

# CINEMA



68 DUE  
LIRE

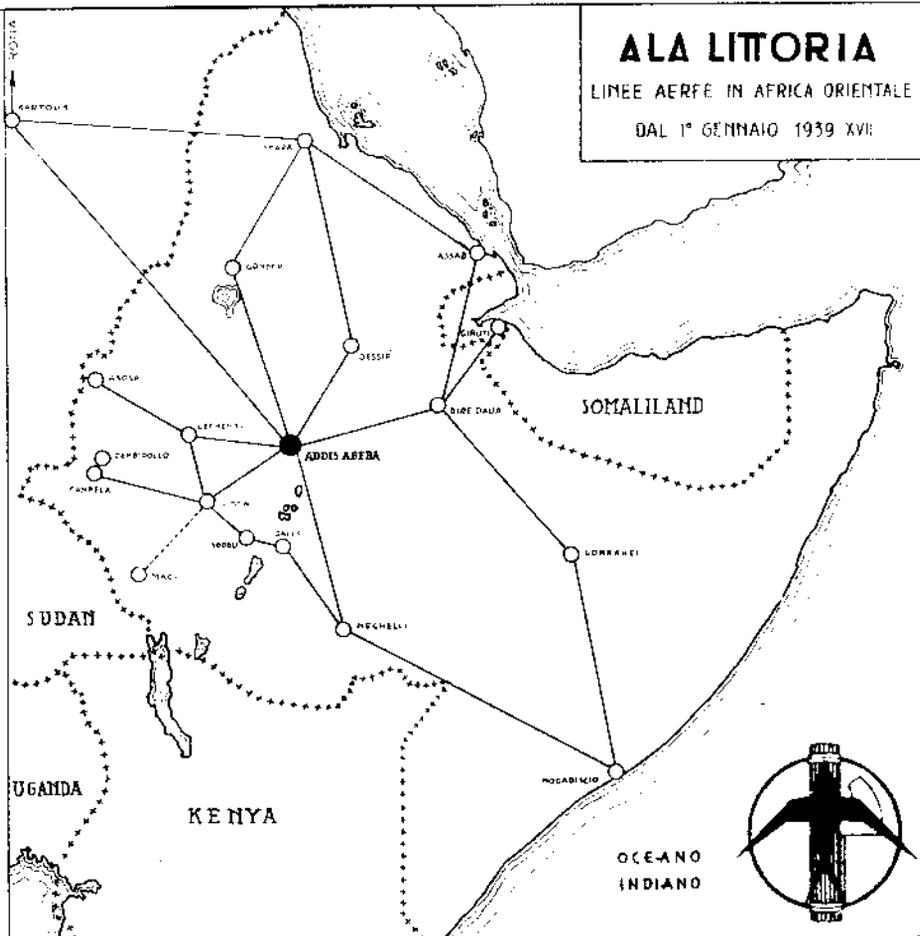
SCOTT BOYD E JAMES STEWART NEL  
"READY FOR EACH OTHER" (COLUMBIA)

Dal 1° gennaio 1939 servizio rapido  
**ROMA - ADDIS ABEBA**  
**IN DUE GIORNI E MEZZO**

Nuove linee da Addis Abeba  
 per ASOSA - ASSAB - DALLE  
 DEMBIDOLLO - DESSIE  
 DIRE DAUA (Harar) - GAM-  
 BELA - GIBUTI - GONDAR  
 GIMMA - LECHEMTI - MO-  
 GADISCIO - NEGHELLI  
 SODDU e da Asmara per  
 ASSAB e GONDAR tutte  
 nella successiva mattinata

*Per informazioni rivolgersi a tutte le agenzie  
 di viaggio e alla Direzione della Società*

**ALA LITTORIA**



**ALA LITTORIA**  
 LINEE AEREE IN AFRICA ORIENTALE  
 DAL 1° GENNAIO 1939 XVII

**ROMA - AEROPORTO DEL LITTORIO**

PERCHÉ L'ITALIA  
 È ASSIEME DIETRO  
 NEL MONDO LA LUCE  
 PIÙ RAPIDA DELLA  
 CIVILTÀ DI ROMA

STABILIMENTI CINEMATOGRAFICI ROMA

CANDELA  
**MAGNETI  
 MARELLI**  
 LICENZA BOSCH

**ASSE**  
 DELLA CIRCOLAZIONE  
 AUTO-MOTOCICLISTICA  
 ITALIANA

# CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

FONDATA DA ULRICO HOEPLI  
Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

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

ANNO IV  
Volume I

FASCICOLO 68

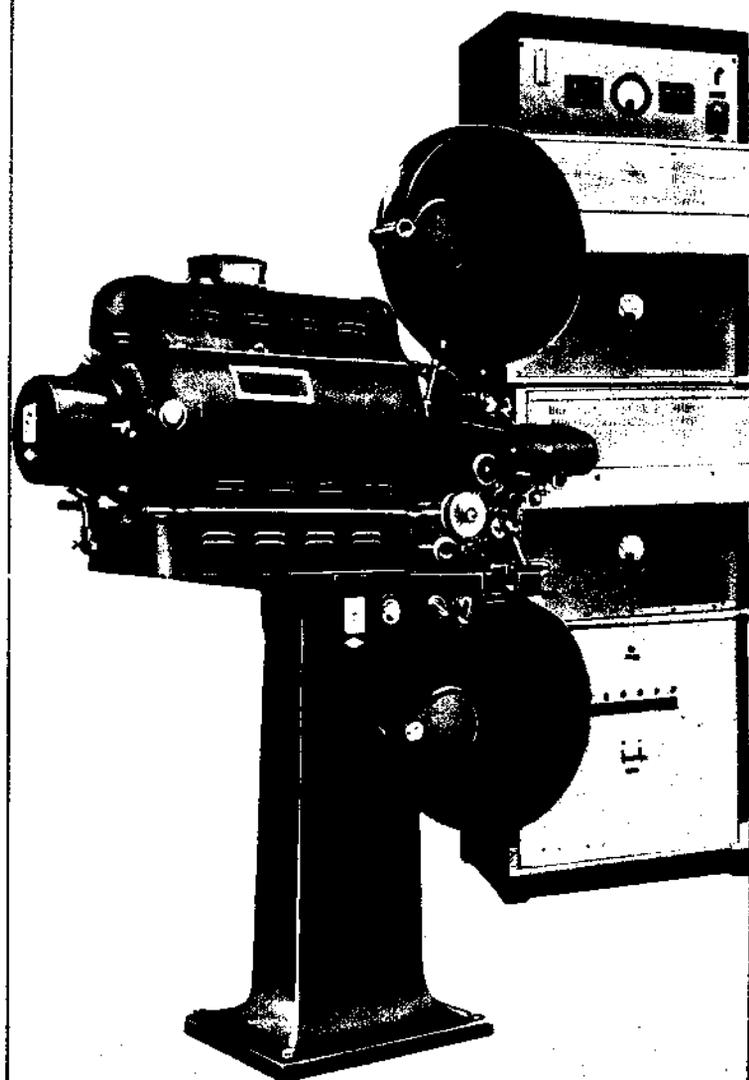
25 APRILE  
1939 - XVII

## Questo fascicolo contiene:

Cinema Gira	447
Editoriale	
V. M.: <i>Prepararsi</i>	453
MICHELANGELO ANTONIONI	
<i>Per un film sul fame Po</i>	451
GABRIELE BALDINI	
<i>Le follie di Disney</i>	458
MASSIMO ALBERINI	
<i>L'Albania e il cinema</i>	460
UMBERTO BARBARO	
<i>Vechi film in museo: «Sperduti nel buio»</i>	462
FRANCESCO PASINETTI	
<i>Soliloquio</i>	465
JOHANNES KRÜGER	
<i>Il Kammerstück</i>	467
GINO VISENTINI	
<i>Film di questi giorni</i>	471
FRANCO SAPONIERI	
<i>Problemi del formato ridotto</i>	472
FERNANDO CERCCHIO	
<i>Appunti per una grammatica</i>	473
A. PASQUALINI	
<i>Fotografare i bambini</i>	477
Galleria: Fosco Giachetti, 274 - Capo di Buona Speranza, 279 - Giuochi e concorsi, 280.	

DIREZIONE e REDAZIONE: Roma, Piazza della Pilotta, 3 - Telefono 66-470  
AMMINISTRAZIONE: Milano, Piazza C. Erba, 6 - PUBBLICITÀ: Ufficio Pubblicità  
'Cinema' - Roma, Piazza della Pilotta, 3 - Gli abbonamenti si ricevono direttamente  
dall'Amministrazione del periodico, o mediante versamento al c.c. postale 1/23277  
oppure presso le Librerie Hoepli in Milano (via Berchet) e Roma (largo Chigi)  
ABBONAMENTI: Italia, Impero e Col., anno L. 40, sem. L. 22. Est., anno L. 60, sem. L. 35.  
**Manoscritti e fotografie, anche non pubblicati, non si restituiscono.**  
OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE: DUE LIRE

## I più moderni impianti CINESONORI



### SOC. ANONIMA CINEMECCANICA

MILANO  
VIALE CAMPANIA, 25

### ALLOCCCHIO BACCHINI & C.

MILANO  
CORSO SEMPIONE, 93

## VIAREGGIO



LIDO DI CAMAIORE  
MARINA DI PIETRASANTA  
FORTE DEI MARMI

20 km. di spiaggia balneare  
200 alberghi e pensioni. Stagione  
Maggio-Ottobre. Ottimo soggiorno  
primaverile ed autunnale

Informazioni:  
Ente di Cura - Viareggio

**olivetti**



i  
a c M

U

X

S

P

E UNA MACCHINA DA STUDIO CON LA CAPACITA DI LAVORO DI UNA MACCHINA DA UFFICIO E L'ELEGANTE SNELLEZZA DELLA PORTATILE



Il regista Alexander Hall e gli interpreti del film 'There's That Woman Again' durante uno spuntino (Columbia)

#### WILLY FORST...

...sta riscuotendo vivo successo per il film *BEL AMI* da una novella di Guy Maupassant. Del film egli è ad un tempo il regista e il protagonista.

#### DAVID BUTLER...

...ha scritto con Herbert Polesie e ha quindi diretto il film *EAST SIDE OF HEAVEN*, di cui sono interpreti Bing Crosby, Mischa Auer e Joan Blondell e il bambino di un anno e mezzo Sandy.

#### LUDVIG BERGER...

...è stato chiamato da Alexander Korda ad assumere la regia del film *IL LADRO DI BAGDAD* avendo Marc Allégret che era stato in un primo tempo scritturato per questo lavoro, rinunciato, per realizzare invece in Francia un film con Charles Boyer.

#### UN ALTRO FILM SU FRANZ SCHUBERT...

...è annunciato in Francia. Dovrebbe essere interpretato da Lilian Harvey. Però sembra che nel film apparirà Schubert, soltanto di scorcio; si ascolterà molta sua musica. Titolo: *SERENATA*. Regista Jean Boyer.

#### SI ANNUNCIANO DUE FILM FRANCESI...

...diretti rispettivamente da G. W. Pabst e da Max Ophüls: *JEUNES FILLES EN DETRESSE* e *DE MAYERLING A SERAJEVO*. Questo film dovrebbe essere interpretato da Edwige Fenech e John Lodge.

## CINEMA GIRA

#### JOHN GARFIELD...

...l'attore americano proveniente dai palcoscenici di Broadway, continua ad ottenere grandi successi. Per il film *BLACKWELL'S ISLAND*, diretto da William McGann da uno scenario di Crane Wilbur e Lee Katz, la casa produttrice ha deciso, nella pubblicità di indicare il nome di Garfield, mettendo, tra parentesi dopo il nome proprio, l'epiteto di « il grande ». Cosicché il film risulta interpretato da: John (the great) Garfield, Rosemary Lane e Stanley Fields.

#### LE QUATTRO PIUME...

...rifacimento del film omonimo realizzato anni fa dalla Paramount in America, viene presentato in questi giorni a Londra. La produzione di



Un elegante 1910 nel film argentino 'Las de barranco' (P. A. F.)

questa nuova edizione è dovuta ad Alexander Korda per conto della London Film. La regia è di Zoltan Korda, mentre l'interpretazione è di John Clements, Ralph Richardson, June Duprez (che è stata scelta a suo tempo da Korda dopo aver interpretato soltanto dei film sperimentali in formato ridotto), C. Aubrey Smith, Donald Gray.

#### IL SEQUITO DI 'ALLARME A GIBILTERRA'...

...sarebbe realizzato in Francia da Fedor Ozep. Anche *ALLARME A GIBILTERRA* è dovuto alla regia di Ozep. Produzione: Gibraltar Film. Titolo: *REGAINS DE GIBRALTAR*.

#### NOVA PILBEAM...

...l'attrice inglese che è apparsa per la prima volta a quattordici anni nel film *PICCOLA AMICA* diretto da Berthold Viertel, ha già interpretato parecchi film tra i quali particolarmente importante *TUDOR ROSE*, non ancora proiettato in Italia benché sia stato annunciato. Il prossimo film sarà *CHEER BOYS, CHEERS!* prodotto da Michael Balcon e diretto da Walter Forde. Il soggetto è di Ian Dalrymple, uno degli scenaristi di *PIGMALIONE*, la sceneggiatura di Roger MacDougall e Alan MacKinnon.

#### JACQUES FEYDER...

...avrebbe intenzione di realizzare un film sulla madre di Napoleone. Il titolo: *MADAME MÈRE*; la protagonista: Françoise Rosay. Produzione Scaler.

#### KONRAD TOM...

...uno dei più quotati registi polacchi ha terminato recentemente due film: *SZATAN Z SIODMEJKLASY*,

di cui ha scritto lo scenario con Kornel Makuszyński e Iwona di cui è protagonista Elzbieta Barczewska. Operatore del primo è Sewerin Steinwurzel, il più anziano e attivo fra gli operatori polacchi.



## BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

ISTITUTO DI CREDITO DI DIRITTO PUBBLICO

CAPITALE L. 200.000.000 - RISERVE L. 12.000.000

#### SEZIONI AUTONOME:

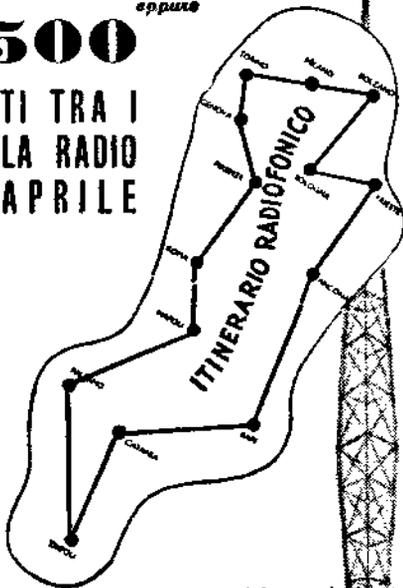
CREDITO FONDIARIO: capitale e riserve	L. 86.000.000
CREDITO CINEMATOGRAFICO: capitale	40.000.000
CREDITO ALBERGHIERO	} capitale . . . . . 50.000.000 } fondo di garanzia . . . . . 125.000.000

## TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

CREDITO AGRARIO - CREDITO PESCHERECCIO  
GESTIONE CASSE MERCATI PESCE

# 3 VIAGGI 3 FIAT 500 oppure

SARANNO ESTRATTI TRA I  
NUOVI ABBONATI ALLA RADIO  
DEL MESE DI APRILE



Ciascuno dei tre vincitori  
avrà diritto a scegliere tra:  
un **VIAGGIO** di un mese  
per due persone, offerto dall'  
EIAR in prima classe, con  
alberghi di lusso attraverso  
tutte le città italiane e le  
di stazioni radio e una  
**AUTOMOBILE** Fiat 500  
offerta dall'

**E I A R**

## Attenzione!

Per concorrere al  
sorteggio bisogna  
avere fatto un nuovo  
abbonamento alla radio  
entro il 29 aprile

**NON MANCANO ORMAI  
CHE POCCHI GIORNI!**

### LA STORIA DI DUE BALLERINI FAMOSI...

...è stata portata sullo schermo in America da Fred Astaire e Ginger Rogers: **THE STORY OF VERNON AND IRENE CASTLE**. Il regista di questo film è H. C. Potter, lo scenario originale di Richard Sherman, la sceneggiatura di Oscar Hammerstein II e Dorothy Yost.

### UN FILM SU SCENARIO DI HECHT E MAC ARTHUR...

...è stato presentato in questi giorni in prima visione a New York, ottenendo un grande successo: **WUTHERING HEIGHTS**, diretto da William Wyler, prodotto da Samuel Goldwyn. Lo scenario era tratto da un romanzo di Emily Brontë. Interpreti: Merle Oberon, Laurence Olivier, David Niven.

### LA INDUSTRIA CINEMA- TOGRAFICA POLACCA...

...ha importato nel 1938 complessivamente 682 film di provenienza straniera contro 168 di produzione locale. Fra le produzioni estere, il primo posto è tenuto dai film americani, cui seguono quelli tedeschi, francesi e inglesi.

### NOTRE DAME DE PARIS...

...di Victor Hugo sarà portato ancora una volta sullo schermo da André Hugon col titolo **QUASIMODO**.

### DOROTHEA WIECK...

...ha terminato in questi giorni il **QUARTO NON VIENE** diretto da M. W. Kimmich. Altri interpreti sono Ferdinand Marian e Karl Plateau.

### VENTICINQUEMILA METRI DI NEGATIVO...

...sono stati girati per il film su Robinson diretto da Arnold Fanck specialista per film esotici e documentari. Fanck una volta s'era specializzato nei film di montagna. Dopo **LA FIGLIA DI UN SAMURAI** ha cominciato la serie dei film di viaggi. Adesso si è recato nel Cile per realizzare questo film su Robinson i cui interni si gireranno a Berlino.

### ALCUNI DOCUMENTARI FRANCESI...

...realizzati da rinomati registi saranno presentati alla Esposizione di New York. Tra questi il **VERO MONTMARTRE** diretto da René Clair, **SCULTORI DI CATEDRALI** diretto da Jean Renoir e **JEAN TESCO**, STRA-



**DE DI PARIGI**, diretto da Jacques Feyder e J. C. Bernard. Altri film erano stati annunciati con la regia di Allegret e di Carné nonché di Duvivier ma sembra che questi registi, per impegni di film a soggetto abbiano rinunciato ai documentari che invece vengono realizzati da specialisti di questo genere di film.



Dall'alto in basso: Cinque giovani attrici dell'Ufa



Elena Zareschi (Scalera)



Clelia Matania (Scalera)

**PRODUZIONE ITALIANA...**

...ha iniziato il film **BIONDA SOTTO CHIAVE** su soggetto di Cesare Zavattini, diretto da Camillo Mastrocinque con Vivi Gioi. Tra gli altri interpreti sono Enrico Viarisio e Giuseppe Porelli. Direttore di produzione è Fabio Franchini, produzione Faro Film.

L'Ente Nazionale Industrie Cinematografiche ha assunto la esclusività del film di Produzione S.A.F.A. **LA MIA CANZONE AL VENTO**, diretto da Guido Brignone su soggetto di Mura, sceneggiato dai produttori della S.A.F.A. Il protagonista è il tenore Giuseppe Lugo. Altri interpreti sono Dria Paola, Laura Nucci, Pina Renzi, Ugo Ceseri, Guglielmo Sinuz, Adele Mosso, Franco Coop, Giuseppe Addobbati, Vasco Greti, Claudio Ermelli, Gian Paolo Rosmino. Direttore generale della produzione è Livio Pavanelli, direttore di produzione Carlo Bugiani, operatore Arturo Gallea. Alcuni esterni di questo film sono stati girati a Cinecittà.

Alessandro Blasetti ha iniziato **RETROSCENA**, di cui è protagonista il baritono Filippo Romito. Altri interpreti: Elisa Cegani e Camillo Pilotto. La sceneggiatura è opera dello stesso Blasetti, di Carlo Duse, Ettore M. Margadonna e Pietro Germi.

È finito il film **UNA MOGLIE IN PERICOLO** diretto da Max Neufeld per conto dell'Astra Film, su soggetto di Max Neufeld, Ferruccio Biancini e Alfredo Vanni. Musica di Alessandro Cicognini. Interpreti: Marie Glory, Antonio Centa, Laura Solari, Carlo Lombardi, Sandra Ravel.

Gennaro Righelli sta terminando **DUE OCCHI PER NON VEDERE** per la produzione Mediterranea, produttore Raffaele Colamonic, soggetto di Pietro Solari, da una commedia di Solari rappresentata in Germania. Interpreti: Giuseppe Porelli, Renato Cialente, Romolo Costa, Alma Klaric, Loretta Vinci.

Alla Scalera Film Jeff Musso ha iniziato **ULTIMA GIOVINEZZA** in edizione francese, su soggetto di Liam O'Flaherty. Interpreti: Jules Raimu, Jacqueline Delubac, Pierre Brasseur.

Amleto Palermi ha terminato, alla Scalera, **FOLLIE DEL SECOLO**, su soggetto di Alessandro De Stefani sceneggiato da De Stefani, Palermi e Michele Galdieri. Interpreti: Armando Falconi, Paola Barbara, Sergio Tofano, Olga Vittoria Gentilli, Carlo Romano, Bella Starace Sainati, Clelia Matania, Dina Sassoli, Otello Toso, Adele Garavaglia. A Torino, negli stabilimenti Fert, la Elettra-Ponzano ha finito **URAGANO AI TROPICI** da una commedia di Anton Giulio Majano, sceneggiatura di Majano, Leon Viola e Domenico Meccoli. Registi Talamo



**COMPAGNIA ITALIANA DEI GRANDI ALBERGHI**

<b>VENEZIA</b>	<b>LIDO-VENEZIA</b>
GRAND HOTEL DANIELI	EXCELSIOR PALAZZO AL MARE (già Gd. Hotel des Bains)
EUROPA & BRITANNIA	GRANDE ALBERGO LIDO
REGINA	VILLA REGINA
VITTORIA & BRISTOL	
<b>ROMA</b>	<b>MILANO</b>
EXCELSIOR GRAND HOTEL	PRINCIPE E SAVOIA
	<b>NAPOLI</b>
<b>STRESA</b>	EXCELSIOR
GRANDE ALBERGO & DELLE ISOLE BORROMEE	<b>GENOVA (S.T.A.J.)</b>
	ALBERGO COLOMBIA

e Faraldo. Interpreti: Fosco Giachetti, Ruby Dalma, Mino Doro, Osvaldo Valenti, Vinicio Sofia, Danilo Calamai.

Andrà tra poco in lavorazione il film **ROSCA** prodotto dalla Era Film, regia di Augusto Genina, interpreti: Junie Astor e Amedeo Nazzari.

Si parla dei **PROMESSI SPOSTI** che la Scalera dovrebbe produrre affidando i ruoli principali a Isa Pola, Leonardo Cortese e Armando Falconi e la regia a Amleto Palermi. La Stella Film, diretta da Leo Menardi produrrà un film su **SALVATOR ROSA** diretto da Alessandro Blasetti, la Prora Film produrrà **FUGA VERSO LE STELLE**, su soggetto di Crescenzo Benelli, Umberto de Francis e Gian Bardi, sceneggiatura di Leo Longanesi, Ivo Perilli, Mario Monicelli e Crescenzo Benelli; regia di Perilli.

**È INCOMINCIATO IL FILM SU KOCH...**

...interpretato da Emil Jannings. Il film che avrà per titolo: **ROBERTO KOCH L'AVVERSARIO DELLA MORTE**, è diretto da Hans Steinhoff. Tra gli altri interpreti figura il noto attore Werner Krauss.

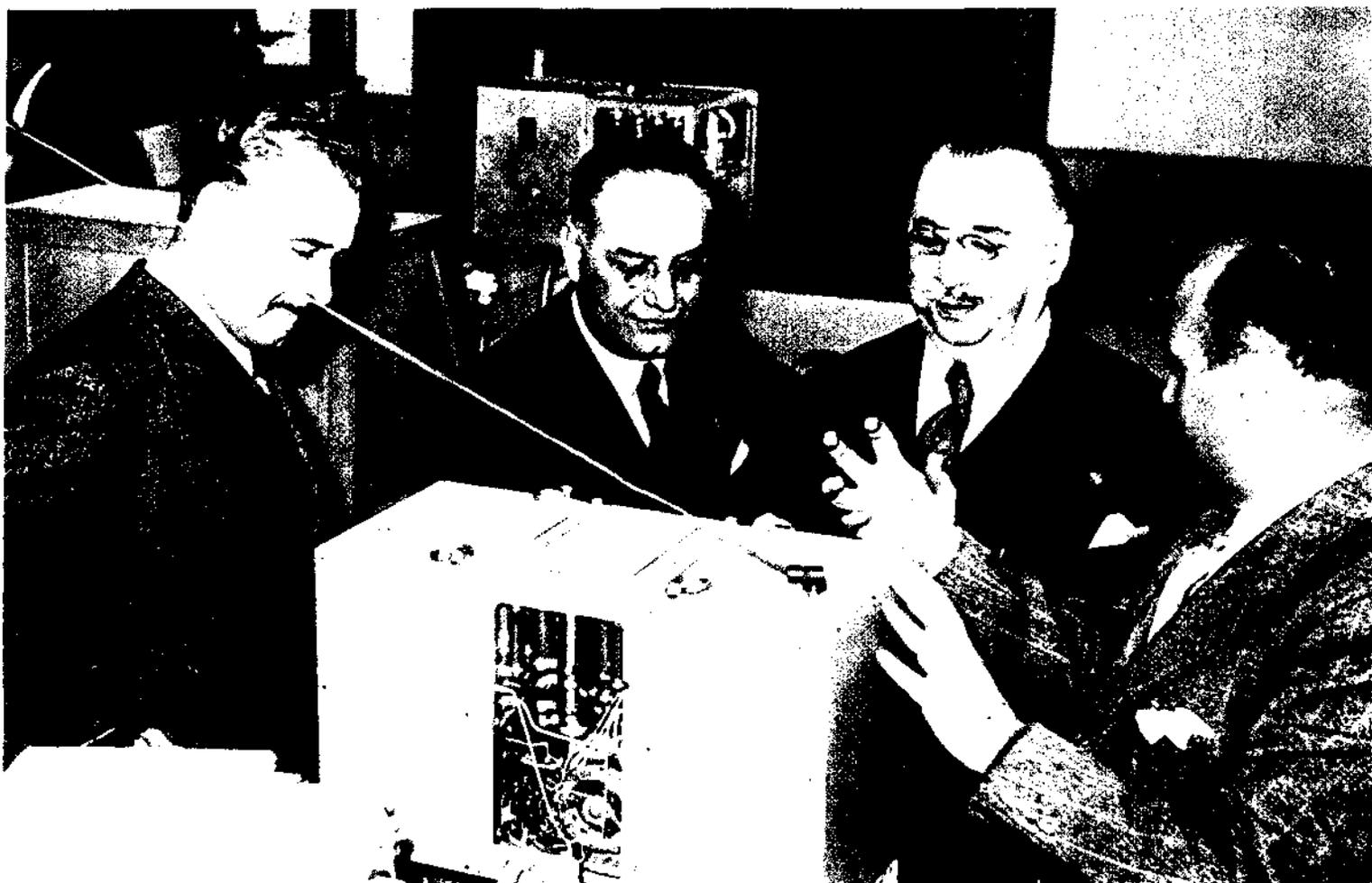
**CON LA REGIA DI ERICH WASCHECH...**

...ha avuto inizio a Babelsberg, la Cinecittà germanica, il nuovo film **SIGNORINA** di cui è protagonista Ilse Werner, al cui fianco sono gli attori: Mady Rahl, Annemarie Holtz, Gisela Scholtz, Eric Frey, Hans Leibelt, Roma Bahn. Il soggetto è di Walter von Hollander, con la

collaborazione di Christian Hallig ed è stato desunto da un romanzo di Paul Enderling. Operatore Robert Baberske. Scenografi Otto Hunte e Karl Vollbrecht. Musica di Werner Eisbrenner.



Janine Darcei nel film 'Entrata per gli artisti' (Colosseo)



S. E. Solmi ha visitato gli stabilimenti della S. A. F. A. R., assistendo a vari esperimenti di cinematografia a formato ridotto

**IL BAR DEL SUD**

Esclusività E.N.I.C.

Interpreti:  
**CHARLES VANEL**  
**TANIA FEDOR**  
**LUCAS**  
**GRIDOUX**

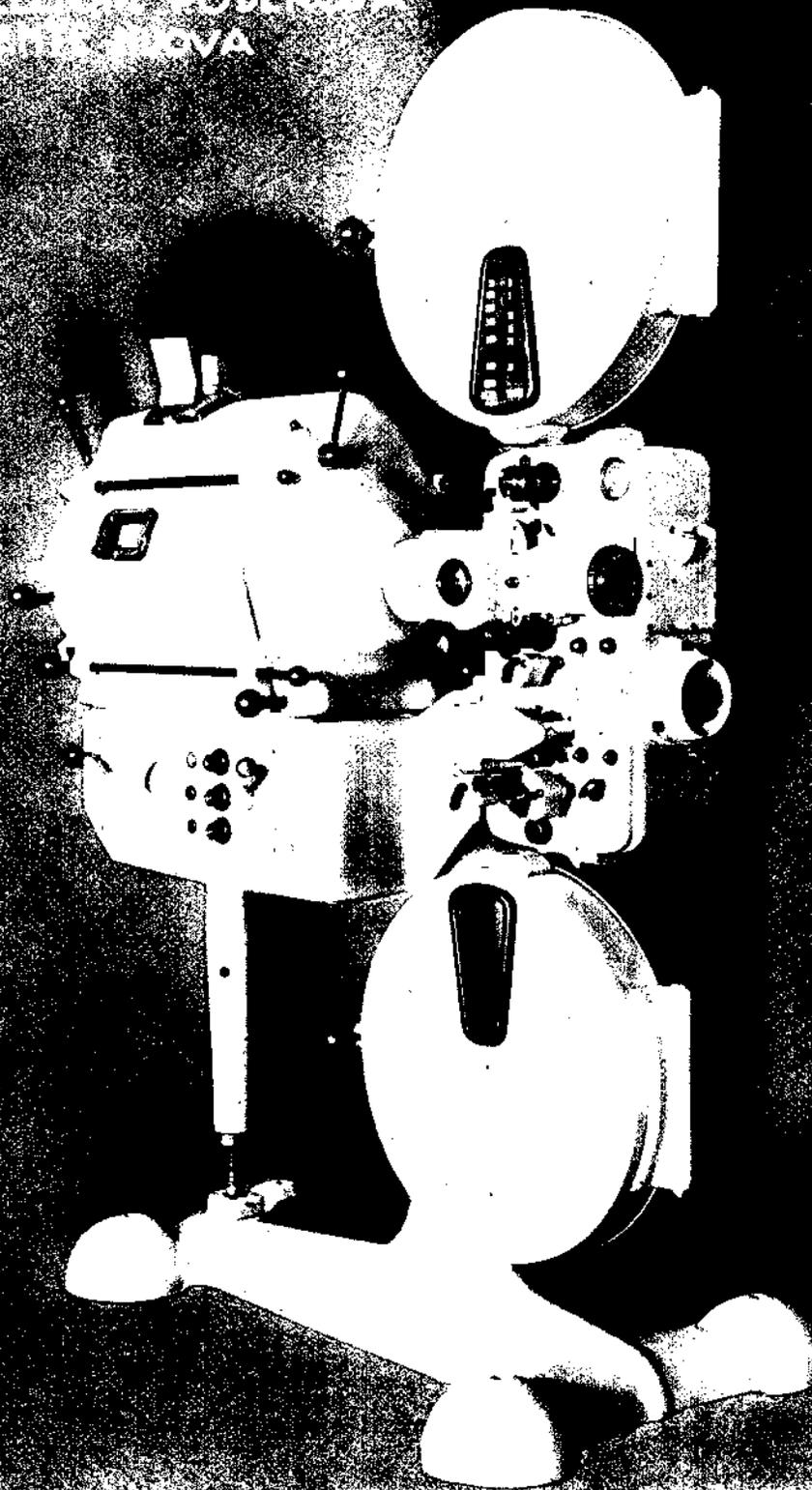
Regista:  
**HENRI FESCOURT**

Produzione:  
**CLAUDE DE BAYSER**



# MICRON IX

UNA CONCESSIONE POTENTISSIMA  
E VERAMENTE NUOVA



# MICROTECNICA

TORINO

# C I N E M A

## PREPARARSI

CI STIAMO avvicinando alla fine della stagione cinematografica.

Dopo i mesi invernali in cui le sale di proiezione apparivano affollate, l'affluenza degli spettatori diminuisce a vista d'occhio. Si potrebbe quindi dire che il cinematografo è un fenomeno stagionale e che i primi caldi sono sufficienti per cominciare ad allontanarne sensibilmente il pubblico.

Non si può, d'altra parte, contestare, di fronte a questo esodo, che il chiudersi in una sala maledorante e fumosa, dove manca un impianto di condizionamento dell'aria e, per il ritmo degli spettacoli, è impossibile effettuarvi un sia pur incompleto cambiamento di atmosfera, sia tutt'altro che una cosa piacevole.

E anche questo delle sale è un problema che ha il suo peso nel bilancio generale dell'industria cinematografica e che va riveduto, poichè esistono cinematografi di prima visione tutt'altro che degni di accogliere un pubblico, il quale, non fosse altro che per il prezzo che paga, ha il diritto di non buscarvisi un malanno.

Come dicevo, siamo al tramonto della stagione 1938-1939 che ha portato la nostra cinematografia ad una svolta decisiva; le cause sono ormai note a tutti.

Ed è quindi possibile, dopo un periodo di giudizio abbastanza lungo, trarre alcune conclusioni sulla produzione cinematografica italiana di quest'anno: conclusioni che — vale dirlo subito — sono meno negative di quanto alcuni pessimisti potrebbero prevedere.

Vediamo: la nostra produzione è migliorata? Si può rispondere di sì, senza esitare. Quest'anno, per la prima volta, alcuni film italiani hanno fatto ricredere anche molti che mostravano d'aver perso ogni fiducia nella nostra industria.

Successi di critica, di pubblico e di cassetta stanno a dimostrare che essa ha guadagnato qualche punto nella considerazione del nostro spettatore. Il classico uomo della strada non può più pronunciare la fin troppo abusata frase: « Ogni film italiano è una por-

cheria ». Si potrà dire, al contrario: « Quando ci mettiamo di buona volontà sappiamo fare qualcosa anche noi », o, meglio, « Molti film italiani cominciano a diventare *carini* » adoperando l'aggettivo ormai tanto alla moda e tanto caro al pubblico delle prime.

Personalmente, sono piuttosto ottimista sulla nostra produzione ventura.

Premetto questa considerazione: in questi ultimi giorni sono stati dati alcuni film (ed altri sono di prossima programmazione) che non sono certo dei capolavori, ma al contrario minacciano di dare conferma alla vecchia frase dell'uomo della strada.

L'unica consolazione è quella di poter dire che è meglio siano usciti a fine stagione che non a metà... E per quanto ci sia da rammaricarsi che non siano stati fatti con più impegno, non giungo a dire, come qualche estremista, che meglio di tutto sarebbe stato non farli, poichè ritengo che più film si fanno e più è possibile creare nuovi attori, nuovi tecnici, nuovi intelligenti collaboratori.

Vorrei ora lanciare un preciso monito ai nostri produttori grandi e piccini che si accingono a preparare i film per l'anno venturo, affinché si rendano ben conto che il destino della nostra cinematografia è nelle loro mani e che chiunque lavora in questa industria deve assumersi in pieno la responsabilità del posto che occupa.

L'anno prossimo dovremo accattivarci integralmente le simpatie delle nostre platee: non mandiamo quindi disperso il buon seme gettato quest'anno, anche se cresciuto insieme a molta gramigna.

Ogni produttore, ogni regista rifletta bene prima di accingersi a fare qualcosa. Molti film sbagliati sono sbagliati per la poca cura con cui li si prepara, per la scarsa buona volontà di applicazione della gente che vi lavora intorno, per una certa ignavia e pigrizia che seguita ad allignare con incredibile prosperità nel campo cinematografico italiano.

Fretta nel girare, lentezza nei preparativi: lentezza che, si noti bene, non deriva da una giustissima preoccupazione di far bene

e di far tutto prima della fase definitiva dell'opera, bensì dalle beghe interne dei vari collaboratori, dal fatto che si fa troppo spesso a scaricabarile.

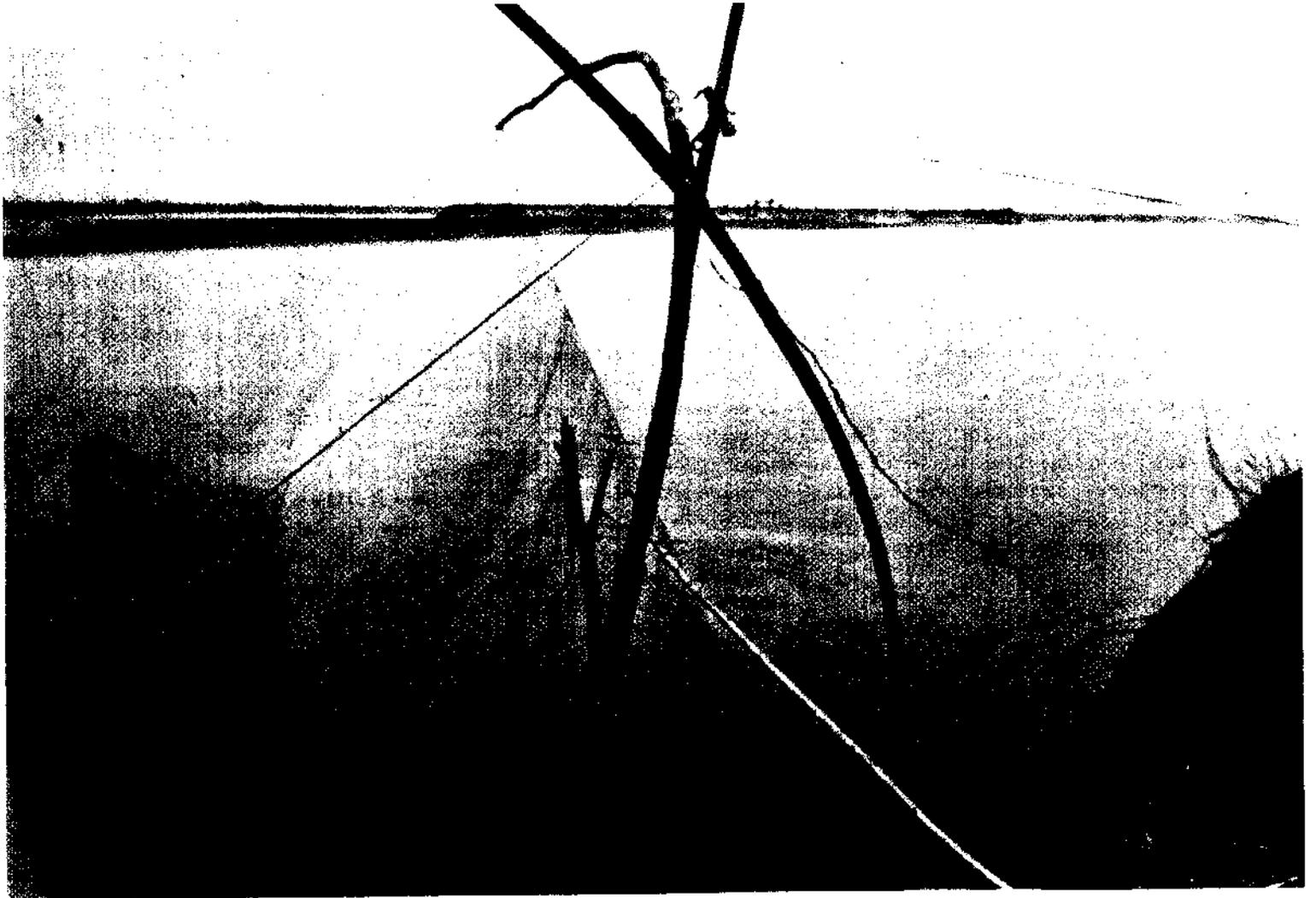
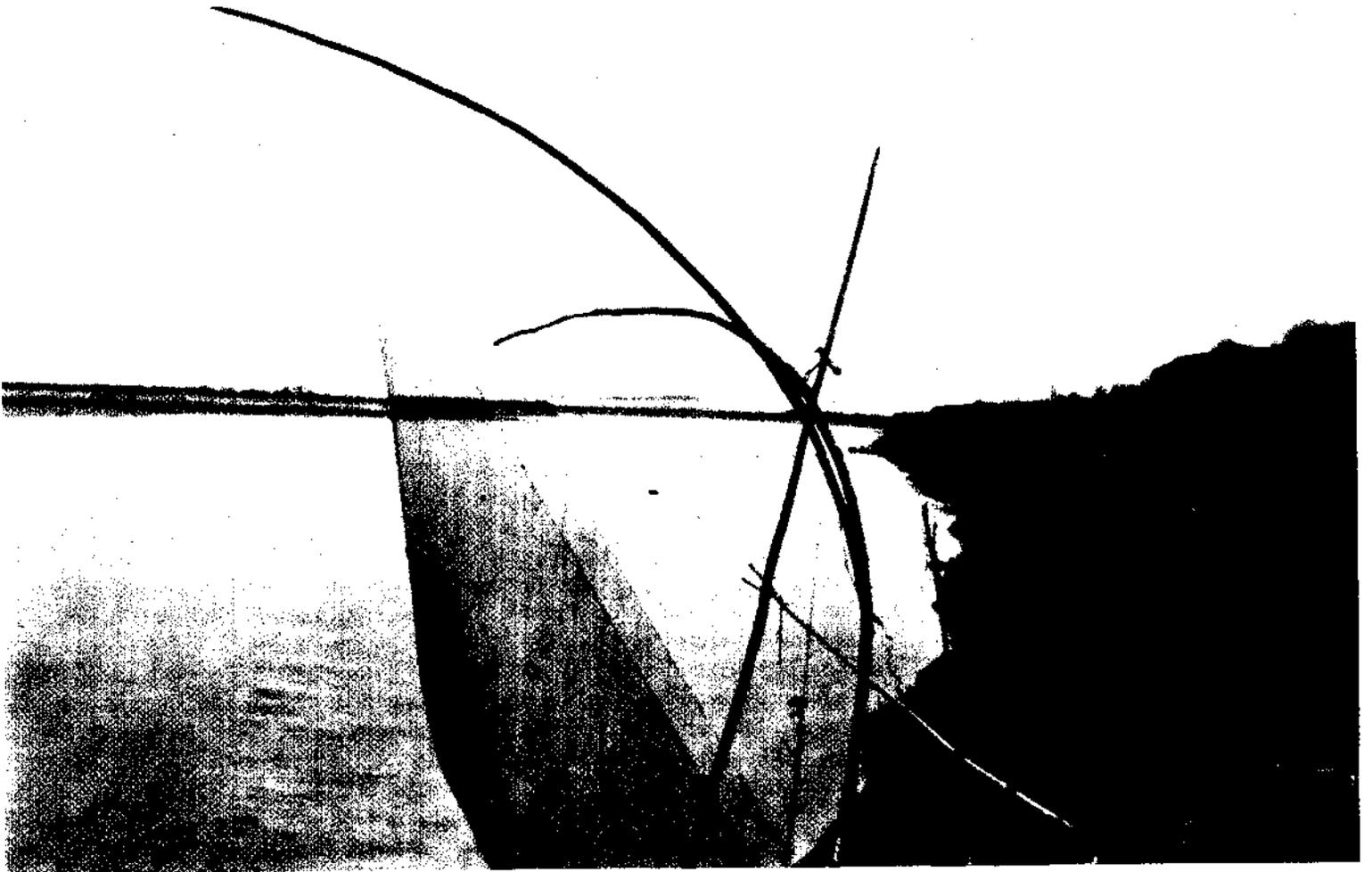
D'altra parte, gente incompetente, registi fischiatissimi seguitano a trovare mecenati per i loro aborti; attori che vengono sistematicamente doppiati seguitano ad essere considerati indispensabili; divi e dive mai visti, o meglio, troppo visti sui vari periodici illustrati, che ancora non hanno girato un metro di negativo; amichette e amici che imperversano in film di produttori compiacenti... o compiaciuti; e tante altre cose che sanno tutti e che seguitano a nuocere alla nostra produzione anche se rispetto a qualche tempo fa sono un poco in diminuzione. Con i nuovi dirigenti, la cinematografia italiana deve fare piazza pulita di tutto ciò, se vuole con il prossimo anno conquistarsi un posto soddisfacente nel cuore del nostro pubblico.

Bando alle speculazioni sul passato (sono annunciate riesumazioni di tutti i capolavori muti italiani!) e occhio vigile all'avvenire. Con un po' di buona volontà e — diciamolo coraggiosamente — con un po' di intelligenza, tutto potrà essere sistemato e non ci sarà più bisogno fra qualche tempo di seguitare a parlare del noioso ed annoiante « problema del cinema ».

Un'altra importante responsabilità grava sui produttori: oltre che al pubblico, essi devono rivolgere l'attenzione all'esercizio, così duramente toccato con gli ultimi provvedimenti. Questa vitale branca della industria cinematografica ha il diritto di pretendere dai nostri produttori una produzione che la compensi dei sacrifici che sta facendo. Bisogna che la nostra produzione assicuri all'esercizio la stessa (o quasi) tranquillità di respiro che nel passato le davano i film hollywoodiani.

Orsù dunque, cinematografari italiani! Fate vedere che anche voi sapete andare al passo con le altre industrie nazionali e... attenti ai mali passi.

La stagione 1939-1940 è alle porte: attrezzatevi e producite film degni dell'aspettativa della Nazione.



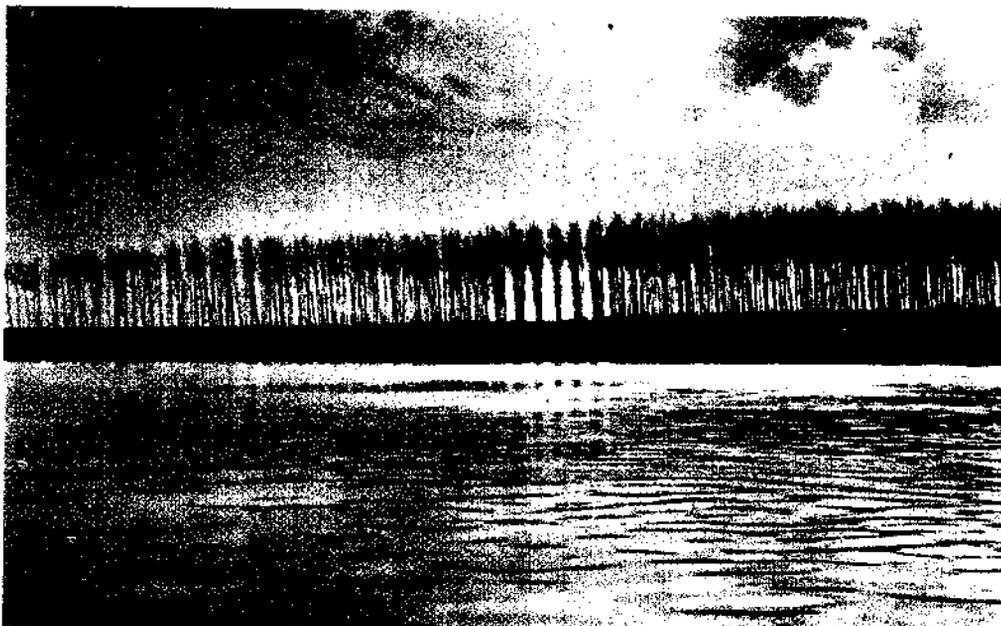
Bilance per la pesca nelle acque del Po

# PER UN FILM

## SUL FIUME PO

NON è affermazione patetica dire che le genti padane sono innamorate del Po. Effettivamente un alone di simpatia, potremmo dire d'amore, circonda questo fiume che, in un certo senso, è come il despota della sua vallata. La gente padana *sente* il Po. In che cosa si concreti questo *sentire* non sappiamo; sappiamo che sta diffuso nell'aria e che vien subito come sottile malia. È, del resto, fenomeno comune a molti luoghi solcati da grandi corsi d'acqua. Pare che il destino di quelle terre si raccolga nel fiume. La vita vi acquista particolari modi e particolari orientamenti; sorge una nuova economia circoscritta, ché dal fiume tutti traggono ogni possibile profitto; i ragazzi lo eleggono a giuoco preferito e proibito. Si stabilisce, in altre parole, una intimità tutta speciale alimentata da diversi fattori, tra i quali la comunanza dei problemi e la stessa lotta delle popolazioni contro le acque che quasi ogni anno, sul cominciare dell'estate o dell'autunno, si accaniscono in alluvioni talvolta violentissime e sempre tragicamente superbe.

Eccò dunque un motivo fondamentale del nostro ipotetico film: la piena. Fondamentale per due ragioni: per lo spettacolo in sé e perchè ci rivela la sostanza di cui è fatto quell'amore cui accennavamo poc'anzi. È singolare questo attaccamento, questa fedeltà che resiste ai collaudi delle piene. Perchè se queste, oggi, lasciano gli abitanti discretamente tranquilli, per la saldezza degli argini nuovi e dei ripari facilmente apprestabili, non è a dire che un tempo passassero senza lasciar traccia profonda. Non di rado portavano seco vittime umane, provocando in ogni caso visioni penose di campagne e borghi impaludati, di cumuli di masserie sulle strade, di acque al livello delle finestre, di ciuffi e canne e alberi divelti affioranti dai gorgi orlati di bava. Ma i figli del Po, malgrado tutto, dal Po non hanno saputo staccarsi. Hanno lottato, sofferto, ancora lottano e soffrono, ma possono evidente-



Le rive del Po

mente far rientrare la sofferenza nell'ordine naturale delle cose, rubandole anzi un incentivo alla lotta.

\*\*\*

Altro punto interessante e significativo è dato da un particolare riflesso della civiltà sulle stesse genti del fiume. Il quale aveva, in altri tempi, aspetto ben più romantico e pacato. Vegetazione arruffata, capanne di pescatori, molini natanti (ancor oggi ne è rimasto qualche esemplare), traghetti rudimentali, ponti di barche: il tutto sommerso in un'aura smemorata ed estatica, in un senso di forza irresistibile che sembrava evaporare dalla gran massa d'acqua e avvilitare ogni cosa. La popolazione — gente solida, dai gesti lenti e pesanti — conosceva i lunghi riposi sulle rive e i vagabondaggi per i boschi che le rivestono, gli specchi pescosi e i piccoli seni nascosti sotto i salici chinati a lambire le acque, e lasciava che in questa lentezza scorresse la propria esistenza, tuttavia occupata nei trasporti di merci e di persone, nei molini e, sopra tutto, nella pesca.



Giorno e notte sul Po

Ma nemmeno per le cose gli anni passano invano. Venne anche per il Po il tempo del risveglio. E allora furono ponti in ferro su cui lunghi treni sferragliano giorno e notte, furono edifici a sei piani chiazziati di enormi finestre vomitanti polvere e rumore, furono battelli a vapore, darsene, stabilimenti, ciminiere fumose, perfino altri canali dagli argini in cemento; fu insomma tutto un mondo moderno, meccanico, industrializzato che venne a mettere a soqquadro l'armonia di quello antico.

Eppure, in mezzo a questo sciuparsi del loro mondo, le popolazioni non hanno sentito rimpianti. Lo avrebbero voluto, forse, ch  la loro natura scontrosa e contemplativa non si adattava ancora al nuovo stato di cose, ma non ci son riuscite. La evoluzione, a un certo punto, non soltanto non le disturbava ma in certo modo le accontentava. Cominciavano a considerare il fiume nel suo valore funzionale; sentivano che si era valorizzato e ne erano orgogliose; capivano ch'era diventato prezioso e la loro ambizione era soddisfatta.

\*\*\*

Tutto ci  pu  sembrare, ma non  , letteratura.  , o vuol essere, cinematograf ; resta a vedere come pu  tradursi in atto.

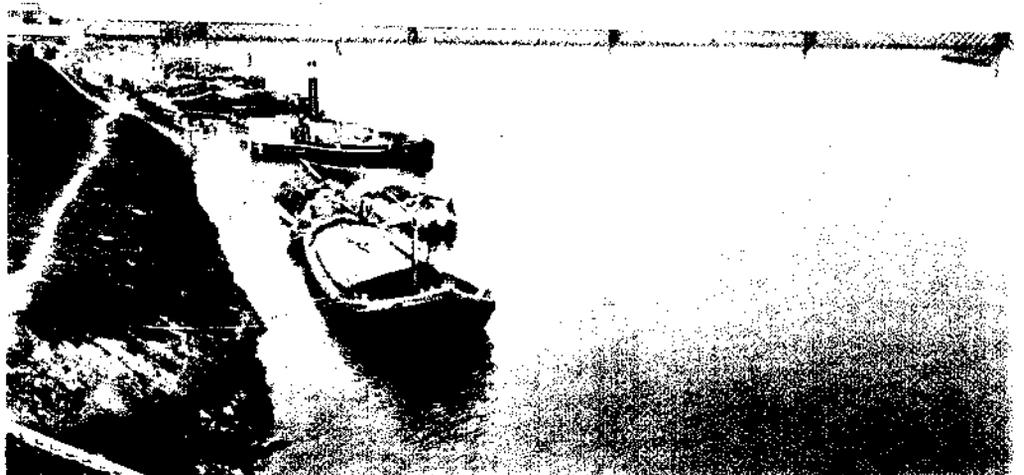
Prima di tutto s'impone una domanda: documentario o film a soggetto?

La prima forma   senza dubbio allettante. Materiale ricco, suggestivo, che va dai larghissimi tratti di fiume, vasti come laghi e talvolta interrotti da isolotti, alle stretture dove il Po, scortato com'  da selvagge piante, assume aspetti di paesaggio africano; dalle casupole malandate addossate agli argini, con l'eterna pozzanghera nel cortiletto davanti all'uscio, alle villette novecento con lo *chalet* a fior d'acqua, che si anima certe sere di lievi musiche sincopate; dagli argini a picco alle graziose spiagge pretenziosamente mondane; dai molini natanti alle imponenti fabbriche; dalle barche ai motoscafi, agl'idroscivolanti della Pavia-Venezia; e via dicendo.

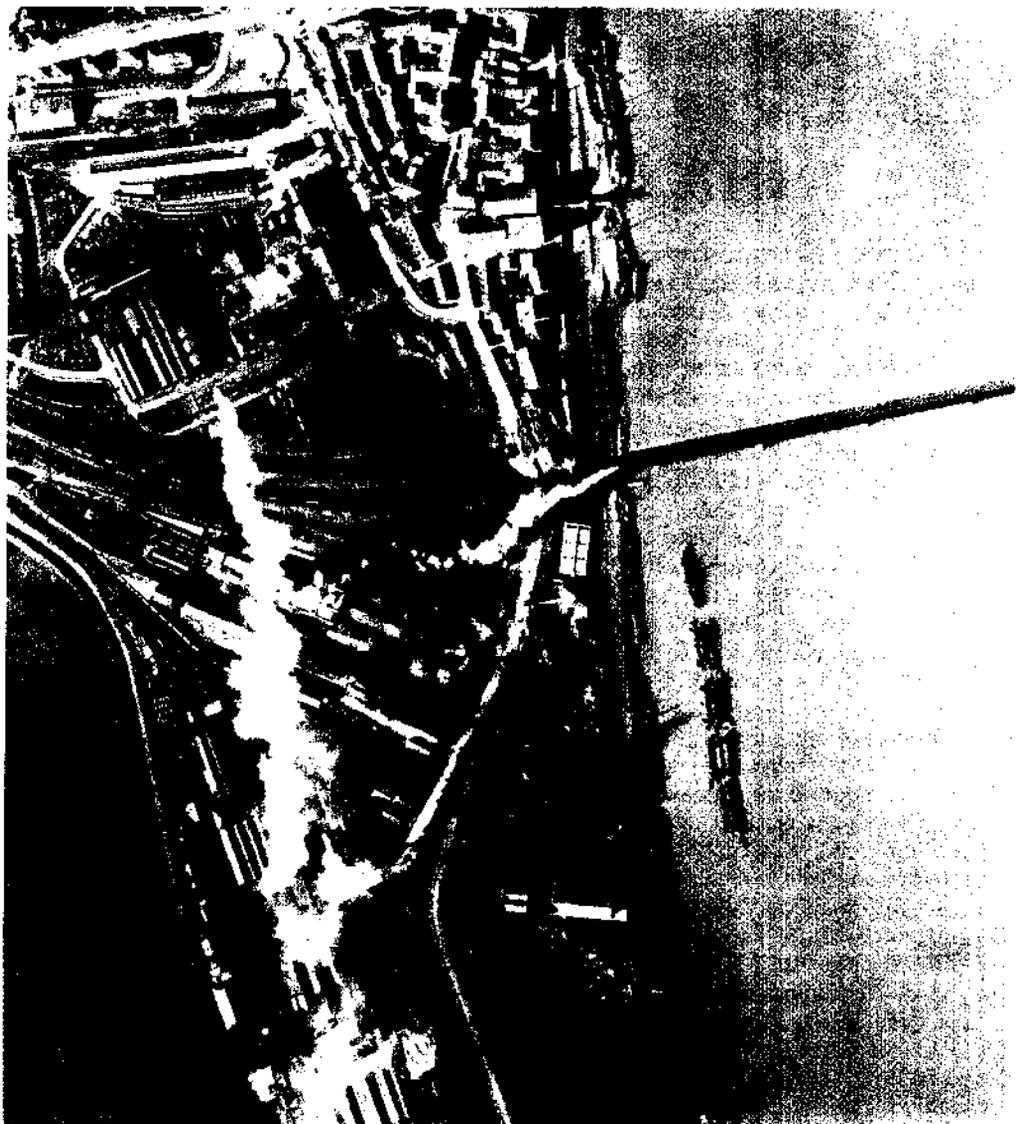
Materiale abbondante ma pericoloso, perch  si presta a facili inclinazioni rettoriche. Per cui, se ci allatta il ricordo di un magnifico documentario americano sul Mississippi: *THE RIVER*, ci lascia perplessi la trita formula del « com'era e com'  », del « prima e dopo la cura ». N  ci tranquillizzerebbe l'intrusione di un esile filo narrativo. Difendiamo degli ibridismi in genere, e di quelli dello schermo in particolare, dove non sar  mai troppo celebrata la forma che detta indirizzi precisi e non consente incertezze. O da una parte o dall'altra: l'essenziale   sapere esattamente quello che si vuole. Abbastanza recente   l'esempio offertoci da Flaherty, che pure   autore degno della massima stima. Nella sua *DANZA DEGLI ELEFANTI*, infatti, a causa del dissidio fra documento e racconto, il motivo lirico del lavoro, quella specie di religione panica della giungla, trova la sua pi  genuina espressione nelle sequenze documentarie, dov'  solo il tormento della scoperta poetica, altrove disturbata dalla narrazione

\*\*\*

Dovremo dunque accogliere l'idea di un film a soggetto? Detto tra noi, abbiamo molta simpatia per questo *documento* senza etichetta, ma non bisogna precipitare. Anche qui, naturalmente, non mancano gli ostacoli, primo fra tutti quello d'ideare una trama che risponda appieno ai motivi pi  sopra ventilati. Gi  gli americani,



Barche e vapori alla riva di Pontelagoscuro



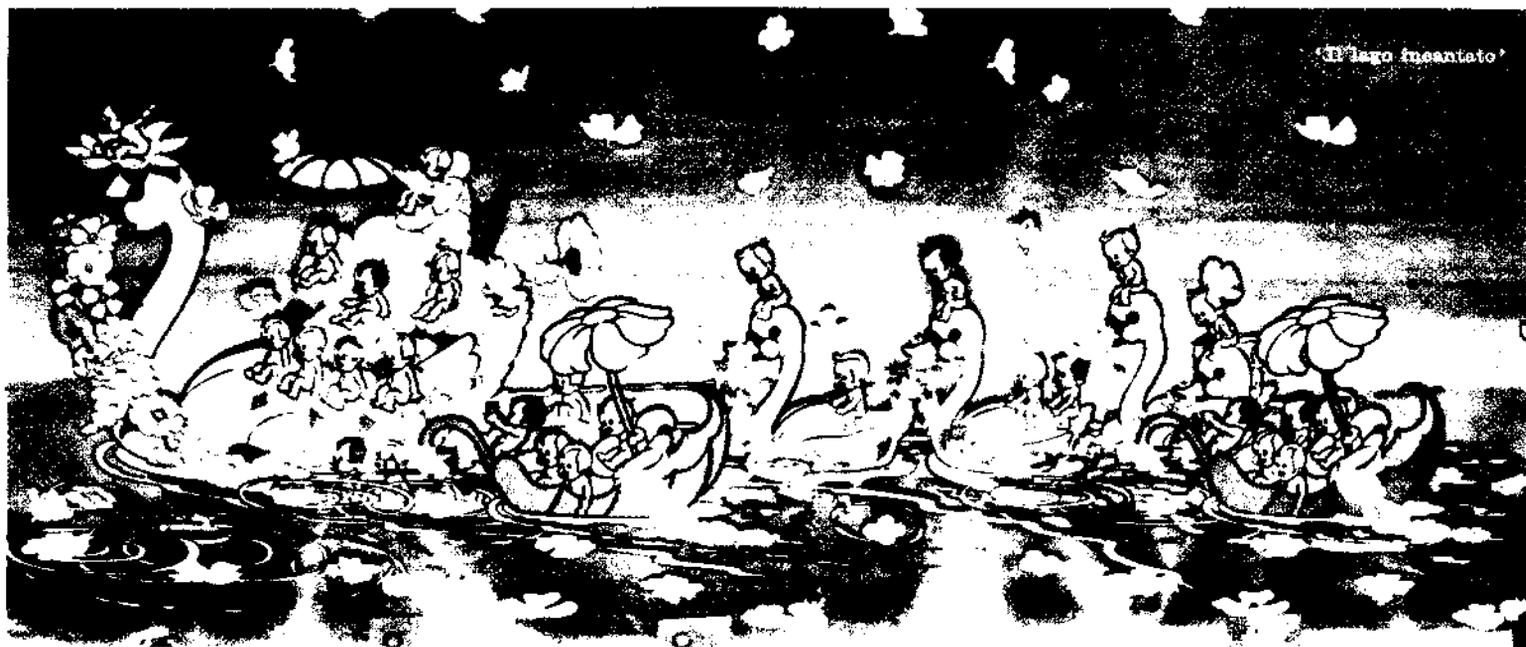
Veduta aerea di Pontelagoscuro e del ponte ferroviario per Padova

ai quali nessun tema sfugge, ci si son provati. Due loro pellicole — vecchissima l'una: *IL FIUME*, di qualche anno fa l'altra: *LA CANZONE DEL FIUME* — ebbero buon successo, specie la prima, dal punto di vista contenutistico la migliore. Per  ambedue erano molto lontane dal nostro pensiero e dalla nostra sensibilit .

Ma non vogliamo, qui, dar consigli a chicchessia

e tanto meno suggerire trame. Ci basti dire che vorremmo una pellicola avente a protagonista il Po e nella quale non il folclore, cio  un'accozzaglia d'elementi esteriori e decorativi, destasse l'interesse, ma lo spirito, cio  un insieme di elementi morali e psicologici; nella quale non le esigenze commerciali prevalessero, bens  l'intelligenza.

MICHELANGELO ANTONIONI



## LE FOLLIE DI DISNEY

È NOTO che la percentuale maggiore d'applausi, le *Sinfonie Allegre* di Disney, *Bracciodifermo*, *Betty Boop*, il ranocchietto di *Ub Twerks* e tutto l'immenso patrimonio dei cartoni animati, siano essi in bianco e nero, a colori o in rilievo, la riscuotono da un pubblico che va dai diciotto agli ottant'anni e che pochi sono coloro ad entusiasinarsi ai disegni animati che siano inferiori ai dieci anni.

Accade di constatare da parte dei bambini un serio entusiasmo per Topolino, è vero, ma un entusiasmo che nulla ha a che fare con quello dei grandi. In realtà « Topolino » è amato assai meno di quanto non si pensi dai bambini, per suscitare invece non lievi entusiasmi tra persone cui in un primo tempo i disegni animati non si sarebbero neppure sognati di interessare menomamente. Ho avuto a questo proposito un colloquio con una bambina di dieci anni; essa m'ha fatto capire che, sì, Topolino è un gran passatempo, ma che in definitiva essa si appassiona di più alle avventure di Shirley, di Deanna, di Freddie; Topolino è sempre un bel divertimento, ma è « piccolo » come la sua durata nel tempo. Ho cercato di sapere se una delle ragioni per le quali essa preferiva i lunghi metraggi fosse determinata dal fatto che essi « duravano » di più, ma essa ha scosso il capo: « Non è per questo », ha detto, « è perchè in quelli, nei film " fotografati e non disegnati " succede qualcosa, c'è un " fatto " e in questi invece il " fatto " non c'è quasi mai ». Ed è vero, nei film fotografati c'è qualcosa da seguire, c'è una vicenda, c'è il buono e il cattivo che lottano tra loro per la vittoria, e questo combattimento è analizzato minutamente, non sintetizzato come talvolta accade nei cartoni. Nei cartoni animati è appunto questo che manca, il « fatto » insieme alle reazioni che

provoca nel pubblico. Chè i cartoni animati, e parlando di questi mi riferisco quasi esclusivamente a Disney, sono un prodotto cinematografico raffinatissimo. Disney fa a meno della vicenda, utilizza solamente un tema; questo si presenta sotto varie forme e aspetti; ora è una descrizione d'ambiente o di un paesaggio, ora la caricatura d'un tipo, ora la rappresentazione di una situazione paradossale, ma la « vicenda », specie nei disegni degli ultimi anni, non c'è mai. E abbiamo visto il cartone del pattinaggio sul ghiaccio, quello sui pompieri, quello sulla caccia, sul « picnic », sul giardinaggio e persino una polemica tra il jazz e la musica sinfonica (*L'ISOLA DEL JAZZ*). È un po' lo stesso punto di partenza delle prime comiche di Chaplin. Anche lì c'era un tema, una situazione, un ambiente attorno al quale girava tutto il film (il teatro di posa, lo stabilimento termale, la veglia notturna, l'artista, le rotelle, gli zingari, i ga-

leotti) e alcuni di questi temi Disney li ha anche ripresi, come ad esempio quello dei pompieri e delle rotelle, ma in *Charlotte* il tema non veniva mai in primo piano, come accade in Disney; faceva sempre da sfondo, restava sempre una pedana per ulteriori trovate comiche; una vicenda sulla quale giocare, Chaplin riusciva sempre, bene o male, a metterla su, colle sue premesse il suo sviluppo e la sua conclusione. In Disney invece, e specie, come s'è detto, nell'ultimo, tutto questo non c'è; c'è solo il tema colle sue variazioni. Uno degli ultimi cartoni, quello in cui Topolino viene sorpreso nelle sue mansioni di giardiniere, cos'è se non un umoristico saggio visivo sul tema: gli insetti nocivi e le piante? L'altro, sul pattinaggio, dove il protagonista è l'anatroccolo petulante, cos'è fuorchè una divertente divagazione sugli sport invernali? E quello bellissimo dal titolo *SCAMPAGNATA* cos'è se non la rappresentazione buffonesca del conflitto tra



'Scampagnata'

lo spirito organizzativo dell'anatroccolo noioso e quello confusionario di tutta la catterva dei figli del signor Mickey e della signora Minnie? E che dire del VECCHIO MULINO? A parte i colori che non sono certo tra i meglio, usciti dalla variegata tavolozza di Disney, tutto, in quest'opera, fa pensare a qualcosa di molto alto.

Nessuna vicenda, come si vede, solo una situazione, dove prima c'era un ambiente, e prima ancora un paesaggio.

Di qui si può misurare la portata del « talento » d'un uomo come Disney, che giuoca con un materiale del tutto freddo, una volta messo da parte il « fatto ». In tali condizioni non resta che appigliarsi all'ingegno; Disney ne ha da vendere.

Appunto per questa loro preziosità i disegni di Disney hanno tanto successo presso gli artisti e i letterati, che vi riconoscono tra le varie forme del cinema quella che più s'avvicina alla vera arte, la più genuina. Oltre a questo accade spesso di trovare in Disney alcune delicatezze, alcune sfumature di disegno e di colore che hanno un loro particolare valore « plastico ». Spesso, in certi accordi di colore, in certe mescolanze, in certi tagli e in certe luci, Disney si rivela un disegnatore di talento laddove i suoi colleghi fan solo dell'ottimo mestiere. Gli altri cartoni, quelli di Fleischer e della « Metro Goldwyn », che pure hanno un loro carattere, per la parte plastica, son molto più sciatti, correnti e dozzinali. Per Disney vien fatto di pensare talvolta a Grandville del quale un'incisione rappresentante un consesso di bestie in assise, contenuta nel volume: *Scenes de la vie privée et publique des animaux* somiglia molto alla scena del tribunale, nel film di Disney dal titolo: CHI HA UCCISO COCK ROBIN?; anche i famosi pinguini innamorati sono ripetuti assai numerosamente in Grandville come pure i trichechi e le foche; la caricatura della donna fioreale ridotta nelle forme d'una gallina (Mae West) ha l'impronta del disegnatore francese.

Tutto questo fa di Disney un prodotto che chiamerei intellettuale se l'aggettivo suonasse meno equivoco.

Disney è il momento supremo in cui il cinema si libera dalla fotografia e quindi dalla realtà (la fotografia resiste anche in Disney ma, intendiamoci, è la fotografia non d'un fatto reale ma d'un disegno) e conquista la più sconfinata libertà di movimento.

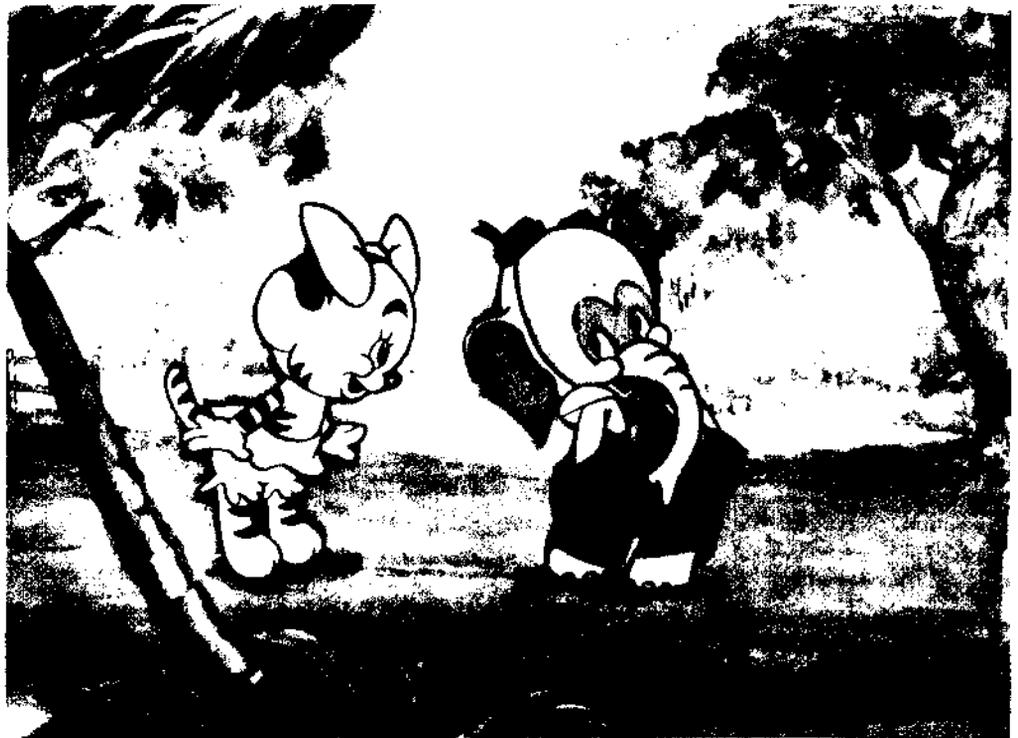
Una forma d'arte, come ad esempio una lingua, è tanto più ricca quanto è più duttile, quanto più contiene in sé capacità di sfumature.

Una *Divina Commedia* non sarebbe possibile presso gli ottentotti, non solo a causa della loro cultura limitata, ma anche perchè costoro hanno una lingua troppo semplice, priva di nessi, povera di lessico.

Così uno scrittore che voglia creare un personaggio ha modo, col mezzo della lingua italiana, di sbizzarrirsi come vuole, di creare il personaggio identico a quello che ha in mente, è liberissimo di farlo come gli pare



'I rivali di Topolino'



'L'elefante innamorato'

con tutte le sfumature che gli s'addicono perchè la materia che ha sottomano, la lingua, è capace appunto di fornirgli tutte le parole più adatte a definire le circostanze più minuziose.

Non così accade per l'autore d'un film; per la creazione d'un personaggio egli è in certo qual modo continuamente legato alla fotografia dell'attore e il volto d'un attore è suscettibile di modifiche fino a un certo punto. Alcuni tratti caratteristici, un attore, nonostante il trucco, dovrà sempre conservarli; accade così, che l'autore d'un film, deve sempre riprendere dalla realtà; può modificarla, mai ricrearla. Uno solo, tra coloro che fanno il cinema, va esente da questa costr-

zione; è Disney che il materiale plastico non lo fotografa, ma lo crea *ex novo* da sé.

Anche per questa maggior purezza nelle ragioni prime della sua arte, Disney trova consenso unanime tra i critici più severi. Persino coloro che riconoscono al cinema solo una funzione rettorica, da documentario, s'accendono di fronte a Disney.

Per tutte queste ragioni, i « cartoni » di Disney sono un prodotto raffinato, prezioso, la forma più perfetta e autonoma dell'arte del cinema.

Per questo l'amano più i grandi dei piccini; perchè vi riconoscono il punto in cui s'ha a cominciare a prender sul serio la follia.

GABRIELE BALDINI

# L'ALBANIA

## E IL CINEMA

CON tutta probabilità, quando queste righe saranno stampate, i cinema di prima visione annunzieranno i giornali sulla recente impresa d'Albania. Non è difficile prevedere che elementi come lo sbarco dei soldati italiani nelle città della costa, i primi aspetti di Durazzo, di Valona, di Tirana, e, soprattutto, il trasporto per via aerea del Reggimento Granatieri, debbano aver dato vita a brani, anche cinematograficamente, interessantissimi.

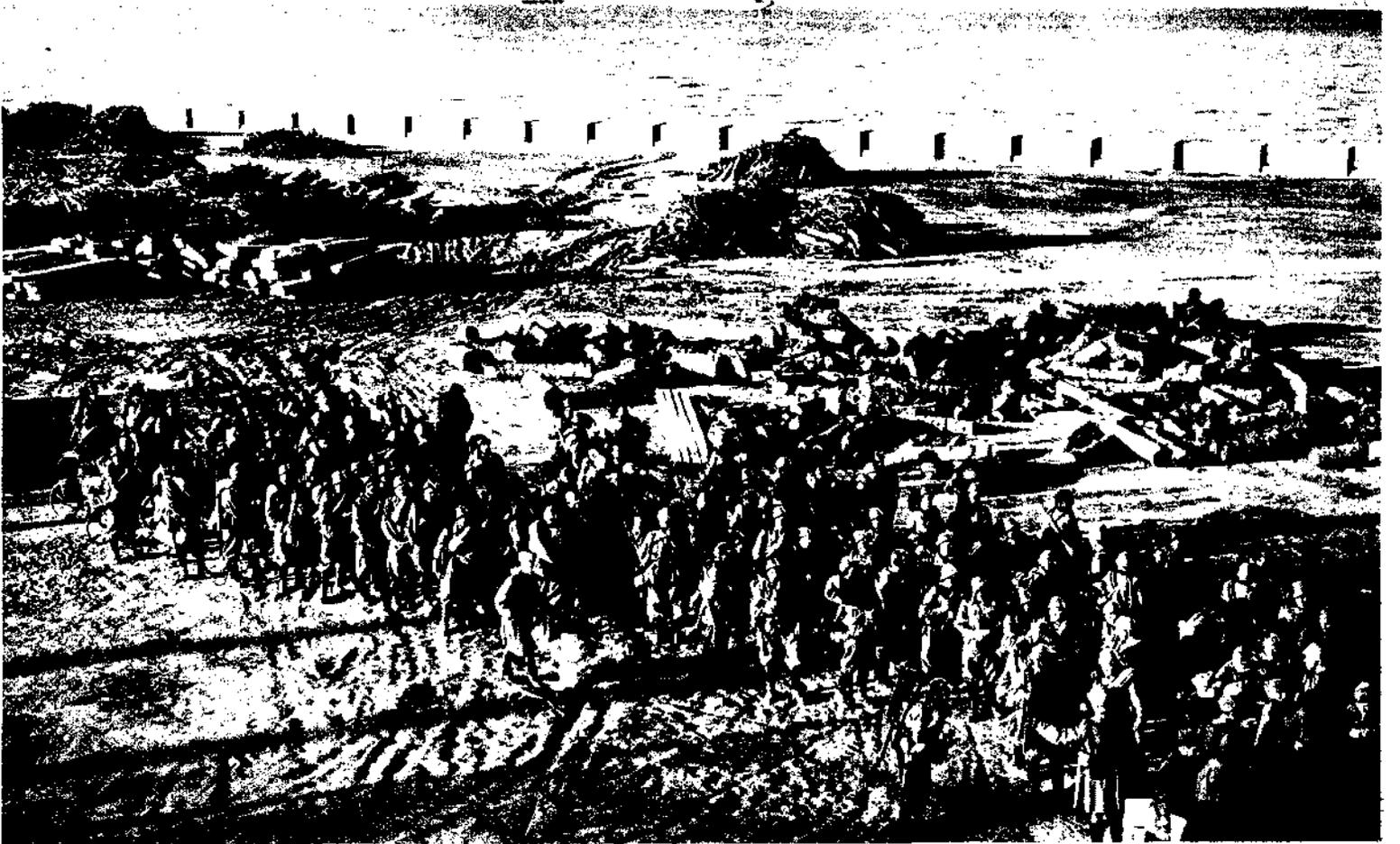
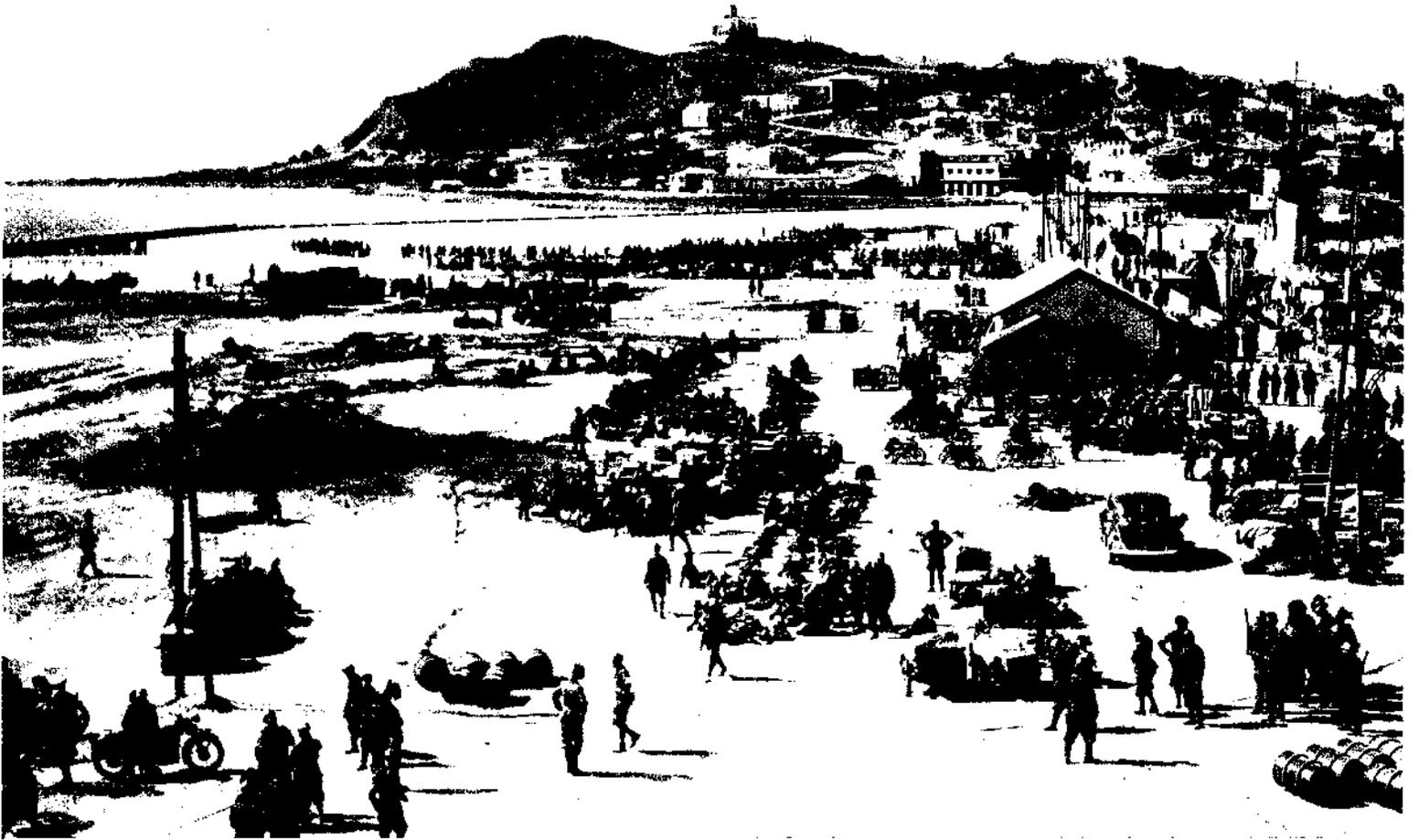
Per un film sull'Albania, ci sono da illustrare le opere recenti (strade, oleodotti, bonifiche), che già apparvero nei giornali LUCE: e, per rendere un poco più viva e interessante questa materia, di per sé arida e che non può essere condotta troppo per le lunghe senza tediare lo spettatore, si potrebbe, col vecchio sistema dei contrasti, far notare ciò che l'Albania era e avrebbe potuto essere sotto il governo di Zogu. Anche qui, certi vecchi giornali cinematografici potrebbero dare del materiale interessante: ricordo alcuni brani, ripresi in occasione del matrimonio di Zogu, che davano una chiarissima idea di ciò che doveva essere la corte di questo re orientaleggiante, orgoglioso e sicuro dell'amicizia, da lui mal ripagata, di una grande potenza. Sotto un cielo carico di presagi di pioggia, davanti ad una tribunetta impiantata fra le pozzanghere, Zogu stava a veder passare il corteo con i notabili e i contadini che portavano gli antichi costumi con inconscia dignità, e, accanto a loro, le quattro sorelle del re, con certe uniformi da ussaro o da ufficiale, a cui, per prime, le ragazze non sembravano prestar troppa fede. Zogu, dal suo posto d'onore, dava di tanto in tanto un'occhiatina alla macchina da presa, per esser sicuro di trovarsi al punto giusto, soddisfatto, eppure incerto.

In un altro brano, si vedeva il ricevimento a corte: uno strano palazzo reale, piccolo piccolo, con un salone dalle colonne di cemento, e camere gremite di invitati, che ricordavano certi matrimoni di campagna. L'operatore della LUCE doveva aver fatto miracoli per riprendere, spesso dall'alto, qualcosa in quel pigia pigia. E anche lì si notava il solito contrasto fra quei maggiori ch'erano intervenuti con l'antico costume dei loro avi, e tutta la messa in scena di fantasia dei padroni di casa, smaniosi, si capiva, di aver un aspetto che ricordasse quello delle grandi famiglie reali moderne. Oggi, rivedendo tutto questo, si avrebbe ancor più la riprova che ciò non poteva durare, che i rapporti fra due antichi popoli, come il nostro e l'albanese, dovevano esser improntati su tutt'altra base, e non pel tramite di un simile personaggio.

Questo, per la parte immediatamente attuale, per quella indispensabile opera che il cinema deve prestare per un efficace contributo alla cultura. Ma se i nostri produttori volessero, mettendosi un poco in linea con gli avvenimenti, cercare anche nelle relazioni fra Italia e Albania un soggetto per film, quale migliore argomento che una vita di Scanderbeg? L'eroe albanese non è soltanto il vessillo di un popolo, è anche il simbolo dei rapporti fra Venezia e gli albanesi, uniti, in ferrea alleanza, per chiudere al Sultano la strada dell'occidente. Una vita di Scanderbeg non sarebbe soltanto la glorificazione dell'eroe nazionale di un popolo a noi unito e un magnifico soggetto cinematografico; sarebbe, ancor più, una buona occasione per riaffermare l'opera di civiltà e di difesa di Venezia contro la marea ottomana che sale verso il centro dell'Europa; potrebbe essere un valido argomento per dimostrare i nostri diritti sul Mediterraneo orientale, e la nostra funzione storica in quella parte dei Balcani.

**MASSIMO ALBERINI**





Le truppe italiane sbarcano in Albania (foto LUCE)



# VECCHI FILM IN MUSEO

## 8 - SPERDUTI NEL BUIO

Produtz: Morgana Film - Da un dramma di Roberto Bracco - Regia: Nino Martoglio - Interpr.: Giovanni Grasso, Virginia Balistrieri, Maria Carmi, Dillo Lombardi - Anno 1914

PER un lungo periodo si è considerato il cinema come una forma d'arte *sui generis*, dotata di peculiari e spiccate caratteristiche, impossibili a far rientrare nel concetto comune di arte, e tali quindi da imporre, per esso, la formulazione di una estetica autonoma.

Oggi un più attento esame, ed una più approfondita e filosofica riflessione hanno colto la vuotezza di una tale proposizione ed hanno dimostrato definitivamente che il film è davvero un'arte, e cioè proprio una arte come tutte le altre, nonostante le particolarità dei suoi mezzi di espressione e nonostante l'indiscutibile novità di alcune sue esterne caratteristiche.

Uno degli equivoci nati da quella prima errata concezione del cinema è stata l'affermazione della sua *labilità*. Si è creduto e si è pensato che bastasse l'esperienza di pochi lustri a legittimarne la constatazione, che i film avessero, come le mode, la vita smagliante e breve di una sola stagione. Il rapido e continuo evolvere delle forme del film e l'immediata prontezza del pubblico nell'adeguarsi ad esse e nel crearsi la capacità di intendere il nuovo linguaggio dei nuovi artisti, ha fatto salutare, nel cinema, l'arte attuale per eccellenza, quella in cui il progresso tecnico coincide col progresso artistico, e le cui vecchie creazioni, immediatamente superate, debbono dopo un anno o due apparire fatalmente goffe e ridicole come foggie cadute in disuso. La pretesa labilità del film veniva a farne un'arte senza passato e senza possibili passatismi, un'arte meravigliosa ed unica, la cui comprensibilità non esige preparazione e sforzo e non è dunque limitata a ceti ristretti; l'opera stessa, fenomeno nuovo ed entusiasmante, viene a dotare l'umanità dei mezzi necessari a comprenderla. Fenomeno dunque di vita e di civiltà e istaurazione addirittura di una nuova maniera e di una nuova capacità di vedere, importante al punto da far passare in seconda linea la stessa artisticità delle opere.

A riprova di tanto è stato citato più volte il caso di un ingegnere che, vissuto lungamente in una campagna sperduta, non era mai stato in un cinematografo, e che, visto finalmente un film, se ne entusiasmò, ma fu costretto a confessare che lui, uomo istruito e coltivato, non era riuscito ad afferrarne la trama che (si trattava di una avventurosa storia con Douglas) mandava in visibilibio attorno a lui i ragazzini e le servette. Il popolo aveva dunque un'arte colla quale essere in diretto e continuo contatto, intendendone, per questa continua







frequentazione, tutte le forme e tutti i possibili sviluppi.

La frattura si è avuta coll'avvento del sonoro: prima grande crisi del film che ha determinato lo smarrimento di una quantità di valori acquisiti e il regresso della produzione in un vero e proprio periodo di decadenza, non ancora pienamente superato.

Quella crisi ha distrutto il mitico idillio: il progresso della tecnica esterna non ha più determinato progressi nel valore artistico, ma anzi addirittura un immiserimento. Così i nuovi film, evidentemente peggiori dei vecchi, hanno fatto nascere il bisogno di ritorni, di riesumazioni, e la ricerca di attitudini e di capacità perdute:

e, come sempre nei periodi di decadenza, si è capito che per superare la crisi occorreva ritrovare impulso in una tradizione.

Si vide allora che il fenomeno della relazione tra le opere e il pubblico non era affatto esclusivo del cinema e non si poteva statuire come un rapporto di inevitabile comprensione: le riprese di vecchi film, artisticamente assai migliori dei nuovi, non provocavano infatti che schiamazzi ed illirrità nel pubblico che aveva smarrito la felice facilità di comprensione di cui sembrava dotato.

E già sorgeva, per la nuova arte, la necessità di critica storica e di storia.

I primi meriti di questa disciplina storica del film, per quanto si riferisce a noi ita-

liani, sono già di qualche importanza: il grande apporto della nostra vecchia cinematografia è già stato illustrato, ed è già una verità accertata e riconosciuta che spetti all'Italia il merito della scoperta dei mezzi tipici che trasformano il film da prodotto industriale suscettibile di largo sfruttamento, in arte. La precedenza di Guazzoni e di Pastrone su Griffith è stata riaffermata e chiarita e molte felici anticipazioni, per esempio nell'*HISTOIRE D'UN PIERROT* del film musicale, sono state messe in buona luce. Ma quella che è forse la più gradita sorpresa di chi si accinga a questo genere di archeologia e a queste ricerche sulla protocinematografia italiana, è senza dubbio quella del film di Nino Martoglio: *SPERDUTI NEL BUIO*.

Qui la presentazione di due ambienti contrastanti, quello del fasto e del vizio e quello della miseria, ha portato il regista ad applicare, fin dal prologo del film, una delle più efficaci forme di *montaggio*, il montaggio di contrasto, e gli ha fatto così anticipare non solo il potente Griffith, ma anche e di parecchi lustri, l'ispirato Pudovchin. Questo basta a mostrare che, almeno sotto questo riguardo, l'importanza di un film come *SPERDUTI NEL BUIO* non sarà mai esagerata; ma ciò non vuol dire che altri valori, tipicamente cinematografici, non abbondino in esso.

L'angolazione e l'inquadratura di *SPERDUTI NEL BUIO* sono in genere assai belle, e addirittura stupefacenti se ci si riferisce al tempo in cui il film fu prodotto: assai semplici, appaiono costantemente, come si conviene, determinate dalle esigenze della narrazione: e il rilievo plastico è grandissimo come vuole la drammaticità e l'assunto etico e artistico del film. Il campo è delimitato sempre in modo da far spiccare il particolare più indicativo, e con una crudezza luministica che assai bene armonizza col generale realismo cui l'opera è improntata.

Negli esterni si sente il sole benigno e implacabile di Napoli che illumina colla stessa crudezza la marsina di Dillo Lombardi e i cenci della stupenda attrice Virginia Balistrieri; e ne vien messa in rilievo la scelta, particolarmente acuta, del materiale visivo e di tutta una serie di *dettagli* di tale una veridicità da rivelare, essi soli, la grande e profonda simpatia umana dei realizzatori del film. Si vedano certi abitucci di cotonina «quadrigliè», certe coperte di lana, pesanti eppure gelide, e i pantaloni a righe, i cappelli a cencio, le pagliette dei guappi, l'impagabile scoppoletta di Giovanni Grasso, e i veli e gli orecchini di Maria Carmi, dalla chioma *avviluppante*: e infine i gradini smozzicati della stanza del cieco e le dure e atroci breccole del vicolo malfamato.

Con perfetta coerenza stilistica il realismo si accentua via via nel racconto fino a superare se stesso e divenire metafora e significato: maniera di vedere il mondo che, nell'esprimersi, si fa arte.

UMBERTO BARBARO

# SOLILOQUIO

HO RICEVUTO, l'altra mattina, una visita inattesa; di un signore che io non conoscevo se non di nome: uno che nel cinema aveva fatto l'attore e il direttore di produzione. L'oggetto della visita era alquanto peregrino. Il visitatore stava per vendere un soggetto che gli era stato consegnato da un tale un anno fa. Questo tale era scomparso senza lasciar detto di chi fosse il soggetto. Da certe informazioni il mio visitatore riteneva che il soggetto fosse mio. Invece il soggetto non era mio. Si trattava di un equivoco.

Caso raro, questo, che si vada in cerca dell'autore di un soggetto; che, cioè, un produttore, letto un soggetto, lo acquisti. Perché, evidentemente, quel soggetto sarà realizzato e l'autore, io spero, salterà fuori, se non altro per riscuotere una certa somma; la quale gli giungerà probabilmente inattesa. Tanti sono, infatti, gli scrittori di soggetti; pochi i buoni; ma questi e quelli scrivono spesso a vuoto, quasi sempre a vuoto: un soggetto rimane, come si suol dire, nel cassetto, o meglio tra le carte dei produttori. Si accumulano, diventano pacchi di soggetti. E non saranno mai trasformati in film.

So di un regista, che, dopo aver tenuto nel suo cassetto quattro anni un soggetto, accadendogli, nel mettere in ordine la casa, di posare gli occhi sul primo foglio, ha letto il soggetto che non ricordava più di avere e ha deciso di realizzarlo.

Il problema, in sostanza, è questo: l'industriale del cinema vede in un film l'affare, e se non lo vede non fa il film. Intendo dire il film come prodotto di una industria, non come opera d'arte. Tuttavia, è bene andar cauti nell'attribuire al film l'epiteto di opera d'arte. Nell'ambito di una organizzazione industriale, converrà dire che il film è un prodotto che può assumere forma artistica. Almeno, i critici, nella valutazione che fanno di un film, intendono rivelarne pregi e difetti. I quali riflettono la personalità di chi ha partecipato al film. Ho detto critici per non alludere a coloro che si sono avvicinati in questi ultimi tempi al cinematografo, come spettatori il cui giudizio è da tener presente.

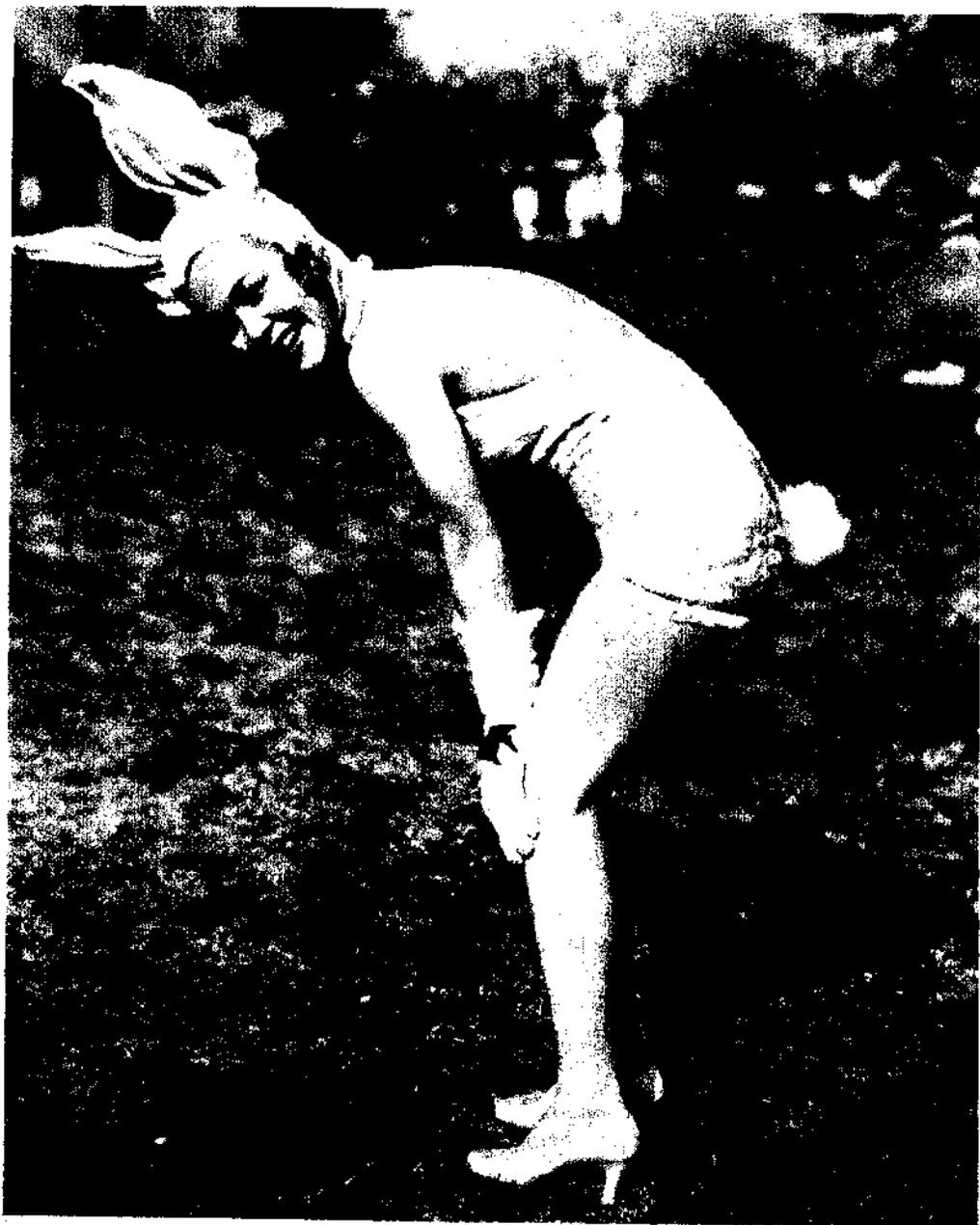
Considerato il film come prodotto di un'industria, l'industriale non si dà pensiero se il soggetto sia buono o cattivo; piuttosto gli fa comodo aver già preventivamente sistemata la faccenda finanziaria nei riguardi del film che ha intenzione di produrre. Se gli si presenta un individuo, preferibilmente con nome esotico, che gli offre un «apporto» di capitale, ovvero di contratto di distribuzione per un determinato paese e un attore di questo paese, improvvisandosi egli stesso regista nonché soggettista del film (anzi: «il soggetto non ha importanza», è la formula), l'industria-

le accetta senz'altro di effettuare la combinazione e un ufficio stampa pensa a diramare ai giornali la biografia del regista apportatore di contratti di distribuzione con l'estero.

Ora, nessuno ha intenzione di dire che non va bene avere in mano un contratto di distribuzione con l'estero. Anzi, siamo molto divertiti quando vediamo la faccia sorridente di un industriale che ci dice: «Adesso faccio un film. L'ho già venduto per il tale paese. Cominciamo subito». Dal giorno in cui l'individuo è venuto a proporgli l'affare al giorno in cui si comincia a girare passa poco tempo, troppo poco tempo. A questo problema si è già accennato altre volte, e molti hanno detto la loro. Si è accennato soprattutto a quel delicato lavoro di preparazione del manoscritto del film che è detto sceneggiatura. Si è detto che in America, per esempio, alla sceneggiatura si dà, e con ragione, grande importanza, e non soltanto per ragioni artistiche (tutti sappiamo che il cinema americano è soprattutto industria) ma anche commerciali. Tuttavia, alle sceneggiature

si dedicano anche persone di gusto, «letterati». Qualcuno, a questa parola, manderà un grido, come se fosse stato morso dal cane. Infatti, è possibile che vi siano letterati inadatti a capire il cinematografo; comunque la loro attitudine a scrivere può sempre essere efficacemente messa a contatto con l'esperienza di qualche specialista (sì, anche da noi, ormai, vi sono specialisti in questo campo). In questi giorni ho sentito dire di un film che non ho ancora visto, *TERRA DI NESSUNO*, buono nella sceneggiatura, scritta da due autentici letterati. E non è il primo caso, come si sa. Per cui ci fa sorridere l'annuncio dato da una società, che facciamo conto si chiami Acca Film, la quale comunica che la sceneggiatura del suo prossimo film è «una sceneggiatura Acca Film»; ossia una sceneggiatura non scritta da questo o da quello specialista, e tanto meno letterato, ma da quel complesso di persone che costituisce l'organismo industriale della casa di produzione.

Che il film vada seriamente preparato, è cosa che oramai sanno anche i bambini



Un bizzarro costume di Jane Wyman



Napoleone III a cavallo, in un film americano

che vanno al cinematografo. Bambini che cominciano a parlare di montaggio e di movimenti di macchina. Perché ormai c'è molta gente, fra il pubblico, anche quello grosso, per la quale il cinema non ha più misteri; gente che conosce del film la tecnica e che quindi si diverte a vedere gli errori che capitano sovente nei film, per via di registi improvvisati o abituati ancora alla tecnica del muto.

Invece, il cinema è parlato; da dieci anni ormai. Ricordate quante le discussioni sul cinema parlato? C'erano registi che giuravano: « non faremo mai un film parlato — il parlato ha ucciso il cinematografo ». Poi le discussioni sono finite. Ci sono stati i

convertiti, gli autori di commedie che hanno accettato le riduzioni in film dei loro lavori, salvo poi gridare « me l'hanno massacrata, è irriconoscibile, io non firmo, voglio che il mio nome sia tolto dalle didascalie ». Ma infine, qualche carta da mille non fa male a nessuno. E poi, la vita di un film è così breve, che dopo qualche tempo dalla prima visione, anche il pubblico che ne ricordava perfino i minimi particolari, ha trasformato nella sua mente il film stesso, confondendolo con altri e dimenticando in ogni modo da quale lavoro teatrale è stato tratto.

È di moda ricavare i film da commedie. In questi giorni si assiste, in Italia, a una

fioritura di film tratti da commedie straniere. E, giacché siamo sull'argomento, mi richiamo ancora una volta al nostro patrimonio classico, in particolare alle commedie di Carlo Goldoni, che potrebbero essere rilette in film (non tutte, s'intende). E. Ferdinando Palmieri ha voluto dedicare a questo mio suggerimento ben tre colonne di un suo articolo, e di ciò gli sono grato. Ma temo che la proposta non avrà seguito.

Quanto al dialogo, si è visto che, opportunamente, per recenti film sono stati invitati a scriverlo commediografi consapevoli di ciò che esige il film: un dialogo particolare, ma non tanto quanto si crede comunemente. È un errore dire che al cinema occorre un dialogo saltellante e vivo. Vivo sì, ma nel senso che deve essere sostanzioso; non frasi rotte. Un dialogo rigoroso e che tenga presente l'immagine con la quale deve accompagnarsi.

S'è accennato a questioni che riguardano la struttura del film odierno. Si può dire che i film d'oggi si dividono in due categorie principali: film all'americana e film all'europea. Su queste stesse colonne, molti mesi fa, ho accennato alle differenze tra il modo di risolvere cinematograficamente il dialogo per gli americani e il modo con cui gli europei lo risolvono. Le stesse differenze possono riscontrarsi nella sceneggiatura. Quella di un film americano, che tiene il dialogo quasi a tessitura del racconto e in certo senso è più teatrale, risulta alla fine scorrevole e dà origine al film cosiddetto « pulito » che si basa sulla azione, sulla recitazione degli attori, che è detta disinvolta ed agile. Il regista americano ad un certo punto vuol diventare uno spettatore più che un « creatore ». Controlla se tutto procede bene, se allo spettatore può piacere quella scena. Invece, in Europa, il regista vuole essere spesso un « creatore », ma non esclude nei casi migliori la collaborazione di altri, soprattutto durante il lavoro di sceneggiatura. Poi, lo stile, quello stile cui tiene tanto, verrà fuori nella realizzazione. C'è il modo di illuminare la scena che può variare da regista a regista, c'è il modo di inquadrare. È raro che in un film americano si veda una inquadratura azzardata, comunque inconsueta; nel cinema europeo è relativamente facile, perché si crede ancora in certi « problemi » di inquadratura.

Si potrebbe continuare a parlare di queste cose, ma pensiamo che non le leggerà chi dovrebbe leggerle. Chi? In fondo il cinema va avanti lo stesso, bene o male. Soltanto vorremmo che chiunque lo fa, riflettesse un po' prima di accingersi ad una impresa qualsiasi; qualche volta può essere più soddisfacente fare un buon film che organizzare una pura combinazione industriale (cioè fare un film senza sapere quello che si fa, perché tanto « l'esito finanziario è garantito »).

FRANCESCO PASINETTI



Priscilla e Rosemary Lane mentre provano della musica da camera

## IL KAMMERSPIEL

L'ESPRESSIONE tedesca della drammaturgia teatrale, passata in uso anche nel cinema per caratterizzare un dramma intimista, che si svolge cioè in un campo d'azione ristretto fra pochi personaggi e la cui azione sia relativamente limitata. L'azione esteriore vi è sostituita da un'azione psicologica interna: il conflitto d'anime fra i diversi personaggi trova espressione non in un succedersi di fatti diversi che accadono in più luoghi, bensì nel susseguirsi di azioni e reazioni immediate, più che altro psicologiche, nella cerchia ristretta dei protagonisti. Il *Kammerspiel* può esser considerato come la forma più pura del dramma parlato, dal momento che la sua forma e la sua azione sono basate sulla parola. E poiché qui la parola rappresenta il mezzo d'espressione più naturale per un tale conflitto d'anime, il *Kammerspiel* può sembrare assai poco adatto per il cinema. Al cinema che, anche se sonoro, deve rimanere un'arte eminentemente visiva, spetta di esprimere i fatti interiori mediante manifestazioni esteriori: talché il genere *Kammerspiel* non pare che teoricamente offra, in questo senso, possibilità interessanti. Va messo tuttavia in rilievo, che proprio alcuni dei film più

belli e più puramente cinematografici sono stati dei *Kammerspiele*.

Prodotti principalmente in Germania, come reazione contro i grandi film stanzosi in costume (i cosiddetti *Ausstattungsfilme*, che apparvero nei primi anni del dopoguerra e richiamavano il pubblico grazie ad un impiego sempre maggiore di masse, a costruzioni mastodontiche, a uno sfoggio enorme di costumi storici e di fantasia, di paesaggi esotici, ecc.), sono degni di particolare ricordo SCHERBEN e SILVESTER del compianto regista Lupu Pick, L'ULTIMO UOMO di Murnau e HINTERTRASSE di Jessner; i quali registi volutamente abbandonarono il genere fino allora seguito per dar vita ad un *Kammerspiel* in certo qual modo perfettamente cinematografico. Occorrono, s'intende, molto talento, sensibilità ed abilità per determinare nello spettatore, mediante l'atmosfera d'un ambiente cupo ed angusto, quel medesimo stato d'avvincente tensione generalmente ottenuto con una tempesta, un grande incendio od un inseguimento. L'espressione del volto e i movimenti dell'attore, l'aggruppamento dei personaggi in un luogo ristretto e l'illuminazione, disposta in maniera da caratterizzare il reciproco rapporto dei personaggi nei singoli momenti dell'azione, servirono a tradurre i conflitti d'anime in conflitti esteriorizzati; piccoli spunti, motivi od episodi della vita giornaliera, scelti con

bravura onde ricavarne un effetto simbolico, facevano intendere allo spettatore quel che si svolgeva nell'intimo dei personaggi.

A meglio mostrare con quanta serietà si sia cercato di assolvere il difficile compito, basti dire che proprio questi *Kammerspiele*, i quali logicamente avrebbero dovuto necessitare d'un maggior numero di didascalie, che non i film beneficianti d'una definita e ricca azione esteriore, riducevano al minimo (o, come nel caso dell'ULTIMO UOMO, abolivano addirittura) le didascalie stesse, al contrario di quanto avveniva nei normali film drammatici. Di qui la necessità di perfezionare ed affinare il linguaggio visivo fino ad un grado quasi insuperabile. È più che naturale che il film sonoro, volendo tentare a sua volta il *Kammerspiel*, non abbia più raggiunto la medesima intensità visiva, e insomma cinematografica, in quanto esso è ricorso al dialogo che rappresenta un naturale ed assai comodo modo di eludere il linguaggio visivo. Un istruttivo esempio può esser tratto dal confronto fra due *Kammerspiele* di uno stesso regista, lo Czinner: il suo film sonoro MELODRAMMA (*Der trüben Mund*) non presenta quasi più nulla della intensa ed avvincente atmosfera del film NJU, un dramma interpretato da tre soli personaggi e prodotto durante il periodo migliore del *Kammerspiel* muto.

JOHANNES KRÜGER

# ULTIMI MODELLI AMERICANI



Un nuovo costume da bagno



Un singolare insieme da spiaggia



Priscilla Lane e Olivia De Havilland ci mostrano due eleganti abiti da mattina



Una graziosa tenuta sportiva di Ann Dvorak



Bette Davis in un signorile abito da pomeriggio



Come Olivia De Havilland e Priscilla Lane vestono per la sera



**NUOVI FILM ITALIANI** - Sopra: La soprano Covezzi e il tenore Giuseppe Lugo in una scena del film 'La mia canzone al vento' (SAFA) - Sotto, a sinistra: Una scena del film umoristico di Anton Germano Rossi 'Il ladro' (Felix Film) - A destra: La nuova attrice Loretta Vinci nel film 'Due occhi per non vedere' (Mediterranea)

# FILM DI QUESTI GIORNI

★★★★ ECCELLENTE    ★★★ BUONO    ★★ MEDIOCRE    ★ SBAGLIATO



## ★★★ ALLARME A GIBILTERRA

E' il terzo o quarto film di Stroheim che vediamo nello spazio di qualche mese. Attore di grande talento, Stroheim appare in ruoli troppo correnti per il suo stile fastoso e acuto. Accanto a lui Viviane Romance ha un suo efficace risalto per bellezza e carattere, che fanno di lei una delle migliori attrici del cinema francese. A questi due attori, più che alla regia, è affidata la buona riuscita del film.



## ★★★ PAPÀ LEBONNARD

COME si possa rimettere in circolazione una commedia tanto vecchia e sgradevole perfino nel titolo, è per noi ancora incomprensibile. Il tempo e la cultura che un'opera come PAPÀ LEBONNARD ci riporta alla mente, opprimendola, fanno dimenticare che gli interpreti d'altra parte recitano con garbo e che il film stesso è effettuato con un mestiere non privo di notevoli qualità.



## ★★★★ TERRA DI NESSUNO

NELLA nostra produzione, che, si sa, non spicca per eccesso di iniziative, e dove le imprese più vivaci di solito non oltrepassano le folle d'una *pochade* o le patetiche lacrime d'un conflitto piccolo borghese, *TERRA DI NESSUNO* non può non apparire come un film singolare e coraggioso. Molti erano i pericoli che si facevano avanti nell'opera degli sceneggiatori e della regia; primi fra tutti quelli del folclore e dell'enfasi, che appaiono ormai come elementi d'obbligo ogni volta che lo scenario d'un film ci porta attraverso i luoghi e i costumi d'una regione italiana. S'aggiunga quel tanto di letterario e di verghiano che le due novelle di Pirandello, da cui nacque il soggetto del film, potevano sollecitare negli autori, sembrerà quasi strano che tutto ciò non solamente sia stato evitato, ma anzi con ragione trasformato in materia cinematografica, dando luogo così alle immagini risentite e insieme tranquille della drammatica vicenda.

Corrado Alvaro e Stefano Landi hanno eseguito la sceneggiatura del film, che Pirandello, in quel tempo ancora in vita, seguì e approvò a patto che fosse interamente rispettata nell'effettuazione. A Mario Baffico, regista del film, toccò la responsabilità e la fatica di tale condizione, che del resto crediamo abbia senz'altro giovato alla sua opera. Ed è curioso che proprio quei limiti abbiano costretto Baffico a fare di *TERRA DI NESSUNO* un film dove ciò che più conta non è, come sembrerebbe, la sceneggiatura o il dialogo, ma la regia. Noi sappiamo l'impegno, l'accanimento con cui Baffico si gettò in quest'opera difficile e compromettente, da far riflettere anche chi abbia molta consuetudine con certo genere di cinematografo; ma il segreto della sua riuscita è soprattutto in certi attimi d'intensità, in certe cadenze del racconto, là dove insomma evidenti appaiono i segni d'una precisa ispirazione. Momenti in cui non si tratta più d'uno spettacolo; piuttosto diremmo di vera poesia.

L'eccellenza di quest'opera non è infatti da cercarsi nell'ordine del « mestiere » ma proprio in quello dell'arte. Il mestiere poteva essere forse meglio servito dagli sceneggiatori, specie alla fine, ove era possibile ottenere effetti più forti, più pieni ed estesi secondo le esigenze dell'azione; eppure, se troppo presto viene delusa l'ansia e l'aspettazione di chi s'immaginava una conclusione più corrispondente ai motivi che la preparano, il film non manca d'altra parte di lasciare nello spettatore quel senso di fatalità e di cupa forza naturale ch'è nello spirito del soggetto; d'un Pirandello che più risente del clima e delle tradizioni della Sicilia. Baffico vi s'è adeguato con una semplicità non schematica e approssimativa, carica anzi d'amori e di mordente. Si vedano le scene d'inizio, la perfetta descrizione della casa e della famiglia Securo, l'arrivo in carrozza del signorotto nelle sue terre feudali, il fastoso allucinante funerale, la festa di San Giovanni ecc. Materia eccellente, che vorremmo vedere più spesso sui nostri schermi. L'interpretazione di Mario Ferrari, Laura Solari, Picasso, Sacripante, D'Ancora, è apparsa assai precisa, ravvivata da sensi umani pieni d'una verità non appariscente, contenuta anzi quasi con pudore, con melanconia. Graziosa ma un po' stucchevole la Corradi.

GINO VISENTINI



## ★★★ PICCOLI NAUFRAGHI

Dopo un inizio lento e scialbo, il film di Calzavara, *PICCOLI NAUFRAGHI*, s'avvia con più speditezza a raggiungere un suo preciso carattere e una sua intensità drammatica ricca d'effetti. I piccoli attori recitano assai bene; nè è questo il solo pregio d'un film che agli autori si presentava irto di ostacoli anche per la sua stessa singolarità. La parte che si svolge nell'isola è senz'altro la più efficace, sia riguardo alla sceneggiatura, sia per l'andamento del racconto.



## ★★ L'AVVENTURA DI LADY X

Le situazioni di commedie come *L'AVVENTURA DI LADY X* non mancano certamente d'un piacevole brio, quanto invece d'un accento di novità che dovrebbe destare l'interesse dello spettatore. Il quale conosce ormai tutti i segreti di simili intrighi per potere apprezzare il gioco e le destrezze dei personaggi. E' da notare che le reazioni del pubblico si vanno sempre più affievolendo dinanzi a certi film di troppo facili incanti.



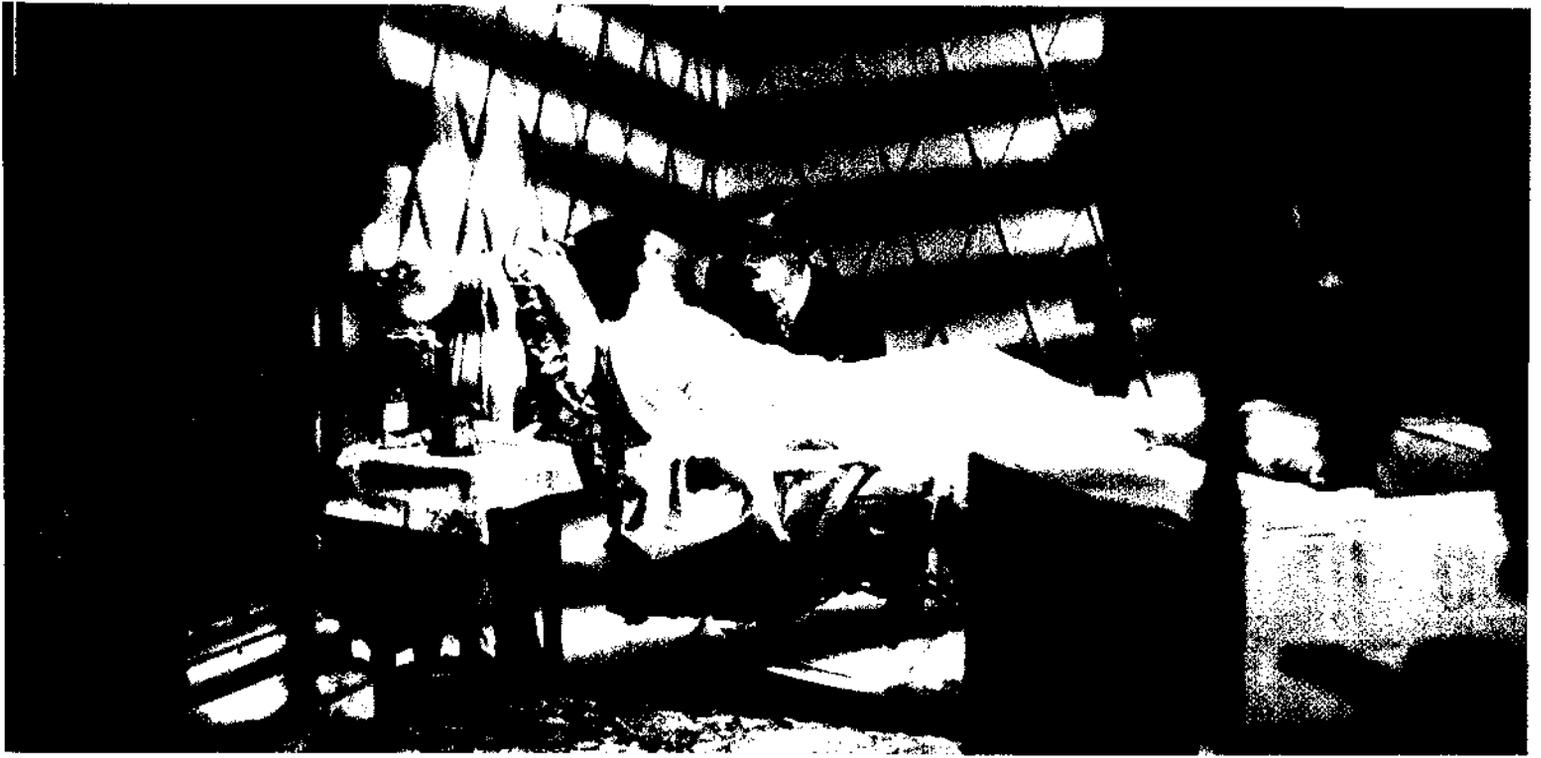
## ★★ SCACCO ALLA REGINA

*SCACCO ALLA REGINA* è un titolo attraente, da suggerire un'azione ricca di sottili intrighi di corte. Ciò che forse non può dirsi di questo film, dove di sottile non v'è se non lo sguardo altezzoso e scostante di Françoise Rosay. I film francesi non rinunciano a certi effetti tra macabri e fantastici, che anni fa erano caratteristici del cinema tedesco; ma non solo a tali effetti è dovuto quel senso antiquato e polveroso emanante dagli schermi di Francia.



## ★★ UNO SCOZZESE ALLA CORTE DEL GRAN KAN

Non c'è bisogno d'aver letto i pesanti volumi degli antichi viaggiatori per capire come l'oriente descritto in questo film sia nato da una fantasia troppo volgare e « industriale ». Non facciamo questioni di veridicità o falsità. Che tutto sia arbitrario in quest'opera appare evidente; ma in ciò non sarebbe nulla di male. Il male vien dopo, e riguarda soprattutto il racconto, che dovrebbe essere fiabesco mentre invece non va al di là d'un infantile episodio.



Dal film a formato ridotto 'Quinto piano' di Masini (Cine-Guf Pisa)

# PROBLEMI

## DEL FORMATO RIDOTTO SONORO

IL CONGRESSO Internazionale di Budapest (1936), definendo l'importanza del film a formato ridotto, ha dato il via a tutti i perfezionamenti che erano necessari a tal genere di cinematografia perchè risolvesse i compiti a cui veniva destinata. L'impulso principale è stato dato alle apparecchiature sonore, rivelatesi indispensabili anche nel formato sub-standard, ed intorno alle quali gravitavano problemi di difficoltosa risoluzione. Primo di tutti quello della posizione da dare alla colonna sonora, la quale, contando una lunghezza irriducibile di circa 3 mm., poteva trovare posto in una pellicola di 16 mm. solo a costo di profondi mutamenti nella proporzione dell'inquadratura fotografica. Questa difficoltà è stata superata con l'utilizzazione di una colonna di perforazione della pellicola stessa, alla quale è stata sostituita una colonna sonora larga in proporzione dell'85% rispetto a quella del film normale. Sufficiente quindi per non avere deformazioni acustiche, calcolando il miglioramento frattanto subito dalle emulsioni sensibili e dagli apparati ottici.

All'estero molte importanti Case si sono dedicate allo sviluppo del sonoro nel 16 mm., e particolarmente la R.C.A., l'International Acoustic, la Siemens, la Photophone, l'Agfa, le quali hanno raggiunto risultati concreti nella registrazione dei suoni. Il sistema più usato è quello di incidere la colonna sonora nel film a 35 mm. e di ridurla poi mediante complessi ottici nel 16 mm., in un rapporto dell'85% in larghezza, e del 40% in lunghezza, dato che il passo ridotto scorre con velocità pari a questa ultima percentuale rispetto al film standard. Altri usano — come

la ditta tedesca Arnold Richter e la R.C.A. — fare una riduzione dal normale nella completa percentuale del 40%, salvo a riprodurre due volte in larghezza la stessa colonna. La doppia colonna sonora, essendo perfettamente in fase, dà una riproduzione perfetta dei suoni.

Il sistema di rirregistrazione, invece, si serve di un lettore del suono e di un complesso registratore normale per cogliere alcune oscillazioni dalla colonna standard ed inciderele sulla sub-standard. Questo sistema è poco usato, perchè consente solo una parziale riproduzione dei suoni. Interessanti sono a questo proposito gli studi dell'Holbert e dello Streiffert.

Buoni risultati sembra anche dare la registrazione diretta sul passo ridotto. Anzi tutti gli sforzi tendono a raggiungere il completo perfezionamento di questo sistema, che renderebbe alquanto più pratico l'uso del sonoro nel 16 mm. Del resto, le ultime difficoltà tecniche sono in via di risoluzione, in modo che ben presto il passo ridotto potrà rendersi completamente indipendente dal formato normale.

Il sonoro nei film a 16 mm. non ha trovato finora da noi quegli sviluppi che la sua importanza richiederebbe. La ragione va ricercata nel fatto che i Cineguf — quasi esclusivi utilizzatori del passo ridotto — raramente hanno potuto concedersi il lusso di dotare di colonna sonora i loro filmetti, già frutto di considerevoli sforzi finanziari. Vi sono stati, inoltre, pregiudizi d'indole — diremo così — sentimentale, per i quali si è da molti affermato che, facendo del cinema muto, ci si abitua meglio alla espressione ed al racconto per sole immagini. Ciò è utile solo in parte, e bisogna, anzi, convincersi che — anche ragionando in sede puramente estetica — è almeno altrettanto nocivo ignorare l'importanza di un contributo sonoro perchè ci si abitua ad una for-

ma di narrazione che è ormai rivoluzionata e assolutamente superata. Oggi, poi, che il passo ridotto è definitivamente destinato alla diffusione della cinematografia educativa, rimane più che mai necessario avere la possibilità di registrare i suoni anche nel formato sub-standard, essendo quasi sempre indispensabile nei film a carattere didattico incidere una voce che commenti, o avere riprodotti suoni che abbiano carattere funzionale rispetto a ciò che viene proiettato.

Bisogna perciò incoraggiare l'attività di quei pochi industriali italiani che da anni lavorano per portare il sonoro nel passo ridotto, e che hanno raggiunto risultati abbastanza soddisfacenti. Ai Littoriali ci siamo incontrati con film notevoli sotto questo punto di vista, tra i quali ricorderemo particolarmente *ZOO* di Fulvio Testi, e *PONZA* di Brando Savelli, realizzati tre anni fa. I rumori vi sono registrati con molta aderenza ed anche il parlato vi è stato messo su di un piano di buona comprensione. Altri documentari hanno dato piacevoli risultati, mentre a Venezia, nell'agosto del XVI, il film è ARRIVATO QUEL SIGNORE realizzato dal Guf di Milano, scoraggia gli spettatori con un parlato inferiore ad ogni aspettativa. Buono invece il film *HITLER A FIRENZE* nel quale si distingueva perfettamente la voce che commentava la proiezione dell'avvenimento.

Qualche altro film ha avuto un sonoro fallito, qualche altro ben riuscito. Ed è questo che ci importa perchè significa che le basi per cominciare sul serio ci sono. Noi vogliamo che al più presto il passo ridotto sia completamente ed interamente attrezzato per il sonoro. Gli industriali italiani — particolarmente quei pochi che lavorano da anni in questo campo — non attendono altro che diffondere i loro prodotti per migliorarli ancora.

FRANCO SAPONIERI

# APPUNTI

## PER UNA GRAMMATICA

UN personaggio che in una data inquadratura esca di campo alla destra del fotogramma deve, entrando in campo nell'inquadratura seguente, entrare dalla sinistra e viceversa.

Perchè due personaggi di due differenti inquadrature si « guardino », se lo sguardo dell'uno è rivolto verso la sinistra del fotogramma è necessario che lo sguardo dell'altro sia rivolto verso la destra e viceversa.

Sono queste due tra le più note ed elementari regole della elementare grammatica del cinema. Esse ci dicono come qualsiasi immagine di spazio e qualsiasi riferimento spaziale debba essere reso nel cinema sfruttando le direzioni sullo schermo ed organizzando secondo queste la composizione della sequenza. Tener conto esclusivamente delle direzioni (direzioni dei moti, degli sguardi, delle linee prospettiche di fuga) come appariranno sullo schermo indipendentemente dalla realtà che viene ripresa è necessità fondamentale, anche se spesso ignorata o trascurata, per una corretta e buona composizione della sequenza. Si sa infatti che un « controcampo » è sufficiente ad invertire nettamente il verso di tutte le direzioni dei moti, per cui, ad esempio, un treno, che nella realtà muove sempre verso un medesimo punto, fa sullo schermo, passando la macchina da presa in controcampo, come un « dietro front » più che improvviso disorientando lo spettatore.

Nella rappresentazione di immagini in movimento, com'è il cinema, è chiaro quale importanza debbano avere le direzioni ed i versi, caratteristiche dei moti, indispensabili per una definizione di essi.

Vedere cinematograficamente significa non soltanto saper chiaramente immaginare belle inquadrature di bel taglio, bella composizione e bel movimento interno, ma significa essenzialmente saper vedere per accostamento e riferimento di inquadrature; riferimento non solo concettuale, ma di vera e propria composizione plastica; onde la sequenza risulta, si può dire, una complessa « varia e visione unica ». L'andamento dei moti, il riferimento delle prospettive, il reciproco muovere, stare ed atteggiarsi dei personaggi in questa composizione visiva risultante dalla unione perfetta delle singole inquadrature, è la vera composizione della sequenza, composizione che non avrà solamente una funzione di chiarezza narrativa e descrittiva, ma che può veramente assumere particolari valori espressivi.

Per meglio chiarire il mio concetto, mi servirò di qualche esempio. Quando noi descriviamo chiaramente un moto dandogli sullo schermo una direzione ed un verso determinati, quando a questo moto ne contrapponiamo od uniamo un altro, noi esprimiamo i contatti dalle parole « verso, contro, incontro, al seguito », ecc. Quando in una battaglia facciamo venire, ad esempio, i Bianchi sempre da sinistra a destra ed i Neri da destra a sinistra noi, con questo, indichiamo chiaramente in modo plastico, visivo e dunque cinematografico, che i due eserciti muovono uno contro l'altro. Già qui, questo muoversi « contro » può non avere un semplice valore di chiarezza e correttezza narrativa, in quanto l'alternarsi di questi opposti moti può assumere un suo valore ed una sua efficacia espressiva. Ma è facile notare come nel linguaggio normale le parole citate assumano spesso un senso figurato. Per far meglio intendere che due persone stavano in urto, mi son sorpreso, giorni fa, a porre i due indici tesi puntati l'uno contro l'altro, dicendo



« A volte si sono portati i due personaggi a far parte di una medesima inquadratura... » (Da *« I due timidi »* di Clair)

appena: « sono così ». L'espressione non era neppure più di ordine letterario, come sarebbe stata dicendo « contro », ma già visiva. Gli esempi potrebbero esser molti ed ognuno ne può trovare nel più comune linguaggio.

Il valore di queste espressioni comuni ed ormai acquisite non può essere dimenticato dal cinema, che tali espressioni può rendere nella forma più evidente, in quella visiva. Tra le persone e le cose, nelle loro reciproche posizioni e nei loro reciproci moti, potranno quindi stabilirsi particolari riferimenti di composizione visiva sulle due dimensioni dello schermo per mezzo delle direzioni e dei versi che su di esso possiamo segnare; riferimenti che potranno esistere anche all'interno della descrizione d'una realtà materiale, ossia anche tra cose e persone lontanissime o che agiscano in tempi differenti.

A volte, per creare un rapporto diretto di spazio, di vera e propria composizione visiva sulla superficie dello schermo tra due personaggi lontani, si sono portati i due personaggi a far parte di una medesima inquadratura, ricorrendo a divisioni del fotogramma in due o più parti. Esempi brillantissimi di questo sistema si hanno in Clair e particolarmente nel suo film *I DUE TIMIDI* (1929). Tuttavia, la stessa pratica ha dimostrato come ciò non sia necessario e come tale effetto, ed a volte in modo più suggestivo e, direi, più cinematografico, possa essere ottenuto intercalando le due inquadrature, riprese con opportune angolazioni. Questo fatto mi pare indicativo perchè dimostra come le differenti inquadrature possano veramente formare, come già ho detto, una « visione unica », senza che sia necessario comporne davvero e materialmente gli elementi su di un unico fotogramma, cosa che può a volte essere anche fastidiosa, privando l'inquadratura di un unico « centro di attenzione ». Nel già citato film di Clair, *I DUE TIMIDI*, abbiamo due personaggi ognuno dei quali, a casa propria, pensa di picchiare l'altro, compiendo un buffo « a solo » di pugilato. All'inizio della sequenza le due inquadrature sono intercalate; poi, a un dato momento, Clair, temendo forse che ciò non fosse sufficiente a mettere i due in rapporto diretto per creare l'effetto di una lotta reale, divide il fotogramma in due parti, collocando in ognuna un personaggio. Ma l'effetto era già stato ottenuto, ed in maniera più brillante, col semplice montaggio

delle due inquadrature intercalate: e questo perchè in esse i personaggi erano opportunamente collocati, volti uno contro l'altro con una rigorosa rispondenza spaziale. A questo proposito mi viene in mente di aver visto in un recente film europeo una lotta tra due personaggi — lotta reale — in cui essi personaggi erano, nelle inquadrature singole di primo piano, inquadrati male — entrambi volti dalla stessa parte — sicchè in montaggio la loro azione non era chiara e pareva quasi ognuno agisse per proprio conto.

Ora, per effetto principalmente delle loro posizioni nelle reciproche inquadrature e dell'accostamento di queste in montaggio, è stato possibile unire due personaggi, che nella realtà agivano indipendentemente, in una vera e propria azione unica, mentre, per contro, due personaggi che nella realtà erano davvero a contatto diretto son risultati in un'altra sequenza, scorretta, quasi distanziati od almeno indipendenti. Tuttavia, nel caso citato la composizione plastica risultante dal montaggio aveva ancora un carattere strettamente narrativo, facilmente paragonabile a quello di una normale sequenza che descriva correttamente e con chiarezza una reale azione. Ma tale composizione plastica della sequenza potrà pure avere un valore in funzione non strettamente narrativa o, meglio, narrativa « di fatti » (cronistica), bensì un valore paragonabile a quello di una qualsiasi composizione plastica sulle due dimensioni e, quindi, alla stessa composizione interna di ogni singola inquadratura. Molto si è parlato dei valori espressivi e psicologici di questa composizione della inquadratura. Non potrà avere valori analoghi la composizione della sequenza? Credo di sì e, ripeto, non in quanto accostamento concettuale di cose o azioni, ma in quanto vera e propria composizione plastica formale. Voglio dire: il « quadro », nel cinema, non è l'inquadratura, bensì la sequenza; l'inquadratura è il dettaglio del quadro.

Queste osservazioni mi paiono sufficienti a dimostrare l'importanza veramente fondamentale di quella che si suole non a torto chiamare grammatica del film e a dimostrare anche come essa possa superare il suo valore strettamente grammaticale — pur così importante ai fini della chiarezza — per assumerne uno ben più vasto e profondo.

FERNANDO CERCHIO

Acqua di Colonia  
**PRESTIGIO**



*La donna che piace di più  
è quella che sa meglio me-  
tere in valore i doni natu-  
rali e... completare la sua  
distinzione con l'Acqua di  
Colonia Prestigio*

MEDICEA

PISA

# GALLERIA

LXVIII - FOSCO GIACHETTI

(v. tavola a fianco)

FOSCO GIACHETTI è nato a Livorno circa trentacinque anni fa. Semplice è la sua storia: una grande passione egli covava fin da ragazzo, e a questa voce volle obbedire: amore del teatro, desiderio di recitare. È la storia di molti, della maggior parte degli attori i quali non siano « figli d'arte ». Che suoni avrà questa voce? che non si affievolisce nemmeno alla centesima replica di una opera, ovvero nemmeno quando si sale sul palcoscenico, nello stesso identico modo vestiti, per la centesima volta; che è fatta di sentimento cieco e di riflessione, di tempo e di ritmo, di vero e di falso? Difficile dirlo, anche se lo si domanda a uno di questi che ne sentono continuamente l'alto e il suono. Giachetti tra loro. Incominciò dunque giovanissimo a recitare, e fu in molte compagnie, raggiunse presto un posto preminente, e allora aveva già imparato il mestiere, dai rudimenti primi alle scaltrezze più sottili.

Questa sua sicurezza, utile la maggior parte dei casi, lo porta però agli unici momenti fiacchi dei suoi film: quando egli si affida alla sua pratica teatrale, e risolve « di maniera ». E si badi: non si tratta di eccessi mimici e vocali, che anzi Giachetti è attentissimo a non esser, come si dice volgarmente, « teatrale ». Si tratta piuttosto di pause, di momenti neutri che un attore senza esperienza risolverebbe senza saperlo, come un animale disinvolto; e un attore del teatro, non ancora provato da anni e anni di carriera cinematografica, risolve ricorrendo a piccoli trucchi, pressoché invisibili, e che pure spargono all'ingiro freddezza. A Giachetti ciò succede quando non « sente »: siamo sinceri, in un film come LA SIGNORA DI MONTECARLO, più di una volta. E questo si dice soltanto perché da lui, al quale siamo grati per più di una emozione sincera, vorremmo aspettarci sempre cose sicure.

In teatro, raggiunse egli le « vette più alte », come si suol dire, recitando accanto alla Pavlova: successi e soddisfazioni, più che notevoli. A quei tempi risale il suo debutto cinematografico: quando Forzano preparava i quadri per il suo FIORDALISI D'ORO, Campa, uomo di teatro fiorentino, gli consigliò Giachetti. Detto fatto. Da quel giorno, il cinema si impadronì della sua maschera, della sua figura. I film si susseguirono l'uno all'altro, con ritmo intenso.

Uomo serio, amante di tutte le cose oneste e di tutte le virtù virili: tale ci appare sulle schermo. Egli ha avuta più fortuna di altri suoi colleghi e colleghe (e la fortuna, è vero, onora stavolta il merito): ha trovato il suo personaggio, può dormire ormai sonni tranquilli e sconfinare senza pericolo, azzardare altre cose a cuor leggero: anche se sconfitto, facili gli saranno consolazione e rivincita. Il suo personaggio lo attende, egli può ritrovarlo quando voglia: l'ufficiale diritto e coraggioso, ruvido, temprato da giorni spericolati e da arie insidiose. Si potrebbe pensare a uno dei fieri soldati di Kipling, se poi non si ritrovasse, sul suo volto e in ogni sua azione, una stretta, una gelosa serie di segni inconfondibilmente mediterranei, italiani, con nulla di gelato e di nordico. Uomo del sud, quantunque all'esteriore « frenato » e sempre netto.

S'era accennato a sconfinamenti. È vero pure ch'egli, inconsapevolmente o

saggiamente non sappiamo, rientra di tempo in tempo nei limiti del suo personaggio burbero e generoso, sofferente e ardito: anche quando si trova a vagabondare per tutt'altri luoghi. Anche quando fece il vero: si recò a Busseto, curò con ogni scrupolo lo studio dell'uomo, si portò per giorni e giorni quei sensi in petto: ma però quante volte quel suo Verdi accurato e paziente non ritornò, se così ci si può esprimere, a essere un Giachetti? Per noi questo non è difetto, è pregio: la difficoltà a muoversi dal proprio asse, per un attore del cinema.

Potrebbe interpretare tutte le storie e le favole e le leggende di guerra della nostra tradizione, schiettamente disciplinata ed eroica. Se anzi in questo senso egli cercasse, sui libri e sulla bocca del popolo anche, troverebbe molte suggestioni, e spunti per farci su mille film uno più bello, uno più italiano dell'altro.

Tutte queste cose, e impressioni, le comunicano non solo lo schermo, ma pure gli eventuali incontri con lui, per strada o in luoghi chiusi. Noi non lo conosciamo di persona: ebbene, vedendolo, alto, rigido, un po' melanconico e chiuso, pallida fronte, occhio infossato, guance cineree, sembra di conoscerlo da sempre. Sembra pure di sapere che quel suo passo frettoloso è il passo provvisorio, per così dire, di chi è sceso un momento appena in città, tra una fuga, tra un'avventura e l'altra. Romantico, Fosco Giachetti. Come un esploratore da poco tornato o un marinaio sbarcato a prender acqua. Ricordi lo bruciano. Come quelli, Giachetti, per strada, al caffè o in teatro fra la gente, sembra indeciso nell'equilibrare il suo corpo, affaticato e annebbiato negli occhi, scurito da nostalgia sulla fronte, su tutto il viso. Come quelli, come tutti gli uomini solitari e ardimentosi, sembra, a vederlo così, ch'egli tema la calca, le automobili, la città, i rumori.

Altri particolari di vita. E anche in persona, come mi dicono, uomo schivo, asciutto, buono. Ha sposato un'attrice che lavorò con lui nella compagnia Pavlova e ora non recita più. Ha un figlio di circa dieci anni, ama molto la famiglia, e il vivere in famiglia. Il suo miglior film, e anche il suo maggiore successo, è stato SQUADRONE BIANCO. Il film ha avuta grande fortuna anche all'estero, e sia in Francia che in Inghilterra i critici sono stati entusiasti di questo modesto e eccellente attore italiano, che avrebbero voluto rivedere, molto volentieri. E tale desiderio, a maggiore gioia e conforto di Fosco Giachetti, è ormai pienamente condiviso da tutto il pubblico italiano: accanto a Nazzari, Giachetti è l'attore preferito dei giovani: per la sua serietà, per il suo impegno, per quella sua schietta franchezza.

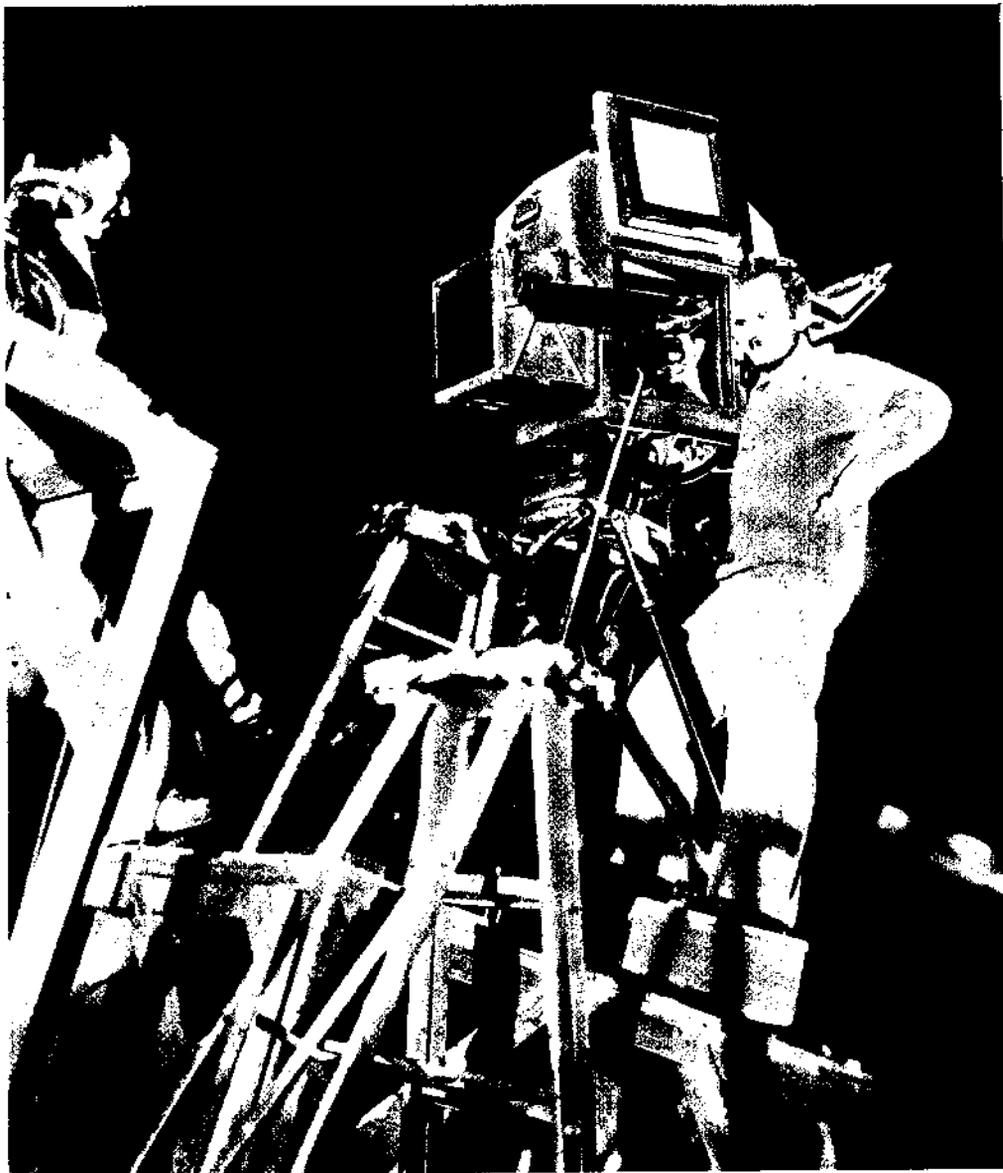
FILM: FIORDALISI D'ORO (Forzano 1935), L'ULTIMO DEI BERGERAC (Fono Film 1935), SQUADRONE BIANCO (Roma Film 1936), 13 UOMINI E UN CANNONE (Forzano 1936), SENTINELLE DI BRONZO (Fono Roma 1936), L'ULTIMA NEMICA (S.C.I.A., 1937), ORGOGLIO (Lombardo I. C. 1937), VERDI (S. A. Grandi film storici 1938), LA SIGNORA DI MONTECARLO (Continentalcine 1938), NAPOLI CHE NON MUORE (Manenti 1939), URAGANO AI TROPICI (Diapason 1939).

FUCK



FOSCO GIACHETTI

# VALORI DI LUMINOSITÀ



SI TRATTA di fenomeni puramente tecnici ma che tuttavia interessano il grande pubblico perché in fin dei conti sono fenomeni generali. Una superficie che emette, uniformemente distribuita nelle varie direzioni, tanta luce per ogni centimetro quadrato di superficie apparente quanta ne emette una candela internazionale, si dice: ha la luminosità di un *lambert*! La realtà più spesso si fa uso della millesima parte di tale unità e, cioè, del millilambert.

In pratica è interessante conoscere i valori luminosi (espressi in millilambert) rispondenti a situazioni diverse:

strada bianca di notte, senza luna, illuminata dalle stelle . . . . .	0,0003
strada bianca di notte illuminata dalla luna . . . . .	0,021
carta illuminata artificialmente . . . . .	3,00
carta bianca in pieno giorno sereno in camera ben illuminata . . . . .	30,00
carta bianca in pieno giorno sereno all'aperto . . . . .	300,00
carta bianca in pieno giorno sereno, esposta al sole . . . . .	10.000,00
superficie della luna piena . . . . .	700,00
fiamma di una candela . . . . .	1.500,00
fiamma dell'acetilene . . . . .	25.000,00
fiamma di un becco Auer . . . . .	12.000,00
ampolla opalina di lampada da mezzo watt . . . . .	1.400.000,00
superficie del sole . . . . .	4.600.000.000,00
arco voltaico (eratore, cioè centro) . . . . .	400.000.000,00

Come si vede, la gamma di luminosità offerta ai nostri sensi è estesa in modo tale che invano l'immaginazione tenterebbe farsene un concetto ade-

guato. La visibilità di una superficie illuminata dipende esclusivamente dalla sua luminosità.

I dati medi sulla sensibilità dell'occhio umano sono i seguenti: l'occhio comincia a percepire una certa sensazione luminosa quando lo splendore del campo di osservazione è almeno di 0,001 millesimi di millilambert e in tali condizioni l'occhio è al massimo della sua sensibilità e la pupilla al massimo di dilatazione con un diametro che si aggira sui mm. 7,4. Il massimo d'intensità luminosa che l'occhio può sopportare per qualche tempo è di 10.000 millilambert. In tali condizioni (realizzate, ad es. da un foglio di carta bianca in pieno sole) l'occhio riduce la sua pupilla a 2 mm. circa e può lavorare per breve tempo. Il che non esclude che il campo di sensibilità dell'occhio si estenda ad intensità luminose variabili nel rapporto da 1 a 1.000.000.000, intervallo enorme che costituisce una delle proprietà più meravigliose dell'occhio umano.

L'adattamento alle diverse condizioni di illuminazione avviene sempre con certo senso molesto di affaticamento ed è accertato che risulta dannoso all'occhio il brusco passaggio da una condizione di scarsa illuminazione ad una condizione di illuminazione molto viva. L'influenza del passaggio inverso non è invece dannosa se non si sforza l'occhio a lavorare subito nelle nuove condizioni.

La questione è assai importante per lo studio dell'illuminazione delle sale cinematografiche. La irrazionale illuminazione di una sala cinematografica può essere molto dannosa specialmente nel caso che si illumini eccessivamente la sala negli in-

tervalli, con luci che colpiscono direttamente gli occhi degli spettatori, con mal calcolata ricchezza di luce.

La soglia minima di percezione dello stimolo luminoso varia anche in relazione alle dimensioni della superficie osservata e del tempo di osservazione. L'aumento delle dimensioni della superficie osservata e del tempo di osservazione abbassa il limite della soglia minima. Oltre certe dimensioni (quadro di 12 mm. a 35 cm. di distanza) ed oltre determinati tempi di esposizione (circa 4 secondi) l'abbassamento della soglia diviene inapprezzabile.

Quando affermiamo di vedere un soggetto qualsiasi significa che riusciamo a distinguere i particolari che individuano i caratteri essenziali alla sua conoscenza. È appunto tale lavoro di analisi di particolari che in pratica è l'elemento più essenziale della visione. A parità di tutte le altre condizioni (illuminazione, colore, ecc.) una simile analisi può essere possibile o no a seconda della finezza dei particolari che si desidera discernere e dipende dalla grandezza angolare dei particolari stessi.

La visibilità dei particolari di un dato oggetto, a parità di altre condizioni, dipende esclusivamente dalla grandezza dell'angolo sotto cui quei particolari appaiono. Appunto per questo, quando si vogliono discernere dei particolari abbastanza minuti di un dato oggetto, si porta istintivamente l'oggetto più vicino agli occhi per fare in modo che i relativi angoli siano superiori al limite minimo che l'occhio può discernere. Quando poi, per essere i particolari troppo fini, occorre avvicinare molto all'occhio l'oggetto, sarà necessario imporre all'occhio un notevole sforzo di accomodamento che si può eliminare facendo uso di una lente convergente posta davanti all'occhio reso, così, artificialmente miope. Con tali lenti si può giungere ad avvicinare l'oggetto all'occhio molto più di quello che non si possa fare in base alle possibilità di accomodamento. Si arriva in tal modo ad ottenere la possibilità di distinguere particolari molto più fini di quelli visibili ad occhio nudo. In modo quasi analogo funzionano i microscopi composti.

L'angolo minimo sotto cui possono apparire i particolari di un dato oggetto per poter essere visti dall'occhio si chiama, con locuzione ormai unificata, acuità visiva, da cui dipende la possibilità di vedere.

Un soggetto difficilmente visibile in determinate condizioni di luce e di tempo di esposizione, può essere molto più facilmente visibile se il tempo di esposizione aumenta. Queste considerazioni hanno molta importanza pratica in relazione alla possibilità di lettura dei segnali del traffico e della pubblicità, da parte di persone sui veicoli veloci. Supponiamo, ad es. un veicolo che proceda alla velocità di 85 km. orari e che compia, quindi, circa 24 metri al secondo, e supponiamo che si presenti all'occhio del guidatore un'insegna che gli apparisca distinta alla distanza di 24 metri in poi, insegna che richieda, per essere letta per intero, più di un secondo. È evidente che il veicolo avrà sorpassato l'insegna prima che il conducente l'abbia potuta leggere, a meno che non vi sia stato, a bella posta, un previo rallentamento del veicolo. Perché l'insegna sia letta tutta, senza rallentamento, occorre farla più grande di dimensioni, o a sfondo più luminoso, o con contrasti molto più forti, in modo che il tempo necessario alla lettura diminuisca ed aumenti la distanza da cui la lettura può essere iniziata. Se un'insegna luminosa, a caratteri che possono essere stabiliti ad un 10' di acuità visiva, con un debole contrasto di appena un 2,4% può essere letta da chi è a bordo di un veicolo che procede ad una velocità non superiore ai 25 km. orari, con una luminosità dello sfondo di 1/1000 *lambert*, la stessa insegna, delle stesse dimensioni e con lo stesso contrasto potrà essere letta da chi occupi un veicolo che marcia a 100 km. all'ora (rapporto dei tempi = 1/4) se viene illuminata circa dodici volte di più. Se si fosse trattato di insegne costituite da tratti a più alto contatto, il rapporto delle illuminazioni sarebbe stato minore, ma in nessun caso minore di 3.

È troppo evidente che tali fenomeni hanno in cinematografia un'importanza essenziale, sia per la ripresa, sia per la proiezione.

CLAK

# FOTOGRAFARE

## I BAMBINI

RICORDO di aver letto questa definizione della fotografia: «La fotografia è una crisi». Forse è esatto: l'attimo nel quale vi decidete a premere il bottone di scatto della vostra macchina fotografica è effettivamente l'atto risolutivo di una «crisi interiore», crisi di studio del soggetto, di studio della inquadratura, di studio delle luci, di ragionamento dirò così matematico sui dati tecnici da usare, crisi che si concentra e si risolve in quell'istante in cui, come ho detto, prendete la decisione di premere sul bottone di scatto.

E mai la fotografia è forse più «crisi» come nell'occasione in cui vi accingete a fotografare bambini.

Avendone il tempo, voi dovete, in questo caso, risolvere una crisi preliminare, quella cioè di entrare nelle grazie del piccolo diavolello che vi accingete a ritrarre. E non è questo compito facile, nè breve; chè il bambino in genere è un nemico dichiarato della macchina fotografica: l'obbiettivo puntato contro di lui, il luccichio di tutti gli aggeggi della vostra macchina, il vostro armeggio, il vostro nascondervi dietro i pugni chiusi che reggono la macchina schiacciando un occhio non precisamente in attitudine di voler scherzare, insospettiscono ed intimoriscono il piccolo. Occorre perciò che voi vi rendiate amici del bimbo e che il bimbo acquisti confidenza in voi e nelle vostre... armi.

Quando avete raggiunto questo scopo, un buon passo è fatto. Resta però sempre il passo più difficile: fare la fotografia sul serio. E se a voi interessa spostare il vostro soggetto per trasferirlo in luogo più adatto per ottenere una bella illuminazione o una buona inquadratura, saranno daccapo guai, come mi è occorso per il soggetto della bambina qui riprodotta che, diventatami



amica all'ombra, mi tolse molta parte della sua fiducia quando la portai al sole e riuscii a fotografarla in un momento nel quale stava ascoltando i rimproveri della mamma, incerta se decidersi per la continuazione dell'amicizia o per i capricci.

Le prese di questa fotografia furono in tutto solo due, perchè mi riuscì impossibile farne altre; ma non lieve fatica fu mantenere la piccola nel campo prescelto per ottenere, oltre ad un buon effetto di luce, anche una inquadratura su campo scuro della bionda piccola testa e mettere in valore l'effetto di luminosità dei capelli. E poichè agli amici fotografi interessano i dati tecnici, eccoli: apparecchio Leica con obbiettivo Elmar 1:4 di 9 centimetri a tutta apertura, 1/60 di secondo, pellicola Agfa Isopan F, senza schermo, eseguita in una mattinata di agosto.

Una crisi risolta invece senza preliminari è quella che mi ha portato a questa seconda fotografia: mentre, seduto all'ombra di un annoso castano seguivo i giochi di alcuni bimbi, traguadando di tanto in tanto attraverso il mirino e prendendo distanze col telemetro, ecco venirmi incontro, sul prato in pendio, questo rubicondo marmocchio, già mio ottimo amico; lo seguo, scher-

zando con lui, attraverso il telemetro, improvvisamente le suole delle scarpe lucidate dall'erba sottile di montagna, gli fanno fare un magnifico capitombolo, ed eccovelo qui mentre con l'aria della persona pienamente soddisfatta si sta soffregando le mani sia in segno di contentezza per la bella sorpresa del capitombolo, sia per pulirle dal terriccio. Non ci sono gli effetti dell'altra fotografia, ma è colta al volo con tutta naturalezza una viva espressione. Per gli amici dilettanti ecco i dati: apparecchio Leica ancora con obiettivo Elmar 9 centimetri a tutta apertura, 1/20 di secondo, senza schermo, pellicola Agfa Isopan F. Gli amici dilettanti avranno notato che ho citato per le due foto qui riprodotte l'obiettivo di 9 centimetri. Questo risponde al fatto che tale obiettivo, oltre ai suoi pregi di morbidezza ed alla armoniosa prospettiva che permette di ottenere, offre la possibilità di tenersi ad una distanza doppia della normale dai soggetti. È infatti cosa essenziale nella fotografia dei bambini poter rimanere ad una conveniente distanza dai piccoli, sia perchè, nel caso delle fotografie con una certa preparazione, è sempre ed in ogni modo opportuno che il bambino non abbia il fotografo troppo vicino, cosa che, anche ad amicizia ben stabilita, lo disturba sempre un poco e contribuisce a fargli perdere naturalezza e spontaneità; sia perchè un obiettivo di lunga focale permette, nel caso di fotografie colte di sorpresa, di riuscire talvolta a non farsi notare da questo genere di soggetti sempre pronti ad inalberare la loro aperta ritrosia per l'obiettivo. Potendo, dunque, usate obiettivi di lunga focale, o quanto meno allontanatevi dal soggetto un po' più di quanto sarebbe necessario per sfruttare interamente il vostro formato ed ingrandite poi parzialmente il vostro negativo. La stagione che si avanza è propizia per questo genere di fotografia, genere ricco di infinite possibilità e di non indifferenti soddisfazioni per il dilettante artista, poichè egli è spesso, oltre che il creatore del capolavoro fotografico, anche il creatore del suo soggetto vivente e che egli sa ritrarre col doppio amore di padre e di fotografo.

A. PASQUALINI

## PROGRAMMAZIONI DI MARZO

### A R O M A

Films	Cinematografo	Giorni di program.
<i>Quella certa età</i>	Supercinema	14
<i>Ai vostri ordini, signora</i>	Barberini	8
<i>Adriana Lecouvreur</i>	Barberini	8
<i>Deserto rosso</i>	Moderno	8
<i>Ritorno all'alba</i>	Barberini	7
<i>Quando la vita è romanzo</i>	Corso	7
<i>Io, suo padre</i>	Corso	7
<i>Terra di fuoco</i>	Moderno	7
<i>Amore sublime</i>	Corso	7
<i>La signorina mia madre</i>	Corso	7
<i>No pasaran</i>	Moderno	7
<i>Una magnifica avventura</i>	Barberini	6
<i>Ultimatum</i>	Supercinema	5
<i>Duetto vagabondo</i>	Moderno	5
<i>Il messaggio</i>	Moderno	4
<i>Marionette</i>	Supercinema	4
<i>Alibi</i>	Moderno	3

### A M I L A N O

Films	Cinematografo	Giorni di program.
<i>Quella certa età</i>	Ambasciatori	11
<i>Io, suo padre</i>	Eden e Filodrammatici	9
<i>Il messaggio</i>	Eden e Filodrammatici	8
<i>Ritorno all'alba</i>	Odeon	8
<i>L'ultima recita</i>	Corso	7
<i>Deserto rosso</i>	Eden e Filodrammatici	7
<i>La vedova</i>	Ambasciatori	7
<i>Terra di fuoco</i>	Corso	6
<i>Quando la vita è romanzo</i>	Corso	6
<i>L'inesorabile</i>	Eden e Filodrammatici	6
<i>Il Californiano</i>	Excelsior	6
<i>No pasaran</i>	Odeon	6
<i>Adriana Lecouvreur</i>	Ambasciatori	6
<i>La giovinezza di una imperatrice</i>	Ambasciatori	6
<i>Napoli che non muore</i>	Corso	5
<i>Raggio invisibile</i>	Excelsior	5
<i>Ultimatum</i>	Corso	5
<i>Amore e mistero</i>	Corso	4
<i>Recluse</i>	Odeon	4
<i>Un immortale su misura</i>	Ambasciatori	2

# Agfa-Superpan



*il materiale pancromatico ideale per riprese cinematografiche*

# Agfa-Ultrarapid



*il nuovissimo materiale pancromatico di grandissima sensibilità anche per condizioni sfavorevoli di luce*

AGENTE GENERALE PER L'ITALIA: DOTT. GUIDO BRICARELLO • TORINO

**MICHELE MINELLI (Verona).** - Alcuni dei film cinesi da me non sono giunti in Italia, ma nessuno che intitolano in italiano: un giorno mi direi, ma dove? La mia era interpretata da Lorena Young e è stato rifatto in italiano col titolo "Un castro soggetto", William Powell non ha mai interpretato "Isola dei ribelli" (il masto rosso). Il protagonista era General Veidt, Myrna Loy ha interpretato l'isola delle donne e il caso dell'Avv. Berand.

**D. LUSCIA (Verona).** - Non credo siano state pubblicate relazioni su quel Congresso. Il controllo è esercitato soltanto dalla censura che può fermare o un film anche per indegnità artistica. Ma finora nessun film è stato bocciato per questo motivo. Peccato, perché sarebbe interessante che una buona volta certi produttori fossero messi nella situazione di dover riflettere sull'arte cinematografica. Nobile l'intenzione di dedicarsi esclusivamente al cinema. Naturalmente l'unica scuola è il Centro la cui sede sarà dal giugno prossimo accanto agli stabilimenti di Cinecittà. Per frequentare il corso di regia bisogna essere iscritti ad una delle altre branche: tecnica della fotografia, produzione. Un soggetto può essere anche scritto sotto forma di romanzo, scenone, sufficientemente scritto è un romanzo e non un soggetto vero e proprio che può, comunque, dal romanzo essere desunto.

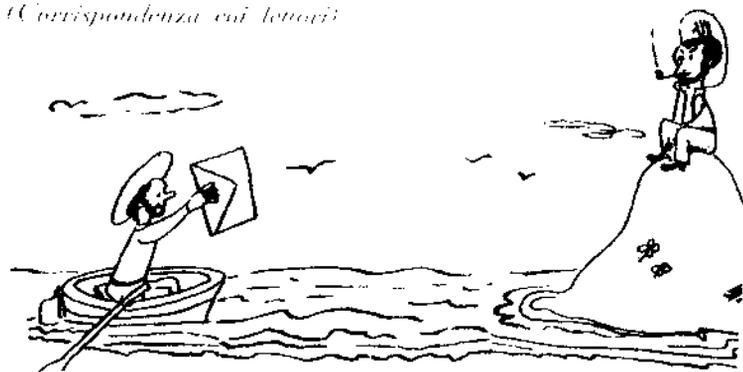
**ANGILO GARDINI (Padova).** - Purtroppo il consiglio che ti posso dare è quello di rivolgerti all'ENIC che ora detiene il Monopolo dei film esteri. Sarebbe possibile, credo, distribuire film italiani e in questo caso bisognerebbe che in ti rivolgersi alle singole case produttrici; quelle di esse che ancora non hanno fissato il noleggio.

**BERTINO R. (Milano).** - Sì, è vero, in questi ultimi tempi sono andati sviluppandosi gli studi cinematografici, ed è anche vero che a questo ritorno di studi non corrisponde altrettanta maturità da parte dei produttori e di quelli del mestiere che vogliono rimanere estranei alla teoria del cinema: teoria che molto spesso è basata sulla pratica stessa. Un buon volume sulla registrazione del suono è quello di Liberio Immanolati e Paolo Lecelle, edito da "Bianco e Nero", Quaderni del Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, via Foligno, 40.

**SILVIO PAPPALARDI (Pomero).** - Spero che un giorno non lontano tutti saremo d'accordo nel dire che il cinema italiano va benissimo, e grideranno evviva ai film italiani. Ma per ora, ti dico soltanto da lettore lettore di questo conto i film italiani, eccettuati pochi, pochissimi film. Secondo me si avranno buoni film quando tutti coloro che prendono parte alla lavorazione, prima, alla preparazione di un film, saranno d'accordo sul fine che intendono conseguire. Ora, questo accordo c'è raramente. Poi bisognerebbe davvero

# CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



che i nostri cinematografisti avessero un po' più di coraggio. I produttori e i capitalisti azzardano, i registi hanno timore di far questo e di far quello, oppure sono costretti a fare film di carattere lontano dal loro temperamento, gli attori anche hanno poco coraggio, tanto poco che sembra abbiano limitate risorse. Ho scritto dire a qualche attrice e attore italiano: «È troppo difficile quella parte, non mi sento di farla», oppure «non corrisponde al mio temperamento». Così, vengono in Italia film stranieri dei quali si farebbe volentieri a meno perché sono brutti (lo stesso ramara da voi citato è un brutto film) e non si contrappongono a questa produzione una serie di film che rappresentino un cinema italiano. Scriveteci ancora, mandateci qualche articolo.

**GRISOSTOMO (Livorno).** - Il soggetto che hai scritto succintamente sulla lettera di due paginette, presenta situazioni non eccessivamente peregrine. Tuttavia, anche da situazioni non originali come codeste, ma abbastanza importanti nei riguardi di un contenuto umano, è possibile venga fuori un buon scenario per film.

**RENATO STIESI.** - Non sono d'accordo con te circa la regia di Capra, il quale è, tuttavia, più un regista di mestiere che un creatore del tipo Clair o Pabst. Tuttavia, non si può dire che tutto il merito vada al suo scenarista Riskin. Avete visto il film che Riskin ha diretto? Si trattava di un film con Grace Moore; anche il soggetto era suo, e naturalmente la sceneggiatura. Roba che non convince. Mentre osserva nella scena del processo di *È arrivata la ricchezza* il contrappunto visivo sonoro e il rapporto tra l'atteggiamento di *Geo*, per visto in primo piano e quello degli avvocati e del pubblico. È cinematografico, questo; non purissimo, ma comunque buon cinema. **CARLANS CARAVAZZI** è il tipico esempio di un film di compromesso prodotto da Hollywood con un buon dosaggio di quegli elementi che sogliono far presa sullo spettatore.

**BRUNO CARTAPAZZI (Milano).** - Per iscrivermi al Cine-Gol di Milano, ti volgi al G.U.P. milanese; ti diranno tutti gli schiarimenti. «La Cinematographie Française» è a Parigi, 20 Rue Marignan, Paris 17<sup>ème</sup>.

**MARIO DA VARANO.** - Se ci sono delle irregolarità nei riguardi dello svolgimento delle manifestazioni cui alludi, dovresti rivolgerti direttamente alla Segreteria Generale, a Roma. Può darsi che tu abbia ragione; e io spero che tale ragione ti verrà riconosciuta.

**LUISA (Livorno).** - Elena Zareschi è stata scritturata dalla Scelera Film che si è limitata a presentarla in quella particolare (ma non era una particolare, bensì una fugace apparizione) in *Passi d'ora*. Fino ad oggi pare che la Scelera abbia soltanto fatto delle promesse vaghe agli attori giovani che ha scritturato e che ha partecipato alle lezioni pratiche di una cosiddetta Scuola Scelera. La Zareschi, che è anche allieva del Centro Sperimentale, non ha avuto rapporti con altri produttori, per rispetto al contratto Scelera. Fino al momento attuale non è annunciato alcun film con la sua partecipazione. Ma a quanto pare la cosiddetta Scuola Scelera dovrebbe finire la sua attività, essere per così dire liquidata proprio in questi giorni. Ho sentito delle voci in proposito. Sì, sarebbe bene che anche gli attori dei ruoli minori avessero il loro nome sullo schermo. Di Bagolini non ho notizie. Ma penso che stia studiando per prendere la laurea in architettura.

**ITALO ANTONUCCI (Pescia).** - Casa produttrice è quella che produce il film; le altre dovrebbero essere una cosa sola: editrice, distributrice, presentatrice. In quel film sono apparse tre altre case perché si tratta di un film combinato in una specie di consorzio. Quindi le quattro case volevano apparire distintamente e indipendentemente l'una dall'altra. Un vezzo, insomma. Non si capisce perché tutti nomi. Divertimenti di industriali del cinema.

**W. F.** - Non mi risulta che in Germania esista una pubblicazione del tipo di *Bianco e Nero*. Potreste porre l'indirizzo *Der Deutsche Film* che corrisponde a questa parte a *Cinema*.

**GIOVANNI MARIUTI (Verona).** - Sarebbe giusto dedicare lungo spazio non altro che il tempo che avete perduto a scrivere il vostro curioso e insolito su una teoretica del cinema, pubblicata a Venezia e desunta da una rivista veneziana edita da un certo partito. Che io sappia codeste Istituto e simili tradizioni s'è occupato pochissime volte di cinematografo, e quando lo ha fatto, lo ha fatto con serietà. Ricordo d'aver letto su giornali, anni or sono, di alcune conferenze tenute da studiosi del cinema, avveduti e bene informati in una parola concettuali. Voi avete impiegato ora parecchio tempo per scrivermi i Fondamenti di una teoretica cinematografica, e desiderate avere un mio personale giudizio. Che il cinema qual che volta sia arte, e cosa ormai riconosciuta; voi avete certamente letto o per lo meno visto alcuni volumi di cinematografo: pochi, invero, quelli di cui mi, ma comunque sufficienti a far considerare il cinema un'arte. Che il cinema abbia delle regole è cosa in che questa sostenuta da ragguardevoli persone; intendo alludere a quella «grammatica del film» che è uscita in un volume nelle edizioni di *Bianco e Nero*, scritta da Raymond J. Spottiswood. Il cinema, arte giovane, recente, ha una terminologia comune a varie lingue; ci sono parole ormai immutabili, belle o brutte che siano. Voi, invece, scrivete un trattato per dimostrare che queste parole sono brutte; anzi, non le nominate che in parte. Create una nuova terminologia pretendendo con questo di stabilire delle solide basi per l'arte cinematografica. Le vostre ricerche sul vocabolario greco antico sono indubbiamente ammirabili; ma vi può annoiare soltanto chi ama le cose inutili. Perché, diciamo francamente, la vostra teoretica è inutile. Inoltre, quelle parole derivate dal greco sono piuttosto complicate; *Tauischima*, *Cinobachemia*, *Ciclotomia*, *Poichilica*, genere *afaghetico*, *apaghetico*, *coetico*, e via dicendo. Qualcuno potrebbe anche canzonarvi, ridervi sopra. Io non farò questo; mi limiterò a dirvi che avete perduto del tempo. Ormai è entrata nella consuetudine una terminologia cinematografica che comprende parole come film, sceneggiatura, panorama, carrello, inquadratura, fotogramma, primo piano, campo lungo, montaggio; parole che tutti conoscono, chiare e semplici, derivate dal greco antico quel tanto che basta. Anche il cinematografo è derivato dal greco. Perché volete chiamarlo *Poichilica*?

**BRUNO MARIANI (Incona).** - Mandate pure l'articolo. Abbiamo molto materiale ma ciò non toglie che, se l'articolo è buono, non possa venire pubblicato.

II. NOSTROMO

## 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 GEN. DI ROMA

VIA DEL TRITONE, 142

TELEFONI: 487-851

487-852 - 487-853 - 487-854

MICHELE MENETTI (Verona). — Alcuni dei film citati da te non sono giunti in Italia. ARROWSMITH era intitolato in italiano: UN POPOLO MOORE, CHE DEVEVA ESSERE interpretato da Lorenza Young; è stato dilato in italiano col titolo UN CAVATTO SOTTILE. William Powell non ha mai interpretato UNDE THE RED BOB (IL MISTO ROSSO). Il protagonista era Conrad Veidt. MERRA LOY ha interpretato L'UOLO DELLA DONNA, IL CASO DELL'AVA, GERARD.

D. LUSCIA (Verona). — Non credo siano state pubblicate relazioni su quel Congresso. Il controllo è esercitato soltanto dalla censura che può « fermare » un film anche per indegnità artistica. Ma finora nessun film è stato bocciato per questo motivo. Peccato, perché sarebbe interessante che una buona volta certi produttori fossero messi nella situazione di dover riflettere sull'arte cinematografica. Nobile l'intenzione di dedicarsi esclusivamente al cinema. Naturalmente l'unica scuola è il Centro la cui sede sarà dal giugno prossimo accanto agli stabilimenti di Cinecittà. Per frequentare il corso di regia bisogna essere iscritti ad una delle altre branche: tecnica della fotografia, produzione. Un soggetto può essere anche scritto sotto forma di romanzo, scenoche, sufficientemente scritto è un romanzo e non un soggetto vero e proprio che può, comunque, dal romanzo essere desunto.

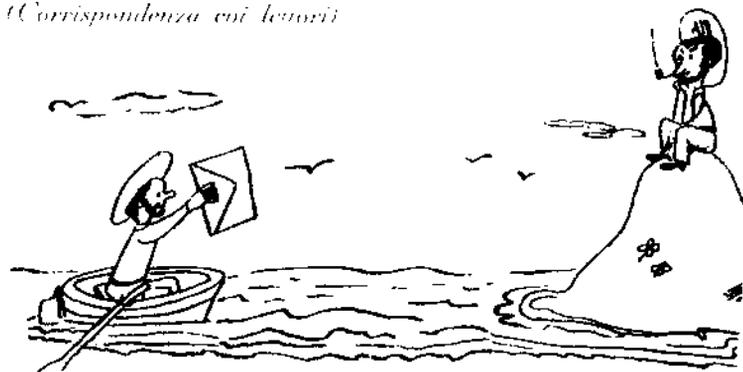
ANGILO GARDINI (Padova). — Purtroppo il consiglio che ti posso dare è quello di rivolgerti all'ENIC che ora detiene il Monopolio dei film esteri. Sarebbe possibile, credo, distribuire film italiani e in questo caso bisognerebbe che tu ti rivolgessi alle singole case produttrici; quelle di esse che ancora non hanno fissato il noleggio.

BERTINO R. (Milano). — Sì, è vero, in questi ultimi tempi sono andati sviluppandosi gli studi cinematografici, ed è anche vero che a questo rifiorire di studi non corrisponde altrettanta maturità da parte dei produttori e di quelli del mestiere che vogliono rimanere estranei alla teoria del cinema: teoria che molto spesso è basata sulla pratica stessa. Un buon volume sulla registrazione del suono è quello di Libero Innamurati e Paolo Uccello, edito da « Bianco e Nero ». Quaderni del Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, via Foligno, 40.

SILVIO PAPPALARDI (Vomero). — Spero che un giorno non lontano tutti saranno d'accordo nel dire che il cinema italiano va benissimo, e grideranno viva ai film italiani. Ma per ora, ritegno soltanto da lettori lettere di protesta contro i film italiani, eccettuati pochi, pochissimi film. Secondo me si avranno buoni film quando tutti coloro che prendono parte alla lavorazione e, prima, alla preparazione di un film, saranno d'accordo sul fine che intendono conseguire. Ora, questo accordo c'è unicamente. Poi bisognerebbe davvero

# CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



che i nostri cinematografisti avessero un po' più di coraggio. I produttori e i capitalisti azzardino, i registi hanno timore di far questo e di far quello, oppure sono costretti a fare film di carattere lontano dal loro temperamento, gli autori anche hanno poco coraggio, tanto poco che sembra abbiano limitate risorse. Ho sentito dire a qualche attrice e autore italiano: « È troppo difficile quella parte, non mi sento di farla », oppure « non corrisponde al mio temperamento ». Così, vengono in Italia film stranieri dei quali si farebbe volentieri a meno perché sono brutti (lo stesso lamara da voi citato è un brutto film) e non si contrappone a questa produzione una serie di film che rappresentino un clima italiano. Scrivete ci ancora; mandateci qualche articolo.

GRISOSTOMO (Livorno). — Il soggetto che hai scritto succintamente sulla lettera di due paginette, presenta situazioni non eccessivamente peregrine. Tuttavia, anche da situazioni non originali come codeste, ma abbastanza importanti nei riguardi di un contenuto umano, è possibile venga fuori un buon scenario per film.

RENATO STIESI. — Non sono d'accordo con te circa la regia di Capra, il quale è, tuttavia, più un regista di mestiere che un creatore del tipo Clair o Pabst. Tuttavia, non si può dire che tutto il merito vada al suo scenarista Riskin. Avete visto il film che Riskin ha diretto? Si trattava di un film con Grace Moore; anche il soggetto era suo, e naturalmente la sceneggiatura. Roba che non convince. Mentre osserva nella scena del processo di È ARRIVATA LA LETTERA il contrappunto visivo sonoro e il rapporto tra l'atteggiamento di Cooper visto in primo piano e quello degli avvocati e del pubblico. E cinematografico, questo; non purissimo, ma comunque buon cinema. CAPITANI CORAGGIOSI è il tipico esempio di un film di complesso prodotto da Hollywood con un buon dosaggio di quegli elementi che sogliono far presa sullo spettatore.

BRUNO CARTAPATI (Milano). — Per iscrivermi al Cine Club di Milano, rivolgi al G.U.F. milanese; ti daranno tutti gli schiarimenti. « La Cinematographic Française » è a Parigi, 29 Rue Mansouret, Paris (12<sup>e</sup>).

MARIO DA VARANO. — Se ci sono delle irregolarità nei riguardi dello svolgimento delle manifestazioni cui alludi, dovresti rivolgerti direttamente alla Segreteria Generale, a Roma. Può darsi che tu abbia ragione; e io spero che tale ragione ti verrà riconosciuta.

LUISA (Fucce). — Elena Zareschi è stata scritturata dalla Scelera Film che si è limitata a presentarla in quella partecina (ma non era una partecina, bensì una fugace apparizione) in FISSI, non? Fino ad oggi pare che la Scelera abbia soltanto fatto delle promesse vaghe agli autori giovani che ha scritturato e che fa partecipare alle lezioni pratiche di una cosiddetta Scuola Scelera. La Zareschi, che è anche allieva del Centro Sperimentale, non ha avuto rapporti con altri produttori, per rispetto al contratto Scelera. Fino al momento attuale non è annunciato alcun film con la sua partecipazione. Ma a quanto pare la cosiddetta Scuola Scelera dovrebbe finire la sua attività, essere per così dire liquidata proprio in questi giorni. Ho sentito delle voci in proposito. Si sarebbe bene che anche gli attori del ruolo minori avessero il loro nome sullo schermo. Di Bagolini non ho notizie. Ma penso che stia studiando per prendere la laurea in architettura.

ITALO ANTONIUCCI (Piscia). — Casa produttrice è quella che produce il film; le altre dovrebbero essere una casa sola: editrice, distributrice, presentatrice. In quel film sono apparse tre altre case perché si tratta di un film combinato in una specie di consorzio. Quindi le quattro case volevano apparire distintamente e indipendentemente l'una dall'altra. Un vezzo, insomma. Non si capisce perché tanti nomi. Divertimenti da industriali del cinema.

W. F. — Non mi risulta che in Germania esista una pubblicazione del tipo di Bianco e Nero. Potreste provvedervi Der Deutsche Film che corrisponde press'a poco a Cinema.

GIOVANNI MARIETTI (Venezia). — Sarebbe giusto dedicarsi lungo spazio, se non altro per il tempo che avete perduto a scrivere il vostro curioso opuscolo su una teoretica del cinema, pubblicato a Venezia e desunto da una rivista veneziana edita da un serio istituto. Che io sappia codesto Istituto di nobili tradizioni s'è occupato poche volte di cinematografo, e quando lo ha fatto, lo ha fatto con serietà. Ricordo d'aver letto su giornali, anni or sono, di alcune conferenze tenute da studiosi del cinema, avveduti e bene informati, in una parola competenti. Voi avete impiegato ora parecchio tempo per scrivere i Fondamenti di una teoretica cinematografica, e desiderate avere un mio personale giudizio. Che il cinema qual che volta sia arte, è cosa ormai riconosciuta; voi avete certamente letto o per lo meno visto alcuni volumi di cinematografo: pochi, invero, quelli buoni, ma comunque sufficienti a far considerare il cinema un'arte. Che il cinema abbia delle regole è cosa anche questa sostenuta da ragguardevoli persone: intendo alludere a quella « grammatica del film » che è uscita in un volume nelle edizioni di Bianco e Nero, scritta da Raymond J. Spottiswood. Il cinema, arte giovane, recente, ha una terminologia comune a varie lingue; ci sono parole ormai immutabili, belle o brutte che siano. Voi, invece, scrivete un trattatello per dimostrare che queste parole sono brutte; anzi, non le nominate che in parte. Create una nuova terminologia pretendendo con questo di stabilire delle solide basi per l'arte cinematografica. Le vostre ricerche sul vocabolario greco antico sono indubbiamente ammirabili; ma vi può ammirare soltanto chi ama le cose inutili. Perché, diciamo francamente, la vostra teoretica è inutile. Inoltre, quelle parole derivate dal greco sono piuttosto complicate: Eutischemia, Chinoschemia, Cielofania, Poichilica, genere afagetico, apargelico, corattico, e via dicendo. Qualcuno potrebbe anche canzonarvi, ridervi sopra. Io non farò questo; mi limiterò a dirvi che avete perduto del tempo. Ormai è entrata nella consuetudine una terminologia cinematografica che comprende parole come film, sceneggiatura, panoramica, carrello, inquadratura, fotografia, primo piano, campo lungo, montaggio; parole che tutti conoscono, chiare e semplici, derivate dal greco antico quel tanto che basta. Anche il cinematografo è derivato dal greco. Perché volete chiamarlo Poichilica?

BRUNO MARIANI (Ancona). — Mandate pure l'articolo. Abbiamo molto materiale ma ciò non toglie che, se l'articolo è buono, non possa venire pubblicato.

IL NOSTROMO

## 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 GEN. DI ROMA

VIA DEL TRITONE, 142

TELEFONI: 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', Piazza della Pilotta, 3 - Roma) non oltre il 15 maggio 1939 XVII. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina.

## SPOLA CINEMATOGRAFICA

I	1	4	7						16			22
											19	
	U	R	T	C	N	R	T	C	R			
			6			13						
	3				10	11	12			17		
	I	V	U	I	I	N	A			21	23	
			8							18	20	
II	2	5							15			

Trovare 23 parole rispondenti alle definizioni appresso date e sistemarle nel diagramma dall'alto in basso e viceversa, come indicato dalle frecce. A soluzione esatta, nelle righe I. e II. si leggerà il titolo di un film italiano ed i nomi dei due protagonisti.

- Definizioni:** 1. Il burbero comandante del *Bounty* - 2. Industrie Cinematografiche Italiane - 3. In *'Arditi dell'Aria'* - 4. La vedremo presto in *'Diamanti'* - 5. In *'Condottieri'* - 6. Interprete di *'Il suo destino'* - 7. Film diretto da Machaty - 8. La figlia di un samurai - 9. In *'Napoli terra d'amore'* - 10. Regista di *'Nonna Felicità'* - 11. Di quello bianco faceva parte Antonio Centa - 12. Comico attore del cinema e del teatro italiano - 13. Danza in *'Follie di Hollywood'* - 14. In *'Lo ha fatto una signora'* - 15. Interpretò *'Anonima Royllot'* - 16. Noto operatore italiano - 17. Protagonista di *'Matrimonio d'occasione'* - 18. In *'Aorio nero'* - 19. Noto regista italiano - 20. In *'Paradiso per tre'* - 21. Giovane stella italiana - 22. In *'L'ultima nave da Shangay'* - 23. Casa produttrice italiana.

FILIBERTO VALENTINI (Monfalcone)

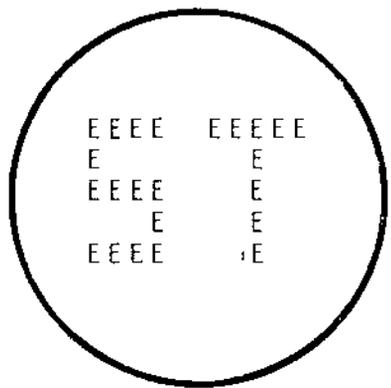
## Primavera

Ora praticate  
Tigiene inferia con le

# Elmitolo

Compresse di

## REBUS



# T<sup>S</sup> CAT<sup>S</sup>

ALDO PARODI (Genova)

### SOLUZIONE DEI GIOCHI DEL N. 66 (25 MARZO 1939-XVII)

#### PAROLE INCROCIATE

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1	D	O	N	A	M	E	C	H	E	G	V	
2	O	R	A		A	N	N	A		M	A	I
3	R	O		C	R	O	C		L	O	R	A
4	O		R	A	E	T		C		U	R	A
5		D	I	N	A		T	R	A	T	T	I
6	K	A	T	E		L	I	A	N	E		S
7	U	N	A		V	A	N	N	A		D	I
8	R	E		C	E	R	T	E		L	E	O
9	T		S	E	R	R	A		S	U	E	
10		H	A	R	D	Y		P	A	T	O	
11	S	E	R	V	I		Z	O	L	T	A	N
12	A	M	A	I		G	A	L	L	O	N	E

#### COMICI DI IERI E DI OGGI

	C	H	A	P	L	I	N					
2	L	L	O	Y	D							
3	F	A	L	C	O	N	I					
4	K	R	I	K	R	I						
5	G	A	N	D	U	S	I	O				
6	R	I	D	O	L	I	N	I				
7	M	O	R	G	A	N						
8	L	A	N	G	D	O	N					
9	G	R	O	U	C	H	O					
10	D	E	R	I	S	O						
11	M	E	L	N	A	T	I					
12	G	A	L	L	I							
13	D	U	R	A	N	T	E					
14	L	A	U	R	E	L						
15							M	U	S	C	O	
16							K	E	A	T	O	N

**SOLUTORE GIOCHI N. 66**  
ANNA DELLEPIANE - NOVI LIGURE - Piazza M. Dellepiane, 1

Scrivere la soluzione in inchiostro e con scrittura molto nitida. Sarà estratto a sorte un vincitore tra i solutori del gioco: Spola cinematografica ne sarà data la precedenza ai solutori dei due giochi. Premio: un abbonamento annuale a *'Cinema'*. La soluzione del gioco pubblicato nel 69° fascicolo apparirà nel 70° fascicolo (25 maggio 1939-XVII).

Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

NOVISSIMA - Via Romanello da Forlì, 9 - Tel. 760205 - Roma

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

SNIA VISCOSA - VIA CERNAIA, 8 - MILANO

SNIAFIOTTO  
LANITAL  
RAION



*Il negozio di fiducia*



**CASA SOVRANA**

Ha pronte per la sua clientela  
le più alte novità PRIMAVERILI  
in

*Lanerie*

*Seterie*

*Velluti*

che primeggiano per buon  
gusto e perfezione di tessuto

**NEGOZI DI VENDITA: MILANO**  
BRESCIA - TRIESTE - CATANIA - FIRENZE

**per**  
**assicurare**  
**il continuo**  
**e regolare**  
**funzionamento**  
**degli impianti**  
**cinematografici**

**ACCUMULATORI**

**HENSEMBERGER**

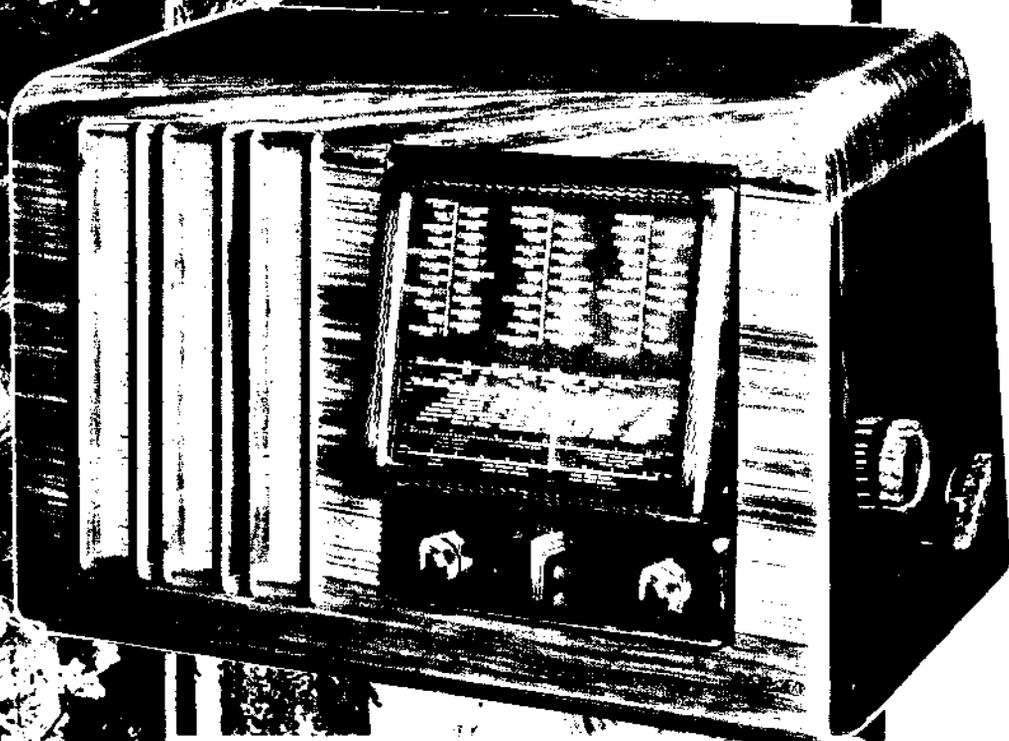
**542**

**Supereterodina a 5 valvole**

Caratteristiche principali

4 Gamme d'onda - Selettività variabile - Stadio  
amplificatore alla frequenza - Periodo di po-  
lenza pilotato direttamente dal Jirodo.

Scale alfabetica.



**RADIO  
SAFAR**

• RADIO • TELEVISIONE • ELETTROACUSTICA • CINEMA A PASSO RIDOTTO •