

CINEMA



SPEDIZIONE IN ABB. POSTALE

4 DUE
LIRE

25 SETTEMBRE 1938 - XVI

Merano

la perla dell'Alto Adige vi attende!

29 Settembre - Inizio della
GRANDE STAGIONE LIRICA
al Teatro Puccini (Francesca
da Rimini - Il Trovatore -
Madama Butterfly)

2 Ottobre

GRAN PREMIO MERANO
L. 1.000.000 - per la desi-
gnazione dei vincitori della



LOTTERIA DI MERANO

4-6-8-9 - Importanti Corse al
Galoppo in piano ed a ostacoli

1-3-5-7 - GARE DI POLO

2-9 - FESTA DELL'UVA

Prima quindicina di Ottobre
CONCERTO STRAORDINARIO
diretto dal M.^o Alceo Toni



Riduzioni Ferroviarie del 50% sino al 10 Ottobre

INFORMAZIONE: AZIENDE AUTONOME DI SOGGIORNO

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

FONDATA DA ULRICO HOEPLI
Direttore responsabile: LUCIANO DE FEO

Organo della Federazione Nazionale Fascista degli Industriali dello Spettacolo
Collaborazione tecnica dell'Istituto Nazionale per le Relazioni Culturali con l'Estero

ANNO III
Volume II

FASCICOLO 54

25 SETTEMBRE
1938 XVI

Questo fascicolo contiene:

Cinema Gira	171
Editoriale: <i>Il monopolio dei film stranieri</i>	177
GIANANDREA GAVAZZENI <i>Immagini musicali</i>	178
GIOVANNI BERTINETTI <i>Il «tema filmato»</i>	180
PIERO MASTROCINQUE <i>La cultura del pubblico</i>	181
ANDREY CALANDREA <i>I fantocci viventi di Paolo Bianchi</i>	183
GIANNI PUCCINI <i>Le sofferenze dell'attore</i>	185
S. K. <i>Nascita del cinema nel Manciukuo</i>	189
ANTONIO GRIMALDI <i>Stabilire il tipo</i>	190
GIUSEPPE ISANI <i>Le vecchie sale</i>	191
IL CRONISTA <i>Ripresa in barca</i>	195
C. E. GIUSSANI <i>Rivelazioni della luce infrarossa</i>	196
Galleria: Viviane Romance, 198 - Fotografia, 201 - Capo di Buona Speranza, 203 - Giochi e Concorsi, 204	

DIREZIONE, REDAZIONE e AMMINISTRAZIONE: Roma, via Lezzero Spallanzani, 1-a.
PUBBLICITÀ: Ufficio Pubblicità "Cinema" - Via Lezzero Spallanzani 1-a - Roma.
Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'Amministrazione del periodico, o
mediante versamento al conto corrente postale 1-23277 oppure presso le librerie
Hoepli in Milano (via Berchet) e Roma (Largo Chigi), l'Ufficio Periodici Hoepli
in Roma (corso Vittorio Emanuele 21). ABBONAMENTI: Italia, Impero e Colonie,
anno L. 40, semestre L. 22, Estero, anno L. 60, semestre L. 35.

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE: DUE LIRE

RADIO INDUSTRIA

Rassegna mensile di radiotecnica
diretta da
GIORDANO BRUNO ANGELETTI

Illustratissima, interessante e ricca di contenuto, indispensabile a quanti si interessano di
radio. Contiene, per concessione speciale, la "Rubrica del Gruppo Costruttori Apparec-
chi Radio (ANIMA), e pubblica i comunicati del Sindac. Fasc. Ingegneri (Gruppi I.R.T.C.)

Abbonamento annuo L. 30 - Un numero L. 3

L'abbonamento in combinazione: CINEMA-RADIO INDUSTRIA per un anno costa L. 56.
Inviare l'importo ad una delle due amministrazioni: "Cinema", Roma, Via Lezzero
Spallanzani, 1-a; - "Radio Industria", Milano, Via C. Belbo, 23; C. C. P. 3/22468

Consultate il vostro dentista!



Benone!...

...il risultato è più
che soddisfacente!

Gengive sode e forti, denti sani e can-
didi, ecco il risultato dell'impiego quo-
tidiano della **PASTA DENTIFRICIA
GIBBS «S. R.»**.

Questa pasta a base di **Sodioricino-
leato**, realizzata coll'ausilio delle più
moderne risorse della scienza odonto-
iatria, si è dimostrata di straordinaria
efficacia nella prevenzione di quasi
tutte le affezioni della bocca, e della
Gengivite e della Piorrea in partico-
lare.

Migliaia di attestati di Medici Dentisti
esaltano le qualità di questo nuovo pro-
dotto Gibbs!

La **PASTA DENTIFRICIA GIBBS
«S. R.»** vi offre tutte le garanzie per
la conservazione della bellezza e della
salute della vostra dentatura. Di **sapore
gradevolissimo**, rinfresca e profuma
l'alito e rende i denti bianchi e lucenti
senza intaccarne minimamente lo smalto.



S.R.

PASTA DENTIFRICIA GIBBS

AL
SODIORICINOLEATO



LE PIÙ
RECENTI
INCISIONI
DELLA
CETRA

ISA BLUETTE, NUTO NAVARRINI e l'orchestra C.E.T.R.A.

hanno inciso:

GP. 92559 *Sel tu l'amor*

Canzone fox di Martinelli-Bel Ami-Nuni dalla riv. 'Il ratto delle cubane'

Le canzoni secondo le epoche
Ricordi musicali di Nuto Navarrini

GP. 92660 *L'isola felice*

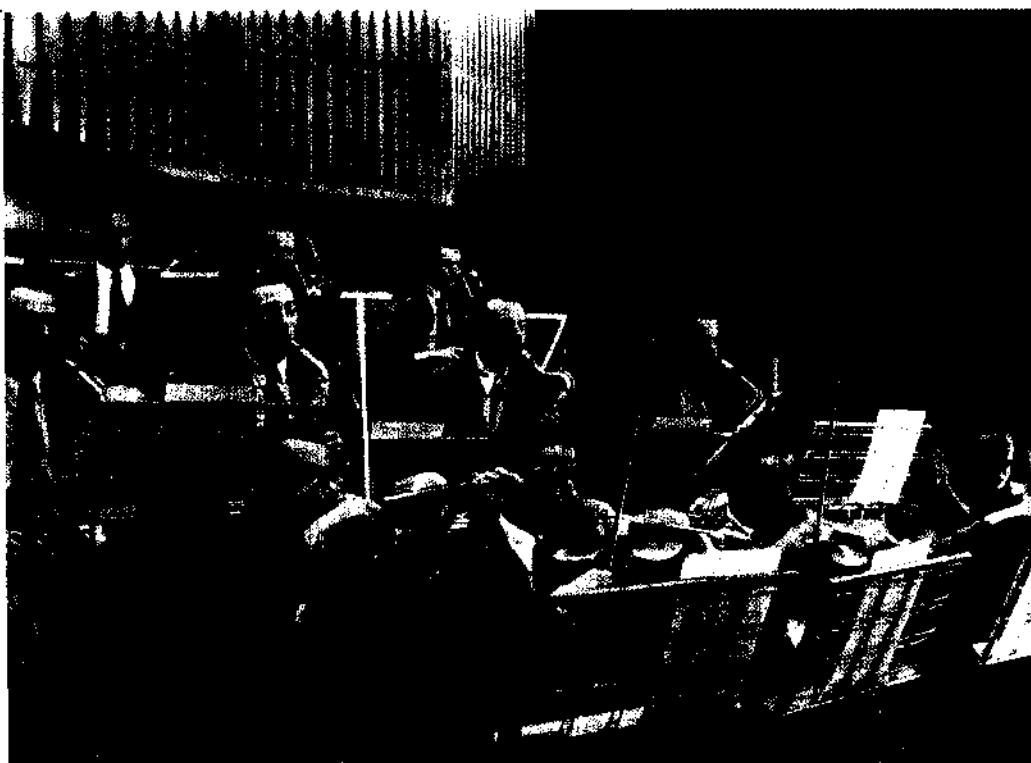
Canzone fox di Martinelli-Bel Ami-Nuni dalla riv. 'Il ratto delle cubane'

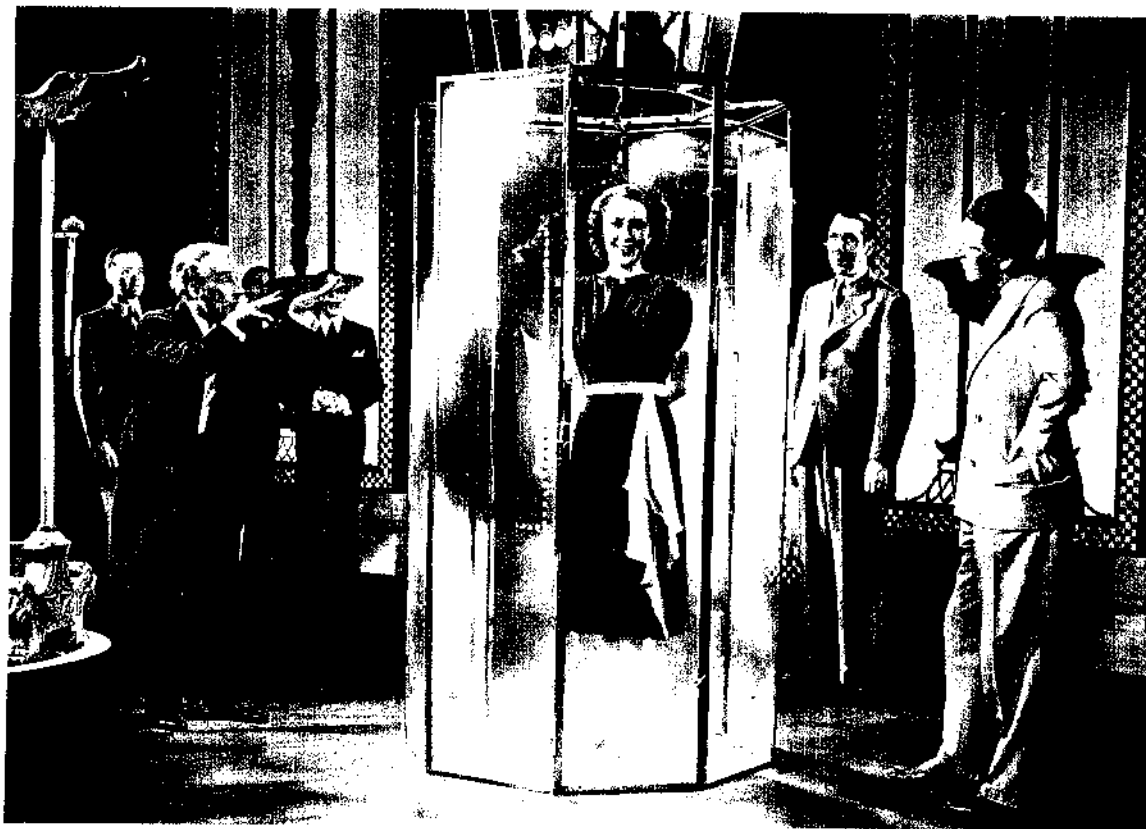
Io canto Canzone fox di Trenet-Bel Ami-Nuni dalla rivista 'Il ratto delle cubane'

GP. 92601 *Coubanakan*

Canzone slow fox rumba di Simone-Bel Ami-Nuni dalla rivista 'Il ratto delle cubane'

Il fiore azzurro Canzone one-step di Trenet dalla rivista 'Il ratto delle cubane'





Scena di magia nel film 'Fortsetzung folgt' ("Continua") della Ufa

questi ultimi tempi. Ad esempio: *MADemoiselle Docteur* di Pabst e *LA GRANDE ILLUSIONE* di Renoir. Film che ella ha girato più recentemente e che non sono conosciuti in Italia, sono: *LA RUE SANS JOIE*, *LA PAIX SUR LE RHIN*, *ULTIMATUM*.

ALLA CAESAR...

... sono attualmente in lavorazione: *I FIGLI DEL MARCHESE LUCERA*, dalla commedia di Gherardo Gherardi, diretto da Amleto Palermi. Operatore: Terzano. Interpreti: Armando Falconi, Caterina Boratto, Camillo Pilotto, Gino Cervi, Filippo Scelzo, Sergio Tofano. *LA VEDOVA*, dalla commedia di Renato Simoni, diretto da Goffredo Alessandrini. Interpreti: Emma Gramatica, Ruggero Ruggeri, Isa Pola, Erni Rai, Cesco Baseggio, Nicola Maldacea, Cesare Zoppetti, Leonardo Cortese. Si stanno preparando, intanto, per la regia di Mastrocinque, il film *INVENTIAMO L'AMORE*, dalla commedia di Corra e Achille, per l'interpretazione di Evi Maltagliati, Gino Cervi e Sergio Tofano; per la regia di Mario Bonnard, *IO, SUO PADRE*, dal romanzo di Alba De Cespedes, protagonista Camillo Pilotto.

A BORDO DEL PIROSCAFO...

... *Mitcaukee* dell'«Hamburg Amerika», ancorato nel golfo di Napoli, ha avuto luogo la prima mondiale di un film. Si tratta del film Tobis

CINEMA GIRA

SI TROVA IN FRANCIA...

... da qualche tempo, Julien Duvivier. Recentemente egli ha fatto alcune dichiarazioni sul suo soggiorno a Hollywood. «Ho ottenuto, - egli ha detto, - tutto ciò che ho voluto. Mi hanno dato, per fare il mio film, due milioni di dollari. Per contro, l'impiego di tali mezzi richiede una organizzazione amministrativa di cui si subisce forzatamente la tutela. Io sono sempre stato, in Francia, più o meno libero nel controllo artistico dei miei film. È evidente che a Hol-

lywood il regista non gode delle stesse prerogative. La mia situazione laggiù fu in principio molto difficile; non parlavo una parola d'inglese. Per un mese ho studiato la lingua ed è dopo questo periodo che ho cominciato ad acclimatarmi».

È stato domandato a Duvivier quale sia stata in realtà la sua partecipazione a *MARIA ANTONIETTA*, essendosi in un primo tempo parlato di lui come di un «supervisore storico». Ecco come sono andate le cose, secondo il suo racconto: «Un giorno mi hanno detto: Questa è la sceneggiatura di *MARIA ANTONIETTA*; come francese, diteci che cosa ne pensate. Ho letto la sceneggiatura, ho fatto delle osservazioni; ma in quell'epoca il film era già cominciato e allora si può ben comprendere come la mia responsabilità «storica» sia nulla. Ho diretto, è vero, alcune scene d'insieme, ma soltanto per fare la mano ad abituarli al meccanismo dei teatri di posa americani, in modo da non trovarmi spaesato quando, poche settimane dopo, avrei iniziato il mio film».

DITA PARLO...

... a Tirrenia per girare le scene del film *LA SIGNORA DI MONTECARLO*, ha, fra l'altro, detto del cinema italiano: «Conosco poco il cinema italiano, poiché vado di rado al cinematografo e di rado è possibile vedere all'estero dei film italiani; ma da quel che ho letto e conosco mi sembra che alcuni di essi non sempre rispondano al carattere ed alla mentalità del vostro popolo». Santa, seppur non nuova, verità, ma così chiara che è immediatamente visibile anche a chi conosce poco il nostro cinema!

Dita Parlo è la protagonista di alcuni dei maggiori successi europei di



King Vidor con un gruppo di interpreti del suo nuovo film 'La cittadella', dal romanzo di Cronin (M. G. M.)



Alessandrini col suo aiuto Scarpelli e l'operatore Arata, durante una ripresa de 'La vedova' (Scalera)

TENDE COLONIALI - MATERIALE PER ATTENDIMENTO

Ettore Moretti
MILANO - FORO BONAPARTE, 12



Nuove creazioni che riassumono la perfetta efficienza dell'attrezzatura scientifico industriale della SAFAR

RADIO SAFAR

MILANO
VIA BASSINI, 15

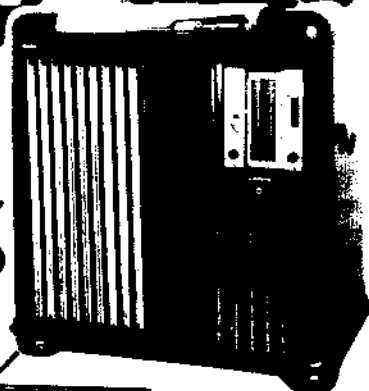
744 Supereterodina a 7 valvole

Caratteristiche principali
4 Gamme d'onda - Stadio amplificatore alta frequenza - Selettività variabile - Triodo finale di potenza - Scala alfabetica con predisposizione e ricerca silenziosa.



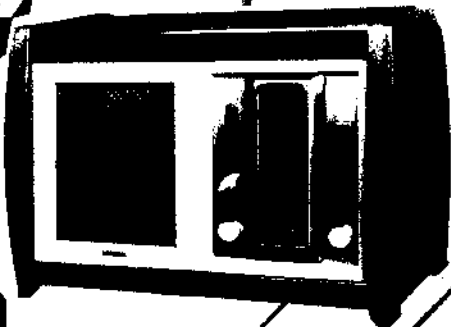
940 Supereterodina a 9 valvole

Caratteristiche principali
4 Gamme d'onda - Stadio amplificatore di alta frequenza - Selettività variabile - Amplificatore di potenza in controfase. Circuito antidistorsione brevettato. Scala alfabetica con **Autoricerca**. Dispositivo per incisione dei dischi. Diaframma piezoelettrico. Altoparlante gigante.



744 A Supereterodina a 7 valvole

Caratteristiche principali
4 Gamme d'onda - Stadio amplificatore alta frequenza - Selettività variabile - Triodo finale di potenza - Scala alfabetica con **Autoricerca**.

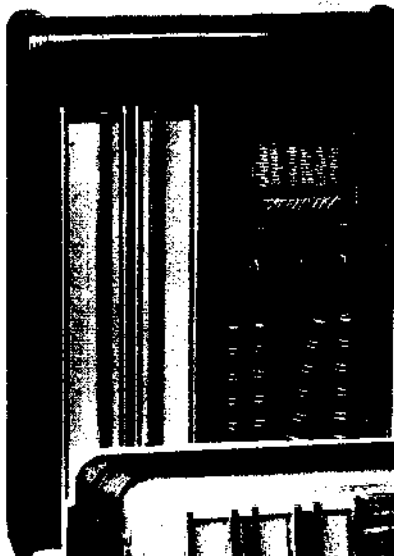


DELLA RADIO

X^o MOSTRA



TAPPETO ANTENNA SAFAR



542 Supereterodina a 5 valvole

Caratteristiche principali
4 Gamme d'onda - Selettività variabile - Stadio amplificatore alta frequenza - Pentodo di potenza pilotato direttamente dal diodo - Scala alfabetica.



414 Supereterodina a 4 valvole

Caratteristiche principali
Onde medie - Pentodo di potenza pilotato direttamente dal diodo - Scala a doppio movimento, con ricerca silenziosa.

RADIO - TELEVISIONE - ELETTROACUSTICA - TELEFONIA SPECIALE - RADIO SAFAR

MILANO - VIA BASSINI, 15



Danielle Darrieux nel film 'Katia' diretto da Maurice Tourneur (Minerva)



Una scena del 'Vascello maledetto' (Fox)



Dal film 'L'inafferrabile' della Paramount

UNSERE KLEINE FRAU (*La nostra piccola moglie*), girato, anche in versione italiana, negli stabilimenti di Cinecittà. Il film, che è interpretato da Käthe von Nagy, Paul Kemp, Albert Matterstock, Jola Jobst, Grete Weiser, George Alexander, sotto la regia di Paul Verhoeven, svolge una vicenda complicata e movimentata. Alla eccezionale visione sono intervenuti, con un treno speciale da Roma, oltre cento giornalisti italiani e tedeschi. I giornalisti tedeschi erano giunti il giorno prima a Roma sul quadrimotore gigante «Ju 90».

ALLA PARNESINA...

...sotto la direzione di Biancoli, si sta girando AMICIZIA, interpretato da Elsa Merlini, Nino Besozzi, Enrico Viarisio. Vi si inizieranno presto gli interni de LA DAMA BIANCA, diretto da Mattoli e interpretato anch'esso da Elsa Merlini, Nino Besozzi ed Enrico Viarisio, già in lavorazione a Courmayeur.

UN FILM NAZIONALE OLANDESE...

...dal titolo 40 ANNI DI REGNO, è stato girato in Olanda dal regista francese Edmond T. Gréville. Il soggetto di questo film, scelto attraverso un concorso, è dovuto a Ben van Eyssesteyn, giornalista ed autore teatrale. Vi si narra la storia di due famiglie olandesi, quella di un medico di Amsterdam e quella di un industriale del Brabante. Comincia con le feste dell'incoronazione della regina Guglielmina (6 settembre 1898) e termina con quelle per la nascita della principessa Beatrice, figlia della principessa Giuliana e del principe Bernhard di Lippe. Fra gli avvenimenti storici ricostruiti per il film sono: la Conferenza della pace tenutasi all'Aja nel 1899, alcuni episodi della guerra del Transvaal, lo sciopero delle ferrovie del 1903, le inondazioni del 1916. Gli esterni sono stati girati in Olanda e nelle Indie Olandesi. Interpreti: Adolph Engers, Cees Laseur, Mathieu van Eysed, Lily Baumncester, Ank van der Moer.

LA DISCORDIA FRA LAUREL E HARDY...

...non è stata risolta e allora Hal Roach ha dovuto trovare il sostituto di Stanlio per far coppia con il grosso Ollio. Questo sostituto è Harry Langdon, attore comico assai noto

AUDIZIONI PERFETTE

POPULIT

GAMMA E ONDA

PANNELLI PER RIVESTIMENTO DI SALE CINEMATOGRAFICHE, TEATRI, SALE PER CONCERTI E CONFERENZE, ECC.

S.A.F.F.A. - VIA MOSCOVA 18 - MILANO



Vittorio Mussolini, presidente dell'Era Film, e il nostro direttore Luciano De Feo, assistono alle prime riprese del film 'Batticuore' diretto da Mario Camerini (Foto Cinecittà)



James Stewart e Margaret Sullavan in 'Il mio romanzo' (M. G. M.)



Käthe von Nagy e Grete Weiser in 'Unsere Kleine Frau' (Tobis)



Robert Taylor pugilatore, nel film 'The crowd roars' (M. G. M.)



Carole Lombard e Fredric March in 'Nulla sul serio' (Selznick-Encic)

nel cinema muto. Il primo film Langdon-Hardy sarà ZENOBIA'S DELIGHT (*I divertimenti di Zenobia*), il cui soggetto è tratto da un racconto di H. C. Bunner.

ROBERT MONTGOMERY...

...ha rifiutato di essere rieletto alla carica di presidente dell'Associazione Attori Cinematografica da lui tenuta negli ultimi quattro anni. Nuovo presidente è stato eletto Ralph Morgan.

UNA STORIA DELL'INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA...

...è in preparazione negli Stati Uniti, per iniziativa della Biblioteca Cinematografica del Museo d'Arte

Moderna di New York. John Abbot, direttore della Biblioteca, si è recato a Hollywood per ottenere la collaborazione delle maggiori Case cinematografiche. Al film collaborerà anche Frank Capra.

A CINECITTÀ...

...sono in lavorazione i seguenti film:

PER UOMINI SOLI, soggetto di Luciano Doria, sceneggiatura di Aldo Vergano e Nino Giannini. Regista: Guido Brignone; aiuto regista: Faticati; direttore di produzione: Benetti; operatore: Carlo Montgiori. Interpreti: Antonio Gandusio, Carlo Butti, Riento, Guido Riccioli, Paola Barbara, Pina Renzi, Loris Gizzi.

IL MARCHESE DI RUVOLITO, dalla commedia di Nino Martoglio, sceneggiatura di Raffaele Matarazzo, Eduardo De Filippo ed Ernesto Grassi. Regista: Raffaele Matarazzo. Interpreti principali: Eduardo e Peppino De Filippo, Rosina Anselmi, Riento, Elli Pardo, Dina Perbellini, Carla Sveva, Norma Nova, Armando Migliari. STELLA DEL MARE, regia di Corrado d'Errico. Interpreti principali: Galliano Masini, Luisa Ferida, Germana Paolieri, Luigi Almirante, Guglielmo Sinaz, Fausto Guerzoni, Carlo Lombardi.

Sempre a Cinecittà sono al montaggio i seguenti film:

TERRA DI FUOCO, di Marcel L'Herbier; LA CASA DEL PECCATO, di Max

Neufeld; IL SUO DESTINO, di Enrico Guazzoni; LOTTE NELL'OMBRA, di Domenico Gambino. Tra breve si inizieranno:

L'ULTIMO SCUGNIZZO, interpretato da Raffaele Viviani e diretto da Gennaro Righelli; BATTICUORE, interpretato da Assia Noris, John Lodge, Luigi Almirante e diretto da Mario Camerini; CASTELLI IN ARIA, interpretato da Lilian Harvey, Vittorio De Sica e diretto da Augusto Genina.

MARIONETTE, di Gallone, è attualmente in fase di esterni a Napoli. In esterno, a Todì, si è iniziato TERRA DI NESSUNO, diretto da Mario Baffico.

Interni di ambedue i film a Cinecittà.

FRIZ LANG
SIDNEY
GEORGE RAFT
TU ED IO
BARRY CAREY
BARTON MacLANE

Può un uomo od una donna svelare il proprio passato prima del matrimonio?

è un film Paramount

ADOLPH ZUKOR presenta:

UNA CORRIDADA, UNO SPORCO, UN TORO INFURATO, UN'ESPAÑA IN GONNELLA E DANZE FANTASOSE TRA SVENGLIANTI E FRUSCI DI MORBIDE SEETE.

DOROTHY LAAMOUR
RAY MILLAND
BOB BURNS
MARTHA RAYE

VACANZE AI TROPICI

è un film Paramount

NUOVI FILM ITALIANI



Luisa Ferida nel film 'Il suo destino' diretto da Guazzoni (Ape)



Preparativi di una scena del film 'Marionette' (Tobis-Itala)



Dita Parlo, protagonista del film 'La signora di Montecarlo' (Continentalcine)



Assia Noris nel film 'La casa del peccato' (Amato)



'L'ha fatto una signora', nuovo film del Consorzio Icar

UN TURBINE DI BELLEZZA E DI ARMONIA



“ROSALIE”

Eleanor Powell 1938-39. La nuova edizione della dinamica regina della danza col tocco si presenta splendente più di ogni altra. ★ Il personaggio di “ROSALIE”, che ella incarna oggi, possiede infatti tutti gli attributi che la fantasia più fervida poteva dare ad una donna per piacere ed entusiasmare. ★ La bellezza, l'armonia e il lusso spinti ad un livello mai raggiunto sullo schermo, le fanno da cornice meravigliosa. ★ William Antony McGuire, il soggettoista de “Il Paradiso delle Fanciulle”, l'ha immaginata principessa nel regno delle meraviglie, Cedric Gibbons l'ha avvolta nello splendore di una messinscena adeguata alla fantasia dell'autore, Herbert Stothart e Cole Porter hanno per lei creato le musiche e le canzoni più suggestive, il famoso corpo di ballo di Albertina Rasch le ha fatto da seguito alato. ★ In questa sfarzosa atmosfera, che esce dalla realtà possibile, Eleanor Powell vive il suo nuovo romanzo cinematografico a fianco dell'ormai popolare baritono Nelson Eddy. Connubio originale e felicissimo fra il canto e la danza.

tanto più riuscito in quanto, oltre alla superba cornice, è vivificato da una inesauribile vena di allegria che tocca molto spesso la comicità più efficace. Intorno alla coppia infatti volteggiano con le centinaia di coriste e le migliaia di comparse, le figure dei più noti caratteristi di Hollywood, fra i quali Frank Morgan, Edna May Oliver, Reginald Owen, Ray Bolger, ecc. E infine una rivelazione: Ilona Massey, una statuaria bellezza ungherese, ricca di scena e ancor più di voce. ★ W. S. Van Dyke, da esperto regista, ha saputo impadronirsi e padroneggiare in ogni momento la enorme massa di mezzi, che la Metro Goldwyn Mayer gli aveva affidato, dandole ritmo e impulso grandiosi e al tempo stesso svelti, in modo che l'azione acquistasse dalla fastosa messinscena maggior risalto anziché esserne soverchiata. ★ Impostato e realizzato con tanta ampiezza e capacità, “ROSALIE” può definirsi come spettacolo un autentico turbine di bellezza e di armonia. ★ La Metro Goldwyn Mayer lo ha scelto come film d'apertura per la nuova stagione.

C I N E M A

IL MONOPOLIO DEI FILM STRANIERI

GIORNI FA i quotidiani hanno pubblicato la notizia della costituzione del monopolio per l'acquisto, l'importazione e la distribuzione dei film stranieri. Altri e ben più importanti avvenimenti, nel campo internazionale, premevano in quel momento e la notizia non ha potuto avere un grande rilievo. A molti lettori frettolosi sarà certo sfuggita; ad altri non sarà forse apparsa in tutta la sua portata. In sostanza, si tratta del completo rivoluzionamento del nostro mercato cinematografico con conseguenze di ordine ideale e materiale.

Ecco, in breve, i punti più importanti di quella notizia (R. D. L. 4 settembre 1938-XVI, che ha avuto immediata applicazione dal giorno stesso della sua pubblicazione avvenuta il 14 settembre): « Il provvedimento, oltre che a ragioni di tutela della produzione nazionale e ad evidenti esigenze di ordine valutario e di carattere culturale, mira ad assicurare il rispetto degli accordi commerciali in vigore e da stipulare con i vari paesi esteri»; « L'esercizio del monopolio è affidato all'Ente Nazionale Industrie Cinematografiche a cui viene pertanto riservata l'esclusività dell'acquisto, della importazione e della distribuzione di film nel Regno, nei possedimenti e nelle colonie italiane ».

Sono, dunque, specificamente detti i motivi del decreto: tutela della produzione nazionale, esigenze di ordine valutario e di carattere culturale.

* * *

Riassumiamo la situazione valutaria. Il nostro mercato attualmente assorbe circa 250 film stranieri all'anno, provenienti dagli Stati Uniti e dai Paesi europei. La distinzione della provenienza è conservata nell'assegnazione dei contingenti valutari per il fatto che i pagamenti dei film americani devono essere eseguiti in valuta libera, in difetto di accordi di pagamento che regolino gli scambi commerciali fra il nostro Paese e gli Stati Uniti, mentre i pagamenti dei film europei - a parte la Francia e la Germania per le quali esistono speciali accordi cinematografici - avvengono nel quadro dei normali accordi commerciali. I contingenti valutari sono così ripartiti: 20 milioni di lire per l'importazione dei film americani; 4.895.000 lire per l'importazione di film europei. È così una somma di circa 25 milioni di lire che ogni anno varca la frontiera, mentre un'altra somma assai forte e continuamente crescente si va accantonando nelle banche italiane. Ora tutto il regime valutario sarà rivisto, ma la

soluzione vera e propria non sarà che in un incremento deciso e continuativo della produzione nazionale.

Esigenze di ordine culturale. Finora l'importazione dei film stranieri era stata affidata agli interessi, al gusto, alla sensibilità - morale, politica e culturale - delle diverse ditte importatrici, alcune delle quali, sia pure con ragione sociale italiana, vere e proprie dirette agenzie di Case residenti oltre oceano. Esisteva, è vero, un controllo di censura, ma questo poteva soltanto esercitarsi sulla materia già importata e non avere una funzione diciamo così attiva nella scelta. Non si vuole con ciò dire che le ditte importatrici abbiano mancato; ma è innegabile che col nuovo provvedimento è possibile realizzare più facilmente unità di vedute e di condotta. Dovrebbe così attuarsi una difesa culturale che è essenziale se si tien conto del potentissimo mezzo di diffusione e di divulgazione che è il cinematografo.

* * *

Per conseguenza, alla produzione nazionale incombono nuove e più gravi responsabilità. Nel senso, finalmente, della quantità, dato che in regime di monopolio è più facile seguire il fabbisogno del mercato, spronando, con una oculata progressiva rarefazione della produzione straniera, la richiesta del film italiano; nel senso, inoltre e soprattutto, della qualità e del contenuto. Non è il momento per entrare nel vivo dell'esame del provvedimento di cui gli organi competenti stanno studiando le modalità d'applicazione.

Comunque non si potrà avere un'esatta e precisa visione delle ripercussioni pratiche che il provvedimento avrà sul nostro mercato cinematografico se non si conosceranno anche le norme atte a coordinare l'attività esportatrice con quella importatrice. È noto che il problema dell'esportazione del film non è soltanto necessariamente connesso con lo sviluppo tecnico ed artistico della produzione ma anche con la possibilità di concludere trattative con l'estero soprattutto per quanto concerne la partecipazione delle Ditte straniere alla nostra industria. È naturale che qualsiasi disposizione riguardante la nostra cinematografia tenga conto di questa assoluta necessità di carattere culturale e propagandistico, oltre che commerciale, di avviare sempre di più il film italiano alla conquista dei mercati esteri.

* * *

Stando così le cose, mentre si attendono ulteriori necessari dettagli e l'ENIC si va attrezzando per questa nuova fase della sua vita, vogliamo esprimere la speranza che la cinematografia nazionale trovi, nel nuovo regime, la via definitiva del suo sviluppo.



Intermezzo musicale di Claude Rains e Rosemary Lane mentre si gira 'Sister Act' (Warner Bros.)

IMMAGINI MUSICALI

I PENSIERI di un musicista che non ha mai musicato un film sono diversi, molto diversi, in tema di musica e cinematografo, da quelli di musicisti autori di musica cinematografica. Diversità che direi soprattutto di immagini. Del resto, nel musicista stesso che s'è trovato a comporre musica per film, ritengo sia qualcosa di assolutamente opposto ad agire quando il cinematografo, per lui, è materia di lavoro inventivo immediato, e quando invece lo guarda e lo assorbe alla medesima stregua di altri elementi della sua vita spirituale. Un film da musicare, per il compositore è un'occasione di far musica. Misure di brani, caratteri espressivi da adeguare, rapidità di immagini e figurazioni sonore. Si sta sul concreto, anzi sul contingente. Col seguito di tutti i guai che sappiamo per bocca di chi ha esperienza in proposito.

Nell'altro caso, anche per questo musicista il cinema va ad aggiungersi agli altri fattori intellettuali e sentimentali: la lettura di narratori e di poeti per quanto essa può rappresentare di immaginoso al di fuori del valore strettamente d'arte.

Nello stesso limite s'innesta il cinematografo. Fermandosi, nella vita del musicista, senza lasciare vivida impronta, destinata a rimanere sopra i suoi problemi spirituali, morali, inventivi. E neppure, però, passando, lieve come distrazione, spasso sensuale e piacevole. C'è un po' dell'uno e un po' dell'altro, forse, quando il compositore non è direttamente impegnato nell'argomento. E certo un po' dell'uno e un po' dell'altro costituisce la sensazione del musicista che ha sempre

guardato il cinema da spettatore anche disattento, e appena desto a certi accenti, a qualche murmure ascoltato tra nebbia e sogno. Un po' di prepotenza, di interna necessità, di preciso interesse artistico; e un po' di piacevolezza distratta, di compiacenza per ciò che di riposante, di insinuante, di appena inciso, appare e fugge via sul bianco e nero dello schermo. Un valore *sui generis*, dunque. Un'emozione *sui generis*. Che poi, in definitiva, è la vera natura del cinematografo. Arte e non arte; trucco e naturalezza, immagini native e maniere e fabbriche delle più strambe.

Così è l'impressione del musicista: di fronte a certo suo gusto, a certa abitudine mentale, alle sue accanite necessità di distrazioni, fantasie, leggerezze. S'intende, di quel musicista, rarissimo ancor oggi, che abbia abitudini d'intelletto, consuetudini a letture, ad osservazioni, senso di curiosità umana. Non si parla di quanti stan sulle note musicali, soltanto sulle note, e appena guardano al mondo dello spirito, a tutto il mondo dello spirito, dopo essersi data una fregatina agli occhi han l'aria spaesata di chi, nato e cresciuto in fondo al mare entro uno scafandro di palombaro, spunti adesso, fradicio, a fior d'acqua.

Tuttavia, anche per il musicista maggiormente addestrato alle migliori esperienze intellettuali, nessuno potrà dire che l'immagine, le immagini del cinema, non siano composte, mutevoli, bilicate sul capriccio, tutte lì a correr via, a disperdersi, al primo lampo, al primo annuncio d'altre diverse impressioni.

Pur nell'incrocio tra il reale e il meno reale, tra il lieve e il meno lieve, qualcosa

sempre di contingente, di passeggero. Mentre la durata, ineguale, impreveduta, è legata a tante congiunture. Nominarle è forse impossibile. Estremamente soggettivo, in tutti i casi. Perché è come far l'itinerario, la guida di stati d'animo, sentimenti, immagini del musicista, nel momento in cui egli si reca a veder la proiezione d'una data pellicola.

La propria guida, allora, il proprio itinerario. Nulla quindi che faccia comunque testo, che pretenda stabilire una norma, o fissare appena la misura entro cui volgono influssi e luci dal cinema alla musica, dalle ombre ai suoni. Ogni volta l'estro è diverso. Una storia non somiglia ad un'altra. Rimangono, un po' sospesi e incantati, pezzi di realtà, pezzi di personalissima poesia che ognuno guarda, soppesa, coltiva a proprio modo. Una vicenda, una sequenza appena avvertibile, con allacci suoi, relazioni sue, che mutano appunto nel variare stesso di luce o di passaggio, al minimo spostamento dei valori contenuti nel cinema.

Viene a proposito vederli ad una specie di riassunto, quegli elementi intellettuali e sentimentali, di gusto e di costume spirituale che ogni musicista sicuramente educato raccoglie in sé. Sunteggiati, nel cinema, nella raccolta che il cinema stesso va mietendo in campi disparati. Dopo, però, dal musicista, per le esigenze, le abitudini che lo muovono, ridotti quasi in una trascrizione. Come di musica trascritta sotto forme incredibili, tutte di fantasia, chimeriche. In altre scale, cinesi o arabe; messa in chiavi sconosciute, in lingue musicali morte, trasposta per strumenti immaginari.

Figure, avvenimenti, umori che passano sullo schermo il musicista li prende per quanto gli possa dare. Gli durano un attimo; e già, appena li ripensa, dopo pochissimo, sono diversi: alla stregua d'un ricordo di vita, un ricordo d'immagini. Come tante volte vien fatto di portare in sé, ricordare, trasformare, la luce di un muro, lo scorcio d'una casa, l'angolo deserto d'una piazza, e il passo lontano d'una donna; l'arco e lo spicco di quel passo.

Posta in tal confine l'immagine del cinema, ognuno ricorda, traspone cose sue. E sente ancora una volta certa eco di certe scene. Con il suono stesso che le accompagnava; magari anonimo, ma accordato in quel momento su una triplice congiuntura: il suo indefinibile valore fonico, l'aderenza alla scena; e l'uno e l'altra, dopo, che ci vengono incontro per trovare l'estremo termine della combinazione. Che può esser soltanto la nostra disposizione sentimentale e riflessiva, o il complesso del nostro gusto.

In tali occasioni, entro tali congegni, rimangono, a conti fatti, quei pezzi di verità o di poesia o di suggestione. Mediante significati allusivi, induzioni che nascono e respirano nei termini letterali o imponderabili della trasfigurazione, dell'evocazione. E quasi sempre mentre la musica, in quel momento, in quel pezzo di cinema non va più in là d'un riferimento fonico:

materia sonora che presta suoni e timbri alla scena, non musica ordinata in ritmo, in espressione. La musica che il musicista ne ricava è un'altra. Si tratta di musicalità, in alcuni casi, non di musica. Allo stesso modo come talvolta si dice *poetica*, in luogo di poesia.

Ma intanto quei particolari pezzi hanno esercitato il loro potere. Vivendo nell'immagine, furono suscitatori di immagini. Dal cinema alla musica.

Saranno stati, di volta in volta, il fiume del *MERCANTE D'AVORIO* con il ritmo di tamburi cupi che veniva da lontano, e la carovana guidata da una fantomatica *miss*, passata in notturna ora nella foresta; e certi paesaggi boreali di *ESKIMO* appena punteggiati da un pedale di indefinibile musica; *Pa solo* di Greta Garbo nella *REGINA CRISTINA*; *Pa solo* della locanda, in quel famoso mattino nordico illuminato in tutto un bianco di neve.

C'era una musica che accompagnava la scena. Una di quelle musiche anonime messe in secondo piano, attenuate dalle sordine, che i produttori avran chiesto al compositore con la qualifica prestabilita di *musica per ricordo di scena d'amore*, *nostalgia di scena d'amore*. E, sia detto tra parentesi, ci fu la musica degli esaltatori, la loro musica aggettivata, la loro sintassi saffica; e quella mordente, scherzosa, annoiata di quanti videro nella scena della locanda un garbismo stemperatissimo, disciolto, portato al massimo della maniera. Per il musicista, tra la realtà del pezzo cinematografico e il manierismo che pur allignava, e lo scialbo potere dei suoni giungenti tra chiare nebbie; per il musicista c'era l'altra e diversa musica: la sua. La vita emotiva, sensitiva, sospesa tra l'immagine del cinema e l'immagine della musica. Che è sempre vita di suoni, di spiriti musicali, perché sorge da un'occasione immediata e passa sotto il dominio morale del musicista, entra nel suo mondo di accostamenti fonici, di agglomerati ritmici. Col medesimo ruolo, più o meno effimero, degli altri vari e mescolati incentivi.

E ancora sarà stata la baranda stridente e pittoresca delle pive in *MARIA DI SCOZIA*, sul trotto di quei soldati in gonnellino. O il ritmo legnoso, acidulo, sorto dietro al passo di Raskolnikov, su per le scale della vecchia usuraia. Che portava la firma di un musicista: Honegger. Mentre Honegger, a conti fatti, c'entra sino ad un certo punto. Perché anche questo è ritmo di per sé anonimo, che riceve fisionomia per sovrapposizione di immagini: il ricordo psicologico della figura letteraria del protagonista, la tragica cartapesta di scale e anditi costruiti nello studio, e il *tic-tac* delle note di legno battute con i martelletti sulla tastiera dei silofoni.

S'è parlato di alcune occasioni ritrovabili in buoni film. Ma si può continuare, volendo, a scoprirle anche in altri lavori: in altri buoni e anche scadenti. Perché in uno spettacolo composito qual è il cinema, privo di sua vita originale, di sua primitiva assenza d'arte, dovunque, il musicista, incontra lo scatto e la dolcezza di immagini.



Questa graziosa ragazza, che potrebbe essere scambiata per Ginger Rogers, è Priscilla Lane



Nelson Eddy studia la sua parte di baritono per un film musicale della M. G. M.

Dovunque esistono possibili congiunture. Persino nella commedia musicale; in quel personaggio da opera comica donizettiana che è Elsa Merlini: l'allegoria di Norina del *Don Pasquale*. E nel mondo visto sotto specchie di gran tabarino delle riviste americane. Anche questo riesce a dare una droga, l'euforia di un attimo alle nostre immagini. Magari l'euforia, la droga che mancavano; ed erano necessarie.

Posta in questo modo la posizione di un musicista di fronte al cinema, tutti gli altri temi che riguardano la musica per il cinematografo cadono per insufficienza. Anzi, si può dire che non esistano affatto. Sarebbe lo stesso che elevare a ruolo di problema particolari questioni di arredamento, o di vestiario, di scenari. Proponendo temi come questi: la sedia e il ci-

nematografo; il soprabito e il cinematografo; le soprascarpe e il cinematografo. Allo stesso modo la collaborazione al cinema di autentici musicisti non ha mai costituito nulla. Né per l'uno né per gli altri. Un matrimonio andato in fumo dopo i chiassosi approcci dei parenti. La musica non ha portato al film una vita musicale; il film non ha portato alla musica una vita cinematografica. Entrambi sono stati elementi integratori di un tutto in sommo grado ibrido e capriccioso. E ogni cosa svani sul filo periglioso delle contingenze. La sola verità rimane nelle immagini. Nelle immagini oziose, abbandonate, distese. Soltanto qui, tra stanchezze, rinasce, impossibili amori del musicista, sono ragioni e pretesti di vita fantastica.

GIANANDREA GAVAZZENI

IL "TEMA FILMATO"



Deanna Durbin a scuola in una scena del film 'Pazza per la musica' (Universal-ICI)

IL CRITERIO che guida oggi la ricerca di efficaci mezzi educativi è indicato dalla loro rapida e facile assimilabilità. Con persuasiva chiarezza Luciano De Feo, al Congresso Internazionale del Cinema educativo, mise in rilievo che alla visione filmistica, per la sua evidenza plastica e la sua suggestione motoria, spetta il primato della necessaria assimilabilità.

La legge del miglior rendimento ottenuto col minimo sforzo trova nel cinema la sua ideale attuazione. L'incalzante fluire delle immagini incide sull'attività dell'attenzione e sulla immediatezza della comprensione, i due fattori psichici che sono alla base dell'assimilabilità.

Numerose constatazioni non lasciano sussistere alcun dubbio circa l'efficacia mnemonica della visione cinematografica, superiore a quella ottenuta coi più accorti mezzi di insegnamento verbale. Giova notare che lo sforzo d'attenzione nel seguire il ritmo delle immagini è uno sforzo *sui generis* di natura dissimile dallo sforzo richiesto da altre forme d'apprendimento. Per un complesso di fattori suggestivi inerenti, non soltanto allo svolgersi del film, ma alle condizioni stesse d'ambiente in cui deve attuarsi la proiezione — oscurità, musica, aura d'aspettazione — il cinema immerge lo spettatore in uno stato d'euforia nel quale egli non avverte la fatica d'attenzione, pur ritraendone gli acquisti mentali che dall'attenzione derivano. È uno sforzo gradevole: è quello « stato di gioia » che, allo stesso congresso, il romeno Kiritzesco dimostrò accompagnarsi sempre all'apprendimento per mezzo della visione cinematografica.

In questo stato di gioia provocato dal cinema qualcuno teme celarsi l'insidia di un pericolo per l'educazione del ragazzo. Tale pericolo è immaginario: è generato dalla erronea identificazione che si è voluto fare dell'euforia con la sensazione provocata dal sogno. L'incoerenza del fluire delle immagini oniriche non è assimilabile alla ritmica fluidità delle immagini cinematografiche. Queste si seguono in una serie di fatti e di simboli che suggeriscono, anche nei più strani ed inusuali svolgimenti, una coerenza estranea al sogno.

L'euforia generata dal cinema non può degenerare in un rilassamento di energie psichiche, come spesso si verifica per gli effetti onirici sullo stato di veglia: non è un'euforia « stupefacente », ma anzi potenziatrice di tutte le attività psichiche: generatrice di « tachipsichismo ».

Si sa ciò che si vuol intendere per « tachipsichismo »: è la rapidità mentale che

permette la pronta assimilabilità. Non è lanciare un avventato paradosso ammettere che questa rapidità mentale — pungolo alla rapidità d'azione — può essere in buona parte frutto del cinema. La scuola deve valersi d'uno strumento che promuove la rapida comprensione, non paventando che lo « stato di gioia » provocato dal cinema possa ingenerare quella pigrizia mentale in cui si attutiscono le facoltà ideative, perché, lo ripetiamo, è l'opposto che si verifica. La visione cinematografica favorisce lo sviluppo psichico: attenzione, memoria, immaginazione, e induce ad una rapidità di pensiero sempre giovevole e necessaria. Rapidamente pensare vuol dire anche rapidamente scegliere, nei casi della vita che richiedono pronta determinazione, il motivo più efficace d'azione: e cioè agire.

L'adozione generalizzata del film nelle scuole come strumento sussidiario d'educazione, è richiesta dalla necessità dei tempi, in ogni ramo dell'insegnamento.

Il nostro compito è qui ristretto a promuovere un interessamento riguardo ad una particolare applicazione del cinema nelle scuole: quella che gioverebbe in modo indubbio all'esercizio della composizione letteraria. Brevemente esponiamo il nostro proposito.

Si tratta di fornire — mediante uno speciale reparto lavorativo dell'Istituto Luce od assegnandone la produzione ad una Società cinematografica — un dato numero di film a cortometraggio (centocinquanta, duecento metri) *in cui è ripresa senza titolo, né sottotitoli, né dialogato parlato, un'azione narrativa, immaginaria o storica, che l'alunno dovrà svolgere e riprodurre in una composizione scritta dopo una o più visioni dei film stessi*. I film possono essere o muti o con semplice accompagnamento musicale: dal muto dialogo degli attori gli allievi ricostruiranno il dialogo stesso, addestrandoli alla cosiddetta « lettura sulle labbra ».

Crediamo superfluo dilungarci a dimostrare i vantaggi del tema filmato che susciterebbe negli scolari quel forte ed intenso interessamento che è il primissimo pungolo dell'apprendimento.

Riguardo all'onere gravante tale adozione, esso non sarebbe affatto grave, lo stesso film potendo venire utilizzato in rotazione nelle diverse scuole dei diversi comuni in tutta Italia. I più riusciti di essi, potrebbero, con la *post-sonorizzazione*, venire in seguito proiettati anche nelle comuni sale cinematografiche, a titolo di curiosità per il pubblico.

Noi confidiamo che questa nostra iniziativa possa in qualche modo e coi debiti perfezionamenti suggeriti dall'esame di essa, venir presa in benevola considerazione.

GIOVANNI BERTINETTI

LA CULTURA DEL PUBBLICO

ASSISTENDO alla presentazione di MARIA ANTONIETTA sullo schermo del Lido di Venezia ripensavo a tutte le dibattute questioni sul genere storico cinematografico.

Esse si possono riassumere nelle seguenti: Ci si deve attenere rigorosamente alla realtà storica o si può lavorare d'immaginazione? I personaggi devono somigliare a quelli reali o essere semplicemente come il pubblico li immagina? La trattazione dev'essere schematica o particolareggiata? Qual è il grado di cultura dei vari pubblici del mondo?

Anzitutto ci chiediamo se esista una realtà storica o se la storia altro non sia che una versione data agli avvenimenti dalla politica, nel corso dei secoli.

Il conquistatore visto da una parte è il tartaro invasore visto dall'altra, il reprobato degli uni è la vittima degli altri.

Quanto ai personaggi c'è chi propende a presentarli riproducendo fedelmente le fisionomie attraverso ciò che l'arte plastica ci ha conservato, e chi è incline ad assecondare l'immaginazione del pubblico.

Ma quando il film s'indirizza al pubblico mondiale è difficile stabilire come il personaggio è immaginato dalla media degli spettatori di tutte le razze.

Prendiamo il caso di Cleopatra, che un europeo vede come una donna di classica bellezza quasi del tipo matronale romano, mentre un americano la immagina una donnina raffinata, un fiore delicato sbocciato in una serra di opulenza e di corruzione.

Quale sarà il punto di vista di un asiatico su Cleopatra? Come un cinese immaginerà Napoleone e come un arabo immaginerà Gotham Budda?

Altro caso interessante: Marco Polo.



STORIA LEGGENDARIA - Una scena del film a colori 'Le avventure di Robin Hood' (Warner Bros.)



STORIA E FANTASIA - Una scena del film 'The Texans' (Paramount)

Noi lo conosciamo in tutta la sua saggezza e la sua prudenza di navigatore avveduto, mentre gli americani dimostrano di crederlo un pioniere del Far West, avventuriero spensierato.

Per i cinesi, poi, Marco Polo è un personaggio mitico.

Nel film MARIA ANTONIETTA la figura di Luigi XVI è una sorpresa col suo accentuato difetto di pronuncia, una grossa sorpresa per il pubblico che immaginava il re soltanto un abulico, ma non addirittura un semideficente. Invece la Shearer è una Maria Antonietta buona per il gusto universale come per lo stesso gusto è stata Giulietta. E un'altra parte interessante dal lato critico di questo film è la trattazione con un procedimento speciale che vuol essere insieme schematico e particolareggiato.

Se tutti i particolari fossero stati egualmente approfonditi in durata come lo sono stati dal lato riproduttivo, il film sarebbe durato per lo meno cinque ore.

Allora si è proceduto sinteticamente e cioè accennando tutto come a memoria del pubblico.

Nulla si è voluto trascurare e tutto è stato ri-



STORIA ROMANZATA - Una scena del film "Maria Antonietta" (M.G.M.)

prodotto fedelmente nei minimi particolari. Ma il tempo non permette di dilungarsi ed ecco i brevi accenni e i salti di palo in frasca rimediati dalla maestria del montaggio. In questo sistema è evidente uno squilibrio fra i dettagli dei singoli quadri e la sobrietà del racconto e gli americani non debbono illudersi di aver trovato la formula nuova del film storico.

Abbiamo detto che si è accennato tutto come a memoria del pubblico. Ma ci vien fatto di domandarci se il pubblico abbia questa memoria.

Noi crediamo che la massa del pubblico non ricordi nulla e non sappia nulla.

Una volta i comici si rivolgevano dal palcoscenico al colto pubblico e all'inclita guarnigione, ma lo facevano solo per complimento.

Noi crediamo che il pubblico considerato come collettività, abbia una vivace intelligenza e una profonda sensibilità, ma come gli allievi vivaci e sensibili sono sempre gli ultimi della classe, così il pubblico è ignorante al massimo grado.

A tutti è nota l'ignoranza del singolo. Nei giornali enigmistici si trovano dei quesiti di questo genere:

« Rispondere sì o no alle seguenti domande: L'Arno nasce dal monte Falterona? - Enrico VII morì a Buonconvento? - Il sacco di Roma fu al tempo di Sisto V? - Il marito di Francesca da Rimini si chiamava Guido da Polenta? - Sienkiewicz è l'autore degli "Ultimi giorni di Pompei"? - Shelley è morto a Pisa? - Petrarca conobbe una donna a nome Gentucca? »

Chiunque rimane perplesso davanti a domande siffatte.

Ora se esiste una crassa ignoranza per il singolo che equivale a dimenticanza di ciò che ognuno ha studiato da ragazzo a scuola, esiste una ignoranza ancor più vasta per il pubblico considerato come collettività, una ignoranza che si potrebbe valutare moltiplicando l'ignoranza singola per il numero degli spettatori. La massa non sa addirittura che poche nozioni generali, il gran pubblico ha soltanto alcune figure nella mente e confonde i personaggi storici con quelli mitici e quelli artistici.

Perciò il sistema di suggerire un ricordo può valere per una esigua minoranza del pubblico, ma non ha nessun valore per il gran pubblico al quale il cinematografo s'indirizza.

Più di questo sistema vale quello puramente insegnativo. È più prudente valersi di didascalie per stabilire con esattezza il tempo, di cartine per stabilire il luogo, che fidarsi su una cultura che il pubblico non ha.

Gli americani ci hanno seccato per anni con la storia interna dei loro Stati, con la storia dei minimi avvenimenti occorsi nel secolo passato nell'Oregon e nel Nebraska, e con il terremoto di S. Francisco.

Ma quando hanno raccontato le loro storie hanno sempre avuto il buon senso di spiegarcele come fa il professore a scuola cominciando dall'a, b, c. E noi crediamo che lo stesso sistema debba usarsi per qualsiasi periodo di storia, anche il più noto, e che non si possa contare sulla cultura del pubblico, ma solo sulla sua intelligenza e sensibilità.

PIERO MASTROCINQUE

I FANTOCCI VIVENTI

DI PAOLO BIANCHI

Una primizia: un film italiano di fantocci viventi. "Sentir parlare, ridere o piangere questi esseri di cartapesta, che muovono le labbra, arricciano il naso e gonfiano le gote in perfetto sincronismo con le voci umane che ha loro prestato il nostro linguaggio, è una cosa veramente impressionante".

OGGI, quando la storia del cartone animato sembra arrivare al suo apogeo, con la presentazione alla Mostra di Venezia del primo lungometraggio **BIANCANEVE E I SETTE NANI**, di Walt Disney, ci pare più che mai interessante ed opportuno occuparci dei « Fantocci viventi » del tecnico cinematografico italiano Paolo Bianchi. In questi ultimi tempi, egli ha realizzato un cortometraggio che, pur avendo indubbiamente certe affinità col disegno animato, si può considerare tuttavia, nei suoi vari aspetti tecnici ed artistici, sostanzialmente differente.

Infatti, se il disegno animato - come tutti sanno - s'imparenta al cinema unicamente per via della registrazione fotografica delle varie sequenze di disegni che, una volta concatenati, danno l'illusione ottica del movimento, il sistema di registrazione usato dal Bianchi, pur essendo basato sullo stesso principio tecnico, presenta a prima vista due importanti elementi che lo staccano nettamente dal cartone animato, ravvicinandolo al massimo al cinema propriamente detto.

Questi due elementi sono: in primo luogo la sostituzione del disegno d'uno o più personaggi, con dei fantocci « animati », che, pur non essendo mossi da fili o da qualsiasi altro congegno meccanico, non solo hanno la facoltà di muoversi, agire, parlare, ma anche di assumere le più svariate espressioni con tutta una gamma di sfumature che riescono a oltrepassare i limiti del convenzionale e del meccanico, raggiungendo talvolta espressioni d'una umanità incontestabile. In secondo luogo, questa sostituzione dei fantocci al disegno dà infinite possibilità d'inquadrature, di spostamenti della macchina da presa e di carrellate, come in un vero e proprio film: ciò che invece nel disegno si realizza con più difficoltà data l'inquadratura obbligata su un solo disegno che va sostituito per ogni minima variazione del movimento.

L'aver sostituito i disegni animati con i fantocci, ha dato anche l'immediata possibilità d'ottenere nella fotografia un senso di profondità, assolutamente realistico, giacché gli ambienti non sono più disegnati ma costruiti in proporzioni normali.

E si deve aggiungere, inoltre, che tutto ciò viene naturalmente illuminato con lo stesso criterio usato fino ad oggi nei normali teatri di posa, dando di conseguenza la possibilità d'ottenere i più svariati ef-

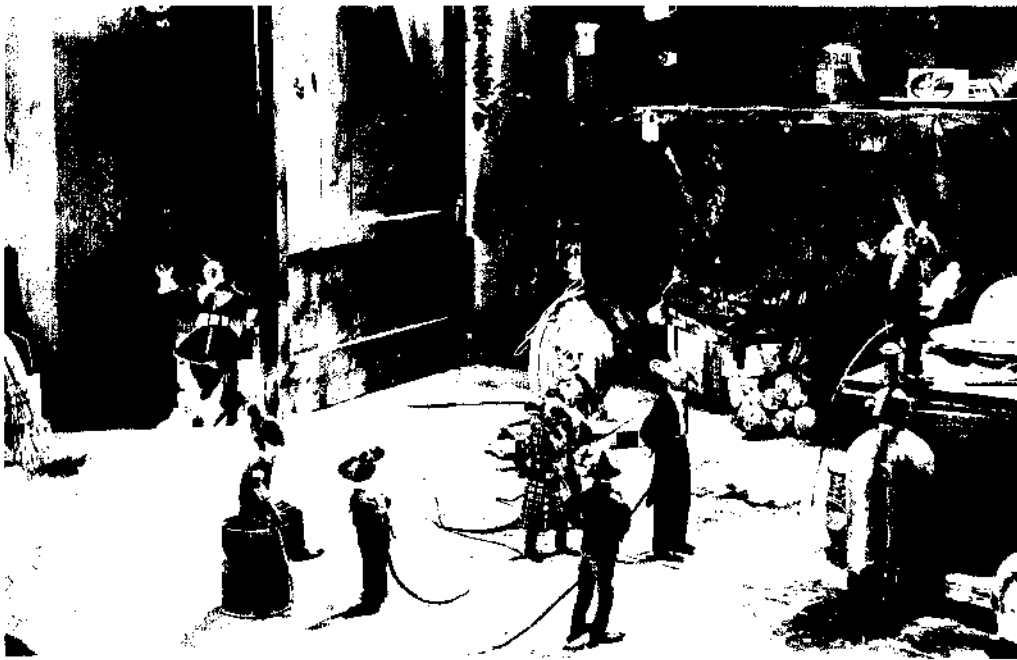
fetti di luce, che concorrono ad avvicinare l'insieme del lavoro al cinema vero e proprio. In altri termini, si dovrebbe dire che si tratta di un film in miniatura.

Un altro interessante particolare da notare è che, pur trasportando vicende fiabesche e personaggi creati dalla fantasia in un campo e in una atmosfera di gran lunga più reale che non sia quella dei di-

segni animati, queste vicende e questi piccoli attori-fantocci, non perdono nulla della loro irrealtà e della loro apparenza immaginaria, anche se li vediamo vivere, parlare, agire, rincorrersi, con quelle loro fattezze comicamente umanizzate che il Bianchi ha saputo creare, giacché egli stesso è il costruttore di questi piccoli esseri impossibili. Essi sembrano balzati fuori dalle pagine d'un libro di Grimm, di La Fontaine o di Anderson, popolandolo furtivamente il nostro vecchio mondo.

Sentir parlare, ridere o piangere questi esseri di cartapesta, che muovono le labbra, arricciano il naso e gonfiano le gote in perfetto sincronismo con le voci umane che hanno loro prestato il nostro linguaggio, è una cosa veramente impressionante! Parlando poi col Bianchi, e visitando lo studio in cui egli lavora, abbiamo potuto avere altri particolari inerenti alla lavorazione del suo film, alla sua portata nel





assumere in brevissimo tempo un livello artistico superiore alla attuale produzione in bianco e nero; e forse allora essi potranno entrare in lizza con i cartoni animati di Disney.

In quanto al problema industriale, bisogna subito dire che il costo di ogni cortometraggio (che è di circa 350 metri) è di gran lunga inferiore alle somme quasi favolose richieste invece dai cartoni di Disney. Ciò dipende soprattutto dal fatto che Walt Disney si vale dell'opera d'una numerosa schiera di collaboratori, siano essi disegnatori e pittori, operatori o tecnici del colore. Il Bianchi invece ne è completamente indipendente, crea alla lettera tutto con le proprie mani: dall'adattamento del soggetto alla sceneggiatura, dalla ripresa fotografica alla regia, ma soprattutto - ed è qui che risiede la sua incomparabile abilità - egli è l'animatore di tutti i suoi fantocci, ai quali dà, col movimento, quasi diremmo il respiro. E per avere un'idea ancora più chiara delle enormi difficoltà che presenta questo lavoro, basta pensare che, se nei disegni animati il disegnatore, che traccia ogni singolo movimento ed ogni espressione del suo personaggio ripetuto in una interminabile serie, ha sempre davanti agli occhi il disegno precedente che gli permette di valutare la progressiva metamorfosi del personaggio stesso, il Bianchi invece, lavorando con dei fantocci, è costretto ad un notevole sforzo mnemonico per ricordare ogni minimo gesto, ogni sfumatura, ogni espressione dei suoi pupazzi già precedentemente filmati. E questo è davvero un lavoro da certosini!

Intanto, il piccolo cantiere dei miracoli è in piena azione. I fantocci sembrano vivere la favola di cui sono protagonisti, mentre il magico Bianchi, chino su di loro, li dirige e li segue con occhio paterno.

ANDREY CALANDREA

campo industriale, tecnico ed artistico, nonché avere dei dati sulla sua passata attività di tecnico del trucco cinematografico e del colore, di operatore e di regista.

In Inghilterra e in Francia, egli ha lavorato con Alessandro Korda, con René Clair e con Renoir, prestando la sua opera in qualità di tecnico del colore e del trucco in alcuni film della London Film, quali: L'UOMO DEI MIRACOLI, IL FANTASMA GALANTE, LES TEMPS FUTURES. Più tardi, in Francia, realizzò numerosi film documentari e d'attualità per conto della Fox e della Pathé Journal, fra i quali sono da annoverare i film sull'Esposizione Internazionale del 1937, e un documentario sulla Spagna. In seguito, si occupò anche di film pubblicitari e fu uno dei primi a giovarsi del film grafico.

Ma tornando ai suoi « Fantocci viventi », il Bianchi crede che applicando il sistema del « Gasparcolor » - sistema con cui egli ha lavorato in passato realizzando film normali - i suoi cortometraggi potranno



LE SOFFERENZE DELL'ATTORE



Enrico Glori costretto a scomparire nel fango in una scena del film 'Sotto la Croce del Sud' (Mediterranea)



Clark Gable prende una doccia di fango per una scena di 'Too hot to handle' (M. G. M.)

PER POTERSI dire veri attori di Cinema non è sufficiente la cosiddetta «vocazione»: bisogna esser marcati a fuoco, indebilmente segnati dalle contingenze rudi del mestiere che, come si sa, è circondato, agli occhi della massa, da una aureola di felicità e di paradiso in terra; e invece, se offre notevoli vantaggi materiali, la fama, la ricchezza, ai privilegiati (certo, non alla maggioranza), è tutto intessuto nella pratica di scomodità afose e pesanti (sofferenza fisica) e difficoltà spesso tormentose (sofferenza spirituale).

Questo mestiere, infatti, si esplica in un terreno eccezionalmente snervante, qual è quello del teatro di posa. (Per incidenza, è opportuno notare che le difficoltà spirituali debbono essere affrontate e superate anche dall'attore di teatro: con la differenza che poi il lavoro è molto più lieve, assai meno infarcito di intoppi materiali). Sull'attore cinematografico si concentrano, incrociando e moltiplicando la loro intensità, le potenti lampade, che senza pietà dardeggiano, per spremere dal suo volto il maximum di espressione e di «fotogenia» (brutta parola che significa rendimento, cifra, quotazione fotografica di un viso umano), i loro raggi sul suo disorientamento e sul suo accanito mal di testa se è principiante, sul suo sudore, sulla sua stanchezza, sulla sua spossante tensione, anche se è incallito e per giunta «divo». E quando si parla di sudore e di stanchezza, si entra già a descrivere la tortura di uno stadio molto avanzato: ormai «si gira», la pellicola si svolge ed

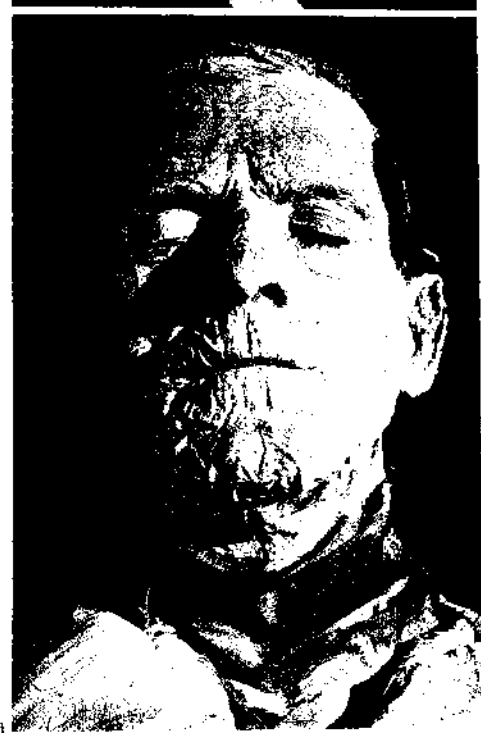


Nat Pendleton tortura il suo avversario durante un incontro di lotta libera (Il mio romanzo - M. G. M.)

impressiona tutto ciò che è stato posto dinanzi al suo occhio impassibile, tutto è già passato, raccomandazioni ed ordini del regista, prove, tentennamenti: questi istanti sono decisivi; val bene la pena di stroncarsi per apparire al pubblico nella veste più bella e vibrante.

Ma la veste non è pronta e forbita se prima non si è disposti a soffrire. Questo verbo un poco crudele è però quello che in fondo riabilita la figura dell'attore cinematografico da tutto ciò che essa esprime di vanità, di narcisismo, di gelosie e di debolezze; ed anzi la nobilita e, in certi casi, la esalta addirittura.

Le vie crucis che Boris Karloff o il suo illustre predecessore Lon Chaney almeno una volta all'anno affrontano ed affrontavano, per quanto appartengano al grado più elementare di sofferenza, la corporale, già bastano a far perdonare errori e ghiribizzi di qualunque genere: o bisognerebbe difettare pericolosamente di solidarietà umana. Per confrontar tutto ciò con un esempio, ecco in queste pagine alcune significative ed impressionanti fotografie dell'attore Boris Karloff, specializzato da cinque o sei anni - scomparso Lon Chaney - nelle interpretazioni più emozionanti ed orride del cinema americano e mondiale. Egli, per tener fede alla fama e all'abilità acquistate, deve mettere in campo una forza di resistenza veramente tetragona, un gioco mimico involuto e difficile ma indubbiamente efficace, ed esporre il proprio viso, già per natura vigoroso e tormentato, e tutto il proprio



Un martire del truccaggio: Boris Karloff in diversi aspetti

corpo, ai processi di truccaggio più strazianti e complicati. Durante la lavorazione di *FRANKENSTEIN* Karloff doveva recarsi al teatro di posa tutti i giorni alle quattro del mattino, perché il truccatore Jack Pierce potesse manipolare la sua figura e farla divenire quella cosa terrificante e mostruosa che è un cadavere il quale riacquisti artificialmente la vita. La pelle della faccia veniva rivestita di una spessa patina grigia, tutti i lineamenti erano pazientemente e sapientemente deformati, piccoli globi d'alluminio inseriti dietro la nuca per dar l'impressione che il mostro si muovesse su di un asse, le vene del collo accentuate, i piedi contenuti entro scarpe pesanti venti libbre ognuna, allo scopo d'innalzare la già maestosa statura di Karloff. Soltanto alle nove, dopo cin-

que ore di supplizio e chissà quante sigarette, Karloff poteva cominciare il suo lavoro dinanzi alla macchina da presa, dopo aver indossato un mantello molto ampio, tale da giustificare l'aumento in chili (una dozzina) nel peso e nella sagoma del suo corpo. Poiché il truccaggio impediva alla sua pelle qualsiasi traspirazione, oltre allo spasimo continuo Karloff andava incontro ad inconvenienti non trascurabili. Una volta, per esempio, la scena esigeva ch'egli trasportasse sulle sue braccia l'attore Colin Clive e salisse con questo nuovo peso le scale; e ciò per sei volte di seguito, prima che il regista James Whale fosse soddisfatto. Fatica, alla lettera, da facchino. Dopo la sesta volta, l'attore svenne: ci volle mezz'ora per rianimarlo, e si dovette toglier buona parte

del truccaggio dal suo viso: distruggendo così il lavoro di cinque terribili ore. La ripresa di *FRANKENSTEIN* durò per otto settimane, e Karloff era sempre in scena. Fu poi ricompensato abbastanza dalla celebrità immensa che gli venne da quel film? Non è dato saperlo.

Ma, a parte dunque i casi eccezionali e strani, le luci tormentose, le attese, le prove ripetute e la tensione ininterrotta sono sempre addosso ad affiggere tutti gli attori cinematografici grandi e piccoli. Il regista, altra persona invidiata, ma non sempre invidiabile, esige che si ripeta dieci volte una scena che sullo schermo durerà sì e no un secondo; e l'attore, lì a ricaricarsi volta per volta, insensibile alla stanchezza, tutto teso a dar tutto di sé in ogni momento. Non c'è da mera-



Jask Dawn, truccatore della M. G. M., studia sopra una testa di creta il truccaggio di un viso.



Le estenuanti attese degli attori, qualche volta fanno soffrire il sonno



Leo Carrillo ha dovuto prendere un pugno in un occhio, ed ora si fa applicare una bistecca fresca



Harold Lloyd ha passato un brutto quarto d'ora in un sarcofago egiziano (Paramount)



Quando al cinema succedono questi imbrogli, c'è chi soffre e chi si diverte (M. G. M.)

vigliarsi se talvolta le attrici, più fragili, cedono a crisi isteriche. E spesso le luci sugli occhi provocano (anzi provocavano: oggi il pericolo diminuisce sempre più) malattie e quasi sempre disturbi; il truccaggio, a lungo andare, screpola la pelle; tutta l'estenuante attività del teatro di posa determina sovente un invecchiamento precoce.

Tra le sofferenze fisiche e quelle spirituali — è difficile stabilire una delimitazione precisa — ci sono poi quelle, diciamo così, professionali. L'attore costruisce un personaggio calando nella propria personalità tutti gli attributi della personalità fittizia che deve rendere; perciò la necessità di preparare pazientemente cervello, sensibilità, muscoli, insieme coi mezzi espressivi (mimica, dizione, passo), sotto una bandiera unica e tirannicamente armonizzatrice. Taluni, i più coscienziosi e squisiti, durante tutta la durata del film,

da uomini che erano con questo o quel passo, con questa o quella fisionomia, divengono l'ufficiale o il prete, l'assassino o il capo-popolo che debbono incarnare; con quale sforzo continuo e diuturno di fantasia e di volontà, è ben facile intuire. Sforzo poi accresciuto dalla necessità veramente crudele di suddividere a pezzi, a brani le passioni e la storia del personaggio, giacché la ripresa cinematografica esige il frazionamento dei tempi e delle azioni. Così l'attore può essere costretto a recitare nel medesimo giorno una scena di gioia che apre il film, e subito di seguito quella tragica della morte che lo chiude. Un'enorme spesa di energia presiede alla sua fatica, poi ch'egli deve passare in breve tempo da uno stato d'animo *x*, che poniamo egli sente soltanto dopo un'intensa concentrazione cerebrale, ad un altro *y*, che il suo istinto gli suggerisce in un modo e la sua espe-

rienza gli raccomanda di frenare e di realizzare perciò in un altro. Di qui s'intuiscono le differenze che passano tra gli attori sul palcoscenico e quelli dinanzi all'obbiettivo.

Ma le estreme sofferenze, ove si pensi ad un attore davvero sensibile, son quelle spirituali. L'attore, per obbedire strettamente e nobilmente alle esigenze dell'arte, si chiude con le proprie mani in una gabbia di ferro: il personaggio. Ad esso bisogna sacrificare ogni autonomia, e il grandissimo interprete farà olocausto anche del minimo gesto di tutti i giorni, badando a costruirsi nuovi atteggiamenti e nuovi riflessi. Impossibile forzare le sbarre della gabbia: per un mese, per due mesi, per tutto il tempo insomma della lavorazione, bisogna ad ogni tratto rientrar tra le sbarre, ridarsi una disciplina psichica, sostituire come un giuoco di prestigio le mille cose dell'uomo inventato *y* alle centomila, meglio e da tanti anni differenziate, dell'uomo-attore *x*. E i veri attori non dimenticano mai, per tutti i due mesi, le mille cose anche se un po' delle centomila ogni tanto intervengono ad inserirsi tra l'uomo di carne e quello che sta passando dalla carta alla carne. Pierre Blanchat, per esempio, anche nelle fotografie di momenti di riposo durante la lavorazione di *DELITTO E CASTIGO*, è Raskolnikoff; chissà, si tratta di una pausa che offrirà un autentico sollievo; ed egli non trova che uno smunto, nevrastenico, malato sorriso, che è ancora un barlume di sorriso, come forse dopo il delitto Raskolnikoff avrà trovato una o due volte; ed egli lo sa bene. In un altro ordine d'idee, anche l'uomo meno timido tremerebbe se riuscisse a ripensare in modo nitido le impressioni (la responsabilità, e quindi il terrore di non far bene, ecc.) che l'attore prova non appena tutti lo lasciano solo e soltanto a lui sono rimesse le sorti del film. Il sonoro non consente infatti, come ai tempi del muto, che il regista col calore della voce inciti e sorregga, ove sia necessario: c'è attorno un silenzio opprimente, rotto dalle parole fatate, e già segnate dalle macchine, che l'attore sta pronunciando al di là della vita. Eppure con piglio energico e talvolta lezioso (ma sì, quel narcisismo e quella vanità così poco attraenti, e tuttavia a un certo momento persino giustificabili), l'attore risolve sempre ogni problema ed ogni tratto difficile ritrovando da un giorno all'altro il mozzicone di emozione che aveva gettato in un canto come una sigaretta fumata a metà, e attaccandolo con straordinaria ed intuitiva esattezza al nuovo tronco, a quello vergine che comincia or ora a fabbricare.

GIANNI PUCCINI



Una scena del primo film parlato attualmente in lavorazione a Sindzin e diretto da Uzubot: «Nascita delle nuove stelle del cinema»

NASCITA DEL CINEMA

Sindzin, settembre
NEL centro di Sindzin, nuova capitale del Manciukuò, l'immenso, monumentale *building* è occupato dalla *Mancgiù-Eiga-Kiokai* (Associazione Cinematografica Mancese).

L'istituzione della cinematografia mancese è di data assai recente. Solamente nell'ottobre dell'anno scorso furono eseguite nell'intero Manciukuò le ricerche per il reclutamento degli attori. I requisiti per essere ammessi furono abbastanza rigorosi. Si esigeva fra l'altro un'istruzione non inferiore a quella del ginnasio. Gli attori professionali furono per il momento scartati. Si preferivano i dilettanti che avessero avuto qualche successo negli spettacoli familiari, rappresentati fra amici, oppure sulle piccole scene, fra gli studenti e gli allievi. Così, quel falso «pathos» tanto caratteristico negli artisti professionali, e non sempre ammissibile nel cinematografo, non sarebbe stato più innestato agli attori principianti, nemmeno durante i primi spettacoli.

Il metodo dell'insegnamento è collettivo. Si legge qualche dialogo, che poi deve essere recitato da ciascuno degli allievi. Poi, a poco a poco, viene affrontata qualche scenetta d'insieme. Inoltre, si insegna l'arte del trucco, la dizione, la tecnica del giuoco scenico; infine, si fanno i corsi generali della storia dell'arte, anche nelle particolarità delle diverse scuole mondiali, a principiare da quella cinese e nipponica, e terminando con quella francese, italiana e tedesca.

L'ultimo corso è di un'interesse speciale per il fatto che, man mano esso procede, vi si eseguono brevi film il cui scopo è di rendere evidente qualche caratteristica nazionale.

Abbiamo avuto occasione di parlare coi giovani attori circa i loro futuri propositi.

«I nostri desideri», dichiarò Zoamin, che in passato ottenne grande successo durante alcune rappresentazioni a Mukden, «anzi la nostra ambizione, è di poter effettuare i passi necessari per far progredire la giovane cinematografia mancese, anche in confronto a quella straniera, che ormai ci appare antiquata».

Con ciò, egli non voleva pretendere di poter

NEL MANCIUKUÒ

superare senz'altro i corifei contemporanei dello schermo. Ma che, dopo aver studiato i loro pregi e i loro difetti, ed avendo l'esempio del lavoro che si svolge nelle varie nazioni, forse sarebbe possibile riuscire ad avvicinarsi a uno stile completamente rinnovato.

Per ora non si pensa che a lavorare, e si spera che questo lavoro venga ricompensato con qualche successo fin dalle prime rappresentazioni.

«Quale sarà il vostro primo film?» chiediamo. «Lo ignoro tuttora», risponde il giovane Lu-Si-Zia, premiato al concorso degli attori grassi. Tuttavia egli si sta preparando per girare alcune pellicole comiche.

Lu-Si-Zia è senza dubbio un attore comico pieno di talento; durante quei pochi minuti di conversazione fece passare il tempo allegramente. Un altro attore di sicure qualità

è Hou-Sin-An, passato dalla scuola di Harbin. Uomo di sport, pattinatore, sciatore, egli si prepara a presentarsi nei film sportivi e di movimento.

Delle future dive, abbiamo avuto modo di parlare con Van-Tan. È una bella ragazza di vent'anni. Ha frequentato il collegio di Sin-Ciò, poi i corsi d'arte in Harbin; è stata anche maestra nelle scuole mancesi. Van-Tan ama pure la musica, ed ha studiato per cinque anni il pianoforte ed il canto. La chiamano ora «regina» fra le ragazze della capitale. Tempo fa, essa fu presentata alla corte imperiale.

Un'altra allieva, la piccola Li-En-Fen di sedici anni, ha scritto alcune novelle. Pe Lui-Lu-Sia era impiegata alla Direzione delle ferrovie. Le sue amiche la qualificano come pittrice. Essa è destinata ai ruoli dei film musicali. Qualcuno osserva che i giovani perderanno la testa per la grazia di Lu-Sia.

È stato deliberato di rappresentare i cosiddetti «film misti», ma non prima che sia stata ultimata la costruzione della città cinematografica, nei pressi della stazione sud di Sindzin, dove, su un vasto terreno, sorgerà il centro dell'amministrazione della capitale.

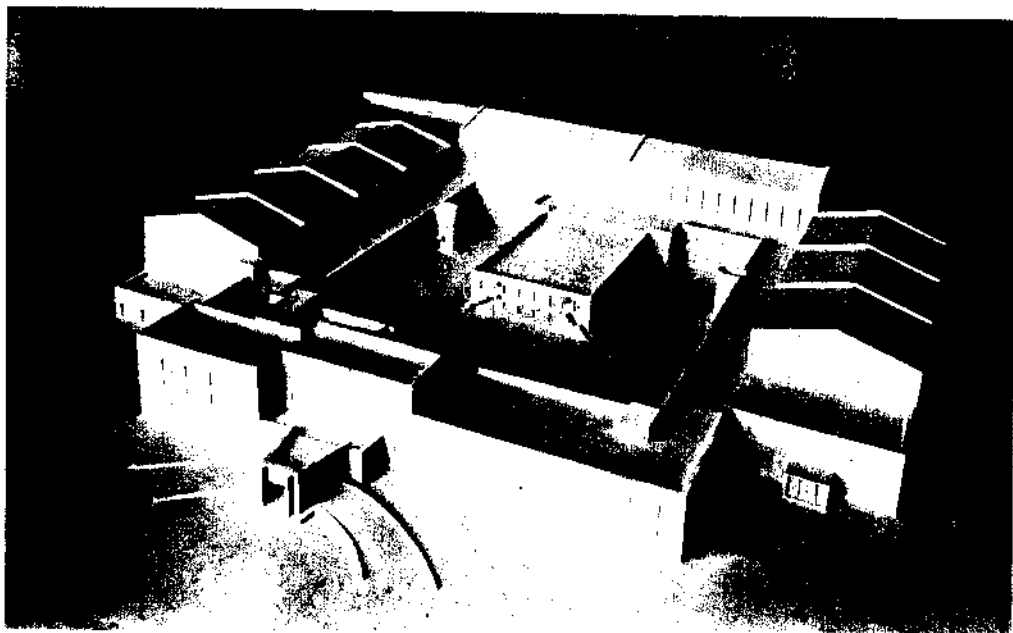
La sua costruzione sarà terminata nell'estate del 1939. Vi saranno impiantati grandi studi, attrezzati con tutte le esigenze moderne, che pare non saranno inferiori neanche a quelle di Hollywood.

Intanto si stanno girando le cine-cronache della vita dell'Impero; ma in uno studio provvisorio che si è appena finito di riparare a Cuacenzi è in lavorazione il primo film, che s'intitolerà *NASCITA DELLE NUOVE STELLE DEL CINEMA*. Si presume che esso sarà una specie di mostra delle future «stelle» manciuriane.

Lasciando gli stabilimenti, involontariamente si ricorda l'epoca, non tanto lontana, in cui nella Manciuria non esisteva che un teatro primitivo. Il teatro contemporaneo mancese ha già fatto da tempo passi da gigante verso quelle forme che si possono ormai considerare universali.

Dopo il teatro, ora sta nascendo il cinema nazionale. Non vi sono dubbi sui suoi futuri successi. Le persone che lo guidano sono giovani pieni di talento; d'altra parte l'aiuto prestato dallo Stato a questa iniziativa, è un fatto che induce a credere nell'avvenire del cinema mancese come a una cosa sicura e concreta.

S. K.



Il modellino della città cinematografica mancese che dovrà essere terminata a Sindzin nel 1939

STABILIRE IL TIPO

DOPO i primi successi clamorosi di Deanna Durbin, il produttore dei suoi film che, come tutti i suoi colleghi, non gradisce molto i protagonisti « neutri » nel senso erotico, ebbe l'idea di affidare alla piccola attrice una parte di giovane innamorata.

L'istinto, assai sicuro, della ragazza si rivoltò contro l'idea ma finalmente essa consentì. Senonché, appena le prime notizie del progetto si erano diffuse nel pubblico, una pioggia di lettere si scatenò, in cui innumerevoli seguaci della Durbin con vive proteste la imploravano di non accettare una parte così contraria alla sua attuale natura. Sembra che, in conseguenza, l'idea sia stata rimandata.

Non sempre la reazione del pubblico sarà così immediata e precisa. Perché sono rari i casi in cui la parte affidata a un attore è inadatta in un senso così crudo, addirittura biologico. Ma spesso succede che un attore, che sembra ottimo, non riesce ad acquistare il favore delle masse o che, dopo qualche indiscutibile successo, egli lascia freddo il pubblico con uno o più film seguenti. La ragione di tali fallimenti va spesso cercata nel fatto che l'attore, pur facendo il suo meglio, non riesce a creare un personaggio suggestivo perché la parte non è adatta. Il pubblico magari non sa rendersi conto dell'errore così esplicitamente, come nel caso citato della Durbin, ma rimane insoddisfatto, deluso.

La formazione di un attore attraverso i personaggi ai quali egli dà vita sullo schermo, è uno dei compiti più delicati ed importanti della produzione cinematografica. Generalmente, l'attore stesso soltanto in minima parte contribuisce attivamente a questo processo evolutivo. Un attore viene creato ed educato dai suoi allevatori, come un cavallo da corsa. S'intende che egli avrà le sue preferenze: che combatterà per ottenere certe parti e che ne rifiuterà altre. Ma non sempre avrà ragione. I produttori si compiacciono di citare casi



« La formula di Nazari è quella dell'uomo coraggioso ma nello stesso tempo mite, melanconico... » (Diorama Film)



« Tipi come Laughton non erano prevedibili né si possono imitare » (Prod. Pommer)

significativi in cui attori ebbero grandi successi in parti loro imposte quasi con la violenza. Spesso, l'attore avrà paura di rappresentare un personaggio « antipatico » o uno che, secondo lui, non darà sufficiente risalto alle sue doti più preziose. È comprensibile anche che egli finisca per stancarsi di un ge-

nera di parti troppo spesso da lui interpretato; che egli consideri le proprie capacità più universali e meno limitate di quello che sono in realtà; oppure che egli, dopo aver insistito in un tipo artificiale e di dubbio gusto, senta il desiderio di tentare interpretazioni semplici, naturali, più vicine alla realtà. Un esempio di quest'ultimo genere lo abbiamo avuto nel caso di Marlene Dietrich, la quale, stufa delle tante femmine vampiro, non desiderava altro, che interpretare una donna seria, onesta, normale. Reazione simpatica, ma poi abbiamo visto ANGELO e abbiamo trovato, nei panni della moglie di un alto diplomatico, la solita sospetta incantatrice, che attraversava il salotto della sua casa aristocratica con quegli stessi ondeggiamenti del corpo con cui, nei film precedenti, aveva infiammato i frequentatori dei tabarini. Mancanza di autocritica da parte degli attori, che si spiega non soltanto col fatto che a noi tutti riesce assai difficile giudicare noi stessi e che, inoltre, l'intelligenza è un dono meno diffuso fra gli attori di quanto si crede, ma anche perché la natura passiva, femminile, così tipica e necessaria per l'attore, richiede un forte governo. Pur rivoltandosi anche troppo spesso, l'attore in fondo vuole e dev'essere diretto.

Questa direzione però richiede molta esperienza e molto fiuto da parte del produttore e del regista. Il cinematografo non ha mai insistito su quelle categorie di tipi fissi, tradizionali nella pratica del teatro, per cui l'attività dell'attore è stampigliata in modo assai rigido e schematico. Il film, non essendo una semplice messinscena di un'opera pronta e finita, prende spessissimo spunti essenziali



« Katharine Hepburn, dopo aver interpretato tanti film drammatici può benissimo esibirsi in una commedia... » (R. K. O.)

dal carattere individuale di determinati attori. È cosa risaputa, inoltre, che l'estremo avvicinamento fra spettatore e attore mette in maggior rilievo l'individualità di quest'ultimo e vieta quei travestimenti del carattere mediante truccatura e maschera che il teatro si può concedere. Perciò, fin dal momento in cui il produttore va in cerca di nuovi attori, egli dovrebbe tralasciare ogni preconcetto di tipi già esistenti e magari fortunati, e preoccuparsi unicamente di trovare una qualunque personalità, fortemente espressiva. (Tipi come la Garbo, la Hepburn, Muni, Barrymore, Laughton non erano prevedibili né si possono imitare). Trovato l'attore, si va deliberatamente in cerca del suo tipo, tentandolo in parti, truccature, situazioni di svariato tipo. Nelle mani di un esperto regista, la successione dei film di un attore sarà un processo organico, in cui la personalità di quest'ultimo si delinea in modo sempre più preciso.

Questo processo però non deve portare a un irrigidimento. Pochi sono i casi in cui il successo e il valore di un attore si basano proprio sul suo conservare fedelmente il personaggio una volta creato (Chaplin, Keaton, Topolino, Charlie Chan). Normalmente, la tattica del produttore cinematografico deve rispettare, sì, il carattere dell'attore ma evitare d'altra parte la monotonia delle ripetizioni. Facilmente si cade nel vizio di fare ripetere ad un attore fino all'esasperazione del pubblico e dell'attore stesso, la parte in cui ebbe successo, o nel vizio opposto di cercare una novissima attrazione nell'assegnargli una parte addirittura paradossale. Per evitare questi scogli, ci vuole molta abilità ed esperienza pratica, la teoria non potendo contribuire che con qualche indicazione generica. Qual è, in un senso universale, il giusto punto fra costanza e varietà? Bisogna, ci sembra, stabilire il tipo dell'attore non nel senso estrinseco della maschera, delle azioni, dei personaggi interpretati, ma come intima formula di carattere. Questa intima formula deve rimanere intoccata, perché è alla fonte di questo suo carattere che l'attore attinge la sua efficace spontaneità. D'altra parte, questo carattere ammette più o meno svariate manifestazioni estrinseche. Katharine Hepburn, dopo aver interpretato tanti film drammatici può benissimo esibirsi in una commedia, perché ogni carattere produce tanto lagrime quanto sorrisi. Ma non potrà mai interpretare efficacemente una ragazza superficiale, sciocca e leggera. Una Bette Davis ingenua, uno Spencer intrigante, un Muni gagà son cose assurde.

Nel campo della produzione italiana, abbiamo visto, con vivo piacere, formarsi la personalità dell'attore Amedeo Nazzari. È un caso fortunato, perché in genere, la nostra produzione, ancora poco esperta e sicura, si contenta ancora dei tipi fissi tradizionali oppure dei visi armonici ma anonimi. Bisognerà difendere la conquista. La formula di Nazzari è quella dell'uomo coraggioso, ma nello stesso tempo mite, melanconico; è uno slancio attenuato dall'intelligenza, comparabile, pressapoco, a quella di Errol Flynn. Questo carattere non avrà bisogno di esternarsi soltanto in cavalieri e piloti. Potrà e dovrà presentarsi nel vestito, ricco o povero, di qualunque professione, dovrà affrontare sorti tragiche e amene. Ma sarà da evitare che l'arbitrarietà distrugga l'ottenuta omogeneità fra il carattere dell'interprete e quello dei suoi personaggi, e cancelli il disegno tanto personale che l'immagine di questo attore ha tracciato nella memoria delle masse. L'organismo prezioso, una volta plasmato, va protetto.

ANTONIO GRIMALDI

LE VECCHIE SALE

IL RICORDO di quelle che noi abbiamo sempre chiamato « salette » è stranamente legato all'aspetto che le strade della nostra città prendono d'inverno, con i lastricati umidi e lucenti, con i vetri dei caffè e delle latterie appannati, con i soffi gelidi e improvvisi di tramontana agli angoli delle strade.

Si può dire che a quell'epoca, in cui, per i locali pubblici, di razionale e di novecento neppure si discorreva, e in cui il miglior cinematografo romano era il Corso Cinema, luogo delle madri e dei padri, dove si andava solo con gli abiti migliori, si può dire che a quell'epoca ogni quartiere o almeno tutti i principali avessero la propria « saletta ». Era il nostro dominio, regno incontrastato e avvincente, di cui c'erano noti i più riposti segreti. Allora la « saletta » era proprio il *non plus ultra* della comodità, ed era soprattutto il mezzo più gradito da noi per le nostre evasioni nelle fantasie e nei sogni. Era il cinematografo per antonomasia, svago invitantissimo con i suoi manifesti a quattro fogli, dai titoli più esclamativi.

Era l'epoca delle pubblicazioni avventurose e poliziesche della Casa Nerbini. Ai puri eroi salgariani, viventi e operanti in lontani paesi da leggenda, si univano nelle nostre menti le gesta dei vari Lord Lister e Giuseppe Petrosino, precursori del « giallo », i Buffalo Bill dalle copertine a colori, raffiguranti gli episodi salienti del racconto, eroi che « facevano » il primo giornalismo cinematografico vero e conseguente alla produzione di allora.

Nel nostro quartiere, tra la casa e la scuola, due erano le « salette » che in pieno fulgore di successo combattevano in una leale e aperta concorrenza: ambedue sempre fittissime di pubblico di ragazzi, cui si mescolavano vecchi pensionati in giacca di *alpaga* e scarpe di tela e militari in libera uscita.

Il primo spettacolo aveva inizio alle due del pomeriggio, e già dall'una e mezza una piccola ressa di ragazzini e di fanciulle, con stretti nelle mani esattissimi i cinquantacinque centesimi d'ingresso, si spingeva davanti alla porta, poggiava i visi sui vetri fitti di fotografie e manifesti a cercar di scorgere tra qualche spiraglio i movimenti dell'interno. Poi uno gridava « eccolo! », la folla si accalcava di più, e, puntualissimo, il vecchio custode toglieva lucchetto e catenelle aprendo ad una specie di invasione il vecchio cinematografo. Per i posti si iniziava una lotta frenetica: i componenti dei vari gruppi, perché in genere alla saletta si andava in gruppo, dovevano assolutamente trovare posto l'uno accanto all'altro e ciò voleva dire scavalcamenti di sedie, occupazione violenta di intere file di posti con cappotti, pacchetti, libri, grida di richiamo e fischi acutissimi e stridenti. Le sedie cigolavano disperatamente, sbattevano con rumori secchi di vecchia feraglia ormai provatissima.

Nell'aria c'era sempre un odore acre di segatura bagnata e di gomma, i lumi parevano lontanissimi; improvvisamente si alzava il grido del « bruscolinaro » che girava con piccoli cartocci di semi di zucca e durissimi biscotti di miele e nocciolo.

Il gusto del cinema, nessuno come quel gruppo di ragazzi in quella povera sala potrà averlo mai sentito, anche forse perché allora nessuno come noi lo prendeva così a cuore, con tanta partecipazione e sicurezza.

Per noi ragazzi della città, che per una precocità di destino avremmo dovuto trascorrere la nostra infanzia e la nostra fanciullezza tra un'abitudine misurata di marciapiedi e di ben quadrati edifici, il cinema rappresentò la libertà dai vincoli della vita familiare e borghese. Là il



« Il mistero della casa di fronte », vecchio film italiano



'Ben Turpin e la dinamite', comica di Mack Sennett

nostro bisogno di strane, piacevoli evasioni trovava una consistente realtà.

Fuori era la stagione umida degli inverni romani e, quando nella sala si faceva il primo buio, si udiva il venir giù monotono della pioggia, il battere delle gocce su certe saracinesche antiche e contorte che chiudevano un lato della sala. Allora sembrava veramente di esser separati dal resto della città, di essere pronti per un viaggio fantastico.

Fu nella «saletta» che imparammo a conoscere la prima America, quella rozza e sincera dei *westerns*, con le mandrie di cavalli in corsa, con le grandi strade ancora senza asfalto, con i villaggi dalle basse case di legno, con i pionieri e gli indiani sul «piede di guerra». Erano attori anonimi, o almeno tali per noi, in elementari storie a sparatoria e galoppata finale, con esemplare punizione del malvagio e apoteosi e felicità degli onesti. Sullo schermo la pellicola ancora imperfetta dava l'impressione di una pioggia ininterrotta, ma che appunto per questa sua continuità non infastidiva affatto e diveniva abituale. Dalla cabina di proiezione la macchina riempiva con un suo cicalante friggere i brevi silenzi della sala, mentre l'operatore con gran calma, ad ogni principio d'atto, cercava la giusta messa a fuoco facendo improvvisamente scomparire in nebbie evanescenti l'azione, o la deformava ingrandendola a proporzioni inumane.

C'erano ragazzi che restavano per tre spettacoli consecutivi a rivedere Fatty alle corse o Ridolini in dirigibile, i primis-

simi anonimi Charlot, le comiche di Mack Sennett. Tutto si muoveva vertiginosamente, interrotto soltanto da impossibili didascalie divorate in un attimo dal pubblico e poi rabbiosamente fischiate se fermavano per troppo tempo l'azione.

Nell'angolo più oscuro, c'era la «signorina», quella cui era affidato l'incarico di commentare su un vecchio pianoforte le avventure del «muto». Era un'ira di Dio: qualcosa tra un costante accordo dello strumento e un indecifrabile miscuglio di ricordi musicali lontani e, diciamo, personalissimi. Poi, improvvisi arresti seguiti da fughe rovinose per la tastiera addolcite d'un tratto da idilliaci motivi di vecchie romanze. Mai ci riuscì di vedere in volto la pianista; ad ogni intervallo scompariva regolarmente per una misteriosa porticina laterale. Di essa si sapeva soltanto che era la «signorina». Il vecchio pianoforte era anche un elemento indispensabile della «saletta», e proprio suonato così nella sua perfetta disintegrazione della musica.

Poi venne il sonoro, il parlato, nacque e si propagò il divismo. La pellicola si pulì e tutto lo spettacolo cinematografico si compose in un ordine più calmo, più commerciale, e noi eravamo cresciuti e si imparò a pronunciare nomi esotici di registi e di attori, si arrivò a distinguere al primo sguardo la produzione dell'uno o dell'altro, si notarono le influenze, si ebbero pretese d'arte e si fu più misurati nel distribuire aggettivi. I primi libri sul cinema cominciarono a comparire.

Oggi, talvolta, ci si va alla «saletta», ma sia noi che essa si è ormai mutati dai bei tempi. Il botteghino dei biglietti si è razionalizzato con il suo banco di radica lucidissimo e con i suoi vetri opachi dall'intelaiatura di acciaio; c'è una scala con tappeti per salire in galleria e dalle pareti pendono fotografie dei divi in cornici «essenziali» di alluminio. Solo l'interno è restato più o meno lo stesso di allora. E noi oggi si va in galleria: siamo con delle ragazze, in gruppo, e abbiamo l'aria accondiscendente e un po' ironica del visitatore d'eccezione. E in fondo ci sentiamo pervasi da un'ipocrisia che prima non conoscevamo. Si ostenta un interesse che vuol essere raffinato con una leggera punta di intellettualismo, così come di fronte a stampe o fotografie di tempi andati, mentre gli aggettivi che vengono alle labbra sono: «gustoso», «divertente», e le espressioni: «pieno di colore» e così via. Ma internamente in ciascuno di noi c'è un rammarico: noi siamo degli esclusi ormai. Vicino a noi altri ragazzi fanno cigolare le vecchie poltrone e parlano e ridono a gran voce.

Ma, ad osservare bene, tutto ci appare diverso. Le luci più chiare e diffuse, il sonoro che copre ogni altro rumore, la pioggia di disinfettante odoroso che muta l'aria all'ambiente bastano a trasformare e a cancellare tutto il vecchio mondo. E sullo schermo è la solita vita, quella di tutti i giorni. Questa non è più la «saletta», essa è morta in quel giorno che noi non ricordiamo.

GIUSEPPE ISANI



Il corpo di ballo della famosa Albertina Rasch - Sopra: prova di danza per il film 'Rosalie' - Sotto: prova della "Mariache", tipica danza messicana per il film 'La città dell'oro' (M.G.M.)



IL PIU' GRANDE FILM DEL SECOLO

GLI INTERPRETI

TYRONE POWER

ALICE FAYE

DON AMECHE

ALICE BRADY

BRIAN DONLEVY

IL REGISTA

HENRY KING



QUESTA PRODUZIONE
DARRYL ZANUCK
E' COSTATA
40 MILIONI DI LIRE.,
E VERRA' PRESENTATA
IN ITALIA NELLA

II° STAGIONE D'ORO



L'INCENDIO DI CHICAGO

RIPRESA IN BARCA



DA ALCUNE SERE i veneziani, prima di andare a letto, si concedono un supplemento di svago. Appena notte, guardano il cielo e se da qualche parte vedono balenare riflettori, si dirigono là dove sanno che troveranno una macchina da presa e Goffredo Alessandrini intento a dirigere scene di LA VEDOVA. Gli attori cambiano di volta in volta ed è questo, forse, che spinge il pubblico ad assieparsi, corona di teste curiose, al di là di un magico cerchio dietro le lampade e gli strumenti - magico, intendiamoci, perché sorvegliato dai vigili della Serenissima.

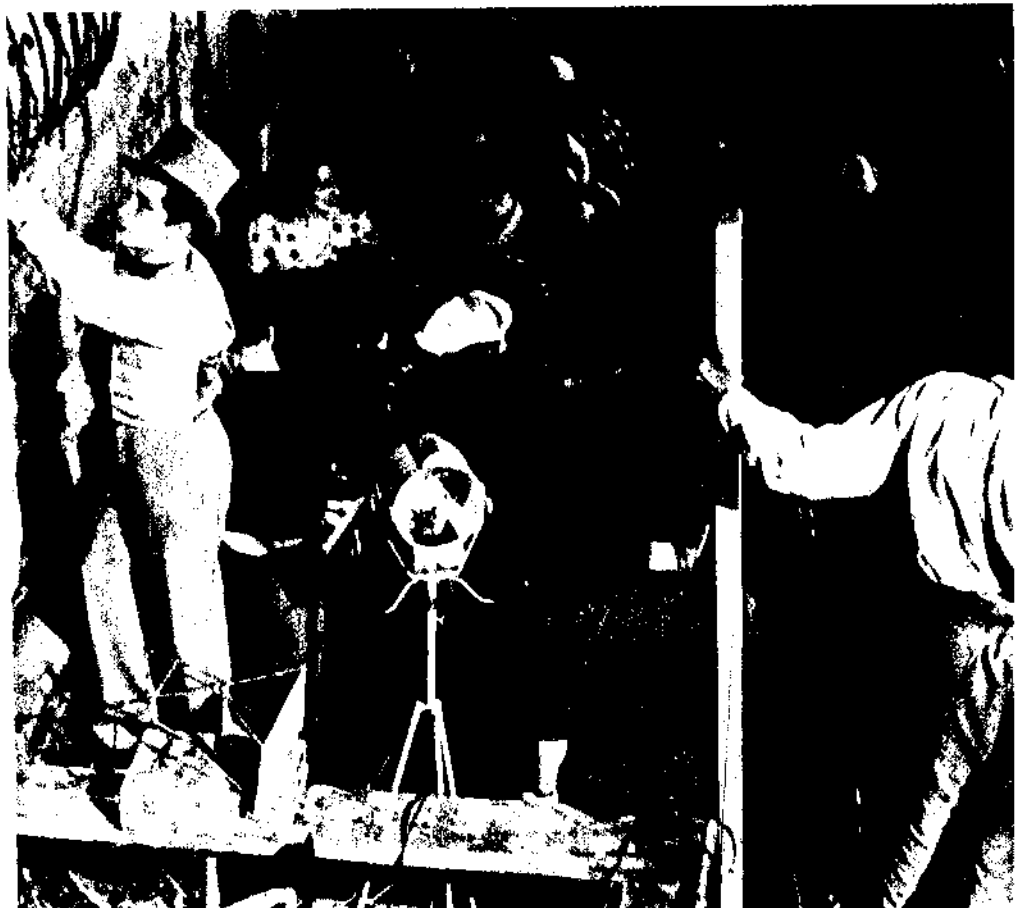
Stasera sono di turno Isa Pola, protagonista, e Leonardo Cortese, il giovane attore dell'Accademia di Santa Cecilia che ha debuttato in JEANNE DORÉ e sembra deciso ad andare molto innanzi. Isa Pola, in questo rio presso il ponte dell'Accademia, è giunta a bordo di un motoscafo. È scesa con un fruscio di sete, Alessandrini le ha offerto la mano; e dietro di lei sono sbarcati il truccatore, due guardarobiere, altra gente di cui mi sfugge, ahimè, la mansione. Effetto buono. Il pubblico ha capito che è la diva. La diva si è seduta su di una poltrona, amabilmente conversando con il produttore, Michele Scalera, sempre presente a queste riprese. Poi è giunta l'ora della prova. Ella si è alzata, per un ponticello è scomparsa in una buia calle, è ricomparsa un momento dopo ad una finestra sul rio, dove, trattenendosi all'inferriata della finestra, c'è Cortese in piedi sul suo sandalo. Veramente sul sandalo Cortese vi è salito ora, ora che è fermo o quasi fermo (dal Canal Grande, ad ogni passaggio di vaporino o di motoscafo, giungono ondate che sembrano buone ed innocue ed invece squassano e sbatacchiano senza pietà. Cortese fa grandi sforzi per non finire in acqua). Il sandalo, durante la scena precedente, è stato guidato lì dalla

«controfigura» di Cortese, un vero gondoliere, pratico di remo, che di Cortese ha press'a poco la statura. Si chiama Duilio: il pubblico ne sa il nome, è popolare, e lo ha beccato ad ogni sbaglio. Si gira dunque la scena in cui Isa Pola s'affaccia alla finestra e parla con Cortese. Poi bisogna passare ai primi piani. Farli in interno, nei teatri di posa di Roma? Alessandrini non è di questa opinione. Si deve girare il viso di Isa Pola visto dal sandalo. Ahimè! bisogna piazzare la macchina da presa sopra un bar-

cane. Via il sandalo. Il barcone è pronto, viene guidato sotto la finestra, fissato dalla prua alla grata di ferro di un ponte, stretto contro il muro con due pali piantati nella melma del canale. Il barcone si riempie. Mediante una gondola, sotto l'occhio sospettoso e vigile dell'operatore Arata, la macchina da presa viene portata sul barcone. Vi si aggiunge un riflettore. Il barcone lievemente ondeggia e Alessandrini è contento perché ciò darà al dettaglio un più realistico senso di verità. Ma la verità si fa esagerata quanto un'ondata più violenta, sempre proveniente dal Canal Grande, fa sobbalzare e scricchiolare il barcone chiuso nella sua gabbia. Si rimedia ancorando di traverso, all'imboccatura del rio, il barcone dove è caricato il carro della registrazione sonora.

Si gira ancora. Ma qualche cosa è venuta a deviare l'attenzione di tutti. Alessandrini sembra svagato, Scarpelli, il suo aiuto, alza il capo dalla sceneggiatura, Cortese ha fretta di terminare la scena... Qualcuno ha scoperto fra il pubblico una bellissima bambina di quindici anni. Non è ancora ben formata ma ha degli occhi grandi, molto grandi. La presentano al produttore Scalera che mi sembra sempre pronto a non lasciarsi sfuggire nuovi e buoni elementi dovunque gli si presentino. Scalera la osserva, la fa camminare, parlare. Alessandrini dice la sua, dicono la loro Scarpelli, Arata. Sì, le si farà il provino, fra qualche giorno, durante una giornata di bel tempo, in pieno sole. Cortese, benché giunto ieri al cinematografo, si sente già un anziano di fronte a questa bambina, e le dà dei consigli.

IL CRONISTA



RIVELAZIONI DELLA LUCE INFRAROSSA

PER LA FORMAZIONE delle immagini ottiche, tanto l'occhio umano quanto la emulsione fotografica e cinematografica si servono della luce, ma non sfruttano l'intero spettro dei raggi esistente nel senso fisico. Infatti, l'occhio rimane insensibile ai raggi al di là del violetto, da una parte dello spettro (raggi ultravioletti), e a quelli al di là del rosso, dall'altra parte (raggi ultrarossi); mentre certe emulsioni sono per es. insensibili alla luce rossa, la quale viene invece percepita dall'occhio (fig. 1). Generalmente, la tendenza dei tecnici e degli scienziati è quella di adeguare la sensibilità delle emulsioni alla sensibilità dell'occhio in modo da ottenere immagini fotografiche corrispondenti a quelle che l'occhio coglie dalla realtà. Ma per applicazioni speciali, tanto fotografiche quanto cinematografiche, può essere indicato spingere la sensibilità delle emulsioni al di là di quella dell'occhio. Risalgono a cinquantotto anni fa i tentativi di utilizzare fotograficamente la luce a grande lunghezza d'onda ossia i raggi ultrarossi. Verso il 1880, Abney, cercando un composto argenteo direttamente sensibile ai raggi infrarossi, trovò un'emulsione a base di collodion contenente del bromuro d'argento puro che gli permise di ottenere una

prima fotografia dello spettro solare sino ai 960 $M\mu$. Dal 1885 al 1891, altri studiosi tentarono di perfezionare l'emulsione ottenuta dall'Abney impiegando vari altri composti che non diedero però buoni risultati. Fu solo verso la fine del 1906 che, con la scoperta della Dicianina, si verificò un primo tratto importante. La Dicianina, fabbricata dai Hoechst Farbwerte, permise la realizzazione commerciale delle emulsioni sensibilizzate. Le fotografie che il Prof. Wood, della John Hopkins University di Baltimora, presentò nel 1910 al Congresso Fotogra-

bocianine. Tali sensibilizzatori apersero immediatamente prospettive insperate nel campo della fotografia a raggi infrarossi.

Le Tricarbocianine sono molto numerose; due di esse sono utilizzate da Eastman (Kodak) e sono:

- a) la Mesocianina, la cui sensibilità va da 860 $M\mu$ ai 920.
- b) la Xenocianina, la cui sensibilità parte da 960 $M\mu$ e arriva verso i 1220.

Con la scoperta delle Tricarbocianine la fotografia per mezzo delle radiazioni rosse e infrarosse diventò un fatto compiuto e si

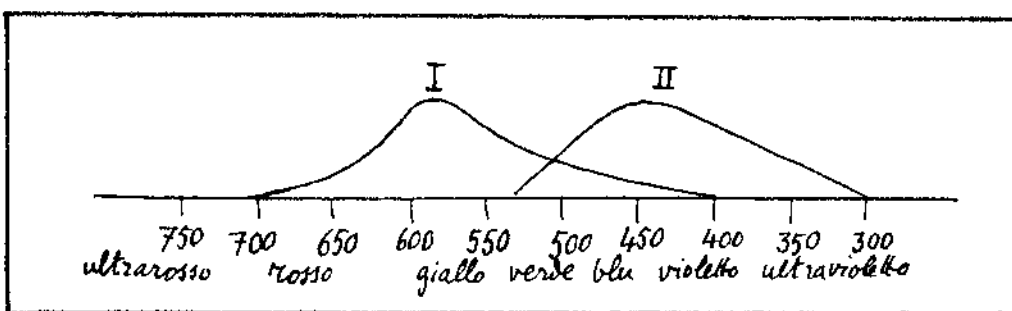


Fig. 1 - Curve di sensibilità dell'occhio umano (I) e di una comune emulsione al bromuro d'argento (II) ai raggi di varia lunghezza d'onda e cioè di vario colore

fico di Bruxelles furono infatti ottenute su delle lastre « Spectrum » della casa Wratten and Wainwright sensibilizzate con la Dicianina. Fu pure con tale composto che Merril e Beggers del Bureau Of Standards fotografarono nuovamente lo spettro solare arrivando fino ai 960 $M\mu$. Disgraziatamente, però, la Dicianina si rivelò subito come un composto assai instabile e nel 1919 fu abbandonata, precisamente quando Adam e Haller scopersero la Criptocianina. Nel 1925 Clarke, preparando questo ultimo composto, scoprì la Neocianina e il Babcock con tale composizione poté registrare lo spettro solare sino ai 1160 $M\mu$. Nel 1931, infine, furono scoperti quasi contemporaneamente da tre laboratori di ricerche della I. G. Farbenindustrie le Tricar-

estese anche nel campo cinematografico. Aggiungendo alle emulsioni piccole quantità di materie coloranti (eosine, isocianine, dicianine), la sensibilità di queste emulsioni diventa più ampia. Le lastre e le pellicole « infrarosse » (cioè: sensibili ai raggi infrarossi) sono trattate con speciali sensibilizzatori di grande intensità per le radiazioni ad onda lunga che si trovano immediatamente dopo il rosso scuro dello spettro dei colori visibili e la cui lunghezza d'onda si trova al di là dei 700 $M\mu$ circa. Tali radiazioni sono praticamente invisibili all'occhio umano. Ma le speciali emulsioni « infrarosse », oltre ad essere sensibili a questi raggi di grande lunghezza d'onda, vengono impressionate anche per es. dai raggi azzurri. Per questa ragione, volendo servirsi unicamente degli effetti speciali che la luce infrarossa e rossa provoca nelle emulsioni, bisogna escludere l'attività degli altri tipi di raggi mediante filtri colorati che, applicati davanti all'obiettivo, assorbiscano tutti i raggi ad esclusione di quelli infrarossi e rossi. Questi filtri, perciò, all'occhio umano appaiono molto scuri ed opachi.

La realizzazione degli effetti notturni.

La pellicola Agfa tipo R è sensibilizzata ai raggi infrarossi ed è esclusivamente destinata alla fotografia degli effetti notturni (chiaro di luna) in pieno sole, con lo schermo infrarosso n. 82 (vedi fig. 2). Tale pellicola offre all'operatore la possibilità di realizzare riprese cinematogra-

MONTE DEI PASCHI DI SIENA

ISTITUTO DI CREDITO DI DIRITTO PUBBLICO
DIREZIONE GENERALE IN SIENA
APERTO NEL 1625

SEDE IN SIENA

FILIALI IN: AREZZO - CARRARA - FIRENZE - GROSSETO - LITTORIA
LIVORNO - LUCCA - MASSA - NAPOLI - PISA - PISTOIA - PERUGIA
ROMA - TERNI - VITERBO

E IN ALTRE PIAZZE DELLA
TOSCANA - UMBRIA - LAZIO - CAMPANIA

TUTTE LE OPERAZIONI
DI BANCA E CAMBIO

ESERCIZIO DEL CREDITO
FONDIARIO E AGRARIO

fiche in pieno giorno, ottenendo effetti di magnifiche notti lunari.

La ripresa cinematografica degli effetti notturni ottenuti alla luce solare e con cielo azzurro su di una pellicola sensibilizzata all'infrarosso, è basata sul fatto che la luce blu del cielo contiene i raggi infrarossi in piccola proporzione, mentre la luce solare riflessa o diffusa (per es. quella riflessa dagli edifici illuminati, dalle nuvole e dagli alberi verdi) ne contiene una proporzione molto più forte. Eliminando completamente, per mezzo di un filtro rosso appropriato, le radiazioni blu contenute nella luce del cielo solo i raggi rossi e infrarossi possono agire sull'emulsione. Sul negativo, il cielo azzurro apparirà allora soltanto debolmente oscurato, mentre gli oggetti fotografati risulteranno molto anneriti. Di conseguenza, il positivo ottenuto presentando un cielo scuro darà un vero e proprio effetto notturno.

Per ottenere una buona ripresa cinematografica del genere, il cielo azzurro che si desidera fotografare deve essere completamente sereno. In alta montagna, però, dove il cielo è normalmente molto limpido, ed anche nei paesi del sud, è quasi sempre possibile ottenere immagini chiarissime e molto suggestive. Come primo piano si scelgono di preferenza delle superfici chiare e riflettenti quali, ad esempio, le rocce, le case e soprattutto il fogliame verde e gli alberi.

Il filtro rosso sopra indicato, sempre necessario per ottenere effetti notturni su pellicola sensibilizzata ai raggi infrarossi, esige naturalmente una esposizione più forte che è di circa 4 volte quella normale. (Durante la stagione estiva, per es., si lavora normalmente in pieno sole con un diaframma di 3,5, otturatore aperto a 1/70" e con un numero normale di fotogrammi).

Riprese cinematografiche a grande distanza.

Le prospettive lontane viste in pieno sole sono spesso oscurate da una leggera nebbia che si suole chiamare «velo atmosferico». Tale nebbia proviene dal fatto che

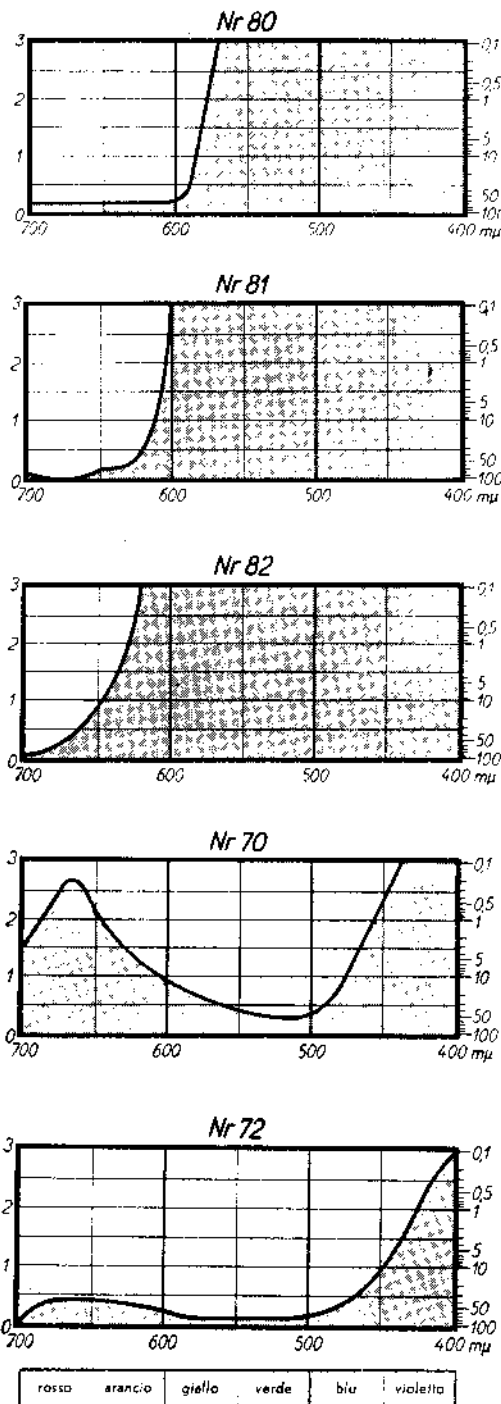


Fig. 2 - Curve di assorbimento di alcuni filtri impiegati in cinematografia. Le cifre segnate sul lato destro indicano percentualmente il grado di trasparenza. Il filtro n. 82, utilizzato nella fotografia infrarossa, assorbe quasi tutti i colori con eccezione del rosso. (Da Erlack, "Agfa-Lichtfilter")

i vapori che si trovano nell'aria disperdono le radiazioni blu e violette aventi corte lunghezze d'onda mentre non modificano quelle rosse e infrarosse. La fotografia su lastre o pellicole ordinarie di una prospettiva lontana si traduce in una immagine molto più annebbiata di quella che nella natura si presenta all'occhio nudo, per il fatto che il bromuro d'argento è più sensibile dell'occhio alle radiazioni blu. Impiegando invece emulsioni sensibili alle radiazioni infrarosse ed eliminando l'effetto delle radiazioni blu con schermi rossi, è possibile ottenere delle fotografie con orizzonti chiari e ben dettagliati anche con tempo grigio e con atmosfera nebbiosa.

Microcinematografia.

Le riprese microcinematografiche mostrano spesso, alla luce infrarossa, dettagli e strutture che non sono visibili nelle riprese normali. La proprietà che hanno i raggi infrarossi di attraversare i pigmenti colorati, permette di evitare la difficile operazione di imbiancamento o decolorazione dei preparati zoologici e anatomici, finora necessaria appunto per rendere visibili certi dettagli. Come si vede, l'applicazione delle radiazioni rosse e infrarosse nella tecnica fotocinematografica consente di ottenere effetti nuovi, di eseguire determinati trucchi e di aumentare il potere registrativo dell'emulsione.

Abbiamo accennato soltanto alle applicazioni più importanti, ma vogliamo indicare ancora una, molto curiosa, che consiste nella possibilità di fotografare «al buio». Un ambiente illuminato soltanto con luce infrarossa, cioè mediante una sorgente di luce munita di un filtro che non lascia passare che quei raggi, appare al nostro occhio completamente buio mentre consente la presa di fotografie con emulsioni sensibilizzate all'infrarosso. Gli occhi di persone o animali fotografati in questo modo mostrano uno sguardo diverso da quello solito perché le pupille, prese nel buio, risultano molto aperte e quindi come larghe macchie scure.

G. E. GIUSSANI

BANCA COMMERCIALE ITALIANA

CAPITALE L. 700.000.000 INTERAMENTE VERSATO
RISERVA LIRE 147.596.198.95

MILANO

200 FILIALI IN ITALIA - 4 FILIALI E 14 BANCHE AFFILIATE ALL'ESTERO

GRATUITAMENTE A RICHIESTA IL "VADE MECUM DEL RISPARMIATORE"

AGGIORNATO E INTERESSANTE PERIODICO QUINDICINALE

GALLERIA

LIV - VIVIANE ROMANCE

(v. tavola a fianco)

VIVIANE ROMANCE è una delle più recenti « rivelazioni » del cinema francese: per molti si tratta probabilmente di una sconosciuta; ma accuseremo quei molti d'essere distratti. Se essi han veduto LA BELLA BRIGATA non possono non rammentarsi della morbida bocca, del busto provocante, degli occhi mandrini di questa bella ragazza e brava attrice. Diremo ancora che Viviane Romance vale forse assai più di Danielle Darrieux e di Mireille Balin, per limitare il confronto alle sue compatriotte notoriamente e recentemente più fortunate nella carriera. Viviane Romance, parigina purosangue, debuttò a 14 anni nel music-hall, nientemeno che al « Moulin Rouge ». Essa faceva minima parte di una rivista di Mistinguett: c'erano tre gruppi di « sisters », e Viviane era una « sister » del gruppo più modesto. Poi fu scritturata al « Bal Tabarin » per danzare il « French Cancan ». Non sospettava di poter divenire un'attrice, e tanto meno una stella del cinema. Ballava bene, e studiava con entusiasmo le danze più difficili e i passi più ricercati. Veniva scritturata sempre più spesso, per piccoli ruoli in operette e in riviste. Ora cantava anche, e il suo maggior risultato fu raggiunto coll'essere ammessa stabilmente nel gruppo di riviste di Rip. Fu poi eletta, ancora giovanissima, Miss Paris, e grazie a questo titolo ascese un gradino di più: fece un numero di danza - finalmente quasi sola sul palcoscenico! - con Harry Pilcer, ottenne un grande successo all'Empire e in una tournée nel Sud. La superba qualifica di Miss Paris le portò fortuna ancora in seguito: quando le venne tolta, dopo un vero e proprio processo, perché era troppo giovane. Si fece dunque del rumore attorno al suo nome, una pubblicità involontaria ne accrebbe il prestigio. A questo punto intervenne il cinematografo. Essa vi entrò sul principio come figurante, e dopo qualche tempo ottenne una piccola parte nel LILJOM di Fritz Lang, accanto a Charles Boyer, a Madeleine Ozeray e a Florelle. La sua fortuna cinematografica fu fatta: e fu, come sappiamo, la definitiva. Venne presto LA BELLA BRIGATA, venne presto lo *stardom* francese. Viviane Romance, giovanissima e fervida, se lo merita e vorrà giungere ancora oltre. Abbiamo una strana, invincibile fiducia in lei. Sembrerà eccessiva. Ma il nostro occhio esercitato, lo giureremmo, ha visto giusto: costei è una vera attrice, e possiede la stoffa per divenire una rara attrice. Del resto, oltre alla stoffa possiede l'entusiasmo e il senso caparbio dell'impegno. Sentite: per il film LA CASA DEL MALTESE essa ha dovuto affrontare una tempesta di sabbia, e non ha chiesto aiuti: che la tempesta fosse « realistica », questo importava. Difatti è stata quasi travolta, e ne è uscita affranta. Ma naturalmente quella, in proiezione, sarà una scena golosa. In un'altra scena, sempre nello stesso film, doveva traversare il mercato arabo di corsa, tra le spinte della folla: eseguì ciò con tanta foga, che cadde due volte e si ferì le gambe, al segno di portarne tuttora le cicatrici. Si capisce che non bastano la resistenza al dolore e lo sprezzo del pericolo per ben recitare: ma Viviane Romance si appoggia su altre basi. Per lei temiamo una cosa sola: che la retorica e i luoghi comuni del cinema francese la irretiscano e la irrigidiscano in schemi artificiosi e in personaggi falsi. Ci vorrebbe per lei un René Clair il quale sviluppasse concretamente e armoniosamente tutte le sue doti, una volta per tutte. Annabella è stata difficile da gustare, in seguito, appunto perché « fatta » e plasmata dal genio di

Clair; e, lo giureremmo, la Annabella degli inizi non aveva certo le doti native della Romance. Viviane è invece destinata a incontrarsi ancora molte volte con le storie alla Duvivier: dalle quali, siamo sinceri, esce spesso malconcio lo stesso Jean Gabin. Questo discorso sorprenderà molta gente ma l'influenza di Duvivier continua a impensierirci: essa agisce su una vera folla di amici del cinema. Troppa gente prende per oro l'orpello dell'attore di DAVID GOLDBER e di GOLGOTHA. Ma il discorso andrebbe allargato e chiarito, e non è questa la sede. Viviane Romance è un'attrice « di carne », non nel senso marleniano prettamente formale e altamente decorativo: ma in un senso di fisica, odorosa e calda comunione con la platea. Ricorda in questo vivamente Pola Illery, una delle più squisite creature clairiane: anch'essa ambigua e provocante (in LA LUCIFRO) come Viviane nella BELLA BRIGATA, e capace, come Viviane nei film successivi, di riabilitazioni affettuose (SOTTO I TETTI DI PARIGI). Viviane Romance non è, nella BELLA BRIGATA, una *vamp* letteraria e statuaria. Forse nelle intenzioni di Duvivier, malato di queste cose, doveva esser tale: ma l'ingegnosa e umana ragazza seppe far divenire « di carne », appunto, ciò che sulla carta del soggetto duvivieriano era smorto e risaputo. Ogni sua mossa era una personale invenzione: le occhiate ambigue dal basso e a metà, gli scatti da pantera, i bizzarri e voluttuosi capricci, la sua impetuosità sempre aperta a esplosioni terribili, le sue subdole manovre. Anche più ricca, di fantasia e di spirito, della Illery di LA LUCIFRO; altrettanto seducente; più varia ed espressiva. Il dono del rilievo è il dono peculiare di questa attrice: ossia, le cose ch'essa sensibilmente anima sono così bene e fortemente staccate e plasmate, che non le si dimentica più. Balzano plasticamente su dal fondo del telone, vi restano ondeggiando, con un atteggiamento ripiegato, di finto pudore e di finta timidezza. Parliamo a ragione veduta soltanto della Romance « piccola *vamp* da strapazzo » della BELLA BRIGATA: queste che si son dette appaiono le più evidenti caratteristiche della fanciulla imbellettata, vizziata, vestita con una veste corta e lucida, di una stoffa che comunica piccolissimi brividi ai polpastrelli, con le calze nere, le scarpette a tacchi altissimi e con fiocchi pomposi, le ginocchia sempre baldanzosamente scoperte. Ma non è questa la sola Romance: i film successivi parlano di altri personaggi, di ragazze per bene, perfino di ingenue. Questo ci persuade. Abbiamo detto, convinti, che Viviane Romance per noi è veramente un'attrice. Viviane Romance, donna « di carne », renderà credibile, come noi si vuol credere, anche le più viete figure femminili che il cinema nel suo paese via via le verrà affidando. C'è una certa danzatrice spagnola nel suo film GIBRALTAR: con tutte le piccole palle di piombo e i luoghi comuni che accompagnano di regola, nel cinematografo, quel personaggio. Ebbene, Viviane Romance renderà inedita e realisticamente piccante anche la danzatrice spagnola.

FILM PRINCIPALI: LILJOM (1934), LA BANDERA (1935), PRINCIPESSA TAM-TAM (1935), RETOUR AU PARADIS (1936), LA BELLA BRIGATA (La Belle Equipe 1936), MADEMOISELLE DOCTEUR (1936), LE PURITAIN (1937), L'HOMME À ABAT-TRE (1937), L'ETRANGE MONSIEUR VICTOR (1937), LE JOUEUR (1938), LA CASA DEL MALTESE (La Maison du Maltais, 1938), PRISONS DE FEMMES (1938), GIBRALTAR (1938). PUCK

per
assicurare
il continuo
e regolare
funzionamento
degli impianti
cinematografici

ACCUMULATORI HENSEMBERGER

PELLICOLE CINEMATOGRAFICHE

POSITIVA FIS. LA STAMPA
POSITIVO TIPO S.A.V.
FILM SUDINO FIL. S.I.V.
NEGATIVA DEL CONTROLLO
NEGATIVA EXTRA RAPIDA
PANSER-MALICIA

ferrania

ferrania



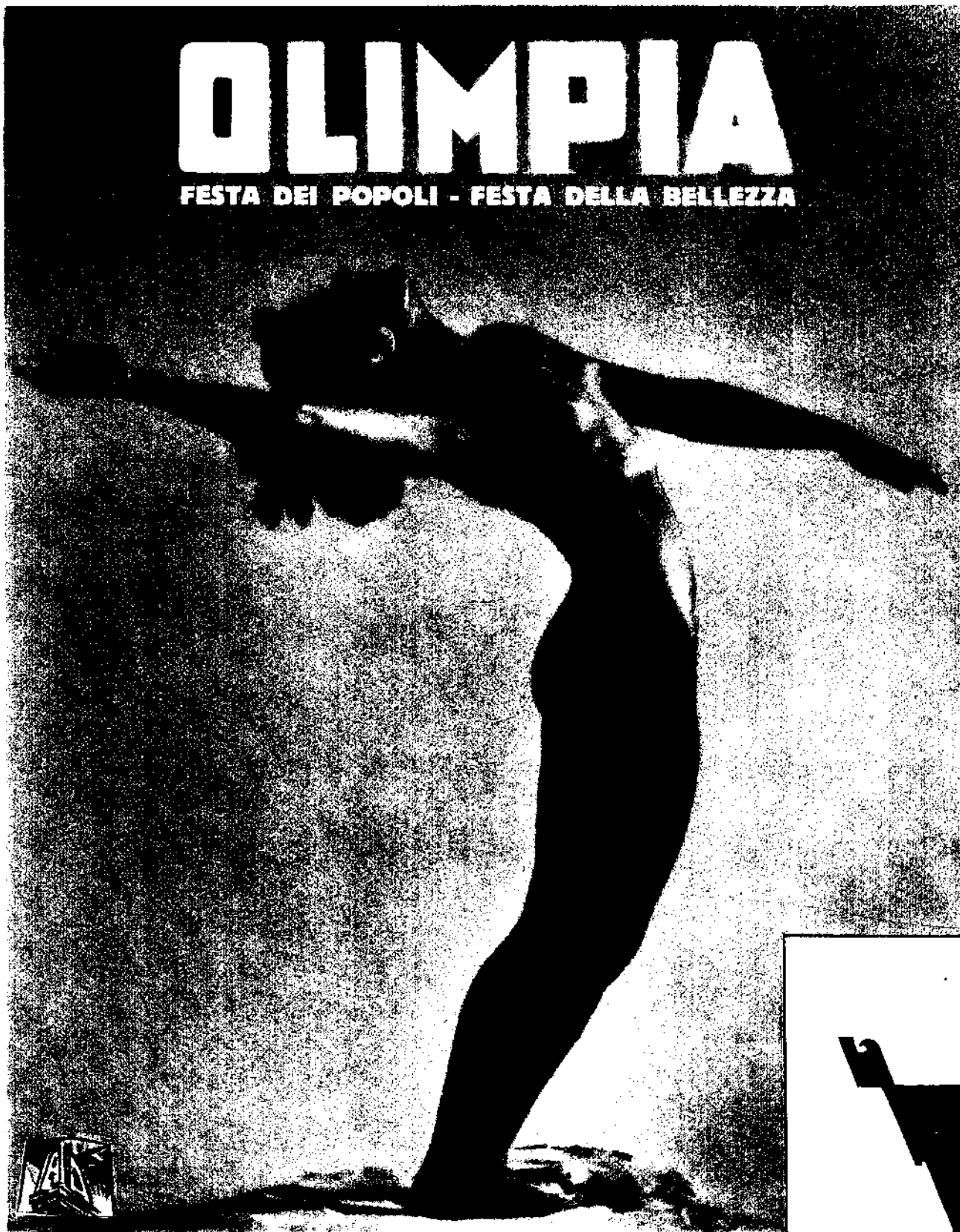
(lux)

VIVIANE ROMANCE

DI IMMINENTE PRESENTAZIONE IN TUTTA ITALIA:

OLIMPIA

FESTA DEI POPOLI - FESTA DELLA BELLEZZA



Produzione:
OLIMPIA film
TOBIS cinema

*Non vedere questo film. miracolo
d'arte e di tecnica. è come chiudere
gli occhi davanti alla Bellezza*



VOI FOTOGRAFATE NOI PUBBLICHIAMO



SONO molto attratta dal ritratto di bambina (1) mandato da *Ezio Caizzi, Napoli*. È tranquillo, raccolto, dominato dai grandi occhi. L'intensità dell'espressione è raggiunta mediante l'inquadratura stretta, che esclude ogni contributo dell'ambiente, e mediante la pellicola pancromatica che fa apparire molto scuri gli occhi (specialmente quelli azzurri e verdi) e molto pallida la carnagione: sopprimendo, infatti, tutte le leggere ombreggiature del rosso, questa pellicola dà facilmente alla pelle qualche cosa di ammalato, di floscio, e perciò generalmente la consiglio per i ritratti, ma in questo nostro caso torna appunto a vantaggio dell'espressione. Si intende che anche la mancanza di ombre e di plasticità, dovuta alla illuminazione frontale, contribuisce all'effetto speciale del



piamento di presa non abbia causato maggiori modifiche. È infatti sorprendente il potere compensativo di alcuni tipi moderni di pellicola. (Per un giudizio definitivo occorre naturalmente un esame dei negativi perché la compensazione può, in parte, avvenire anche nella stampa). Per la foto n. 2, la posa breve era indicata, data la quasi completa mancanza delle ombre, mentre nelle altre due il violento contrasto fra bianchi e neri fa sì che le luci risultino già sovraesposte mentre le ombre sono ancora completamente coperte. La foto 4 dà una riproduzione abbastanza chiara e tranquilla, seppure un poco rudimentale, del soggetto, mentre in quella n. 2 i grigi troppo omogenei non permettono la distinzione delle forme e in quella n. 3 le ombre spezzano e distruggono



viso. Avrei tuttavia illuminato da dietro con una qualunque lampada i capelli a sinistra, che altrimenti si staccano troppo poco dallo sfondo scuro. La fotografia è fatta nell'interno con la sola luce del giorno; esposizione $\frac{1}{30}$ e diaframma 4,5. *Luigi Anastasi (Palermo)* ha eseguito un esperimento da me recentemente raccomandato e cioè fotografato lo stesso soggetto a condizioni variate. Si intende che, allo scopo di studi rigorosi, bisogna variare una sola condizione lasciando immutate le altre. Tuttavia, pur avendo simultaneamente modificato l'illuminazione, il punto di presa e il tempo di posa, il tentativo del nostro fotografo è riuscito molto istruttivo. Si tratta

di una statuetta abbronzata, la quale nella foto (2) è esposta 8 secondi e illuminata a sinistra in basso da una lampadina di 16 watt e a destra in alto da una di 40 watt. Trovandosi la prima lampadina, più debole, alla sola distanza di 10 cm. dal soggetto mentre la seconda dista 25 cm., risulta una illuminazione bilanciata, poco favorevole, come si vede, alla resa della plasticità. Un'ottima luce si sarebbe raggiunta facendo prevalere la luce dall'alto, a destra. Nelle due ulteriori fotografie la lampada a destra è stata tolta e la posa è stata aumentata a 30 secondi per la foto (3) e a 60 secondi per quella (4). L'autore mi esprime la sua sorpresa per il fatto che il raddop-

l'unità. Lo sfondo, troppo inquieto, era da sostituire con un panno di media chiarezza. Sarei molto contenta di ricevere altri tentativi del genere. Ho mai parlato dei gruppi? Il modo comune per raccogliere, come ricordo, tante persone in una sola fotografia è quello adottato da *Lucia Bonvecchiato, Monza*. Infatti, questa messa in fila di tante persone in posizione frontale (5) dà il vantaggio della completezza, dell'obiettività. È il criterio delle fotografie per

arrivare a non trascurare nessuno. La forte luce estiva permette delle pose brevi e quindi anche soggetti non severamente immobili! Volendo fotografare però il gruppo, così come è, bisognava avvicinarsi di più, per avere le persone più grandi in rapporto allo sfondo e utilizzare il solito filtro giallo per dare maggiore struttura ai bianchi. Per quanto riguarda la messa a fuoco, è consigliabile regolarsi come se la distanza del gruppo fosse di 5 metri, anche se in realtà è soltanto di 1 me-





tri. In questo modo si riesce ad avere nitidi gli «infiniti» dello sfondo anche senza diaframmare troppo. A meno che non si tenga a uno sfondo sfumato di poco rilievo. Un'altra scena estiva, molto graziosa, è quella di *Romolo d'Ambrosio, Roma*. (Ho tagliato via buona parte del cielo, troppo alto). Ci vuole molta prontezza e buona fortuna per acchiappare i tuffi (6). Generalmente, il bravo saltatore è già sott'acqua, quando il fotografo scatta. Il nostro invece ha scattato troppo presto. Bisogna anche scegliere un punto di presa da cui le persone non appaiano sovrapposte e da cui lo sfondo non disturbi le scene di primo piano (a questo ultimo scopo bastava foto-

grafare un po' più dal basso). Una luce meno frontale avrebbe notevolmente aumentato la plasticità della scena. Qualche volta un dettaglio da una fotografia piuttosto comune rivela sorprendenti effetti. Da un negativo di forma quadrata, *Mario La Stella, Roma*, ha isolato questo curioso aspetto della gente in coperta (7). Staccati dal loro solito ambiente, i dettagli manifestano strane forze poetiche. Osservate le borse sotto la panca, il secchietto, la bambina stanca dei giochi da spiaggia, addormentata sulle ginocchie dei genitori - quanto è forte in questa «natura morta» il senso della rilassatezza dopo una giornata al mare! L'ef-



fetto sarebbe ancora molto più forte se il fotografo avesse aspettato una illuminazione più intensa, che avrebbe evitato la sottoesposizione (1/100 di posa; diaframma 9, alle 6 della sera) e le macchie chiare. Così come è, la fotografia chiede allo spettatore una certa sagacità, per tirar fuori tutti quei dettagli significativi. Un magnifico esempio di fotografia d'architettura ci dà il tempio di S. Lorenzo a Vicenza (8), fotografato da *Bruno Tosin (Vicenza)*. L'ottima luce procura la massima plasticità e il punto di presa è scelto con tanta sensibilità che le deformazioni e intersezioni prospettiche interpretano il pensiero del costruttore. Avrei scelta una posa leggermente più lunga, per chiarire maggiormente le ombre, e tagliato via una striscia di qualche millimetro dal lato sinistro.

MARIA ONUSSEN

TEMPI DI POSA PER OTTOBRE

Diano i tempi di posa corretti per prese senza schermo eseguite con tempo sereno dalle ore 11 alle ore 13; facendo presente che il tempo coperto e le ore antecedenti o posteriori a quelle indicate lo raddoppiano ancora; limitando il tempo utile di lavoro dalle ore 9 alle ore 15. Prima e dopo di esse sarebbero da usarsi tempi accuratamente e largamente calcolati, ma senza avere la certezza assoluta di buoni risultati.

GUIDO PELLEGRINI

Soggetto	Emulsione	Schermo	Apertura massima	Tempo di posa
Paesaggi aperti con orizzonte - laghi	Pancro	—	4,5	1/100
Vedute campestri con primo piano	Orto	giallo-medio	4,5	1/50
Scene di caccia	Pancro	—	3,5	1/40
Nature morte in piena aria	"	—	2,8	1/200
Scene di pioggia	"	—	5,6	1/25
	"	—	2,8	1/40

CARROZZERIA PININ FARINA

CORSO TRAPANI, 107-115 - TORINO - TELEFONI 32-356 - 32-745



GIOVANNI MANTOVANI (Milano). Ci fa sempre piacere che i lettori ci esprimano il loro plauso per quel tipo di articoli che generalmente sono considerati troppo duri e difficili per una rivista rivolta al grande pubblico. Ne pubblicheremo di più se non fosse così estremamente difficile trovare collaboratori che sappiano esprimere con semplicità e vivace concretezza problemi tecnici, scientifici, ecc. Quelli che hanno il dono dell'esposizione chiara e piacevole generalmente si orientano male in quella villa dei misteri che è la scienza. Mentre tanti iniziati o non sanno trovare il necessario punto di contatto fra l'idea astratta e il pensiero pratico dell'uomo comune; oppure, peggio, non sanno seguire un filo logico ed esprimersi senza equivoci ed oscurità. Sembrava paradossale ma è così. La stessa difficoltà si incontra nella creazione di buoni film documentari. Quanti film ho visto in cui un buon operatore-regista aveva saputo trarre belle fotografie pittoresche da paesaggi, città, macchine, bestie; ma fra di essi erano così pochi quelli che veramente spiegavano con chiarezza il carattere del paesaggio, la struttura della città, il funzionamento della macchina e la vita della bestia, per cui, dopo la proiezione, potevo dire con buona coscienza: «Ecco che ho imparato qualcosa che prima non sapevo!». Tanti di quei film, invece, lasciano l'impressione che il mondo sia più incomprensibile di quello che si crede.

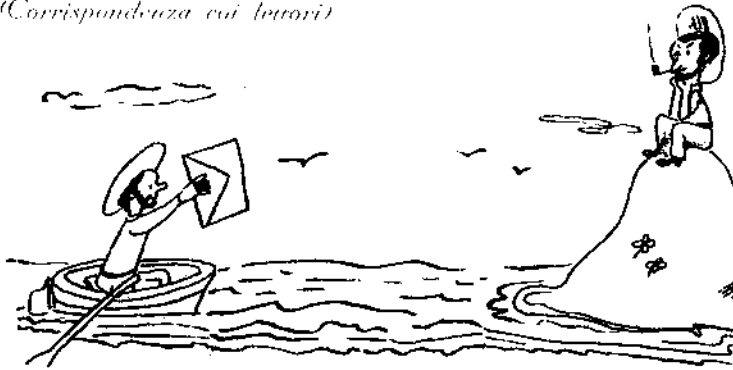
CALAVORNO 22. - « Ci sono tanti artisti di cui in questi ultimi anni si sente ogni momento annunciare un film, di cui non si sente poi più parlare ». Sì, la gente del cinema è loquace, per ragioni propagandistiche. Prima ancora di avere ben concepito un nuovo progetto, ne mandano la notizia in tutto il mondo, secondo il principio di quell'attore che diceva: « Che scrivano magari che io rubo cucchiari d'argento! Pur che scrivano! ». - Gloria Swanson non ha girato quei due film. - E. A. Dupont ha infatti realizzato ON SUCH A NIGHT ma, se non sbaglio, questo film non verrà in Italia. Il regista del PONTE DI ST. LUIS REV, tratto dal romanzo di Thornton Wilder, fu Charles Brabin.

ROMOS. - Non mi risulta che Don Ameche, l'attore di RAMONA, BACI SOTTO ZERO, L'AMORE È NOVITÀ, ecc. sia certo Domenico Amici di Livorno. Egli è nato negli Stati Uniti a Kenosha nel Wisconsin. Direi che la nostra ambizione ormai non dovrebbe più essere quella di rivendicare per noi artisti stranieri; dovremmo pensare piuttosto a creare nella nostra produzione attori degni di fama mondiale.

FRANCO (Napoli). - Pubblico volentieri queste vostre osservazioni. « Ultimamente, a quanti non rinnegano a priori il cinema italiano, un'opera di Bragaglia ha dato come una iniezione di fiducia: la sua FOSSA DEGLI ANGELI è forse il film più denso ed acuto degli

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



ultimi anni di produzione italiana. Insieme a SENTINELLE DI BRONZO esso è il modello cui dovrebbero tendere i produttori nostrani non assumendo i due film come archetipi della perfezione ma cogliendone tutta la viva ed umanissima sostanza spirituale. Il primo uccide la retorica e tratta con magnifica disinvoltura un ambiente e un argomento di attualità politica; l'altro, pur nei modi di una tradizione narrativa un po' verusta, traccia con indiscutibile forza e concisione un dramma di anime in una cornice di cui acquisisce i migliori elementi documentari. Peccato che in alcuni particolari Bragaglia, più di Marcellini, abbia fatto dei passi falsi: nella sequenza del trasporto di Domè ucciso, ad esempio, cosa significa quel mezzo campo lungo di uno spettatore indifferente alla finestra, che spezza il ritmo di tutta la fortissima scena, e più che il ritmo di montaggio, quello spirituale? Ma volessero i numi che tutta la produzione nostra avesse quella serietà e quel contenuto!». - Non conosciamo i progetti di Romolo Marcellini. - King Vidor è nato a Galveston nel Texas.

CINEAMATORUM (Trieste). - Gli sceneggiatori ogni tanto desiderano mantenere il proprio incognito, sia perché le loro intenzioni sono state falsificate dal produttore e dal regista e quindi non vogliono firmare l'opera, sia per es. perché abbiano, nei loro saggi critici, spezzato tanti pennini d'acciaio contro quei tipi di film a cui, se l'occasione si presenta, forniscono invece delle sceneggiature ben compensate. Per ragioni del tutto diverse, il bravo autore del nostro articolo « Parla lo sceneggiatore » nel num. 40 (non 41) non vorrebbe rivelare il proprio nome; ma se gli scrivete per il tramite della redazione di Cinema vi risponderà. - Il doppiaggio di BIANCANEVERE E I SETTEFANTI è affidato alla Casa Generalcine. - Il procedimento di fotografare, uno alla volta, i vari disegni che formeranno un cartone animato richiede infatti

molto tempo. Non si può dire che ad ogni disegno corrisponda un fotogramma inquantoché non solo qualche volta un unico disegno, rappresentando un momento di immobilità, basta per impressionare tutt'una serie di fotogrammi ma anche perché il modello da fotografarsi è generalmente composto da tanti strati sovrapposti e trasparenti in modo che un semplice spostamento di uno di questi strati oppure una semplice modifica di un dettaglio basta per impressionare altri fotogrammi senza dover ricorrere ad un disegno del tutto nuovo. - Anche nella produzione dei disegni animati c'è, naturalmente, un certo scarto di pellicola, ma il metraggio utilizzato durante la realizzazione rimane sempre minimo. - Quando un film a disegno animato è suscettibile di essere doppiato in altre lingue, la sua parte sonora è composta, come nei film comuni, da più colonne singole in modo che la parte della musica, dei rumori, ecc., possa rimanere possibilmente quella originale, alla quale poi si aggiunge il dialogo tradotto. - Preferisco di non parlare tanto di BIANCANEVERE perché già tanti bambini intorno a me, accaniti lettori di Cinema, mi seccano continuamente per sapere quando vedranno quel film. Non so più come domarli.

A. POGGETTI (Genova). - Qualche volta una brevissima parola secondaria può contenere un grazioso complimento. Mi piace il « perciò » nella frase in cui mi dite: « Sono uno studioso dell'arte cinematografica e perciò anche un fedele lettore di Cinema ». Grazie. Il film di John Ford che a Marsiglia avete visto sotto il titolo QUATRE HOMMES ET UNE PRÈRE si chiamerà in Italia IL GIURAMENTO DEI QUATTRO. « Ora permettemi di tirarti l'orecchio per un lieve errore da te commesso nel n. 48 di Cinema: dici che Fitzmaurice ha diretto l'edizione parlata della SIGNORA CHRYNE; ma l'ha diretta Boleslawsky, perbacco!». Dopo la morte improvvisa di Boleslawski (coll'ì - vi tiro l'orecchio!), il film è stato terminato da

Fitzmaurice. E nemmeno i vostri rimproveri a Francesco Pasinetti sono giustificati; perché Paul Porcasi è infatti nato a Palermo, dove è vissuto anche parecchio tempo, e Elissa Landi, « veneziana (per puro caso) », come dice Pasinetti, è infatti nata a Venezia da madre veneta. - Esamineremo volentieri il vostro panorama del cinema inglese dal 1894 in poi. Senza impegno, s'intende, anche perché già disponiamo di materiale su questo argomento. Ma mandate pure.

MARIO P. (Napoli). - Non posso far a meno di pubblicare per esteso e letteralmente i vostri due soggetti. Lo meritano. Cominciamo con *La sposa di papà*. « Un Conte si doveva sposare, con una giovanissima Marchesina, che non lo voleva, quando la zia glielo propose, per impadronirsi poi lei della dote. La Marchesina scappò di casa all'insaputa di tutti. Fra tanto il Conte, tutto allegro di questo avvenimento, che nessuno mai della sua generazione si aveva sposato due volte, e lui era il primo, il Conte aveva anche un figlio, che lo acconsentì un mese di piena libertà, e che avrebbe potuto anche tornare a casa sposato. I due giovani la Marchesina e il Contessino, si incontrarono a Roma, dove era la prima volta che si vedevano. I due dopo vicende e dispetti sotto forma divertente, si sposano e vanno a casa sua dal Conte su padre, tra gli svenimenti di tutti a sentire ch'erano sposati ». Non si crederebbe quante cose succedono nella vita dell'aristocrazia. Ma quella dei banchieri si dipinge in tinte anche più cupe. Sentiamo *Felicità ritrovata*. « Un ricco banchiere manco, con una sua cameriera, che al parto morì lasciando al mondo una bambina. Il banchiere finendo di fare un'opera buona, chiuse la sua propria figlia che tutti ignoravano, in un monastero in alta Italia. Vent'anni dopo il banchiere fattosi vecchio, incominciò a sentire il pentimento del peccato che ci aveva sulla coscienza, finché si decise e andò al monastero per riconoscere sua figlia, ma troppo tardi, la figlia compiuti gli anni necessari era già uscita. Continuo ancora a cercarla ma invano, e la pena si faceva sempre più penosa. La giovine lavorava in un ristorante, finché un giorno un ricco giovine se ne innamorò, e poco dopo anche lei, i due si amavano alla follia, ma non potevano sposarsi, a causa della famiglia di lui, dopo avere sopportato, offese, insulti, ma che continuavano a vedersi secretamente, lui andò da suo zio il banchiere padre della ragazza, che certo lo avrebbe aiutato per la dote di lei. Il zio acconsentì ma prima volle vedere la ragazza, che mediante un ricordo la riconobbe ch'era sua figlia. Tra la gioia e la felicità di tutti i tre, e il matrimonio finisce ». - Sono sicuro che i vostri soggetti diffonderebbero gioia dappertutto, ma non credo che potranno essere ridotti allo schermo, anzi spero di no, perché perderebbero molto. **IL NOSTRO**

LE ASSICURAZIONI D'ITALIA

SOCIETÀ COLLEGATA COLL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

DIREZIONE GENERALE - ROMA -

ORGANIZZAZIONE SPECIALE PER COPERTURA RISCHI PRODUZIONE FILM

(rischio sospensione lavorazione, per morte, infortunio o malattia degli attori, o per danni agli impianti, pellicole e materiale di scena; infortuni di tutto il personale)

PER CHIARIMENTI ED INFORMAZIONI RIVOLGERSI:

AGENZIA GENER. DI ROMA

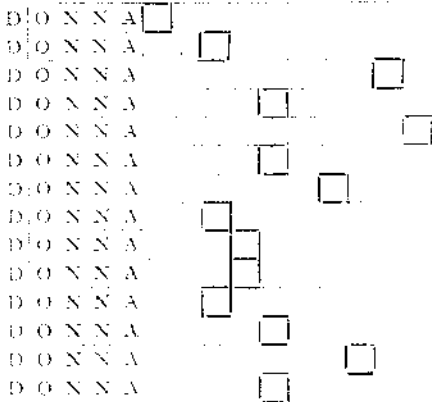
VIA DEL TRITONE 142
TELEFONI N. 487-851
487-852 - 487-853 - 487-854



GIUOCHI E CONCORSI

La soluzione dei giochi deve pervenire alla Redazione di CINEMA (Sezione "Giochi e Concorsi", via Lazzaro Spallanzani 1-a, Roma) non oltre il 15 ottobre 1938-XVI. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina.

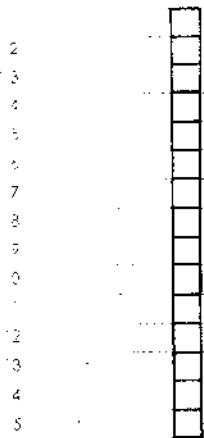
DONNE... DISARTICOLATE



1. Barbara Stanwyck
2. James Whale
3. Isa Miranda
4. Viktor Sjöström
5. Greta Garbo
6. Ernst B. Schoedsack
7. Joan Crawford
8. Eugene Forde
9. Mary Ellis
10. Charlie Chaplin
11. Myrna Loy
12. Jacques Feyder
13. Jean Harlow
14. George Jacoby

Completare i titoli dei 14 film riferendosi alla colonna di destre che indica alternativamente, di ogni film, la protagonista o il regista. Nelle caselle a bordo ingrossato un film di Fritz Lang. ARGO

CASELLARIO LETTERALE "TEMPI MODERNI"



Tutte le definizioni sono ispirate dal film di cui sopra.

1. L'incubo di "Lui".
2. "Lei" vi trovò un po' di lavoro.
3. L'offerse a "Lui" il direttore delle prigioni.
4. Il loro sogno era quello di averne una tutta per loro due.
5. La mania (o il vizio) di "Lei" prima di incontrare "Lui".
6. Fu riaperta dopo lo sciopero.
7. "Lui".
8. Con la moglie di lui (e col suo cane) "Lui" sorbì, tra grandi peripezie, il caffè.
9. "Lei".

10. "Lui" la sbandierò per far ferma e il camion da cui era caduta e invece...
 11. Lo coniugava "Lei" nel tabarin. - 12. L'unico posto dove "Lui" potesse vivere in pace, almeno dopo il suo atto eroico. - 13. Col maglio ridusse quello del meccanico come una focaccetta. - 14. La vera signora, colla tretta, dell'officina meccanica. - 15. La prima portata della macchina per mangiare.

Nella colonna verticale centrale apparirà il titolo di un film dello stesso attore. ALDO PARODI (Genova)

SOLUTORI GIOUCHI N. 52

CRITTOGRAMMA CINEMATOGRAFICO:
 Sig. Franco Gandini - Varese, via Tamagno, 19
 DUPLOSHEMA DEI REGISTI:
 Sig. Amilcare Zelioli - Lecco, via Leonardo da Vinci, 9

SOLUZIONE DEI GIOUCHI DEL N. 52 (25 AGOSTO 1938 - XVI)

DUPLOSHEMA DEI REGISTI O REGIA STRANIERA

- | | |
|----------------------------|-------------|
| 1. Dalle sette alle otto | EDWIN MAREN |
| 2. Merta | CARLO ANTON |
| 3. Shangay | JAMES FLOOD |
| 4. Pura al cento per cento | JACK CONWAY |
| 5. Un grullo in bicicletta | LLOYD BACON |
| 6. I jenciali del West | JAMES HORNE |
| 7. La Contessa X... | KARL FREUND |

MASCHERATA

- | | |
|------------------------------------|-------------|
| 8. Cavalcata | FRANK LLOYD |
| 9. Il Grande Barnum | WALTER LANG |
| 10. La jena di Barlow | BENSTOLOFF |
| 11. L'amore è novità | TAY GARNETT |
| 12. L'ultima beffa di Don Giovanni | JAMES WHALE |
| 13. I tre possider | KURT GERRON |
| 14. Canzoni appassionata | ARCHIE MAYO |

WILLY FORST

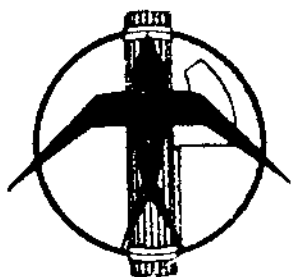
CRITTOGRAMMA CINEMA DI IERI E DI OGGI

- | | |
|--------------------|---|
| 1. MURNAU | M
A
R
I
O
C
A
M
E
R
I
N
I |
| 2. LA FOLLA | |
| 3. INTOLERANCE | |
| 4. VARIETES | |
| 5. OMBRE BIANCHE | |
| 6. BUCK | |
| 7. FLAHERTY | |
| 8. MONA BARRIE | |
| 9. WARNER OLAND | |
| 10. ANGELO AZZURRO | |
| 11. BLASSETTI | |
| 12. BERTINI | |
| 13. DUVIVIER | |

Scrivere le soluzioni in inchiostro e con scrittura molto nitida. Sarà estratto a sorte un vincitore tra i solutori di ciascun gioco: Donne... disarticolate e Casellario letterale. Premi: due abbonamenti annuali a "Cinema". La soluzione dei giochi pubblicati nel 54° fascicolo apparirà nel 56° fascicolo (25 ottobre 1938 -XVI).

Diretti responsi: Dott. LUCIANO DE FEU
 RIZZOLI & C. - An. per l'Arte della Stampa - Milano

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



Risparmiate il vostro denaro
risparmierete tempo.
Con le linee aeree della

ALA LITTORIA S A

potete recarvi dovunque
in Italia e all'Estero
in poche ore senza soffrire caldo

Per informazioni rivolgersi alle Agenzie di Viaggi e alla Direzione Generale della "ALA LITTORIA S. A." ROMA-AEROPORTO DEL LITTORIO



La Cinematografia

16^{mm}
a passo ridotto

MOVEX 50 AGFA
macchina da presa 16 mm.

MOVECTOR SUPER 16 AGFA
per proiezioni mute e sonore

Pellicole invertibili 16 mm.

ISOPAN
AGFACOLOR



PERCHÉ L'ITALIA
FASCISTA DIFFONDA
NEL MONDO LA LUCE
PIÙ RAPIDA DELLA
CIVILTÀ DI ROMA

STABILIMENTI CINEMATOGRAFICI ROMA

פול קמפ קט וונגרי אלברט מאטערשטאק

Interpreti:

Kate von Nagy - Albert Matterstock
Paul Kemp - Georg Alexander
Elli Pardo - Osvaldo Valenti

Regista: **P. Verhoeven**

Produzione: **Itala Film**



Esclusività E. N. I. C.