

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica



ROMA - 10 AGOSTO 1936-XIV
CONTO CORRENTE POSTALE

In questo numero:

*Il grande film della
XI Olimpiade*
RIEFENSTHAL

La Mostra di Venezia
VOLPI

Omaggio alle imperfezioni dell'occhio
ELIAS

Panoramica di Venezia
CONSIGLIO e
DEBENEDETTI

*Da 50 chilometri a
2500 metri*
CADES

La Basilica di Masenzio è inattinica
MECCOLI

*Come studio i miei
film*
STERNBERG

*Una nuova rubrica:
Durancóra / Fotografia e
passo ridotto / Cine-Guf
Notizie tecniche / 'Cinema'
gira / Giochi e concorsi*

100 illustrazioni

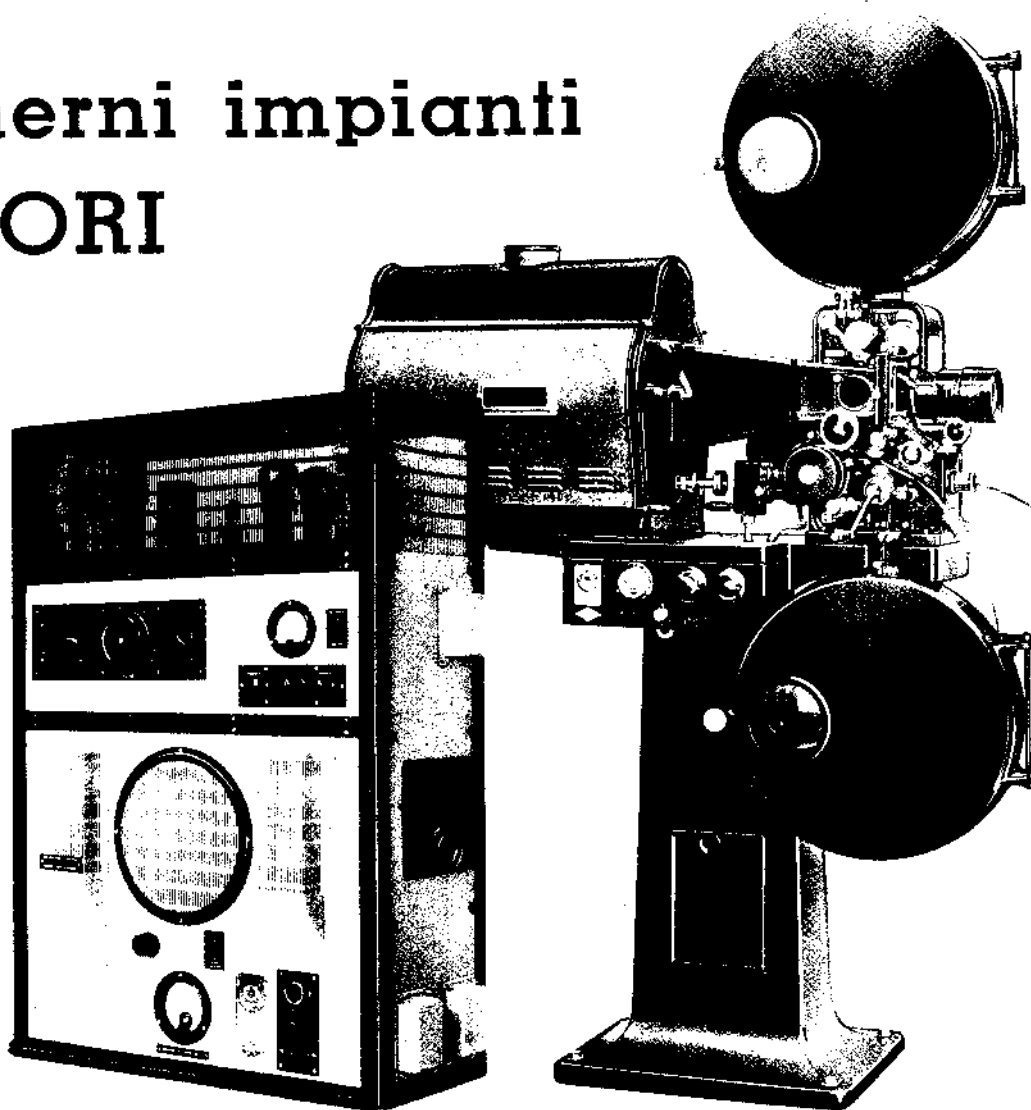
3

UN NUMERO COSTA DUE LIRE

ULRICO HOEPLI EDITORE MILANO

I più moderni impianti CINESONORI

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



Per la cinematografia



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 grano fine FF

Per la proiezione:

Pellicola positiva Agfa 16 mm
pellicola vergine per copie

Pellicola Kinagfa 16 mm
per proiezioni

Pellicola Ozaphen-Agfa 16 mm
pellicola econom. per proiezioni

a passo ridotto

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

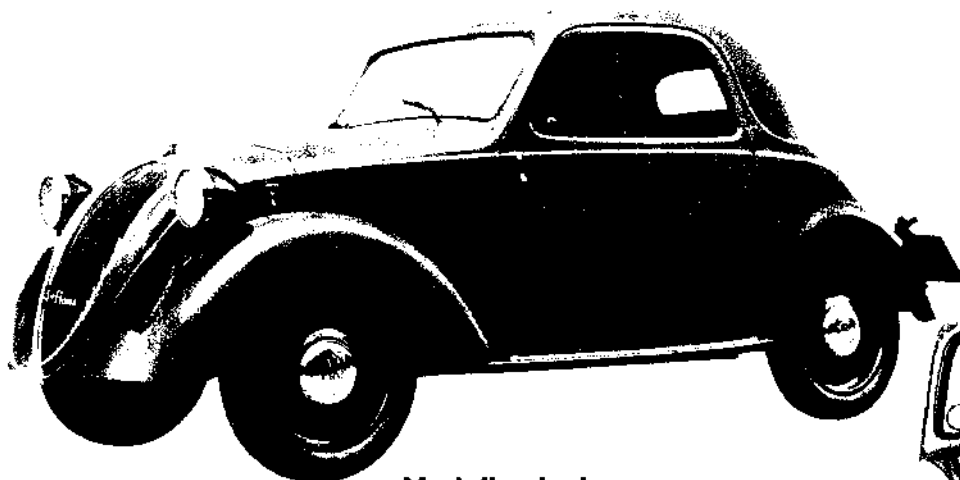
AGFA-FOTO S. A. PRODOTTI FOTOGRAFICI - Milano (8/31) - Piazza Vesuvio, 19

Indicatore di direzione **Bosch**

per la vostra

FIAT "500"

pratico - sicuro - conveniente



Modello da incassare:

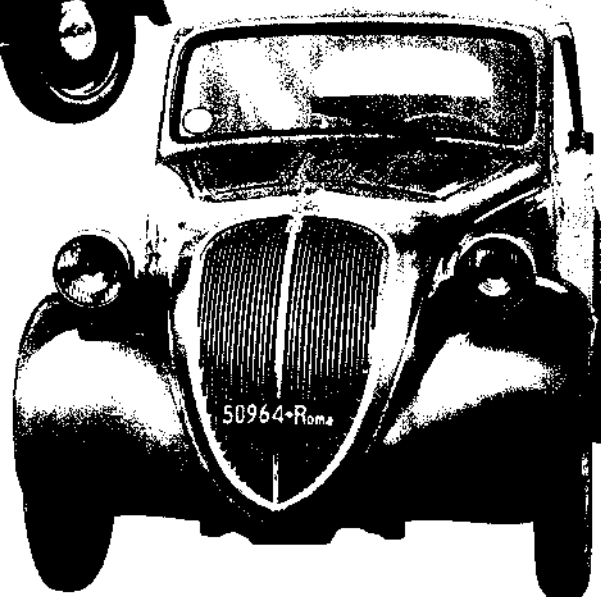
Tipo QL12 S27-S28 con commutatore a mano tipo SSH 502/6z

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

MABO

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

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



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



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



ALA LITTORIA S. A.

TRASPORTANO CON COMODITÀ

SICUREZZA

MODICA SPESA

PASSEGGERI - MERCI E POSTA

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



R E D I D A N A R I

con ANGELO MUSCO

L O S M E M O R A T O

con ANGELO MUSCO

P E N S A C I G I A C O M I N O

di LUIGI PIRANDELLO
con ANGELO MUSCO

47 M O R T O C H E P A R L A

con un notissimo comico italiano

**All'importante gruppo italiano fanno seguito
altri quattro eccezionali film esteri**

**ELENCO DELLE AGENZIE E SEDI
IN ITALIA DELLA SOCIETÀ
ANONIMA CAPITANI FILM**

SEDE CENTRALE: ROMA - Via XX Settembre, 3

AGENZIE:

- TORINO - "Filmitalia" - Via Pomba, n. 19
Tel. 47-841
- MILANO - "Filmitalia" - Via Napo Torriani, 19
Tel. 64-582
- GENOVA - "Filmitalia" - Via Domenico Fiasella, 12 - Tel. 54-870
- PADOVA - "S. A. Capitani Film" - Corso del Popolo, 8 - Tel. 21-331
- TRIESTE - "Agenzia Noleggio Film" - Via Giotto, 3 - Tel. 61-00
- BOLOGNA - "Milesi Film" - Via Milazzo, 8
Tel. 22-439
- FIRENZE - "Momi Film" - Via de' Pecori, 3
Tel. 25-980
- ROMA - "S. A. Scalzaferrì" - Via Marghera, 13 - Tel. 484-824
- NAPOLI - "S. A. Capitani Film" - Via Roma, 116 - Tel. 21-311
- PALERMO - "S. A. Capitani Film" - Piazza Marina, 46 - Tel. 12-934

C A P I T A N O H O T T

con JVAN PETROVICH

M A T R I M O N I O A Q U A T T R O

con ANNA NEAGLE

V E N D E T T A N E L L ' O M B R A

film giallo della "RADIO" P. C.

I L P R I N C I P E S I D I V E R T E

con WILLY FRITSCH

DISTRIBUZIONE E NOLEGGIO

SOCIETÀ ANONIMA CAPITANI FILM

ROMA, via XX Settembre 3

**Qualitas,
non
Quantitas!**

1 film italiano:

I DUE SERGENTI

(DAL POPOLARE ROMANZO DI COLLODI N.)

Interpreti principali:

GINO CERVI · EVI MALTAGLIATI · MINO D'ORO · LUISA
FERIDA · ANTONIO CENTA · NELLA MARIA BONORA
UGO CESERI · TATIANA PAVONI · LAMBERTO PICASSO
MARCHERITA BAGNI

Regia: **ENRICO GUAZZONI** · Produz.: **MANDERFILM** - Roma

1 film di René Clair:

IL FANTASMA GALANTE

Interpreti principali:

ROBERT DONAT · JEAN PARKER
EUGENE PALLETTE

Regia: **RENÉ CLAIR** · Produz.: **ALESSANDRO KORDA**

1 film di Ludovico Toeplitz:

L'AMATO VAGABONDO

Protagonista:

MAURICE CHEVALIER

Regia: **KURT BERNHARD** · Produz.: **TOEPLITZ** - Londra

1 film di Alessandro Korda:

L'UOMO DEI MIRACOLI

(IL GROTTESCO PIÙ ORIGINALE DELLA STAGIONE)

Regia: **LOTHAR MENDES** · Produz.: **LONDON FILM**

4 film che non hanno bisogno di aggettivi roboanti!

Concessionaria: **ANONIMA MANDERFILM - ROMA**

SOCIETA'
CERAMICA

RICHARD-GINORI

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

CINES

STABILIMENTI
ITALIANI PER
PRODUZIONE FILM

ROMA - VIA VEIO, 51

per
assicurare
il continuo
e regolare
funzionamento
degli impianti
cinematografici

ACCUMULATORI

HENSEMBERGER



In copertina. Tra i film presentati alla Mostra di Venezia: "Mary of Scotland", protagonista Katharine Hepburn nel tragico ruolo di Maria Stuarda.

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 3 10 agosto 1936-XIV

Questo fascicolo contiene:

<i>'Cinema' gira</i>	pag. 91
<i>Durancóra</i>	» 93
<i>Il grande film della XI Olimpiade</i>	» 96
GIUSEPPE VOLPI: <i>La Mostra di Venezia</i>	» 100
HANS ELIAS: <i>Omaggio alle imperfezioni dell'occhio</i>	» 102
CONSIGLIO e DEBENEDETTI: <i>Panoramica di Venezia</i>	» 104
A. R. CADES: <i>Da 50 chilometri a 2.500 metri</i>	» 110
DOMENICO MÈCULLI: <i>La Basilica di Massenzio è inattinica</i>	» 111
JOSEF VON STERNBERG: <i>Come studio i miei film</i>	» 113
GIORGINA MADDA: <i>Televisione: Le ultime esperienze americane</i>	» 114
CIAK: <i>Le porte fragorose</i>	» 115
<i>Fotografia e passo ridotto:</i> ARRIGO COLOMBO: <i>Carrelli a buon mercato</i>	» 116
'CINEMA': <i>L'uovo e la gallina</i>	» 117
<i>I primi passi / CineGuf</i>	» 118
<i>Notizie tecniche</i>	» 119
<i>Galleria: Enrico Guazzoni</i>	» 120
<i>Proposte</i>	» 121
<i>Giuochi e concorsi</i>	» 123

PER ABBONARSI A

C I N E M A

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

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

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

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

CONCESSIONARIE PER LA VENDITA AL NUMERO LE MESSAGGERIE ITALIANE BOLOGNA

ULRICO HOEPLI EDITORE MILANO



Stelle al volante

Evi Maltagliati

sulla sua "Fiat 1500"

Cinema

Indelicatezza. Si gira un film, in cui il soggetto vorrebbe suggerire il delicato contrasto tra l'eleganza un po' bizantina e 'fin di secolo', d'un certo mondo dannunziano e le più morbide, romantiche passioni del mondo foggazzariano. — Il PIACERE di d'Annunzio, per esempio — insinua, raffinato e discreto e letterato, il soggetto. — Appunto! — gli si risponde in coro. Ma il discorso languisce. Riprenderà con profitto solo alcuni giorni dopo. È avvenuta nel frattempo una provvidenziale distribuzione di cinque copie del PIACERE.

★

Titoli che fanno figli. Accadde una notte. Accadde una volta. Accade quasi ogni giorno nella fantasia dei cinematografisti, troppo preoccupati della 'serie che va'.

★

Molti di noi, che sono stati ragazzi troppi anni fa, ricordano delle scene prime serate teatrali (la scenotecnica era allora un'arte assai trascritta) l'emozione pal-



Maurizio d'Ancona e Olivia Fried ne 'L'Antenato'.

pitante e deliziosa di tutti quei colpi di martello e rumori e voci che s'udivano dietro il sipario. Erano i macchinisti che preparavano la scena: e ci facevano sen-

tire che lo spettacolo stava maturando, etc. di lì a pochi minuti avrebbe avuto inizio.

L'equivalente, per il cinema, di quel quarto d'ora ansioso, di preparazione e d'attesa, si produce proprio in questi mesi estivi. Le grandi ondate di 'novità' italiane che si scaglioneranno lungo la stagione ventura, si son già formate o stanno formandosi. Di settimana in settimana, di quindici in quindici giorni, gli elenchi si arricchiscono, i particolari si moltiplicano.

13 UOMINI E UN CANNONE, il nuovo film di Forzano, è già in fase di montaggio. Le indiscrezioni sono quanto mai favorevoli. Per chi ancora non lo sapesse, vi rivedremo Fosco Giachetti e Scelzo, Pastore e Olivieri e Sabbatini, oltre a Carlo Duse, Romano, De Cruciat, Sciaroff, ecc. 13 UOMINI: e qui intanto ce n'è già un buon numero, dei più scelti.

Intanto è giunto a Roma Chenal per prendere con Pirandello gli ultimi accordi circa il FU MATTIA PASCAL, che andrà in lavorazione alla fine di settembre. Anche qui 'distribuzione' addirittura insigne: ai nomi di Blanchard e di Isa Miranda s'è aggiunto ormai definitivamente quello di Emma Gramatica, che interpreterà anche la versione francese. Periodo molto attivo, questo, per la grande attrice. Con la Ghellini, Graziella Pardi e Luigi Cimara, ella sta infatti ultimando LA DAMIGELLA DI BARD: novella di Gotta, regia di Mattoli.

Ma in questa corsa dietro autori, attori e registi — vera corsa ario-

stesa o, se si vuole, insegnante all'americana — ci conviene tornare subito a Pirandello che sta dando al cinema una delle più illustri pagine del suo teatro: il PENSACI, GIACOMINO! Protagonista: Musco; regia: Righelli.

Lavorazioni iniziate: I DUE SERGENTI, dal romanzo omonimo di Colodi. Riduzione: Bonnard e Malasomma. Regia: Enrico Guazzoni. Alcuni interpreti: Maltagliati, Ferida, Bonora, Bagni, Scotti, Cervi, Doro, Cesari, Picasso, Biliotti, Centa. E siamo ben lontani dall'aver citato tutti i nomi interessanti. DI CORSARO NERO, dal romanzo di Salgari, regia Palermi.

va. Laura Nucci, Gizzi, Ferrari, Tamberlani, Marcacci, Carlo Duse, Cirino, Sacripante, i due Biliotti, ecc. S'intende che 'CINEMA' non cesserà di tener d'occhio questi CONDOTTIERI.

E finalmente: anche di Totò si prepara un film. Soggetto, sceneggiatura e regia di Guglielmo Giannini. Titolo? FERMO CON LE MANI.

★

Non è tutt'oro quel che luce. Sappiano le aspiranti-dive che, oltre la fatica e le delusioni di un lungo tirocinio, non le attende neppure quella colata di denaro che molti ancora suppongo-



S.E. Alfieri — accompagnato dal regista Guazzoni — s'interessa alla ripresa di una scena de 'I due sergenti'.

si stanno girando gli esterni a Ischia ed a Procida. Vedremo dunque Silvana Jacobino e Ada Biagini e Cesco Basiglio e Bernardi e Celano impersonare gli eroi del dinamico romanzo d'avventura, rimasto più o meno in fondo al cuore di noi tutti.

E si inizia CONDOTTIERI: che, come è noto, sarà diretto da Trenker tanto nella versione italiana quanto in quella tedesca. Protagonista, naturalmente, Trenker. Altri interpreti, per la versione italiana: Ethel Maggi, Carla Sve-

no. Anche in America, dove il fenomeno 'pagata' è divenuto elemento pubblicitario che ha influenzato così rovinosamente la mentalità di attori e attrici del vecchio mondo, gli utili non sono poi così giganteschi, in definitiva. Una stella di prima grandezza che interpreti un film all'anno può arrivare a 100.000 dollari. Guadagno, ahimè, lordo. Perché 10.000 glie li mangiano le percentuali, 2600 gli agenti di pubblicità, 1300 il segretario, 10.000 il guardaroba, 1000 la ca-



A sinistra: Emma Gramatica ne 'La damigella di Bard'. - A destra: Durante la lavorazione di 'Italia' in A. O.: Camillo Pilotto, Mario Soldati e Mario Camerini.

WILLIAM **POWELL**

MYRTLE **LOVE**
LUISE **RAINER**



IL DADADISMO DELLE FANCIULLE

LA VITA DEL GRANDE ZIEGFELD



REGISTA: **ROBERT Z. LEONARD**
DIRETT. PROD. **HUNT STROMBERG**

CANESTRARI

meriera, 800 le fotografie, 2000 il mantenimento delle automobili, altre 2000 le piccole spese generali. E non gli ne rimangono che 70.300. Tra tasse federali e di Stato ne partono altri 22.583. Si ritiene poi che la diva spenda per il proprio mantenimento e per la beneficenza (o stelle dal gran cuore!) 21.000 dollari. Possibile risparmio, guadagno netto, dunque: 23.717 dollari. Le cose vanno peggio se la stella cresce di grandezza e di celebrità. Supponiamo che i film interpretati siano due, e quindi il provento di 200.000 dollari. Allora le tasse crescono in proporzione, e ne assorbono 118.500. Ne rimangono 81.500. Ma facciamo che la fortuna sia ancor più strepitosa: tre film, 300.000 dollari, 199.950 di tasse. Il guadagno superstito è allora di 100.050 dollari. Vuol dire che fortuna e guadagni sono inversamente proporzionali: il terzo film non ha reso, in più, che 18.500 dollari.

★

Il successo di un film dipende per il 50/100 dal titolo. Così dichiarano produttori e commercianti. Quelli discreti, perché gli altri alzano la percentuale. Subito serviti: è nata una nuova arte: quella della fabbricazione

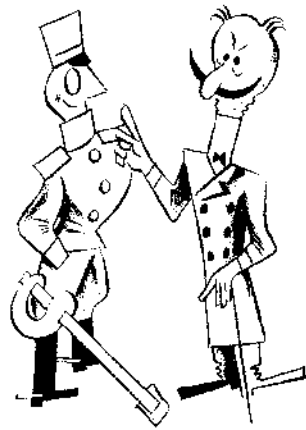


La maschera di Harry Baur in 'Un grande amore di Beethoven'

dei titoli. Arte che ha le sue brave regole. Un titolo deve anzitutto essere attraente e originale: e chi infatti non sorriderrebbe a quei titoli non sorriderrebbe ai primordi del cinema, in suo alavano addirittura la trama? Oggi il canone supremo è che il titolo non lasci capirci nulla di quello che sarà la pellicola. Titoli, insomma, che facciano il buio fin dal manifesto. Più cinematografici di così...

Arte che ha il suo bravo tornante: pare che per il titolo MAKE UP AND LIVE (Sorgi, e vivi) una scrittrice americana abbia percepito 5.000 sterline. Per non lusingare troppe speranze, aggiun-

DURANCÓRA



Del pubblico

Il cinematografo ha creato un nuovo genere di snobismo. Non c'è frequentatore di 'prime visioni' che, per il solo fatto di sapere a memoria il nome ostrogoto di qualche divo o diva, non si creda in diritto di parlare da competente di arte e di tecnica filmistica.

Per costoro solo ciò che viene dall'estero, specie se dall'America, è degno di essere preso in considerazione, mentre gli sforzi di una giovane produzione come la nostra sono criticati prima ancora di conoscerne il risultato.

Di questi 'snobs', Riccardo Bacchelli dette un giorno una definizione magnifica nella sua semplicità: « I jessi al cinematografo ».

Dei produttori

Un'altra categoria di arcicompetenti è rappresentata dai signori produttori: i quali, per il solo fatto di metter quattrini, propri o non propri, nell'industria cinematografica, si sentono di colpo diventare artisti. Come se un editore si credesse poeta o romanziere, e un proprietario di gallerie pittore o scultore.

Il giorno che il libro mastro della produzione sarà una cosa separata dalla sceneggiatura del film, e il noto proverbio meneghino 'ofel ja el to mesté' sarà guida al lavoro, il cinematografo ne avrà tutto da guadagnare.

Così almeno la pensano i registi.

Dei registi

A proposito di registi, bisogna che questi illustri personaggi si persuadano una buona volta a considerare l'obiettivo della loro macchina da presa come una penna, con la quale si tratti di scrivere — di raccontare — in periodi e capitoli filati. Ritmo e tecnica del narrare non sono un'invenzione del cinematografo. Anche il Manzoni, per non citare che un grande, usa il carrello nell'incontro di Don Abbondio coi 'bravi', e la panoramica nella descrizione

del 'plenilunio d'agosto'; ma con la differenza che in tali pagine immortali la tecnica è al servizio dell'arte, mentre nella più parte delle inquadrature cinematografiche l'arte è uccisa dalla tecnica. Così almeno la pensano gli autori.

Cose d'America

I produttori di Hollywood hanno un elenco di individui — per lo più acrobati di professione — disposti a gettarsi da un aeroplano in fiamme, ad urtare contro un paracarro con un'automobile in corsa, a cadere da cavallo, ecc. La cifra del compenso varia secondo il pericolo.

A uno di costoro pensava sospirando giorni or sono un nostro giovane regista alle prese con una difficile e drammatica scena di equitazione.

— Le acrobazie — diceva — il direttore di produzione le vuole da me, e se alla fine del film ci rimetto la pelle ho per compenso i psichi.

Cristoforo Colombo scoprendo la America non avrebbe mai pensato che un giorno i produttori americani sarebbero scesi in Europa per respirare un più artistico clima, mentre gli europei si sforzano ogni giorno più di scimmiettare il Mondo Nuovo.

E proprio vero che il cinematografo ha delle ragioni che la ragione non conosce.

Notorietà

Paolo Monelli, l'autore di SCARPE AL SOLE, ha scritto anche un altro libro sugli alpini intitolato La guerra è bella, ma scomoda. L'altro giorno un ammiratore di New-York gli ha scritto la seguente cartolina: « Al Cinema Roma mi sono commosso vedendo il film tratto dal suo libro Le scarpe son belle ma scomode ».

Sogno di un prigioniero di mezza estate (qualche esempio di un passatempo per le giornate calde):

Angeli del dolore senza paradiso - Delitto senza passione e castigo - Non più signora in un giorno - La morte azzurra in vacanza - Viva Villa e le donne - Felicità di re di danari - Una notte d'amore o mai più - Il diario di una donna eterna di pianoforte - Polite Bergères messicane di Broadway - La 42esima strada senza paura - Notti di nozze moscovite a San Pietroburgo - L'inferno verde o giallo dei mari - Gli occhi neri dell'anima alla deriva - 30 secondi d'amore: sinfonia incompiuta - Venero bionda Carmen - L'angelo delle tenebre della strada - Io e l'imperatrice Caterina - Il hacio davanti allo specchio della vita - Tutto il mondo ride, ne parla, cambia e va avanti.

BIANCOLI

giamo subito che quella somma è considerata un compenso-record.

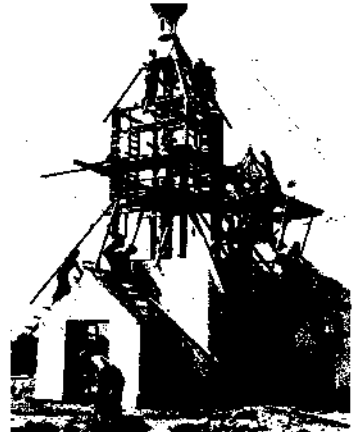
★

Che cosa ci prepara l'America? I piani della Paramount per la prossima stagione sono largamente europei: venti film da girarsi a Londra, otto a Parigi, uno o due a Barcellona, uno o due a



Elso Merlino e Nino Besozzi in 'Trenta secondi d'amore'

Roma. L'Italia d'altronde fornirà sfondi al nuovo film DODSWORTH, produzione Sam Goldwyn, 'dal celebre romanzo', come si dice: anzi l'operatore W. Perry è già venuto fra noi per le necessarie riprese. Han compreso i produttori americani che l'Europa cinematografica non è più merca-



La costruzione di una chiesa russa per 'Masnada dei tredici'

to di conquista e che, essendo più redditizia, addirittura indispensabile per i loro bilanci, ha delle esigenze: prima fra tutte, quella di una collaborazione leale ed anche utilitaria?

Frattanto ad Hollywood cominciano le prime 'revisioni', o proiezioni private e per inviti, dei lavori appena usciti di cantiere. Si dice un mondo di bene del GIVE ME YOUR HEART (Dammi il tuo cuore), un intelligente — pare — e penetrante dramma di opportuni e tempestivi spunti di commedia. Regista ne è Archie Mayo, protagonista Kay Francis, nella parte di una donna inglese resa madre da un americano (George Brent), il quale è, a sua volta, legato ad una moglie che, per una invalidità fisica, non gli potrà mai dare le gioie della paternità. Lieto fine: staremmo per aggiungere, naturalmente.

Anche Laurel ed Hardy hanno già sfiorato la 'novità' della sta-

LA "GRANDE STAGIONE"

PARAMOUNT 1936-37



IL SENTIERO DEL PINO
SOLITARIO

(a colori) che sarà presentato
a Venezia. Con Sylvia Sidney
e Fred McMurray.
Regia di **H. HATHAWAY**

L'ORO DELLA CINA

con Gary Cooper
(che probabilmente sarà rappresentato a Venezia)
Regia di **L. MILESTONE**

BUFFALO BILL

con Gary Cooper
Regia di **CECIL B. DEMILLE**

I CAVALIERI DEL TEXAS

con Fred McMurray
Regia di **KING VIDOR**

L'UOMO SENZA VOLTO

con Reginald Denny

VOLO EROICO

con Fred McMurray

LA VERGINE DI SALEM

con Claudette Colbert

RESA D'AMORE

con Fred McMurray e Carole
Lombard

COME DON CHISCIOTTE

con Dickie Moore

NEL MONDO DELLA LUNA

con Margaret Sullavan

UN'AVVENTURA MESSICANA

con Gertrude Michael

LA DONNA FATALE

con Mary Ellis

Inoltre:

Due film con Marlene Dietrich: uno diretto da **ERNST LUBITSCH**, l'altro diretto da **F. LLOYD**

Il Conte di Lussemburgo regia di **ERNST LUBITSCH**

Il vascello dei condannati con **GARY COOPER**, regia di **HENRI HATHAWAY**

Carmen con **GLADYS SWARTHOUT**,

ED UN GRAN FILM ITALIANO DI PRODUZIONE PARAMOUNT



Mentre si gira 'Mashada dei tredici'

gione. OUR RELATIONS, una commedia fondata sugli equivoci di due coppie di gemelli, di cui l'una si dedica agli affari e l'altra alla marina. Impersonate entrambe, non occorre dirlo, da Stenio ed Ollio.

Invece Maurice Chevalier (o 'Mauricette' come ormai lo si chiama) dopo il suo film inglese diserta ancora gli 'studi' americani, avendo iniziato in Francia la lavorazione de L'HOMME DU JOUR, sotto la regia di Julien Duvivier. Vedremo dunque un nuovo volto, una nuova sigla del molto, e anche troppo, adorato Maurice, dopo quella — indimenticabile — creatagli da Lubitsch?

cio, il cinema non è teatro, come il teatro non è cinema...

E il famoso REMBRANDT di Alessandro Korda, protagonista Charles Laughton? La questione della somiglianza col personaggio storico è stata anche stavolta, come già per LE SEI MOGLI DI ENRICO VIII, oggetto di lunghi studi e discussioni da parte dell'attore e del regista. E a proposito di Laughton, appunto, e delle somiglianze: durante una visita scolastica ad una galleria d'arte, uno dei ragazzi si mise a chiamare i compagni: — «Venite a vedere! Un ritratto di Charles Laugh-



Evi Maitegliati mentre aspetta di girare una scena de 'I due sergenti'

ton!» — Era infatti un ritratto di Enrico VIII.

Un problema analogo, di somiglianze, si è presentato anche all'attore francese Harry Baur sul punto di assumere la parte del protagonista nel film UN GRAND AMOUR DE BEETHOVEN. Le difficoltà devono essere state superate, dal momento che il film è entrato in lavorazione, sotto la regia di Abel Gance. Anche Marc Allegret lavora (AVENTURE A PARIS, con Jules Berry, Lucien Baroux, Danielle Parola); e lavora G. W.

'Purezze' di Sylvia Sydney. L'interprete cinematografica di WINTEREST ha rifiutato di assumere la parte di protagonista nel lavoro teatrale dallo stesso titolo. I motivi saranno quelli che saranno, e noi non li sappiamo; ma vorremmo poter concludere ancora una volta che, anche in prati-

ciò, il cinema non è teatro, come il teatro non è cinema...

Pabst ad un film di spionaggio: MADEMOISELLE DOCTEUR. Ritorno in grande stile del grande regista: i suoi interpreti sono Ditta Parlo, Pierre Blanchat e Pierre Fresnay. Ma Pabst verrà presto in Italia: occasione per riparlarne.

Da Vienna, oltre la normale produzione, ci verrà una serie di lavori austro-ungheresi: uno diretto da Geza von Bolvary, un altro da Carl Lamac con Martha Eggerth. Si sta trattando studiando il titolo definitivo per il nuovo film di Paula Wessely, nato col nome di PRIMA ed ora ribattezzato in ERGHE. Frattanto Fritz

non vi metterà mano una per Greta sarebbe più esatto dire: non vi metterà voltoi fino all'anno venturo.

Un altro film su Danton? Pare di sì: direttore Max Reinhardt, soggetto e dialoghi di Romain Rolland, produttrice la Warner. Titolo probabile: DANTON, CERRORE DI FRANCIA. Ma le notizie su Reinhardt non si fermano qui. Risulta che la Metro Goldwyn sta lavorando a tutta possa per convincere la signorina Jozsa Holmann, segretaria del teatro Max Reinhardt a Josephstad, ad accettare una carica direttiva nel



La lettura del copione de 'Lo smemorato'; Angelo Musco, Paola Borboni e il regista Righelli

Planer ne sta girando gli esterni a poca distanza da Budapest:

suo ufficio di distribuzione delle parti agli attori.

Gli americani protestano. Si esagera su Greta. Almeno, sui guadagni di Greta. I 10.000 dollari settimanali clamorosamente attribuiti prima della partenza per la Svezia si riducevano, in una più realistica contabilità, a soli 7.500. Povera Greta. Ora, al ritorno, ha un contratto per due film, a 250.000 dollari l'uno. Povera Greta. Entro l'estate ella terminerà il primo: CAMILLA (nel quale, tra parentesi, pare che rivedremo Leonore Ulric). Quanto all'altro, gli americani scommettono tutto il thé della Cina che

L'obiettivo di 'CINEMA' è ormai decisamente puntato sopra scissione. Fervono al Quadraro le opere di costruzione. Immani cataste di legname, interi magazzini di tubi per armare modernamente la struttura di antichi edifici fanno una vista grandiosa a un tempo e pittoresca. Le risorse dell'industria per arrivare all'arte, i grandi meccanismi per ottenere un risultato di fantasia: non sono questi — riassunti nel panorama offertoci dal Quadraro — gli elementi essenziali della cinematografia?



Un 'modellino' costruito per 'Lo smemorato'

Il grande film della XI Olimpiade



DAL NOSTRO INVIATO SPECIALE

Berlino, 8 agosto

Leni Riefensthal ha voluto concederci un'intervista sul film delle Olimpiadi. — Intervista su misura, per 'Cinema' e per me — ha dichiarato. — Per voi, rivista di divulgazione cinematografica; per me regista. Lascieremo dunque parlare le immagini e i documenti di lavoro. — E con ardua grazia si è celata dietro le fotografie. Né avremmo sperato per questa volta confidenze più palpitanti e vive e attuali.



1 - La simbolica e suggestiva cerimonia della 'fioccola' ripresa dagli operatori.

2 - Leni Riefensthal al lavoro.

3 - A colloquio col Dr. Lewald, presidente del Comitato Olimpico.

4 - Nello stadio di Atene: si studia una sequenza.

5 - Con un dispositivo estremamente mobile, la regista carrella, dall'alto dello stadio, le vicende delle gare di atletica.



confidenze di Leni Riefensthal



6 - Una scola piazzata sull'orlo estremo del trampolino permette di riprendere, dall'angolo più favorevole, il momento in cui viene spiccato il tuffo...

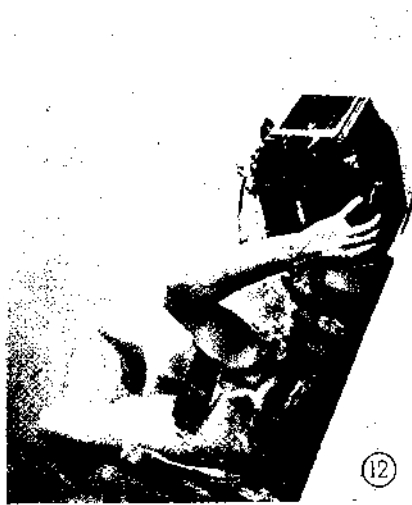
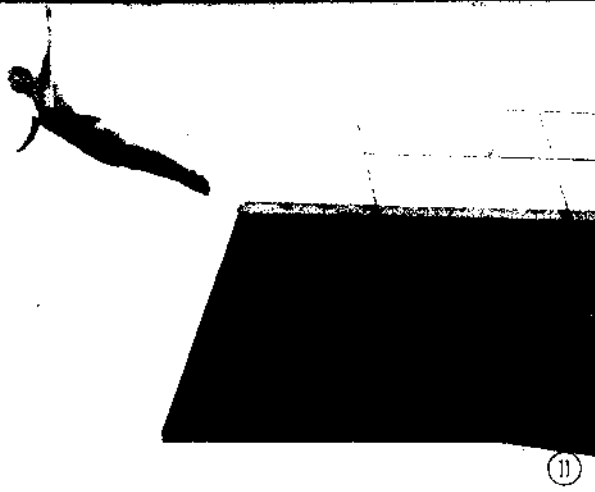
7 - La macchina sorprende un nuotatore giapponese alle virate.

8 - Leni dà le ultime direttive all'operatore. La fossa, praticata al limite della pista, permette di ritrarre, col massimo di avvicinamento, le prove di atletica leggera.

9 - Durante il lavoro in Grecia, Leni tra le fanciulle della 'classe di ballo'.

10 - Dal galleggiante, la macchina segue le gare di nuoto.



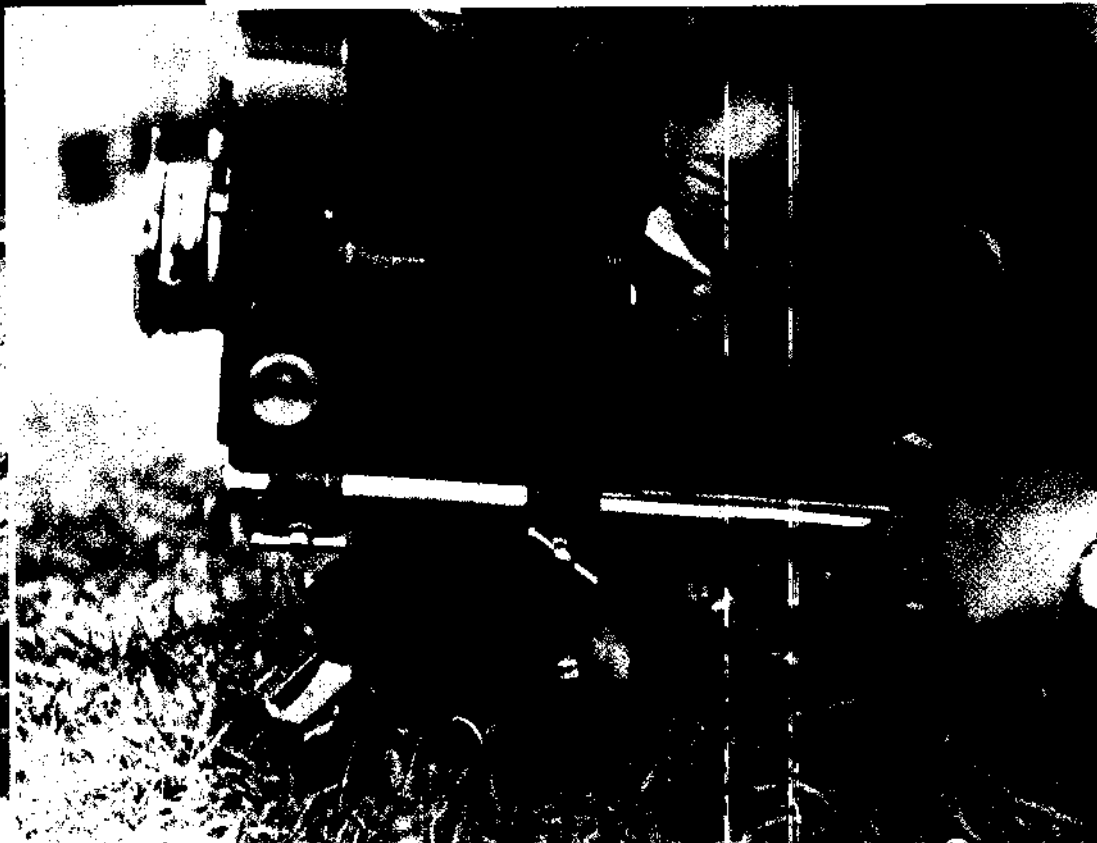


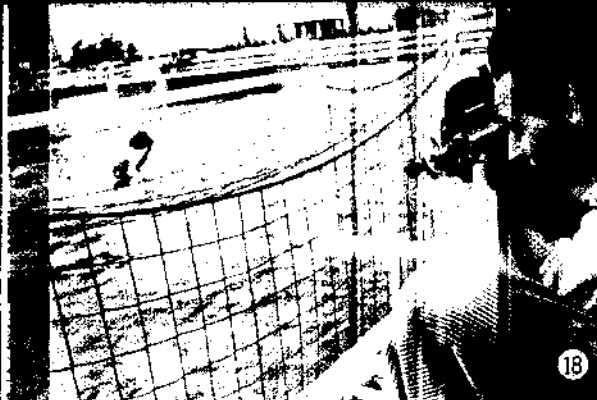
11-12 - La macchina per prese subacquee - L'apparecchio, chiuso dentro una scatola impermeabile, che lascia visto libero soltanto all'obiettivo, può lavorare tanto in immersione quanto all'aria aperta. Permette quindi di seguire il tuffo in tutte le sue fasi, comprese quelle subacquee.

13-14 - Un operatore volante, il gravito e l'asta del salto riprendono il loro stesso volo, a mezzogiorno di una macchina fissata all'estremità del primo e al piede del secondo. L'obiettivo nel gravito è diretto verso il lancio e lo riprende nell'attimo del lancio. La macchina fissata all'asta di bambù riprende il salto nella prospettiva più favorevole.



15-16 - La ripresa in primo piano di una partenza "all'americana" nelle competizioni di corsa femminile. Differenti nel metodo di gara, i vari atleti si diversificano anche nella forma dei singoli esercizi. Il film permetterà interessanti confronti.

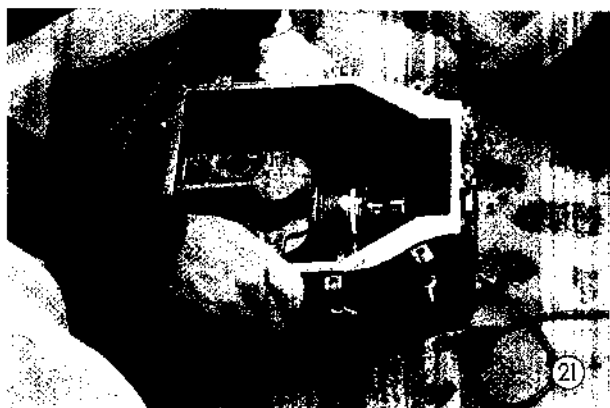




17-18 - 'Porta' - Da dietro alla rete, l'operatore ha compreso l'andamento della gara ed iniziata la ripresa al momento giusto.



19-20 - Come si arriva a riprendere in primo piano un nuotatore, rilevando tutte le particolarità del suo stile.



21 - L'interno della macchina per prese subacquee.

22 - La macchina si tuffa. E apre al film delle Olimpiadi nuove e drammatiche possibilità di documentazione.



23 - L'operatore occupa sempre il posto su cui si appuntano le invidie degli spettatori e dei 'trifosi'.



LA MOSTRA DI VENEZIA

L'ESPOSIZIONE annuale Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia giungerà nel prossimo agosto alla sua quarta manifestazione. Vi giungerà non solamente sorretta dalla Biennale veneziana, dalla quale è nata, come un nuovo vigoroso ramo nasce dal tronco robusto dell'albero annoso, ma individuata, protetta e assicurata, per volontà del Duce, da una legge speciale, che le ha dato, con il riconoscimento ufficiale, una sua propria fisionomia organica e morale. Nel 1932, la I Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, preparata rapidamente con l'ausilio dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa, portò davanti al pubblico delle Biennali una quarantina di pellicole. Le proiezioni ebbero luogo di sera sulla terrazza a mare dell'Excelsior; due film in media per sera, per venti sere consecutive. Vi fu un referendum tra il pubblico, ma non vennero assegnati premi. Ottimo successo di critica, grande risonanza internazionale. Pubblico serale intorno alle 1000 persone; complessivamente per tutta la Mostra venticinquemila spettatori. Partecipazione straniera: sette nazioni. L'Italia partecipò con un solo film. Film di prima visione assoluta per il mondo: nessuno.

La II Mostra 1934, sempre con l'aiuto dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa, allargò la propria organizzazione, tenendo proiezioni non solamente di sera, ma anche, saltuariamente, nel pomeriggio, e interessando il vasto campo di dilettanti con film a passo ridotto. Si ebbe il concorso di 15 nazioni, di 46 case produttrici. Venticinque sere e ottanta film. Le proiezioni si svolsero alla sera nel giardino dell'Excelsior, capace di oltre duemila persone; di giorno nel grande salone dello stesso albergo, con settecento posti. In totale quarantunmilacinquecento spettatori. Per concessione del Duce furono istituite le due Coppe Mussolini, l'una per il miglior film italiano, l'altra per il miglior film straniero. Furono inoltre assegnati altri venti premi. L'Italia partecipò con tre grandi film. Film di prima visione assoluta mondiale: due.

Con la III Mostra, tenutasi nell'agosto 1935, la manifestazione diviene annuale, per espressa volontà del Capo del Governo. Prende parte alla sua organizzazione principalmente il nuovo Ministero per la Stampa e la Propaganda, per il tramite della sua Direzione Generale per la Cinematografia. La parte tecnica e organizzativa viene direttamente curata dalla Biennale. Gli spettacoli aumentano: si hanno proiezioni al mattino, proiezioni nel pomeriggio, proiezioni alla sera. Viene creato, vicino all'Excelsior, il Palazzo del Cinema, con una vasta sala per le proiezioni diurne, con due grandi sale di prova, con gli uffici della Mostra. Ai premi delle manifestazioni precedenti, tra i quali il più ambito rimane la Coppa del Duce, si aggiungono le coppe del Partito Nazionale Fascista e del Ministero per la Stampa e la Propaganda, e alcuni premi per i film a passo ridotto per i quali viene indetto un concorso internazionale.

L'Italia partecipa con cinque grandi film, quattro dei quali in prima visione assoluta mondiale, e con numerosi corti metraggi. La Mostra, inaugurata il 10 agosto da S. E. il Ministro per la Stampa e la Propaganda, ha svolto durante 22 giorni consecutivi, 43 spettacoli (22 diurni, in sala chiusa, e 21 serali all'aperto), proiettando, nella loro edizione originale, in ogni spettacolo, da 2 a 3 film di vario metraggio, tutti assolutamente nuovi per l'Italia. Hanno partecipato alla Mostra 12 nazioni con 84 film, dei quali 18 in prima visione assoluta per il mondo (13 stranieri, 5 italiani) e 66 in prima visione per tutti i Paesi, eccettuato il Paese di produzione.

L'affluenza degli spettatori è stata complessivamente di 38.500, con una media di 300 nelle proiezioni pomeridiane e di 1.530 nelle proiezioni serali.

La IV Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, che viene inaugurata oggi 10 ago-

sto 1936-XIV, è stata organizzata sotto gli auspici della nuova struttura organica datale dal R. D. 13 febbraio 1936, n. 891:

«Le tre Mostre internazionali d'Arte Cinematografica, e particolarmente l'ultima, che si sono svolte a Venezia, hanno incontrato largo favore sia in Italia che all'Estero. Si è pertanto ravvisato opportuno disciplinare con apposite norme il funzionamento di dette manifestazioni mantenendone il coordinamento con l'Ente Esposizione Biennale d'Arte di Venezia. All'uopo il Consiglio dei Ministri ha approvato uno schema di R.D.L. con cui l'Ente anzidetto è autorizzato a promuovere e gestire una 'Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica' la quale costituirà il vaglio supremo della miglior produzione cinematografica annuale di ogni Nazione, presentata nella edizione originale. La suddetta manifestazione forma una sezione della Biennale che funzionerà in base ad uno statuto proprio e con propri regolamenti e bilanci.»

L'attrezzamento del nuovo ente, inserito in quello preesistente della Biennale, è stato concepito in modo da assicurare il collegamento intimo e costante sia con la Biennale stessa, sia con il Ministero per la Stampa e la Propaganda e particolarmente con la Direzione Generale della Cinematografia, che sono i naturali patroni dell'Esposizione Cinematografica veneziana. D'altra parte la Mostra ha avuto, sul piano internazionale, il riconoscimento come manifestazione ufficiale da parte della Camera Internazionale del Film, della quale la riunione costitutiva si è svolta a Venezia, nel corso della III Esposizione d'Arte Cinematografica. Da quanto ho fin qui ricordato risulta evidente:

1) il rapido progresso della manifestazione, che, nel giro di cinque anni, si è andata imponendo, non soltanto nei riguardi del pubblico, ma anche dei produttori;

2) il graduale perfezionamento dell'organizzazione, che ha permesso di

effettuare un'opera notevole di selezione del materiale da esporre, cosicchè, mentre nel 1932 nessuno dei film presentati era di prima visione assoluta mondiale, nel 1935 i film aventi questo requisito sono saliti a 18;

3) il sempre più ampio e più reale carattere di internazionalità della manifestazione, consacrata, nel regolamento per questa quarta Esposizione, dalla partecipazione dei rappresentanti delle nazioni produttrici (distinte in due categorie, secondo che sono o non sono iscritte alla Camera Internazionale del Film) ai lavori della Commissione di accettazione dei film, oltre a quelli per il conferimento dei premi.

Quali saranno i caratteri fondamentali della IV Mostra del Cinema? La decisione del Capo, per la quale la Biennale è stata autorizzata ad estendere a tutte le nazioni, indipendentemente da considerazioni di politica contingente, l'invito a partecipare alla Mostra, analogamente a quanto è stato fatto per la Biennale delle Arti Figurative, mentre costituisce una riprova della superiorità con la quale il Governo Fascista considera i problemi dell'arte, assicura la partecipazione di tutte le nazioni produttrici alla Mostra, che tuttavia avrebbe già avuto, con la produzione italiana, americana, germanica, austriaca ed ungherese, elementi sufficienti per una nuova grandiosa affermazione. Non v'ha dubbio, comunque, che il pubblico della Mostra si troverà quest'anno in presenza di spettacoli di primissimo ordine. Il fatto più sintomatico, che dimostra il prestigio mondiale conquistatosi dall'Esposizione Cinematografica di Venezia, e che assicura il più caldo successo alla sua quarta manifestazione, è questo: che le più note e più potenti Case americane, attenendosi allo stesso criterio che è stato adottato dalla Direzione Generale della Cinematografia italiana, trattengono volutamente alcuni dei maggiori film della loro ultima produzione, che pur sarebbero pronti per lo sfruttamento, allo scopo di riservarli all'agosto di Venezia.

GIUSEPPE VOLPI

I trucchi del cinema



CAPITAN BLOOD, il famoso pirata fegataccio, non si è trovato sul mare nemmeno una volta. Tutte le scene del film che descrivono le sue avventure sensazionali sono state girate in teatro di posa. Per le scene di bordo, la coperta delle navi fu costruita in grandezza naturale, mentre proiezioni effettuate su di uno schermo di sfondo aggiungevano le vedute di mare e di costa. Per mostrare le navi intere si usarono modellini che galleggiavano in una piscina: modellini non tanto piccoli del resto (5,50 di lunghezza, con alberature di 5 metri di altezza), ma che costarono 3300 dollari mentre le stesse tre navi, costruite in grandezza naturale, sarebbero costate 180.000 dollari. Di minuscole dimensioni era anche la città che le navi bom-

bardavano mediante cannoncini attaccati al bordo per mezzo di spine simili alle valvole della radio, e perciò facilmente sostituibili quando si erano scuricati. Così grazie ai modellini, si risparmiava denaro e... la salute dei partecipanti. Per le riprese della battaglia navale occorsero dieci giorni di lavoro a quattro ore giornaliere.

Nei tempi del film muto era già stato girato un altro CAPITAN BLOOD, il quale però — dato che in quell'epoca il cinema era molto meno furbo di adesso — aveva a sua disposizione delle belle navi di grandezza naturale: quella del mal-

Sopra: la battaglia navale in 'Capitan Blood' 1936; **a destra:** la stessa battaglia nel vecchio 'Capitan Blood' della Vitagraph

fattore, anzi, fu fatta saltare in aria a mezzo di due tonnellate di dinamite. La dinamite esplose a meraviglia ma non riuscì, per disgrazia, a far affondare la nave che in parte: ciò che sullo schermo produsse un ben misero effetto. Alla fine entrò in scena il Governo, che, costituendo quella carcassa galleggiante un pericolo per la navigazione, la fece colare a fondo. A spese, s'intende, della Casa produttrice.

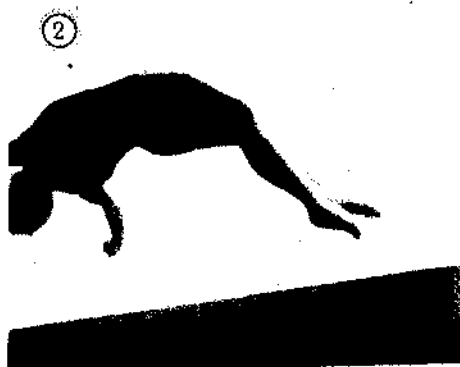
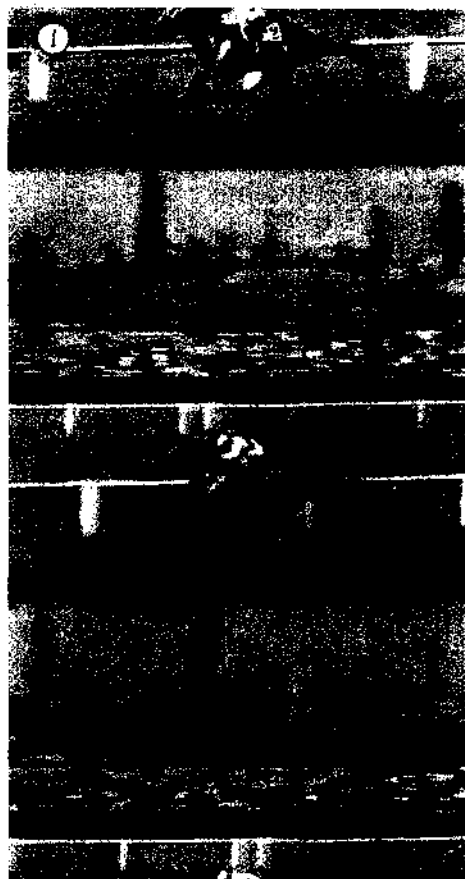
Omaggio alle imperfezioni dell'occhio

PARRÀ STRANO, ma la cinematografia è resa possibile solo da un complesso di debolezze ed insufficienze dell'essere umano.

E spieghiamoci. La macchina di presa del muto registrava, come si sa, 16 fotogrammi al secondo. E corrispondentemente il proiettore ne gettava sullo schermo altrettanti. Nel sonoro, per ragioni di elettroacustica, quei fotogrammi diventano 24; ma prescindiamone, giacché la nota presente si limiterà all'ottica. Da questo punto di vista, 16 è il numero esatto.

16 immagini al secondo sono molte: perché non ne basterebbe una sola?

Se così fosse, noi vedremmo tutte le immagini staccate, perché un secondo è lungo a trascorrere. Proviamoci, per esempio, a pronunciare in un secondo la parola 'ventidue': cioè 4 sillabe scandite chiaramente. Anche $1/4$ di secondo è dunque un lasso di tempo considerevole. Adesso, in un secondo, ripetiamo due volte la stessa parola. Anche questo è possibile. Ogni sillaba ($1/8$ di secondo) risulterà breve, ma ancora ben pronunciabile e udibile. Se riflettiamo ora che la sillaba 'ven' si compone di 3 suoni distinti, avremo l'idea di $1/24$ di secondo. E $1/16$ di secondo (udibile nelle sillabe 'ti' e 'du', composte di due suoni ciascuna) ci parrà relativamente lungo.



— Com'è allora che bastano 16 prese al secondo, se un sedicesimo di secondo è così lungo? — chiederà qualcuno di rimbalzo. Gli è perché l'occhio, il nostro più nobile organo sensitivo, è ancora un apparecchio abbastanza imperfetto, e perché il nostro cervello, che pure ci ha resi padroni del mondo, impiega $1/16$ di secondo per capire un'impressione ottica e per essere pronto a riceverne una nuova. Questo per movimenti abbastanza veloci. Per quelli invece di media velocità

(come camminare, gesticolare, mangiare, bere, ecc.) basterebbero anche 8 immagini al secondo, perché il nostro occhio ed il nostro cervello lavorano così adagio da non poter distinguere in $1/16$ di secondo due fasi successive e poco differenti fra di loro. È per questo che nei cartoni animati si fotografano sempre due fasi della stessa immagine.

Ma che accade con le grandi velocità? Mettiamoci al finestrino di un treno in corsa. Tenendo lo sguardo puntato sempre nella stessa direzione, non discerniamo più le singole foglie degli alberi vicini, ma soltanto una massa verde più o meno compatta e informe, giacché occhio e cervello non reagiscono abbastanza velocemente per registrare delle impressioni che si susseguono così rapide.





Ciò accade anche nelle pellicole dai movimenti molto concitati. Esaminiamo tre riprese sportive (figure 1, 2 e 3). Non si vede quasi nulla. Tutto sfumato. Cavalieri da corsa senza gambe, una nuotatrice senza braccia, una pattinatrice senza quasi il viso. Al profano possono parere dei pessimi fotogrammi. Sono invece eccellenti, e provengono da tre dei migliori giornali dell'Istituto 'Luce'.

Ripensi ora il lettore a quanto gli è accaduto in treno davanti al finestrino. Noi non siamo capaci di vedere chiaramente i movimenti rapidi. E se la pellicola vuol darci la medesima impressione della natura, dovrà dunque essere ripresa in un modo adatto. Se in proiezione crediamo vedere le braccia slanciate o le gambe impetuose dei cavalli, ringraziamone la nostra fantasia che completa la percezione. Se si componesse la ripresa di fotogrammi nitidi, avremmo l'impressione della figura 4.

Ecco una ruota che gira (fig. 5). In natura non ne vediamo i raggi. Quale effetto otterremmo, qualora la pellicola si componesse di fotogrammi nitidi? Durante la prima presa, la ruota ha la posizione *a*; durante la seconda, la posizione *b*; durante la terza, la posizione *c*. Per tal modo il raggio 1 nella sua seconda posizione occupa il posto precedente del raggio 2; nella terza, il posto precedente

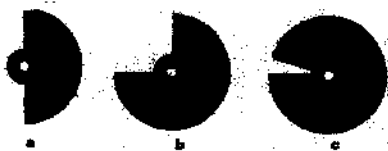


Fig. 6

del raggio 3, ecc. Siccome tutti i raggi sono uguali, manca ogni riferimento per stabilire che la ruota ha girato. In proiezione s'avrebbe quindi il senso che la carrozza, ripresa in corsa, scivolasse invece con ruote ferme, come accade a

ternativamente, mentre la pellicola viene trasportata, la oscura e la espone. Tempo: $1/32$ di secondo. Che, per prese di movimenti rapidi, è lungo e le rende sfumate, proprio come accade nella nostra impressione subiettiva. Volendo abbreviare i tempi di esposizione, si può impiccolire il settore aperto dell'otturatore

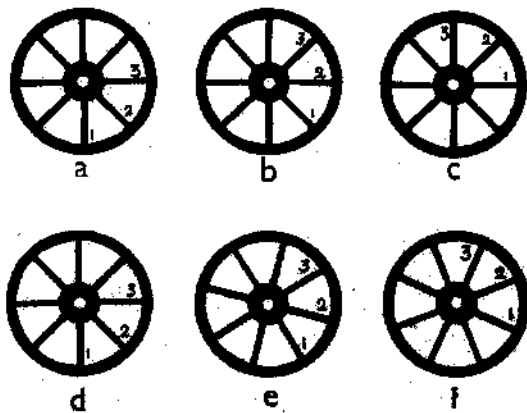


Fig. 5

girevole (fig. 6*b*, *c*). Ma per movimenti rapidi come scene di sport, colpi di martello, ecc., il sistema è sconsigliabile, poiché dà luogo agli sbagli dianzi accennati. Nel proiettore, analogo dispositivo. Anche qui la pellicola si ferma 16 volte al secondo e in queste pause un otturatore girevole oscura lo schermo. Siffatte interruzioni non disturbano l'impressione del movimento, ma lasciano scorgere lo scintillio della luce, che disturba molto e nuoce agli occhi. — Non si potrebbe evitarlo? — Senza dubbio: e vi si riesce, fondandosi sul modo che nel nostro occhio si realizza l'impressione di chiarezza. La lente dell'occhio proietta sulla parete posteriore (la così detta retina) la luce, che esce dagli oggetti. Nella retina stanno i ricevitori per la luce in forma di coni e bastoncelli. Mentre i coni registrano i colori, i bastoncelli percepiscono la chiarezza e i movimenti. Nei bastoncelli si trova un colore rosso, la 'porpora visiva', che viene distrutta dalla luce, per poi subito rigenerarsi, non appena la luce cessa di colpirli.

volte sui terreni ghiacciati. Se però il giro della ruota è un po' più lento (*d*, *e*, *f*), l'impressione sarà invece che la ruota giri all'indietro.

Ma come si registrano le immagini sulla nostra retina? Per comprenderlo basta riflettere al funzionamento della macchina da presa: fra l'obbiettivo e la pellicola gira un disco (fig. 6*a*), che al-

La distruzione della porpora visiva stimola (secondo le più probabili ipotesi) la cellula nervosa, di cui fa parte il bastoncello. E lo stimolo, per una complicata rete di cellule e fibre nervose, viene trasmesso al cervello. La impressione luminosa persiste finché la porpora si è completamente ricostituita. La riprova di ciò è in un fenomeno a tutti noto: chiudendo gli occhi, dopo aver guardato per un certo tempo verso una finestra, si vede ancora una debole immagine della finestra medesima (fig. 7). Questa 'permanenza dell'immagine', come appunto viene chiamata, si basa sulla distruzione della porpora visiva.

Ma allora: se l'immagine rimane qualche minuto, mentre la fase scura della proiezione cinematografica non dura che $1/32$ di secondo, perchè parlare di scintillio? Perchè nel caso di una luce debole, come quella che ci proviene dallo schermo, basta $1/10$ di secondo affinché la porpora visiva sia completamente reintegrata e l'immagine permanente (o 'optogramma') scompaia senza lasciare traccia. Ma già dopo $1/32$ di secondo essa è talmente indebolita per effetto della restituzione d'una grande parte della porpora visiva, che non basta per eliminare praticamente la massa oscura. Forza sufficiente per iscancellare la fase scura non le rimane che per circa $1/50$ di secondo.

Come ci aiutiamo dunque nella proiezione cinematografica per evitare lo scintillio? Non solo facciamo buio quando la pellicola viene trasportata (dunque 16 volte al secondo), ma per ogni fotogramma 3 volte, che vuol dire 48 volte al secondo, sicché la pausa scura non dura più che $1/96$ di secondo. Il che si ottiene semplicemente per mezzo di un otturatore a 3 settori (fig. 8*a*); mentre nel caso del film sonoro con i suoi 24 fotogrammi al secondo basta, come si capisce, un otturatore a 2 settori.

Se il nostro occhio non godesse di queste fortunate lentezze ed imperfezioni, se noi avessimo occhi fini, come gli uccelli



Fig. 8

di rapina, occorrerebbero circa 200 prese al secondo nonchè macchine di proiezione con otturatori a 10 settori, e la cinematografia diventerebbe forse praticamente impossibile.

HANS ELIAS



ignoto: Ritratto di Maria Stuart



Panoramica di Venezia

di **CONSIGLIO**
e **DEBENEDETTI**

Katherine Hepburn...

... in 'Maria di Scozia' (America).



La regina Elisabetta in 'Maria di Scozia' - Jacopo Zucchi. 'Elisabetta'

John Knox in 'Maria di Scozia' - John Knox (xilografia, 1681).



A NUOVA ARTE, nuova mostra d'arte. Il Festival cinematografico di Venezia è nato per affrontare questo problema e, al suo quarto anno, insiste arditamente nella ricerca di una soluzione.

Il cinema è arte, ma è anche spettacolo per grandi masse, e come tale smentisce l'ambizioso paradosso della cosiddetta arte pura. Le masse hanno bisogno di un veicolo che trasporti l'arte fino a loro. In termini più precisi, è il piacevole con tutte le sue varietà (interessante, orrido, passionale, sentimentale, giallo, esotico, comico, e magari piccante) che fa da mallevadore al bello. Una volta di più si parlerebbe di 'soave licor' sugli 'orli del vaso'. Ma la medicina ardua ed amara è in questo caso la bellezza. Vien fatto di dire che il Novecento, secolo del collettivismo, stia per capovolgere i termini dell'estetica tradizionale. Al bello che serviva da tramite al morale ovvero all'utile, si vanno sostituendo il morale o l'utile che servono di tramite al bello.

Se il Festival si ponesse come ideale l'arte pura, ne verrebbe fuori la solita 'mostra madre di mostri'. Il Cinema, che impegna vitalmente una industria pesante, riceve la controprova della sua validità anche dal successo commerciale. Di qui il doppio, e necessariamente doppio, aspetto del Festival veneziano. Da un lato la mostra d'arte con tutto quel che comporta di eccezionale, anzi di individuale; dall'altro la mostra delle varie tendenze industriali, sociali e nazionali con tutto quel che comporta di spettacolare ed anzi di collettivo. Contemperare queste due esigenze rappresenterebbe l'arduo punto di equilibrio di qualunque mostra internazionale d'arte cinematografica.

Intervistato al ritorno dal suo viaggio in Europa, Lubitsch ha detto che lo sforzo internazionale della produzione americana deve essere quello di creare una percentuale di film (un quindici per cento circa) universalmente assimilabili, rispondenti cioè ad una formula di sicura presa sui pubblici



"Sentiero del pino solitario" (America).



"Romeo e Giulietta" (America).



"Desiderio di Re" (America).

di più svariate tradizioni e di più opposte tendenze. Ma non è questo per l'industria americana un sistema di ordinaria amministrazione, già in pratica da almeno una ventina d'anni? L'averlo ribadito tradisce forse una più assillante preoccupazione della concorrenza europea. In realtà l'America importa ogni anno tra noi una percentuale di film di quasi infallibile successo che rappresenta il massimo sforzo artistico ed economico di una grande industria, senza peraltro documentarne gli orientamenti più originali e spontanei. Vertice di una piramide, che non vale ad indicare quello che sta realmente alla base; così come non è la macchina da corsa, ma la vettura di serie che rivela la capacità di una industria automobilistica.

Anche questo è un problema, e forse il più duro, per una mostra come la presente. Per esempio. Nel Festival del '35 gli americani puntavano su opere come ANNA KARENINA o BECKY SHARP. Film la cui eccezionalità è in apparenza di natura artistica, ma in sostanza di natura prudentemente industriale. Appunto perciò Venezia non poté lasciar prevedere il grande colpo americano della stagione successiva, che furono i G. MEN. Non diciamo che la colpa sia della mostra, la quale non si è ancora riservata la facoltà di fare inviti e scelte dirette. La lezione, tuttavia, ha avuto la sua importanza, perchè dimostra che i film di più sincero sentimento riescono spesso più rappresentativi di quelli speculativamente architettati sui luoghi comuni del sentimento borghese. In secondo luogo, che il pubblico crede proprio ai fattori veri dell'arte, i quali nella specie erano una folgorante attualità di passione che si traduceva nell'impetuoso ritmo del montaggio.

E quest'anno? Una Casa, poniamo, che in un elenco di sedici film da programarsi qui in Italia nella stagione '36-'37 annuncia fra l'altro un CONTE DI LUSSEMBURGO di Lubitsch, un BUFFALO BILL di Cecil B. De Mille con Gary Cooper, un CAVALIERI DEL TEXAS di King Vidor con Fred Mac Murray, si limita ad esporre il solo SENTIERO DEL PINO SOLITARIO. Magari qui il criterio è evidente: concentrare l'attenzione sul valore sensazionale di un film a colori girato all'aria aperta, a differenza di quasi tutti i precedenti in cui il colore era ancora composizione di studio. Aggiungiamo subito che i parziali risultati convincenti sono ancora al di qua d'una

conquista definitiva. Tanto è vero che la piena suggestione del colore non si realizza che là dove i piani prospettici risultino più ampiamente scaglionati e più semplicemente illuminati. PINO SOLITARIO, con MR. DEEDS, costituisce una eccezione anche in un diverso senso, perchè gli altri nove film finora notificati alla Mostra sono in costume del Rinascimento (MARIA DI SCOZIA e ROMEO E GIULIETTA) o dell'Ottocento. E a questo proposito MARIA DI SCOZIA rivela un'ardita e tuttavia penetrante comprensione dei costumi e dei tipi. Non escluderemmo anzi che la MARIA STUARDA di Zweig abbia fornito al regista delle preziose suggestioni. Si raffrontino i ritratti della Regina Elisabetta con il personaggio creato da Florence Eldridge per il film; quelli di Knox con la figura ricostruita dal versatile attore Moroni Olsen. Ma il colpo di genio sarà stato senza dubbio la scelta della Hepburn; la quale, proprio secondo le indicazioni di Zweig, sembra correggere l'apparenza meno ardente dei ritratti tradizionali



San Francisco (America)



La vita di Luigi Pasteur (America)



con quel più di umida sensualità che la vita della tragica regina rivela. In confronto coi criteri di grande divulgazione spettacolare che hanno informato personaggi, costumi e scenografie di ROMEO E GIULIETTA, che cosa ci insegneranno queste più studiose ricerche della MARIA DI SCOZIA? Non c'è dubbio frattanto che ROMEO E GIULIETTA è nato per rispondere ad un vecchio tipo di aspettazione che l'industria americana è sempre diligente ad assecondare; così come Frank Capra coltiva anche quest'anno l'attesa creata da SIGNORA PER UN GIORNO, accresciuta con ACCADDE UNA NOTTE, tenuta abbastanza desta con STRETTAMENTE CONFIDENZIALE. E 'accade quest'agosto' che la sua Casa ci mandi il MR. DEEDS VA IN CITTÀ, nel quale si vede che, malgrado le vulcaniche risorse di un ingegno siciliano e malgrado le nuove aspirazioni sociali, Capra, specialmente nei primi trecento metri, che sono anche i migliori, non fa che del Capra di bravura.

Che cosa c'è dietro questi esponenti? Possiamo davvero fidarcene? Dal PASTEUR all'ANGELO BIANCO, da ZIEGFELD (il famoso spettacolo di tre ore) a SHOW BOATS, da SAN FRANCISCO a PICCOLO LORD FAUNTLEROY e a DESIDERIO DI RE, sette film americani si alleano con altri tredici europei per rivelarci un vagheggiamento sempre più diffuso dell'abito e dello spirito ottocentesco. Taluno sarà magari tentato di supporre che il dilagare di una simile tendenza, o vezzo, sia da attribuirsi a quel tanto di 'melodramma'



Sopra: 'Il piccolo Lord Fauntleroy' (America).
Sotto: 'Ziegfeld' (America).

Sopra: 'Mr. Deeds va in città' (America)
Sotto: 'Idillio segreto' (America).

Da sinistra a destra: 'Desiderio di re' (America); - 'Show-boat' (America); - 'Marta' (Austria); - 'La tenera nemica' (Francia)

'Ziegfeld' (America); - 'L'amato vagabondo' (Inghilterra); - 'La Verbena de la Paloma' (Spagna); - 'Traumulus' (Germania)





La sinfonia dei banditi (Inghilterra).



Traumulus (Germania).

(è proprio la parola dei soggettisti americani) che sta alla base d'ogni intreccio che si rispetti. E i romanticismi e le *graves* nostalgiche del secolo scorso, meglio che la realtà attuale, si prestano a fornire una materia capziosa e nostalgica.

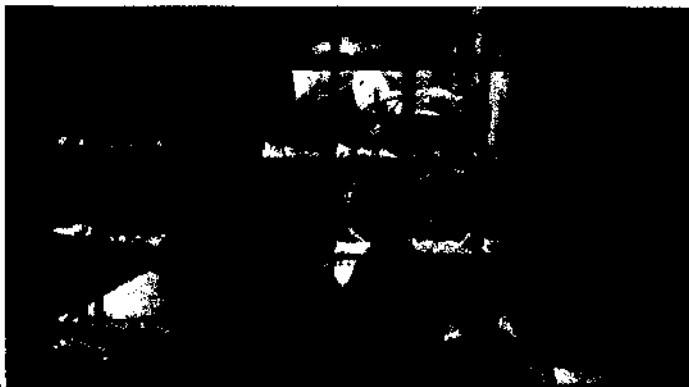
Altrettanto carica di incognite, ma per motivi del tutto diversi, si presenta la produzione inglese. Dove si possono anche ritrovare tutte le tendenze in voga, senza sentirsi mai autorizzati a parlare di un indirizzo unitario. Lo SCROOGE, poniamo, porta all'ultima finitezza l'illustrazione letterale di una famosa opera narrativa. È la vecchia strada, per la quale son passati ultimamente il PICCOLE DONNE e il COPPERFIELD (ma non certo l'ANNA KARENINA!). Con un *quid*, tuttavia, se non di maggiore arte, certo di più stretta aderenza. Industria tipicamente liberale, dove la base finanziaria prevale su quella organizzativa, la cinematografia inglese lascia adito alle eccezioni più impensate: ieri saltava fuori l'irlandese Flaherty con l'UOMO DI ARAN, oggi è la volta dell'austriaco Fehér con la SINFONIA DEI BANDITI. Film geniale e calamitoso, di un enorme lirismo farsesco, paradossale perfino nella sua origine. Il Fehér aveva scritto un'opera che non riusciva a far rappresentare: allora, messi davanti alla propria musica, ne ha dedotto, battuta per battuta, un soggetto cinematografico.

La Germania, invece, calca sulle sue tendenze fino a diventar tendenziosa. Il mondo dell'anteguerra, l'elegia delle mamme e delle nonne, l'epica dell'HERR PROFESSOR e del buon tedesco che porta lavoro e sogni per tutte le contrade, si spogliano d'ogni invito nostalgico, per diventare testi di predica e spunti di apologie più o

La sinfonia dei banditi (Inghilterra).



Scrooge (Inghilterra).



Scrooge (Inghilterra).



L'Imperatore della California (Germania).





'Ballerino' (Italia)

meno sottintese (TRAUMULUS e IMPERATORE DI CALIFORNIA). Novità? Scoperte? Piuttosto una sostenuta nobiltà, una misurata sagacia nel dosare e incorporare la tesi politica nell'apparente libertà fantastica del dramma. Equidistante dai prodotti di pura propaganda interna (confinata semmai con discrezione nei corfi metraggi) come da quelli puramente mercantili, questa produzione ha tutta l'aria di rappresentare un'industria di Stato in veste ufficiosa e diplomatica.

L'Austria, s'intende, continuerà a segnare il suo livello medio, — e d'altronde anche il successo di MASCHERATA è stato l'affermazione di una mediocrità felice, — senza punte e senza crolli. Come tutti i paesi ad industria diligente e di non grandi risorse, non può lasciarsi sviare dal miraggio del 'supercolosso', e riesce quindi, in una mostra, più fedele a se stessa.

Una Francia organizzata potrebbe ancora essere il paese dei tentativi d'avanguardia e dei grandi esperimenti. Fare in modo da mandarci un Clair o uno Chenal. Si contenta, invece, di un Marcel l'Herbier passato alla 'destra' commerciale (VEILLE D'ARMES) o di un Ophüls molto probabilmente denicotinizzato. Vero è che un gruppo di scrittori ha protestato contro la scelta, proponendo nemmeno di affittare un cinema a Venezia, dove ai film ufficiali si contrappongano quelli di più combattiva sostanza estetica. Un nuovo *Salon des Indépendents*. Uno per secolo. E stavolta a specchio della laguna.

A variazioni risapute, a cifre di esitante compromesso, a ricette dialettali e folcloristiche sembra ridursi l'apporto degli altri paesi. C'è persino l'India, omaggio al colore e agli esotismi indigeni. E non è detto che la rivelazione di ESTASI debba rinnovarsi ogni anno. Film che, d'altronde, ha segnato l'atto di nascita di un regista, non di una nuova cinematografia nazionale. Machaty, intanto, è venuto in Italia, dove ha aggiunto BALLERINE a SQUADRONE BIANCO ed a CAVALLERIA: ponderata e progrediente produzione spronata dalla matura volontà di uno stile italiano.



'Nobleza Bizarra' (Spagna)



'Le fiamme immortali' (India)

Da 50 chilometri a 2.500 metri



CERCHIAMO di veder da vicino, e in pratica, che cosa sia il famoso montaggio, di cui tanto si parla.

Si monta, per esempio, *SQUADRONE BIANCO*. Non è da credere che le singole sequenze (sequenza: un complesso organico e ordinato di scene) e tanto meno l'intero film scaturiscano di primo acchito dalla testa del regista Genina. Il montaggio definitivo è l'epurazione di un 'primo' o 'grezzo montaggio', in cui le scene e le inquadrature migliori hanno ricevuto una sistemazione di massima. I 40-50.000 metri della ripresa sono già stati ridotti a 4-5.000, destinati alla loro volta a diventare 2.300-2.500: lunghezza media di un normale spettacolo cinematografico.

Ecco ora alcuni tra i più semplici e vistosi aspetti del 'primo montaggio'. Per girare le scene centrali del suo film, Genina è andato in Africa con attori, assistenti, operatori e tutta la spettacolosa organizzazione di mezzi tecnici e logistici che era stata messa a sua disposizione.

Aveva una sceneggiatura, la quale prevedeva, per es., una battaglia in pieno deserto: battaglia seguita nei suoi principali episodi, e troncata poi dallo scoppio d'una raffica di *simun*. Genina naturalmente non si è limitato a girare una o più volte le scene previste, ma, dalla materia che aveva innanzi, ha tratto tutto il possibile profitto di particolari, scorci, inquadrature — magari a primo aspetto estranei — per sopperire eventualmente a problemi improvvisi e risolvere quei casi 'di fortuna' che talvolta si presentano all'atto della redazione definitiva. Perché, tra tutte le arti, il cinema è quello in cui più tipicamente il « genio è sentimento della risorsa ». Ci risulta infatti che pezzi del genere gli sono serviti per realizzare il necessario crescendo del *simun*.





E altre volte la folla, protagonista ignara, fornirà un materiale fotografico da cui soltanto la selezione e i ritmi di montaggio possono ricavare il partito prepostosi dal regista. Per esempio: i pezzi (1), (2) e (3) sono stati scartati perchè le donne arabe sorprese dall'obbiettivo guardavano in direzione diversa da quella voluta per gli scopi narrativi della sequenza. I pezzi (4) e (5) pongono i termini di una questione più delicata: due meharisti, attratti dalla sete verso un pozzo, vengono uccisi dal nemico in agguato; Genina ha girato la scena della loro morte (4); poi si è domandato se non fosse più efficace valersi delle risorse del sonoro per confinare fuori campo questa morte — drammaticamente un po' ingenua — condensando l'espressione nel colpo di fucile che si ode e nel soprassalto dei due ufficiali di guida: la vista dei cadaveri nell'inquadratura successiva (5), preciserà il violento *pathos* dell'episodio. A volte poi la scelta è addirittura ovvia, come nel caso dei pezzi (6) e (7), di cui il secondo è stato scartato perchè la testa dello 'sciumbasci' è seminascosta dal collo del 'mehari'. Più sottili sono invece i motivi per cui il pezzo (8) è stato preferito al (9) che nella riproduzione fotografica potrebbe sembrare di effetto più dolce e delicato.

A. R. CADES

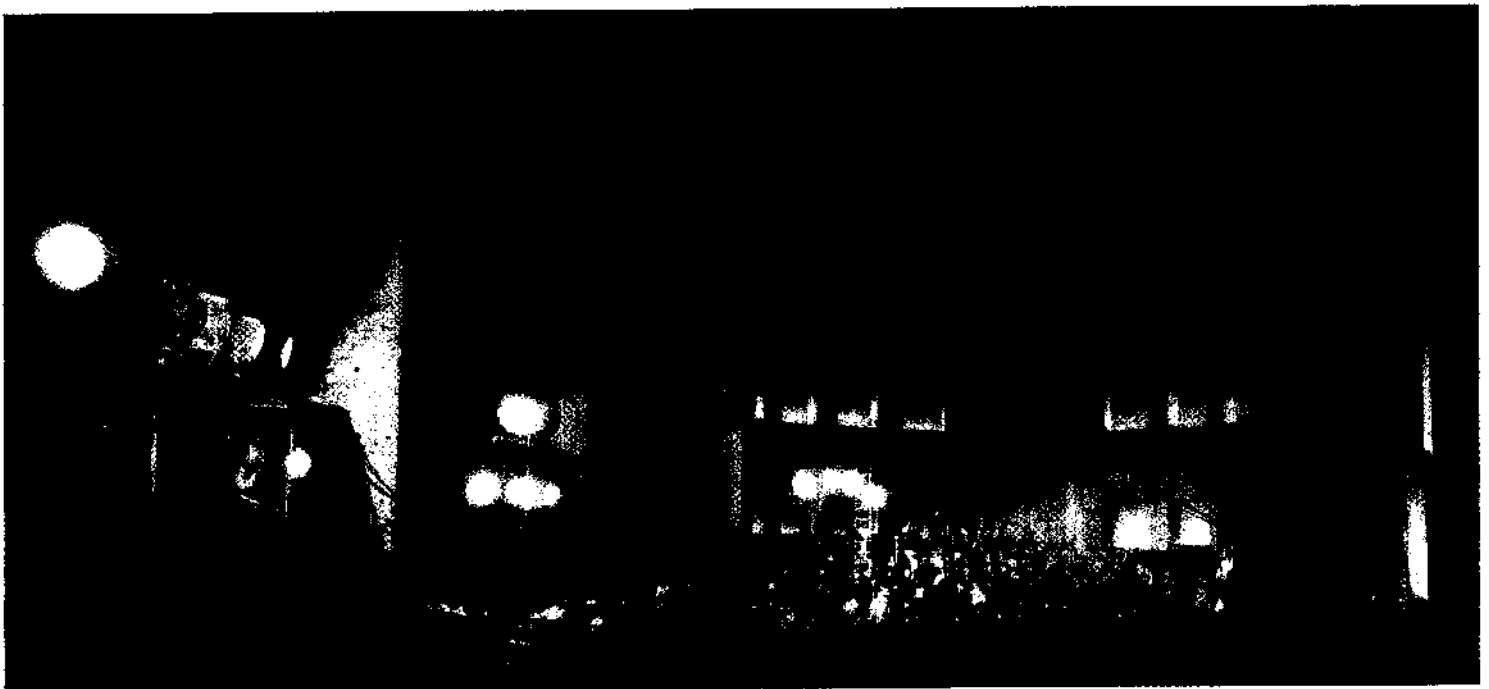
La Basilica di Massenzio è inattinica

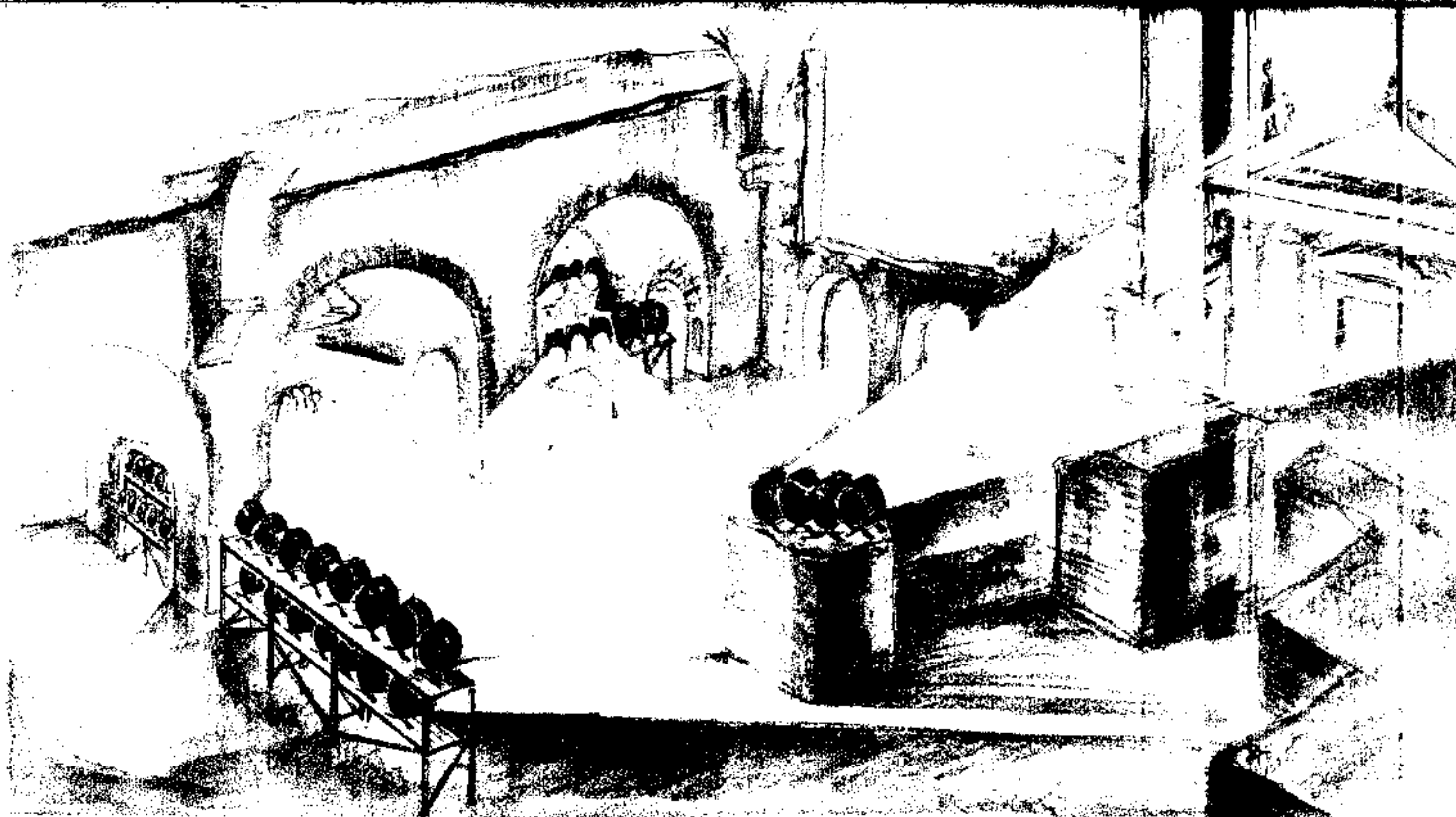
LA BASILICA DI MASSENZIO vide, fin dal mattino, una febbrile attività. Squadre di operai innalzavano praticabili e, sui praticabili, postavano riflettori; gli elettricisti sistemavano valvole e cavi e le prese di corrente. La sera, all'ora del concerto del Maestro Bellezza, la Basilica era bianca di luce, con disappunto di quanti glorificano la musica udita in ombra discreta. Ma, per contrasto, l'ombra fu più intensa quando i riflettori si spensero. L'operatore Brizzi aveva voluto provare l'illuminazione. Qualche riflettore fu spostato fra la curiosità della gente che non conosceva la ragione di quella novità. Anzi, la gente ebbe, guardando tutto l'appa-

rato, l'impressione del più grande disordine. Intanto si era sparsa la voce che si sarebbe eseguita una ripresa per il film *LO SQUADRONE BIANCO*. Il titolo, passando di bocca in bocca, fu deformato; chi l'aveva giustamente compreso si stupiva che un film d'ambiente coloniale, esaltatore della vita eroica e piena di sacrifici dei nostri soldati del deserto, avesse bisogno della scena di un concerto all'aria aperta in una sera di estate. Evidentemente, preso dall'evidenza di ciò che aveva sott'occhio, era portato a sopravvalutarne l'importanza in confronto al resto del lavoro ed alla costruzione totale del film.

In fondo, nell'abside della Basilica, ven-

nero scoperte due macchine da presa: una lateralmente in modo da prendere l'arrivo del direttore d'orchestra e da muoversi lentamente, con moto circolare, fino al 'pubblico (per 'panoramizzare', come si dice in gergo), e l'altra dietro i suonatori in modo da prendere, oltre il maestro direttore, anche la massa orchestrale e quindi, muovendosi come la prima macchina, il pubblico. Così si spiegava, come abbiamo accennato, la postazione dei riflettori. Tenendo come criterio basilare, valevole per ogni illuminazione cinematografica e fotografica, che bisogna evitare la luce piatta unidirezionale che schiaccia e non dà rilievo, quel centinaio circa di riflet-





(Disegno di Antonio Valentini)

tori da 5000 Watt accesi nella Basilica di Massenzio, obbedivano ad una logica minuta che non trascurava il minimo spazio. Giuocando di luce radente, i riflettori, quali più 'allargati', quali più 'stretti' (quali, cioè, con una massa di luce più ampia ma meno intensa, quali con una massa di luce più intensa ma meno ampia), s'incrociavano sul pubblico generando i piani e buttando qua e là, per rompere la monotonia dell'illuminazione e creare gli effetti, qualche colpo di luce. Il disordine apparente non era, quindi, che il risultato di un minuzioso e lento lavoro di ordinamento.

Ciò che tuttavia stupì, fu l'enorme quantità di luce impiegata che, in totale, raggiungeva il mezzo milione di Watt. Invece di un concerto notturno, si diceva, si avrà un concerto in pieno sole. In effetto nemmeno quella potenza d'illuminazione era l'ideale, pur risultando sufficiente. E ciò per il fatto che la ripresa avveniva alla Basilica di Massenzio e la Basilica di Massenzio è un rudere romano che, come tutti i ruderi romani formati da laterizi (mattoni o altro), è inattinico. Si sa che ogni oggetto emette radiazioni chimiche comprese, scientificamente parlando, fra 0,1 e 0,4 μ , le quali radiazioni hanno la proprietà di impressionare l'emulsione sensibile della pellicola. Esse costituiscono la 'luce attinica'. Il laterizio color mattone è antifotografico perchè non emette questa luce attinica, o la emette in minimissima misura, richiedendo perciò uno sforzo di illuminazione superiore che altri materiali. Naturalmente, per poter calcolare l'illuminazione necessaria in rapporto a l'attinicità occorrono strumenti adatti, come i sensitometri, oppure si fa riferimento ad un'altra sorgente luminosa; ma l'esperienza di tanti anni di lavoro, l'esatta conoscenza della sensibilità della pellicola impiegata, non credo che abbiano

reso necessaria per Brizzi alcuna prova. All'inconveniente di dover postare tanti riflettori si sarebbe potuto ovviare impiegando lampade ad arco, assai più potenti; senonchè le lampade ad arco richiedono corrente continua, ciò che non era possibile avere alla Basilica di Massenzio illuminata con corrente alternata. Questo fatto obbligò anche a rinunciare ad adoperare in qualsiasi modo il campanile della chiesa di Santa Francesca Romana, anch'esso di color mattone e quindi inattinico. Della chiesa si impiegò invece la facciata di pietra che, illuminata con riflettori postati dietro un rudere, ebbe funzione di quinta in modo da far risaltare gruppi e figure come sopra un fondale.

Quando il Maestro Bellezza comparve e incominciò a dirigere, le due macchine da presa iniziarono la loro funzione. Fra gli accordi orchestrali si udiva lo sgriglio degli ingranaggi di trasporto della pellicola; e il rumore richiamò l'attenzione degli spettatori. Gli uomini presero pose più o meno interessanti e le signore buttarono via, rapide, velette e cappelli per farsi veder meglio. Questo esibizionismo obbligò a riprendere più volte la medesima scena per poter avere, con la massima certezza, della pellicola utilizzabile. Terminato il concerto pubblico, ci fu un supplemento di concerto diretto dal Maestro Molinari. Finora la ripresa si era effettuata muta. Trentino, il tecnico del suono, reclamava i suoi diritti: portò avanti l'auto sonoro (il *truck*) e piazzò una giraffa col microfono davanti all'orchestra. Un altro microfono lo applicò ad un sostegno in modo da registrare sia la musica che i battimani del pubblico.

Il pubblico comune era stato sostituito da un pubblico ammaestrato. Circa 200

comparse presero poste nel settore destro della Basilica, settore che formava, almeno per il momento, il campo visuale delle macchine da presa. La macchina da presa muta, posta nell'abside, era stata spostata un po' più verso il centro dell'arco e, in mezzo ai suonatori, una terza macchina, questa sonora, s'incaricava, mentre Molinari dirigeva, di riprendere il maggior numero di particolari dell'orchestra. Tre volte fu dovuto eseguire il pezzo; l'ultima, senza fotografia, soltanto per la registrazione sonora. La prima registrazione era stata rovinata, proprio all'ultimo, da un colpo di tosse...

L'orchestra a questo punto aveva terminato il suo compito. Le successive riprese della serata risulteranno come eseguite durante l'esecuzione del pezzo, ma l'unione sarà fatta alla sistemazione definitiva della colonna sonora del film.

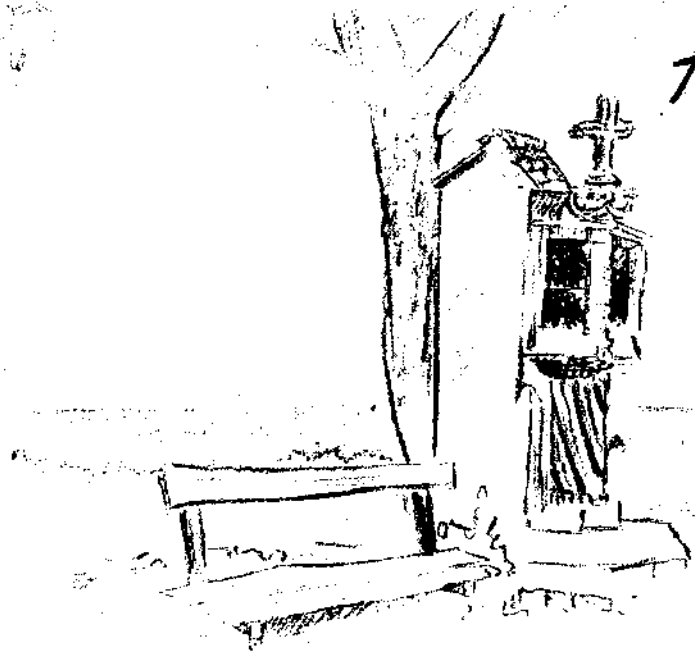
Le comparse vennero spostate nel settore centrale con un ordine diverso dal precedente, in modo da non sembrare le stesse. Questa volta sedette, in terza fila, anche la protagonista, Fulvia Lanzi, una nuova scoperta della Cinematografia italiana. La macchina da presa sonora fu discesa dal palco orchestrale e piazzata davanti al nuovo settore di pubblico con due riflettori a lato per assicurare l'illuminazione frontale. Così, — eran le due di notte — si riprese a girare...

La sceneggiatura portava scritto:
« INQUADRATURA T23 - Una sala da concerti. In primo piano la massa dell'orchestra. Nello sfondo, la sala affollata. A lentissima sovraimpressione... »

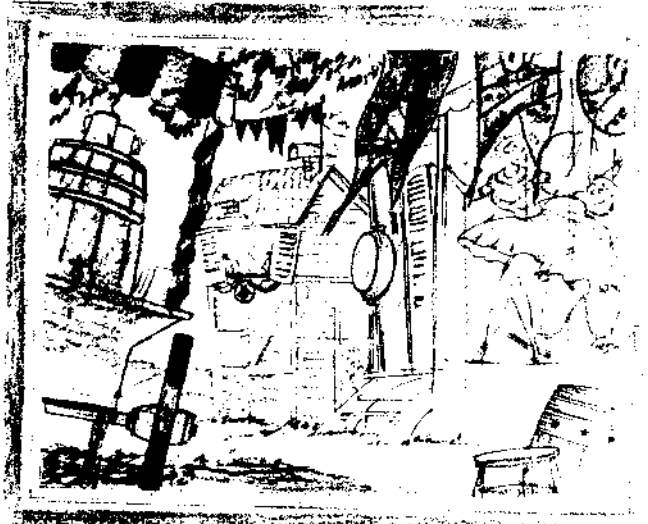
« INQUADRATURA I24 - Particolare di Marcello, Cristiana (la protagonista Fulvia Lanzi) e Paola, seduti in poltrona. Come tutto il pubblico, Cristiana sembra presa dal fascino della musica ».

DOMENICO MECCOLI

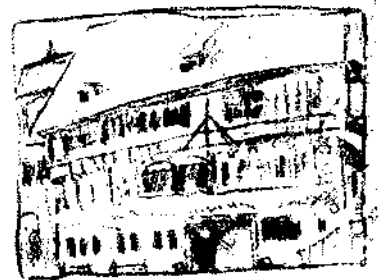
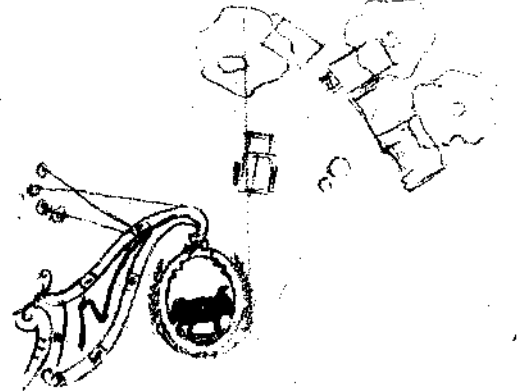
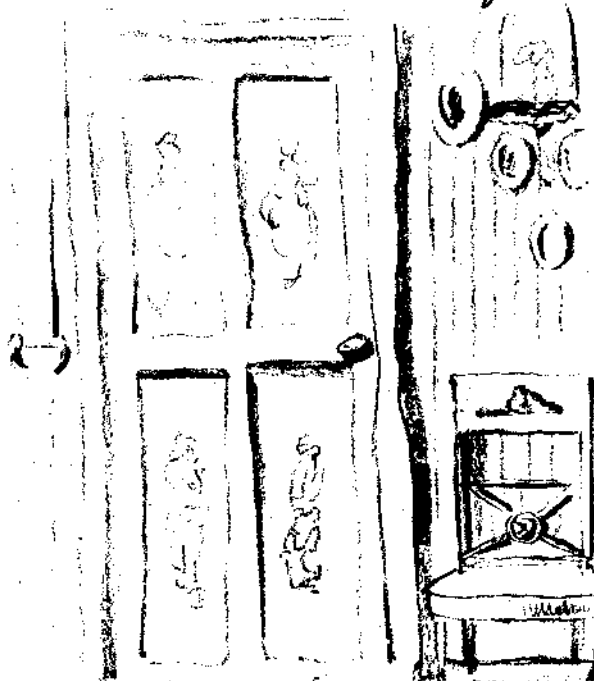
Come studio i miei film



Sono solito, per ogni mio film, di curare personalmente il dettaglio della messinscena. Più che l'insieme, è talvolta il particolare a dar sapore, stile, carattere; a definire l'atmosfera, tipica di un dramma cinematografico. Ecco alcuni schizzi da me eseguiti per il mio ultimo film FELICITÀ DI RE (*The King steps out*), che viene presentato in questi giorni nella vostra stupenda Venezia. Come vedete da uno di questi disegni, mi preoccupo spesso di studiare, in rapporto alla scena, anche la postazione della macchina ossia di prevedere gli angoli di presa e le 'inquadrature, che possono derivarne.



Josef von Sternberg



TELEVISIONE

LE ULTIME ESPERIENZE AMERICANE

VERSO QUALI traguardi marcia la televisione? Accanto ai problemi del cinema, che non danno più pace ai tecnici e agli artisti da quando il sonoro ha sconvolto il terreno e ha costretto gli uni e gli altri a far punto e daccapo, quelli della televisione oggi non sono meno scottanti. Tutti se lo chiedono e non soltanto gli esperti.

La domanda preoccupava anche noi. Ma abbiamo avuto fortuna. E per risolvere l'interrogativo, abbiamo avuto il piacere di incontrare l'uomo che meglio ci poteva aiutare, S. E. Corbino. Abbiamo parlato con lui, appena tornato da un viaggio nell'America del Nord, e raccolto dalla sua viva voce le impressioni che egli ha riportato da una visita ai laboratori della R.C.A. a Camden. È qui — egli ci dice — che, con l'invenzione dell'iconoscopio e del chinoscopio, si può dire sia nata la televisione moderna, ossia non più l'esperienza di laboratorio, mirabile ma per pochi iniziati, bensì una vera e propria forma di 'spettacolo', di trattenimento culturale e, col tempo, artistico che la scienza e la tecnica possono ormai offrire al vasto pubblico.

L'aver potuto abolire, grazie ai tubi catodici, ogni movimento di organi meccanici, sia in trasmissione che in ricezione, è stata, senza dubbio, la chiave di volta per la soluzione dei problemi più spinosi che ostacolavano la realizzazione pratica della televisione. Se 180 linee di analisi rappresentano infatti quasi il limite massimo di dettaglio che si può raggiungere con i sistemi meccanici a disco di Nipkow o a tamburo di specchi, questo valore non è stato, per la televisione catodica, che il punto di partenza. A Camden si effettua oggi, senza difficoltà, un'analisi a 400 linee, e l'immagine ricevuta, che ha una finezza del dettaglio circa dieci volte maggiore di quella che si aveva nei primi esperimenti di qualche anno fa e in cui si è potuto, grazie all'esplorazione alternata, eliminare il tremolio, è nitida e chiara.

Sul piccolo schermo dell'apparecchio ricevente ho visto apparire, continua S. E. Corbino, nitide e chiare le immagini trasmesse dallo studio. Si trattava della trasmissione di un film e l'effetto non era lontano da quello che può dare un buon film a passo ridotto. Ma più impressionante è senza dubbio la trasmissione diretta di persone. I volti riprodotti in primo piano si offrono con grande ricchezza di dettagli.

Ascoltando le parole dell'illustre scienziato ci veniva fatto di pensare che la televisione parte con il medesimo ideale che assilla gli industriali del cinema: i quali credono che il problema sia tutto lì: riproduzione del 'vero'. Ed ecco nascerne i colori, ecco avanzare la stereoscopia: ma succede come a guardare coi cannocchiali a rovescio: la perfezione che si vuol toccare s'allontana vertiginosamente. Come si comporterà la televisione? Forse provo-

cherà emozioni più toccanti, il 'vero' proprio raggiunto coi mezzi meno terrestri? Certo i risultati odierni sono incredibili a questo riguardo.

Con un unico bottone che, contemporaneamente, mette a punto l'immagine e rende puro il suono, è possibile regolare rapidamente l'apparecchio ricevente. L'intervallo fra le due frequenze fondamentali che servono per la trasmissione dei segnali visivi e di quelli sonori è sempre costante. La manovra per la messa a punto dell'apparecchio è quindi semplicissima.

Se però i ricevitori sono di costruzione relativamente semplice, non può dirsi altrettanto degli apparecchi trasmettenti, la cui complessità è enorme. Ma tutte le singole parti dell'impianto, dagli iconoscopi agli amplificatori e ai trasmettitori radio, sono state accuratamente studiate nei loro dettagli, e si può veramente dire che la perfezione raggiunta è quasi assoluta.

Molto interessante è anche stata la visita allo studio della National Broadcasting Co., collegato col trasmettitore dell'Empire State Building per mezzo di un cavo coassiale di circa un miglio. L'illuminazione dello studio è intensa — ma non superiore a quella di un comune teatro di posa cinematografico — e il visitatore vi si abitua senza difficoltà. Un sistema di ventilazione determina un condizionamento d'aria per cui la temperatura è sopportabile senza grave disagio. Si stava assai meglio nello studio di televisione — ci assicura S. E. Corbino che si è trovato in America durante l'ondata di caldo — che non nelle strade di New York.

A Camden c'è infine anche un laboratorio destinato agli studi sull'ottica elettronica, dove è possibile ammirare la meravigliosa precisione e nitidezza con cui vengono riprodotte sullo schermo fluorescente di un 'telescopio

elettronico' delle negative fotografiche illuminate con raggi invisibili infrarossi o ultravioletti. Il rendimento luminoso dell'apparecchio è molto grande perchè invece di convogliare, come negli strumenti ottici, un fascio luminoso, si crea in esso localmente, e cioè sullo schermo colpito dai raggi catodici, l'intensità luminosa.

In questo laboratorio è nato il moltiplicatore elettronico di Zworykin, valvola di estrema sensibilità e di enorme potere amplificatore. Indubbiamente esso contribuirà a migliorare ancora, non solo la tecnica televisiva, ma, in generale, anche quella degli amplificatori termionici, oltre a rendere grandi servizi nelle ricerche scientifiche, per es. relative alla radioattività.

Da tutto ciò nasce, come s'immagina, il desiderio di aprire un servizio pubblico. Naturale: *biggest in the world*. Gli Americani non resistono a richiami di questa sorta tanto allettanti. E in verità la conquista che soltanto qualche mese fa pareva lontana anche se certa, è ormai alle porte. La stazione dell'Empire State Building è pronta e funziona già a titolo sperimentale. Si lavora attorno agli ultimi ritocchi perchè anche i più piccoli difetti siano eliminati. Gli Americani vogliono che tutto sia perfetto prima di chiamare il grosso pubblico a dare il suo giudizio. Non si sa mai: è più difficile accontentare un incompetente che un tecnico.

S. E. Corbino, infine, ci ha raccontato delle accoglienze ricevute durante la sua permanenza — e il ricordo lo illumina. Infatti non solo Sarnoff, Presidente della R.C.A., e il dottor Zworykin, cioè i suoi ospiti ufficiali, l'hanno con molte premure accompagnato nella sua visita ai laboratori, ma, poichè la sua permanenza ha coinciso con la revoca delle sanzioni, egli ha avuto la gioia di trovare intorno a sé un entusiasmo davvero fervido e commovente. Gli si strinsero attorno, trovando parole di ammirazione molto sincere e calde per la seconda vittoria italiana. Non era più allo scienziato che si rivolgevano (e tuttavia aggiunsero anche elogi specifici: per il posto importante che la scienza italiana ha saputo conquistare attraverso difficoltà non indifferenti) ma all'italiano.

GIORGINA MADIA

A sinistra gli studi della R. C. A. da cui, attraverso il cavo coassiale, vengono trasmessi i segnali televisivi all'antenna del celebre Empire Building (a destra) che li riceve.



Le porte fragorose

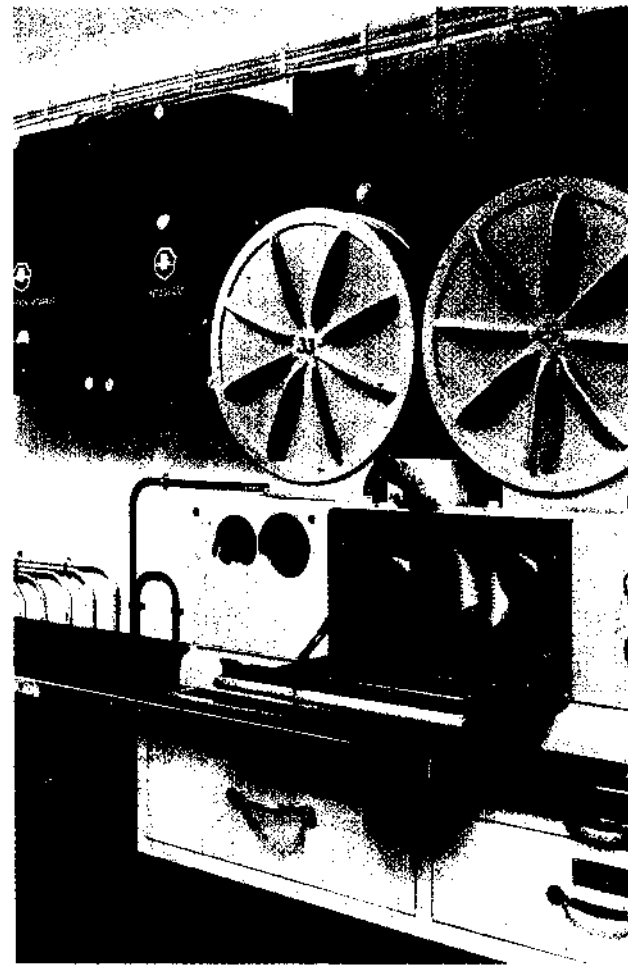
(il che accadeva più specialmente quando i film erano sincronizzati con dischi) il sincronismo non risultasse perfetto, il pubblico, viziato, s'incaricava lui di metterci il sonoro, a base di proteste.

Conseguenza non sempre brillante, ma utile, della possibilità di montare in sincronismo suono ed immagine è il doppiaggio (combinazione della scena cinematografica con un dialogo ripreso altrove).

Ma naturalmente si può anche montare in modo asincrono; si può sincronizzare la scena cinematografica di un giovanotto in un bar con la voce di lui che chiede un *cocktail*; ma si può anche combinarla asincronicamente con la voce della madre, che, in un luogo affatto diver-

sola forma di montaggio sonoro degna di un artista.

Il celebre saggio *Film e Fonofilm* di Pudovchin è, per molta parte, una galleria di ex-voto, appesi a celebrare e racco-



Macchina di registrazione sonora.

mandare i miracoli del montaggio asincrono: miracoli senza dubbio notevoli, almeno per chi li veda sulle pagine di un libro.

CIAK



Ne l'interno della cabina di registrazione.

SINCRONISMO? ASINCRONISMO? Son queste le due bandiere intorno a cui, più in teoria che in pratica, ferve la massima battaglia circa il modo di accompagnare il suono all'immagine nel fonofilm.

È noto che la macchina per la presa dell'immagine e la macchina per la presa del suono sono due apparecchi assolutamente distinti, i cui tempi possono essere accordati soltanto grazie al congegno di sincronizzazione e i cui prodotti possono venir combinati posteriormente.

Ora la sincronizzazione dell'immagine col suono è la forma più elementare del cosiddetto 'montaggio sonoro': e, come tale, è stata anche la forma primigenita. Quando gli industriali americani 'presen-tarono' primamente il sonoro, e vollero catturare il pubblico mediante le meraviglie del nuovo ritrovato, moltiplicarono le occasioni per dimostrare che dall'immagine nasceva simultaneamente il suo naturale e realistico suono: le porte si chiusero più del necessario perchè se ne udisse, sincrone, il tonfo; i personaggi furono stancati a camminare, perchè si sentisse, con matematica esattezza, lo stridere dei passi. E ogni volta che, per una imperfezione del montaggio od una irregolarità della macchina di proiezione

so, si lamenta del genere di vita del figlio. Specialmente i russi, ai quali ancora una volta la semplice natura non basta — perchè nel loro modo di vedere il Cinematografo, per dirla con Schiller, c'è una lotta continua, molto russa e molto ammirevole, dell'ingenuo (in teoria) col sentimentale (in pratica) — hanno proclamato il montaggio asincrono la



Il teatro di posa veduto dalla cabina di registrazione.

Fotografia e passatori

Carrelli a buon mercato

LA PRIMA idea che viene al 'passori-dottista' che vuol fare una carrellata, è quella di mettersi la macchina all'occhio e camminare. Questo sistema, molto primitivo, può dare dei risultati passabili nei carrelli di avvicinamento; ma quando invece si segue un oggetto mobile, per esempio lungo una parete, l'alzarsi e l'abbassarsi del quadro, dovuto al passo, diviene insopportabile. In ogni caso un espediente molto consigliabile, tanto per questo tipo di carrello come per le panoramiche, consiste nel prendere un nastro di materia piuttosto resistente, piegarlo e cucirlo alle estremità, formando due occhielli per infilarsi i polsi (fig. 1).

Si farà passare il nastro dietro la nuca, si infileranno i polsi negli occhielli, e così si terrà la macchina con le due mani ben ferma davanti all'occhio; infatti, con questo espediente, collo braccia mani testa e macchina formeranno un complesso rigido che non avrà nulla da invidiare a qualsiasi testa panoramica (fig. 2). Un altro sistema di carrello umano di avvicinamento è quello realizzabile con due persone. Una tiene la macchina come ho detto sopra, l'altra gli si mette dietro — piedi contro talloni — e la regge per la cintura (fig. 3).

Poi allunga il braccio a poco a poco con movimento uniforme, in modo che la prima, facendo fulcro sui piedi, si avvicinerà all'oggetto da riprendere di 50-60 centimetri (fig. 4).

Un altro sistema che ho sperimentato

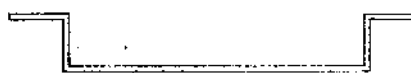
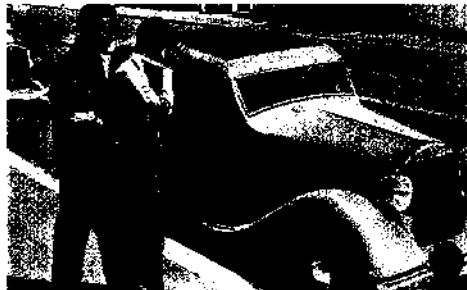


Fig. 5

personalmente (con risultati disastrosi per l'obbiettivo) è stato quello di legarmi la macchina al petto con un sistema complicatissimo di correggie, e di lasciarmi scivolare su una ringhiera di scala; non posso garantire questo sistema dato che la scena ha preso luce, causa sfasciamento obbiettivo con complicazioni interne e fuoruscita di pellicola impressionatissima.

Un altro carrello semplicissimo, usato anche nei teatri di posa, è quello 'pendolare'. Si prende una corda resistente, se ne fissa un capo al soffitto in modo che l'altro capo penzoli circa all'altezza d'uomo. Si fissa ora a questo capo una piccola piattaforma per il sostegno della sola macchina. Nella ripresa si deve avere l'accortezza di appoggiarsi col proprio corpo alla piattaforma in modo da mantenere la corda in tensione; con questo espediente non si trasmetteranno le scosse alla macchina. Sistema ottimo per le riprese di balli, stanze affollate con gente che va e che viene, ecc.

Chi volesse costruirsi un vero e proprio carrello spendendo pochi soldi, potrà seguire due vie: o farlo a quattro ruote, o a tre ruote. Quelli a quattro ruote hanno il vantaggio della maggiore stabilità, ma non possono voltare (dato che

sarebbe molto costoso costruire il meccanismo di sterzo). Consiglio quello a quattro ruote per le riprese su terreno accidentato, perchè con due semplici assi di legno si possono improvvisare due magnifiche rotaie (mentre logicamente per quello a tre ruote ci vogliono tre rotaie). L'avvertenza da tener presente (usando ruote da bicicletta o da automobile) è quella di abbassare il centro di gravità il più possibile. In altre parole non si deve montare la piattaforma all'altezza del centro delle ruote, ma molto più in basso con un ferro della forma che si vede nella fig. 5.

Una soluzione geniale di questo problema è stata data dal mio collega Saitta. Il Saitta ha montato la sua piattaforma su quattro rotelle a sfere, poi ha fatto costruire due rotaie con l'incavo della stessa misura dello spessore delle ruote: come si vede dalla fig. 6, la piattaforma è bassissima e quindi le scosse sono molto ridotte.

Il carrello a tre ruote è composto di una piattaforma in legno (fig. 7). Si possono utilizzare due ruote da bicicletta (A) e una ruota piccola (B) montata su sfere, analoga a quelle usate nei carrelli di trasporto nelle officine. Il ferro di sostegno delle ruote anteriori è analogo a quello già descritto per i carrelli a quattro ruote. Per comodità dell'operatore si può montare una saetta con buchi alla quale si può fissare il seggiolino ad altezze variabili (figg. 8-9).

Si possono avere anche dei carrelli motorizzati aerei, quando si ha la fortuna di girare, per es., in una centrale elettrica. Basta attaccare una cassa o una piccola piattaforma al gancio della gru, e poi

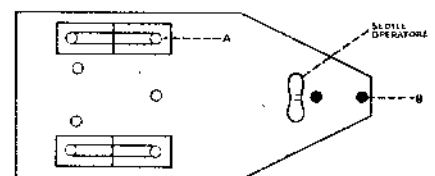


Fig. 7



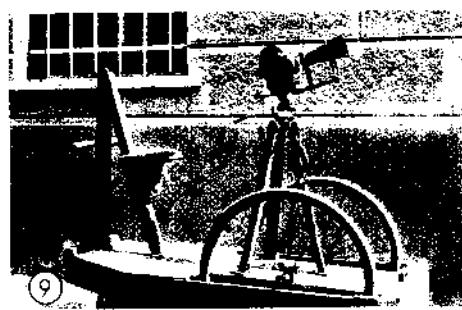
L'UOVO E LA GALLINA

• *Primo ragionamento sul passo ridotto in Italia* •



far muovere la gru stessa. Ma dato che queste gru interne si muovono in genere molto lentamente, bisogna avere l'accortezza di girare a otto fotogrammi in modo da ottenere in proiezione una carrellata aerea e non un funerale. Naturalmente, bisogna avvertire gli attori di muoversi molto lentamente: se no, in proiezione accade di vedere (come è capitato a me) un operaio che pulisce una turbina con uno zelo e una rapidità assolutamente sbalorditivi.

Infine, l'ultimo tipo di carrello motorizzato è l'automobile: preferibilmente una torpedo, in quanto si può disporre la macchina da presa nella parte posteriore.



re. Per le carrellate lente è consigliabile spinger l'auto a mano, dato che a piccola velocità il cavalletto riceve delle vibrazioni piuttosto forti dal motore. A forte andatura invece, su strada buona, si possono ottenere dei buoni risultati specialmente quando si dovrà rappresentare una scena d'automobile e si potrà quindi far cadere nell'inquadratura una parte dell'automobile stessa. In questo caso si dovrà attaccare rigidamente la macchina da presa all'automobile, in modo che la macchina -- e quindi l'inquadratura -- si muovano nello stesso modo della parte dell'automobile che cade nel fotogramma.

In conclusione, il problema del carrello non è di difficile soluzione dal punto di vista pratico; ma resta sempre la parte più difficile: saperlo usare a proposito!

ARRIGO COLOMBO
*Allievo del Centro Sperimentale
di Cinematografia*

L'ITALIA non ha un cinedilettantismo che risponda ai desideri della nostra giovinezza, alle possibilità di natura artistica e tecnica dei nostri ragazzi amanti dello schermo, allo sforzo di volontà e di organizzazione realizzato dal Partito fascista e dal Ministero della Stampa e Propaganda. È inutile cullarsi nell'illusione delle frasi vaghe nè credere a statistiche che fan sommare a migliaia i nostri cinedilettanti. Forse essi non arrivano a superare poche centinaia.

Quali le ragioni? Quali le cause dirette che non han permesso di raggiungere anche da noi la grandissima diffusione che si è manifestata e si manifesta in Germania, negli Stati Uniti ed anche, di recente, in Francia?

Esaminiamole, sia pure in forma schematica, riservandoci di ritornare sull'argomento e fare proposte concrete.

È cominciamo dalla base. Il massimo ostacolo è di natura economica e risiede negli alti prezzi della macchina da presa e della pellicola vergine — specialmente di quest'ultima. Si può anche sorvolare sul problema macchina (per quanto l'onere doganale sia eccessivo e — allo stato attuale del mercato — non trovi giustificazioni di natura protettiva). La fabbricazione di macchine da presa 16 mm. non esiste in Italia e le difficoltà frapposte alla introduzione del materiale straniero non possono che ritardare l'avvento di un prodotto nazionale. Sarebbe, in verità, un chieder troppo alle nostre imprese di lanciarsi nella costruzione di apparati per i quali non esiste oggi un mercato; indubbiamente è preferibile attendere che un decisivo passo innanzi sia compiuto con la diffusione in pieno del cinedilettantismo, salvo, poi, ad intervenire in forma protettiva una volta che il mercato fosse aperto e le nostre ditte avessero condotto a termine studi ed esperienze pratiche per una fabbricazione di apparati perfetti. I contingenti fissati per la introduzione delle macchine non sono certo sufficienti a fronteggiare le richieste di materiale e, meno ancora, a secondare una propaganda diretta a diffondere il formato ridotto. Un primo provvedimento inteso a nazionalizzare tali apparati potrebbe consistere nella adozione di permessi speciali e di tariffe doganali per una parte essenziale della apparecchiatura, in modo da obbligare le imprese a completare il montaggio con parti prodotte in Italia. Le due grandi nazioni produttrici di macchine, Stati Uniti e Germania (Paesi che anche durante il famoso periodo sanzionistico si rifiutarono di seguire l'aberrazione ginevrina), potrebbero indubbiamente assecondare tali possibilità per quanto riguarda il problema delle valute come per quello del mon-

taggio e completamento degli apparati in Italia.

Primi accordi potrebbero essere stabiliti con le nostre ditte, in modo da preparare lentamente l'avvento della totale costruzione sul territorio nazionale.

Ma, ripetiamo, il problema più grave è quello della pellicola vergine. La spesa di impianto, anche se non lieve, può essere sostenuta; ma occorre che l'esercizio sia compatibile con le disponibilità della nostra gioventù ed in genere di quelli amerebbero sostituire o integrare l'apparato fotografico con quello cinematografico.

È per questo riguardo sarà bene dichiarare — e subito — che l'industria nazionale (la quale è riuscita in breve volgere di anni a fornirci una degna pellicola standard 35 mm.) non può pensare a ingaggiarsi in una pericolosa e costosa concorrenza con potentissime ditte straniere se non sostenuta da un adeguato mercato interno. È la questione dell'uovo e della gallina! Non si permette l'introduzione del materiale estero (o quanto meno si creano barriere doganali proibitive) per difendere quello nazionale il quale, a sua volta, non può sorgere se prima non si sia formato un mercato interno d'assorbimento!

La pellicola ininfiammabile 16 mm. a formato ridotto richiede una complessa e dispendiosa struttura tecnica di fabbricazione; sarebbe in realtà esigere troppo dalle nostre industrie il chieder loro di attrezzarsi per tale fabbricazione quando annualmente non si vendono che alcune migliaia di caricatori da 30 metri... La necessità, quindi, di raggiungere la diffusione abbassando i prezzi.

Abbiamo ragione di ritenere che il problema non sia stato esaminato dalle competenti autorità nella sua essenza. Ci si permetta, pertanto, di toccare alcuni punti:

a) è giusto che la tariffa doganale, applicata alle pellicole cinematografiche non impressionate, non faccia distinzione alcuna di formati? e consideri alla stessa stregua un negativo destinato alla produzione di film teatrali o documentari, comunque destinati a fini commerciali, quando il prezzo della pellicola non rappresenta che una aliquota minima e, se soggetto, irrisoria di fronte al costo del soggetto, mentre un negativo 16 mm., destinato al dilettante e non all'industriale, è privo di ogni finalità di lucro o di commercio?

Non sarebbe più logico avvicinare, ai fini doganali, il formato ridotto alle pellicole fotografiche applicando in conseguenza la tariffa di L. 2.700 per quintale contro le L. 3.740?

b) fatto più illogico: perchè far gravare la tariffa di cui sopra anche sul ca-

ricatore metallico che contiene la pellicola? Non si potrebbe applicare una doppia tariffa: una per la pellicola, l'altra per l'involucro?

Si arriva così, con le attuali tariffe, ad un assurdo che può essere utile analizzare.

Prendiamo un caricatore che si vende al pubblico lire 75. Ebbene, su tale prezzo l'onere doganale grava per lire 31,12; ma, in realtà, anche tale cifra va riveduta e posta direttamente in rapporto a quello che è il costo definitivo della pellicola. Dalle 75 lire dobbiamo, infatti, cominciare a dedurre il 20% che va al negoziante; dalle 60 lire residue dobbiamo togliere ancora il costo (notevolissimo, ma riducibile) dell'inversione ed arriviamo ad appena lire 45. Questo viene ad essere il prezzo del caricatore, che si divide in lire 31,12 di dogana e lire 13,88 costo reale del caricatore stesso.

Applicando invece una doppia differente tariffa, e per la pellicola e per le parti metalliche, arriveremmo a un dazio di 7-8 lire; il che farebbe scendere il costo

stesso del caricatore a circa 21-22 lire: prezzo già abbordabile.

Una maggiore diffusione, poi, del cine-dilettantismo potrebbe senza dubbio far scendere l'onere dell'inversione da lire 15 ad un massimo di lire 10, arrivando così a complessive 32-33 lire. Per concludere, pur con la concessione del 20% ai rivenditori, scenderemmo di colpo ed in definitiva dalle lire 75 ad appena 40-42. Tutto questo senza parlare di pellicole speciali che potrebbero essere sdoganate come semplice celluloidi.

Esamineremo nel prossimo numero altri aspetti negativi del problema, che influiscono anch'essi sulla mancata diffusione del formato ridotto: in specie, la assenza di laboratori per riduzione di pellicole da 35 a 16 mm., assenza o deficienza di buoni — ed economici — laboratori per la sincronizzazione, e, infine, la mancanza di buone cineteche per pellicole 16 mm. E passeremo, subito dopo, al problema delle macchine da proiezione.

'CINEMA'

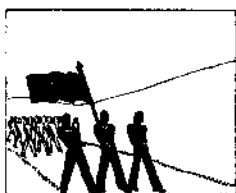
I PRIMI PASSI

• MANUALETTO DEL CINE DILETTANTE.

(Continuazione del num. 2)

La rimanente pellicola vuole essere utilizzata per i vari cambiamenti di scena. Nè dobbiamo illuderci che la vivacità e bellezza del soggetto in sè medesimo, e la varia continuità del suo movimento possano bastare ad appagarci. In proiezione ci stancheremmo. E allora dobbiamo essere noi a variar la visuale; a metterci in un punto diverso, in una posizione più elevata, da cui il corteo ci si presenti in modo differente. Oppure interromperemo l'inquadratura con un albero, con un crocchio di persone che attendono, ecc. Insomma: ci adopereremo ad arricchire il movimento del soggetto con quello da noi impresso alla macchina, mediante lo spostamento della nostra persona.

Ecco che le brevi scene susseguentisi daranno subito una drammaticità cinematografica a quanto noi stiamo ritraendo e consentiranno nel breve spazio di un metro o due di pellicola di avere cinque o sei visioni diverse dal corteo in lontananza, e pur tuttavia avvicinantesi



a noi, dato che gli stessi spazi di tempo occorrenti per il cambiamento della nostra posizione si risolveranno in altrettanti spostamenti verso

l'innanzi, verso la macchina, del soggetto che si ritrae. In questo modo saremo riusciti ad avvicinarci al corteo. Ed è bene dir subito che quanto più ci accostiamo al sog-

getto, tanto più interessante esso diventa. Il quadro lontano, di insieme, può benissimo servire a darci un'impressione generale, ma da solo non basterebbe. Filmeremo un corteo, non il corteo che vogliamo ritrarre. Solo con il complemento dei dettagli riusciremo a dare la visione esatta del soggetto prescelto.

Andiamo, infatti, verso la testa del corteo. Qualcuno marcia in prima fila, sorregge un gagliardetto, simbolo ideale della fede politica che guida la massa. Ed ecco che subito noi coglieremo, in primo piano, il gruppo che precede; poi isolatamente l'alfiere, il gagliardetto.

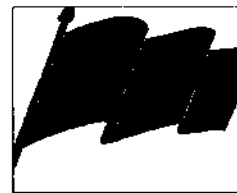
Così, con appena 4 o 5 metri di pellicola, abbiamo ormai ripreso quanto già basterebbe ad illustrare la scena. Quel vasto corteo che avevamo 'girato' da lontano, e veduto anche attraverso la folla che gli andava incontro, è un corteo di operai, preceduto dai capi e guidato spiritualmente dal gagliardetto dei Sindacati.

Non basta. La nostra ripresa può e deve continuare. Quale forza sorregge questa massa che ci viene incontro? Quale lo spirito dei singoli? Quale l'atteggiamento?

Accertarsene è il compito immediatamente successivo della macchina. Ed ecco subito alcuni dettagli: gruppi di uomini che cantano, visi illuminati dall'entusiasmo; categorie diverse, età differenti.

Il nostro breve film ci darà l'avvenimento in tutti i suoi particolari: un corteo, degli uomini; cosa vogliono, chi sono!

Questi uomini sono accomunati da una idea politica la quale trova il suo emblema nel gagliardetto che essi recano: ecco la chiusa armonica del nostro breve film. Se ancora non avessimo ritratto



questo essenzialissimo dettaglio, dedicheremo 30-40 centimetri ad un primissimo piano del gagliardetto. Primissimo piano, si è detto: cioè la

ripresa così da vicino di un oggetto o di una persona, da riempire l'intero fotogramma con la cosa o la persona o la parte di questa (un viso, una mano, ecc.) che si vogliono ritrarre.

(Continua al prossimo numero)



Da 'Prora incarnata' di Giovanni Squitieri (Cine-Guf di Napoli)

CINEMATOGRAFIA SPERIMENTALE ED A FORMATO RIDOTTO

(Sezioni cinematografiche del G. U. F.)

VITTORIE ITALIANE AL CONCORSO BERLINESE DI PASSI RIDOTTI

I risultati del 5° Concorso Internazionale per il miglior passo ridotto (concorso indetto in occasione del III 'Intern. Amateur Film Kongress' tenutosi a Berlino nei giorni scorsi) sono lusinghieri per i partecipanti italiani. Nella categoria Documentari e Scientifici, infatti, un buon premio è toccato al G.U.F. per i CIECHI; per i film di genere vario, un altro premio è andato ai cine-dilettanti italiani per LA NAVI; il primo premio della categoria Sonori e Sincronizzati ancora al nostro G.U.F. (Sezione di Roma) per il film sonoro zoo.

CONCORSO PER UN SOGGETTO

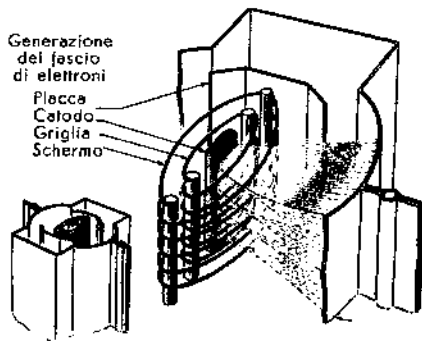
Il Cine-Guf di Modena bandisce un concorso per soggetto cinematografico da realizzarsi con pellicole formato ridotto. Il concorso richiede una 'narrazione cinematografica', che abbia sempre presente la possibilità di una realizzazione, anche spettacolare, efficace. La vicenda dovrà interpretare poeticamente qualche aspetto significativo del nostro tempo eroico. Il soggetto dovrà pervenire in tre copie dattilografate entro il 30 settembre c. a. al Cine-Guf di Modena. È fissato un premio di L. 200 per il soggetto vincitore.

NOTIZIE TECNICHE

LA NUOVA VALVOLA DI POTENZA RCA 6L6

L'International Projectionist (giugno 1936) riferisce la caratteristica della nuova valvola di potenza 6L6, costruita dalla Radio Corporation d'America, e applicabile con vantaggio negli stadi finali degli amplificatori di proiezione.

La 6L6 è una delle nuove valvole dette 'a fascio' (*beam power tube*) perchè nella loro costruzione sono osservati i principi dell'ottica elettronica in modo da permettere che gli elettroni, uscendo dal catodo, pur essendo influenzati lungo la loro traiettoria dalla pre-



La valvola 6L6 - Generazione del fascio di elettroni per effetto dei fili delle griglie.

senza della griglia pilota, si dirigano alla piacca senza trovare elementi che producano 'ombre'.

La figura illustra il principio costruttivo di questa nuova valvola. Il catodo è a sezione ovale, in modo che gli elettroni uscenti dalle due facce laterali siano in maggior numero e tendano ad uscire in fasci di piccola divergenza; griglia pilota e griglia schermo sono costituite di fili accuratamente allineati in modo da evitare le 'ombre'. Al di là della griglia schermo si trovano due placche metalliche, cariche negativamente, disposte di fronte alle porzioni più curve del catodo; esse respingono gli elettroni, costringendoli a concentrarsi in due fasci che si dirigono verso delle zone concave predisposte nella piacca.

Secondo il *Projectionist* la costruzione della nuova valvola è tale, che viene evitata, anche a forte modulazione, la produzione di armoniche di ordine dispari, mentre la seconda armonica può raggiungere un valore notevole; ma questo non costituisce un inconveniente, dato che le valvole 6L6 vengono sempre usate a coppia in circuiti in controfase (*push-pull*). Le caratteristiche sono le seguenti (valori limiti):

Tensione di accensione	6,3 Volt
» » piacca	200-400 V.
» » griglia schermo	125-250
» » » pilota	- 9 - -25
Corrente di piacca (valore di riposo)	24-112 mA
Corrente di piacca (valori estremi a piena modulazione)	24,3-230 mA
Corrente di gr. schermo (durante la modulazione)	0,7- 20 mA
Potenza modulata massima per due valvole in controfase	60 Watt

ILLUMINAZIONE DELLO SCHERMO CINEMATOGRAFICO

La *Journal of the Society of Motion Picture Engineers* (maggio 1936) si occupa diffusamente delle caratteristiche dei proiettori, delle sorgenti luminose e della superficie degli schermi, elementi dai quali dipende lo splendore dell'immagine.

Gli elementi più importanti che determinano il flusso luminoso emesso da un proiettore sono i seguenti:

- 1) Splendore della sorgente luminosa;
- 2) Apertura del sistema ottico di proiezione (che risulta dalle caratteristiche del sistema condensatore e dell'obiettivo);
- 3) Perdite dovute all'assorbimento del vetro delle lenti e alla riflessione sulle superficie d'entrata;
- 4) Ampiezza relativa dei settori trasparenti e dei settori d'oscuramento nell'otturatore;
- 5) Trasparenza media del positivo che viene proiettato.

La fig. 1 è un diagramma comparativo degli splendori di vari tipi di carboni usati in America. Come si vede, mentre nei carboni a bassa intensità (30 Ampère, 55 Volta) si ha un cratere dello splendore di circa 160 candele per mm², con carboni ad alta intensità (p. es. 120 Ampère, 72 Volt) si può ottenere uno splendore di 750 candele per mm². I valori indicati si riferiscono, per i carboni a corrente continua, alla zona centrale del cratere

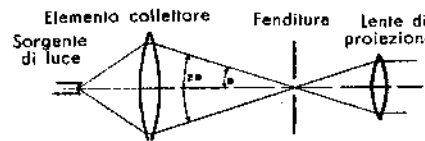


Fig. 1. - Diagramma schematico di un sistema ottico di proiezione.

tere positivo, e per i carboni a corrente alternata alla fiamma che si sprigiona fra le punte dei carboni.

La fig. 2 illustra l'influenza dell'ottica di proiezione sul flusso luminoso. L'illuminazione E per un'area unitaria sul fotogramma è espressa dalla formula

$$E = \pi B \sin^2 \Theta$$

dove B è lo splendore della sorgente luminosa e Θ la semiapertura del cono luminoso che, uscendo dal condensatore, raggiunge il finestrino di proiezione. Il flusso luminoso totale in *lumen* che attraversa il finestrino di proiezione si può ottenere conoscendo le dimensioni del fotogramma, ormai standardizzate. Esprimendo B in candele per mm², il flusso (teorico) è

$$\Phi = 319,35 \pi B \sin^2 \Theta$$

Questa espressione non tiene conto delle perdite che si hanno nei condensatori (o specchi) e dello splendore non perfettamente uniforme su tutta la superficie del cratere.

Nei condensatori si hanno perdite per riflessione e per assorbimento, che variano secondo il numero degli elementi e il vetro di cui sono composti, ma per condensatori moderni si può assumere una perdita di circa il 20%. Quando si impiegano specchi riflettori la luce che si perde per riflessione e assorbimento sulle

superficie è minore, ma intervengono altri elementi a ridurre il rendimento. Il carbone negativo oscura una parte dello specchio riflettente, e quando i due carboni si trovano uno sul prolungamento dell'altro, bisogna forare lo specchio per lasciar passare il carbone negativo. In ogni caso i supporti dei carboni sottraggono una parte del flusso luminoso emergente dallo specchio. Anche in questo caso si può assumere che la perdita di flusso luminoso sia circa del 20%.

Procedendo nel suo cammino, il flusso lumi-

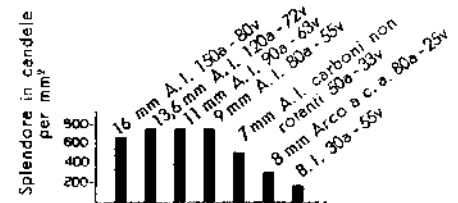


Fig. 2. - Luminosità intrinseca di lampade ad arco tipiche usate in pratica.

noso raggiunge il finestrino di proiezione nel cui piano, nei proiettori moderni, si muove l'otturatore. La perdita di luce dovuta all'otturatore è di circa il 50%. Nei vecchi proiettori ad otturatore anteriore la perdita può essere notevolmente maggiore. Precedendo dalla perdita di flusso luminoso dovuta alla presenza della pellicola, riferiremo in un altro numero alcuni dati relativi ai vari tipi di fotografia che si possono presentare nella pratica.

Dopo l'otturatore viene finalmente l'obiettivo, che presenta perdite dovute alla riflessione delle superfici libere e all'assorbimento del vetro. Gli obiettivi più comunemente usati per proiezione sono del tipo Petzval e presentano perdite di circa il 25%.

Vi è però un'altra causa di perdita dovuta all'obiettivo di proiezione e che dipende non dalla qualità delle lenti, ma puramente da elementi geometrici. In uno schermo cinematografico la parte centrale è sempre più illuminata dei margini. Ciò si comprende facilmente osservando la fig. 3; a sinistra è rappresentato l'obiettivo di proiezione come si vede stando al centro dello schermo, mentre a destra è rappresentato l'obiettivo visto da un punto situato ai margini dello schermo. Dunque per i punti marginali dello schermo, una parte della luce viene sottratta dalla montatura; l'effetto è più accentuato per le lenti di corta distanza focale. Computando per vari punti dello schermo la perdita dovuta a questa causa, si trova che per un obiettivo di

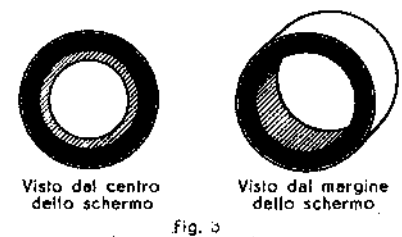


fig. 3

distanza focale $f = 75$ mm. la perdita di flusso luminoso è di circa il 45%, mentre scende al 15% per un obiettivo da 150 mm.

Sommando tutte le cause di perdita precedentemente elencate, e considerando i dati relativi allo splendore delle varie sorgenti luminose si trova che il flusso luminoso effettivo che si può attendere da un proiettore commerciale varia da circa 1250 *lumen* per gli archi a piccola intensità, fino a circa 5000 *lumen* per gli archi ad alta intensità.

LO SCHERMO MALATO

A PROPOSITO: quanti è lunga la vita di uno schermo? Tutti sanno che lo schermo è poroso, così che l'aria può passarvi attraverso, mentre l'umidità e la polvere dell'aria rimangono alla superficie. D'inverno poi, essendo il palcoscenico generalmente più freddo della sala, sullo schermo si viene a formare un lieve strato di muffa, invisibile all'occhio e impercettibile al tatto, che però ha la particolarità di far aderire alla superficie dello schermo una quantità sempre crescente delle particelle d'umidità contenute nell'aria. Man-

mano che lo strato di muffa diviene spesso, assumendo una colorazione vieppiù grigio scuro, s'indebolisce la luce riflessa dallo schermo e crescono le difficoltà per la buona messa a fuoco dell'immagine. Questa graduale perdita di lucentezza dovuta all'umidità rende di conseguenza necessario il graduale aumento dell'ampereaggio della lampada, il che a sua volta significa diminuita durata dei carboni e maggior consumo di corrente. È stato accertato che lo scolorimento dello schermo, prodotto dall'età, dall'umidità e dalla sporcizia, riduce il potere di riflessione in una media del 10% ogni tre mesi, vale a dire

del 40% in un anno. E siccome il potere riflessivo di uno schermo nuovo è del 75%, una perdita del 40%, come quella più sopra indicata, comporta in pratica una riduzione a metà della lucentezza dell'immagine proiettata.

La vita degli schermi può venire qualche poco prolungata dalle cure che si usino per ridurre l'umidità delle sale di proiezione, per migliorare le condizioni chimiche dell'atmosfera, eccetera. È difficile in ogni caso che essa possa avere una durata superiore ai 18 mesi o, al massimo, due anni.



'Cleopatra'

SON FORSE sette anni — non vi fa meraviglia? — che il cinema non si occupa più della storia dei DUE SERGENTI dal cuore tenero e dall'assida strata a lucido. L'ultima volta, naturalmente, i due eroi avevano i mustacchi pittoreschi e il gestire largo e familiare degli attori francesi agghindati per l'occasione con vistosi *chefti*. Oggi è il tradizionale in vivo Enrico Guazzoni che riprende in mano il vecchio soggetto, tanto caro una volta, non meno del VETTURALE DEL MONCENISIO, al cinema muto italiano (se ne ricordano due edizioni piuttosto celebri: la seconda diretta da Guido Brignone). Il re del costume è, tra gli attuali direttori nostri, il più affezionato ai tempi eroici: altra constatazione molto utile a chi voglia delineare la sua figura di regista forse non 'alla moda' ma sempre vigoroso e diretto: di quelli nati col bernoccolo della costruzione di effetto sicuro e spesso non labile. Egli, se non erriamo, vanta uno strano primato (ecco che I DUE SERGENTI è un film per lui, non c'è dubbio): non ha mai fatto muovere (salva l'eccezione del RE DI DENARI con Musco, 1936) personaggi vestiti come noi vestiamo, giacca e calzoni borghesi, moderni e occidentali. Per gli uomini abbigliati all'antica (o tutt'al più — vedi MIRIAM, 1928 — all'orientale) Guazzoni nutre un fortunato e rigo-



'Re burlone'

GALLERIA

III. - ENRICO GUAZZONI



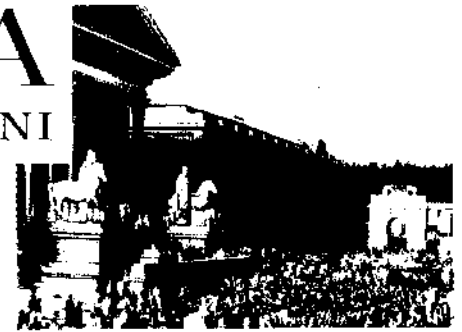
giusto amore, al quale il pubblico ha sempre risposto con entusiasmo. Infatti i suoi più notevoli film sono MARCANTONIO E CLEOPATRA (1913), QUO VADIS? (1913), LA GERUSALEMME LIBERATA (1911 e 1917), GIULIO CESARE (1914), MESSALINA (1921), RE BURLONE (1935).

L'antico cinema di Guazzoni è di spiccato gusto popolare, se si pensa alle conquiste



'Fabiola'

più raffinate degli altri: ma possiede *in nuce* tutti gli elementi che domani daranno dignità artistica al mezzo. È una prerogativa non comune: nel ricordo le sue opere acquistano una consistenza che a prima vista non parevano possedere. Dieci anni fa le tue reazioni di fronte a *quo vadis?* impegnavano cinque tasti della tua sensibilità? oggi, se ci ripensi, ne senti dieci commossi,



'Messalina'

talvolta quindici. Ci sono certi suoi brani che finiscono coll'esser cari quasi quanto altri più gloriosi — e non si vogliano fare nomi imbarazzanti. L'arrivo dei romani in Egitto e la loro sfilata sulla riva del mare (MARCANTONIO E CLEOPATRA), la corsa delle bighe, la prigione dove i malvagi patrizi rinchiodano Egle, le taverne della suburra (MESSALINA), le scene di circo (QUO VADIS?, MESSALINA), le battaglie (GIULIO CESARE, GERUSALEMME LIBERATA).

Ancora: di tutti i registi è possibile giudicare l'occhio: in base al loro modo di allineare e di compattare. Mentre quello di un Feyder, per esempio, ama difendersi su ogni mobile, su ogni minuzia delle stanze che esplora e descrive, quello di Guazzoni mette a fuoco, non appena si impegna, l'apparenza generale delle cose, o se si vuole il loro lato tipico. Non va per il sottile, ma di solito colpisce sempre giusto: si dà donare spicco a tutto ciò che, in una narrazione così fervida, così poco adatta aquisitezze ma tanto pronta a trarre il nocciolo da avvenimenti e da situazioni, va posto in immediato rilievo.

Ancora un punto: pittore di sua professione, Guazzoni ha sempre curato personalmente i bozzetti scenici e i figurini dei suoi lavori: esempio unico, tra i registi italiani.

PUCK



'I due sergenti'

PROPOSTE

Dal Comando 6^a Divisione C.C.N.N. 'Tevere' (Ufficio Stampa - Propaganda - Studio) riceviamo la seguente 'proposta' dell'Allievo Ufficiale Enrico Moretti:

L'EDUCAZIONE della grande massa di colore che vive sul territorio che abbiamo conquistato è il problema attuale che si impone, e che per la sua vastità e le sue difficoltà si presenta sotto un aspetto grandioso.

Qui in Africa ho ripensato ad un esperimento di cinematografia per l'infanzia da me fatto nell'Istria durante l'anno scolastico 1934-35 ed ho concluso che per educare un popolo primitivo, infantile in certe sue manifestazioni di cultura arretrata, è quanto mai utile il cinematografo.

Ho assistito ad alcune proiezioni al Cinema 'Italia' di Mogadiscio dove è ammesso anche il pubblico di colore ed ho provato interesse ad osservare le impressioni che le immagini che si susseguivano sullo schermo destavano sugli spettatori neri.

Mi sono convinto che le scene di amore, di sentimentalismi, che riguardano il tempera-

mento del bianco, per essi sono incomprensibili.

Si interessano alla proiezione solo quando è evidente la vittoria dell'attore simpatico sul suo nemico, quando vedono cavalli in corsa, quando vedono sullo schermo un servitore nero, quando assistono all'avanzata delle nostre truppe in Africa; scorsi di carri d'assalto, mitragliatrici, velivoli che come moscerini si rincorrono con evoluzioni audaci sullo sfondo del bel cielo africano.

Per educare l'indigeno fino al punto che esso ci comprenda e diventi un mezzo affinato, del quale ci serviremo per l'immenso lavoro che sarà compiuto nel nuovo Impero, bisogna saper attuare tutto un sistema di produzione cinematografica che si allontana dal normale.

Si tratta di produrre pellicole semplici, interpretate dai negri stessi, e riproducibili nella vita locale.

Nelle trame si inseriranno spunti e norme educative, elementi che velatamente attaccheranno i pregiudizi di questi popoli, pregiudizi che ostacolano ogni progresso.

Bisognerà, a mezzo delle pellicole, suscitare l'interesse degli indigeni per quei mutamenti radicali intesi a migliorare la loro salute ed il loro modo di pensare.

Dato l'analfabetismo della quasi totalità degli indigeni si rende indispensabile la realizzazione di film parlanti e doppiati nei vari dialetti.

La ripresa acustica verrà curata con un sistema di registrazione elettromagnetica che in Africa ha grandi vantaggi sui dischi fonografici.

Preparato il primo programma che potrebbe

comprendere due film interpretati da negri, un film di attualità commentato nei vari dialetti ed un cartone animato pure commentato, l'auto cine-sonoro comincerà a portare i suoi film da per tutto dove troverà dei negri i quali, per la novità del mezzo e perché sentiranno parlare dallo schermo il loro dialetto presteranno attenzione. Si divertiranno e cominceranno ad assorbire ciò che insegneremo loro senza che se ne accorgano. Questo mezzo sarà molto efficace sullo spirito dei piccoli negri, della nuova generazione, che risulta sveglia, sensibile ed atta ad imparare molto da noi.

Quando i giovani sapranno, i vecchi si inchineranno davanti alle loro idee modificate, per il grande rispetto che hanno di chi sa. Lavoro lungo, metodico, che deve essere svolto con pazienza, coraggio, spirito di sacrificio, calma, ma nello stesso tempo con celerità in modo da giungere con questo mezzo di propaganda e di cultura il più presto possibile nei territori vergini per educare e dar la sensazione di calma e di sicurezza.

Mogadiscio, 16-3-1936-XIV.

ENRICO MORETTI

Fratelli Koristka
S.p.A.

MILANO - Via Ampère, N. 43
FOTO OBIETTIVI
CONGEGNI OTTICI PER FILM SONORO
FOTOCELLULE "Pressler",



LA NOSTRA ARANCIATA

È COMPOSTA DI
PURA POLPA D'ARANCIA

IN 200 GR. DI

ACQUA DI
S. PELLEGRINO

BATTERICAMENTE PURA

ARANCIATA S. PELLEGRINO

produzione:
EIA
amato

protagonista:
elsa merlini
con **nino besozzi**
enrico viarisio



il
"nastro arthur.."
dei films italiani

30 secondi
d'amore



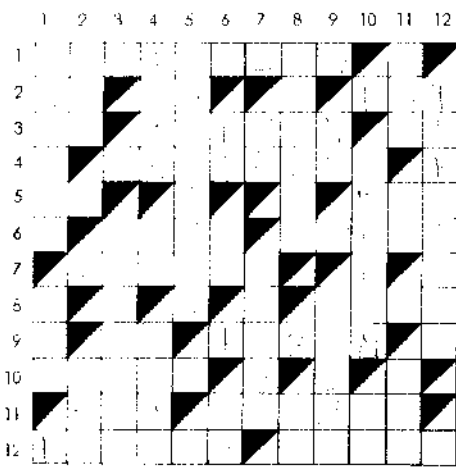
LA MARCA DOMINATRICE DELLO SCHERMO



giuochi e concorsi

La soluzione dei giochi contenuti in questa pagina deve pervenire per posta alla Redazione di CINEMA (Sezione 'Giochi e Concorsi', corso Vittorio Emanuele 21, Roma) non oltre il 31 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



ORIZZONTALI - 1. La giapponese della "Battaglia". - 2. La metà di un uomo - 2-a. La diva di «Arma Bianca» (iniz.) - 2-b. Il più brutto degli O'Brien - 3. ... burlone - 3-a. Si trova quasi sempre sugli alberi - 3-b. Due che si pronunciano uguali, ma la prima è forestiera - 4. Un divo, padre di una diva e suocero di un divo - 5. Il gangster di «Rifugio» (iniz.) - 5-a. C'è quello meraviglioso, con Al Jolson e Kay Francis - 6. Le attaccano sempre i gangsters - 6-a. La Giunone di Willy Giove - 7. Il «Navigator» - 8. Le hanno perse i divi nel '29 - 9. «Gasparotta» (iniz.) - 9-a. Una grande creazione di Douglas - 10. Come il precedente - 11. Lo sono sempre i gangsters - 11-a. Uno dei primi attori inglesi trasmigrati a Hollywood - 12. Una Jean bruna - 12-a. Il primo Schubert.

VERTICALI - 1. Un grande Murnau - 1-a. Lo porta Nils Asther nel «Sullano Rosso» - 2. Uno dei Beery - 2-a. Adesso - 3. Un divo ceco - 4. Suddivisione di spettacolo - 4-a. Quando Marlene dice di sì... - 4-b. La metà di una coppia famosa - 5. Il più drammatico dei nostri registi - 6. Un divo (fratello di due dive) (iniz.) - 6-a. ... e la vacca - 6-b. Il Napoleone italiano (iniz.) - 7. La metà dell'ultima - 7-a. La specialità di Johnny Weissmuller - 8. La virtù dei cow-boys nei film - 8-a. La diva degli occhioni (iniz. J = Y) - 9. Olanda - 9-a. Il nome della diva moglie di Rod La Roque - 10. Re al maschile, diva al femminile - 11. Charlie era divo, Mario lo è ancora - 11-a. Il protagonista del primo sonoro - 11-b. Bufala americana - 12. Dove si è girato «Ballerine».

EQUAZIONE ENIGMISTICA

$$A + B + C + D + (E-ra) + F + G = X$$

A: il rame - B: parti del C - C: ventiquattro B - D: questo Pieria fu un allievo di Raffaello - E: sconvolge l'Amarsismo - F: Nord - G: sulla scala - X: un film italiano che l'ENIC presenterà nella prossima stagione.

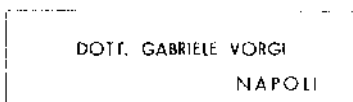
(G. Nannini - Sesto Fiorentino)

SCIARADA - Sogno 1917

A primo secondo - di vino giocando
Si arriva a sognare - col tutto girare.

MAGO

BIGLIETTO DA VISITA



Anagrammando il contenuto del biglietto si otterrà il nome di una diva e il titolo di un suo film.

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

PERSIANA CINEMATOGRAFICA

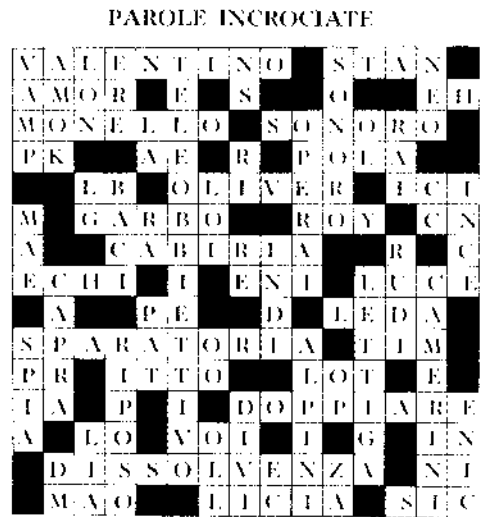
Leggendo dall'alto in basso la prima e la terza ultima lettera delle parole definite e adoperando le sillabe date si avrà il titolo di un nota film, col nome del regista e della principale interprete.

	I	II
1		
2		
3		
4		
5		
6		
7		
8		
9		
10		
11		
12		
13		
14		
15		
16		
17		
18		
19		
20		
21		
22		
23		

DEFINIZIONI - 1. Nota casa americana - 2. Nome di molte sale cinematografiche - 3. Film con Billie Dove e John Bates - 4. Non usano più dal 1929 - 5. Le concedono il divo e la diva - 6. Usatissimi in film - 7. Senza di questo non si fa un film - 8. Nell'impianto elettrico di uno studio - 9. Grande interpretazione di Lon Chaney - 10. Sala parigina per la proiezione di film d'avanguardia - 11. Diva prima d'operette, poi di teatro, poi di film - 12. Il più amato dei divi - 13. Nota casa tedesca - 14. «Alias» Larry Semon - 15. Il Regista di «Villa Falconieri» - 16. Regola la quantità di luce che deve colpire la pellicola - 17. Il romanzo dove si trova Robin Hood - 18. Sulla pellicola - 19. La moneta con cui si pagò il sepolcro indiano - 20. Tecnico tedesco della televisione - 21. Occorre ai divi per recitar bene - 22. La Hollywood d'Italia - 23. Una bella Margherita.

SILLABE DA ADOPERARE - A - A - AP - AT - AYL - BI - BRA - CHI - CHIO - CO - DIA - DO - OO - E - FRAM - HOE - I - IN - KOW - LET - IHAM - U - LI - LI - II - LIND - MA - MER - MO - MOUNT - MU - NE - NES - NI - NIA - NIP - NO - OS - PA - PA - PI - PO - QUA - RA - RA - RE - REC - RI - RI - RIO - RU - SAY - SEN - SI - SI - SIO - STA - SU - TA - TA - TAC - TER - TER - TI - TI - TIR - TO - TO - TRUC - UR - VAN - VI - WALD.

SOLUZIONE DEI GIOUCHI DEL N. 1 (10 luglio 1936-XIV)



SCIARADA - Pan - or - amica (pauromica).
SCIARADA INCUTENUTA: Mira-Randa (Miranda).
VINCITORI DEI CONCORSI A PREMIO
Parole incrociate: Antonio Schiavinotto, Via San Martino Solferino, 40 - Padova.
Mosaico di Divi: Sergio Polillo, Corso Italia, 6 - Milano.

La soluzione dei giochi pubblicati nel secondo fascicolo apparirà nel quarto (25 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 FEQ
Editore ULRICO HOEPLI in Milano

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

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

Carta delle "Cartiere Burgo".

PAUL
MUNI

LA VITA
DI UN GRANDE
BENEFATTORE DELL'
UMANITA' NARRATA
DAL CINEMA CON
L'EVIDENZA DRAMMATICA
ED EMOZIONANTE
DELLE SVE MIGLIORI
RISORSE

LA VITA DEL DOTTOR PASTEUR

KAY FRANCIS
JAN HUNTER
DONALD WOODS

JOSEPHINE HENRI
ARITA HENRI

L'ANGELO BIANCO



REGISTA:
WILLIAM
DIETERLE

LA SUBLIMAZIONE
DELLA PIU' UMANA
DELLE ISTINTIVITA':
LACROCIOSO
LE SVE ORIGINI
DRAMMATICHE E I
SVOI FINI
UNIVERSALI

REGISTA:
WILLIAM
DIETERLE



ROMA

VIA SPEZIA 82-84

TELEFONO 74770

Fototecnica

S. A. - ROMA

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

PERFEZIONE DI LAVORO!
PRECISIONE DI CONSEGNA!

S.A. FOTOTECNICA

Via Spezia, 82 - ROMA - Tel. 74-770

FERRANIA
FILM

PELLICOLE CINEMATOGRAFICHE

POSITIVA PER LA STAMPA

PER IL SUONO TIPO S. A. V. PER AREA VARIABILE

PER IL SUONO TIPO S. D. V. PER DENSITÀ VARIABILE

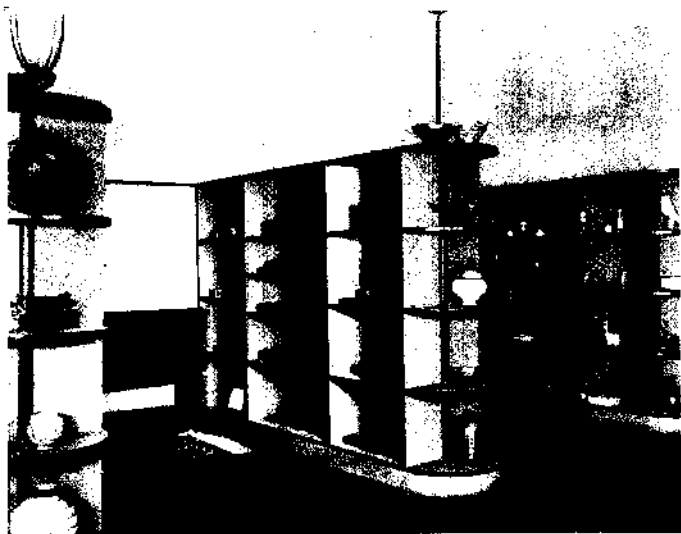
NEGATIVA PER CONTROTIPO

NEGATIVA EXTRA RAPIDA

PANCROMATICA

FABBRICHE RIUNITE PRODOTTI FOTOGRAFICI
CAPPELLI & FERRANIA
SOCIETÀ ANONIMA - CAPITALE L. 20.000.000 - INTEGRAMENTE VERSATO

SEDE IN MILANO
Piazza Francesco Crispi 1
TELEFONO 14-791 - 80-843
Teleg. CINEFOTO R.D.I.O.
S. M. S. - MILANO - FERRANIA



UFFICIO COMMISSIONARIO PER LE INDUSTRIE ARTIGIANE VENEZIA

PRESSO ISTITUTO VENETO PER IL LAVORO
(Riva del Carbon, N. 4794)

Mostra permanente di tutte le più recenti originali produzioni del nostro Artigianato italiano con proprio Ufficio di Consulenza per fornire ogni consiglio e guida sia per l'arredamento di nuovi ambienti che per l'adattamento dei medesimi.

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.: TFCNOSTAMPA AL BALONGA, 38 - ROMA

DIREZIONE TECNICA
Ing. Elettrotecnico **ADRIANO BIANCHINI** - Dott. in Chimica **PAOLO SANJUST**

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

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

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

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

I GRANDI ALBERGHI D'ITALIA



COMPAGNIA ITALIANA DEI GRANDI ALBERGHI

VENEZIA

HOTEL ROYAL DANIELI

Di fama mondiale. Sulla Riva degli Schiavoni

GRAND HOTEL

L'albergo più signorile. Sul Canal Grande

HOTEL REGINA

Albergo di Famiglia. Sul Canal Grande

HOTEL VITTORIA

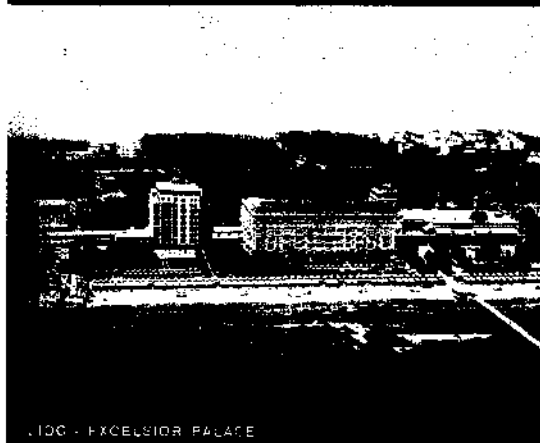
In posizione centrale, a pochi passi da Piazza S. Marco



VENEZIA - HOTEL ROYAL DANIELI



VENEZIA - GRAND HOTEL



LIDO - EXCELSIOR PALACE



LIDO - GRAND HOTEL DES BAINS

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 famigliare 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

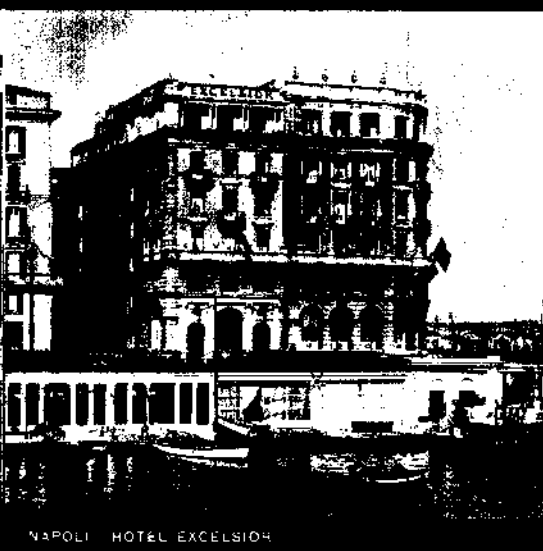
Gd. HOTEL et des ILES BORROMEES

Parco, Tennis. Ogni confort.

Autorimessa propria



ROMA - GRAND HOTEL



NAPOLI - HOTEL EXCELSIOR

ALBERGHI CORRISPONDENTI

GENOVA

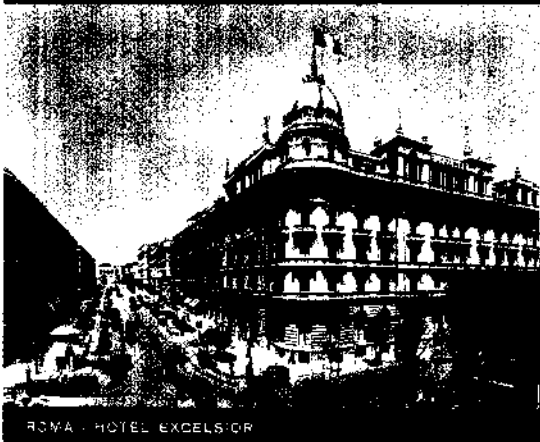
HOTEL COLOMBIA (S.T.A.I.)

In Piazza Acquaverde. Sottopassaggio diretto dalla Stazione

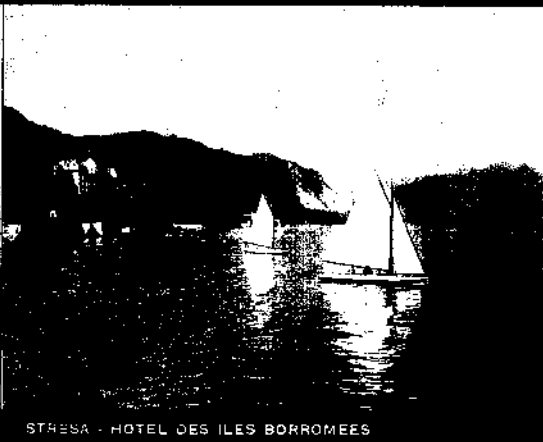
MILANO

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

Sito nella zona più signorile e tranquilla



ROMA - HOTEL EXCELSIOR



STRESA - HOTEL DES ILES BORROMEES

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