

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

ROMA 10 NOVEMBRE 1936 - XV
Spedizione in abbonamento postale

In questo numero:

Cinema e popolo
CIANETTI
1941 / XX E. F.
"CINEMA"

Cinema italiano? Cinema italiano
NAPOLITANO

Miraggi di terre beate
CONSIGLIO e
DEBENEDETTI

Un'occhiata nella quarta dimensione
ELIAS

Segreti del disegno animato LO DUCA

Fotografie sportive
BOLOGNA

Moda di 'Cinema'
GION GUIDA

'Cinema' gira / Fotografia e passo ridotto /
Cronache dei film nuovi /
Televisione / Galleria /
Collaborazione dei lettori /
Notizie tecniche /
Giochi e concorsi.

100 illustrazioni



Leggete qui:
MIRAGGI DI TERRE BEATE

Per la cinematografia



a passo ridotto

Materiale:

Per la presa:

Pellicola invertibile pancromatica Agfa 16 mm

Pellicola invertibile Isopan Agfa 16 mm
Super-Spec et ISS

Pellicola negativa Isopan Agfa 16 mm
Special e granda per 16

Per la proiezione:

Pellicola positiva Agfa 16 mm
pellicola vergine per copie

Pellicola Kinagfa 16 mm
per proiezioni

Pellicola Ozaphan-Agfa 16 mm
pellicola economica per proiezioni

Apparecchi:

Per la presa:

Movex 30 Agfa
apparecchio moderno di presa
con obiettivo cambiabile

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

Per la proiezione:

Movector Super 16 Agfa
apparecchio perfetto per
proiezioni mute e sonore

Movector Billy Agfa
apparecchio moderno economico
per proiezioni

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



**BANCA NAZIONALE
DEL LAVORO**

ISTITUTO DI CREDITO DI DIRITTO PUBBLICO
CAPITALE E RISERVE LIRE 169.000.000

Direzione Generale: **ROMA** - Via Vittorio Veneto, 111

**SEZIONE AUTONOMA PER IL
CREDITO CINEMATOGRAFICO**

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

ha per scopo di favorire l'incremento della
produzione nazionale di pellicole cinemato-
grafiche, 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**



FONO-ROMA

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

ROMA

DIREZIONE: Via Maria Adelaide, 14 - Telefono 35-788

STABILIMENTI: Via Maria Adelaide, 7 - Telefono 361-126

**DOPPIAGGI
SONORIZZAZIONE FILM**

2 sale di registrazione con apparecchi
"Western Electric"

1 sala di registrazione con apparecchi
"Fono-Roma"

3 sale di proiezione

**I MIGLIORI DOPPIAGGI
DEI MIGLIORI FILM ESTERI**



In copertina: Marlene Dietrich nel "Giardino di Allah" (produzione Selznick in "Technicolor").

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 9 10 novembre 1936-XV

Questo fascicolo contiene:

'Cinema' gira	pag. 327
L'unificazione del film sonoro 16 mm. »	333
TULLIO CIANETTI:	
Deve il cinema andare verso il popolo o viceversa?	» 334
'CINEMA':	
1941 / XX E. F.	» 334
G. G. NAPOLITANO:	
Cinema italiano? Cinema italiano	» 337
Varietà	» 340
CECIL H. DOYLE:	
Il truccaggio come arte correttiva	» 341
Montaggio senza montaggio	» 343
CONSIGLIO e DEBENEDETTI:	
Miraggi di terre beate	» 344
HANS ELIAS:	
La base filosofico-matematica del cinema	» 348
Postille	» 349
G. M. LO DUCA:	
I segreti del disegno animato	» 350
GION GUIDA:	
Moda di 'Cinema'	» 353
Collaborazione dei lettori	» 354
Televisione	» 355
Fotografia e passo ridotto:	
ACHILLE BOLOGNA:	
Fotografie sportive	» 356
I primi passi	» 357
Capo di Buona Speranza / Proposte dei lettori	» 358
Notizie tecniche	» 359
Galleria: Simone Simon	» 360
Cronache dei film nuovi	» 361
Giocchi e concorsi	» 363

PER ABBONARSI A

C I N E M A

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

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

DIREZIONE: Roma, Villa Mediceo-Torlonia, via Ippolito Nievo 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 Vivio 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. Per ricevere la rivista in busta cartonata anziché in rotolo, occorre aggiungere per l'Italia 3 lire (abbonamento annuale) o 1,50 (sei mesi) e per l'estero, rispettivamente 10 lire o 5 lire. -- Abbonamenti a Lire 43 per un anno e a Lire 25 per sei mesi possono essere fatti presso gli uffici postali dei seguenti paesi: Austria, Belgio, Cecoslovacchia, Città del Vaticano, Danimarca, Danzica, Finlandia, Francia, Germania, Lettonia, Lussemburgo, Marocco francese, Norvegia, Olanda, Romania, Svezia, Svizzera, Ungheria. In Italia ricevono abbonamenti le LIBRERIE HOEPLI in Milano (via Berchet) e Roma (Largo Chigi), l'UFFICIO PERIODICI HOEPLI in ROMA, Corso Vittorio Emanuele 21, le principali librerie e le agenzie dell'ISTITUTO EDITORIALE SCIENTIFICO.

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

CONCESSIONARIE PER LA VENDITA AL NUMERO LE MESSAGGERIE ITALIANE BOLOGNA

ULRICO HOEPLI EDITORE MILANO

La Soc. An. A. P. P. I. A. - ROMA - VIA XX SETTEMBRE N. 4 - TELEF. 41-703

comunica il titolo definitivo del grande film musicale protagonista

TITO SCHIPA

VIVERE!

con **NINO BESOZZI**
CATERINA BORATTO
PAOLA BORBONI

Direttori di produzione: **PAVANELLI-BUGIANI**

Regia di **GUIDO BRIGNONE**

Musiche di: **CILEA - DONIZETTI - SCHIPA - BIXIO - CORTOPASSI - GIANNINI**

Il film è stato girato negli Stabilimenti S.A.F.A. e registrato con sistema TOBIS-KLANGFILM



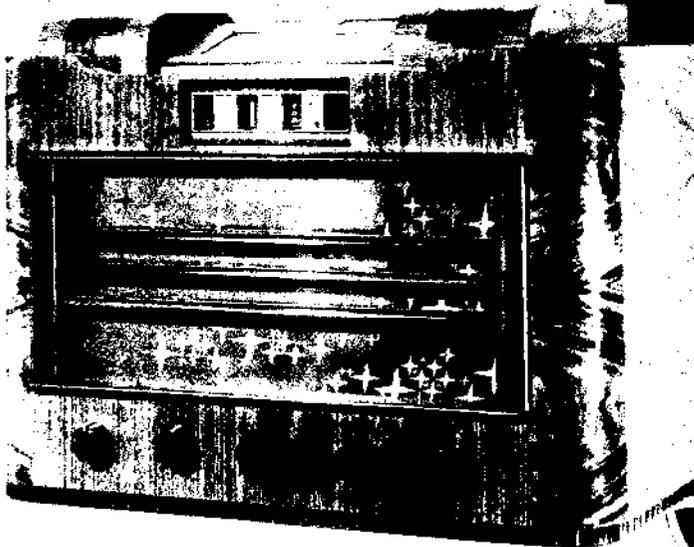
La superba qualità dei ricevitori Philips "Serie Sinfonica" permette di ascoltare, riprodotta alla perfezione, ogni nota di qualsiasi programma delle stazioni trasmittenti di tutto il mondo. Chiedete una dimostrazione al vostro rivenditore.

Tipo 677 Supereterodina a 7 valvole "Miniwell" - Tre gamme d'onda - Selettività variabile con continuità e controllo di tono abbinati - Controllo automatico di volume differenziato - Ricerca silenziosa delle stazioni - Scala mobile.

L. 1950

con garanzia triennale - 12 mesi di abbonamento alla RAR

Vendite rateali fino a 18 mesi



PHILIPS

Serie Sinfonica



CINEMA GIRA

SE SHAKESPEARE RISUSCITASSE...

Le prime rappresentazioni dei grandi film sono i massimi avvenimenti mondani di Hollywood, di Los Angeles e di Culver City. I corrispondenti di giornali e riviste scrivono che la prima di GIULIETTA E ROMEO si può annoverare, per concorso di stelle e di dive, tra le dieci o dodici maggiori presentazioni che si ricordino dall'inizio della grande industria cinematografica. L'Olimpo del cinema era presieduto in quella occasione da Norma Shearer, «più piccolina e minuta del solito, in un vestito di crespo a fiorami grigi e bleu, con uno dei suoi tradizionali minuscoli cappellini, scelti in apposita armonia con la fragilità della sua persona. L'accompagnava il marito Irving Thalberg, il grande direttore di produzione che doveva morire pochi giorni dopo». E veramente il mondo del cinema ha una atmosfera da altro pianeta. Riferisce un corrispondente del *Film* di Montreal, che ha avuto la ventura di assistere alla prima di ROMEO E GIULIETTA, termina con la seguente osservazione: «Se Shakespeare risuscitasse, io credo che sarebbe molto lieto di vedere la sua creazione letteraria modernizzata dallo schermo del ventesimo secolo.» Attendiamo una più concreta risposta dagli spiritisti.



Dal nuovo film Ufa "Ritt in die Freiheit".

CHE SI PREPARA...

...in America? Non sono vere, intanto, le chiacchiere intorno al divorzio, artistico s'intende, di Ginger Rogers e Fred Astaire. L'inimitabile coppia che da CARIACA a ROBERTA ha creato con le sue danze una nuova, giovanile, intrépida immagine della grazia, inizierà un nuovo film, non appena la Rogers avrà terminato quello che attualmente sta girando (I POLLI DI MAMMA CASCV). Il film, si capisce, danzato (il titolo sarà STEPPING



William Powell, Myrna Loy, Jean Harlow, Spencer Tracy: i quattro protagonisti di "Libeled lady". (M. G. M.)

TOES) per cui George ed Iva Gershwin comporranno le musiche, mentre la regia ne sarà affidata a Mark Sandrich.

Col titolo provvisorio DRAGONE BIANCO, la Metro sta preparando un nuovo dramma 'a sensazione', nel quale le parti principali saranno sostenute da Richard Len, Edmund Lowe ed Elissa Landi. Ancora completamente anonimo è invece il film musicale, che il soprano Lily Pons sta girando al fianco di Gene Raymond. Le grandi composizioni di tipo spettacolare-musicale sono all'ordine del giorno: in un lavoro, appunto, del genere (ON THE AVENUE) rivedremo presto l'affascinante duetto Madeleine Carroll-Dick Powell. Si annuncia frattanto l'imminente culminazione di una nuova stella Sud-Africana: Molly Lamont, scoperta dal cinema in un concorso di bellezza. La presentazione ufficiale avrà luogo attraverso un film Paramount: JUNGLE PRINCESSE.

Novità di questi giorni: INCONTRO SU UN TASSI, con Chester Morris e Fay Wray, regia di Alfred

Green (Columbia); LE MOGLI NON SANNO MAI, con Mary Boland, Adolphe Menjou e Charles Ruggles (Paramount); FOLLIA DI MANHATTAN con Jean Arthur e Joel Mc Crea (Columbia); UNA DONNA SI RIBELLA, con Katharine Hepburn ed Herbert Marshall (R.K.O.). Questo film, ricavato da un romanzo di Netta Syrett: 'Ritratto di una ribelle', è stato giudicato da taluno la migliore interpretazione della inquietantissima Katharine. Certo la trama par che sia singolarmente nelle sue corde, dato che descrive la rivolta di una fanciulla contro il ferreo sistema di pregiudizi e di partiti presi dell'epoca vittoriana.

CINEMA E RIVOLUZIONE

La guerra civile in Spagna avrà spopolato i campi, le officine, i mercati; ma non è riuscita a svuotare le sale di proiezione. Il Cinema, da parecchi anni in qua, è diventato per gli spagnoli il grande spettacolo nazionale: e non solo ha sbancato i teatri — che non era difficile — ma perfino le corride. Più di 2500 locali, alcuni dei quali attrezzatissimi ed ultramoderni, 'bruciano' annualmente per lo meno 500 film con una avidità e prontezza che mettono la Spagna all'avanguardia delle programmazioni europee. I film tedeschi e francesi, talvolta anche quelli americani, arrivano a Madrid prima che in parecchie altre capitali. È rimasto famoso il caso dell'INCOMPIUTA (ANGELI SENZA PARADISO) che aveva già arricchito importatori ed esercenti spagnoli un anno avanti che si cominciasse a parlarne, per esempio, in Inghilterra.

A tanto fervore non risponde però un'adeguata produzione nazionale. Le ragioni sono parecchie e, prima fra tutte nonchè più curiosa, la mancanza di giovani: attori, registi, industriali. Interessante problema che si identifica del resto con una situazione generale. In un paese politicamente percorso da ambizioni di rinnovamento, ma dove il governo ha rappresentato e rappresenta quanto di più abulico e demoralizzante possa immaginarsi, era logico che una industria non trovasse la via per svilupparsi. Altra tara: la mania del 'colore locale'. Lo Spagnolo è fiero delle sue tradizioni, costumi e paesaggi: il che sentimentalmente può andare bene. Ma il cinematografista è una cosa diversa: ogni compiacente indugio descrittivo diventa stasi, aneddoto, divagazione, capace di sfaldare il miglior film si nell'impianto, che nello sviluppo. Anche sotto questo aspetto, è sempre il problema della giovinezza che si riaffaccia. Attaccarsi al 'colore locale' è, cinematograficamente parlando, segno di pigrizia, peccato spirituale che lo schermo non perdona.

CINEMA E SCIENZA

Da tre anni ormai, nella seconda decade di ottobre, si riunisce a Parigi il congresso della 'Association pour la documentation photographique et cinématographique dans les sciences'. Sorto dalla iniziativa privata di Jean Painlevé, Charles Cloué e Jules Servanne, questo annuale convegno ha ormai assunto autorità e prestigio in tutto il mondo. I migliori produttori di film scientifici e didattici fanno a gara per mandarvi i loro la-



Pierre Blancher ne "I battellieri del Volga".



Metro Goldwyn Mayer
STAGIONE DI GALA

CHARLES
LAUGHTON
CLARK
GABLE
FRANCHOT
TONE

SUNTY

LA TRAGEDIA DEL BOUNTY
PIU' GRANDE DI BEN-HUR
REGISTA
FRANK LLOYD



tori, i più noti cultori della cinematografia educativa vi intervengono utilmente.

Quest'anno l'Italia era rappresentata da una pellicola di dimostrazione chirurgica del Dott. San Venero Roselli, nonché da una del Dott. Hans Elias di Padova. Destinata all'insegnamento universitario e superiore, quest'ultima documenta fenomeni di embriogenesi, ripresi con un metodo totalmente nuovo. All'Elias si deve pure una speciale tecnica della ricostruzione plastico-cinematografica, con cui è stato realizzato un altro dei 'corti metraggi' presentati al Congresso: una breve storia della terra, dei processi geologici, della formazione delle montagne.

Specialmente notato il lavoro dei tedeschi Fritz Puchstein ed Helene Lange: VIVA LA VITA, esposizione istruttiva e divertente dello sviluppo delle funzioni spirituali nell'infanzia, dai neonati fino ai bambini di sei anni. Ma il maggior 'successo', se così può dirsi, fu quello ottenuto da Charles Cloué, che è oggi uno dei massimi specialisti della chirurgia estetica e cosmetica. Da vero e grande artista il Cloué trasforma volti e persone, abolendo i segni della vecchiaia, ripiassando in forme nobili ed espressive le fisionomie brutte e deformi. E nel rivelare, attraverso il film, segreti e processi dell'arte sua, questo chirurgo raggiunge dei risultati veramente superiori di maestria cinematografica. Accanto a lui non si può a meno di ricordare Jean Painlevé, le cui pellicole di storia naturale hanno oramai varcato la cerchia degli specialisti per raggiungere il grande pubblico. Quest'anno i suoi documentari — d'una tecnica, al solito, incomparabile — erano volti a descrivere la vita di talune famiglie di crostacei.

NOTIZIE DI CHAPLIN

Come al solito, anche dopo TEMPI MODERNI, Chaplin ci farà aspettare per parecchi anni il suo ritorno sullo schermo. Abbiamo già annunziato la PRODUZIONE N. 6 con Pauline Goddard, in cui egli si limiterà alla parte di produttore e di regista. Ma l'assenza dell'attore è destinata a prolungarsi oltre quel film, perchè anche nel lavoro successivo Chaplin si riserverà soltanto la regia. Protagonista sarà ancora la Goddard, e la trama verrà ricavata da un romanzo inglese, *Regency*, di cui già si sta elaborando la riduzione cinematografica. Notevole il fatto che *REGENCY* è il primo soggetto che Chaplin abbia acquistato: di tutte le sue produzioni precedenti egli era stato anche l'autore. Inutile aggiungere che, sotto le apparenti rinunzie, qualcosa deve covare, di cui per ora si cercano con curiosità appassionata, quanto inutile e delusa, le anticipazioni.



Dal film "Le Juge et Tarzan". (M. G. M.)

IL MISTERIOSO MR. GLIDDON



CERTO una delle più contrastate gioie è quella di veder entrare in un ristorante, in un caffè, in una sala di danze una bellissima donna al braccio di un uomo che non appaia disinteressato accompagnatore. Un ammiratore invidiato. Sguardi discreti, magari indiretti, attraverso il gioco degli specchi, alla stupenda scollatura che il mantello abbandonato alle mani del maître rivela a tutti gli astanti divenuti improvvisamente silenziosi. L'uomo che l'accompagna è uno di quelli che non scherzano. Marsina inappuntabile, monoccolo, sicuro del fatto suo, assume con grande serietà la parte di mediatore tra la bellissima fanciulla e il maître e il dispensiere dei vini. Gran signore, magnate della finanza, o gangster, occupa certo uno di questi tre ranghi nella difficile e complessa società moderna. Nuovo sospiro più grosso, più lungo. Si è nell'ora tipica del caffè e del cognac, quando ondate di pessimismo e di ottimismo si alternano nel vostro petto, secondo che le fasi della digestione vi opprimono o vi alleviano gli spiriti. Vi capiterà mai di incontrare una donna simile, ma sola, ma prima di essere passata pel braccio di un uomo così autoritario? Oppure disillusa, bisognosa di un appoggio discreto, di serate placide, di normalità sorridente?

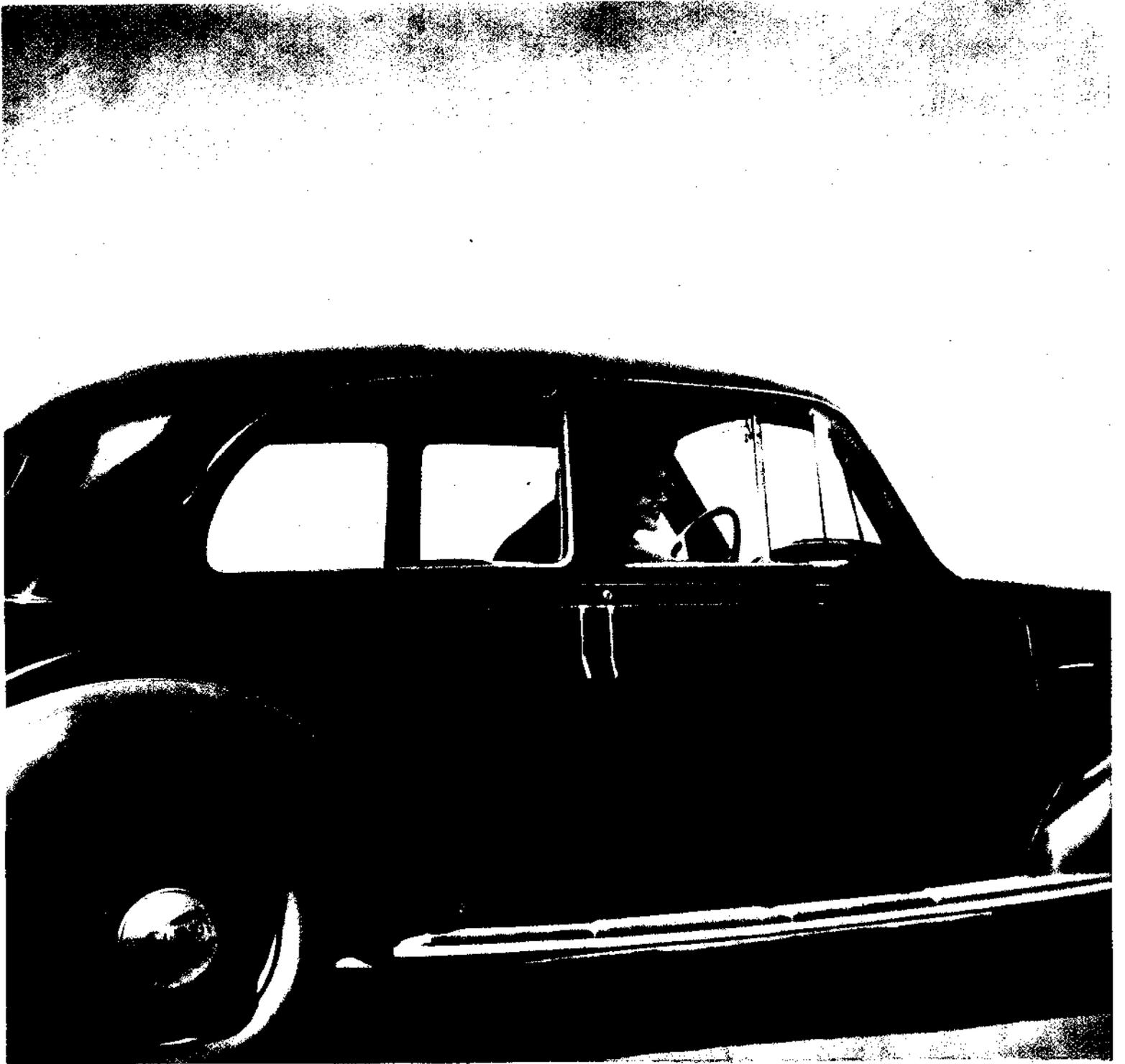
Ma che cosa accade? L'inverosimile, il fiabesco. La bellissima fanciulla ha poggiato i gomiti sul tavolo, il mento sulle mani intrecciate e vi fissa con gli occhioni profondi che sembrano aspirarvi l'anima. Vi prende, naturalmente, un certo malessere. Si tratta certo di uno di quei casi normali in cui una persona rimane assorta e fissa in un volto, senza accorgersi di aver messo gli occhi addosso ad un Tizio. Nuova, più profonda amarezza: vi si può persino guardare come una cosa inanimata, senza personalità... Ma no. L'affare è veramente fuori del comune. La fanciulla vi guarda, vi fruga negli occhi con una espressione che vi sconvolge... Diolcom'è bella! Qualcosa di mezzo tra Janet Gaynor e Carole Lombard. Donne simili bisognerebbe vederle solo sullo schermo. Incontrarle in carne ed ossa e che si accorgano di voi per giun-

ta, è troppo. Ma che accade? Quegli occhi si fanno pieni di lacrime, diventano pieni di angoscia e di paura, supplicano, la piega implorante di quella bocca vi strazia il cuore... C'è un dramma, c'è un dramma lì sotto! Chi è quel figuro ferocemente assorto nel suo pilaf? Un pari d'Inghilterra? Il vice-presidente della Motor Oil Corporation? Il Pericolo Pubblico N. 1? Ah! Ecco! È una donna rapita! Quel lusso nasconde una tragedia infame. Una vergogna inaudita sta per essere perpetrata. Bisogna agire, correre al soccorso della bellezza e dell'innocenza. Un sorriso d'incoraggiamento fiorisce sulle vostre labbra, e quegli occhi s'illuminano di riconoscenza. E le vostre labbra folli di gioia osano persino atteggiarsi ad un bacio, nientemeno che ad un bacio!...

— Signore!... — Accanto al vostro tavolo, rosso d'indignazione, è il duca-miliardario-gangster. — Come si permettet! — Voi balzate in piedi, pronto a tutto; ma un grido vi fa voltare verso la bellissima fanciulla: avete tempo di assistere ad uno dei più efficaci e drammatici svenimenti dell'arte femminile. Il rituale velo vi cade innanzi agli occhi, e voi fulminate un formidabile sinistro alla mascella dell'infame duca-miliardario-gangster. Tanto formidabile che due dita vi rimangono slogate, mentre un tenue segno rosso fiorisce sulla prominente mascella da incassatore del vostro avversario.

Non accade lo scandalo. Qualcuno vi ha fermato il braccio per impedire che vi jacciate ulteriore male. La bellissima fanciulla è già rinvenuta ed è accanto all'orribile duca-miliardario-gangster, che osa sorridervi: — Vedo che non siete molto pratico di Nuova York. Permettete mi di presentarmi. Io sono John Gliddon e questa è la signorina Vivien Leigh, mia allieva. Sono incaricato di saggiare, diciamo così, l'efficacia spettacolare delle candidate allo schermo. Soprattutto mi interessa di vedere come il pubblico reagisce al loro fascino. Che ne dice della signorina Leigh? Dopo il favorevole esame di questa sera, interpreterà il DARK JOURNEY con Conrad Veidt...

RAFFAELE MASTO



Stelle al volante

Silvia Sidney

alla "Fiat 1500"

BUON SENSO DEL PUBBLICO

Il direttore di un grande giornale straniero ha ricevuto, e pubblicato, la seguente lettera:

« Seguendo la vostra critica cinematografica, noto che generalmente il punto debole dei film viene riscontrato nel soggetto. Un ingente capitale, una somma di abilità tecnica vengono sperperati per soggetti così idioti, che neppure un giornale da pochi soldi avrebbe l'ingenuità di stampare. Senza dubbio le compagnie produttrici tengono ai loro stipendi scrittori di talento e di ottima reputazione. Ma potrebbero risparmiare quegli stipendi, dal momento che non mostrano alcuna intenzione di sfruttare quel talento ». E la lettera termina col categorico enunciato dei requisiti che un buon soggetto dovrebbe possedere:

1) Semplicità. Che non significa necessariamente vuotaggine;

2) Proporzioni adeguate. Non si può evidentemente spiegare un intrigo troppo complesso o indulgere a sottigliezze in un'azione di un'ora e venti minuti all'incirca;

3) Funzionalità del dialogo che dev'essere breve, letterariamente adeguato e divertente, pur



« Il Ju Maitie Pascal ».

senza cadere in uno stomachevole abuso della 'freddura'.

Come si vede, il bisogno di un organo superiore per il controllo della produzione comincia a farsi sentire anche fuori d'Italia.

BOLLETTINO ITALIANO

SCIPIONE L'AFRICANO sta giungendo alle tappe più grandiose e difficili della sua lavorazione. Dopo le scene girate al Quadraro con manovre colossali di masse, dopo le riprese notturne realizzate con impianti giganteschi di illuminazione (fulgurano a decine sugli alti praticabili i 5000 come altrettanti soli), dopo gli episodi della partenza di Scipione e dei volontari per l'Africa terminati testè a Livorno, si sta ormai preparando la battaglia di Zama. Come località, è stata scelta Sabaudia. E verrà attuata, in quell'occasione, una interessante iniziativa. Alcuni giovani cineasti, designati dalle competenti Sezioni dei Guf, si mescoleranno in costume tra le masse e, muniti di una macchina a molla, gireranno un centinaio di metri ciascuno, seguendo col massimo di libertà i loro gusti e criteri personali. Potranno così vincere anch'essi la loro battaglia di Zama, segnalandosi come forze promettenti per il cinema di domani.

È questa decisamente una quindicina dedicata agli 'esterni'. Salvo la compagnia dei CONDOTTIERI che, dopo una lunga campagna, ha ormai terminato a San Gimignano le proprie peregrinazioni e sta tornando verso Roma per gli 'interni', le altre continuano a dislocarsi. Quella del FU MATTIA PASCAL si è trasportata da Marino (episodio dei funerali) ad una fattoria prossima a Roma (episodio delle nozze e del banchetto), in attesa delle grandi scene di Montecarlo. Non parliamo di quella di FOSSA DEGLI ANGELI, stanziata nelle cave marmifere delle Apuane non soltanto per gli 'esterni', ma anche per gli 'interni', che sono

stati girati in case del luogo con un riuscitissimo sapore di autenticità. E REGINA DELLA SCALA si accinge, a sua volta, a partire per Tirrenia, dove si attaccheranno le grandi scene sulla piazza, dove appena il Teatro della Scala avrà terminato di fornire i suoi 'dal vero': memorabile fra tutti quello della 'prima' del NERONE mascagnano, diretto dall'autore. Per tale scena, lo scrupolo dell'autenticità fu spinto al segno da invitare gratuitamente alla rappresentazione gli abbonati, i palchettisti e insomma quanti fossero ancora reperibili del pubblico che aveva assistito alla vera 'prima'. Quante signore avranno pensato che finalmente potevano, senza menzogna, togliersi un paio d'anni?

Questi dati sommari permettono intanto una prima conclusione: che, varato in questo mese il primo e imponentissimo gruppo della produzione nazionale, la nostra cinematografia non teme affatto di rimanere in secco, chè anzi il secondo scaglione promette nuovi sbalzi in avanti.

E frattanto sono ormai finiti di girare, e passati al montaggio, CORSARO NERO, L'ALBERGO DI ADAMO, È TORNATO CARNEVALE.



Da « I quattro moschettieri » (Miniaturo-Film).

CAPITANI FILM CONSORZIO I. C. A. R.

PRESENTANO 4 GRANDI FILM DI SICURO SUCCESSO

GIGLIO INFRANTO

DAL CAPOLAVORO DI D. W. GRIFFITH
con DOLLY HAAS - EMLYN WILLIAM

Il film che non avrete dimenticato e che torna a voi animato dalla parola

VERTIGINE DI UNA NOTTE

DAL ROMANZO "LA PAURA" DI STEPHAN ZWEIG
con GABY MORLAY - CHARLES VANEL - GEORGES RIGAUD - SUSY PRIM

L'AMORE DI UN PRINCIPE

con WILLY FRITZCH

VIAGGIO DI NOZZE ALL'80%

IL PRIMO GRANDE FILM UNGHERESE GIRATO IN ITALIA

OLTRE AI 3 CAPOLAVORI COMICI DELLA STAGIONE

RE DI DENARI - LO SMEMORATO - PENSACI GIACOMINO

con ANGELO MUSCO

DISTRIBUZIONE: S. A. CAPITANI FILM
ROMA - VIA XX SETTEMBRE, 3

per
assicurare
il continuo
e regolare
funzionamento
degli impianti
cinematografici

ACCUMULATORI HENSEMBERGER

La MINERVA



FILM *annuncia al pubblico la imminente programmazione in tutta Italia*

del film

BECKY SHARP

il capolavoro di ROUBEN MAMOULIAN

con MIRIAM HOPKINS - FRANCIS DEE
CEDRIC HARDWICKE - BILLIE BURKE
ALISON SKIPWORTH

Tutto a colori con il nuovissimo procedimento "Technicolor"
PREMIO DEL COLORE ALLA ESPOSIZIONE DI VENEZIA

a

MILANO

scendete al

**CORSO HÔTEL
SPLENDID**

sal Corso Vittorio Emanuele, centro di vita e degli affari / Ogni comfort moderno con prezzi adeguati / Camere a un letto da L. 20, a due letti L. 38

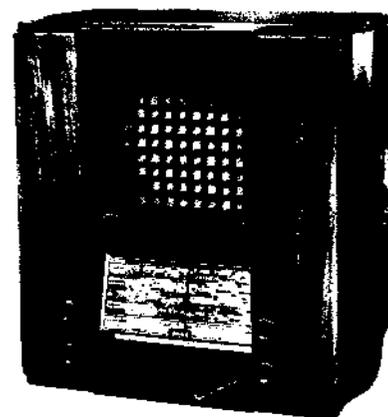
A. ZACCHEO proprietario direttore

ALCOR

5
VALVOLE

3
ONDE

50
LIRE MENSILI



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

NOVITÀ ASSOLUTE BREVETTI MAGNETI MARELLI

Teleso monoblocco - Blocco corona - Condensatori d'allineamento "permanenti" - Trasformatori media frequenza in "Polliero" - Scala pollicroma - Cambio tensione rete.

IN CONTANTI Lit. **847**

A rate: L. 100 alla consegna
e 17 rate mensili da L. 50 cad.
Apparecchio di qualità superiore

RADIOMARELLI

STABILIMENTO FOTOCINEMA

di FELICE BOSCHI

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

**R O M A
VIA SALUZZO, 10**

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

FERRANIA

PELLICOLE CINEMATOGRAFICHE

POSITIVA PER LA STAMPA

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

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

NEGATIVA PER CONTROTIPO

NEGATIVA EXTRA RAPIDA

PANCROMATICA

FILM

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

SEDE IN MILANO
PIAZZA FRANCESCO CERINI 5
TELEFONI 12-791 - 22-943
TELEGRAMMI: CINEFOTODADIO
TELEFONATE: MILANO - FERRANIA

UNA CONQUISTA NEL CAMPO DEL PASSO RIDOTTO

L' UNIFICAZIONE DEL FILM SONORO 16 mm.

UN PROGRESSO decisivo nel campo del formato ridotto è stato compiuto. Le incertezze che arrestavano sino ad alcuni giorni fa i produttori di apparati sonori, per la mancanza di uno standard internazionale riflettente la posizione della colonna sonora ed altri elementi accessori, sono state vinte. L'Istituto Internazionale della Cinematografia Educativa che, con tenace volontà ed andando incontro ad ostacoli che sembravano insuperabili per la cristallizzazione di possenti interessi industriali intorno a direttive già assunte nella lavorazione, ha promosso il processo di unificazione, può oggi considerare vittoriosamente raggiunto l'obiettivo.

Infatti dopo la Conferenza che nel luglio dello scorso anno fu tenuta a Parigi dal Comitato tecnico ISA 36 in unione coll'Istituto Internazionale di Cinematografia Educativa I.C.E., furono proseguite le trattative fra i vari paesi per sviluppare gli argomenti messi allo studio nel campo dell'unificazione cinematografica e particolarmente per giungere ad una conclusione unitaria definitiva in merito alla assillante questione della posizione della banda sonora nella pellicola cinematografica di formato ridotto 16 mm: questione che divideva in aspro contrasto principalmente Stati Uniti d'America e Germania, paesi esponenti della divergenza.

La Conferenza ISA 36 di Budapest era stata convocata principalmente per trattare a fondo tale questione della pellicola sonora formato ridotto, ed inoltre per sviluppare vari altri problemi di unificazione cinematografica messi in programma. Alla Conferenza è intervenuto il rappresentante dell'Istituto Internazionale di Cinematografia Educativa I.C.E. di Roma; erano rappresentati undici paesi mediante delegati dei rispettivi Enti nazionali di unificazione e precisamente: Italia, Belgio, Cecoslovacchia, Danimarca, Francia, Germania, Inghilterra, Olanda, Stati Uniti d'America, Svezia, Ungheria. Le discussioni internazionali ISA 36 si svolsero sotto la presidenza del delegato tedesco dott. Rahts, essendo affidato alla Germania il compito di reggere il Comitato tecnico ISA 36.

Questa Conferenza rappresenta un successo assai importante dei lavori di unificazione, in quanto, dopo solo un anno di trattative condotte nell'ambito della Federazione Internazionale di Unificazione ISA, e di interessamento svolto dai singoli Enti nazionali di unificazione nei diversi paesi e dall'I.C.E., è stato risolto con un accordo completo il grave problema della definizione della banda sonora nella pellicola di formato ridotto 16 mm. Dopo un approfondito esame del problema nei suoi vari aspetti e della situazione esistente, i paesi esponenti del contrasto hanno ceduto alle ragioni superiori di un accordo unitario, reso necessario per aprire la via ad importanti servizi della cinematografia, quali in particolare quelli del campo educativo e didattico: è stato così concordato di attenersi universalmente alla unificazione americana colla precisazione che essa riguarda fondamentalmente pellicole per bianco e nero senza vincolarsi tassativamente la definizione delle pellicole a colori.

Concludendo questo importante accordo, l'assemblea ha espresso un riconoscimento all'indirizzo dell'Istituto Internazionale di Cinematografia Educativa I.C.E. di Roma ed al suo Direttore, per i meriti acquistati per l'avviamento e la realizzazione dell'unificazione della pellicola sonora formato ridotto. L'accordo concluso verrà presentato all'Istituto Internazionale di Cinematografia Educativa I.C.E. per il formale riconoscimento. La Conferenza ha preso anche importanti accordi per assicurare una sufficiente durata internazionale delle unificazioni accolte, come pure per assicurare fra i vari paesi intese reciproche preliminari prima della introduzione di eventuali future trasformazioni.

Si è quindi passati a trattare vari altri punti, giungendo alla risoluzione in linea di massima, ovvero concordando direttive per la definizione: si sono definite le dimensioni di dettaglio della pellicola di formato ridotto 16 mm., la sua perforazione, la distanza fra la registrazione del suono e l'immagine corrispondente; si sono pure definite le varie dimensioni caratteristiche della pellicola di formato normale 35 mm.; si sono precisate le dimensioni della finestra di proiezione sia sulle macchine di proiezione come su quelle di presa per le pellicole da 35 e per quelle da 16 mm. In particolare per la foratura verrebbe a sparire la differenza attualmente in uso per pellicole positive e pellicole negative, adottando una unica forma di foratura. È stata prospettata la questione della definizione della pellicola cosiddetta infiammabile, e sono state indicate direttive per uno sviluppo del problema. Alcuni particolari delle macchine cinematografiche e relativi accessori, come le bobine ed i rocchetti, sono stati considerati e messi in programma per una successiva trattazione.

La Conferenza ha anche esaminato il campo di azione al quale deve dedicarsi il Comitato ISA 36 ed ha concluso di circoscriverlo unicamente alla parte della cinematografia; per la fotografia e la fototecnica è stata riconosciuta l'opportunità che in seno all'ISA venga organizzato un Comitato tecnico apposito, dal quale particolarmente si attende che venga sviluppata la questione della definizione del grado di sensibilità.

DEVE IL CINEMA ANDARE VERSO IL POPOLO O VICEVERSA?

L'interrogativo è posto in termini schietti, con l'autorità che gli viene dal nome e dalla carica, dal Presidente della Confederazione dei Lavoratori dell'Industria. Sulla soluzione non può esservi dubbio: fascisticamente Tullio Cianetti ispira il suo scritto all'alto imperativo mussoliniano "andare verso il popolo".

FORSE questa duplice domanda ne merita una preliminare: è consigliabile, allo stato attuale dell'arte, avvicinare sempre più popolo e cinema? Chi dice cinema dice educazione. Ma è innegabile che l'azione educativa del cinema è circondata da troppa diffidenza. Quasi ormai per abitudine, si continua a gridare allo scandalo, ad ogni po' di nudo; e si è troppo ripetuto che basta assistere ad un paio di rappresentazioni per sentirsi colti da invidia per la bella vita delle *vamps*. Secondo noi ciò che rende il cinema estraneo ancora all'anima del popolo, è la mentalità che lo pervade. Questa giustifica veramente la diffidenza e la domanda che abbiamo posto a noi stessi. C'è ancora qualcosa da fare per estendere l'abitudine al cinematografo, se si paragona il numero delle sale esistenti in Italia, con quello di altri Paesi; ma non si può negare che il cinema sia entrato trionfalmente nel costume delle masse e che certi provvedimenti (economicità di prezzi, riduzioni dopolavoristiche, cinema all'aperto, cinema scolastici, ecc.) ne garantiscano un sempre maggiore incremento.

Tutti coloro che si occupano e preoccupano dell'educazione popolare, si compiacciono però fino ad un certo punto di questa crescente aderenza del cinema al costume: per i motivi ormai tradizionali cui abbiamo accennato, e che ricordano un po' la morale in parrucca. Noi siamo invece su questo punto abbastanza ottimisti nel senso che abbiamo fede nello sviluppo di un'arte di gusto italiano e perciò fascista e nella preferenza del pubblico per la produzione estera più affine a tale gusto.

È questo il segreto del progressivo risanarsi del cinema, senz'arcinge pregiudiziali moraleggianti.

Ma dove c'è da rifare tutto da capo è, come accennavamo, nella 'mentalità'. Se si vuole non tanto attirare il popolo agli spettacoli (chè la corrente dei fedeli al cinema ha bisogno di pochi incoraggiamenti), ma impadronirsi della sua anima, bisogna liberarlo dall'eterna visione borghese e piccolo-borghese che imperversa sugli schermi.

Non si può giurare davvero che il mondo dei *frak* e delle capigliature al platino siano tutto il mondo; ma i sentimenti che suscita il cinema non restano al di qua e al di là d'una ribalta: essi prendono interamente possesso del pubblico. Tutti si mettono in *frak* e tutte posseggono chiove platinata. E dopo, è una delusione che scava solchi profondi non solo con l'invidia verso una società irraggiungibile, ma con l'umiliazione di sentirsi dei riformati della vita, la quale si svolge soltanto in un dato ambiente: triste o lieto che sia.

Nessuna censura, per quanto intelligente, può entrare nel merito di questa visione della vita; come non può eliminare certe emanazioni sottili e velenose dei capolavori passati in giudicato dalla letteratura e ridotti pel cinema com'è largamente in uso. Per esempio, ANNA KARENINA che tiene ancora il cartellone nei sobborghi e nei paesi, ha un alcoolico profumo 'comunista' quale può formarsi da un Tolstoj messo alla portata dei sensi elementari del pubblico. Ma poteva la 'mentalità' borghese lasciarsi sfuggire l'invidiabile occasione di mettere in scena l'eterno triangolo moglie-marito-amante?

Noi costruiamo sotto il libero sole una civiltà nuova; ma poi tolleriamo che nel buio delle sale si mostri la vita di società che do-

vrebbero restare straniere al nostro spirito; o, per rimanere nel campo dell'educazione popolare, di ambienti che presuppongono non solo le classi sociali, ma le caste.

Ci sentiamo però contrari ad una produzione che riveli espressamente un suo scopo educativo, perchè allora si otterrebbe l'effetto contrario e perchè il cinema dev'essere tutt'intero — a differenza forse della letteratura e del teatro — accessibile alla generalità. Un 'classismo' cinematografico sarebbe veramente deplorabile.

Preferiamo restare ottimisti sull'evoluzione antitradizionalista e antitorghese del cinema. Bisogna immettere, senza esagerazioni e senza programmi prestabiliti, altri temi di vita in quelli consueti e preferiti per abitudine. Ad esempio, ci risulta che una Casa sta girando un film nelle Alpi Apuane (LA FOSSA DEGLI ANGELI) inteso a mettere in evidenza la bellezza del lavoro marmifero su uno



La grande Mostra universale di Roma — indetta per il 1941 dalla lungimirante volontà del Duce — interessa anche il cinematografo e perciò CINEMA se ne interessa.

1941 X

«ATTENZIONE! ATTENZIONE! Signore e signori: parla Roma, stazione trasmittente centrale di televisione. Sono collegate le stazioni di Parigi, Londra, Berlino, Tromsø, Costantinopoli, Bagdad, Bombay, Sidney, Cairo, Tokio, Pechino, New York, San Francisco, Buenos Aires e Rio de Janeiro. Signore e signori: trasmetteremo una cronaca dell'inaugurazione della grande Mostra Internazionale del Cinematografo, facente parte dell'Esposizione universale di Roma. L'enorme facciata bianca che si presenta ora dinanzi ai vostri occhi, cari spettatori, è quella dell'edificio centrale della Mostra cinematografica. Atterrano senza posa, nel prato di fianco, gli autogiri privati degli illustri personaggi che giungono da tutte le parti del mondo per partecipare alla solenne cerimonia. Insieme a loro la nostra macchina da presa s'introduce attraverso l'ingresso principale nel grande salone d'onore. La persona che in questo momento attraversa il centro dello schermo è il Presidente del Comitato esecutivo della Mostra, il quale si prepara a tenere il discorso inaugurale. La folla riempie la sala. Silenzio. Ecco, parla il Presidente». «Camerati, signore e signori! Radiospettatori di tutto il mondo! Non appena tracciato il grandioso progetto di massima di una Esposizione universale da tenersi in Roma *caput mundi*, fu a tutti evidente che un contributo della massima importanza doveva venire da un settore che, finora, mai era stato invitato a partecipare ad una mostra mondiale: dal cinematografo. Era nuova l'idea, ma talmente persuasiva che bastò formularla perchè fosse accettata con entusiasmo. (*Applausi*). Un'esposizione intesa a rappresentare il sinfonico complesso delle umane attività non poteva ignorare un fenomeno così tipico della nostra epoca, un



In alto: Uno dei "film" del "Tamburo magico" (1835); "Lo spaccatigna". — Qui sopra: Un "film" via via che la donna poneva il piede su un fil

sfondo drammatico che ci auguriamo buono. Ecco, appunto, il Lavoro: il grande e originale protagonista dell'Italia nuova che non fa mai nemmeno da comparsa nei film italiani. Ma, intendiamoci: un conto è il film documentario e un conto è l'arte che si vale dei nuovi elementi della civiltà di cui dev'essere espressione. Si accorga l'arte cinematografica che la civiltà fascista è risolutamente antiborghese e lasci che i mezzi portentosi del Cinema, (come la *Divina Commedia*, esso ha a sua disposizione il cielo e la terra) si confondano con l'anima collettiva del popolo. Possiamo intanto assicurare che le Organizzazioni sindacali nelle quali s'inquadra la parte più attiva e fattiva del 'popolo' — i lavoratori — seguono con vigile cura l'evoluzione del cinema che reputano uno dei più idonei ausiliari della missione spirituale del sindacato operaio.

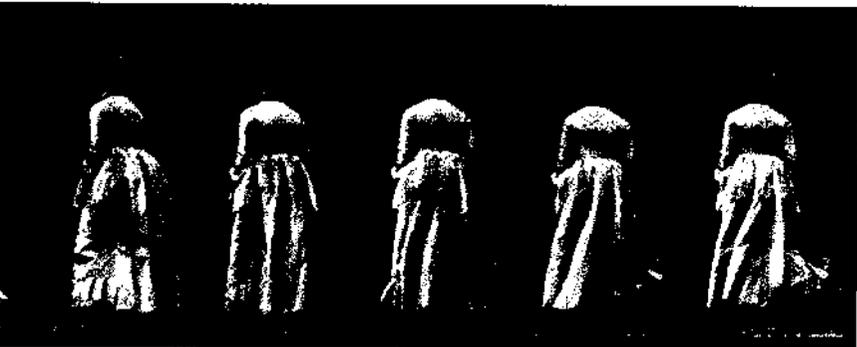
TULLIO CIANETTI



X E. F.

Scherzosa la forma "avveniristica" di questo articolo, ma seria ed attuale la sostanza. Una Mostra Internazionale del cinema può essere e sarà una rivelazione!

ramo produttivo che impegna migliaia di uomini, miliardi di denaro e un'incalcolabile quantità di energie. Non c'è Paese ormai che non si occupi, in modo attivo o passivo, del cinematografo; non c'è materia prima, non c'è industria che non vi sia impegnata. Della fisionomia delle città e delle campagne, della vita sociale e familiare, il cinema è diventato un fattore integrale. Ed è quest'ultimo punto che mi sembra il più importante. Giacchè certo esistono molte altre grandi industrie, ma non ve n'è forse nessuna che in modo così immediato sia strumento e documento dello spirito umano. Esaminando l'immensa quantità di saggi cinematografici raccolti nella presente mostra, e che dimostrano con quale concretezza ed immediatezza questo mezzo — che sta avvicinandosi al suo cinquantesimo anniversario — abbia registrato e interpretato tutto ciò che è vita e creazione dell'uomo in ogni parte della terra, l'oscurità si convinceranno immediatamente che il cinematografo altro non è che un'esposizione mondiale permanente! (*Applausi*). Una prima, anche rapida visita dell'esposizione darà loro un'idea dell'immensità di materiale prezioso che si è potuto raccogliere da ogni epoca e paese; e a molti verrà forse fatto di chiedersi come sia stato possibile mettere insieme tali tesori. Abbiamo beneficiato del concorso di un'istituzione, in contatto intimo e continuo con tutti gli organismi specializzati d'ogni Nazione: istituti, Case di produzione, associazioni industriali, musei cinematografici; e capace di vagliare, con profonda conoscenza della materia, i contributi provenienti dalle diverse fonti. Ma occorre anche di più. Una esposizione cinematografica come questa doveva essere internazionale nel senso più intimo e lato della parola. E troppo natu-



bridge (1875) realizzato con una batteria di undici macchine fotografiche: ogni obiettivo scattava ed era posto in collegamento con ciascuna macchina.

rale, troppo umano introdurre nei criteri organizzativi di una mostra simile un certo errore prospettico per cui tutto ciò che appartiene al proprio Paese assume dimensioni gigantesche, mentre la rimanente porzione di mondo deve contentarsi di molto meno. In parte abbiamo potuto evitare questo errore riservando ad ogni paese un suo padiglione. Ma non poteva bastare limitarsi a mettere in concorrenza tanti rivali. Ci voleva la visione complessiva del fenomeno cinema, che non è semplice somma di tante cinematografie nazionali indipendenti, bensì un fenomeno unico da studiarsi con occhio oggettivo. Per rendere una fedele immagine di questo fenomeno mondiale, per mostrarne la storia, la struttura, l'influenza, ci voleva a disposizione degli ordinatori della Mostra e degli organismi nazionali competenti un ente a carattere per l'appunto internazionale: quale l'Istituto per la Cinematografia Educativa che ha sede in Roma. Per questo tramite ci è stato possibile di riunire tutto ciò che il mondo possiede di cimeli cinematografici e di raggrupparlo in modo equo e scientificamente esatto. (*Segni di vivo consenso*). Un mezzo decennio addietro, alla nascita della televisione, sembrò a molti che il cinema fosse maturo per andare in pensione, per scomparire: l'immediata rappresentazione di cose distanti nello spazio sembrava render superflua la loro registrazione! Ma bastarono poche esperienze per dimostrare che l'immediatezza del contatto fra mondo ed individuo, la simultaneità fra avvenimento e percezione hanno il carattere casuale, contingente e transitorio dell'attimo che fugge, e che meno di prima era il caso di rinunciare a conservar su pellicola tutto ciò che meritava di sopravvivere all'attimo della sua manifestazione. Si capì anche subito — e la nostra esposizione dovrà servire a render di nuovo evidente questo concetto — che soltanto la registrazione e la conservazione permettono quella deliberata elaborazione dell'immenso materiale documentario messo a nostra disposizione dalla tecnica, che valga a trasformarlo da prodotto grezzo in prodotto spirituale. Vive dunque il cinema, anch'oggi, una vita quanto mai intensa, ed abbiamo tentato di darne la prova. » (*Vibranti applausi*).

« Il Presidente ha così finito il suo discorso, e adesso la nostra macchina da presa inizia, con gli altri ospiti, una prima rapida vista dell'esposizione.

« L'edificio a destra, sulle mura del quale vedete riprodotti in bassorilievo quei disegni semplici, e pur tanto efficaci creati da anonimi artisti di popoli primitivi, rimoti nel tempo e nello spazio, per rappresentare i movimenti degli esseri viventi, è il Museo storico del Cinematografo, destinato a rimanere una nuova attrazione permanente della Città eterna dopo la chiusura dell'esposizione. Constatiamo con soddisfazione quanto intimo sia il legame fra l'Italia e gli inizi del cinematografo. Quel prezioso libro là è il famoso *Codice D* di Leonardo da Vinci, contenente un disegno che dimostra il principio della 'camera oscura'. Così bastò andare al Collegio Romano per farsi prestare la celebre lanterna magica costruita nel Seicento dal Padre Attanasio Kircher; e un napoletano, Giovan Battista Dalla Porta, è autore di questa *Magia naturalis* che contiene, come vedete, una descrizione della camera oscura scritta in latino. La piccola sala che segue vi sembrerà piena di tanti piccoli ventilatori in movimento; è una collezione di quei tanti dispositivi ideati nell'Ottocento per produrre immagini animate. Questo grosso fucile è nient'altro che il famoso strumento da presa del fisiologo Marey; e avvicinandoci a quell'armadio vediamo le prime pellicole di Eastmann e di Edison. Una stanzetta d'onore è riservata a una piccola scatola di legno marrone: è la macchina di Lumière, punto di partenza del cinematografo vero e proprio. La collezione di apparati disposta in questa lunga galleria ci rende evidente come quel primo modesto dispositivo, che era insieme da presa e da proiezione, diventi a poco a poco la macchina moderna: sempre più precisa, più efficace e... più ingombrante. Ecco il maestoso proiettore a posto doppio di una cabina cinematografica del 1936, ed accanto ad esso una mastodontica cassa dello stesso tempo: una macchina da presa per colori naturali a funzionamento silenzioso. Guardate ora, invece, come la macchina, pur avendo acquistato negli ultimi anni la facoltà di riprodurre anche l'illusione dello spazio plastico, sia diventata



«Black Maria», il famoso studio cinematografico di Edison, costruito nel 1892.

sempre più piccola e maneggevole, fino a questo modello 1941 per stereocromofonofilm destinato tanto a professionisti che a dilettanti e non più grande di un orologio da tasca.

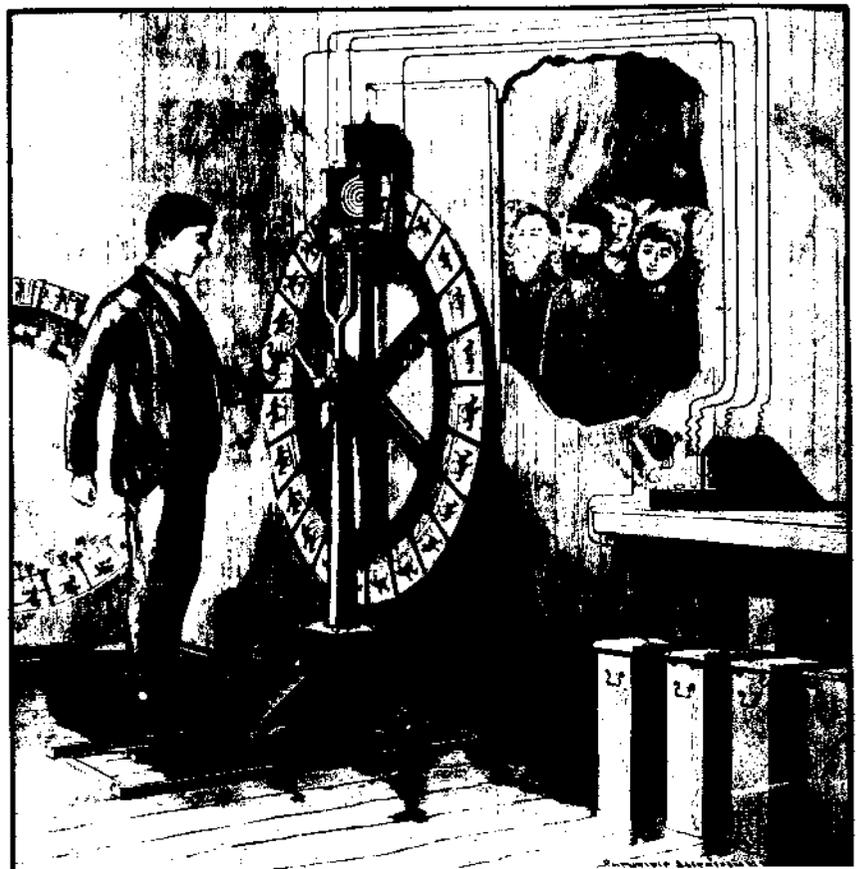
«A questo punto, cari spettatori, l'esposizione ci presenta una serie di confronti istruttivi. Su quell'enorme schermo si vede proiettare contemporaneamente una serie di fotogrammi d'identica grandezza ma di qualità diversa. Le immagini più crude — quelle a sinistra — provengono dai grandi fotogrammi delle pellicole del passato, mentre quelle, nitide e chiare, che vedete a destra provengono dai minuscoli fotogrammi delle pellicole attuali. Eccoci davanti ai primi altoparlanti. La ristrettezza del loro volume di frequenza è resa evidente da questo grafico, e quale effetto ne risultasse lo udite non appena premo questo bottone. Qua invece sentiamo un piccolo aggregato di altoparlanti recenti, che ci riproduce a perfezione ogni rumore, ogni voce. Ma senza aspettare la fine della canzoncina entriamo nella «Black Maria», il primo teatro di posa cinematografico del mondo: quello di Edison. Segue un teatro di posa di pochi anni fa: non sentite il calore, ma siete certamente abbagliati dall'infernale splendore di queste lampade che erano necessarie per la presa su pellicola poco sensibile. Osservate anche i muri ingegnosamente isolati contro i suoni esterni, e guardate invece ora la ricostruzione fedele dell'ufficio d'un noto penalista, il quale ha cordialmente messo a disposizione il suo studio per la recita in ambiente 'vero' del terzo atto di *DESIDERIO*, ridotto per teleteatro dal classico film omonimo. Osservate che la stanza è illuminata unicamente da due minuscole lampadine a mercurio, e che il macchinario da presa è quasi invisibile. Si tratta, del resto, di una superproduzione finanziata dai modesti risparmi del giovane regista che realizza il suo film, come vedete, senza aiuto di operatori o assistenti. La prima trasmissione del lavoro avrà luogo fra poco dalla nostra stazione.

«In questo settore dell'esposizione si trovano inoltre alcuni reparti tecnici di teleteatro: possiamo assistere alla costruzione di ambienti scenici, al truccaggio degli attori, alle prove della musica, ecc. Chi invece sia particolarmente interessato alla tecnica di sviluppo e stampa, può avvicinarsi alla fabbricazione delle emulsioni (voi vedete soltanto una luce verde scura; ma non è un difetto del vostro ricevitore: le operazioni si svolgono al buio); può vedere correre attraverso le bacinelle di sviluppo infiniti nastri di pellicola ed entrare infine nella sala delle stampatrici automatiche. Una folla di visitatori sta intorno ad un tavolo ben illuminato e munito di macchinario speciale. Avvicinando la nostra macchina da presa vediamo che qui si fanno, con pazienza cinese, i più bei disegni animati. Nella sala accanto scorgiamo al lavoro un gruppo di giovani in tuta nera: ragazzi seri e signorine ancor più serie; sono gli allievi

della Scuola cinematografica. E là in fondo c'è un ambiente pieno di curve colorate ed in movimento, di piante e grafici ricoperti di lampadine che si spengono e si accendono secondo un determinato ritmo; non è la sezione del film astratto, bensì quella che mostra in forma di grafici animati, di statistiche, di sezioni ecc., l'organizzazione dell'industria cinematografica, gli elementi di un preventivo, l'albero ramificato delle diverse industrie collaboratrici alla creazione del film, le cifre della produzione nei diversi anni e così via.

«Vediamo ora i risultati di tutte queste fatiche. Il padiglione nel quale entriamo è dedicato al cinema come mezzo di documentazione. Dai giornali d'attualità di un quarantennio sono state tolte le più interessanti scene della storia moderna. Vediamo muoversi in piena vita i testimoni di cento avvenimenti, fausti od infausti: cerimonie, feste, battaglie, spedizioni scientifiche, sinistri; e là a destra si proiettano gli ultimi 'colpi d'obbiettivo' delle Olimpiadi di Tokio. Il salone successivo vi presenta il vasto regno del film documentario; cui segue la sezione del film scientifico e didattico. Dopo tanta severa cultura un

po' di allegria sarà gradita ai nostri spettatori, e perciò entriamo per un momento nel Gabinetto delle Curiosità, dove si proiettano scene di vecchi film, i quali coll'andar del tempo hanno completamente cambiato carattere. L'esperienza dimostra che bastano cinque anni per produrre quest'effetto, e perciò le pellicole più recenti che si trovano qui esposte risalgono al 1936.



Il «Tachyscopio» elettrico di Anschütz (1889).

Drammi psicologici e scene di tragedia che ci fanno ridere; commedie comiche che ci fanno piangere; cose belle ed eleganti che ci sembrano, oggi, brutte e sciocche. Con questo reparto, educativo anch'esso, abbiamo condotto a termine la nostra visita. Prima di prender congedo dai nostri spettatori comunichiamo ancora che il Museo d'arte cinematografica, facente parte della sezione storica della mostra, inizierà stasera le proiezioni dei capolavori del vecchio cinema d'arte. Trasmetteremo dalla sala del museo alle ore 21 il film *LA MARCIA NUZIALE*, illustre opera del regista Erich von Stroheim».

'CINEMA'



CINEMA ITALIANO? CINEMA ITALIANO

HO la sensazione che il cinematografo italiano sia arrivato al suo anno cruciale. Il 27 aprile del 1937 si inaugurerà la Città del Cinema, al Quadraro, e da quella data ritengo che il problema tecnico strumentale del cinematografo italiano potrà dirsi virtualmente risolto.

Non si tratta di poca cosa; avremo degli sindi, dei teatri, delle macchine. La celluloide vi subirà tutti i processi: ripresa, sviluppo, stampa, montaggio, ristampa. Le Case di produzione vi potranno tenere i loro uffici. Suppongo che vi saranno dei magazzini di vestiarî, una filioteca con dei buoni pezzi di repertorio, un buon impianto Dunning, degli archivi, una biblioteca attrezzata. Sarebbe cosa importantissima che vi si costruisse una vasca, sufficiente per permettervi la manovra di almeno un rimorchiatore. Una vasca, una chiusa, un dock, o quanto meno un canale. Una precauzione di questo genere permetterà di ridurre i costi dei film marinarî o che comunque comportano scene di mare, di fiume, di lago in una misura che supererebbe l'ottanta per cento. Tolgo queste cifre dal mio taccuino di Hollywood, che, per essere vecchio di tre anni, non è per questo minor buon consigliere.

Negli studi della 'Metro' vidi non soltanto il canale, con una banchina, ecc., ma una stazione ferroviaria, con un intero tronco

di binari, un fiume artificiale, sulle cui rive riposavano gli enormi calmani di cartapesta di Tarzan, un minuscolo zoo affidato a un domatore, e, nell'immenso parco della stessa Casa, terre ordinate a giardino all'italiana, pezzi di giungla, roccioni, colline, angoli di ranch. Negli studi della 'Fox' vidi il celebre bastimento interrato. Suggestioni di questa natura saranno magari gratuite, specie dopo il viaggio a Hollywood dell'onorevole Roncoroni, ma io non voglio già suggerire, ma ricordare.

A Hollywood mi resi conto per la prima volta che non esiste un 'segreto' per fare il cinematografo. Esistono degli strumenti e dell'ispirazione. Non si fa cinema senza strumenti, ma non si fa neppure senza ispirazione. Ci sono campi, come quello della letteratura, - e il cinema è una nuova forma dell'arte di raccontare, e cioè della letteratura, ... ci sono paesi e regioni in cui la sola volontà di potenza non basta. La politica cinematografica è sempre una buona politica a patto di non denunciare una propaganda. L'organizzazione del ci-

Nel titolo - Quando gli scrittori di cinema fanno sul serio. La spedizione per il film "Eskimo" a bordo del "Nanouk". Il regista Van Dyke (il colonnello W. S. W. D.) a destra e lo scrittore Peter Frenchen (a sinistra), autore del soggetto del film, amico degli esquimesi, consigliere artistico nell'impresa.

nema è una cosa sacrosanta: si organizzano capitali, industriali, direttori di produzione, si educano registi, operatori, architetti, artigiani, maestranze, attori; si educano e si formano gli sceneggiatori.

Sceneggiare è una nuova forma di scrittura. Si impara a sceneggiare come s'impara la stenografia, o a scrivere a macchina. Ma uno stenografo non sarà mai un giornalista, un suonatore di violino non sarà mai un musicista; rimangono esecutori. Nel migliore dei casi, un direttore d'orchestra o un grande concertista sono dei buoni interpreti, degli ottimi e geniali trascrittori. E sceneggiare è, appunto, trascrivere. Nel linguaggio del cinema, con la sintassi e la grammatica del cinema. Voglio dire con questo che tutti possono imparare a sceneggiare, come tutti imparano a scrivere, in un paese dove vigono le leggi dell'istruzione obbligatoria. Tra venti, venticinque anni, s'imparerà a sceneggiare a scuola. E con questo? Rimane da vedere se uno sceneggiatore possiede, al di là del mestiere, della furberia e dell'abilità, della memoria e dello spirito d'imitazione, quel tanto di ispirazione che ne fa uno scrittore di cinematografo. Questo è il punto dolente della questione. C'è ancora troppa religiosa ignoranza delle cose del cinema, in Italia. E questa è, in definitiva, la ragione vera e



L'italiano è antifotogenico? Per secoli ha prodotto, esportato, imposto attori, commedianti, cantanti, ginnasti, giocolieri, cavallerizzi, jumboti. Questa è una fotografia di Jimmy Savo, che, dopo aver lavorato per quindici anni nelle strade del quartiere italiano a New York, nei teatri di varietà e nelle commedie musicali, fu scoperto nel 1932 da due scrittori, Ben Hecht e Mac Arthur - Si tratta di un nuovo Charlot?

propria di quella specie di 'complesso d'inferiorità' di cui certo cinema italiano non s'è ancora liberato.

Personalmente io sono convinto che l'Italia è dotata almeno quanto gli altri paesi per fare del cinematografo.

Per il momento il cinema italiano produce una media di quattro o cinque film buoni all'anno, e una quarantina di film banali, ma abbastanza puliti. Prevedo che per il 1940 bisognerà produrre cinquanta film 'buoni' e centocinquanta di produzione normale. Il mercato interno li assorbirà come l'inchiostro è assorbito dalla carta asciugante.

Rimane da vedere a cosa s'ispireranno questi film. Non si fa cinema senza soggetti, e non si fanno soggetti senza ispirazione. E cioè: non si fa cinema senza scrittori. Dietro un buon film c'è sempre un scrittore. Quasi sempre c'è un'opera letteraria. Il più delle volte c'è un romanzo, un racconto, una novella. Meno frequentemente una commedia. Sempre un'idea. Date-mi un'idea e vi farò un film. Un'idea qualunque: storica, politica, sociale, romantica, erotica, avventurosa. Ma un'idea. Guai al cinematografo che non avrà idee.

Riprendendo il discorso al punto giusto: si può organizzare ogni cosa al cinematografo, meno l'ispirazione. Non si può organizzare l'ispirazione ma si può crearle l'ambiente più adatto, perchè venga indirizzata, imbrigliata, consigliata e favorita. Per questo nella Città del Cinema vedrei senza ripugnanza un villaggio degli scrittori. Si badi bene che parlo qui non già di un villaggio vero e proprio, come potrebbe essere quello dei 'cottages' dei soggetti e degli sceneggiatori della 'Metro Goldwyn'. (Scendiamo al particolare. Nel 1931, anno non sospetto, la M.G.M. contava, sotto contratto, quarantasette attori, venticinque registi, dodici musicisti e cinquantotto scrittori, fra soggetti e sceneggiatori). L'importante è che nella Città del

Cinema gli scrittori abbiano diritto di cittadinanza. Sarà tanto di guadagnato per il cinematografo.

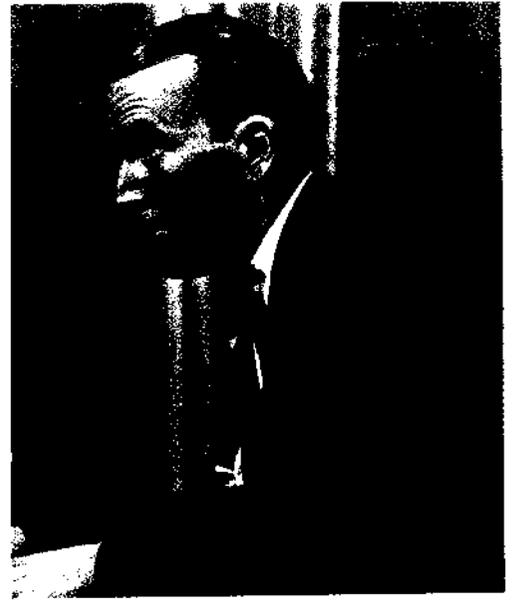
L'importanza che hanno gli scrittori al cinematografo si può dedurre da questo piccolo specchietto dei costi, di una pellicola americana. « Una media di circa l'undici per cento rappresenta il costo del soggetto originale, del suo adattamento e della sua sceneggiatura. Il regista e i suoi assistenti incidono in ragione dell'otto per cento. Il sei per cento vanno per sviluppo e stampa della pellicola. Il dieci per cento è il costo del negativo. Un altro dieci per cento rappresenta le spese di sonorizzazione, dialogo, ecc. Il tre per cento costa il vestiario degli attori. Le spese generali, affitto del teatro, equipaggiamento, ecc.: sedici per cento. Gli operatori e le lampade per gli esterni: tre per cento. Il 17 per cento se ne va per i mobili, le scene, i trasporti, l'affitto dei costumi, la pubblicità, ecc. E finalmente il 16 per cento lo percepiscono gli attori, stelle, generici, figuranti e comparse tutt'insieme ».

Queste statistiche sono esatte? Ho ragione di crederlo, dal momento che sono state fornite a un giornalista di mia conoscenza dall'attore Victor MacLaglen.

Dunque, in un film normale americano si spende per gli scrittori una media che è in ragione dell'undici per cento del capitale investito. E non ci si venga a dire che si tratta di scrittori e di sceneggiatori specializzati. In nessun paese del mondo come in America, dove tuttavia tecnica e organizzazione hanno raggiunto un'efficienza quasi miracolosa, si infrange più facilmente il pregiudizio tecnico. In testa a una falange di piccoli sceneggiatori, di consulenti artistici, di esperti di costumi europei, orientali, polinesiani, eschimesi, di dialoghetti, di gagmen, ogni studio che si rispetti vanta i suoi scrittori. Scrittori commediografi, giornalisti o, semplicemente, studiosi famosi, sotto contratto temporaneo o definitivo, che percepiscono delle paghe settimanali che vanno dai cinque ai duemila dol-



L'italiano è antifotogenico? Lon Chaney ovvero il Ivo-nese Leone Ciani, arrivò ad Hollywood con un circo equestre nel 1920.



Quando Noel Coward non pensava ad Hollywood - Scrittore, commediografo, regista teatrale, ballerino, compositore ed attore, nel 1931 Coward non aveva ancora scritto "Cavalcade", la commedia che lo porterà di colpo alla fama e ai contratti californiani. Era tuttavia l'autore di "Bitter Sweet", "This Year of Grace" e di "Private Lives". Coward è il Molière dei tempi moderni?

lari. Paghe spesse volte superiori a quelle dei direttori e degli attori celebri. Mi ricordo ancora dell'arrivo a Hollywood di Hugh Walpole, il romanziere e saggista inglese, chiamato in California per collaborare ai film dickensiani. Il nostro Hugh dichiarava ai giornalisti convenuti ad intervistarli sulla pista dell'aeroporto di Los Angeles, di non aver mai fatto del cinematografo, di non sapere da che parte si cominciava, di non averci mai messo le mani, come si dice. Zanuck, che l'aveva scritturato per telegrafo, stava a sentire, sorridendo.

— Imparerete, — disse, — vedrete che imparerete.

Lo misero a scuola. Gli diedero una stanza, un tavolino, delle risme di carta e un salario settimanale di cinque cifre. Per due mesi non fece che sbagliare. Poi si mise al passo. Dev'essere ancora a Hollywood. Lo stesso discorso vale per i due terzi dei buoni soggettisti cosiddetti americani. Zane Grey, che era uno scrittore di romanzi popolari del West, Liam O'Flaherty, scrittore e regista, Frances Marion, la baronessa Orczy, MacArthur, Don Ryan. Qualche volta arrivano ad Hollywood che non sanno una parola d'inglese. Vicki Baum, per esempio. Il messicano Miguel de Zarraba, altro esempio, oppure Yves Mirande.

Ci sono pure esperimenti che falliscono clamorosamente. È il caso di P. G. Wodehouse. Si può dire, a sua discolpa, che si tratta di un tipo privo di ogni qualità.

Nessun scrittore italiano si è mai sognato dei salari di cinquemila e neppure di duemila dollari. Basterebbe che fossero rispettate certe proporzioni. Basterebbe dare allo scrittore non solo denaro, ma un tanto di fiducia, d'autorità e di rispetto. Ci sono esigenze cinematografiche che lo scrittore deve comprendere, siamo d'accordo. Ma ci sono altrettante, se non più, esigenze di pulizia, di dignità, di decoro che il cinematografo non può ignorare.



La Città del Cinema. Il ristorante di un grande studio di Hollywood, dalle undici all'una. Produttori, scrittori, direttori, attori e comparse di prima categoria, ossiavero generici vanno tutti d'accordo. Reuben Mamoulion, alla seconda tavola dalla sinistra in primo piano. Bellissime cameriere, che non sono riuscite a farsi scritturare come 'leading ladies' servono, abbastanza a malincuore.

Un direttore non deve continuare, a meno di essere un genio, a crederci arbitro di fare e disfare, di mettere le mani nel dialogo, nelle situazioni ecc., una volta la sceneggiatura ultimata. Ho scritto direttore, ma potrei scrivere assistente, segretario, comparsa, e me lo detterebbe un'esperienza anche troppo diretta. Per questo non ci stancheremo di chiedere che venga rispettata o ripristinata o instaurata l'autorità, anche artistica, del direttore di produzione. Bisogna insomma che, a un certo momento, il film abbia un responsabile.

La Direzione Generale per il Cinematografo ha compiuto un lavoro enorme. Ha chiamato a collaborare ai film scrittori, letterati, giornalisti, commediografi. Ha chiamato anche pittori, architetti, musicisti, ma quello è un altro discorso. Ha imposto la presentazione del piano di lavorazione, che comprende il capitale, il soggetto, gli sceneggiatori, il dialogo, il direttore di produzione, il regista, l'assistente, l'ispettore, il segretario, gli attori, gli scenografi, l'ambientazione, i costumi, la musica, la sincronizzazione, gli operatori, il teatro, il montaggio, le maestranze. È riuscita ad avocare a sé l'esame e l'approvazione del soggetto, della sceneggiatura, del dialogo. Ma, una volta il film varato, le 'esigenze di lavorazione' minacciano troppe volte di compromettere la sua buona riuscita.

Ed è qui che la persona del direttore di

produzione deve intervenire. Al direttore di produzione si devono dare tutte le autorità, ma anche tutte le responsabilità. Non è un mestiere facile, siamo d'accordo. Ma forse che scrivere un buon soggetto è facile? O è facile dirigerlo? O è facile recitarlo?

È il direttore di produzione che dev'essere sordo ai tentativi arbitrari dei registi, alle vanità esibizionistiche degli attori, e alle inframmettenze, naturalmente, dell'autore del soggetto.

In fondo, qui in Italia, il compito del direttore di produzione sarebbe enormemente facilitato per il fatto che esiste una Direzione Generale del Cinematografo. Una volta ricevuta in consegna dalla Direzione Generale la sceneggiatura definitiva, al direttore di produzione non resta che montarvi la guardia.

Si dirà che spesso modifiche s'impongono per 'esigenze di lavorazione'. Nel novanta per cento dei casi queste esigenze di lavorazione si riducono a questo: è stato sbagliato il piano di lavorazione. Oppure: c'è un difetto di sceneggiatura. Su questo piano il discorso minaccia di andare troppo per le lunghe. Ci sarà sempre modo e opportunità di riprenderlo. Ma sarà bene concludere con un esempio. Alludo a *CASTA DIVA*. Era un film che non aveva niente di peregrino. L'idea di questo film era una filiazione diretta di *ANGELI SENZA PARADISO*.

Non parlo soltanto del soggetto. La sceneggiatura era stata fatta dal Walter Reisch, che aveva appunto portata a termine quella del film di Schubert.

Questa sceneggiatura, l'abbiamo avuta in mano, non era neppure straordinaria. Lineare, semplice, un po' grossolana, serviva però a meraviglia un film a caratteri spettacolari e popolari. Gallone la seguì passo passo, e fece benissimo. Alvaro accomodò i dialoghi in italiano, altrettanto bene. Il direttore di produzione stava notte e giorno sul posto a farla rispettare. Le cose andarono lisce come l'olio. Ne è venuto fuori un film equilibrato, scarno, tagliato bene, pulito, senza grosse rivelazioni, ma sempre a tutt'oggi il migliore film della produzione industriale italiana.

E non ci si venga a dire che nel nostro paese mancano i quadri per i direttori di produzione, o gli autori, o gli sceneggiatori o le opere traducibili in cinematografo.

C'è stato un momento, in cui in Italia si diceva e si stampava che, forse, l'italiano non era abbastanza buon attore di cinematografo. Non era abbastanza fotografico, aveva il naso troppo grande. Gesticolava troppo, ecc. In una parola il cinema italiano mancava di attori. Si adducevano esempi, ci si dannava nella ricerca dei 'tipi', si andavano a scoprire i ragazzi più insignificanti, i più negati alla recitazione, nelle fabbriche, nei cantieri, sulle panchine dei giardini pubblici.

Si dimenticava che, per secoli, l'Italia aveva prodotto, esportato, imposto attori, commedianti, cantanti, ginnasti, giocolieri, cavallerizzi, funamboli. Per il fatto che almeno il cinquanta per cento degli iscritti al sindacato dei generici si era buttato al cinematografo senza una vera e propria vocazione, si condannava un'intera popolazione. Si tirava in ballo il tipo mediterraneo, il tipo latino e il tipo nordico. Si faceva insomma del razzismo alla rovescia. Si invocava la naturalezza, dimenticando che la naturalezza degli attori è il frutto di una suprema ipocrisia, di una 'capacità di recitare'. Si dimenticava che in America era cosa pacifica che il tipo latino, da Valentino e Antonio Moreno in poi, attraverso Ramon Novarro, Ronald Colman, Jack La Rue, George Raft, Paul Muni, Charles Boyer e i loro sottoprodotti, Don Alvarado, Don Ameche, Cesar Romero, ecc. e loro imitazioni rappresentasse l'ideale maschile della fotogenia.

Non so neppure quando e come si rinsavì all'improvviso. Come e perchè ci si rimise sulla buona strada. Forse il giorno in cui le esigenze di lavorazione interruppero le discussioni sulle riviste e intorno ai tavoli di caffè. Non che il problema degli attori sia stato per questo risolto. Ma è stato sdrammatizzato. Ci si convinse che un problema degli attori esisteva. Ma sullo stesso piano del problema dei produttori, dei re-



Damon Runyon, uno dei grandi giornalisti-cronisti sportivi del gruppo Hearst, è anche un famoso saggista di film appunto sportivi e scrittore di racconti. La sua ambizione invece è quella di passare per il giornalista sportivo meglio vestito d'America, naturalmente. Qui è con sua moglie e Miami.

gisti, dei saggisti, degli sceneggiatori, delle macchine e delle maestranze. Era insomma parte di un problema più complesso: il problema di un cinematografo che per quindici anni aveva cessato di esistere. Adesso, cambiate le mode, si parla di un problema dei soggetti. Non ci sono soggetti. Non ci sono idee. Vedremo di che si tratta.

G. G. NAPOLITANO

VARIETÀ

L'UOMO INVISIBILE DELLE ATTUALITÀ

UNA NUOVA professione, sorta col cinema parlato, è quella del commentatore dei giornali di attualità. Ma bisogna dir subito che una mezza dozzina di anni sembra non sia ancora bastata per trovare le norme necessarie ad un commento efficace. Uno degli errori fondamentali è quello di ostinarsi a scrivere il commento soltanto dopo che il montaggio del film è stato terminato in base a principi unicamente ottici. Tale è l'opinione di uno di questi commentatori, pubblicata da "World Film News". Ci vuole invece, egli sostiene, una stretta collaborazione fra commentatore e montatore: ordine e lunghezze delle singole scene stabilite in riguardo alle parole che le accompagneranno.

Ciò non toglie che il commento verbale rimane sempre un elemento secondario, la cui funzione non è che di spiegar meglio ciò che si vede sullo schermo, senza l'aggiunta di parole o frasi estranee al contenuto delle immagini. Le prime cronache dei viaggi dello Zeppelin "Hindenburg" non includevano scene prese a bordo dell'aeronave, dato che l'accesso ne era interdetto agli operatori. L'espedito di far descrivere a voce l'interno delle cabine, la vita a bordo, le macchine, mentre sullo schermo si vedevano delle scene prese da terra, risultò poco soddisfacente in quanto l'attenzione del pubblico ne restava divisa. Fatti resi evidenti dalla sola visione non hanno bisogno di essere commentati. Delle frasi come « Rapidamente la folla occupa la piazza », o « Il ministro ride cordialmente » sono peggio che inutili: diminuiscono l'efficacia della scena. E anche errato pensare che la parola debba intervenire e riempire quei punti nei quali la colonna sonora « dal vero » risulta povera. In questi casi, invece, la musica è molto più adatta per colmare lacune. Soprattutto però occorre insistere sul punto che scena e dialogo formino un'unità organica, e che quindi siano concepiti insieme. Senza renderse ne conto, alcuni direttori di giornali di attualità — osserva lo esperto inglese — vivono ancora nell'epoca del muto. Vedono dapprima la scena ottica e come pura aggiunta il testo, la musica ed altri effetti acustici.

LUX E LUMEN

NELLA fotometria si distingue fra Lumen e Lux. La quantità di luce emessa da una sorgente si misura in Lumen. La luminosità di una superficie, colpita dalla luce, si misura invece in Lux. Una forte macchina da proiezione emetterà molti Lumen; ma se lo schermo è lontano, o piccolo, o sporco, il numero di Lux prodotto da tutti quei Lumen rimarrà sempre esiguo.

Sono due concetti preziosi: perchè consentono di distinguere senza equivoco tra il valore di un'opera determinata e la reazione che essa provocherà sopra l'oggetto che casualmente la riceve. La più robusta delle sorgenti resta senza effetto se l'oggetto ricevente non è adatto; mentre un grande schermo ben situato farà fare un'effettone anche a una sorgente misera. Ne deriva che misurare l'efficacia della sorgente in Lux — ossia misurare una cosa con una misura adatta invece e soltanto agli effetti che essa procura — gli scienziati lo considerano un errore fatale.



Vorremmo proporre di trasferire questi due concetti dal campo della scienza a quello dello spirito, perchè ci sembra che potrebbero essere un

ordine molto utile, eliminando un mucchio di confusioni. Pensiamo a quella quantità di luce spirituale, più o meno grande, che provenendo dallo schermo del cinema colpisce gli spettatori. È chiaro che il flusso luminoso si deve misurare in Lumen, mentre la chiarezza che esso diffonde nel pubblico si misurerà in Lux. Come si spiega allora che tante persone intelligenti, le quali non solo parlano ma anche scrivono di cinema, si mettono a misurare in Lux il flusso luminoso? Se io domando: « Come è questo film? » a una persona cui non verrebbe mai in mente di dire: « Gli affreschi di Masaccio nella Cappella Brancacci hanno scarso successo commerciale; il custode non supera mai le dieci lire di mancia al giorno! », questa stessa persona mi risponderà: « Lo hanno fischiato » oppure: « È il più grande successo della stagione ». Evidentemente non ci siamo capiti. Io ho fatto la domanda in Lumen; l'altro mi risponde in Lux. S'intende che qui non parliamo di produttori o di esercenti. Essi non s'interessano della merce in sé ma del suo effetto sul cliente: perchè è da questo effetto che dipende il loro guadagno. Essi si occupano unicamente dei Lux e parlano di Lumen soltanto la domenica. E qui non ci sono equivoci. Alludiamo invece a quelli che parlano come se ci guadagnassero anche loro, mentre, senza saperlo, ci perdono: i critici.

Esiste veramente un settore di una certa importanza nel quale possa esser lecito ammettere il cattivo perchè piace ai consumatori; oppure disprezzare il buono perchè non piace? È vero, dicono: ma il cinema è lo spettacolo delle masse! E ciò significa 'destinato alle masse' o 'soggetto al gusto delle masse'? Le due proposizioni si equivarrebbero?

Senza dubbio il cinema, in quanto spettacolo per masse, deve andar d'accordo col gusto dei tanti. Occorre però precisare: ai tanti così come sono, o ai tanti come dovrebbero essere? Al gusto, in altri termini, dell'uomo del popolo al quale vanno a genio le cose semplici, forti, essenziali, o al gusto di quelli che si sono sovraccaricati e guastato lo stomaco con cibi troppo dolci o troppo piccanti?

Un grande scrittore del settecento, G. Ch. Lichtenberg, ha detto: « Il libro è uno specchio; se ci si guarda una scimmia, non può vedere un apostolo ». È un'eresia, credere che, in questo senso, anche il cinema sia uno specchio?

Esiste una sola via: quella di produrre più Lumen che sia possibile, e di far sì, con tutti i mezzi, che ne venga fuori la maggiore quantità di Lux. Scopo niente affatto irraggiungibile se lo sforzo sarà universale e collettivo.

- r n h -

IL TRUCCAGGIO COME ARTE CORRETTIVA



Falconetti in "Giovanna d'Arco" di Dreyer.

SI CREDE erroneamente che truccare significhi soltanto deformare il volto o la persona (Lon Chaney, Boris Karloff, Bela Lugosi), ovvero mutare la espressione e il portamento di un personaggio per renderlo vecchio, giovane o di razza diversa a seconda delle necessità. Invece, oltre questo truccaggio inteso e praticato come un'arte *creativa*, esiste la possibilità, non meno importante nei riguardi del cinema, di aiutare e perfezionare le native qualità fisiche degli attori, o di correggerne gli eventuali difetti.

Entrambe le specie di truccaggio sono ben note alla scena, da cui lo schermo le ha ereditate. Ma, nell'appropriarsene, le ha anche trasformate.

Sul palcoscenico, l'attore calcola la portata limitata dell'occhio umano, e si applica un truccaggio più o meno accentuato a seconda delle dimensioni del teatro e della sua illuminazione. Per il truccaggio cinematografico non vi sono queste condizioni contingenti e variabili. Gli attori dello schermo debbono sempre usare il truccaggio con delicatezza e discernimento estremi: l'occhio acuto della macchina da presa ha il potere di registrare dettagli ordinariamente invisibili. I primi piani poi, risultando da un potentissimo ingrandimento, fanno sì che ogni spettatore abbia virtualmente il migliore dei posti e sia in grado di descrivere la maschera dell'attore sin nei più piccoli dettagli, quali sfuggirebbero financo all'osservazione diretta. Il truccaggio cinematografico deve inoltre tener conto dell'illuminazione del teatro di posa e del tipo di pellicola di cui si fa uso. Quali sono le principali esigenze a cui risponde il truccaggio come arte *correttiva*? Anzitutto, esso viene adoperato per nascondere i difetti fisici e supplire alle eventuali deficienze del colorito, in modo da dare alla pelle un'apparenza levigata ed omogenea nel tessuto e nella tinta.

Qualora gli attori non fossero truccati, l'obiettivo della macchina da presa e i primi piani ingranditi ne mostrerebbero la pelle come se fosse vista non al natu-

rale, ma attraverso un potente microscopio: vale a dire ruvida, porosa e ineguale. Effetti di questo genere furono cercati a bella posta, per esempio, da Carl Dreyer nel suo audace film LA PASSIONE DI GIOVANNA D'ARCO, dove i volti nudi, spietatamente fotografati in tutti i loro pori, rughe, verruche dalla pellicola pancromatica, dovevano rivelare, attraverso le mutazioni e le sofferenze della pelle, attraverso l'aridità e i madori dell'epidermide e delle mucose, la vicenda degli affetti e patimenti e dolori vissuti dagli eroi del dramma. Ma quella GIOVANNA D'ARCO fu un'eccezione, che la cinematografia normale si guarda bene dall'imitare. Tra i difetti fisici, su cui più urgentemente deve intervenire il truccaggio, sono le macchie della pelle, tanto più visibili in quanto contrastano col resto del volto. Perché questo assuma invece una tinta compatta ed unita, gli viene applicato uno strato del vecchio cerone da attore di teatro o, meglio, del cosiddetto *colore fondamentale* (o *tono fondamentale*), e quindi una cipria del colore corrispondente. Per tal modo, invece di ritoccare l'immagine come si fa in fotografia, si ritocca il viso stesso dell'attore prima d'incominciare a girare.

Altro scopo del truccaggio è quello di dare al viso il colore o tono richiesto dall'illuminazione e dall'emulsione della pellicola per la maggiore efficacia fotografica. L'esperienza ha dimostrato infatti che la luce artificiale di cui si fa uso nei teatri di posa altera i toni naturali della pelle.

Come si arriva poi a incidere i segni tipici di un volto, a metterne in risalto i lineamenti, in guisa che l'azione espressiva degli occhi, delle sopracciglia e della bocca risulti della massima evidenza per



Marlene Dietrich in "Desiderio" di Borzage.

Elissa Landi.



Constance Bennett.



Jeannette MacDonald.



Katherine Hepburn.



Janet Gaynor.



Clara Bow.



Joan Crawford.



Lupe Velez.



Ecco otto delle più belle e note dive americane, come appaiono sullo schermo, dopo un corretto truccaggio; e come in una comune istantanea.

gli spettatori? Ancora una volta, col truccaggio. Il quale viene usato inoltre per far apparire più attraenti gli attori: accorciare un naso troppo lungo, modulare l'ovale di un volto, arrotondare un mento soverchiamente appuntito.

Così manipolati i volti, intervengono poi gli opportuni giochi delle luci e della macchina da presa per modificare vantaggiosamente l'aspetto e l'espressione degli attori. Con un'appropriata angolazione di presa si può, mettiamo, accrescere la statura di un interprete non abbastanza alto nei confronti della sua compagna (in una scena d'amore vista in campo medio, per es.), e più facilmente in mezzo primo piano); o, al contrario, rendere ridicolo e grottesco un personaggio che si vuol grasso. Basterà inquadrarlo dal basso: cosicché il suo ventre sia buffamente sproporzionato in rapporto alla testa. Tutti ricordano, in *DESIDERIO* di Borzage-Lubitsch, come Marlene Dietrich, in virtù appunto della illuminazione e della presa, assuma a volta a volta l'imponenza della donna fatale (vedi figura) o si riduca alla fragilità di una piccola donna innamorata. E dal canto loro i russi, nei loro drammi propagandistici e polemici, sono arrivati, per esempio, con le risorse di una sapiente angolazione, ad esprimere il loro odio contro il plutocrate, sottolineandone l'opaca obesità, il bestiale peso della carne flaccida.

Un ultimo problema, risolto dal truccaggio, è quello di ridare all'attore, un giorno dopo l'altro durante il periodo della ripresa del film, il medesimo aspetto, assicurando così l'omogeneità dei risultati fotografici. Talvolta saranno le emozioni provate dagli attori ad influire sulla tonalità naturale della loro pelle; tal'altra invece la diversità di tono sarà prodotta da un intervallo di alcuni giorni fra due prese successive: sia che gli attori, nell'intervallo, si espongano al sole o al vento, sia che vengano colpiti da qualche indisposizione. Tali differenze si eliminano con l'uso di un truccaggio colorato che consente di ottenere, per qualsiasi periodo di tempo, risultati fotografici uniformi e di correggere ogni e qualsiasi alterazione che nel frattempo si sia prodotta. Virtù del truccaggio correttivo! E esso che mantiene immutata per lunghi anni, come se il tempo non passasse, l'espressione tipica, la fisionomia scenica di attori od attrici. Sul viso reale si è costituita un'autentica maschera destinata a conservare le caratteristiche essenziali che ad un volto sono state impresse.

Del truccaggio correttivo citiamo qui otto esempi insigni. Il tipo che noi conosciamo alle più ammirate dive americane pare dunque non aver nulla, o quasi, di comune col volto originario come risulta in una comune istantanea. E una volta di più taluno potrebbe pensare che la bellezza al cinema sia un inganno.

No. Semplicemente la bellezza nella vita è altra cosa. Forse anzi il volto 'fabbricato' della Crawford o della Landi o della MacDonald (a parte il colore innaturale e la materia del truccaggio) risulterebbero addirittura brutti nel mondo quotidiano, dove non c'è un regista che commisuri l'incresparsi o il mutare di una fisionomia in rapporto alla 'bellezza ideale' che quella fisionomia stessa incarna.

Nel cinema un volto è materia, e deve quindi rispondere a quel coefficiente di immutabilità, a quelle 'costanti', senza di cui una materia d'arte non è trattabile. Quanto più una produzione è sicura, cosciente del proprio 'stile', tanto più essa ha bisogno di maschere precise, che paiono in certo senso sublimare il vero. Il contrario avviene, dove i tipi e le 'maschere' non sono ancora stati scoperti: qui la correzione malsicura, rispondente a criteri di bellezza astratta e col B maiuscolo, par che deteriori il vero. Ma di un altro aspetto della questione bisogna anche tener conto. Obbietano taluni dei più ingenui e cordiali amatori del cinema che mal fanno i divulgatori a svelare attraverso quali trucchi e manipolazioni i tecnici siano riusciti a 'fabbricare' una bellezza. In quel bellissimo volto uno sterminato numero di persone crede come in una verità. Ci si sente feriti e ingannati quando i documenti dimostrano che una certa diva in realtà è brutta.

Bisogna intendersi. La onnipotenza della tecnica cinematografica non è tale da poter costruire con un volto brutto una bellezza, poniamo, tipo Marlene. La materia eccellente, ed anzi di eccezione, è indispensabile. Solo, si tenga presente che non *tutta* la bellezza di un volto reale si traspare sullo schermo. Una somma ingente di suggestioni, alcune delle quali imponderabili, va perduta in fotografia. E allora è il truccaggio che ripara il deficit. Si tratta, in conclusione, non di una bruttezza che diventa bellezza; ma di due bellezze diverse.

CECU, H. DOYLE



PER quei due ignoranti mortali è un idillico *lôte-à-lôte*: ma non per lo spettatore onnisciente. Lo spettatore vede un quadro solo, ma con due centri d'attenzione: in una regione secondaria della scena, riservata alle sole gambe, quasi ai domestici, appare come una fiammella preoccupante la pallida faccia di Larry Semon, corpo estraneo. Loro non ne sanno niente, sono assorbiti l'uno dall'altra, il mondo esteriore non esiste per loro: mentre lui, il terzo incomodo, completamente fuori di sé, è trattenuto dalla paura ma contemporaneamente attirato dalla calamita di quel deplorabile idillio.

Il sapore di questa scena sta tutto nella forte tensione prodotta da quella faccia sotto la sedia. Grazie ad essa, *l'heure bleue* della coppia, in sé tanto pacifica, tranquilla, destinata a durata eterna, vien caricata di una dinamicità latente. Nel bel mezzo dell'estrema serenità si prepara l'estremo opposto: il più vivace movimento. Li vediamo già balzar su, questi due gamboni comodamente abbandonati, vediamo gettare a terra il caffè e latte queste due mani teneramente occupate della tazza, vediamo la bocca ciliegia della donna spalancarsi in un grido improvviso di orrore. Così uno spunto d'azione può completamente cambiare senso ed espressione quando gliene venga aggiunto un altro.

Larry Semon potrebbe anch'esser nascosto dietro la porta: ma non sarebbe allora poco cinematografico abbracciare i due motivi distanti con una sola inquadratura? Si vedrebbero dunque, supponiamo, prima i due amanti; poi — seconda inquadratura — il rivale in ascolto. Si arriverebbe, anche in questo modo, ad un senso di tensione non dissimile dal primo, per mezzo di una successione (la quale, del resto, è innegabile, trasmetterebbe anch'essa allo spettatore l'idea della *simultaneità*. Esempio classico della funzione del montaggio: un'unità superiore creata dalla somma di elementi disparati; una tensione drammatica ottenuta con la fusione di motivi contrastanti).

Secondo certe teorie ortodosse, un effetto del genere si può raggiungerlo unicamente attraverso il montaggio. La nostra fotografia dimostra il contrario: è un allegro esempio di 'montaggio' *all'interno di un solo quadro*. Quale dei due metodi è il più efficace? Volendo, si potrebbe affermare che il nostro quadro dà la simultaneità nel modo immediato e che l'urto fra i due motivi contrari è qui assolutamente diretto, senza tagli separatori: basta guardare l'incrinarsi del divano elastico, tanto fastidioso per il povero Larry.

Con questo non si vuol dire che il montaggio sia superfluo. Tutt'altro: spesso non sarà né possibile né indicato raccogliere elementi diversi in una sola inquadratura. Ma si vuol dimostrare che il montaggio non ha nessun monopolio. Se ciò può servire a convertire qualche ortodosso, allora Larry Semon non avrà sudato invano in quella scomoda posizione.

-rnh-

CONSIGLIO e DEBENEDETTI

MIRAGGI DI TERRE BEATE

"L'anima della Cina" (1936), regista G. Irving.

L'ISOLA DI CIRCE non cessa di infestare la fantasia dei popoli d'occidente. Anche il cinema, da *MOANA* in poi, coi suoi insistenti ritorni ai Mari del Sud, si è lasciato magnetizzare da questo tema incassabile. Le civiltà che hanno avuto culla in Europa non sono, né furono mai, tipicamente sedentarie: istinto e destino le spingono a trasnigrare ed a navigare.

La più illustre delle loro favole: quella mediterranea di Ulisse, compone il dissidio sempre rinascente tra il desiderio di viaggio e il bisogno di ritorno, l'impulso della curiosità e il richiamo della nostalgia, la necessità dell'azione e la dolcezza di appendere la spada al muro casalingo. Ma l'itinerario si arresta, sia pure provvisoriamente, davanti a Nausica ed a Circe: nel sogno dell'amore verginale e in quello dell'amore sensuale.

L'isola, quest'oasi dell'avventura, questo miraggio del riposo dopo l'azione, è simboleggiata e vagheggiata sotto mille nomi in tutti i grandi movimenti migratori ed imprese eroiche, che vi cercano l'eden della felicità e dell'amore, l'incanto di contrade più dolci, fiorenti di idilli facili e meravigliosi. Promessa di paesi caldi ed esotici che si trasferisce a terre sempre più lontane, di mano in mano che i grandi popoli militari e commercianti, guerrieri e colonizzatori, allargano la loro conquista nel mondo: l'Italia per gli invasori del settentrione, le città e i paradisi dell'Oriente mediterraneo per i popoli medioevali, le Indie Orientali e quelle Occidentali più tardi e fino a tutto il romanticismo, i mari del Sud dalla seconda metà del secolo scorso a venire fino a noi.

Il cinema, che aveva localizzato nel West il senso pioniero dell'avventura, trova nei Mari del Sud il luogo ideale in cui cristallizzare la nostalgia dell'esotico. Ed è la prima volta, dal-

l'Odisea in poi, che il miraggio di Nausica e di Circe si concretizza in una realtà geografica a tutti accessibile: agli antipodi il navigatore bianco, travagliato e sognatore, trova le isole dell'eterna primavera, dove è abolita la condanna biblica del lavoro, dove le donne del suo stesso colore sono le più belle del mondo e giocano tra gli alberi e le acque senza coprirsi gli occhi all'apparire di Ulisse nudo.

Alla cinematografia queste isole sono giunte attraverso grandi divulgazioni collettive, di marinai non meno che di turisti; ma



"Il Giardino di Allah" (1937), regista Boleslawski.

quelle divulgazioni si erano anche specificate in arte attraverso due esempi massimi: quello letterario di Stevenson, quello pittorico di Gauguin. Stevenson nei Mari del Sud aveva cercato la piena salute, fisica e morale; Gauguin vi aveva chiesto una specie di salvezza estetica. In quelle prime rievocazioni, le delizie dell'isola di Circe si riscattavano, senza perdere nulla del loro incanto, nell'innocenza di Nausica. L'Eden riscoperto offriva anche l'illusione del paese al di qua del peccato. Non dimentichiamo come il fascino di Circe abbia sempre implicato, per la nostra antica morale, un senso di riprovazione, una condanna all'abbruttimento. Il riscopritore dell'esotico sullo schermo fu, nel 1921, Flaherty che con *NANOUK* esplorò l'algida bellezza della banchisa e la vita pura dei suoi abitanti, elevando il documentario a dignità d'arte vera, nonché ad una sorta di coerenza narrativa. Ma è sintomatico che, per il secondo di questi documentari, *MOANA*, sia scoccato irresistibile l'appello dei Mari del Sud: proprio come tema fatale, predestinato, in una grande poesia dell'esotico. E precisamente da *MOANA* (1926), anziché da *NANOUK*, data una moda dell'esotico, a base di Mari del Sud. Di fronte all'esempio di *MOANA*, il cinema riconosceva una felice coincidenza delle finalità artistiche con la necessità di presentare ambienti sempre nuovi. Come abbiamo già notato, parlando del 'senso dell'avventura' (vedi fascicolo 6 di *Cinema*), le epoche di malessere spirituale sono avidi di sconfinamenti. Negli anni agitati intorno al '30 il pubblico del cinema era ormai abbastanza saturo di turbamento per poter riconoscere anche lui nei Mari del Sud quell'Eden che gli intellettuali vi avevano scoperto qualche decina di anni prima. E allora comincia, da parte del cinema, l'affannosa industria di trovare il romanzo di questi paesi fatati. E intelligentemente ci si accorge che il vero romanzo è quello intrinseco ad ogni possibile Eden: è lo stesso mito edenico, la beatitudine che si incrina e si dissolve al contatto con la civiltà attivistica (*OMBRE BIANCHE*). Per l'uomo occidentale non c'è possibilità di redenzione se non in quella fatica, in quel 'sudore della fronte', che sono suo retaggio dal giorno in cui egli è stato scacciato dal Paradiso terrestre. Il riscatto, la felicità senza più dolore né peccato non possono essere che l'illusione di un attimo.

Arrivato a portare l'Eden a contatto con tutti, il cinema par che subisca anch'esso la condanna biblica, e che debba giungere fatalmente a mostrarne la rovina (il *tabarin* di *OMBRE BIANCHE*). *OMBRE BIANCHE* rappresenta una corruzione della primitiva purezza di *MOANA*. Si sa che il film sarebbe dovuto toccare a Flaherty, e che poi lo girò Van Dyke. Ma Flaherty vi collaborò, pare, nel periodo preparatorio. La spiritualità di *OMBRE BIANCHE* fa pensare ancora a Flaherty, mentre quel tanto di 'formula commerciale' ch'esso accetta è senza dubbio di Van Dyke, come dimostrano (salvo la parentesi di *ESKIMO*) i film successivi di questo regista. E invece quel senso omerico (i giuochi di fanciulle sul fiume) che alita a tratti in *OMBRE BIANCHE*, rinasce, sia pure trasposto e su tutt'altro registro, nell'*UOMO DI ARAN*.

Dopo l'equilibrio instabile di *TABU*, che Murnau non realizzò senza la collaborazione dichiarata ed evidente di Flaherty, il romanzo comincia a deteriorarsi in romanzetto, porti pura la firma di Vidor (*LUANA*). Mentre, d'altra parte, si moltiplicano le variazioni deteriori del vezzo esotico: India, Cina, Africa, Marocco, Insulindia, Siria, Arabia polite e addomesticate nei teatri di posa, formule eccitanti e pimentate, utili non solo pel film di commercio, ma persino propizie ai nomi fuori classe come quelli di Marlène e di Greta. Svilto il basso esotismo, bisognava giungere ad una nuova coscienza del tema principale, anch'esso abusato e consumato. E questa è proprio una delle conquiste dell'ultimo film che torna sull'argomento: *LA TRAGEDIA DEL BOUNTY*. Appunto perchè due dei personaggi (Clark Gable e Franchot Tone), sdraiati accanto alle loro bellezze canache, hanno un po' l'aria di due ragazzi d'America che passino il *Week-end* a Long Island, il film riesce ad esprimere una fase dell'esotico meno ingenua: il sentimento cioè, che quelle isole hanno perduto ogni potere di promettere l'assoluta purezza, la puerile felicità — e sono divenute un paradiso puramente sensuale. Un certo candore, una certa



'Nanook' (1920), regista R. Flaherty.



'Eskimo' (1932), regista Van Dyke.



'Tabu' (1929), regista Murnau.



'L'isola del tesoro' (1934) da Stevenson, regista V. Fleming.



'La tragedia del Bounty' (1936), regista F. Lloyd.



'Lampi sul Messico' (1934), regista S. M. Eisenstein.

innocenza sopravvivono ancora su quei lidi fioriti (nel vecchio capo, per esempio, che ricorda un po' esteriormente quello di OMBRE BIANCHE), ma ai bianchi non servono più. Essi devono strapparsene: l'uno per cercare una anarchica libertà, l'altro per farsi esempio e promotore di una disciplina marinara più dignitosa ed umana.

L'idea pessimistica dell'isola di Circe ha ripreso il sopravvento.

E sono gli americani a restituire, con l'efficacia di una drammaturgia veramente complessa e superiore, il vecchio mito a noi Europei. È ammirevole soprattutto come, pur nel fascino d'una colorita ed epica avventura marinara, questo film riesca a serbare in equilibrio l'umanità dei tre protagonisti. Per modo che ognuno riscatta le sue colpe in una forma di superiore virtù: il Capitano che attenua la ripugnanza della sua mentalità antiquata e feroce in un eroismo spietato; il 'secondo' che paga la libertà e l'amore di una purissima ninfa canaca con un crudele e volontario esilio; il giovane aspirante che riconquista il diritto alla vita con una sorta di fervore missionario. Raramente tre maschere di attori, Laughton, Gable e Tone, hanno meglio definito tre opposti e complessi caratteri. Ed è singolare in questo film, ma non inspiegabile, l'energia con cui gli americani traducono in immagini quello spirito imperiale che fu già dei britanni. Basti notare che il suo regista non è altri che il Frank Lloyd di CAVALCADE.



'Ombre bianche' (1928), regista W. S. Van Dyke



'La voce del sangue', regista W. S. Van Dyke.



In alto: Uno dei dipinti tahitiani di Paul Gauguin. - In basso: 'L'ultimo dei pagani' (1935), regista Richard Thorpe.



'Shanghai Express' (1932), regista J. von Sternberg.

La base filosofico-matematica del cinema

Lunghezza, larghezza, altezza sono le tre dimensioni dello spazio in cui viviamo, che comprende non solo l'ambiente della nostra vita ordinaria, ma tutta la terra con la sua atmosfera, e i pianeti ed il sole e le stelle e le nebulose, e infine lo spazio interminato, dentro cui non riusciamo ad af-



Fig. 1. Larva di tritone, ingrandita.

ferre che qualche remotissima nebbia di mondi. Un'immensità che eccede i poteri dell'immaginazione umana. Eppure questo spazio infinito è afferrabile e misurabile mediante le tre dimensioni: lunghezza, larghezza e altezza.

Lo spazio ad una sola dimensione è rappresentato dalla linea: lunghezza senza estensione, di cui nessuna immagine, neppure quella del filo più capillare, può dar l'idea, perchè qualunque immagine ha sempre un corpo, mentre la linea, la lunghezza pura, ne è idealmente priva. Analogamente lo spazio bidimensionale, il piano, è pura estensione, lunghezza e larghezza, senza volume. Ebbene: come la linea dal punto di vista tridimensionale, altrettanto inconsistente ed incorporeo risulterebbe il nostro universo tridimensionale dal punto di vista di uno spazio a quattro dimensioni. Concepire sia pure in astratto, uno spazio più vasto dello stesso universo, potrà parer pura fantasticheria, o roba semmai per gli spiritisti; ma non è. Lo spazio di quattro dimensioni; quello di cinque, in cui il nostro spazio tridimensionale ha ancora il valore di una linea; quello di sei dove al nostro non rimane che il valore di un punto; quello di sette, otto, ecc. fino allo spazio di infinite dimensioni sono oggi cose ben familiari a tutti i matematici e a tutti i fisici. Voler credere che l'attributo della realtà appartenga unicamente a ciò che possiamo percepire con i nostri sensi esterni, sarebbe cortezza di mente. Come se un cieco affermasse che la luce non esiste, od un sordo che non esiste il suono.

Certo è difficile per noi farci un'idea di dimensioni eccedenti le tre ordinarie e la-

miliari del nostro universo: lunghezza, larghezza, altezza (o profondità). Ma, ripetiamo, queste ulteriori dimensioni possono essere infinite. Una di queste è il tempo. Il mutare del nostro mondo fisico e morale col volger del tempo, la storia dei popoli, la storia geologica ed

astronomica definisce uno spazio di quattro dimensioni, una formazione di lunghezza, larghezza, altezza (o profondità) e tempo.

Che il tempo abbia davvero valore di una dimensione geometrica, si può facilmente mostrare con un esempio ricavato dalla microcinematografia.

Si tratta di un metodo moderno usato dall'anatomia per conoscere, col sussidio del cinema, le più fini strutture, la intima

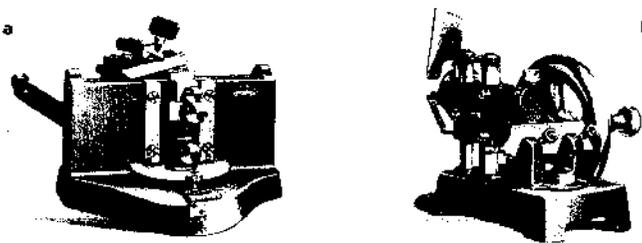


Fig. 2. Due microtomi della ditta Sarrorius (Göttingen).

a) La lama è mobile su uno sdrucciolo cilindrico. L'oggetto viene fissato nella morsa, che si può girare e così fissare per dare all'oggetto la giusta posizione. Questa morsa portaoggetto viene alzata dopo ogni sezione mediante la vite micrometrica. Una molla tiene la vite, entrando nella fessura fra due dentini. Tutti i movimenti vengono eseguiti a mano. La lama può essere posta diritta o obliqua, secondo la durezza dell'oggetto. Questo microtomo ha il vantaggio del trattamento individuale delle sezioni, b) la lama è ferma, mentre l'oggetto, fissato alla morsa, si muove su e giù. Mediante una manovella viene eseguito quel movimento in maniera rapida. Automaticamente una vite micrometrica dopo ogni andata e ritorno spinge un poco più in avanti la morsa portaoggetto. Lo spessore delle sezioni viene messo a punto sulla scala in fondo. Questo microtomo è adattissimo per sezioni in serie e lavora molto velocemente.



Fig. 3. Portaoggetto con sezioni in serie, leggermente ingrandito.

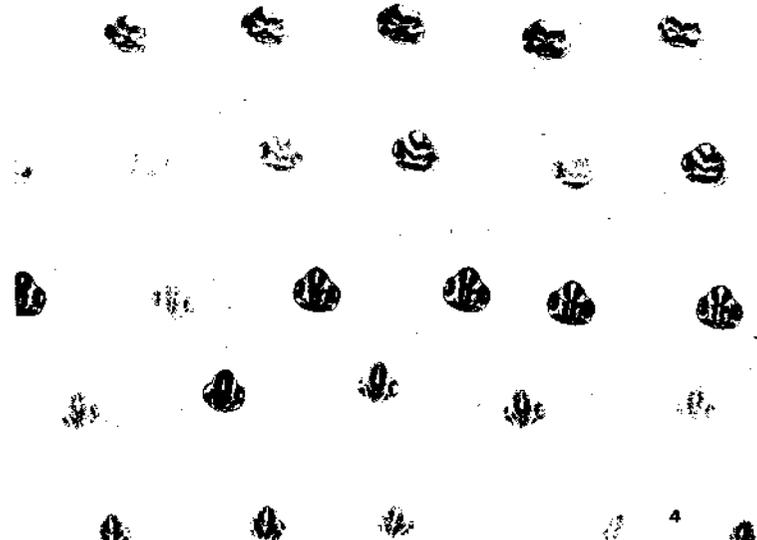


Fig. 4. Un pezzo dello stesso, ingrandito.

architettura di organi ed organismi. Si abbia appunto uno di questi organismi, e sia questo opaco, talchè non se ne possa vedere se non la superficie. Se vogliamo studiare l'interno, siamo sforzati a distruggere la cortepagine; ma allora la posizione relativa delle parti non è più naturale. Ed ecco che una quarta dimensione, il tempo, ci permette di risolvere il problema. Non occorre che uno scambio o come si dice in matematica una trasformazione di coordinate: dalla lunghezza col tempo. In sostanza, sostituire una dimensione con un'altra teoricamente è la medesima operazione che si pratica in geometria, quando si fa rotare un oggetto di 90°; e in tal maniera si scambia la lunghezza colla larghezza o colla altezza. S'intende che in pratica la trasformazione della lunghezza nel tempo è un po' meno semplice.

Si comincia intanto col distruggere ed annullare la lunghezza dell'oggetto. Prendiamo per esempio una larva di tritone (fig. 1).

Vogliamo vedere tutti i suoi organi interni, tutte le cellule, i nuclei delle cellule, le fibre, le goccioline di grasso, ogni singolo corpuscolo di sangue, ecc. ecc. Come procederemo? Con la macchina detta microtomo, rappresentata dalla fig. 2, tagliamo la larva in sezioni sottilissime, di circa 1/1000 di millimetro (praticamente dello spessore zero). Ad ogni fetta una vite micrometrica fa avanzare l'oggetto da sezionarsi, in modo che la lama, calando su di esso ricavi una nuova fetta dello spessore voluto. Le sezioni così ottenute si incollano su un piccolo vetro portaoggetto (fig. 3) in serie una dopo l'altra. Data la loro estrema sottigliezza, esse sono appena distinguibili dalle loro

POSTILLE

IN ALCUNI DOCUMENTI internazionali, e specialmente negli atti e nelle comunicazioni della "Organizzazione per la cooperazione intellettuale" s'incontra ancor oggi 1936 una schematica quanto arbitraria separazione tra "mezzi meccanici", tra i quali è incluso il cinema, e mezzi non meccanici, fra i quali, per es., l'industria editoriale. La confusione è evidente, ma non giustificabile in una tale sede. Si pongono insieme cinema, grammofono e radio, stabilendo così che il primo è un mezzo meccanico di divulgazione alla stessa misura degli altri due. Noi sappiamo in che misura e con quale efficacia il grammofono divulghi la musica e come la radio diffonda opere letterarie, teatrali, musicali, nozioni d'ogni sorta, conferenze e notizie. Possiamo, dunque, definire meccanici questi due mezzi, non senza però qualche riserva, almeno per il secondo: si tende sempre più alla creazione di servizi giornalistici e di un'arte radiofonica che non potrebbero essere realizzati con un mezzo diverso dalla radio. Ma il cinema? Mezzo meccanico di "riproduzione" della letteratura e del teatro? Eppure, è del 1933 il Convegno Volta sui problemi teatrali, nel quale dalle più varie voci, e dalle meno sospette (ricordiamo per tutte quella di Luigi Pirandello), venne ribadito il concetto dell'indipendenza dell'espressione cinematografica. Nel senso che la sua materia è perfettamente omogenea, assolutamente diversa da quella narrativa o teatrale.

QUALCHE CRITICO ITALIANO, a proposito di CAVALLERIA, l'eccellente film di Alessandrini e Biancoli, ha formulato delle riserve sull'abbondanza, diremo così, di mughetti che ricorre spesso durante la visione, e su di un certo tono non molto "virile" del film. Questo della cinematografia virile è un concetto che val la pena di precisare. Niente di più giusto che nell'Italia d'oggi si chiedano, anche al cinema, visioni ispirate al vivere energico e fattivo dell'italiano nuovo. Come è anche ragionevole che i film di genere rievocativo si ispirino ad aspetti del nostro passato gradevoli ed accettabili alla mentalità attuale. Ma è opportuno distinguere. È vero che la nota dominante dell'Italia di Mussolini è fornita dagli uomini nuovi dal tratto e dal temperamento rude e spicciativo, ed è facile convenire che questa maschilità sdegnosa di sfumature e di mondanità leziose, ha una sua plastica bellezza. Ma altro è la maschilità degli uomini nuovi, ed altro è il superficiale vagheggiamento del tono virile, che in arte si risolve troppo spesso in fastidiose grinte corrucciate e in musonerie antipatiche.

E veniamo all'esempio di CAVALLERIA. Chi degli italiani di Mussolini è disposto a gettar via, in blocco e senza distinzioni, il sofferto e complesso passato del nostro popolo? La Rivoluzione non esclude tra i suoi vari e complessi aspetti, un processo di difesa di alcuni lati del carattere e della vita degli italiani di ieri, che rischiavano di rimanere travolti dalla spettrale dialettica dei partiti di sinistra. E di questa vecchia ed accettabile Italia facevan parte proprio gli uomini che ancora si chiamano Vulco Ruffo di Calabria o si chiamavano Francesco Baracca.

Erano, trent'anni fa, degli smilzi tenenti di cavalleria che offrivano viole e mughetti alle dame ai piedi della scala di Trinità dei Monti. Vite sottili strette nel busto, ma spadaccini intrepidi, ma cavalieri insuperabili che hanno pur portato al trionfo i colori di quella Italia sui campi del mondo. Siamo più semplici, disinvolti ed elementari, noi altri, soprattutto con le nostre donne, che appaiono meno tenere e più partecipi della nostra vita maschile; ma chi di noi si offenderebbe se ci dicessero che il nostro popolo è ancora popolo di intrepidi cavalieri e di amanti appassionati?

vicine della medesima fila (fig. 4). La fig. 5 riproduce ingrandite alcune di quelle sezioni, prese nella serie a grandissima distanza l'una dall'altra. Nella larva esse sarebbero orientate e disposte secondo lo schema della fig. 6. Ormai la larva ha perduto la dimensione profondità ed è stata estesa su un piano di vetro a due sole dimensioni (lunghezza e larghezza).

In questo momento comincia la riunione delle sezioni staccate e la sostituzione della dimensione «lunghezza» con la dimensione «tempo» mediante una ripresa cinematografica. Le successive sezioni, nel loro ordine originario, vengono fotografate sulla pellicola cinematografica, la quale è praticamente un piano di due dimensioni. Senonché l'arte della proiezione compie una nuova trasformazione di coordinate, la commutazione della lunghezza (della pellicola) nel tempo, nella durata del passaggio sullo schermo. E tutta la lunghezza della larva viene così reintegrata: ma nel tempo anzi che nello spazio. Durante questa visione temporale di un corpo si conosce tutta la sua anatomia. Si vede come gli organi sono costruiti di cellule e di fibre. Si vede la posizione reciproca degli organi nel corpo e delle cellule negli organi, cose che non si potrebbero mai percepire direttamente se si rimanesse nel comune spazio tridimensionale.

Abbiamo citato questo esempio solo per far comprendere l'importanza pratica di una quarta dimensione (nel nostro caso, il tempo). La base filosofica-matematica della cinematografia consiste proprio nella possibilità di trasformare il tempo in spazio e viceversa. Ogni ripresa cinematografica è commutazione del tempo nella dimensione «lunghezza». La durata della ripresa, delle azioni filmate viene convertita nella lunghezza geometrica della pellicola: 1 secondo in 46 centimetri di pellicola, 1 minuto in 27 metri e 60 centimetri, un'ora in un chilometro e 656 metri. Il segreto filosofico della cinematografia, forse anche il suo prestigio, si fonda proprio sulla trasformazione di una entità passeggera ed effimera, come il tempo, in una entità stabile e permanente, come lo spazio. Azioni svolgentisi nel tempo possono essere conservate su una pellicola, che è una formazione geometrica stabile. E possono essere risvegliate durante la proiezione, quando la lunghezza della pellicola viene ritrasformata nella dimensione «tempo».

HANS ELIAS

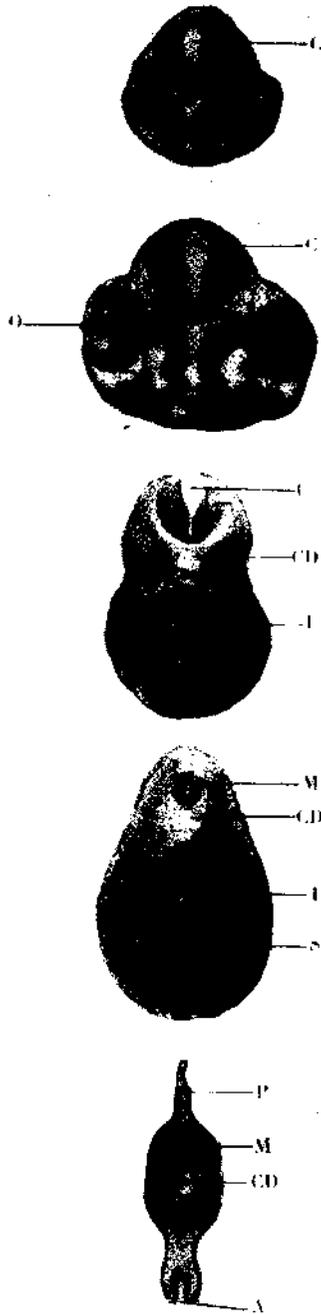
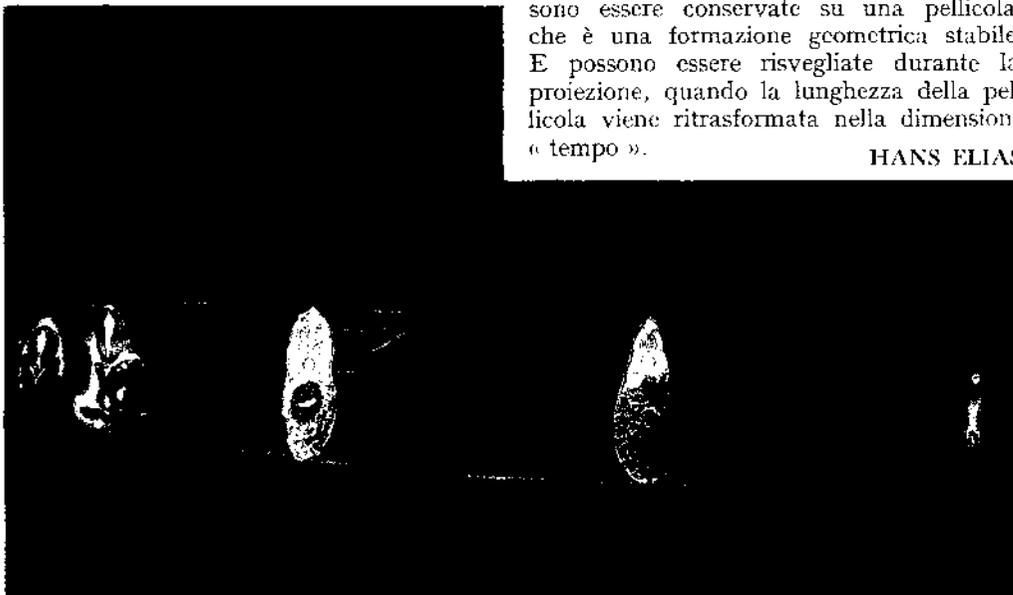


Fig. 5. Cinque sezioni, prese dalla stessa serie (sezioni della larva, figura 4) ingrandite. C = cervello, O = occhio, M = midollo spinale, I = intestino, CD = corda dorsale, A = ano, S = sacco vitellino, P = pinna.

Fig. 6. Posizione delle sezioni nella larva.





Da un recentissimo cartone a colori di Walt Disney.

I SEGRETI DEL DISEGNO ANIMATO

IN QUESTI ultimi anni il disegno animato ha preso posto tra i rami più importanti del cinematografo. La sua produzione attuale ha un movimento di capitali di circa 250 milioni all'anno, di cui l'America è quasi esclusivamente beneficiaria.

Il creatore del disegno animato è un francese: Emile Courtet, in arte Emile Cohl. Dopo due anni di lavoro, la prima proiezione ebbe luogo a Parigi, nel Théâtre du Gymnase, il 17 agosto 1908; le pellicole di Cohl furono proiettate pure in America — Gaumont aveva allora uno studio a Brooklyn — e notate da Windsor Mac Cay al quale erroneamente si attribuì questa invenzione, ma che fu semplicemente l'autore d'un personaggio celebre: *Gertie*. Il nuovo mezzo d'espressione si arricchisce di nomi: l'australiano Pat Sullivan, creatore di *GATTO FELICE*, *Max* e *Dave*; Fleischer, austriaci emigrati negli Stati Uniti, *Ub Iwerks*, *Walt Disney*. In Europa, all'alba di questo genere di film si notò un danese, *Bergdahl*, creatore del *CAPITANO GROGG*; un inglese, *Bud Fischer*, autore dei due personaggi *Mutt and Jeff*; il russo *Khodataef*, lo svedese *O. Jacobson* creatore di *ADAMSON*, lo scagurato 'Figlio d'Adamo'.

TECNICA

Oggi, si potrebbe definire la tecnica del disegno animato come un'associazione dell'immagine in movimento e del ritmo musicale, accordo tra il cronografo e il metronomo. In termini generali, un disegno animato è un séguito di disegni, eseguiti a mano, analizzanti le fasi d'un movimento; riprodotti col cinematografo si avvicinano al movimento naturale o al movimento concepibile dalla fantasia per creature e oggetti.

Nonostante che le sue possibilità d'invenzione e d'espressione siano illimitate, le basi tecniche del disegno animato sono assai semplici. Nella proiezione, un film passa alla velocità di 24 immagini al secondo (una volta 16 immagini, tempo più complesso di quello a 24 immagini); ogni secondo rappresenta dunque 24 disegni. Un film di 250 metri (9'), tenendo presente che un metro di film contiene 52 immagini, necessita di 13.000 disegni, equivalenti a 13.000 fasi di movimento.

Questi disegni vengono eseguiti a penna e a tempera su fogli di celluloido trasparente; negli Stati Uniti e nell'U.R.S.S. si usa il formato 18 cm. x 24 cm., corrispondente allo schermo o al formato attuale della pellicola 18 m/m x 24 m/m; la D.A.E. ha adottato un grande formato di alto rendimento dal punto di vista morbidezza e precisione del tratto: 36 cm. x 48 cm. Due spessori sono pure indicati: 10/100 e 15/100 di m/m.

Tali 'disegni del movimento' (*sels*) sono eseguiti su un elemento trasparente in modo da poter essere sovrapposti senza nascondere lo 'sfondo' o il 'disegno della scena' (*background*, fondo) dipinto su carta. Si pone il disegno dello sfondo — il quale resterà immobile durante la durata della scena — sotto uno o più disegni eseguiti su celluloido; il tutto è appiattito e ben disteso da una lastra di cristallo mossa a contrappeso. Su quest'insieme è regolato l'apparecchio di presa (*camera*) posto verticalmente e regolabile dall'operatore. Tutti i disegni sono fotografati uno a uno; la musica è registrata su un'altra pellicola (fig. 4).

In generale il disegno viene eseguito sulla musica; una sincronizzazione perfetta è possibile sol quando lo scenario 'disegnato' sia preceduto dalla composizione musicale; la musica fissa il numero dei disegni di ogni movimento che dovrà cadere sulla frazione musicale corrispondente, ottenendo automaticamente il sincronismo. Esempio: il segno metronomico della musica es-

sendo a 60 alla semiminima (una semiminima equivalento a un secondo) ogni semiminima avrà bisogno di 24 disegni per la sua trasformazione grafica, una croma 12, una biscroma 6, ecc. Il numero dei disegni aumenterà nei 'lenti' e diminuirà negli 'accelerati'. Battendo il tempo con una matita colorata su una pellicola che giri a velocità normale, sarà possibile conoscere il numero d'immagini da aggiungersi o da sopprimersi secondo le flessioni del 'lento' o dell' 'accelerato'.

Naturalmente, la musica è adattabile ai disegni, come si usa negli studi dei Fleischer, negli studi sovietici diretti da Lucilla Cramer e nel film di Bourgeon. Comunque, in una produzione regolare e ben ordinata, il primo sistema s'impone nel modo più assoluto, permettendo allo scenario di trasformarsi in una vera 'carta minutata' (*timing chart*) come dicono gli americani. D'altronde, la musica col suo slancio emotivo e la sua precisione matematica deve tendere a essere il cuore e lo scheletro del disegno animato; prova ne sia il film de *I TRE PORCELLINI*, il cui successo è dovuto in gran parte alla canzone di Frank Churchill: *Who's afraid of the big bad wolf* (Chi ha paura del gran lupo cattivo?).

TECNICHE ACCESSORIE

Non bisogna essere sorpresi dal numero di disegni necessari a un disegno animato: sono in maggior parte disegni quasi identici ottenuti dall'*in-betweenner* (intercalatore) che calca in trasparenza tutte le fasi intermedie del movimento, mancanti ai disegni di base; in ogni modo il numero dei veri disegni può essere fissato a un centinaio, e a una decina gli sfondi. È su queste decine di disegni che dovrebbe essere concentrato tutto il genio e l'abilità dell'artista.

Il calco si eseguisce all'inchiostro di china sul dritto (esposto all'apparecchio di presa); la tempera si dà sul rovescio, in modo da ottenere alla fotografia un'unità cromatica perfetta. Su un lato d'ogni disegno sono praticate due o più forature che vengono fissate su speroni (*horns*) avvitati sulle tavole da disegno e sul banco di presa, i quali servono al ricordo.

In un disegno animato i cosiddetti *travellings* sono sfondi che ritornano di metro in metro. Per evitare paesaggi di varie decine di metri, lo stesso paesaggio viene riprodotto esattamente al principio e alla fine d'ogni striscia di carta; lo spazio intermedio serve a unire i due fondi e rende difficile la constatazione del trucco. Immagine per immagine il fondo si sposta in rapporto ai disegni su celluloidi. Tra i personaggi e gli spostamenti dei fondi deve esistere un sincronismo esatto per evitare scivoloni in avanti o indietro (fig. 1).

Una ricerca che tocca da vicino i *travellings* è quella della impressione di rilievo. I Fleischer sono stati i primi a preoccuparsi di questo perfezionamento e a usare un sistema che consiste nel fotografare plastici incollati su una sfera girevole. Il sistema non risponde però allo spirito del disegno animato poiché ricorre a un compromesso superfluo (fig. 2).

Ub Iwerks cerca d'ottenere il rilievo (CAVALIER SENZA TESTA, DON CHISCIOTTE) utilizzando fondi di vetro (o di cartone ritagliato) realmente spazati tra di loro, i quali si spostano come un unico sfondo di carta. Dinanzi a questa scena orizzontale è posto il quadro contenente la celluloidi (personaggi in movimento) e il tutto è fotografato secondo le regole abituali (fig. 3). Una tra le migliori illusioni di rilievo è stata trovata dal giovane tecnico francese Pierre Bourgeon; egli utilizza vari fondi su celluloidi, i quali — sovrapposti — si muovono a velocità diverse. Tali velocità sono studiate e messe a punto per dare l'illusione ottica della profondità; però ogni immagine è assolutamente piana e resta disegno animato in tutto il senso della parola (fig. 6).

La fig. 5 è un esempio di *travelling* di rilievo (a 4 fondi) dovuto al Bourgeon. Le velocità x, y, z , nonostante le celluloidi (schermi trasparenti) A, B, C , di lunghezza diversa (che si ritrovano a fuoco per un raccordo calcolato minuziosamente) sono stabilite con rapporti che permettono di avere — praticamente, non realmente — la visione della profondità. Cioè:

$$\Delta x + \Delta y + \Delta z = \Delta v$$

(Δv essendo il valore dell'impressione fissata da CA .)

PRODUZIONE

Il disegno animato è detto in America *animated cartoon* (*moving picture cartoon*), *Trickfilm* (*der gezeichnete Film*) in Germania,

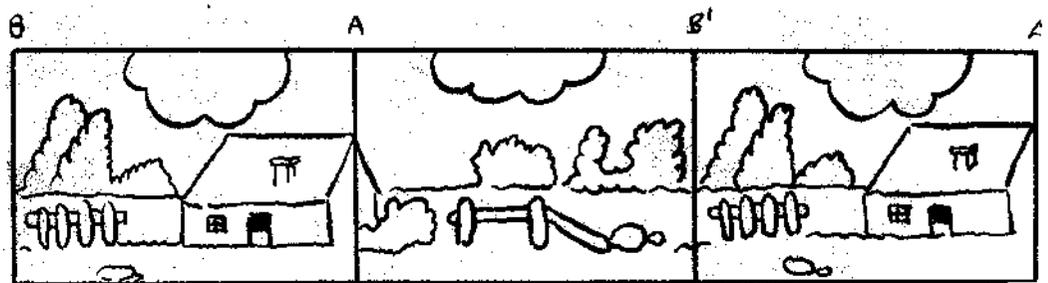


Fig. 1. Schema d'un Travelling - A B' X, BA e B' A' cm. 48, A' C e BC' cm. 36.

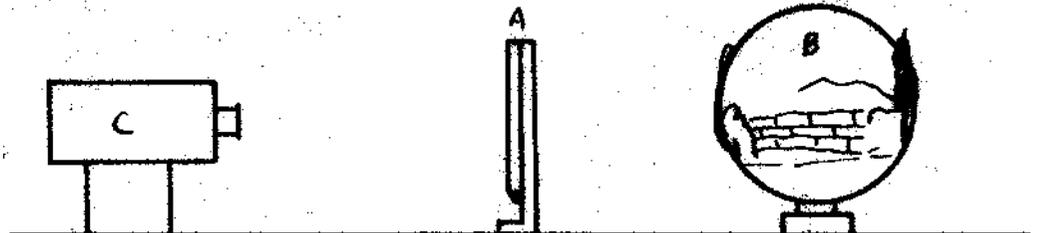


Fig. 2. Schema Fleischer - A, sostegno per la scena su celluloidi (movimenti) - B, 'Travelling' plastico - C, apparecchio da presa.

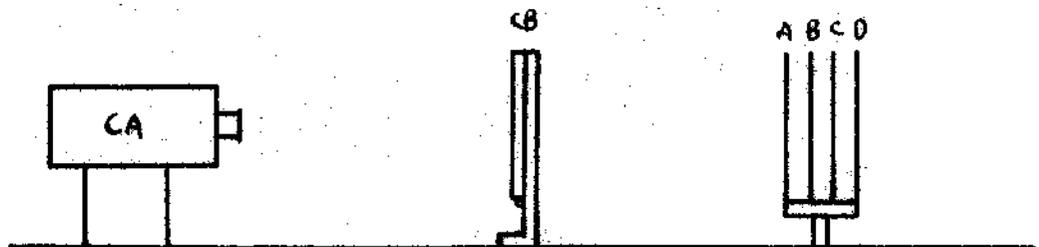


Fig. 3. Schema Ub Iwerks - A, B, C: vetro (o cartone) - D, fondo - CA: apparecchio da presa - CB: sostegno per la scena (celluloidi).

dessin animé in Francia, *multiplikazia* in U.R.S.S., *dibujo animado* in Spagna, *manga* al Giappone.

La produzione più importante ci viene dagli Stati Uniti. Le case seguenti se la dividono:

- 1) Artisti Associati (*United Artists*) che hanno distribuito fin'oggi la produzione Disney, i *Mickey Mouse* e le *Silly Symphonies*.
- 2) *Celebrity Production* che lavora per Ub Iwerks.
- 3) *Columbia* che produce gli *Scrappy Cartoons* e i *Krazy Kat Cartoons*.
- 4) *Fox*, distributore dei disegni animati della *Education Pictures Production*.
- 5) *Metro-Goldwyn-Mayer* che dispone d'un colore di prim'ordine, forse il migliore tra i 'cartoons'.
- 6) *Paramount* che si è assicurata la collaborazione di Max e Dave Fleischer, produce le *Betty Boop Cartoons* e i *Popeye Cartoons*.
- 7) *Radio-Keith-Ortheum* (R.K.O.) che ci ha dato uno dei disegni animati più importanti, *SUNSHINE MAKERS*, in cui il disegno, il suono e lo scenario hanno una profondità che non sempre è la regola dei film americani. Disney lavorerà l'anno prossimo con questo gruppo.

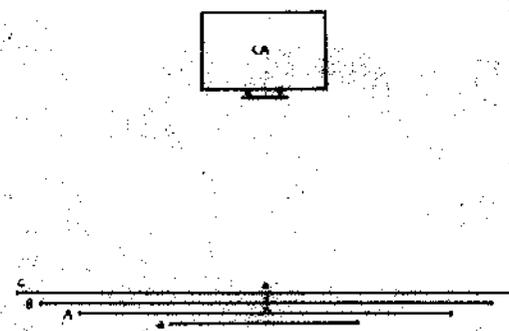
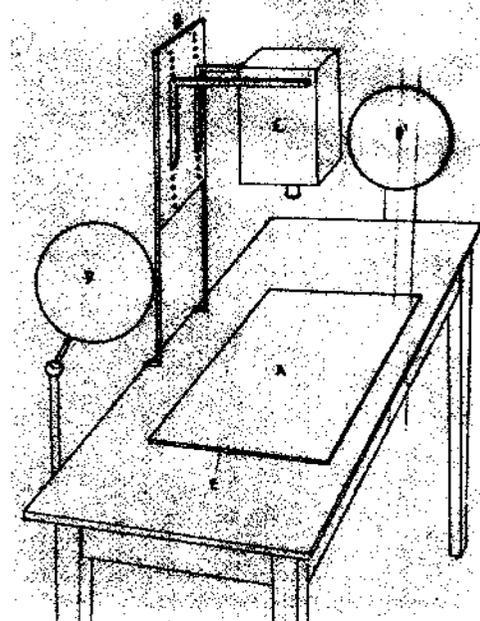
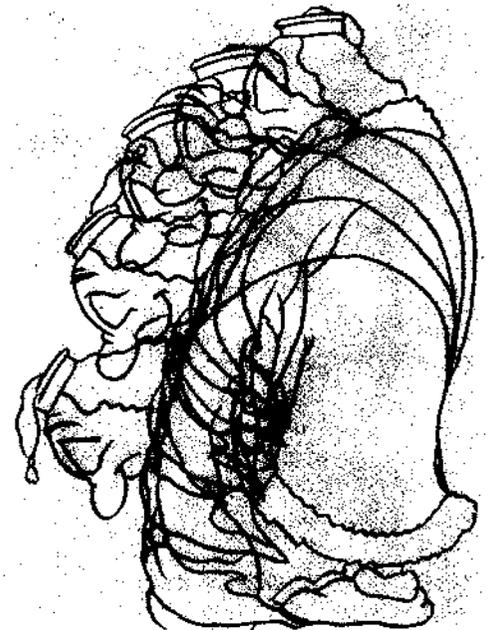


Fig. 4. Schema di un tavolo da presa - A, lastra di cristallo - B, colonna supporto - C, apparecchio da presa - D e D', piano di gomma.

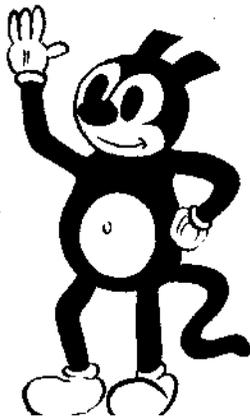
Fig. 5. Schema Bourgeon - a, cielo (fisso) 60 cm. di lunghezza - A, filare d'alberi lontani, 120 cm. - B, pali telegrafici, 145 cm. - C, primo piano di jolla, 160 cm. - CA, apparecchio da presa - x, y, z , velocità differenti.

Fig. 6. 'La scoperta dell'America' di Leontina Indelli (D. A. E.) Colombo s'inchina; 5 delle 40 fasi di movimento (meno di 2''); animazione di Pierre Bourgeon.





Germania: 'Kollege Pal'.



U. S. A.: 'Krazy Kat'.



Danimarca: 'Il vigile'.



U.R.S.S.: 'Bosika'.

8) *Universal Production* distribuisce gli *Oswald Cartoons* attribuiti nello stesso tempo a Walter Lantz e a Walt Disney.

9) *Vitaphone* produce i *Looney Tune Cartoons* proiettati raramente in Europa.

Dall'U.R.S.S. ci viene una produzione particolare ai piani quinquennali, divisa in quattro gruppi: *Mosfilm*; *Gukf*; *Mejrabpomfilm*; e *Soiuskino*.

Il totale annuo della produzione sovietica è di 9 film, tirati a un grande numero di copie per i 39 mila cinematografi dell'U.R.S.S. (3000 sale attrezzate per il sonoro furono inaugurate durante il 1934). La nuova produzione è di prim'ordine e può interessare qualsiasi pubblico; una volta, l'eccesso di tesi dei disegni animati sovietici li rendeva indigesti agli stranieri.

In Danimarca sono stati inaugurati gli studi di Jorgen Myller, che dovrebbero produrre 12 film all'anno e di cui non si ha per ora che una breve serie di *AVVENTURE DI COLOMBUS*.

La Germania produce un gran numero di disegni animati di pubblicità: circa 300 film all'anno (una quarantina eccellenti) d'un metraggio oscillante dai 50 ai 100 metri.

Le case produttrici principali sono: l'*U.F.A.*, Tolirag, Doering, Gasparcolor di Berlino; e Bochner di Dresda. Viene in testa Gasparcolor che d'altronde ha dato un disegno animato vero e proprio di 110 metri, dovuto a Oskar Fischinger: *KOMPOSITION IN BLAU* e altri pure interessanti, sebbene pubblicitari, dovuti al Fischinger e al Fischerkösen, tra i quali ricordiamo il mirabile *MURATTI GREIFT EIN* (75 m.) e *DAS BLAUE WUNDER*.

In Francia si ebbe un saggio notevole di Antony Gross e Hector Hoppin: *LA GIOIA DI VIVERE*, che ruppe brutalmente con la tradizione cartonesca e cadde immediatamente, come il *TOM* dell'Esposizione Coloniale e le *AVVENTURE DI ZIG E PUCE* di Alain Saint-Ogan. Recentemente si è avuta una importante esperienza di Pierre Bourgeon — *PERRETTE* — che gli ha permesso di mettere a punto la sua tecnica e l'ha reso padrone di molti elementi. Con lo scopo di coordinare gli sforzi europei e bilanciare il monopolio praticamente realizzato dagli Stati Uniti, non avendo incontrata alcuna seria concorrenza, è stata creata a Parigi la *D.A.E.* (*Dessins Animés Européens*), composta da un gruppo im-

portante in cui predomina l'elemento italiano nella parte artistica, con Leontina Indelli, per il disegno e gli scenari, Riccardo Bottino, per la musica; nella parte tecnica la Francia dà il contributo di Pierre Bourgeon e di Combes, mentre la parte commerciale è assorbita dalla Germania, U.R.S.S. e Danimarca. Per l'Italia, infine, si aspetta di vedere l'annunciato *PINOCCHIO*.

CIFRE DI PRODUZIONE

Già dicemmo che la produzione attuale dei disegni animati ha movimento annuale di circa 250 milioni. Il prezzo di locazione settimanale dei disegni animati, come media delle principali città europee e americane è

di 500 a 1500 lire, nel primo anno,
di 300 a 500 lire, nel secondo anno,
di 100 a 300 lire, nel terzo anno.

Ogni tre anni il materiale distribuito subisce una revisione. Bisogna aggiungere a questi prezzi normali le tariffe per concessioni di esclusività trimestrali, che vanno da 20.000 a 50.000 lire.

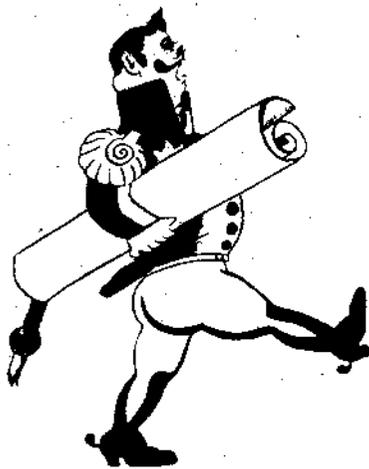
In Europa è possibile produrre buoni disegni animati, immobilizzando per ognuno d'essi un capitale di 150.000 lire; in America, dato il costo altissimo di produzione, non compensato nemmeno dall'organizzazione scientifica del lavoro, si parte da un minimo di 350 mila lire per giungere a 2 milioni, come nel caso dei *TRE PORCELLINI*. Sono evidenti le possibilità che potrebbero offrirsi in Europa a un'industria intelligente.

Con l'aiuto di cifre facilmente verificabili si può calcolare che un disegno animato lanciato a 40 copie di tiratura copre al minimo tre volte le spese di produzione e di distribuzione in un anno di esercizio. Un risultato, questo, che senza dubbio è toccato molto raramente dalle altre branche dello spettacolo cinematografico, dovuto d'altronde al fatto che il mercato è lontano da essere saturo (163 disegni animati contro 1700 film) e che sarebbe necessaria una produzione dieci volte più forte per farlo. La questione interessa l'industria europea in generale e l'industria italiana in particolare.

G. M. LO DUCA



U. S. A.: Il nuovo 'Popeye' di Fleischer.



U.R.S.S.: 'Il governatore'.



Francia: 'L'antenato' di Cohl.



Inghilterra: 'Mutt and Jeff' di Fischer.

MODA DI "CINEMA"

NON CREDETE che la CAVALLERIA di Alessandrini fosse partita dall'America, con tutta la montagna pubblicitaria transatlantica, e si fosse poi proiettata a Parigi, avrebbe influenzato la moda di una stagione, nel mondo intero? Per i costumi di un'opera, per un quadro fortunato di una rivista, o anche per molto meno, abbiamo già avuto reminiscenze ancor più accentuate in qualcuna delle mode ultime.

Da un vestito di velluto nero di Marlene scaturirono tutte le scollature a ghirlanda del 1934. Per questa deliziosa CAVALLERIA tutti i disegnatori, tutti i modellisti e tutte le forbici di Parigi si sarebbero messi all'opera. La critica dei nostri

dere vagamente vostra madre, o le vostre sorelle, o la vostra fidanzata sotto quei grandi cappelli, con quelle piume immense che seguono dolcemente le movenze della testa, e dovete avere ancora nelle orecchie (ma questo nel sovoro non c'è) il fruscio di quelle gonne che lasciano indovinare le tre pedane di tafettà.

A volte l'attimo è troppo fuggente e si fa desiderare il rallentatore: come nelle scene del ballo, del concerto, di Tor di



giornali si è occupata della trama, della vicenda, dell'interpretazione di questo film italianissimo; non ha posto in rilievo altri elementi. Quanto a noi, che critici non siamo, diremo di aver seguito le inquadrature del film con una emozione che a volte era la tenerezza di chi sfoglia un caro album di famiglia, a volte un senso attonito per qualche vago ricordo che tornava a prender forme di realtà per l'arte magica della cinematografia.

Voi tutti che siete di quell'epoca (e possiamo confessarlo liberamente perchè non è poi una epoca preistorica) dovete rive-

Quinto, del caffè-concerto, o in quella — mirabile — del Pincio. E il vostro cuore che vorrebbe ancora sgattaiolare tra le carrozze ferme sulla terrazza, o entrare con un giustificato imbarazzo nel salone d'un palazzo romano, dove capitavate per un'amicizia di collegio, o pavoneggiarsi, con un colletto che vi congestionava, sul recinto del 'peso', conquistato con la tessera di un giornalista amico di papà.

Tutto questo è legato a quelle piume, a quei vestiti, a quei volanti. Nella scena sul prato tra Speranza e Carlotta, i due vestiti estivi che sono una meraviglia di freschezza, pur essendo di una perfetta fedeltà documentaria, ci fanno pensare che potrebbero essere facilmente quelli di una prossima

Fig. 1, 5. Due figurini di Gion Guida ispirati del film 'Cavalleria'. - 2, 3, 4. fotografie autentiche dell'epoca del film di Alessandrini.

estate. Il dettaglio delle maniche è stato anzi già tentato da noi nella stagione passata, ma saranno forse una novità dell'estate futura. Ci dispiace di dover restare nel campo della moda senza poter dire tutto il bene che c'è d'altro nel lavoro.

Certo oggi non ci sono più ufficiali né ragazzi che conservino mugugni appassiti nei porta-sigarette. Ma i ragazzi che erano con noi quella sera nella sala non hanno avuto voglia di 'beccare' nessuna di quelle ingenuità sentimentali, e questi ragazzi terribili di oggi che non rispettano nulla erano tutti un po' presi dalla serena poesia che spira da tutto il lavoro.

Noi artisti che abbiamo esordito nel primo novecento dobbiamo ad Alessandrini queste due ore di tenerezza e di esaltazione. Rivivevano per incanto i soggetti delle nostre prime ispirazioni, dei primi lavori.

Ed era come se (ci si perdoni il paragone ardito) Vittorio Corcos camminando per il Pincio avesse ritrovato, seduta su una panchina, la signorina di Sogni con le maniche a sbuffi, la canottiera e il libro da una parte, e in terra quella fogliolina di rosa caduta lì come un punto fermo all'arte della fine del secolo.

GIORGIO GUIDA

COLLABORAZIONE DEI LETTORI

DALLI A "CINEMA"

Vorrei domandare se è prudente, provvido, diplomatico, ben fatto che al pubblico sieno spalancate le porte del mistero che, sin qui, lo aveva tenuto soggiogato, allucinato, esaltato di fronte al prodigio del cinematografo.

Il mistero! V'è nulla di più dominante del sentimento, di più percotitore della fantasia, del mistero? Ben lo seppero tutti i creatori di idealità: la religiosa, la scientifica, persino la politica. Oh! e dilemi un poco che cosa ne sarebbe del sacro terrore che ci tiene ancor oggi dinanzi lo scatenare del caos... quando il Padreterno, con la mano tesa, comandò alla terra di dividersi dalle acque e al sole di inondare dei suoi raggi il futuro dominio degli uomini... se un malaugurato fonografo di quei tempi, con il suo disco ad urcolato, fra ronzii ed espletizzazioni, ci avesse tramandato il divino, terribile e strapotente « Fiat lux! »?

Scendendo dal divino all'umano vorrei, ripeto, domandare se questa nostra bella e interessantissima Rivista — non destinata al ristretto numero dei tecnici ma divulgata fra il grandissimo pubblico — non sia per dare un colpo mortale alla passione del pubblico verso il cinematografo, a quel suo quasi superstizioso stupore che lo tiene dinanzi ai miracoli dell'obbiettivo.

Ma perchè dovrà il pubblico essere immesso nei fondi e bassifondi di quest'arte, profondamente, divinamente bluffista? Venire a sapere, a vedere, che quella tremenda scena del naufragio, con marosi e saette, con pericolanti e andati a fondo, per cui si patirono tutti i griccioni della paura e i cardiopalmi della pietà... non è altro che il risultato della congiunzione di un ventilatore elettrico a una vasca di cristallo piena d'acqua potabile...; che quel naviglio, sbalottato dai furori dell'uragano, non è che un modellino da Museo navale...; che quei calati a fondo non sono che fantocci?... Ma perchè dovremo venir violentemente persuasi che quella meravigliosissima star, per cui mezzo mondo perse la tramontana, non è che una donnetta purchessia alla quale un attento truccatore ha regalato l'occhio felino e la bocca demoniaca?

Ah! ah! Quali irreparabili danni produce nell'animo ingenuo della massa amorfa la conoscenza della verità. Non la Verità trascendente che ha, a suo rincalzo, tante e tante altre forze corroboranti ma la verità contingente, la semplice realtà, che lascia la vittima allochita e svesciata d'ogni energia: persino quella della reazione.

Infatti: come reagire dinanzi al crollo della illusione cinematografica? Come dire a se stesso, in pace e rassegnazione, che « già si sa », che « la tecnica è così », che « si capisce quel che può fare quel gingillo di un obbiettivo e quell'altra miseria della pellicola »... che, insomma, altro è assistere a un terremoto autentico, e magari re-

starci sotto in corpore vili, altro è vederlo rimpolpettato su due metri quadri di tela, al tusco e brusco della lampada da proiezione?

Qui giunta col mio discorso, mi viene a mente ch'esso possa non trovare consenso, e neppure benevolo compatimento, presso il direttore di Cinema (« Sassate in piccioniaia » — egli potrebbe esclamare, gettando lo scritto nel cestino). Ma forse — chi sa? — forse, no. Dall'espone una tesi al consentirvi, v'è campo alla discussione. Gli è parlando e dibattendo, opinando e pigliandosi per i capelli, che si riesce a mettere in marcia le idee. Nuove o vecchie, le idee sono sempre semenza di ulteriori fatti, ulteriormente sviluppati e portati 'al punto'.

DONNA PAOLA

L'illustre e battagliaiera Donna Paola tira davvero sassi in piccioniaia; ma si vede che i piccioni hanno il dono dell'incolumità. Sorridono, come veri gentiluomini, sotto la gragnuola che non li raggiunge.

Tutte le arti — nessuna esclusa — hanno la loro tecnica, la loro 'cucina', e, se si vuole, i loro 'trucchi'. Prendiamo per esempio le arti figurative. Qualunque pittore, anche il più onesto e il più originale, fa uso della prospettiva: che è un complesso di regole matematiche fisse, il cui insegnamento s'impartisce nelle scuole di Belle Arti. Crede forse Donna Paola che ogni pittore 'si riinventi' da sé la prospettiva, se ne ritrovi da sé le leggi? O che l'ammirazione della folla per Raffaello possa restar diminuita dalla conoscenza del fatto che la prospettiva è un 'mezzo' d'illusione, non una realtà? Tutto sta a vedere, semplicemente, come quel mezzo viene adoperato: se da un genio, o da un peccione. Altrettanto può dirsi dei 'modellini' e degli altri trucchi cinematografici. Con un mare vero e delle navi vere si può fare — in film — una bruttissima battaglia navale; se ne può fare una artisticamente eccellente con barchette lunghe mezzo metro messe a galleggiare in una piccola vasca.

E chi mai ha pensato che uno spettacolo teatrale possa perdere ogni suo valore sol perchè tutti sappiamo che gli attori sono truccati, artificiali le luci, e dipinto il fonale? La questione è soltanto di vedere se la commedia è buona, e se chi la recita ha qualcosa in corpo. Proprio come nel cinema.

Noi pensiamo — al contrario di Donna Paola — che far conoscere da quale semplicità (e spesso infantilità) in certi casi, e da quale complessità di mezzi in certi altri, nasce il film, possa contribuire ad aumentare (anzichè a diminuire) nel pubblico l'ammirazione verso l'ingegno, l'ispirazione e la bravura di registi, attori, tecnici, che riescono a dar corpo spirituale (come tutti gli artisti) ad una materia in sé sorda e vile. Non è questa la parabola stessa dell'Arte con l'a maiuscola e la sua più alta morale?

NOI DEI SECONDI POSTI

Parlando del cinematografo è consuetudine ripetere spesso, da coloro che se ne intendono, essere quest'arte ultima venuta, arte squisitamente di popolo. Noi dei secondi posti, noi che ci siamo fatti grandi come il cinema s'è fatto adulto (che ha anche imparato a parlare); noi che piccoli ci scaldammo i piedi battendoli all'unisono con lo zoccolo del destriero di Tom Mix che giungeva in tempo a punire il jellone; noi vorremmo dire cosa pensiamo del nostro cinematografo.

Anzi tutto ci compiacciamo di constatare che tutti coloro i quali, quando noi piccoli ci accalcarono in quelle sale periferiche e ci si beava delle infantili amenità di Polidor, e ci si commoveva delle glicerinate lagrime d'un primo piano d'una qualsiasi diva, affermavano: essere il cinematografo pussalempo da servette e niente affatto un'arte, e ripetevano, stare il cinema come la fotografia alla pittura, come la danza alla musica, come il giornalismo alla letteratura. Noi di tutte queste parole grosse non ne capivamo nulla ed abbiamo seguito ad andare al cinema soverchiando di nostre grida la flebile voce del verticale scordato, perchè: « ...arrivavano i nostri... ». Quando però, quasi adolescenti, vedemmo CABRIA, confusamente, istintivamente avvertimmo che il cinematografo non era solamente quel bel gioco che il buon papà Lumière aveva regalato a noi ragazzi della periferia, a noi dei secondi posti, tifosi o come oggi si dice 'cine-amatori' ed arrabbiati masticatori di noccioline americane.

Oggi del cinematografo se ne occupano i grandi quotidiani ed il cinema ha tutta una stampa. I pittori si sono fatti fotografi, e i letterati giornalisti. Fra questi vi sono polemiche, scuole. Chi sostiene essere il cinema un'arte e chi no. Non ci sentiamo sufficientemente ferrati per intervenire; ma ricordiamo d'aver letto che l'arte, l'arte pura, può fare astrazione dall'uomo; ignorarlo! Il cinematografo è Uomo; soprattutto Uomo e massimamente analisi dell'Uomo. Cioè vita!

E della vita fan parte anche le attività industriali, le concezioni e gli indirizzi dell'industria. Ora, una norma vitale delle organizzazioni industriali è la seguente: « ...meglio lanciare una marca nuova piuttosto che tentare di risollevar quella caduta... ». Perchè la grande industria cinematografica ha attinto le sue maggiori forze in mezzo alle 'marce cadute'? Per parlare senza falsi eufemismi diremo che, per noi, le 'marce cadute' sono il teatro, il teatro tutto in blocco. Noi dei secondi posti non abbiamo mai avute pel teatro soverchie simpatie. Sarà forse perchè il teatro mai ci è venuto a cercare alla periferia; sarà forse perchè ci rifiutiamo di specchiarci in quel campionario di maschi effeminali e di femmine masculinizzate che il teatro ci ha offerto. Ci piacerebbe domandare se la passione di taluni attori teatrali pel cinematografo è sincera. Possiamo esser grati a quel nostrano autore di trame cinematografiche che ha importato fra di noi il vocabolo americano 'treatment'; ma francamente avremmo preferito da lui un treatment dove realmente ci fossero l'andatura e il ritmo cinematografico.

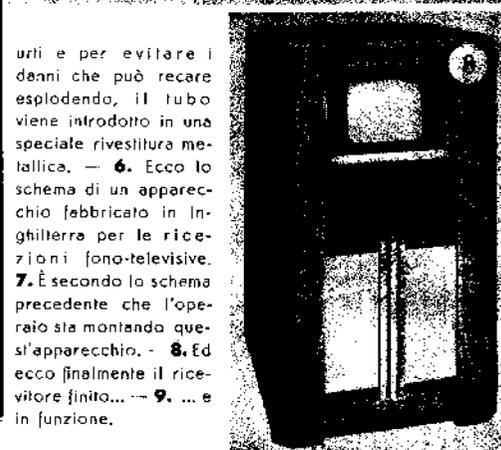
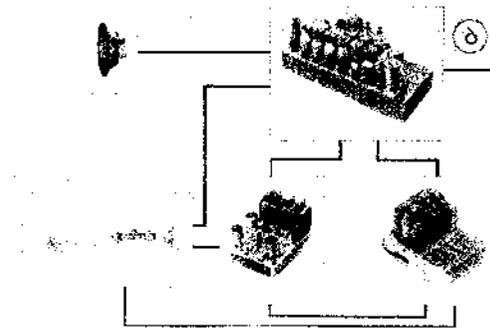
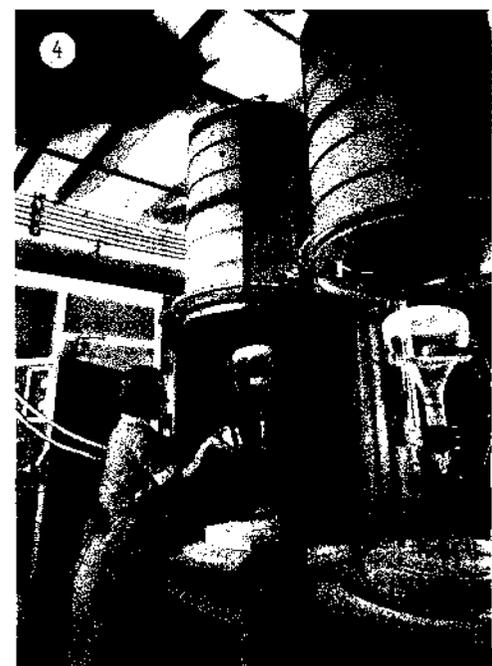
Qualcuno, con la passione dei giovani e l'autorità del grande nome che porta, ha di recente indicato le mètte. Ci sia consentito di aggiungere che tali mètte tanto più presto si raggiungeranno, quanto più presto ci si convincerà che quella città, che con ritmo e fervore fascista si va edificando al settimo chilometro di Via Tuscolana, non è la Casa di riposo per attori teatrali: la quale invece si trova a Bologna e precisamente in località Meloncello.

RAFFAELE PIATA

TELEVISIONE



Fig. 1. È grazie al tubo a raggi catodici che si è potuto giungere a una ricezione televisiva veramente soddisfacente. — **2.** È il pennello di raggi catodici, emesso dal catodo e deviato dalle placche che qui si vedono chiaramente, che riproduce sullo schermo fluorescente l'immagine trasmessa. **3.** Nel tubo catodico, sul cui fondo si applica la pasta fluorescente, vien praticato l'alto vuoto. **4.** Si procede poi alla getterizzazione del tubo ormai vuotato e completato. **5.** Per proteggerlo dagli



urti e per evitare i danni che può recare esplodendo, il tubo viene introdotto in una speciale rivestitura metallica. — **6.** Ecco lo schema di un apparecchio fabbricato in Inghilterra per le ricezioni fonotelevisive. **7.** È secondo lo schema precedente che l'operaio sta montando quest'apparecchio. — **8.** Ed ecco finalmente il ricevitore finito... — **9.** ... e in funzione.

DOPO quelle di Berlino, di Parigi, di Mosca, di Stoccolma e di Oslo, anche la stazione di trasmissioni televisive di Londra è entrata in funzionamento regolare. Ma, mentre a Parigi, a Berlino e a Mosca il pubblico, piuttosto che acquistare i ricevitori televisivi, preferisce recarsi nelle sale di pubblica ricezione, ormai munite spesso di ricevitori su grandi schermi, a Londra la richiesta di apparecchi per la ricezione domestica è di giorno in giorno più grande. Varie Case per la fabbricazione di materiale elettrico hanno realizzato tipi di apparecchi relativamente economici e che danno buoni risultati. La serie di fotografie che qui pubblichiamo, dovute alla cortesia della 'Compagnia General Electric Co. & von Ardenne' danno modo al lettore di *Cinema* di farsi un'idea della delicata complessità e della perfetta realizzazione degli ultimi modelli di ricevitori televisivi.

G. G.



FOTOGRAFIE SPORTIVE

MOLTI dilettanti fotografi usi, a vedere, nelle riviste sportive, numerose e, a volte, anche artistiche illustrazioni di soggetti in movimento, con giudizio superficiale, ritengono che nessuna particolare abilità occorra per cogliere 'a volo' il ciclista, l'automobilista, il cavallo al galoppo, il saltatore e immobilizzarli nella loro piena azione, fissandoli in negativi nitidi e perfetti. Questo genere di fotografia, in costante e continuo sviluppo, è invece tutt'altro che scevro di difficoltà.

Non si creda che la buona riuscita dei soggetti in movimento dipenda esclusivamente dal possedere apparecchi speciali, come quelli dei foto-reporter, muniti di otturatori ad alte rapidità, che possono arrivare sino ad 1/1000 e anche a 1/2000 di secondo. Se questi costosi apparecchi sono indispensabili nelle mani dei fotografi di professione, anche un dilettante, che si valga di un modesto apparecchio, a limitate velocità, quali 1/200 e 1/300 di secondo, con l'abilità e la pratica, non disgiunta da un po' di tecnica sportiva, può arrivare ad ottimi risultati.

L'essenza e l'esatto valore della frazione di secondo e quello che si può ottenere da esse, sono spesso ignorati da molti fotografi. Gli uni, sopravvalutando il potere d'istantaneità di questi tempi, credono di poter tutto tentare. Altri viceversa, compenetrati dei rigori delle formule matematiche e anche dei dettami di certe pubblicazioni fotografiche, si trovano di fronte a delle enormi contrastanti differenze di tempi di

posa, tanto da rimanerne completamente disorientati. Lasciando da parte queste generiche divagazioni, ci limiteremo qui a fissare alcuni punti, da tenersi presenti al momento di captare soggetti in rapido movimento, e ad accennare a quegli artifici e accorgimenti pratici che, pur sembrando a volte nella più stridente contraddizione con la teoria e con l'illusione delle cifre, saranno quelli che ci porteranno ai migliori risultati.

Il tempo di posa dei soggetti in movimento

— tenuto naturalmente conto delle condizioni di luce in cui si opera, della apertura usufruibile del diaframma e del grado di sensibilità del negativo a disposizione — può variare:

- 1) secondo la velocità del soggetto;
- 2) secondo la distanza che separa il soggetto dall'apparecchio;
- 3) secondo la direzione del soggetto rispetto all'apparecchio.

Ed ecco innanzi tutto, espresse in metri, le velocità approssimative di spostamento per secondo di qualcuno dei principali soggetti in movimento:

<i>Automobile da corsa</i> (200 km. all'ora)	55
<i>Automobile da turismo</i> (75 km. all'ora)	20
<i>Aeroplano</i> (da 200 a 500 km. all'ora) da 55 a 137	
<i>Piroscafi</i> (da 15 a 25 nodi all'ora) da 7,50 a 12,50	
<i>Motoscafo</i> (da 40 a 100 km. all'ora) da 11 a 27	
<i>Cavallo al trotto</i> (16 km. all'ora)	4
<i>Cavallo da corsa</i> (50 km. all'ora)	14
<i>Ciclista</i>	4
<i>Corridore ciclista</i>	da 8 a 11
<i>Corridore a piedi</i>	da 5 a 9
<i>Uomo al passo</i>	1,10
<i>Pattinatore</i>	12
<i>Sciatore</i>	da 8 a 18
<i>Nuotatore</i>	1,50

Sulla base di tali dati è facile intuire che se i soggetti, ad esempio, passano trasversalmente all'apparecchio ad una distanza di soli 20 metri, i tempi di esposizione dovranno essere assai brevi e in certi casi talmente rapidi, che neppure i più perfetti apparecchi moderni sarebbero in grado di realizzare.

Per il pedone, che si sposta di m. 1,10 al secondo, affinché l'immagine risulti ben netta si dovrà operare ad una velocità di almeno 1/150 di secondo; per un corridore a piedi, che percorra, sempre in un secondo, m. 5,75, a circa 1/1000, e per un corridore ciclista, che nello stesso tempo copra da 8 a 9 metri, a circa 1/1500. Immaginiamo dunque quali irraggiungibili velocità sarebbero necessarie per captare un'automobile in corsa, che passa di fronte a soli 20 metri dal nostro apparecchio, se non si ricorresse a qualche accorgimento pratico ai quali in seguito accenneremo.

È facile del resto calcolare quale sia il tempo di posa massimo consentito da un soggetto in rapido movimento a mezzo della formula:

$$T = \frac{P}{3000V}$$

in cui T rappresenta la durata dell'esposizione, P la distanza del soggetto dall'obbiettivo; V la velocità dello stesso in metri per secondo.

Senza voler fare della teoria troppo astratta, da questo semplice disegno, si può facilmente ar-



guire che più l'oggetto è distante e più il suo spostamento sul negativo è impercettibile e viceversa.

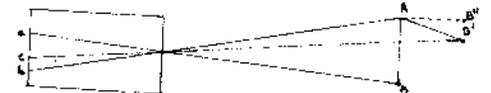
Sia AB il cammino percorso da un soggetto in movimento durante la posa. Questo tragitto si traduce sul negativo con uno strascico ab : immagine sfocata. Se noi invece allontaniamo l'apparecchio, lo stesso cammino percorso molto lontano dal soggetto in $A'B'$, si tradurrà sul negativo in un punto unico: immagine netta.

Di conseguenza, più l'oggetto sarà distante, più noi potremo posare e inversamente.

Se operando da lontano non si potrà fare uso di un teleobbiettivo, naturalmente il soggetto assumerà dimensioni assai ridotte, ma la nitidezza del negativo consentirà, con l'ingrandimento, di portare questo soggetto a più opportune dimensioni.

Per la determinazione del tempo di posa, occorre, non solo riporre la nostra attenzione alla distanza, ma tener calcolo della grande importanza che assume la direzione del movimento del soggetto.

Da questo secondo schizzo risulta confermato

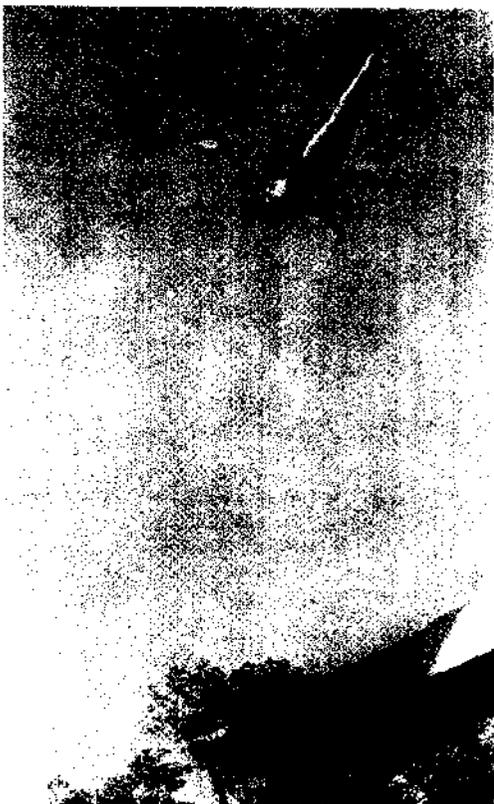


che la posizione più sfavorevole del soggetto è che esige la maggior velocità, è quando questo si muove parallelamente al negativo. Se si sposta invece obliquamente, ad esempio, su di un angolo di 45 gradi, è già possibile ridurre la velocità del 50%.

Supponiamo che un soggetto si sposti della quantità AB parallelamente al negativo. Lo spostamento sull'immagine sarà ab . Facciamogli percorrere lo stesso cammino alla stessa distanza, ma questa volta obliquamente alla lastra in $A'B'$. Lo spostamento sull'immagine, sebbene il soggetto abbia la stessa velocità, sarà $c b$, assai più breve che ab . Infine, se l'oggetto si muoverà in una direzione perpendicolare alla lastra quale $A'B''$, lo spostamento-immagine sarà nullo.

Preferite dunque fotografare quasi di fronte, in modo cioè che il soggetto in movimento venga verso di voi, in questo caso 1/100 di secondo sarà quasi sempre sufficiente.

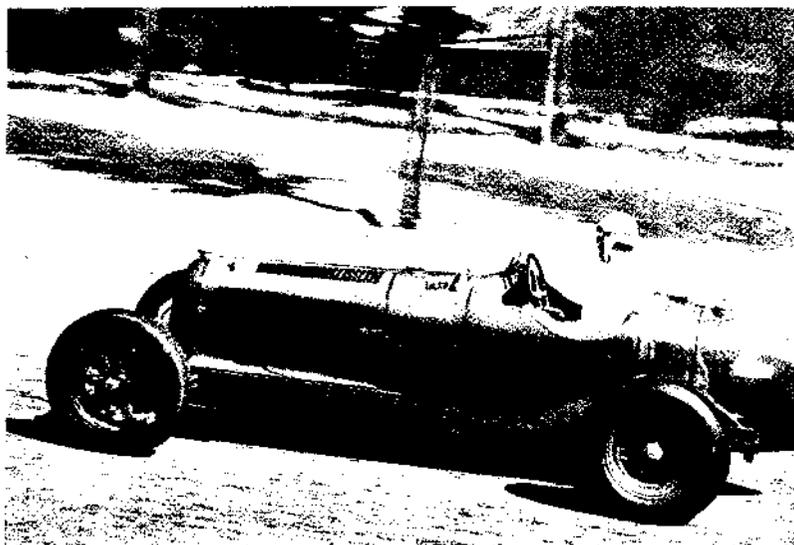
L'abilità poi di saper scegliere il punto d'arresto, il così detto 'punto morto', sarà un efficace contributo per operare da vicino e cogliere le



(Foto Federico Ferrero) "Tuffo".

scene nel momento più interessante. In tutte le azioni di forza esiste quell'attimo d'arresto in cui i muscoli dell'atleta rimangono protesi per l'azione decisiva: operate allora, anche a costo di sbagliare qualche volta, con prontezza e decisione.

Molti sports, specie quelli d'atletica leggera, permettono di poter scegliere preventivamente il luogo preciso dove cadrà il punto di maggior interesse della scena. Ad esempio, nel salto, quando l'atleta si trova al di sopra della sbarra; e nel tuffo, al momento in cui spicca il salto dal trampolino. Ci si potrà piazzare prima che avvenga l'azione: si avrà tempo così di curare una esatta messa a fuoco, scegliere un opportuno diaframma per ottenere una giusta profondità di campo, e cercare



Tadini su Alfa-Romeo [foto Federico Ferrero]

l'inquadratura migliore con uno sfondo che disturbi il meno possibile il soggetto principale.

Alle volte, specie nelle corse automobilistiche, un buon metodo per 'fermare' il bolide, che passa rapidissimo trasversalmente, è di seguirlo auticipatamente da lontano attraverso il mirino, muovendo l'apparecchio nello stesso senso del soggetto, e scattare al momento opportuno. In tal modo lo spostamento risulterà sul negativo presso che nullo e si avranno immagini nitide senza ricorrere alle più alte velocità dell'otturatore.

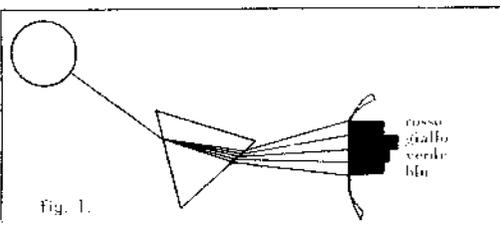
Lo sfondo naturalmente riuscirà 'mosso', ma non sarà cosa da biasimarsi, perchè in questo genere di fotografie può anzi rendere ed esprimere assai bene il senso del movimento. **ACHILLE BOLOGNA**

I PRIMI PASSI

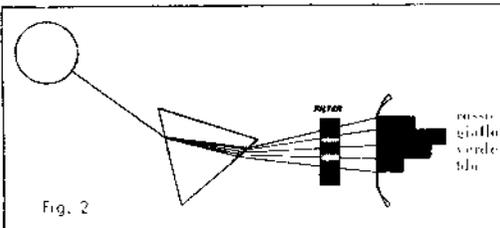
MANUALETTO DEL CINEDILETTANTE

(Continuazione del num. 8)

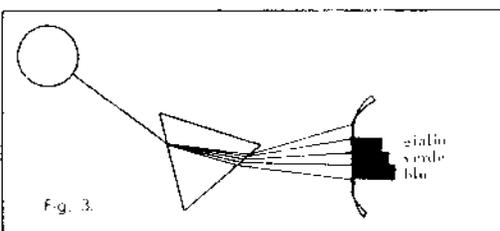
ABBIAMO PARLATO dei tipi diversi, fondamentali di pellicola. Quelle pancromatiche ultrasensibili al rosso hanno alla luce diurna la seguente sensibilità ai colori:



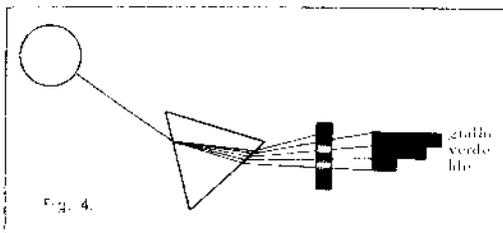
Ponendovi davanti un filtro si può variare tale sensibilità rendendola eguale a quella dell'occhio. In questo caso si tratta di un filtro giallo-verde:



Quando alle pellicole pancromatiche con sensibilità al rosso ridotta, adoperando un filtro verde-chiaro, otterremo anche per esse la sensibilità di cui sopra, all'incirca eguale a quella dell'occhio. Le pellicole ortocromatiche, poi, non hanno sensibilità alcuna al rosso (fig. 3). Mediante la uti-



lizzazione di filtri possiamo ottenere una concordanza approssimativa con la sensibilità dell'occhio solo nel campo cromatico che va dal giallo all'azzurro:



Come conseguenza di questa rapida rassegna risultano evidenti i casi nei quali non debbono essere usate pellicole ortocromatiche: precisamente dovunque si abbia interesse a ridare i toni rossi.

La produzione mondiale delle pellicole a formato ridotto consente la scelta di materiale sensibile a seconda delle necessità: ben può dirsi che l'amatore abbia a disposizione tutto quanto possa necessitargli caso per caso.

Al contrario della luce diurna, quella artificiale si compone prevalentemente di raggi rossi. Onde il modificarsi, nelle prese a luce artificiale, dei rapporti di sensibilità. La pellicola ortocromatica, a causa della sua insensibilità al rosso, è alla luce artificiale pressochè inutilizzabile. Le pellicole pancromatiche ultrasensibili al rosso abbisognano, per ridurre la loro specifica sensibilità al rosso, di un leggero filtro verde; le pancromatiche normali non hanno bisogno di alcun filtro giacchè alla luce artificiale si vengono a trovare in una concordanza quasi ideale con la sensibilità dell'occhio.

In generale noi dobbiamo cercare di metter d'accordo la nostra pellicola con la sensibilità visiva umana se teniamo a ritrarre fotografie particolarmente belle, chiare, rispondenti al nostro ideale di freschezza anche nei particolari.

Può accadere, però, che per ottenere particolari effetti fotografici ci si trovi obbligati a trascurare questa concordanza. Sono dei tentativi che possiamo compiere; ma solo allorchè siamo in grado di dominare la macchina da presa con assoluta padronanza. Come si è altra volta accennato, gli elementi esposti in questo manualeto vogliono avere un carattere generico, elementarissimo; debbono poter consentire all'amatore di riuscire nella ripresa di qualche cosa di buono. Se si vuole andare oltre, necessita una profondità tecnica maggiore.

Se ci troviamo dinanzi alla necessità od oppor-

tunità di ritrarre paesaggi nei quali, dal punto di vista del colore, prevalga il verde (ad esempio macchie, boschi, prati, ecc.) possiamo accrescere benissimo il contrasto fra le molte parti verdi del paesaggio e quelle di altro colore, mediante l'impiego di un filtro verde (fig. 5).



fig. 5.

Al cinema abbiamo visto chissà quante volte quale mirabile contributo sia dato dalle nuvole alla composizione cinematografica del paesaggio. Se vogliamo riprendere interessanti visioni paesistiche nelle quali il cielo 'giuochi la sua parte', come si suol dire fra gli operatori professionisti, non è possibile abbandonarsi alla fretta o alla improvvisazione: elemento fondamentale di successo in tale settore è l'attesa. Talvolta anche per intere ore occorre aspettare una formazione di nuvole che risponda al nostro desiderio. E quando ci si presentano nel cielo esattamente come lo desideriamo, allora occorre costituire un contrasto fotografico con lo sfondo: il cielo; questo potremo ottenerlo con un filtro giallo se si opera in piena luce solare, con un filtro rosso se la ripresa vien fatta all'aurora o al crepuscolo.

Se filmiamo, poi, quando non esistono nuvole, dobbiamo curare (per impedire una fotografia piatta, bianca, nello sfondo del cielo) la formazione di sfumature nel tono, cosa che può benissimo essere raggiunta attraverso un filtro giallo o rosso (fig. 6). Allora la parte inferiore del cielo,

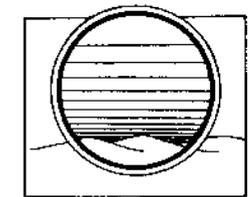


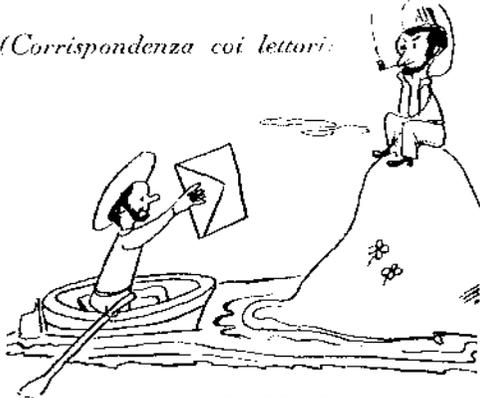
fig. 6.

vicina all'orizzonte, risulta chiara poichè con lo spessore dello strato d'aria e la polvere e le particelle di umidità che questa contiene, i raggi azzurri, a causa della loro scarsa lunghezza d'onda, vengono trattenuti (essi urtano nelle particelle di polvere dell'aria e producono una specie di ombra mentre i raggi che vanno verso il rosso, grazie alla loro maggiore lunghezza d'onda, serpeggiano, per così dire, fra le particelle di polvere ed arrivano fino alla macchina da presa): per contro questi stessi raggi azzurri, man mano che si elevano all'orizzonte, hanno maggiore azione per il graduale assottigliarsi dello strato di polvere, facendo sì che il cielo prenda progressivamente toni più scuri. Sui monti, dove l'aria è monda di polvere, il filtro può essere superfluo; qui, per darci un cielo sempre più scuro basta il contrario.

(Continua al prossimo numero)

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



Simico Carpo MONTANARI - Budrio. — Come lei avrà constatato, 'Cinema' (d'altra parte illustrata quasi esclusivamente con fotografie) ha già i suoi disegnatori. Le sue caricature mi paiono un po' troppo schematiche. Ma è problema di non piccola importanza. Infatti la caricatura, se vuol esser materia artistica e insieme diletta, deve far pensare all'opera vaghissima di una mano nervosa e delicata, abituata alle più sottili raffinatezze. O a un fiorire di segni lievemente febbrili, quasi germogliati nel dormiveglia, occhi socchiusi e cervello in istato divinatorio: e le linee, ricomponendosi, come per miracolo si risolvono in somiglianze e in similitudini, generose e inconsapevoli. Guai ai disegni schematici e nel contempo faticati e deliberati, guai alle caricature ineleganti e contorte.

Poi mi permetto di contraddirla su un punto. Lei afferma: « la caricatura in genere diverte tutti, specie il sesso gentile ». Non mi sembra. Il 'sesso gentile' è generalmente refrattario alle opere della poesia e particolarmente alle pazzie geniali del sogno: e per millenaria tradizione non sa compiacersi dell'umorismo. Dunque non sa ridere. Dice Chersteron, trascendendo: « ... tutte le donne del mondo pensano che tutti gli uomini siano pazzi ». Figuriamoci i biancheri caricaturisti! Tornando a Lei, non le mancherà modo di perfezionare il suo stile. Auguri.

Ernesto CELANO - Altofonte. — Le cose che lei dice sono, almeno in parte, giuste e precise. Ma non possono trovar posto su 'Cinema', per ovvie ragioni: intanto perchè è argomento già trattato da altri, poi perchè la più recente produzione italiana vuole appunto risolvere i problemi cui lei allude. Grazie e saluti.

E. A. - via Virgilio Orsini, 19 - Roma. — Non lo direi un sistema pubblicitario redditizio, quello che Lei propone. Dunque: secondo Lei « la chiave di volta della cinematografia americana sta nella réclame delle enormi paghe che — si dice — percepiscono gli artisti americani; paghe enormi alle quali non ho mai creduto ». Tra parentesi, salvo qualche caso (pubblicità 'inventate' da un sotto-ufficio europeo di una Casa americana), è proprio vero che quegli attori son pagati favolosamente. Che ci vuol fare? Anche il pugilatore Joe Louis guadagna tanto, e Lei mi obietterà che invece ci sono uomini di penna o di scienza sul lastrico. Ma Lei aggiunge: « Si dica — un giorno che spero prossimo — che i nostri divi percepiscono anch'essi per lo meno centinaia di migliaia di lire ». È un'idea come un'altra. Ma poco convincente. Pensi soltanto al 'dramma' di quelli là, il giorno che tutti li pensassero nababbi, nei tristi momenti (un tempo tanto cari e attesi) in cui i cassieri delle Case di produzione consegnassero loro i soliti 'pochi biglietti da mille'.

Vito BELLAVIA - Roma. — « Perchè tutti gli anni siamo costretti a vedere, soprattutto all'estate, pellicole bruttissime come DRAMMA PER TELEVISIONE o roba del genere, mentre so di altre belle che non vengono mai? ». Vecchia e triste questione. Lasciamo stare tutti i film vietati dalla censura (sebbene la censura potrebbe chiudere talvolta almeno un occhio dinanzi a un film serio e aprirli bene tutt'e due alla presenza di DRAMMA PER TELEVISIONE, di ZAREVICH, di FALLO DI NORA MORAN). Ma ce n'è altri, ha ragione lei. Noi poveri spettatori siamo rimasti con una gran voglia di vedere film come SCENE DI STRADA, BILLY IL MONELLO, IL RITORNO DELLA STRANIERA (King Vidor), L'OPERA DEI QUATTRO SOLDI, DALL'ALTO IN BASSO, UN EROE MODERNO (G. W. Pabst), L'IMPERATORE JONES (Dudley Murphy), LA CANAGLIA (Hecht-Mac Arthur) e altri: per non parlar che di film sonori. Possiamo avvertire i noleggiatori che sono sempre in tempo; siamo dispostissimi, neppure Bellavia?, a perdonar loro pigrizia e cecità, purchè vogliano ravvedersi. Ma queste timide righe incontreranno mai l'occhio di uno di loro? O lo troveranno vivido e interessato invece che spento e acquoso? Ingenuità candida. Ma gli angeli hanno ali candide e immacolate, e chi vuol guadagnarsi il paradiso deve poterle guardare con occhi sani e aperti, occhi che non temano il riverbero del sole su quel bianco.

Ing. MAZZONI - Forlì. — Risposte alle domande tecniche. 1) La parola 'passo' si presta facilmente a equivoci. Con 'passo' in un primo tempo si denomina la distanza tra un fotogramma e l'altro in una pellicola; in questo senso si può dunque parlare anche di 'passo ridotto', ciò che però non dà ancora nessuna indicazione sulla velocità di presa, cioè sul numero di fotogrammi impressionati al secondo. Per quanto riguarda la velocità, è perciò più esatto parlare di 'marcia a 1, a 8', ecc. La 'marcia a 24' rappresenta l'attuale cadenza di presa standardizzata, mentre con 'marcia a 1' s'indica l'impressione di un solo fotogramma appositamente azionato, come nei disegni animati. 2) La manovella è stata sostituita dal motore dopo il sonoro: il sincronismo tra suono e immagine richiede una cadenza di presa rigidamente costante.

Ed ecco la risposta estetica. Lei mi chiede un giudizio sul CANTICO DEI CANTICI (regista Rouben Mamoulian; soggetto da Hermann Sudermann; sceneggiatura di Leo Birinski e Samuel Hoffenstein; fotografia di Victor Milner; interpreti Marlene Dietrich, Brian Aherne, Lionel Atwill: a proposito, sei europei e un americano, Milner). Le ha lasciato un vivo ricordo di alta maestria in ogni suo fattore tecnico ed artistico. Io la direi maestra diabolica. La medesima del diavolo di Hoffmann: che per compiere le sue opere nefande passeggiava per Berlino zoppicando sì, ma con un'aria tanto attraente di bel signore elegante, raffinato e cortesissimo. C'erano però quei salti ch'egli faceva tenendo per mano i buoni cittadini cui chiedeva aiuto dinnanzi alle pozzanghere. Salti forti e violenti: diabolici. Persone più magre e più sospettose dei bravi berlinesi avrebbero di certo sospettato odor di zolfo. E il CANTICO DEI CANTICI? Maestria tecnica, ma peggio che tecnica. Un estetismo pittoresco e morbido, di quelli che abbagliano: ecco che cos'era la falsa 'bellezza' di quelle scene illuminate con tanta grazia. E non voglio toccare il soggetto: bugiardissimo. (Zolfo,

zolfo). Ma si sa che si son fatti film autentici e schietti anche partendo da soggetti bugiardi. Sarà la sceneggiatura a operare una prima metamorfosi. Verrà poi un giocondo regista col sigaro in bocca, dotato di un gusto squisito e di un vivace senso di humour, il quale trasporterà tutto in piani aerei e animerà storia e personaggi con figlio sereno e sorridente. Mamoulian invece, occhialuto e triste, s'è ricordato di Sternberg, ma solo per i lati più esterni e freddi, e ha creduto troppo alla potenza di certe forme espressive. L'inquadratura. Il primo piano. Angolata con tutto l'estro che volete, ma abbiate necessità di quella visione: altrimenti sarà tutto vano, tutto frivolo e gonfio. Ma mi spiego benissimo la sua ammirazione. È un film diabolico, appunto perchè è in grado d'illuder chiunque, adoprando armi vuote ma sfarzose e rutilanti, sulla sua consistenza. Il luccichio di quelle immagini è traditore. Caro Ing. Mazzoni, IL CANTICO DEI CANTICI è uno dei film più celebri del 1933, e ha avuto una certa eco di commenti e discussioni dietro di sé: ma fu celebrità fittizia, di quelle che si dissolvono presto. Pensi alla scena in cui Marlene spezza la statua! Belladonna nascosta in una rosa, fiele celato in un vasetto di marmellata. Sulla falsariga di Sternberg, la Dietrich veniva 'impugnata' da Mamoulian, con la foga onde i 'pezenti' di De Coster brandivano spade e 'sante eresie' contro i grassi frati e i terribili inquisitori. Ma Sternberg combatte sempre battaglie sanguigne e disperate: perda o vinca, il suo passaggio lascia sempre tracce vive. Invece Mamoulian nel CANTICO DEI CANTICI, forse in buona fede, volgeva tutti gli argomenti, primissimo il più delicato e importante (Marlene), contro il vuoto, il vento, le nuvole. La Dietrich si esauriva in pietosi e talvolta coraggiosi tentativi di render credibile il suo ruolo. Tuttavia le uniche cose accettabili del film erano 'sua fatica particolare'.

GIANNI PUCCINI

PROPOSTE DEI LETTORI

DARE GLI ORARI DELLE PROIEZIONI

Caro 'Cinema',

non ti pare che l'indifferenza con la quale si entra nei cinema dia l'impressione non di andare a vedere uno spettacolo (a volte degno di essere visto), bensì di entrare in un bar a prendere una bibita? Non dico che si debba far l'atto di preparazione o qualcosa del genere; ma, guidati in base a un ordine stabilito, si dovrebbe sapere con sicurezza quando è il momento giusto di entrare. Almeno per chi desidera saperlo.

Si tratterebbe dunque di apportare una piccola aggiunta ai programmi cinematografici affissi sui muri e in particolar modo all'ingresso dei cinema, indicando, in fondo al manifesto, l'orario in cui hanno inizio gli spettacoli (mantenendo naturalmente l'ingresso continuato). Questa modifica o indicazione agevolerebbe gran parte del pubblico; poichè da constatazioni fatte ho potuto osservare (specie nelle sale, e sono molte, in cui si proiettano due pellicole) quanto appresso:

1) Vi è chi desidera vedere un film dal principio alla fine e non viceversa, come spesso succede quando si entra... alla cieca nelle sale.

2) Vi è chi desidera vedere un solo film, dove se ne proiettano due: sia per ragioni di tempo, o di preferenza, o altre qualsiasi.

Inoltre, attuare questo suggerimento non costa nulla; mentre pubblico ed esercenti potrebbero trarne notevoli vantaggi. Quelli del primo sono evidenti; gli altri avrebbero il vantaggio di non ospitare, oltre il tempo determinato dalla durata del film, troppe persone costrette, quando entrano a metà programmazione, a vederlo una volta e mezzo per intenderlo meglio.

L. PELLA

LA CINEMATOGRAFICA ITALIANA

VIA FIAMMA, 12 - MILANO - TELEFONO 50-987

SVILUPPO STAMPA FILM MUTI E SONORI E A PASSO RIDOTTO

STABILIMENTO MODERNAMENTE ATTREZZATO

NOTIZIE TECNICHE

TRA INVENTORI ED INVENZIONI

UN SISTEMA di registrazione sonora che ha avuto una applicazione industriale in Francia, e per mezzo del quale i proprietari dei relativi brevetti si propongono di editare dei libri parlanti è illustrato schematicamente nella fig. 1.

La pellicola 15, trasportata coi mezzi normali, passa su una superficie curva di cui un pezzo 17 munito di cerniera è spinto contro il perno 22 da un contrappeso 21.

Il perno 22 è all'estremità di una molla 26 collegata ad una testa 23, la quale vibra normalmente al piano del disegno per effetto di un magnete percorso dalla corrente modulata. Questa testa comprende anche un coltello 24, la cui altezza può essere regolata dalla vite 25. È ovvio che in una determinata posizione del coltello questo potrà scalfire la pellicola 15.

La pellicola è formata da uno strato di materiale trasparente ricoperto da uno strato di materiale opaco facilmente asportabile. Tra i due strati vi può essere anche un terzo strato trasparente, ma soffic.

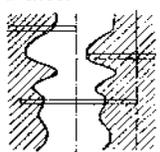


Fig. 1

Il coltello asporta la parte annerita determinando una colonna sonora (fig. 2) di superficie variabile.

Il congegno grosso modo corrisponde a un diaframma elettrico di quelli usati per la riproduzione di dischi fonografici, collegato attraverso amplificatore ad un microfono.

Dopo l'incisione la parte asportata vien sostituita con una vernice trasparente 47 (fig. 3) che ha lo stesso coefficiente di rifrazione della base trasparente 48.

In questa maniera i difetti dovuti alle piccole variazioni di profondità dell'incisione, vengono annullati.

Generalmente il supporto 48 è celluloido e la vernice 47 a base di celluloido.

L'originalità di questo sistema sta soprattutto, come vedremo, nella facilità di riproduzione di copie della colonna sonora.

È interessante però esaminare prima un altro particolare degno di nota.

La testa 12 munita del coltello 4 (fig. 4) è spostabile secondo l'asse perpendicolare al foglio, in maniera che è possibile tracciare un'altra colonna sonora parallela alla prima. A tal uopo il solito sistema: lampada elettrica 9, sistema ottico 10, cellula fotoelettrica 11, aziona l'amplificatore a cui è collegata la testa incidente.

L'amplificatore adottato può correggere le frequenze tagliando quelle più elevate, in guisa da ottenere una colonna sonora le cui diverse frequenze abbiano un'amplificazione più o meno uniforme. Da questa seconda colonna sonora si traggono le riproduzioni, per le quali viene usata della carta fotografica di sottile spessore in guisa

che sia trasparente. La macchina per stampare le copie è raffigurata in fig. 5, e consta di due telai affrontati entro cui si svolgono a velocità identica la negativa e la striscia da impressionare per la positiva. La solita lampadina di illuminazione e le usuali lenti di proiezioni sferiche 8 completano il dispositivo di stampa. Dato l'uso di carta sottile usata per le positive, è possibile stampare economicamente delle colonne sonore lunghissime su cui sono riportate delle opere intere, romanzi, ecc.

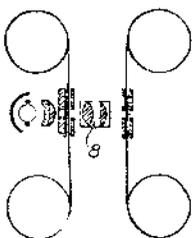


Fig. 5

Più che una applicazione cinematografica il sistema è un sostituto del fonografo, col vantaggio che il sistema di riproduzione, non essendo sottoposto ad alcun logorio meccanico, si conserva indefinitamente.

Ancora dalla Francia e per di più dallo stesso inventore del precedente sistema perviene un altro brevetto per la registrazione sonora, che è effettivamente originale nella sua concezione e che serve soprattutto a dimostrare come sia possibile risolvere per vie sostanzialmente nuove un determinato problema.

La fig. 6 ci mostra schematicamente il sistema

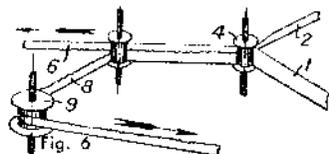
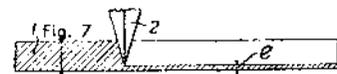


Fig. 6

usato per ottenere la registrazione. 1 è una striscia omogenea di materiale fibroso, cioè a dire una vera e propria striscia di carta, di spessore uniforme (circa 5 cent. di millimetro). Questa striscia passa sotto il rullo 4 e su di essa si appoggia una punta acutissima 2. Questa punta è mossa elettricamente (mediante un normale diaframma elettrico) per effetto delle correnti modulate dal suono. Il collegamento è il solito: microfono, amplificatore, diaframma elettrico. Questa punta incide la carta in maniera da lasciarne un piccolissimo spessore privo del taglio. Come vedesi dalla fig. 7, la parte e lasciata intatta è



minima (ordine di 1 millesimo a 2 millesimi di millimetro).

In questa maniera la carta si taglia in due zone di cui una segue la direzione 6, l'altra la direzione 8 avvolgendosi sul rullo 9. Si hanno per conseguenza due bande sonore. Queste possono servire come negativa per la riproduzione di altre bande mediante stampa, oppure come stampeglie poggiandole su un film e spennellando con dell'inchiostro rapidamente essiccante.

Giacchè siamo sull'argomento della registrazione sonora segnaliamo un altro sistema proposto da un viennese. Si tratta di un sistema abbastanza semplice che può essere attuato con pochi mezzi. La disposizione è visibile nella fig. 8. Il micro-

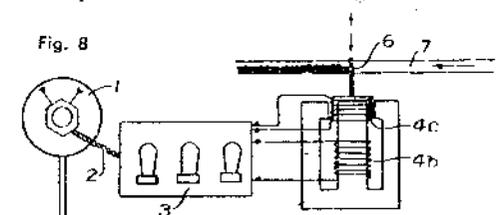


Fig. 8

fono 1 collegato mediante l'attacco 2 all'amplificatore 3, eccita la bobina mobile 4c — che possiamo raffigurare come quella di un altoparlante elettrodinamico — mentre l'avvolgimento 4b è eccitato da corrente continua o pulsante.

Tale avvolgimento corrisponde appunto alla eccitazione dell'altoparlante elettrodinamico, essendo come è noto utilizzato come impedenza per rettificare la corrente destinata all'alimentazione dell'amplificatore. In conclusione siamo in presenza di un ordinario altoparlante elettrodinamico collegato a un amplificatore. Al posto del cono sulla bobina mobile è stata sistemata una penna 6 che è alimentata da inchiostro mediante un tubo flessibile. Il serbatoio dell'inchiostro naturalmente non segue le oscillazioni. La penna si muove sotto gli impulsi della corrente modulata dall'alto in basso, mentre una striscia di carta o pellicola 7 si muove in senso orizzontale. Dai due movimenti combinati risulta una colonna sonora a densità costante ed ampiezza variabile.

Un altro sistema, sempre di registrazione sonora, su cui si fondano grandi speranze e di cui parleremo nei prossimi numeri, utilizza un tubo a raggi catodici. Il principio è illustrato nella

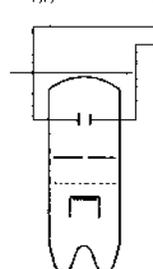


Fig. 9

fig. 9. Il microfono 7 è connesso all'amplificatore di bassa frequenza 8 e ad un generatore di alta frequenza 9 che determina delle variazioni del campo magnetico o elettrico del tubo catodico.

In tal maniera si ottiene una modulazione della fluorescenza che vien utilizzata per registrazione a densità variata. Gli studi su questi argomenti sono in sviluppo presso l'industria tedesca.

A. GIAMBROCONO

LIBRI RICEVUTI

FOTOGRAFIA

V. ZUMAGLINO-M. BERNARDI: *Cento istantanee*. Pgg. 220, ill. Editore Ulrico Hoepli, Milano 1936. L. 60.

Ottimo fotografo-artista, Vittorio Zumaglino è degnamente presentato in questo lussuoso volume da cento nitide grandi tavole in rotocalco. Di fronte a ciascuna fotografia se ne sono di bellissime per trovata, inquadratura, chiaroscuro) è un testo lirico-esplicativo-tecnico dovuto all'esperta e sensibile penna di Marziano Bernardi, che ha anche dettato l'acuta prefazione. Seguono gli utili dati tecnici delle fotografie riprodotte: macchina e obiettivo usati, lunghezza focale, diaframma, schermo, mese ed ora, pellicola ecc. ecc. Insomma un'opera che dimostra l'enorme progresso conseguito, anche nel campo fotografico, dagli italiani.

A. BOLOGNA: *Come si fotografa oggi*. Pagine 48+84, ill. Editore Ulrico Hoepli, Milano 1936. L. 60.

Modernissimo fin nell'apparenza esteriore (logatura in metallo, ecc.) il bell'albo di Achille Bologna — il più giustamente reputato dei fotografi torinesi — è una vera e propria antologia delle ultime realizzazioni fotografiche in campo artistico internazionale. Alle 84 tavole, magnificamente riprodotte in rotocalco e seguite dai dati tecnici, precede un convincente discorso introduttivo di Marziano Bernardi (diventato ormai uno squisito 'specialista' in materia), e un prezioso manualetto sintetico del Bologna: Fotografa in pratica, al quale attingeranno tutti coloro che intendono iniziarsi o perfezionarsi nell'arte della fotografia.



GALLE

SIMONE SIMON è nata di famiglia marsigliese, nel 1917 a Bèthune, cittadina a trenta chilometri da Lille. Ha viaggiato molto nelle colonie francesi, soprattutto nel Madagascar, dove il padrigno possiede delle miniere di grafite. Dunque non una 'figlia d'arte', ma una ricca borghese con la vocazione d'attrice. Il debutto ufficiale, dopo le piccole recite in famiglia, avviene nel 1932, sul palcoscenico: in BALTHAZAR di Léopold Marchand. Qualche mese dopo, il cinema. Primo film: LE PÈRE SANS DOULEUR, regia di Jean Tarride. Il teatro la riprenderà soltanto di rado. Ma abbastanza per ispirare a Sacha Guitry una graziosissima definizione: « On dirait le survivant d'une portée de petits chats, qu'on aurait gardé pour sa gentillesse ». (In due interpretazioni teatrali ha modo di farsi valere un poco: LE BONHEUR e MESDAMES. Seconda attrice giovane). In Italia le sue prime apparizioni sullo schermo non furono notate; ma qualcuno

la ricorda fin da LA STELLA DI VALENCIA, dove aveva una partecina di fianco accanto a Brigitte Helm, e sapeva movimentarla con una grazia specialissima. Non era ancora la Simon più tipica: dovrà dimagrire lievemente, e perdere certi toni maliziosetti di bambina troppo furba. Bisognerà ritrovarla sotto le vesti della piccola Puck in LAGO DELLE VERGINI. E OCCHI NERI? Trionfo del movimento, dell'irrequietezza, del cosiddetto argento vivo. Sembra principalmente questo il segreto di Simone Simon (e quel profilo bizzarro, nel quale non sai che cosa ha più spicco: se la bocca fanciullesca o il nasino all'insù o gli occhi ingenui ma fondi? Lineamenti in apparenza scordati e messi vicini come per gioco, e invece ricomposti in miracolosa armonia). Ella non ista un minuto ferma, tutto le dà ragione di agitarsi, di spostarsi, di saltellare sulle esili gambe attraentissime, di danzare. Dunque

portare in bocca a nessun'altra donna. In lei, è una nuova sorpresa, una nuova gioia. Si rimane incantati sulla sedia, e se non fosse buio ci si vergognerebbe l'un l'altro, guardandoci in viso, dell'aria curiosa che s'è presa: tra sorridente e rintontita, e forse con gli occhi lucidi.

Ma anche Simone Simon è un'ombra, ed è bene che lo sia. Purché si conservi sempre così gentile e ispirata. Guai ai registi che la facciano 'recitare' e non preferiscano coglierla quasi di sorpresa. Mi par che la ricetta sia questa, come coi bimbi e gli animali: offrirle un punto d'appoggio qualsiasi e farla muovere a sua iniziativa. Un istinto infallibile è in lei. Ma Hollywood? Vi ha interpretato con Herbert Marshall ESAME DI MATURITÀ di Fodor. Tutto bene? Speriamo. Intanto, però, alcune fotografie ce la mostrano addomesticata e 'rifatta': il naso ch'era deliziosamente camuso (o: a patatina) s'è affilato e i capelli non sembran più



'Occhi neri'.



'Il lago delle vergini'.

quello, cioè dinamico. Unica al mondo. Dalla sua presenza, e, questo è lo straordinario, senza ch'ella vi compia gesta a tutta prima sensazionali, il fotogramma si anima e prende vita in ogni istante. Anche la scena più monotona, non appena quella figurina sottile entri in campo, diventerà ricchissima. Se si fanno 'indagini accurate', nulla è cambiato. La medesima illuminazione convenzionalmente morbida e accurata, la stessa scenografia pretensiosa e borghese, gli stessi attori di prima. Va benissimo metterle vicino un *jeune premier* insipido come Jean-Pierre Aumont (LAGO DELLE VERGINI, LES BEAUX JOURS, OCCHI NERI): è una presenza sommaria, che corrisponde, poniamo, al suggeritore d'oggi o al cartello 'Foresta' nelle sommarie messe in scena dei drammi elisabettiani. Un pretesto che le si offre di parlare, di ridere e, perché no?, di abbracciare. Ella abbraccia gli uomini con forza tremante, come le bambine impaurite. E poi è tenera, insinuante, sempre sul filo di rasoio della smanceria. Nella maniera acera con la quale sfugge a questo pericolo è un altro segreto della sua vitalità cinematografica. E l'avete mai sentita cantare? Una vocetta roca e minuta, che forse non potremmo sop-

quelli. Ma la forza nativa di Simonetta non è facilmente domabile. Vedremo. Ma la piccola vicenda amabilmente falsa di Fodor non ci tranquillizza completamente. Non la vedrete meglio in un soggetto arioso e musicale, dove ella danzasse e cantasse quasi senza saperlo, come per gioia di vivere? Musica gentile e delicatissima, non si fraincedano queste parole. Una sorta di mare ritmico, dove Simone Simon navigasse dolcemente. Un soggetto fatto di niente, con giochi di bimbi e un amore castissimo. Una storia all'aperto, con molti alberi e molte corse sui prati (LES BEAUX JOURS era così?). Ma ci vorrebbe un poeta.

Film: LE PÈRE SANS DOULEUR (1932), LA PICCOLA CIOCCOLATAIA (1932), LE CHANTEUR INCONNU (1932), IL FIGLIO DELLA STRADA (UN FILS D'AMÉRIQUE, 1933), LA STELLA DI VALENCIA (1933), IL RE DEI GRANDI ALBERGHI (LE ROI DES PALACES, 1933), IL LAGO DELLE VERGINI (LAG-AUX-DAMES, 1934), LES BEAUX JOURS (1935), OCCHI NERI (1935), ESAMI DI MATURITÀ (GIRLS' DORMITORY, 20th Century-Fox 1936), SEVENTH HEAVEN (20th Century-Fox, 1936-37).

PUCK

CRONACHE DEI FILM NUOVI



LA VITA DEL DOTTOR PASTEUR

The Story of Louis Pasteur. — Warner Bros — Americano — Lunghezza: m. 2400. Regia: Wilhelm Dieterle. — Produzione: Cosmopolitan — Soggetto: Sheridan Gibney (sceneggiatura in collab. con Pierre Collings). Interpreti: Paul Muni, Josephine Hutchinson, Anita Louise. Scenografia: Robert M. Haas. Costumi: Nilo Anderson. Musica: Leo Forbstein. Operatore: Tony Gaudio. — Ed. italiana Warner Bros, diretta da F. N. Neroni. Dialoghi: Gian Bistolli.

Se ci fosse ancora bisogno di un documento di nobiltà e di forza operante per dimostrare l'importanza spirituale del cinema nella civiltà contemporanea, ecco questa VITA DEL DOTTOR PASTEUR di William Dieterle. Ma prima di specificare la lode che va tributata al regista e a Robert Haas autore dello scenario, è necessario segnalare il merito dei fratelli Warner. Per realizzare un film come il PASTEUR sono indispensabili, specialmente in un mondo come quello americano, non solo un grande coraggio e una intelligenza superiore, ma una elevata comprensione dei valori spirituali ai quali tutte le attività umane, nessuna esclusa, devono conformarsi. Raccontava Luciano De Feo di aver domandato un giorno ad Irving Thalberg, in occasione di ALLELUJA, quali criteri lo avessero indotto a destinare così grandi capitali per la produzione di un film assolutamente incapace di rendimento pratico. « Bisogna pur concedere qualcosa alla parte più elevata del pubblico! » rispose l'americano. « La nostra Casa è sempre lieta di produrre di tanto in tanto qualche opera di pura spiritualità ». E non si creda che questi criteri siano privi di un profondo senso speculativo. Gli americani sanno che una notevole quota del prestigio conquistato dai film di pura poesia e di puri valori spirituali, ricade sempre sulla produzione commerciale. Un ALLELUJA, un UOMO DI ARAN, un PASTEUR conquistano alla nuova arte sempre altri strati intellettuali. Ognuno di loro vince qualche resistenza e qualche diffidenza.

Si consideri ora che il PASTEUR è un mirabile esempio, soprattutto per la oculatezza estrema con la quale è stata dosata e distribuita la materia biografica del grande scienziato. Gli autori non hanno affatto perduto di vista la necessità di interessare masse di spettatori alieni naturalmente dalla lenta e sorda lotta attraverso la quale Pasteur riuscì a far trionfare le sue tesi. Mani abilissime hanno saputo concentrare quella vita veramente suprema in un dramma popolare, in una avventura insieme patetica ed eroica che, attingendo maggiore prestigio alla verità storica, si dimostra capace di commuovere e di esaltare come il più bel dramma d'amore, come il più bel film di ardimento. Con sorprendente maestria, Dieterle ed Haas sono riusciti ad evitare la peri-

colosa retorica che poteva nascere dalla traduzione visiva di un tale argomento. Specievolmente degli anglosassoni, — e nell'attuale congiuntura — avevano ragione di sorvegliarsi per non cadere nella propaganda umanitaria e nella implicita e tendenziosa polemica pacifista. Il contrasto drammatico è rigorosamente mantenuto nei suoi limiti propri e suscettibili di eternità. Urto tra la scienza e l'ignoranza, tra il genio e la mediocrità. Conflitto che non è tanto di rivalità personale, quanto nella natura istessa della società umana: travaglio assiduo, doglie necessarie attraverso le



quali la vita conquista una forza sempre nuova e il pensiero assume l'impeto e la vigoria dell'azione.

Una sola deplorazione si può fare, specialmente da parte di noi italiani: ed è di carattere storico, per questo film che vuol essere fedelmente storico, ed ha cercato ed ottenuto il crisma di 'scienziati e studiosi dell'Accademia Americana di Medicina'. Certo il Pasteur ha legato il proprio nome alla scoperta dell'origine parassitaria delle infezioni. Ma, com'è stato giustamente ricordato in questi giorni (La Nazione, 30 ottobre 1936-XV) egli aveva avuto un precursore italiano in Agostino Bassi, nato a Mairago presso Lodi nel 1773. Se i produttori americani erano caduti in una svista o in una dimenticanza, gli editori italiani avevano il dovere di ripararla. Sarebbe bastato un sottotitolo all'inizio del film.

Il personaggio del grande scienziato, realizzato con verità di fisionomia e di spirito da Paul Muni, che si classifica in un rango assolutamente superiore, appare nella visione cinematografica come un vero combattente. In certe fasi della sua lotta, il rischio che egli affronta, l'eroismo della sua missione sono tali da determinare un fremito anche nel soldato che conosce la combattuta trincea.

Impeccabile appare la coerenza psicologica dell'eroe, specialmente nella fede superiore che anima il suo misero corpo, consunto come quello d'un asceta, e in una certa ingenuità quasi in-

fantile che umanizza la forza del suo genio in una specie di tenerezza. Il mondo nel quale egli combatte e irrompe è proprio quello della seconda metà del secolo scorso, sacro agli ideali umanitari. Ma era nuovo e vivo, quegli ideali, e fortemente virili. Non ancora dissolti in formule astratte. Tutti quegli entusiasmi appaiono composti in una persuasiva armonia; la ostilità dei medici si trasforma in entusiasmo innanzi alla luce del genio; non c'è nemico dell'eroe che non sappia fare notevole ammenda della sua ignoranza; lo stesso calore degli affetti familiari, l'ambiguità degli amici e dei discepoli, risultano come aspetti integratori di una sola forza, di un solo anelito verso le cose supreme.

Gli inizi della Terza Repubblica, quel mondo di banchetti ufficiali e di discorsi retorici, di barghesi trionfanti e di barbe e gambe che è dipinto non senza una moderata e bonaria ironia. Le prime notizie sulle accoglienze del pubblico nelle grandi città europee, assicurano che, a differenza di ALLELUJA e di UOMO DI ARAN, il PASTEUR conseguirà anche un notevole successo commerciale. Notizia, questa, che è di grande conforto: essa dimostra che il pubblico spontaneamente si eleva a visioni di significato spirituale sempre più alto. Superata, in molti strati, la curiosità per gli effetti meramente meccanici e spettacolari del cinema, si fa sempre più strada l'esigenza di una maggiore densità e profondità della vena narrativa.

Co. de.

II. SENTIERO DEL PINO SOLITARIO (*The Trail of Lonesome Pine*). — Paramount - Americano. A colori: sistema Technicolor. Lunghezza: m. 2750. Regia: Henry Hathaway. Produzione: Walter Wanger. Da un romanzo di John Fox Jr., adattato per lo schermo da Harwey Thew e Horace Mc Coy. Sceneggiatura di Grover Jones. Interpreti principali: Sylvia Sydney, Henry Fonda, Fred MacMurray, Spanky Mac Farland (il bambino Tulliver), Fred Stone, Bullah Bondi, Henri Kléber. Scenografia di Alexander Toluloff. Fotografia in Technicolor di Howard Green. Direzione dei colori: Natalie Kalmus. Canzoni di Louis Alter. Edizione italiana Paramount, diretta da Luigi Salvini su dialoghi di Pier Luigi Melani.

Dramma di odi familiari, perpetuantesi di padre in figlio come un'eredità del sangue, con ferocia ingenua ed implacabile. Appartiene al genere delle 'vendette', di cui la letteratura narrativa, specie nel secolo scorso, quando il romanzo si chiamò e fu naturalista, diede innumerevoli esempi, alcuni dei quali anche molto illustri. Come quei racconti, il PINO SOLITARIO sceglie a sfondo terre vergini e primitive, dove la rozza semplicità dei costumi più facilmente dà esca al divampare di passioni selvagge ed eccessive.

Ma, più ancora che a ragioni narrative, sono dovuti, in questo film, a ragioni coloristiche. E nota la celebre risposta di Hector Berlioz a chi gli domandava perché avesse trasportato arbitrariamente in Ungheria il primo quadro della sua DANNAZIONE DI VAUST: — Era per farvi sentire una marcia ungherese - - Affatto simili sono i



motivi per cui i produttori del FINO SOLITARIO hanno scelto quel soggetto e l'hanno ambientato fra le montagne della Sierra Madre, in prossimità del lago Big Bear. Perché il vero tema, il problema tecnico ed estetico del film, è il colore. (Sul quale torneremo di proposito nel prossimo fascicolo).

Si avverte intanto una tal quale necessità di dare, se possiamo così esprimerci, spazio e campo agli effetti del colore, che sono prevalentemente paesistici, sostenendo nel contempo l'interesse della trama. Di qui un'applicazione quasi metodica di tutte le risorse della drammaturgia cinematografica, ritenute più infallibili: dalle cazzottature (veramente insigni) alla proditoria uccisione del bimbo, dall'epica del western e della civiltà che apre ferrovie inaugurando tra i monti e le lande lontane, un'era nuova di coltura, alle grandi gare di abnegazione. E certo, prima che una macchina di tal mole e di tanti ordigni si metta completamente a funzionare, ci vuole un certo tempo. Il film, sugli inizi, può parere narrativamente un po' lento: ed è durante questi indugi che gioca, in compenso, la suggestione nuova del colore. Solo verso la seconda metà le situazioni predisposte di lunga mano riescono ad intrecciarsi completamente ed a comporre l'atteso crescendo, verso il finale che è ottimistico, ma solo in un senso superiore di umanità e di nobiltà: vera liberazione dalle passioni, secondo l'antica ed illustre regola della tragedia.

I DUE SERGENTI. — Manderfilm. Italiano. Lunghezza: m. 2600. Regia: Enrico Guazzoni. Direttore di produzione: Valentino Bruchi. Operatore: Enrico Gallea. Scenografia: Virgilio Marchi. Interpreti principali: Evi Maltagliati, Luisa Ferida, Nella Maria Bonora, Margherita Bagni, Gino Cervi, Mino Doro, Ugo Césari, Lamberto Picasso, Antonio Centa. Dialoghi: Gherardo Gherardi. Sceneggiatura: Carlo Bernard e Nunzio Malasomma. Musica: Piero Clausetti. Soggetto tratto dal romanzo omonimo di Colloidi nipote.

Tornano i 'due sergenti al cordone sanitario' che fecero la lacrimosa delizia dei nostri nonni, nelle grandi platee arcadate e innocenti del teatro ottocentesco. Dramma tutto movimento, urlo di passioni elementari, colpi di scena da mozzare il fiato, una materia simile — così dinamica e popolare — non poteva restare indifferente allo schermo. Ecco infatti la realizzazione cinematografica — una realizzazione svelta e forte, nitida e persuasiva, quale poteva darla un 'esperto' come Guazzoni — del celeberrimo lavoro. Il racconto, a forti tinte, come si diceva un tempo, sta che è una bellezza, avvinghiando l'attenzione dello spettatore, tenendolo col cuore sospeso e palpitante nel turbine degli avvenimenti melodrammatici. Vero e genuino 'spettacolo', il film si giova della bella ambientazione napoleonica, della sanguigna schietta recitazione del Cervi e del Césari, di una limpida fotografia e di un suggestivo montaggio 'narrativo'.



STRADIVARIUS (Stradivari). — Boston Film Tois Cinema. Tedesco. Lunghezza: m. 2400. Regista: Geza von Bolvary. Direttore di produzione: Eduard Kubat. Soggetto e sceneggiatura di Ernst Marischka. Interpreti principali: Gustav Fröhlich, Sibilla Schmitz, Albrecht Schwenhals, Harold Paulsen, Hilde Krüger. Edizione italiana E.N.I.C., diretta da Mario Almirante su dialoghi di Giuseppe Marino.

Film romantico, in cui la vicenda amorosa è abilmente congegnata intorno alla leggenda d'un violino dello Stradivarius, che si crede porti l'infelicità al suo possessore. Ma per la prima volta



esso sfata la sinistra suggestione, diventando il tramite che permette ad una giovane violinista italiana di ritrovare, dopo la guerra, l'ufficiale ungherese con cui si era fidanzata a Budapest.

IL DUCA DI FERRO. (The Iron Duke). — Gaumont British. Inglese. Lunghezza metri 2397. Regia: Victor Saville. Direttore di produzione: J. W. Dodds. Soggetto e sceneggiatura di H. M. Harwood. Interpreti principali: George Arliss, Gladys Cooper, Ellaline Terris, Lesley Wareing, Norma Varden, Allan Aynesworth. Scenografia: Alfred Junge. Consulenza militare: Cap. Oakes-Jones. Edizione italiana ENIC, Dialoghi di Gustavo Briareo.

Film storico, che tenta appena di intrecciare un po' di romanzo, e talvolta di romantiche, intorno agli ultimi, e più salienti, episodi della vita di Wellington (il 'Duca di Ferro'): Waterloo, il trattato di Parigi e la sua difficile preparazione



diplomazia, la vittoriosa autodifesa del grande generale di fronte alla Camera dei Lords che lo accusava di aver tradito la patria con quel trattato. Si direbbe che se George Arliss è un magnifico 'Duca di Ferro', in compenso il 'Duca di Ferro' (quello del film) è un magnifico George Arliss, che ha campo di far giocare tutte le sue qualità di finezza, di malizia bonaria ed arguta, tutto il suo prestigio di vecchio gentiluomo, nel quale tallo, acume ed esperienza sanno mirabilmente mettersi al servizio d'una inflessibile volontà.

Anche la regia di Saville, corretta e diligente piuttosto che prepotente e reattiva (fa eccezione per l'episodio della battaglia di Waterloo) obbedisce, sia nell'impostazione che nella tecnica, al criterio di creare l'aura più confacente intorno all'arte interpretativa di un attore. Un po' quello che succedeva a teatro, quando trionfa-

vano i grandi 'promiscui' (i nostri Nocchi, per esempio, o Zacconi) e commedie e drammi parevano tutti creati a loro misura.

CANTO PER TE (Liebestod). — U.F.A. Tedesco. Lunghezza: m. 2343. Regia: Fritz Peter Buch. Direttore di produzione: Max Pfeiffer. Soggetto e sceneggiatura di Werther Eplinius e Fritz Peter Buch. Interpreti principali: Alessandro Ziliani, Carola Höhn, Fita Benkhof, Paul Hörbiger, Rudolf Platte. Scenografia: Günther Rittau e Otto Baeccker. Edizione italiana E.N.I.C., diretta da Mario Almirante su dialoghi di Giuseppe Marino.

Commedia spigliata e sentimentale, impernata intorno al romanzo e, naturalmente, alla voce di un grande tenore. Un modo di restituire al pubblico, in edizione ne varietur, i grandi beniamini della scena lirica. Ai primordi del sonoro, il tentò di farlo con 'corti metraggi', ch'erano delle specie di dischi con accompagnamento figurato. Oggi si cerca, con una trovata narrativa, di ambientare quelle esibizioni. E facile profetizzare che tutti i grandi divi canori avranno a poco a poco il loro film. E non sarà certo il pubblico a lamentarsene.

TEMPESTA SULLE ANDE (Storm over the Andes). — Universal Film. Americano. Lunghezza: m. 2870. Regia: Christy Cabanne. In-



terpreti principali: Jack Holt, Mona Barón, Antonio Moreno, Gene Lockhart. Edizione italiana I.C.I.

Romanzesca vicenda dell'ultimo conflitto tra Bolivia e Paraguay. La guerra nel Gran Chaco dà luogo, oltre che ad emozionanti avventure soprattutto aviatorie, a scene di pittoresco sapore folcloristico che contribuiscono al rilievo di una forte vicenda sentimentale.

CATENE D'AMORE (Manja). — Kongress Film. Tedesco. Lunghezza: m. 2000. Regia: Joseph Rovenski. Direttore di produzione: Maria Stephan. Interpreti principali: Maria Audergast, Olga Tchekowa, Peter Peterson, Hans Schöbinger, Traude Stark. Musica: G. Becco. Operatore: Otto Martini. Edizione italiana Colosseum.

Film a carattere drammatico-romantico, inquadrato nell'ambiente fastoso della Russia zarista, al tempo della guerra giapponese.





GIUOCHI E CONCORSI

La soluzione dei giochi deve pervenire alla Redazione di CINEMA (Sezione "Giochi e concorsi", corso Vittorio Emanuele 21, Roma) non oltre il 30 novembre 1936-XV. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina.



CHI SONO? Trovare i nomi di queste tre attrici cinematografiche.

SALTO DI CAVALLO

Fattendo dalla casella centrale **C** e muovendo nella maniera del cavallo nel gioco degli scacchi, trovare nomi e cognomi di nastri del cinema americano

Y	C	N	E	J	Y	R	I	E
G	E	E	P	A	W	N	R	R
S	E	A	L	O	A	L	L	O
W	L	M	M	O	B	L	Y	E
A	K	I	R	C	M	W	K	I
L	E	I	C	B	J	V	E	R
O	I	D	E	N	A	R	C	O
D	C	A	E	A	E	L	O	B
K	E	I	A	L	P	E	O	A

LA MAGGIORANZA CINEMATOGRAFICA

Nella colonna piccola riportare quelle lettere che risultino più volte ripetute in ciascuna parola (es: Barbara - A). Tali lettere formeranno il nome di una nota attrice cinematografica italiana.

DEFINIZIONI

1. Lo sono i cadetti. - 2. Film africano mai proiettato. - 3. Un bravo attore deve averla buona. - 4. Poco gradito... alle case di produzione. - 5. Sigla di una casa europea di produzione. - 6. Un'interpretazione di Ronald Colman. - 7. Attore cecoslovacco. - 8. Nei film gialli. - 9. Sorte di malattia imperversante nel cinema. - 10. L'ultima diva di Charlot. - 11. Lo era Renée Adorée nel "Cadavere vivente".

1										
2										
3										
4										
5										
6										
7										
8										
9										
10										
11										

(Piero Signorini - Milano)

SOLUZIONE DEI GIOCHI DEL N. 7 (10 OTTOBRE 1936-XIV)

PAROLE INCROCIATE

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

SOSTITUZIONE DI PERSONA

L'attore scomparso è Clark Gable; quello che lo sostituisce è Warner Baxter; il film "Lo scandalo del giorno".

FILM PUNTEGGIATO

Maciste - in **QUAD**ratu**RA** - pr**OIE**zione - **ca**Bi**NA** - pa**Nor**ami**Ca** - ver**ec****ON**Di**A** - **RUG**gles - **BUS**Ter - **for****OGEN**ica - **ON**dra.

"Squadrone bianco" di Augusto Genina.

VINCITORI DEL N. 7

Parole incrociate:

Signora **Evelina Crema** - Via Flaminia N. 203 - ROMA.

Sostituzione di persona:

Signor **Mario Bianchi** - Casa dello studente "Principe di Piemonte" - PADOVA.

Scrivere le soluzioni in inchiostro e in lettere maiuscole. Tra i solutori di *Chi sono?* e del *Salto di cavallo* 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 9° fascicolo apparirà nell'11° (10 dicembre 1936-XV).

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

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

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

Carta delle "Carriere Burgo".

CINEMA **BARBERINI** TEATRO

R O M A

CONCORSI PER LA PROGRAMMAZIONE DEI FILM ITALIANI

ELENCO DEI VINCITORI DEL CONCORSO N° 1

- | | |
|---|--|
| 1 Sig.na Milelli Antonietta . . . Via Stamura 54 | 23 Signor Selica Natangelo . . . Via Avignonesi 26 |
| 2 » Bondanini Pierina . . . Via Appia Nuova 303 | 24 Sig.ra Parri Maria . . . Via Purificazione 57 |
| 3 » Skornia Olga . . . Via Sistina 125 | 25 » Romano Ines . . . Via Lusitania 19 |
| 4 Signor Nofri Pietro . . . Via Milazzo 8 | 26 » Trivulzio Tina . . . Via dello Statuto 29 |
| 5 » Garetti . . . Via Cicerone 44 | 27 Sig.ra Fasola Lucia . . . Via A. Bosio 21 |
| 6 Sig.ra Prof. Davoch F. . . Via Propaganda 16 | 28 Signor Labanici Claudio . . . Piazza Bernini 6 |
| 7 Signor E. Forges Davanzati . . . Via Capo d'Istria 9 | 29 Sig.ra Lamberti Adelina . . . Via Sannio 29 |
| 8 Sig.ra Spinelli Maria . . . Via Lutezia 5 | 30 Signor Prof. Secerdote Gino . . . Abergò M. D'Azeglio |
| 9 » Panichi Lucrezia . . . Via dello Statuto 29 | 31 Sig.ra Barbieri Ada . . . Via Prin. Piemonte 33 |
| 10 » Cilento . . . Via Cicerone 24 | 32 » Tennifonte Maria . . . Palazzo Littorio P.N.F. |
| 11 Signor 'Otello' . . . presso Avv. Guglielmetti - Via Velletri 50 | 33 Signor Amadoro Ugo . . . Via Albalonga 38 |
| 12 Sig.ra Krally Elly . . . Via Elvia Regina 19 | 34 Sig.ra Caretti Maria . . . Via Cicerone 44 |
| 13 Signor Santerini Egidio . . . Via Appia Nuova 422 | 35 Signor Marcelli Luigi . . . Via Dandolo 24 |
| 14 Sig.ra Landini Fatina . . . Via S. Basilio 60 | 36 Sig.ra Narducci Elisa . . . Via G. Venezian 11 |
| 15 Signor Francesco Aldea . . . Piazza Barberini 52 | 37 » Massoni Jorina M. . . Via Padova 18-A |
| 16 Sig.ra Frosi Silvana . . . Via Terni 28 | 38 Signor Gentili Gino . . . Corso Trieste 199 |
| 17 Signor Calabrese M. A. . . Vicolo Babuino 5 | 39 » De Carolis Luigi . . . Via Farini 142 |
| 18 » Tossini Fernando . . . Via Frattina 62 | 40 » Guerrini Fausto . . . Via Frattina 62 |
| 19 » Rosso Raffaele . . . Via Goito 35 | 41 » Palotti Nello . . . Via dell'Orso 45 |
| 20 Sig.ra Scaglia Bucci . . . Via dello Statuto 29 | 42 Sig.ra Calame Tilde . . . Corso Umberto 133 |
| 21 » Parenti Elvira . . . Via dei Serpenti 24 | 43 » Marober Luciana . . . Viale Angelico 4 |
| 22 Signor Cav. Persichetti . . . Monte dei Pegni | 44 » Ferretti Giselda . . . Via Onofrio Panvinio 9 |
| | 45 Signor De Carolis Enrico . . . Via Dandolo 11 |



LA **MINIATURA FILM** PRESENTA

I quattro Mosechettieri

TRATTI DAL SOGGETTO DI **NIZZA E MORBELLI**

che tanto successo ha ottenuto nelle trasmissioni per Radio con FRIC e FROC servi fedeli

ADATTAMENTO MUSICALE DEL MAESTRO **EGIDIO STORACI**

INTERAMENTE INTERPRETATO DA **MARIONETTE**
DELLA PRIMARIA COMPAGNIA ITALIANA FRATELLI COLLA
DEL TEATRO GEROLAMO DI MILANO

COORDINAZIONE TECNICA: **CARLO CAMPOGALLIANI**

SCENOGRAFIA: Arch. Prof. **SANDRO PROPERSI**

OPERATORI: **FIORIO E VITROTTI**

per la realizzazione di "I Quattro Mosechettieri" unico film del genere fu appositamente costruito tutto il materiale scenografico fra cui un Castello Medievale, i Giardini del Louvre, il Subacqueo Regno di Nettuno, gli angoli più suggestivi di Venezia, ed infine vero capolavoro del genere una grande Nave Corsara.

Vi agiscono 3573 Marionette, manovrate giornalmente da oltre 30 Marionettisti. Sono stati girati 25000 metri di negativo ed occorsero otto mesi di lavorazione.



PRODUZIONE: *Miniatura Film • Milano*
VIA SAN GIOVANNI SUL MURO, 14



1936-37 LA GRANDE STAGIONE

Paramount

IL SENTIERO DEL BERNARDINO SOLITARIO

con Sylvia SIDNEY - Fred Mac MURRAY
- Henry FONDA

Diretto da HENRY HATHAWAY - Produzione W. WANGER
(Sistema TECHNICOLOR)

*Sarebbe stato un capolavoro se prodotto
in bianco e nero. La realizzazione a colori
ne ha fatto un'opera d'arte*



è un film Paramount



INTERAMENTE A COLORI

ALA LITTORIA S. A. ROMA

LE LINEE AEREE
PIÙ CELERI

GLI APPARECCHI
PIÙ MODERNI

I PREZZI PIÙ
MODESTI

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

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

