

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica



ROMA - 25 LUGLIO 1936 - XIV
CONTO CORRENTE POSTALE

In questo numero:

*Enciclica e cinema/
tografo* PADRE GEMELLI

*Cinema: arma di
guerra aerea* VOLLA

Fabbrica del volto
FACTOR

*Il cinema quando ci
andava Napoleone*
DA SILVA

*Passato e presente
di Romeo e Giulietta*
CONSIGLIO e
DEBENEDETTI

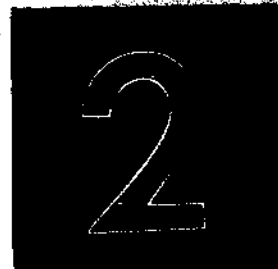
*A proposito del cine/
ma a colori* ARNHEIM

*Come si impara
a far del cinema*
CHERINI

*Fotografia e passo
ridotto / CineGuf*

*Notizie e curiosità
Giochi e concorsi*

100 illustrazioni



ULRICO HOEPLI EDITORE MILANO

UN NUMERO COSTA DUE LIRE

Per la cinematografia



a passo ridotto

Materiale:

Per la presa:

Pellicola invertibile pancromatica Agfa 16 mm

Pellicola invertibile Isopan Agfa 16 mm
Super-Special ISS

Pellicola negativa Isopan Agfa 16 mm
Special a grana fine FI

Per la proiezione:

Pellicola positiva Agfa 16 mm
pellicola vergine per copie

Pellicola Kinagfa 16 mm
per proiezioni

Pellicola Ozaphan-Agfa 16 mm
pellicola econom. per proiezioni

Apparecchi:

Per la presa:

Movex 30 Agfa
apparecchio moderno di presa
con obiettivo cambiabile

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

Per la proiezione:

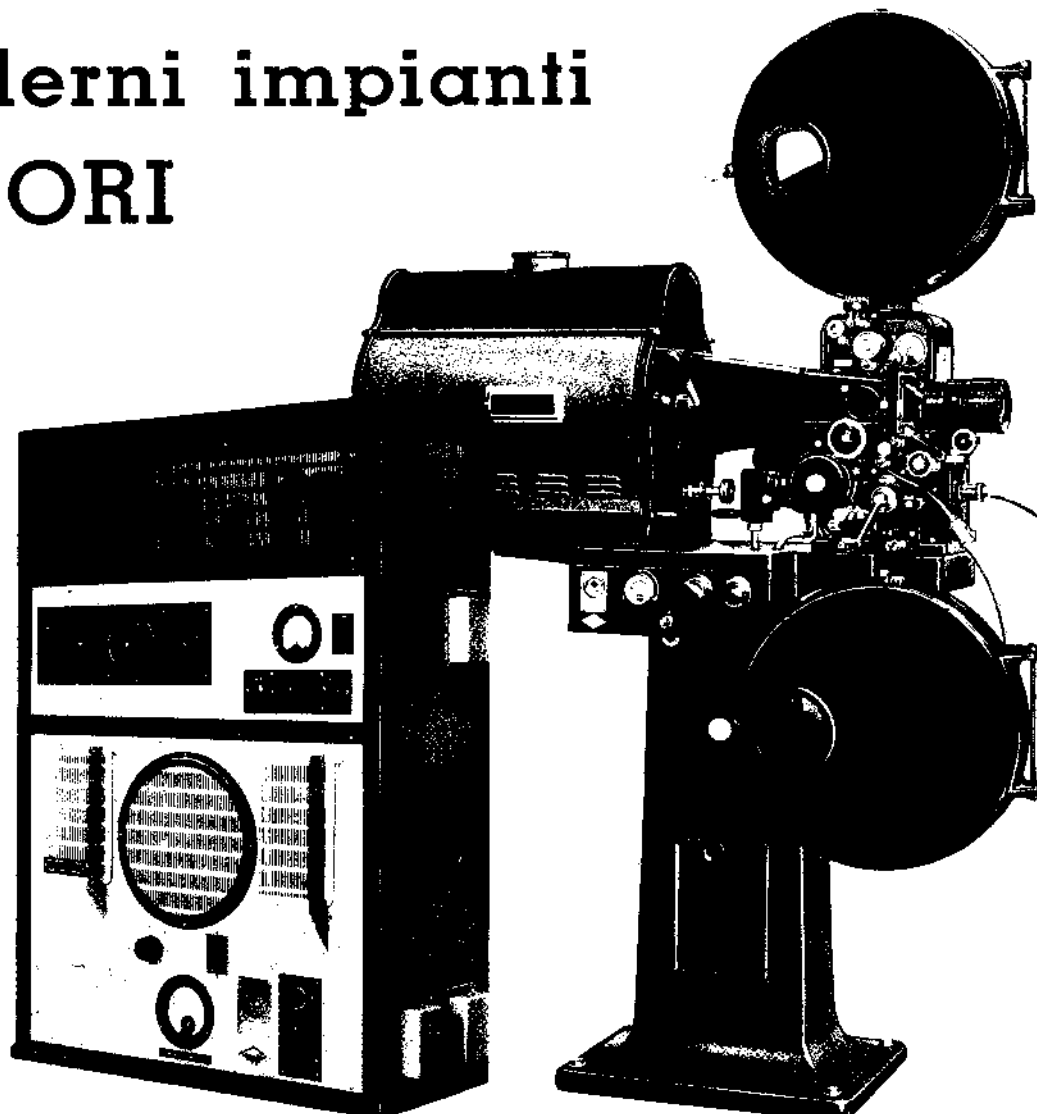
Movector Super 16 Agfa
apparecchio perfetto per
proiezioni mute e sonore

Movector Billy Agfa
apparecchio moderno economico
per proiezioni

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

I più moderni impianti CINESONORI

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





**S. A. INDUSTRIE
CINEMATOGRAFICHE
ITALIANE**

Presenta

**ELISA CEGANI
SILVANA JACHINO
CLARA PADOA
ANNA MAGNANI
NORA D'ALBA**

**AMEDEO NAZZARI
ENRICO VIARISIO
LUIGI CARINI
MARIO FERRARI
ERNST VON NADHERNY
ADOLFO GERI
SILVIO BAGOLINI**

nel film



CAVALLERIA

Soggetto di

SALVATOR GOTTA

ORESTE BIANCOLI

Regista

**GOFFREDO
ALESSANDRINI**

Direttore di produzione

ANGELO BESOZZI

Operatore

VACLAV VICH



PRODUZIONE
CAPITANI

1936 - 1937

FILM
INCOMPARTICIPAZIONE
CON IL CONSORZIO
I.C.A.R.

RE DI DANARI
CON ANGELO MUSCO

LO SMEMORATO
CON ANGELO MUSCO

PENSACI GIACOMINO
DI LVIGI PIRANDELLO
CON ANGELO MUSCO

47 MORTO CHE PARLA
CON UN NOTISSIMO
COMICO
ITALIANO

ALL'IMPORTANTE
GRUPPO
ITALIANO
FANNO SEGUITO
ALTRI 4
ECCEZIONALI FILMS
ESTERI

DISTRIBUZIONE
E
NOLEGGIO
S.A. CAPITANI FILM
ROMA
VIA XX SETTEMBRE, 3

CAPITANO HOTT
CON ANNA
PETROVICH

MATRIMONIO A QUANTRO
FILM GIALLO
DELLA
"RADIO"
P.C.

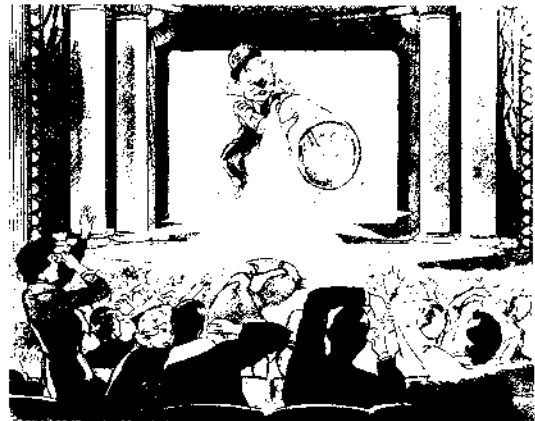
MATRIMONIO NELL'OMBRA
CON FRITSCHE

VENDETTA NELL'OMBRA
CON FRITSCHE

IL PRINCIPE SI DIVERTE
CON FRITSCHE

Che cosa è il film in rilievo?

Immaginatevi una bella sera — dopo un pranzo saporito — di incamminarvi verso il cinema X dove si programma un film piacevole, fatto apposta per agevolare il completamento della digestione. Entrate naturalmente prima che incominci il film, prendete comodamente posto su una buona poltrona centrale, che sembra lasciata libera apposta per voi, accendete una sigaretta e finalmente siete pronto per centellinarvi gustosamente lo spettacolo. Anche la macchina è pronta, si spengono le luci e lo schermo si illumina. Ci siamo... A questo punto succede la cosa più spaventosa che abbiate mai visto in vita vostra. Il mondo d'immagini che deve vivere solo sulla tela ne balza invece fuori all'improvviso per precipitarvi addosso



con fulminea rapidità... Accidenti! Ecco un'automobile che mi mette sotto... Un balzo istintivo a destra e siete miracolosamente salvo, senza neppure sollevare le proteste per l'urto dato al vostro vicino, per il semplice motivo che non c'è stato urto: il vicino era schizzato nella poltrona appresso... Ho detto salvo? Illusione! Ecco uno schizzo di sifone trasformarsi in colonna d'acqua e dirigersi violentemente sulla vostra faccia, ecco le canne di un sassofono sino a ieri calme ed innocue allungarsi prepotentemente in avanti sino a togliervi un occhio... Questo, in parole povere è il **FILM IN RILIEVO** vanto e conquista della Metro Goldwyn Mayer per la maggiore gioia del pubblico.

TECNOSTAMPA

DI VINCENZO GENESI

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

VIA ALBALONGA, N. 38 - ROMA

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

DIREZIONE TECNICA:

Ing. Elettrotecnico ADRIANO BANCHINI - Dott. in Chimica PAOLO SANJUST

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

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

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

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

per
assicurare
il continuo
e regolare
funzionamento
degli impianti
cinematografici

ACCUMULATORI

HENSEMBERGER

SOCIETA'
CERAMICA

RICHARD-GINDRI

PORCELLANE
E TERRAGLIE
CERAMICHE D'ARTE



SEDE CENTRALE - MILANO - Via Bigli, N. 1

Negozi: MILANO, Corso Littorio 1 - Via Dante 13
GENOVA, Via XX Settembre 3 • TORINO, Via
Roma 15 • FIRENZE, Via Rondinelli 7 • BOLO-
GNA, Via Rizzoli 10 • ROMA, Via del Tritone,
177 • NAPOLI, Via Roma 213 • CAGLIARI,
Largo Carlo Felice • SASSARI, Piazza Azuni



BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

(Istituto di Credito
di Diritto Pubblico)

Capitale e Riserve L. 169.000.000

Direzione Generale

R O M A

Via Vittorio Veneto, 111

SEZIONE AUTONOMA PER IL CREDITO CINEMATOGRAFICO

Capitale L. 40.000.000

Istituita con R. D. 14 - 11 - 1935 XIV, n. 2504

ha per iscopo di favo-
rire l'incremento della
produzione nazionale
di pellicole cinemato-
grafiche, mediante la
concessione di mutui
in contanti a condi-
zioni 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



In copertina
Come una danzatrice bianca diventa hawaiana, mediante
la pistola da truccaggio.

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 2 25 luglio 1936-XIV

Questo fascicolo contiene:

| | |
|---|---------|
| FRA AGOSTINO GEMELLI, O. F. M.: | |
| <i>Enciclica e cinematografo</i> | pag. 51 |
| FERNANDO VOLLA: | |
| <i>Cinema: arma di guerra aerea</i> | » 53 |
| MAX FACTOR: | |
| <i>Fabbrica del volto</i> | » 57 |
| MARIO DA SILVA: | |
| <i>Il cinema quando ci andava Napoleone</i> | » 60 |
| CI AK: | |
| <i>Distanza e direzione del suono</i> | » 62 |
| CONSIGLIO e DEBENEDETTI: | |
| <i>Passato e presente di Romeo e Giulietta</i> | » 63 |
| RODOLFO ARNHEIM: | |
| <i>A proposito del cinema a colori</i> | » 67 |
| BERT: | |
| <i>L'adattamento dell'occhio all'oscurità</i> | » 68 |
| G. BARZ: | |
| <i>Truccarsi per la televisione</i> | » 69 |
| LUIGI CIARINI: | |
| <i>Come si impara a far del cinema</i> | » 70 |
| <i>Dame ed ufficiali prendono parte ad un film italiano</i> | » 73 |
| <i>Fotografia e passo ridotto / Cine/Gaf</i> | » 76 |
| <i>Notizie e curiosità</i> | » 78 |
| <i>Galleria: Katharine Hepburn</i> | » 79 |
| <i>Giuochi e concorsi</i> | » 83 |

PER ABBONARSI A

C I N E M A

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

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

DIREZIONE: Roma, Villa Medioevale Tortona, via Lazzaro Spallanzani 1-A; REDAZIONE e UFFICIO ABBONAMENTI: Roma, Corso Vittorio Emanuele 21 — AMMINISTRAZIONE: Casa Editrice Libreria Ulrico Hoepli, Milano, via Berchet 1 (telefono 82-664, 82-665) — PUBBLICITÀ: Ufficio Nazionale di Pubblicità: Milano, via Vivaio 17 (tel. 72-161) e Roma, Corso Vittorio Emanuele, 21 (per Roma e il Lazio) — ABBONAMENTI: Italia, Impero, Colonie e Possedimenti: un anno: Lire 40; sei mesi: Lire 22 - Estero: un anno: Lire 60; sei mesi: Lire 35. — Abbonamenti a Lire 43 per un anno e a Lire 25 per sei mesi possono essere fatti presso gli uffici postali dei seguenti paesi: Austria, Belgio, Cecoslovacchia, Città del Vaticano, Danimarca, Danzica, Finlandia, Francia, Germania, Lettonia, Lussemburgo, Marocco (francese, Norvegio, 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



La vetturetta delle Stelle

Silvana Tachino
sulla Fiat 500.

Enciclica e cinematografo

ANCHE il profano di cose religiose sa che negli atti di un pontificato vi ha sempre il riflesso dei vari avvenimenti od aspetti della vita dell'epoca. Ed è facile comprenderne le ragioni. Missione del Pontificato Romano è guidare il popolo cristiano nella vita della Fede e della morale. Ogni epoca solleva nuovi problemi e in ogni epoca si determinano nuove situazioni. Ognuno di questi problemi e ognuna di queste situazioni ha anche un aspetto religioso, nel senso che il Cristianesimo è una concezione della vita che importa, con il suo carattere, tutti gli aspetti della vita. Non deve dunque sorprendere se Pio XI, l'opera del quale è tutta volta a ritornare cristiano questo secolo nostro imbevuto di paganesimo e di materialismo, ci ha detto la sua augusta parola, parola di Maestro e di padre, sul problema del cinematografo. Ed è parola, bisogna subito dirlo, che, nel mentre ammonisce, rivela che il Pontefice è aggiornato, come si suol dire, intorno ai problemi del cinematografo. La sua è, anche tecnicamente, una parola attuale, così che all'autorità morale e religiosa in virtù della quale egli parla, aggiunge anche quella di una conoscenza approfondita del problema.

Il mio compito è assai modesto: intendo riassumere l'insegnamento del Pontefice per sottolineare ciò che è bene che il lettore abbia da ricordare.

Innanzitutto la cinematografia, ci ricorda il Papa, è un'arte; in secondo luogo egli ci dice qual'è la natura dell'influenza che esercita il cinematografo. Illostrò questi due punti dell'Enciclica, perchè anche coloro che non riconoscono nel Pontefice romano la missione di insegnare e di educare, dovranno riconoscere che, anche in questo caso, la Chiesa non rifugge da alcuno dei problemi moderni. Cioè la Chiesa non condanna il cinematografo quasi fosse un male in se stesso, come non ha condannato alcuna delle grandi conquiste della nostra epoca; ma condanna il cattivo uso che di molte magnifiche scoperte, ed anche di questa, si è fatto. Anzitutto il Papa ricorda di aver più volte insegnato che bisogna applicare al cinematografo, affinchè non riesca dannoso e non attenti alla morale cristiana, la norma suprema che deve regolare il 'grande dono dell'arte'. Con che implicitamente il Papa ci dice che, a suo modo di vedere, il cinematografo è una forma di arte. Coloro adunque che mettono insieme le pellicole e in primo luogo gli autori dei copioni, i registi, i principali attori, sono degli artisti. Essi quindi debbono ricordare che l'arte che coltivano ha, quale compito essenziale e come sua

Nessun commento alla parola del Pontefice potrebbe essere più autorevole di quello di Padre Agostino Gemelli, l'eminente Rettore dell'Università del Sacro Cuore, che ha voluto illustrare per Cinema il punto di vista cattolico sul problema etico dello schermo.

stessa ragione di essere, quella di farsi un mezzo di perfezione della personalità morale umana, così come è fine di ogni arte, e perciò deve essere essa stessa morale e moralizzatrice. Dunque il regista, l'attore, che dimenticano questo canone fondamentale, cessano per ciò stesso, in quanto violano

le leggi della morale, di fare della vera arte, ovvero piegano l'arte a un fine che non è il suo, così come il poeta, il romanziere, il pittore, il commediografo che violano queste leggi fondamentali ad ogni arte. Quale ammonimento, umano se si vuole, anzichè religioso, ma di quanta importanza!

Il secondo punto che dimostra la modernità di visione del Pontefice è quello in cui il Papa illustra la natura dell'influenza del cinematografo. Come cultore di psicologia, dico che le sue parole sono a questo riguardo perfette; e così perfette che ci danno il quadro, ben noto agli psicologi, dell'interesse del cinematografo. Basti accennare: la potenza del cinematografo sta nel fatto che parla per immagini. E le immagini sono ricevute nell'anima con godimento e senza fatica. Coloro che non sono capaci di fare una astrazione o un ragionamento, coloro (e sono assai più numerosi) che non sanno fare lo sforzo per astrarre e ragionare, coloro che non vogliono nemmeno fare lo sforzo di leggere, ricevono l'immagine visiva, per così dire vivente, mediante la quale il concetto è come concretizzato. Penso che molti registi dovrebbero meditare le poche righe in cui il Papa ci illustra questo soggetto. Per essere efficace, ossia per interessare, il cinematografo, a fine di darci quella immediatezza di intuizione che è propria dell'opera d'arte, non ha bisogno di lunghe e complesse scene, di numerosi personaggi; esso deve essere concreto al massimo; deve avere l'immediatezza che crea la cosiddetta eloquenza delle cose; bastano perciò pochi personaggi, basta che questi abbiano atteggiamenti semplici e significativi; bastano pochi tratti del volto, scarsi movimenti. Una scena fatta di pochi elementi può destare nell'animo il vivo godimento che accompagna la sottile emozione. Non dunque le scene violente; non dunque i drammi che sconvolgono l'anima, che turbano, che risvegliano le passioni; ma le situazioni semplici che, rievocando i sentimenti nobili e più profondi dello spirito, commuovono dolcemente l'anima e costituiscono le scene più efficaci. I registi impareranno inoltre dalla lettera del Papa che l'elemento dominante nel cinematografo è e resta sempre, ad onta di ogni progresso, l'elemento visivo, e che l'elemento acustico è



Una Crocefissione del Tintoretto e una di Cecil De Mille (vedi in questo numero: "Passato e presente di Romeo e Giulietta").

solo un mezzo per rinvigorire l'effetto dell'immagine visiva. Di qui ne segue che un lieve rumore, che l'eco di un passo, lo stridere di un uscio, un'esclamazione, un nome possono avere più efficacia di tutto un lungo monologo e di un lungo o complesso e agitato colloquio. Anche perchè, come in ogni arte, anche nell'arte cinematografica bisogna lasciare che la fantasia lavori e rechi con le sue costruzioni il godimento. Ragione profondamente psicologica per la quale è assai dubbio se certi progressi tecnici, il colore, la profondità, gioveranno o non piuttosto nuoceranno col non permettere alla fantasia di integrare ciò che è presentato allo spettatore.

Ma il Papa non ci ha detto queste cose, ovvie e note a chi si occupa di questi problemi, se non per avviarci a comprendere quello che è il problema morale sollevato dal cinematografo. Qui sarebbe bene riportare parola per parola il suo ammaestramento se lo spazio lo consentisse. Consteremo che esso si eleva tanto alto e rivela il dolore che il Padre prova nel mostrarci i nostri errori.

Inanzitutto se la cinematografia può ammaestrare tanto al bene che al male, più che non possa fare il ragionamento astratto, occorre che essa sia elevata a raggiungere i fini di una coscienza cristiana e che venga liberata dagli effetti depravanti e demoralizzanti. Glorificazione del male, rinfocamento di odî, distruzione di ideali, conferma di pregiudizi, sono i pericoli e le insidie che può presentare una pellicola. Per altro verso istruire, ricreare, esaltare i nobili ideali, commuovere dinanzi agli spettacoli della natura, esaltare la virtù, sono i benefici che ne possiamo ricavare. Danni e vantaggi sono immediati, non solo perchè la sceneggiatura ci esonera dalla astrazione e dal ragionamento, e quindi dalla critica, ma soprattutto per la profonda azione suggestiva che è favorita da molti elementi: l'oscurità della sala, la dolcezza della musica, l'abilità e la espressività degli attori, la sceneggiatura, i contrasti. Il cinematografo, ci dice il Papa, ci accoglie quando le forze fisiche e le morali sono rilasciate, perchè all'ora in cui ci rechiamo al cinematografo chiediamo un sollievo, una ricreazione. Io ho fatto oggetto di speciali indagini l'azione suggestiva della cinematografia e ho potuto dimostrare come essa si eserciti su tutti, nessuno escluso, e quasi sempre, e per di più, in una forma così invadente che lo stato psicologico che se ne genera può essere rassomigliato a quello del sogno. Ma questa è questione che illustrerò altra volta. Qui voglio solo aggiungere che il Papa mostra come tutte queste condizioni che favoriscono l'azione suggestiva si esercitano specialmente, come ognuno vedrà, sopra il fanciullo, sull'adolescente, sul giovane, ossia in un periodo della vita in cui si determina l'orientazione della coscienza morale. Per queste considerazioni si deve concludere che è « una delle necessità supreme del nostro tempo vigilare e lavorare perchè il cinematografo non sia scuola di corruzione, ma sì prezioso strumento di educazione ed elevazione dell'umanità ».

Queste, ed altre considerazioni che ometto per brevità di spazio, suggeriscono al Santo Padre di chiamare i Vescovi, ai quali compete per missione divina di vigilare sulla vita morale del popolo loro affidato, a fare in maniera che i fedeli non siano vittime del cinematografo, delle pellicole malsane, delle suggestioni pericolose.

La soluzione radicale per evitare che il cinematografo sia dannoso, dice il Papa, si avrebbe se si potesse avere una produzione cinematografica informata pienamente ai principi della morale cristiana; ma egli aggiunge con squisito senso pratico: « sappiamo quanto sia difficile organizzare tale industria specialmente per ragioni di ordine finanziario, e d'altra parte occorre influire su tutta la produzione perchè essa non compia opera dannosa ai fini religiosi, morali e sociali ». Coloro che partecipano all'industria del cinematografo pensino « seriamente ai loro doveri ed alle responsabilità che hanno di usare della loro ingerenza ed autorità perchè le pellicole che essi producono o aiutano a produrre, siano conformi ai principi di sana moralità. Il numero poi dei cattolici che sono

esecutori, direttori, autori e attori nelle pellicole non è piccolo e purtroppo la loro ingerenza nella produzione di esse, non è stata sempre in accordo con la loro fede e con i loro ideali ». I Vescovi dovranno impegnarli perchè mettano la loro coscienza nella professione in armonia con la loro coscienza di cattolici. Per il loro sacro ministero i Vescovi sono obbligati a dire chiaro e aperto agli industriali cinematografici che un divertimento malsano e impuro distrugge le fibre morali di una nazione; debbono altresì ricordare all'industria cinematografica che quanto essi chiedono non riguarda solo i cattolici ma tutto il pubblico del cinematografo.

Che questo rimedio sia efficace lo dimostra il fatto che gli industriali degli Stati Uniti d'America hanno riconosciuto la propria responsabilità sociale.

Ma un secondo rimedio addita il Papa: debbono compilarsi delle liste, regolari, frequenti, sollecite delle pellicole che possono essere vedute da tutti: i padri di famiglia avranno con ciò una guida sicura; le persone oneste sapranno quali pellicole potranno vedere tranquillamente, tutti sapranno quali sono le sale cinematografiche dalle quali le persone per bene debbono star lontane.

Da notarsi: il Papa aggiunge che sarebbe desiderabile una lista unica per tutto il mondo, perchè la legge morale non può essere che unica, ma subito soggiunge, con quell'altissimo senso pratico che lo distingue e del quale dà clementemente prova anche in questa Enciclica: « Trattandosi di rappresentazioni che toccano tutte le classi della società, grandi e piccoli, dotti e ignoranti, il giudizio su di una pellicola non può essere sempre lo stesso in ogni caso e sotto ogni riguardo ». Le circostanze, gli usi e le forme variando nei vari Paesi, una lista unica arrischierebbe di essere ingiusta. Ritiene perciò il Papa che non è cosa pratica stabilire una sola lista per tutto il mondo e determina che i Vescovi di ogni Nazione abbiano cura di far fare una classifica periodica, frequente, regolare, sollecita delle pellicole, la quale servirà di buona guida.

Per attuare questo non facile compito è consigliabile (il consiglio del Papa sarà ritenuto un ordine dai Vescovi) attuare una revisione nazionale mediante la creazione di un ufficio, sul funzionamento del quale il Papa dà le norme generali su cui non è il caso di soffermarci. È utile invece sottolineare in una rivista come questa, che il Papa ricorda come un simile ufficio debba essere costituito da persone aventi familiarità coi problemi della tecnica cinematografica.

Il Papa poi generalizza quella iniziativa che negli Stati Uniti d'America ha dato tanti buoni frutti, e rivolto ai Vescovi dice loro: « Tutti i Pastori d'anime procureranno di ottenere dai loro fedeli che facciano ogni anno, come i loro confratelli Americani, la promessa di astenersi da pellicole che offendano la verità e la morale cristiana. Questo impegno o questa promessa può ottenersi in modo più efficace col mezzo della chiesa parrocchiale o della scuola e con la premurosa cooperazione dei padri e delle madri di famiglia, consci delle loro gravi responsabilità ».

Non c'è bisogno di spendere molte parole per rilevare l'efficacia di queste norme. Esse vengono a trovarsi sulla stessa linea sulla quale combattono gli Stati premurosi della sanità morale dei loro popoli. L'efficacia sarà soprattutto evidente in una Nazione cattolica come l'Italia dove la voce dei Vescovi è ascoltata e dove i loro insegnamenti sono obbediti, in una Nazione come la nostra in cui il Fascismo ha posto la vita nazionale sulla base della legge morale. Gli industriali italiani che vogliono che le loro pellicole siano diffuse nel nostro Paese, gli industriali stranieri che vogliono importare le loro sono quindi avvertiti: il mezzo per avere un successo commerciale che li ripaghi delle gravi spese compiute è quello di nulla fare che leda la legge morale, che turbi la coscienza, che avveleni l'animo, che distrugga nel nostro popolo gli alti ideali che la Famiglia, lo Stato, la Chiesa inculcano nell'animo dei cittadini e dei fedeli.

FR. AGOSTINO GEMELLI, O. F. M.

Cinema: arma di guerra aerea



IL CINEMATOGRAFO è, senza dubbio, un gran benefattore dell'umanità, non fosse altro per quel po' di riso e di lacrime bonarie; per quel pizzico d'amore e d'emozione, col quale ridesta tanti cuori stanchi, facendoli trasmigrare, nel breve giro di uno spettacolo, di un mondo diverso dal solito.

Ma ben più alte diventano le sue beneficenze, quando esso penetra da padrone assoluto, formidabile precisatore di moto e di vita, nel campo della scienza, sia essa educativa, estetica, morale o di tecnica pura.

Non spetta a me parlare delle meraviglie della cinematografia sottomarina od astronomica; dei prodigi che lo schermo mobile elargisce sulla vita misteriosa delle piante e dei metalli, o di animali invisibili; degli infiniti documentari illustrativi e didattici di quanto costituisce l'universo! La rivista *Cinema* illustrerà tutto questo con la penna dei suoi collaboratori specialisti. Io accennerò brevemente ad uno solo dei molteplici settori di sfruttamento della proiezione animata: a quello aeronautico.

Fin dai primordi l'aviatore si è valso dell'immagine fotografica, e poi cinematografica, per riportare in terra la visione di nuovi orizzonti e ne ha seguito i progressi, associandoli a quelli dell'aeroplano.

Dal groviglio policromico degli abitati e delle colture, alla solennità della sabbia e della steppa; dal piano al monte e fino alle nuvole e al disopra delle nuvole, 'ove il cielo è sempre azzurro'; dai ghiacci polari all'equatore, l'obbiettivo cinematografico ha passeggiato il suo sguardo profondo, succhiando i segreti della terra, come l'ape l'essenza dei fiori, per portare lo spazio nell'alveare di una cineteca.

Ora, mentre tutti conoscono questa documentazione che diremo aeropanoramica del cinema, assai meno noti sono i suoi scopi scientifici, in ausilio della tecnica e dell'informazione aeromilitare.

Sembrerebbe, a prima vista, che il cinematografo debba costituire il braccio destro di quella specialità aerea che si chiama ricognizione e che ha sostituito, prolungandola senza limiti, l'antica e gloriosa esplorazione della cavalleria. Ma

la necessità moderna di aumentare le quote di volo per sfuggire all'insidia antiaerea ha diminuito, per la ricognizione aerea, la possibilità di fissare il movimento degli oggetti del terreno. Per cui i vantaggi della macchina cinematografica, paragonata a quella fotografica: grande nitidezza d'immagine, aumento di rilievo e di profondità di fuoco, riduzione della grana sensibile col movimento, ancora difficilmente compensano, anche per immagine statica, la piccolezza del formato cinematografico, in confronto delle grandi focali (fino a 120 cm.) e dei grandi formati (fino a 18 x 24) dell'aerofotografia.

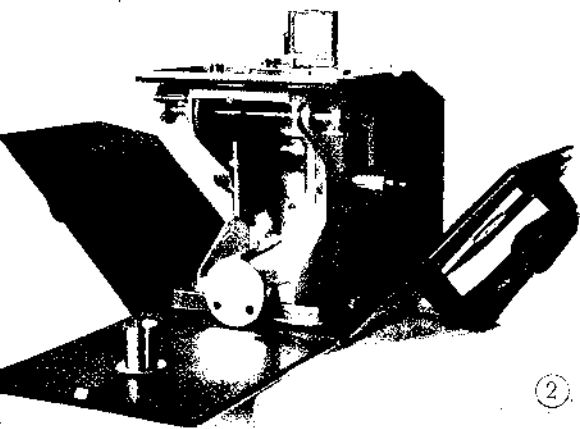
Non è detto, però, che la visione aerocinematografica non possa essere migliorata per riprese militari da quote medie, coll'accrescimento delle dimensioni del fotogramma, con creazione di teleobiettivi e di grand'angolari di grande luminosità. Ed allora, l'indiscussa perfezione dei suoi macchinari e le sue doti di potenzialità e scarso ingombro, ne potranno consigliare un impiego più esteso, con eventuali accorgimenti per rallentare a volontà l'impressione dei fotogrammi ed usufruire anche di un doppio uso cinematografico e fotografico.

In questa pagina mostriamo appunto un apparecchio Bell & Howell, costruito per la spedizione antarctica del Comandante Byrd e che consente, oltre alla ripresa cinematografica, l'impressione di fotogrammi sovrapposti del 70% ed impressionati con intervallo fisso di 6 secondi, per la documentazione topo-cinematografica, in unico volo, di ben 2.500 km. di territorio.

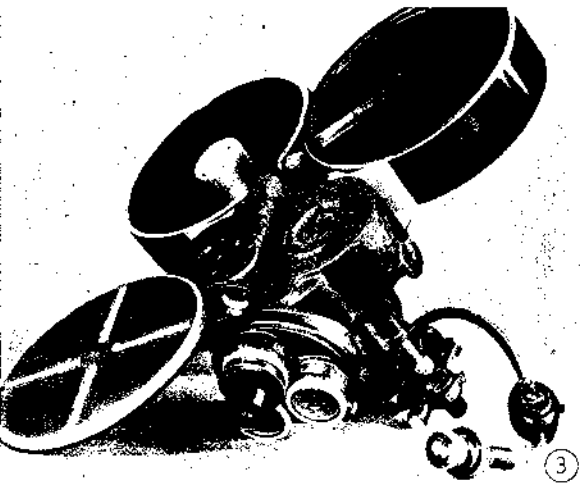
Si serve talora del cinematografo la ricognizione strategica per l'inquadramento di lunghi percorsi, durante i quali gli obbiettivi di maggiore importanza vengono ripresi con macchina fotografica a lungo fuoco.

Così pure le aviazioni da caccia e d'assalto utilizzano la cinematografia nelle loro ardite puntate a bassa quota, donde è ancora possibile registrare traccia e direzione dei movimenti al suolo.

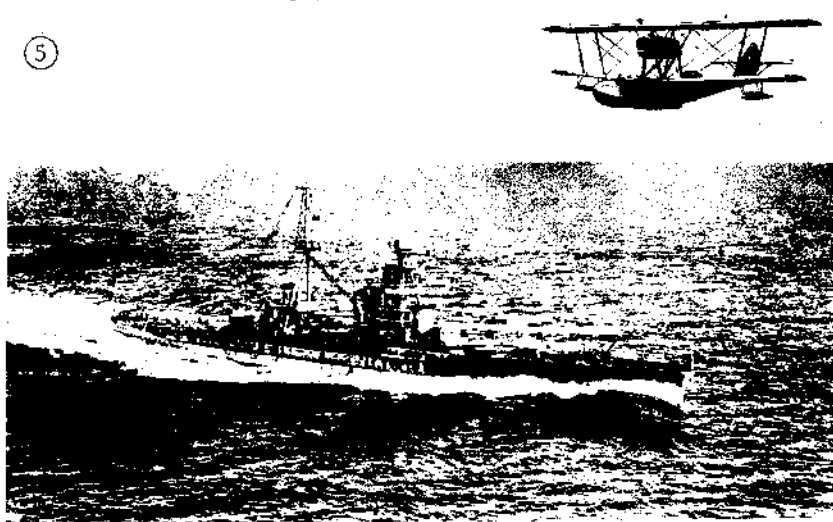
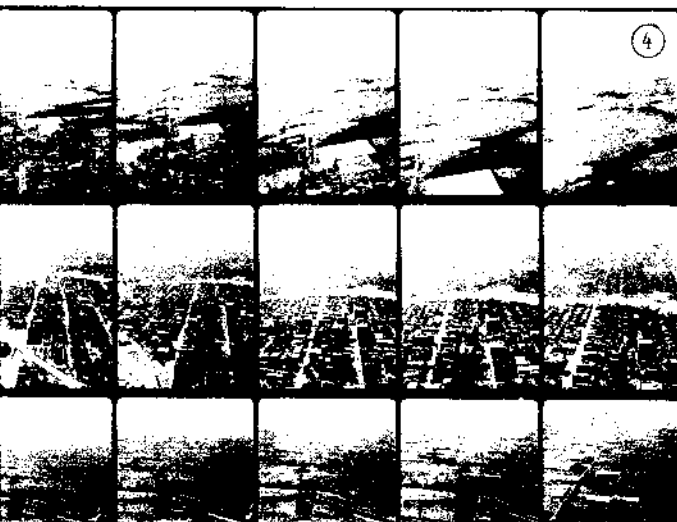
Naturalmente, il lettore non pensi che questi impieghi della cinematografia aerea, che dirò quasi simili al normale, per contrapposto ed attività particolari,



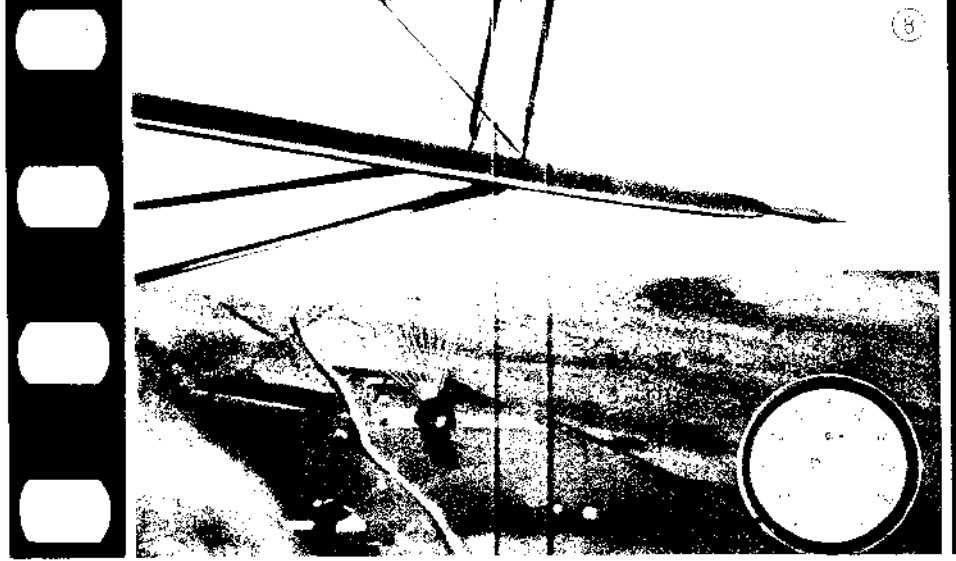
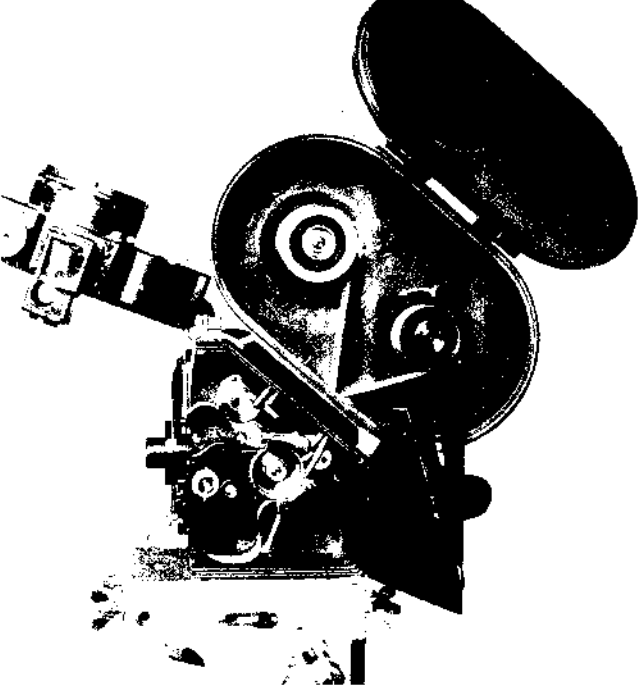
1. 2. La macchina di ripresa Avic.



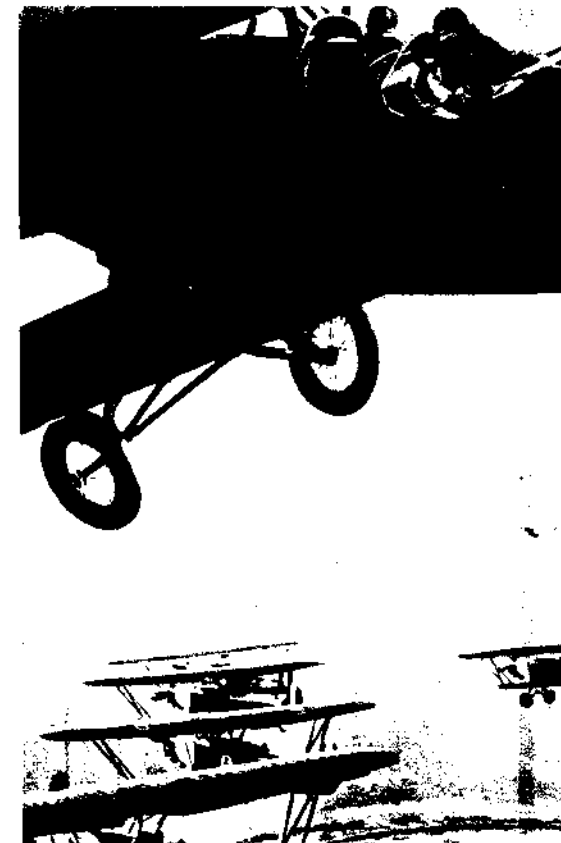
3. Macchina Bell & Howell, e 4. suo doppio uso cinematografico e fotografico.



5. Riprese aerocinematografica di manovre navali.



6. Ralentatore aerocinematografico. - Destro.
7. Lancio di gas nebbiogeni doc. ventek. in i
presu aerocinematografiche. - 8. Riprese d
un lancio sperimentale di paracadute. - 9. Ma
novre aeree.



di cui parlerò in seguito, si compia col materiale ordinario.

Le capacità di lavoro dell'aviatore sono un po' diverse da quelle dell'operatore a terra, e quindi fu d'uopo studiare macchine speciali che risolvessero problemi di peso, d'ingombro ed automaticismo tutt'altro che semplici!

Due figure illustrano la nostra 'Avia', che per le sue doti di praticità è stata adottata da numerose aviazioni estere. Il movimento le è dato da un minuscolo motorino che attinge la sua forza da pile tascabili, senza intralciare per nulla la mobilità dell'aviatore.

Non sempre la macchina aerocinematografica è manovrata da un operatore. Qualche volta essa funziona da sola con comando elettrico a tempo e movimenti di orologeria per lo studio delle caratteristiche di parti componenti il velivolo, nelle posizioni più varie di ambiente e di volo acrobatico, nonché per seguire il funzionamento di strumenti di navigazione o metereologici.

Spesso l'obbiettivo aerocinematografico si vale del rallentatore, come per studiare la velocità e l'accelerazione dei corpi di caduta, le fasi dei tempi di apertura dei paracadute. E quante e quante sono le documentazioni aerocinematografiche della tecnica militare: ripresa di formazioni di manovre interessanti anche l'Esercito e la Marina, lancio di nebbiogeni, ecc.

Qualche volta la macchina aerocinematografica assume una forma tutta particolare, per impiego essenzialmente aeronautico. Questo è il caso della cinemitragliatrice chiamata impropriamente fotomitragliatrice che serve per addestrare il personale navigante al tiro in volo. Installazione e uso della cinemitragliatrice debbono corrispondere a quella della mitragliatrice e la frequenza dei fotogrammi a quella dei colpi dell'arma (1.200 al minuto).

Nel campo del fotogramma impresso appare un reticolo costituito da due fili, il cui incrocio determina, col centro ottico del sistema, un allineamento parallelo, per costruzione, alla linea di mira della mitragliatrice.

L'incrocio del reticolo serve di riferimento per determinare la posizione del bersaglio rispetto alla linea di mira, all'atto del puntamento. Talora, oltre al reticolo ed all'immagine del bersaglio (quando il puntamento sia corretto), viene riprodotta, sui singoli fotogrammi o su fotogrammi intervallati anche l'immagine di un cronometro.

Con la registrazione dell'ora possono essere fissate le fasi di un combattimento aereo simulato, determinando ad esempio, quale di due attaccanti alla caccia di un terzo, sia riuscito nell'intento, e, nel caso che entrambi abbiano colpito, chi di essi lo abbia fatto per primo; il tempo impiegato da un attaccante per mettere l'avversario nel campo di tiro



10



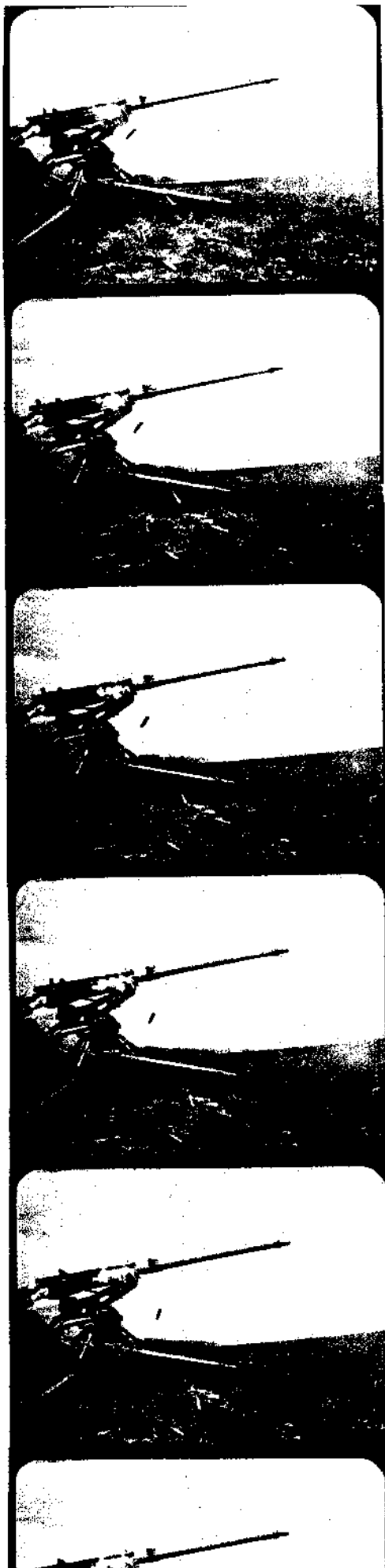
10. Cinemitragliatrice 'Avia' a manovella. 11. Scoppio di bomba incendiaria ripreso col rallentatore. 12. Modellino di apparecchio in prova per il lancio.



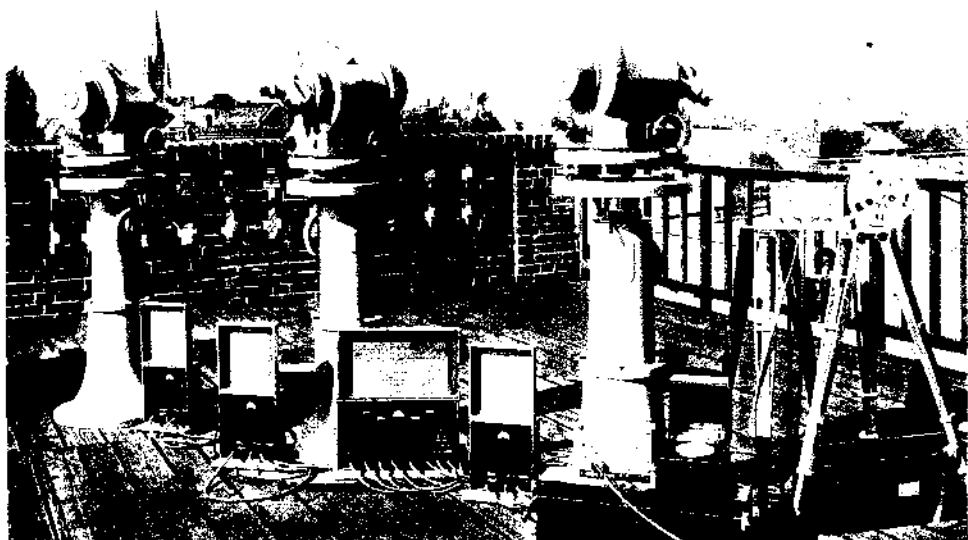
11



12



Espulsione del bossolo d'un proiettile di cannoncino.



Cineodoliti registratori 'Ascania.

efficace; se il tiratore si è fermato durante il tiro, la durata delle raffiche ed il numero dei colpi sparati per ognuna, ecc.

Le pellicole così impressionate vengono proiettate a velocità di 32 o 16 fotogrammi al minuto secondo, adoprando, nel secondo caso, un riduttore, con congegno di fermo per lo studio di fotogrammi singoli.

Ma non soltanto dal cielo la macchina cinematografica serve all'aeronautica; anche da terra essa porta un contributo specialissimo in campi svariati: dallo studio dei moti vorticosi sui modellini nelle gallerie e vasche idrodinamiche, all'esame della resistenza di materiali delicati; dal controllo matematico di manovre del velivolo seguite da terra, al comportamento delle armi di bordo: bombe, mitragliatrici, cannoncini, adoprando, in questo ultimo caso, il rallentatore, per la registrazione della traiettoria dei proiettili fino alla penetrazione del bersaglio.

E questo, senza contare tutta la documentazione dell'attività aerea nelle sue branche più diverse a scopo tattico, storico, di propaganda, e specialmente didattico.

Il cinematografo è diventato nelle scuole di specializzazione aeronautica il maestro

più ascoltato e più gradito. I cartoni animati hanno ridotto al minimo denominatore molte difficoltà d'insegnamento che parevano insormontabili per allievi digiuni di cultura, riuscendo perfino ad illustrare il funzionamento della valvola termoionica.

Molto interessante è infine la misura cronocinematografica della velocità effettiva degli aerei, indipendentemente dagli strumenti di bordo, sempre imprecisi perchè influenzati dalle accelerazioni del volo e dalle deviazioni di rotta.

La figura in basso di questa pagina non rappresenta una batteria antiaerea, come a prima vista potrebbe sembrare, ma una serie di cineodoliti, registratori di tutti i fenomeni rapidi che interessano l'aeroplano: partenza, atterraggio, cabrata, picchiata, acrobazie, lanci di corpi di caduta: nonchè misura della traiettoria e posizione degli aerei, per determinazioni di velocità, per grandi percorsi e a differenti quote; per controllo e taratura di anemometri, di altimetri, di barografi, per controllo di rotte e deviazioni di rotte prestabilite, nella ricerca delle caratteristiche di un dato tipo di apparecchio, di una data bussola, di un pilota automatico, ecc.

Accenneremo inoltre, che una macchina cinematografica altrettanto complicata quanto precisa, venne ideata per calcolare la velocità su base dell'idro di Agello nella conquista del suo record mondiale di velocità.

E per terminare diremo che la R. Aeronautica non ha trascurato la documentazione cinematografica della sua guerra in A. O., dove essa ha inviato una schiera di specialisti, con ricchezza di mezzi da presa e laboratori mobili ultra moderni e costruiti interamente in Italia, per sviluppo e stampa rapida delle pellicole cinematografiche.

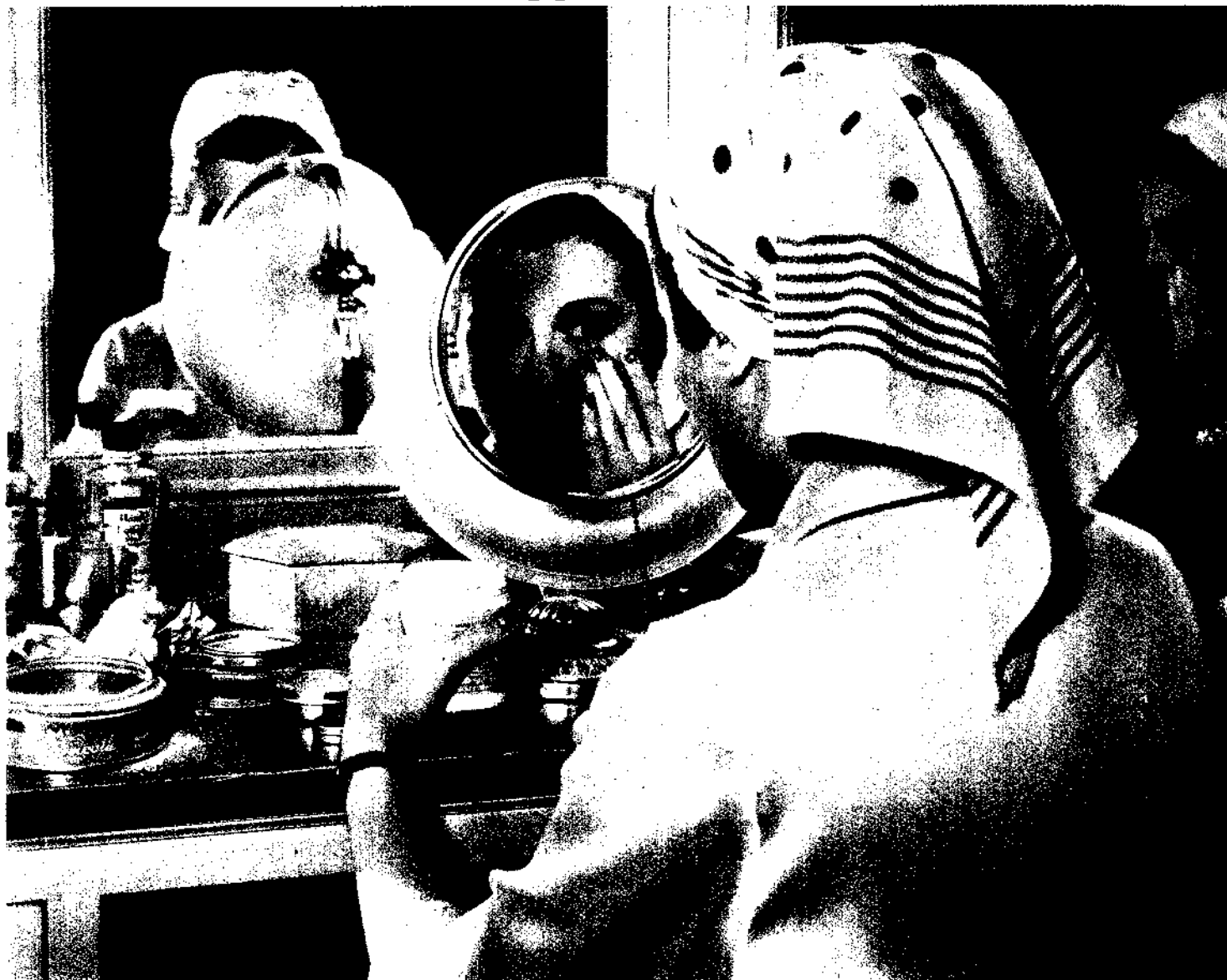


Laboratorio mobile cinematografico della R. Aeronautica.

FERNANDO VOLLA

FABBRICA DEL VOLTO

Il truccaggio arte creativa



L'assidua, quotidiana fabbricazione del 'bello ideale' davanti allo specchio da truccaggio. Si osservi quest'ultimo: le lampadine sono nel diffusore che si trova su un piano immediatamente dietro a quello dello specchio. In altri termini, lo specchio sta in ombra mentre il viso dell'attore è illuminato.

UN FILOSOSO, Jules de Gaultier, ha imperniato tutto un sistema sul fatto che gli uomini si immaginano di essere altri da quelli che sono. Ma in quest'ordine di fatti c'è, tra gli uomini, una categoria privilegiata: quella degli attori. Privilegiata nel senso che l'attore può e deve realmente trasformarsi nel personaggio che incarna. Fisicamente, non meno che spiritualmente. Autore di una tale trasformazione è il truccaggio, che in questo caso diventa vera e propria arte creativa.

In generale, il truccaggio può esser definito quella branca dell'arte drammatica che fa uso di un mezzo plastico e pittorico per ottenere che gli attori, rassomigliando fisicamente al personaggio che impersonano, ne riproducano più esattamente anche le caratteristiche spirituali. Un'arte autentica, dunque, che assume

il fisico originario dell'attore come supporto e base per la propria creazione.

Un buon attore può dirsi tale solo quando riesca a far dimenticare di esserlo: quando giunga, cioè, a creare nel pubblico una necessaria 'sospensione della incredulità', intimamente collegata alla logica ed al *pathos* dell'azione che si svolge sul palcoscenico o sullo schermo. Per conseguire siffatti risultati, egli dovrà anzitutto sviscerare accuratamente la propria parte. Che se poi ciò non basti, nè il personaggio gli appaia sufficientemente chiaro, allargherà l'ambito dello

Max Factor, al quale si deve questo articolo, è il più famoso truccatore di Hollywood e del mondo. Nel suo genere, un grande artista; e anche un intelligente scrittore.

studio intrapreso, esaminerà fotograficamente, leggerà descrizioni appropriate, e potrà giungere fino ad osservare nella vita i tipi simili a quello del suo personaggio; nei ghetti, nei quartieri cinesi, nei porti, nelle miniere o dovunque possano condurlo le esigenze della sua futura interpretazione. Quando l'idea della figura da incarnare sarà ben chiara nella sua mente, solo allora egli ricorrerà all'ausilio di quell'arte che si chiama il truccaggio.

In cinematografia, il truccaggio inteso come arte creativa, offre anzitutto all'attore la possibilità di raffigurare un numero indefinito di personaggi, realizzandoli in tutte le loro caratteristiche, con la necessaria varietà e ricchezza. Si è così veduto un giovane attore come Paul Muni messo in grado di dar corpo ad un vasto numero di personaggi diversi, e



Creazioni del truccaggio: 1. L'attore Friedrich March al naturale; 2. nella parte del dott. Jeckyll; 3. una delle fasi della trasformazione del dott. Jeckyll in Mr. Hyde.



Creazioni del truccaggio: questi due "maturi" personaggi sono Norma Shearer e Clark Gable in "Satanstoe".

nei generi più disparati: dramma, o commedia, o tragedia. D'altra parte poi, in soggetti come il TESTAMENTO DEL DR. MABUSE O FRANKENSTEIN, come il FANTASMA DELL'OPERA o il DR. JEKYLL — per ricordare soltanto alcuni esempi dei più famosi — è stato appunto il truccaggio a render possibile la realizzazione di temi drammatici sbalorditivamente fantasiosi ed azzardati. Ma i successi più efficaci del truccaggio si riscontrano nei casi in cui esso riesce a mutare gradualmente l'aspetto di un attore, la cui parte in un film si svolge in una lunga serie di anni, con il conseguente crescere della età dell'interprete.

Vuole infine essere annoverata una virtù del truccaggio ancor più specificamente, ancor più squisitamente cinematografica. Il cinema di ieri e d'oggi è stato ed è un inesauribile vivaio, un fantastico e caleidoscopico repertorio di intrecci e favole e romanzi d'amore. Il 90% della produzione filmistica non è che variazione su una nota od un motivo od un canto del poema eterno. Ma ogni storia d'amore — soprattutto se sia, com'è nel più dei casi, una storia romantica — esige che il protagonista e la protagonista principali, gli eroi insomma, siano ambedue 'belli'. Ebbene, tra i compiti creativi del truccaggio figura appunto, in prima linea, quello di far risaltare la loro bellezza: poichè il Cinema, come ha detto acutamente Charlie Chaplin, ha trionfato non tanto per l'arte e l'abilità esplicate nei film, quanto perchè ha ridato al-

l'umanità bellezza e fascino: per lo meno ad un'umanità privilegiata, posta in primo piano; ed è questo che il pubblico desidera ed ammira.

Per dir tutto, però, anche il truccaggio ha il suo rovescio, specialmente per le attrici. In genere, a meno che non debbano truccarsi profondamente per interpretare personaggi che mutino di età o di condizioni fisiche — e questo capita raramente perchè si preferisce veder le 'stelle' sotto il loro aspetto più noto — esse son molto più preoccupate di mantener la propria pelle in buone condizioni che non di truccarsi, giacchè all'ultima cosa provvedono gli esperti delle rispettive Case. Vale a dire, che grande è la cura da esse posta nel far scom-

parire tutti i segni del complicato truccaggio cinematografico, e assidua la loro ricerca di un prodotto così squisito da cancellare efficacemente tutte le tracce spiacevoli: e così rapido da far sentire immediatamente, con un pronto refrigerio, la sua azione rigeneratrice. Nuovo problema, da aggiungersi ai tanti già affrontati e risolti dallo specialista. E problema non semplice. È necessario infatti che quei preparati posseggano in sommo grado tre qualità: applicazione facile, regolarità assoluta di funzionamento, azione subitanea. Ed è stata finalmente trovata una crema, la cosiddetta 'crema dissolvente', la quale ha tutti e tre questi requisiti e che, in più, è adatta sia alle pelli grasse (bisognose di astringenti) per conservare la loro limpidezza, spesso faticosamente acquisita, sia a quelle secche (che hanno necessità di esser lubrificate e tonificate). In fatto di truccaggio non esiste più nessuno lacuna da colmare.

Proprio come l'antica favola di Mida: trovato il segreto per convertire ogni cosa in oro, si rischia di morire sotto il peso di quello splendore. Trovato nel truccaggio il segreto di una bellezza quasi sovrumana, superiore alle offese del tempo e all'ingiuria delle passioni, tutta la cura è di scoprire un metodo per distruggere quella inviolabile maschera di bellezza e riscoprire, sotto di essa, la povera carne fragile e peritura.

MAX FACTOR



Da Ann Harding ad una vecchia: primo, durante e dopo la metamorfosi.



Il cinema quando ci andava Napoleone

LA SALA viene a tradimento immersa in una tenebra fitta, come per una nona piaga d'Egitto; e gli spettatori (tra i quali notati il membro del Direttorio Barras, le signore Joséphine, moglie del generale Bonaparte, Tallien e altre in vista nella capitale francese) fissano ansiosamente lo sguardo in uno dei quattro punti cardinali del buio, precisamente in quello dove, per quanto può supporre dallo stato di cose anteriore allo spengimento così categorico della lampada del soffitto, deve pure trovarsi ancora una sorta di tenda di velluto nero. Improvvisamente si comincia a udire un crepitio di pioggia, poi il fragore di un tuono, il suono a morto di una campana e la musica dolcissimamente lacerante della *harmonica*, recente pregevole invenzione di Franklin; e in quella direzione ov'era la tenda nera si disegna un cielo tempestoso. Poi da una lontananza remota sembra provenire un punto luminoso: è una figura umana, minima dapprincipio, che man mano ingrandisce, s'avvicina vertiginosamente fino a prendere dimensioni spropositate, in un primissimo piano da fare invidia allo Eisenstein della *CORAZZATA POTIEMKIN*. Gli spettatori, che se la vedono venire addosso, hanno appena il tempo di lanciare un grido di spavento e il fantasma è già bello che scomparso. Si riaccende la luce, si fanno fiutare i sali alle signore che si sono sentite male. E tutti si congratulano moltissimo col signor Robertson, autore della fantasmagoria.

Oh Dio, dire che questo sia proprio cinema, come l'intendiamo noi altri, sarebbe certamente esagerato; ma, chi ben

rifletta, non stenterà ad ammettere che a parte lo spaghetti per via del fantasma, che oggi non usa più, le emozioni che debbono aver provato gli spettatori dell'anno VI della rivoluzione francese (lo spettacolo di cui sopra era dell'8 germinale) non differiscono poi gran che, quanto alla natura, da quelle di un frequentatore del cinema d'oggi.

Il Robertson (al secolo Etienne Gerard Robert, nato a Liegi nel 1763) si può dire che avesse davvero, e forse per primo in forma scientifica, il senso cinematografico dell'immagine visiva, ossia il bisogno di farla muovere. La scienza ottica al suo tempo non aveva ancora provveduto a chiamare davanti al proprio altare, per uno dei suoi più indovinati matrimoni, la ripresa e la proiezione delle immagini, come dire il papà e la mamma del cinematografo. L'elemento maschile del connubio, del resto, ossia la ripresa, benchè messo sulla buona via fin dal cinquecento da Giambattista Dalla Porta colla sua 'camera oscura', doveva aspettare un pezzo prima di farsi le ossa come dagherrotipia e infine entrare nell'età della ragione come fotografia. Al Robertson però spetta il merito di aver fatto assaporare alla proiezione, allora appena da lui stesso condotta a qualcosa come la pubertà, qualche anticipo delle future gioie delle nozze e della maternità; frutto proibito che non è detto non abbia contribuito, psicologicamente se non proprio fisiologicamente, a preparare e ren-

dere, necessaria la venuta al mondo del futuro bambino, il cinema.

L'apparecchio principale ch'egli adoperava per le fantasmagorie era il fantascopio, il quale consisteva in uno scatolone (di legno o di metallo) contenente una sorgente luminosa e munito di un tubo dotato di una lente di tre pollici di fuoco. La sorgente luminosa era rinforzata da uno specchio parabolico; e nel punto in cui il tubo s'inne-stava nello scatolone, una lente convessa di quattro pollici di fuoco ne raccoglieva la luce e la concentrava sulle immagini da proiettarsi. Queste erano dipinte su lastre di vetro scorrenti in una fenditura del tubo, sita immediatamente dopo la lente convessa. La proiezione avveniva su uno schermo bianco (di percale reso leggermente diafano da uno strato di vernice composta d'amido e gomma arabica) posto fra il fantascopio, a poca distanza da questo, e il pubblico.

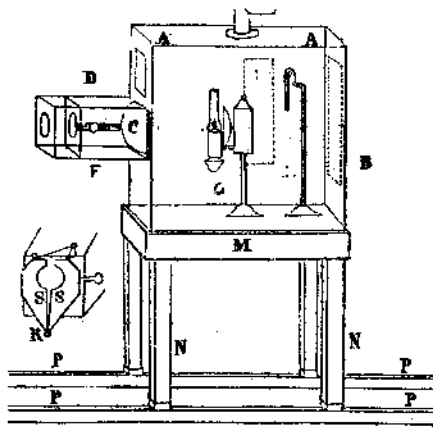
E fin qui non è chi non veda come ci si trovi davanti, strutturalmente, nè più nè meno che a una lanterna magica, quale già l'aveva adoperata, fin dagli inizi del settecento, l'abate Kircher della Compagnia di Gesù, sebbene notevolmente perfezionata. Nè agli effetti degli sviluppi scientifici della trovata ha poi importanza che il Robertson, prima dell'inizio della fantasmagoria, avesse cura di tener lo schermo celato agli occhi degli spettatori mediante tendaggi neri, che a oscurità fatta scomparivano; o immergesse la sala di spettacolo nel buio più inesorabile, provvedendo naturalmente anche alla ermetica chiusura dello scatolone durante il funzio-

namento, affinché il pubblico non potesse rendersi conto della distanza alla quale si trovava dagli oggetti raffigurati; o che infine si divertisse a proiettare, oltre che immagini dipinte su vetro, anche oggetti opachi, appendendoli capovolti a un apposito supporto nell'interno della lanterna.

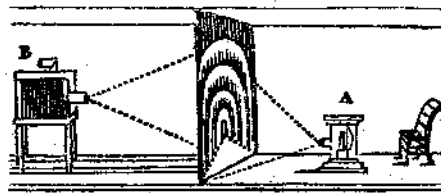
Dove però il demone del cinema, che il nostro aveva in corpo non meno che Socrate quello filosofico, mette fuori le corna, con una semplicità geniale che ricorda la storiella dell'uovo di Colombo, è nel mobiletto sul quale la perfezionata lanterna magica poggiava: un tavolinetto scorrente su rotaie, o su rotelle di gomma, come quelli per servire il tè colle paste nelle case moderne. Il Robertson lo chiamava *chariot*, cioè carro. E *chariot*, ossia carrello, lo chiamiamo ancor oggi, seppure col passar dal periodo patriarcale della proiezione a quello patriarcale della ripresa i moderni lo abbiano trasferito sotto l'apparecchio di ripresa. Grazie ad esso il Robertson poté cavarsi il gusto, che nessuno prima di lui, per quanto se ne sa, aveva avuto, di dare movimento alle immagini, facendole ingrandire o diminuire sullo schermo coll'avvicinarsi a questo o l'allontanarsene del carrello, e naturalmente regolando la diversa messa a fuoco dell'immagine mediante due altri dispositivi che depongono in favore della sua inventiva in fatto d'ottica: uno a eccentrico, che consentiva lo spostamento in avanti o indietro della lente dell'obiettivo; l'altro posto davanti a questa per graduare la quantità di luce da lasciare filtrare, come un vero e proprio diaframma, e consistente in due lamette di rame connesse al modo di quelle forbicine che oggidì s'adoperano per tagliare la punta ai sigari.

Sembra niente. Eppure durante non meno di otto anni gli scienziati dell'epoca, che non erano poi tutti il primo venuto, si scervellarono, senza venire a capo, per scoprire il mezzo impiegato dal Robertson a produrre il moto delle immagini; e tutte le ricerche girarono intorno alla ipotesi che l'ingrandirsi e il rimpicciolirsi degli oggetti sullo schermo fossero dovuti all'effetto di uno specchio concavo combinato col fuoco di una lente d'ingrandimento! Ci volle un pubblico processo, a cagione di due inservienti del nostro che cercarono di rubargli il mestiere, per far sì che la faccenda del carrello venisse a galla.

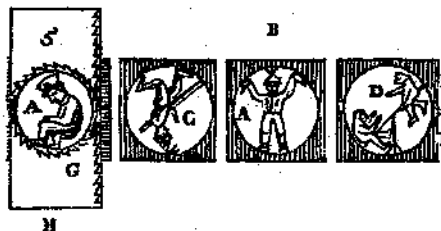
D'altri apparecchi, di cui il Robertson si valeva per complicare e perfezionare i suoi spettacoli fantasmagorici, non staremo qui a dire. Ma non si può tralasciare di ricordare gli sforzi da lui compiuti per ricavarne effetti cinematografici anche dagli oggetti da proiettarsi, inquanto tali, oltre che dal modo di proiettarli; quasi avesse fiutato, con circa tre quarti di secolo d'anticipo, che anche per questo verso, che poi do-



Il fantascopio (secondo un disegno del Robertson): A, la scatola di legno, dipinta internamente in bianco e esternamente in nero; B, apertura per rimuovere gli oggetti nell'interno della scatola; D, tubo con la lente convessa C per la concentrazione della luce, la lente di proiezione e il bottono del dispositivo per fare muovere quest'ultima; G, lampada con riflettore parabolico; L, supporto per gli oggetti opachi; M, tavolinetto mobile sulle rotaie P; R, dispositivo per regolare l'uscita della luce secondo il movimento della lamina S.



Sistema escogitato dal Robertson per proiettare un'immagine mobile su uno sfondo immobile. Il fantascopio A proietta una parte del quadro, il fantascopio B l'altra parte. Nel disegno si vede, proiettato sullo schermo dell'apparecchio A - che si trova della parte dello spettatore - lo sfondo per la fantasmagoria « L'affossatore di Shakespeare ». Se qualcuno « convenientemente travestito », aggiunge il Robertson, cammina vicino allo schermo nella parte illuminata del fantascopio B, la sua ombra sarà visibile allo spettatore sullo sfondo immobile proiettato da A.



Esempi d'immagini ritagliate in cartone. Questi « chassis » come è visibile nella figura sono dotati di piccole ruote dentate di legno che permettono di farne girare la parte interna. L'immagine A della figura ad esempio, girando sulla ruota dentata G, sembrerà, in proiezione, fare le capriole in avanti o all'indietro, a seconda del senso della rotazione.



Il principio della moltiplicazione delle ombre in uno schema di Robertson. Ognuno di noi camminando per strada di sera, avrà potuto osservare come sul marciapiede, a metà via fra un fanale e l'altro della pubblica illuminazione, siano visibili a un certo momento due ombre del proprio corpo: una in avanti, prodotta dal fanale che ci si è lasciati alle spalle, e l'altra dietro, prodotta da quello al quale ci si avvicina. A nessuno di noi è però venuto in mente di trarre conseguenze dall'osservazione o addirittura di far muovere i fanali per vedere cosa ne vien fuori. Ci pensò, invece, un secolo fa, il Robertson.

veva diventare la chiave di casa della cinematografia, c'era qualcosa da fare. Ecco: anziché dipingere certe figurine su vetro, egli le ritagliava a giorno in cartone; e moltiplicando quindi le sorgenti luminose nell'interno del fantascopio e dando movimento a queste sorgenti luminose, di ogni figura proiettata sullo schermo tante ombre ingrandite, e in movimento, quante le sorgenti luminose. E' l'esperimento della 'moltiplicazione delle ombre'. Il nostro narra d'aver fatto eseguire in rame, per una di queste moltiplicazioni, « un ballerino le cui gambe e braccia avevano diversi movimenti ». Lo spazio fra le gambe, non dovendo lasciar passare la luce, era chiuso da laminette di rame riunite a forma di ventaglio. Si può immaginare l'effetto che doveva produrre il movimento simultaneo di tutte queste gambe, talvolta cinquanta di numero.

A modo suo, può considerarsi questo il primo numero di *girls* realizzato sullo schermo nel corso della storia.

Da osservarsi, inoltre, come per tutti i suoi divertimenti di proiezione il Robertson si valesse di accompagnamenti musicali *ad hoc*, di frasi parlate, di rumori onomatopeici, il tutto calcolato in anticipo in scenari scritti come per veri e propri corti metraggi sonori.

Ecco, a mo' d'esempio, uno di questi scenari:

« Littleton è a tavola fra due persone. Un fantasma; l'orologio suona le sette. Si ode una voce: *A mezzanotte morrai*. Littleton ricade nella sua seggiola e il fantasma scompare. Tormento e inquietudine di Littleton... »

« ...Si vede un letto. Alcuni fuochi fatui volano nell'aria. La Morte preme la maniglia della porta, entra, s'avvanza verso il letto e apre le tendine. S'odono queste parole: *Littleton, svegliati*. Littleton si solleva, il pendolo suona. La stessa voce: *E' giunta l'ora*. All'ultimo colpo di martello, rumore di tuono, pioggia di fuoco, Littleton cade e tutto scompare. »

Doveva essere di bell'effetto anche la scena della orribile testa di medusa che s'avanzava di lontano in quarta velocità e, quando era grande come tutto lo schermo, spariva di botto al suono di un violento colpo di gong.

Non risulta, a dire il vero, sempre allegra la musa cinematografica del Robertson; ma in tempi in cui viveva ancora come in un alone il ricordo di Cagliostro e di Mesmer, non si può non perdonar al nostro di aver voluto farla un poco da negromante, ingegnandosi per prima cosa, secondo le buone regole, di spaventare i suoi polli. Però un giorno che una donna si recò da lui e gli chiese di rintracciare un tale che l'aveva derubata, il Robertson cautamente la rinviò alle autorità di polizia. Nè si sa che abbia mai indicato ad alcuno i numeri sicuri di qualche terno a lotto.

MARIO DA SILVA

Distanza e direzione del suono

CHE IL NOSTRO udito sia in grado di riconoscere approssimativamente la direzione e la distanza donde proviene un suono è cosa che l'esperienza quotidiana c'insegna. Ma quali sono i fattori che contribuiscono a darci questo senso di 'prospettiva acustica', mediante cui valutiamo, sia pure grossolanamente, la distanza di una sorgente sonora?

Quando già si conosca dall'esperienza la potenza di una sorgente sonora posta in un determinato ambiente, è possibile giudicarne la distanza dall'intensità del suono che colpisce il nostro orecchio. Nelle sale chiuse, un altro punto di riferimento è dato dalla differenza di tempo che intercede fra l'arrivo del suono diretto e quello riflesso dalle pareti. Inoltre, il fatto che i due orecchi sono colpiti dall'onda sonora con una piccola differenza nel tempo e con una diversa intensità contribuisce certamente a facilitare il nostro senso di orientamento nei riguardi della sorgente. Orientamento che diventa più facile quanto più acuti sono i suoni stessi. Infatti, come le onde del mare 'girano' attorno agli scogli così anche le onde sonore girano attorno agli ostacoli. E ciò avviene tanto più facilmente quanto più bassi sono i suoni. Col crescere dell'altezza la testa invece 'fa ombra' al suono e i due orecchi vengono colpiti dall'onda

Che cosa è la 'prospettiva sonora',? In che rapporto sta questa con la prospettiva ottica? Come si giudica, nella realtà e nella proiezione cinematografica, la distanza e la direzione donde proviene un suono?

sonora con intensità assai diversa, cosicché la differenza di sensazione provata da ognuno dei due orecchi ci dà il criterio della direzione.

Prescindendo però dai suddetti criteri fisici, altri fattori soggettivi intervengono certamente per darci il senso di prospettiva acustica. Noi abbiamo infatti la possibilità di concentrare la nostra attenzione sul suono che aspettiamo da una determinata parte dello spazio fino al punto da non sentire più il suono proveniente da altre parti, sia esso proveniente da riflessioni sulle pareti, sia esso costituito da rumori perturbatori. Disponendo molti altoparlanti che riproducono lo stesso suono ad una certa distanza fra loro, si può facilmente osservare che, allontanandosi da uno di essi e avvicinandosi al successivo, il suono, che sembra dapprima provenire solo dal primo altoparlante, improvvisamente sembra provenire esclusivamente dal secondo. Questo passaggio improvviso indica prima di tutto che la capacità dell'organo uditivo, di distinguere quale sia l'altoparlante al quale bisogna rivolgersi, è dovuta alla differenza fra i tempi impiegati dal suono emesso dalle due sorgenti per pervenire all'ascoltatore. La sola differenza fra le intensità sonore non potrebbe infatti, da sola, dar luogo a un cambiamento così improvviso. In secondo luogo questa esperienza ci mostra che il suono che richiama quasi esclusivamente la nostra 'attenzione acustica' è quello proveniente dalla sorgente più vicina.

Che cosa accade ora quando ascoltiamo al cinema un film sonoro? Poiché la sorgente sonora è concentrata dietro lo schermo, gli effetti psicologici citati vengono a mancare e all'ascoltatore sembrerà che i suoni o i rumori di 'secondo piano' siano riprodotti con un'intensità assai maggiore, rispetto al suono principale, di quella che essi avevano in realtà nel teatro di posa dove sono stati registrati. Per esempio, nella vita reale nessuno nota in modo particolare il rumore dei passi o quello di oggetti che vengono appoggiati su un tavolo, o quello di un pezzo di carta che vien stracciato; ma se questi rumori vengono riprodotti dall'altoparlante insieme al dialogo, nella loro vera intensità, l'attenzione dello spettatore si concentra sopra di essi e li fa apparire troppo forti. Nella ripresa di un film sonoro il tecnico

del suono deve perciò tener conto di questi fattori psicologici ed adottare quelle misure e quegli artifici che servano a dare, nella riproduzione, una più esatta impressione della realtà che, come si vede in questo caso tipico, può differire dalla realtà stessa. Nei teatri di posa, per questo motivo, si fa grande uso di celotex, di tendaggi, di tappeti, che contribuiscono a rendere acusticamente molto 'sordo' l'ambiente in cui si effettua la ripresa.

Perché inoltre un film sonoro risulti quanto più possibile naturale, occorre che la prospettiva acustica e quella ottica siano in accordo fra loro. Se un attore che parla s'allontana, la grandezza della sua immagine sullo schermo diminuisce: allo stesso modo deve diminuire l'intensità della sua voce. Sembrerebbe a prima vista che la registrazione più naturale debba essere quella ottenuta disponendo il microfono accanto alla macchina da presa. Osservando invece che l'impressione acustica della distanza dipende dalla distanza effettiva del microfono dalla sorgente (p. es. attore che parla) mentre quella ottica è determinata dalla grandezza secondo la quale l'attore compare sullo schermo, cioè dal quoziente fra la distanza della macchina da presa e la distanza focale dell'obiettivo, si vede che l'allontanamento del microfono dev'essere proporzionale a questo quoziente. Ossia, in generale, macchina da presa e microfono devono esser posti a diversa distanza dall'attore se si vuole, che, nella proiezione, suono e immagine diano l'impressione di provenire dal medesimo punto.

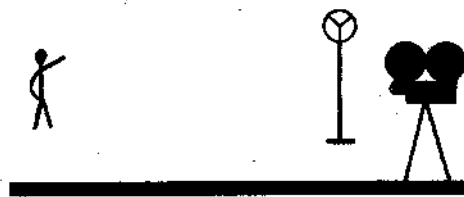
CIAK



Preso a corto fuoco. - L'attore occupa circa 1/3 del campo di presa. Sullo schermo egli appare lontano e perciò il microfono dev'esser posto a una certa distanza.



Preso a lungo fuoco. - L'attore occupa tutto il campo di presa. Sullo schermo egli appare in primo piano. Il microfono dev'esser gli posto vicino.



Preso a lungo fuoco. - Il microfono è posto vicino alla macchina da presa. In proiezione l'impressione è che mentre l'attore muove le labbra, il suono sembra provenire invece da un ambiente alle sue spalle.

C I N E M A

Dal sommario del numero 1

Cinema DE FEO

I popoli africani dinanzi allo schermo RAVA

La Città del Cinema PAULUCCI DI CALBOLI

Da quattro mura a un cinema sonoro MARCHI

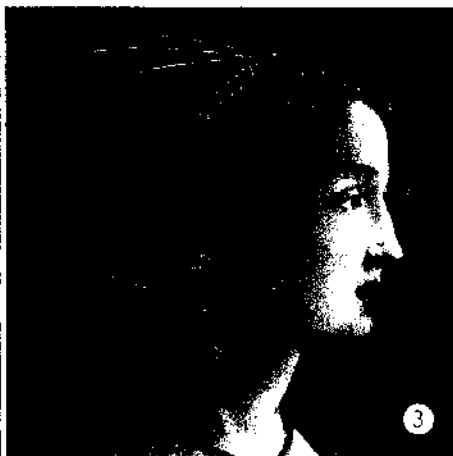
Attore o regista? CONSIGLIO-DEBENEDETTI

Il cinema italiano oggi e domani COMIN

5 gemelle e 1 operatore ALGARDI

Passato e presente di Romeo e Giulietta

di A. Consiglio e G. Debenedetti



Le interminabili variazioni sull'amore, tema obbligato del Cinema, non potevano ormai più esimersi da un ROMEO E GIULIETTA. Specialmente in America, dove i due amanti veronesi sono assurti, per l'anima popolare, a mito e proverbio dell'amore: *You are my Romeo*. Si spiega quindi l'ambizione dei produttori di far toccare con mano questa leggenda drammatica

Angelo, ma senza dimenticare la 'contessina' Capuleta: cosa molto sensibile allo spirito democratico degli americani. Si metterà dunque a contributo l'elegante, il mondano Botticelli (3). Ma il cinema è cinema: e la gemma dovrà essere una vera gemma, messa in posizione da riflettere sotto gli *spotlights*, e l'*asprè* dovrà rialzarsi in un diadema di raggi (4).

È lecito insinuare che dalla duttile maschera di John Barrymore si sarebbe potuto trarre perfino il Gattamelata di Donatello? (7).

La cinematografia europea ha talora fornito esempi di un diverso stile. Due volte ha preso a modello l'Enrico VIII dell'Holbein (9) e due volte, Lubitsch con Jannings (8) e Korda con



come un 'dal vero': ambizione ampiamente testimoniata dai loro stessi documenti di lavoro. I personaggi. Giulietta: l'angelo innamorato. Besterà, dunque, esemplarla su un angelo, proprio, dell'Angelico (1). Anche se le chiome adorate dall'estatico pittore toscano si stilizzano in una permanente che, tra l'altro, è di moda (2).

Mercutio: uomo di corte, gentiluomo e cavaliere al cospetto della vita e della morte. Eccone uno, per sempre raffigurato in una terracotta veronese del Quattrocento (5). Ma il pubblico preferisce talvolta le interpretazioni romanizzate e ammorbidite: si veda quella di Hollywood (6).

Laughton (10), hanno oggettivamente ricreato costume, spirito e persino somiglianza. Si delineano pertanto due scuole: quella realistica, iniziata in Italia e proseguita in Germania; quella libera, popolare, romanzata della giovane America, nonché di alcune correnti del vecchio mondo.





Della difficoltà di trovare un Romeo s'è parlato per mesi. La foggia italiana del tempo, scoprendo le gambe, imponeva che la scelta fosse

dica (12), risponderà piuttosto ai sospiri delle Giuliette ventesimo secolo che non al richiamo di sul verone toccato dall'alba tra canti di

più effeminata, nella realtà storica, la corte di Carlo VIII di Francia; ma come virile l'interpretazione del costume nella GIOVANNA D'ARCO di Ucicky (13). Due pubblici, due esigenze: due risposte. S'intende però che il cinema americano ha ben altre riserve di dinamismo e di tecnica



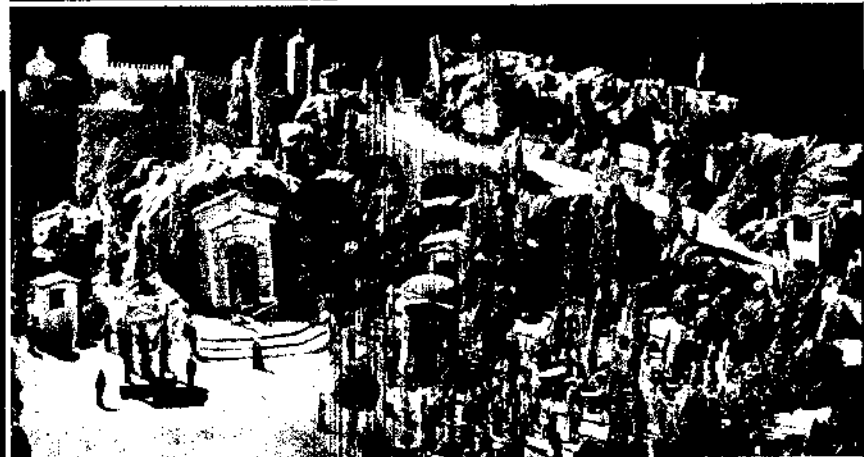
Non è a dire che l'interpretazione del Rinascimento, fatta per un popolo che non vi ha preso parte, sia priva d'una certa poesia, perfino nell'ecllettismo con cui mescola epoche e regioni e stili. Un figurino, per esempio, del Botticelli (14). Ma come si sarebbe comportata l'esile e non facile persona della Shearer sotto i sontuosi panneggiamenti del broccato italiano? Occorreva che quei broccati si volatilizzassero in una garza, puntata con gli spilli a realizzare un compromesso un po' ingenuo, ma di sicuro effetto: tra la veste da sera e il velo di una fata da scena (15). E come i fiori del tessuto botticelliano rimangono un'allusione e la ghirlanda d'alloro si muta in una di gelsomini, così la divina rosa che Eleonora Duse faceva morire tra le dita di Giulietta si moltiplica in un mazzo, e va a rifiorire dentro un vaso. La *prosperity* della rosa.

Tra le altre fonti iconografiche, si direbbe che sia stato compulsato anche un RITRATTO DI IGNOTA attribuito a Piero della Francesca (17) che fornisce un motivo ricorrente di nastri e gale bianconere da intrecciare con bottoni fotografici sugli alamari di Mercutio (18), da tessere nel disegno delle stoffe, da incrociare sulle

fatta in funzione di quelle. Ma il volto? Finchè un divismo imperi, in America e fuori, non cesserà di far rispettare le proprie esigenze. E il diafano, biondo studente dalla testa nor-

usignoli - della Giulietta shakespeareana e di quella veronese. Il costume disegnato da un Mantegna (11) si raggentilisce, attillandosi in un modello da sartoria e da *living-room*. Ben





maniche e sul petto d'una 'Contessina', che aggiunge alle sue le grazie d'una incantevole zingarella (16).

Gli esterni. Dove si vede come il paesaggio di fondo suggerito (19) dalla grande pittura italiana (Mantegna), possa imprestare i suoi piani, le sue masse, le sue lontananti prospettive d'architettura e poggi e ville e castelli al modellino in gesso per la scena cinematografica (20). Ma anche il gesso ha le sue leggi e, in primo piano, volge archi ed alza pilastri di somiglianza novecentista e razionale. Così il cimitero di Giulietta (22) si risolve in un presepe barocco, non traendo dal severo paesaggio veronese che una remota fuga di merli ghibellini e di torri (21).

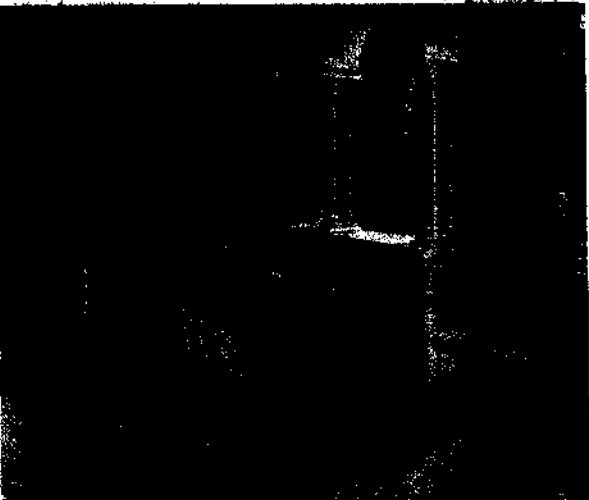
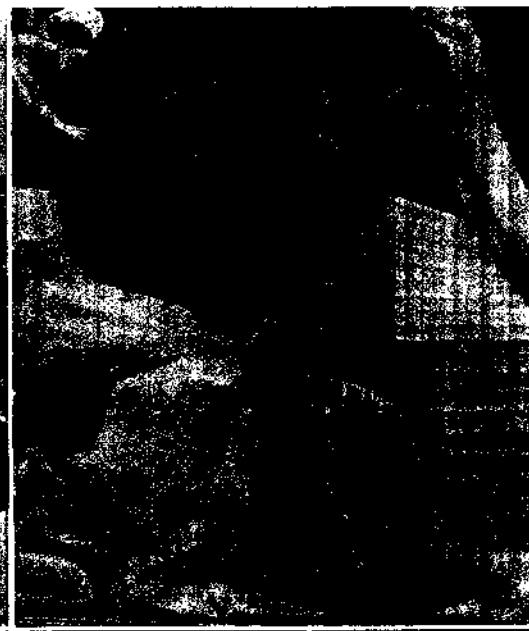
E per costruire il ritiro di frate Lorenzo la scenografia cinematografica ricorrerà magari ad una invenzione giottesca (24).

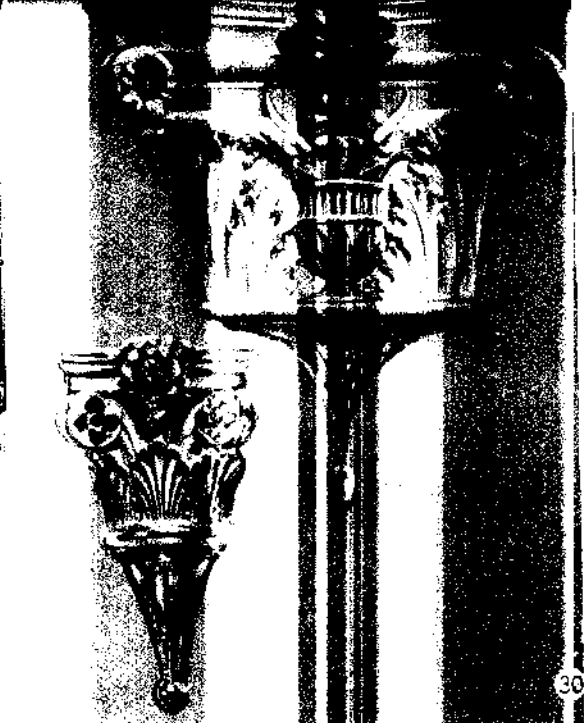
Ma si sarebbe appagato il gran pubblico di un romitaggio italiano della Rinascenza? Più ovvio e più opportuno addomesticarlo con qualche comodità e piacevolezza da *cottage* (23).

Gli interni. Una pietosa e innamorata leggenda indica alle visitatrici di Verona la presunta tomba di Giulietta (25). Ma il romanticismo

europeo, più schietto e aderente alla natura, non può soddisfare un'immaginazione vaga di pittoresco e di corpulento mistero. Ipogei (26), quindi, e non giardini. E cripte medievali, e arche dell'ottavo secolo (26), e pesanti porte di bronzo imbullettate (27).

Che cosa prova tutto questo? Che gli americani non realizzano pienamente il senso dell'anacronismo, perchè una tradizione si riceve nel sangue e non si improvvisa. Comunque, il nome del regista George Cukor dà affidamento che, a film terminato, anche il ROMEO E GIULIETTA risulterà avvolto di quell'esatta ed evocativa atmosfera che ci è piaciuta nel DAVIDE COPPERFIELD e nelle PICCOLE DONNE. Badiamo però che in questi casi non si trattava che di retrocedere di un secolo, cosa indubbiamente assai più facile. E per intanto osserviamo una cappella che dovrebbe essere rina-





L'angolo cinematografico, per cui le grandi composizioni e i quadri d'insieme sono essenzialmente coreografia e balletto. Un 'taglio', mettiamo, del Gozzoli (31) potrà benissimo apparirci quasi l'ispiratore di una inquadratura di questo film (32); ma quello che nel Gozzoli era specifico valore plastico e pittorico, nel film diventa pura angolazione, tattica sapiente ed evidente per spiegare una massa.

imentale (29). Il ricostruttore non ha potuto distinguere tra rinascimento che è classico, e neoclassico che rappresenta un ideale di ritorno. Accosta perciò nella porta rinascimento, barocco e impero; illeggiadrisce i peducci dei colonni e, affusolandoli, ne distrugge la funzio-

Allo stesso titolo, e coi medesimi risultati, poteva il De Mille del RE DEI RE rievocare — ne avesse o no coscienza — lo scorcio, l'illuminazione e gli aggruppamenti d'una celebre CROCIFFISSIONE del Tintoretto (vedi pag. 51). Ma, per

non citare che un dettaglio, la luce che nel Tintoretto fondeva la scena, si degrada nel De Mille ad un semplice accendersi ed ammiccare di riflessi sulle sgranate figure. Surrogato di pittura, cinema non era più, e pittura non poteva diventare: anche e soprattutto per difetto di



ta (30), perciò trasforma l'elegante conchiglia di nicchia dell'epoca, ma per esempio del micheli (28), nel fondo delle dell'altare in fronte a baldacchino.

conclusione? Ricordiamoci che non si tratta qui di giudicare il film e che una Shearer è la persua-protagonista di CATECHISMA della FAMIGLIA BARBERA. E che tutte le deviazioni del gusto e le sviste tecniche diventano in cerimonioso plausibili, quando vengono guardate sotto



unitaria tradizione religiosa, che gli desse fiato e vita d'arte. Perfino in tema di cristianesimo, l'America cristiana non arriva dunque a vivere nel filo di una tradizione. Che se l'esempio e la deduzione possano parere troppo generali, si consideri — sempre a proposito di senso storico — il Cesare efebico della CLEOPATRA americana (34), per il quale non mancavano certo nella statuaria dei modelli concreti (33). Modelli che si potevano tener presenti, non tanto per trarne una esteriore somiglianza, quanto per ricavarne una veridicità di spirito.

A proposito del cinema a colori

TRIONFERÀ il cinema a colori? Non ci decidiamo ancora a crederlo, come già non avevamo creduto all'avvento del sonoro. Verrà il colore recando dovizia di nuove possibilità e nuove responsabilità e difficoltà per i registi. Realizzato da un direttore geniale, il film a colori ci potrà dare un'ammirabile polifonia, sostituendo la primitiva gamma dei grigi con un nuovo sistema di rapporti molto più complessi: il linguaggio di una pittura che si estende nel tempo, che cambia secondo per secondo e che esige, quindi, armonie espressive non soltanto per un unico 'quadro' ma per una suc-

pezzo le difficoltà della proiezione: nel senso che permette di stampare le scene a colori su una pellicola unica e dello stesso formato di quella monocromatica, dispensando così i cinematografi dalla spesa di nuovi impianti di cabina.

Ma il problema della presa rimane ancora complicatissimo. Per ottenere l'unico positivo colorato occorrono tre prese, corrispondenti ai tre 'colori fondamentali': rosso, blu e verde; e per ottenere queste tre prese simultanee occorre una macchina a più obiettivi oppure, per es., un dispositivo atto a spezzare il fascio di luce raccolto da un obiettivo unico. Completo sovvertimento, quindi, nel macchinario e nelle installazioni per la ripresa; senza contare che questi tipi di macchine sono mastodontici, pesanti, inadatti ad una lavorazione agile e disinvolta.

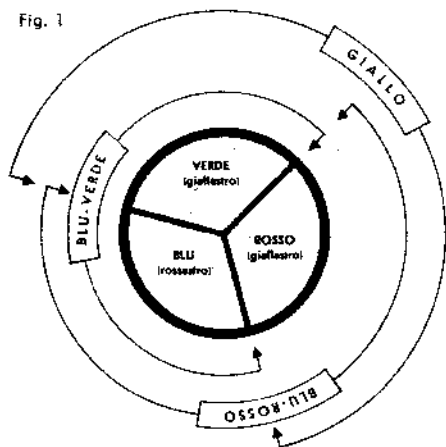
Un passo avanti, in certo senso, è compiuto dal nuovo sistema 'Kodachrome', che permette tanto la presa quanto la proiezione con l'attrezzatura usuale. Ma dal negativo ottenuto con questo sistema non si può realizzare che un'unica copia positiva (per inversione); sicché rimaniamo anche qui nella fase dei tentativi; tanto è vero che le applicazioni sono state finora limitate al passo ridotto (16 mm.).

Il fondamento tecnico dell'attuale cinematografia a colori è, in sostanza, quello notissimo della tricromia: ottenere l'immagine policroma mediante la combinazione dei tre 'colori fondamentali'. Il metodo più diffuso per giungere a tale risultato potrebbe chiamarsi 'sottrattivo': per ogni punto dell'immagine si sottraggono dalla luce bianca, mercè adatti filtri, tutti i colori, ad eccezione di quello che si vuole realizzare. A prima giunta parrebbe ovvio che per ridurre la luce bianca, poniamo, a luce rossa dovrebbe bastare un filtro rosso. Invece non è così: anche nella fisica, come nella vita, spesso la via buona è proprio quella più lunga.

Scomposta la luce bianca nei tre colori fondamentali (fig. 1), è chiaro che, mescolando due di questi, otteniamo un terzo colore (colore 'complementare') il

quale, sommato col terzo (per ipotesi rimasto intatto) riproduce il bianco. Per esempio, la miscela Blu + Verde risulterà complementare al Rosso: cioè, unita al rosso, restituirà il bianco. Tali colori 'complementari' sono evidentemente tre, corrispondenti alle tre possibili combinazioni dei colori fondamentali. E sono: Blu + Verde; Blu + Rosso; Verde + Rosso (Giallo). Ciascuno di questi assorbe uno dei tre colori fondamentali, lasciando passare gli altri due: per esempio, un filtro blu-verde assorbirà il rosso, lasciando passare Verde col Blu.

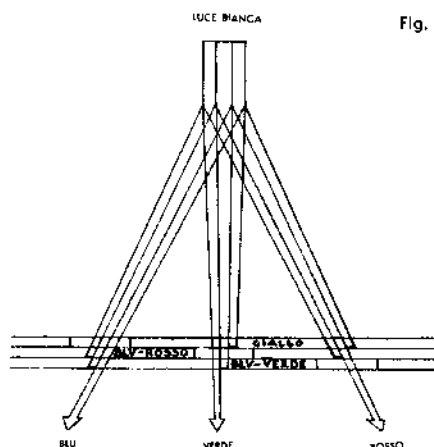
Fig. 1



cessione continua di migliaia di quadri. Compito difficilissimo, magnificamente risolto nei 'cartoni animati' di Walt Disney — il quale però non ha bisogno di preoccuparsi del realismo dell'immagine fotografica — ma non ancora risolto in film quale BECKY SHARP che tuttavia rappresentano esperimenti preziosi, tentativi ragguardevoli di pionieri. È lo stadio di una tecnica che fa le sue prove, che va acquistando fiducia in se stessa, avanti di provocare una vera e propria svolta nella storia estetica del cinema.

Ora, se anche il pubblico dalla sala non se ne avvede, convien dire che gli scogli di questa tecnica non sono ancor del tutto superati. Uno dei sistemi più divulgati, il 'Technicolor', ha vinto da un

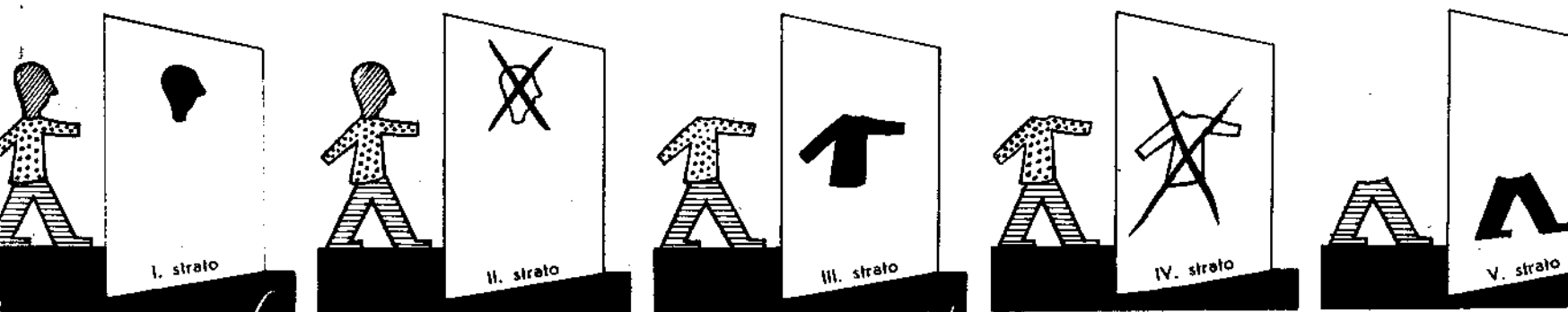
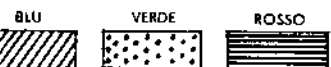
Fig. 2



Ora in una pellicola positiva a colori troviamo appunto tre strati, tinti nei tre colori 'complementari' (detti anche 'negativi'). Supponiamo che in uno di essi, per esempio in quello blu-verde, ci sia una lacuna chiara, priva di colore (figura 2). Allora la luce bianca della macchina da proiezione attraverserà prima lo strato giallo, che ne assorbirà il blu; poi lo strato blu-rosso, che ne assorbirà il verde. Il colore superstito, cioè il rosso, non trovando più ostacoli nel terzo strato, dove abbiamo supposto esserci la lacuna chiara, rimarrà intatto e quindi giungerà sullo schermo.

È questa la lunga, seppur fulminea, storia dei colori che vediamo finalmente ridere e balzare verso il nostro occhio in sala di proiezione.

Fig. 3. - a) Soggetto da riprendere (nei colori blu, verde e rosso). - b) Emulsione sensibile solo per il blu. Viene impressionata dai raggi blu. - c) Filtro giallo di gelatina assorbe i raggi blu. - d) Emulsione sensibile per il verde e il blu. Viene impressionata dai raggi verdi. - e) Filtro di gelatina. Assorbe il verde. - f) Emulsione pancromatica, molto sensibile al rosso e al blu, poco al verde. Viene impressionata dai raggi rossi.



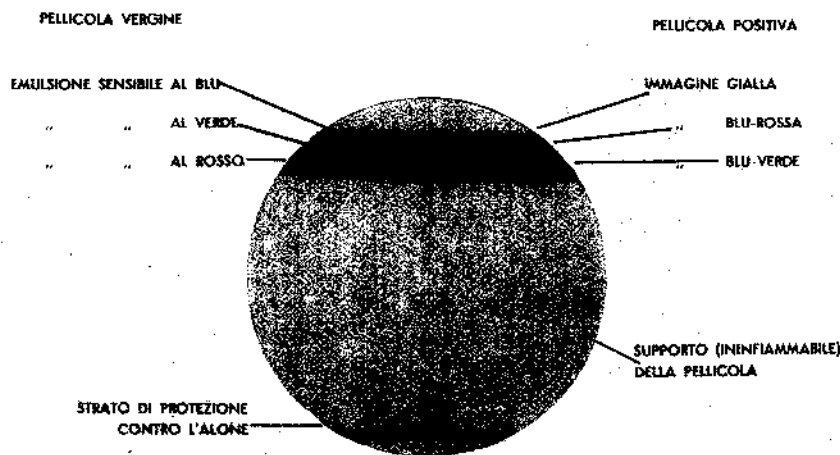


Fig. 4

Il positivo che abbiamo esaminato proviene naturalmente da un negativo. Ma mentre il solito negativo della pellicola monocroma era composto semplicemente di un supporto di celluloido ricoperto da uno strato di emulsione, qui le emulsioni dovranno essere parecchie per poter captare separatamente e fissare ciascuno dei tre colori fondamentali i quali, insieme, compongono il colore dell'oggetto fotografato.

La fig. 4 ci mostra una sezione microscopica di una pellicola 'Kodachrome'; diremo l'anatomia di essa, mentre il grafico n. 3 vuole spiegare il meccanismo 'fisiologico' di ciò che succede quando la luce proveniente dall'oggetto da riprendere attraversa la pellicola. Il supporto è coperto di cinque strati sottilissimi. Esternamente troviamo come primo strato un'emulsione non sensibilizzata che registra soltanto luce azzurra. Segue un secondo strato di gelatina tinto in giallo che serve come filtro per assorbire la luce blu, divenuta ormai inutile, dal momento che ha già impressionato la prima emulsione. Terzo strato: una nuova emulsione che viene impressionata dalla sola luce verde. Quarto strato: altro filtro di gelatina preparato in modo da assorbire i raggi verdi. Quinto e ultimo strato: un'emulsione pancromatica, molto sensibile al rosso, che registra gli ultimi raggi superstiti, cioè i rossi.

Il dramma comincia al momento dello sviluppo, il quale deve soddisfare nientemeno che alla delicatissima condizione di tingere in colori diversi i tre strati sovrapposti su pellicola unica. Si tratta poi di render chiari e trasparenti in ciascuna delle tre emulsioni i punti impressionati dalla luce, in modo da creare quelle lacune delle quali abbiamo parlato sopra. Più intensa la luce che ha toccato una zona, più trasparente questa deve riuscire sul positivo. Le parti poco o punto impressionate debbono invece venir tinte in un colore complementare a quello della luce che ha colpito quella determinata emulsione; quanto meno colpito un punto, tanto più intensa-

mente colorato esso deve risultare sul positivo.

La storia di tutti i bagni successivi a cui bisogna sottoporre la pellicola, per sviluppare le tre emulsioni e per passare, secondo un metodo nuovo e ingegnoso, dal bromuro d'argento all'argento metallico, nonché ad una tinta del colore desiderato, distribuita in equivalente proporzione; l'elenco di tutte le avvertenze e cautele ed attenzioni che occorre adoperare costituiscono, nei resoconti della 'Kodachrome', un mezzo trattato di chimica e di pratica fotografica, e non dei più ovvi. Diremo soltanto che esistono finora due tipi di pellicole 'Kodachrome'. Una destinata alla luce solare ed utilizzabile a normale luce artificiale (molto rossa) con la sola aggiunta di filtro il quale però provoca una forte perdita di luminosità; un'altra fatta per la luce artificiale delle lampade sovrapvolute 'Photoflood', molto in uso presso i cineamatori americani. Volendo utilizzare questo secondo tipo all'aperto, bisognerà adoperare un leggero filtro arancio che assorbe il blu; mentre in ogni altro caso occorrerà comunque evitare l'illuminazione mista di luce solare e luce artificiale.

RODOLFO ARNHEIM

Nei prossimi numeri

scritti di:

Giuseppe VOLPI

★

Emilio CECCHI

★

Georges MELIÈS

★

Alessandro DE STEFANI

★

Joseph GREGOR

★

Eugenio GIOVANNETTI

ecc. ecc.

L'adattamento dell'occhio all'oscurità

UNA DELLE CARATTERISTICHE più notevoli dell'occhio è la possibilità di funzionare in condizioni fotometriche molto diverse, quali sono quelle di una notte senza luna in luogo lontano da ogni centro abitato o quelle di una strada polverosa illuminata in pieno dal sole in un meriggio d'agosto. La luminosità del primo caso è circa un centomillesimo di quella del secondo. Per ogni valore della luminosità media dell'ambiente esiste un intervallo limitato di grandezze fotometriche comprese tra un massimo, oltre il quale si ha l'abbagliamento, e un minimo, oltre il quale non si vede nulla e non si distinguono i particolari più grossolani.

Si può dire che l'occhio cambia la sua costituzione a seconda dell'ambiente in cui opera. Così come un fotografo cambia la rapidità delle lastre sensibili a seconda che operi in piena luce o in forte oscurità, sempre con la stessa macchina da presa.

Per effettuare questo cambiamento di sensibilità, ossia questo adattamento alla luminosità media dell'ambiente, si richiede un certo tempo, tutt'altro che breve, anche se nelle condizioni medie normali non è molto avvertito.

Si entri in una sala perfettamente oscura venendo dalla viva luce del giorno. L'occhio è, per un certo tempo (variabile a seconda dell'intensità dei contrasti), nell'impossibilità di distinguere cosa alcuna. Gradatamente si abitua e, egualmente al buio, comincia a veder delineare i contorni di qualche oggetto più o meno apparente, arrivando al punto di potersi muovere, sia pure con prudenza, nella sala stessa.

Da misure fatte in proposito risulta che non si riscontra la stessa rapidità nel passaggio dalla luce al buio o viceversa. Inoltre, anche se passando in un ambiente oscuro sembra, dopo pochi secondi di quasi cecità, di vederci magnificamente, in realtà solo dopo alcune ore (circa due) si raggiunge la sensibilità massima. In queste condizioni si può rimanere abbagliati da una luce che in condizioni normali non sarebbe neppure visibile. La luce della luna rende impossibili le osservazioni degli astronomi nella oscurità notturna perchè li abbaglia; ed è completamente invisibile in pieno giorno!

Si tratta di argomento che è d'importanza fondamentale per l'illuminazione razionale delle sale da proiezione e l'influenza di questo adattamento è notevole anche sulla velocità di fusione delle immagini che si succedono nelle proiezioni cinematografiche.

BERT

Truccarsi per la televisione

SE IL CINEMATOGRAFO esige che le dive e i divi dello schermo si sottopongano a truccature strane e talvolta grottesche, non minori esigenze in questo senso presenta la televisione.

Le graziose donnine che formano la delizia degli occhi e dello spirito dei televisori, assomigliano, se viste nello studio di trasmissione, a selvaggi stranamente camuffati e dipinti. La figura qui riprodotta al n. 1 ci offre un'idea del modo come deve conciarci una persona che voglia far radiotrasmettere la propria immagine: verdi le palpebre, gialle le guancie, viola le labbra, rosso l'interno delle narici, e via di seguito.

Queste curiose truccature son dovute essenzialmente alla particolare sensibilità che hanno i preparati fotosensibili a certe radiazioni dello spettro visivo. Ed alla medesima causa è da attribuirsi un fenomeno fuori dell'ordinario, verificatosi recentemente a Parigi, dove, in occasione di un esperimento effettuato con l'Iconoscopio di Zworykin, le immagini di alcune ballerine, per la particolare sensibilità del tubo alle radiazioni infrarosse, apparvero interamente denudate sugli schermi dei ricevitori. Il fatto non potrà ripetersi, perchè la scienza ha già provveduto ad eliminare l'inconveniente, e d'ora in poi i televisori non saranno più allietati da sorprese del genere.

È da notare inoltre che non tutti i soggetti sono ugualmente adatti alla radiotrasmissione: sono generalmente preferibili le figure dai lineamenti marcati e dai contorni ben netti.

Si vedano, ad esempio, le altre fotografie riprodotte in questa pagina. Esse rappresentano due attrici cinematografiche graziose e fotogeniche; ma per quel che riguarda la radiotrasmissione, la bruna (fot. 2) presenta requisiti migliori che la bionda (fot. 3). Avviso alle ragazze che vogliano iniziarsi ai misteri di questa undicesima arte!

g. barz.





QUANTI sono i lettori dei giornali e delle riviste cinematografiche, quanti gli spettatori che affollano ogni pomeriggio le sale di proiezione che hanno sentito per un momento il desiderio di darsi al cinematografo e diventare attore o attrice, regista od operatore? Io credo moltissimi: e moltissimi, certo, ve ne saranno anche fra i lettori di questa rivista, che vuol divulgare fra il grande pubblico i problemi più seri della cinematografia, dimostrando come questa settima arte sia cosa molto ma molto importante dal punto di vista estetico, sociale, tecnico ed economico. Ma, fino a qualche tempo fa, coloro che aspiravano ad entrare nel campo cinematografico venivano considerati come degli illusi e costituivano, sotto un certo aspetto, gli irregolari delle famiglie serie, di quelle che si preoccupano di dare ai propri figli una posizione solida e decorosa. E, in fondo, queste famiglie non avevano torto, poiché molte erano le peripezie alle quali andavano incontro gli appassionati del Cinematografo; tanto che per ogni attore o per ogni regista che riusciva ad affermarsi si dovevano contare decine e de-

cine di spostati. Oggi, non è così. Il Centro Sperimentale di Cinematografia, istituito dalla Direzione Generale per la Cinematografia, se dà la possibilità di riuscita a coloro che sono attratti verso il cinematografo da una vera passione e non da futili esteriori motivi, rende anche un grande servizio alla società disilludendo per sempre i fanatici, gli inetti, gli squilibrati e tutta quella specie di ingenui che, come farfalle, volano attorno al fascio luminoso correndo il rischio di bruciarsi le ali. Per gli altri, invece, il cinematografo, con la istituzione di questo originale organismo, diviene una professione come tutte le altre, da affrontarsi con la stessa serietà e con la stessa volontà. Chiunque voglia dedicarsi ad una delle branche complesse dell'attività cinematografica può fare domanda, ogni anno, durante il periodo di apertura delle iscrizioni, al Centro Sperimentale. Una apposita Commissione giudica — in base ai titoli di studio presentati ed agli altri titoli che possono servire, e dopo un esame che varia secondo il corso al quale l'aspirante chiede di essere ammesso — della possibilità di riuscita, accettando o

respingendo i candidati. Per gli attori e le attrici, oltre ai titoli di studio e all'esame di cultura generale, viene fatto un provino sonoro che dà la possibilità di misurare le loro qualità fotogeniche e fonogeniche.

Che cosa fanno gli allievi, una volta entrati al Centro e ammessi ai differenti corsi, che sono precisamente: regia, recitazione, tecnica della ripresa ottica, tecnica della ripresa sonora, scenografia? La risposta potrebbe essere semplice: studiano. Ma siccome questo verbo, applicato al cinematografo, può far sorridere quanti ancora credono che il film sia frutto di empirismo e di improvvisazione, è forse opportuno dare qualche schiarimento. Invito allora i lettori a fare con me un piccolo giro attraverso le aule e le sale sperimentali del Centro che, tanto per stare in carattere, presenterò qui attraverso fotografie.

Ore 8,45: ecco gli allievi che, prima della lezione, indossano tuta e grembiule, resi obbligatori per dare una linea, uno stile ed anche un senso di serietà e di lavoro.

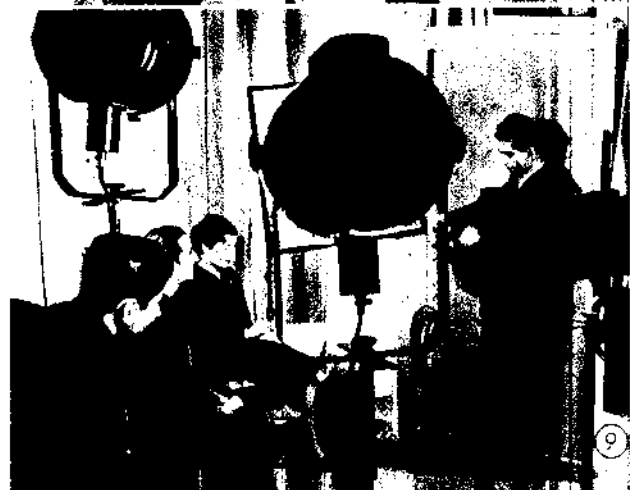
Alle 9 li vediamo in una delle aule, che



assistono ad una lezione teorica di ottica (1). Come queste, altre ve ne sono di tecnica del suono, di estetica, di organizzazione della produzione, di storia della cinematografia, di funzione politica e sociale della cinematografia, di legislazione cinematografica e ordinamento corporativo, di scenografia, di storia del costume, di tecnica della truccatura. Queste lezioni sono obbligatorie in un certo numero, a seconda della branca scelta dall'allievo. Intanto, le allieve attrici e gli allievi attori si esercitano, sotto la guida di un insegnante dell'Accademia Fascista della Farnesina, nell'educazione fisica, nella danza, nella dizione (2). Le lezioni teoriche prendono una parte della giornata dell'allievo e sono affiancate da lezioni pratiche e da esercitazioni. Ecco, nella sala Biblioteca un gruppo di allievi attori ai quali l'allievo regista spiega le parti della scena che essi dovranno interpretare (3). Ecco ancora gli stessi allievi nel piccolo teatrino di posa, che fanno esperimenti di truccatura per studiare il rendimento fotografico dei diversi tipi (4-5). Tali esperimenti sono poi sottoposti all'insegnante di regia, che esamina le fotografie, corregge gli errori e dà consigli di modificazioni (6). Intanto, al corso di recitazione, l'insegnante esercita gli allievi attori e gli allievi registi ad analizzare uno stato d'animo, una passione, un sentimento e ad interpretarli, attraverso l'azione scenica, con sincerità psicologica (7-8). Ecco gli allievi scenografi che, sotto la guida del loro insegnante, costruiscono una piccola scena che dovrà servire per la ripresa; ed ecco, infine, tale ripresa, sotto la guida degli insegnanti di regia, con tutti i suoi problemi: inquadratura, illuminazione (9), movimento degli attori (10).

Dopo di che, si passa alla parte che riguarda lo sviluppo e la stampa, per studiare in sede pratica la sensibilità dei materiali impressionabili, i bagni di sviluppo migliori e così via (11-12). Una delle operazioni più delicate, più appassionanti e più importanti del film è certamente il montaggio. In questa sala, che è provvista di tavole per l'esame dei negativi, di moviola e di tutti gli attrezzi necessari, gli allievi si esercitano appunto al montaggio del film (13-14-15), i cui risultati si vedranno poi in sala di proiezione, dove i diversi insegnanti, ognuno per la sua parte, faranno le loro critiche e le osservazioni al lavoro realizzato.

Non è questa la sede — e sarebbe forse inutile — per spiegare minutamente l'organizzazione del Centro Sperimentale. Questa breve illustrazione vuol avere solo lo scopo di richiamare l'attenzione di





quanti amano il cinematografo e vogliono dedicarsi su questa istituzione statale veramente unica, dove si lavora con metodo e serietà a preparare elementi capaci e sperimentati per la nuova cinematografia. Vuole anche questo breve scritto dimostrare quanto lavoro, quanta fatica, quanto studio richiede il cinematografo con i suoi complessi problemi estetici, tecnici, scientifici ed economici. I giovani allievi del Centro lavorano, in media, dalle 8 alle 10 ore al giorno. Il cinematografo, dunque, ora che lo Stato

L'ITALIA FA SCUOLA

NEL CAMPO della cinematografia, come in tutti gli altri campi, l'Italia Fascista sta facendo scuola a molti Paesi europei. Tutti sanno le obiezioni che gli artisti, puri, gli esteti assoluti del cinema, levavano contro un intervento statale nella cinematografia: gli stessi che oggi turibolano i risultati raggiunti in Italia dal Ministero per la Stampa e la Propaganda, dichiaravano due anni or sono, prima che nascesse la Direzione Generale, che lo Stato non poteva né doveva intervenire nella cinematografia, perchè si trattava di un'arte che non ammetteva di essere 'irregimentata' e controllata. Quasi l'arte, per divino diritto, dovesse sfuggire alla norma delle attività di una Nazione. E dimenticando che la cinematografia, oltre che un'arte, è anche un'industria a largo impiego di capitale e la cui attività interessa direttamente molti importanti settori della vita economica della Nazione.

Nei paesi demo-liberali queste obiezioni erano ancor più ampie e più recise: confortate, naturalmente, dalle teorie che chiedono l'assenteismo dello Stato dalla vita nazionale, confinando lo Stato in una funzione di revisore di conti.

Ma la pratica attuazione del controllo statale sulla cinematografia in Italia non ha mancato di attirare l'attenzione degli altri Paesi su quanto si era già realizzato da noi. E quello che non si sarebbe mai fatto di spontanea volontà si va facendo oggi all'estero con criterio imitativo dell'opera italiana.

Così da notizie apparse nei maggiori fogli cinematografici francesi e tedeschi, si apprende che in Francia l'idea di un accentramento delle attività cinematografiche sotto il controllo di una organizzazione unica a carattere sindacale (e in Francia sarebbe impossibile altrimenti), è l'unica capace di procedere ad una riorganizzazione della pericolante industria francese del film. E nasce così la 'Fédération des Chambres Syndicales de la Cinématographie Française' un organismo che dovrà avere funzioni costruttive e riorganizzative. Ci si permetta, tuttavia, di dubitare dei risultati, poichè non basta l'organismo accentratore ad ottenere quello che si è ottenuto in Italia: occorre anche una mentalità disciplinata e disciplinatrice, una capacità di adesione ai fini superiori dello Stato, una direttiva unica che consenta di inquadrare l'industria secondo un orientamento ben definito e volto ad uno scopo unitario.

fascista se ne interessa direttamente, non è più campo di azione per i svogliati, i pigri, i falliti, da altre attività.

L'UGI CIHARINI



LA GALLINA DALLE UOVA D'ORO

C'È UNA VECCHIA favola sulla gallina dalle uova d'oro. Bisognerebbe che gli attori cinematografici italiani, se non la conoscono, se la facessero raccontare. Mi pare bene che la favola finisse così: il contadino che aveva avuto la ventura di trovarsi nel pollaio una gallina che faceva le uova d'oro, la squartò per trarne tutte le uova insieme. Rimase senza gallina e senza uova.

La sapienza delle favole ha la sorte dei buoni consigli: pochissimi sanno capirli, quasi nessuno li segue.

Eppure poche favole sono state d'attualità come questa, nella cinematografia italiana.

Le richieste di paghe che gli attori vanno facendo ai nostri produttori ogni volta che sono chiamati a discutere un contratto, aumentano giorno per giorno in misura matematica, se non geometrica. Lo stesso attore o la stessa attrice che ieri chiedeva dieci, oggi vuole venti: domani, certamente, domanderà trenta. Non c'è limite al chiedere.

C'è limite, bensì, all'accettare e al dare.

Pensino, i nostri attori e le nostre attrici, a quello che può capitare se continueranno a cercar di trarre il maggior numero possibile di uova dalla gallina.

La cinematografia italiana non avrà la sorte della pacifica bestia della favola perchè c'è chi veglia sulla sua vita; ma i produttori, stanchi di mettere in bilancio per un film medio, del costo di circa 1.000.000, più di un quarto del preventivo per paghe ad attori e ad attrici, finiranno per cercarsi elementi nuovi che non siano ancora guasti dal baco della megalomania.

E i richiedenti si troveranno a mani vuote: dovranno ritornare a quelle origini nelle quali le uova d'oro non erano, e non saranno mai, così numerose e così frequenti ed ove le paghe non si calcolano a biglietti da mille, ma a biglietti da cento, e non sempre...

Se ai nostri lettori e alle nostre lettrici non stanno a cuore le sorti dell'industria cinematografica che, per svilupparsi, ha necessità di non disperdere energie finanziarie, dato il suo mercato attuale, sarà peggio per loro, poichè un'industria viva, come quella del cinematografo, troverà sempre altrove elementi vivi e ragionevoli.

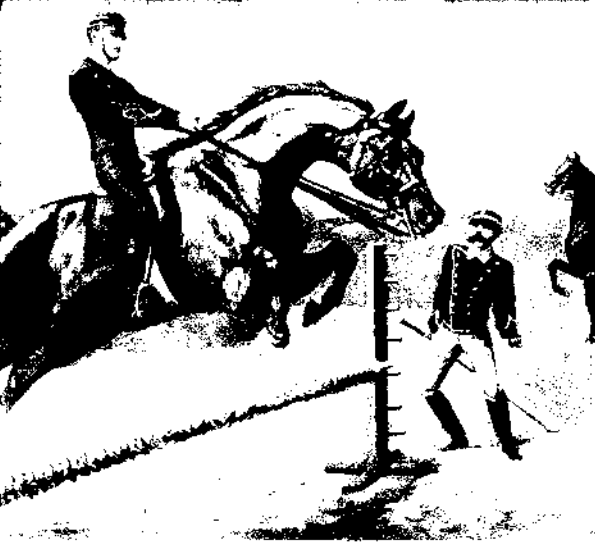
Senza contare che una certa solidarietà con l'industria che dà da vivere agli attori non starebbe mica male, in fondo.

Le casse sono aperte: d'accordo. Ma, meno fretta, signori! Gli sportelli potrebbero abbassarsi di colpo.

C.



Dame ed ufficiali prendono



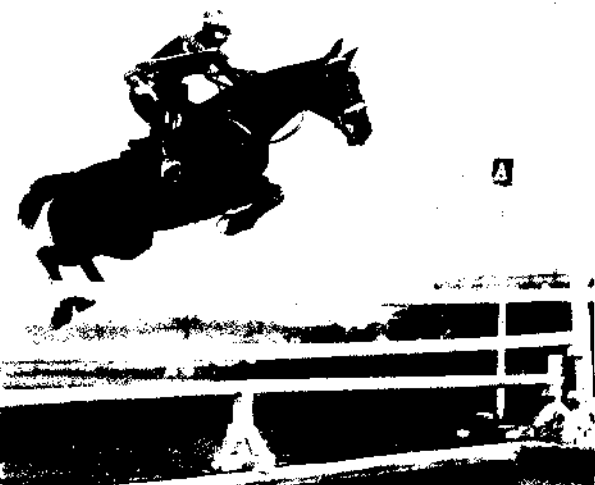
Il maneggio di Palermo visto in cartolina.



Salto 'vecchie scuola', la staffa lunga di Della Noce.



Il salto della seggiola di Caprilli, riformatore della scuola di equitazione.



Il modernissimo salto di Lenzi.

L'EQUITAZIONE è uno sport ed è un'etica. LA chi si proponeva di farne il tema di un film, si prospettavano alcuni problemi tecnici e spirituali, che non potevano trovar soluzione se non in Italia. E anzitutto il problema dell'autenticità, per non ricadere nelle solite variazioni sull'ippica mondana, o nelle truculenze e rodomontate del film 'western'. La materia si offriva ricchissima ai realizzatori: i quali hanno lavorato proprio nella patria della classica e moderna equitazione, in Italia, dove essa vuol dire cavalleria, sia in senso militare che in senso spirituale. La tradizione non ne venne mai meno, nei secoli della gloria come in quelli del torpore: italiana in gran parte la cavalleria di Napoleone, italiani i cavalieri che professero la ritirata dell'imperatore da Mosca, italiano quel Duca di Roccaromana che cavalcava accanto alla slitta del Corso. E italiano finalmente il riformatore che, agli inizi di questo secolo, innovò la rigida tecnica dell' 'alta scuola' (a staffa lunga), in un'arte più ela-

ORA IL SALTO DI M. 208. La giornata di Caprilli.



La giornata di Caprilli.

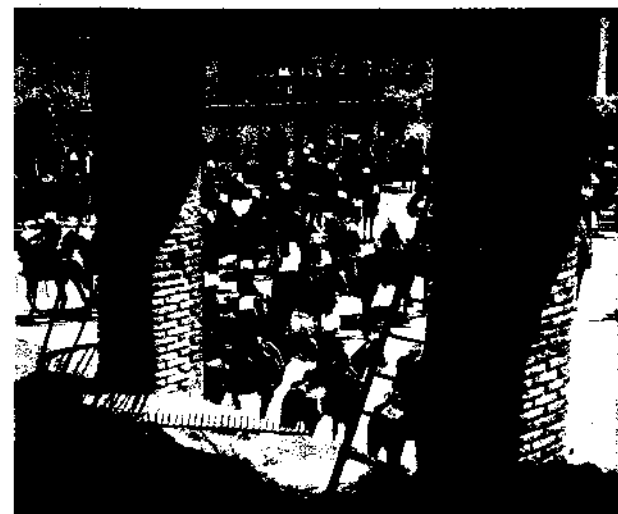
stica, più adeguata alla agilità del cavaliere moderno. Intorno alla figura di questo riformatore, Federico Caprilli, nasce per imitazione, quasi come da uno spunto di leggenda, il romanzo che fornisce la trama al film. E qui sorgeva un nuovo problema, di natura spirituale. Quasi per una compensazione di quel fascino che aveva elevato l'ardimentosa figura del cavalleggero a ideale tipico degli amori e vagheggiamenti temminili, s'era venuto formando il manichino facile e un po' frivolo dell' 'ufficiale di cavalleria', pretesto di amabili celie. « Bouton c'a l'uson o a tenson o a br'uson ». (In dialetto torinese: « Bottoni che lucono, o tingono o bruciano »). Era il proverbio delle fanciulle, prima del grigioverde. Ma un altro e ben diverso adagio gli risponde: « Uomo a cavallo, sepoltura aperta », ricordo del viver pericoloso in cui si temprano l'anima ed il cuore dei cavalleggeri. E quando la Grande Guerra, con la sua nuova tattica e con la meccanizzazione delle armi, impose alla cavalleria un compito relativamente limitato, i nostri cavalleggeri portarono in altre armi il tradizionale valore.



Un "si gira", di 'Cavalleria', a Pinerolo.



Una carica.



Una sosta.



L'Ufficiale di Cavalleria.

parte ad un film italiano



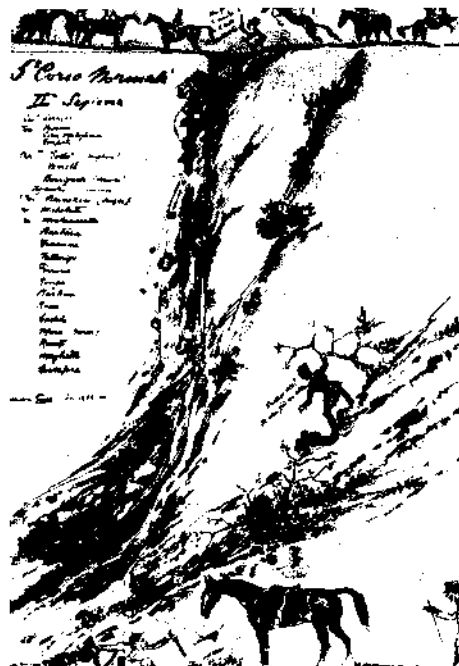
Principio di secolo. Una scena di 'Cavalleria', quasi una stampa.



Un quadretto di musica preziosa come ai tempo del 'Piacere'.



Mondanità modernissima in feste di ieri.



La 'discesa', di Baldissera in una caricatura pinerolese.

mostrando come una lunga disciplina avesse affinato in loro l'imperativo del 'Crederci, Obbedire, Combattere'. Bastino, per gli innumerevoli, tre nomi: Baracca, Bolla e il lanciere D'Annunzio. CAVALLERIA si propone appunto di riscattare il facile proverbio nell'ardua leggenda, seguendo la linea ideale che assunsero i cavalieri della terra in assi del cielo.

E un ultimo problema, infine: ricreare nel romanzo cinematografico quell'atmosfera del principio di secolo, che saturò appunto di romanzo l'ambiente e la società italiana. Romanzi o romanze delle mamme e delle nonne: sulla eco ormai lontana della musica dei 'Lancieri', Fogazzaro e Rovetta, Gozzano e D'Annunzio, 'nonna Speranza' e il 'Piacere'. E così vivo ne è ancora il ricordo nelle tradizioni più squisite e mondane delle nostre donne che, a Roma come a Torino, alcune delle più elette dame d'Italia hanno voluto rivestire le fogge di trent'anni fa, per intervenire alle feste e ai concorsi ippici di CAVALLERIA.

La 'discesa', mentre 'si gira', 'Cavalleria'.



Oi aff'iali che non presc parte a 'Cavalleria', atteranno il 'si gira'.



Un 'si gira' al Pincio (1908) visto dal pittore Sensani.



Notazioni di Sensani sulle protagoniste di 'Cavalleria', all'inizio dell'azione: 1902.



I PRIMI PASSI

(MANUALETTO DEL CINEDILETTANTE)

(Continuazione del num. 1)

Occorre poi addestrarsi ad usare la macchina in qualunque posizione. È la diversità, infatti, delle 'inquadrature' a consentire quel dinamismo vivo e simpatico del film che serve a rivelare il senso artistico dell'operatore, ed in pari tempo, a conferire all'oggetto od alla persona quel carattere che si desidera porre in risalto.

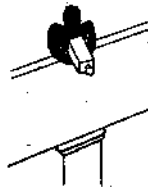
È per questo che il piccolo apparecchio da cinedilettante può e deve essere usato benissimo dal basso; oppure ancora più del basso per mettere in risalto effetti



che si ritengano interessanti:



Eguale si dica per le riprese da effettuare dall'alto:



o mentre si cammina.

Una prescrizione essenziale dev'esser fatta a questo punto. Ogni nervosismo, ogni mossa rapida, darebbero luogo ad oscillazioni ed a tremolii tali da annullare l'effetto cinematografico della presa.

Occorre pensar sempre che non ci troviamo con un apparecchio fotografico destinato a darci un'immagine da conservare od ingrandire e che può in certi casi trarre bellezza e dinamismo da una ripresa effettuata in qualunque maniera, ma abbiamo a disposizione una macchina cinematografica che deve darci un film che giudicheremo solo in proiezione. E ripetiamo, se le immagini che appariranno sullo schermo risulteranno saltellanti, a nulla varrà il senso dell'inquadratura o della nitidezza e bellezza fotografica: cinematograficamente il risultato sarà negativo.

Necessita, quindi, la massima sicurezza e calma nella ripresa; in conseguenza occorre la massima lentezza nei movimenti. Non sarà male che il cine-dilettante, prima di caricare l'apparecchio e sprecare della pellicola costosa, faccia diverse esperienze, faccia — come si suol dire —

la mano al modo con il quale l'apparato dev'essere usato.

Vinta questa prima difficoltà, vediamo di cominciare ad effettuare alcune riprese; non senza, tuttavia, un'ultima e non inutile avvertenza preliminare. Abbiamo già detto l'altra volta che trascureremo nel nostro trattatello le istruzioni puramente meccaniche. Queste infatti, sono distribuite ad ogni acquirente dalla Casa produttrice e vanno osservate e studiate con cura meticolosa. Non possono avere un carattere generale: per quanto il tipo di macchina per dilettante si ispiri ad un concetto basilare unico, i sistemi di caricamento, come di uso, sono rigidamente collegati alle istruzioni, logicamente diverse per ogni tipo di apparato. Occorre quindi che l'acquirente di un apparecchio cinematografico a formato ridotto cominci a rendersi esatto e perfetto conto di quanto è contenuto nelle istruzioni. Come accade per qualsiasi macchina si voglia usare, la prima legge da osservare è quella della conoscenza della parte meccanica; vien dopo l'adozione intelligente ed utilitaria della macchina stessa. Lette, quindi, e comprese le istruzioni (nel caso d'incertezza, allo scopo di evitare inutili prove che potrebbero danneggiare il meccanismo o condurre a spreco di pellicola, sarà bene chiedere ulteriori delucidazioni a tecnici o più semplicemente ancora al magazzino di vendita delle macchine!) si può passare senz'altro all'uso.

Tenendo ben presente che prima legge è quella di eseguire con cauta lentezza tutti i movimenti di macchina, andiamo incontro ad alcune esperienze fra le più semplici e che non richiedono una cura eccessiva nella messa a fuoco od una conoscenza approfondita delle possibilità offerte dal sistema ottico.

Basterà conoscere — a mezzo delle istruzioni ed individuando sulla macchina con esattezza i dispositivi che ci debbono servire per la misurazione delle distanze ed il conseguente miglior possibile uso dell'obbiettivo — quanto occorra per eseguir bene la parte fotografica della ripresa.

Ora bisogna dunque, per prima cosa, allenarsi all'uso della macchina, tenendo presente la duplice condizione:

di consumare la minore quantità possibile di pellicola vergine;

di filmare qualche cosa d'interessante, di caratteristico, che abbia valore per le sue pure forme, spoglie d'ogni accessorio.

L'occhio cinematografico — come del resto quello fotografico — va addestrato. Non si può partire dalla pretesa di raggiungere subito qualche cosa di perfetto: è sufficiente che quanto si ritrae basti per far comprendere i difetti e le possibilità della macchina. Così non occorre che il paesaggio si componga a dovere sullo sfondo, che si realizzi l'unità della visione quale può essere sognata: tutto questo sarà conseguito per gradi.

Si voglia ritrarre un corteo che, provenendo di lontano, si diriga verso di noi.



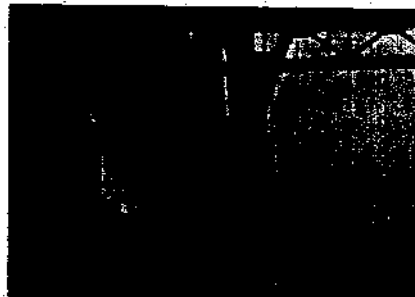
La macchina da presa, caricata in modo perfetto, a seconda di quanto le istruzioni precisano, è pronta. Un accurato esame attraverso il mirino per cercare la migliore inquadratura, ed essa

entra in moto: un secondo, due secondi. Ah! Due secondi sono pochi, e tuttavia sono già bastati per impressionare 25 centimetri di pellicola. Potremmo continuare a ritrarre il corteo; ma convien subito riflettere che il tempo occorrente perché quello arrivi fino a noi, richiederebbe l'impressione di parecchie e parecchie decine di metri. Dovremmo, in conseguenza, ricaricare la macchina e, quel che più conta, il film nulla avrebbe di caratteristico, giacché la lenta marcia del corteo finirebbe con lo stancare. Ci siamo, dunque, limitati a ritrarre una breve scena, una inquadratura dell'insieme da lontano.

(Continua al prossimo numero)



Passi ridotti, da 'Vale', di G. L. Dorigo.



da 'La Nave', del Cine-Guf di Genova.

I MESI ESTIVI sono certamente di stasi cinematografica nei riguardi dello spettacolo: si preferisce infatti stare all'aria, prendere il fresco e poi, quel che più conta, i migliori film della stagione si sono ormai veduti. Le Case di produzione invece accelerano al massimo grado il loro ritmo di lavoro, specie nella ripresa di esterni, precisamente durante l'estate.

Per le Sezioni cinematografiche, ai benefici che i mesi caldi e luminosi apportano alla attività sperimentale si aggiunge quello della massima disponibilità degli aderenti alle stesse, liberi da impegni scolastici. Il programma più logico per tale periodo sarebbe quindi: 'girare'.

Con ciò non si ritiene svelar nulla di nuovo alle Sezioni. Questo programma lo hanno quasi tutte in teoria. Ma i mezzi? Gli appoggi per realizzarlo?

E appunto per questo che si apre nel presente numero la discussione in proposito. Sarebbe opportuno conoscere le varie opinioni su tale argomento e gli eventuali suggerimenti:

a) come desiderano essere aiutate le Sezioni?

b) che specie di facilitazioni richiedono?

E' necessario naturalmente esporre idee pratiche e realizzabili al riguardo. Le iniziative locali dovrebbero essere prese largamente in considerazione.

Bisogna tener presente che le sovvenzioni ai Cine-Guf non possono essere considerate la sola speranza cui attenersi per una futura attività produttiva: quando saranno distribuite si vedrà come esse siano insufficienti per lo sviluppo di un interessante programma. Tale questione in ogni caso non dovrebbe essere considerata come assolutamente vitale. Alla parte finanziaria dovrebbe supplire l'attività delle varie Sezioni nei modi che riterranno più opportuni. Come vivevano, del resto, gli scomparsi Cine-Clubs?



da '650M, del Cine-Guf di Padova;



e da 'L'isole di Ponza, del Cine-Guf di Roma.

CINEMATOGRAFIA SPERIMENTALE ED A FORMATO RIDOTTO

(Sezioni cinematografiche dei G. U. F.)

I punti che potrebbero formare oggetto di discussione e di un utile scambio di idee, potrebbero, fra gli altri, essere i seguenti:

- 1) tesseramento delle Sezioni cinematografiche;
- 2) organizzazione di corsi speciali per gli iscritti;
- 3) mattinate cinematografiche nei giorni festivi;
- 4) locali a disposizione dei Cine-Guf per proiezioni speciali;
- 5) attrezzatura tecnica;
- 6) produzione di film;
- 7) utilizzazione dei film realizzati;
- 8) Littoriali del Cinema;
- 9) biblioteche specializzate;
- 10) mostre e concorsi cinematografici;
- 11) attività varia.

Prendiamo a caso uno di tali paragrafi, il 7). Che fine fanno le pellicole realizzate dai Guf? Come potrebbero essere utilizzate? Quali sono gli argomenti che esse potrebbero trattare per una rapida loro valorizzazione? Fuori le proposte.

In un campo, senza dubbio, vi sarebbe molto da fare a tale riguardo: nel film documentario-turistico. La Direzione Generale per il Turismo ha già comunicato al riguardo che è disposta ad acquistare tutte le pellicole 16 millimetri che abbiano un certo valore dal punto di vista della propaganda turistica. Nè si deve aver timore di arrivare troppo tardi: le bellezze e le caratteristiche del nostro Paese sono tante che gli argomenti sono infiniti al riguardo. Il fabbisogno di tali film è d'altra parte, notevole.

Un altro settore importantissimo si apre ora alla attenzione dei Fascisti Universitari: la pubblicità a mezzo dello schermo. In occasione del recente Convegno per il film pubblicitario a Padova, imbastito dalla Direzione Generale per la Cinematografia, si è rilevata tutta la povertà e deficienza dell'attuale pubblicità a mezzo del film. E' ferma intenzione di porre un riparo a tale stato di cose, elevando il livello tecnico ed artistico di questa produzione. Non è però facile la preparazione dei copioni per soli film: ci vogliono molte idee e trovate, una grande originalità. Campo aperto quindi ai Cine-Guf. Si possono proporre dei copioni, realizzare dei provini in 16 mm., da passare poi al formato normale, ecc. Non si tratta solo di ideare una geniale forma di propaganda ad un determinato prodotto; sembra anzi che tale sistema sarà in futuro abbandonato dalla pubblicità cinematografica. Si tratterà di avere delle brevi e divertenti presentazioni di vario genere; in principio ed in fine di esse verrà dato il nome della Casa alla quale si deve il grazioso intermezzo. Nè più nè meno di ciò che già avviene alla radio.

Si resta ora in attesa dei vari pareri. Con questo non si vuole aprire una discussione più o meno teorica, ma vedere come la futura attività dei Cine-Guf potrà meglio essere regolata.

L'Ufficio Cinematografico dei Guf
Via Veneto, 56 - Roma

TESSERE PER VENEZIA

I Fiduciari delle Sezioni Cinematografiche sedi di Università, presenti a Venezia durante la prossima Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, avranno una tessera di libero ingresso per tutte le proiezioni.

CONCORSO DI 'CINEMA'

In occasione della IV Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica che si terrà a Venezia dal 10 al 31 agosto p. v. viene bandito dalla Rivista 'Cinema' un concorso riservato agli iscritti alle Sezioni Cinematografiche dei Guf di tutta Italia.

Il soggetto, da realizzarsi nel formato ridotto, tratterà un tema coloniale, dal punto di vista sociale, turistico, scientifico, o da quello di puro e semplice sfondo alla vicenda. I lavori dovranno essere presentati in cinque copie dattiloscritte. Non è richiesta la sceneggiatura del soggetto. I lavori dovranno pervenire entro il 24 agosto al Comitato della Mostra. Essi dovranno recare il visto della Sezione Cinematografica dalla quale dipende il concorrente e saranno contrassegnati con un motto. I nomi dei concorrenti saranno in buste chiuse che si apriranno a giudizio avvenuto.

LA COPPA 'CINEMA'

Ai premi già stabiliti per il Concorso internazionale di cinematografia a formato ridotto di Venezia si sono aggiunti in questi giorni 'La Coppa Cinema' della nostra Rivista ed il 'Premio Agfa' che la nota Casa cinematografica desidera venga assegnato alla pellicola meglio riuscita dal punto di vista fotografico. La partecipazione a tale concorso si annuncia molto numerosa nel corrente anno; hanno annunciato la loro partecipazione la Germania, l'Austria, l'Ungheria, la Cecoslovacchia, la Spagna, la Svizzera, la Francia, il Canada, la Polonia, il Portogallo, ecc.

CONCORSO PER FILM TURISTICI

Dal 20 settembre al 10 ottobre p. v. avrà luogo a Como un Concorso internazionale di pellicole documentarie e turistiche nonchè di scenografia cinematografica e di mostra del costume nel film.

Speciali premi sono stabiliti per gli aderenti alle Sezioni cinematografiche.

IL CONVEGNO DI BERLINO

Le categorie di pellicole ammesse al prossimo Concorso internazionale di cinematografia a formato ridotto, che avrà luogo a Berlino dal 23 al 29 corr., sono le seguenti:

- a) film a scenario;
- b) film documentari e scientifici;
- c) film turistici;
- d) disegni animati;
- e) film che non rientrano nelle precedenti categorie;
- f) film a colori;
- g) film sonori.

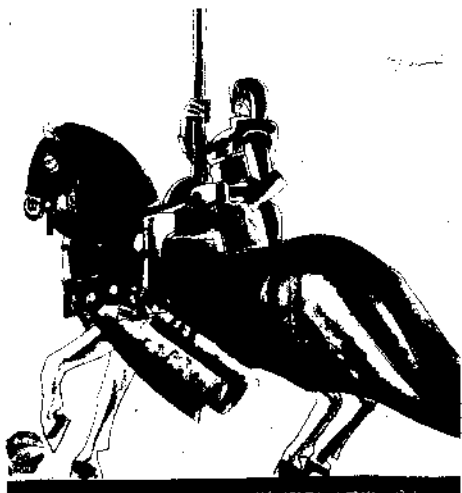
A TUTTE LE SEZIONI CINEGUF

E' necessario che le Sezioni cinematografiche facciano sapere al più presto il probabile numero di iscritti che invieranno a Venezia in occasione della Mostra. Naturalmente, tale comunicazione non impegna in alcun modo ma serve solo quale riferimento per trattare delle facilitazioni necessarie.

NOTIZIE E CURIOSITÀ

ANTICIPAZIONI SU 'I CONDOTTIERI,

NELL'EPOCA ingenua del Cinema, quando questo non era che 'teatro in scatola' e il pubblico non si sognava di manifestare speciali esigenze, uno dei lati più trascurati



della creazione filmistica fu quello riguardante i costumi. Bene o male, una certa attenzione alla messinscena, anche molto prima di pensare ai prodigi odierni, ci fu sempre nel Cinema: forse per uno spontaneo anche se oscuro intuito del suo carattere fondamentalmente visivo, spettacolare. Prima fondali dipinti, poi scene costruite: si cercò via via di far meglio, di avvicinarsi a un effetto sempre più realistico e contemporaneamente sempre più 'artistico'. Nel quadro scenico il costume è senza dubbio un elemento importante: ma tale non venne considerato per l'addietro da produttori e registi, probabilmente con l'idea che una certa cura bisognasse dedicare all'insieme, ma che non fosse poi il caso di esagerare nel dettaglio... Non sono, dunque, molti anni che il 'costumiere' (o 'figurista' come meglio si voglia chiamarlo) è diventato un personaggio, in Cinelandia, d'una certa importanza. Germania ed America han dedicato allo studio e alla realizzazione dell'abito e del costume una amorevole attività, chiamando genuini artisti a risolvere i non facili problemi di questo settore, mentre altrove, in Europa, si continuò fino a ieri — salvo eccezioni rarissime — a lasciar vestire gli attori, se il film era d'epoca moderna, come meglio loro sembrasse, od a far loro indossare, se il film era storico, costumi presi a nolo dai vestiaristi teatrali. Il pittoresco ciarpame del melodramma dominò gli schermi; e in questo caso bisognava ammettere che l'abito faceva il monaco — faceva cioè dei film melodrammatici, non dei film vivi, dotati di un senso 'naturale' dell'epoca in cui la vicenda era posta. Anche in questo campo particolare, l'Italia ha riguadagnato rapidissimamente il tempo perduto nel dopoguerra. Il più mediocre dei nostri film accorda perfettamente l'abito con l'atmosfera tipica della trama e col carattere psicologico dei singoli personaggi — queste due funzioni essenziali della veste, in scena e sullo schermo. Oggi poi artisti ottimi — pittori, scultori, architetti, ecc. — non sdegnano di disegnare personalmente i figurini dei film per i quali hanno ideato la scenografia: ben consci del fatto che lo 'spettacolo' è degno di dirsi tale solo se tutti gli elementi vi concorrono in armonia di concezione e di stile.

Ed ecco, mentre s'incominciano a conoscere i bozzetti (degni del massimo elogio) che l'architetto Aschieri vien preparando per il grandioso SCIPIONE L'AFRICANO, possiamo presentare al pubblico alcune primizie dei figurini che un altro noto architetto e scenografo, Virgilio Marchi, ha disegnato con vigore per il film I CONDOTTIERI di cui si è iniziata in questi giorni la lavorazione sotto la regia di Luis Trenker.

Con questo suo lavoro, come si vede, il Marchi ha affrontato coraggiosamente — per la prima volta da noi — il problema d'una libera interpretazione 'moderna' di un tema figurativo di carattere storico. La materia sulla quale egli ha operato è delle più illustri: il nostro Rinascimento nel suo pieno fulgore di gloria artistica, tra la fine del '400 e il principio del '500. Epoca che, nelle arti plastiche e nel teatro e anche nel cinema, si è vista riprodotta migliaia e migliaia di volte: fino al punto di sembrare ormai conven-





'Febbre di vivere,

GALLERIA

II. - KATHARINE HEPBURN

coscenici d'America, dopo un anno i primi successi, dopo tre Hollywood. La sua migliore interpretazione teatrale: IL MARITO DEL GUERRIERO (commedia ridotta poi in film, con Elissa Landi: LA DEFEATTA DELLE AMAZZONI). Quando John Barrymore la prende per mano e la con-



Alice Adams

FIGLIA di un medico umano e sereno e di un'accaldata femminista ancora sulla birreria, Katharine Hepburn è nata circa trent'anni fa (e perché tanti dubbi, signora?) a Hartford nel Connecticut. Sorella maggiore di cinque fratelli come in PICCOLE DONNE o press'a poco, attrice per vocazione e non per nascita come in GLORIA DEL MATTINO. Premiata ufficialmente nel 1933 per quella interpretazione. A differenza della dolce e ardente protagonista di quel film, gli studi teatrali di Katharine sono stati protetti e favoriti dalla ricchezza e comprensione della famiglia. In Europa, fu allieva di Alla Nazimova, celebre fino al 1922 circa. Debutto promettente sui pal-



film, ma non diminuisce la popolarità di Katie, una lady Cynthia perfino amabile. LA GLORIA DEL MATTINO (pensate ad Amleto!) e a quella fiducia tenera dell'aspirante attrice e PICCOLE DONNE sono, nel 1933, due enormi trionfi. Garbo, Hepburn: vertici della recitazione cinematografica. I film che seguono sono IL PICCOLO MINISTRO (1934) dal libro di James M. Barrie, QUANDO SI AMA (1935), ALICE ADAMS (1935), SYLVIA SCARLETT (1936), MARIA DI SCOZIA (1936): scala sempre ascendente. A proposito, le narici tese sottolineano il finissimo senso dell'umorismo, la vena fertile, la fantasia delicata della grande attrice.

PUCK



'Piccole donne,

duce nei teatri di posa della R. K. O. (« fidatevi del mio fiuto, signori »), la sua celebrità è ancora molto ristretta. FEBBRE DI VIVERE (1932) indica agli americani, e non solo agli americani, che la piccola Sidney, la figlia del pazzo segnata dal destino, non poteva avere che quel naso protervo e timido, quella bocca confidente e talvolta felice, quegli occhi. Interpretazione, dunque, di efficacia mirabilmente diretta. LA FALENA D'ARGENTO (1932) è un brutto



'Quando si ama,

zionale e imbalsamata in formule rigide. Il Marchi ci fa vedere come essa fosse invece ricca di nuove possibilità, come si potesse 'riviverla' con originalità e indipendenza pur mantenendo il debito ossequio alle linee generali consacrate dalla tradizione e senza affatto tradire lo spirito dei tempi. Egli ha soltanto 'semplificato' i volumi e le linee, ridotto all'essenziale i particolari decorativi, in modo di dare, di quei tempi di ferro, una rappresentazione per l'appunto ferrea, maschia e guerriera. In questo mondo rude e squadrato le rare immagini femminili mettono una nota di più adorna e leggiadra gentilezza.

Un'altra audace, ma ragionevole novità della creazione del Marchi consiste in ciò, ch'egli non si è attenuto rigorosamente alla cronologia nella scelta dei suoi modelli: ma ha preferito in massima di riportarsi ad un'epoca di poco anteriore: il primo cinquantennio del sobrio '400, con qualche rapida escursione in tempi anche più arretrati. Ha tenuto presente, dunque, non solo Piero della Francesca ma fin Paolo Uccello; mentre per altri casi — come quello per esempio dei lanzi-

chenecci — non ha esitato a cercare il fatto suo in Dürer. Il difficile era ridurre tutti codesti elementi a un linguaggio figurativo coerente: ma come questi pochi saggi bastano a dimostrare, si può dire che vi sia magnificamente riuscito.

UN NUOVO PROCESSO DI REGISTRAZIONE DEL SUONO

Gli unici mezzi di cui si disponeva per la registrazione dei suoni, prima dell'affermarsi del film sonoro, erano l'incisione su disco grammofonico o la magnetizzazione su nastro di acciaio. La nascita del film sonoro e la necessità di sincronizzare i suoni con la scena hanno dato luogo allo sviluppo dell'altro metodo noto, consistente nello 'scrivere' fotograficamente il suono, accanto alla scena, su una stretta striscia di pellicola: 'la colonna sonora'.

Ma ecco che ora, un inventore americano, James A. Miller, nei laboratori della Philips, è riuscito a mettere a punto un nuovo sistema di registrazione elettro-meccanica, che sembra dover portare una vera rivoluzione in questo campo

Una striscia di composizione speciale, si muove, a velocità costante, sotto lo spigolo tagliente di un coltellino speciale *d* (fig. 1). La composizione della striscia è la seguente: *a* è un supporto di materia perfettamente trasparente, per esempio celluloido; su questo supporto è depositato uno strato *b* anche trasparente, ma di sostanza tenera che può facilmente essere intaccata dal coltellino. Infine un terzo strato *c* di

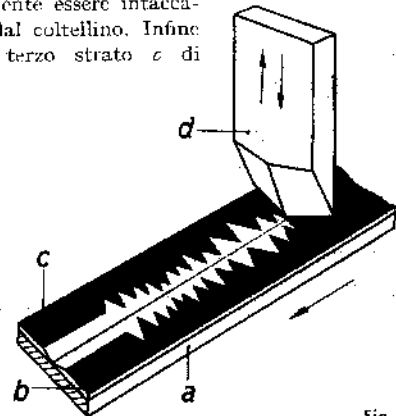


Fig. 1

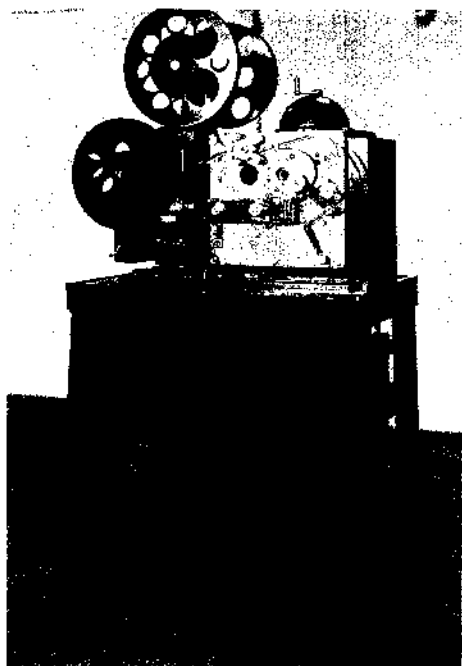


Fig. 2 - Apparecchio Philips Miller per la registrazione dei suoni.

qualche millesimo di millimetro di spessore, completamente opaco, ricopre la striscia, che appare così di un nero unito e non lascia passare i raggi luminosi.

Il coltellino, che è collegato ad un sistema di elettromagneti, vibra col ritmo delle correnti microfoniche, in senso verticale e, affondando più o meno profondamente nello strato tenebroso attraverso la superficie opaca, lascia sulla striscia una traccia perfettamente trasparente. La larghezza di questa traccia dipende sia dalla profondità alla quale il coltellino ha intaccato la striscia che dall'angolo dello spigolo tagliente. In generale tale angolo è piuttosto grande (p. es. 174° nell'apparecchio realizzato dalla Philips), in modo che con una profondità di taglio di mm. 0,05 si ot-

tiene già una larghezza della traccia di 2 mm. Una profondità minore riduce evidentemente nello stesso rapporto la larghezza dell'incisione: profondità d'incisione e quindi larghezza della traccia, variano col ritmo dei suoni da registrare, dando luogo ad una 'colonna sonora' che ha tutto l'aspetto di una normale registrazione fotografica ad area variabile e che, come questa, può esser riprodotta servendosi di un comune apparecchio di riproduzione sonora a pellicola, con fascio luminoso esploratore e cellula fotoelettrica.

Tutti sanno che la maggiore difficoltà contro cui costantemente si dibatte la tecnica del film sonoro è costituita dalla impossibilità di riprodurre fedelmente i suoni più acuti. Le alte frequenze, che caratterizzano infatti questi suoni, sono difficilmente riproducibili con esattezza sia nell'incisione grammofonica, per l'inerzia della punta incidente che incontra nella cera una notevole resistenza, sia nella registrazione fotografica, per gli inevitabili effetti di diffusione che si determinano in tutto il processo di sviluppo e di stampa.

Nel sistema Miller l'ampiezza di movimento dell'organo vibrante e la resistenza del mezzo da incidere sono invece ridotti al minimo, cosicchè l'energia richiesta è piccolissima e le più alte frequenze possono esser registrate senza nessuna difficoltà. Eliminando ogni processo di sviluppo vengono inoltre ad essere evitati tutti i difetti inerenti al processo stesso; per di più si ha il vantaggio di poter immediatamente riprodurre la registrazione originale, a scopo di controllo, senza danneggiarla in alcun modo, come avviene per l'incisione grammofonica e senza dover attendere che alcuna fase intermedia di lavorazione della pellicola sia compiuta, come nei metodi fotografici.

Anche il rumore di fondo, che impedisce nelle comuni registrazioni, di riprodurre chiaramente i suoni più deboli, è ridotto in misura notevole, grazie ad una separazione fra le zone oscure e quelle trasparenti, più netta di quella che si ha nella registrazione foto-

grafica, in cui la grossezza della grana porta inevitabilmente con sé un certo grado di sfumatura dei contorni.

Le copie della registrazione originale possono essere ottenute o con lo stesso apparecchio, effettuando una specie di re-recording o anche con fotografia della prima. In quest'ultimo caso si perde però leggermente in qualità.

LA PRODUZIONE ITALIANA E 'L'OSSERVATORE.

Alla produzione cinematografica italiana l'*Osservatore Romano* del 5 luglio dedica:

« Non staremo a dare qui un elenco di quelle pellicole italiane che si sono distinte fra tutta la nostra produzione non solo, ma anche oltre la media della produzione europea.

« Chi ha seguito le nostre pagine cinematografiche, settimana per settimana, conosce già a proposito la nostra opinione: e, del resto, i titoli di tali lavori corrono più del consueto sulla stampa cinematografica e quotidiana e il loro successo si spinge anche oltre le frontiere d'Italia.

« Da questo gruppo di pellicole si delineano ed emergono figure di soggettisti, di registi, di attori, di artisti fra cui con un'oculata e severa selezione sarà possibile trovare gli elementi per le stagioni future, ognuna delle quali dovrà essere uno scalino di più verso il miglioramento ideale che tutti ci auguriamo.

« Si delineano insieme anche le figure di possibili autori cinematografici nel senso da noi desiderato ed espresso in parecchi articoli a questo proposito.

« L'autorità ha secondato e seconda con vigile attenzione questo movimento di risveglio che speriamo riesca a portare la nostra cinematografia ancora in prima linea, come lo fu già altra volta.

« La Direzione Generale per la Cinematografia ha già, in questo che si può chiamare il primo periodo della sua attività, raggiunto qualche innegabile risultato. L'istituzione del Centro Sperimentale è stato forse il frutto più significativo e potrà essere il punto di partenza per molti e fecondi progressi dell'imminente domani.

« Anche l'iniziativa della Città Cinematografica, che presto vedremo trasmutata in compiuta realtà, offrendo alla nostra produzione possibilità tecniche di prim'ordine, può dar luogo a sviluppi che fino ad oggi non erano raggiungibili.

« Pure la Mostra di Venezia, che ormai è al suo quarto anno di realizzazione, facendo convergere nella città di San Marco quanto di meglio il cinematografista produce nei vari paesi del mondo, ha una sua importante funzione di orientamento.

« Si sa che l'editrice americana Paramount ha deciso di realizzare in Italia e con personale italiano alcune delle sue più importanti pellicole, e proprio in questi giorni il noto produttore Walter Wanger ha costituito, qui in Italia, una Società cinematografica che porta il suo nome, per la produzione di pellicole con personale americano.

« Collaborazioni queste dalle quali la nostra cinematografia non potrà trarre che grandi vantaggi.

« E noi ne siamo lieti prima di tutti, perchè la deferenza e il riconoscimento che le autorità italiane dimostrano verso la Chiesa, ci fanno sicuri che l'aspetto morale e quello artistico del nostro cinematografo progrediranno all'unisono in perfetta concordia ».

TABELLA DI DIAFRAMMAZIONE PER FILM A PASSO RIDOTTO (16 fotogrammi al secondo) nei mesi di GIUGNO, LUGLIO e AGOSTO

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

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

Qualora non si possa usare un diaframma

inferiore a quello indicato (perchè non consentito dall'apparecchio), si applichi uno schermo giallo, che riduce il passaggio della luce; quando invece (come nel caso di ritratti, o di paesaggi in condizioni di luce particolarmente difficili) si ritenesse necessario ricorrere a un diaframma superiore — e questo non fosse consentito dalla macchina — si ricorra al rallentatore, avendo cura naturalmente di astenersi da ogni spostamento, orizzontale o verticale, dell'apparecchio.

| | Vedute panoramiche | | Soggetti fino a 15 metri | | Soggetti molto vicini all'apparecchio | |
|--|-----------------------|-----------------------------|--------------------------|-----------------------------|---------------------------------------|-----------------------------|
| | ore 8-10 ore 16-19 | dalle ore 10 alle ore 16 | ore 8-10 ore 16-19 | dalle ore 10 alle ore 16 | ore 8-10 ore 16-19 | dalle ore 10 alle ore 16 |
| Sole molto brillante | f. 11 | 16 | 8 | 11 | 5,6 | 8 |
| Soggetti in pieno sole | f. 8 | 11 | 5,6 | 8 | 3,5 | 5,6 |
| Con sole velato | f. 5,6 | 8 | 3,5 | 5,6 | 2,8 | 3,5 |
| Nuvole leggere; ombre non troppo forti | f. 3,5 | 5,6 | 2,8 | 3,5 | 2 | 2,8 |
| Molto nuvoloso; ombre forti | f. 2,8 | 3,5 | 2 | 2,8 | 1,9 | 2 |
| Tempo piovoso; interni chiarissimi | f. 2 | 2,8 | 1,9 | 2 | .. | 1,5 |

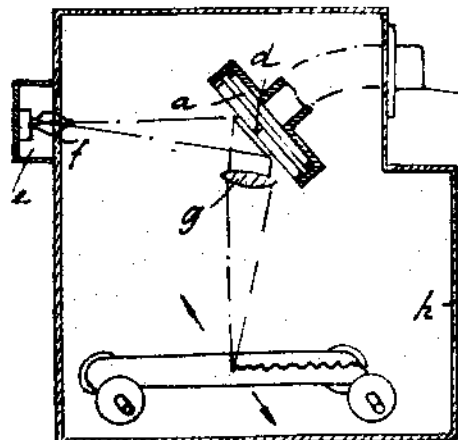
ALLE ORIGINI DEL FONOFILM

VIVONO ANCORA qua e là, e purtroppo non tutti in florida situazione, alcuni uomini che, qualche decennio addietro, costruirono con mezzi semplici (e spesso poco adatti in quanto presi ad prestito da altri rami tecnici) i primi rozzi modelli di quegli apparecchi che, trasformati rapidamente in grandi, belle e complicate macchine, servono oggi alla presa e alla proiezione del film sonoro. La questione chi sia stato veramente il primo a ideare un certo dispositivo diventato poi fondamentale per la tecnica cinematografica, riguarda più che altro le persone e i Paesi interessati. Resta tuttavia molto interessante lo studio di questi meccanismi primordiali i quali, mostrando in atto l'evoluzione di una idea dallo stato impuro alla perfezione, danno un vivo contributo alla psicologia del ragionamento umano.

Non ci interessa insomma sapere quali onori di 'priorità' spettino al francese Henry Joly per il suo brevetto 361373 del 13 aprile 1905; ma ammiriamo lo stesso l'ingegnosità di questo suo dispositivo che ci presenta, in forma semplicissima, il sistema di registrazione e riproduzione sonora conosciuto oggi sotto il nome di 'sistema a densità costante'. E' vero che l'apparecchio di Joly, rievocato da A. P. Richard nella *Cinématographie Française* si distingue dai metodi attuali in quanto per la registrazione non si serve ancora dei mezzi elettrici, bensì di mezzi meccanici. Vuol dire che le onde sonore — vibrazioni dell'aria — non vengono ancora tradotte, a mezzo di un microfono, in impulsi elettrici che poi comandano uno specchio oscillante, una sorgente di luce o altro; ma è prevista invece una sem-

plice membrana, la quale, rigidamente collegata con uno specchio, fa oscillare quest'ultimo sotto il comando diretto degli impulsi meccanici.

Ma questa differenza — pur essendo decisiva



per la qualità del suono che produce l'apparecchio sonoro attuale — è appunto uno di quei fattori che possono dirsi trascurabili per chi vuol semplicemente rendersi conto del sistema di registrazione. Nella figura, *a* rappresenta una membrana eguale a quella che tutti conoscono nei grammofoni, mentre *d* indica il collegamento fra la membrana e lo specchio. E' ovvio che ogni oscillazione subita dalla membrana sotto l'influenza di onde sonore provocate dalle corde vocali di un cantante, da uno strumento musicale o simile, farà oscillare anche lo specchio, e che, quindi, ogni raggio di luce che incontri la superficie dello specchio sarà deviato se-

condo il ritmo stesso delle oscillazioni. Nella figura si vede una lampadina *e* la cui luce, dovendo passare per una sottile fenditura disposta nello schermo *f*, getta una sottile striscia luminosa sullo specchio dal quale viene riflessa attraverso la lente *g*.

Concentrata dalla lente, l'immagine della fenditura va ad impressionare la pellicola sensibile che (come si vede in basso del disegno), si muove avvolgendosi da un rullo all'altro. Sviluppata la pellicola, si vedrebbe disegnata su di essa una linea dritta qualora lo specchio fosse rimasto immobile; se questo invece ha oscillato, tutte le sue oscillazioni si ritroveranno nella traccia impressionata dal raggio di luce sul film.

Ed eccoci così in possesso di una vera e propria colonna sonora. Per farla suonare Joly si servi, come facciamo ancor oggi, dell'effetto fotoelettrico: ossia della fotocellula, che trasforma stimoli di luce in impulsi elettrici. Era una cellula di selenio, quella di Joly; e la corrente elettrica 'modulata' da essa veniva ritradata in onde sonore mediante un ricevitore telefonico, o anche — volendo far assistere più persone all'audizione — mediante l'elettromotografo di Edison, precursore dell'attuale altoparlante.

Fratelli Koristka
S.a.

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



L A N O S T R A
ARANCIATA

È COMPOSTA DI
PURA POLPA D'ARANCIA

IN 200 GR. DI

A C Q U A D I
S. PELLEGRINO

BATTERICAMENTE PURA

ARANCIATA
S. PELLEGRINO

I GRANDI ALBERGHI D'ITALIA



COMPAGNIA ITALIANA DEI GRANDI ALBERGHI

VENEZIA

HOTEL ROYAL DANIELI

Di fama mondiale. Sulla Riva degli Schiavoni

GRAND HOTEL

L'albergo più signorile. Sul Canal Grande

HOTEL REGINA

Albergo di Famiglia. Sul Canal Grande

HOTEL VITTORIA

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

LIDO

EXCELSIOR PALACE

Di fama mondiale. Sito sulla propria spiaggia

GRAND HOTEL DES BAINS

Direttamente connesso con la propria spiaggia

GRAND HOTEL LIDO

L'albergo familiare per eccellenza. Spiaggia riservata.

HOTEL VILLA REGINA

Signorile tranquillo. Spiaggia riservata

ROMA

HOTEL EXCELSIOR

L'albergo signorile in Via Vittorio Veneto

GRAND HOTEL

Vicino a P. Esedra. Signorile, tranquillo

NAPOLI

HOTEL EXCELSIOR

Magnifica posizione in Via Partenope

STRESA

Gd. HOTEL et des ILES BORROMEES

Parco, Tennis, Ogni confort. Autorimessa propria

ALBERGHI CORRISPONDENTI

GENOVA

HOTEL COLOMBIA (S.T.A.I.)

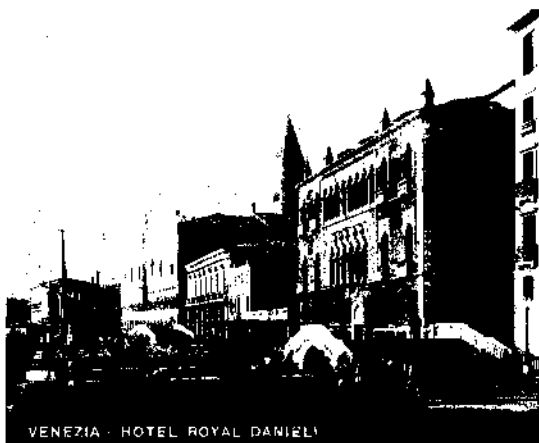
In Piazza Acquaverde. Sottopassaggio diretto dalla Stazione

MILANO

HOTEL PRINCIPE e SAVOIA (S.A.E.A.S.)

Sito nella zona più signorile e tranquilla

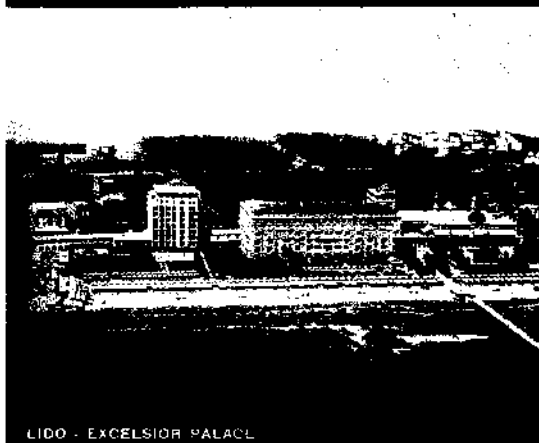
Per informazioni e prospetti rivolgersi alla
COMPAGNIA ITALIANA
DEI GRANDI ALBERGHI - VENEZIA



VENEZIA - HOTEL ROYAL DANIELI



VENEZIA - GRAND HOTEL



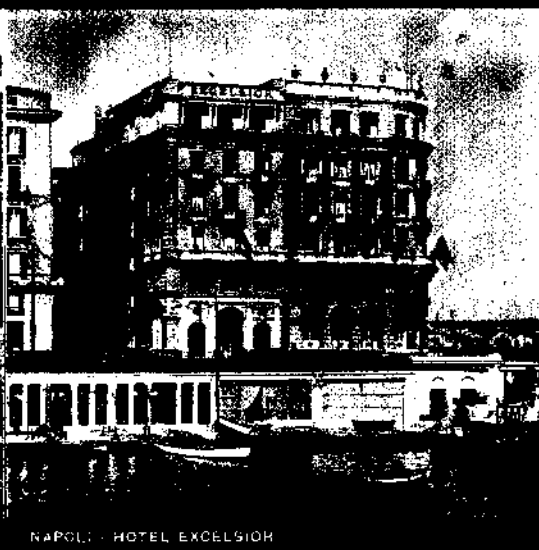
LIDO - EXCELSIOR PALACE



LIDO - GRAND HOTEL DES BAINS



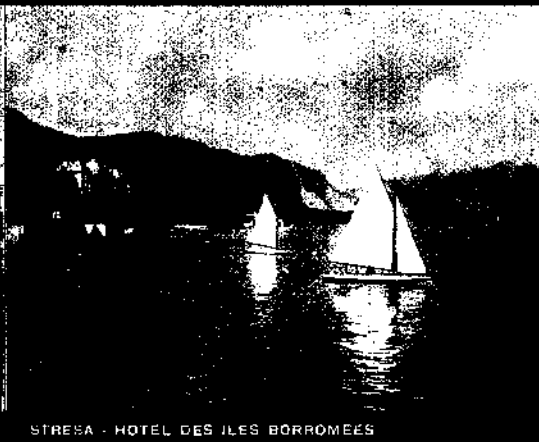
ROMA - GRAND HOTEL



NAPOLI - HOTEL EXCELSIOR



ROMA - HOTEL EXCELSIOR



STRESA - HOTEL DES ILES BORROMEES

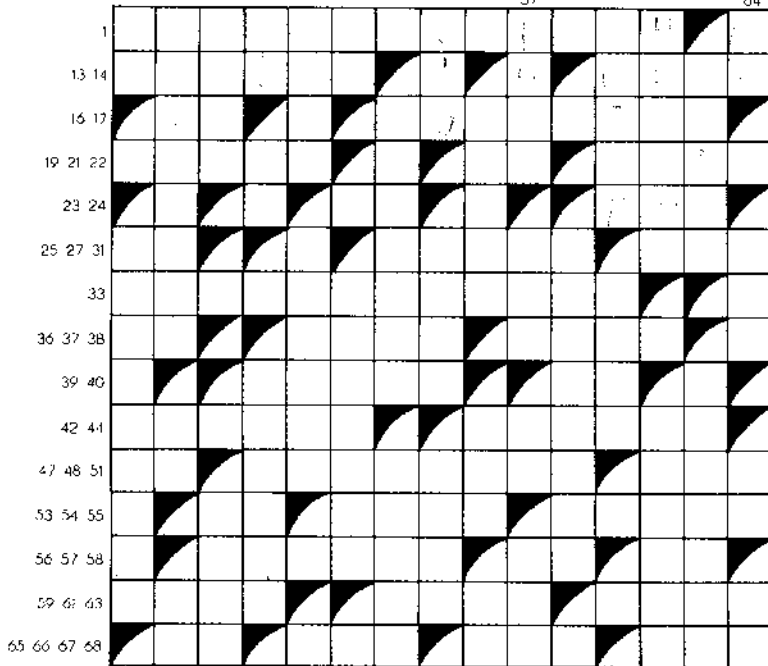


giuochi e concorsi

La soluzione dei giuochi contenuti in questa pagina deve pervenire per posta alla Redazione di CINEMA (Sezione 'Giuochi e Concorsi', corso Vittorio Emanuele, 21, Roma) non oltre il 10 agosto 1936-XIV. Si raccomanda di scrivere molto chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo completo. Tutti i lettori di CINEMA possono liberamente collaborare a questa pagina.

PAROLE INCROCIATE

| | | | | | | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 18 | 9 | 10 | 11 | 15 | 12 |
| | 43 | | 20 | 26 | 34 | 17 | 28 | 44 | 29 | 30 | 35 | 32 |
| 25 | 60 | 53 | 39 | | | 49 | 50 | 62 | 45 | | 46 | 41 |
| | | | | | | | | 57 | | | | 64 |



ORIZZONTALI

1. La si cerca senza occhiali.
13. Scena finale.
14. Marca tedesca.
16. La targa di Pisa.
17. Spesso sono cattivi.
19. Divo italiano del passato.
21. Arlecchino con Ronald Colman.
22. Il nome di un comico tedesco.
23. Le iniziali dell'eroe di 'Segreti'.
24. Un po' di lamenti.
25. Metà della metà di Rodolfo.
27. Il nome del regista più stavillante.
31. Il cognome della diva di 'Notturno'.
33. Quella artistica è spesso storta.
36. Principio di comicità.
37. I divi del passato.
38. Spazio poetico.
39. Ciò che fanno anche i divi nei bar.
40. L'inizio di una Casa americana e di una vecchia Casa italiana.
42. Cosa si vede nei film gialli.
44. Il comico rivale di Max Linder.
47. In America, è Santa.
48. Si può fare un delitto senza averla.
51. La prima parola delle tre che circondano un noto leone.
53. Due terzi della Murray.
54. L'attore dei film umanitari.
55. Parlo... ma non discorro.
56. Una stella.
57. Le iniziali del regista di 'Scarpe al Sole'.
58. Colui.
59. Regista.
61. Loro.
63. Carbo ultima e Sten sempre.
65. Iniziali di un abate francese del 700, noto per la 'Toupie éblouissante'.
66. Ben filmato.
67. L'articolo che quando è un nome fa ridere.
68. Marca italiana.

VERTICALI

1. Il principio di uno scampolo.
2. Il divo più universale.
3. Il nome di un grande attore tedesco.
4. Le iniziali del regista dei '4 Cavalieri dell'Apocalisse'.
5. Casa francese.
6. Il cuore della Crawford.
7. Questo.
9. Una bionda Anita.
10. Charlot dicono l'abbia presa per la Goddard.
11. Un bruno svotose.
12. Negazione.
15. Città dove Blasetti girò un film con Leda Gloria.
17. Il lenzuolo anmato.
18. Il dottor Lamar.
20. Nota.
25. La spada di Damocle dei divi.
26. Una stanza su un treppiede.
28. Un dramma filmato due volte: con la Swanson e con la Crawford.
29. Non è mia.
30. La base di tutto per girare un film.
32. Nome d'un tenore-divo.
34. La piaga del cinema.
35. L'isola dove si girò un capolavoro.
39. La protagonista del 'Mondo delle Meraviglie'.
41. La diva italiana per antonomasia.
43. Lo era Jannings quando Pola Negri era la Dubarry.
44. Dopo.
45. Iniziali di Scaramouche.
46. Film romantico in cui i due protagonisti hanno due parti, e Leslie Howard invecchia.
49. Non basta 'colosso'.
50. Nome di donna.
52. Società Anonima.
53. Finale... ma non di film.
57. Insieme a Bill in 'Cuori in burrasca'.
60. La Mart.
62. Sopra.
64. Due prime.

Scrivere nitidamente la soluzione in inchiostro (non a matita), e in lettere maiuscole. Tra i solutori sarà estratto a sorte il vincitore. Premio: 50 lire di libri, da scegliere nel Catalogo della Casa Editrice U. Hoepli. L'invio sarà fatto franco e raccomandato a cura della Casa.

PASSO DI RE

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| G | R | O | D | Z | O | P | I | T |
| I | L | A | S | E | A | N | P | T |
| P | A | L | C | I | D | A | I | E |
| E | O | A | I | I | R | R | N | M |
| S | C | R | A | E | L | M | I | I |
| N | E | H | C | M | P | Y | E | L |
| O | I | G | E | O | S | A | T | R |
| D | O | C | A | A | O | E | I | N |
| R | O | N | I | C | C | R | A | P |

Partendo dalla prima casella a sinistra in alto (G) e muovendosi come il re negli scacchi (un passo per volta, in qualunque direzione, anche trasversalmente), trovare tredici cognomi di noti artisti dello schermo italiano.

Tra i solutori del giuoco sarà estratto a sorte il vincitore. Premio: 50 lire di libri da scegliere liberamente nel Catalogo della Casa Editrice Ulrico Hoepli. L'invio sarà fatto franco e raccomandato a cura della Casa.

LA CATENA DELLE SILLABE

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 |
| | | | | | | | | |

Collocare in ogni casella una sillaba, in modo da formare delle parole rispondenti alle definizioni sotto date. Le sillabe contenute nelle caselle di numero dispari, lette di seguito, daranno il titolo del nuovo film di un celebre comico italiano.

1-2: Vittima di un fratricidio. 2-3: Usanzo. 3-4: Nell'empirico del cinema. 4-5: Dal verbo vedere. 5-6: Un mezzo francese. 6-7: L'anima della malita. 7-8: Nel naso. 8-9: La fanciulla « tabù ».

(G. Nannini - Sesto Fiorentino)

SCIARADA

A Berlino, impeccabile, SECONDO, risponde con un PRIMO il cameriere alla richiesta del cliente... Un mondo di fresche e profumate primavere risplende del TOTALE sul bel viso, diva italiana dal celeste riso.

MAGO

La soluzione dei giuochi pubblicati nel primo numero apparirà nel fascicolo terzo (10 agosto 1936-XIV)

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

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

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

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

Carta della "Cartiera Burgo".



MINERVA FILM



presenta
un film di produzione



TRADITORE!

(The Informer)

con

VICTOR MAC LAGLEN
MARGOT GRAHAME
PRESTON FOSTER
HEATHER ANGEL

Regia di
JOHN FORD

Il film dei premi:
VENEZIA, CHICAGO, BRUXELLES





**L'Ente Nazionale Industrie Cinematografiche, alla IV
Esposizione Internazionale Cinematografica di Venezia**

presenterà:

Lo squadrone bianco

Regia di
AUGUSTO GENINA

Interpretazione di **FOSCO GIACHETTI**
ANTONIO CENTA - FULVIA LANZI



BALLERINE

Regia di **GUSTAVO MACHATY**

Interpretazione di **SILVANA JACHINO - LAURA
NUCCI - OLIVIA FRIED - MARIA RAY - MARIA
DENIS - ANTONIO CENTA - LIVIO PAVANELLI
FAUSTO GUERZONI**



ARTISTI ASSOCIATI

Tempi moderni

Il solo annuncio di questo trionfale film di CHARLIE CHAPLIN vi entusiasmerà. Vi basti sapere che ha superato ovunque del 40% gli incassi del film "Le luci della città". Inutile fare ogni presentazione ed apprezzamento

Il giardino di Allah

Passionale dramma dal romanzo di Robert Hitchens. Realizzato in Technicolor. Le tormentate anime dei due protagonisti vissute da MARLENE DIETRICH e CHARLES BOYER

Regista: Richard Boleslawsky

Strike me pink (TITOLO ORIGINALE)

Il film più comico di EDDIE CANTOR. Scintillante parata coreografica e musicale

Regista: Norman Taurog

La calunnia

Storia umana, profonda, che sconvolge la vita di tre persone. Sublime interpr. di MIRIAM HOPKINS, MERLE OBERON e JOEL MAC CREA

Regista: William Wyler

La costa dei barbari

Potente azione drammatica vissuta in un paese dove possesso non vuol dir amore. Interpretata da MIRIAM HOPKINS, E. G. ROBINSON e JOEL MAC CREA

Regista: Howard Hawks

Il piccolo lord Fauntleroy

La sconosciuta storia del piccolo Ceddie, trasportata in un'atmosfera dolce e deliziosa dalla perfetta e delicata interpretazione di FREDDIE BARTHOLOMEW

Regista: John Cromwell

Il Sergente di ferro

(da "I MISERABILI")

FREDRIC MARCH e CHARLES LAUGHTON vi faranno rivivere i personaggi di Jean Valjean e Javert, immortalati da Victor Hugo e portati ancora una volta sullo schermo in una luce nuova che ne fa risplendere tutta l'emotività e la tragedia

Regista: Richard Boleslawsky

Splendor

Lo splendore di un tempo che fu e che non può dimenticarsi. Contrasti che dividono e appasionano. Interpreti principali: MIRIAM HOPKINS e JOEL MAC CREA

Regista: Elliott Nugent

L'angelo delle tenebre

Il dramma dell'amore e dell'amicizia che tutti ricordano e che si rivede ancora in sogno. MERLE OBERON, FREDRIC MARCH ed HERBERT MARSHALL ne hanno fatto una interpretazione superba

Regista: Sidney Franklin

Amateur gentileman (TITOLO ORIGINALE)

ELISSA LANDI e DOUGLAS FAIRBANKS jr. hanno realizzato questo dramma commoventi e divertendovi

Regista: Thornton Freeland

Accadde una volta

Commedia piena di brio sul genere "Accadde una notte" BARBARA STANWYCH, una ragazza ultra moderna, ROBERT YOUNG, un soldato in cerca di avventure, animano i principali personaggi

Regista: Sidney Lanfield

Un bacio al buio

Un bacio dato al buio è la molla che fa scattare l'ingranaggio di un piccantissimo processo. IDA LUPINO, la donna offesa, FRANCIS LEDERER, l'audace Don Giovanni

Regista: Rolwand V. Lee

IL PIÙ GRANDE PROGRAM MA DELLA STAGIONE 1936-37