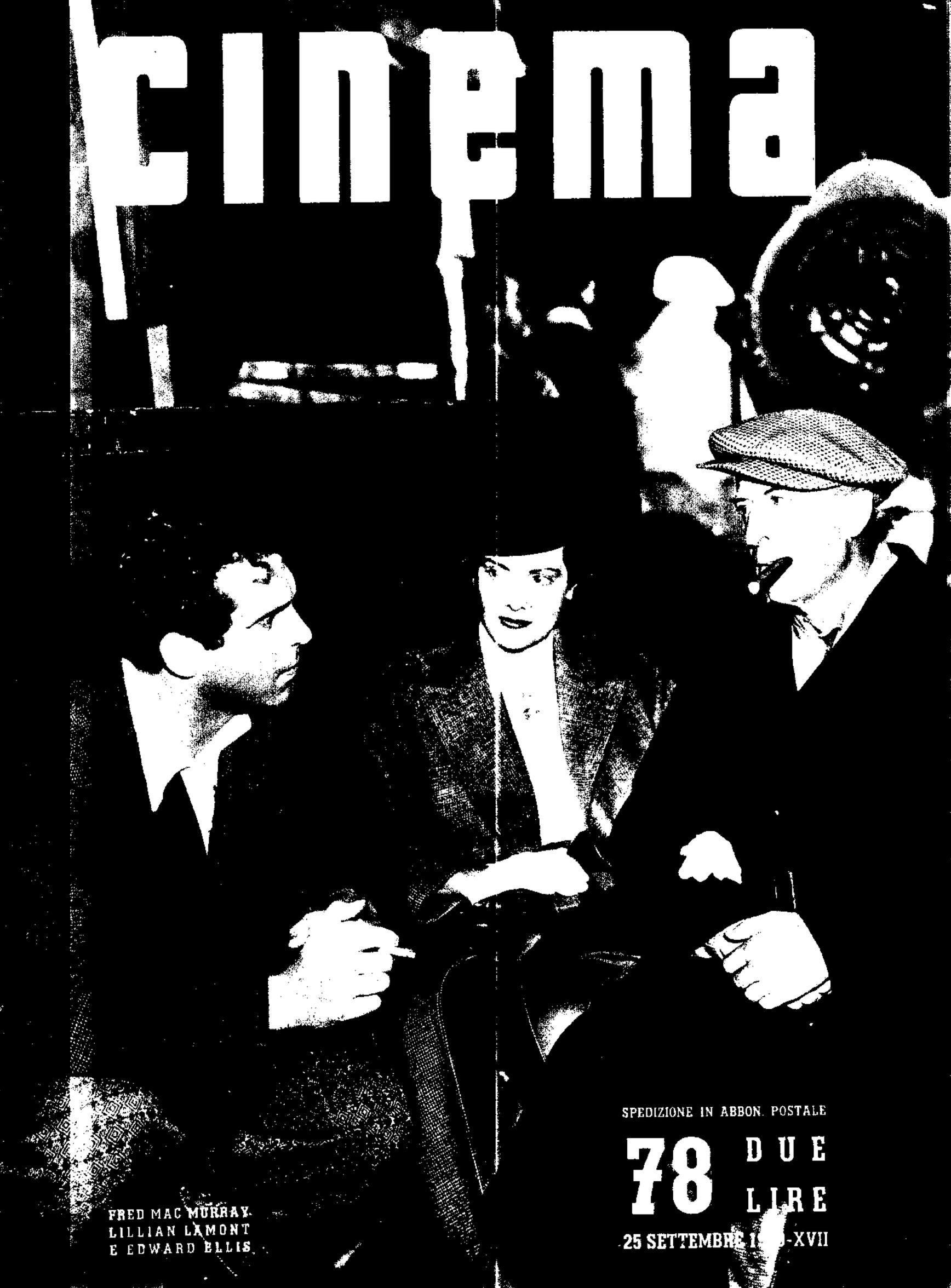


# CINEMA



FRED MAC MURRAY  
LILLIAN LAMONT  
E EDWARD ELLIS

SPEDIZIONE IN ABBON. POSTALE

**78** DUE  
LIRE

25 SETTEMBRE 1935-XVII

È UNA PORTATILE DI LUSSO



*olivetti studio 42*

# CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

FONDATO 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 II

FASCICOLO 78

25 SETTEMBRE  
1939-XVII

**Questo fascicolo contiene:**

Cinema Gira	187
BINO SANMINIATELLI	
<i>Libri e pellicola</i>	191
T.S.M.	
<i>Annunziamenti</i>	192
DOMENICO PURIFICATO	
<i>L'obiettivo nomade</i>	195
G.I.	
<i>Noord-oest</i>	197
FRANCO CAPPELLETTI	
<i>Barbe e cicatrici</i>	198
UMBERTO DE FRANCISCIS	
<i>Storia e storie</i>	200
L'UOMO GRIGIO	
<i>Peripetia</i>	201
PAUL G. HUGON	
<i>Sintassi dello schermo</i>	202
MICHELANGELO ANTONIONI	
<i>Poveria</i>	205
G. LOVERSO	
<i>Le didascalie</i>	206
G. BORTANI	
<i>Orientamenti</i>	206
GIUSEPPE ISANI	
<i>Film di questi giorni</i>	207

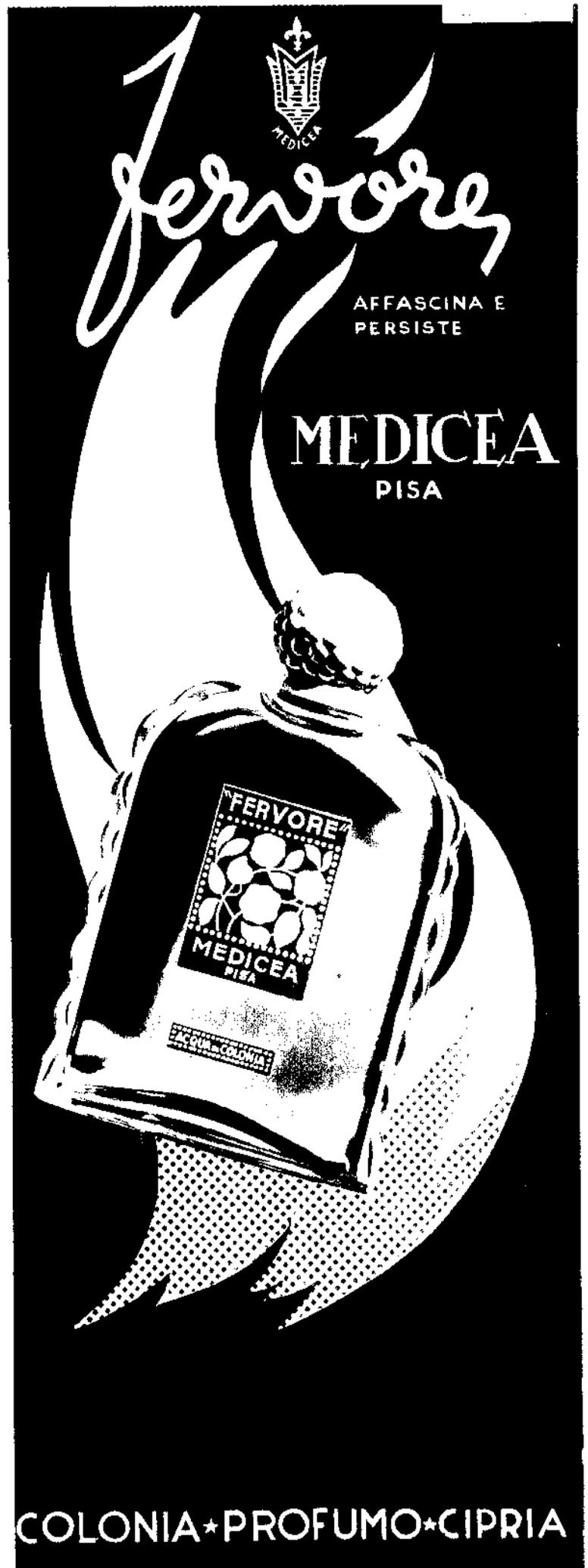
Galleria: Jean Parker, 208 - Capo di Buona Speranza, 211 - Giochi e concorsi, 212.

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



**AUTOCAMPEGGIO**  
**Etore Moretti**  
MILANO-FORO BUONAPARTE, 12



**Fervore**

AFFASCINA E PERSISTE

**MEDICEA**  
PISA

COLONIA \* PROFUMO \* CIPRIA

# SCALERA FILM

## I DIALOGHI DI PLATONE

(PROCESSO E MORTE DI SOCRATE)

CON **ERMETE ZACCONI**  
NELLA PARTE DI SOCRATE

E CON ALFREDO DE SANTIS - OLGA  
VITTORIA GENTILI - LUIGI ALMIRANTE  
FILIPPO SCELZO - ROSSANO BRAZZI  
ROBERT - STAGNI - MERCATI - PRIN-  
CIPE - FIORELLI - DI FALCO, ECC.

REGIA DI **CORRADO D'ERRICO**

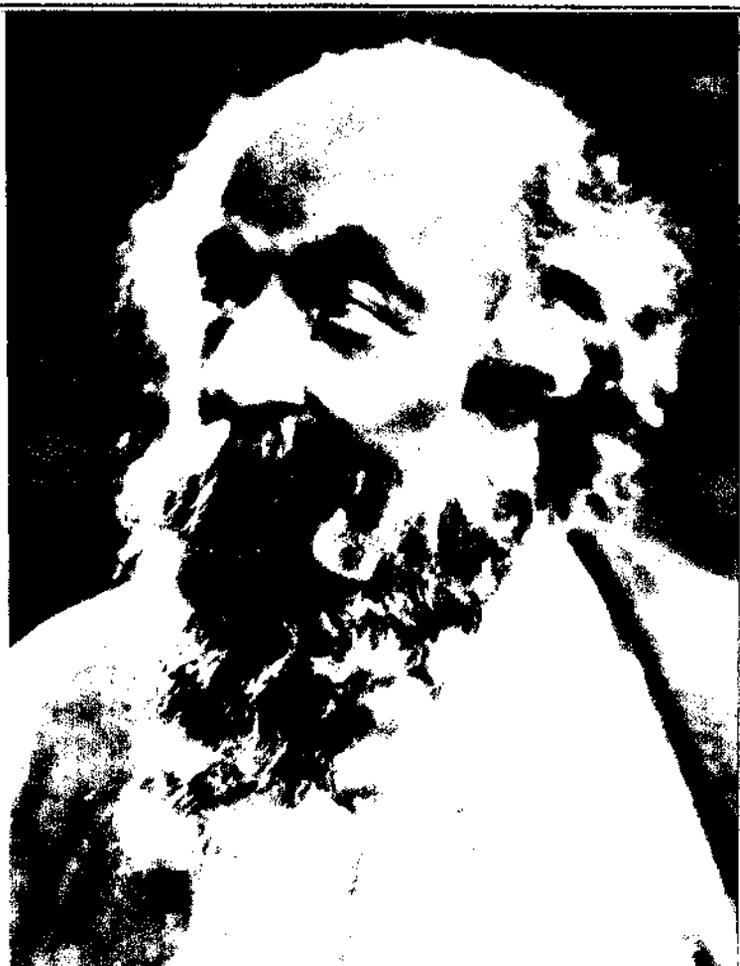


FOTO PESCE

**"ferrania,"**



**PELLICOLE CINEMATOGRAFICHE**  
 POSITIVA PER LA STAMPA  
 PER IL SUONO TIPO S.A.V. 35 MM. 16  
 PER IL SUONO TIPO S.D.V. 35 MM. 16  
 NEGATIVA PER CONTROTIPO  
 NEGATIVA EXTRA RAPIDA  
 PANCROMATICA

**ferrania** SOCIETÀ ANONIMA CAPITALE SOCIALE L. 40.000.000 INT. VERS. SEDE: MILANO - CORSO DEL LITTORIO, 12

# CINEMA GIRA

ITALIA

## DUE PELLICOLE...

...della Scala sono attualmente allo studio. Una, per la regia di Goffredo Alessandrini, dal titolo *IL PONTE DI VERRE*; l'altra per la regia di Mario Bonnard, dal titolo: *IL PONTE DI SOSPESI*.

## DEGNA DI RILIEVO...

...nel quadro della produzione attuale è in realizzazione del film *PROCESSO E MORTE DI SOCRATE*, curato dalla Scala e interpretato da Ermete Zacconi. Il soggetto di questo film è tratto da quei dialoghi di Platone che il nostro grande attore ha fatto conoscere al pubblico italiano in una recente serie di fortunate recite svoltesi in un elevato

zazione di un film. Gli stabilimenti Pisorno di Tirrenia inizieranno infatti fra breve le riprese di *SER BAMBINE E IL PERSEO* il cui soggetto è dovuto a Giacchino Forzano che assumerà pure la regia del film.

## IL MINISTERO DELLA CULTURA POPOLARE...

...comunica che il termine del Concorso per un soggetto cinematografico completo nella sceneggiatura



Laura Solari e Laura Nucci



Dal documentario 'Acitrezza' realizzato dal Cineguf di Palermo

e nel dialogo, è stato rinviato dal 15 ottobre al 1° dicembre p. v. Le modalità relative al Concorso, dotato come è noto, di un premio unico e indivisibile di L. 100.000, restano inalterate.

clima di poesia. Accanto a Ermete Zacconi lavorano Filippo Scelzo, Olga Vittoria Gentili e numerosi altri. Il complesso artistico è diretto da Corrado D'Errico coadiuvato da Tambelani.

## LA VITA MOVIMENTATA...

...di Benvenuto Cellini torinese ancora una volta materia alla realiz-

## L'ALMANACCO DEL CINEMA ITALIANO...

...ha riscosso parecchie approvazioni sia da parte della stampa sia da parte di moltissime personalità della vita politica e cinematografica della Nazione.

Dal *Tevere* del 18 agosto u. s.: «...la compilazione di un almanacco è lavoro minuzioso e complesso



Germana Paolieri si esibisce alla televisione, presso l'E.I.A.R. di Roma

La

# Generalcine

presenta tre film di imminente programmazione sugli schermi italiani

PRODUZIONE NAZIONALE

*Due successi alla mostra veneziana:*



## GRANDI MAGAZZINI

con

ASSIA NORIS  
VITTORIO DE SICA

ERA FILM - Produzione AMATO

**REGIA DI MARIO CAMERINI**



## CASTELLI IN ARIA

con

LILIAN HARVEY  
VITTORIO DE SICA

Produzione ASTRA FILM

**REGIA DI AUGUSTO GENINA**

UN GRANDE FILM INTERNAZIONALE:

## GIOIA D'AMARE

con

IRENE DUNNE  
DOUGLAS FAIRBANKS Jr.

Produzione RKO Radio Pictures

**REGIA DI TAY GARNETT**





S. E. il professor Giordani e il professor Carrelli assistono ad esperimenti di televisione al padiglione S. A. F. A. R. presso la Mostra Leonardesca delle Invenzioni Italiane

di ricerche e controlli; così nell'insieme questo Almanacco Cinematografico Italiano risponde pienamente alle esigenze del momento e... serve ottimamente come testo di consultazione e di guida non solo a chi

col cinema ha rapporti di lavoro, ma a chi altri abbia necessità o voglia di conoscere dati e notizie riguardanti il cinema italiano in tutti i suoi settori specificatamente e genericamente ».

Dall'*Osservatore Romano* del 15 settembre a proposito di una recensione dovuta alla penna del suo critico cinematografico: «...nessun settore è stato trascurato nella compilazione dell'opera e ciascun cineasta può trovarvi una miniera di notizie veramente importanti... ». E più oltre: « Se pensiamo che questa pubblicazione è la prima del genere e che per i maggiori esponenti è stato redatto un breve *curriculum vitae* inerente alla loro attività nel campo del cinema, riteniamo doveroso rivolgere una parola di elogio a tutti i collaboratori i quali si sono assunta l'ardua fatica d'interpellare personalmente, redigere le molte note e compilare le varie rubriche con tanta accuratezza e spirito pratico ». Il critico cinematografico del *Popolo d'Italia* nella sua rubrica del 7 u. s. scriveva: «...Ma se si pensa che l'opera comprende anche gli elenchi completi degli attori del cinema, dai ruoli primari ai generici ed ai sincronizzatori, dei soggettisti, dei registi, degli sceneggiatori, dei dialoghisti, degli scenografi, dei musicisti, dei produttori, direttori di produzione, segretari di produzione, segretari di edizione, degli operatori, dei montatori, dei truccatori, dei fotografi, dei pittori cartellonisti, delle tipografie specializzate in lavori cinematografici, delle fabbriche di pellicole o di materiale cinematografico, non si può che concordare con il pensiero del Direttore Generale della Cinematografia, il quale afferma, a proposito del compito così degnamente portato a termine dai compilatori del volume, che esso ricorda « ai facili di critica, per smentirli, e a quanti non sanno, per aggiornarli, che la cinematografia italiana ha lodevolmente impegnato e sperimentato norme, uomini e mezzi per giungere a risultati sempre più costanti e definitivi ».



Zoe Dell Lantis

religiosi collaborino alla buona riuscita del film. Così il R. P. Ozias B. Cook sarà il consigliere tecnico incaricato di vegliare sull'autenticità dei particolari concernenti la messa, l'altare e il rito del matrimonio, che figurano nelle scene principali e Richard Keys Biggs, celebre organista di chiesa, dirigerà i cori e la musica religiosa durante queste scene.

#### DA UNA RIVISTA AMERICANA...

...apprendiamo che il film *ON GUARD IN THE MEDITERRANEAN* è un rifacimento del film francese *ALERTE EN MEDITERRANÉE* imperniato sull'amicizia di tre ufficiali francesi, inglesi e tedeschi. Nella versione inglese Kim Peacock fa la sua parte come puro inglese, Walter Rilla (telesco di nascita) la parte di ufficiale francese e Robert Newton quella del terzo ufficiale che però per l'occasione è diventato russo.

Noi suggeriamo ai produttori inglesi di cambiare ancora una volta la nazionalità di uno dei tre ufficiali... magari di quello russo. Un trio franco-anglo-polacco sarebbe più indicato.

#### AMERICA

##### UNA COLLABORAZIONE...

...non comune è quella in atto per la realizzazione del film *FULL CONFESSION* in cui il protagonista Joseph Calleia incarna la figura di un prete. La Casa produttrice ha ottenuto l'interessamento dell'Arcivescovo della California del Sud il quale ha disposto affinché diversi



'Uomini nel fiume' del Cineguf Padova, regia A. Covi. Documentario Littore Anno XVIII



## BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

CAPITALE E RISERVE L. 228.000.000

Sede Centrale: ROMA

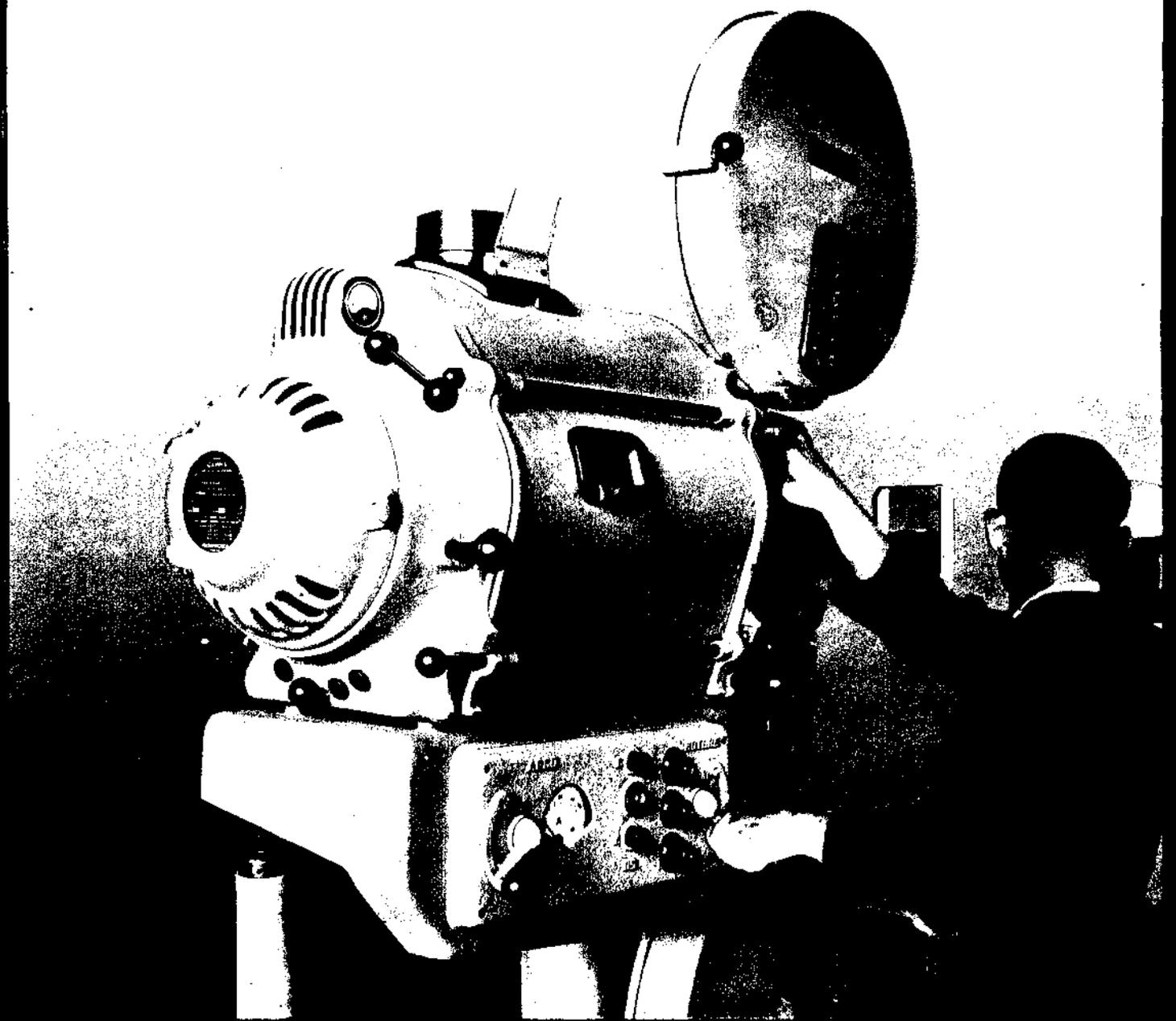
108 DIPENDENZE IN ITALIA E IN A. O. I

### TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

#### SEZIONI AUTONOME:

CREDITO FONDIARIO: capitale e riserve	L.	87.000.000
CREDITO CINEMATOGRAFICO: capitale	..	46.000.000
CREDITO ALBERGHIERO	capitale	50.000.000
	fondo di garanzia	125.000.000

ARCO  
GAMMA  
AD ALTA INTENSITA'  
DA 70 A 100 AMP.



**MICROTECNICA**

TORINO

# C I N E M A

## LIBRI E PELLICOLA

ABBIAMO BISOGNO DI SCRITTORI  
CHE INCOMINCIANDO UN'OPERA SI  
DICANO: QUESTO È PER IL CINEMA.

FINORA gli scrittori si sono mostrati diffidenti verso il cinema. Due sono le ragioni fondamentali: 1) Saccheggio fatto barbaramente di romanzi, drammi, novelle di valore; 2) Carattere commerciale e pubblicitario, volgarizzazione troppo elementare, successo chiassoso del nuovo arrivato di fronte ad arti che hanno tradizioni millenarie. Contro il cinematografo, da Anatole France in giù (eccetto D'Annunzio e qualche altro) sono state lanciate accuse di arbitrarietà, ingenuità, irrazionalità, primitivismo ecc. Tant'è vero che esso si è sviluppato grandemente in paesi di più scarsa cultura. Detto ciò, parrebbe che lo scrittore se ne dovesse stare per conto suo e il cinema seguir la propria strada; e l'autore del film essere, in fondo, il regista. Senonchè il danno dell'assoluto dominio del regista (il quale non sia a sua volta artista) si riscontra ogni giorno: materia svisata arbitrariamente, sentimenti profondi esteriorizzati e resi piacevolmente amorfi, trasformazioni semplicistiche di immagini astratte in immagini realistiche, di sentimenti in figure, situazioni contenute e gelose portate a galla come mosche nel latte, romanzetti imbastiti su documentari di propaganda cucita di fil bianco, riduzioni di vecchie commedie, belle fotografie in serie sapientemente tagliate e basta, cori e canzonette da dare uggia, dialoghi vuoti di ogni contenuto, riunioni mondane che non sto a dire, provincialismo di maniera, internazionalismo provinciale, robetta perfettina a buon mercato, e via di séguito.

Il sodo, dunque, ossia il soggetto, lo dovrebbe dare lo scrittore (e non dovrebbe

limitarsi, come vedremo, soltanto a darlo). Nella maggior parte dei film la buona recitazione, la fotografia tagliata con bell'arte, la regia accurata, sono fondati sul nulla, sulla mancanza di soggetto. Paura di pensare e di far pensare, o disprezzo per lo scrittore? Oppure disprezzo dello scrittore per il cinema? È necessario intendersi au-

che su chi sia scrittore. Il Ministero della Cultura Popolare ha indetto un concorso, e il Ministro ha parlato molto bene e c'erano molti scrittori. Ma ciò di cui dubito è che costoro facciano sul serio; chè nel cinema finora troppi furono quelli inquinati dal male del mestiere, commercializzati, inutilizzabili per la roba seria. Son quelli che hanno fatto tanti film con le tro-



Clark Gable in 'Vis col vento'



Geraldine Fitzgerald e George Brent in 'Dark Victory'

vatine e i luoghi comuni che piacciono sempre (poichè « trovata » e « luogo comune » fanno spesso tutt'uno, tanto che la trovata, se non c'è ingegno, il più delle volte è aspettata, prevista. Anzi, più la trovata è prevista, più il pubblico è contento perchè al cinema detesta gli sforzi). Succede insomma, in questi scrittori specializzati, quel fenomeno che si manifesta, con paragone sportivo, in quei pugilatori di mestiere che fanno gli allenatori di campioni, che sono duri picchiatori, gagliardi incassatori, volponi del ring, spaventosamente muscolosi, ma campioni non sono; a cui manca *quel certo che* in cui consiste la classe. Saranno sempre irrimediabilmente quelli di seconda categoria. Ora noi abbiamo bisogno di scrittori di prima categoria i quali, incominciando un'opera, si dicano: « Questo è per il cinema ». (Chè una volta messa sulla carta la prima parola incomincia il libro e siamo fritti col cinematografo). È ovvio dire che ogni arte possiede un mezzo espressivo vero e proprio, e non può ciò che è stato concepito in parole tradursi in un secondo tempo in immagini. Anzi ogni arte va ricondotta agli elementi onde risulta, e a quelli soltanto.

Lo scrittore non deve pensare a scrivere più o meno bene, ma al « contenuto e alla significazione ideale dell'opera, alla determinazione dei tipi e delle situazioni, all'enunciazione dei concetti essenziali dell'azione ». Deve concepire cinematograficamente la sua opera, cioè esprimersi visivamente, tradurre plasticamente il contenuto della sua trama, creare l'atmosfera; e, in secondo luogo, imparare le norme che regolano la costruzio-

ne di un film onde seguire ed assistere passo passo il regista. Abbiamo bisogno di scrittori anche perchè desideriamo che il nostro cinema sia una espressione della nostra mentalità, del nostro clima il quale deve trovare il suo esponente in un artista. Abbiamo bisogno dell'analisi di un mondo condotta con intelligenza, abbiamo bisogno di soggetti e non di ricami a vuoto. In tal modo potrà in seguito venir fatta una storia del cinematografo, come viene fatta per la pittura, la musica, la letteratura. Finchè non esiste un cielo, ma tante operette mediocri fatte con l'unico scopo di piacere a tutte le platee, il cinema non avrà storia.

Uno degli errori che ha allontanato gli scrittori dal cinema è stato, come abbiamo detto, quello di cinematografare opere di grandi autori come Tolstoj, Victor Hugo, Flaubert, Zola, Shakespeare, e perfino Dante Alighieri. Un'opera letteraria, ridotta a sola visione, viene a perdere i suoi valori spirituali. Bene per la cassetta, male per l'arte. Avviene esattamente come nell'illustrazione dei libri. Giovano le illustrazioni ai libri, o non sono delle traduzioni o volgarizzazioni vane e arbitrarie? E lo stesso scrittore, se ha doti

## ANNOTAZIONI

### I.

*In questo momento particolarmente critico per ogni nazione fa piacere constatare che l'Italia con la sua imperturbabile calma e la conscia fiducia nella sua forza sta dando ancora una volta al mondo la prova della sua maturità fascista. Anche nel campo cinematografico, dopo la parentesi estiva e la Mostra di Venezia, si è ripreso a lavorare con alacre impegno. In tutti gli studi migliaia di persone proseguono con regolarità il loro compito per far sì che alla nostra industria non venga nessun danno dalla situazione presente ma anzi se ne avvantaggi.*

*Bisogna lavorare sodo e per quella via che alcuni recenti film ci hanno fatto intravedere essere quella buona. Non più chiacchiere e sospensioni, ma opera ed azioni.*

### II.

*Un violento e sintomatico corsivo apparso sul numero del 2 settembre della Cinematographie Française è degno di essere conosciuto specialmente da quei critici che andavano in brodo di giuggiole alle atmosfere alla Carné e alla Renoir. Eccolo tradotto integralmente:*

*« Produttori, attenzione! Fate dei film sani e ottimisti. Nella comunicazione della Camera Sindacale del Film Francese si può leggere che delle misure d'interdizione stanno per essere applicate a certi film incompatibili con la necessità dell'ora presente.*

*« Noi crediamo di sapere che un certo numero di film francesi, tra i quali si trovano pure dei grandi premi, sono stati vietati.*

*« Questo perchè nell'ora attuale non ci vogliono più dei film debilitanti. Ci vogliono film sani, ottimisti e opere costruttive. Carné, Chenal e Renoir devono cambiare il loro genere.*

*« I produttori e i registi francesi sapranno seguire i nostri dirigenti in questa opera di raddrizzamento. Ci daranno dei film di luce, di coraggio e di bonheur ».*

*Tutto ciò non avrebbe bisogno di alcun commento ma non si può non dire che i Francesi questa situazione se la sono meritata per parecchie ragioni tra le quali le principali sono: l'industria del cinema è in mano agli ebrei e gli ebrei sono maestri di pessimismo e di disfattismo. Poi rappresentare il male è più facile che fare un film pieno di luce e di sole. Tutta quella atmosfera di cui erano pieni i film francesi e la loro cosiddetta libertà di idee e di azione non hanno certamente contribuito a rialzare il morale del popolo d'oltre Alpe.*

*Miglior propaganda non poteva essere fatta nemmeno da una potenza straniera!*

### III.

*In Inghilterra, in Francia e in Germania la produzione cinematografica ha subito un notevole arresto. Non tutto è fermo ma certamente il numero delle produzioni è diminuito del 70 per cento. Di ciò bisogna tenere conto per il fabbisogno del nostro mercato se non per quest'anno almeno per l'anno prossimo. L'esercizio per vivere ha bisogno di molti e buoni film e date le sue condizioni poco soddisfacenti, la situazione dei mercati esteri va tenuta d'occhio. Ci sarà poca produzione straniera quest'anno: i produttori italiani dovranno supplire a questa insufficienza con delle produzioni di rilievo artistico e di successo. È un ulteriore sforzo che si chiede, ma siamo certi che nessuno si rifiuterà di compierlo.*

### IV

*Sempre fortunati a Venezia: la guerra scoppia quando tutto è appena finito e in più è stata mandata definitivamente a monte la concorrenza di Cannes! Ma cosa aspetta la Commissione del Festival cinematografico ad assegnare i premi? Vi son dei dubbi, dei disaccordi? O si attende l'apertura del prossimo convegno?*

T. S. M.



Priscilla, Lola e Rosemary Lane fanno merenda

di disegnatore, può illustrare la propria opera? (Che corrisponderebbe esattamente al caso dello scrittore il quale, una volta completato il suo lavoro, fosse chiamato a dirigerne il film). Una delle arti prenderà necessariamente il sopravvento. Non potrà certo prenderlo l'arte figurativa se verrà illustrata una Anna Karènine o una Madame Bovary. Lasciamo vivere i grandi capolavori della loro vita profonda nel silenzio e nella nobiltà del libro. E facciamo piuttosto un bel film da un brutto romanzo.

Infatti colui che cerca di esprimere una cosa con due mezzi sovrapposti è certamente incapace di renderla perfetta con uno. In arte tutto è creazione assoluta, e tutto deve esser detto una volta per sempre. Il inalinteso nordico e moderno sta nel volere unificare l'ideale e il reale con la creazione di un mondo di « sensazioni oscure », nel voler parlare di arricchimento lirico e di sentimento come attimo totale dell'arte... E il risultato sta nell'aver incluso nella sensibilità degli elementi di giudizio, di averne fatto il primo momento conoscitivo. Ora, mi domando, quale capacità di distinguere ha la sensibilità? Nel processo dell'arte (se, come credevano i Greci, l'arte è un processo operativo), le sensazioni prendono forma a seconda delle virtù potenziali dell'intelletto. Se l'intelletto non ha forza partorirà un'opera rachitica che prenderà forma, ad esempio, in un libro illustrato dal proprio autore oppure in un film allestito per farne un romanzo, o in un romanzo scritto per ricavarne un film. Non si può, in alcun modo, tradurre la medesima sensazione perfettamente in immagini e in parole. Nel romanzo « la fantasia del lettore crea delle immagini giustificative

e, senza accorgersene, scompone i personaggi in tanti fantasmi di essi quanti ne provcano i loro pensieri ».

Purtroppo il cinema, arte nuova, non ancora del tutto formata e spedita, si è attaccata sempre al libro e al teatro riassumendo in poche frasi (didascalie) o in fugaci immagini, sentimenti, stati d'animo, caratteri, che nel libro vengono delineandosi lentamente dal profondo. Così del romanzo vengono messe in luce le grandi scene. (In *Quo Vadis?*, nella *Signora dalle Camelie*, in *Anna Karènine*, in *Resurrezione*, si dà tutta valvola alle scene dei combattimenti nel circo, dell'incendio di Roma, delle corse dei cavalli, dei deportati in Siberia; scene che nell'economia del romanzo hanno tutt'altro compito e tono).

Meglio partire da un fatto storico puro e semplice. Dall'aridità di un dato storico può scaturire l'opera d'arte. (Il nostro cinematografista, ai suoi bei tempi, non ebbe rivali nella ricostruzione storica, nei grandi quadri d'epoche passate. In fatto di elmi e di toghe, di corone di lauro e di barbe di stoppa avevamo detto allora l'ultima parola. Euroreggiava la Poppea, la femmina ardente, bruna, autoritaria, formosa, implacabile cercatrice di piaceri. Entrava in camicione, il seno ansante come onda marina, sostava sulla soglia dell'atrio e si disfaveva in fretta la chioma corvina aspettando che fosse largamente sparsa sulle spalle. Soltanto allora la grande scena aveva inizio). C'era però la felicità che caratterizza il periodo d'oro di un'arte; quand'è ancora bambina e ha raggiunto i primi risultati e si intravede l'avvenire trionfale. Anche gli scrittori (vedi D'Annunzio con *CABIRIA*) vi s'accostarono



Tatiana Pavoni e Raul Donadini in 'Troppo tardi l'ho conosciuta'



Edward Arnold, Jach Oakie e Cary Grant nel film 'La conquista dei dollari' (Distribuz. Minerva)

per un momento con fiducia. E credo di non sbagliare se affermo che anche oggi noi italiani siamo più tagliati per il quadro storico di quel che non lo siano altri popoli. In questo campo bisogna però guardarsi da due errori fondamentali che si sono purtroppo verificati: 1) l'eccessiva fedeltà alle minuzie storiche, la mancanza di fantasia con un risultato di noia, di pesantezza e di monotonia; 2) l'ignoranza storica assoluta e grandiosa (Benvenuto Cellini che, in un film di Cecil de Mille, lavora in un lussuoso salone con dei legionari romani a guardia delle grandi porte marmoree). Qual'è la via? Studiare la storia, immedesimarsi nel periodo che vogliamo rappresentare, stillarne lo spirito. Giunti a questo, lavorare e costruire di fantasia. I fatti non accaduti, se corrispondono ai caratteri, allo spirito e ai costumi del tempo, se dosati bene col vero, daranno quell'atmosfera di creazione, di vivacità, di novità, che farà il successo del film.

Il piombo della parola che pesa sulla vanità dell'immagine ha creato altri problemi. Si possono riprodurre tutti i dialoghi di un romanzo o le battute di una commedia? Non è nemmeno il caso di parlarne perché allora buona notte al cinema. Tutto sta nel trovare un equilibrio fra parola, suono, movimento. Bisogna ancora *inventare* il linguaggio cinematografico che deve essere differente da quello del libro e del teatro, e anche da quello comunemente parlato. Per ora, nel mondo del cinematografo, la parola è una questione tecnica, non s'è mai fatta arte con la parola. È forse necessario trovare un'unità tra realtà e fantasia, cioè porre il reale in un clima fantastico, fare scaturire una nuova emozione da questa unità magica. Ha da giungere insomma il periodo della maturità in cui il film si distacca da una delle arti conosciute finora e dalle quali si trovò sul principio dominato. Riassumendo, è necessario che lo scrittore torni al cinema superando l'innata e giustificata diffidenza; e appunto per evitare compromessi tra cinema e letteratura, è lo scrittore (sembra strano) che deve sganciare il cinema dal libro perché soltanto lui sa che del suo libro non si può far cinematografo. Il cinema, insomma, deve nascere e morire cinema senza buttarsi in braccio alle vecchie muse.

Per concludere questo discorsetto sui rapporti fra scrittori e cinema, consiglierò una certa cautela di fronte ai giornalisti alla René Clair e ai superintelletuali avanguardisti alla Cocteau. È bene, per ora, rifuggire dai cosiddetti artisti d'eccezione. Il cinema ha bisogno di crearsi una storia indipendente, e scuole che rispecchino il carattere profondo dei vari popoli.

BINO SANMINIATELLI



## L'OBBIETTIVO NOMADE

LA RICCHEZZA, LA VARIETÀ, LA LUCE DEL  
PAESAGGIO ITALIANO. ATTENDONO SEMPRE  
DI ESSERE SCOPERTE DAL CINEMATOGRAFO

ESSENDO in taluni uomini la tendenza verso una vita attiva, febbrile, avventurosa, fatta di moto e di continui viaggi, e in altri, l'amore per un'esistenza comoda, chiusa, calma, senza ambascie, ogni umana attività risulta improntata a un aspetto dinamico o di quiete, a seconda che essa attività venga svolta da uomini dell'una o dell'altra tendenza. Esiste pertanto, come effetto delle volontà a essa preposte, anche una cinematografia che vorremmo chiamare nomade, e una cinematografia che per antitesi all'altra chiameremo sedentaria.

Abbiamo usato il termine « nomade » per esprimere quella attività cinematografica che si svolge con la migrazione (verso terre

vicine o lontane, entro e fuori il proprio continente) del complesso di gente necessaria alla realizzazione di un film. Usiamo, per contro, l'altro termine, cioè « sedentaria », per significare l'affrettata, la circoscritta, la borghese, l'anemica cinematografia che non varca mai la soglia del teatro di posa. Sovente leggiamo di lunghi viaggi intrapresi verso terre remote per la ripresa di scene o di interi film. È di ieri l'esempio del viaggio africano di Alessandrini e del di lui stato maggiore per inquadrare nei suoi luoghi storici la figura di Abuna Messias.

Quando si parte si va in cerca di scenari che solo la natura può apprestare nel debito modo; si muove alla ricerca di naturali elementi che diano maturità all'atmosfera, verosimiglianza agli elementi, carattere alle vicende. Ogni approdo a lontane rive non solo è pienamente giustificato dalle esigenze, ma viene, a mio avviso, addirittura imposto dalle necessità dei vari film,

per cui nessun fantasioso scenario, immaginato e costruito dall'uomo, può avere efficacia e valore quanto l'altro creato e disposto dalle leggi o dal capriccio della natura.

Parallelamente però all'affermarsi di questa vitale necessità è venuto prendendo piede nel cinema una specie di scuola della vita comoda, del sedentarismo borghese. Costatazione quest'ultima tanto dolorosa per noi in quanto, dall'alleanza del sedentarismo con lo spirito commerciale dei produttori è venuta alla cinematografia italiana la mediocrissima produzione che fino a mesi addietro (e in parte anche oggi) ha dato il tono a tutto quanto da parte nostra veniva fatto nel campo del cinema.

La cinematografia sedentaria è ora, come è stata, il regno di Bengodi, dei falsi in atto pubblico perpetrati dal cinema: i modellini di legno o dipinti su fondali assumono, grazie al trucco dell'obiettivo, forme gigantesche e pertanto simili alle naturali proporzioni; s'innalzano e demoliscono città di cartapesta; continua la moda americana delle baracche di legno in mezzo all'acqua, e su ogni baracca la maschera d'un palazzo veneziano, per dare il senso posticcio della città italiana. La jungla, la landa, l'oasi, la tundra, quando si pensò di uscire dagli studi per affrontare simili scenari, sorsero ai limiti delle città, o addirittura nel recinto del



teatro di posa o nel cuore di amene campagne all'opop mascherate, come i finti paesaggi polari dei giardini zoologici. Si ricorse, insomma, a tanti sotterfugi inimmaginabili e strani, a trucchi da illusionisti e da prestigiatori, tutti fatti che, falsando l'aspetto naturale delle cose, tradito da inadatte mistificazioni, offrivano il vantaggio di maggiori comodità, di minore perdita di tempo, e di più limitati dispendi.

Ma ogni vicenda, non è superfluo ripeterlo, prende vita, vigore e verosimiglianza dal tono giusto dell'atmosfera e dell'ambiente in cui essa si svolge; e ogni finzione non può che nuocere alla sua efficacia. Perciò la cinematografia che incondizionatamente approviamo è quella che abbiamo definito nomade, e ciò anche in considerazione del fatto che per noi cinema è aria libera, e poesia della natura, con gli uomini che in essa natura, e in funzione di essa, si muovono.

Più innanzi abbiamo accennato agli svantaggi che vennero al cinema italiano dall'impoltronirsi del nostro mondo cinematografico fino a cadere nella cinematografia sedentaria, borghese e dabbene. A solo considerare la ricchezza, la varietà, la luce, le piacevoli e poetiche sorprese del paesaggio italiano bisogna stupirsi come presso di noi non sia quasi di moda, o per lo meno non sia divenuta una imprescindibile necessità dell'animo la valorizzazione e lo sfruttamento di questa meravigliosa terra a vantaggio del nostro cinematografo.

Mi è capitato quest'anno di ritornare, come ogni estate, in alcuni luoghi che un giorno, tra il generale stupore, videro arrivare uomini con una macchina da presa e una schiera d'attori che facevano il teatro per le strade. Era direttore Genina, e capo degli attori il compianto Amleto Novelli: si giravano alcune scene de *IL CORSARO*. Fu nel millenovecentoventidue. Molta gente, piena di curiosità, si mosse dal mio paese, e affrontò tredici chilometri di strada, fino al mare, per vedere il miracolo della ripresa del film. Se ne parlò per molto tempo. Qualcuno si vantava d'aver toccato la mano del grande attore. Le dieci lire guadagnate dalle comparse sembravano una munifica elargizione per una semplice sgattaiolata sotto le rocce con un lenzuolo bianco gettato sulle spalle. Ricordo qualche cosa del film per averlo veduto qualche anno dopo la sua realizza-



zione. Per quanti sforzi abbia potuto fare non mi riuscì di scoprire mio fratello fra le comparse dei pirati. Ora ho soprattutto in mente la maschera del Novelli, ritto a prua del veliero corsaro, su un sfondo di mare che gli faceva altalena dietro la testa.

Una persona degna di fede oggi mi dice che

la pellicola era in complesso assai migliore. Con tutto ciò a Genina (non so se ad altri) va un grande merito: quello d'aver scoperto un posto meraviglioso per il suo film.

Un paesino su un colle proteso nel mare, con le case addossate, aggrappate l'una all'altra, puntellate da contrafforti, archi, archi rampanti, e con tante viuzze tortuose e comunicanti tra loro in modo bizzarro, come le cavità d'un padiglione auricolare. Qualche cosa tra la Casbah e Capri vecchia, singolare, poetica e misteriosa.

Dopo la prova nel *CORSARO* nessuno più si ricordò di questi luoghi, e a rivederli ogni anno ho sempre la sensazione che essi attendano una macchina da presa.

Tra quelle mura ogni personaggio sarebbe come creato una seconda volta con caravaggesca evidenza. Il volto delle pietre e delle rocce ha aspetti quasi umani, ogni scenario, ogni via ha come una sua storia, una sua vicenda da narrare. Aspettano solo che vadano gli uomini a fingere quelle vicende, a riviverle secondo i dettami dell'arte, e una macchina da presa a fissarle sul nastro di pellicola.

E questo è solo uno degli infiniti luoghi d'Italia che attendono quella che noi abbiamo chiamata la cinematografia nomade.



**DOMENICO PURIFICATO**

# Nord-ovest

## Famiglie premiate

La difficoltà più grande per noi europei nella valutazione di certi avvenimenti pubblici di indubitata vasta risonanza negli Stati Uniti sta nella mancanza dei concetti o dei propositi che li hanno determinati, così come essi ci giungono come fatto compiuto, con una limpida aureola di piena e soddisfattissima accettazione da parte di tutti. In questo modo ci si è abituati ad accettare stravaganze e novità senza pensarci su ed è questo un bene per tutti di qua e di là dall'Atlantico, in una continua registrazione da cronaca che forse un giorno potrà servire a qualcuno per una avvincente storia del costume di questo nostro secolo tormentato. Negli Stati Uniti esistono associazioni, enti, fondazioni il cui scopo è quello di attribuire premi, fasce d'onore, medaglie, a quei cittadini che a giudizio delle varie commissioni si siano distinti o siano da ritenersi tali nei più svariati campi da quelli della morale a quelli della moda o dello sport, o dell'eleganza, o di cose più spicciole della vita comune. Finita l'epoca dei record dei digiunatori sui pali telegrafici, o dei giuocatori di scacchi immersi per giornate in una piscina, ora è il pieno trionfo dei premi.

È così che ultimamente a Chicago Mrs. Cora Lane, madre fortunata delle tre vedette Priscilla, Rosemary e Lola si è vista assegnare un certificato di onore che la nominava « la madre più intelligente degli Stati Uniti » per il corrente anno. Anche qui la valutazione del premio non è molto chiara; solo nella lettera di accompagnamento del suddetto diploma la signora Rebeson presidentessa del Congresso delle donne americane specificava: « Voi meritate l'ammirazione di ogni donna per l'intelligenza con la quale avete guidato le vostre graziose figliole Lola, Rosemary e Priscilla nell'attività da loro scelta, il cinematografo; vostra figlia Léola nella sua carriera d'opera, e la vostra figlia Martha verso un tanto brillante successo del matrimonio che fa di essa una mamma e una sposa esemplare ». L'ultima infatti delle tre figliole sembra aver l'alto merito di essere una brava madre di famiglia, senza altre particolari attitudini. Ma la famiglia Lane è indubbiamente lo specchio della perfezione se a pochi giorni di distanza dalla madre anche la signorina Priscilla ha avuto il suo bravo encomio con la motivazio-

ne: « Alla ragazza americana tipica » (non è detto da quale punto di vista), superando di gran lunga altre due pericolose competitrici in lizza per il premio del Gold Star Mathers e precisamente Patricia Burg, campionessa di golf, e Ruth Aarons, campionessa di ping-pong.

Del signor Lane, perchè indubbiamente ci sarà un signor Lane, non è fatta parola.

## Adele Sandrock

Ad un anno di distanza dalla morte nel cimitero evangelico di Matzleindorf presso Vienna è stato scoperto in questi giorni un monumento funebre a ricordo di una delle più grandi attrici del teatro e del cinema tedesco, Adele Sandrock.

Tra i film giunti da noi nei quali maggiormente potremmo ammirare le sue altissime doti, sono IL CONGRESSO SI DIVERTE, TRE DONNE SONO TROPPE nel quale le era compagna un'altra grande attrice scomparsa Renate Müller, e LA TABACCHIERA DELLA GENERALESSA. Noi l'abbiamo conosciuta per lo più in parti brillanti e d'uno spirito calcatamente energico e prussiano, ma forse non nei ruoli verso i quali ella si sentiva naturalmente diretta. Infatti la Sandrock aveva a preferenza le parti drammatiche e tragiche nelle quali per tanti anni si era mostrata all'ammirazione dei pubblici d'Europa e d'America sul palcoscenico.

Non ci sembra inopportuno in omaggio a chi per tanti anni lavorò per il pubblico di tutto il mondo, ritracciare sommariamente la sua carriera giusto vanto del teatro e del cinema di Austria e di Germania. Adele Sandrock debuttò a Vienna nella parte di Iza nella commedia *L'affare Clemenceau*

verso il 1870. Poi venne il periodo ricchissimo presso il Teatro del popolo di quella città, poi il Burg, nel 1879 il Deutsch Theater a Berlino e ancora i viaggi per rappresentazioni in tutto il mondo fin nella Russia e nelle due Americhe. Dopo di questi il periodo assai lungo sulla scena tradizionale di Meiningen, dove essa recitò nell'*Amleto*, nel *Principe di Homburg*, nella *Signora delle Camelie*, nella *Pulzella d'Orleans*, nella *Sposa di Messina*, nella *Maria Stuart*, nella *Medea*. Essa era venuta a sostituire la grande Charlotte Wolter e determinò una vera epoca nuova del Burgtheater. Tutto il mondo teatrale germanico era ai suoi piedi. La grande eroina, la cui vita privata era piena di dolori come in quella fittizia delle sue scene apparve come il più alto esempio di interpretazione tragica del tempo. Ma proprio allora si produsse il mutamento improvviso dei suoi ruoli e fu vista in *Bunburry*, in *Störenfried* ed in altri lavori tutti di intonazione comica o satirica. Il successo anche ora non tardò a venire e lo stesso pubblico che le aveva tributato il più alto applauso come tragica, la applaudì nuovamente come comica. Intanto il primo film *Marianne*, *Una donna del popolo* le diede un pubblico anche più vasto e la sua popolarità si sparse in tutte le classi sociali ed ella divenne « la nostra Adele », la figura più in vista del teatro di allora. « Io passerò dall'ingresso principale, il popolo vuol vedere la sua Adele », era solita dire ai direttori che la consigliavano di attendere che la folla che gridava dinanzi al teatro per vederla, si fosse dispersa. Grande è il numero dei film nei quali essa lavorò negli ultimi anni della sua vita: il più conosciuto, *LE NOZZE INGLESI*, l'ultimo, *SKANDAL UM DIE FLEDERMAUS*, ma

ad essi vanno aggiunti *ALLES HÖRT AUF MEIN KOMMANDO*, *ALLE TAGE IST KEIN SONNTAG*, *AMPHITRION*, *DIE TÖCHTER IHRER EXZELLENZ*, *DER FAVORIT DER KAISERIN*, ecc. In tutti essa svolse parti di primo piano e spesso seppe imporsi ai produttori, come ai critici, come ai compagni di scena per la sua intelligenza e sensibilità.

Piangere è già difficile, ridere lo è ancora di più, ma la cosa più difficile ancora è sorridere. Essa seppe sempre passare dall'uno all'altro ruolo con perfezione e di quel suo viso oltre al ricordo resta, grazie al cinema, una realtà viva e sempre ricca per gli altri.



# BARBE E

SONO famose, e meritamente indimenticabili, le barbe degli attori nei vecchi film: barbe smisurate e profuse, vigorose e lussureggianti come una vegetazione tropicale. Le comiche americane dei tempi d'oro (quelle di Mack Sennett, per esempio) si sbizzarrirono copiosamente a ridurre all'assurdo quelle barbe a trofeo, quelle smodate celebrazioni dell'onore del mento.

Anzi, quando la concorrenza americana (nei primi anni del dopo guerra) cominciò ad annunziarsi temibile per i nostri mercati, l'unanime consiglio ai produttori europei fu di andar cauti con le barbe per ottenere sullo schermo dei tipi più internazionali, più accettabili dai vari pubblici. S'intende che questo ostracismo alle barbe, per quanto preconizzato dal buon gusto, patisce all'occorrenza le sue eccezioni.

Come si fabbrica una barba? Anzitutto l'applicazione di una barba posticcia presuppone l'attenta osservazione di quelle vere: le parti del viso in cui queste soglion crescere, le relazioni tra tali parti e le orecchie e le labbra, la direzione in cui crescono i peli. Sotto il mento, per esempio, i peli crescono verso il davanti, sulle gote invece verso il basso.

Sulla linea esterna, dove la crescita incomincia, i peli da più fini e di colore più pallido vanno diventando gradualmente più scuri a misura che s'infoltiscono.

Questi particolari, d'altra parte semplicissimi, risultano unicamente dall'osservazione, la migliore sorgente d'impressioni naturali e genuine che l'attore studioso e diligente possa trovare attorno a sé. Solo dopo aver fatto tesoro delle cose vedute, egli può passare alla pratica. Nella quale non si fa uso che raramente di capelli veri. C'è infatti un tipo di lana non intrecciata, che si presta con vantaggio alla sostituzione: ne vengono fuori le più belle e naturali barbe posticcie.

Certo, è necessario sottoporre questa lana ad un adeguato trattamento, affinché essa possa adempier bene la sua funzione. Bisogna dunque spianarla e foggiarla convenientemente. La si bagna perciò del tutto e, quando è ancora umida, la si pone, ben tesa, fra due sostegni che la mantengono nella posizione indicata finché non è del tutto asciutta. A questo punto, si comincia a pettinare la quantità occorrente con un diliscatoio (arnese a denti aguzzi, fittissimi e montati su un supporto di legno) o con un pettine comune, e, dato che il colore delle barbe naturali è di rado omogeneo, si mescolano varie graduazioni di lana e si ravviano. Basta poi dar loro la forma di barba, e son pronte per l'applicazione. Questo successivo compito è delicato e non facile.

La prima regola, la più semplice, esige che il viso sia rasato di fresco, e che il mento sia libero da ogni truccaggio. Si delimita la zona in cui dovrà sorgere la barba e vi si pone un leggero strato di colla. I peli vi si debbono disporre pochi alla volta. Se ne mantiene ogni ciuffo strettamente fra le dita e se ne taglia con delicatezza il superfluo, conservando la direzione obliqua; quando però si giunge ad incollarli sul mento, la direzione deve esser dritta. Le rare volte in cui si adoperano capelli veri, prima di adattarli è bene dar loro la direzione che poi dovranno avere sul viso. In questo modo ogni ciuffo di peli aderirà alla gomma in giusta posizione. All'atto dell'applicazione, si fa uso delle forbici chiuse per spianarli. Questa è la tecnica migliore, ormai collaudata da una lunga ed attenta esperienza. L'operazione s'inizia dalla punta del mento e vien proseguita sulle guancie e lungo il mento stesso. E naturalmente, si sta bene attenti a porre i più chiari e i più scuri al loro giusto posto, come si vede nelle barbe vere. Incollati che sieno tutti i peli, li si com-





# CICATRICI

prime con un asciugamano che si tiene sul viso per qualche secondo. Dopo di ciò, la barba può essere spazzolata o comunque curata come se fosse vera, e con un paio di pinzette si possono estirpare gli eventuali peli superflui e ingombranti. E infine, come si dà ad un viso l'aspetto incolto e mal rasato? Vi sono due metodi. Il primo consiste nel far uso di un colore grigio-azzurro che, quando viene distribuito con maggiore o minore intensità nei vari punti, serve ottimamente allo scopo. Questa operazione si esegue con una comune spugna, dopo aver messo il tono fondamentale e prima di procedere all'applicazione della cipria. Il secondo metodo, mentre richiede maggiore abilità e pazienza, ricompensa largamente la fatica conferendo al viso un aspetto più naturale. Si tagliano alcuni peli in frammenti minutissimi, si applica sulle parti prescelte un leggero strato di colla, e infine si pongono i peli a contatto del viso dopo averli appoggiati su un morbido asciugamano. Se la non facile operazione è fatta con abilità ed estrema attenzione (la regolarità della distribuzione, ecco il punto), l'effetto sarà bellissimo.

Anche le cicatrici, come la barba, richiedono una accurata osservazione del vero. Non solo esse debbono riuscire realistiche; ma, se così si può dire, « intonate » alla psicologia ed alle vicende del personaggio che le reca sul volto o sulla persona. I metodi per simulare, col truccaggio, le cicatrici sono parecchi; ma basterà descrivere il più semplice ed il più noto.

La contusione, che assume l'aspetto di una sporgenza e non di una rientranza, è causata da un colpo ed è quindi diversa dalla cicatrice vera e propria dovuta ad una ferita di arma da taglio. Questo genere di gonfiore si può ottenere facendo uso di cotone e collodio, i quali vanno applicati sulla parte voluta del corpo, gonfiandoli al centro e facendoli digradare sui margini. La parte rigonfia si tinge con un colore azzurro cupo, accentuando il tono là dov'è necessario. La contusione deve seguire una linea irregolare, mai precisa. Le cicatrici di coltelli, pugnali, eccetera, che appaiono incavate nella carne, si imitano in genere assai felicemente usando del collodio non liquido. Lo si applica direttamente per mezzo di una spazzola; poi si lascia asciugare e, se la cicatrice non sembra abbastanza profonda, si ripete l'operazione. Generalmente tre o quattro applicazioni bastano per qualsiasi effetto.

Le cicatrici al collodio si tolgono sciogliendole con acetone oppure tirandole via con delicatezza. Nell'arsenale degli specifici per il truccaggio esiste anche una pasta detta « Nasenkit », più specialmente in uso per ingrandire il naso; ma indicata anche per fabbricare le cicatrici. Se ne sparge un poco sulla parte dove si desidera la cicatrice, nello stesso modo come si adatta il collodio con il cotone. Poi, con uno sfumino, si crea una piega nel centro e la si dipinge di tinta bruno-scura. Infine, si bada ad armonizzare il nuovo effetto con il resto della truccatura.

Le parti scure delle cicatrici debbono essere ombreggiate, mentre i margini sono posti in luce con il colore contrastante. L'illusione, purché si giunga ad una felice armonia con il tono fondamentale, è perfetta; basta a questo proposito ricordare, fra tutte, le inimitabili cicatrici create sul volto di John e Lionel Barrymore, rispettivamente in *NOTTURNO*, *NOTTURNO VIENNESE* (*REUNION IN VIENNA*) e nell'*ISOLA DEL TESORO*.

Lana e cotone, materie familiari con cui si tessono i nostri indumenti! Ed eccole usurpate da quel prodigioso trasformatore ed illusionista ch'è lo schermo per simulare le barbe più mefistofeliche o venerande, le cicatrici più sinistre.

FRANCO CAPPELLETTI

# STORIA E STORIE

SE CI FOSSE un'araldica del cinema, il blasone più puro, quello collocato idealmente più in alto dovrebbe portare come motto « Storia ». Un motto ben calligrafato in campo azzurro e circondato di svolazzi inutili quanto decorativi; quegli stessi svolazzi che danno la precisa misura dei rapporti fra storia e cinematografo.

Non è un modo di dire: nel cinema la storia è quasi sempre sinonimo di nobiltà di intenti, e diviene spesso anche sinonimo di classe per il regista e l'attore che si accostano alla narrazione storica. L'esame di questa « nobiltà » a priori e della sua influenza su una produzione media quale la nostra può essere interessante, ed è comunque sempre attuale dato che il racconto dei fatti del passato sarà sempre una miniera feconda di argomenti per quei produttori che non hanno troppa stima delle doti di fantasia dei loro contemporanei.

È certo che il produttore nostro in vena di grandezza, non stanzierà quasi mai somme al disopra del normale per un film che non sia in costume, o comunque rievocazione di

avvenimenti vicini o lontani. Le piccole storie di tutti i giorni, quelle che influenzano tanto la letteratura di oggi e, miracolo, perfino il teatro, non hanno quotazione nella borsa delle idee per il cinematografo. Un bravo ragazzo che si sia sforzato di fermare in forma cinematografica le avventure, tanto patetiche, dello spazzino del suo paese non troverà mai credito. Il produttore forse leggerà, ci farà sopra una risatina e congederà l'illuso consigliandogli soggetti meno leggeri, e subito dopo ripenserà alle possibilità di attuazione di un film colossale, con molti elefanti, propostogli già da qualche giorno.

Comunque, anche se il produttore avesse l'idea di realizzare la storia dello spazzino di paese, la considererebbe sempre come un ripiego, una trovatina per mettere su qualcosa con cui non correre rischi. Per ciò che è attuale tutto va bene, anche pochissimi soldi bastano: e si porta avanti un film a forza di ripieghi e di compromessi, con l'unico scopo di guadagnarci sopra qualche cosa. I sacrifici finanziari, il tono elevato di pro-

**QUANDO I PERSONAGGI DI UN FILM VESTONO PANNI DI EPOCHE PIÙ ROMANTICHE, IL PUBBLICO TOLLERA ANCHE UNA TRAMA FIACCA O UNA RECITAZIONE INEFFICACE, ED È PER QUESTO CHE LE PELLICOLE IN COSTUME SONO QUELLE CHE FINISCONO PER CORRERE IL MONDO RACCOGLIENDO I PIÙ FACILI SUCCESSI**

dazione sono riservati soltanto alle storie del passato, le sole che nel concetto del finanziatore possano nobilitare il suo sforzo produttivo.

\* \* \*

Ora, siamo sinceri, non sappiamo al produttore dar torto. È provato e riprovato che il pubblico ha per la trama storica una certa predilezione e che lascia passare più facilmente una trama fiacca o una recitazione inefficace quando i personaggi vestono panni di epoche più romantiche e comunque rievochino volti o nomi già conosciuti. Il successo di un film storico può essere considerato relativamente facile; poichè dove la trama è fiacca, la sceneggiatura frammentaria, la recitazione inadeguata, sarà la fantasia, fecondata da una anche vaga conoscenza dell'argomento, a riempire i vuoti. Così molto spesso il pubblico è soddisfatto di un film, che portato a uguali valori nel piano attuale soddisferebbe assai meno.

Con queste considerazioni si può arrivare, in certo modo, a giustificare l'abuso che il cinematografo fa di trame storiche, ma quello che non può essere giustificato è l'abuso del cinema ai danni della storia povera e indifesa.

Dovremmo cominciare con un elogio della nostra produzione che quando si è accostata al film storico l'ha fatto con una certa nobiltà di intenti e comunque con un grande rispetto della storia stessa, tanto rispetto che più di una volta i film hanno rischiato di divenire noiosi per non staccarsi dalla linea di fedeltà che si erano imposti. I maltrattamenti alla storia sono soprattutto americani, e non è soltanto in campo cinematografico che la storia d'Europa è stata sempre oltre oceano compresa poco ed applicata peggio.

Non pertanto il pubblico italiano continua ad avere una certa predilezione per le trame storiche e per qualunque vicenda che con la storia si possa identificare.

Da quanti elementi scaturisca questa simpatia non è facile stabilire. Ma siamo certi di non sbagliare affermando che molta parte è dovuta al contributo della fantasia che può liberamente muoversi in un ambiente noto. Certi fatti che ciascuno di noi ricorda di aver sempre saputo hanno il fascino di una rievocazione personale. Una intima conoscenza di determinati personaggi, che possono anche, in molti casi, identificarsi con gli eroi dei nostri sogni infantili; la calda familiarità di certi ambienti che sono in certo modo legati alla nostra vita, poichè sono stati teatro



delle gesta di quelli da cui discendiamo, concorrono a fare della rievocazione storica un'avventura di cui il pubblico si sente un po' protagonista.

Ugualmente può dirsi per la fiaba e per la leggenda popolare. Uno dei maggiori elementi del successo di *BIANCANEVE* è stato, mettendo fuori causa l'abilità di Disney e dei suoi collaboratori, quel certo senso di familiarità con una storia che avevamo più volte sentito narrare durante gli anni in cui tutto per gli uomini è bello. A prescindere quindi da un particolare entusiasmo per quella storia che ci tocca da vicino e che può essere per noi motivo di orgoglio (p. es. *ETTORE FERRAMOSCA*): la presa che ha sul pubblico la rievocazione storica è soprattutto determinata dal fascino delle cose conosciute e care.

Su questo piano — e ragionando circa gli stretti limiti della presa sul pubblico — storia, leggenda e romanzo popolare si identificano. E perciò il produttore saprà di andare sempre a colpo sicuro, tanto con la storia, che con la leggenda o col romanzo.

Eguale identità non è però sul piano culturale e morale: intendendo cioè che se tutta la storia può servire di pretesto a creare un film, non tutti i romanzi e tutte le leggende devono essere adoperate come trame cinematografiche. Il film in costume è quello che finisce per correre più facilmente il mondo e bisogna sempre stare molto attenti a quello che si dà in pasto alle intenzioni dei pubblici di altri paesi.

E del resto, ugualmente nella storia bisogna sapere scegliere con una certa perspicacia. Gli americani eviteranno sempre con molta cura di farci vedere i più atroci episodi della guerra di secessione, così come l'industria cinematografica russa non ha mai preso in esame gli aspetti più tragici della rivoluzione. Certe leggende sugli italiani hanno corso sufficientemente il mondo, e non c'è alcun bisogno farle rivivere attraverso i nostri film. Si è parlato troppo di italiani avvelenatori e pugnalatori a tradimento e non riteniamo sia il caso di tornarci sopra ancora: anche perché l'episodio storico viene sempre, dal pubblico grosso, generalizzato e non vediamo proprio cosa ci sia di utile, a divulgare certe leggende che molto spesso non hanno con la storia che debolissimi legami.

Saper ben scegliere dalla storia e dalla leggenda può essere un felicissimo inizio per una vera cinematografia di propaganda, tanto più felice perchè non intenzionale.

Adesso l'attenzione della nostra produzione si è rivolta con particolare benevolenza alle grandi figure del passato, e non ci può essere genere di produzione più sicura ed efficace di questo. La nostra storia è, sotto questo aspetto, una miniera inesauribile, e possiamo con qualche anno di oculata produzione allineare una galleria capace di fare effetto sui palati meno sensibili. Ma sarà necessario stare sempre con gli occhi aperti su questo genere di produzione perchè una scelta poco felice, potrebbe essere, anche se non nociva al cinematografo, certamente nociva alla nostra storia.

UMBERTO DE FRANCISCI



## PERIFERIA

*IN ITALIA i professionisti, che hanno sofferto in gioventù Dante e la letteratura, si vendicano dell'uno e dell'altra con una specie di culto fatto di assenze ma intransigente: contro il quale ha dovuto urtare da noi la comprensione per il cinematografo, se qualcuno ricorda certe degnissime persone, avvocati, medici, professori, sdegnose arrossire di offeso pudore intellettuale, che si potesse discorrere dell'arte di Charlot come di quella di Dante, e vedere René Clair dare lo sgambetto a Carlo Goldoni.*

*Quando il cinematografo è stato in Italia archeologico e letterario e teatrale in questo senso, era bello ammirare CABIRIA con tutto il cuore, anzi col cervello e col cuore: oggi, allo scorcio di ieri, ci sono riserve e sottintesi da parte del pubblico che affolla una elegante sala. C'è insomma una diffidenza di gente che si diverte ma si concede con sussiego, perchè sa bene che a lei non gliela fanno; cosicchè non sarebbe del tutto sbagliato fare in parte risalire alla cultura "umanistica" della nostra borghesia la maggiore lentezza del cinematografo italia-*

*no nei confronti, per esempio, di quello americano.*

*Dinanzi a questo sottinteso di schifiltosità può anche commuovere l'attenzione, cioè la fame del pubblico non danaroso, che non ha fatto scuole medie superiori e che ancora il disegno animato e le pellicole di tre anni fa. In quei cinematografici scontri, che non sciorinano striscioni per i muri della città, si rifà un tempo cinematografico tutto spirituale e astratto; persino le pellicole insulse e sentimentali, attraverso il prestigio malinconico del documentario creano una parvenza di tempio sotto la volta stretta del teatrino e chiedono e ottengono una scusa che non gli sarebbe concessa al momento baldanzoso della prima visione. C'è un'aria cordiale là dentro che non incrina nessuna vanitosa riserva; se questo è il divertimento, questa può essere anche l'arte, sancta simplicitas, che fa riposanti tali ritrovi di cultura moderna.*

*Forse in questi pubblici c'è una migliore preparazione anche in senso culturale, essendo abituati a vedere e guardare, all'officina e in campagna, e nelle ore di ozio, operai e contadini; forse per questo presso questi cinematografisti e questi pubblici visivamente più capaci, si è rifugiata l'opera d'arte rapida e ariosa che è il disegno animato.*

L'UOMO GRIGIO

# SINTASSI DELLO SCHERMO

LO SCHERMO possiede le sue figure retoriche come la letteratura e l'arte oratoria. Un film che si svolge chiaramente, senza mai generare incertezze sul significato d'un fatto e sulle relazioni con quelli che l'accompagnano, è altrettanto convincente quanto un articolo o un discorso che insistano sui fatti veri e propri piuttosto che sulle loro circostanze accidentali.

Procediamo per esemplificazioni.

« Un bambino esce dalla sua casa correndo, e si precipita fra le braccia di suo padre che torna dall'ufficio ».

È evidente che nelle immagini che suscita, manca all'episodio qualcosa di vitale. Ma affidate a uno scrittore la cura di descrivere questa scena ed avrete immediatamente una buona stesura cinematografica. Ecco, per esempio, la forma che lo scrittore potrà dare al suo racconto:

« Quando la pendola suonò le cinque, il bambino alzò gli occhi dal suo gioco di costruzioni. Dimenticando bruscamente i suoi sforzi di architettura, egli rovescia la casa che aveva costruito, rialza una ciocca di capelli che gli scendeva sugli occhi e si slancia fuori della camera; in preda alla curiosità egli corre alla porta di casa, scopre nella strada, ancora distante, una figura nota, grida: « Babbo! » pur sapendo che il suo grido non sarà inteso; chiude dietro di se la porta, e, agitando la mano in segno di gioioso saluto, si avvia correndo fino al cancello ».

Qui, fin dall'inizio, noi *aspettiamo* qualcosa: anziché farci assistere ad una successione di avvenimenti, l'autore ci conduce in una serie di scene diverse ma legate fra loro da una stessa *finalità*: il pensiero dell'incontro desiderato contemporaneamente dal padre e dal bambino.

Questo è il sistema dei buoni scrittori; a detrimento del loro personale desiderio di brillare, essi si rassegnano a lasciare al lettore il diritto di comprendere. Altri, meno modesti, ma senza dubbio meno esperti, adottano uno stile conciso ed imitativo, formato da rapidi tocchi: « Il rombo di un motore... Il crollo del castello costruito dal bambino... Egli corre, corre... Babbo! »... con uno stile simile metà del lavoro rimane da fare al lettore.

D'altra parte, un film intelligibile ha delle sue regole che corrispondono alle diverse congiunzioni: c'è una maniera cinematografica di dire: « e, ma, tuttavia, mentre, benché, ecc. » senza essere obbligati a servirsi di queste parole.



Studio d'atmosfera per un nuovo 'western'. La fotografia è stata fatta espressamente per 'provare' l'attrice Marsha Hunt nell'ambiente che dovrà caratterizzare il film

La congiunzione « e » si esprime con una eccessiva facilità in uno stile semplice:

Egli entrò, vide che sua moglie era uscita e uscì a sua volta ». Uno scrittore più logico avrebbe subordinato le azioni le une alle altre: « Accorgendosi che sua moglie non era in casa, egli uscì a sua volta ». Questa forma letteraria ha per equivalente sullo schermo un'azione *discontinua*:

- 1) Lui prende il tram per tornare a casa.
- 2) Lei termina di vestirsi, lascia una lettera, esce.
- 3) Lui scende dal tram.
- 4) Lei arriva nella casa di un'amica.
- 5) Lui entra in casa, chiama, non riceve risposta.
- 6) Lei chiacchiera con un'amica.
- 7) Lui trova la lettera, esita, guarda l'orologio, esce.

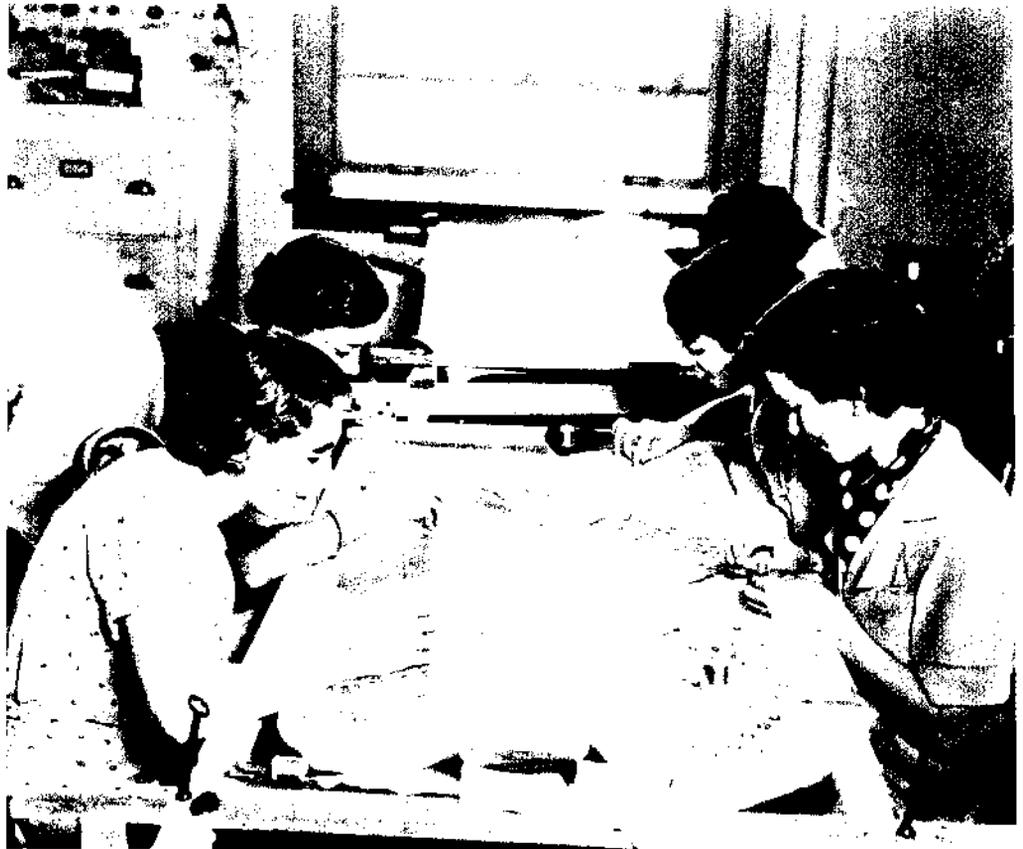
In tal modo, intercalando le due azioni parallele, si riesce a costruire una storia sufficientemente chiara. Dal che si potrebbe dedurre una prima regola: quando gli avvenimenti si presentano come una troppo semplice successione di fatti incatenati da ripetute congiunzioni, basta sostituire una subordinazione logica per mezzo di piccoli episodi alternati.

Un altro termine del quale si abusa è l'avverbio di tempo « mentre ».

Cinematograficamente sarebbe inutile, ammesso che fosse possibile, mostrare sullo schermo tutti i dettagli di una azione. Imbucata che sia una lettera, non è necessario passare in rivista tutta l'organizzazione postale per seguire la missiva a destinazione. Queste fasi intermedie si possono saltare. Ma come indicare in modo chiaro l'idea della durata senza sprecare pellicola?

L'artificio più comodo e perciò anche più usato, consiste nel valersi di una lenta *dissolvenza* quando l'intervallo di tempo non è precisato, o di una *mascherina* se al contrario l'origine e la conclusione sono in successione rapida. Per specificare la durata si usa comunemente una pendola le cui lancette passino da una posizione all'altra se si tratta di ore, un calendario se si tratta di giorni, infine diverse copertine di calendari quando si tratta di anni.

Talvolta, volendo suggerire la nozione del tempo valendosi di simboli più vivi... e potranno essere le ruote di un treno, d'una auto, le gambe di un cavallo in corsa, i piedi di una folla, ecc. — si mostrerà così il tempo e il movimento senza specificare quello che rappresentano questi simboli. Va da sé che il simbolo dovrà essere appropriato al soggetto: un uomo aspetta una donna davanti a un ristorante *mentre* altre coppie circolano, degli strilloni verdono i giornali, del-



Scena nel guardaroba di una grande casa cinematografica: quattro ricamatrici per una gonna

le automobili si fermano, ecc. e non *mentre* delle infermiere curano dei malati.

Da cui la regola seconda: l'idea del tempo può essere espressa genericamente con una dissolvenza, oppure può essere suggerita con un montaggio alternato che mostri le azioni simultanee di altre persone, azioni scelte in relazione al soggetto del film.

Consideriamo ora la congiunzione avversativa « benchè ». Esempio: « ella lo amava benchè sapesse che il suo cattivo carattere l'avrebbe resa infelice ». Qui bisogna chiedere l'ausilio di un oggetto simbolico che aiuti l'associazione d'idee. Può essere una vecchia fotografia, una lettera, un vecchio regalo (mostrando il momento in cui il regalo è stato offerto), e di cui una lunga contemplazione segna l'attesa; oppure un oggetto rotto, una bambola, uno specchio, un vaso, ecc. Scaturisce così la terza regola: la congiunzione avversativa « benchè » potrà essere espressa immettendo nella vicenda un fatto avvenuto anteriormente, o mostrando un oggetto di cui il ricordo o il ritrovamento susciterà il rimorso o il dubbio o la collera. Si potrebbe così continuare indefinitamente a esporre una sorta di sintassi del soggetto ma a prezzo di numerose ripetizioni, poichè tutti questi espedienti hanno in comune l'unico elemento dello schermo che è il tempo. Tutto si riduce, insomma, a svolgere gli avvenimenti in un ordine tale che lo spettatore possa dedurne senza sforzo una storia logica.

PAUL D. HUGON

## POSTILLA

RECENTEMENTE in un settimanale cinematografico italiano uno scrittore ha voluto dimostrare che salvo rare eccezioni, i veri autori, coloro che imprimono alla produzione nazionale il gusto, lo stile, la veste, in una parola il complesso delle caratteristiche che dovrebbero scaturire solo da un'aristocrazia di cervelli, possono considerarsi, invece, nella grande maggioranza i noleggiatori di film.

A suffragare la sua tesi lo scrittore afferma che questo accade perchè il grosso della produzione si fa in Italia con gli anticipi dei noleggiatori, e che quindi costoro impongono ai produttori i criteri da seguire, dato che, in sostanza, chi paga ha diritto di fare la voce grossa. Ora, il gettare la responsabilità di una produzione mediocre sui noleggiatori può anche essere un modo originale di considerare il problema, ma non è del tutto soddisfacente.

Che i noleggiatori siano convinti, talvolta a sproposito, di conoscere i gusti del pubblico, questo è indubitato. Ma che da ciò ne derivi, per il semplice fatto di una partecipazione ai rischi editoriali, un diritto di dettare criteri e di « rare capricci », questo sembra inammissibile.

Anche se, per ipotesi, una tale situazione si manifestasse, la dignità stessa di quanti lavorano alla realizzazione del film, dovrebbe opporsi risolutamente a quelli che lo scrittore chiama « capricci » dei noleggiatori. Ed è appunto perchè abbiamo fede nella dignità artistica più sopra citata, che ci rifiutiamo di credere che l'ingerenza dei noleggiatori nella produzione italiana sia talmente notevole da imporre una direttiva sistematicamente sbagliata alla produzione stessa. Pare più logico invece pensare che, nel gioco delle responsabilità riferentisi alla cattiva riuscita di un film, chi ne deve fare le spese è sempre il complesso artistico, dall'autore al regista agli interpreti. Come, fino a oggi, è avvenuto.



NUOVI FILM ITALIANI - Sopra: 'Un'avventura di Salvator Rosa' di Blasetti. L'attrice è Luisa Ferida (Stella Film) - A sinistra: 'Prenesia' di Bonnard. L'attrice è Vivi Gioi (Eia Amato) - Sotto: 'La notte delle beffe' di Campogalliani. Maurizio D'Ancora e Dria Paola (Iris Film)



# POVERTÀ

DA NON confondere con la semplicità. Un film semplice, lineare nella struttura può benissimo contenere una serie nutritissima di dettagli, trovate, particolari minuti, di piccole cose che esprimano grandi concetti, di analogie, allusioni e, perchè no?, di simboli; una ricchezza insomma di estro. Ma la povertà, cioè la mancanza di elementi come quelli citati è quanto di peggio possa darsi nel cinema. È uno dei fattori negativi più influenti sul pubblico, il quale si lascia prendere più volentieri da una bontà espressa mediante uno sguardo del protagonista lasciato cadere su un fanciullo che passa, cioè da un dettaglio, che non da una complessa azione architettata allo stesso scopo. Il tremito di una mano per esprimere l'apprensione può essere assai più rivelatore dell'espressione facciale, l'irrequietezza di un piede può assai meglio esprimere il nervosismo del suo proprietario. E così dicasi per le cose, le quali hanno una espressività preziosa per il cinema, che deve caratterizzare i suoi personaggi con mezzi visivi.

Tenuta presente questa necessità estetica durante l'elaborazione della sceneggiatura, il regista avrà il compito facilitato durante la ripresa. Perchè è qui soprattutto che la macchina dovrà giocare col materiale plastico a disposizione. Quel famoso « gag man » che tutti hanno sentito nominare, se ha l'incarico specifico di suggerire « trovate », ha altresì quello di indicare particolari che a suo modo di vedere entrerebbero bene nella scena che si sta girando. Conobbi qualche anno fa un aiuto-regista americano, uomo di una certa sensibilità; fu lui appunto che mi rivelò l'importanza capitale di questo personaggio nella cinematografia americana. « In America — diceva — i film si fanno come le canzonette. L'idea iniziale viene manipolata da venti, cinquanta persone e alla fine essa risulta talmente arricchita di motivi e spunti che non la si riconosce più. Una scena che si giri quattro, dieci volte acquista via via qualche cosa, sì che l'ultima sarà certamente la più espressiva di tutte, cioè la più efficace sul pubblico ».

Poichè, infine, si tratta appunto di avvicinare il pubblico ed è per lui che tutto viene studiato, è bene sforzarsi di toccare i suoi sentimenti. Esiste una legge psicologica la quale dice che a ogni moto dell'anima corrisponde un movente esterno; scoprire questi moventi è il compito primo degli autori cinematografici. Ed è chiaro che quanto più

numerosi saranno i moventi scoperti, tanto maggiore sarà la commozione suscitata. Per questo dicevo che la povertà, intesa nel senso che ho detto, è fortemente pregiudiziativa. L'occhio dello spettatore per la maggior parte subisce: è sufficiente quindi includere nell'inquadratura un oggetto, o un movimento, che dica qualche cosa, perchè l'occhio lo senta, anche se la macchina non vi si sofferma. Oppure questa vi passerà sopra a tempo opportuno con un rapido o lungo passaggio che verrà poi misurato al secondo durante il montaggio. E dunque da un simile giuoco di piccoli e grandi motivi che scaturisce la « comunicatività ». Cito per tutte, perchè mi sembrano a tale scopo le più significative, KERMESSE EROICA e LA

CALUNNIA. Una infinità di particolari contribuiscono nella prima a creare l'ambiente e a infondere arguzia al tono della pellicola, nella seconda a rendere con evidenza massima gli stati d'animo assai complessi dei personaggi.

Contro questa esigenza estetica del cinema sta, molto spesso, una incomparabile stupidità, cioè un'abbondanza d'oggetti inutili che invece di contribuire ad avvicinare lo spettatore, non fanno che distoglierlo dal centro della scena. Statue colossali sulle scrivanie degli uomini d'affari o sigarette accese tanto per occupare le mani sono all'ordine del giorno. Ma di queste parleremo un'altra volta.

MICHELANGELO ANTONIONI

## PROVINO

LO SCHERMO è piccolo ma fa egualmente una grande impressione a Kathryn Kay e a John Patterson. Infatti, la scena che vedono interpretata da loro stessi deciderà probabilmente di tutta la loro vita futura; non perchè si tratta di una scena d'amore ma perchè è il loro « provino », ch'essi guardano insieme al talent director Ted Lesser. Il provino è un pezzo di pellicola brevissimo, ma pure tanto costoso da non poter essere adoprato che nei casi in cui l'aspirante novizio suscita già delle speranze abbastanza precise. Speranze che d'altra parte si basano su un elemento imponderabile, ossia sul semplice fiuto di quel talent director, che in tanti anni di pratica ha imparato a prevedere fino a un certo punto la maniera in cui il personaggio e i suoi gesti saranno accolti dall'obbiettivo e dall'emulsione sensibile. Non si potrebbe indovinare se il provino dei due giovani piace a Ted

Lesser, se non lo si sapesse già (perchè nel frattempo lei è stata scritturata per ARTISTI E MODELLI, lui per FORLORN RIVER); invece è probabile che i due imputati stiano passando un quarto d'ora piuttosto penoso: è risaputo difatti che per una persona di media intelligenza (e quindi anche per qualche candidato alla carriera cinematografica) non c'è impressione più penosa di quella di vedere per la prima volta se stesso muoversi sullo schermo. Ma i due aspiranti si consoleranno presto: essi sentiranno fra breve il giudizio favorevole dell'esperto e dovranno anche pensare che la coppia che si presenta nel provino non è ancora neanche lontanamente quella che il pubblico vedrà nel film. Ci vorrà un'altra volta il fiuto del nostro « praticone » per trovare in questa scena molto semplice, generica e poco attraente, lo spunto per la formazione di due nuovi personaggi, affascinanti e di precisa espressione, che saranno creati dal truccatore e dall'operatore utilizzando la materia grezza modestamente fornita dalla natura.



# LE DIDASCALIE

di un'azione importante  
di un'azione importante

di un'azione importante  
di un'azione importante  
di un'azione importante  
di un'azione importante  
di un'azione importante  
di un'azione importante  
di un'azione importante  
di un'azione importante  
di un'azione importante  
di un'azione importante

di un'azione importante  
di un'azione importante  
di un'azione importante  
di un'azione importante  
di un'azione importante  
di un'azione importante  
di un'azione importante  
di un'azione importante  
di un'azione importante  
di un'azione importante

di un'azione importante  
di un'azione importante  
di un'azione importante  
di un'azione importante  
di un'azione importante  
di un'azione importante  
di un'azione importante  
di un'azione importante  
di un'azione importante  
di un'azione importante

di un'azione importante  
di un'azione importante  
di un'azione importante  
di un'azione importante  
di un'azione importante  
di un'azione importante  
di un'azione importante  
di un'azione importante  
di un'azione importante  
di un'azione importante

di un'azione importante  
di un'azione importante  
di un'azione importante  
di un'azione importante  
di un'azione importante  
di un'azione importante  
di un'azione importante  
di un'azione importante  
di un'azione importante  
di un'azione importante

MUTO, il cinema era costretto ad esprimersi come i muti: coi gesti dei suoi esuberanti attori e con la ginnastica da camera delle sue dive dagli occhi cerchiati. E quando tutto questo agitarsi, tutto questo sbracciarsi per lo schermo sembrava ai produttori insufficiente per la pubblica comprensione della trama, allora si ricorreva al mezzo più semplice e sicuro: la didascalia. Quella didascalia che poi, nel cinema di secondo e terzo ordine dove i sentimenti spontanei non sono stretti da ventriere elastiche o da colli inamidati, veniva letta in coro, a gran voce, dalle platee annegate nel buio. Le didascalie erano un termine preciso per i critici: la loro frequenza era indirettamente proporzionale all'abilità del regista. E forse è da credere che durante la proiezione, sui loro libretti d'appunti, i critici segnassero con la matita ogni quadvolta ne sortiva una: penalizzazioni al regista che per die una cosa aveva bisogno di spiegarla e sottolinearla troppo chiaramente col banale artificio delle parole.

Allora, quando il « primo amoroso » si voltava inaspettatamente verso un ampio tendaggio di velluto di dove serpentina e fatale usciva « lei », la didascalia: « Tu... » provocava nella platea attentissima lo scoppio di una improvvisa armonia ferroviaria. Le note del pianoforte svanivano e il rumore superava perfino quello del sospiro del produttore che era certo ormai che il pubblico aveva capito la meraviglia dell'attore. Come se non fossero bastate le sopracciglia rialzate tanto da scomparire — quasi — sotto la parrucca, gli occhi sbarrati, la bocca aperta, le mani che s'aggrappavano allo schienale di una sedia. E quando « lei », dopo aver gettata in faccia a « lui » una qualsiasi verità fatta di tante e tante altre didascalie, finalmente fuggiva svolazzando attraverso l'inevitabile parco con fontana e leoni di marmo, allora le didascalie di richiamo si incalzavano, aumentando di volume sino a riempire tutto lo schermo di una parola sola, di un nome con punti esclamativi: « Eleonora!... », « Eleonora!! », « Eleonora!!! », e questo nome ripetuto in un parossismo automatico da tutta la platea e dalle gallerie pareva impossibile non giungesse fino ad Eleonora.

Poi venne il sonoro a ridurre al silenzio le vocianti platee. E anche nei cinema, entrò l'austero signore che zittisce i ragazzi delle prime file che urlano il loro entusiasmo a una precipitosa cavalcata nella prateria.

Scomparse le belle scritte dannunzianeggianti tutte svolazzi e ghirigori, scomparso il pianoforte d'accompagnamento e i « signori che leggono forte », il sonoro rimase padrone indiscusso delle sale coi suoi canti, coi suoi colpi di rivoltella, coi suoi dialoghi eccessivi.

Alle didascalie non rimase altro compito, molto limitato, che di specificare, in sovraimpressione, un panorama con un nome di città, di aiutare la deficiente fantasia di uno sceneggiatore a far capire il passaggio di alcuni anni, e di mettere a posto, infine, le cose con la giustizia, dichiarando che: « i fatti, gli avvenimenti ed i personaggi di questo film sono immaginari ed ogni riferimento alla realtà deve ritenersi puramente casuale ». E anche per questo misero lavoro le didascalie trovano chi le fischia quando l'elenco degli interpreti, sottointerpreti e collaboratori vari del film minaccia di tirare per le lunghe.

Il cinema sa parlare e il pubblico non vuole più faticarsi a leggere. Neppure le lettere vuol leggere, preferisce sentirle declamate dal destinatario. Solo qualche telegramma è sopportato, ma che sia veramente telegrafico.

G. LOVERSO



## ORIENTAMENTI

DOCUMENTARI a parte, c'è da chiedersi — non ostante i frequenti tentativi — se il film sportivo ha già visto la luce o se è ancora di là da venire. Intendo il vero film sportivo, quello che presenta lo sport come forma di vita e non come ripiego o pretesto; in tal senso, l'unica pellicola con le carte veramente in regola mi sembra ancora OTTO RAGAZZE IN BARCA, vecchio film tedesco che, dopo essersi imposto come un piccolo capolavoro della sua annata, doveva restare capostipite di una serie di film di tutt'altro genere. In OTTO RAGAZZE IN BARCA si riscontrano gli estremi della genuina produzione sportiva, perchè in esso lo sport è la ragione di tutta la vicenda; e la stessa sventura intima della protagonista non riesce a offuscare questa essenza sportiva, che permea di serenità tutto il lavoro.

L'errore sin qui commesso è stato di prendere un tipo sportivo o pseudo-sportivo, per trapiantarlo negli ambienti e nelle vicende più abusati della vita. Bisognerebbe invece invertire i fattori, e portare in ambienti sportivi, accanto agli sportivi, tipi di tutti i giorni. L'ambiente: ecco la risoluzione del problema. Si tratta di creare innanzi tutto l'atmosfera, quella particolare atmosfera che regna laddove atleti di qualsiasi sport allenano i muscoli e lo spirito alla competizione. D'accordo che costoro non sono altro che uomini, di carne ed ossa come tutti gli altri e che per questo possono dar vita a drammi che nulla hanno di diverso, dal punto di vista umano, da quelli che accadono usualmente; tuttavia, vi sarà sempre un fattore importantissimo che influenzerà questa o quella risoluzione: lo sport, al quale codesti uomini dedicano la loro più sana vitalità.

G. BORIANI

# FILM DI QUESTI GIORNI

\*\*\* ECCELLENTE \*\* BUONO \* MEDIOCRE \* SBAGLIATO



## \* LA BALLERINA DEI GANGSTERS

FILM di questo genere non si capisce proprio a che genere di pubblico siano diretti, ammesso che vi sia un pubblico che possa prenderli in considerazione. Vuol essere una commedia? O un film musicale? O un avventuroso di gangsters? Domande che resteranno eternamente senza risposta per tutti coloro che se le porranno. Non bastano infatti a questi assunti un paio di misere canzoni, o una sforzata sostituzione di persona o una improvvisa sparatoria senza capo nè coda. E Jessie Matthews è proprio tanto insipida poverina. Peccato sprecare dei caratteristi della forza di Noel Madison per faccende del genere.



## \* ARTURO VA IN CITTÀ

NON è affatto detto che per il semplice fatto che Fernandel mandi in visibilio i pubblici di Francia ciò debba accadere anche da noi specie quando egli viene truccato nella parlata genovese e con una tanto banale alterazione delle sue sciolte faccine marsigliesi. Come Fernandel non ci ha completamente convinti in FRANCESCO I, altrettanto è il risultato che la sua interpretazione ha prodotto in noi in questo ARTURO VA IN CITTÀ. Certe figure di pannello alla Clair sono sprecate e funzionano male. E poi tutto sommato la mediocrità non diverte, non fa ridere, non è comica.



## \*\* LA PARATA DELL'ALLEGRIA

FARE con il cinematografo la satira del cinematografo stesso e tirarne fuori un film divertente, allegro e tutto vivo non è da poco, specie quando i mezzi usati sono quelli del vecchio cinema tutto movimento ed apparente illogicità quale da tempo non ci era più dato di vedere.

In certi punti di questa PARATA DELL'ALLEGRIA sembra davvero di esser tornati ai bei tempi di Mac Sennet e che quei personaggi vestiti di nuovi panni siano riapparsi a prender di petto i loro confratelli di oggi. E nella competizione purtroppo sono questi ultimi ad avere la peggio e in modo tanto palese e ridicolo che la comicità viene fuori proprio da loro in un esilarante capovolgimento di valori.

È un film pazzo questo, in cui si perde cento volte il filo conduttore se un vero filo conduttore c'è, o non piuttosto una sequela di pretesti inattesi e scompigliati alle diavolerie dei sei comici inglesi. E come un tempo, eccoci di fronte al movimento vertiginoso, alle corse folli, alle cadute rovinose, alle sequole di schiaffi dati senza ragione, agli assurdi fatti legge, alla libertà di quel che pare e piace, al fragoroso, al cinema per il cinema costi quel che costi. La storia è semplicissima: sei individui disoccupati e presi nella strada vengono posti in un teatro di posa con piena libertà di fare quello che vogliono, di metter su scene, di girare un film. Di colpo entriamo nella farsa fine a se stessa e nella grande farsa d'arte con mezzi puramente cinematografici e ci entriamo trascinati per mano vertiginosamente come giù per una ripida scala senza poter prendere fiato. Bastava seguire un po' quella ondeggiante risata del pubblico in alti e bassi continui per capire che si era ritrovato qualcosa perso da anni, dagli anni del grande film comico del primo Charlot, di Keaton, di Harold Lloyd. Ma a nessuno dei vecchi comici si può tuttavia accostare la comicità del gruppo Nervo, Loux, Flanagan, Allen, Naghton e Sold, semmai alla maniera dei fratelli Marx, con minore personalità e con minore definitezza.

È una comicità del tutto spersonalizzata e di nuovo stampo. I sei personaggi si finisce per confonderli per perderli e riacquistarli ad ogni momento, senza poter fissarsi su nessuno particolarmente. Mentre nei fratelli Marx il « modo » è per così dire individuale e la comicità è quella di tre distinte persone, qui ognuno preso in se stesso non conta, non ha originali trovate, diremmo che da solo non fa ridere, è il gruppo che dà il risultato voluto, è lo stretto legame dell'uno all'altro e delle situazioni dell'uno che implicano le azioni degli altri a catena, senza soste fino alla fine.

Un film abbastanza riuscito quindi e che seguirà a correre con il suo ritmo pazzesco tra scrosci di risate.

GIUSEPPE ISANI

Un film abbastanza riuscito quindi e che seguirà a correre con il suo ritmo pazzesco tra scrosci di risate.

GIUSEPPE ISANI



## \*\*\* CONDANNATE

Il soggetto di CONDANNATE, film americano assai ben diretto da Lero Landers è quasi totalmente il medesimo di PRISONS SANS BARREAUX; ma mentre in quest'ultimo il dramma psicologico era visto internamente, in questa edizione americana è tutto esterno, di fatti insomma. Così se il capolavoro di Moguy affidava pienamente il suo racconto a un tessuto finissimo di sensibilità che si scoprivano lentamente allo spettatore come una musica, Landers ecc ecc serratamente episodi rapidi e drammaticissimi all'americana. Ottima l'interpretazione della Shirley, della Eilers e degli altri.



## \*\* UNA NOTTE D'OBLIO

UNA NOTTE D'OBLIO è qualcosa di più di un semplice giallo ed è proprio questo qualcosa che ne fa un lavoro da non trascurare. Vi è cioè dietro uno scorrevolissimo mondo di baldorie e di allegria, di lusso e di una piacevole incoscienza, un continuo senso di macabro e di terribilmente serio che pervade ogni azione ed ogni personaggio come a sua insaputa. Ed è America questa. America genuina. E la bambolesca puerilità di quelle classi di ricchi che sono come bambini di fronte a fatti grossi come quelli che vengono narrati qui, non fa neppure sorridere, ma dà paura.



## \*\* FRANCESCO I

PER giustificare abbastanza convincentemente un film comico e di così grandi pretese come vorrebbe essere FRANCESCO I, ben altro avrebbe dovuto essere l'espedito su cui basare il film. Il salto nel passato di un personaggio dei nostri tempi è cosa ormai sfruttata, che nulla ci può più offrire di nuovo. Ciò non ostante, qualche spunto umoristico di buona lega si fa luce fra le troppe smorfie di Fernandel, attore qui stucchevole come non mai. Al quale hanno imposto un doppiaggio inesplicitamente genovese che resta una delle cose meno indovinate della riduzione italiana.



## \*\*\* LA VOLPE AZZURRA

QUESTO film non fa che confermare la regola che se si vuol sentire una commedia, e una divertente commedia come questa di Herzog si va a teatro e non al cinematografo. Tourjansky ha fatto del suo meglio, e benchè affiorino sovente gli ormai triti motivi tzigani, è riuscito a fare di questa pellicola una delle migliori dell'ultima produzione tedesca. Zarah Leander ci è sembrata troppo conscia della sua bellezza e va talvolta oltre, troppo oltre al suo ruolo; è la sua voce che salva e che salva anche il resto.

JEAN PARKER, il cui vero nome è Mae Green, debuttò sullo schermo giovanissima: non aveva ancora compiuto sedici anni. I produttori della Metro si accorsero di lei in un modo un po' strano: la ragazza prestò la sua esile figura, che già rivelava tuttavia i segni della donna, per un cartellone propaganda delle Olimpiadi di Los Angeles. In quel tempo Jean e la sua famiglia si trovavano nella più squallida miseria: Jean aveva lasciato le lezioni di disegno, che pure rappresentavano il suo sogno più grande. Disegnare un giorno grandi cartelloni reclame, alti come case, con colori sgargianti, per grandi ditte di saponi, di creme, di mode maschili e femminili: questo il gran sogno di Jean, che spesso si svegliava di notte, e le pareva proprio di essere davanti ad uno di questi suoi grandi cartelloni, piccola piccola, con il naso all'insù e gli occhi sochiusi. Rivolgeva allora la testa dall'altra parte del cuscino e si riaddormentava fiduciosa. La sua famiglia era venuta in California, nella cittadina chiamata Pasadena, ed era oriunda di un piccolo pittoresco paese di montagna, Deer Lodge, dove Jean e i suoi fratelli più piccoli erano nati. Ma quaggiù, a Pasadena, la vita era più difficile, più costosa, e Jean doveva pure lavorare per potere studiare lei stessa e per mantenere agli studi i fratelli più piccoli. Logicamente l'invito di Hollywood doveva essere accolto in casa Parker con grandi manifestazioni di gioia: e invece non fu così, o almeno chi dimostrò più indifferenza di fronte a quella lettera che pure parlava chiaro, fu proprio lei, Jean. Tuttavia andò: non poteva non tentare, e a casa poi come la spingevano, come la incoraggiavano. Sicché appena qualche mese dopo, eccola accanto a Lewis Stone ed a May Robson nel film YOU CAN'T BUY EVERYTHING, e poco tempo dopo in RASPUTIN insieme ai tre fratelli Barrymore, Lionel, Ethel e John, nella parte della duchessa Tatiana. In questo

# GALLERIA

## LXXVIII - JEAN PARKER

(v. tavola a fianco)

film, pure impersonando una figura che certamente non era la più adatta al suo temperamento, Jean ebbe molto successo, tanto che i produttori della Metro la scritturarono con un vantaggioso contratto per molti anni. Ma Jean non insuperò: capì che doveva superare ancora molte e molte prove per trovare realmente una voce propria ed un proprio carattere. Ebbe, in seguito, piccole parti in TEMPORALE ALL'ALBA e NE IL FIGLIO DELL'AMORE; e finalmente, nel 1933, l'anno dei suoi maggiori successi, interpretò PICCOLA DONNE, L'ETÀ PERICOLOSA e SIGNORA PER UN GIORNO, dove si rivelò «ingenua» delicata e finissima. Ricordiamo soprattutto L'ETÀ PERICOLOSA, dove la nostra attrice, in una parte quanto mai difficile, seppe creare un personaggio molto vero ed umano nonché sostanzioso e profondo. Si trattava di una fanciulla, alle soglie della giovinezza, ancora inesperta, alla quale i genitori non danno una completa educazione, e che si trova di fronte alla vita, indifesa e maliscura. Dramma a tesi sociale che Jean capì e penetrò: ed una nuova, bravissima *ingenua* fu scoperta e trovata. Del resto ella aveva il fisico, oltre che la personalità, d'*ingenua*: piccola di statura, occhi grandi e dolci, sorriso aperto e affatto malizioso. Pur tuttavia Jean Parker non divenne un'*ingenua* «tipo». Già da tempo scomparsa Mary Pickford, la cosiddetta *fidanzata d'America*, tramontata o quasi Janet Gaynor, ci fu un momento nel quale i produttori intuirono che le *ingenuae* avevano un po' stancato, o almeno che il pubblico

non ne voleva più sapere della formula dei film della Gaynor. Lo spettatore non credeva più ai mezzi di cui si serviva la *ingenua*: la modestia, la bontà e quel sorriso da cane battuto che pure avevano sempre tanto effetto sul giovanotto divagato. Così le *ingenuae* che vennero fuori perciò in questo periodo furono solo per metà *ingenuae*, come la Parker, che interpretò un anno dopo i successi de L'ETÀ PERICOLOSA e di SIGNORA PER UN GIORNO, CAROVANE, film musicale, allegro, dove la nostra attrice faceva la parte di una sanguigna e stizzosa zingara ungherese; come Evelyn Venable, che, creato un suo tipo ingenuo candido senza carne de LA MORTE IN VACANZA e in altri film, scomparì praticamente dai cartelloni. Simone Simon non ebbe molta fortuna quando la si volle cristallizzare nella formula (si pensi, per esempio, a SETTIMO CERLO) mentre Maureen O'Sullivan, trovò un calco facile ma redditizio come compagna di Tarzan. In quanto a Jean Parker, rivelò doti di grande adattabilità, mentre nelle parti di *ingenua* si dimostrava meno stucchevole della Gaynor, più moderna, più risoluta, meno fragile e delicata. La vediamo così, nel 1935, in SEQUOIA, amica e protettrice di tanti animali (a casa, in privato, si dice che non si contino i gatti, i cani, gli uccelli che certo le rendono la dimora quanto mai vivace) nel FANTASMA GALANTE, di René Clair, insieme a Robert Donat, innamorata piena di brio e di grazia, e infine nei CAVALIERI DEL TEXAS. Ma il tono di Jean Parker non fu mai

«dolcinato come quello gaynoriano»; essa non rammendò mai le calze dei suoi atleti amorosi, e non pianse per essi lacrime di «derelitta». Fu leziosa con un suo moto sportivo che ne faceva, malgrado i sorrisucci, un personaggio di tempi già mutati. Che non ci fosse, nel suo affetto per gli animali di sequoia, una nascosta forma estetica di piacere sportivo, ammirazione per il movimento elegante del cervo, per lo scatto felino del puma? Tuttavia è vero pure che un film come SEQUOIA, col suo tono di storia naturale a uso dei trepidi cuori puritani, all'insegna di un circolo per la protezione degli animali, restava sulla linea ben nota della formula buon cuore più bel viso, hollywoodiana vecchio stile.

FILM PRINCIPALI: DIVORZIO IN FAMIGLIA (*Divorce in the family*, M.G.M., 1932); IL FIGLIO DELL'AMORE (*The secret of madame Blanche*, id.); MADE IN BROADWAY (M.G.M., 1933); TEMPORALE ALL'ALBA (*Storm at daybreak*, id.); RASPUTIN (*Rasputin and the empress*, id.); ETÀ PERICOLOSA (*What price innocence?*, Columbia, 1933); SIGNORA PER UN GIORNO (*Lady for a day*, id.); PICCOLE DONNE (*Little women*, R.K.O., 1935); TWO ALONE (id.); YOU CAN'T BUY EVERYTHING (M. G. M., 1934); HAVE A HEART (id.); SEQUOIA (*Sequoia*, id.); LA SIRENA DEL FIUME (*Lazy River*, id.); OPERATOR 13 (id.); CAROVANE (*Caravan*, Fox, 1934); IMMENSES BELES (Paramount, 1934); PRINCESS O'HARA (Universal, 1935); L'INCROCIATORE MISTEROUSO (*Murder in the Fleet*, M. G. M., 1935); IL FANTASMA GALANTE (*The ghost goes West*, London Films-UA, 1936); SOGNI DORATI (*The farmer in the dell*, R.K.O., 1936); I CAVALIERI DEL TEXAS (*The Texas rangers*, Paramount, 1936); LA GRANDE BARRIERA (*The Barrier*, Paramount, 1937); PENITENZIARIO (*Penitentiary*, Columbia, 1937).

PUCK

**Noleggianti!  
Produttori!**

Anche i dischi grammofonici contenenti le musiche dei Vostri filmi, possono validamente contribuire ad esaltare e diffondere la Vostra produzione

CHIEDETE ALL'UFFICIO DI ROMA DELLA

**S. A. CETRA**

QUALI SONO I MEZZI PREDISPOSTI PER OTTENERE QUESTA EFFICACE PROPAGANDA PUBBLICITARIA

**S. A. CETRA**

TORINO - VIA ARSENALE, 19 - Uff. di Roma: Via Montello, 5 (Pal. dell'EIAR) - Tel. 34883-34884





**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

GALAVORNO 22. — DESERTO ROSSO era prodotto da una ditta francese. Una rivista americana è Motion Picture Herald edita da Quigley a New York, 127, VI Avenue.

ENNIO GIUNCIU (Taranto). — Per il Concorso per un Soggetto Cinematografico bandito dal Ministero della Cultura Popolare, dovete mandare quattro esemplari dattilografati per posta raccomandata al Ministero non oltre il 15 ottobre. Ciascuna opera dovrà essere anonima contrassegnata da un motto ripetuto in busta chiusa, entro la quale sarà indicato il nome dell'autore, il recapito, nonché gli estremi della iscrizione nelle Organizzazioni del Regime. Il copione ha da essere un soggetto sceneggiato e quindi dialogato.

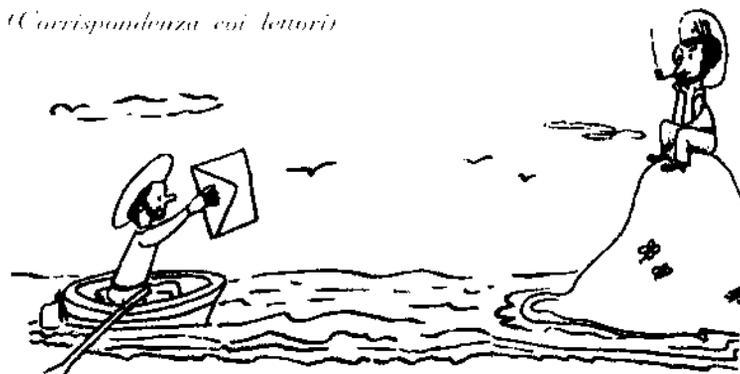
SANDRO (Lucera). — Per i film della Perla Film rivolgenti alla Generaline che li ha distribuiti e che risiede in Cinecittà, Roma, per GIUGLIO INFANTO (che mi pare fosse di esclusività Manenti ma che tu dici essere della Minerva Film) rivolgenti alla Minerva, Via Palestro, 45 o alla Manenti in via Uffici del Vicario 24, sempre in Roma. Di Ethel Meggi non ho notizie. Sì, pareva anche a me che avesse delle doti.

SETTE FEDELI AMICI DI CINEMA (Venezia). — La rubrica cui accennate nella Vostra lettera è stata abolita per disposizioni superiori. Si vedrà tuttavia di accomodarvi in altro modo. Di Caterina Boratto non ho notizie. Credo che il suo viaggio in America non abbia avuto per ora come conclusione la scrittura da parte di una casa di Hollywood!

CARLO BARSCOTTI (Bagui di Lucera). — Sono lieto che dalla mia risposta ad Alvi di Lerici pubblicata sul fascicolo 75 (non 72) di Cinema, tu veda come tra di noi ci possa essere un accordo per quanto riguarda la sceneggiatura e la sua importanza o funzione nel film. «Varie volte ti ho scritto che è mio parere che la sceneggiatura in un film non conta nulla, e che non può influire sulla sua bellezza: e tu mi hai risposto che invece è spesso quella che fa bello il film. Come concili questa risposta con le parole ad Alvi che io condivido del tutto? (Bisogna appunto non cadere nell'equivoco di ritenere la sceneggiatura come una specie di dramma scritto, e paragonare la regia teatrale a quella cinematografica. La regia di un film è creazione di un'opera, così come è il dramma scritto. Insomma l'opera del cinema è il film). Se tu per sceneggiatura buona, che influisce nel film, intendi una preparazione seria e profonda, siamo d'accordo; ma non lo siamo, se mi dici che se X ottimo scrittore, scrive una ottima sceneggiatura, da questa verrà fuori un ottimo film, anche in mano a un regista mediocre». Io non ho detto mai questo. Ho detto piuttosto che (n. 677) «quando il regista non è che un mediocre mestierante, non c'è che una buona sceneggiatura, insieme al rendimento degli attori, che possano salvare il film». Ho parlato quindi di

# CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



«salvare» il film più che di «bellezza». Mentre insisto all'attribuire importanza alla presenza nella lavorazione di un film, di persone come Ben Hecht, Charles Mac Arthur, Charles Spak, Jacques Prévert, Sidney Howard, dico che chi fa il film e ne è di conseguenza l'autore e il responsabile, è il regista. Ma il regista può limitare le sue funzioni availed e mediocre e non ha spirito inventivo e creativo; e allora ecco che se lo scenario è buono e se gli attori recitano con disinvoltura, il film si salva. Si giunge per questa via a un tipo di film molto diffuso in America, in cui appunto gli sceneggiatori e gli attori hanno una discreta importanza; e ne ha anche il regista, si intende: ma la sua attività è piuttosto un buon mestiere che spirito inventivo. A questo tipo di film io preferisco opere come *RAM O UN PIANO IN BASSO*; opere di registi come Murrau o Fejosi; opere di cinema autentico. Nell'ambito di una produzione che ha una base industriale, è opportuno tenere in buona considerazione l'opera degli scenaristi, procurandosi che delle persone intelligenti prendano parte ai film, suggerendo buone cose nel lavoro preparatorio, come tu dici; purtroppo non mi pare che noi abbandoniamo di registi geniali. Siccome oggi in Italia c'è una tendenza a supervalutare l'opera dei soggettisti, ecco che bisogna rimettere le cose a posto; e di conseguenza ecco la mia risposta a Alvi di Lerici. Le tue osservazioni su quell'articolo sono quasi completamente condivise da me. È giusto; nell'articolo di Alberini su *VIASANO* c'è un errore: non è Hans Mathieu quell'attore ma Mathias Wieman. Purificato nega, o quasi, che si possa fare del cinema psicologico, introspettivo. Io sono d'accordo con te; qualunque materia può essere buona per il cinema. Sono ancora d'accordo sulla sonorizzazione delle vecchie conche; la sonorizzazione che ne è stata fatta, a semplice scopo commerciale, non ha ragione d'essere. Se ci deve essere un commento, sia quello del pianoforte. Sai quale è secondo me il miglior commento per i film muti? La

musica del Seicento e del Settecento, per solo pianoforte o per pochi strumenti. Mi dispiace di non poterli di lungare, ma devo accontentare gli altri lettori. Scrivi quando vuoi.

PROF. ETTORE DE MALDE (Noeto Parmense). — Le Vostre osservazioni sono giuste. *Dissolvenza e fondu* sono la stessa cosa. Taluni dicono *dissolvenza per dissolvenza invocata*. Riporto dal *Dizionario cinematografico* pubblicato in appendice alla *Storia del cinema* di Paisenti, le definizioni da Voi richieste: *Dissolvenza* consiste nel progressivo appiamento dell'immagine fino a campo buio; oppure partendo dal campo buio, nel graduale apparire dell'immagine. La prima si definisce *dissolvenza in chiusura* (o *fondu*), la seconda *dissolvenza in apertura*. La *dissolvenza incrociata* è la trasformazione di una immagine in un'altra; la seconda appare a poco a poco via via che la prima scompare. *Panoramica* è uno dei movimenti di macchina più usati. Si ottiene facendo girare la macchina da presa su un perno detto testa panoramica, posto sul treppiede sotto alla macchina stessa. La panoramica può essere orizzontale o verticale, diagonale o composta. *Carrello*: è un movimento di macchina che si ottiene facendo muovere l'apparecchio da presa posto su un vero e proprio carrello o su un ascensore. Si ottengono così: nel primo caso dei carrelli orizzontali o laterali, in avanti, indietro o arretranti; nel secondo caso dei carrelli verticali verso l'alto o verso il basso. Il movimento di carrello, specie se prolungato, dicevi anche carrellata.

APPASSIONATI DI CINEMA A. G. (Chianuri). — Evidentemente Vi è piaciuto il film *QUELLA CERTA ETÀ*. Io tuttavia non conosco gli indirizzi dei due attori Deanna Durbin e Herbert Marshall. Posso darVi invece l'indirizzo della Casa italiana che ha in esclusività il film prodotto dalla New Universal: Industrie Cinematografiche Italiane, via del Tritone, Roma. Potrete rivolgerVi alla I.C.I. che farà inoltrare eventualmente le Vostre lettere ai due attori suddetti.

CORRADO TERZI (Bergamo). — Le Vostre proposte circa la costituzione di una Cineteca hanno avuto da tempo una pratica attuazione, poiché una Cineteca è costituita presso il Centro Sperimentale di Cinematografia in Roma. Naturalmente non sono stati raccolti tutti i film più importanti, i cosiddetti classici del cinema, perché alcuni erano ormai distrutti quando il Centro è sorto. Ma via via il Centro raccoglie altri film che vengono trovati in magazzini o inviati da noleggiatori. Le copie sono spesso logorate dal tempo, ma si effettuano i controtipi e di conseguenza il film, per quel che è possibile, viene salvato. Del resto, Voi stesso dimostraste di essere a conoscenza della Cineteca del Centro: a cura di questo Istituto vengono ogni anno effettuate delle serate con proiezione di film classici o di antologie, come quella (*CINEMA DI TUTTI I TEMPI*) presentata a Venezia la sera del 18 agosto e comprendente brani di cinquanta film. Non mi risulta che su *Bianco e Nero* sia uscita la recensione di non DE CAROTTI. Vi ringrazio delle informazioni circa i film oriente e il negro che EVA LA ALMA BIANCA che avete visto al Cinegug di Bergamo. Li segnalerò alla Cineteca del Centro.

ALBA IPPOLITO. — Sono un appassionata del cinema, non nel significato di impazzire per questo o quel divo a seconda della moda; invece mi appassiono agli sviluppi del cinema e cerco di seguirne il cammino attraverso i giornali e attraverso i film più significativi. Benissimo. Sono lieto di queste Vostre affermazioni. Ma Voi chiedete troppo: «un esempio di una scena di un copione completo per un film». Cioè vorreste un esempio di sceneggiatura. Preferisco rimandarVi ad alcuni libri dove sono pubblicate delle complete sceneggiature di film o di episodi di film. Nel libro di Umberto Barbaro *Film: soggetto e sceneggiatura* sono pubblicate sceneggiature di episodi di *DAVÒ E S. MILONE*, *CRISTO*, *IL FU MATTEO PASCAL*, *AVVENTURA SUZZANOFFE*; il libro è edito da *Bianco e Nero* (via Poligno 40, Roma). Nel libro di Seton Margrave *Come si scrive un film* è invece pubblicata per intero la sceneggiatura del film *IL FANTASMA GAIANO*. Questo libro è edito da Valentino Bompiani (Corso Porta Nuova 18, Milano). Purtroppo lo spazio non mi consente di pubblicare un pezzo di sceneggiatura. Il problema dei soggetti, cui Voi accennate, si risolve con la fantasia degli scrittori, per i quali non dovrebbe essere faticoso pensare alla sceneggiatura. È facile impadronirsi della tecnica della sceneggiatura, basta aver osservato un po' i film, come sono fatti. Scoprirete da Voi stessa i primi piani, i campi lunghi, i movimenti di macchina; e Vi accingerete quindi a scrivere una trama pensando al film che ne potrebbe venir fuori; ammasso che Voi abbiate intenzione di scrivere per film.

IL NOSTROMO

## LE ASSICURAZIONI D'ITALIA

SOCIETÀ COLLEGATA COLL'ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

DIREZIONE GENERALE: ROMA

### OTTIMA ASSICURAZIONE 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 ottobre 1939-XVII. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa anche il proprio nome, cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina.

## CHI È L'ATTORE?

	1	2	3										
12	S	C	T	H	V	M	O	A	P	I	R	S	
	D	H	B	S	A	C	K	N	L	W	Y		
	Z	N	O	D	P	R	S	M	Q	A	F		
	R	S	I	T	R	E	A	B	C	F	D		
11	E	M	T	O	O	Z	H	L	E	U	I		
	B	C	V	Z	T	Y	A	S	O	R	M		
	N	H	G	A	R	O	W	L	O	T	V		
	K	A	B	O	M	N	A	S	V	H	I		
10	O	P	S	C	H	G	L	O	B	S	V		
	T	A	N	M	B	S	O	C	H	I	Z		
	8		7										

**CHIAVE:**  
 1-2-3-4=5-3-U-6-7-5=  
 3-4-8-9-3-10-11=3=  
 5-3-12-11-6-3-6-7=

Trovare i nomi dei 12 attori.

Sostituire i numeri della chiave colle iniziali dei cognomi degli attori delle foto corrispondenti. A numero eguale corrisponde lettera eguale. - Riportare la chiave nel casellario letterale, trovare cioè in ordine le lettere della chiave e unirle tra loro con una linea ben marcata, continua e non incrociantesi. La linea tra lettera e lettera deve essere retta e toccare la lettera nel suo punto medio. Per facilitare il compito le lettere della chiave sono segnate in neretto, basterà quindi trovarne solo l'ordine.

Se la soluzione sarà esatta, la chiave darà il nome e cognome d'un noto attore nonchè il titolo d'un suo film e nel casellario letterale apparirà la sua caricatura.

CESARE CABELLA (Genova)

SOLUZIONE DEL GIOCO DEL N. 76 (25 AGOSTO 1939-XVII)

**CIFRARIO SEGRETO**  
 SOTTO LA CROCE DEL SUD - GUIDO BRIGNONE  
 DORIS DURANTI E ANTONIO CENTA

SOLUTORE GIOCO N. 76:  
 GINO MALINVERNI - Milano, via Cadore, 23

Scrivere la soluzione in inchiostro e con scrittura molto nitida. Sarà estratto a sorte un vincitore tra i solutori del gioco: **Chi è l'attore?** Premio: un abbonamento annuale a "Cinema". La soluzione del gioco pubblicato nel 78° fascicolo apparirà nell'80° fascicolo (25 ottobre 1939-XVII)

Direttore: VITTORIO MUSSOUNI

NOVISSIMA - Via Romanello de' Fedi 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 e tassativamente fatto divieto di riprodurre, ereticamente o illustrazioni della rivista CINEMA quando non sia ne è il fonte.

Parola di un Fascista  
 diffonda nel mondo  
 più rapida la luce  
 della civiltà di Roma

Roma - Stabilimenti  
 Cinematografici

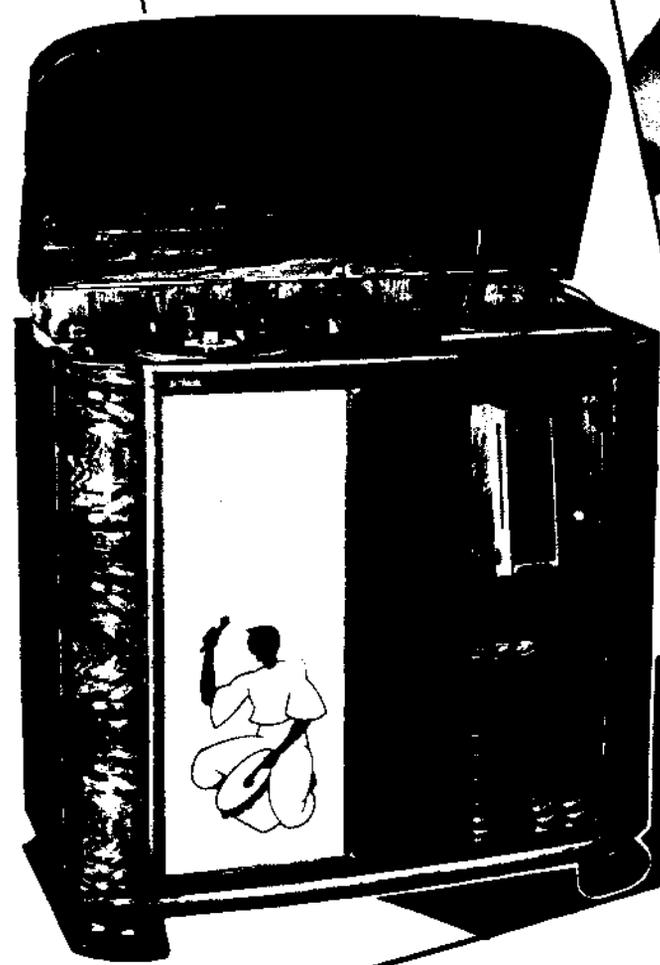
**CINEMA**



**SAFAR**



*Moviti!*



Alla XI<sup>a</sup> mostra Nazionale della Radio  
la S.A.F.A.R. ai nuovi ricevitori allinea  
L'UNICA GENIALE PERFETTA  
AUTARCHICA REALIZZAZIONE ITALIANA  
IL RADIOINCISORE A 8 E 9 VALVOLE