

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

ROMA 10 SETTEMBRE 1936-XIV
Spedizione in abbonamento postale

In questo numero:

Il movimento nell'arte GREGOR

Del cinema... e anche del teatro MUSCO

Come si lancia un film BASSOLI

Tradurre un film PAVOLINI

Dive: maschere e miti del cinema CONSIGLIO e DEBENEDETTI

Paracadutismo e cinematografia FRERI

Soggetti cinematografici DE STEFANI

Il giornale d'attualità ROMA

Il gioiello convesso LONGANESI

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

100 illustrazioni

5

ULRICO HOEPLI EDITORE MILANO

UN NUMERO COSTA DUE LIRE

La fotografia ci ha dato la cinematografia ma l'una e l'altra debbono la loro affermazione ed il loro progresso essenzialmente alla qualità dell'emulsione negativa

NEGATIVA

35 mm.

Kodak

PANCROMATICA

Super Sensitiva

PANCROMATICA

Super X

KODAK S. A. - MILANO - VIA VITTOR PISANI, 6

La sera del 26 Agosto a Venezia, alla Mostra del Cinema, pubblico e critica hanno tributato al film di René Clair

IL FANTASMA GALANTE

un lungo calorosissimo, applauso, giudicandolo un film "divertente, gaio, spumeggiante",

ROBERT DONAT ★ **JEAN PARKER**

sono gli interpreti principali del capolavoro di René Clair

IL FANTASMA GALANTE

PRODUZIONE:
ALESSANDRO KORDA

ESCLUSIVITÀ:
MANDERFILM - ROMA



In copertina: Silvana Jachino nelle vesti di Honorata nel film 'Il Corsaro Nero' della S. A. Produzione Italiana Artisti Associati.

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 5 10 settembre 1936-XIV

Questo fascicolo contiene:

'Cinema' gira	pag. 167
LEO LONGANESI:	
<i>Il gioiello convesso</i>	» 171
GIUSEPPE GREGOR:	
<i>Il movimento nell'arte</i>	» 172
ANGELO MUSCO:	
<i>Del cinema... e anche del teatro</i>	» 175
RENATO BASSOLI:	
<i>Si lancia un film</i>	» 177
CORRADO PAVOLINI:	
<i>Tradurre un film</i>	» 180
CONSIGLIO e DEBENEDETTI:	
<i>Dive: maschere e miti del cinema</i>	» 182
PROSPERO FRERI:	
<i>Paracadutismo e cinematografia</i>	» 188
ALESSANDRO DE STEFANI:	
<i>Soggetti cinematografici</i>	» 190
ENRICO ROMA:	
<i>Il giornale di attualità cinematografica e il suo avvenire</i>	» 192
GIORGIO TERRA:	
<i>Primizie su 'I Condottieri'</i>	» 195
G. Gal.:	
<i>Televisione</i>	» 196
<i>Fotografia e passo ridotto:</i>	
<i>I primi passi</i>	» 197
'CINEMA':	
<i>L'uovo e la gallina</i>	» 197
<i>Notizie tecniche</i>	» 200
<i>Galleria: Annabella</i>	» 201
<i>Giocchi e concorsi</i>	» 203

PER ABBONARSI A

C I N E M A

versare sul conto corrente postale 332 di Milano, oppure con vaglia postale, o per contante, alla Casa Editrice Libreria Ulrico Hoepli di Milano, o a qualsiasi altra importante libreria d'Italia.

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

DIREZIONE: Roma, Villa Medioevale Torlonia, via Lazzaro Spallanzani 1-A; REDAZIONE e UFFICIO ABBONAMENTI: Roma, Corso Vittorio Emanuele 21 — 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

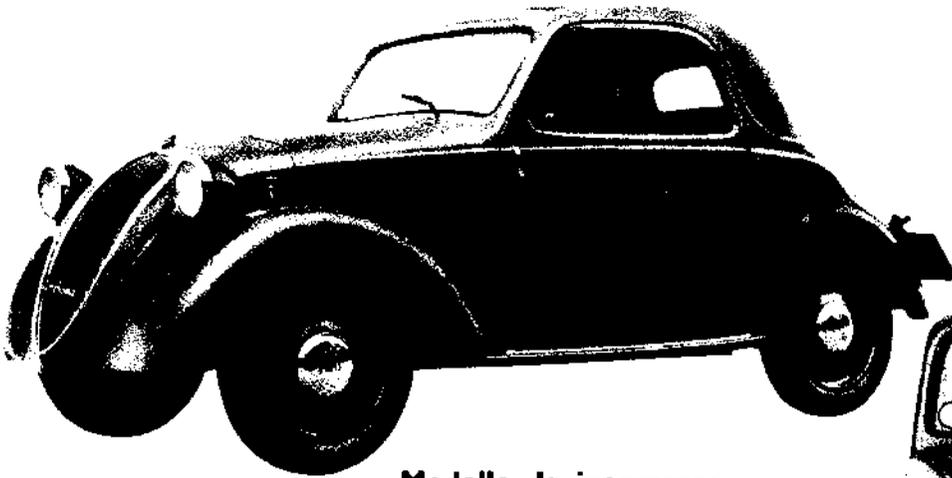
ULRICO HOEPLI EDITORE MILANO

Indicatore di direzione **Bosch**

per la vostra

FIAT "500"

pratico - sicuro - conveniente



Modello da incassare:

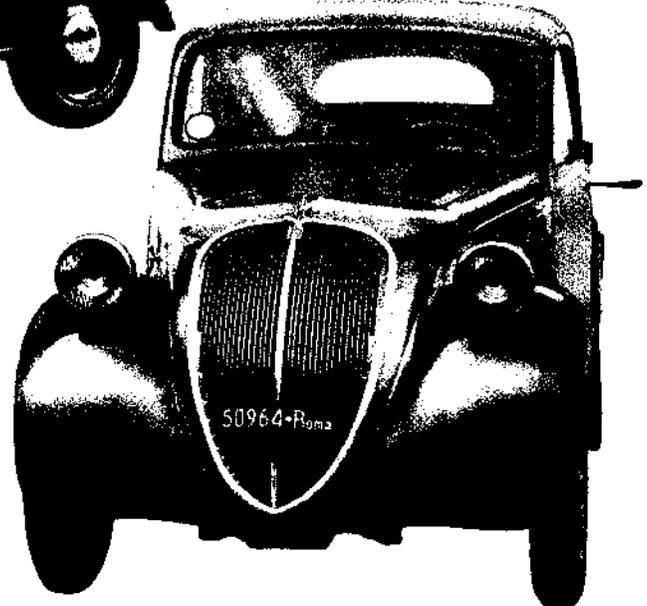
Tipo QL12 S27-S28 con commutatore a mano tipo SSH 502/6z

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, 6-14 - **TORINO** - Via A. Vespucci 52-54



La Compagnia Italiana Cinematografica LUX di Torino presenta il primo gruppo di film per la Stagione 1936-37

★ *I tre "assi", del cinematografo francese nella passata stagione*

L' EQUIPAGGIO

(TITOLO PROVVISORIO)

dal romanzo di **J. KESSEL** - Il dramma dell'amore e dell'eroismo.
Interpreti principali: **ANNABELLA, CHARLES VANEL, J. P. AUMONT.** - Musica di **ARTHUR HONEGGER**
Direzione artistica: **A. LITVAK**

OCCHI NELL'OMBRA

(DEUXIEME BUREAU)

Il film del controsospionaggio. Interpreti principali:
VERA KORÈNE, JEAN MURAT
Direzione artistica: **P. BILLON**

I BATTELLIERI del VOLGA

Drammatica e passionale vicenda, sullo sfondo della Russia nostalgica e pittoresca del tempo degli Zar. Interpreti principali: **PIERRE BLANCHAR** (1° premio per il miglior attore all'Esposizione di Venezia 1935), **VERA KORÈNE, CHARLES VANEL** e **INKIJINOFF**
Direzione artistica: **V. STRICHEWSKY**

★ *Un "classico", del film a colori naturali (Technicolor), la grande rivelazione dello scorso anno a Venezia*

LA CUCARACHA

(PRODUZIONE RKO-RADIO)

Un episodio d'amore messicano che termina nella travolgente e celebratissima danza la Cucaracha, in un'atmosfera smagliante di colore e di brio. Interpreti: **STEFFI DUNA, DON ALVÁRADO, PAUL PORCASI**
Direzione: **ROBERT EDMOND JONES**

★ *Un film potente di guerra coloniale*

La PATTUGLIA SPERDUTA

(PRODUZIONE RKO-RADIO)

Interpreti principali: **VICTOR MC. LANGLEN** e **BORIS KARLOFF**
Direzione artistica: **JOHN FORD**

Cinema

Le due Coppe Mussolini sono state assegnate per l'anno XIV a SQUADRONE BIANCO e a IMPERATORE DI CALIFORNIA. 'Cinema' che, prima di tutti, aveva segnalato negli articoli *Da 50 chilometri a 25.000 metri e Panoramica di Venezia*, apparsi nel numero



Due fotogrammi de 'L'imperatore della California'.

terzo, la più delicata fase costruttiva del film italiano, e l'alto valore morale di quello tedesco, è lieta che i massimi premi dell'annata abbiano pienamente confermato le sue implicite previsioni. Ricche di sostanza spirituale e di pregi tecnici, queste due opere avevano appunto perciò fermata la nostra attenzione, che è di divulgatori e di segnalatori, prima e meglio che di cronisti.

★

Mentre si continua la lavorazione dei nostri film di maggiore impe-

gnio, SCIPIONE e CONDOTTIERI, Musco ha ormai terminato il PENSACI, GIACOMINO! che con lo SMEMORATO e RE DI DANARI costituisce la triade con cui il grande attore si presenterà nella prossima stagione alle platee cinematografiche. Procedono, intanto, a Pisorno i DUE SERGENTI; ad Ischia il CORSARO NERO; mentre a Roma si inizia un film con Tito Schipa e si sta varando MARMO di C. V. Lodovici.

★

Gli estremi si toccano, anche in fatto di cinema. Qualche volta, per esempio, la più complessa organizzazione industriale realizza proprio le esigenze della più raffinata esperienza artistica. Diceva Goethe che l'arte deve raggiun-

gere il « più vero del vero ». E i produttori americani — quantunque non lo sappiano — si comportano talora come discepoli del vecchio Goethe.

In certi film esotici, poniamo, non è detto che il massimo risultato di suggestione si raggiunga fotografando dal vero i paesi autentici. E, parallelamente, non è detto che la massima potenza industriale consista nel gettar fiumi di denaro per ispedire sul posto, in armi e bagagli, una intera troupe. Hollywood considera appunto come una delle sue maggiori glorie l'essersi messa in grado di costruiri,

entro la propria cerchia, le più svariate architetture e città e paesi.

Un caso recente. IL GIARDINO DI ALLAH: l'ultimo film della Dietrich con la collaborazione di Charles Boyer e sotto la regia di Boleslawski, richiedeva tutta una gamma di interni e di esterni arabi: da una stazione algerina fino all'oasi sahariana di Beni-Mora. Ma nessuno si è mosso da Hollywood. Si è cominciato invece a studiar con cura la descrizione dei paesi e delle scene nel romanzo di Robert Hichens donde il film è stato tratto. Poi l'ufficio ricerche si è dato a raccogliere informazioni, schizzi, pitture. Su queste basi sono nati i bozzetti, e dai bozzetti le costruzioni.

A questo punto, sono intervenuti i tappezzieri e gli arredatori. (E il problema era complicato dal fatto che, trattandosi di un film a colori, ogni volta uno speciale esperto doveva decidere se i materiali erano fotogenici e convenienti dal punto di vista dell'effetto cromatico). Alla fine, un consulente arabo è stato chiamato a giudicare dell'autenticità, o verosimiglianza, di tutte quelle costruzioni.

E questa potrebbe essere la strada regia dell'arte: documentarsi al massimo, per concedere poi alla fantasia la massima libertà di spaziare. Ma potrebbe anche essere la ricetta di un'oleografia. L'esperimento dello schermo dovrà dirci se, stavolta, la potenza organizzatrice ed industriale è giunta a creare il 'più vero del vero', o se si è limitata a pascersi di un orgoglioso (quanto economico): *Hollywood fa da sé*.

★

Storia di una cravatta che è venuta a costare 60.000 lire. Non si tratta di un bizzarro soggetto cinematografico, e nemmeno di una di quelle trovate che gli americani chiamano *gags*.

Semplicemente, occorre girare, per un film a colori, una scena nella quale la cravatta del protagonista doveva avere il massimo risalto. Si cominciò ad acquistarne otto dozzine, tra cui il 'direttore dei colori' ne scelse due, che sottopose a veri e propri 'provini', in rapporto al vestito indossato dall'attore, in rapporto all'architettura ed al colore delle scene e delle decorazioni, ecc. E finalmente la cravatta fu scelta. Ma poi, all'atto pratico, ci si avvide che il suo colore si fondeva con quello della veste di un'attrice. E allora daccapo. Nuovo acquisto di cravatte, nuovi esperimenti, nuove eliminazioni.

Per questa via, si giunse al costo che s'è detto. Bisogna credere, naturalmente, che gli attori ame-

ricani portino delle cravatte molto care.

★

Il più curioso cinematografo del mondo è certamente quello di Lynsted, piccolo e antico villaggio di un migliaio di anime, nel Kent. Il 'locale' ha sede, nientemeno, nella cucina del Vicario (il quale, per chi volesse più precisi dettagli, risponde al nome di Rev. L.E.A. Ehrmann). Su pei muri di Lynsted compaiono i regolari affissi, ma la più efficace 'pubblicità' vien fatta dal Vicario in persona, che annunzia gli spettacoli dal pulpito.

Tra stoviglie e fornelli, un pubblico di ogni età viene condotto



Da 'Il Corsaro Nero'.

ai propri posti da 'maschere' di eccezione: il Vicario medesimo, sua moglie e la servetta; i quali, disimpegnata questa prima funzione, si mettono a manovrare il proiettore.

Veramente la signora Ehrmann temeva, in un primo tempo, che gli incassi non avrebbero coperto le spese dell'impianto. Ma il pronto successo dell'impresa le ha subito tolto ogni apprensione. Il Vicario non s'è limitato a programmi strettamente educativi; anzi ha compreso che, con pellicole scelte liberamente, in modo che tutti i sentimenti e tutte le emozioni, dalla farsa al dramma, si avvicendassero ad arricchire le menti e gli animi dei suoi parrocchiani, lo scopo educativo sarebbe stato egualmente raggiunto, ma con più agio e sicurezza.



Una interessante scala elicoidale costruita dall'architetto Fiorini per '30 secondi d'amore'.



BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

ISTITUTO DI CREDITO DI DIRITTO PUBBLICO

CAPITALE E RISERVE LIRE 169.000.000

DIREZIONE GENERALE: ROMA - VIA VITTORIO VENETO, 111

SEZIONE AUTONOMA PER IL CREDITO CINEMATOGRAFICO

CAPITALE LIRE 40.000.000

ISTITUITA CON R. D. 14 NOVEMBRE 1935-XIV - N. 2054

ha per iscopo di favorire l'incremento della
produzione nazionale di pellicole cinematogra-
fiche, mediante la concessione di mutui in
contanti a condizioni di particolare favore.

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

CREDITO AGRARIO
CREDITO FONDIARIO
CREDITO PESCHERECCIO

Filiali: NELLE PRINCIPALI CITTÀ D'ITALIA E NELL'AFRICA ORIENTALE

Corrispondenti: IN TUTTA ITALIA E ALL'ESTERO



Isa Miranda in 'Scipione l'Africano'.

Ecco un uomo che ha veramente fede nel valore del cinema come strumento di elevazione delle masse. Il Rev. Ehrmann ha anche dichiarato che, dal suo tentativo, esulava ogni scopo di lucro; ma naturalmente... zucchero non guasta minestra.

★

La *Leningrad Techfilm* ha ultimato la parte fotografica di un film che mostrerà quarant'anni di lavoro del prof. Pavlov. Intitolato LA FISILOGIA E LA PATOLOGIA DELL'ATTIVITÀ NERVOSA, questo grande documentario metterà in luce gli esperimenti eseguiti dal celebre scienziato sopra i cani, e le deduzioni che egli ne ha tratto per l'uomo.

L'anno passato, poco prima della sua morte, il Pavlov ha potuto personalmente visionare alcune parti del film e ha dato utili consigli circa la scelta dei cani, affinché essa riuscisse più dimostrativa. La prima parte del film, che sarà a colori, mostrerà il sommo scienziato tra i fiori della stazione biologica di Kiltushi, e si concluderà con un breve discorso nel quale egli riassume i risultati dei suoi studi.



Una scena emozionante del 'Corsaro Nero'.

Che cosa si fa in Germania? Un film con Gustav Froelich, regia Hans von Wolzogen, titolo GLEISBREIECK; uno con Anny Ondra: BERLINO CHE PIANGE E RIDE; una nuova riduzione della *Sonata a Kreutzer* con Lil Dagover e Peter Petersen. In occasione del quinto centenario della morte dell'inventore della stampa che ricorrerà nel 1940, la 'Ufa' si sta preparando a un grande film commemorativo su Gutenberg. Intanto Uci-cy è partito pochi giorni fa per la Grecia, dove girerà gli esterni della sua nuova pellicola che ha come protagonista Hans Albers.

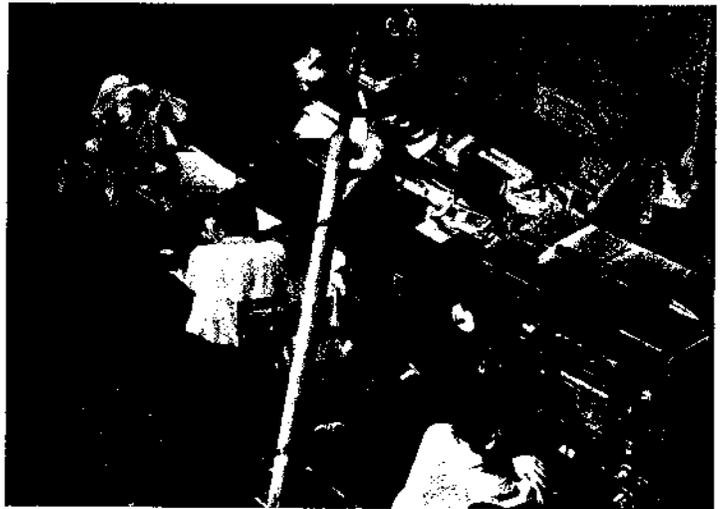
★

E in Francia? Jean Boyer ed il compositore Georges Parys si sono lasciati tentare dall'antica poesia della strada, a cui l'automobilismo ha dato nuovi accenti. C'è tutto un romanticismo del viaggiare in automobile: la *panne* e l'imprevisto hanno fatto sorgere inattese possibilità di incontri e perfino di idilli, come al tempo delle diligenze. Sarà questo il tema della nuova operetta *PRENDS*

LA ROUTE, di cui il Boyer farà anche la regia.

Il film *AVVENTURA A PARIGI* ci riserbava una novità in fatto di arredamento. Il letto di uno dei protagonisti è nientemeno che di ghiaccio istoriato. Val la pena di notare che la scena è stata girata nei più torridi giorni di agosto. « I sibariti dormivano su letti di rose — ha detto Lucien Baroux, che interpreta quel privilegiato personaggio. — Ma io sono un sibarita speciale: un sibarita canicolare. Figurarsi, in questi tempi di quaranta gradi all'ombra, un letto di ghiaccio! »

Dal palcoscenico è passato allo schermo uno dei grandi 'successi' dell'inverno scorso, che promette d'essere una rivelazione. Si chiama Blanchette Brunoy, e sta interpretando con Armand Bernard ed André Lefaur il film *LA PEAU D'UN AUTRE*, regia di René Pujol.



Una delle prime fotografie di lavorazione di Marlene Dietrich nel 'Giardino di Allah'.

★

Siccome una compagnia inglese si rifiuta di assicurare il film *DONSWORTH*, se la interprete principale Miss Ruth Chatterton seguita a fare dell'aviazione, così l'attrice, che è una esperta ed appassionata pilota, s'è dovuta rassegnare all'automobile per tutto il tempo della lavorazione. A scanso di scappate, Samuel Goldwyn le ha fatto prendere un impegno scritto. Dolori e miserie di una 'stella' a cui è precluso il cielo.

★

È giunto da poco ad Hollywood il celebre direttore d'orchestra Leopoldo Stokowski (sì, proprio quello dei dischi, il divulgatore grammofonico di tante musiche, da Bach a Debussy) ed ha esposto le sue idee sul cinema, che ai giudicanti di laggiù sono apparse nuove, e indipendenti, e originali. Sentiamole, queste idee. (Tra parentesi, lo Stokowski sta lavorando a sincronizzare su una 'rivista' cinematografica una *Fu-*

ga di Bach, eseguita a grande orchestra: che, come tentativo, presenta certo un aspetto, più ancor che nuovo, stupefacente). « Bisogna arrivare ad Hollywood con mente sgombra e impregiudicata — ha detto il musicista — pronti a riconoscere che il cinema è qualcosa di radicalmente diverso da ogni altra forma, si artistica che meccanica. Le passate convinzioni e tradizioni devono esser tutte dimenticate. Qui si comincia una vita nuova. »

(Grazie, maestro Stokowski. Le vostre dichiarazioni sono certo pregevoli per la firma che le avalla; ma ci permetterete di dirvi che giungono buone ultime, a ribadire idee già parecchio annose? Vediamo allora se, da queste basi teoriche, sono germinate proposte pratiche un po' più inedite). « Credo che l'opera in musica si dimostrerà adattabilissima al ci-

nema. Ci sono lavori di profondo significato cosmico che in avvenire dovranno essere filmati. Qual soggetto migliore, per esempio, che l'*Anello dei Nibelunghi*, che con tanta potenza e ricchezza di significati mostra come l'avida corsa dietro l'oro porti seco una maledizione? E *Parsifal* e forse altri lavori wagneriani potrebbero offrire meravigliose ispirazioni cinematografiche. »

(Capito, maestro. Ma non occorre essere specialmente addottrinati nella storia del cinema per sapere che questi tentativi hanno ormai la barba, e che tornano periodicamente di moda. E semmai una 'mente sgombra e spregiudicata' dovrebbe chiedere al cinema d'essere sempre e soltanto cinema, di nascere come tale, e di saper trovare in se stesso — ed in sé solo — le proprie ispirazioni).

★

Qualche dettaglio tecnico circa i mezzi, veramente formidabili, che sono stati necessari a realizzare

UNITED
ARTISTS

L'ANGELO DELLE TENEBRE



"L'Angelo delle tenebre,,
è il dramma dell'amore e
dell'amicizia nel quale il de-
stino giuoca con il cuore di
tre persone.

Molti anni fa, Ronald Col-
man e Wilma Banky ne fe-
cero un'interpretazione divi-
na che si rivede ancora in
sogno.

Ora MERLE OBERON,
FREDRIC MARCH,
HERBERT MARSHALL,
tre figure massime dello
schermo, superando il suc-
cesso della precedente edi-
zione muta, hanno fatto
maggiormente risaltare tutta
la sublime poesia di questo
appassionante romanzo.

**Esclusività:
ARTISTI ASSOCIATI**

più "pittoresco"
più "nuovo"
più "grande"
che mai
ritorna

Wallace Beery

insieme a
Barbara Stanwyck
e
John Boles
in

MESAGGIO SEGRETO





Un film messicano di gusto avanguardistico: 'Dos Monjes' di J. Bustillo.

L'ultimo film di Katharine Hepburn e Fredric March: MARIA DI SCOZIA, di recente presentato a Venezia.

Per pavimentare il cortile del maniero secentesco e scozzese di Holyrod, in cui si svolge una delle scene, sono stati necessari 32.250 piedi quadrati di lastra di pietra, del peso complessivo di 325 tonnellate. La costruzione era stata fatta nel maggiore studio sonoro della R.K.O. e si prolungava fuori delle grandi porte del teatro per più di 100 piedi. Misurava complessivamente 260 piedi di lunghezza, 125 di larghezza, 43 di altezza.

Per illuminarla, furono impiegati 40 'archi solari' di 15.000 watti ciascuno, 200 lampade a incandescenza di 5000 watti, 60 spots di 2000, oltre a 100 altri spots ed apparecchi minori per specifi effetti. Un'intera centrale elettrica lavorava per generare la forza necessaria.

Circondata da un così gigantesco spiegamento di forze, che sem-



Un interessante si 'gira'. Regista, operatori e macchine debbono essere amici del mare... (Durante la lavorazione del 'Corsaro Nero').

brerebbe schiacciare la sua fragile, vibrante figura, la Hepburn par che prenda un aspetto patetico anche nel momento della lavorazione.

★

Per loro stessa confessione — e, confessioni a parte, i fatti parlerebbero da soli — gli inglesi si son battuti decisamente alla politica di rinsanguare la loro cine-

matografia con incroci americani. L'ultimo film a successo EVERYTHING IS THUNDER (letteralmente: Tutto è tuono) è inglese per il soggetto, la regia e la lavorazione; americano per gli interpreti principali: Constance Bennet e Douglas Montgomery). A rendere più piccante il cocktail, vi si è aggiunto anche un po' di sapor viennese, affidando all'attore Oscar Homolka una delle parti principali.

Si tratta, ancora una volta, di un film di guerra. Un ufficiale canadese, dopo quattro tentativi falliti, riesce finalmente a evadere



Teresina Boratto nel film di Tilo Schipa di cui s'è iniziata in questi giorni la lavorazione.

da un campo di concentramento tedesco. A Berlino, viene raccolto ed ospitato da una 'ragazza', con cui — manco a dirlo — realizza nel giro di poche ore la certezza dell'amore eterno. Felice fuga dei due colombi a traverso la frontiera olandese, malgrado i sospetti del poliziotto Goety il quale, pur amando anche lui la ragazza, pur avendo il compito di investigare sulle evasioni dei prigionieri di guerra, si lascia prendere da un misto di dubbio e di sentimentalismo, e chiude un occhio.

Soggetto discutibile, ed effettivamente discusso. Ma i produttori inglesi proclamano di aver dato dei punti ad Hollywood. In qual modo? Riuscendo a smontare il divismo di Constance Bennett, che ha rinunciato alle sue acciacature artificiali, alle sue vesti da migliaia di dollari, per indossare il semplice costume della sua parte e rassegnarsi a diventare finalmente una creatura di questo mondo. Quanto a Montgomery, il sensitivo e fragile protagonista di E ADESSO, POVER'UOMO?, pare che abbia acciuffato a due mani, col massimo entusiasmo, l'occasione di raffigurare un personaggio un po' più virile del solito.

IL GIOIELLO CONVESSO (Progetto per un film)

Stando alla finestra, mi accorgo che la folla che attraversa la via e si sperde in ogni direzione, ha un suo aspetto, una 'sua verità' che il cinema assai di rado riesce a mostrarci. Ed è la verità delle cose vere, se così si può dire, questo carattere misterioso ed elementare, questa magia del momento che non si riesce a trasportare sullo schermo. Non si può mai scoprire in una pellicola, quella autonomia che distingue una folla, quel suo diverso modo di essere unita e disordinata, quella sua straordinaria verità che non sorprende nessuno, ma che, a volte, mostra una crudeltà e un che di tragico e di misterioso che davvero appaiono allestiti.

Vedo una donna vestita di nero, con una sporta in mano; rasenta il muro; sosta al crocevia; si guarda all'intorno poi procede con passo sicuro, a testa alta, come un granatiere. Di tutte le figure che animano la piazza, questa donna è la più vera, quella che meglio spicca sulle altre; non cammina, marcia; gli autobus la rasentano, ma lei va diritto. Dove andrà? È una figura netta, precisa; è la prima attrice della piazza; sembra la statua della guerra, o la statua della vendetta o dell'inesorabile destino. Dove va? Vorrei che l'obiettivo la seguisse e mi raccontasse poi sullo schermo tutto quel c'è nascosto dietro questa figura di donna vestita di nero.

Ora si dirà: — Questa è letteratura — Ma tutto è letteratura. Bisogna fare della buona letteratura, ecco tutto. E la buona letteratura vi farà dimenticare l'artificio di un film, di un libro, di un quadro.

Bisogna inventare con la complicità della natura, della storia, dell'arte.

Anche una cosa irreale, fantastica, immaginaria può diventare vera, purché sia vera in sé. Vera non nei confronti della verità che vediamo, ma della propria verità. E la sua verità è il suo stile, la sua forza d'essere, la sua capacità di mantenersi viva.

Anche certe verità sono false, perché non durature; è vero tutto, ma non tutto dura.

C'è un vero ancora da fare, un vero che vedremo, un vero che verrà; e c'è un falso che vediamo, e che morirà.

Fotografiamo le stelle cadenti, la luna nel pozzo piuttosto che i sorrisi di gomma della Diva Bacioni.

Una bellissima donna nuda corre in un cimitero e grida:

— Non dimenticate i vostri vizi! —

Le tombe si aprono e i morti ri-



'Provino' del protagonista.

spondono con voci cavernose:

— I nostri vizi sono morti con noi! —

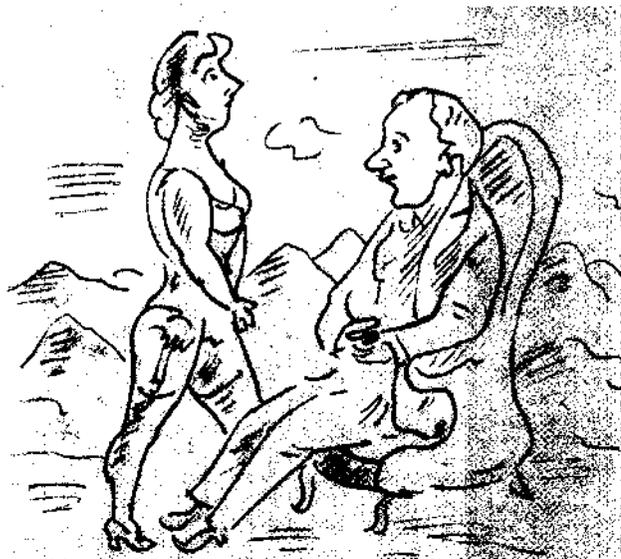
Ma uno scheletro, illuminato dal raggio gelido della luna, grida:

— Io non ho avuto mai vizi! Io sono sceso vergine nella fossa. Non ho amato nessuna donna bella come te! —

La donna dice: — Vivrai e mi amerai. Ma vivrai un solo mese — Lo scheletro esce dalla fossa, ritorna uomo di carne, ed esce con la donna.

Tragedia di un uomo che vive un solo mese. LA TRAGEDIA DEL NUOVO FAUST, film in tre parti, diretto da

LEO LONGANESI

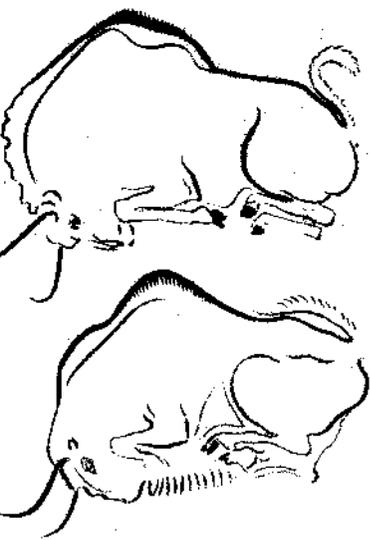


IL MOVIMENTO NELL'ARTE

Pittura e scultura sono atte a dare la 'sintesi' del movimento; soltanto il cinema può realizzare l'analisi animata. Ma l'insigne storico Josef Gregor documenta in questo saggio come sia stata antichissima aspirazione delle arti figurative di tendere, invece che alla sintesi che è loro propria, all'analisi: ossia, in sostanza, a una rappresentazione cinematografica scomposta nelle sue fasi.



Scene di sepoltura in un bassorilievo egiziano (Museo del Cairo).



LA RAPPRESENTAZIONE delle cose in movimento costituisce uno dei più vecchi e più complessi problemi dell'umanità. E la cinematografia, ultima giunta, non fa che rispondere in una maniera particolare, per quanto più esauriente, ad un'aspirazione che già aveva travagliato i nostri antichissimi progenitori. Quella, cioè di porre accanto al mondo dell'osservazione diretta un altro mondo non meno conchiuso e perfetto, e pur tuttavia scaturito per intero dalla volontà umana. Il che si potrebbe raggiungere per due diverse vie: o mediante una copia del vero che riproduca il più possibile le qualità di questo nostro mondo, ovvero mediante un nuovo universo dotato di qualità e leggi proprie, e quanto più remote da quelle dell'esperienza quotidiana. L'arte percorre questa seconda strada; ma l'una e l'altra sono espressioni dell'impulsiva forza creatrice umana. Nell'uomo primitivo i due impulsi sono ancora indivisi. Quand'egli cavava dalla pietra un'immagine dei propri simili, era convinto che la sua opera fosse una fedele riproduzione della vita, non diversamente dal bimbo che con una matita disegna sulla carta figure con parvenze umane, pur senza la menoma preoccupazione d'arte. Quanta parte abbia la vita in quelle primitive figurazioni risulta dal fattore religioso che le compenetra: la rappresentazione dell'uomo e degli animali assume sempre nel contempo una forza religiosa; diviene immagine divina, feticcio, amuleto. Non è più pietra, legno, metallo; ma vita. Che è poi l'ideale stesso di ogni grande artista, anche quando sia caduto il movente religioso di fabbricare degli idoli o dei simulacri del divino.

Manifestazione prima della vita: il movimento, che vuol dire mutamento. Anche nell'ordine infinitesimale, il microscopio distingue, in base appunto al movimento, la cellula viva da quella morta. Nessuna meraviglia, dunque, se l'uomo primitivo su cui il movimento ha sempre fatto la più forte impressione, si sia indotto a rappresentare una tale impressione, piuttosto che la cosiddetta 'natura morta'.

Taluno s'è domandato, per esempio, come mai gli uomini dell'epoca glaciale abbiano scelto per la loro arte soggetti così complicati come mandre di bufali o animali in piena corsa, ed è giunto perfino a spiegarsi il fatto con la cosiddetta 'corsa del lepre': termine adottato dai cacciatori per indicare il fenomeno fisiologico della persistenza dell'immagine sulla retina. C'è invece una ragione più ovvia: le impressioni di movimento sono più intense che quelle di quiete. Una luce ferma può facilmente sfuggire, mentre una luce intermittente s'impone senz'altro all'osservazione.

Senonchè l'uomo primitivo riconobbe ben presto che un grave ostacolo si opponeva alle sue aspirazioni. I bufali dipinti sulla parete della caverna eran magari simili a quelli della natura, ma non si muovevano. E allora egli iniziò una lotta appassionata e addirittura commovente per abbracciare nella propria opera creativa la natura nella sua interezza e quindi anche nel movimento. La cinematografia è, provvisoriamente almeno, l'ultima tappa su questa via. Tappa definitiva? Nessuno, certo, sarà così imprudente da affermarlo.

L'espedito inventato dall'uomo dell'epoca glaciale (come già ebbi ad osservare nel mio libro *Das Zeitalter des Films*, Vienna 1932: 'Elementi storici') precorre in maniera singolare i principi della odierna cinematografia. L'artista ripeteva l'immagine del bufalo il quale gli appariva 'nell'osserva-



Sopra: Bufali dipinti nella caverna di Altamira (circa 20.000 anni a. C.)
Sotto: Tavole di pietra di un monumento preistorico a Schoenen.



Da una tomba a Buri-Hassen-et-Qodim (2.500 anni a. C.).

zione immediatamente seguente' ovvero 'nell'istante successivo'. L'animale si era un po' spostato, mutata era l'attitudine di alcune membra relativamente alle altre; e l'uomo dell'epoca della pietra si sforzò di notare, accanto alla prima, anche la nuova positura, e col massimo di verismo. Ma la speranza che le due immagini si fondessero, che nella sua coscienza diventassero una cosa sola, come quotidianamente egli osservava in natura, non si realizzò. Per questo dovevano passare altri 20.000 anni, doveva intervenire il sussidio di altri ritrovati tecnici. Senti il remoto artista, che l'opera sua, quantunque immobile, riceveva vita da altri fattori; che, insomma, quegli scorcii di realtà si elevavano alla forza spirituale dell'arte? Non si sa. Ma il maestro degli affreschi di animali che si ammirano nella caverna di Altamira non avrebbe forse abbandonato con delusione la sua grande opera d'arte, se essa gli avesse riprodotto quell'immagine in movimento, ch'egli appunto cercava. Ove egli fosse stato soddisfatto non si sarebbe poi veduta l'umanità per millenni e millenni affannarsi in ulteriori e insistenti ricerche del movimento. Una fase successiva è da ritenersi quella in cui i singoli momenti, gli 'stadi del movimento' (paragonabili ai fotogrammi della cinematogra-



Scena di battaglia (Pittura rupestre africana).



Corteggio per l'incoronazione di Carlo V in Bruxelles (Vienna Biblioteca Nazionale).

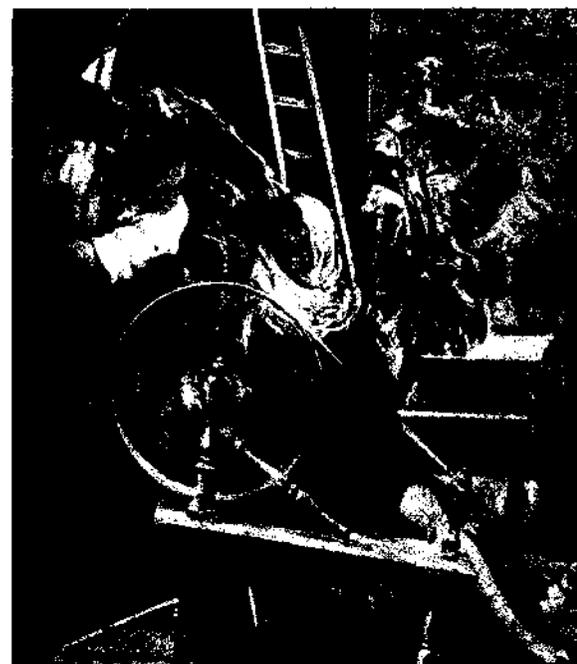


La creazione del mondo in un codice miniato medioevale.

fia), che nell'età della pietra o del bronzo erano stati confusamente fissati su tavole di pietra o incisi in altra materia, sono disposti in modo da dare quanto più possibile l'impressione del movimento. Da questo punto, il desiderio di rappresentare il movimento diventa un fenomeno mondiale: lo si riscontra sulle tavole di pietra del monumento Kivik a Schonen (Europa settentrionale) come nelle tombe della V dinastia egiziana. Siamo dunque in presenza di avvenimenti spirituali che risalgono a circa 4 millenni e mezzo avanti l'epoca nostra.

Il nuovo schema consiste nel disporre gli 'stadi del movimento' per modo che sfilino davanti a noi come la selvaggina in fuga, la truppa in marcia, l'acqua di un torrente, e rendano per analogia l'illusione del moto. Disposizione, dunque, lineare. Linearmente infatti si svolge sempre l'appercezione del mondo: se guardiamo ad un albero, per esempio, lo abbracciamo senza dubbio nel suo insieme; ma quando poi vogliamo conoscerlo per davvero, dobbiamo osservarlo dal basso in alto e viceversa. La disposizione stessa della nostra muscolatura, sia del collo che degli occhi, è tale da rendere agevole l'appercezione secondo un ordine lineare. Prova ne sia anche il sistema costantemente lineare della nostra scrittura. E, si badi, che tale proprietà non è affatto condivisa da tutti gli esseri viventi: l'uccello, ad esempio, guarda le cose di cui si vuol più precisamente convincere, prima con un occhio e poi con l'altro.

La scrittura del movimento, iniziata fin dall'età del bronzo, toccò la sua massima perfezione presso gli egiziani. I quali ponevano in linea, una accanto all'altra, tutte le fasi di una lotta, di un salto, non meno che i successivi stadi della macellazione di un vitello, dell'ingozzamento delle oche, della vendemmia, ecc., sempre nella speranza di ottenere per tal modo l'effetto del movimento. Ma quasi più perfette, dal punto di vista artistico, risultano le pitture rupestri recentemente scoperte in Africa; le quali rendono molto chiara la visione del movimento per mezzo di figure ricorrenti anch'esse in linea, l'una accanto all'altra. E l'arte del rilievo — settore della plastica a cui l'antichità portò l'interesse più vivo — ha appunto da quel tipo di allineamento tratto le sue origini. Senonché gli artisti giunsero a scoprire che il ritmo di quelle immagini non era indifferente: e che anzi l'effetto ne variava a seconda che le figure fossero effigiate sempre e soltanto in atto di camminare, o sempre e soltanto in atto di correre. Più vivida l'anelata impressione del movimento quanto più aumentasse la velocità, ed a figure in apparenza di camminare molto lentamente se ne facessero seguire altre in attitudini di rapida



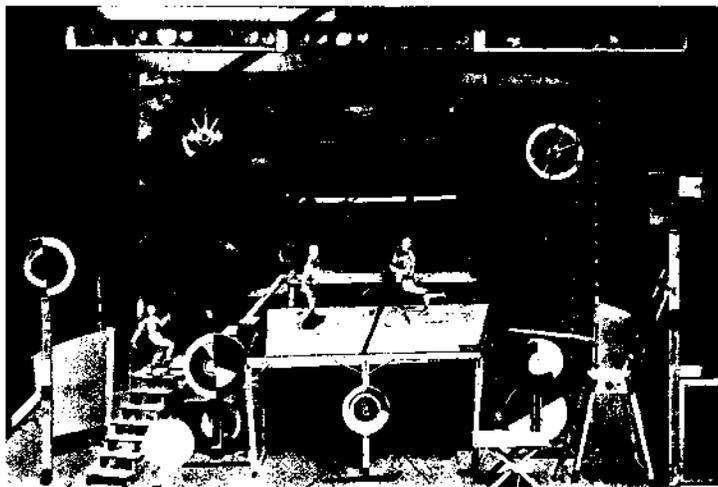
Dettaglio della 'Filatrice' di Velasquez (Prado).

corsa. Nata così, l'idea del ritmo si affermò nella sua pienezza probabilmente durante l'epoca classica.

Ho tentato di scomporre, secondo il ritmo del movimento, i quadri del fregio del Partenone, e mi son potuto convincere che la loro distribuzione non poteva affatto essere casuale: il corteo incomincia con vitelli che s'avviano lenti al sacrificio; quasi contemporaneamente appare poi su entrambe le facciate dell'edificio il primo carro e, pressochè alla stessa altezza, pure su entrambe le facciate, si vedono cavalli al galoppo. Il fatto stesso che sui due lati del tempio non regni una rigorosa simmetria sta chiaramente a dimostrare che l'artista non obbediva a un programma rigido; anzi cercava l'espressione del movimento in sottilissimi particolari ritmici.

Nell'era cristiana, mutate le condizioni stilistiche e spirituali dell'arte figurativa, un ciclo analogo si riproduce. L'uniforme susseguirsi delle illustrazioni bibliche del basso medioevo ripete le leggi dell'ordinamento lineare: anche qui l'artista, schiacciando linearmente una teoria d'immagini via via mutate, cerca di ottenere l'effetto del mutamento, ossia del movimento. La plastica gotica, invece, e il dipinto su tavola ricorrono al sistema di rappresentare la medesima figura in diversi punti della composizione, e ogni volta in differenti situazioni o stadi di movimento. Sulla medesima tavola, ad esempio: Cristo cade sotto la croce, Cristo vien disteso sulla croce, la croce viene sollevata.

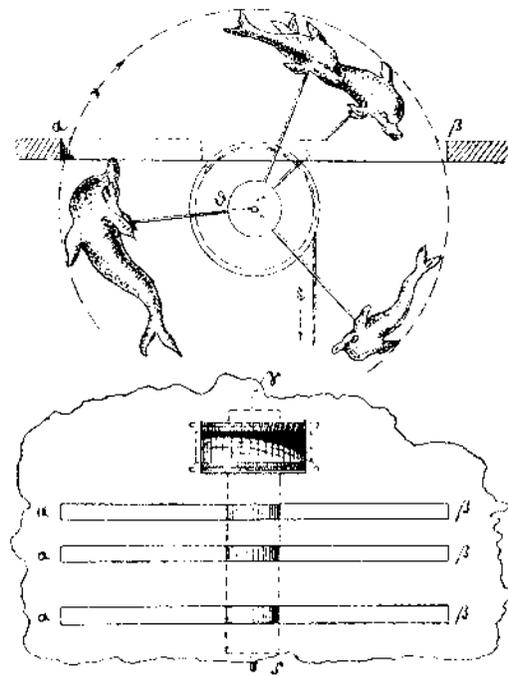
Verso la fine del Rinascimento, invece, e nell'età del barocco troviamo una nuova arte del rilievo per la rappresentazione



Mecanismo scenico nel teatro russo contemporaneo per l'animazione di Janjocci.

di cortei. L'enorme importanza dei cortei d'ogni genere, sia trionfali che funebri, stimolava l'ambizione di riprodurre artisticamente siffatti avvenimenti, con la tendenza sempre più accentuata a mettere in evidenza il movimento. Si eseguivano pertanto delle incisioni su sottili lamine di rame; le quali venivano poi applicate su due rulli di legno. Per tal modo la tecnica fisica e ottica si allea con l'arte figurativa, sempre nel miraggio di conseguire la riproduzione artistica del movimento. S'intende però che lo sviluppo non è improvviso. Già in altre epoche l'arte aveva conosciuto simili collaborazioni con la tecnica: nelle figure mobili ed automi dell'antichità, nell'uomo artificiale fantasticato del Medioevo, e nuovamente negli automi ed orologi della Rinascita.

Ma nel XVII secolo si cominciano ad illuminare le incisioni in rame dal di dietro, indi a proiettare tali immagini sulla parete con speciali mezzi di illuminazione. Son queste le vere origini del cinematografo. Il primo germe della macchina da proiezione non è affatto la lanterna magica, bensì il piccolo disco trasparente del gesuita Kircher (1646), su cui era dipinta la Passione



Mecchine per la rappresentazione del guizzo del delfino (Da Jerone d'Alessandria).

di Cristo nelle successive stazioni. E per ottenere la sintesi delle immagini, l'osservazione non era più effettuata ad occhio nudo, ma attraverso un tubo, puntato in direzione fissa.

Bisogna soggiungere peraltro che l'arte cerca sempre di liberarsi da questi sussidi della tecnica e di realizzare per vie autonome l'antico sogno dell'umanità. E, per esempio, 'La filatrice' del Velasquez, dove il mulinello rotante costituisce una delle più perfette rappresentazioni pittoriche del movimento, è stata dipinta circa dieci anni dopo l'invenzione del disco Kircher. Nella 'Filatrice' sono divinati i mezzi della pittura espressionista: quella ruota è apparentemente ferma, e solo un leggero scintillio tradisce il suo rapidissimo vorticare. Nell'attimo fissato sulla tela è implicita tutta la somma del movimento passato, è in potenza tutta la somma del movimento futuro. E sarebbe difficile trovare migliore esempio e più precisa definizione dell'espressionismo in arte.

La cinematografia scopre finalmente il mezzo a cui l'umanità aspirava dai più remoti tempi: la tecnica che consente di costruire, accanto al mondo esistente, un altro mondo perfettamente uguale. E, nei suoi successivi perfezionamenti, essa aggiunge alla pura cinematica l'acustica, il colore ed anche la plastica. Dall'integrazione di tutte queste qualità esce una immagine tale, che i nostri sensi non arrivano più a distinguerla dal cosiddetto 'quadro della realtà'. Il grande sogno dell'umanità si è dunque avverato.

Notevole però che, toccata questa suprema conquista, la cinematografia stessa ci faccia sentire come il suo scopo più essenziale non sia affatto una copia materiale del mondo esistente. Solo nei suoi primordi si poteva trovar piacere ad una riuscita rappresentazione di un treno in moto o di un cavaliere al galoppo: ed era la gioia infantile di riconoscere le cose vere col loro vero aspetto e nome.

La cinematografia si è subito imposta quelle selezioni a cui la invitavano i maturi esempi dell'arte figurativa: una sola ruota, uno zoccolo di cavallo che batta sulla strada possono, anche nel film, produrre un effetto più intenso che non la rappresentazione integrale di tutto l'oggetto o di tutto il movimento.

Osservazione, questa, della massima importanza per la storia spirituale dell'umanità, la cui forza artistica non si è lasciata sopprimere nemmeno dalla decisiva vittoria della tecnica e del meccanismo.

GIUSEPPE GREGOR

Del Cinema... e anche del Teatro



Un articolo
di
Angelo Musco

D IRÒ SUBITO quello che penso della differenza che corre fra il teatro e il cinema. Nel teatro, la questione si riduce tutta ad un autore che immagina un personaggio e ad un attore che lo interpreta. L'interpretazione del personaggio dipende, quindi, interamente dall'attore; mentre nel cinema il personaggio e l'attore dipendono dal regista. Il mezzo meccanico grava inoltre con tutte le sue esigenze. Ecco, secondo me, la differenza assolutamente sostanziale fra teatro e cinema. Ma non basta. Sul palcoscenico molti fatti possono essere risolti in narrazioni o descrizioni; mentre sullo schermo tutto deve visualizzarsi. Dato il mio temperamento potrebbe, dunque, parere che il cinema non dovesse soddisfarmi, per quel fraporsi del mezzo meccanico tra me e il pubblico; con l'inevitabile ritardo che esso porta, durante la 'lavorazione', tra le mie sensazioni di attore-personaggio e l'effetto che esse produrranno nel pubblico. E

così realmente è accaduto in molte delle mie esperienze. Ma non certo quando un soggetto cinematografico mi appassiona ed io sento che — si tratti di commuovere o di far ridere — il lungo, spezzettato lavoro di realizzazione finisce col dare quegli stessi risultati di comunione col pubblico a cui il palcoscenico mi ha avvezzato. Ecco perchè ritengo che in un film il soggetto sia tutto, e cioè rappresenti l'elemento che anima attori e registi: se la stoffa non è trasparente, è inutile cercare sotto di essa le forme del corpo: se un soggetto non appassiona, prima di tutto, regista ed attori essi non vi scorgeranno nulla ed il pubblico... meno di loro. Immediatamente dopo, penso che venga il problema — sempre grave ed attuale — della reciproca benevolenza fra attore e regista. Questo problema io lo vedo, in due parole, così: c'è il tipo del regista che 'ordina' e, novanta volte su cento, non fa comprendere all'attore il motivo degli ordini; e c'è il tipo del regista



Sei espressioni di Pirandello durante la lavorazione di 'Pensaci Giacomino!'.



Musco e la piccola Vandina Guglielmi in 'Pensaci, Giacomino!'

ci spiega perchè si 'deve' fare così, chiamando a collaborare, in questa maniera, l'attore — intimamente — al suo lavoro. In quello che mi riguarda è stata ormai applicata la seconda maniera, quella ch'io ritengo l'ottima. Perciò la passione del cinema ha fatto, in me, passi giganteschi. I miei ultimi registi mi hanno dato, appunto, la sensazione di partecipare ininterrottamente alla loro fatica, così difficile e, durante la lavorazione, quasi incomprensibile. Non mi è più accaduto di non rendermi conto della necessità di alcuni particolari che, a prima vista, apparivano trascurabili e che invece ad opera ultimata si rivelano essenziali. E mi sono anche, meglio di prima, reso conto delle grandi responsabilità che incombono sui registi: dalla scelta dei soggetti alla realizzazione di essi, dall'impiego del capitale alle possibilità di rendimento. E che varietà di attitudini è loro necessaria! Dei tre soggetti in cui ho testè finito di lavorare per la 'Capitani-Icar' il primo, RE DI DANARI, è un fatto, un semplice fatto che può accadere ogni giorno, all'angolo d'ogni strada; il secondo, LO SMEMORATO, è una bizzarria divertente, fondata su d'un equivoco reso famoso dalle cronache dei giornali italiani; il terzo — diciamolo senza mezze parole — è un'opera d'arte poichè è nato dal cervello di Pirandello: si tratta di PENSACI, GIACOMINO! Ebbene, in tutti e tre, si poteva sfruttare il sottoscritto per quello che vale (non è poco, *caspet!*) presso il pubblico, e contentarsi di questo. Invece s'è messo a contribuire ogni elemento, fino ai minimi, accessori e marginali, per raggiungere il maggior risultato: non è questo un mirabile progresso nella rinascita della cinematografia italiana voluta dal nostro Duce? Non è la prova del grado di esperienza e di coscienza raggiunto dall'italianissima industria cinematografica?

All'interpretazione per lo schermo di PENSACI, GIACOMINO! è legato l'indimenticabile ricordo dei miei sforzi per indurre Pirandello verso il teatro, nonostante la sua riluttanza. Fu nel

1916, al *Nazionale* — ora scomparso — di Roma, che feci decretare alla commedia il suo primo trionfale successo, al quale tanti e tanti altri dovevano incessantemente seguire. Oggi, ultimando alla 'Cines' la realizzazione della stessa commedia, penso che tanti e tanti anni di lavoro sul palcoscenico sono, per me, degnamente conclusi con l'apporto della mia esperienza e della mia passione all'ultima venuta, ma non certo la minore, delle arti rappresentative.

Concludendo: non so decidermi — e credo che nessun attore proveniente dal palcoscenico sia al caso di farlo — tra teatro e cinema. Forse questo è un complemento di quello, ma è certo che, nell'uno e nell'altro, quello che è oro resta oro, cioè buono per fare infinite forme di gioielli, mentre

quello che è ricotta (scusate il paragone) resta ricotta, cioè pronta ad inacidirsi il giorno dopo. Può, forse, non esser molto quello che ho detto, ma è sicuro.

ANGELO MUSCO

Ci pare appropriato far seguire alle dichiarazioni di Angelo Musco le idee che sullo stesso argomento ha espresso di recente il grande attore inglese Sir Cedric Hardwicke. Intervistato, in occasione di un suo ritorno ad Hollywood, egli ha detto tra l'altro:

« L'originalità del teatro riposava in gran parte sul potere di stimolare l'immaginazione dell'uditorio. Opera dello scrittore e dell'autore era d'indurre il pubblico a vedere in immaginazione ciò che non poteva vedere materialmente sulla scena. Quando componeva ROMEO E GIULIETTA, Shakespeare sapeva che Giulietta sarebbe stata interpretata da un uomo, dato che a quei tempi le donne non erano ammesse sulla scena. Egli descrisse pertanto Giulietta con uno splendore verbale che riusciva indimenticabile. Detti con efficacia, quei versi vi fanno vedere la bellezza di Giulietta, sia essa incarnata da un uomo o da una donna. La gran disgrazia, quando si recita Shakespeare, è che l'attore o l'attrice posseggono i mezzi sufficienti solo ad un'età in cui sono ormai disadatti come aspetto. Di vado un'attrice scenica riesce a ritrarre Giulietta prima dei cinquantanni; ma allora ha perduto tutte le attrattive di una ragazza di quattordici.

« Nel cinema, invece, è essenziale che l'attrice abbia l'aspetto fisico della parte che incarna. Una Giulietta di cinquantanni, con la sua maturità di volto e di aspetto sottolineata cinquanta volte dall'obiettivo, costituirebbe un vero tradimento. Sullo schermo i versi di Shakespeare non sono necessari come nella scena, perchè la bellezza di quelle espressioni può essere ricreata dalla macchina da presa. Il film non ha bisogno di eccitare l'immaginazione perchè la sua ricchezza di mezzi gli permette di far tutto vedere ».

« Non possiamo che prendere atto di dichiarazioni così intelligenti. Beninteso, i due attori, l'italiano come l'inglese, rimangono ancora, nelle loro idee, se non nei risultati cinematografici, uomini di teatro. E il cinema non è per loro che una esaltazione di certi valori teatrali. Senza dire che nel dramma essi vedono prevalentemente il contenuto. (Musco: il soggetto è tutto. Hardwicke: sullo schermo i versi di Shakespeare non sono necessari come sulla scena, perchè la bellezza delle espressioni può essere ricreata dalla macchina da presa.)

« Impossibile per noi dimenticare che il principale creatore dell'opera cinematografica è il regista, non il soggetto: si tratti, magari, di uno Shakespeare. Ma ringraziamo ugualmente i due insigni attori. Il loro punto di vista, anche se teoricamente fallace, è fecondo come tutte le cose pensate con sincero entusiasmo. Ed è quello che ha condotto il cinema ai suoi primi passi, nonchè a molti progressi ulteriori.

L'incubazione del successo

Si lancia un film

LA GIOVANISSIMA artindustria cinematografica ha, come tutte le grandi industrie, i gangli vitali del proprio movimento e del proprio sviluppo nella precisa ripartizione del lavoro nelle varie fasi:

1) quella creativa (artistico-organizzativa) e quella industriale-tecnica, che nella esecuzione delle loro attività si fondono sotto una denominazione unica: 'produzione':

2) quella commerciale, che a sua volta si suddivide in organismo di 'distribuzione' ed 'esercizio dei cinema'.

Viene così formato il trinomio: 'Produzione - Distribuzione - Esercizio Cinema', da cui dipende interamente la Cinematografia mondiale.

Le due fasi creativa ed industriale — e cioè 'Produzione', sono quelle che più

ampiamente vengono trattate nella stampa periodica e quotidiana; mentre quella commerciale, certamente più complicata, è rimasta, forse per la sua stessa natura, in una penombra misteriosa, che noi vogliamo dissipare, appunto perchè si tratta di un organismo della massima importanza, in quanto da esso dipende il ricupero delle somme impiegate nella 'produzione'.

Questo organismo, come s'è accennato, si suddivide in due branche:

'Distribuzione': che è costituita in tutto il mondo da una rete di nuclei commerciali i quali provvedono al lancio dei film ed alla loro fornitura ai cinematografi;

'Esercizio Cinema': che presenta al pubblico, nei vari locali, i film stessi; raccoglie il giudizio della massa, e recupera il denaro che è stato esposto per la loro realizzazione. Noi vogliamo qui descrivere in che consista e come si svolga la 'distribuzione'. A dare una idea della sua importanza, basti ricordare che oltre cinquanta miliardi di lire sono oggi impiegati nell'industria cinematografica, la quale alimenta nel mondo 87.299 cinematografi, di cui 60.150 nella sola Europa, con una media di 9270 frequentatori per ogni Cinema;

che il nostro Paese, territorialmente più piccolo di altre nazioni, viene in ordine d'importanza cinematografica dopo l'Inghilterra e la Germania, pur avendo un cinema per ogni 10.000 abitanti; e cioè 4221 sale. Questi dati si riferiscono alla cifra globale dei cinematografi muti e sonori, poichè oggi ancora sopravvive un certo numero di sale attrezzate unicamente per la proiezione silenziosa. L'organismo di 'distribuzione' è venuto formandosi e perfezionandosi progressivamente e parallelamente a quello della 'produzione'. Fino a venti anni or sono, la 'distribuzione' dei film avveniva a prezzo fisso per metro. Vero è che anche la produzione di allora era formata di programmi brevi: film muti, di un metraggio ridotto a 40 o 50 minuti di proiezione. Un film, per quanto importante, veniva pagato al noleggio in ragione di 40 a 50 centesimi al metro per la prima visione, ed alla vendita in ragione di 90-95 centesimi al metro per zona, esclusività compresa. La durata di programmazione dei noleggi si limitava a due o tre giorni al massimo, poichè i Cinema di prima visione presentavano tre programmi settimanali.

Da questo si desume che l'industria cinematografica era allora ben lontana dal-



● CITTÀ SEDI DI AGENZIA
▲ CITTÀ CHIAVI

1

Estate, 'periodo morto'? Anzi d'intensa fatica: è il momento in cui le grandi Case cinematografiche preparano con fervore — per la ripresa autunnale — il lancio dei loro prodotti. Un 'esperto', il Bassoli, ci spiega qui il complesso meccanismo di distribuzione di un film.

2



▲ CITTÀ CHIAVI

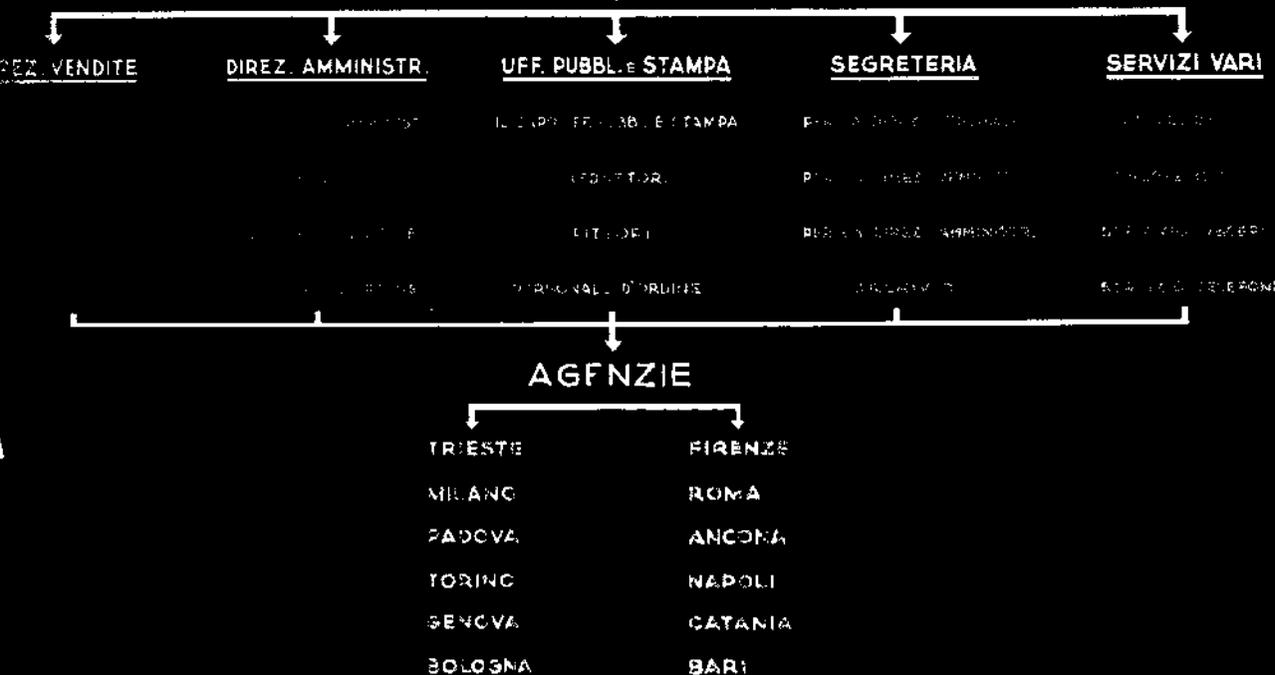


■ CITTÀ IMPORTANTI
▲ CITTÀ CHIAVI

3

DIREZIONE GENERALE

IL DIRETTORE GENERALE



4

l'importanza oggi raggiunta. L'organismo 'distribuzione', nel senso attualmente inteso, era completamente ignorato.

Fu l'affluenza del pubblico al Cinema, in tutte le parti del mondo, a determinare la vertiginosa partecipazione della finanza alla nuovissima industria e, di conseguenza, quei portentosi sviluppi che sarebbe stato folia immaginare.

Oggi s'investono in un film decine di milioni, senza apprensione, perchè l'organismo 'distribuzione' ha saputo trovare nella scienza dei numeri la giusta via per dare sicuro affidamento di un rapido e tranquillo ricupero dei capitali impiegati.

Il processo di 'distribuzione' ormai attuato nel nostro Paese, in forma razionale e diremo quasi scientificamente perfetta, è semplice, se si considera nelle sue linee fondamentali. Si guardi a riprova, la figura n. 4 che illustra in forma sintetica un tipo completo di organizzazione.

Donde si rileva che ben dodici Agenzie sono necessarie nel nostro Paese per effettuare lo sfruttamento del film in modo che penetri in forma capillare anche nei centri minori.

La figura n. 5 dimostra la struttura di ogni singola Agenzia con gli organi indispensabili per il proprio funzionamento.

La consuetudine imposta dal sistema stagionale porta che l'anno cinematografico abbia inizio col mese di settembre e termini col mese di agosto. Di conseguenza, tutte le Case di produzione cercano di concretare i loro piani di fabbricazione per modo che all'inizio della stagione la 'distribuzione' possa disporre dell'elenco completo dei film da presentare.

Definito il programma d'insieme, l'Ufficio 'Stampa e Pubblicità' della Casa sferra una duplice campagna pubblicitaria:

— la prima, che investe tutti gli esercenti, proprietari e conduttori di Cinema, ed ha caratteristiche completamente diverse da quelle comuni, poichè tende a svolgere tutti i dati tecnici, suscettibili di attrarre l'attenzione dell'Esercente Cinema sui vantaggi che egli assicura al proprio cinematografo accaparrandosi la produzione della Casa;

— la seconda, che si rivolge invece alla pubblica opinione ed è condotta a traverso i giornali quotidiani, i settimanali illustrati, le riviste mensili, i giornali sportivi, ecc.

Le due campagne predette differiscono fra loro perchè la prima presenta di colpo 20, 30 o 40 film in un solo blocco, facendo emergere che vi sono tanti film con attori ed attrici

particolarmente cari al pubblico, in modo da garantire all'Esercente che la produzione ch'egli prenderà per il proprio locale è effettivamente la più attesa e desiderata. Che si tratta, insomma, dei successi di 'cassetta', come si dice in gergo tecnico, per esprimere che il botteghino del Cinema avrà tali incassi da riempire non solo un cassetto, ma qualche volta anche due.

L'offensiva pubblicitaria che viene scatenata sul grosso pubblico è invece piena di accorgimenti, e cioè si sviluppa film per film, con 10 o 15 o 20 giorni di anticipo sulla effettiva programmazione nei cinematografi più importanti d'Italia. Le rubriche cinematografiche dei vari quotidiani presentano allora le notizie più sensazionali sul valore del singolo film, indiscrezioni sulla vita privata dei suoi interpreti, indicazioni sulle somme impiegate dalla casa produttrice, quant'altro può comunque attirare l'attenzione dell'opinione pubblica creandone l'atmosfera più favorevole.

I giornali illustrati porteranno in copertina figure tratte da qualche fotografia del film in lancio, e immediatamente, nelle più importanti città d'Italia, in grandi avvisi multicolori, ne appariranno i preavvisi, mentre le edizioni dei giornali locali pubblicheranno i cosiddetti 'mattoni' o 'piedini' o 'tamburini': tutti termini tecnici per definire gli spazi destinati alla pubblicità a pagamento, abitualmente compilati con lettere a grossi caratteri, oppure in fototipia.

Diamo uno sguardo a quello che il pubblico non vede, e cioè a quello che avviene dopo la campagna pubblicitaria effettuata verso gli Esercenti del Cinema, per indurli ad accaparrarsi la nuova produzione.

La Direzione della Casa di Distribuzione, definito l'elenco dei film che vengono a formare il quadro della produzione per la nuova stagione, riunisce nella propria Direzione Generale tutti i Direttori delle Agenzie; sottopone a questi, nella sala di proiezione (di cui tutte queste Ditte sono fornite), i film che essi dovranno noleggiare, e impartisce loro tutte le istruzioni perchè il prodotto dia quel rendimento che, oltre al ricupero delle spese, porti il migliore beneficio.

La vendita del prodotto viene effettuata o sulla base della percentuale dell'incasso: e cioè una parte dell'incasso viene attribuita alla Casa di Distribuzione quale pagamento del film, mentre l'altra viene trattenuta dall'Esercente del Ci-

nema; oppure sulla base del prezzo fisso: e cioè una cifra concordata fra le due parti interessate, in base alle possibilità di rendimento, sia del cinematografo, sia della pellicola fornita.

S'intende che questa distribuzione viene effettuata in un primo tempo nei centri più importanti, nei locali cosiddetti di 'prima visione' o di prima categoria, quelli cioè che hanno i prezzi più elevati, che offrono al pubblico il migliore conforto e che, avendo maggiori spese, possono in compenso realizzare i maggiori benefici.

L'uscita del film avviene quasi sincrona in questi centri importanti, che sono circa 25 in tutta l'Italia (per ogni soggetto di una certa importanza si stampano, in media, 25 copie; dalla presentazione del film in questi centri si ottiene quasi il 20% di quello che sarà il reddito globale nell'intero Paese (vedi figura n. 1, dove si specificano le località in cui avviene il primo tempo dell'abituale presentazione di un nuovo film).

Successivamente, le 25 copie del film vengono distribuite in



La successione delle scene e il montaggio

AL TEMPO del muto si poteva ancora concepire un certo 'gioco d'azzardo', che consisteva nel salvare o nel modificare radicalmente un film mediante il montaggio. Scene girate per tutt'altro scopo venivano intruse in una data sequenza, e ne mutavano — didascalie aiutando — il carattere e lo svolgimento. Le leggende e le aneddotiche dei laboratori di montaggio sono piene di racconti che possono parere un po' meravigliosi, e peraltro qualche volta sono anche veri: registi che, tagliuzzando ed incastrando all'inizio di un soggetto scene girate magari per il finale, cambiavano la faccia di una pellicola e convertivano il fiasco delle prime visioni in un successo delle seconde.

Per esempio. Uno dei primi film italiani sottoposti all'esperimento della sonorizzazione fu un certo NAPOLI CHE CANTA. Questo NAPOLI CHE CANTA era nato muto, col titolo ADDIO, MIA BELLA NAPOLI. Chi abbia potuto vedere le due versioni, sa che lo stesso film, passando dalla prima (rimasta inedita) alla seconda, era divenuto tutt'altra cosa: nella psicologia e nelle posizioni drammatiche dei personaggi, perfino in certe svolte della vicenda. E della trasformazione era stato autore: il montaggio, attraverso una sforbiciatura delle scene ed una completa rivoluzione nel loro succedersi.

Ma il fonofilm ha quasi completamente abolito queste libertà. Esso è legato ad un dialogo: e nel dialogo le leggi logiche del discorso, del 'prima' e del 'poi', delle premesse e delle conseguenze, non patiscono eccezioni al loro rigore. C'è di più. Una scena dialogata non sopporta sforbiciature: decapitarla, o sopprimerne qualche passaggio intermedio — anche quando ciò sia tecnicamente possibile — vuol dire quasi sempre esporla al crollo, come se in una casa si volessero portar via le fondamenta o il pian terreno.

Gli unici movimenti di montaggio, di cui siano suscettibili le scene parlate, sono quelli che si ottengono mutando il punto di vista, l'inquadratura da cui vengono guardati i personaggi in atto di parlare. Tali movimenti sono addirittura indispensabili per alleggerire e variare la monotonia di lunghi dialoghi teatrali tra due o pochi interlocutori. Ma non possono aver luogo, se non quando il regista li abbia rigorosamente preveduti all'atto della presa. Qualunque improvvisazione di montaggio è esclusa.

Regista accorto può essere oggi definito colui che sa valutare completamente le limitazioni nelle quali è costretto il montaggio. I registi, pertanto, sono fedeli a metodi diversi, e spesso contrastanti, di presa. Alcuni girano una scena da diversi angoli con l'intenzione di mettersi al sicuro. Altri, che probabilmente hanno una più viva dimestichezza con il montaggio, tagliano la maggior parte delle scene, per così dire, sulla macchina da presa. Per l'uno e per l'altro metodo ci sono vantaggi e svantaggi. Dal punto di vista del produttore, il moltiplicare le prese costituisce un forte dispendio; mentre il mantener bassa la percentuale delle prese stesse, non agevola di certo il lavoro del montaggio.

Questi semplici fatti d'indole tecnica hanno una loro importante morale. Ed è che l'avvento del sonoro ha, per buona fortuna del cinema e delle sue sorti, eliminato ogni carattere di avventura alla lavorazione dei film. Il classico 'primo giro di manovella', che un tempo era un salto nel buio, da cui cominciava tutta una serie di ripieghi, di piccole astuzie, di trovate improvvise, di soluzioni 'rimediate' — diventa oggi un fatto serio e senza incognite.

Oggi nessuno parte più senza una sceneggiatura perfetta e inderogabile. E non è detto che il metodo e la disciplina siano i nemici della genialità e dell'arte. Chè, anzi, questo aforismo dei romantici più sprovveduti si è sempre trovato smentito dalle ferree regole di lavoro della gente davvero geniale, capace di costruire e di creare sul serio.

CIAC

COMPOSIZIONE DI UNA AGENZIA

DIREZIONE

IL DIRETTORE

PROGRAMMAZIONE

AMMINISTRAZIONE

PROGRAMMISTA

CONTABILE

ADDETTO ALLA PUBBL.

CASSIERE

VIAGGIATORE

PERS. D'ORDINE

AIUTO PROGRAMM.

PERSONALE D'ORD.

SERVIZI VARI

MAGAZZINO

VERIFICA FILM

SPEDIZIONI

due tempi in altre città definite 'chiavi' (vedi figure 2 e 3), perchè capoluoghi di provincia; con che si viene a realizzare il 60% di quello che sarà il reddito globale della pellicola.

Il rimanente 40% è dato dal noleggio del film in tutti i piccoli centri, che pur offrendo un rendimento relativamente basso, sono così numerosi da assicurare un reddito ragguardevole.

In questo modo è esaurito, non solo lo sfruttamento nelle città Sedi di Agenzia, ma anche quello nelle sedi di regione e capoluoghi di provincia, nonchè nei centri di minore importanza.

Da quanto abbiamo sopra esposto è dimostrato che non solo il successo finanziario delle imprese cinematografiche, ma anche quello artistico dei singoli film, dipende essenzialmente dal sistema di distribuzione il quale, ove sia esteso nelle varie parti del Mondo, come è praticato dalle Case americane, raggiunge risultati meravigliosi, che consentono di realizzare le grandi produzioni perfezionandone la portata tecnica ed artistica, anche con l'impiego di ingenti capitali, e di ottenere sempre più larghi benefici materiali e morali.

RENATO BASSOLI

Tradurre un film

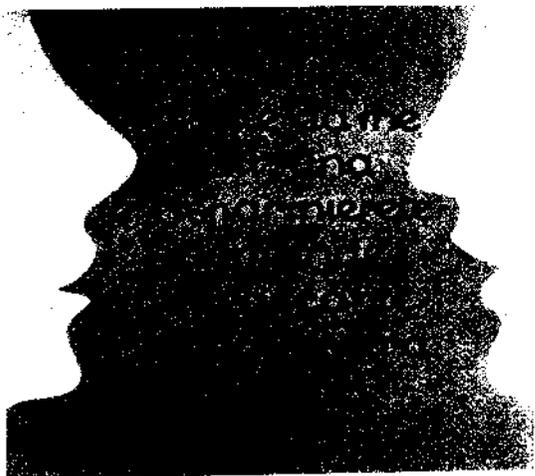


Fig. 1. Didascalia 'parlata'.

LA NASCITA e la vittoria del 'parlato' parvero costituire un'offesa mortale all'internazionalità del Cinema: al Cinema come esperanto mimico e linguaggio universale. Se infatti i pubblici di tutto il mondo accorsero con la curiosità del nuovo ai primi esperimenti di film parlato (si ricordi il successo riportato in Italia dalle prime visioni del CANTANTE DI JAZZ) era inevitabile che, smussata la curiosità, insorgesse un senso di fastidio per quei dialoghi che, quantunque rapidi, si dilatavano — a non intenderne il linguaggio — nel tempo smodato e senza argini della noia. Ben lontano però, quel pubblico, dall'idea di rinunciare ai suoi divi e stelle internazionali, ai rapidi contatti coi costumi d'altre genti, di cui il cinema era facile e piacevole tramite. E ben lontani i produttori dall'idea di abdicare ai mercati di esportazione. Una duplice esigenza impose dunque di correre quanto più rapidamente ai ripari e di far rientrare, almeno per la finestra, quell'internazionalità che la tecnica aveva scacciata per la porta.

I sistemi via via invalsi per tradurre i film parlati furono essenzialmente quattro:

1. - A brani di scena parlata sostituire titoli, o didascalie, di ugual durata e sincronici, che condensassero in forma di battute i momenti funzionali del dialogo (fig. 1). L'altoparlante continuava ad emettere le voci; ma sullo schermo, al posto delle figure, compariva stampato il segno ideografico, astratto, verbale del loro animato discorso.

Obiezioni: il parlato, almeno nelle intenzioni dei suoi creatori, era nato come un più formidabile coefficiente realistico a completare la vantata illusione realistica del cinema. Lasciamo stare se esso non rappresenti invece, nella sua vera consistenza artistica, una nuova sintesi mimico-musicale: non dunque un

Con quattro diversi metodi si può 'tradurre' un film da una lingua in un'altra. Qual'è il metodo migliore? Senza esitazione l'autore di questo articolo risponde: 'il più balzano e cervellotico di tutti: il doppiaggio'.

più perfetto realismo, bensì più completa suggestione e spirituale magia di sogni e simbolo lirico, come sempre l'arte quando è arte. Certo è che la didascalia parlante, sostituita alle ombre parlanti, smentiva ogni ambizione realistica, e sfatava l'illusione di una voce che nascesse dalle figure a far corpo con quelle, spezzandola invece nell'ingenuo trucco di un altoparlante affiancato ad uno schermo. Si tentò magari di creare una nuova convenzione, ammonendo il pubblico che si trattava soltanto di un surrogato; e nel fondino di quelle didascalie si disegnavano due profili affacciati con le bocche aperte, in atto di dialogare. Ma il pubblico dei grandi spettacoli per masse obbedisce ad una legge primordiale e categorica, che si riassume soprattutto nel classico imperativo di 'non farsi gabbare'. E vuole che, a lui ingenuo, lo spettacolo si offra ingenuo ed intero, senza compromessi né surrogati, né diminuzioni. Guai, per es., a lasciargli sospettare che un film ha subito qualche lieve, e forse anche necessaria, sforbiciatura: dirà che è 'tutto tagliato', e non ci crederà più. Esso poteva dunque accettare in via provvisoria le didascalie parlanti: tanto per capire senza troppo sforzo in che consistesse quel famoso 'parlato'; ma se un tal sistema si prolungava, addio cinema.

Senza dire che, di fronte ad un probabile dilagare di 'parlati' stranieri, interveniva da parte dei Governi la provvida difesa dell'idioma nazionale. Il cinema in lingua forestiera, senza poter mai diventare strumento utile di cultura linguistica, funzionava invece come veicolo pernicioso per propagare ed acclimatare certi vezzi artefatti di gergo e di pronuncia, certe pose affettate che snaturavano la sincerità nativa, la maturazione spontanea e lo sviluppo sì della parlata patria che del modo di esprimersi e di porgere: infine, del costume nazionale.

2. - Sovrimprimere sul fotogramma le battute più flagranti del 'parlato', ridotte ad un massimo di concisione e ad un minimo di numero. Una specie di succinto commento perpetuo all'azione e al dialogo, ricorrente in lettere luminose, di un fuoco bianco e rappreso, alla base dello schermo, ai piedi delle scene e delle figure (fig. 2). Supponiamo, nel film PICCOLE DONNE (LITTLE WOMEN), la scena in cui la protagonista Jo (Katharine Hepburn) scopre alla mamma, alle sorelle, al suo stesso innamorato Laurie — in un misto di pudore e di segreta, confusa contentezza — il suo povero piccolo capo d'uccellino implume, da cui le trecce sono state recise. Torna da casa dell'avara zia March, a cui ha chiesto un po' di denaro per la mamma che deve partire per Washington, dove il babbo, ferito durante la guerra di Secessione, è stato ricoverato in un ospedale. Ma la zia ha dato troppo poco, e Jo allora ha venduto i suoi capelli. Ebbene: da tutto il racconto frantumato e reticente della fanciulla che cosa caverebbe, come titoli sovrimpressi, il riduttore anche più coscienzioso? Tre o quattro frasi di questo genere: — Zia March, sudando sangue, non ha sborsato che i quattrini del treno... — Rincasando ho venduto delle trecce esposte in una vetrina... — E allora ho pensato che anch'io potevo... ecco...; battutine donde, malgrado i puntini di sospensione, veramente il meglio s'invola. Si dirà, beninteso, che il gioco istintivo e quasi contagioso di una grande mimica e



Fig. 2. Didascalia 'sovrimpressa'.

di una grande recitazione si rivela e giustifica da sé, quando si sia chiarito coi titoli quel poco sostrato concettuale che gli dà l'impulso. E che anche nella tirannica brevità di quei titololetti si può abilmente imprigionare un massimo di suggestione: come, per es., nella edizione francese delle RAGAZZE IN UNIFORME, dove il testo dei 'sovrimpresi' era stato affidato alla penna, nientemeno, di Colette.

Obiezioni: il commento con 'sovrimpresi' non fornisce che una trama a maglie larghissime. L'azione, la parte visiva del film dovrebbero teoricamente riempire quelle maglie; ma tutte le sfumature e sinuosità del dialogo, le sue interiori modulazioni, l'accento e il sapore con cui una data parola viene proferta, il tono, insomma, che fa la musica: tutto questo volatilizza; a meno che lo spettatore non possieda quel minimo della lingua originale del film che gli permetta, sul filo del senso generico, di risalire alla compiuta identificazione delle battute. Ma è caso eccezionale. In genere, la più alta aspirazione dei titoli sovrimpresi, oltre quella di indicare la vicenda, sarà di interpretare approssimativamente la musica verbale, l'arabesco sonoro disegnati dalla recitazione, di motivare in qualche modo le pause, gli stacchi, le alterazioni ritmiche e tonali: suppergiù come le didascalie di certi poemi sinfonici hanno il compito di spiegarne la struttura. Che è già qualcosa, ma sempre poco; tanto più che l'incubo del 'non farsi gabbare' preme anche in questo caso sul pubblico, sconcertato di capire soltanto per metà. Sicché un tal sistema potrà valere al più per i raffinati e gli snobs delle 'edizioni originali': cioè le rondini che non fanno primavera, gli spettatori che non fanno pubblico.

Si aggiungano le difficoltà fisiche e tecniche. In primo luogo: l'attenzione richiesta dalla lettura di un titolo è di qualità strettamente intellettuale; mentre quella che si pone nel guardare il film è materata da una corrente di partecipazione organica, impulsiva, vitale, quasi corporale. Fra le due c'è, se non addirittura esclusione, difficoltà di connubio. La corrente fisica che ci attacca alle immagini in azione si sospende o quanto meno si attenua pericolosamente nello sforzo della lettura: e ne scapita l'efficacia spettacolare del film, ne scapita la sua forza di persuasione. In secondo luogo: è molto raro che lo stile del carattere tipografico si armonizzi con quello della fotografia su cui va sovrimpresso. In terzo luogo: la tecnica della sovrimpressione dei titoli, per quanto perfezionata, è ben lontana dal produrre quelle ideali lettere di fuoco, che in astratto si desidererebbero. Fino a qualche tempo fa la sovrimpressione si otteneva facendo correre simultaneamente nella macchina da stampa il negativo dei titoli e quello delle scene; ma la tenuta degli ingranaggi non era mai perfetta, e i titoli smaniavano sullo schermo in un moto di continua danza. Con i nuovi procedimenti questo difetto è superato, ma non un altro: il supporto di celluloido del titolo altera nella stampa la trasparenza della fotografia, talché in proiezione la scena pare svolgersi come sottovetro. In quarto luogo: non sempre la scena su cui logicamente il titolo deve incidere è di tono abbastanza cupo, affinché quello prenda per contrasto una sufficiente brillantezza. E a volte poi, mentre il titolo si prolunga per quel tanto che ne permetta la lettura, cambiano le inquadrature sottostanti e con esse i rapporti di luce, così che l'occhio viene costretto ad un nuovo sforzo di adattamento. Parranno minuzie: ma sommate e l'effetto del film andrà per tre quarti perduto. Inutile poi ricordare che quelle stesse ragioni di difesa della lingua che contrastavano col precedente sistema n. 1, si oppongono anche a questo sistema n. 2.

3. - Uccidere il film 'parlato' come parlato, e ridurlo ad un film muto con titoli intercalati (le didascalie vecchio stile) e sincronizzazione musicale. È il sistema di tagliare le difficoltà con la scure, anche se qui la scure si riduca borghesemente ad un paio di forbici. Ed è anche il più ottuso scempio che mai editori abbiano immaginato di perpetrare sulle pellicole di importazione. Ne parliamo perché, quanto a sistema, è un sistema anche questo: e poi furoreggiò o infieri, su vasta scala in Italia durante gli anni 1930 e 1931.

Tanto per spiegarci con un caso esemplare e congruamente mostruoso, prendiamo la sequenza che precede il volo dei

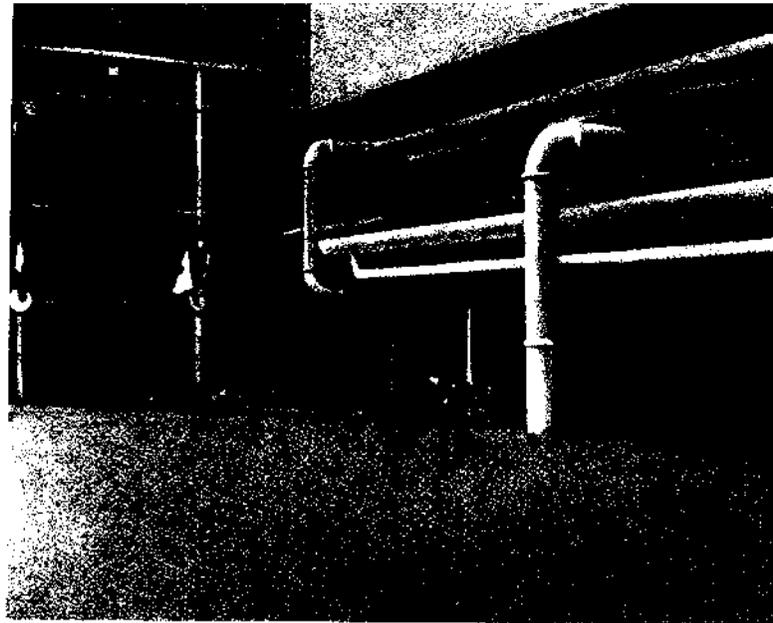


Fig. 3. Il volo delle banconote in 'À nous la liberté'.

biglietti da mille nell'À NOUS LA LIBERTÉ di Clair (fig. 3). Tutti l'abbiamo in mente: inaugurazione in una officina di impianti che rappresentano il *non plus ultra* dell'organizzazione scientifica del lavoro; un vecchio omarino politico — barbetta e tuba —, campione rimbambito del 'nobile vegliardo' che le democrazie pseudo-liberali non mancavano mai di sbandierare nelle loro cerimonie, sale sul podio a recitare il florilegio dei suoi luoghi comuni umanitari e celebratori; si scatena una bufera che travolge una valigia abbandonata sul tetto dell'officina, e ne fa piovere sulla folla il contenuto di banconote. Sequenza, teoricamente, delle più adatte per una riduzione con titoli, poiché la parola vi lavora già quasi come puro suono inarticolato, pura interiezione che, nei suoi ricorsi stravolti e lacerati e scancellati, scandisce e misura lo sfrenarsi del vento. Non rimarrebbe al riduttore che cercar di cogliere un paio di frasi sintomatiche nell' 'orazione' dell'omarino, e in queste spremere il succo ed il carattere del discorso, poi tornerle in guisa da ottenere la 'citra' di certa retorica, e finalmente intrudere i titoli così ottenuti nella scena, da cui il parlato è stato soppresso. Naturalmente sarà impossibile mantenere tutta la ginnastica e mimica labiale dell'omarino, ora che il suono della parola è scomparso: appena lo spettatore abbia avvertito il movimento della bocca e il particolare gesto oratorio del personaggio (30-40 fotogrammi), occorrerà che scatti fuori il titolo a dichiarare ciò che colui dice.

Risultati: il 'tempo' della sequenza è distrutto, quel 'tempo' che nell'originale aveva così ineluttabilmente preparato e svolto il crescendo del vento malandrino. Vero è che il titolo scritto interrompe il 'tempo' di una scena, come una scala cromatica interrompe la tonalità di un pezzo di musica: pugni nell'occhio, dunque, non se ne ricevono, e nemmeno si avverte il disagio di troppo sfacciati errori ed incongruenze di montaggio. Ma l'ironica poesia di quelle scene si è dileguata: la forma è morta, e ne è rimasta una semplice indicazione attraverso la materialità del grezzo contenuto. Anche acusticamente, del resto, lo scatenarsi della bufera era realizzato con assai più concretezza da quello stracciarsi e perdersi delle parole fra il turbine e lo schianto ed il volo di tutte le cose circostanti — che non da un qualunque, e sia pur dosato, ululo della macchina da vento tra gli strumenti di orchestra del nuovo 'sonoro' sostituitosi al vecchio 'parlato'. Obiezioni: qui non ce n'è che una, ed è il quinto comandamento: non ammazzare.

4. - Doppiare il film. Parve questo, a prima giunta, il più balzano e cervelotico dei metodi: far parlare, come si diceva, un personaggio per procura, adattare su una bocca americana o tedesca che pronunziavano, ormai indeformabilmente, frasi americane o tedesche, altrettante frasi di altra lingua. Eppure è il metodo che ha vinto: come il più pratico, il più adeguato e forse anche il più artistico. Esamineremo, dunque, un'altra volta partitamente sia l'estetica che la tecnica del doppiaggio.



Francesca Bertini



Lyda Borelli



Al centro in alto: Maria Jacobini in 'Vergine folle' - Hesperia in 'Signora senza pace' - Leda Gys in 'Leoparda ferita'

In altri tempi, si sarebbe detto che raffinando il tipo della 'bella donna' si contribuiva a renderla sempre più inaccessibile e lontana. Oggi le cose sono cambiate: la bella Otero poteva essere l'appannaggio esclusivo di ricchi e di 'viveurs', Joan Crawford è di tutti, anche dell'operaio.

Che cosa è la Dietrich... ('Cantico dei cantici')



PRESENTIAMO: 1. La signora di tutti, croce e delizia del romanticismo carnale; 2. La donna dalla fatalità magnetica e impenetrabile; 3. La figlia della borghesia, fragile, difficile e severa; 4. La 'trondana'; 5. La passionata, patetica e struggente.

Questi tipi, che citiamo come esempi, senza la pretesa di esaurirne la gamma, comparivano nel cinema italiano (cioè, press'a poco mondiale) d'anteguerra, sotto i nomi di Francesca Bertini, Lyda Borelli, Maria Jacobini, Hesperia, Leda Gys.

Il fenomeno attrice è stato sempre una incarnazione del desiderio amoroso degli uomini e quindi, direttamente o di rimbalzo, dell'ideale autobiografico delle donne. Nel parallelogramma delle forze che creano il successo di una grande attrice, bisogna dunque calcolare una duplice corrente di frenesia: tanto più caratteristica, quando l'attrice si spoglia in diva cinematografica. Il che spiega la sotterranea vena prosenetica di cui si alimenta il cinema; la quale, s'intende, non è da confondersi con la volgare facoltà di erotismo che spesso cade su quest'arte. Vogliamo dire, in sostanza, che per noi la voga contagiosa del cinema è anche determinata da quell'amore che è una delle molle del mondo, senza tuttavia dover venire a patti con le complicità di bassa lega.

...se non la Bertini? ('Odette')



In apparenza le nostre cinque dive sono superate, travolte dall'onda dei tempi nel ridicolo e nella sazietà. D'accordo, se ci mettiamo dal punto di vista dei frequentatori del cinema. Ben vive, invece, e tutt'altro che superate da un altro punto di vista.

Che cos'è la Dietrich, se non la 'signora di tutti' nel senso più epidemico: croce e delizia, negli anni '30, del 'romanticismo carnale', come lo fu negli anni '15 la Bertini? E che cosa la Garbo se non una Lyda Borelli del tempo nostro, stilizzata nelle linee della fanciulla nordica di neve e di gelo, sogno d'amore che l'esotismo americano si è incaricato di divulgare per conto di tutti gli altri? Allo stesso titolo la sua precorritrice si stilizzava nel gusto 'Secessione' e nella mimica delle figure di Klimt. Quanto ad Hesperia basterà se-

...e che cosa la Garbo... ('Anne Christie')





Le divi e i miti del cinema



Marie Malibran, la "donna di teatro" incarnazione dell'ideale artistico (sec. XIX).

gnare pochissime, forse anzi due sole tappe, delle innumerevoli incarnazioni rigermogliate sul suo facile tipo: Lil Dagover, Billie Dove. Anche Maria Jacobini cambierà parecchi nomi, e potrà chiamarsi persino Dolores Costello e Constance Bennett, per arrivare a fissarsi nella qualità suprema di Norma Shearer, in cui si sublima, diremmo che si sottilizza, in una cifra ancora più signorile, un certo romanticismo per buone famiglie. Leda Gys, finalmente, rifrange il suo colore in un arcobaleno che può andare da una Nita Naldi ad una Dolores Del Rio, ad una Lupe Velez o persino ad una Myrna Loy. In che, dunque, sono sopravvissute queste prime dive? Nel 'tipo', come si è detto: nello schema, nel modulo. In una parola, sono rimaste come maschere.

Tutte le arti destinate ad agire su una massa che pesa e reagisce con la sua pre-

senza fisica debbono presupporre ed elaborare una serie molto precisa di comuni denominatori sentimentali, d'una matematica, infallibile presa sul pubblico: sermone religioso nell'antico dramma classico; passioni d'ogni specie e varietà nel dramma romantico e nel cinema. Ma mentre il dramma classico, a causa del suo ideale religioso, deve imporre alla figura degli attori una maschera che li strappi alla loro realtà di tutti i giorni, il dramma neo-classico e romantico presume d'infrangere questa maschera e s'illude di 'esprimere' la diretta realtà: denudando i volti, chiamando finalmente le donne in scena a recitare le parti femminili. Un momento ancora e arriveremo al Cinema. Per intanto: diremo anche noi che il teatro romantico ha ucciso la maschera? Sì, e no. Sì, dove si dia alla parola maschera un significato di strumento scenico. No, se per maschere s'intendono i tipi psicologici, simboli fissi di una mitologia. In realtà il teatro romantico non ha fatto che sostituire a una mitologia religiosa ed eroica una mitologia borghese e passionale. E pertanto, nelle sue profonde zere ispiratrici, non ha potuto a meno di creare le maschere fondamentali delle passioni. Senonché, queste maschere si sono dissolte finché hanno fatto perdere di vista i loro pre-



La "mondana" Hesperia ritorna in Lil Dagover ("Sei solo stasera") e Billie Dove ("La stella del Roy").

...se non la Borelli... ("Fior di male")



...s'azzela nell'anteguerra sul gusto di Klimt





Maria Jacobini si ritrova in
('Il viaggio')



Costance Beinei
('Lo scandalo del giorno')



in
Norma Shearer
('Volubilità')



Leda Gys arrive



fino a

Dolores Del Rio
('Madame Dubarry')



e e

Lupe Vélez
('La canzone dei lupi')

mitivo carattere. E, per riferirci soltanto all'attore, il fenomeno è molto semplice. Recitando a volto nudo, egli tradisce tutti gli urti che riceve dall'interno e dall'esterno: primo fra tutti quello del pubblico che l'influenza, deformandolo e costringendolo attimo per attimo a modellarsi sulla suggestione che gli viene dalla platea.

Per l'attore cinematografico, invece, la presenza del pubblico non determina più nulla. D'altronde, siamo tutti d'accordo che le sue reazioni individuali erano già quasi completamente abolite, dal momento in cui egli era divenuto materia nelle mani del regista, che l'aveva scelto proprio per le sue qualità fisiche, fisionomiche, o magari vocali. E il film, che lo blocca in un testo definitivo, ci autorizza in un certo senso a parlare di irrigidimento e quindi a constatare, sia pur sottilmente, la rinascita delle maschere.

Concludendo: il poeta che nel dramma classico era padrone di un attore nascosto dietro la maschera, che nel dramma romantico doveva subire la collaborazione, quando non addirittura i dispotismi, dell'interprete, nel Cinema ridiventa l'arbitro assoluto. E il suo attore riunisce pertanto in sé la mobilità del volto di carne e lo schematismo imperturbabile della maschera.

In funzione appunto della loro mobilità, le maschere, e in particolare le dive, diventano figurini, documenti del gusto circostante. E il regista che le sceglie, segue anch'egli quel gusto; ma divenuto ispirazione originale, in lui che è uomo del suo tempo. Il criterio intuitivo che presiede alla scelta è precisamente quello di trovare la più attuale incarnazione di quei tali comuni denominatori, a cui si accennava. Naturalmente la fabbricazione della diva può essere perfettamente adeguata alle preferenze del tempo, senza che per questo divenga elemento di poesia. In tal caso non sussiste che il documento di costume. Ecco perchè i due tipi permanenti, i miti passionali ai quali rispondono la Borelli e la Garbo, la Bertini e la Dietrich si evolvono plasticamente dall'una all'altra attrice.

Constatiamo, per esempio, La Dietrich o la Garbo ci appaiono meno sommarie, anzi addirittura più belle che la Bertini o la Borelli. Effetto di ottica, per cui la moda di



Eleonora Duse
('Ceneré')

... truccaggio
sempre più leg-
gero e aderente:
Carole Lombard
(*'Bolero'*)



... illuminazione
magica e con-
nivente: Greta
Garbo (*'Velo di-
pinio'*)



... modellatura del corpo entro vesti via via più rivelatrici
Jean Harlow (*'Sui mari della Cina'*)



Uso dei primi piani: Brigitte Helm
(*'Atta del 2°'*)

ieri suscita sempre in noi un sorriso, come qualcosa di ingenuo e di goffo? Effetto della maturazione tecnica ed estetica, per cui il Cinema è arrivato a modulare tutte le sfumature con una gamma infinitamente più sensibile? Magari anche per questo. Ma c'è qualche cosa di più specifico che importa di notare. Il pubblico del primo Cinema, anche se non proveniva materialmente dalla fre-

quentazione del teatro, era ancora, e un-
cato, per eredità, quasi per nascita, la
prospettiva teatrale. Anche se gonfiato
di numero, rimaneva sostanzialmente
pubblico di teatro: e però dominato dal
gusto borghese. Del quale una delle ca-
ratteristiche era accettare da secoli quel-
la che si può chiamare la convenzione
della ribalta. Cioè rassegnarsi a pren-
ere la parte per il tutto, e ad integrare
per conto proprio l'illusione di cui gli
accenti dell'attore e il quadro scenico
non fornivano che lo spunto. Così Di-
na Galli, certamente non più ragazzina,
poteva trionfare negli straccetti di SCAM-
POLO adolescente; Ernesto Zacconi por-
ava la sua epa ottocentesca sotto i panni
del giovane Osvaldo di SPETTRI. Ricor-
sciamo a quel pubblico una rispettabil-
facoltà di idealizzare, anche quando il
pretesto non ne valeva del tutto la pena.
Per la sua stessa prepotenza visiva, il
Cinema muto reagisce in parte a quella
convenzione. Sceglie sì dal teatro le at-
trici, ma tiene solo le più belle e respinge
le altre, si chiamino magari Eleonora
Duse (GENERE). E tuttavia anche le elat-
te rimangono attrici di teatro. Il pubbli-
co è pronto ad accettarle, con occhi an-

ra presi dalla convenzione della ribalta.
erciò, quando il Cinema comincia a
ttolineare l'elemento bellezza, cir-
condola con un gusto oleografico e ade-
atore, esasperando il trucco teatrale
n occhiaie di passione, gole scavate,
llori sensazionali, labbra straordinaria-
mente accese, il pubblico grida già al
iracolo. Storicamente e socialmente
esto spiega perchè la Bertini e la



la diva, Mito universale: Joan Crawford
(*'La danza di Venere'*)



sottospecie delle Borelli: Pina Menichelli
(*'Il romanzo d'un giovane povero'*)



... della Bertini: Italia Almirante Manzini.
(*'La statua di carne'*)



Esperimenti di tipi minori: Diomira Jacobini ('Due volti di Nuni').



Il mito della bellezza isterica e perturbante: Katharine Hepburn ('Febbre di vivere').



Le serie delle fanciulle angelicate: Lilien Gys ('La suora bianca').

Borelli poterono apparire come miti della passione fatta bella alle generazioni del '14 e del '15.

Ma anche dove non era ancora arte, il Cinema era già industria. Né alla mentalità industriale poteva mancare l'acume necessario per intendere che, in quanto spettacolo, il Cinema muto si fondava prevalentemente sul valore della bellezza femminile; che in teatro, se anche deficiente, poteva essere compensato dalla suggestione del dialogo. Uno degli aspetti salienti della storia industriale del Cinema è pertanto il progressivo ed intensivo perfezionamento della bellezza femminile. Tutte le conquiste tecniche, anche se nate per altri scopi, convergono al miglioramento della diva: truccaggio sempre più leggero e adrente, modellatura del corpo entro vesti via via più rivelatrici della persona, soppressione di quasi tutti gli indumenti intimi che alterino la linea, illuminazione magica e connivente, uso dei primi piani. E non ci si obbietti che alcune di queste conquiste della moda, e non del Cinema: oggi la moda si inventa ad Hollywood. Parigi, come le altre capitali, non fa che lanciarnne i prodotti. Così il film ha portato la donna bella a contatto diretto, immediato, quasi sensuale, col pubblico, eccitandolo ad esigerla sempre più bella. Dalla prospettiva del palcoscenico, che rendeva accettabile il 'meno bello del vero', si arriva pertanto al 'più bello del vero': passaggio dalla convenzione al realismo, dal realismo ad un super-realismo.

Processo di portata immensa, addirittura rivoluzionario. In altri tempi, seguendo i modelli del ragionamento borghese, si sarebbe detto che raffinando il tipo della bella donna si contribuiva a renderla sempre più inaccessibile, lontana, suprema. Oggi le cose sono cambiate: la bella Otero poteva essere l'appannaggio di qualche squisita *côlone* di ricchi e di *viveurs*. Joan Crawford è di tutti, anche dell'operaio. Il biglietto da una lira, al buio anonimo, comico e livellatore, consentono al *viveur* come all'operaio lo stesso abbandono confidenziale e spregiudicato. Il Cinema è proletario: ha abolito le classi di fronte alla donna. Ogni uomo è quindi tratto, più o meno consciamente, a



e delle 'ragazzine': Janet Gaynor...



... Lorella Young.



La sana e popolare schiettezza di Clara Bow
('Una donnina energica')



...e di Jean Harlow
('Sacro')



...e della più svergognata di Mae West
('Sacro')

identificare nei vari tipi della vita la perfezione del proprio ideale amoroso. A cui la donna risponde riplasmandosi — volto, corpo, vesti — su quegli esemplari.

Per tal modo il Cinema ha agito sul pubblico. E in che misura il pubblico ha reagito sul Cinema? Chiedendogli di rappresentare quella immediatezza di rapporti, quella cameratesca disinvoltura, sportiva e proletaria, che i tempi sono venuti maturando. I tipi fondamentali della diva erano quelli che erano, fin dai primordi. Ma i tentativi di offrire delle variazioni e dei derivati erano ambigui e timidi: sottospecie della Borelli (Pina Menichelli), della Bertini (Italia Almirante Manzini). Piccoli esperimenti di tipi minori e più speciali (Diomira Jacobini). Oggi, maturata la trionfale affermazione della diva come fenomeno di bellezza, il pubblico si fa ardito a chiedere che gli vengano offerte in edizione suprema tutte le donne di tutti i suoi amori. E la qualità astrale della Garbo può giungere fino a specificarsi in un mito di bellezza isterica e perturbante (Hepburn); il coefficiente femminile d'una Marlene materializzarsi nella sana e popolare schiettezza fisica di Clara Bow e di Jean Harlow, o in quella più svergognata di Mae West. Il mito della fanciulla e della 'ragazzina', la Diomira Jacobini di altri tempi, si apre come un ventaglio: Lilian Gish, Janet Gaynor, Loretta Young, Margaret Sullavan, Maureen O'Sullivan, e via di seguito. La 'mondana' ancora impacciata nel teatralismo di Hesperia, si scioglie, si semplifica e si precisa in tutta la tastiera, che da Lya De Putti e Pola Negri può arrivare sino ad Anna Sten. E finalmente Leda Gys divenuta 'mezzo sangue', come s'è detto, con Dolores Del Rio e Lupe Velez, sfrena tutta l'orgia degli esotismi: dal magnifico trucco di Raquel Torres (OMBRE BIANCHE) e di Reri (TABÙ) ad Anna May Wong, all'autenticità di Mina Mc Kinney (ALLELUJAH!) e di Lotus (ESKIMO).



Pola Negri ('Mascara tragica').



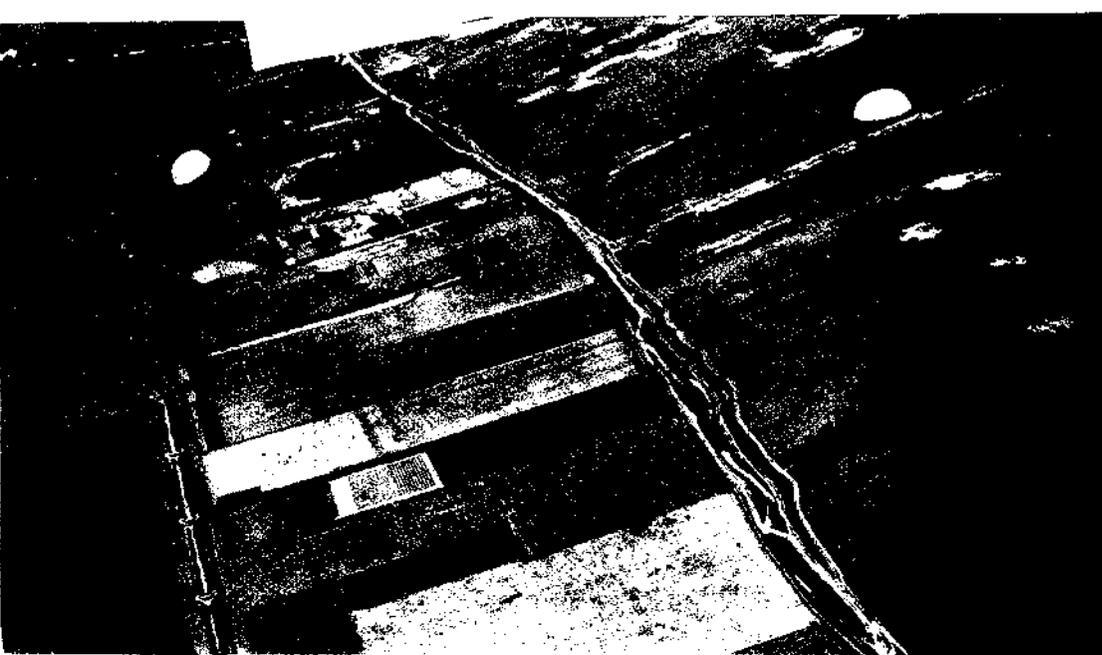
Lya De Putti ('Variété').



Nina Mc Kinney ('Allclujah!').

Paracadutismo e cinematografia

L'autore di questo scritto, il Magg. Prospero Freri, è l'apostolo del paracadutismo in Italia. Realizzò nel 1924, insieme al tecnico Giuseppe Furmanik, il primo modello di paracadute 'Salvator' che, continuamente perfezionato, è dal 1926 il modello esclusivo dell'aviazione militare italiana. Il Freri ha fatto innumerevoli discese in paracadute non soltanto in Italia, ma in tutti i paesi di Europa, guadagnandosi così la più larga e meritata popolarità.



È noto il desiderio dei cineamatori e degli operatori cinematografici di trovare nuovi soggetti, campi ancora inesplorati, scene non ancora sfruttate. Perché non pensano a cinematografare delle discese in paracadute? È un tema quasi vergine, e riccamente suggestivo. Premetto che la cosa non presenta alcuna difficoltà tecnica. Un comune apparecchio da presa con movimento a molla, possibilmente con velocità di marcia variabile, si presta benissimo. Occorre fissarlo sul petto a mezzo di due cinghie che passino l'una dietro il collo e l'altra dietro la schiena, in modo da assicurarne l'aderenza al corpo nel momento del lancio. Iniziatasi la discesa regolare, l'operatore può allentare la cinghia posteriore per dirigere l'apparecchio verso il punto voluto.

La discesa avviene alla velocità di circa cinque o sei metri al secondo: per i 5-600 metri di una discesa normale, occorrono quindi 100-120 secondi, durante i quali l'operatore ha tutto il tempo di impressionare il suo rotolo di pellicola.

Non metto nemmeno in forse la fiducia dell'operatore nel funzionamento del paracadute. Il paracadute italiano ha al suo attivo centinaia di salvataggi e migliaia di lanci di addestramento, e se gli aviatori gli si affidano senza timore, non c'è ragione perché il nostro operatore possa dubitarne.

Se al momento del lancio egli metterà in movimento l'apparecchio da presa, con l'obbiettivo in posizione orizzontale, fisserà in un documento fedele l'impressione visiva provata durante i due o tre secondi di caduta a vuoto e di eventuali capriole nello spazio. Questa prima parte del programma può anche essere cinematografata con rallentatore; in tal caso la caduta a vuoto potrà poi essere riveduta sullo schermo in tutte le sue fasi e particolari.

Qualche anno fa, un paracadutista tedesco effettuò un lancio dopo di essersi fissato un piccolo apparecchio da presa sul ventre, con l'obbiettivo rivolto verso il viso. L'apparecchio, messo in moto al momento del lancio, registrò alcune fasi di dispiegamento della calotta e, più interessanti ancora, le varie contrazioni del viso del paracadutista in quel breve lasso di tempo che intercede fra il tuffo nel vuoto e l'inizio della discesa regolare.

E già parecchi anni or sono, io stesso, in occasione di uno dei miei numerosi lanci, cinematografai, con apparecchio a formato ridotto, varie fasi di discesa.

Durante i pochissimi secondi di caduta, la custodia del paracadute si apre au-



Il paracadute si è aperto. Aperto il paracadute, la caduta del paracadutista è fatta verso la terra.



Il paracadute si apre, rivede l'operatore. Il paracadute si apre in posizione normale.



Con l'operatore discende lentamente, e la macchina da presa registra un volto meno contratto...

automaticamente, la calotta con le sue funi si sfilava, poi si gonfia, finché ad un certo momento, dopo circa 30 metri, l'operatore si sente improvvisamente trattenuto dal paracadute aperto ed inizia la discesa dolce e regolare. Può allora con tutta tranquillità cinematografare il terreno sottostante che, di secondo in secondo, si avvicina e s'ingrandisce. Per poco vento che ci sia, la discesa sarà deviata dalla traiettoria verticale; di conseguenza, coll'approssimarsi del suolo la scena varia di continuo e si fa sempre più interessante, via via che si

fauno più visibili i particolari del campo d'aviazione sottostante, e le persone che vi si muovono.

La cinematografia della caduta a vuoto con velocità di presa normale, e quella dell'ultima fase della discesa con velocità di presa rallentata (il che può ottenersi anche stampando, da un negativo girato a velocità normale, prima un fotogramma ogni 3, poi uno ogni 4, 5, 6) possono servire per essere inserite in una pellicola in cui si voglia dare l'impressione di una persona che, senza paracadute, precipiti da un aeroplano in volo. Sono partito dal presupposto che l'operatore non abbia la minima tema di lanciarsi col paracadute; ma può darsi, comunque, che gli sorrida poco l'idea di provare il brivido della caduta a vuoto, sia pur brevissima.

Non per questo egli deve rinunciare alla sua cinematografia. Invece del lancio a tuffo, potrà fare un lancio dall'ala: sistema, per così dire, attenuato, che la Aviazione Italiana usa largamente come primo passo per i lanci di addestramento. La discesa si effettua allo stesso modo; ma anziché buttarsi nel vuoto, il paracadutista, in piedi sull'ala inferiore di un biplano, si fa trascinare via dal paracadute aperto col comando a mano, al momento voluto.

Il timore, sia pure assurdo, che il paracadute non si apra, in questo caso non può più aver luogo. Niente caduta a vuoto: prima del decollaggio, l'uomo si mette già in posizione, afferrandosi ai montanti posti fra le due ali del biplano. Al momento opportuno fa azionare la leva del comando: la calotta si dispiega all'indietro, in posizione orizzontale, sotto l'azione della corrente d'aria provocata dal volo; e quando si è gonfiata, trascina via l'uomo e lo sostiene nel vuoto, portandolo dolcemente a terra. L'atterraggio è forse la parte più delicata del lancio. L'operatore deve anche preoccuparsi di non danneggiare l'apparecchio da presa, ed evitare pertanto che questo possa urtare sul terreno. Non è facile che ciò avvenga; ma in ogni caso basterà che l'operatore, giunto quasi a terra, si prepari a fare una flessione sulle gambe, come per un salto da un tavolo un po' alto.

Tutto ciò non rappresenta una bravata inutile. A parte il fatto che il lancio col paracadute sta sempre più diventando una normale esercitazione, la cinematografia e la fotografia durante la discesa potranno in certi casi essere utilissime poichè, specialmente da bassa quota, daranno comunque risultati più interessanti di quelli realizzabili con l'aeroplano, il quale si presta meno bene per riprese a poca distanza dal suolo.

PROSPERO FRERI



Le diverse fasi del lancio dall'ala dell'aeroplano.

Soggetti cinematografici

Molta gente dice: 'Avrei un'ottima idea per un film, ma non so come fare per tradarla in un'esposizione possibile. Non conosco la tecnica del 'soggetto' di cinematografo'. E allora mi rivolgo a questi signori della fantasia e spiegherò loro come si faccia a trasportare un'idea dal cervello allo schermo.

Però è bene premettere che non è il caso di farsi illusioni: 99 volte su cento queste pretese ottime idee non hanno niente di 'cinematografico'. Bisogna quindi, prima di procedere a questa trasposizione, cercare di rendersi conto, con obiettività, se veramente l'idea in parola vale la pena di essere lavorata. Sarà bene, a questo proposito, accertarsi se sia: 1) originale (e cioè vedere se per caso non somigli a troppe altre idee cinematografiche già realizzate); 2) umana (il cinematografo rivolgendosi a una massa vastissima di pubblico richiede una assoluta preminenza degli elementi umani elementari); 3) pratica (se cioè non sia irrealizzabile per gli eccessivi sconfinamenti nei campi della fantasia, e per il costo); 4) cinematografica (e cioè di pronta traduzione visiva). Naturalmente le idee migliori saranno sempre quelle semplici, come in tutti i campi del resto, perchè il semplice permette maggiori possibilità di studio di caratteri e di sentimenti: ma il semplice oramai trova il suo ostacolo nella difficoltà di essere originale. Quasi tutte le idee semplici sono state cinematografate. Ammettiamo dunque, per ipotesi, che nella mente di uno scrittore nasca un'idea cinematografica originale, umana, pratica e tipicamente adatta per lo schermo. Una prima idea embrionale, attorno alla quale poi, via via, si raggrupperanno le altre mille che costituiscono il testo di un film. A questa prima idea bisogna dare veste; dare la prima forma in una specie di schematica novella di tre o quattro pagine al massimo, nella quale son raccontati, succintamente, i fatti che costituiscono l'essenza di questa idea. Insisto nel dire 'i fatti' perchè bisogna partire dall'elemento



'Ufficio soggetti': Reinhardt durante la preparazione dei 'Sogno d'una notte di mezza estate'.

'fatto' che deve essere l'elemento base, in cinematografia. Che il film sia diventato sonoro ed abbia dato la parola ai personaggi è un arricchimento, ma la sostanza rimane quella che era: successione di immagini che raccontano visivamente una storia. Ora, per raccontarla 'visivamente', bisogna che i fatti siano visivi ed evidenti. La parola li completerà, ma non deve essere preminente, altrimenti si fa opera di teatro e non di cinematografo. Completato questo breve esposto, si richiede il giudizio dei terzi su di esso per sapere se valga la pena di andar innanzi nell'approntamento del soggetto, se insomma sia possibile trovare chi prenda in seria considerazione l'idea. Avuto, dal consenso e dall'incoraggiamento di qualche competente, la spinta a proseguire, si passa alla seconda fase: all'esposizione completa del soggetto, a quella che gli americani chiamano *treatment* e che è un racconto minuto e preciso di tutta la trama esposta con ritmo che già deve sentire l'andatura cinematografica. Quindi il racconto non deve avere la linea della narrazione normale con i suoi sviluppi e le sue conclusioni, ma deve già procedere per azioni concomitanti ed intersecantisi come sullo schermo. Darò un esempio:

« È notte. Un signore in pelliccia esce da una porta di un palazzo e sale su un'automobile.

« In una stanza in penombra, una donna in ginocchio prega.

« L'automobile si ferma davanti a una farmacia notturna.

« Un uomo con berretto sta scassinando una porta. La donna che pregava ode del rumore e si scuote.

« Il farmacista dà una cartina all'uomo in pelliccia.... ».

Questo è il modo di raccontare per immagini concomitanti e costituisce la prima base di studio per un soggetto. Il così detto *treatment* viene allora letto, studiato, discusso da quella serie di persone che si dovranno occupare della realizzazione del film: regista, produttore, direttore di produzione e spesso anche noleggiatore, cioè colui che, essendone a diretto contatto, si fa interprete del gusto e del desiderio del pubblico. Le molte, e spesso contrastanti opinioni, su questo *treatment* (che in genere sarà di cinquanta o sessanta pagine scritte a macchina), condurranno agli emendamenti, ai rifacimenti, alle aggiunte, all'inserzione delle 'trovate'. E' infatti a questo punto del processo (egualmente complesso in ogni parte del mondo e qualunque sia l'autore) che le collaborazioni cominciano e si moltiplicano. Ognuno dice la sua: e su venti consigli, uno è buono, diciannove pessimi. Sta alla mente direttiva, organizzatrice, saper distinguere il buon consiglio tra i venti. Comunque è certo ed inevitabile, che la collaborazione



Dopo l'approvazione definitiva, la sceneggiatura passa ai diversi reparti interessati. Ecco due 'segretarie di produzione' che analizzano e annotano il soggetto in vista della realizzazione ormai prossima.

arricchisce il film. Infatti alla trovata centrale — ammesso che ci sia — bisogna aggiungere, per rendere piacevole il racconto del film, una quantità di piccole trovate sporadiche che, in genere, sono state la risorsa del cinema americano. Quanto più l'azione del personaggio è banale, consueta, solita, tanto più tale azione deve esplicarsi in modi e circostanze speciali che cancellino tale banalità: quindi tale azione può essere tipizzata o dal carattere originale del personaggio, o dal luogo insolito dove si svolge, o dal modo curioso come si svolge. Per queste trovate, che in un soggetto cinematografico dovranno essere dieci, venti, trenta, la fertilità della fantasia è indispensabile: e pertanto si rende utile l'apporto di vari ingegni per la compilazione d'uno stesso soggetto. Le grandi Case americane possiedono infatti degli interi reparti di individui specializzati che, lavorando separatamente uno per uno, apportano successivamente al *treatment* quegli arricchimenti che la loro fantasia suggerisce. Bisogna però tener presente che queste trovate, curiose, bizzarre, originali, devono sempre rimanere nel quadro generale dell'umanità, d'un'umanità un po' insolita, se vogliamo, tanto da destare l'attenzione stupita dell'uomo normale, ma non sconfidando mai nella stravaganza vera e propria.

Noterò a questo proposito che una delle chiavi di volta di questo lavoro è di far fare ad un personaggio 'due cose alla volta'. È uno dei sistemi basilari del cinema americano. Se un personaggio deve fare una scena d'amore o di gelosia ad una donna, per rendere 'insolita e movimentata' tale scena, la si fa svolgere durante un'altra scena. E cioè durante un inseguimento automobilistico, per esempio, quando all'interesse della corsa si aggiunge l'interesse di quel che dice il personaggio, oppure mentre la donna sta facendo le valigie per partire, e l'uomo gli le disfa mentre parla, o mentre i due stanno facendo un numero di varietà, ecc. Insomma accoppiare la scena parlata ad una scena movimentata, preferibilmente di indipendente significato una dall'altra.

Ed abbiamo finalmente il *treatment* del film: la sequenza delle immagini, delle scene, in sostanza lo schema del soggetto. A questo punto comincia il lavoro vero e proprio di sceneggiatura, cioè la traduzione dell'idea, elaborata, arricchita,

accelerata, in una forma cinematografica che dovrebbe poi essere ripresa per lo schermo. La sceneggiatura è la parte più delicata di questo lavoro di preparazione. Alle volte, per far presto, si passa subito dal primo embrionale esposto alla sceneggiatura: o, quando si tratta di ricavare un film da un'opera preesistente (teatro o romanzo), ci si accinge senz'altro a sceneggiare; ma questo procedimento che sembra più spiccio è invece fonte di pentimenti, di rifacimenti in sede di sceneggiatura e non fa che prolungare il tempo necessario a questa preparazione del copione.

In genere alla sceneggiatura si accingono degli individui specializzati, pratici di questo genere di lavoro, e ad essi si unisce il regista che dovrà dirigere il film, perchè, avendo costui delle idee personali, ove non collaborasse prima, collaborerebbe dopo disfacendo in teatro di posa il copione e rifacendolo a modo suo. A sceneggiatori e regista si unisce inoltre il dialogatore, per la parte parlata: e va scelto a preferenza tra gli autori di teatro che con più disinvoltata naturalezza e più efficace concisione sanno far parlare i loro personaggi. Questo gruppo di esperti si riunisce: rilegge da capo a fondo il *treatment*, se c'è; fa le proprie osservazioni del caso, e comincia il lavoro. Lavoro minuzioso, preciso, paziente. Ma dalla precisione e dall'immutabilità della sceneggiatura dipende molto spesso la riuscita del film, e sempre il suo costo, perchè le sorprese nel costo di un film sono date, per la maggior parte, dai pentimenti, dai rifacimenti di scene per tardivi mutamenti del copione. La sceneggiatura invece, discussa in ogni suo minimo elemento, completata dal dialogo, deve essere un testo definitivo che, approvato dagli organizzatori e dal direttore di produzione, non deve subire nessuna alterazione da parte di regista o di attori. Anche perchè solo in questo modo le singole responsabilità possono essere esattamente identificate, e i singoli meriti.

Che cos'è dunque, e come si fa, una sceneggiatura di cinematografo?

Di questo, e con vari esempi per insegnare anche ai profani la via per tale difficile competenza, parleremo in un prossimo numero.

ALESSANDRO DE STEFANI



Shirley Temple si mette in posa per una fotografia

IL PROBLEMA della utilizzazione cinematografica dei fanciulli e degli adolescenti diviene sempre più grave. Sfruttando un sentimento familiare che porta a seguire con grande interesse e simpatia produzioni nelle quali agiscono fanciulli e fanciulle, si è costituita una vera e propria borsa del cinema che fa appello al così detto 'prodigio' infantile! Tristissima e deprecabile tendenza che va combattuta con la massima energia.

Torneremo in argomento, a proposito di questo scireltempismo, esponendo con franchezza il nostro avviso.

Riteniamo intanto utile riprodurre i capitoli di un recente regolamento emanato nell'U.R.S.S. a proposito del lavoro dei fanciulli e degli adolescenti nei teatri di posa. Le norme emanate non sono ancora perfette; vorremmo fossero più rigide per la interdizione o quanto meno per la limitazione estrema. Il subordinare l'impiego al permesso dei genitori non è elemento sufficiente. Spesso la miseria o il malsano desiderio di un guadagno fortissimo, quando addirittura non si tratti di basso esibizionismo, conducono a dare non uno, ma cento permessi!

Tuttavia le norme sono curate con un senso umano che è utile divulgare:

1° i fanciulli e gli adolescenti non possono essere reclutati nelle scuole, nelle Istituzioni, nelle famiglie se non col consenso di coloro che dirigono scuole e Istituti: in ogni caso, dei genitori.

Tutti i contratti per minori dei 14 anni debbono essere conclusi, in nome e nell'interesse del minore, dal suo tutore o padre;

2° tutti i fanciulli e gli adolescenti debbono essere sottoposti ad una visita medica preventiva ed accurata. Se il lavoro per cui sono ingaggiati debba durare oltre un mese, a questa scadenza debbono essere nuovamente sottoposti a visita medica per constatare se siano atti a proseguire il lavoro;

3° il lavoro dei fanciulli e degli adolescenti addetti agli studi di ripresa deve essere costantemente sorvegliato e controllato da un cultore di pedagogia addetto ai dopolavoro scolastici;

4° la durata quotidiana e massima di lavoro è limitata:

a) a due ore sino agli otto anni;

b) a tre ore per i ragazzi dagli otto ai tredici anni;

c) a quattro ore per gli adolescenti dai tredici ai quindici anni.

In ogni caso, mai nelle ore notturne e sempre nei limiti tra le 9 antimeridiane e le 16. Unica eccezione, per riprese notturne di carattere straordinario, può aversi con autorizzazione dell'Ufficio locale per la protezione dei fanciulli e dell'Ufficio regionale del lavoro;

5° durante il periodo di lavoro deve essere accordato un riposo dopo 45 minuti di lavoro continuo, e un riposo di almeno mezz'ora per la colazione del mezzogiorno;

6° ogni sei giorni di lavoro è obbligatorio un giorno di assoluto riposo che dovrà coincidere con i giorni di riposo scolastici.

Norme complementari stabiliscono inoltre che in ogni studio vi debbano essere:

a) una sala d'attesa e di riposo per i fanciulli e gli adolescenti;

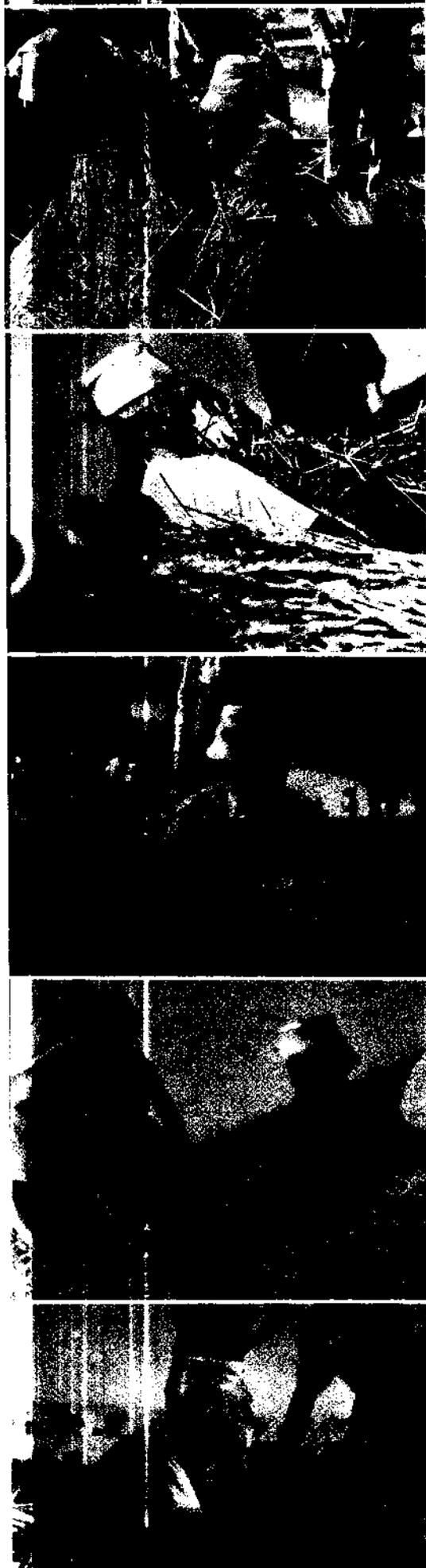
b) una sala da toilette fornita di tutto il necessario, comprese acqua calda e fredda;

c) gabinetti di decenza;

d) un refettorio in cui vengono forniti ai minori viveri caldi e le necessarie bevande. Divieto assoluto, infine, di usare stimoli esterni che possano esercitare un'azione nociva sulla salute e sul sistema nervoso dei minori, come, ad es., getti improvvisi d'acqua ghiacciata, paure subitance, ed altro.

È una regolamentazione ottima, particolarmente dedicata ai minori addetti agli studi, che meriterebbe (salvo le sue applicazioni pratiche che non interessano e che rientrano nella funzione di responsabilità d'ogni Stato e dei suoi preposti) di essere imitata anche altrove.

Il giornale di attualità cinematografico e il suo avvenire



1

SE SI ESCLUDA qualche vecchio giornalone politico straniero deciso a restar fedele a qualunque costo allo stile che in altri tempi ha fatto la sua rinomanza, anche i quotidiani europei di grande tiratura han dovuto, più o meno volentieri, far largo posto alle illustrazioni. I lettori gradiscono, meglio dire anzi desiderano la cronaca fotografica degli avvenimenti e lo dimostra la diffusione sempre maggiore dei settimanali che offrano una più attenta documentazione dei fatti del giorno.

2

Il resoconto fotografico tende così a sostituirsi a quello scritto e in molti casi constatiamo che la parte letteraria d'un articolo non ha che una funzione integrativa, didascalica, subordinata ai più immediati effetti dell'illustrazione. I collaboratori di alcune riviste, nella scelta d'un tema, debbono anzitutto preoccuparsi del corredo fotografico che ne faciliterà la pubblicazione e perciò, non di rado, lavorare di fantasia intorno a un materiale già prescelto, per coordinarlo in qualche modo e dargli attualità.

3

È facile intendere come, sotto certi riguardi, la professione giornalistica, non voglio dire sia decaduta, perchè il fine da raggiungere è sempre il medesimo e richiede, sotto mutati aspetti, la stessa sensibilità, la stessa competenza e preparazione che occorrevano finora, ma si sia trasformata, inducendo i più giovani alla conquista di capacità tecniche che dian loro qualche vantaggio sui colleghi.

4

Alcuni di essi da modesti dilettanti son diventati in breve tempo eccellenti fotografi e quel che alla penna è sottratto — spazio e compensi — lo recuperano con l'obbiettivo della loro macchina. E non soltanto il giornale per il quale lavorano guadagna da questo volontariato intelligente, grazie all'esclusività del materiale che gli procura, ma anche l'archivio, che in un organismo editoriale è il più prezioso elemento di successo, alla pari col corpo redazionale che lo distingue, s'arricchisce via via d'un patrimonio che prima o poi, se non subito, darà i suoi frutti. V'è chi, dinanzi a questa nuova attività giornalistica, parla lagnandosi di un pericoloso sconfinamento professionale — e sono i fotografi veri e propri — per il timore che il cosiddetto dilettantismo degli scrittori faccia loro perdere situazioni acquisite, escludendoli gradualmente dalle aziende giornalistiche. Ma pur rispettando gl'interessi delle categorie e associandoci ad ogni beninteso

5

sa difesa sindacale di ciascuna specie di lavoratori, non possiamo riconoscere alcuna legittimità a tali proteste, inquantochè dovremmo negare ogni nuovo indirizzo del progresso sociale. L'intelligenza è una materia fluida in continuo divenire che di giorno in giorno sovrverte gusti, abitudini, e la stessa legislazione deve continuamente adeguarsi agl'impulsi spontanei della vita operante. Dal sacrificio consapevole degli uni deriva la possibilità di sfruttamento di altri ingegni e si concretano nuovi interessi collettivi. L'individuo trova la sua naturale difesa nella partecipazione alle nuove attività, orientandosi verso le manifestazioni che derivino da quelle già in suo possesso e per forza di cose superate o perfezionate. Ora è innegabile che la fotografia documentaria, eseguita dal giornalista, sia di gran lunga superiore, sotto ogni aspetto, a quella fornita di solito dagli operatori delle agenzie.

È più descrittiva anzitutto, per quell'abitudine mentale che porta lo scrittore ad osservare i fatti, le cose, non soltanto nel loro insieme ma anche nei più significanti particolari e a riferirne in modo chiaro, intelligibile e sintetico, considerandosi sempre uno spettatore delegato da una moltitudine, la quale vive di riflesso attraverso una testimonianza.

Come in un articolo, il giornalista fotografo mette subito a fuoco il tema della cronaca, inquadra la visione valorizzando le immagini con una vera e propria interpretazione, cioè cogliendole nella luce più propizia, anche in rapporto alle cose che meno interessano e, se si tratta di persone, negli attimi di maggiore espressività, quando lo scopo della loro presenza si rivela con un gesto, con un atteggiamento. In secondo luogo, egli concepisce la fotografia secondo il carattere del proprio giornale, già immaginando il testo con cui dovrà inquadrarla. Per tali ovvie ragioni, io credo che il giornalista di domani dovrà essere anche un buon fotografo, se si accetti l'idea che il giornale illustrato, più che una moda transitoria, sia una conquista definitiva, sempre più tendente a separare l'informazione dalla meditazione. Non dovremo stupirci se nasceranno importanti quotidiani, dai quali venga escluso del tutto l'articolo scritto, principalmente quello di valore letterario e filosofico, il quale troverà la sua sede migliore in pubblicazioni ebdomadarie, che possono essere anch'esse di

6

7. Un gruppo di maestre di educazione fisica dell'O.N.B. (Luce).

8. Gloriosi reduci dall'A.O. sfilano per le vie di Napoli (Luce).

9. Il Duce annuncia, dal balcone di Palazzo Venezia, la fondazione dell'Impero (Luce).

7



8

larga diffusione (vedi *Sapere*), fuori dalla perpetua lotta con lo spazio tiranno e con la popolarità degli argomenti.

Ma anche questo tipo di giornale fotografico da leggersi in cinque minuti (perchè è dall'aumentato valore del tempo che il giornale illustrato fatalmente deriva) potrà trovare una formidabile concorrenza nel cinema, il giorno in cui la televisione già in marcia associerà il servizio a domicilio della radio a quello del giornale cinematografico, ancora esiguo e affidato alle pubbliche sale di spettacolo. Per ora, la precedenza che la radio ha sul giornale nel diffondere notizie di singolare importanza, più che nuocere credo giovi a quest'ultimo, per la brevità dei comunicati i quali invogliano ad una maggiore conoscenza dei fatti. Così pure gli ottimi documentari LUCE che si danno come complemento di spettacolo, non bastano ad esaurire la curiosità del pubblico, anche se le notizie precedano quelle degli *Illustrati*, di cui si parlava, sebbene già in alcuni Paesi esistano sale dedicate esclusivamente alla pubblicazione di giornali cinematografici, come a Parigi per esempio, ed abbiano una loro clientela fedele.

Ma ci troveremo a quest'altra svolta rivoluzionaria nel campo della informazione. Il giornalismo cinematografico sta nascendo in attesa di un trionfo che mi sembra di facile profezia. E per ora imprevedibile quel che accadrà quando la televisione sarà in grado di fornire, più volte al giorno e dai più opposti angoli della

9



10. Il nuotatore indiano Gosh, campione mondiale di resistenza, che è rimasto in acqua 72 ore (Keystone).

11. Olimpici americani (in testa il famoso corridore negro Jesse Owens) che cercano di sottrarsi ai cacciatori di autografi (Keystone).

12. Ballerini transatlantici che mostrano i passi principali della nuova danza 'Swing', popolare quest'anno in America (I.N.P.).



11

10

terra, la cronaca degli avvenimenti e noi potremo assistere da casa nostra, senza scomodarci, alle più lontane manifestazioni dell'arte, della politica, dello sport. Ma non credo possano esservi dubbi sulla grave ripercussione che il nuovo mezzo avrà nei riguardi della carta stampata. E quel giorno, da cui, a detta dei tecnici, ci separano appena cinque o sei anni, la professione giornalistica subirà un altro contraccolpo, a beneficio di quei nostri colleghi che, agguerritisi in tempo, potranno passare automaticamente dall'attuale *réportage* a quello, ancor più complicato e difficile, delle organizzazioni trasmittenti. Alcune grandi agenzie internazionali, come la Hearst e l'Havas, stanno già impiantando vaste reti di *réportage* cinematografico e non tarderanno a trovare imitatori. Non sarebbe quindi inopportuno che i nostri giovani, i quali intendano dedicarsi al giornalismo, tenessero fin d'ora presente questa eventualità e che alcuni di essi fossero avviati alla conquista del cinema come mezzo di giornalismo.

Le attualità dello schermo che fotograficamente hanno raggiunto un grado di perfezione in ogni paese, essendovisi specializzati tecnici di prim'ordine, lasciano ancora parecchio a desiderare circa il loro contenuto cronistico e l'efficacia della documentazione. Nei Paesi dove esistono cinema che delle attualità fanno il loro spettacolo esclusivo, la critica se ne occupa a parte, spesso per lamentare omissioni o per biasimare l'imperizia dei tecnici. I quali tecnici, badando più al cinema come effetti fotografici che allo scopo della ripresa, sacrificano non di rado alla loro vanità il compito per cui furono assunti. Un documento, beninteso, deve essere tecnicamente e artisticamente buono, se non si vuole che il pubblico lo respinga; ma prima di tutto ha l'obbligo di appagare in pieno la curiosità, di esaurire il suo dovere informativo. Ci accade



invece di assistere, talvolta, a proiezioni che acuiscono la nostra più legittima curiosità intorno a un dato episodio, più che soddisfarla. Deficienza dovuta, oltre che all'incompetenza giornalistica dell'operatore, alla sua veste di *réporter* esclusivamente fotografico, la quale manca del prestigio necessario verso enti e personalità gera chiche, per ottenere sempre quel condiscendente riguardo che, nelle stesse difficoltà, fa compiere miracoli a giornalisti di fama.

Per quale ragione, ad esempio, lo scrittore dovrebbe poter ottenere un'intervista da un famoso personaggio onde disegnarne il profilo spirituale, mentre il cinematografista non riesce a farlo posare dinanzi alla macchina, in modo da riprodurne agevolmente la figura fisica? Occorre perciò che il *réportage* cinematografico cominci a passare nelle mani di giornalisti disposti a specializzarsi in questo ramo tecnico dell'arte loro, così come si diceva, avviene attualmente per quello fotografico. Lo scrittore-operatore si studierà di esaurire con le immagini il tema prescelto, come fa oggi con la parola scritta. La sua preparazione culturale, politica, scientifica gli permetterà di sottolineare convenientemente il lato più originale e sensazionale d'una cronaca; la sua conoscenza del pubblico e delle sue esigenze gli darà modo di mettere in valore proprio quei particolari che a un profano sfuggono addirittura. Per virtù d'intuito, anche la tecnica muterà di volta in volta, oscillando dalla più elementare alla più agguerrita, dalla inquadratura unica alla più capricciosa ed estrosa sequenza di riprese. Il film geografico o etnografico, con cui si vogliono metter in evidenza ad esempio, le ricchezze del nostro Impero che si offrono allo sfruttamento, documento scientifico di prim'ordine, non può essere girato allo stesso modo che un documentario sul pittoresco africano, e deve quindi evitare ogni indugio di carattere pittorico. E così via. Ogni pezzo potrà recare, nè più nè meno che un articolo scritto, la firma dell'autore. Come si vede, è un vasto campo di attività che si offre al giornalismo. Il tempo che ci separa dalla televisione, in vista della quale non ci sembra inopportuno questo rapido articolo, potrà essere sufficiente per preparare e addestrare le nuove brigate di professionisti specializzati, che potranno balzare domani in primissimo piano e rendere, come i loro predecessori con la penna, grandi servigi alla società.

ENRICO ROMA

P... su 'I Condottieri'



... e Sacripante.



Carla Sveva (Maria Salviati).



Si piazzano gli 'schermi argenterii'.



LA lavorazione dei CONDOTTIERI — accanto a SCIPIONE, il film di maggiore impegno finanziario e di più alto significato spirituale della nuova cinematografia italiana — si è iniziata in questi giorni. Trenker autore, regista e interprete principale (Giovanni dalle Bande Nere), Gizzi (Malatesta), Ethel Maggi (Caterina Sforza),

Laura Nucci (Tullia), Sacripante (Sanzio), Tamberlani (Duca d'Urbino), Carla Sveva (Maria Salviati), Ferrari (Cesare Borgia), Cirino Duse, Fontana, Galvani, Marcacci e tutti gli altri ottimi attori sono presentemente impegnati — insieme ad una massa imponente di figuranti — nella fatica degli 'esterni'. Si è cominciato il 3 agosto al Passo Sella sulle Dolomiti, ad oltre 2 mila metri di altezza, proseguendo

per Colle Santa Lucia, per Arco e Riva sul Garda, per il castello di Torrechiara in provincia di Parma... Si continuerà al Castello di Gradara (Pesaro), a Verona, a Siena ed in molte altre località dell'Italia centrale. Esterni, quindi, non raggruppati ma sparsi. La parola d'ordine sembra essere 'il miglior paesaggio per ciascuna scena' e non è vana frase questa per chi conosca di Trenker i precedenti lavori, soprattutto IL FIGLIUOL PRODIGO e L'IMPERATORE DELLA CALIFORNIA. E il 'miglior paesaggio' non va inteso in senso letterario o semplicemente decorativo, ma in senso drammatico, come rapporto cosmico fra uomo e ambiente, rapporto che può essere di adesione e di comprensione ma che può anche essere di contrasto. La fuga oltre confine di Giovanni dalle Bande Nere scampato ai sicari di Malatesta, di Borgia, del Duca di Urbino, trae dalla scenografia dolomitica, a costoni aspri, a rigidi elementi, un progressivo senso di estraneità.

Ecco quindi il problema fondamentale per l'organizzazione del film: seguire Trenker nella scelta dei paesaggi e, una volta fatta la scelta, preoccuparsi affinché gli spostamenti di uomini e di materiali avvengano con la massima precisione e la massima economia possibile, conservando tuttavia l'elasticità necessaria per far fronte agli imprevisti. È questo uno degli elementi che assicurano la riuscita del film; non soltanto riuscita dal punto di vista finale dell'opera conclusa, ma anche dal punto di vista finanziario, di rispetto del preventivo.

I CONDOTTIERI prosegue tranquillo il suo cammino secondo il programma. Regista, interpreti, tecnici, lavorano pieni di entusiasmo, tutti presi dalla bellezza dell'opera che, squadrata alla caratteristica maniera di Trenker, più delle altre sue

Luis Trenker — che sta realizzando in questi giorni il grande film italiano 'Condottieri' — è il creatore de 'L'Imperatore della California' al quale è stata attribuita a Venezia la Coppa del Duce



Le rotaie costruite per una 'carrellaia' d'alta montagna.

creazioni è animata da costruttiva poesia. Sono stati impressionati finora oltre 10 mila metri di negativo. Preventivati: 5 mesi di lavorazione, di cui circa tre di 'esterni' in località dell'Italia settentrionale e centrale.

GIORGIO TERRA



TELEVISIONE

IL LABORATORIO VON ARDENNE

A MOLTI dei rapidissimi progressi realizzati nel campo della televisione in questi ultimi anni è legato il nome di uno scienziato tedesco di vecchia e aristocratica famiglia: il barone Manfred von Ardenne.

Nei primi anni del dopo guerra, insieme con un altro abile ricercatore, anche esso tedesco, il Leybold, il von Ardenne crea la Oszillographengesellschaft a Colonia e un suo laboratorio privato a Berlino - Lichterfelde. Accanto alle ricerche su la utilizzazione dei tubi a raggi catodici sia per la ripresa televisiva diretta che per la radiocinematografia, accanto alle numerosissime esperienze tendenti a creare un tubo catodico standard ad alto vuoto o in atmosfera di gas rarefatto per ricevitori televisivi, il von Ardenne, validamente aiutato dal Leybold, ha eseguito interessantissimi lavori su i circuiti di deviazione, sugli amplificatori speciali per televisione, sulla modulazione delle onde ultra-corte utilizzate in televisione, su apparecchi di misura, ecc.

I risultati delle ricerche del von Ardenne e del Leybold, regolarmente brevettati, sono sfruttati dalla Società Lorenz A. G., di cui è ben nota l'attività nel campo della televisione.

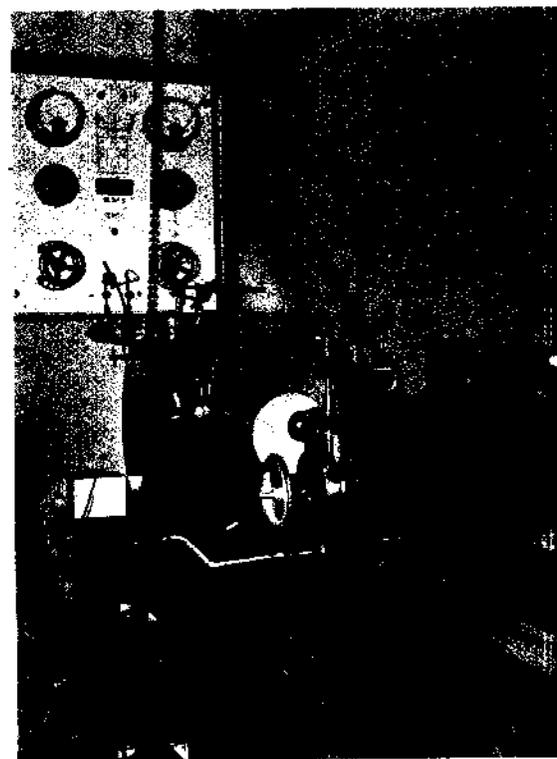
Ricordiamo che recentemente il von Ardenne ha realizzato uno speciale tubo a raggi catodici ad alta tensione e a vuoto spinto, sperimentato per la radiotrasmissione di film cinematografici con esiti così favorevoli che è stato deciso di sostituire con dispositivi muniti di questi tubi i vecchi analizzatori a disco, fino ad ora utilizzati nella stazione trasmittente di Berlino-Witzleben.

I laboratori di von Ardenne costituiscono un'organizzazione veramente originale, forse unica nel loro genere. Essi comprendono un reparto ricerche, montaggi ed esperienze; una soffieria con impianto per il vuoto e costruzione di tubi catodici e valvole, e un'officina meccanica. Il reparto ricerche ed esperienze può inorgogliersi di un perfezionatissimo piccolo trasmettitore televisivo con analisi delle immagini ad alta definizione, di un laboratorio di misure dotato degli apparecchi più moderni e più delicati e di uno specialissimo impianto per alte tensioni. La soffieria del laboratorio von Ardenne è attrezzata in modo da permettere la lavorazione anche dei tubi più complessi e delicati. La piccola officina meccanica provvede alla costruzione dei pezzi necessari al montaggio degli apparecchi e dei dispositivi da sperimentare.

Il personale dei laboratori Oszillographengesellschaft di Colonia e Versuchslaboratorium di Berlin-Lichterfelde è costituito di giovani scienziati ed ingegneri di provata competenza e di sereno entusiasmo. Un capo intelligente, una schiera di collaboratori giovani e volenterosi, un'attrezzatura sperimentale moderna e perfezionata, ecco uno dei segreti dei rapidi successi tecnici della televisione in Germania. G.Gal.



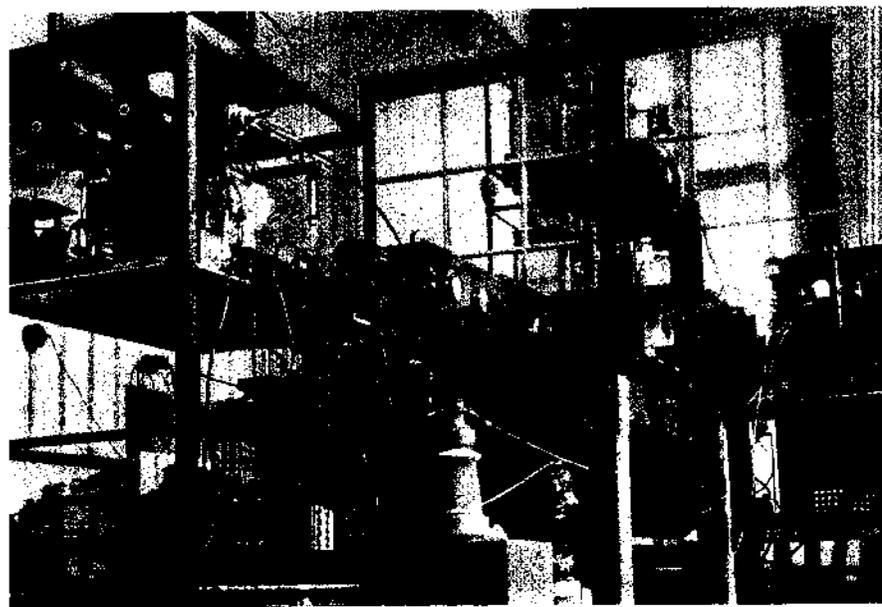
Manfred Von Ardenne (in piedi) nel suo laboratorio esamina un tubo catodico con deviazione verticale magnetica e deviazione orizzontale elettrostatica.



Trasmettitore a raggi catodici.



A sinistra: Impianto per alta tensione 100.000 volt, 20 milliampere.



A destra: Trasmettitore a tubo catodico per alta definizione.

Fotografia e passo ridotto

I PRIMI PASSI

• MANUALE DEL CINEDILETTANTE •

(Continuazione del n. 4)

Uno dei compiti più difficili per il dilettante che si accosta alla macchina cinematografica è quello della 'conquista del paesaggio'.

Facilissimo nelle apparenze, oltremodo difficile nella sostanza. Sembrerebbe che, una volta ottenuta una buona inquadratura ed una messa a fuoco adeguata con una diaframmazione ben studiata, tutto il problema sia risolto. Non è così, se si vuol realizzare una composizione dei quadri che riesca efficace ed interessante alla proiezione. La maggior parte dei soggetti che vengono ritratti dai dilettanti sono immoti, freddi, privi di anima, stancano.

La prima operazione, dunque, dev'esser quella di una buona scelta del paesaggio. Il ritrarre quanto si presenta uniforme, con scarsa vita, non è cinematografico. Il dinamismo, infatti, scompare per cedere il posto alla fotografia e alla cartolina illustrata. Nè si deve credere che con uno spostamento lento della camera, con una panoramica cioè — anche se ben realizzata — l'effetto sia ot-



tenuto: l'immagine apparirà dinanzi ai nostri occhi, in proiezione, sempre ferma, statica, priva di vibrazione e d'interesse.

Occorre, quindi, far sì che il paesaggio da ritrarre presenti di per se stesso un



movimento, negli esseri animali o vegetali che lo compongono, nell'insieme di elementi che lo costituiscono. Attraverso il complesso dei fattori potrà emergere il movimento: dal vento che agiterà chiome di alberi o prati di fiori al pascolare di mandrie, infine alla ricchezza che può derivare dalla vita di casolari

sparsi, piccoli villaggi in lontananza, uomini al lavoro, ecc.

Nel paesaggio occorre, poi, che vi sia un punto centrale, di richiamo o di riposo: un motivo pittorico, artistico, dinamico che arricchisca il paesaggio e lo renda a noi gradito.

Malgrado questo, però, il rischio di realizzare una ripresa che poi nella proiezione ci appaia piatta, non interessante, resta. La bellezza paesistica è resa tale dalla varietà dei piani. Un quadro a noi risulta bello quando il pittore è riuscito a realizzare la profondità che dia risalto ad alcuni elementi. A volte un solo elemento accessorio: delle rocce, degli alberi, degli uomini, degli animali possono darci subito lo stacco dei piani ed impri-

mere alla fotografia un movimento in se stessa. Mettiamo, ad esempio, un uomo seduto in primo piano, in una qualsiasi posa o mossa, con un magnifico paesaggio alle sue spalle: avremo in pari tempo dato alla ripresa la diversità dei piani accoppiata al movimento.

Ma il 'tema' dell'azione resta fondamentale. Il cinema, ripetiamo, è dinamismo e richiede, in conseguenza, il movimento. È fuor di dubbio che sulla strada, che da sinistra a destra appare nel quadro, deve svolgersi qualche cosa che possa dar anima alla ripresa. Primo compito nostro deve essere quello di richiamare l'attenzione dello spettatore verso il luogo dell'avvenimento prima ancora che vi accada qualcosa. Vale a dire far sì che lo sguardo di chi visiona il film sia immediatamente attratto dal punto desiderato. Abbiamo bisogno di una 'quinta', di una cornice: poniamo, un albero!

(Continua al prossimo numero)

L'UOVO E LA GALLINA

• Breve intermezzo •

LE DUE prime puntate sui problemi 'pratici' del passo ridotto ci han valso un diluvio di lettere e proposte da ogni parte d'Italia. Ne siamo lieti, anche e specialmente per la constatazione che ne deriva: il problema è maturo, interessa. Occorre, quindi, arrivare a qualche soluzione.

La maggior parte delle lettere (la spigliata vivacità di MARIO BENCIVENGA del Cine-Guf di Perugia, culminante nella proposta di non lasciar passare altro tempo e fare di ogni G.U.F. sede di Università un reale centro di azione dotato dei mezzi atti a svolgere un proficuo lavoro, ben può dirsi centri e riassume le varie idee suggerite da numerosi cineasti dei nostri G.U.F.!) fa appello a Cinema per invocare due interventi ufficiali: quello del Ministero delle Finanze (intervento che noi vorremmo si unisse ad uno sforzo maggiore, sino al più lontano limite possibile, da parte della 'Film' di Ferrania) per la riduzione dei costi; quello del Ministero Stampa e Propaganda perchè un ausilio pratico possa essere dato ai Cine-Guf sotto forma di apparati e pellicola.

Riteniamo di poter affermare che una decisione favorevole sia imminente. Ancora una volta il Ministero Stampa e Propaganda non delude le aspettative ma risolve i problemi e viene incontro ai giovani.

Noi ci riserviamo — anche in base alla molteplicità delle segnalazioni ricevute — di svolgere opera presso le competenti autorità, nel senso indicato dai nostri giovani camerati.

Ci sia consentito oggi di dar rilievo a due proposte specifiche: l'una enunciata da parecchi, e che trova precisa indicazione in una lettera di LUIGI TRONCONI del Cine-Guf di Milano; l'altra sulla quale insiste l'ing. ALDO NANNI di Milano.

Il Tronconi afferma i seguenti principi:

a) se la fotografia potè compiere passi veramente notevoli lo si deve essenzialmente alla diffusione di apparati economicissimi ed al materiale sensibile gettato sul mercato a prezzi sempre più bassi;

b) anche la riduzione di un caricatore a lire 40 non risolverebbe appieno il problema in quanto che un filmetto di una mezz'ora di spettacolo verrebbe a costare circa lire 400.

Come conseguenza s'invoca il passo 'ridottissimo'. Noi stessi pensavamo di toccare tale tasto in una delle prossime puntate: ben lieti di esprimere oggi il nostro avviso favorevole in merito. Riteniamo che il passo ridottissimo 8-9 mm. debba essere incoraggiato e divulgato con larghezza. Anche perchè oggi abbiamo macchine e pellicole di primissimo ordine. Però sia l'apparecchiatura come il materiale pellicola dovrebbero passare

nella categoria dei 'giocattoli' ai fini doganali, e, all'interno, qualche Casa dovrebbe attrezzarsi alla produzione. È una necessità. Si potrebbe agevolmente scendere nel prezzo a circa il 50%: perfettamente abbordabile.

Il Nanni, poi, sostiene — e giustamente — che mentre la questione 'spesa' va ridotta al minimo, la questione 'interesse' deve esser suscitata. Per quanto riguarda il formato ridotto, dice il Nanni, non potendosi contare su quel pathos che costituisce il fulcro del passo normale (e su questo punto affacciamo alcuni dubbi, dato che è possibile ottenere effetti magnifici, potentemente drammatici anche col passo ridottissimo), perché non si potrebbe studiare di condurre la piccola Cinelandia verso la visione stereoscopica? Anche lo sviluppo commerciale ne trarrebbe vantaggio.

Troviamo l'idea del Nanni suggestiva, interessante. Il problema non è dei più semplici, pur se risolto col sistema elementarissimo degli occhiali colorati; in ogni modo l'idea ci sembra degna di essere presa in considerazione e avviata verso uno studio pratico.

A proposito di quello che si diceva l'altra volta sui costi eccessivi — acquisto di materiale, sviluppo, stampa, ecc. — nel campo del passo ridotto, siamo lieti di leggere nel bollettino del 'Centro Informazioni Cinematografiche' che una delle più serie ed attrezzate Case italiane, la 'Microtecnica' di Torino, si propone di costruire tra breve uno stabilimento di produzione, riduzione, sviluppo e stampa di pellicole 16 mm.

'CINEMA'

CINEMATOGRAFIA SPERIMENTALE ED A FORMATO RIDOTTO (Sezioni cinematografiche del G.U.F.)

L'invito rivolto ai cinegolini — nel secondo numero di *Cinema* — di partecipare con proposte e discussioni al sempre maggior sviluppo del movimento ideale e pratico che si svolge intorno al passo ridotto attraverso l'organizzazione del G.U.F., ci ha procurato una grande quantità di interessanti lettere sui più svariati argomenti. Prova confortante dell'interesse che il problema suscita nei giovani, e dell'impegno, della preparazione ch'essi pongono nell'affrontarlo.

Diamo qui, in riassunto, alcune delle più rilevanti risposte al nostro invito.

ORGANIZZAZIONE E POTENZIAMENTO DEI CINEGULINI

Su questo argomento fondamentale abbiamo ricevuto un vero diluvio di lettere e di proposte, tra le quali scegliamo per la pubblicazione quelle che contengono elementi e suggerimenti, anche se discutibili, concreti. Ecco ad esempio cosa pensa DOMENICO PAOLELLA di Roma:

« A me pare che per rispondere con idee concrete e serie al quesito posto da *Cinema* a proposito delle Sezioni Cinematografiche del G.U.F., sia da esaminare su quali basi si possa stabilire un bilancio amministrativo d'una Sezione, in quali misure e che specie di appoggi si richiedano alla Direzione Generale, che non siano solo quelli finanziari, sovvenzioni insufficienti; in altre parole, quale sia il modo per organizzare un Cine-Guf autonomo e che limiti abbia questa autonomia.

« Sorvoliamo perciò problemi che non possono essere risolti se non nelle località specifiche e a volta a volta che si presentano: tipo della produzione, selezione dei realizzatori, rapporti fra l'Addetto alla Cultura e Fiduciario della Sezione, ecc.; e stabiliamo invece concretamente le entrate di un bilancio in un anno di attività.

1) Iscrizioni alla Sezione; si debbono dividere tre categorie di soci: a) soci veri e propri, L. 25 annuali; b) soci aderenti, L. 15 an-

nuali; c) soci sostenitori, L. 100. Tenendo presente che tra i soci veri e propri verranno selezionati i realizzatori, che gli aderenti sono scelti tra familiari e amici e i sostenitori tra ricchi appassionati di cinema ed enti, credo che, con un modesto lavoro, si possano sempre far iscrivere 15 alla categoria a), 60 alla b), 5 alla c). Come ben si vede, non vogliamo eccedere in teoria, ben sapendo le difficoltà alle quali si va incontro; ma siamo pure sicuri che molte sezioni possono disporre di un numero maggiore; totale realizzato L. 1725; tessere per tutti a L. 5 danno L. 400; in tutto 2125; meno L. 125 spese stampa tessere e bolli, alla voce 'iscrizioni' si può senz'altro segnare: L. 2000.

2) Mattinate. In un anno credo che si possano organizzare dieci mattinate; è qui che si chiede l'appoggio della Direzione per il rapido invio dei film e per una lista numerosa; anche quando le cose vadano male, si può stabilire una media certa d'introiti di L. 150 a mattinata; quindi: L. 1500.

3) Proiezioni di film a formato ridotto della Sezione e di altri Cine-Guf; due volte all'anno si devono organizzare due grandi proiezioni di gruppi di film a formato ridotto, in modo che di netto tutte e due diano: L. 2300.

Non è una cifra esagerata; ho calcolato infatti introito generale a proiezione di L. 1500, e ho tolto, per tutte e due le proiezioni, lire 700, per coprire le spese del fitto locale, luce, proiettore, operatore, ecc.

4) È necessario che la Sezione organizzi, a nome del G.U.F., almeno quattro trattenimenti mondani all'anno, a base di ballo, sorteggi di premi, ecc. Vendita di biglietti a beneficio della Sezione; per ogni trattenimento L. 1000 d'introiti, meno L. 200 per ognuno di spese varie. Entrate: L. 3200.

5) A cura della Sezione, dovranno essere prodotti nell'anno almeno quattro film reclamistici per conto di ditte o enti della città; compenso per ognuno, una media di L. 500; quindi nella voce entrate: L. 2000.

6) Vendita di film a passo ridotto prodotti

a Case di noleggio interessate o ad enti, come quello per esempio del Turismo; complessivamente: L. 2000.

7) Varie. In questa voce vogliamo comprendere introiti accumulati con mezzi diversi, che dipendono direttamente dall'intelligenza dei componenti la Sezione; contributo di qualche ente o di qualche Comune interessato nel tipo di produzione; premi, specialmente attraverso le gare Littoriali e quelle di Venezia; contributi da parte della locale Federazione Fascista o dal G.U.F. stesso con somme comprese, per esempio, nella spesa generale dell'organizzazione Littoriale. Per queste vie si può fare molto; tenendo presente che alcune delle voci precedenti, in alcuni Cine-Guf, non potranno raggiungere il limite da noi stabilito, segniamo solo: L. 2000. Totale complessivo L. 15.000.

« Sta naturalmente alla Sezione di suddividere nel migliore dei modi la somma disponibile; ecco degli schemi: due film a soggetto muti del costo di L. 4000 ognuno; 6 corti metraggi di L. 500 ognuno; 2 corti metraggi di L. 1000 ognuno; L. 2000 biblioteca e varie. Oppure: un film a soggetto sonoro di L. 8000; uno muto di L. 3000; 5 corti metraggi da L. 500 ognuno e L. 1500 per biblioteca e varie.

« Precludiamo dunque dall'attrezzatura tecnica; è qui che si richiede l'aiuto della Direzione Generale per avere macchinari, riflettori, ecc... o almeno, le più grandi facilitazioni per l'acquisto o per il fitto. Alla Direzione Generale si chiede ancora un accordo



Due fotogrammi dal passo ridotto: 'Passando'

tra i G.U.F. e le case di noleggio stipulato attraverso il Ministero, in modo che le Sezioni abbiano ad un prezzo minimo (base L. 50) i film per le mattinate, che, organizzate a dovere, possono rendere molto. Si chiedono ancora: facilitazioni per poter vendere i film ad enti e per la produzione di film reclamistici; richieste a case produttrici di pellicola vergine a passo ridotto in omaggio o per prova, da suddividere alle Sezioni meno facoltose; appoggi finanziari sia pure modesti per iniziare l'organizzazione e specialmente per molte Sezioni, le quali si lamenteranno subito, data la piccolezza della città o la non comprensione da parte di privati o enti, di non poter disporre che di un modestissimo bilancio. »

Anche GIANFRANCO SAPONIERI di Roma si chiede come potenziare i Cine-Guf; ma giustamente pone una pregiudiziale:

« Si sono fatte molte discussioni intorno a questo, e sono state avanzate proposte più o meno realizzabili; ma mi pare che gran parte di esse abbiano un valore troppo specifico, cioè che siano effettuabili solo in questa o in quella città, per la tale o tal'altra ragione. »

« Bisogna considerare che i Cine-Guf esistono — o meglio dovrebbero esistere — in tutte le città di una certa importanza oltre che nelle principali, ed i mezzi di cui sono in possesso questi piccoli centri cinematografici sono enormemente diversi. Vi sono di quelli che hanno una completa attrezzatura tecnica, altri meno a punto, ed infine di quelli che non possiedono neppure la semplice macchina da presa. Inoltre alcuni Cine-Guf vedono risolte le loro più gravi difficoltà dal fatto che esistono in luoghi ove sono localizzate le grandi industrie cinematografiche, cosicchè possono ricorrere ad esse per girarvi un interno, avere un apparecchio da illuminazione, un carrello, un tecnico specializzato. »

« Ma chi vive a centinaia di chilometri da un luogo ove esiste una vera attività cinematografica si trova di fronte a difficoltà tali da dover spesso rinunciare ad ogni lavoro. » Anche il Saponieri accenna come il Paolella, alle cosiddette 'mattinate' e all'eventuale rendimento finanziario di passi ridotti realizzati dai Cine-Guf:

« Si dice inoltre che i Cine-Guf dovrebbero condurre alcune attività in modo da fornirsi spontaneamente di quanto necessitano. Sono citate in primo luogo le mattinate cinematografiche. Queste effettivamente conducono a

te; e poi — qui sta la vera soluzione — nel dare ampio sfruttamento al passo ridotto. Vi sono molte località — piccoli centri, paesi di campagna — che non sono fornite di cinematografo, e si potrebbe evitare questo inconveniente facendo acquistare una macchina da proiezione a passo ridotto, il cui prezzo sarebbe possibile in molti luoghi ove non è possibile provvedersi di un impianto normale. Vi sono le scuole, l'Opera Balilla, gli Istituti Scientifici, colonie, dopolavori, collegi, ospedali, alberghi che potrebbero acquistare impianti analoghi. Ed è questo che bisogna ottenere. Quando vi sarà un cospicuo numero di locali attrezzati in tal modo, allora la produzione a passo ridotto sarà ricercata per acquisto o noleggio — cosa questa che lascio ad altri definire — ed i Cine-Guf diventeranno piccoli centri di lavorazione continua, in cui la più larga disponibilità di mezzi porterà sicuramente ampi vantaggi tecnici ed artistici. »

A proposito della pubblica proiezione di passi ridotti, un'idea da tener presente è quella che ci esprime EDMONDO CANCELLIERI di Bari: « Durante la stagione estiva le proiezioni dei film 16 mm. potrebbero aver luogo all'aperto. Propongo che la 'stagione' dei film a passo ridotto avvenga proprio nel periodo estivo, quando i grandi cinematografi sono chiusi o programmano film già sfruttati. Non è improbabile che l'originalità dei film sperimentali suscitò nel pubblico un certo interesse e assicuri la continuità di questi spettacoli. »

Di altre risposte alla nostra inchiesta daremo conto prossimamente.

BIBLIOTECHE SPECIALIZZATE

L'argomento delle 'Biblioteche specializzate' — osserva giustamente MARIO VERDONE di Siena — è per gli iscritti ai Cine-Guf di una importanza tutta particolare.

« Prima di avvicinarsi, sia pure 'sperimentalmente', alla macchina da presa, il cine-dilettante deve in qualche modo avere una certa infarinatura teorica; l'aspirante operatore, regista, attore, e, mettiamo anche, il futuro critico cinematografico, debbono avere quelle date nozioni di tecnica, di organizzazione filmistica, di storia della cinematografia. Ecco in tal modo sorgere il problema della 'biblioteca specializzata' — necessaria, nelle Sedi delle Sezioni Cinematografiche, per le eventuali consultazioni. Di quali manuali, di quali volumi questa biblioteca dovrà essere fornita? Ci vorranno trattazioni adatte ai singoli casi, ma può in Italia il cinematore e lo studioso trovarne? »

« Passiamo panoramicamente in rassegna quello che la letteratura cinematografica italiana può dare: *Cinema, ieri e oggi* di Margadonna; *Film e fonofilm* di Pudovchin (trad. di Barbaro); *Cinematografo* di Chiatini; *Il film sonoro* di Braggaglia; *24 ore in uno studio cinematografico* di Pallerà; *Cinema, arte e linguaggio* di Consiglio; alcuni manuali 'Heppli' di Cauda e Costa; qualche altra trattazione, specie in opuscolo, tecnico-illustrativa. È sufficiente questo? Salvo questi pochi lavori suaccennati non crediamo che, in proposito, vi sia altro in Italia. Siccome però non tutti sono conosciuti, propongo che, per il futuro, *Cinema* curi, quando lo creda opportuno, la segnalazione di quei lavori che crederà degni. »

Il camerata Verdone può essere soddisfatto: *Cinema* segnalerà infatti, in una sua nuova rubricetta, i volumi italiani e stranieri degni di particolare menzione.

In ogni modo, l'opera-principe delle 'Biblioteche specializzate' verrà ad esser tra poco — ossia all'atto della sua ormai non lontana pubblicazione — quella grandiosa *Enciclopedia del Cinema* che l'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa sta attivamente compilando per l'editore Hoepli: un vero monumento scientifico-tecnico-estetico, illustrato con eccezionale ricchezza, su tutto lo scibile cinematografico.

SOGGETTI PER FILM A PASSO RIDOTTO

In qual modo si possono aiutare i giovani dei Cine-Guf? Con danaro? La pellicola costa molto, troppo; eppure, per vedere se uno può andare avanti o no, non c'è altro mezzo che mettergli della pellicola in mano. Allora? « Ci sarà certo qualche giovane — scrive ARRIGO COTOMBO di Roma — capace di trovare le sovvenzioni necessarie; ma non tutti son così bravi; e io intanto voglio fare una proposta che non porta esborso di denaro e può dare lo stesso buoni risultati. »

« Se parlate con 200 giovani che si occupano di cinema, ognuno di questi vi dirà che ha un magnifico soggetto nel cassetto. E sapete perchè molte volte non lo tirano fuori? Perchè hanno paura che gli si rubino le idee. »

« Se *Cinema* volesse iniziare la pubblicazione di questi soggetti si otterrebbe un doppio risultato: il primo di coprire gli eventuali soggetti meritevoli con il 'copyright'; il secondo di far vedere, per mezzo di confronti e di critiche ben fatte, quale è la strada da seguire. »

« Il G.U.F. di Roma ha dato il buon esempio bandendo un concorso per un soggetto per passo ridotto, ma io chiedo che sia tenuta una Commissione permanente di indubbio valore per giudicare sia soggetti che sceneggiature, tanto per il passo normale che per il passo ridotto. »

« Questo è già un grande aiuto per i giovani delle sezioni cinematografiche, perchè vedrebbero le critiche ai soggetti degli altri e ai propri e potrebbero correggersi di molti difetti. »

« La carta per fortuna costa poco. »

Giriamo l'idea della Commissione permanente a chi di dovere. Per parte nostra non escludiamo punto di poter pubblicare, in queste stesse pagine, qualche soggetto di film a passo ridotto, che risulti utile commentare così per l'autore in particolare come per i cinematori in genere.

Neanche a farlo apposta, MAGGIORINO CANONICA di Torino ci scrive: « Il dilettante cinematografico in fatto di soggetti brancola nel buio. Propongo quindi la pubblicazione di esempi di soggetti per brevi film a passo ridotto. » E continua, come di dovere: « Unisco quindi un mio soggettino... »

Il soggettino, *Storia di un cavallo povero*, è scarno, di una simpatica ingenuità; niente più che un lieve bozzetto d'ambiente campagnolo. Sfiora (partropo senza risolverlo) un bel tema: quello della lotta, ormai decisa senza rimedio, fra cavallo e camion, ossia fra trazione animale e trazione meccanica. È uno spunto che merita d'essere approfondito. Consigliamo al Canonica di provarcisi: ne vale la pena. ★



realizzato da Paolo Volta e Mario Daidone

dei buoni incassi, ma solamente — e qui siamo al solito errore dell'idea specifica — in alcune città come ad esempio Roma, Napoli, Milano; ma non lo stesso può dirsi per i centri meno importanti, ove si riuscirebbe a stento a pagare pellicole e proprietario del locale. A meno che — e questa sarebbe una buona idea — la Direzione Generale per la Cinematografia non inducesse i gestori delle sale cinematografiche a consentire gratuitamente l'uso delle loro sale — una per città — in favore del G.U.F., la domenica mattina, per proiettare un film il cui noleggio dovrebbe pure essere gratuito. Ma, come si vede, questi aiuti, diretti o indiretti, oltre all'essere possibili soltanto in parte, costituirebbero ugualmente onere per chi si presta, ed obbligazione per chi riceve.

« Perciò io ritengo anzitutto necessario un piccolo sforzo per fornire i vari Cine-Guf del minimo necessario per effettuare la produzione

NOTIZIE TECNICHE

FRA INVENTORI ED INVENZIONI

L'EVOLUZIONE del progresso industriale è registrata giorno per giorno negli Uffici dei Brevetti degli stati civili.

Ogni giorno, in ogni ramo, dieci, venti, o anche più invenzioni, aggiungono una pietruzza alla nostra civiltà.

I brevetti di invenzione costituiscono la più aggiornata 'enciclopedia' del nostro progresso, e da

questa enciclopedia attingeremo per segnalare ai lettori di *Cinema novità*, curiosità e progressi nel campo della cinematografia.

Alcune invenzioni che oggi sembrano inattuabili, potrebbero essere domani punto di partenza per altre conquiste umane, ed è appunto per queste invenzioni che lo studioso prova maggiore interesse giacchè in esse si racchiude il germe delle nuove conquiste.

Così la fig. 1 rappresenta un sistema di regi-

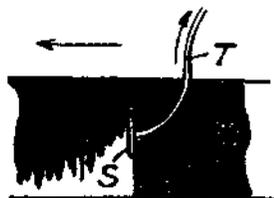


Fig. 1

strazione su colonna sonora senza ausilio della pellicola fotografica. Un organo vibrante in corrispondenza con la sorgente sonora (un diaframma elettrico ad esempio) scorre su un nastro di 'cellofane' ricoperto di nero fumo raschiandolo via. La polvere raschiata è aspirata attraverso un tubo T.

La parte denudata vien poi rivestita di in-

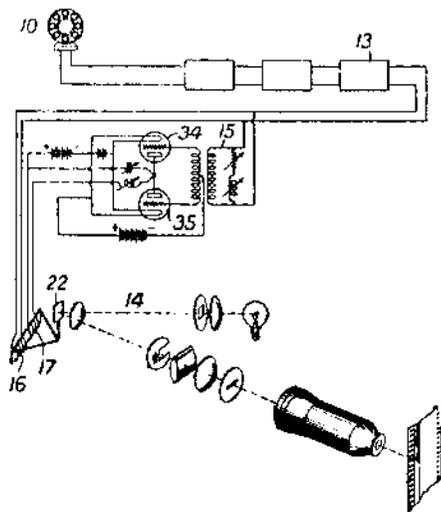


Fig. 2

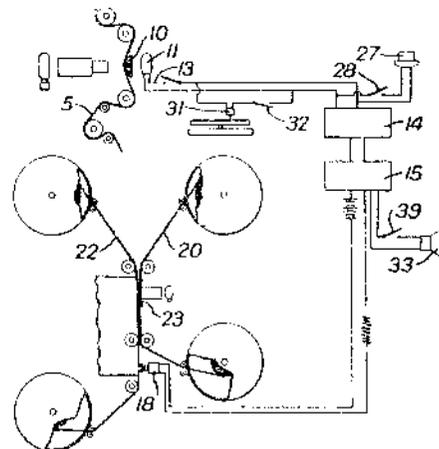


Fig. 3

chiostro; oppure può essere incisa esponendo il nastro ai vapori di acido nitrico.

Nei sistemi in uso gli inventori si preoccupano di migliorare la qualità della registrazione. Uno degli scopi che si persegue è di eliminare le componenti di alta frequenza degli impulsi prodotti dal suono.

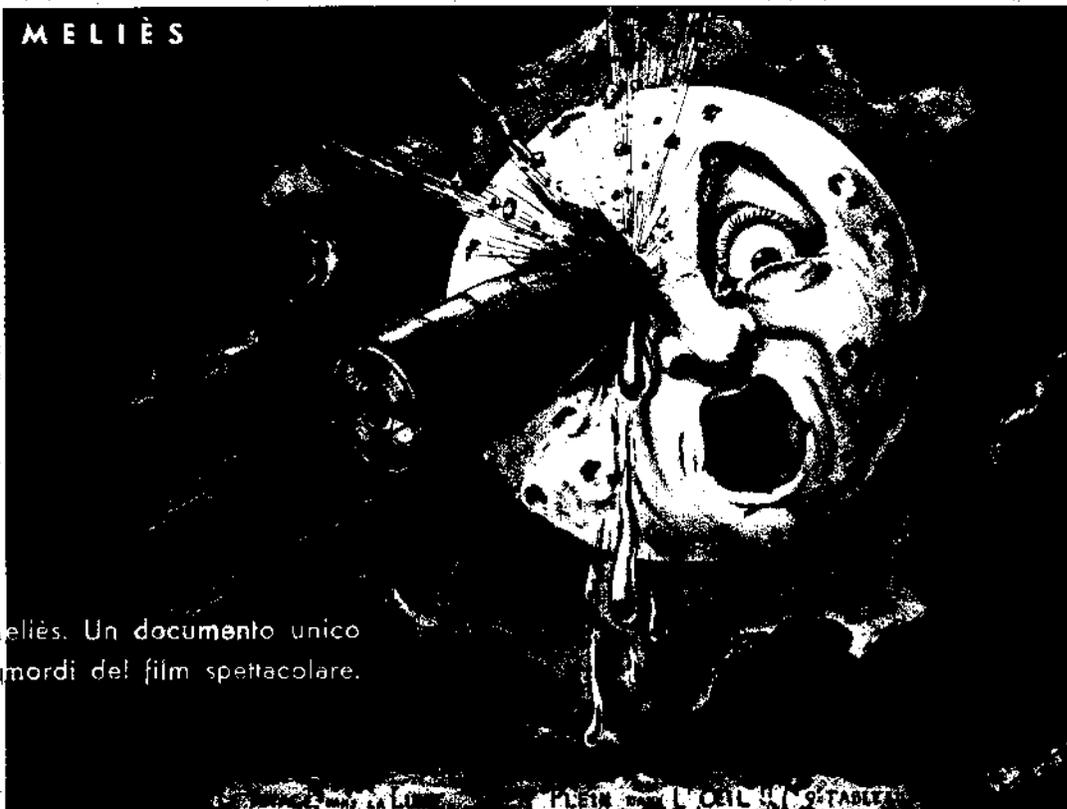
La 'Radio Corporation' ha brevettato il sistema illustrato nella fig. 2. Il galvanometro usato per la registrazione è del tipo normale salvo l'aggiunta dei due avvolgimenti 16 e 17 che influenzano il movimento dello specchio riflettente. L'avvolgimento 16 è connesso direttamente all'uscita dell'amplificatore 13 in circuito con il microfono 10; e la bobina 17 è connessa all'uscita dei rettificatori

Al prossimo numero:

"IL VIAGGIO NELLA LUNA"

di GEORGES MELIÈS

La storia della "première grande pièce cinématographique" (1902; 280 metri, durata 18 minuti), narrata appositamente per 'Cinema' dal suo vecchio e glorioso creatore, col sussidio di numerosissime divertenti illustrazioni disegnate dallo stesso Méliès. Un documento unico e commovente dei primordi del film spettacolare.



GALLERIA

V - ANNABELLA



'Per le vie di Parigi'.

MALGRADO la ritrosia evidente della sua bocca timida e ansiosa, Annabella ha fatto molta strada. Nel 1936 ha imparato a dipingersi, quelle labbra, con vera arte, e molto più visibilmente; e quest'anno la sua strada è segnata anche da un'altra tappa: la Coppa Volpi, della Mostra Veneziana, per la migliore attrice.

Tra le donne del cinematografo, di così va-



'Maria leggenda ungherese'.

ria e discorde disposizione fisica e spirituale, questa è certo la più pudica; o, per dir meglio e più chiaro, la sincerissima tra quante fan professione sullo schermo d'innocenza e di candidi atteggiamenti. Talvolta giunge ad esser leziosa come una gattina, ma par che il dito stesso di Dio la protegga, com'Egli usa fare con gli ignari e coi puri: così Annabella non vi perde né grazia né vivezza.

Attrice di nessuna educazione — temperamento e basta! —, una sola volta è salita, già celebre, dal cinema (1935) sulle tavole

di un teatro; per interpretare la shakespeariana ROSALINDA, nientemeno. Il personaggio pareva venire festosamente e dolcemente incontro; ma tant'è, Annabella attrice teatrale ha deluso. E, per una cosa e per un'altra, non si sarebbe mai pensato, ve-



'Viva la vita!'.

dendola la prima volta nel tenero gonnelino di danzatrice (IL MILIONE), che un giorno la ragazzina dei film più sommessi e delicati sarebbe diventata l'attrice per eccellenza del cinema francese. Ma il giorno, s'è detto, è arrivato. Le avvisaglie furono date dalla BATTAGLIA (1934) — il culmine è raggiunto in questi mesi, e ribadito a Venezia. Va da sé ch'ella resta però maggiormente legata ai personaggi più umili del suo repertorio, quelli con le vesti brevi e di stoffa volgare, le fanciulle spaurite... I cronisti intriganti non si occupavano ancora di Annabella; intanto perchè non riuscivano a definirla: tragica? no di certo; comica? ma nemmeno per sogno. Annabella è Annabella: questo non potevano sapere. L'ingenua e affettuosa fanciulla che ha bisogno della complicità della pioggia, e di una se-



'Vigilia d'armi'.

rie d'inveri che agiscono sul suo istinto, per scoprirsi al primo bacio (le spie sotto i portoni, nella pioggia di PER LE VIE DI PARIGI). Quella Mariette o Annette che resta sola in casa certe volte, quando il fidanzato pugilatore si dimentica di lei (DI NOTTE A PARIGI) e c'è un clown cortese a consolarla castamente, o il suo guidatore di taxi ha bisbigliato ed ella s'allaccia alla finestra in una



'Variété'.

serata calda e triste. La povera serve di MARIA, LEGGENDA UNGHERESE, la gentilissima fanciulla che per il bene del suo uomo si getta ai piedi di un enorme esattore in VIVA LA VITA! Poi il suo destino è cambiato. Registi danarosi l'hanno introdotta in feste mondane o in ambigui salotti esotici, in ambienti militari (L'EQUIPAGE) e in ambasciate. Per raffinata e polita che sia, ella non ha però smarrito né quel temperamento né quella vivezza: anche stavolta, il dito di Dio.

PUCK

34 e 35 che sono inseriti in un circuito ausiliario di alta frequenza 15, il cui ingresso è connesso con l'amplificatore 13. Mercè tale disposizione è possibile controllare le componenti di alta frequenza nel senso desiderato. Un inventore americano propone uno schema (fig. 3) che permette la registrazione del suono da diverse sorgenti sonore e principalmente da un fonografo, da una banda sonora e da un microfono. La registrazione sonora è effettuata contemporaneamente alla registrazione cinematografica.

La colonna sonora 5 da riprodurre passa attraverso una testa sonora 10 e induce delle variazioni di corrente della cellula fotoelettrica 11 che è connessa agli amplificatori 14 e 15, allo scopo di modulare la lampada 18

per la registrazione fotografica della banda. La corrente generata dal diaframma elettrico 31 o dal microfono 27 o dalla banda 5 può essere inviata isolatamente o combinata alla lampada 18 mediante il gioco degli interruttori 13, 32 e 28.

Un altoparlante 33 può essere inserito nel circuito mediante l'interruttore 39 per il controllo della registrazione.

Questo inventore evidentemente si è preoccupato di mettere a disposizione degli industriali un vero apparecchio... plagiatore.

Il positivo viene stampato sul film 22 utilizzando la lampada 23 e il film negativo 20. Il sistema registratore 18 è montato sull'apparecchio stampatore e la colonna può essere registrata direttamente lateralmente al film 22.

Non sappiamo quale sarà l'opinione degli autori delle opere incise sui dischi fonografici o sulle bande sonore quando udranno le loro musiche registrate su altri film in sordina con altre voci o suoni ripresi direttamente!

La fig. 4 mostra il sistema proposto da un inventore italiano per ridurre un film sonoro a formato normale nel formato ridotto.

Il sistema mantiene inalterata la banda sonora e riduce di proporzione solamente le immagini. Per raggiungere questo scopo l'inventore ha riprodotto le immagini rotolate di 90° in maniera che i lati più piccoli siano adiacenti ed in guisa che la distanza X fra i centri delle immagini della pellicola normale resti identica fra i centri della pellicola ridotta.

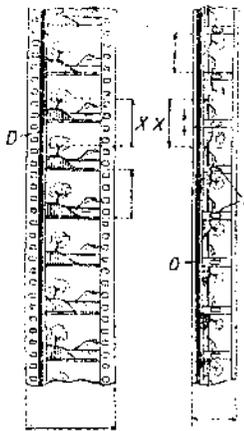


Fig. 4

Con questo accorgimento un sufficiente spazio marginale vien lasciato per la riproduzione della banda sonora, la quale vien riprodotta nella identica dimensione del film normale. Per proiettare il film a passo ridotto occorre usare una macchina provvista di un prisma o di altro sistema ottico atto a

proiettare l'immagine rotata da 90°. In tal caso è possibile proiettare il film pur facendolo svolgere verticalmente.

Per la stampa della banda sonora sulle positive, allo scopo di ridurre le distorsioni dovute all'eventualità di slittamento fra il film positivo e il film negativo, è stato brevettato il sistema indicato nella fig. 5.

In questa figura il film negativo *N* ed il positivo *P* passano nel solito telaio e l'illuminazione per la stampa del positivo è effettuata attraverso la fessura inclinata *S*. Per effetto della inclinazione di questa fessura, l'inconveniente dello slittamento vien ridotto al minimo. La inclinazione di questa fessura può essere opportunamente variata grazie ad accorgimenti meccanici introdotti nella costruzione del telaio.

Un altro dei problemi di estrema importanza

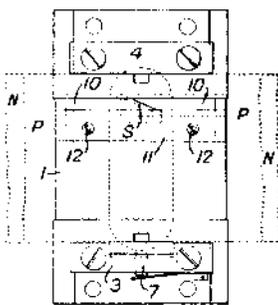


Fig. 5

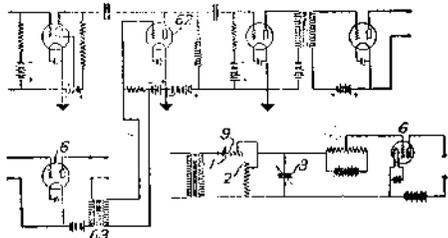


Fig. 6-7

per la registrazione del suono è quello di ottenere negli amplificatori una potenza di uscita costante, qualunque sia l'intensità del suono presso il microfono. L'automatismo completo non è stato ancora raggiunto sicché l'operazione della regolazione è affidata all'operatore e costituisce una delle manovre più delicate della registrazione.

Ma anche in questo campo i perfezionamenti seguono ai perfezionamenti.

La fig. 6 mostra un rettificatore *r* avente la resistenza *9* in serie nel circuito di carica del condensatore *3*, la cui scarica è controllata dalla resistenza *2*.

Il potenziale ai capi del condensatore *3* è derivato dal segnale di arrivo ed applicato a una valvola *6* che effettua il controllo della

potenza di uscita. La fig. 7 mostra il collegamento di tale valvola *6* con l'amplificatore della registrazione. La valvola *62* attraversa una resistenza all'uscita del trasformatore *63*, in maniera che varia in direzione di ampiezza in relazione alle variazioni di corrente nel primario del trasformatore.

A. GIAMBROCONO

LIBRI RICEVUTI

TECNICA

J. A. V. JUDSON: *A Handbook of Colour*. Pagg. 96 ill. The Dryad Press, Leicester 1935. 5/6net.

Illustra con chiaro metodo, e col sussidio di nitidi grafici, la teoria dei colori (fino alle ricerche di Ostwald) e le leggi estetiche-scientifiche delle loro combinazioni. Il volume non è particolarmente dedicato alla cromocinematografia; ma la lettura ne è lo stesso indispensabile a registi e tecnici che vogliono rendersi conto dei problemi complessi e delle larghe possibilità del film a colori.

K. F. ZIMMERMANN: *Lichttechnische Untersuchungen über Lichtbildprojektion*. Pagine 54, figg. 23. Verlag K. Tritsch, Würzburg 1936. s. p.

Riassunto mirabile, nella sua concettosa brevità, di tutto quanto concerne la teoria e la pratica della proiezione cinematografica dal punto di vista dell'illuminazione.

F. H. RICHARDSON: *Bluebook of Projection*. A complete guide and text-book on motion picture projection and sound reproduction. Pagg. 710, figg. 157. Quigley Publishing Company, New York 1935. 5 \$.

R. VEILLARD: *Le cinéma sonore. Théorie et pratique*. Pagg. 266, figg. 166. Dunod, Paris 1936. Frs. 65.

Ambedue importantissimi. Se ne riparlerà nel notiziario tecnico.

FOTOGRAFIA

A. NIKLITSCHER: *Vom Negativ zum Bild*. Pagg. 42 ill. W. Knapp, Halle-Saale 1936.

G. RIEBICKE: *Das Sportfoto*. Pagg. 44 ill. W. Knapp, Halle-Saale 1936.

G. OLBERG: *Kamera-Ausflug in die Natur*. Pagg. 42 ill. W. Knapp, Halle-Saale 1936.

W. H. DÖRING: *Wolken ins Foto*. Pagg. 42 ill. W. Knapp, Halle-Saale 1936.

Sono i fascicoli 29-30-31-32 di una graziosa, nitida serie di volumetti dedicati ai fotografi professionisti e dilettanti. La documentazione illustrativa, che si giova anche di schemi e diagrammi, è di ottimo sussidio a testi di alta precisione scientifica e insieme di abile divulgazione pratica.

CINEDILETTANTISMO

R. DYKES: *The Amateur Cinematographer's Handbook on Movie Making*. Pagg. 170 ill. British Periodical Inc., London 1936. 2/6net.

CATALOGHI

Catalogue of British Medical Films. Technical interest to Medical Practitioners and Students. Pagg. 48. The British Film Institute, London 1936. 1 sh.

Touhline. (Normalformat 35mm.). Pagg. 20. Wiener Urania, Wien 1936.

ANNUARI

International Motion Picture Almanac, 1936-1937. Pagg. 1346. Edited by Terry Ramsaye, New York, 1936.

Il più ricco e curato annuario cinematografico del mondo, per quello che riguarda la produzione transatlantica. Miniera inesauribile di notizie e dati d'ogni genere. Sull'industria europea non contiene che informazioni indirette. La sua utilità per i nostri studiosi è concentrata soprattutto sugli elenchi completissimi della produzione americana dell'anno.

Photography Year Book, 1935. Pagg. 464. Edited by T. Korda. Published by 'Photography' Cosmopolitan Press, London 1935.

Repertorio abundantissimo di fotografie offerte come 'esemplari' d'un gusto moderno. La nitidezza della riproduzione — essenziale in pubblicazioni del genere — non è molto curata; e una certa abbondanza di nudi cosiddetti 'artistici' disturba in vicinanza di opere, concepite e realizzate con serietà d'intenti, che confermano la possibile eccellenza della fotografia come mezzo espressivo.

SPERIMENTALI E PASSI RIDOTTI PREMIATI A VENEZIA

La Commissione giudicatrice del terzo Concorso internazionale di cinematografia sperimentale e a formato ridotto ha stabilito la seguente graduatoria:

Film a soggetto: 1. *Il caso Waldemar* di Magnati e Gianni Ioepli, Italia; 2. *Bommerni* di Groschoff, Germania.

Film documentari artistici: 1. *Giuochi di vela* di Magnati, Milano; 2. *Sotto forma di reportage* di Cauvin, Belgio.

Film scientifici: 1. *La digitale purpurea* di Calcagno, Milano; 2. *Appunti di Semeiologia* Cine-Guf di Padova.

Film didattici: 1. *Impianto idroelettrico dell'Orco* di Cerchio, Cine-Guf Torino; 2. *Saga di Ramme*, Germania.

Film formato 9/8 e 8 millimetri: 1. *Notturmo* Milotic, Jugoslavia; 2. *Montagna* di Dalle Pezzo, Italia.

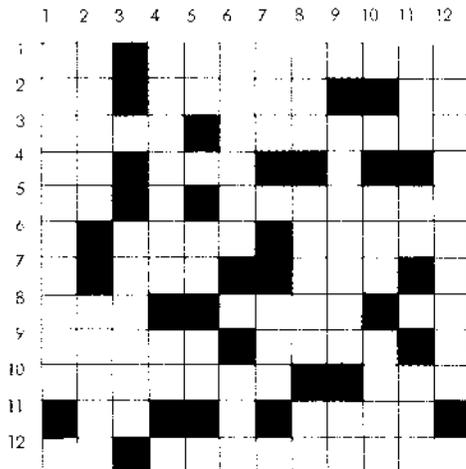


Giocchi e concorsi



La soluzione dei giochi contenuti in questa pagina deve pervenire per posta alla Redazione di CINEMA [Sezione 'Giocchi e Concorsi', corso Vittorio Emanuele 21, Roma] non oltre il 30 settembre 1936-XIV. Si raccomanda di scrivere molto chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo completo. Tutti i lettori di CINEMA possono liberamente collaborare a questa pagina.

PAROLE INCROCIATE



ORIZZONTALI - 1. Grande regista armeno - 1a. In mezzo al Senato Romano - 2. Quattro - 2a. Lo era Lon Chaney in «Notre-Dame de Paris» - 2b. La prima e l'ultima - 3. Dove i divi sono bestie... oppure sono bravi - 3a. Nelle dive deve essere bello - 4. Protagonista di un disegno animato di Disney - 4a. Una bionda diva morta da poco (iniz.) - 5. Una diva francese della vecchia guardia - 5a. Preposiz. artic. - 6. Servono per lo sviluppo - 6a. Da un suo romanzo fu tratto il soggetto per il primo film americano di Anna Steen - 7. Una mezza dozzina di divi americani - 7a. Jackie Coogan - 8. La nostra maggior diva (iniz.) - 8a. Il successore di Douglas 'Junior' - 8b. La fine del cinema - 9. Col 12 vert. fa il titolo di un Murnau - 9a. L'ultima diva europea rapita da Hollywood - 10. La più basse - 10a. Un film tratto da un dramma di Ostrowski - 11. Col cinema sono sette - 11a. Due - 12. Il regista dell'ultimo «Deitto e Castigo» - 12a. La Butterfly di Cary Grant (iniz.)

VERTICALI - 1. Romanzo che ha ispirato numerosi film - 2. Saluto di Wilcox in «Cleopatra» - 2a. Una lingua nella quale non è stato fatto nessun sonoro - 2b. Il Martedì d'America - 3. Per ottenerlo al Cinema basta rimanere - 3a. Sembra - 4. Lo teme il rotolo di film - 4a. Terni... non al lotto - 5. Il nome di un nostro ottimo attore cinematografico - 5a. Una Marion assai soave - 6. Myrna senza l'y - 6a. ...babelsberg - 7. L'autore spagnolo del soggetto che ha dato la gloria improvvisa a Rodolfo Valentino - 7a. La fine di ogni barbarie - 8. Principio di ogni scibile - 8a. «Va benissimo»... in America - 8b. Società Anonima - 9. L'interprete di «Malombra» - 9a. La sorella della «Vecchia Signora» (iniz.) - 10. Il protagonista de «L'allegro volo» - 11. Si mangia... ma non in «Casta diva» - 11a. Una dolce Barbara - 12. Col 9 orizz. forma un bel Murnau con Charles Farrell.

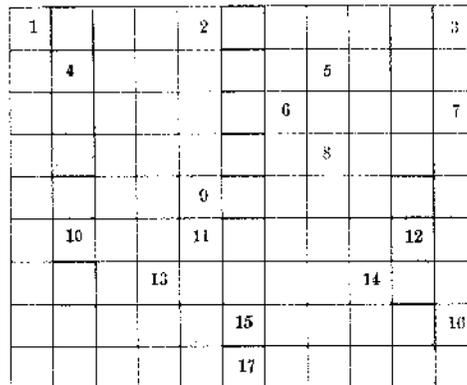
REBUS

d d
d d
d NONNO d
d d
d d

F. CAPRIN (Parma)

COLONNATO

Trovare diciassette parole, usando le sillabe date, e sistamarle nel diagramma. Le lettere risultanti nelle colonne a fondo scuro daranno il titolo di un film e il nome del regista.



1. Documentario francese - 2. Il lampadario durante le proiezioni - 3. Nome di un comico americano - 4. Quechu volta è diva - 5. Come si veste in genere la diva nei film - 6. Quella che ha il nome scritto in grande - 7. I delitti dei gangster - 8. Film di Ruggles - 9. Si vedevano nel «Ladro di Bagdad» - 10. Film di Karl Hartl - 11. Film di G. L. Bragaglia - 12. Ce n'è quasi sempre nei film con James Cagney - 13. Ce n'è di primi e di primissimi - 14. Fra Pisa e Livorno - 15. L'interprete di Ben Hur - 16. La cassetta dei miracoli - 17. La specialità di René Clair.

A - A - AT - CA - CA - CI - DI - DU - EL - I - IT - MAR - ME - MEN - MEN - MI - MO - MON - NA - NI - NI - NIA - O - PIA - RA - RA - RE - RE - RE - RE - RIC - RIS - RO - RO - RON - SE - SPEN - TE - TI - TIR - TO - TO - TO - TRE - VA

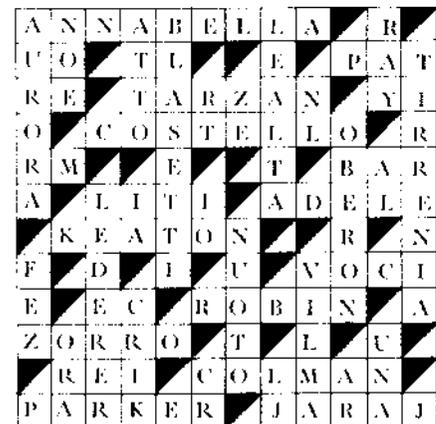
SOLUZIONE DEI GIOCHI DEL N. 3 (10 AGOSTO 1936-XIV)

PERSIANA CINEMATOGRAFICA

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

«Partita a quattro» di Ernst Lubitsch con Mickey Huppkins

PAROLE INCROCIATE



EQUAZIONE ENIGMISTICA

Cu | ore - di i-Vaga - (bera → ra -) bo + n do
X = Cuore di nagabondo

VINCITORI DEI CONCORSI A PREMIO

Parole incrociate: Giovanni Crisanaz - Via Promontore, 25 - Pola

Persiana Cinematografica: Tania Magistri - Via dei Serpenti, 137 - Roma

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

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

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

Carta delle "Cartiere Burgo"

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

La soluzione dei giochi pubblicati nel quinto fascicolo apparirà nel settimo (25 ottobre 1936-XIV).

BIGLIETTO DA VISITA

Greta Garbo - Il velo dipinto

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

CINES

STABILIMENTI
ITALIANI PER
PRODUZIONE FILM

ROMA - VIA VEIO, 51

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

presentano:

SERIE D'ORO PRODUZIONE 1936-37

quattro grandi films italiani di sicuro successo:

Re di danari con ANGELO MUSCO
Regia di Enrico Guazzoni
Sceneggiatura di G. Giannini
Lo smemorato con ANGELO MUSCO
Regia di Gennaro Righelli
Sceneggiatura di De Feo e Ferilli
Pensaci Giacomino! con ANGELO MUSCO
di L. Pirandello - Regia: G. Righelli. Sceneggiatura: G. Giannini
47 morto che parla di S. D'Arborio
con un noto comico italiano

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

Il Capitano Hott con Ivan Petrovich
e Camilla Horn
Vendetta nell'ombra con Betty Stockfeld
e Owen Nares
Un matrimonio a quattro con Anna Neagle
Benita Hume
e James Kenzie
Il principe si diverte con Willy Fritsch



Clark

GABLE

Jean

HARLOW

Myrna

LOY

TRE NOMI
CIASCUNO
DEI QUALI
BASTEREBBE
AD ASSICURARE
IL SUCCESSO
DI UN FILM

REGISTA: CLARENCE BROWN
DIRETT. PROD. HUNT STROMBERG



I GRANDI ALBERGHI D'ITALIA



COMPAGNIA ITALIANA DEI GRANDI ALBERGHI

VENEZIA

HOTEL ROYAL DANIELI
Di fama mondiale. Sulla Riva degli Schiavoni

GRAND HOTEL
L'albergo più signorile. Sul Canal Grande

HOTEL REGINA
Albergo di Famiglia. Sul Canal Grande

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

LIDO

EXCELSIOR PALACE
Di fama mondiale. Sito sulla propria spiaggia

GRAND HOTEL DES BAINS
Direttamente connesso con la propria spiaggia

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

HOTEL VILLA REGINA
Signorile tranquillo. Spiaggia riservata

ROMA

HOTEL EXCELSIOR
L'albergo signorile in Via Vittorio Veneto

GRAND HOTEL
Vicino a P. Esedra. Signorile, tranquillo

NAPOLI

HOTEL EXCELSIOR
Magnifica posizione in Via Partenope

STRESA

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

ALBERGHI CORRISPONDENTI

GENOVA

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

MILANO

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

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



VENEZIA - HOTEL ROYAL DANIELI



VENEZIA - GRAND HOTEL



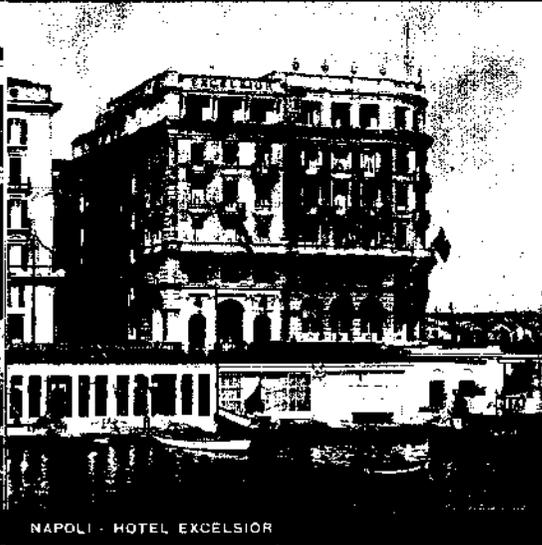
LIDO - EXCELSIOR PALACE



LIDO - GRAND HOTEL DES BAINS



ROMA - GRAND HOTEL



NAPOLI - HOTEL EXCELSIOR



ROMA - HOTEL EXCELSIOR



STRESA - HOTEL DES ILES BORROMEES