

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica



ROMA 25 OTTOBRE 1936 - XIV
Spedizione in abbonamento postale

In questo numero:

Cinema e Università
TODESCO

"Marius" sullo schermo
PAGNOL

Come nasce un grande film
DE FEO

Parlando del parlato
GHERARDI

L'ardua vita di Greta Garbo
CONSIGLIO e DEBENEDETTI

Il cinema quando non esisteva
CORSI

Creature, non manichini
SENSANI

La fotografia nel film
CARACCIOLIO

Televisione / Fotografia e passo ridotto / Notizie tecniche / Galleria / 'Cinema' gira / Giochi e concorsi.

100 illustrazioni

8

UN NUMERO COSTA DUE LIRE

ALRICO HOEPLI EDITORE MILANO

È imminente su tutti gli schermi la proiezione del film

"I DUE SERGENTI"

dal popolare romanzo di Paolo Lorenzini (Collodi nipote)

INTERPRETI PRINCIPALI:

EVJ MALTAGLIATI / GINO CERVI /
MINO DORO / LUISA FERIDA / UGO
CÉSERI / ANTONIO CENTA / LAMBER-
TO PICASSO / NELLA MARIA BONORA
ENZO BILIOTTI / MARGHERITA BAGNI
VERA DANI / TATIANA PAVONI / NICO-
LA MALDACEA / GIOVANNA SCOTTO

Regia e direzione artistica di **ENRICO GUAZZONI**

Produzione *MANDERFILM* / Roma

CINES

STABILIMENTI
ITALIANI PER
PRODUZIONE FILM

ROMA - VIA VEIO, 51

STABILIMENTO

FOTOCINEMA

di FELICE BOSCHI

**PER LO SVILUPPO DEI NEGATIVI
E LA RIPRODUZIONE DEI FILM**

R O M A
VIA SALUZZO, 10

UN IMPIANTO MODERNO
UNA COMPLETA ORGANIZZA-
ZIONE TECNICA GARANTISCONO
DELLA BONTÀ DEL SUO LAVORO



In alto: "Cervo macchiato" e "Corna di bufalo", due degli autentici indiani Cheyennes che prendono parte - protagonista Gary Cooper - al film BUFFALO BILL diretto da Cecil B. De Mille. (Paramount)

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 8 25 ottobre 1936-XIV

Questo fascicolo contiene:

'Cinema' gira	pag. 287
GIORGIO TODESCO:	
Cinema e Università	» 292
MARCEL PAGNOL:	
"Marius" sullo schermo	» 295
LUCIANO DE FEO:	
Come nasce un grande film	» 296
Gli americani in Italia	» 300
G. C. SENSANI:	
Creature, non manichini	» 301
MARIO CORSI:	
Il cinema quando non esisteva	» 302
Spunti polemici	» 303
'CINEMA':	
Documentare la rinascita di Roma	» 304
CONSIGLIO e DEBENEDETTI:	
L'ardua vita di Greta Garbo	» 307
Il Convegno Volta	» 310
GERARDO GHERARDI:	
Parlando del parlato	» 311
LUIGI CHIRARINI:	
La Mostra del documentario a Como	» 311
La mano del regista / Danza ma- cabra	» 312
GIOVANNI GALLARATI:	
Televisione	» 313
RINA ZANINI:	
I quattro moschettieri	» 314
Fotografia e passo ridotto:	
EMANUELE CARACCIOLLO:	
Valore della fotografia nel film	» 315
I primi passi / Proposte dei lettori	» 316
Capo di Buona Speranza / Espedienti dei 'ridottisti'	» 317
Notizie tecniche	» 318
Galleria: Alessandrini	» 320
Cronache dei film nuovi	» 321
Giuochi e concorsi	» 323

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 Torlonia, via Lazzaro Spallanzani 1-A; REDAZIONE e UFFICIO ABBONAMENTI, Roma, Corso Vittorio Emanuele 21 - AMMINISTRAZIONI: Casa Editrice Libreria Ulrico Hoepli, Milano, via Berchet 1 (telefono 82-664, 82-665) PUBBLICITÀ Ufficio Nazionale di Pubblicità: Milano, via Vivaro 17 (tel. 72-161) e Roma, Corso Vittorio Emanuele 21 (per Roma e il Lazio) ABBONAMENTI: Italia, Impero e Possedimenti: un anno: Lire 40; sei mesi: Lire 22 - Estero: un anno: Lire 60; sei mesi: Lire 35. Per ricevere la rivista in busta cartoneggiata anziché in rotolo, occorre aggiungere per l'Italia 3 lire (abbonamento annuale) o 1,50 (sei mesi) e per l'estero, rispettivamente 10 lire o 5 lire. - Abbonamenti a Lire 43 per un anno e a Lire 25 per sei mesi possono essere fatti presso gli uffici postali dei seguenti paesi: Austria, Belgio, Cecoslovacchia, Città del Vaticano, Danimarca, Danzica, Finlandia, Francia, Germania, Lettonia, Lussemburgo, Marocco francese, Norvegia, Olanda, Romania, Svezia, Svizzera, Ungheria. - In Italia ricevono abbonamenti le LIBRERIE HOEPLI in Milano (via Berchet) e Roma (Largo Chigi), l'UFFICIO PERIODICI HOEPLI in ROMA, Corso Vittorio Emanuele 21, le principali librerie e le agenzie dell'ISTITUTO EDITORIALE SCIENTIFICO.

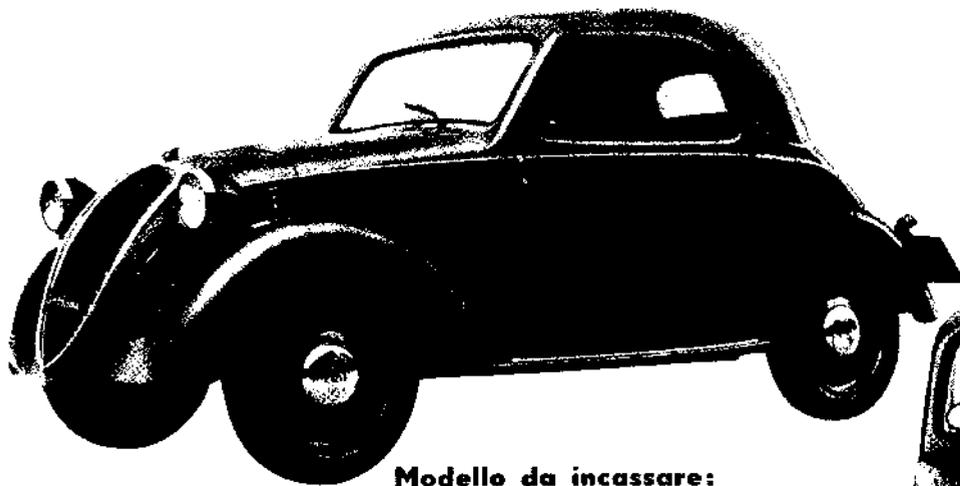
Un fascicolo costa in tutta Italia, Impero e Colonie due lire

CONCESSIONARIE PER LA VENDITA AL NUMERO LE MESSAGGERIE ITALIANE BOLOGNA

ULRICO HOEPLI EDITORE MILANO

Indicatore di direzione **Bosch**

per la vostra
FIAT "500"
pratico - sicuro - conveniente



Modello da incassare:

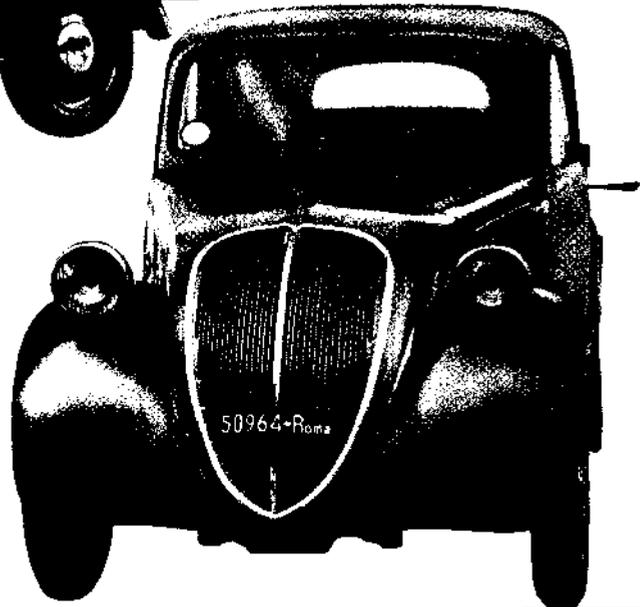
Tipo QL12 S27-528 con commutatore a mano tipo SSH 502/6z

Gli indicatori di direzione BOSCH sono in vendita presso tutti i **Servizi Magneti Marelli e Bosch**, e presso tutti i buoni rivenditori.

MABO

S. A. PER IL COMMERCIO DEI PRODOTTI
MAGNETI MARELLI E ROBERT BOSCH A.-G.
SEDE IN MILANO - VIA LONDONIO 2

Filiali: **ROMA** - Via Novara, 8-14 - **TORINO** - Via A. Vespucci 52-54

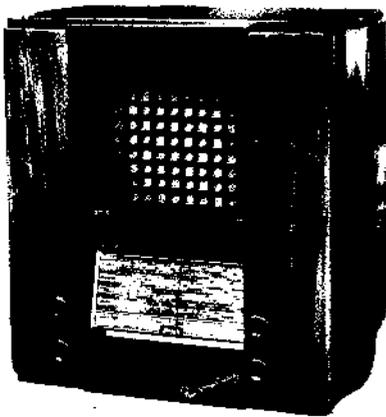


ALCOR

5
VALVOLE

3
ONDE

50
LIRE MENSILI



Caratteristiche principali: Controllo automatico di volume - Comando demoltiplicato di sintonia - Cambio gamme d'onda - Regolatore di volume e interruttore - Regolatore di tono - Potenza d'uscita indistorta 2,6 Watt - Alimentazioni in c.a. per tutte le tensioni fra 105 e 270 Volt.

NOVITÀ ASSOLUTE BREVETTI MAGNETI MARELLI

Telajo monoblocco - Blocco corona - Condensatori d'allineamento "permanenti" - Trasformatori media frequenza in "Poliferro" - Scala policroma - Cambio tensione rete.

IN CONTANTI Lit. **847**

A rate: L. 100 alla consegna
e 17 rate mensili da L. 50 cad.

RADIOMARELLI

Una commedia
agile, dinamica, divertente,
un appassionante film sportivo

La danza delle lancette

dal romanzo omonimo di Emilio De Martino

Regia di **MARIO BAFFICO**

con **Barbara Monis - Ugo Céseri - Luigi Almirante - Laura Nucci - Marcello Spada**

Produtz.: Soc. Cinematogr. Italiana - B. M. - Milano



Esclusività per l'Italia e Colonie:
Commercio Industrie film Soc. An. It.
ROMA - Via Sicilia, 160 - Tel. 43-107

CINEMA GIRA



TRE FILM IN UNA VOLTA

GIORNI FA, negli stabilimenti della Farnesina, il visitatore aveva, del cinema, un'impressione veramente cinematografica. L'erto e bizzarro sentiero che conduce dal teatro inferiore a quello superiore era percorso da una strana folla: chi in marsina, chi in costume spagnolo, chi in elmo e lorica romani. Le musiche erano per l'ALBERO DI ADAMO, il nuovo film di Bonnard, con la Morini, Dria Paola, Gandusio e Cialente. Sui costumi spagnoli e sugli elmi romani, non occorrono spiegazioni: CORSARO NERO e SCIPIONE. Dal Quadraro scipione si era trasferito alla Farnesina per un breve 'interno'.

Allo scoccar delle sedici, la pioggia cessava puntualmente: figurante non citata in nessun *ordine del giorno*, si ritraeva con dignità non appena l'*ordine del giorno* stabiliva che si iniziasse il lavoro. Ed ecco i pirati del corsaro arrampicarsi animosi sugli spalti di un fortino, ecco scipione tra i suoi rudi legionari, ecco i mondanissimi personaggi dell'ALBERO DI ADAMO iniziare i riti galanti di una gran festa da ballo.



Una città del West al tempo delle prime colonizzazioni rinata per girare alcune scene di "Buffalo Bill" (Paramount).

PATERNITÀ DI "CALIGARI"

NELLA pagina cinematografica sempre ricca di questioni elevate e interessanti della "Libre Belgique", si parla della misura in cui Friedrich Feber, il musicista regista autore di "Die Konger-Symphony", avrebbe collaborato al celebre *MANIFESTO DEL PANTOFALINO CALIGARI* che la storia del cinema ha finora attribuito a Robert Wiene. La tesi non è priva di interesse e di plausibilità. Si ricordi che, alla fine della guerra, i cinema francesi e inglesi avevano assunto l'impegno di non proiettare film tedeschi per un periodo di almeno cinque anni. E fu proprio l'opera di un giovanissimo studente di Istituto di Belle Arti, Robert Wiene, a rompere il blocco. Venti mesi di lavorazione aveva richiesto quel fantastico e ossessivamente *CALIGARI*, che spesso aveva corso pericolo di rimanere a metà per mancanza di fondi e per difetto di mezzi tecnici. Fu quella, nel 1921, la prima e strepitosa affermazione della cinematografia europea. Quella compagine 'cafesca', nella quale si affermavano Lil Dagover, Werner Krauss e Conrad Veidt, dimostrava che il cinema delle tumultuose cavalcate, dei macchinosi insegnamenti, delle spettacolose ricostruzioni storiche, poteva essere superato e vinto dalle più difficili e tortuose introspezioni psicologiche. Si era, certo, in una forma di arte espressionista, in un gratuloso tentativo d'avanguardia che non avrebbe potuto utilmente fare scuola, ma segnalare dei nuovi campi di sfruttamento, delle nuove vene di poesia.

Di rado, si osserva giustamente nel giornale belga, un artista ha dato al pubblico e ai critici maggiori disillusioni di Robert Wiene. Non solo egli non ha continuato la maniera del *CALIGARI*, che del resto nessuno gli chiedeva; ma non ha mai prodotto poi opere che richiedessero un minimo di attenzione o di discussione. Non *L.N.R.T.* o *IL CAVALIERE DELLA ROSA* o *LA DUCHESSA DELLE FOLIES BERGÈRES*; né tanto meno le *NOTTE DI VIENNA* o *PANICO* a Chicago prodotti in cinema sonoro. Non incute sospetto una così immediata e totale carenza dopo uno dei più memorabili successi del cinema? Nelle opere seguenti di Wiene non rimane la minima traccia della mano che dette vita al *CALIGARI*.

Raggiunge, invece, i vertici del successo il principale collaboratore del Wiene, il musicista austriaco Feber, che a tredici anni presentava

un'opera al giudizio del pubblico e dirigeva il teatro "La Renaissance". Alcuni critici hanno creduto di riconoscere in un suo film, presentato in Francia sotto il titolo di *LE LOUP GAROU* qualcosa dello stile di *CALIGARI*. Ma ci si domanda, ora, se l'andacchio fantastica del *LOUP GAROU* symphonie, realizzato secondo una felice ed accettabile formula d'avanguardia, già coronato a Londra da uno strepitoso successo, non possa tradurre in certezza il sospetto che la paternità del *CALIGARI* sia più di Feber che di Wiene.

CONSTRUTTORI DI PONTI

SI CHIAMANO 'ponti', nel gergo tecnico di Hollywood, quei difficili passaggi con cui il cinema deve giungere a saldare due situazioni che apparentemente non avrebbero alcun nesso. E non c'è soggetto, per quanto elaborato, che non riveli all'ultimo momento qualcuna di queste soluzioni di continuità. Da noi sono gli sceneggiatori che rimediano. A Hollywood, invece, dove la divisione del lavoro è spinta alle estreme conseguenze, si è creata una categoria di specialisti: i 'costruttori di ponti'.

Bisogna distinguere il 'ponte' dal 'gag', che è la 'trovata' diretta a colmare un vuoto della sceneggiatura, a riattivare con uno scarto imprevisto una situazione che corre il pericolo di inceppizzarsi. Anzi, 'gag' significa letteralmente 'bavaglio': ed è appunto nel senso figurato del bavaglio che chiude un buco. Ma supponiamo, per esempio, che un padre debba arrivare a sorprendere la figlia in procinto di fuggir di casa; mentre lui, il padre, è in clinica dove di recente ha subito una grave operazione. Il miracolo è a carico del 'costruttore di ponti'. In fondo, si tratta di un tecnico del *deus ex machina*. Ma oggi gli *Dei* non scendono più tra gli uomini: occorre quindi un avveduto manipolatore di fantasie, che sappia far accadere l'impossibile, dandogli tutti gli aspetti del verosimile.

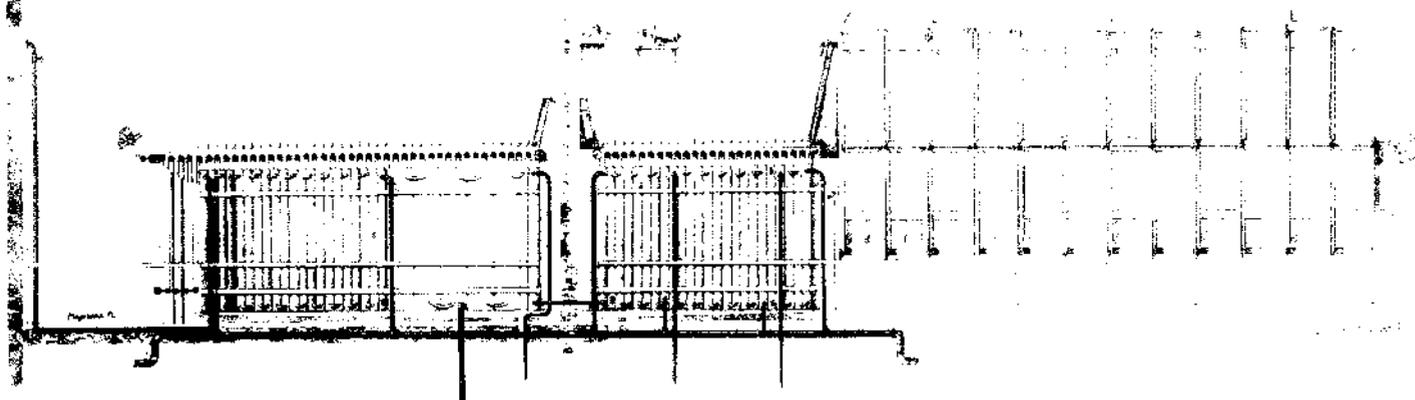
Chi si aggiri per Hollywood non suppone certo che, dentro immense caserme, in uffici nudi e geometrici, seduti alla loro macchina da scrivere, per otto ore al giorno — con l'obbligo contrattuale d'un tanto di lavoro alla settimana — vivano degli intrepidi specialisti del miracolo.

I "CAPOLAVORI" DI THALBERG

CONTINUANO a fiorire ricordi e commemorazioni su Irvin Thalberg, il capo-produttore della Metro, di cui la cinematografia mondiale non cessa, e forse per un pezzo non cesserà, di piangere la morte immatura. A Thalberg è dovuta, come si sa, la produzione di alcuni fra i maggiori



Da "La fossa degli angeli", regia C. L. Bragaglia (Dieta-Film).



Sviluppatrice Italiana - Tipo 3°

Costruzione

E. CATALUCCI-ROMA

ALA LITTORIA S. A.
ROMA

LE LINEE AEREE
PIÙ CELERI

GLI APPARECCHI
PIÙ MODERNI

I PREZZI PIÙ
MODESTI

per **ITALIA · EUROPA · ASIA · AFRICA**

Domandate informazioni alle agenzie di viaggi e alla Direzione
della Società **ROMA - AEROPORTO DEL LITTORIO**

'colossi' di questi ultimi dieci anni. E 'colossi' non solo come proporzioni, come entità di mezzi e di successo, ma anche e soprattutto dal punto di vista qualitativo: LA GRANDE PARATA, BEN HUR, IL PROCESSO DI MARY DUGAN, TRADER HORN, GRAND HOTEL, DAVIDE COPPERFIELD, ROMEO E GIULIETTA. 'Il piccolo Napoleone di Culver City' — come veniva soprannominato con affettuosa ironia — aveva un sicuro intuito, un gusto a suo modo infallibile di quel genere di spettacolo che è il film americano.

Ma, interrogato su quali dei suoi film prediligesse, sapete che cosa rispondeva Thalberg? Che nessuno di quei 'colossi' lo soddisfaceva quanto i piccoli 'passi ridotti', in cui aveva sorpreso i primi sorrisi, i primi giochi, i primi capitomboli dei suoi bambini: Irving Jr. e Katharine, i due figli nati dal matrimonio con Norma Shearer.

Chi, in quella risposta, credesse di sentire una punta di civetteria, si sbaglierebbe. Tutto quel che s'è sentito raccontare di Thalberg concorda nel farlo apparire un uomo semplice, quadrato, normale. Il cinema ha bisogno di gente di quello stampo. Il giorno in cui registi e produttori rinunceranno alle loro pose di 'artisti', alle loro stravaganze, ai loro strani costumi — il giorno in cui Cinelandia sarà tutta, e sul serio, abitata da gente in borghese — la percentuale dei buoni film avrà un rialzo inaspettato.

TORNANO I PIONIERI

L'AMERICA ha riscoperto il filone del 'western' e dei film di pionieri. Non che l'avesse mai perduto od abbandonato; ma il ritorno odierno ha un particolare significato. Ai tempi di Tom Mix e compagni il 'western' raggiungeva la sua forza stilistica e poetica ingenuamente, quasi senza accorgersene. Oggi invece, son proprio i direttori più 'artisti' che rielaborano coscienziosamente quella poesia, che inquadrano in uno stile organico e consapevole quelle visioni di praterie e d'avventure e di battaglie. King Vidor ha girato i CAVALIERI DEL TEXAS, Cecil de Mille il BUFFALO BILL. Ed ora si annuncia un DANIEL BOONE, tramato su una delle più eroiche figure di pionieri.

LA BORSA DEI FILM

UNA RIVISTA cinematografica americana ha una rubrica utile per la gente del mestiere ed incredibilmente dilettevole per il lettore. Vi collaborano gli esercenti di sale, riassumendo in poche righe il risultato economico dei vari film, in rapporto alla data di programmazione, al tempo che faceva nei giorni in cui la pellicola è stata proiettata, ecc. È una sorta di aiuto scambiabile che costoro si danno e costituisce una vera e propria quotazione dei film. Per esempio: « FURY - Spencer Tracy, Sylvia Sydney. Buon film drammatico. Piuttosto pesante per il mio cinema. Non ha reso molto. Del resto, nel suo genere, lavoro eccellente. » (Segue il nome e l'indirizzo del cinema, e la data di programmazione.) Un altro esercente invece, a proposito dello stesso



Una delle prime fotografie del "Fu Mattia Pascal" diretto da Chenal.

LO SPRECO DELLO SPUMANTE



Il consumo dello spumante, nel cinema, supera quasi quasi il consumo dell'amore. Un film senza spumante è una vera rarità; e forse in parte è colpa di questo liquido inevitabile se lo schermo produce effetti talmente narcotizzanti. Lo spumante, nel cinema, sembra essere l'espressione privilegiata di quella « gioia di vivere » di cui godono, così giustamente, i protagonisti dell'azione: per solito, un uomo e una donna che dopo parecchi impacci ed equivoci si uniranno col vincolo del matrimonio. Giustamente, diciamo, perchè se il furbo scenarista ha fatto in modo che essi non abbiano fortuna nella prima parte del film ne avranno certamente in quantità nella seconda parte, grazie a qualche provvidenziale combinazione. E allora sarà lo spumante ad entrare in scena senza indugio.

Di quest'ultimo, come è noto, si bevono larghe quantità specialmente nei locali notturni: e visto che detti locali sono le stazioni obbligate di ogni commedia cinematografica che si rispetti, ciò spiega senz'altro un così largo consumo di spumante. È ovvio del resto che, rispetto al rovinoso preventivo di un film, importa poco se le coppe non contengono acqua pura ma una certa aggiunta di polvere effervescente.

Nel film, non si chiede mai un determinato tipo di spumante, ma chi ne vuole ordina semplicemente: « Champagner! »; e questo appunto perchè lo spumante nel regno del cinema rappresenta assai più di una bevanda: è, si direbbe, un simbolo di aristocrazia e di buona società, il colore più intenso nello spettro della vita elegante. Lo spumante lo si ordina tanto sulle vette dei sentimenti quanto negli abissi: è il requisito inamancabile di quella felicità terrestre di cui sogna il cinema, l'acqua lustrale e nutriente dell'amore. Lo spumante chiama la gioia come la gioia chiama lo spumante.

Addirittura indispensabile, poi, è lo spumante cinematografico in materia di seduzioni. Se la donna resiste agli incanti del gentiluomo pazzo di lei, se ella resiste all'atmosfera suggestiva dell'abitazione di lui, ai fiori che vi olezzano e alla correttissima marsina del seduttore, se non cade neppure nella trappola dei cioccolatini, preparata secondo le precise norme dei seduttori classici, e se non riesce a persuaderla il gramofono suonato con tanta maestria dal Don Giovanni, allora è la volta dello spumante. In un primo momento la donna si limita ad assaggiarlo a fior di labbra, poi ne prende una buona sorsata, e non appena ha vuotato il bicchiere, la scena può pure finire in dissolvenza perchè non può esserci più dubbio sull'esito. Ma se invece la scena continua perchè c'è ancora una canzone da cantare o un ballo da eseguire, può succedere che allo spettatore sembri scomoda anziché utile il bicchiere di cui la donna assediata non sa più disfarsi e che continua a tenere a braccio alzato durante l'intera scena intima.

Anche in un altro senso la seduzione mediante spumante, prescritta dal rito cinematografico, susciterà qualche dubbio nello spettatore. Chi sa se la signorina non preferirebbe un'altra bevanda? Forse non le fa neanche bene. Forse il bisogno di tenerezze che lo spumante eccita in lei troverà la controparte in un bisogno di bicarbonato, prodotto dalla stessa causa. Ma scrupoli simili il cinema li ignora, primo perchè si tratta di obiezioni ispirate da un pedantesco realismo che non dovrebbe ostacolare mai il volo della fantasia poetica; secondo perchè per il cinema lo spumante è un concetto così intimamente collegato ai fenomeni 'felicità' ed 'amore' che le noie degli effetti fisiologici prodotti dall'acido carbonico non meritano nessuna considerazione.

ALFRED POLGAR

RONALD COLMAN

**102 ATTORI DI PRIMO PIANO
5000 COMPARSE**

Le due Città

**ELIZABETH ALLAN
EDNA MAY OLIVER
REGINALD OWEN
FRANK PATHBONE
FRANK YURKA**

**REGISTA: JACK CONWAY
DIRETT. PROD. DAVID O. SELZNICK**





Ala Mostra di Como (vedi art. a pag. 311): un teatro di posa 1913 e uno 1936.

film, commenta: « Lavoro straordinario, di quel E che non si dimenticano. Proiettato in giorni feriali, con grandissimo concorso di pubblico ». Non mancano i giudizi curiosi: « ANNA KARENINA - Greta Garbo, Friedrich March. Spettacolo abbastanza buono, ma troppo sostenuto per dare buoni risultati in una piccola città come la mia. Il pubblico esce deluso. Pensate bene, prima di programmarlo da solo. Durata: 80 minuti. Proiettato il 7 e l'8 settembre (1936). Royal Theatre Kimball S. D. ». »

Su questi brevi resoconti, gli altri esercenti, prima di prendere il film per il loro locale, possono fare delle utili medie. Con quanta soddisfazione dei noleggiatori non sappiamo. Ma il pubblico che sbirciasse quelle cronache vi troverebbe certo il proprio tornaconto.

UN PARERE DI TRENKER

POLEMIZZANDO di recente sul parlato ad alta o bassa percentuale, Luis Trenker si è decisamente schierato (com'era da prevedersi) per il secondo partito. Le sue ragioni sono in parte estetiche ed in parte morali. — Gli uomini - egli ha detto - e soprattutto gli intellettuali, parlano



Durante le riprese del film "Buffalo Bill" Cecil B. De Mille presenta al suo più anziano caratterista Driscoll la nuova rivelazione dello schermo, Helen Burgess. (Paramount)

troppo, parlano per parlare, spesso senza una vera necessità. I taciturni sono sempre i migliori. D'altronde il cinema non ha stretto bisogno della parola, perché dispone di altri mezzi di espressione. A differenza del teatro, può render visibile la mimica dei suoi personaggi anche agli spettatori più lontani. E variare di un viso, una dissolvenza abile ed opportuna dicono spesso più che cento parole. Il dialogo, dove intervenire solo quando è indispensabile e quando l'evitarlo a tutti i costi si risolverebbe in una mancanza di naturalezza.

Teorie magari non nuovissime, ma che prendono sapore quando vengono da un uomo che ha mostrato di saperle vivere ed applicare.

RESURREZIONE DI HAYAKAWA

IL CINEMA francese ha una particolare predilezione per i temi dell'Estremo Oriente. In Giappone si è imbarcata per l'Europa Sessue Hayakawa, che si reca in Francia per interpretare Yoshitara su di un soggetto nipponico studiato sul posto da Maurice Dekobra. Si è ancora incerti sulla scelta del regista, e si parla di Abel Gance o di Richard Pottier. Hayakawa è familiare alla produzione francese: nel 1923 Delac e Vandal ottennero con grandi sacrifici finanziari che l'attore giapponese venisse in Francia a interpretare la parte del Marchese Yorisaka nella **BATTAGLIA** di Claude Farrère che proprio quest'anno si presenta in una nuova versione. Sessue Hayakawa è uno dei più strani esempi della eccezionale sorte che può toccare ad un divo nel fantastico pianeta del cinema. Egli, che veniva con sua moglie Tsuru Aoki dal teatro di prosa e dalla scuola della celebre Sada Yacco, detta la Sarah Bernhardt giapponese, aveva conosciuto uno dei più alti vertici della fama di cinesuola. La sua sobria recitazione, il suo misterioso fascino, erano stati utilizzati nientemeno che da D. W. Griffith, da Cecil B. De Mille, da Thomas Ince,

da Robert Z. Leonard, in film che avevano divulgato la sua avvincente maschera in Italia come in tutti i paesi civili. Partito dall'Europa, dopo la **BATTAGLIA** e un altro film minore, di lui non si riprese più nulla. Dopo alcuni mesi, venne la notizia che Sessue si era ucciso in conseguenza di una grave perdita di gioco. E i giornali pubblicarono la fotografia della sua tomba. Solo ora si sa che, ritornato al teatro di prosa, nel 1928 egli aveva lasciata l'America per il Giappone, dove era uno dei principali produttori di quell'industria cinematografica.

IDEE SUL "PARLATO"

YVES MIRANDE, che 'dirige', come dicono in Francia il dialogo e lo scenario di un film tratto dal romanzo *Ménilmontant* di Roger Dévigne per la regia di René Guisart, ha esposto ad una intervistatrice le seguenti idee sulla differenza tra il cinema muto e quello sonoro: « La letteratura riconquista i suoi diritti. Non saremo certo noi



"Ucciso durante" un capo consigliere tecnico nelle riprese di "Buffalo Bill" di Cecil B. De Mille. (Paramount)

letterati a dolercene. Il cinema muto aveva conferito all'immagine una importanza eccessiva. I registi se ne lasciarono incantare. Un soggetto appariva povero o banale? Bastava che si prestasse a sapienti giochi di illuminazione. La fotografia, la forma del film era tutto. Il fondo niente o quasi. Del resto il film non era che una sequenza di immagini. Ma quando ha cominciato a 'parlare', questa sorta d'indigenza non è stata più possibile. La 'parola', il 'verbo' hanno ripreso la loro sovranità. E, dietro la parola, l'idea. » Come si vede, ad essere letterati e a voler ignorare deliberatamente che enorme valore abbiano assunto proprio nel cinema parlato l'illuminazione e la fotografia, non si potevan dire cose più tipiche.



BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

ISTITUTO DI CREDITO DI DIRITTO PUBBLICO
CAPITALE E RISERVE LIRE 169.000.000

Direzione Generale: ROMA - Via Vittorio Veneto, 111

SEZIONE AUTONOMA PER IL CREDITO CINEMATOGRAFICO

CAPITALE LIRE 40.000.000
Istituita con R. D. 14 Novembre 1935-XIV - N. 2054

ha per scopo di favorire l'incremento della produzione nazionale di pellicole cinematografiche, mediante la concessione di mutui in contanti a condizioni di particolare favore

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

CREDITO AGRARIO
CREDITO FONDIARIO
CREDITO PESCHERECCIO

Filiali: Nelle principali Città d'Italia e nell'Africa Orientale
Corrispondenti: In tutta Italia e all'Estero

CINEMA E UNIVERSITÀ

II. PROBLEMA autorevolmente sollevato dal prof. Giorgio Todesco, Direttore dell'Istituto di Fisica della Regia Università di Sassari, s'inquadra in un tema anche più vasto, che 'Cinema' si propone di affrontare.

Lo sforzo organizzativo dell'Italia Fascista anche nel settore cinematografico è tale e così complesso ed appariscente che non occorre illustrarlo; parallela è l'azione del Centro Sperimentale per la formazione dei quadri nel settore artistico e tecnico; dove una corrispondente azione scientifica pur necessaria, anzi fondamentale, in un Paese che vuol costruire un'industria che abbia solide fondamenta?

Per essere più precisi: i nostri universitari hanno la possibilità di completare la loro preparazione per assolvere degnamente i compiti della più alta tecnica cinematografica?

E ancora: con quale mezzo e dove possono, sia i nostri giovani come i docenti universitari, svolgere una diuturna opera d'indagine, ricerca, studio per i progressi della chimica, della meccanica, dell'elettroacustica applicate alla vita dello schermo? Per l'ottica funziona mirabilmente l'Istituto Nazionale di Arcetri, ma per gli altri settori?

Non è necessario preparare quelli che saranno i quadri superiori nel settore tecnico dell'industria cinematografica?

E non verremmo incontro anche ad una necessità di specializzazione, che potrebbe consentire un più facile collocamento ad una quantità di giovani che oggi affollano le università?

Quanti sono attualmente i tecnici sui quali possono contare la costruenda Città cinematografica come le industrie meccaniche o chimiche, i laboratori, le Case di sviluppo e stampa, ecc.?

Ecco che al problema trattato dal prof. Todesco si ricollega quello dell'ingresso — necessario, indispensabile anzi — del cinema nei laboratori universitari come strumento formidabile di ricerca, di analisi, d'insegnamento. E, scendendo dalle aule universitarie alle scuole secondarie e primarie, è tutto il problema della riforma dei sistemi didattici ancora in uso che si affaccia imperioso. Non si tratta — come qualcuno teme — di rendere 'troppo facile' l'insegnamento; si tratta di sveccchiare le polverose raccolte di animali imbalsamati o di uccelli impagliati, d'integrare i mezzi offerti dai gabinetti fisico-chimici con la dinamica visione dei processi vitali. Si tratta appunto di avvicinare 'la vita' all'occhio della gioventù, di rendere più vasta la cultura. Ed anche se ciò dovesse significare in qualche caso maggiore 'facilità' nell'apprendere, si tenga mente ai programmi scolastici sempre più complessi di fronte a una disponibilità di tempo sempre minore per le nuove necessità fisiche e spirituali che il Fascismo ha fatto entrare nelle scuole.

Il problema è vasto: esso tocca un interesse fondamentale. 'Cinema' sarà lieto di esaminarlo a fondo.

ma muto, i due aspetti scientifico tecnico ed artistico dell'invenzione, apparvero nettamente distinti ed egualmente importanti ai fini dell'ulteriore suo perfezionamento. Ma si deve senza dubbio alla rapida diffusione ed affermazione dei processi di cinematografia sonora, se l'aspetto scientifico-tecnico ha assunto un'importanza tutta particolare, mentre il problema artistico conserva, nei due casi, caratteristiche pressoché identiche.

Il cinema muto deve sostanzialmente contentare — anche dal punto di vista scientifico — un solo cliente: l' 'occhio' e si tratta fortunatamente di un organo non troppo esigente. Esso è sensibile infatti ad un ristrettissimo campo di radiazioni (le cui frequenze comprendono circa una ottava dell'estesissima gamma delle vibrazioni elettromagnetiche); non è assolutamente capace di scindere un complesso di radiazioni nelle sue componenti semplici (ossia è del tutto privo di quel potere di analisi che costituisce, ad es., una delle doti precipue dell'orecchio); nè riesce ad apprezzare come distinte due immagini, quando esse si susseguono a meno di qualche frazione di decimo di secondo. È dunque abbastanza facile 'illudere' l'occhio ed è noto che, sostanzialmente, il cinema muto sfrutta in pieno una delle deficienze più grossolane di questo organo: lo scarsissimo potere risolutivo, nel tempo, degli elementi fotosensibili della retina.

Il cinema sonoro deve contentare invece, nello stesso tempo, due 'clienti': l' 'occhio' e l' 'orecchio' e quest'ultimo è un organo assai più esigente del primo. Esso ha un campo di percezione circa dieci volte maggiore di quello dell'occhio (gli spettri sonori si estendono almeno su dieci ottave); è dotato di un ottimo potere d'analisi che gli consente di seguire esattamente le vicende di 'un solo suono semplice' anche se mescolato con diversissimi altri (si pensi alla facilità con la quale un musicista accusa la più lieve stonatura nella nota emessa da un violino che suona in un complesso orchestrale di cento e più strumenti); ed infine ha un potere risolutivo, nel tempo, almeno venti volte superiore a quello dell'occhio (ossia è capace di apprezzare come distinti, due suoni che si succedono a qualche millesimo di secondo d'intervallo).

Se dunque l'occhio si lascia facilmente illudere, non è altrettanto facile ingannare l'orecchio, ed ognuno si rende conto di ciò che accadrebbe se un suono di media altezza venisse interrotto con lo stesso ritmo col quale pulsa usualmente la corrente alternata che alimenta una lampadina elettrica il cui flusso luminoso appare pertanto al nostro occhio come perfettamente continuo.

Il cinema muto si può riguardare come un'invenzione nata quasi perfetta. Più lenta, faticosa ed assai meno brillante è stata invece l'affermazione del cinema sonoro per il quale non si può parlare nemmeno, a stretto rigore, di una nuova invenzione o di un unico inventore, ma bensì di una applicazione tecnica che è nata poco a poco dal perfezionamento di vari congegni e da alcuni processi di riproduzione.

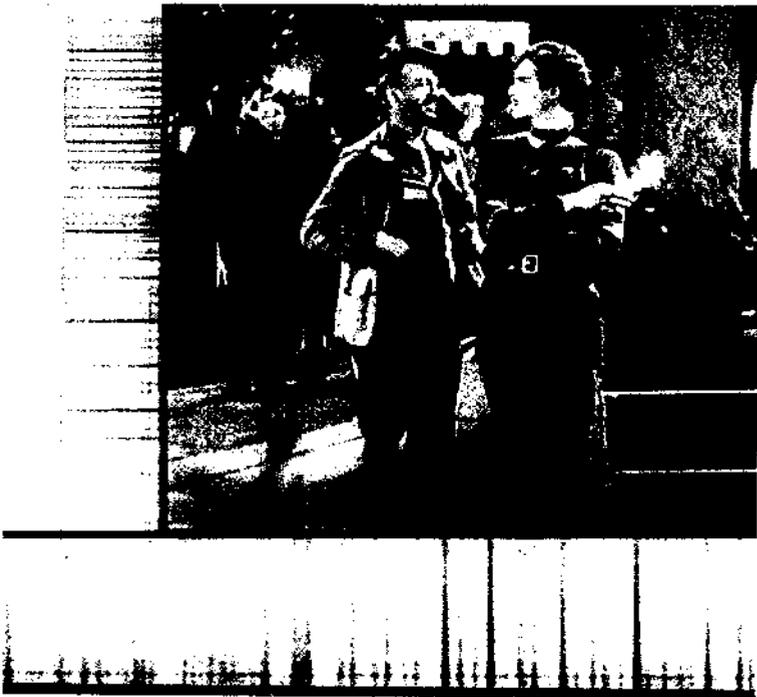
Nel cinema muto il problema da risolvere è essenzialmente connesso ad un comune processo di riproduzione fotografica e ad alcuni particolari meccanici di trascinamento della pellicola e relativo oscuratore.

Nel cinema sonoro si devono affrontare invece

CHIE IL CINEMATOGRAFO sia Scienza ed Arte ad un tempo, è cosa nota ed anche di recente autorevolmente affermata. Sino dalle prime manifestazioni del cine-



Come si esamina in laboratorio la registrazione fonica di una pellicola sonora. In alto: un fotogramma della pellicola da esaminare; in basso: il diagramma di luce ricavato dall'esame microfotometrico di un tratto di colonna sonora originale. In mezzo: un opportuno ingrandimento del suddetto tratto di colonna sonora che rende evidente il preciso riferimento di ogni dettaglio della pellicola col corrispondente dettaglio della microfotometria.



Alcuni dei risultati che si possono ottenere per questa via sono mostrati nelle vostre illustrazioni. Le microfotometriche in esse riprodotte si riferiscono a campioni di pellicole forniteci dal Comitato Tecnico Nazionale per la Cinematografia e sono state eseguite, col cortese assenso del Direttore, nell'Istituto di Fisica della R. Università di Bologna.

Dalle considerazioni suesposte si rileva facilmente che nozioni fondamentali di ottica e di meccanica (sufficienti alla messa a punto di un sistema, comunque complicato, di cinema muto) riescono del tutto insufficienti per l'allestimento di un complesso di cinematografia sonora.

In quest'ultimo caso intervengono in più l'acustica (nei suoi vari aspetti di acustica teorica, elettroacustica, acustica architettonica) l'elettromagnetismo, la teoria degli amplificatori termoionici, la fotoelettricità e le sue applicazioni, ecc. In sostanza, non c'è quasi capitolo della Fisica che non sia utilmente sfruttato nell'applicazione della cinematografia sonora. Ed anche la Chimica interviene nelle questioni che hanno riguardo alla fabbricazione delle emulsioni fotografiche, la finezza della cui 'grana' ha notevole influenza sulla esatta riproduzione sonora delle frequenze più elevate della gamma.

Si deve riconoscere pertanto che la cinematografia sonora, intesa nel senso più generale come 'tecnica della riproduzione sincrona delle immagini e dei suoni', ha assunto la struttura ed il carattere di un complesso organico di nozioni a sè stante, che ha dato vita ad un'industria 'specializatissima', ricca di aspetti propri e del tutto particolari.

Benchè la pronta e fattiva operosità realizzatrice del Regime stia creando in Italia una formidabile attrezzatura produttiva in materia di cinematografia, è risaputo che l'industria nazionale stenta a trovare giovani veramente preparati per la risoluzione delle numerose questioni tecniche che interessano i vari aspetti (acustico, ottico, fotografico, elettrico ed elettrotecnico, chimico, radiotecnico, ecc.) del complesso problema.

In verità non mancano nel nostro Paese Istituti superiori di perfezionamento — per giovani laureati in Fisica ed in Ingegneria — anche ottimamente attrezzati ed organizzati per l'insegnamento teorico-sperimentale di varie discipline che hanno riferimento più o meno diretto con la cinematografia sonora: quali l'Acustica,

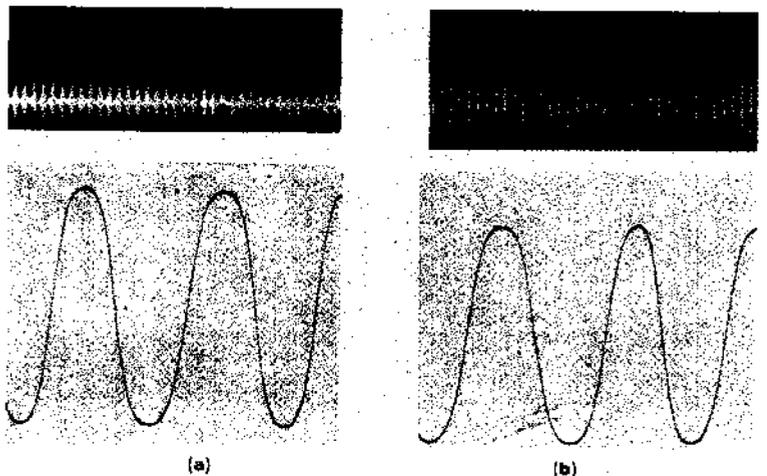
Come si esamina in laboratorio la registrazione fonica di una pellicola sonora. - In alto: un fotogramma della pellicola da esaminare; in basso: il diagramma di luce ricavato dall'esame microfotometrico di un tratto di colonna sonora originale; in mezzo: un opportuno ingrandimento del suddetto tratto di colonna sonora.

ben più numerose e complesse difficoltà. Oltre al sincronismo perfetto fra la riproduzione ottica ed acustica, occorre che quest'ultima sia ottenuta mediante tutta una serie di delicatissime e svariate operazioni che han principalmente riguardo alla trasformazione delle vibrazioni sonore in variazioni di corrente elettrica (durante la 'ripresa' della pellicola) ed alla trasformazione inversa (durante la sua proiezione). Queste trasformazioni, - che richiedono l'uso di strumenti delicatissimi quali microfoni, amplificatori termoionici, galvanometri a corda, cellule fotoelettriche, altoparlanti, ecc. - non si effettuano senza 'deformazioni' talvolta notevoli.

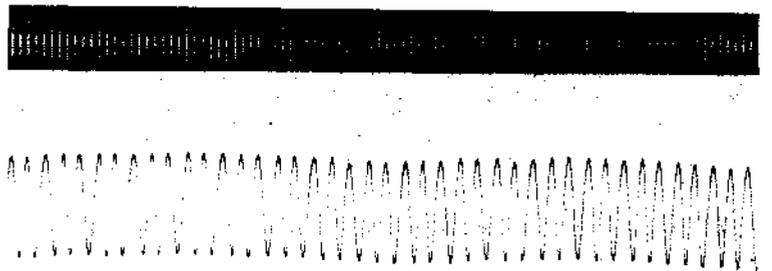
Alcune questioni relative alla cinematografia sonora richiedono l'impiego di mezzi di indagine assai delicati, che si trovano solo nei laboratori specializzati: ad esempio lo studio delle inevitabili deformazioni che, come poc'anzi accennavamo, accompagnano pur sempre la migliore registrazione sonora e si manifestano poi, all'audizione, come imperfezioni sgradevoli, subito afferrate dal nostro orecchio.

Le cause di tali deformazioni sono svariatissime e possono verificarsi in una qualsiasi delle numerose fasi che accompagnano il complicato processo di trasformazioni successive in virtù del quale le vibrazioni sonore, prodotte dalla voce dell'attore, vengono condotte — attraverso il microfono, i preamplificatori termoionici, il dispositivo ottico di registrazione, i processi di sviluppo e stampa della colonna sonora e delle sue copie positive, il dispositivo ottico di proiezione, la cellula fotoelettrica, i pannelli amplificatori di ricezione e, finalmente, gli altoparlanti — sino all'orecchio dell'ascoltatore.

Alcune di tali deformazioni si trovano già registrate, assieme ai suoni da riprodurre, sulle colonne sonore e possono essere individuate e valutate nella loro entità, sottoponendo le colonne stesse ad una scrupolosa indagine microfotometrica. Essa consiste essenzialmente nel registrare le variazioni di luce trasmesse da tali colonne sonore quando vengano esplorate, in modo uniforme, da un sottilissimo pennello di raggi luminosi, ricevendosi poi la luce così 'modulata' su di una cellula fotoelettrica seguita da un appropriato amplificatore termoionico la cui uscita fa capo ad un galvanometro munito di un comune dispositivo registratore.



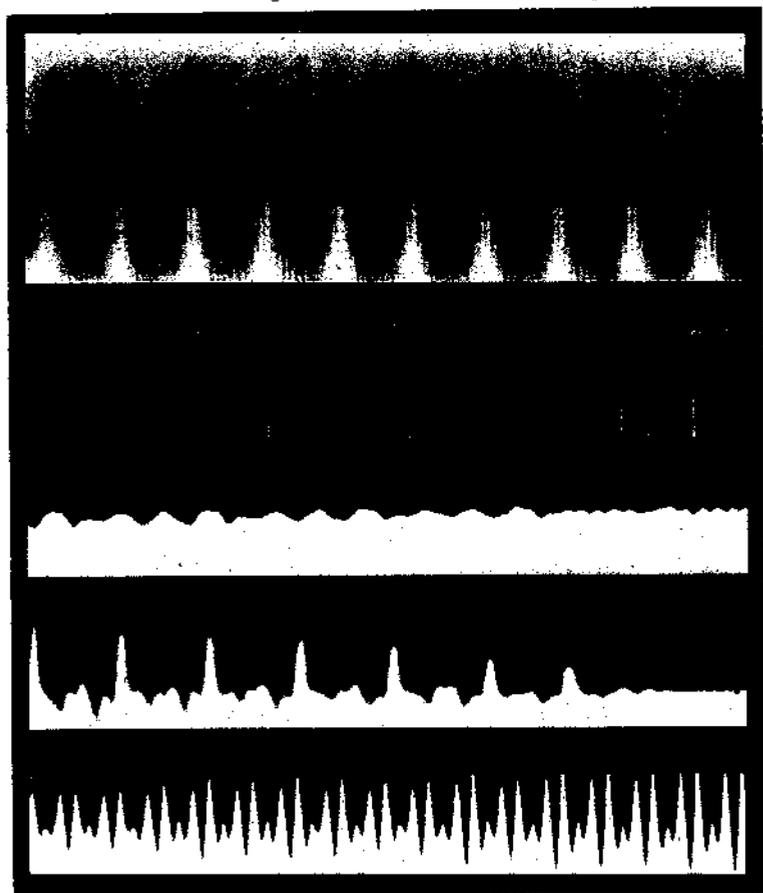
Esame microfotometrico di due campioni di frequenza a mille periodi al secondo. - a) colonna sonora registrata col sistema "a larghezza variabile"; b) colonna sonora registrata col sistema "a densità variabile".



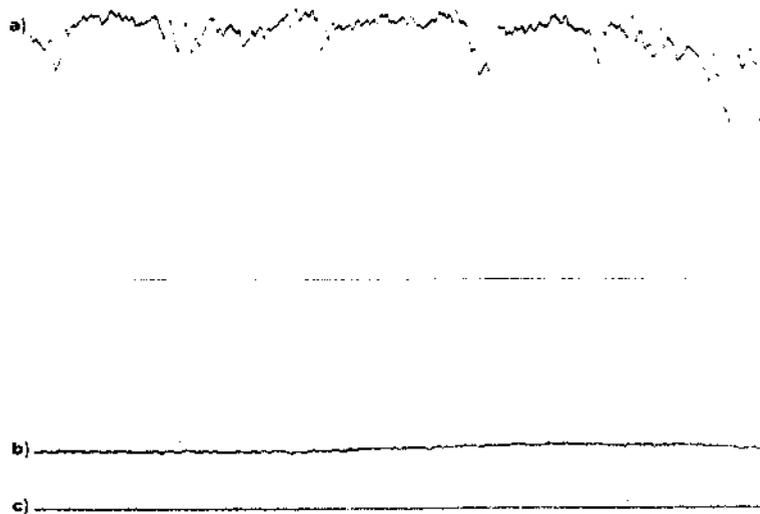
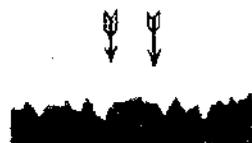
Deformazioni messe in rilievo dall'indagine microfotometrica in una pellicola campione a densità variabile. - Oltre alla frequenza campione di 1000 periodi al secondo, è visibile una seconda (falsa) modulazione d'assieme, alla frequenza di circa 50 periodi al secondo. La linea inferiore serve di riferimento ed è stata tracciata dal dispositivo registratore del microfotometro, in assenza di eccitazione luminoso sulla cellula fotoelettrica.

l'Elettroacustica, la Tecnica delle correnti deboli, l'Elettrotecnica, la Fotoelettricità, la Televisione, la Radiotecnica, ecc. Si può osservare tuttavia che i giovani che escono da tali Istituti, possiedono alcune attitudini e cognizioni che sono indispensabili per un primo orientamento in materia, ma non le posseggono tutte e soprattutto non hanno seguito un corso di studi organicamente ed esclusivamente destinato allo scopo.

Perciò oggi le industrie cinematografiche (studi sonori, case di doppiaggio, di sviluppo e stampa, ecc.) si vedono costrette: o ad assumere ingegneri elettrotecnici che han seguito all'estero un periodo di tirocinio presso aziende analoghe; o a formarsi esse stesse il personale necessario, traendolo dai diplomati dei detti Istituti e sottoponendoli ad un lungo periodo di pratica; o, infine, ad assumere personale estero specializzato. Un dettagliato esame della questione dell'insegnamento superiore delle discipline connesse alla tecnica cinematografica sonora, non può certamente trovar qui la sua sede, nè d'altra parte può essere agevole, o soltanto prudente, avanzare proposte sommarie in una materia certamente non priva di pratiche difficoltà. Sembrerebbe tuttavia che — nelle sue grandi linee — il problema potesse essere avviato alla soluzione secondo due diverse vie. Una di esse consisterebbe nella istituzione presso uno degli Istituti superiori già esistenti, di una particolare sezione unicamente destinata alla specializzazione tecnica cinematografica. Una seconda soluzione — più radicale, tenuto conto delle caratteristiche peculiari del materiale da dimostrazione e da esperimento necessario per le esercitazioni pratiche e per l'avviamento alla ricerca sperimentale — consisterebbe nel creare un Istituto (o Scuola) superiore di Cinematografia, a carattere post-universitario. Esso potrebbe appoggiarsi a vari importanti organi già esistenti fra i quali ci sia concesso di ricordare qui — oltre i grandi Istituti di specializzazione per l'Acustica, l'Elettroacustica e l'Elettrotecnica — il Comitato Tecnico Nazionale per la Cinematografia, l'Istituto Internazionale di Cinematografia Educativa, ed infine il Centro Sperimentale di Cinematografia, di recente formazione. Per la creazione di una Scuola o di un Corso Superiore di specializzazione in Cinematografia non mancherebbero quindi ottime e



Varî tipi di colonne sonore la cui indagine microfotometrica potrà fornire utili elementi di giudizio in merito alle loro qualità fotoacustiche. - **a)** a densità variabile, sistema "Western Movietone", qualificata: difettosa; **b)** a densità variabile, sistema "Tobis", qualificata: ottima; **c)** a densità variabile, sistema "Western Movietone", qualificata: ottima; **d)** a larghezza variabile, sistema "Photophone", qualificata: buona; **e)** e larghezza variabile, sistema "Photophone", qualificata: ottima; **f)** a larghezza variabile, sistema "Photophone", qualificata: ottima.



Prova di purezza dei bianchi nel sistema a larghezza variabile. - La microfotometria si riferisce al tratto di colonna sonora compresa fra le due frecce. L'immagine esaltatrice del microfotometro (ridotta ad un fascetto puntiforme) espone, una volta, un piccolo tratto di regione bianca e la volta successiva il tratto prospiciente di regione nera. Se i bianchi fossero "puri" ed i neri, d'intensità costante, si dovrebbero ottenere nella microfotometria due linee rette. **a)** tracciato microfotometrico pertinente alla regione bianca; **b)** tracciato microfotometrico pertinente alla regione nera; **c)** linea di riferimento tracciata dal microfotometro in assenza di luce. La frastagliatura della linea **a)** è una delle cause più importanti del cosiddetto "rumore di fondo" nella riproduzione acustica della colonna sonora.

sicure basi e pur non volendo scendere ad ulteriori precisazioni, che sarebbero per lo meno premature, si può osservare che lo sviluppo odierno della tecnica cinematografica e le conoscenze attualmente possedute su ciò che si fa in Italia ed all'Estero per il suo perfezionamento, renderebbero abbastanza facile il razionale ed organico progetto dei corsi fondamentali che in detta Scuola dovrebbero professarsi e la formulazione dei relativi programmi.

Anche in Italia, come già si è detto, nel campo della ricerca scientifica e tecnica, molto si è fatto per la cinematografia sonora ed alcuni problemi (acustica delle sale, questioni di elettroacustica, studio comparato dei microfoni, metodi interferometrici e microfotometrici per la valutazione della finezza della 'grana' di un'emulsione, esame densitometrico delle colonne sonore, ecc.) sono stati studiati dal punto di vista teorico e sperimentale con esito soddisfacente. Si tratta dunque, per la massima parte, di coordinare le attività già esistenti, di creare delle nuove e di realizzare un tutto armonico che, mentre aprirebbe alla nostra gioventù universitaria nuovi orizzonti e nuove possibilità di lavoro in Italia e fuori, preparerebbe le basi scientifico-tecniche per la nuova industria italiana del cinema e favorirebbe nel modo più razionale l'ulteriore progresso di quelle questioni che, sebbene per ora siano appena affrontate dal punto di vista dell'applicazione pratica (si pensi al cinema a colori, al cinema in rilievo, alle applicazioni della cinematografia ultrarapida allo studio di svariati fenomeni ed alla ricerca scientifica in genere) dovranno certamente trovare, in un tempo più o meno prossimo, la loro soddisfacente soluzione.

A chi ritenesse che una specializzazione del tipo menzionato non potesse trovare in sé stessa le basi sufficienti per sostenersi e svilupparsi in maniera autonoma, risponderemmo che l'Industria Cinematografica mondiale — il cui provento annuo si aggira attorno ai quaranta miliardi — può e deve sostenere, senza notevole sforzo, iniziative tendenti alla preparazione scientifico-tecnica post-universitaria di quei giovani che costituiranno domani il personale direttivo delle svariate aziende tecniche che la costituiscono.

GIORGIO TODESCO

PERCHÈ HO TRASPORTATO MARIUS SULLO SCHERMO

Il celebre autore di "Topaze" ha riservato a "CINEMA" questa breve ma preziosa professione di fede: il drammaturgo moderno trova nello schermo il suo più completo e potente mezzo di espressione, il suo più fedele e squisito alleato. Opinione estremamente significativa, in quanto dettata da un'esperienza personale e proveniente da un applaudito commediografo.

QUI non si tratta d'indagare se il film sonoro ucciderà o meno il teatro tradizionale — grave punto interrogativo che ha fatto e farà colare molto inchiostro — ma soltanto di confidarvi perchè mi sono deciso a ridurre la mia commedia MARIUS per lo schermo. E perchè credo nel cinema sonoro.

Non soltanto dal punto di vista del pittorresco, ma anche dal punto di vista dell'arte, esso offre al romanziere o al drammaturgo delle risorse completamente diverse dalle sue proprie, e, in molti casi, d'una stupenda novità. Cosa, questa, che credo ormai dimostrata a sufficienza.

A teatro, l'acustica e la visibilità variano da spettatore a spettatore, secondo il posto in cui ci si trova, in platea o in palco. Perciò gli attori, costretti ad alzare il tono per essere uditi da tutti, o ad esagerare i gesti, appaiono a volte sforzati o declamatori.

Al cinema, l'occhio della macchina e l'orecchio del microfono registrano la sfumatura più sottile, l'inflessione più lieve. Ed è in ciò che consiste il miracolo del duplice apparecchio da presa visiva e auditiva: ogni spettatore, da qualunque posto occupi, vedrà l'immagine esattamente come l'obbiettivo l'ha vista; ossia alla medesima distanza e sotto il medesimo angolo. Il microfono ha la stessa capacità. Ogni spettatore ascolterà le parole dell'attore così come le ha udite la scatoletta rotonda infilata sul suo lungo collo... In una sala di proiezione dall'acustica normale non ci sono mille spettatori: ce n'è uno solo.

Le conseguenze di questa capacità sono immense, perchè d'ora innanzi potremo ricercare degli effetti teatrali irrealizzabili sulla scena. Col sonoro penetriamo in un nuovo dominio: il dominio della tragedia o della commedia puramente psicologiche, che potranno esprimersi senza grida e senza gesti, con una ammirevole semplicità e una misura fino ad oggi sconosciuta.

Secondo me, il dialogo non è il nemico del



sonoro. Se lo si fa scrivere dalla cameriera o dal portiere — a ciascuno il proprio lavoro! — si certo, sarà nocivo. Ma un buon dialogo, un vero dialogo teatrale, in cui botta e risposta si incatenano agilmente e si incrociano con un gaio ticchettio, come due spade in mani provette, non è e non può essere — come troppi pensano — un errore. Staremo a vedere se l'avvenire contraddirà o confermerà la mia opinione. Guardate il successo ottenuto da alcune commedie filmate.

Il pubblico della periferia e quello della provincia più lontana reagiranno, credo, esattamente allo stesso modo di quello sceltissimo delle sale più raffinate della Capitale. Credetemi, un buon testo è intelligibile per tutti e dovunque.

Ho diretto io stesso — con l'aiuto e i pre-

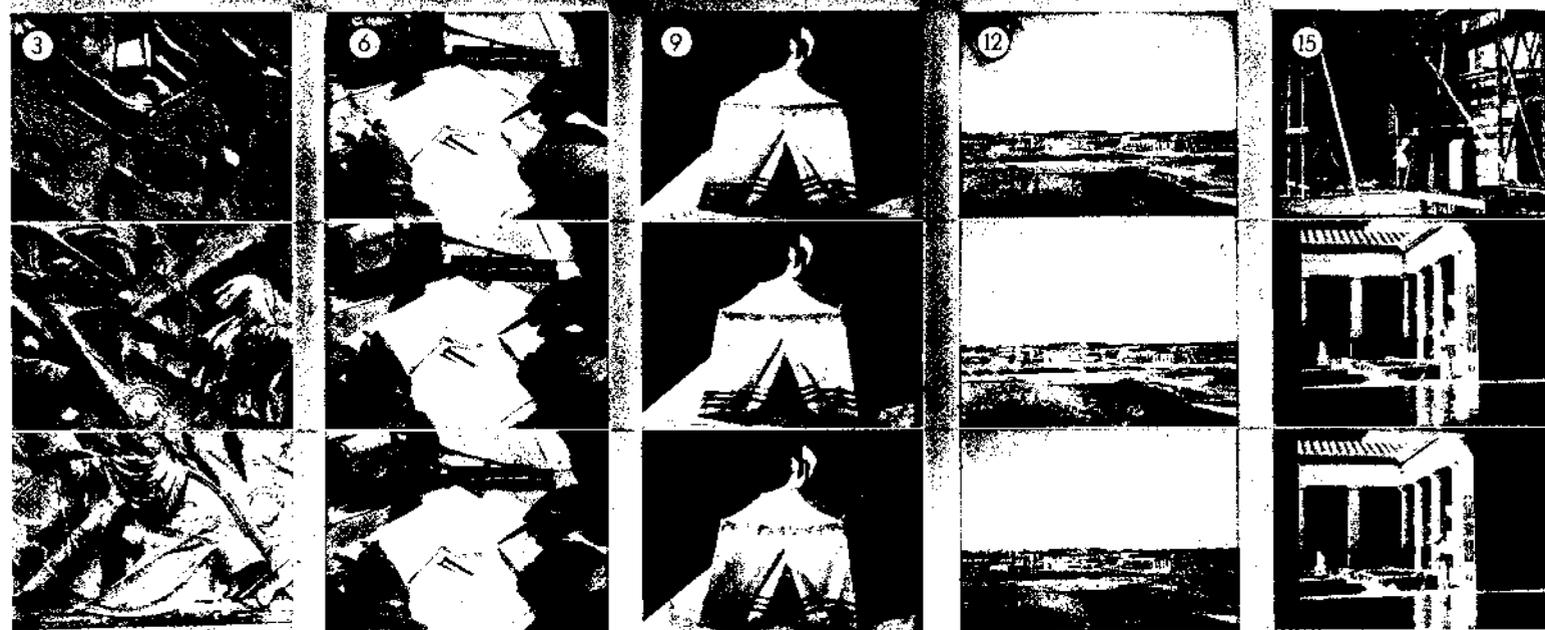
ziosi consigli del mio amico Alessandro Korda, di cui apprezzo molto, e lui lo sa, la tecnica, il gusto, l'immaginazione e la serena autorità — la versione cinematografica di MARIUS.

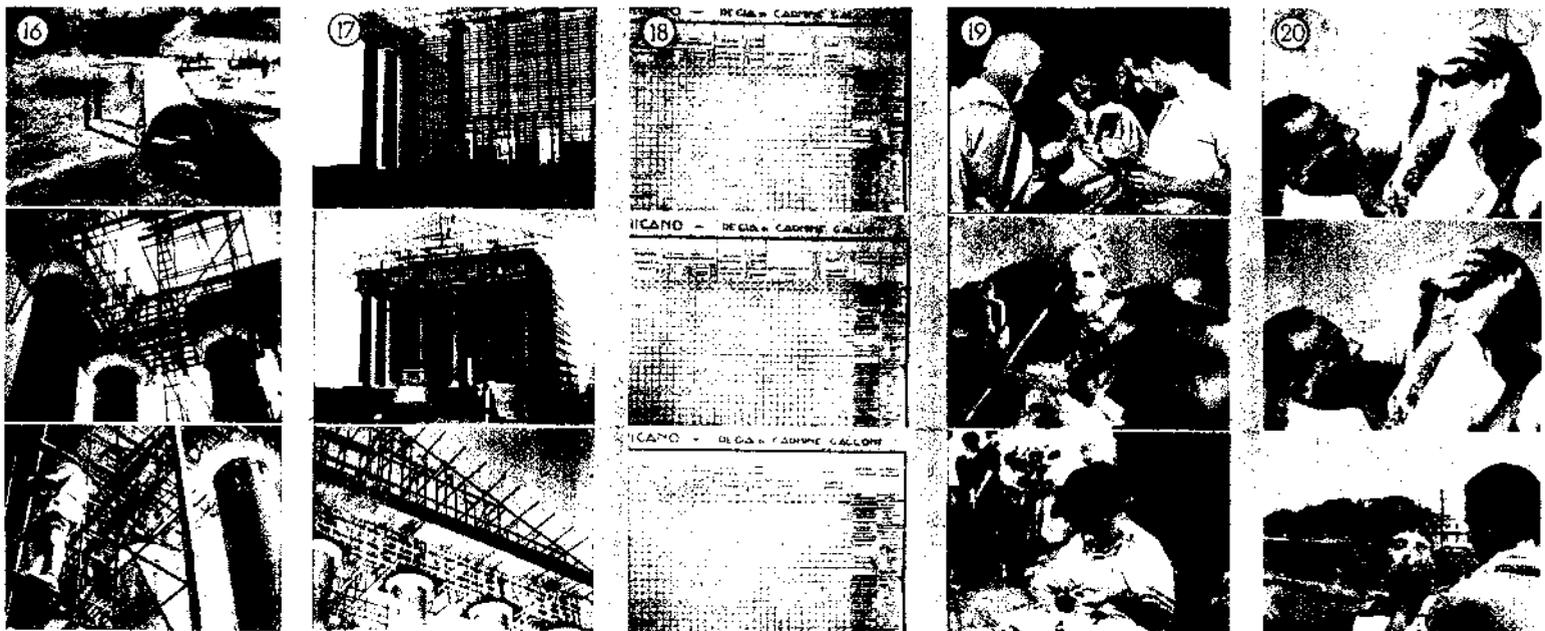
Gli esterni pittoreschi e pieni di colore e gli angoli più adatti allo scenario sono stati 'girati' realmente a Marsiglia. Il dialogo non ha subito, si può dire, nessuna modifica sensibile, e gli interpreti sono gli stessi che crearono la commedia a Parigi.

Sullo schermo, MARIUS è venuto ad avere tutto quello che gli mancava sulla scena: il suo sole, il suo colore, il viavai del suo popolo, i suoi negozi e le sue bancarelle di pesci e di conchiglie, l'atmosfera unica di quel porto meraviglioso riprodotta con altrettanta esattezza che poesia.

MARCEL PAGNOL.







Intanto si prepara la raccolta del materiale umano per questo formidabile film: e prima di tutto si pensa alle masse. Per la sola battaglia di Zama occorreranno 12.000 uomini, 4000 cavalli, più di 50 elefanti, e nelle scene del Foro circa 6000 comparse dovranno muoversi ad animare il bellissimo episodio della partenza di Scipione per l'Africa. Provvederanno, per le masse di soldati, il Ministero della Guerra ed il Ministero delle Colonie che offriranno uomini addestrati alla guerra e capaci, quindi, di dare verità e calore alle scene di battaglia. Lo stesso Ministero dell'Aeronautica pone degli aeroplani a disposizione per produrre le nuvole artificiali. Il Ministero della Marina concorrerà con la sua opera alla realizzazione delle scene di mare.

La sceneggiatura è terminata, intanto. E su questa sceneggiatura si svolge il lavoro più minuzioso e più perfetto dell'organizzazione, la stesura del piano di lavorazione (18) e la messa a punto del preventivo di costo.

Il piano di lavorazione è la 'magna charta' del film, la legge che lo domina, la guida che lo porta a compimento con certezza e con metodo.

Divise le une dalle altre le diverse sequenze del film, separate le scene secondo il luogo di esterni o l'ambiente di interni e di ricostruzioni in cui si debbono svolgere, si procede al loro raggruppamento per ambienti e per luoghi e si stabilisce l'ordine in cui andranno riprese. Nel precisare tale ordine intervengono diversi fattori di ogni genere; lo scopo è unico, ottenere la continuità della lavorazione, in modo che esaurita una scena o terminate tutte le riprese in un ambiente, l'altro ambiente sia già pronto per girare.

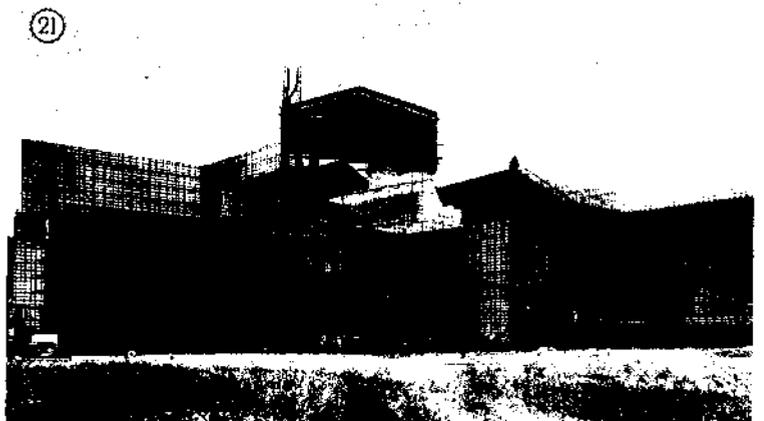
Per SCIPIONE L'AFRICANO questo lavoro si presentava con caratteri di particolare difficoltà: infatti la vastità del lavoro da compiere esigeva che fossero a disposizione del film più teatri di posa, oltre alle vaste zone di ricostruzione. Si trattava, quindi, di distribuire il lavoro fra questi teatri in maniera continuativa, tenendo conto delle possibili interruzioni, indispensabili alla costruzione di altre scene, per collocarvi le riprese di esterni o le riprese in quelle grandi scene già ricostruite e che restano in piedi fino al termine della lavorazione. Tre stabilimenti e cinque teatri di posa sono impiegati, oltre al terreno del Quadraro in cui si realizzano le scene del Foro e quelle degli accampamenti: due teatri della 'Cines', uno alla 'Palatino', due alla 'Farnesina'. Divisi gli ambienti per l'avvicendamento nei cinque teatri e precisate le riprese di esterni, si tratta di vedere quali elementi principali partecipino ad ognuna di queste scene, e per ognuna di esse quale sia il fabbisogno di uomini, di comparse, di generici, di animali, di materiale. Il 'piano di lavorazione' di SCIPIONE è riprodotto nel titolo di questo articolo: dall'incrocio delle linee che segnano i giorni di lavorazione con quelle che segnano i personaggi principali nascono tanti quadratini: una crocetta nel quadratino significa che il personaggio prende parte alla ripresa. Così a colpo

d'occhio, con la maggiore chiarezza, si sa fin dal principio in quali giorni e per quali scene debbono essere disponibili determinati attori, o occorrono le masse e le comparse o bisogna chiamare i generici. Quando si pensi che questo lavoro deve essere compiuto in vista di 14 attori principali, di 50 attori secondari, di 13.500 uomini di truppa, di 1380 generici, di 10.050 comparse, oltre ai cavalli e agli elefanti che hanno pure il loro luogo nel piano di lavorazione, si vedrà quale difficoltà presenti un lavoro così vasto e così complesso e nel quale occorre tener conto di tanti diversissimi elementi.

È dal piano di lavorazione che i segretari del film stabiliscono, poi, quale materiale sarà necessario per la scena, mobili, oggetti, arredi: per SCIPIONE L'AFRICANO delle grandi ditte antiquarie sono state poste a contributo per dare piena realtà storica al film con l'apporto di arredi autentici o di perfette riproduzioni di oggetti esistenti nei maggiori musei d'Italia.

Nel frattempo si svolge il lavoro della scelta degli attori. Cominciano i provini, non solo per stabilire quali saranno i protagonisti del film (per la parte di Scipione si sono dovuti fare circa 50 provini prima di stabilire la scelta definitiva: altrettanti ne ha richiesti la parte di Sofonisba), ma anche per stabilire i tipi che circondaeranno i protagonisti e che in una vicenda come questa, più di masse che di individui, hanno una loro importanza fondamentale (19) (vedi anche fotografia n. 23). E si tratta attraverso il trucco di portare al massimo grado di espressione i volti degli attori così scelti (20). Intanto un grande musicista prepara la sinfonia destinata a sottolineare la bellezza del film.

Solo quando tutto questo immenso lavoro preparatorio è compiuto interamente, fino nei minimi particolari, solo quando tutto è pronto e a disposizione del regista, si può incominciare il vero lavoro, la realizzazione del film: allora si accendono i riflettori, allora si mette la pellicola nella macchina, e finalmente si gira.





GLI AMERICANI IN ITALIA

Uno dei primi contratti per la locazione e l'uso dei teatri che stanno sorgendo nella Città del Cinema al Quadraro è stato firmato da una Compagnia Americana, e per essa dal suo capo Walter Wanger: uno tra i maggiori produttori indipendenti di Hollywood, aderente agli Artisti Associati. Il film verrà girato l'anno prossimo, su soggetto tratto da NOTTI ARABE, e sarà interamente a colori. Con esso il Wanger si ripropone di rinnovare il successo internazionale del SENTIERO DEL PINO SOLITARIO.

Perché è stata scelta l'Italia? Wanger ne ha detto esplicitamente i motivi. Essenziale tra tutti, il fatto -- accennato e spiegato in altra nota di questo fascicolo -- che l'Italia offre sfondi meravigliosi, nonché le condizioni d'ambiente e di clima più adatte per la ripresa a colori. A proposito del PINO SOLITARIO, 'Cinema' aveva notato a suo tempo che gli effetti cromaticamente ed esteticamente più persuasivi erano raggiunti nelle profonde inquadrature di paesaggio, là dove lo sfondo si presentava più ricco di piani e più vario di sfumature. Volendo ripetere e perfezionare l'esperienza, nessun paese più del nostro poteva presentare risorse favorevoli ed opportune. E ben lo sa Wanger che è un vecchio amico dell'Italia, dove ha combattuto come aviatore durante la Guerra Mondiale. È noto che, per motivi di organizzazione non meno che d'arte, la produzione americana sta decisamente volgendosi verso gli esterni ripresi dal vero, e non più ricostruiti in teatro. Quella di 'fabbricare' gli esterni era una voga prevalsa agli inizi del sonoro, allorché si pensava che solo il teatro e l'ambiente chiuso potessero dare buoni risultati fonici. Ora poi, col film a colori, l'autenticità degli esterni diventa tanto più necessaria. E sebbene Hollywood sia così felicemente situata, da poter trovare nei suoi paraggi i tipi più svariati di paese, la gamma coloristica e l'aura ed il tono degli sfondi italiani hanno qualcosa di così specifico che li rende inimitabili. Assisteremo dunque, per la nascita del cinema a colori -- come già si vide nel secolo scorso al diffondersi della pittura di paesaggio -- ad una migrazione della nuova arte verso l'Italia?

Di NOTTI ARABE si sta già elaborando la riduzione, che è stata affidata allo scrittore Harold Lamb, noto come biografo di personaggi orientali e considerato uno dei più autorevoli conoscitori dell'Asia antica e medievale. Più che una fantasia, NOTTI ARABE dovrà risultare un'umana storia dell'antica Bagdad nella sua epoca più gloriosa.

Con Wanger verranno fra noi alcuni tra i più fulgidi astri della costellazione californiana: Sylvia Sydney, Madeleine Carroll, Charles Boyer, Henri Fonda. Per quest'ultimo il periodo di lavorazione alla Città del Cinema costituirà un po' un ritorno, giacché egli si considera italiano di discendenza. La sua famiglia proverrebbe da una valle appenninica, a dodici miglia da Genova, che si chiama appunto Fonda. Un marchese di Fonda era emigrato da Genova in Olanda al principio del secolo XVII e due dei suoi figli, verso la metà dello stesso secolo, erano partiti pionieri per l'America.

Quella intensificazione del lavoro nazionale, che la Direzione Generale del Cinema ha saputo preparare per le imminenti stagioni, riceverà tanto maggiore impulso dall'afflusso straniero, che impegnerà, oltre ai nostri teatri di posa, anche tutta la serie delle industrie accessorie.

Non sarà dato corso alle richieste di cambio di indirizzo -- da inviarsi a Periodici Hoepli, Corso Vittorio Emanuele 21, Roma -- che non siano accompagnate da UNA lira di francobolli. -- Si prega di indicare anche il numero della fascetta. Si avvisano i Signori abbonati che, trascorsi 20 giorni dalla pubblicazione di un dato fascicolo, non sarà tenuto conto dei reclami provenienti dall'Italia circa la mancata consegna del fascicolo stesso.

E siccome il cinema è fatto di luce e d'ombra, c'è un personaggio che resta nell'ombra. In luce, nella piena luce dei riflettori, stanno gli attori, i divi, le stelle, tutti quegli elementi che il pubblico conosce perfettamente, di cui sa tutto, anche quello che non dovrebbe sapere, anche quello che non è vero. Nella mezza luce, ancora oggi, e speriamo non più domani, col progredire della coscienza cinematografica, sta il regista. Accanto a lui, ancor più nell'oscurità, sono lo scenografo, il musicista, il soggetto-tista, lo sceneggiatore. Ma nell'ombra più fitta, accanto agli umili, affaticati e indispensabili collaboratori del film, insieme alle macstranze (meravigliose macstranze, quelle nostre, cui molto



deve la cinematografia attuale) sta celato il personaggio di cui parliamo. Gli spettatori non lo conoscono: ne vedono apparire il nome tra le didascalie, ma in quel garbuglio di nomi che sfilano in pochi metri di pellicola, il suo, il meno appariscente per grandezza di lettere e risonanza di qualifica, è presto dimenticato. Il direttore di produzione? Un nome piuttosto scialbo e non certo fatto per impressionare le masse.

Responsabile dell'organizzazione del film, responsabile del buon andamento della lavorazione, responsabile del preventivo, responsabile del consuntivo, carico di tutte le innumerevoli male-dizioni del film, il direttore di produzione se ne sta tranquillamente celato fra tanta gloria che il film sparge su tutti.

Egli si accontenta di una sola certezza: quella del suo enorme apporto al buon esito dell'opera.

LUCIANO DE FEO

Le serie di fotogrammi che illustrano l'articolo sono tratte dal grande documentario che si sta realizzando sulla preparazione e la lavorazione del film.

CREATURE, NON MANICHINI

NON VOGLIO lodare il mio mestiere, ch  sarebbe contrario alla consuetudine degli uomini, da che mondo   mondo; ma credo che, nella collaborazione da cui nasce un film, l'autore dei bozzetti e l'ideatore dei costumi abbia una funzione autonoma quanto quella del regista. Autonoma e parallela.

Anche il bozzettista deve partire da uno studio esauriente del copione: anch'egli deve prevedere, nella fantasia, la traduzione visiva della sceneggiatura. Quelli che saranno i risultati del truccaggio, gli effetti dell'illuminazione, i caratteri fisici e psicologici dei personaggi gli devono essere presenti — prima ch'egli metta mano al proprio lavoro — con la stessa nitidezza e vivacit  che avranno in teatro di posa, al momento in cui si girer .

Del resto, meglio che ogni regola generale, varr  qui un piccolo esempio. Quando si tratt  di iniziare lo studio dei costumi per il *FU MATTIA PASCAL*, il regista Chenal non volle saperne di discussioni preventive. Mi consegn  il copione, invitandomi ad interpretarlo per conto mio, secondo il mio modo di sentire la trama del film e l'epoca dell'azione. E qui vorrei citare — se non parr  ambizioso — un vecchio precetto, nientemeno, di Tourghenieff. Il quale non si metteva a lavorare a un racconto o a un romanzo, finch  non s'era scritta tutta la biografia di ciascun personaggio, anche per quelle parti che non entravano direttamente nel racconto.

Prima di 'vestire' un personaggio, io cerco di immaginare il suo aspetto fisico, di ricostruire intera la sua personalit : giungo persino a disegnarmi, in rapidi acquarelli, gli ambienti in cui egli vive. Ora   successo che i bozzetti per il *FU MATTIA PASCAL* coincidevano, proprio per l'aspetto fisico delle

Uno squisito "bozzettista" di costumi, il Sensani, parla qui della sua interpretazione cinematografica del "Fu Mattia Pascal" pirandelliano, che Chenal ha cominciato a girare in questi giorni.

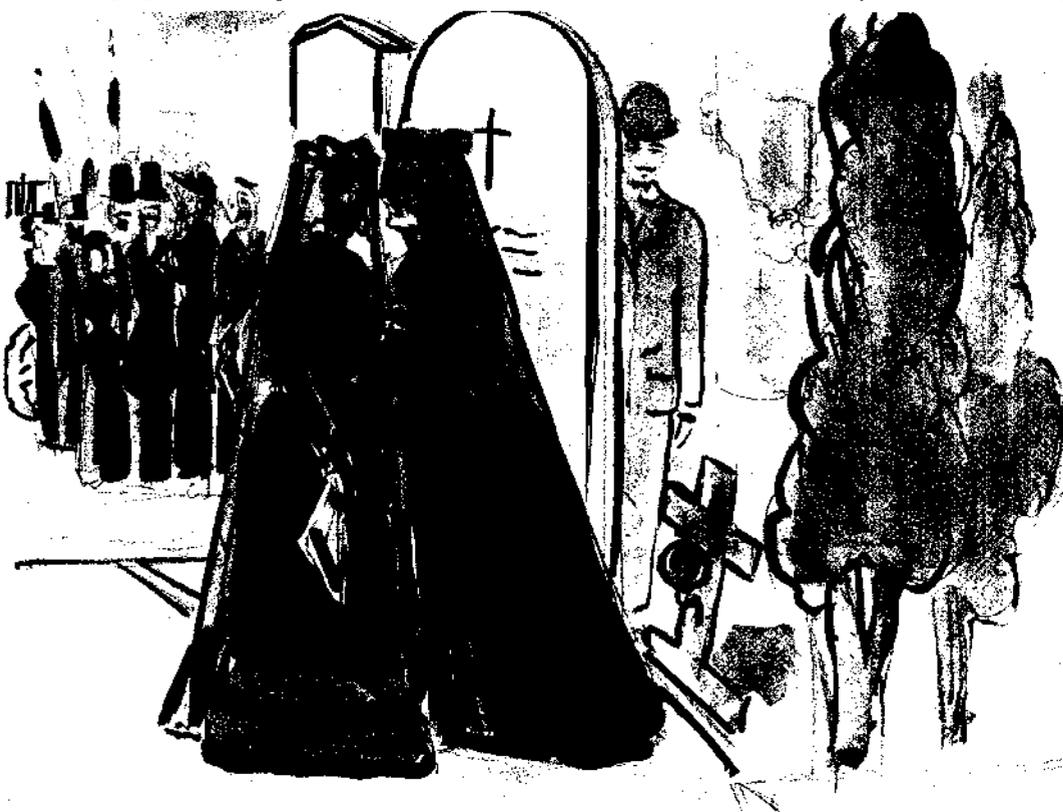


figure da me disegnate, con l'aspetto degli interpreti scelti dallo Chenal, che pure io non avevo mai veduti. In fondo, quando una sceneggiatura   precisa non possono esserci molti modi di interpretarla. Quanto alle direttive generali ed al gusto, cui cerco di attenermi, dir  che nei miei costumi e bozzetti mi studio di non risultare esteriormente decorativo e di evitare ogni compiaciuto barocchismo. Naturalmente, ci sono epoche 'preziose' (ed anche a me   accaduto di doverne ricreare) e in questo caso il costume deve rispecchiarle anche nei particolari delle maniere, degli ornamenti, della confezione. Ma in genere il costume deve esprimere una interpretazione psicologica della figura, e illustrativa dell'atmosfera: essere quindi rapido, succoso, facilmente afferrabile.

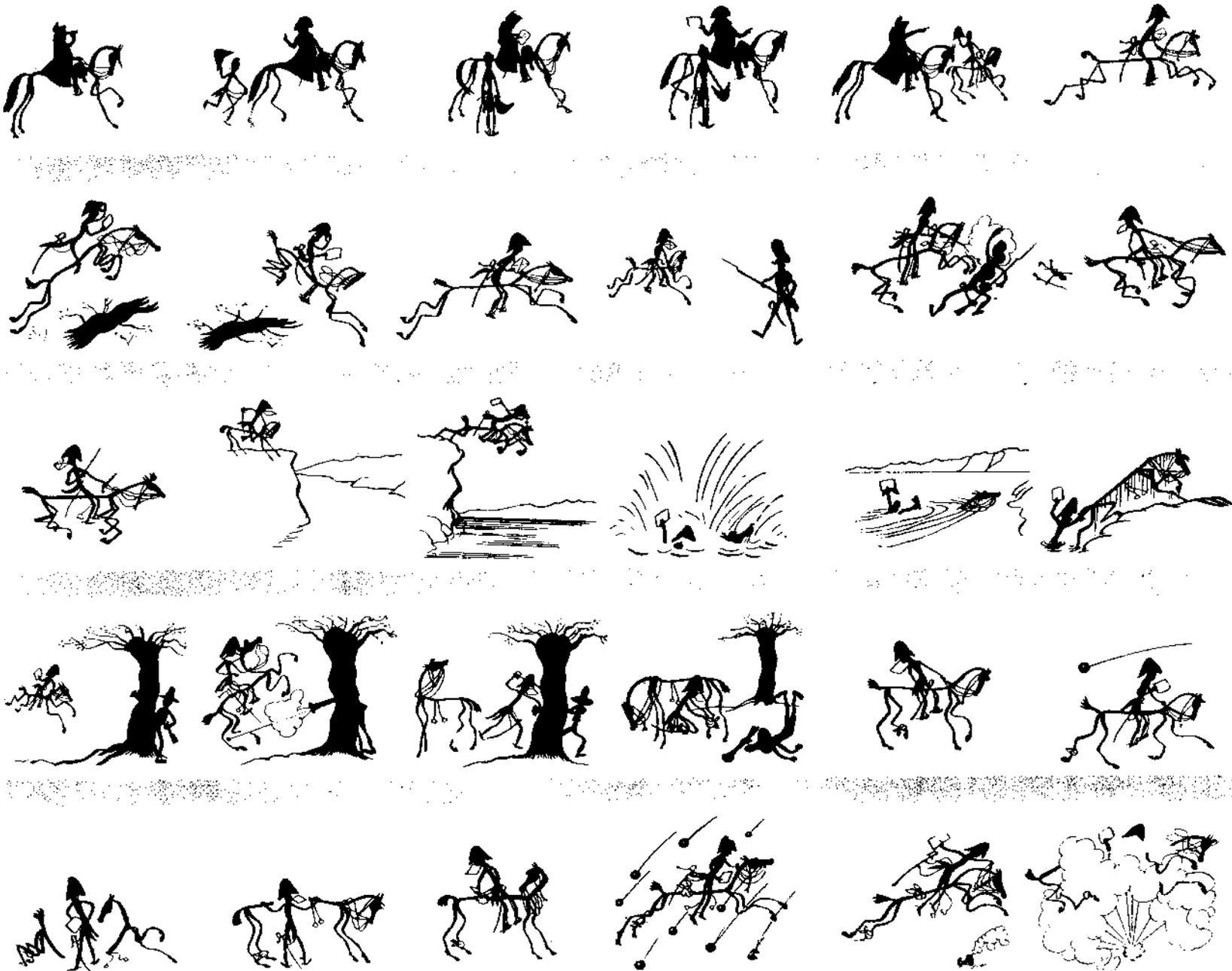
Per  se un dettaglio deve venire in primo piano o deve essere specialmente scoperto in un movimento o in un gesto, occorre che quel dettaglio sia curato in tutte le sue apparenze e significati. Insomma, ripeto che bisogna vivere il film: e viverlo nella sua dinamica, nel suo continuo modificarsi. E sentirsi magari pazzo tra la pazzia di casa Pascal — se non mi si prende troppo in parola.

Come nelle mani del regista, l'attore deve divent  materia anche in quelle del bozzettista che ha da trasformarlo in una creatura di fantasia. Creatura, e non manichino. E questo mi pare lo specifico carattere d'arte del nostro lavoro

G. C. SENSANI



IL CINEMA QUANDO NON ESISTEVA



DIO MI GUARDI dal voler togliere qualche fronda dalla corona di alloro che cinge la fronte di Luigi e di Augusto Lumière, dei quali — ricordiamolo — l'Italia è stata la prima a celebrare ufficialmente, nell'aprile del '35, i quarant'anni della gloriosa e trionfale invenzione del cinematografo. Ma se vogliamo essere scrupolosamente fedeli alla storia, dobbiamo riconoscere ai due illustri scienziati di Lione dei precursori, che non sono precisamente quelli che di solito si citano in tutte le storie del cinema.

I precursori di cui intendo parlare sono quelli che fecero del cinematografo dieci anni prima che questo venisse alla luce, se così è lecito dire, trattandosi di un'invenzione che è nata proprio al buio.

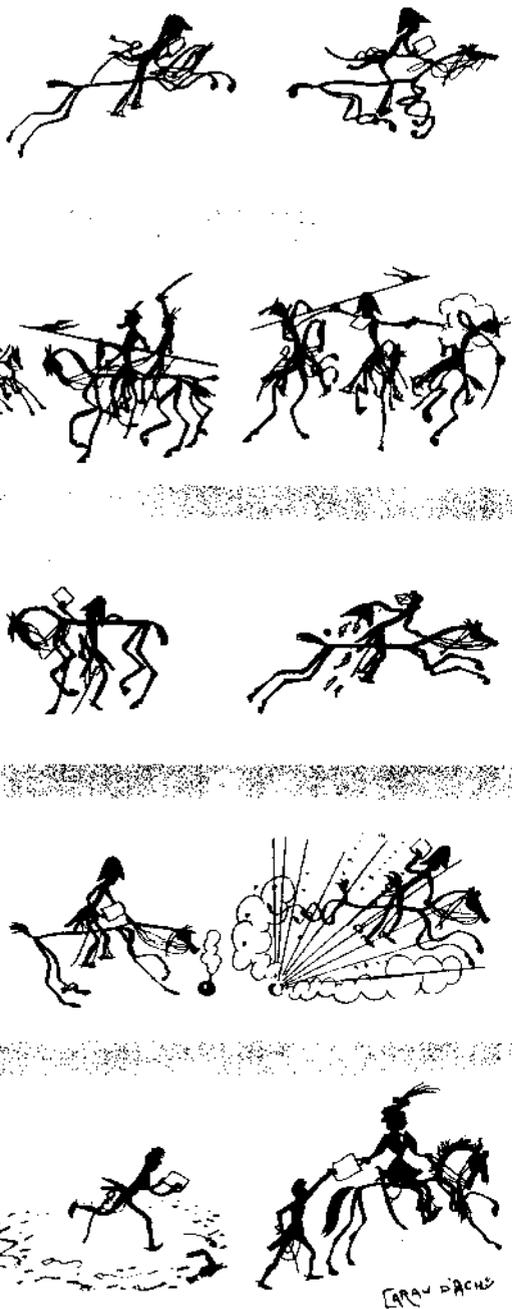
Furono dei letterati e degli artisti di Parigi a fare del cinematografo avanti che i fratelli Lumière presentassero le loro prime brevi modestissime e poi celeberrime

pellicole, in una sala del sottosuolo d'un caffè di Parigi, al Boulevard des Capucins, gestito dall'italiano Volpini. Ed ecco come. Nel 1884, Rudolphe Salis, pittore e letterato fallito, ma uomo geniale e di buon gusto, apriva, al Boulevard Rochechouart, un *cabaret* che diveniva ben presto il ritrovo prediletto di tutti gli scrittori ed artisti d'avanguardia di cui Parigi in quegli anni pullulava. Frequentatori abituali del 'Gatto nero' — così il *cabaret* s'intitolava — erano, per citare soltanto i più famosi, o che di poi acquistarono maggior notorietà, Richepin, Donnay, Maurice Rollinat, considerato come un genio neo-baudelairiano e tenuto in grande estimazione perchè rivestiva egli stesso di musica le sue canzoni liriche, *Les Névroses*; Léon Bloy, oratore formidabile e libellista feroce; Jean Moréas, Laurent Tailhade, Albert Samain, Georges d'Espèrès, Maurice Vaucaire, Henri Rivière, ingegno proteifor-

me, inventore, caricaturista, pittore, architetto, musicista, scrittore; il musicista Fragerolles, il pittore Villette, e tanti e tanti altri.

Una sera, tra un bicchiere e l'altro di birra, a qualcuno del 'Gatto nero' venne in mente di fondare, in quell'angusto ritrovo, un teatrino. Richepin, Rollinat, Goudeau e Pouchon, non ancora celebri, ma ansiosi di diventarlo, iniziarono un corso di rappresentazioni letterario-poetico-musicali, nelle quali non mancava mai una commedia di burattini. L'iniziativa ebbe successo, e nel 1886 quel ritrovo di grandi uomini trasportò i suoi penati in Rue de Laval. Al primo gruppo s'erano aggiunti altri artisti: scultori, pittori, caricaturisti, musicisti. Fu uno di questi, Henri Rivière, a porre, una sera, dinanzi alla baracca dei burattini, a mo' di sipario, una tovaglia. Illuminò quindi internamente il teatrino e fece apparire sullo schermo certi buffi po-

Da "L'Épopée Napoléonienne" di Caran d'Ache: "La lettre de Napoléon à Murat".



liziotti, intagliati nel cartone, che ballavano al ritmo di una musicchetta, e poi complimentavano, con grandi inchini, cantanti, musici, pubblico.

I poliziotti ballerini del Rivière piacquero immensamente al pubblico: e piacque ancor più al cenacolo la trovata. L'Institut du Chat-noir si radunò subito in seduta plenaria, decretò l'immortalità ad Henri Rivière, e giudicando che un nuovo genere d'arte fosse sorto sotto gli auspici del cabaret, deliberò che da quel giorno l'attività del cenacolo fosse interamente rivolta all'incremento di quelle originalissime rappresentazioni. Nacque così quel 'Teatro delle ombre' del 'Gatto nero' che i letterati e gli artisti francesi considerano, con giusto orgoglio, la culla dell'odierna cinematografia.

La prima rappresentazione degna di questo titolo fu L'ÉLÉPHANT, una fantasia di cartone, che richiamò l'attenzione di tutta

Parigi e fece scrivere lunghi entusiastici articoli a Lemaître sui *Débats* e a Sarcey sul *Temps*. In seguito fu rappresentato sul bianco schermo un viaggio in ferrovia, cui seguì nientemeno che una ÉPOPÉE NAPOLEONIENNE scritta e disegnata dal famoso Caran d'Ache.

In qual modo Rivière, Richepin, Rollinat, Donnay e parecchi altri uomini di grido riuscissero ad ottenere delle proiezioni più o meno animate, valendosi della vecchia lanterna magica e di un ingegnoso fantascopio col quale si dava l'illusione di sapere animare delle figurine d'uomini e di bestie dipinte intorno ad un prisma mosso mediante un meccanismo d'orologeria, sarebbe un po' lungo a spiegarsi. Mi accontenterò dunque di dire che il teatrino del 'Gatto nero' era stato costruito per burattini e che perciò nel retroscena assai vasto potevano prendere posto tutte quelle chiare speranze del Parmaso francese, trasformatesi in macchinisti, pirotecnici e burattinai, che lavoravano assiduamente, in maniche di camicia, tra il caldo e il fumo dei lumi ad olio o a petrolio e nella luce abbagliante dei riflettori. Coloro che funzionavano da macchinisti calavano e ritoglievano a tempo opportuno, secondo le necessità e nella colorazione voluta, i quadri in precedenza preparati e rappresentanti paesaggi, cieli e marine; mentre ad altri erano affidate le mansioni di muovere, con gli affidati meccanismi, i personaggi intagliati nel cartone; e ad altri ancora era lasciato il compito di imitare, con ingenui e curiosi arnesi, il soffiare del vento, lo scrosciare della pioggia e della grandine, lo schianto dell'uragano, il rumore cupo delle onde contro gli scogli, ecc. C'era perfino uno strumento che imitava a perfezione il tuono e la saetta. Inutile aggiungere che la passione dell'arte rendeva disciplinata quella baraccola di allegra gente. Gli spettacoli migliorarono sempre più negli anni successivi. Henri Rivière riuscì a perfezionare notevolmente i suoi famosi fantocci di cartone, che per mezzo di fili muovevano le gambe e le braccia. A poco a poco i fantocci di cartone vennero sostituiti da altri di zinco e presentati di profilo e di prospetto. Nel 1890 sulle scene del 'Gatto nero' Maurice Donnay rappresentò la sua FRINE. Un nuovo passo nella tecnica fu fatto nel 1891, col ROLANDO di d'Esparbès e Rivière, in cui oltre cento fiammelle di gas illuminavano insieme col riflettore lo schermo. Risultati ancora migliori furono ottenuti l'anno successivo, con la rappresentazione del famoso AILLEURS di Donnay e Rivière e poi con la SANTA GENOVIEFFA di Harancourt.

Ma, come tutte le cose, anche belle e originali, il 'Gatto nero' doveva di lì a non molto morire; di pinguedine, poichè il proprietario del cabaret, grazie all'amore per l'arte de' suoi illustri amici, arricchitosi, si ritirò in un castello; e così quella che fu la culla dell'odierno cinematografo chiuse i suoi battenti. Ma un paio d'anni dopo due scienziati, Luigi e Augusto Lumière, proiettavano sopra un altro schermo il loro primo film cinematografico.

MARIO CORSI

SPUNTI POLEMICI

AL MOMENTO in cui nacque il sonoro, le ditte americane avevano abilmente provveduto a riservarsi quasi tutti i brevetti. Le conseguenze sono note: impianti ad alto prezzo, 'royalties', diritti di passaggio ed altre cose del genere, che purtroppo hanno fatto emigrare negli Stati Uniti del danaro italiano. E non parliamo di quello degli altri paesi, che non ci interessa. Non sentiamo vibrare in noi lo spirito europeo. Ora è la volta del colore.

Per questo, il giuoco dei brevetti — se gli industriali europei sono capaci di trarre le conseguenze da una prima lezione — non potrà ripetersi. Ma, per questo, ci sarà un altro monopolio: italiano, per grazia di Dio, e che nessuno, in Europa, ci potrà togliere. Il monopolio della luce e delle tonalità.

Esperimenti già fatti in altre Nazioni hanno dimostrato che le riprese a colori non possono essere compiute che in un clima in cui il sole trionfi la maggior parte della giornata e in cui la luce non sia velata da una nebbia perpetua. Un clima che esiste solo in Italia, insomma: dove, per giunta, la natura fornisce alla futura cinematografia a colori sfondi di bellezza ineguagliabile, delicatezza di tinte e varietà di effetti che invano si cercherebbero altrove.

Così una ditta tedesca sta già realizzando dei documentari a colori in Italia non solo al fine di presentare in tutto il mondo dei paesaggi stupendi, ma anche nell'intento di sperimentare in modo definitivo il suo sistema. E un grande industriale americano si prepara a venir a girare in Italia i suoi film a colori.

Senza spirito di avidità, senza imporre 'royalties' sulla luce, gli italiani potranno avvalersi anch'essi di questo monopolio concesso loro non dai brevetti ma dalla natura. Ma bisogna che i nostri industriali comincino ad organizzarsi fin da adesso in vista di queste lavorazioni future.

★

NON C'È NIENTE di meno impressionante, di meno terrorizzante, di meno thrilling del film 'thrilling'.

Quel falso spavento fabbricato su misura, e su di una misura che è sempre la stessa, secondo una formula che non riesce a trovare, da film a film, neppure la più piccola variante, non spaventa più assolutamente nessuno. Almeno in Italia. Forse certi popoli fanciulli di altri lontani Paesi possono ancora trovare in questa roba una certa quantità di sensazioni: come noi, da ragazzi, trovavamo un morboso piacere nelle storie di fantasmi. Ma il popolo italiano, in quanto a storie (cioè in quanto ad arte), è adulto da un pezzo.

È l'ora di liquidare le 'karloffate'. Questo disgraziato, condannato in ogni film, con metodica puntualità, ad essere ucciso ed a rinascere sotto specie di delinquente (la scena del tavolo operatorio su cui si compie la magica operazione è indissolubilmente legata a tutti i film di Karloff: tanto che i produttori, per economia, potrebbero usare sempre la stessa) non ha nessuna ragion d'essere nel cinema d'oggi. Lon Chaney aveva almeno la scusa d'essere un attore: un vero attore (e lo si è visto quando ha recitato senza trucco). Attorno a lui si potevano creare i fantastici scenari di NOTRE DAME o i colossi posticci del FANTASMA DELL'OPERA. Per Karloff questo è impossibile. Manca la materia prima.

Bisogna che i noleggiatori italiani si convincano che questa roba va in magazzino, fra i ferri vecchi del mestiere. O, al massimo, può essere rivenduta come scarto di pellicola. Babau-usati... e nemmeno in buono stato.

il 40



Proposta per un film

DOCUMENTARE LA RINASCITA DI ROMA

LA VECCHIA ROMA scompare, una nuova Roma sorge dallo stato di abbandono nel quale era stata lasciata per lungo tempo da Governi inconsapevoli o troppo presi dalla triste vicenda parlamentare; sorge una Roma che nulla ha più che vedere coi quadretti di colore che entusiasmano le vecchie zitelle straniere o conquidevano la nostalgica attenzione di spiriti privi di ogni alito di volontà e di grandezza. Una fatica immane si compie e fra qualche anno, passando attraverso a quartieri nuovi, arterie colossali aperte al traffico fra monumenti che ricordano secoli e millenni di grandezza, soffermandoci in vaste piazze, parchi, giardini,

ci si domanderà: cos'era la Roma promussoliniana? Se noi stessi non riusciamo a ricostruirla e stentiamo — tanto calda e perfetta la fusione tra antico e moderno — ad individuare le opere compiute, quale documento sussisterà che possa testimoniare della titanica impresa? Alcune fotografie, forse; scritti, articoli, volumi; mancherà sempre quella visione complessa che solo il cinema poteva consentire in tutta la sua imponenza, nella sua vivacità, nel suo dinamismo, nella sua vita!

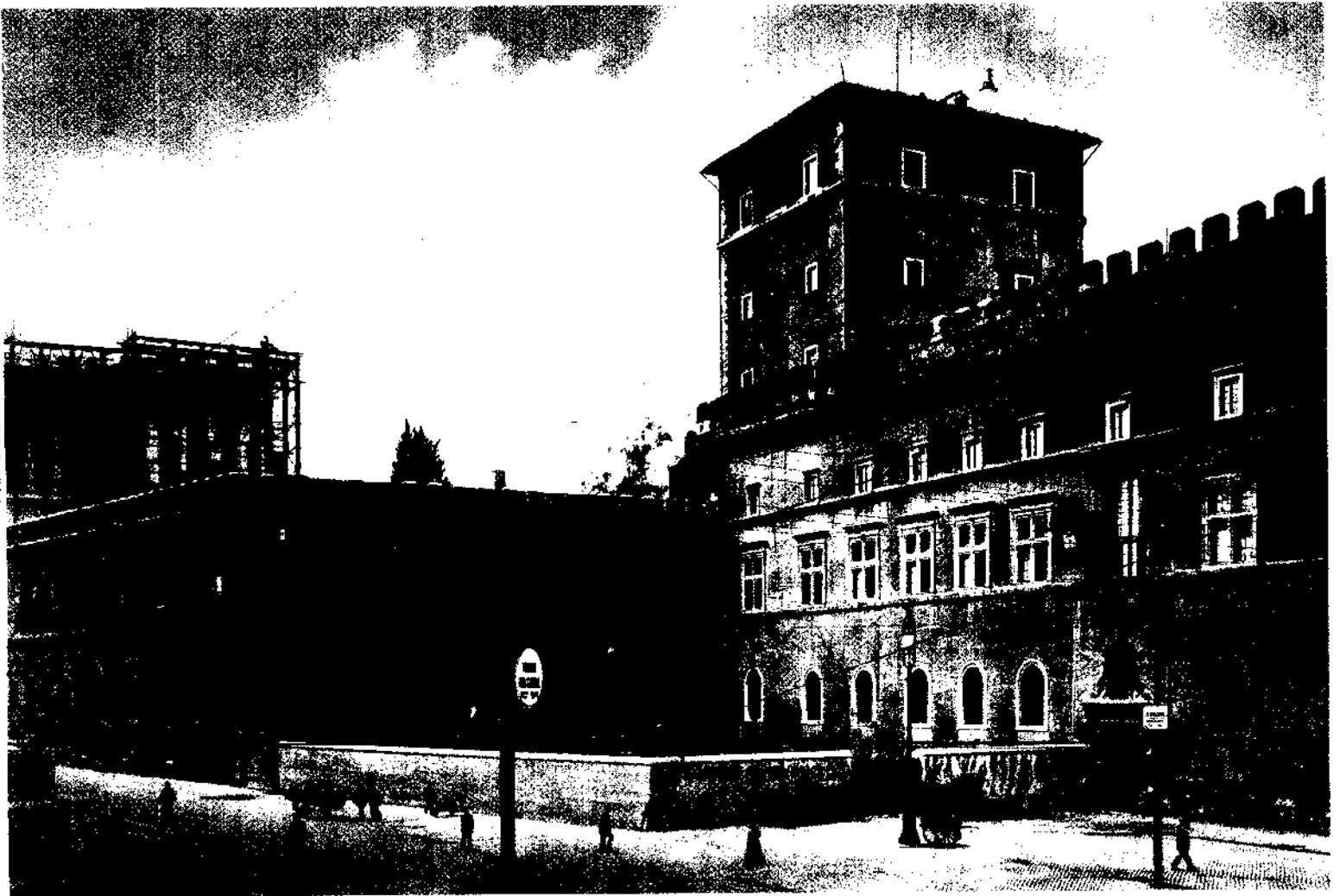
Era una fantastica cavalcata quella che si poteva compiere attraverso tre millenni di grandezza, di gloria, di storia italiana; era

una mirabile visione cinematografica che nei tempi avvenire avrebbe consentito di lasciar parlare un complesso di opere, portando a paragoni impressionanti, a visioni quasi drammatiche. Non un'analisi pesante ne sarebbe risultata, ma la sintesi di una evoluzione incessante e di una missione di civiltà riflettentesi nei monumenti che il piccone isola, che una concezione grandiosa, davvero romana, svela all'occhio attonito dei passanti.

L'alternarsi di visioni di una vita effimera e mediocre, di una esistenza paesana e dialettale in una città che di Capitale non aveva se non il nome, con grandi visioni di



I lavori di demolizione per l'isolamento del Mausoleo di Augusto.



Piazza Venezia ieri ed oggi.



Sterri sul tracciato di Via dell'Impero.

lavoro restauratore e, infine, l'illustrazione vivida e imponente del risultato compiuto, non per uno sterile piacere di contemplazione del già fatto, ma come incitamento verso mètte sempre maggiori: ecco il carattere di quel film che in gran parte non si può più, ormai, realizzare; che in parte soltanto siamo ancora in tempo, la buona volontà aiutando, a mettere insieme.

Il cinema è documento, sempre, anche quando è dramma o commedia, farsa o avventura: documento di una realtà, di un pensiero, di una tendenza, di un sogno, di un diletto. È il documento nuovo del nostro secolo: dinamico, veloce, entusiasmante. Ep-



Aspetti del vecchio Ghetto: Via Rua.



I lavori intorno all'Anfiteatro Flavio.

pure il compito fondamentale - quello storico - del documento, per uno strano paradosso, è mancato sino ad oggi al film. Salvo casi rarissimi, e limitati a problemi di scarso valore, la cinematografia non è stata usata come arma documentatrice per noi e per i posteri.

Un'occasione davvero unica la si poteva avere a Roma. Nel 1927 un'apposita convenzione era intervenuta fra il Governatorato e la 'LUCE' in tale senso: un metraggio non limitato di negativo doveva servire alle riprese documentarie del rinnovamento dell'Urbe, riprese non destinate — subito — al grosso pubblico, bensì da racchiudersi in armadi di ferro e da impiegare, poi, per la costruzione di film atti a mostrarci il grande ciclo bonificatore e ricostruttore di quella Roma che doveva tornare ad essere sede dell'Impero. Ma uno o due anni passarono e la convenzione cadde nel nulla; mancò la percezione, forse, di quel che si poteva e doveva fare.

Oggi alcune fra le realizzazioni più grandi sono state compiute: Piazza Venezia e il teatro di Marcello, Via dell'Impero, l'isolamento del Colle Capitolino, i Mercati Traianei, Castel Sant'Angelo, ecc., tutte opere che hanno un significato così profondo nel presente e nel futuro, non sarà consentito di conoscerle in suggestive visioni cinematografiche. E, oltre alle solenni sistemazioni monumentali, un'altra documentazione ancora — forse non meno esaltante della prima — ci mancherà: quella relativa al rifiorire di terreni che dall'abbandono, dalla solitudine e dall'incuria, sono tornati come per miracolo alla vita più fervida: esempio fra tutti tipico quello della zona dove è sorta, alla Parnesina, l'Accademia Fascista di Educazione Fisica, dominata dal grande monolite che s'intitola al nome del Duce.

Ma è il Duce stesso, nel suo genio insonne, ad additar quotidianamente nuovi traguardi: altre opere colossali si compiono, ancora è possibile individuare angoli che ricordano un passato ben morto, così come è consentito fissare sul nastro di pellicola il ritmo demolitore del piccone e documentare domani l'opera conclusa. Il Governatorato di Roma e l'Istituto 'LUCE' vorranno, ne siamo certi, affrontare subito il problema. Alla difesa di una documentazione storica completa delle opere che fanno della Capitale d'Italia qualche cosa di unico sotto ogni punto di vista, qualche cosa che resterà nei secoli a testimonianza della civiltà sorta nel segno del Littorio, si aggiunge la prospettiva di una possibilità di propaganda enorme, congiunta ad una funzione educatrice che al mondo intero indichi gli obiettivi che un Governo davvero saggio — nel senso romano della espressione — può raggiungere.

'CINEMA'

L'ARDUA VITA DI GRETA GARBO

di S. INSIGLIO e DE



TALLEYRAND, al termine di una delle più felici carriere che il mondo abbia mai visto, esclamò: « *Peut-être eût-il mieux valu souffrir* ». Greta Garbo, all'apice del successo, avrebbe confessato ad un amico svedese: « Mi domando se non ho mancato la mia vita ». La frase risale a pochi mesi or sono. Fino a nuovo ordine, la maschera biografica di questa donna che, in tutti i suoi film ha impersonato l'arduo fallimento di un destino, dovrà coincidere col 'ruolo' abituale dell'attrice ed essere quella dell'infelicità. Come, fino a qualche tempo fa, era stata quella del mistero, dell'esistenza segreta che elude ogni indiscrezione. Con una donna come la Garbo, c'è sempre il pericolo di cadere nella letteratura. Ma c'è almeno un'altra frase che vien voglia di assestarle: quella famosa che la sorella Ismene rivolge ad Antigone: « Tu porti nel gelo un'anima di fuoco ». Greta è un'Antigone moderna, che mescola il fuoco ed il gelo.

La sua vita? Tre frasi: « Sono nata in una casa. Sono cresciuta come crescono tutti. Non mi piaceva andare a scuola ». Correva il 1906, mese di novembre. La casa era quella di Swen Gustaffson, piccolo uomo d'affari di Stoccolma. Nel quartiere a sud del Mälaren, considerato allora al di fuori della 'vera' città, quell'edificio popolare a cinque piani, tra isole di prati, non era certo la reggia di Cristina, vergine Vikinga. E tuttavia per il film della REGINA CRISTINA, Ruben Mamoulian ha saputo ricostruire, sia pure con facile gusto scenografico, il paese ideale in cui nascono le Grete Garbo: le fanciulle rudi e dolci, che si lavano la faccia con la neve, e che sembrano spiritualizzare il più sottile *sex-appeal* in un richiamo del focolare. Il paese di Greta Garbo bambina è quello che ha convertito una tradizione militare in una civiltà tecnica; l'epopea del secolo di Carlo XII nell'avventura degli esplo-

ratori antartici: il paese dove la donna è compagna ed eguale dell'uomo nell'amore e nel lavoro.

A 14 anni Greta perde il padre e s'impiega come commessa nel reparto modisteria dei Magazzini Bergstrom. Veramente la leggenda vuole che la sua prima tappa sia stata in un negozio di barbiere, e che addirittura ella abbia spennelleggiato le guance degli avventori. Un giorno, ai primi tempi delle sue fortune americane, le fu contestato questo episodio: — Non mi concerne — rispose — e anche se fosse vero non me ne importerebbe. — Raffinata astuzia pubblicitaria? Certo che qui Greta smentisce in qualche modo, la tendenza popolare che, nelle grandi favorite della fortuna, ama cercare le origini più umili. Non si ammette che una trionfatrice possa venire dalla classe media. O una plebea risalita o, per lo meno, una regina caduta. Oggi, ad un'altra 'stella': Elissa Landi, si attribuisce sangue imperiale. « Se la mia infanzia sia stata felice, — spiega Greta — se da ragazza abbia fatto la serva, se sia innamorata, e tutte le cose che si vogliono sapere da me, quale differenza porterebbero nei personaggi che interpreto? Il pubblico mi conosce dal mio lavoro. Che può interessare la mia vita privata? Sono un essere umano come tutti gli altri, e voglio che qualche cosa mi venga lasciata. Non intendo di essere come un pesce in un acquario. »

Vera o falsa la storia del barbiere, quella della modisteria è l'unica che conti, perchè la sola che faccia parte del destino di Greta. Un giorno, 1921, un capo-reparto preparava il lancio di una collezione di cappelli per la primavera. — Ne provi uno — le chiese. Pochi minuti dopo, tutta la serie seguiva in uno studio fotografico quel capo-reparto con la sua improvvisata modella. E pochi giorni dopo, tutti i giornali portavano grandi fotografie di quei cappelli sul capo di Greta Gustaffson. O, più inaspettatamente, di Greta sotto quei cappelli.

Da questo punto, tutto il resto non è che una conseguenza. 'Quel volto' era stato intravisto. Ma non ancora 'quel volto' che tutti hanno in mente. A ripulsmarlo avranno concorso, per meglio magnetizzare le folle di tutto il mondo, la tecnica americana e magari quel coefficiente di sofferenza — non solo morale, ma anche fisica — che pare uno dei difficili privilegi di Greta. Ci sono donne che non hanno giovinezza: e che raggiungono tutta la forza del loro tipo, soltanto quando si smaterializzano e perdono i segni dell'età, per assumere un solo segno, astrale e quasi simbolico: quello del prestigio femminile. La Garbo è una di queste.

Per intanto, dalle fotografie pubblicitarie ella passa al film pubblicitario: 'star' reclamistica di una società diretta da un certo capitano Ring. Come assunto, uno *sketch* pubblicitario non può essere che l'anti-Greta: l'attrice ridotta a manichino e materia. Si aggiunga che il primo di questi filmetti fu anche comico. Ci si domanda se Greta fosse allora bella nel senso corrente e facile. Ci si domanda quale potesse essere il suo fascino. Qualcosa doveva esserci senza dubbio, se Eric Petschler, direttore di teatro, dovendo fare un film, pensò subito a quella modesta e ignota 'diva' pubblicitaria, dichiarando: « Ha un'autentica personalità ».

Nella storia del cinema, e più ancora delle 'dive', quindici anni bastano per riportarci alla notte dei tempi. Nella notte dei tempi avviene qui una serie di dissolvenze incrociate. La signorina Gustaffson lavora nel film ERIK IL VAGABONDO di Petschler; la vede il grande regista Maurizio Stiller, la chiama a Rasinda (la piccola Hollywood svedese di allora, la sede della 'Swenska'), le cambia nome, la fa diventare Greta Garbo. Amore di altri paesi per l'esotismo dei nomi italiani: Greta Garbo, Pola Negri, Elissa Landi. Ma Garbo è ben trovato: non s'abbandona alla presunta facilità di una melodia calda e mediterranea: è asciutto, magro, imperioso. Somiglia già al risentito profilo di 10 anni dopo. Stiller affida alla sua 'scoperta' la parte della contessa Dolina nella LEGGENDA DI GÖSTA BERLING dal racconto di Selma Lagerlof. L'attrice scandinava nella saga scandinava: si prepara di lunga mano l'alone del 'fascino nordico'? Certo è che oggi la Garbo ci appare a volte come la più misteriosa creatura di una fiaba di

Andersen. Ma l'invenzione di Stiller non era così presaga: anzi, le fotografie del suo film ci mostrano una Garbo ancora imbozzolata in una semplicità casalinga, bonaria, e persino un poco paffuta.

L'Europa registra il successo e G. W. Pabst lo sancisce, affiancando la Garbo ad Asta Nielsen nella STRADA SENZA GIOIA, tragico episodio del disagio viennese susseguito alla guerra. Dopo la luminosa parabola della cinematografia italiana, la Germania era allora l'università intellettuale del cinema, dove registi ed attori ricevevano il diploma dottorale, per andare poi ad esercitare in America la professione.

Dissolvenza incrociata. Su una banchina del porto di New York una povera ragazza svedese, in un modesto abito da viaggio di taglio provinciale, accanto ad un gigante dall'aspetto duro e un po' ripulsivo, si fa prendere una di quelle istantanee di prammatica, che i giornali illustrati intitolano *Sbarco in America*. Sono venuti ad accoglierla il Console del suo paese ed un funzionario della Metro Goldwyn. Una fanciullina svedese le ha messo tra le mani un mazzo di fiori.

« La ragazza svedese portata qui da Stiller » — così la chiamano a Culver City. Non sa l'inglese, e la gente non s'interessa a lei.

Un tipo stravagante — si dice tutt'al più, un po' interdetti dal riserbo con cui ella risponde alla generale indifferenza. Ritrosa, se ne va come un'antica eroina a consolarsi lungo i lidi del mare amico: quel mare, che lontano bagna le rive della sua patria. Per 'lanciarla', cominciano a farle qualche fotografia: in atto, per esempio, di stringere la mano ad un celebre pugilatore. « Se un giorno diventerò celebre... ella esclama — celebre come Lilian Gish, non vorrò pubblicità. »

Il romanzo di Greta Garbo non è che la vita della donna che fa i film di Greta Garbo. Tutto il resto è silenzio, per quest'attrice dall'amletico pallore. Un giorno (vera o falsa anche questa) alcuni suoi servi licenziati vollero fare un'indiscrezione: tradirla, insomma. E raccontarono che un fabbricante svedese, per fare omaggio all'illustre connazionale, le aveva spedito una cassetta delle sue più rinomate conserve alimentari. Greta aveva nascosto il dono sotto la toletta della propria camera, che adoperava come tavolino da lavoro. Tra una battuta e l'altra, tra una scena e l'altra dei copioni che stava studiando, si regalava una piccola ghiottoneria nazionale, estratta da quel ripostiglio. Vero o falso, il pettegolezzo dimostra appunto che il segreto di Greta è di non avere altri segreti, se non quelli promessi e rivelati dallo schermo.

Quando si ricama sulla vita di Greta, non si fa che tradurre in termini quotidiani i fatti di quell'esistenza e di quella storia più vere, che sono l'esistenza e la storia dell'attrice. Mettiamo: il preteso suicidio di Stiller per amore di lei; che può magari essere credibile, ma come allegoria. Insieme avevano traversato l'oceano, per lavorare in comune; ma Greta col TORRENTE (il primo film americano con Riccardo Cortez, diretto da Monta Bell) aveva ini-

ziato da sola la sua ascesa di stella. Stiller avrebbe dovuto raggiungerla nel secondo lavoro: LA TENTATRICE, ma non era arrivato ancora ad impadronirsi della lavorazione americana. E il film tocca a Fred Niblo. Stiller muore: disfatta fisica, ovvero disperazione? Certo, per noi, la tragica conclusione di una pena d'amore perduta, morte di amore. Il destino gli aveva strappato la sua 'donna': creatura, o creazione. Quel 'fascino nordico', che primo egli aveva intuito, a cui la sua nostalgia d'uomo del settentrione espatriato in California avrebbe forse dato

l'accento più struggente, diventava la preda di altri registi, distaccati e pronti a coglierne il puro richiamo ed incanto esotico. Tra le sue mani, Greta avrebbe realizzato, con ancora più purezza, una scandinava 'donna delle nevi e del mare', o non avrebbe finito col diventare un'ossessione come Marlene per Sternberg?

Ad ogni modo, malgrado il razionale sfruttamento americano, Greta sembra salvare, e per virtù propria, quel fascino nordico, che è senza dubbio una delle chiavi del suo successo. La giostra dei 'fascini' gode i favori del nostro tempo: da quello slavo e andaluso in poi, sono sfilati tutti: viennese o ungherese, creolo o mulatto o hawaiano. Ogni successo lancia un tipo in serie e la formula ne diviene commerciale e di comune dominio. Ma Greta ha la forza di rimanere esclusiva, di sventare i ricalchi. Il 'fascino nordico' si identifica con lei, che lo eleva ad una severità come di costume, di modello spirituale. E forse questo spiega anche un certo strano isolamento di Greta: il suo successo non è fisico; quello stesso pubblico che la cerca e l'adora sullo schermo probabilmente non ha mai sognato di averla accanto a sé nella vita. La TENTATRICE è una data per Greta, perchè durante la lavorazione di questo film le giunse da Stoccolma l'annuncio ch'era morta sua sorella. « Forse quella tragedia le diede un sentimento



Greta in un film pubblicitario svedese.



A sinistra: Greta nella "Leggenda di Gösta Berling", il film che precedette la sua partenza per Hollywood. — A destra: Ne "La strada senza gioia" di Pabst.



Il regista Sjöller con Greta (a sinistra) a Berlino nel 1924. — Greta a teatro applaude un attore suo compatriota.

zata con un principe svedese. Si vuole anzi che l'impetuoso Gilbert, alla notizia, si sia precipitato dietro l'infedele per riportarla in America. Ma l'amore: che cos'è per Greta l'amore? « L'amore in sé non è realmente drammatico — ella commenta —. Le emozioni più vive ci vengono da ciò che si nasconde dietro l'amore e dietro le avventure romantiche. Io non so quale sia veramente l'emozione più grande. Me lo domando. L'odio no, perchè è turpe. Non credo che un film potrebbe aver come tema soltanto l'odio. Forse il sacrificio è qualcosa di più profondo. Ma è un compagno dell'amore. Dopo tutto, credo che la nostra più intensa emozione sia proprio la vita: la vita che include in sé ogni altra emozione. »

Il secondo punto fondamentale di Greta, quello dell'attrice, entra in questo punto. Quel tanto di biografia che si può estrarre da una vita così avara di sé, viene decisamente intuito dagli impresari americani, che ne fanno l'asse del nuovo film. Hollywood sa sempre riconoscere il momento in cui le più grandi e singolari rivelazioni dello schermo sono mature a tradire, sia pure in una maniera trasposta, qualcuna delle loro note più intime. Di recente a Katharine Hepburn hanno fatto confessare in *GLORIA DEL MATTINO* il suo tormento di essere e di affermarsi grande attrice. Nel 1928 a Greta affidano la *DONNA DIVINA* (un romanzo sulla vita di Sarah Bernhardt), in cui ella potrà esprimere la sua aspirazione quasi religiosa verso la figura della inimitabile interprete: dell' *'Unique'*.

In questo coincidere dei motivi d'arte con quelli di vita, i due grandi temi di Greta, quello del Nord e quello dell'attrice, si affiorano l'un l'altro e s'intrecciano come in una sapiente sinfonia. La bambina che alla porta del Reale Teatro Drammatico di Stoccolma aveva atteso ansiosa per vedere passare il celebre Lars Hansen, ora si ritrova proprio al fianco di lui, e a dirigerla è chiamato Sjöström, un

altro scandinavo. Questa gente del nord risente nella collaborazione quel tremore quasi sacro, quella missione della scena che aveva permesso ai loro paesi di creare forse la più alta poesia di teatro nella seconda metà del secolo scorso, e di mandarne un Ibsen messaggero al mondo. Questa scuola aveva allenato l'attore a modi di recitazione resi più intimi, espressivi, immediati dal calore raccolto degli 'interni' nordici. E fin quasi dai primordi della cinematografia internazionale la Svezia, con interpreti come Asta Nielsen, aveva dato l'esempio di un giuoco (coevo ed opposto a quello italiano più pantomimico), tutto interiore, sobrio, suggestivo nell'estremo riserbo. A questa famiglia Greta si è saputa mantenere fedele, malgrado l'America.

Con la *DONNA DIVINA* ella passa definitivamente nel novero delle 'stelle'. Eppure 'stella' non sarà mai. Il carattere tipico della diva americana è quello di divulgarsi attraverso una impulsiva e natu-

rale vivacità di modi, mentre Greta difende prima di tutto il pudore dei propri sentimenti. La passione delle sue eroine, non per questo più fiacca, acquista una specie di sublimità dal severo controllo della maschera, che la tiene prigioniera e non ne lascia filtrare se non l'essenza più spirituale, quasi come un fluido magnetico. Sfumature, trasognamenti, un abbandonarsi senza concedersi, un contrarsi appena accennato nel riso e nel pianto.

Nel frattempo pare che Greta lentamente si acclimi ad Hollywood: studia l'inglese per fare a meno degli interpreti in teatro, e un giorno esce perfino a dire: « Fra poco sarò una vera americana: ho imparato a suonare l'*'ukulele'* ». Il che non le impedisce tuttavia di cadere in certi *lapses* rimasti storici, come quello di esclamare: « Io sono importante » quando voleva semplicemente intendere: « Io sono importata ». Il bisticcio però non è privo di signifi-



Greta nei giorni del suo sbarco in America (1925).

IL CONVEGNO VOLTA

che si inaugura oggi 25 ottobre XIV in Campidoglio, sarà dedicato a svizzerare — Presidente l'Accademico d'Italia Marcello Piacentini — i Rapporti tra l'architettura e le arti figurative. *Bel lissimo, anzi solenne tema: i cui aspetti essenziali troveranno adeguata disamina nelle numerose relazioni preannunciate dalla stampa quotidiana, e riguardanti non soltanto i problemi maggiori di quei rapporti, ma persino i più sottili, preziosi, e, in qualche caso, evanescenti: la relazione Oggetti studierà, ad esempio, Come il ritorno della pittura a compiti monumentali possa giovare anche alla pittura di cavalletto: che se non è bizantinismo poco ci corre. Nè, se citiamo questo specifico argomento, è per criticarlo in anticipo: ma unicamente per far vedere come il Convegno di quest'anno non abbia voluto (è proprio il caso di buttar lì un'immagine architettonica) soffermarsi a considerare le sole colonne di sostegno del tema, bensì gli stessi capitelli; e magari, nel capitello, la foglia d'acanto con tutte le sue venature. Ciò visto, non sarà il caso di candidamente meravigliarsi che il Cinema non sia neppure nominato nell'ordine dei lavori? Il Cinematografo non potrebbe dunque aspirare alla qualifica di arte? E di arte figurativa in sovrappiù, almeno nella misura del cinquanta per cento?*

Se poi i promotori del Convegno ci obietteranno che a loro interessava 'la funzione che nell'architettura è riservata alle arti come fonte sia di decorazione per l'ambiente, sia di benessere spirituale per gli uomini, sia di manifestazione politica, religiosa, scientifica e sociale', — ossia se ci diranno che a loro interessava l'influenza delle arti figurative sull'architettura, — ci sarà anche troppo facile rispondere che certo gusto decorativo attuale — quello che va dal fotomontaggio alla intersecazione e sovrapposizione delle figure e degli oggetti nei più tipici affreschi odierni (vedi Mostra della Rivoluzione e Triennale di Monza) — palesemente deriva, in linea diretta, dallo schermo, e che quanto a benessere spirituale, a manifestazioni politiche, religiose, scientifiche, sociali, ecc., ecc., è ben spesso nei 'templi' laici del film e attraverso il film che suggestioni simili si determinano per le folle moderne.

Se, viceversa, i promotori volessero farci notare che a loro interessava 'la trasformazione profonda... che si va operando nella casa, nell'ufficio, nella chiesa, nel teatro', — ossia se ci diranno che a loro interessava l'evoluzione dell'architettura in rapporto all'evoluzione dei bisogni e delle tendenze, — ci resterà anche troppo facile pregarli di aggiungere, agli edifici elencati, i due prodotti architettonici più caratteristici della nuova mentalità 'collettiva': gli stadi sportivi e le sale di proiezione. La struttura architettonica di queste ultime, con i velocissimi progressi e le innovazioni continue, è un esempio tra i più interessanti e convincenti dell'adeguamento dei canoni struttivi a necessità determinate: in una parola, dell'indirizzo sanamente 'razionale' dell'architettura contemporanea.

Da nessun punto di vista, dunque, si comprende come il Cinema possa esser stato dimenticato o ignorato.

Ma il termine 'razionale' cadutoci dalla penna, suggerisce di per sé un'ultima e tutt'altro che insignificante considerazione: la seguente. Che cosa è il razionale in architettura? È la rispondenza della struttura e della forma alla funzione. Se perciò tutta l'architettura d'oggi è — o dovrebbe essere — realizzata in vista di una simile rispondenza, un solo settore rimane che reclama leggi proprie e diverse: il settore di un'architettura che non ha da rispondere a bisogni specifici e quotidiani del singolo o della società, ma invece a leggi tecniche particolari, a richieste di fantasia, di arbitrio, di capriccio creativi: il settore della scenografia e scenotecnica cinematografica. Le costruzioni effimere eseguite nei teatri di posa non son fatte perchè l'uomo effettivamente vi abiti e vi operi; e debbono esser fabbricate in maniera da sopperire ad esigenze specialissime (rendimento sonoro, effetti di prospettiva, ecc.). Donde impiego di materiali non edilizi, ma d'altra natura (antifonici, ecc.); e nessuna necessità dell'uso di concetti 'razionali' nell'ideazione artistica. Così una nuova forma architettonica, autonoma e spesso geniale, sta nascendo sotto gli occhi nostri e dei congressisti proprio in funzione del Cinema — e dal Cinema. Il Convegno Volta avrebbe fatto bene ad accorgersi di un fatto tanto importante.

cato: importata Greta rimane sempre. Se pure compra una vettura come le colleghe, non si costruisce tuttavia il villino e continua ad abitare in appartamenti d'affitto. Per via séguita a indossare i suoi *tailleurs* da ragazza svedese, che la fanno confondere con una figliola come tutte le altre. Nella vita non porta trucco: non conosce che quello di scena. E si che da bambina, durante le lunghe soste alle porte dei palcoscenici, una delle cose che più l'esaltavano era il lieve odore che ne proveniva di mastici, creme e bellotti di truccaggio. Appunto perchè importata non somiglia a nessun'altra, e questo è ciò che la fa parere 'importante'.

Dalla DONNA DIVINA cominciò le riprove della 'stella' studiata in tutti i possibili attributi d'una femminilità eccezionale e magnetica: la DONNA MISTERIOSA, IL BACIO, la DONNA CHE AMA, la DONNA D'AFFARI (giunta in Italia col titolo DESTINO) e finalmente il trionfo che per un momento potè sembrare l'ultimo: ORCHIDEA SELVAGGIA.

Il parlato nel frattempo aveva vinto. Come avrebbe potuto la straniera Greta superare la prova? Le si escogitò una parte di fanciulla svedese (ANNA CHRISTIE) per giustificare quel tanto di accento nativo che ella pareva dovesse inevitabilmente portare nella parlata americana. « Son qui che imparo l'inglese, ed ecco che mi costringono a riprendere per tutto il film un dialetto svedese », ella protestava con Mary Dressler.

Si iniziano le prove, Clarence Brown è nervoso. Come riuscirà la voce di Greta, quella sua voce di contralto anche troppo profondo? Finalmente ella appare. La prima scena rappresenta una taverna sul porto di New York. « La signorina Garbo è di scena! » Ella riesce a contenere il batticuore, ed a comporsi un viso imperturbabile, quello che gli americani chiamano una *faccia da poker*. « Gimme a drink of whiskey ». La prima battuta era detta. Il discorso continuava a filare. Brown dà l'alt per sentire la registrazione.

Una piccola folla perplessa attende davanti ad un altoparlante.

« Gimme a drink of whiskey ». Greta replica: « Ma questa voce non somiglia alla mia ». Tutti gli attori dicono così, la prima volta che 'si sentono'. Ma da quel momento nasce la nuova serie: dopo ANNA CHRISTIE, ROMANZO; poi MODELLA, CORTIGIANA, MATHA HARI, GRAND HÔTEL, COME TU MI VUOI, REGINA CRISTINA, VELO DIPINTO, ANNA KARENINA, ed ora MARGUERITE GAUTHIER.

La donna del novecento per eccellenza non fa che riportare su moduli in apparenza moderni, accordati sulla sensibilità più nervosamente attuale, quel grande idolo della donna austera, misteriosa, inaccessibile che fu il sogno d'amore dei nostri vecchi dell'ottocento. « Apparizione melodiosa del patimento creatore » come fu detto della sua sorella Eleonora Duse. E il suo romanzo, venti volte rifratto in venti diverse eroine, è sempre quello del sacrificio d'ogni altro bene al bene supremo dell'amore; la corsa di Sisifo dietro la mèta che cessa di esistere non appena toccata.



A passeggio per le vie di Stoccolma.

PARLANDO DEL "PARLATO"

UNA VOLTA, le figurine proiettate dalla lanterna magica, si mossero e immediatamente, da qualche parte, nacque una musica. I 'muti' non furono dunque mai assolutamente 'muti'. C'era il pianoforte, l'orchestrina, la fisarmonica, qualsiasi strumento, pur che qualche cosa intervenisse a moderare lo squilibrio sensoriale che una visione assolutamente silenziosa, di cose in movimento e perciò quasi vive, avrebbe prodotto. Il senso della vista non può funzionare da solo, senza produrre stati d'animo anormali e spiacevoli. L'orecchio può udire, senza che la vista lo sorregga, ma la vista non può agire senza il conforto di qualche voce. E forse proprio perchè l'occhio è chiamato a considerare la realtà del mondo, nel modo più obiettivo che all'uomo sia possibile, che ogni cosa senza suono, si trasforma, nella centrale misteriosa delle nostre sensazioni, in una angoscia di squallore e di morte.

Perchè la vita è sonora, sempre. Anche la notte più calma e cupa d'agosto, sotto le stelle, ha bisogno della sonorizzazione dei grilli. E quando il silenzio perfetto si realizza in natura (alta Alpe o banchisa polare) è silenzio di morte. Ogni cosa, dunque, che si veda, in moto, naturalmente, deve corrispondere a una qualche sonorità, per non provocare in noi trauma psichico o noia. Non solo: è anche necessario che questa sonorità, questa voce, sia legata alla cosa veduta da una qualsiasi logica, che può essere semplicemente fisica (come il rumore della pioggia, mentre piove) o anche una ineffabile logica astratta, che può anche nascere dalle contraddizioni (come il crepitio del fuoco che non si scorge, mentre oltre i vetri a traverso i quali guardiamo, vediamo la neve cadere, ecc.).

Ora si domanda fino a che punto la sonorità nel cinematografo ha funzione strettamente fisiologica, di regolatrice sensoriale e dove acquisti — se pure acquista — una sua attività estetica? Il problema è difficile. Continuiamo a studiarlo.

Lasciamo stare le parole. Osserviamo soltanto che, al tempo del muto, ci fu qualche tentativo di dare allo schermo la parola di uomini vivi: attori nascosti dietro il telone. Tentativo simpaticissimo che, se fosse riuscito, avrebbe di colpo risolto il problema della disoccupazione degli attori e avrebbe condotto a un nuovo tipo di spettacolo cine-teatrale. Perchè avremmo avuto, ad esempio, un **CORSARO NERO** nella interpretazione vocale di Memo Benassi, un **DESIDERIO**, per la voce di Emma Gramatica e via dicendo. E lo stesso film sarebbe stato interpretato da molti attori contemporaneamente, con conseguenti dispute critiche e divertimento generale. Ma lo schermo rifiutò la voce umana. Perchè? Non era una voce? Certo, ma era fuori della logica del cinematografo. Eppure il cinematografo aveva per molti anni sopportato le sonorizzazioni di fortuna, come il pianoforte scordato, la fisarmonica e via dicendo, che, al pari della voce umana, quella logica avrebbero dovuto spezzare. Ma c'erano due ragioni decisive in favore di quel sistema: prima, la scarsa esigenza di un pubblico ineducato al nuovo mezzo di espressione, il quale del resto non aveva ancora rivelato le sue possibilità artistiche in pieno, se non agli iniziati; seconda, le voci degli strumenti essendo di per se stesse voci innaturali, hanno dunque quel tanto di irrealistico che consente loro di assumere senza troppi squilibri, la funzione di voci della visione cinematografica che, anche quando è documentaria, è sempre irrealistico.

Ma, parole a parte, la missione del musicista nella creazione del film è molto delicata. Deve innanzi a tutto tenere presente la fondamentale necessità del sonoro, che, insistiamo, è di natura neuro-fisiologica. Quando la musica non abbia ruolo di 'attrice' nel film (come può essere invece nei corti metraggi musicali, dei quali varrà la pena di parlare a parte) essa deve riuscire a 'non farsi percepire'.

Recentemente è stato proiettato a Venezia, il bel film di Alessandrini: **CAVALLERIA**. Nessun critico (o assai pochi), ha fatto menzione della musica che lo accompagnava, opera del maestro Enzo Masetti. Distrazione della critica? Nemmeno per sogno. La critica non poteva documentare più clamorosamente il successo di quella musica. Perchè, se a un tratto, la musica prende il

sopravvento sulla colonna visiva, ciò vuol dire: o che il film è debole e come tale consente distrazioni; o che la musica, urtando e turbando i misteriosi equilibri dei sensi, ha svegliato il gran paziente dalla sua estasi e gli ha fatto dire: « Che diavolo accade? ».

Jicoci alle soglie della funzione estetica della musica da film. Perchè, solleticare l'udito, aiutando la vista, è funzione meccanica che in certo senso può assolvere anche un organetto di Barberia. Ma qui si tratta non solo di permettere che la funzione visiva si svolga placidamente, ma anche che questa funzione si arricchisca inconsciamente di interi magnetismi. Qui la musica assume funzione di invisibile amplificatore, di inavvertito alto-parlante delle emozioni artistiche. E ci vuole un poeta. Anzi, un asceta della propria poesia, che si accontenti di servire senza farsi notare, di essere, senza apparire. Un santo.

Sì, alle volte, può accadere che la musica, senza offendere, senza distrarre, senza diminuire la potenza della espressione, anzi aumentandola, invada il primo piano. Ma sono momenti rari. Per citarne due: in **CAVALLERIA**, la visione del cimitero che si dissolve in una marcia trionfale in cielo; in **TRADITORE**, il montaggio sonoro della veglia funebre, che, la seconda volta, è ottenuta con una sapientissima sovrapposizione di salmodie e di accordi di un pianoforte, che ci richiama, nel luogo della morte, l'idea del traditore. Questo richiamo, affidato unicamente alla musica, ha un profondo valore emotivo.

GHERARDO GHERARDI

LA I^a MOSTRA DEL DOCUMENTARIO A COMO



Da "Come vivono gli uccelli" (Germania).

PER QUANTO l'importanza del documentario vada affermandosi ogni giorno di più, tra il crescente interesse del pubblico, confesso che non avrei mai creduto che una Mostra cinematografica, basata tutta su questo genere, avesse incontrato tanta adesione, non solo tra gli appassionati del cinema, ma anche tra la massa.

Le proiezioni che hanno avuto luogo a Como, nella bellissima villa Olmo, tutte di documentari (turistici e scientifici, sia a passo normale che a passo ridotto), hanno dato questa dimostrazione. Anche se quest'anno — la prima di tali manifestazioni — la Mostra per il troppo breve tempo dedicato alla preparazione, non è stata completa come doveva essere, il risultato può dirsi soddisfacentissimo. La Direzione Generale della Cinematografia e quella del Turismo hanno veduto giusto, perchè hanno compreso come il pubblico ami il cinematografo non soltanto per il suo lato spettacolare ma anche per quello scientifico ed istruttivo. Così è apparso molto opportuno di far sorgere, a fianco della grande Mostra Internazionale cinematografica di Venezia, dove il film spettacolare ha il sopravvento, questa iniziativa che tende a porre in valore un aspetto non meno importante del cinematografo.

Le proiezioni di Como sono state riservate esclusivamente ai documentari turistici e scientifici. L'importanza dei primi non sfugge a nessuno, non solo per il loro aspetto artistico ed istruttivo, ma anche per il loro valore politico. Essi, forse più dei film spettacolari, servono a far conoscere reciprocamente i diversi popoli e a dare sviluppo a quegli scambi spirituali

che hanno il loro pratico aspetto nell'afflusso delle correnti turistiche. Infatti, chi si interessa alla letteratura, alle manifestazioni artistiche, all'organizzazione politica di un dato paese finisce, se il suo interesse è vero e concreto, per recarvisi e prendere col paese stesso contatto fisico. Sotto questo aspetto, il film turistico ha un valore politico di grande portata, come è stato messo in rilievo, proprio a Como, dal Direttore Generale del Turismo, con precise parole.

Quest'anno, tra i documentari turistici che si sono proiettati a Villa Olmo, quelli tedeschi hanno, senza dubbio, tenuto il primo posto. Mentre nel campo spettacolare la Germania ha ancora molto cammino da fare, nel settore documentario, invece, è certamente molto avanti. I film di questo genere si distinguono per bellezza di fotografia, gusto di taglio, agilità di montaggio. Il documentario tedesco *MARI NEL NORD*, al quale è stata assegnata la Coppa del Direttore Generale del Turismo per il migliore film turistico, realizzato dall'Ufficio Propaganda delle ferrovie tedesche, è veramente un bell'esempio di film del genere. Esso raggiunge appieno lo scopo, in quanto crea nello spettatore il desiderio di visitare i luoghi illustrati.

Dopo la Germania viene, senza dubbio, l'Italia: a parte i film presentati fuori concorso dall'Istituto LUCE, che hanno dimostrato gli enormi progressi fatti da questo Ente nel campo del documentario artistico, i due documentari della Direzione Generale del Turismo si sono brillantemente affermati; specie *NEVI SULLE DOLOMITI*, che ha una bellissima fotografia e inquadrature di montagne piene di gusto e di sensibilità, ha avuto il favore del pubblico. Ma anche *PRIMAVERA SICILIANA*, che illustra, forse seguendo un po' troppo un vecchio cliché, aspetti turistici della Sicilia, è molto piaciuto; alcune parti di esso, come le danze classiche a Siracusa, costituiscono veramente un bel pezzo di cinematografia documentaria.

Interessante è apparso il documentario magiaro *UNGARIA*, sebbene un po' prolisso e discontinuo. Nel campo scientifico, l'Italia si è affermata al primo posto. I due documentari — anche questi presentati fuori concorso dall'Istituto LUCE — *I FIORI E GLI ASSOLOTTI*, sono due bellissimi esempi del genere, che uniscono al valore scientifico un grandissimo valore artistico, tanto per fotografia quanto per inquadratura e montaggio.

Molto interessante anche un lungo documentario del milanese Colombo sulla vita dei bachi da seta: esso costituisce una novità del genere per la precisione e la meticolosità con cui è seguito tutto lo sviluppo del baco, attraverso le sue metamorfosi.

Una novità di questa Mostra è stata costituita dalla proiezione del documentario tedesco *NANGA PARHAT* intorno alla spedizione germanica sull'Imalaja. Il film, infatti, è stato girato tutto in 16 mm. e successivamente se ne è fatto il trasporto al passo 35. Sebbene tale passaggio sia molto difficile, pur tuttavia questo documentario conserva una nitidezza fotografica veramente notevole e mostra l'aiuto che il 16 mm. può dare, in certe circostanze, al passo normale. Solo adoperando la piccola macchina e i rulli di pellicola del passo ridotto, la spedizione tedesca ha potuto scrupolosamente documentare, tappa per tappa, la sua impresa in un film che raggiunge la lunghezza di circa 3000 metri.

Nella sezione della Mostra riservata ai cineamatori, i passi ridotti presentati dall'Italia hanno dimostrato la bontà dell'organizzazione delle sezioni cinematografiche dei Guf. I nostri universitari, con scarsità di mezzi ma molto talento e buona volontà, hanno fatto veramente miracoli.

Il documentario di Giannini, del Guf di Napoli, sui litrorali delle nevi e del ghiaccio a Cortina, ha pregi notevolissimi, non tanto per la fotogra-

fia (il 16 mm., si sa, ha possibilità limitate in questo campo), quanto per il gusto nella scelta dei diversi elementi, per la sensibilità cinematografica dell'inquadratura e per il sapiente montaggio.

Ma il maggior interesse, in questo campo, l'hanno suscitato i film del Dr. Calcagno, riproducenti varie operazioni chirurgiche. Ecco un settore dove il 16 mm. può avere una notevole funzione didattica e scientifica. Questi film, che sono stati presentati al pubblico in una speciale giornata medica, hanno interessato talmente che la Direzione della Mostra ha dovuto ripeterne lo spettacolo per acccontentare le richieste di quanti non avevano avuto la possibilità di assistervi.



LA MANO DEL REGISTA

PER COMPRENDERE una delle funzioni essenziali di quella misteriosa attività che si chiama regia basta osservare il gesto di mano con cui il regista Willy Forst accompagna la recitazione di questa scena di MAZURKA TRAGICA: è un gesto che dice: « Andateci piano! Non esagerate! ».

Ogni individuo chiamato a collaborare ad un'opera collettiva avrà la naturalissima tendenza a sviluppare il più possibile la propria parte, a portarla nel centro dell'azione. Così anche l'attore di cinema cercherà più o meno inconsciamente di mettersi in primo piano, di esternare con la massima intensità tutte le sue virtù. L'aspetto più evidente di questo fenomeno è il noto costume dei divi di respingere verso il fondo tutti i loro colleghi, sfogandosi in lunghi monologhi melodrammatici ed esponendo all'occhio sbalordito del pubblico l'intera gamma delle loro formidabili espressioni. Ma anche i più modesti, i più dotati di "senso sociale" vedranno, per forza di cose, l'opera da compiere sempre dal punto di vista del loro compito personale. Ed ecco che deve intervenire il regista. Anche lui è spinto dalla sua funzione personale, ma questa sua funzione consiste appunto nel non partecipare in nessun modo particolare all'azione, ma di plasmare l'insieme di questa. Egli deve stabilire e indicare i limiti necessari all'attività, e anche all'entusiasmo e all'ambizione di ciascun attore, creando l'equilibrio fra tante opposte energie.

Quando fra gli attori di un film si trova una personalità molto spiccata o quando il regista non ha una visione precisa dell'opera o è troppo debole per imporla, allora si avrà il pietoso spettacolo — in pratica non tanto raro — di un'anarchia individualistica. Ogni scena (e perciò nessuna di esse) sembrerà la scena centrale; ogni battuta, ogni gesto sarà eseguito in "fortissimo" e si disperderà perciò in un mare di chiasso, ottico ed acustico. Sarà distrutta la gerarchia saggiamente architettata delle scene e dei personaggi. E spariranno le mezzetinte, quegli "effetti intimi" tanto indispensabili al cinema che dovrebbe esser l'arte della discrezione aristocratica, del sottovoce, degli accenni. E perciò la mano "attnuante" del regista, anche se resta invisibile al pubblico, gli si farà egualmente palese per il suo benefico effetto.

Oltre alle proiezioni, nelle sale della villa era stata allestita anche una mostra di scenografia cinematografica che, se pure incompleta, è risultata molto interessante e ha richiamato l'attenzione del pubblico.

Il successo di questa rivista ha dimostrato quanto il pubblico si appassioni al processo tecnico della cinematografia. Una conferma ne è stata data da quel settore della mostra di Como, che ha richiamato molti visitatori, nel quale sono esposte le macchine e rivelati i misteri del cinema: il pubblico è sempre più assetato di rendersi conto di come vengano creati i fantasmi luminosi che incatenano l'attenzione del mondo.

LUIGI CHIARINI



DANZA MACABRA

A TUTTI COLORO che hanno l'intenzione di far l'attore cinematografico si raccomanda di guardare la fragile e sensibile Ingeborg Theek mentre sta ballando insieme con la macchina da presa. Terribile partner per un ballo, la macchina: due scarse braccia di ferro si stendono verso la ragazza, indicando alle mani di lei la posizione giusta. Una larga cintura nera, chiusa con due forti correggie, lega l'anca della giovane donna ad una grande tenaglia metallica che serve a mantenere costante la distanza fra l'attrice e l'obiettivo della macchina. Vincolata così la propria vittima, la macchina da presa (montata su ruote) si mette a ballare con lei al ritmo della musica. E ricordatevi che si tratta di una scena d'amore (MAZURKA TRAGICA): e che, dunque, la giovane deve guardare con sguardo innamorato il morto occhio di vetro nascosto dentro alla scatola nera; che deve, senza badare allo splendore abbagliante dei bulbi di fuoco bianco, sussurrare delle tenere parole verso l'ovocchio duro e lucido del microfono che dall'alto s'inchina verso di lei. Il gelido abbraccio della macchina, al quale l'attrice deve rispondere con trasporti di tenerezza, ci dimostra con un esempio estremamente tipico fino a qual punto è arrivato il distacco dell'arte dalla vita reale. Mentre in un'epoca primitiva fra arte e vita non c'era vera distinzione, in maniera che la creazione artistica sorgeva da impulsi e necessità del momento, in seguito l'artista di teatro fu costretto a recitare ad ore prestabilite e in un ambiente artificiale davanti ad un pubblico passivo e nascosto nel buio. Il cinematografista ha tolto all'attore perfino il suo pubblico: circondato da macchinismi di una sobrietà e di un'indifferenza quasi insolenti, l'artista deve manifestare le sue più intime emozioni, ripeterle, spezzettarle secondo le dure esigenze della tecnica. E sò, in generale, le macchine da presa si acccontentano della funzione di spettatori, in casi speciali — come in quello di cui parliamo — la macchina entra addirittura in scena a sostituirvi l'uomo vivente: e viene così a ricordarci quelle scene macabre sulle quali si compiaceva di esercitarsi la fantasia di tanti antichi pittori: la danza dello scheletro con la bella donna giovane. Anni evole lo sforzo onde l'attrice riempia un vuoto polare col calore dei suoi sentimenti.

— rob —

UNA CITTADELLA NELLA CAPITALE NEMICA

'CINEMA' ha già illustrato i progressi e gli sviluppi della televisione a Berlino, a Parigi ed a New York. Oggi siamo in grado di segnalare ai lettori un avvenimento veramente sintomatico: l'entrata in servizio regolare a Los Angeles di una stazione di trasmissioni radio-cinematografiche e l'apertura di alcune sale munite di apparecchi per la ricezione di questi programmi in varie località della capitale del cinema. Non è un segreto per nessuno che i magnati dell'industria cinematografica americana hanno accolto con sospettosa preoccupazione ed hanno seguito con ansietà i progressi tecnici ed industriali della televisione e della trasmissione per radio dei film, nelle quali hanno visto dei possibili pericolosissimi concorrenti. Essi temono infatti che se i programmi di televisione diretta potranno invogliare i radioamatori a disertare le sale cinematografiche per reclusarsi in casa davanti allo schermo del ricevitore televisivo, la trasmissione per radio dei film cinematografici avrà la conseguenza anche più grave di accelerare singolarmente la circolazione e di diminuire il reddito dei film. L'avvento della ricezione televisiva su grandi schermi, è infine paventata come 'nemico n. 1' dagli esercenti delle oggi molto frequentate sale di proiezione cinematografica. Quest'atteggiamento degli industriali del cinema, come risultò anche dalle discussioni che ebbero luogo nell'aprile 1935 al primo Congresso di televisione riunito a Nizza per iniziativa dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa con la collaborazione dell'Unione Internazionale di Radiodiffusione è per lo meno ingiustificato giacché gli interessi della televisione (specie se concepita come trasmissione a distanza di film cinematografici) e quelli della cinematografia possono benissimo armonizzarsi e completarsi. Comunque, e riservandoci di esaminare altra volta più dettagliatamente questo problema complesso e delicato, è certo sintomatico il fatto che una Compagnia americana proprietaria di brevetti di televisione, che non è né fra le più potenti né fra le più importanti, la 'Don Lee Broadcasting System', abbia potuto organizzare proprio a Los Angeles il primo servizio americano dimostrativo e regolare di radio-cinematografia a onde cortissime e ad alta definizione delle immagini.

La compagnia 'Don Lee Broadcasting System' persegue le sue ricerche e le sue esperienze nel campo della televisione e soprat-



Verna Hillie, attrice della Paramount, ammira stupita gli apparati della stazione radio-cinematografica trasmittente della "Don Lee Broadcasting System" a Los Angeles.

tutto in quello della radio cinematografica fin dal 1931. Nel '32 la Compagnia, che è diretta da un tecnico di valore, Harry B. Lubke, eresse il suo primo trasmettitore a Los Angeles. L'analisi delle immagini veniva effettuata allora su 80 linee solamente e ad una cadenza di 15 immagini al secondo. Alla ricezione i risultati potevano sembrare interessanti, non certo soddisfacenti. Nel 1933 la 'Don Lee B. S.' realizza i primi ricevitori a tubo catodico e prosegue nella trasmissione di film per scopi sperimentali e di studio. Negli anni seguenti Harry Lubke ed i suoi collaboratori si accaniscono nei loro sforzi. Di quando in quando vengono invitati ad assistere ad esperienze dimostrative personalità dell'industria cinematografica, divi, stelle, giornalisti. Ma l'ambiente si dimostra inesorabilmente ostile. Il muro di silenzio, che circonda il tentativo della 'Don Lee B. S.', è rotto soltanto, talvolta, da qualche critica severa, da qualche giudizio pessimistico. Poi la situazione muta. La nuova stazione ad onde ultra-corte ad alta definizione delle immagini (300 linee, 24 immagini al secondo), i nuovi ricevitori a supereterodina, muniti di tubi catodici speciali della R.C.A., permettono di ottenere risultati veramente eccellenti. Ai primi di settembre di quest'anno i dirigenti della Compagnia attrezzano alcune sale, nella città di Los Angeles e nei dintorni, con i più perfetti apparecchi riceventi. L'accesso alle sale è a pagamento e per inviti. Le trasmissioni di film sonori di attualità hanno luogo regolarmente tutti i giorni feriali dalle 15 alle 17 e dalle 18,30 alle 20,30. Vengono invitati ancora una volta corrispondenti di giornali, direttori di studi, produttori e artisti cinematografici. Il giorno 8 settembre la sede della 'Don Lee Broadcasting System' viene visitata anche da Bernard Linden, ispettore della Commissione Federale delle Comunicazioni.

Questa volta nessuno nega o contesta più l'importanza dei risultati pratici conseguiti, nessuno dubita più delle possibilità avvenire. Da un mese le emissioni di radiocinematografia costituiscono una delle attrattive e delle curiosità di Los Angeles. Dietro le porte discrete delle sale dei consigli d'amministrazione i magnati del cinema e i tecnici e gli industriali della televisione stanno mettendosi d'accordo...

GIOVANNI GALLARATI



La Società "Don Lee Broadcasting System" procede anche a studi in vista dell'applicazione della televisione per la navigazione aerea. Ecco Harry B. Lubke fra i suoi collaboratori dopo un volo effettuato per procedere a interessanti esperienze.



UN FILM DI MARIONETTE

I QUATTRO MOSCHETTIERI

SI PARLA e si discute di 'regia passiva', pronta cioè a secondare l'ispirazione degli attori (il tipo di regia che occorre, per esempio, a cogliere nella loro intima verità d'espressione e di costume gli interpreti indigeni dei film esotici). E si sostiene viceversa che, nei film ordinari, il regista migliore è quello più capace di mantenere il pieno dominio sulla materia 'attore'. Il caso limite sarà appunto quello di un film di marionette, dove l'attore inanimato, di legno, rappresenta la materia allo stato puro: sorda, cieca, obbediente. Un tentativo del genere si sta compiendo a Milano, nel vecchio teatrino di un Oratorio di Porta Ticinese, trasformato in 'teatro di posa' per una *troupe* di burattini. Si girano 'I 4 moschettieri' di Nizza e Morbelli, musiche di Storace (si propria la vicenda che grandi e piccini avevano seguito con tanto entusiasmo, allorché la Radio la trasmetteva a puntate). E i risultati fin qui ottenuti dimostrano all'evidenza che qualunque gatto, quando sapesse ridursi alla passività di una marionetta, potrebbe fare una magnifica riuscita.

Il regista è Campogalliano: un uomo che, coi suoi piccoli interpreti di legno, ha una sorta di dimestichezza tradizionale, perché alla sua famiglia si deve quell'autentico teatro d'arte che in altri tempi, su un palcoscenico di burattini, seppe agitare, tra un lusso inesauribile di fanta-

sia, la satira politica e l'ardimentosa propaganda contro il nemico invasore. A reggere i fili delle nuove marionette cinematografiche, a dar loro voce e gesto, sono stati chiamati i fratelli Colla del teatro 'Gerolamo' di Milano, eredi di una esperienza ormai secolare. Tra un simile regista e simili burattinai, gli interpreti dei QUATTRO MOSCHETTIERI, non possono che trovarsi a loro agio: e lo dimostrano, prodigandosi instancabilmente.

Messa in scena, azione, ripresa hanno fatto sorgere non pochi problemi tecnici. È chiaro intanto che, per il maneggio dei fili di comando, si è dovuto ridurre la scena in altezza, giacché i fili troppo lunghi si ingarbugliano. Di conseguenza, l'architettura scenica non ha potuto usufruire del materiale normale che offre la piazza. Si è dovuto fabbricare tutto *ex-novo*: dal castello del tiranno alla nave del pirata, dal torpedone alle suppellettili della bettola.

Altro problema: l'invisibilità dei fili. Si sa che ogni emozione è legata a un filo (parliamo di marionette, si capisce). Ora alcuni dei personaggi hanno una parte così ricca e complicata, che il fascio dei fili diventa addirittura paradossale, e finisce col disturbare. I tecnici stanno appunto studiando — e senza dubbio risolveranno — anche questa difficoltà.

Questo della *Miniatura Film* (nome suggerito dalle proporzioni degli attori) è il primo tentativo di realizzazione cinematografica con marionette ed interpreti. Il VIAGGIO DI GULLIVER, film russo dell'anno passato, salvo un paio di parti principali affidate ad attori in carne ed ossa, era stato girato con pupazzi di legno disarticolati, ripresi con la tecnica dei cartoni di Disney.

Qui invece il sistema di ripresa è normale. E per dare un'idea degli sforzi che costa, si pensi che la scalata di un muro da parte di uno dei moschettieri ha portato via tre giorni di lavoro, perché i movimenti in senso verticale del fantoccio e la rassomiglianza fotografica non riuscivano a mettersi d'accordo.

I pezzi di montaggio già pronti cominciano a rivelare piacevoli sorprese ed amabili, divertenti fantasie. I pesci, il castello del feroce tiranno, la nave pirata, gli insidiosi trabocchetti della bettola compongono favolosi equilibri tra il vero e l'immaginario, d'un tono tra bonario e scanzonato. E una delle 'trovate' è stata di scegliere, come servitori dei protagonisti, gli ameni Frik e Frok che, con i loro visi e figure inconfondibili, recitano questa volta un « andiamo a lavorare » d'un gusto e di un umore completamente inediti.

RINA ZANINI





VALORE DELLA FOTOGRAFIA NEL FILM

È NOTO che gli esterni dei film vengono di preferenza girati nelle ore pomeridiane, quando la luce, provenendo in direzione obliqua, può essere corretta coi riflessi in modo da illuminare persone e cose con più equilibrio, e permette di ottenere artistici effetti.

I riflessi, chi non lo sapesse, sono grandi pannelli di legno o di cartone, rivestiti di stagnola o dipinti in bianco, che raccolgono la luce come superfici specchianti; e la concentrano su quei punti, che la sorgente naturale lascierebbe oscuri.

Ma nel pomeriggio la luce solare abbonda di speciali raggi dello spettro che, invisibili all'occhio, sono invece sensibili all'emulsione della pellicola, e danno luogo a particolari squilibri buoni talvolta, ma più spesso tali che falsano l'effetto voluto.

Ecco in proposito alcuni casi realizzati durante le esercitazioni del Centro Sperimentale. Nella fotografia n. 1 si voleva, per esempio, ottenere un effetto notturno mediante applicazione del filtro (1) rosso; ma il risultato non è precisamente notturno. Così pure la seconda fotografia, quantunque buona, non rispondeva agli scopi prefissi. Si venne quindi nella determinazione di procedere alla ripresa fotografica, non più nelle ore pomeridiane, bensì all'alba. Le luci del mattino sono sature di raggi che nel pomeriggio invece scarseggiano; senza dire che l'aria, specie nei pressi dei centri urbani (noi dobbiamo quasi sempre, per necessità, eseguire le nostre riprese nei dintorni di Roma) è più pura, e contiene atomi di umidità che la rendono tipicamente luminosa. Luce, insomma, straordinariamente propizia ad una fotografia morbida e pastosa, quale si cercava.

La foto n. 3 è stata eseguita alle ore cinque del mattino, con l'uso di quel medesimo schermo rosso (schermo di nostra fabbricazione) che nella foto n. 1 aveva così evidentemente fallito l'effetto notturno. Si noterà la bella pastosità del muro di fondo con quel preciso senso d'una superficie porosa, nonché l'armonia dei rapporti tra muro ed acciottolato. Il ragazzo era stato trovato a caso, ma fu senz'altro scritturato, e servì egregiamente al nostro lavoro.

Con le foto 4 e 5 s'è ottenuto un tipo di ritratto (primo piano) aderentissimo ai nostri scopi: la parte del 'personaggio' stavolta era stata assunta dal regista medesimo. Per la prima foto si è fatto uso del solito schermo rosso; mentre per la seconda, oltre lo schermo, si è applicato anche un doppio diffusore (2), in virtù del quale i contorni sono sfumati, e tutta la figura ha un tono leggermente impreciso, quello che in cinematografia si chiama 'flou'. Quan-



to al 'riflessi', durante tutti questi esperimenti ne è stato di proposito evitato l'uso. Fot. 6: ore cinque antimeridiane. È un contro luce con schermo verde (anche questo di nostra fabbricazione). Ed è il risultato di parecchi tentativi. Qui, come nelle altre due, si cercava anche un certo equilibrio nell'inquadratura dell'insieme: senza cadere nello sterile virtuosismo fotografico, ci pare di aver conseguito un taglio armonico e funzionale al tema propostoci.
Fot. 7: ore 5,30, schermo verde, diaframma 4,5:

1/25. Nell'atmosfera dell'alba essa vuol rendere il passaggio della bambina vestita di bianco. Era una bambina, trovata sul luogo, che andava a fare la comunione. La fotografia 8, presa dall'alto, con schermo rosso, ha coronato le nostre ricerche. Frutto di due settimane di ricerche, essa risolverà finalmente — come inquadratura, come effetto plastico, come taglio, come illuminazione — il problema che ci eravamo posti per la nostra esercitazione.

EMANUELE CARACCIOLIO

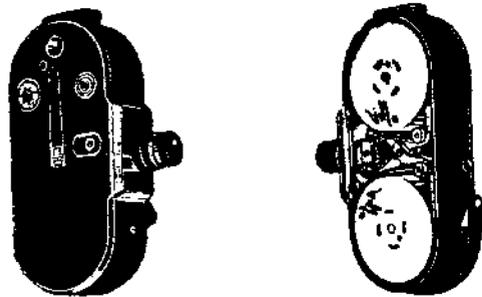
viene e subito domandarci donde viene che questi oggetti sono colorati. Viene da questo: che gli oggetti rinviano sempre una parte della luce che cade sopra di essi, e ne assorbono un'altra parte in misura diversissima. Un pomodoro rinvia ad esempio i raggi rossi della luce bianca ed assorbe e fa scomparire man mano tutti gli azzurri ed i verdi; in modo corrispondente procedono tutti gli altri oggetti colorati. L'occhio umano ha poi una particolare sensibilità per i singoli colori; la gradazione di questa sensibilità può essere raffigurata dal grafico seguente:

I PRIMI PASSI MANUALETTA DEL CINEDIETTANTE

(Continuazione del num. 2)

GIUNTI a questo punto della nostra esperienza — sia pure rudimentale — di cinediettanti, è opportuno rinfrescarci la memoria sulle 'istruzioni per l'uso'. Anche se, per lo scopo finale che ci proponiamo, l'esperienza e quel tanto di scienza spicciola che finora abbiamo messa insieme siano forse più importanti che non il mestiere del fototecnico, tuttavia il dominio di quest'ultimo, la padronanza di alcuni elementi essenziali sono indispensabili se vogliamo ricavare dai nostri soggettini una soddisfazione non turbata da una fotografia scialba o incolore o, peggio ancora, se non vogliamo essere annoiati da salti, tremolii ed altro.

La molla — cominciamo dal punto di partenza — deve essere sempre completamente carica. Subito dopo ogni ripresa è bene che la molla venga ricaricata, anche se non era completamente scarica. Si corre, se no, il rischio che proprio nel momento nel quale una ripresa deve essere effettuata o si voglia seguire a girare, si debbano perdere anche e soltanto degli attimi per effettuare il ricaricamento. È norma utile, quindi, di completare il caricamento della molla subito dopo la sospensione della ripresa di una scenetta, sia pur breve. Questo, sempre quando si abbia intenzione di continuare a filmare un soggetto; se, invece, la macchina deve essere deposta per qualche tempo e conservata, allora è bene scaricare completamente la molla per evitare che, restando inutilmente tesa per qualche tempo, possa sforzarsi.



È opportuno, poi, introdurre il caricatore della pellicola nella macchina prima ancora di uscire di casa: altrimenti accade che si lascia sfuggire sempre la migliore occasione di filmare qualcosa di interessante che possa apparire all'improvviso dinanzi al nostro sguardo.

Altra cosa che è bene controllare, subito dopo il caricamento, è il buon trasporto della pellicola: sarà sufficiente farne scorrere alcuni centimetri constatando che non vi sono intoppi o strappi.

Se poi si vuol essere sicuri della diaframmazione che dobbiamo scegliere — la quale dipende dalla quantità di luce che si ha nella scena — il mezzo più certo è quello del fotometro elettrico. In caso diverso si cade nel calcolo approssimativo quando non si ha ancora quell'esperienza che solo con l'uso è possibile acquisire.

Con un buon fotometro elettrico ogni errore è escluso. Se uno non è ancora dotato della capacità di calcolare le distanze e non sa fidarsi interamente del proprio calcolo, è meglio che misuri a passi la distanza fra l'oggetto principale della scena e la macchina da presa, tranne che non

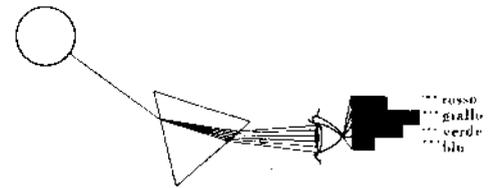


si pessegga una macchina per due mesi a punto di distanza da 1m.-3m. e da 3m. all'infinito. In ogni caso, per i primi piani, è indispensabile una ottima messa a punto della distanza.

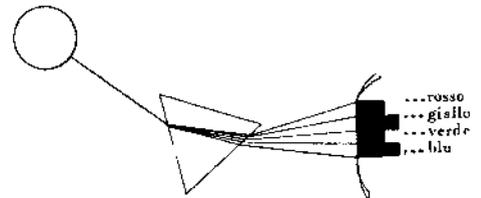
Questi non sono che elementi semplicissimi da rispettare in ogni circostanza, quando vogliamo iniziare una ripresa. Con gli espedienti brevemente accennati dovremmo essere già in grado di ottenere dei contorni netti e precise gradazioni fra luci ed ombre. Sappiamo, però, che ci sono altre possibilità che rendono gradevole una proiezione cinematografica: prima fra tutte una particolare bellezza fotografica. Come si fa a raggiungerla? Recandoci al cinema ci accorgiamo spesso che la padronanza assoluta della tecnica da parte dell'operatore riesce a sormontare ostacoli di recitazione ed anche di soggetto.

La luce che il sole irraggia e che giunge al nostro pianeta è bianca: ma questo bianco è il risultato dell'azione comune di diverse specie di luci colorate. La luce del giorno è la madre di tutte le sorgenti luminose, anche di quelle artificiali. In qualunque ora del giorno essa contiene quasi tutti i colori esistenti; la parte che ogni singolo colore reca alla composizione della luce del giorno può variare di misura a seconda delle ore del giorno e della altezza sul livello del mare in cui ci si trovi. Conosciamo un rosso di aurora ed un rosso di tramonto che sono fondamentalmente diversi. Talvolta ci capita di contemplare il cielo, in certe sere di fine estate, lucente, dall'orizzonte in su, di tutti i colori dello spettro dal rosso all'azzurro. Sulle cime dei monti ci illumina un cielo di un profondo azzurro, nel folto dei boschi ci muoviamo in una luce che sembra verde. Facciamo passare un raggio di luce attraverso un prisma ed esso si frantumerà negli elementi cromatici che lo compongono. Ognuno di noi ricorderà questo giuoco col prisma di vetro sin dal tempo dell'infanzia.

Tre sono i colori fondamentali di cui il fascio di luce, detto anche spettro solare, si compone: azzurro, verde e rosso. Il giallo, che si trova fra il verde ed il rosso, è un colore misto. Esso viene a formarsi quando la luce verde e quella rossa si mescolano in determinata proporzione. Così come il giallo, tutti i colori esistenti in natura possono venire pensati come composti dai tre colori fondamentali: azzurro, verde e rosso. Quel che noi riusciamo a filmare, però, non sono luci colorate ma bensì colori di corpi. Ed allora con-



L'occhio umano è, dunque, molto più sensibile ai colori gialli e verdi che agli azzurri. Per la pellicola le cose stanno ben altrimenti! Le pellicole alla luce del giorno sono molto più sensibili ai colori azzurri. Se noi ci mettiamo a fil-



mare degli oggetti i cui colori conosciamo perfettamente, essi ci appariranno in proiezione innaturali perché tutti i toni azzurri risulteranno ridotti ed in conseguenza troppo chiari. Quanto volte siamo restati delusi a vedere in fotografia il cielo bianco come un lenzuolo allorché, nella realtà, avevamo filmato un magnifico cielo azzurro?

(Continua al prossimo numero)

PAROLE DI LETTORI

UN LETTORE, Flavio Gioia, propone di incorporare nei Cineguf le forze cinedieltantistiche extra-Guf. Queste categorie di "ridottisti" sarebbero così più e meglio protette; e non è giusto lasciarle senza aiuti. Nulla da eccepire: ma questo s'è già verificato, quasi dappertutto. Un altro, Giannino Ratto del Guf di Genova, scrive:

« Per mettere realmente in evidenza il valore degli aspiranti attori, registi, scenografi, operatori e via dicendo, il Ministero Stampa e Propaganda dovrebbe bandire un concorso annuale riservato, all'inizio, ai soli registi. I concorrenti dovrebbero scrivere un soggetto sceneggiato od una sceneggiatura ad un lavoro di loro gradimento (il lavoro potrebbe anche essere indicato dal Ministero), da realizzarsi in passo ridotto. Selezionati i lavori, dovrebbe essere fornito ai concorrenti il materiale occorrente: macchine, pellicole, materiale scenografico, ecc.

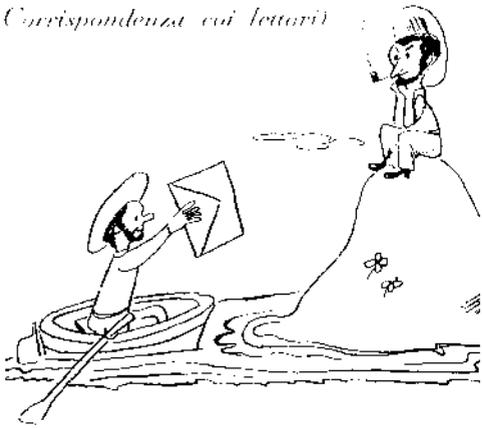
Ai registi prescelti sarebbe lasciata libertà di scegliere gli attori e l'operatore.

Girati i film esporli in una mostra aperta al pubblico ed ai critici, indire un referendum e, in base ai dati raccolti, selezionare e premiare ».

Rispondiamo che alla maggior parte di questi compiti provvede il Centro Sperimentale. In quella sede nel corrente anno scolastico gli alunni faranno prove anche più impegnative dell'anno precedente. Però resta sempre pressoché irrealizzata la parte finale: proiezione al pubblico dei film migliori. Si sa che non è breve problema. Ma va studiato a fondo.

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



CANDIDO - Venezia. — Grazie dei consigli. Ne terremo naturalmente conto, com'è giusto fare ogni volta che i lettori ci vengono incontro. Però... Badi che Lei incorre in un grazioso equivoco, se per 'foto antiquate' intende quelle dei film antichi. Le chiami come meglio crede, ma si rammenti che là è il pane di questa scienza non sempre antica appunto perchè troppi come Lei hanno cattiva memoria; e si sa che i colpevoli maggiori sono tra coloro che maneggiano pellicola con aria piuttosto sacrilega. Poi la collezione di 'foto antiquate' di *Cinema* è forse la più ricca del mondo. E ne siamo fieri. Grazie egualmente. La rivista *l'ivere*, edita da Hoepli, tratterà di igiene e medicina domestica: non si è ancora pubblicata.

R. P. - Verona. — Si chiama *grandeur* (o a grande formato) ogni tipo di pellicola che oltrepassi le dimensioni *standard*. Le origini del *grandeur* risalgono al 1895: in quell'anno i fratelli Skladanowsky si servivano di una pellicola di 52 mm. di larghezza con fotogramma di 30 per 40. Demeny di una di 58, 39 per 48, il nostro Allierini di una con fotogramma di 42 per 24, ecc. A quei tempi il sistema non poteva avere che un valore effimero: il trasporto della pellicola era insufficiente alle nuove necessità, e la pellicola si consumava troppo. Il *grandeur* verrà risuscitato in America, negli anni dal 1925 al 1932. La Fox, la Paramount, la R.C.A. Inc. System Muto, la Photophone Sport, la R.G. Feart, la Dubray, la Bell and Howell hanno presentato via via i loro tipi. In Europa il *grandeur* non ha avuto diffusione. Però la Zeiss Ikon munisce le sue macchine da proiezione Erumann V e Erumann VI di fuoristrada scambiabile, in modo che senza nessuna fatica o spesa esse possono venir adattate alla proiezione di pellicola a grande formato. Quali sono le ragioni per le quali si vuol passare dallo *standard* al *grandeur*? Intanto, per arrivare a immagini di proiezione molto grandi e allo stesso tempo molto luminose, la densità luminosa delle sorgenti di luce non si può aumentare, e solo un ingrandimento del fotogramma potrebbe permettere un accrescimento di luminosità. D'altra parte, però, il miglioramento dell'ortica delle macchine da proiezione ha permesso, negli ultimi decenni, un tale rafforzamento del flusso luminoso, che non è necessario il *grandeur*: quei risultati si ottengono egualmente. (Per queste e altre cause, ci siamo espresi, il grande formato rimane una brillante esperienza da laboratorio: farà bella mostra di sé nei musei del cinema). Uno speciale compito della pellicola a grande formato sarebbe la proiezione a grandezza tale da offrire « un effetto di palcoscenico ». Ci sono parecchie altre complicazioni, che sarebbe lungo descrivere: ma la-

stera che lei abbia un po' di pazienza, e attendere un articolo più dettagliato sull'argomento: *Cinema* lo pubblicherà quanto prima.

Ugo G. PARODI - Genova. — La sua, se vedo giusto, è una sorta d'invocazione all'esattezza. « Perchè tanto spesso i giornalisti cinematografici sbagliano nomi e dati? Non è giusto che esista un'erudizione precisa anche nel campo cinematografico? ». Mi par che lei dica una cosa sensata ed esatta, anche la parola 'erudizione' vuol esser troppo legata. Comunque, una volta colto in peccato da un lettore attento come Lei, come potrà esser sicuro di godere la fiducia del suo pubblico, un giornalista distratto e frettoloso? Lei aggiunge, a mo' d'esempio, di essersi trovato (Festival di Venezia 1936) alla proiezione di *THE GREAT ZIEGFELD* e di SAN FRANCISCO; e « poiché ha buona memoria e un certo spirito di osservazione », rammenta benissimo che quei film non eran prodotti dal povero Thalberg, come tutti invece hanno scritto. Ha ragione: si trattava di *Hunt Stromberg (ZIEGFELD)* e del duo Bernard Hyman-John Emerson (SAN FRANCISCO). Non è la prima volta, caro Parodi. Vogliamo fare un po' di maldicenza? (A proposito: potremmo ricorrere all'archivio dell'amico Pasinetti, il quale per qualche tempo s'è divertito a raccogliere i 'pezzi' più ricchi di errori pittoreschi, s'egli, non volendo rischiare un giorno di compromettere troppe persone, non li avesse chiusi in un cassone dalle borchie di ferro. Meglio metterci una pietra sopra, e non parlarne più, ha detto. Pazienza). Dunque: cinque minuti di malignità. In un grande quotidiano si leggeva, qualche settimana fa, una recensione de *GLI AMMUTINATI DELL'ELSIZIORE*, nella quale, oltre a stroncare (Dio solo sa quanto ingiustamente) quel film, si diceva — udite! — ch'era interessante ritrovare l'interprete di *DELITTO E CASTIGO* (cioè Blanchat) sotto la nuova veste di regista. Ma lo si ammoniva di tornare a recitare, e di « non scherzare con la regia ». Quell'uomo è Pierre Chenal, regista sempre e mai attore, e regista molto intelligente. Ancora. Quasi tutti si son trovati d'accordo, a proposito di *MAZURKA* di Forst, a scoprire una somiglianza tra una giovane attrice e Greta Garbo. Hanno fatto un nome, quello di Franziska Kutz, e hanno errato. La Kutz è brutta e vecchietta. La ragazza è invece Ingeborg Theek. Molti altri han confuso Lida Barova (*BARCAROLA*) con la Kieslerova di *ESTASI*. Alcuni continuano a creder parenti Carlo Froelich e Gustav Fröhlich, e perciò a scriver nell'identico modo il cognome dei due. (La pronuncia, si, è identica). E si potrebbe continuare. Ma, strada facendo, non è vero?, anche Lei ed io abbiamo deciso di adoprare una cassapanca. Ne vogliamo però trarre una morale? Bene: si rammentino i giornalisti che il giornale, come il medico, *deve* avere un'aureola d'infallibile, d'invitato da Dio, se vuol esser letto con edificazione e profitto dei lettori.

Imo BENEILLI - Codigoro. — Lei si lamenta del pubblico della sua città: perchè, per es., *ALDEBARAN* non è piaciuto, e *TENTAZIONE BIONDA* è stato fischiato? *TENTAZIONE BIONDA* non meritava molto di più, se ne convinca. Ma ci sarebbe da sperare un'altra cosa. Un castello in aria, come si dice. Chissà che la gente di Codigoro non sia arcaicamente pura, incontaminata. Essa forse conserva, unica al mondo, un ricordo tanto geloso degli anni d'oro del cinema, che non c'è sfarzo (orpello! orpello!) di nessun film americano che la possa compensare dei beni perduti, che erano: fantasia, vitalità, ricchezza di motivi genuini, sincerità, freschezza, geniale ingenuità, generosità e abbondanza. Mah: utopie. Grazie delle gentili parole. Lei è un lettore prezioso, per quel suo entusiasmo intelligente. Ritengo che i *Cineguf* di Perugia e di P'errera siano vivi e vegeti, com'è testimoniato dalle somme

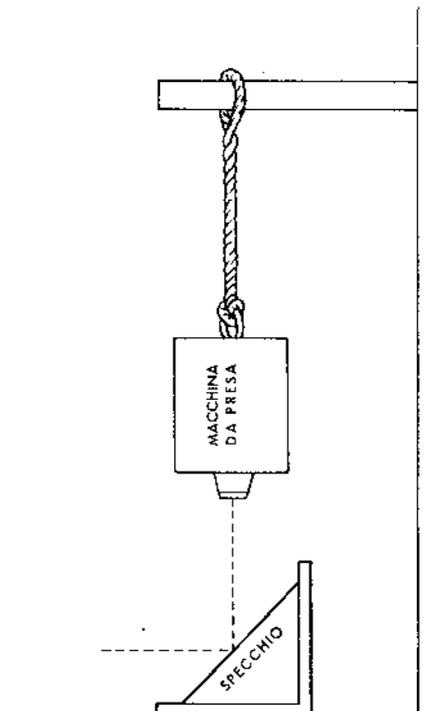
ad essi recentemente assegnate dal Ministero, « per la loro futura attività ». Non saprei dirle di più, tuttavia. Del resto, lei può rivolgersi direttamente ai *Guf* di quelle città. Le tre ultime domande: le rispondo « sì » per le prime due; per la terza, penso che non dovremo attendere troppo. Saluti.

Ruggiero BONOLDI - Trento. — No: Frank Borzage non è nato nel Trentino, ma in America da genitori americani: Salt Lake City, Utah, anno 1864. I suoi principali film: *HUMORESQUE* (1920), *SEPTIMO CIELO* (1927), *FIUME* (1929), *LILIDM* (1930), *A FAREWELL TO ARMS* (1933), *I RAGAZZI DELLA VIA PAAL* (1934), *VICINO ALLE STELLE* (1934), *E ADESSO, POVER'UOMO?* (1935), *DESIDERIO* (1936).

GIANNI PUCCINI

ESPEDIENTI DEI "RIDOTTISTI"

UN REGISTA del passo ridotto voleva che un personaggio vedesse in una scena le cose come in un vortice. Ecco come risolse la questione. Appese la macchina da presa, per mezzo di una forte corda, con l'obbiettivo puntato verticalmente verso il basso. Direttamente sotto l'obbiettivo, a un'inclinazione di 45 gradi, pose uno



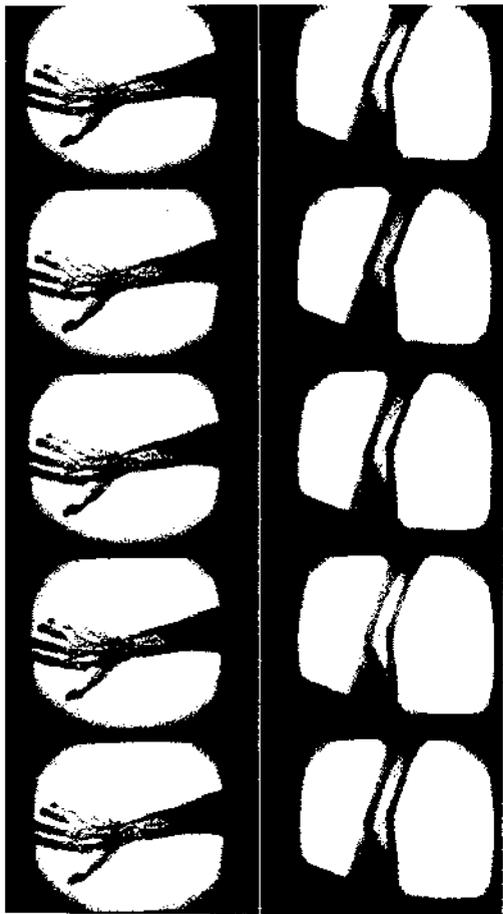
specchio di media grandezza. Guardando attraverso il mirino si vedeva riflessa nello specchio la scena che si svolgeva all'angolo retto della macchina da presa. Per aver l'effetto di vortice, bastò avvolgere la macchina alcune volte sulla corda. Lasciata la corda, la macchina girò in senso opposto molto velocemente.

La velocità può venir modificata a piacere. In un modo o nell'altro, si rende a perfezione lo stato mentale estremamente confuso, ubriaco o in preda al mal di mare di un personaggio qualsiasi. La corda usata dev'esser molto resistente, ed anche il sostegno. La macchina più adatta è quella a forna di scatola.

Non sarà dato corso ad alcuna richiesta di cambiamento di indirizzo quando non sia accompagnata da UNA lira in francobolli. Le richieste stesse devono pervenire a Periodici Hoepli, Corso Vitt. Emanuele 21, Roma, entro il 10 o il 10 del mese affinché la variazione avvenga dal fascicolo che esce il 10 o da quello che esce il 25 del mese.

NOTIZIE TECNICHE

LA ROENTGENCINEMATOGRAFIA AL CONGRESSO DEI RADIOLOGI DI VENEZIA



Arteriografia della mano e frattura dell'avambraccio.

AL XII CONGRESSO NAZIONALE di Radiologia svoltosi a Venezia, con la partecipazione delle più eminenti personalità della scienza medica, la cinematografia ha rivelato le sue larghe possibilità di applicazione nel campo scientifico, con il notevolissimo vantaggio di fissare sullo schermo quei fenomeni, che generalmente possono sfuggire all'indagine dello studioso e riprodurre aspetti vari di uno stesso fenomeno, che meritano di essere trattati in una successione di quadri.

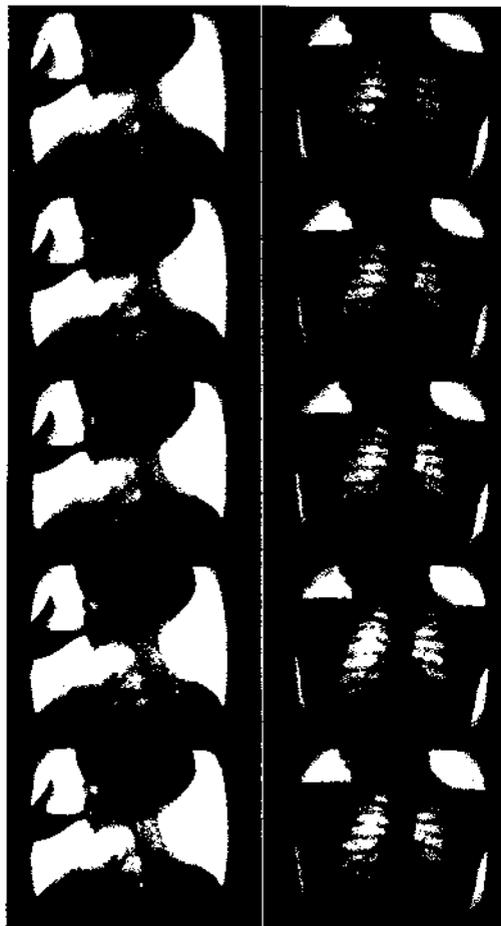
Una radioscopia dà l'immagine esatta di una data cosa in una determinata posizione, mentre una ripresa cinematografica può mostrarci le varie fasi in cui può trovarsi l'oggetto in parola; ad es., se la radioscopia di una frattura ci permette di stabilire l'esatta natura della lesione, un sistema in cui radioscopia e cinema trovano la loro perfetta fusione ci permette di osservare lo sviluppo del fenomeno nelle sue varie e multiple forme.

Nella realizzazione di questo principio consiste appunto la roentgencinematografia radioscopica, che ha fatto la sua apparizione al recente congresso di Venezia.

È stato adunque proiettato un film di questo genere, preso da Angelo Monari di Bologna coadiuvato dal dott. Giuseppe Boni tecnico radiologo dell'Istituto Rizzoli di Bologna. La pellicola, visionata in una delle sedute antimeridiane del Congresso, ha presentato in perfette ed esaurienti inquadrature scene di grande interesse co-

me i torcì di bambini; deglutizione di un pasto; movimenti di articolazione del ginocchio, del piede e della mano. Di particolare rilievo la proiezione della frattura di un avambraccio di un giocatore di calcio, che dopo la lesione riportata è stato immediatamente cinematografato. La visione ha suscitato il più vivo interesse da parte dei tecnici per il nuovo sistema adottato nella ripresa di questi singolarissimi fenomeni. La roentgencinematografia infatti è giovanissima, ha appena due anni di vita ed i primi esperimenti si sono compiuti nell'Istituto Rizzoli di Bologna, diretto dal prof. Vittorio Putti. Già si è riusciti, con precisione e nitidezza di immagini e assoluta fedeltà cinematografica, a riprodurre su film, passo normale colla velocità di 24 fotogrammi al secondo, i movimenti umani della respirazione, i battiti cardiaci, la peristalsi gastrica, la deglutizione, i movimenti mandibolari, i movimenti articolari della spalla, gomito, mano, ginocchio, vertebre e numerosi altri quadri normali e patologici.

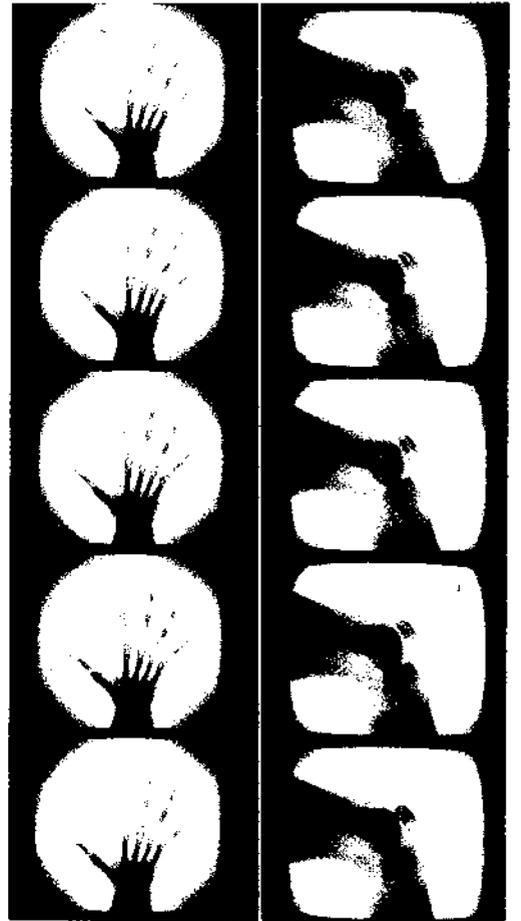
L'apparecchio che si usa per tali riprese consta di un generatore a corrente raddrizzata, di un tubo per la produzione dei raggi X, un riduttore di temperatura dell'anticatodo, uno schermo fluorescente, una macchina da ripresa cinematografica con ottica particolare, una pellicola negativa foto-sensibile 35 mm. Il tubo per la produzione dei raggi X è un Coolidge a catodo incandescente di adeguata potenza e focalità e con particolari caratteristiche, determinate attraverso un numero considerevole di tentativi, calcoli e controlli, che lo hanno reso particolarmente adatto allo scopo. Ad esso è applicato uno speciale dispositivo che consente di mantenere l'anticatodo a



Deglutizione con pasto opaco e torace di giovinetto.

temperatura sufficientemente bassa, e che permette il raggiungimento di elevate tensioni elettriche per un tempo prolungato. Una parte importantissima è rappresentata dallo schermo fluorescente.

Vasto è il campo di attività della roentgencinematografia per le sue applicazioni svariate e per la vulgarizzazione cui può dar luogo.



Articolazione della mano e articolazione del ginocchio.

RIPRESE CINEMATOGRAFICHE NELL'INTERNO DEL CORPO UMANO

CON LA SCOPERTA dei raggi Röntgen la scienza medica si è arricchita di un importantissimo mezzo ausiliario di ricerca. L'illuminazione interna del corpo umano, e relativa possibilità di osservare gli organi nelle loro singole funzioni, significava, per la medicina, già di per sé un tal progresso quale la storia delle scoperte ed invenzioni raramente registra.

Dato però che la radioscopia si limita alla riproduzione dell'organo in esame sotto forma di ombra, e che invece, per la diagnosi e la terapia, sono di particolare importanza le riproduzioni plastiche, è sorta la necessità di effettuare la fotografia nell'interno del corpo umano. Onde poter poi registrare i vari moti dei singoli organi in funzione, si è dovuto escogitare un sistema atto a riprenderli cinematograficamente.

D'altronde, che al servizio di indagini scientifiche fosse posta anche l'immagine animata era imposto dal perfezionamento raggiunto dal film scientifico. E infatti, dopo lunghi anni di esperienze si riuscì finalmente ad effettuare delle riprese nelle cavità del corpo umano impermeabili alla luce.

La prima ripresa del genere è stata praticata dall'urologo prof. Slutzin, nella vescica. In base a questa esperienza, il prof. Werner W. Siebert di Berlino ha eseguito, per la prima volta e con successo, riprese nella pleura (spazio pneumotoracico) e sulle escrescenze che si sviluppano fra il polmone e la pleura (fig. 2).

LIBRI RICEVUTI

TECNICA

B. MARASCO: *Cinematografia sonora*. (La registrazione cinematografica dei suoni). Pgg. 96, ill. Edizioni de "L'Industria", Milano 1936. L. 8.

Dedicato alla tecnica della cinematografia sonora, fa parte di una serie di monografie intese a colmare le lacune della bibliografia tecnica italiana.

A. ROMER: *Proiezioni cinematografica sonora*. Pgg. 392, ill. Montesò Editor, Barcelona 1936 37. Ptas. 25.

FOTOGRAFIA

W. H. DÖRTSC: *Bildnisse*. Pgg. 112, ill. Verlag W. Knapp, Halle (Saale), 1936.

Zehn Gebote fürs Filmen. Pgg. 12, ill. Verlag W. Knapp, Halle (Saale) 1936. R. M. 0,75. *Consigli pratici, ampiamente illustrati, per i cinefili dilettanti.*

LEGISLAZIONE

L'Union Internationale pour la protection des oeuvres artistiques et littéraires. Pgg. 112, ill. Le Bureau de l'Union, Berne 1936.

Descrive l'organizzazione e l'attività della Unione.

La legislazione italiana sulla radio. Pgg. 168. "Radio Industria", Milano 1936. L. 12.

RADIO E TELEVISIONE

A. H. HALLORAN: *Television with cathode rays*. Pgg. 118, ill. Pacific Radio Pbl. Co., S. Francisco 1936.

Sono raccolte in questo volume le lezioni di teoria e tecnica della televisione tenute dall'autore nella "California University". Un importante capitolo è dedicato ai problemi di ottica elettronica.

H. GÜNTHER: *Fernsehen in praktischen Versuchen*. 2 voll. Pgg. 96 complessivamente, ill. Franckh'sche Verlagshandlung, Stuttgart 1935. *Nozioni pratiche sulla televisione ad uso dei profani.*

CATALOGHI

Catalog of visual aids. 1936-37. Pgg. 124. Visual Instruction Service, Iowa State College, Ames, Iowa.

ARGOMENTO VARIO

B. LOCKMÜLLER: *Hans Schemm*. Pgg. 224, ill. Deutscher Volksverlag, Bayreuth 1935.

R. LEMBECK: *Hans Schemm. Ein Leben für Deutschland*. Pgg. 40, ill. Deutscher Volksverlag, München 1936.

Deuxième rapport annuel de la Cour permanente de justice internationale (15 juin 1935-15 juin 1936) Série E. n. 12. Pgg. 434. Société d'Éditions A. W. Sijtkoff, Leyde 1936.

Novos predios para grupo ascotar. Estudios da Directoria do Ensino e da Directoria de Obras Publicas. Pgg. 106, ill. S. Paulo 1936.

Fratelli Koristka
S.p.A.

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

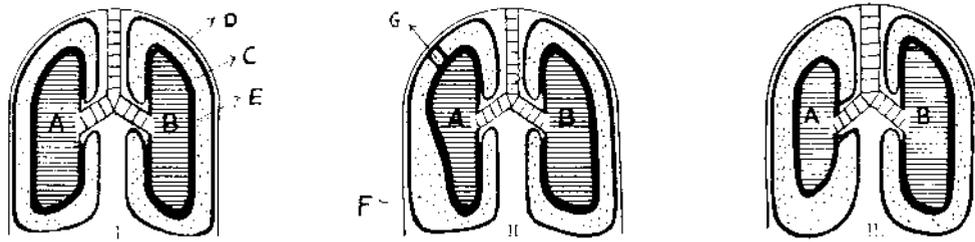


Fig. 1 - I: A, lobo polmonare destro; B, lobo polmonare sinistro; C, spazio pleurico; D, pleura; E, polmone; II: Un pneumotorace F incompleto in causa delle escrescenze G; III: Il lobo polmonare A ridotto nel suo volume dal pneumotorace e messo in condizioni di riposo.

Per la comprensione di tale processo si tengi presente che i due lobi del polmone, per quanto riempiano quasi tutta la cavità toracica, non sono aderenti agli organi circostanti, in modo che si possono muovere (moti respiratori).

Fra la superficie del diaframma polmonare e la pleura vi è un interstizio: lo spazio pneumotoracico (fig. 1: I).

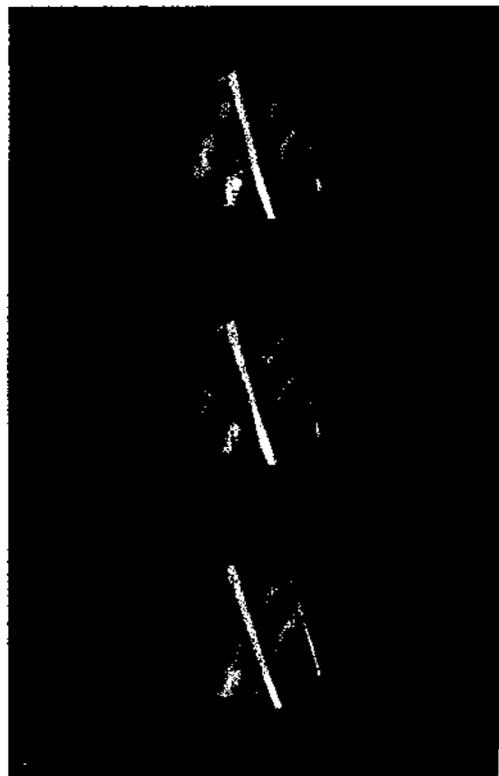


Fig. 2 - Si vede molto chiaramente la pleura e come sopra di essa le escrescenze a forma di cordone raggiungono il polmone. (Dal film del prof. Werner W. Siebert)

In questo interstizio si ha sottopressione: la pressione, cioè, vi è più bassa di quella dell'atmosfera esterna. Nell'interno dei polmoni, invece, che sta in comunicazione con l'atmosfera esterna per mezzo delle vie respiratorie, la pressione è quella dell'atmosfera esterna. Le due differenti pressioni hanno per effetto che il polmone è, come una palla di gomma, costantemente gonfiato. (Come è noto, la palla di gomma si gonfia per il fatto che la pressione interna è più alta di quella esterna).

Principio, questo, che nella medicina già da diversi anni si adotta a scopi di cura, introducendo nello spazio pleurico un gas atto ad elevare la pressione interna del medesimo fino a raggugliarla a quella dell'atmosfera, e riconducendo così il lobo polmonare ammalato in una certa posizione di riposo. La riduzione di volume e relativa immobilità del lobo polmonare contribuisce notevolmente alla guarigione della tubercolosi (fig. 1: III).

L'applicazione di questo efficacissimo metodo curativo incontra però in certi casi delle difficoltà

per il fatto che processi infiammatori del polmone, come lo sono quelli della tubercolosi, si propagano facilmente alla pleura, determinando delle secrezioni viscido-fibrose o liquide nello spazio pleurico. Da tali secrezioni si sviluppano delle escrescenze che a guisa di cordone (figg. 1: II, e 2) collegano il polmone alla pleura. Le escrescenze, alla loro volta, impediscono che lo spazio pleurico si riempia di gas o ne annullano l'effetto, dato che il polmone in causa delle escrescenze non può esser portato nella posizione di riposo voluta (fig. 1: III).

Un opportuno dispositivo ottico, introdotto dall'esterno nella parete toracica ('Torakoskop') consente di osservare lo spazio pleurico e di introdurvi contemporaneamente una fiamma elettrica, la quale, portando i cordoni all'incandescenza, crea nuovamente uno spazio libero per l'introduzione del gas (fig. 1: III).

Con l'ausilio di un dato dispositivo, adattato alle esigenze cinetecniche, si son poi potute eseguire le riprese cinematografiche.

Il 'Torakoskop' consiste in un tubo che ad una estremità è munito di una lampadina elettrica ad incandescenza, la quale illumina la parte interessata e da riprendere fotograficamente. L'immagine illuminata viene captata da una lente, e, per mezzo di una serie di altre lenti, trasmessa per l'osservazione al dispositivo ottico, il quale, a sua volta, è direttamente collegato all'obbiettivo. Fra il 'Torakoskop' e l'obbiettivo è inserito un mirino laterale che consente di controllare costantemente il processo di ripresa (fig. 3).

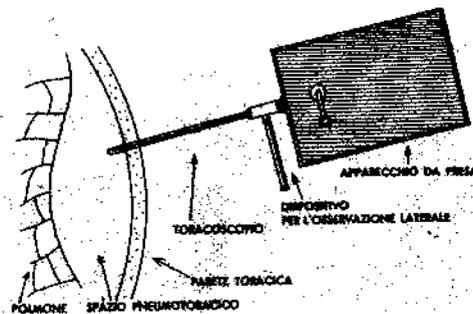


Fig. 3

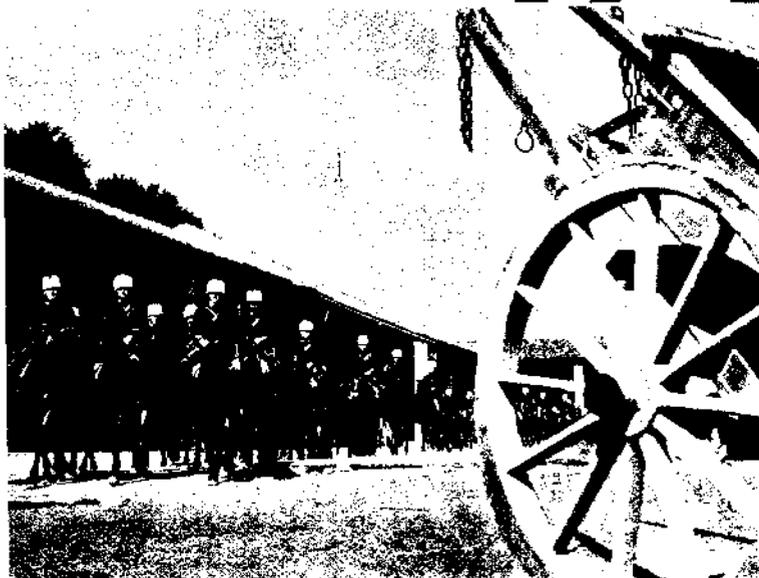
L'enorme importanza di questo metodo è evidente. Mentre ordinariamente possono guardare nel 'Torakoskop' solo persone singole, vi è ora la possibilità di proiettare sullo schermo determinati processi ed interventi chirurgici nella pleura davanti ad un numero illimitato di spettatori. Inoltre, l'osservazione, che per non stancare il paziente dev'essere di breve durata, può ora, nel film, durare a beneplacito.

Il nuovo metodo significa dunque un enorme progresso nel campo della cinematografia medica, sia per quanto riguarda l'insegnamento nelle Università che per la diagnosi, la cura e quindi la guarigione.

HERMAN GRAC

GOFFREDO ALESSANDRINI è nato, di nazionalità italiana, in Egitto nel 1905. Trentun anni: ovvero uno dei più giovani, e già uno dei migliori registi del nuovo cinema italiano. La sua è stata una vita pittoresca e intensa, anche se in un senso -- come dire? -- serenamente sportivo. Poi dalle molte vicende è nata come una vocazione, quella del cinema. Ma non più una vocazione di tono sportivo. Molti giovani cominciavano a nutrirselo dentro, ma per troppi di essi si trattava e si tratta di vocazione fittizia; non so, come chi voglia dare in buona fede del panico a un cane, con la sicurezza ch'esso crescerà robusto e invece se lo vedrà morire tra le mani, così costoro si gettano allo sbaraglio verso il mondo artistico più intricato che vi sia, senza nessuna corazza. Al primo assalto, tornano indietro e s'impiegano al Catasto. Alessandrini invece, uomo consapevole e serio, si volse al cinema forbendo tutte le sue armi con minuziosa precisione. Intanto si conosceva, e sapeva ch'era nato per questo mestiere fervido e complicato. Dall'Africa dov'era vissuto nella prima giovinezza, si reca a Roma, poi in Francia, poi ancora a Roma. A questo punto, decide di metter piede nei teatri di posa. 1928. È assistente di Blasetti per SOLE. Subito dopo, senza nemmeno l'indugio di un giorno, eccolo tornare in Egitto per girare un documentario sui lavori della diga di Maghamad: lo sincronizzerà in Italia. Il cinema italiano rinasceva. Pittaluga iniziava la nuova produzione Cines, e Alessandrini era ancora accanto a Blasetti per TERRA MADRE.

Ed eccolo regista. Dopo due soli anni di contatti col cinema, nel 1930 al giovanissimo direttore tocca il più gran successo commerciale di quegli anni: con la SEGRETERIA PRIVATA, versione italiana di un film tedesco diretto da Wilhelm Thiele, famoso specialista di quel genere comico-sentimentale ch'ebbe molta fortuna in Germania, e diede vita, sconfiggendo nell'operetta, anche ad alcuni film interessanti. Così Alessandrini superava col dieci in profitto (caldeggiato dai produttori, nemici di solito dichiarati dei registi giovani e inesperti) il primo esame. Il film era solo divertente e agile. Ma il primo passo, soprattutto quando un giovane nutritissimo di voglie e d'idee riesce a farlo nel cinema, c'è sempre il rischio che venga ad esser più lungo della gamba. La saggezza di Alessandrini! Tanto grande da fargli trattene-



"Cavalleria".

re i muscoli eccitatisimi, si da costrungerli al passo più corto della gamba, cosa davvero incredibile a 25 anni. E la saggezza si ribadisce alla successiva occasione. Alessandrini si reca a Hollywood: un anno di tirocinio (sincronizzatore e sceneggiatore, ma senza ambizioni: un solo scopo: vedere) presso gli Stabilimenti della M.G.M. Torna in Italia irrobustito e smaliziato. Si sente maturo per il film intelligente. Dirige SECONDA B (1934), un film molto discusso ma intelligente senz'altro. Impegnato a fondo, il regista rivela un temperamento netto, semplice, umano; uno spirito d'osservazione vivo e spesso arguto. L'ambiente di SECONDA B, una scuola femminile, è colto in pieno nell'insieme e nei dettagli. E soprattutto, il regista è riuscito a rendere accettabile e molto umano un conflitto che poteva finire in ridicolo. Quel professore (grande interpretazione di Sergio Tofano) è un personaggio indimenticabile. Qualunque regista mediocre ne avrebbe fatto un eroe da farsa. Chiarezza e cordialità di Alessandrini. L'equilibratissimo uomo sa accogliere, anche stavolta, consigli e critiche: si da trarne pieno profitto. La sua bandiera vuol essere un film all'anno, costruito con tutte le regole.

Nel 1935 c'è DON BOSCO, cioè il film che rivela in pieno le vivissime doti di Alessandrini. C'era da raccontare una vita, e lo scenario la costruiva su episodi frammentari. Non era facile rinirli e dar loro compattezza. Il regista non solo ha fatto questo, ma ha saputo farli vibrare uno dopo l'altro tutti. Don Bosco è uno dei personaggi meglio sagomati e descritti di tutto il cinema italiano.

Il suo autore è ormai maturo. Dopo l'unica parentesi morta della sua carriera (quel film UNA DONNA TRA I DUE MONDI da lui diretto solo in parte), eccolo dimostrare in modo ancor più netto questa sua maturità: 1936, CAVALLERIA. Alessandrini è a perfetto suo agio nel descriver l'am-



GALLERIA

VIII. Alessandrini

biente, che per il costume ricorda quello tanto lamente colorito di SECONDA B. La rievocazione è squisitamente armonica, dettata da una tegia sempre presente e sicura, coerente, scorrevole. La cavalleria, tema principale del film, è vista e sentita, senza sovrastrutture di nessuna sorta, ma con quel gusto e quella semplicità che sembrano le doti più convincenti di Alessandrini. Il quale ha ormai un suo stile, elegante mentre è intimo e raccolto, ma soprattutto equilibrato e ordinato. Ecco il segreto di quelle atmosfere consistenti eppure tanto leggiadre da parer quasi evocate per magia: di quelle figure femminili delicate, tutte della medesima tavolezza, la maestra e l'alunna di SECONDA B e la fidanzata di CAVALLERIA.

Film: LA SEGRETERIA PRIVATA (Cines 1930, con Elsa Merlini, Sergio Tofano e Nino Besozzi), SECONDA B (Consorzio Icar 1934, con Sergio Tofano, Maria Denis, Dircè Bellini), DON BOSCO (Lux 1935, con Giampaolo Rosmino, operatore Gallean), UNA DONNA TRA DUE MONDI (Astra Film 1936, con Isa Miranda, Assia Noris, Vasa Priboda, Giulio Donadio, operatore Arata), CAVALLERIA (Ici 1936, con Elisa Cegani, Amedeo Nazzari, Silvana Jachino, operatore Vaclav Vich).

PUCK



"Don Bosco".

(LUX)

CRONACHE DEI FILM NUOVI

Tra il 25 ottobre e il 10 novembre cominceranno ad apparire sugli schermi italiani i principali film della nostra produzione. A sottolineare l'importanza del fatto, "CINEMA" dedica interamente le cronache di questo numero all'esame di alcuni tra i più importanti lavori nazionali.

IL GRANDE APPELLO di Mario Camerini, con Camillo Pilotto, Roberto Villa, Lima D'Acosta, ecc. (Prod. Artisti Associati)

Contro certe teorie, contro certe aprioristiche negazioni, questo film dimostra concretamente due verità essenziali per la cinematografia italiana di oggi e, soprattutto, di domani. Due verità che si possono enunciare così: è possibile trarre un'opera d'arte dalla viva e contingente materia della nostra vita ancora in sviluppo, trovare in essa non solo i motivi fondamentali della sua espressione artistica ma anche quasi la forma del suo estrinsecarsi: è possibile, quindi, fare un'arte politica, profondamente politica nella sua sostanza e nel suo spirito, eppure così aderente alle strette necessità della estetica da non manifestare nella sua unità nessuna incrinatura.

In nessun film, né italiano né estero, come in questo di Camerini, si può dare una materia più immediata e più calda di passione in atto: la guerra etiopica e la meravigliosa fusione e compattezza del popolo italiano che ne è risultata, sono tuttora e saranno sempre elementi dell'aria che noi respiriamo, globuli del nostro sangue. La campagna è finita, la vittoria è raggiunta: ma questo non ha respinto l'avvenimento nel passato, non ne ha fatto episodio di storia, non ha distaccato l'epopea dal nostro vivere quotidiano, che anzi ogni giorno dipiù noi sentiamo la sua reale e concreta presenza nelle cose e nello spirito, e il formidabile soffio di questo turbine trascina ancora con sé gli italiani tutti.

Nel film questa realtà non è, con facile pretesto, presa a sfondo della vicenda: essa stessa è origine e materia del dramma che fin dal suo inizio si innesta in essa, traendone motivo e sviluppo, aderendo continuamente al suo svolgersi, così nella linea generica come negli episodi che successivamente conducono ad una catarsi non solo pienamente umana e logica, ma anche (e forse umana e logica per questo) tutta raccolta nel giro della realtà che la ha animata e la ha fatta nascere.

Fattore tanto più importante in quanto l'umanità del dramma di Giovanni Bertani, la sua profonda e convincente verità, è meno da attribuirsi a valori sentimentali istintivi, come il suo amore paterno, che non a valori sentimentali più largamente coscienti, quale il graduale risorgere del suo senso di nazionalità, il rifiutare della linfa dalle radici della sua razza, sotto l'impulso di concreti elementi apparenti e sotto l'impulso, assai maggiore, di trascendenti valori spirituali. Da questa impostazione deriva al film un contenuto in altissimo grado emotivo, non determinato da quei fattori estranei ed esteriori che si è convenuto di chiamare retorici, ma tutto raccolto e racchiuso nell'ambito spirituale del protagonista: umanamente Giovanni Bertani è una creatura di sangue e di carne, con tutti gli attributi di un essere vivo, non escluso quel residuo della mentalità sorpassata anche nel nuovo individuo che nasce dal dramma. Residuo che fa

apparire con maggiore determinazione la profondità e l'essenzialità della trasformazione avvenuta.

E tutto il mondo che si agita intorno a lui è un mondo di uomini vivi; un mondo caotico, confusionario, a Gibuti; un mondo ordinato, preciso, chiaro, luminoso, al Cantiere. Anche questa netta opposizione tra i due mondi, questo 'contrasto', per dire una parola che in cinematografia s'è molto usata e non sempre a proposito, non ha nulla di voluto, di arbitrario, di 'retorico'. È nella realtà quotidiana delle cose, senza aggiunte; è, soprattutto, nello spirito delle cose. Fa parte del dramma come la meticcina, come Salvador, come l'ingegnere e il figlio di Bertani. È un distacco di due elementi, un differenziarsi logico ed umano a sua volta, che si compone pienamente nel complesso e si giustifica nella verità.

Il realismo di questo film non appare quindi come una formula estetica: non è né un'intenzione né un metodo. Una volta impostato il dramma si può dire che Mario Camerini non ha cercato gli elementi della vicenda ma gli elementi sono andati a lui con una spontaneità



che è profondamente naturale. Può apparire un pleonasma, e non è. Infatti la naturalezza cinematografica è nella maggior parte dei casi un perfetto artificio: in questo film, invece, si verifica un fenomeno cinematograficamente interessante e in gran parte nuovo, che gli elementi dell'opera sembrano inquadrarsi da loro nel complesso, appaiono derivati l'uno dall'altro con un succedersi di necessità vitali degli elementi stessi. Non è insomma una naturalezza di origine tecnica, come quella della recitazione, ma una naturalezza tutta spirituale e si direbbe quasi fatale. Il riflettersi nel film di questa sua forma interiore conduce ad una linearità di sviluppi, ad una semplicità di stesura che costituisce all'opera intera una fisionomia estremamente piana ed in pari tempo pienamente comunicativa. Nessun brano di questo film si stacca dal complesso in modo da costituire un rilievo: e questo che alcuni potrebbero intendere come un difetto è invece un perfetto enorme. Il film è, insomma, una unità rappresentativa perfettamente raggiunta in tutte le sue parti. Tecnicamente, per la forma che, aliena da virtuosismi di effetti e di inquadratura, è tenuta in una linea di assoluta purezza: escluso un attimo (la sovrapposizione sonora della voce del figlio) c'è nel film, un ritratto tecnico, una volontà precisa di non trarre partito da elementi esteriori per sottolineare l'elemento interiore. Pudore, quasi, che risponde dall'esterno alla evoluzione di Bertani, tutta chiusa in lui e solo manifestata esteriormente dal gesto

finale. Come Bertani evita di dire e si limita ad agire, così il film si limita a cogliere la visività di questa azione, senza cercare attraverso risorse tecniche di pesare sulla evoluzione del protagonista. L'effetto che ne risulta è tanto maggiore in quanto in tutto il film si sente vivere e vibrare sotto la forma quella enorme materia spirituale che lo ha originato e che non è mai delta, ma sempre e soltanto 'sentita'. Fotograficamente il film trova una aderenza piena a questa forma tecnica attraverso una visività mai ricercata, una fotografia quasi documentaria tanto è semplice e naturale: nessun effetto voluto, nessuna intenzionalità illuminativa. Anche qui giuoca una naturalezza che accresce il pregio dell'opera.

Con questo film Mario Camerini esce improvvisamente dal suo mondo, o meglio, esce dal mondo nel quale lo abbiamo conosciuto fino ad oggi e nel quale lo avevamo circoscritto le sue opere: che sia il suo mondo vero lo potremo dire soltanto se il GRANDE APPELLO apparirà una eccezione nella sua produzione. Comunque questo mondo aveva due caratteri ben precisi e definiti: spiritualmente era un mondo crepuscolare e limitato, cinematograficamente era un mondo che in ogni caso, anche nelle opere meglio riuscite, aveva una fisionomia un pochino artificiosa ed episodica, un procedere di scena in scena leggermente frammentario. Questo film presenta i caratteri opposti. Dal punto di vista spirituale tende ad una ampiezza illimitata cercando di esprimere attraverso il personaggio una realtà spirituale che sgorga da un popolo intero e che è, più che una individualità, una atmosfera, un clima, un nuovo modo di intendere la vita. Dal punto di vista cinematografico volge invece verso un 'documentarismo', ossia verso una forma di piena aderenza alla realtà integrale delle cose (di cui appaiono manifestazioni anche nella scelta degli attori e nella recitazione in lingue estere o in dialetti), realtà che non si ammantava di superstrutture artificiali. Per mantenendosi lontanissimo dal documentario; infatti ciò che attrarrà maggiormente il pubblico in questa opera sarà la grande umanità della vicenda che si snoda con una forza quasi avventurosa.

Ma dal punto di vista cinematografico c'è un altro elemento nuovo ed importantissimo da notare in questo Camerini soggettista e regista: un costruttivismo pieno di schietta rudezza, per il quale il film non è dato dal complesso degli episodi, non nasce come un bellissimo mosaico da un insieme di scene, ma è affrontato in blocco, come una materia unitaria di cui appaiono l'un dopo l'altro i diversi aspetti, con un senso preciso e fortissimo della linea, del tracciato psicologico e narrativo integralmente sentito come 'continuità' e non come successione episodica.

Anche nella recitazione degli attori si riflette questa forma unitaria del film: la recitazione s'impone, sia per Pilotto (grande attore in questo film più ancora che in quelli che ha precedentemente interpretati) come per gli altri elementi del film con un carattere preciso a seconda dei due diversi ambienti in cui il film si svolge, e il legame costituito da Giovanni Bertani serve a mettere in luce la compattezza dei due blocchi di personaggi che si oppongono l'uno all'altro non solo per forma spirituale e materia di vita ma anche nella forma esteriore che assumono cinematograficamente. Due grandi quadri di recitazione, si può dire, che contribuiscono alla differenziazione dei due mondi: come la forma fotografica e il tono generale dell'ambiente.

E nella recitazione una caratteristica di non trascurabile importanza è il fatto che, all'infuori di Pilotto, tutti gli altri elementi non sono scelti

nel mondo degli attori: sono tipi, tipi che Camerini ha voluto (come ha voluto Piblot) perché rispondevano ad una determinata forma della realtà che egli aveva immaginata. Ora questa loro qualità ha permesso di ottenere una perfetta fusione fra la loro personalità, che non ha substrati scolastici interpretativi, e la realtà dell'elemento ambiente, dei soldati, della gente innumerevole che li circonda. Fusione che contribuisce a ribadire quel carattere di naturalezza e di realtà cui il film dovrà senza dubbio grandissima parte del suo successo.

LA DAMIGELLA DI BARD di Mario Mattoli, con Emma Gramatica, Luigi Cimara, Mirella Pardi, Amelia Chellini, Cesare Bettarini. (Produzione I.C.I.). Metraggio: 2087 m.

Ad un film di Emma Gramatica si sa sempre che cosa chiedere: Parte di Emma Gramatica. Ed a tali richieste **LA DAMIGELLA DI BARD** risponde con abbondanza generosa. Quella intensa, commovente dedizione che la nostra massima attrice di prosa mette in tutte le sue fatiche, è divenuta l'anima stessa di questo suo ultimo film: la parte buona della sua ispirazione, il pregio quasi unico, ma già bastevole. Emma Gramatica parla, recita, vive; e ritrovare ad ogni scena, ad ogni minuto, la sua grazia spirituale, il suo prestigio intelligente, la sua toccante forza espressiva, può — non si dimentichi che a volte la Gramatica viene qui usata dal suo regista come un prezioso strumento che rinerisca di far tacere — perfino dare la sensazione di certi pezzi di bel canto che si ascoltano smemoratamente, per la sola gioia di udire il timbro suggestivo d'una voce. Un lungo, virtuosistico 'a solo' della Gramatica: ecco tutto. E reso pa-



tetico da una lontana, quasi impercettibile sfumatura autobiografica, che permette all'attrice di sposare con una sorta di affinità commovente la parte della vecchia signorina di sangue illustre e gentile. Tema segreto del film, tema quasi inespresso, dovuto unicamente alla virtù ed alla singolarità dell'interprete; e tale nondimeno che vi aggiunge una corda forse più profonda e struggente di quanto fosse nelle intenzioni medesime dei suoi realizzatori.

Gli americani chiamano 'melodramma', la situazione romanzesca di un film: qui però 'melodramma' avrebbe anche il senso italiano: proprio nel suo valore più patetico, lacrimoso e popolare. Come cinematografia a successo, **LA DAMIGELLA DI BARD** ha una quasi deamicisiana capacità di provocare le lacrime del pubblico. Vena deamicisiana anche più scoperta, dove la trama, derivata da una commedia di Salvatore Gotta, cerca di lavorare su una certa poesia sentimentale della vecchia Torino. La quale però, a nostro avviso, rimane ancora, per lo schermo, un tema inatto.

Si pregano i Signori abbonati di segnalare all'ufficio postale competente ogni irregolarità nella consegna dei fascicoli di Cinema ad essi destinati.

SQUADRONE BIANCO, di Augusto Genina, con Fulvia Lanzi, Fosco Giachetti, Antonio Cenna. (Produzione Roma Film). Metraggio: 2763 m.

Il carattere di **SQUADRONE BIANCO** è determinato da una ricerca di austerità e di eleganza. Austerità morale e austerità narrativa. Si tratta di un dramma ottenuto per semplificazione da un tema di grande fecondità cinematografica: quello della natura vergine che fa da contraveleno alla passione. Per raggiungere prestigio epico, il contrasto è riportato ai suoi termini più elementari, quasi ad una ingenua allegoria. La natura africana, il deserto tragicamente severo e rieducatore, sono personificati in un fiero capitano co-



loniale, temprato dalla diuturna lotta contro i ribelli: la passione corrotta in una decadente vita cittadina, spinta fino alla disgregazione fisica non meno che spirituale, è rappresentata da un tenente che ha fatto domanda di esser mandato in uno squadrone di meharisti libici per dimenticare la solita signorina borghese. La forza redentrice del deserto è moltiplicata dallo slancio civile che porta quegli uomini a ristabilire la piena autorità della Patria sulle colonie mediterranee. Tutto questo però, che ha il suo valore ai fini della evidenza narrativa, non può a meno di lasciare nel racconto una tal quale schematicità, connaturata con le impostazioni del genere.

Dal punto di vista artistico, lo sforzo di Genina è stato precisamente di rendere espressiva la scabra materia propositasi, attraverso uno studio di correttezza sobria e di suggestive eleganze fotografiche. Far vedere per un terzo del film una marcia attraverso il deserto, rivelandone insieme la tragica difficoltà e la sbrillante fatica, senza che la monotonia del paesaggio diventi monotonia della visione, è certo opera di regista maturo. Tanto più quando la sceneggiatura schivi deliberatamente di variare l'uniformità del tema con una fertile quanto facile varietà di episodi e di aneddoti. La poetica di Genina, in questo caso, sembra essersi ricordata, forse a sua stessa insaputa, del vecchio precetto classico: fare qualche cosa con nulla. Dove 'nulla' non significa, intendiamoci, vuotezza; bensì maschia rinunzia agli effetti speciosi, alle divagazioni colorite, alle suggestioni pettegole. Sforzo meritorio, quando si pensi ai precedenti di Genina, regista abile e sicuro, ma continuamente esposto a cadere nelle compiacenze di un sentimentalismo delicato e non immune a volte da una vena di leziosaggine. Segnaliamo, come episodi, la raccolta e drammatica spiegazione tra il capitano e il tenente, che riesce ad avere l'efficacia di una scena madre, pur facendo dimenticare di esserlo; la bufera di sintonia; la morte dei meharisti al pozzo prima che s'inizi la battaglia. Segnaliamo, come avveduto partito di sceneggiatura, l'angosciosa situazione che si stabilisce nel fortino alla notizia che uno dei due ufficiali, e non si sa ancora quale, è morto. Ma al di sopra degli stessi valori romanzeschi della vicenda, **SQUADRONE BIANCO** è e rimarrà una splendida e poetica documenta-

zione del valore guerriero, della efficace espressiva e della bellezza dei nostri cavalieri del deserto.

CAVALLERIA di Goffredo Alessandrini, con Elsa Cegani, Silvana Jachino, Clara Padoa, Amideo Nazzari, Mario Ferrari, Luigi Casini, Enrico Viarisio. (Prod. I.C.I.). Metraggio: 2128 metri.

CAVALLERIA è uno di quei film di tono, di ambiente, di atmosfera, in cui una cifra sentimentale diviene poesia della fedeltà ad un'epoca, ad un modo di vita. Poesia intima e confidente di ricordi. Smuoverla, entro il suo ricco alone di tenerezza, è il privilegio dell'altieri. Del tempo che le nostre mamme erano fanciulle; e la loro gentilezza, le loro vesti bianche di trina allavano leggere su una vita che oggi, a ripensarla, ci pare così gentile.

Come ispirazione, **CAVALLERIA** si riallaccia a quel gusto della rievocazione abbastanza prossima, che ha suggerito agli americani la serie, poniamo, **PICCOLE DONNE**, **COPPERFIELD**, **FAMIGLIA BARRET**, ecc. E anche come tecnica vi si riallaccia: nel senso che costruisce il racconto attraverso un seguito di bozzetti, di pastelli, di brevi sequenze chiuse, dove il pericolo della pura illustrazione e della 'stampa di genere' è sempre sventato dalla verità della commozione, dall'amore per le cose narrate o descritte. Intendiamoci: **CAVALLERIA** non somiglia ad alcuno dei film che abbiamo citati. Ma anche come 'produzione' può benissimo stare a pari con gli ottimi esempi americani. La collaborazione letteraria del poeta che ha dettato la vicenda e insieme ne ha suggerito il colore ed il timbro patetico — con il regista che tutto questo ha realizzato in visione — appare così orga-



nica, che le due personalità non si distinguono più: si identificano in un solo slancio creativo. Se qualcosa fa difetto in questa ideale presenza ed unanime partecipazione di tutti gli elementi necessari a creare il film — è solo, a tratti, la materia 'attore'. Ma Nazzari, ma Ferrari, ma la Padoa sono ottimi: e aiutano **CAVALLERIA** a raggiungere una naturalezza, una signorilità, una semplicità, una commozione profonda (e non mai lacrimosa) che raramente s'era ritrovata nei film italiani. **CAVALLERIA** è un'affermazione netta: bisogna segnalarla.

Si potrà più o meno andar d'accordo con queste 'ricerche del tempo perduto', che appartengono tipicamente ad un gusto crepuscolare ancor vivo ai nostri giorni, e di cui **CAVALLERIA** è un felice episodio. Per nostro conto, nel caso particolare, non possiamo che trovarci consenzienti. La chiara, precisa, signorile regia di Alessandrini, la malinconia (non ci si stupisca) nostalgica di Biancoli hanno trovato un singolare punto di coincidenza ed hanno fatto un delizioso miracolo.

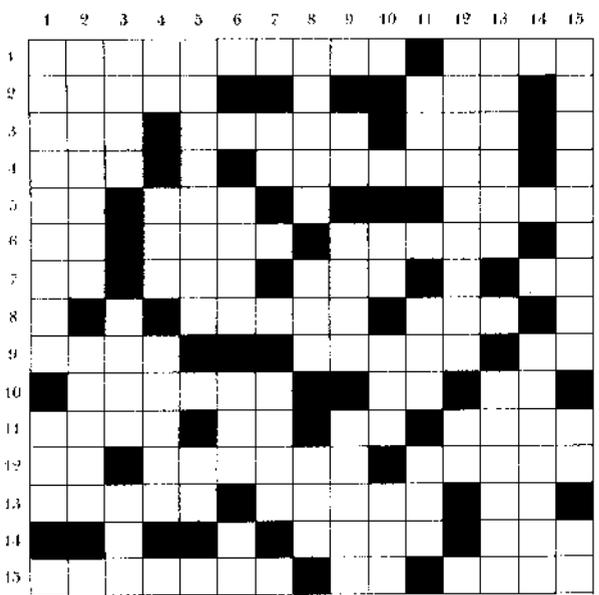
Ogni comunicazione degli abbonati a Uffici Periodici Hoepli, Corso Vittorio Emanuele 27, Roma ha esito immediato quando è accompagnato dalla fascetta o dalla prima cifra in essa segnata.



GIUOCHI E CONCORSI

La soluzione dei giochi deve pervenire alla Redazione di CINEMA (Sezione "Giochi e concorsi", corso Vittorio Emanuele 21, Roma) non oltre il 15 novembre 1936-XIV. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina.

PAROLE INCROCIATE



(A. Rosatto - Genova)

ORIZZONTALI

1. Capolavoro di W. Forst. - 1a. Il cinema non lo è più. - 2. Il nome della diva di «Il giudice». - 2a. ...Budapest. - 3. Il centro dell'amore. - 3a. Sotto quelli di Parigi cantò Préjean. - 3b. Tre lettere di Camerini. - 4. L'uso di Leslie Howard. - 4a. Io sono i film. - 5. Due vocali. - 5a. Il giorno di Brigitte Helm. - 5b. Nome di una nota attrice russa. - 6. L'olhar Mendes (iniz.). - 6a. In «Musica nell'aria». - 6b. Nome del regista di «Figliuol prodigo». - 7. Marlene afferma. - 7a. Tra noi ed Hollywood. - 7b. Nome del marito di Maria Eggerli. - 7c. ...e il ciclone. - 8. Un Robert, una Loretta e un Ronald. - 8a. Consorzio cinematografico. - 9. Film diretto da D. Arzner. - 9a. Elevato fu quello di «Cleopatra». - 9b. ...Burlone. - 10. Nome del regista di «Io sono un evaso». - 10a. Quello di Nils Asther era amaro. - 10b. Il regista di «Scarpe al sole» (iniz.). - 11. Degli attori. - 11a. Due lettere del nome di Carillo. - 11b. Principio di comicità. - 11c. In cinema vi è quello delle vergini. - 12. Alberi Rogell (iniz.). - 12a. Nome di un'attrice comica italiana. - 12b. Una delle Jacobini. - 13. Il Duca di Atene nel «Sogno di una notte di mezza estate». - 13a. L'amata azzurra. - 13b. Nel viso... è in inglese. - 14. Il nome di Kruger. - 14a. Tre croci. - 15. Mecca del cinema. - 15a. Nella via Paal - 15b. Dà il sonoro senza la visione.

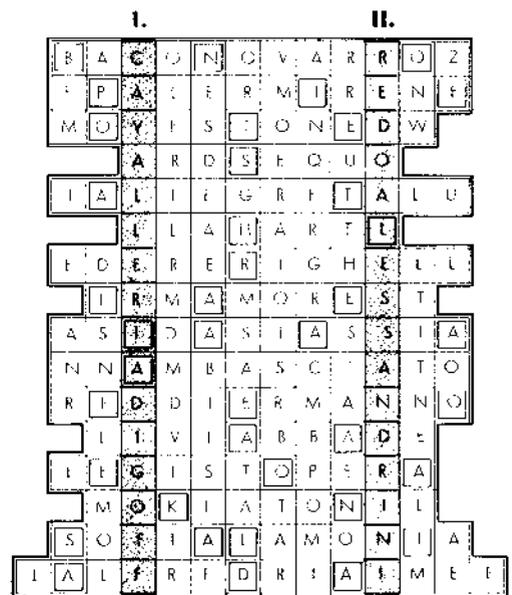
VERTICALI

1. Regista di «Le vie della città». - 1a. O' Brien o Patterson. - 2. La Pitaluga... o la Roylott. - 2a. Film di C. L. Brageglia. - 3. Titolo di Jannings in «La Dubarry». - 3a. Nome femminile. - 3b. Scrittore francese dal cui romanzo più famoso è stato tratto un film diretto da Louis Gasnier. - 4. Nel cinematografo, ma non nel cinema. - 4a. Nome di un noto cow-boy. - 4b. Verbo coniugato da H. Fonda in «Cuori incatenati». - 5. Regista di «Lancieri del Bengala». - 5a. Estremità dell'obbiettivo. - 6. Il nome di Zambuto. - 6a. L'assenso della Crawford. - 6b. Il divo di «Desiderio» (iniz.). - 7. Regista di «Königsmark» (iniz.). - 7a. Non la causa certo un bel film. - 8. Diresse «Al quinzaglio di Eva». - 8a. A metà del principio. - 8b. Ne aveva uno Rodolfo Valentino in «Monsieur Beaucaire». - 9. Preposizione. - 9a. Come l'11c orizzontale. - 9b. L'ultima ebbe ad interpretare Barbara Stanwyck. - 10. Articolo. - 10a. Il protagonista di «Seconda B». - 10b. In cinema quella pericolosa fu fatata da Jean Parker. - 11. Parente. - 11a. L'estate di René Clair. - 11b. Siretto congiunto di Topolino. - 12. La costruzione del film. - 12a. Articolo. - 13. Esseri...in bianco. - 13a. Kay Francis li mise in pericolo. - 14. A lui compete la parte artistica del film. - 15. A lui ne compete invece una materiale. - 15a. Il cuore di Joan. - 15b. L'inizio di Trenker.

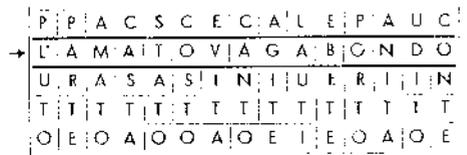
SOLUZIONE DEI GIOCHI

DEL N. 6 (25 SETTEMBRE 1936-XIV)

L'ASSESTAMENTO



ALVEARE CINEMATOGRAFICO



SCIARADA INCATENATA

Pellico-Cola - Pellicola

VINCITORI DEL N. 6

Alveare cinematografico:
Ugo Mursia - Riv. T. Livio - Padova
Assessmento:
Sofia Fioroni - Viale Regina Margherita 290 - Roma

Scrivere le soluzioni in inchiostro e in lettere maiuscole. Tra i solutori delle Parole incrociate e della Cifra chiave saranno estratti a sorte due vincitori: 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 nell'8° fascicolo apparirà nel 10° (25 novembre 1936-XIV).

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

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

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

Carte delle "Cartiere Burgo".

PASSO DI RE

Partendo dalla lettera G e muovendosi come il Re nel gioco degli scacchi, trovare sette nomi e cognomi di noti registi del cinema italiano ed estero.



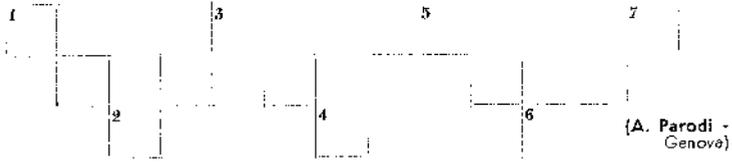
(E. Spinoso - Baynara Calabra)

CIFRA CHIAVE

A partire dalla lettera I in alto a sinistra leggere tutte le lettere con un eguale intervallo, in modo da formare il titolo dei due primi grandi film americani, e il nome del loro regista. L'intervallo è fissato appunto dalla cifra-chiave che sta al lettore di trovare.



GRECA SILLABICA



(A. Parodi - Genova)

Collocare in ogni casella una sillaba in modo da formare delle parole corrispondenti alle definizioni date. Le lettere contenute nelle caselle di numero dispari, lette di seguito, daranno un film di produzione A.F.I. in programmazione per la stagione 1936-37; quelle nelle caselle di numero pari un'ottima interpretazione di un grande attore da poco scomparso.

1-2 Sporgenza dalle pareti. - 2-3 Frutta e batoste. - 3-4 Razza di canel - 4-5 Re longobardo... che è anche un club. - 5-6 Stivate. - 6-7 Di Roma imperatore.

LA CRITICA CIFRATA

11 - 1 2 3 4 - 5 6 7 - 3 8
9 6 10 2 - 2 10 6 11 8 3
2 9 4 - 6 - 11 - 5 8 12 8
13 10 4 - 14 15 6 7 7 4
- 5 6 7 - 16 6 5 6 13 3
4 - 7 2 - pesantezza. - 13 6
6 7 2 - 19 11 2 9 3 6 13 6
- 7 2 - 16 6 2 16 11 2 7
8 16 2.



Le
trasmissioni
d'opera
dell'Eiar
irradiano
nel mondo
le voci dei
maggiori ar-
tisti lirici
Italiani.

LA SOC. AN. PRODUZIONE ITALIANA
ARTISTI ASSOCIATI

presenta

un film di MARIO CAMERINI

"IL GRANDE APPELLO"

con

CAMILLO PILOTTO
LINA DA COSTA - ROBERTO
VILLA - PEDRO VALDES
ENRICO POGGI

Le scene Africane del film sono state girate integralmente nel territorio dell'Impero col valido concorso del Ministero della Stampa e Propaganda, delle Colonie, della Guerra, dell'Aeronautica.

"IL GRANDE APPELLO" è non solo uno dei più umani ed avvincenti racconti apparsi sullo schermo, ma anche una palpitante rievocazione della recente gloriosa storia dell'Impero italiano.

IL PRIMO GRANDE FILM ITALIANO GIRATO IN AFRICA ORIENTALE ITALIANA

IMMINENTE PROGRAMMAZIONE IN TUTTA ITALIA

Prod. Columbia
con G. Froelich

Prod. Columbia
Diama moglie
a Papa
con Mary Astor

Prod. Columbia
Fermi o Sparo
con Joan Perry

Prod. Columbia
ARCIERE BIANCO
con F. RICE

Prod. EFA-Milano
Uomo che sorride
con F. RICE

PROD. TERRA FILM
MOSCA SCIANGAI
con POLA NEGRI

Il Ragazzo
con POLA NEGRI

PER LA CAMPAGNA

1936-37