima i film di movimento sono oggi (gangsters) poverissimi spiritualmente; ma oggi. Cioè: non è povertà a priori del film di movimento, come film essenzialmente esteriore. Perchè il contenuto (ci siamo di nuovo!) potrà o dovrà sempre ritrovarsi nel 'ritmo', nella 'forma' del movimento ed esprimersi in essi

meravigliosamente. E qui mi sovviene il ricordo di certi primi film di Chaplin e di altri di Fairbanks tutto movimento, e ricchissimi d'altronde di contenuto, ma d'un contenuto tutto realizzato nella 'forma': nel sorriso di Douglas e nei suoi slanci, o nella piroetta di Charlot.

E ci sarebbero tante altre cose da dire. Ma, come assicurano i cronisti, lo spazio è tiranno, lo spazio ci vieta.

Concluderò tuttavia col ricordarle, per non aver solo l'aria di critico altrui, quelli che a mio parere sono i pregi del film: un rigore di stile che si mantiene coerente (e non sarà questa la sola coerenza valevole in arte?) dal principio alla fine; il racconto, fedelissimo alla visione del regista (idillio), col rischio, com'è accaduto, di fare un film lento e 'noioso'; una fusione tra ambiente e recitazione (e che recitazione!) perfetta, e oggi rarissima. E più di tutto, un soffio o desiderio di poesia continuo e sofferto: coi chiari di luna cinematografici che conosciamo, non è poco. Infine: posso giurare a tutti che non potevo essere più discreto e prudente di così.

GIANNI PUCCINI

Fratelli Koristka
S.p.A.

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



Fototecnica
S. A. - ROMA

IL PIÙ MODERNO STABILIMENTO PER LO SVILUPPO E LA STAMPA DEI FILM

PERFEZIONE DI LAVORO!
PRECISIONE DI CONSEGNA!

S.A. FOTOTECNICA
Via Spezia, 82 - ROMA - Tel. 74-770



FONO-ROMA

SOCIETÀ ANONIMA ITALIANA PER L'INDUSTRIA
FONOELETRICA E SUE APPLICAZIONI - Capitale L. 900.000

ROMA

DIREZIONE: Via Maria Adelaide, 14 - Telefono 35-788
STABILIMENTI: Via Maria Adelaide, 7 - Telefono 361-126

**DOPPIAGGI
SONORIZZAZIONE FILM**

- 2 sale di registrazione con apparecchi "Western Electric"
- 1 sala di registrazione con apparecchi "Fono-Roma"
- 3 sale di proiezione

**I MIGLIORI DOPPIAGGI
DEI MIGLIORI FILM ESTERI**

La Soc. An. CAPITANI FILM
in compartecipazione con il
CONSORZIO I. C. A. R. Soc. An.

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 Genaro Righelli
Sceneggiatura di De Feo e Parilli

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 Petrovitch
e Camilla Horn

Non posso amarti

con Nivea Aliaga
e Jesus Menendez

Sogno interrotto

con Anna Neagle
Benita Hume
e James Kenzie

Il principe si diverte

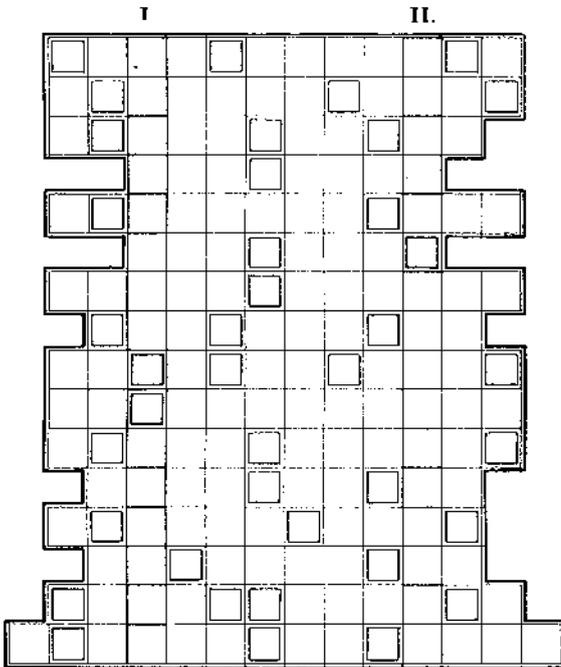
con Willy Fritsch

Giuochi e concorsi



La soluzione dei giochi contenuti in questa pagina deve pervenire per posta alla Redazione di CINEMA (Sezione 'Giuochi e Concorsi', corso Vittorio Emanuele 21, Roma) non oltre il 15 ottobre 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.

L'ASSESTAMENTO



Ingovinati i 40 nomi secondo le definizioni date, di-sporli nel diagramma in modo che ciascuno abbia inizio in una casella a doppio bordo, e termini nella casella a doppio bordo successiva. Di conseguenza le lettere risultanti in tali caselle (eccetto la prima) legano i nomi fra loro, essendo esse infatti le ultime lettere dei nomi, e le iniziali dei successivi. Nelle due colonne a fondo grigio si leggerà il nome di un film e quello del suo regista.

DEFINIZIONI

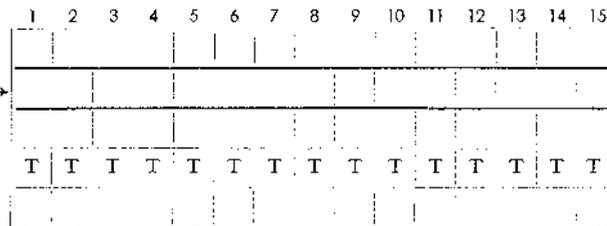
Nomi di 2 lettere: Il primo divo che ha parlato.
Nomi di 3 lettere: Il regista di 'La ragazza dal livido azzurro'. - Il nome della diva di 'Una notte al Castello'.
Nomi di 4 lettere: Il regista di 'Miraggi di Parigi'. - Il provinciale di una notte a New York'. - Il nome di una grande attrice di teatro che reciterà nel film 'Il fu Melita Pascal'. - Il nome di una diva svedese. - 'Teresa Confalonieri'. - Il film di Ozep. - Il nome di un divo svedese. - Il nome della diva di 'I distruttori'. - Il nome della diva di 'Sole'. - Il nome della diva di 'I fratelli Karamazov'.
Nomi di 5 lettere: Il regista di 'Marinai all'erta'. - Il nome della diva di 'Il figlio dell'amore'. - Il regista di 'Oro'. - Film di C. L. Bragaglia. - Nome della diva di 'Darò un milione'. - Non vi accade nulla di nuovo nel film di Milestone. - Nome del divo di 'Il re dell'orena'. - Nome della Giunone di 'Anfitrione'. - Quella da 4 soldi è di Pabst. - Nome della greca sapienza. - Nome della diva di 'La grande parata'.
Nomi di 6 lettere: Film di Mechaty. - Nome di Hermia in 'Sogno di una notte di mezza estate'. - Nome del capitano di vascello in 'Aldebaran'. - Il buffo serio. - Il regista di 'Il vincolo'. - Il nome del regista di 'La donna nell'ombra'.
Nomi di 7 lettere: 'Scaramouche'. - Il regista di 'Porto'. - Il regista di 'L'ospite sconosciuto'. - Il film degli animali. - Un divo cecoslovacco. - Il nome di uno dei due servi buffi di 'Ginevra degli Almieri'.
Nomi di 8 lettere: Il regista di 'Senza famiglia'. - Il nome della diva di 'Diavolo nell'abisso'. - Il regista di 'Quei due...'.
Nomi di 12 lettere: Un film di B. Negroni.

SCIARADA INCATENATA

L'uno e il due sarian soggetti
 Per film storici italiani:
 Ma se il tutto, amico, ometti,
 Senza film ahimè rimani.

L'ALVEARE CINEMATOGRAFICO

Sistemare verticalmente una lettera per casella in modo da formare parole rispondenti alle definizioni. Nella seconda riga orizzontale si leggerà il titolo di un film presentato alla IV Mostra d'Arte Cinematografica.



DEFINIZIONI

1. Personaggio di cartone animato. - 2. La devono studiare gli attori. - 3. Produttore italiano. - 4. Lo è una diva. - 5. Non è più. - 6. Quello di 'Angeli dell'inferno' fu enorme. - 7. Cosa fa il regista pauroso. - 8. La dote di Grace Moore. - 9. L'imperativo dei registi. - 10. Gli stipendi dei divi. - 11. Stan Laurel lo è nei film. - 12. Film italiano. - 13. In comune a Page e a Louise. - 14. Lo ha buono il cinemofilo moderno. - 15. Lo fu Donat in un suo film.

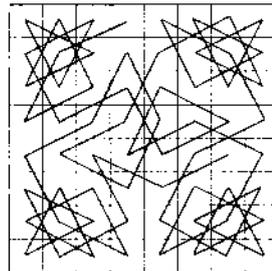
Piero Signorini (Milano)

Scrivere le soluzioni in inchiostro e in lettere maiuscole. Tra i solutori dell'Assestamento e dell'Alveare 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 6° fascicolo apparirà nell'8° (25 ottobre 1936-XIV).

SOLUZIONE DEI GIUOCHI DEL N. 4 (25 AGOSTO 1936-XIV)

SALTO DEL CAVALLO



Il cinematografo è la più meravigliosa invenzione dopo quella della stampa.

MESOSTICO DOPPIO

I.	II.
B L A S E T T I	B L A S E T T I
B A C O N	B A C O N
S T E R N B E R G	S T E R N B E R G
C A M E R I N I	C A M E R I N I
P I E L	P I E L
L A M O N T	L A M O N T
C R O M W E L L	C R O M W E L L
D E L R U T H	D E L R U T H
M A L A S O M M A	M A L A S O M M A
L I T W A C K	L I T W A C K
C O O P E R	C O O P E R

ANNEDDOTO CIFRATO

Si racconta che King Vidor intendesse dare un finale tragico al suo film *Folla*, e che, avuto l'ordine dai produttori di terminarlo lietamente, uscisse piangendo dalla seduta dove aveva dovuto piegare il suo genio alle grette esigenze del commercio.

PAROLE INCROCIATE

F O T O G R A M M A P
 E R E R A T O S T I
 R A L L E N T A T O R E
 M E S T E R N I U R
 E V A I A C R
 S I R I C F O C C O
 V I S I O N E I A T
 V I D T R A F T
 C O O P E R B A U R
 C A N T O R T E R R A
 R E T I N A S A M
 R Y O O P E R A U

VINCITORI DEI CONCORSI A PREMIO

Parole incrociate: Casco Cocco - Via S. A. Bon, 10 - Padova.
 Aneddoto cifrato: Giovanni Paesani - Casella Postale 192 - La Spezia.

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

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

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

Carta delle "Carriere Burgo"

METRO GOLDWYN MAYER

1936-37

Stagione di gala

Rose Marie

con

Jeanette Mac Donald - Nelson Eddy

Un film d'avventura e d'amore

PER la prima volta i campanelli del "si gira" hanno trillato sulle vergini rive del lago Tahoe nel Canada. E il silenzio delle vallate all'intorno ha riecheggiato dopo tanti anni del fragoroso suono dei tam-tam per dare la cadenza a oltre 700 indiani, rappresentanti superstiti di 8 tribù, impegnati in una spettacolare danza cerimoniale.

Si gira "ROSE MARIE" la deliziosa e popolarissima operetta di Rudolph Friml, la prima operetta che, passando sullo schermo, abbia fruito completamente di esterni naturali e di una bellezza incomparabile.

S. Van Dyke, il regista responsabile, ha fatto, come sempre, le cose a dovere. Messa insieme una carovana di un migliaio di uomini, fra artisti, indiani, danzatori, cavalieri, corredata da 300 cavalli, 7000 costumi, macchine,



generatori di luce, il tutto su treni, autocarri e carri si è trasferito dagli stabilimenti Metro Goldwyn Mayer di Culver City nell'incantevole conca del Lago Tahoe e vi ha ricostruito un autentico paese, il paese dove "Rose Marie", JEANETTE MAC DONALD, deve incontrarsi con l'uomo del suo destino, il sergente Bruce, NELSON EDDY.

Il drammatico romanzo d'amore, che sboccia da questo incontro, ambientato in questa panoramica meravigliosa ed autentica di luoghi e di masse, acquista un delizioso profumo di vita vissuta fra l'avventura ed il sogno, carezzato come è dalle più preziose melodie.

"Se non ci fosse la musica — ha detto un critico d'oltre oceano — basterebbero la trama emozionante, l'azione vivace e la bellezza naturale degli sfondi a fare di "Rose Marie" un film avvincente, e d'altro canto, la musica da sola è sufficiente a creare uno spettacolo delizioso".

LA FOSSA DEGLI ANGELI



GRANDE FILM DRAMMATICO

produzione

D I O R A M M A

SOCIETÀ ANONIMA CINEMATOGRAFICA

regia

C. L. BRAGAGLIA

soggetto: C. V. LODOVICI

sceneggiatura: KURT ALEXANDER

architettura: GAETANO GALLI

musiche: ENZO MASETTI

direttore di produzione: FRANCESCO SALVI

interpreti:

LUISA FERIDA - AMEDEO NAZZARI - ANTONIO GRADOLI

LA S. A. A. P. P. I. A. - VIA VARESE, 16-A - ROMA - TELEFONO 41-703
presenterà un grande film musicale per l'interpretazione di

TITO SCHIPA

NINO BESOZZI

RINA BORATTO

PAOLA BORBONI

Direttori di produzione **PAVANELLI-BUGIANI**

Regia di **GUIDO BRIGNONE**

IL FILM È GIRATO NEGLI STABILIMENTI S.A.F.A. E REGISTRATO CON SISTEMA TOBIS-KLANGFILM

Musiche di DONIZETTI, ROSSINI, SCARLATTI, SCHIPA - Canzoni di BIXIO, CORTOPASSI, GIANNINI

UN GIALLO
DELL' ASSO DEL MISTERO

PRODUZIONE
FIORDA & C.

Guglielmo
Giannini

ANONIMA ROYLOTT

con
GIULIO DONADIO
ROMANO CALO
CAMILLO PILOTTO
ISA POLA



Nozze Vagabonde

un film stereoscopico
diretto da G. BRIGNONE

PRODUZIONE
S. I. S.

con LEDA GLORIA
MAURIZIO D'ANCORA
UGO CESERI



DISTRIBUZIONE **WARNER BROS. FIRST NATIONAL S.A.I.**

