Allegato al fascicolo 13 della rivista "Cinema

cinema

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE CINEMATOGRAFICA

Anno I - Volume I

LUGLIO - DICEMBRE 1936 - XV

Fascicoli 1 - 12

ULRICO HOEPLI EDITORE MILANO

TUTTI I DIRITTI RISERVATI
ALL'EDITORE ULRICO HOEPLI

STAMPATRICE LA SOCIETÀ EDITRICE DI « NOVISSIMA » ROMA

INDICE PER MATERIE

del I Volume (10 luglio 1936-XIV - 25 dicembre 1936-XV)

Il numero romano indica il fascicolo; quello arabo, la pagina. Dove i titoli degli articoli sono in carattere «tondo» significa che concernono principalmente *od* esclusivamente *la materia sotto la quale son rubricati; dove invece si trovano in carattere «corsivo», s'intende che riguardano solo* parzialmente *l'argomento, e che ivi si tratta di rimando alla materia principale.*

GENERALITÀ

CIANETTI T. - Deve il cinema andare verso il popolo o viceversa? . . . IX, 334
« CINEMA » - 1941-XX E.F. . . . IX, 334
DE FEO L. - Cinema . . . I, 5
FREDDI L. - Discorso al pubblico . . . VII, 251
GEMELLI A. - Enciclica e cinematografo . . . II, 51
GIULIANO B. - Scuola e cinematografo . . . XI, 414
HAYS W. H. - Lo Zar del cinema parla di Venezia . . . IV, 150
MUSCO A. - Del cinema e anche del teatro . . . V, 175
MUSSOLINI V. - Emancipazione del cinema italiano . . . VI, 213
RAVA M. - I popoli africani dinanzi allo schermo . . . I, 9
TODESCO G. - Cinema e Università . . . VIII, 292
VIGOLO G. - Roma e Hollywood . . . X, 373
VOLPI G. - La Mostra di Venezia . . . III, 100

INDUSTRIA, PRODUZIONE E COMMERCIO

BASSOLI R. - Si lancia un film . . . V, 177
CHIARINI L. - Come s'impara a far del cinema . . . II, 70
COMIN J. - Il cinema italiano oggi e domani . . . I, 28
— Cinema industria delle 100 industrie . . . I, 154
DE FEO L. - Come nasce un grande film . . . VIII, 296
HOLITSCHER D. - La cinematografia ungherese . . . X, 389
Segreti (I) del disegno animato (v. PRESA - LO DUCA G. N.) IX, 350
PAULUCCI DI CALBOLI G. - La città del Cinema . . . I, 12

NOTE E CORSIVI

Americani (Gli) in Italia . . . VIII, 300
BATTELLI R. - Credito cinematografico . . . VII, 282
« CINEMA » - Bilancio attivo . . . VI, 223
Film (Il) come oggetto di assicurazione . . . I, 38
Marmo o gesso? . . . XII, 493
Mestiere (Un) difficile . . . I, 39
Produzione (La) italiana e l'« Osservatore » . . . II, 80

ESTETICA, STORIA

ARNHEIM R. - Psicologia del « gag » . . . X, 378
BRAGAGLIA A. G. - Danza e cinematografo . . . XII, 474
CASTELLANI R. - La radio a lezione dal cinematografo . XII, 465
CECCHI E. - Gangsters al cinema . . . IV, 139
Cinema « in persona prima » . . . XII, 480
COMIN J. - Gli spettri di Carolina Invernizio . . . X, 380
CONSIGLIO e DEBENEDETTI - Attore o regista? . . . I, 22
— Passato e presente di Romeo e Giulietta . . . II, 63
— Panoramica di Venezia . . . III, 104
— Misteri e poesia dell'illuminazione . . . IV, 143
— Dive: maschere e miti del cinema . . . V, 182
— Charlot . . . VI, 224
— Il senso dell'avventura . . . VII, 263
— Miraggi di terre beate . . . IX, 344
— Controprove . . . X, 383
CORSI M. - Fregoli, pioniere del muto e precursore del sonoro XI, 416
Creature, non manichini (v. FIGURINI, COSTUMI - SENSANI G. C.) . . . VIII, 301
Dame ed ufficiali prendono parte ad un film italiano . . . II, 74
DE MILLE C. - Servitù e grandezza del film storico . . XII, 471
FRATELLI A. - Pirandello e il cinema . . . XII, 461
GHERARDI G. - Parlando del parlato . . . VIII, 311
GIOVANNETTI E. - L'angolazione . . . X, 375
MARTOGLIO L. - Come nacque... « Pensaci Giacomino! » XII, 462
Movimento (Il) nell'arte (v. PREISTORIA - GREGOR J.) . . V, 172
PAGNOL M. - Perchè ho trasportato «Marius» sullo schermo VIII, 295
Scipione (v. SOGGETTO, SCENEGGIATURA - SPECTATOR) . . IV, 133
Senza parola (v. SOGGETTO, SCENEGGIATURA - Senza parola) X, 377
Zio (Uno) del cinematografo . . . XII, 457

PREISTORIA

CORSI M. - Il cinema quando non esisteva . . . VIII, 302
DA SILVA M. - Il cinema quando ci andava Napoleone . II, 60
GREGOR G. - Il movimento nell'arte . . . V, 172
MELIÈS G. - Un superfilm del 1902 . . . VI, 217

REGÌA, REGISTI

Arzner D. (v. FILM - Dominatrici) . . . XI, 440
Blasetti A. (v. PUCK - Alessandro Blasetti) . . . IV, 162
Brown C. (v. PUCK - Clarence Brown) . . . X, 399
Capra F. (v. PUCK - Frank Capra) . . . I, 41
Chaplin Charlie (v. ESTETICA, STORIA - CONSIGLIO e DEBENEDETTI - Charlot) . . . VI, 224
Chenal P. (v. REGIA, REGISTI - PANNUNZIO M. - Chenal di fronte a Pirandello) . . . X, 391
De Mille C. (v. ESTETICA, STORIA - DE MILLE C. - Servitù e grandezza del film storico) . . . XII, 471
Feyder J. (v. PUCK - Jacques Feyder) . . . VI, 240
Guazzoni E. (v. PUCK - Enrico Guazzoni) . . . III, 120
NAPOLITANO G. G. - Decadenza del regista come mago? VII, 253
PANNUNZIO M. - Chenal di fronte a Pirandello . . . X, 391
PUCK - Frank Capra . . . I, 41
— Enrico Guazzoni . . . III, 120

— Alessandro Blasetti . . . . . IV, 162
— Jacques Feyder . . . . . VI, 240
— Clarence Brown . . . . . X, 399
Riefensthal L. (v. DOCUMENTARIO - RIEFENSTHAL L.: Il grande film della XI Olimpiade) . . . . . III, 96
Sternberg J. von (v. ESTETICA, STORIA - CONSIGLIO e DEBENEDETTI: Attore o regista?) . . . . . I, 22
Trenker L. (v. FILM - TERRA G.: Primizie sui « Condottieri ») . . . . . V, 195
Van Dyke W. S. (v. REGIA, REGISTI - La scena più difficile che io abbia diretto) . . . . . XII, 480

NOTE E CORSIVI

Danza (La) macabra . . . . . VIII, 312
Mano (La) del regista . . . . . VIII, 312
Muovere le masse . . . . . VII, 269
Scena (La) più difficile che io abbia diretto . . . . . XII, 480

RECITAZIONE, INTERPRETI

Annabella (v. PUCK - Annabella) . . . . . V, 201
CADES A. R. - Vita e miracoli della ragazza Joan . . . . X, 392
Chaplin Charlie (v. ESTETICA, STORIA - CONSIGLIO e DEBENEDETTI: Charlot) . . . . . VI, 224
CONSIGLIO e DEBENEDETTI - L'ardua vita di Greta Garbo . . . . . VIII, 307
— Gloria del mattino . . . . . XII, 477
Dietrich Marlene (v. ESTETICA, STORIA - CONSIGLIO e DEBENEDETTI: Attore o regista?) . . . . . I, 22
Fregoli, pioniere del muto e precursore del sonoro (v. ESTETICA, STORIA - CORSI M.) . . . . . XI, 416
Garbo Greta (v. RECITAZIONE, INTERPRETI - CONSIGLIO e DEBENEDETTI: L'ardua vita di Greta Garbo) . . . VIII, 307
— (v. PRESA - DOYLE C. H. - Responsabilità di 10 occhi) XII, 470
GOLDWIN S. - Non perdere la testa . . . . . XI, 423
Helm Brigitte (v. PUCK - Brigitte Helm) . . . . . XI, 442
Hepburn Katharine (v. PUCK - Katharine Hepburn) . . II, 79
— (v. RECITAZIONE, INTERPRETI - CONSIGLIO e DEBENEDETTI - Gloria del mattino) . . . . . XII, 477
Jannings Emil (v. PUCK - Emil Jannings) . . . . . XII, 494
LEISTNER E. - Come si recita nel fonofilm . . . . . VII, 270
Muni Paul (v. PUCK - Paul Muni) . . . . . VII, 280
Musco Angelo (v. GENERALITÀ - MUSCO A.: Del cinema e anche del teatro) . . . . . V, 175
PUCK - Katharine Hepburn . . . . . II, 79
— Annabella . . . . . V, 201
— Paul Muni . . . . . VII, 280
— Simone Simon . . . . . IX, 360
— Brigitte Helm . . . . . XI, 442
— Emil Jannings . . . . . XII, 494
Simon Simone (v. PUCK - Simone Simon) . . . . . IX, 360
SOLDATI M. - Colloquio con Laughton . . . . . VII, 271

NOTE E CORSIVI

Bambini attori (v. VARIETÀ - Bambini attori) . . . . . V, 191
Dominatrici (v. FILM - Dominatrici) . . . . . XI, 440
Gallina (La) dalle uova d'oro . . . . . II, 72
Gianfranco Giachetti . . . . . XI, 428

FILM SCIENTIFICO

Cinema e Università (v. GENERALITÀ - TODESCO G.) . . . VII, 292
ELIAS H. - La base filosofico-matematica del cinema . . . IX, 348
GRAU H. - Riprese cinematografiche nell'interno del corpo umano . . . . . VIII, 318
Roentgencinematografia (La) al Congresso dei radiologi di Venezia . . . . . VIII, 318
Scuola e cinematografo (v. GENERALITÀ - GIULIANO B.) . XI, 414

DOCUMENTARIO

BAGNANI G. - Cinema occhio della guerra . . . . . IV, 137
CHIARINI L. - La prima Mostra del Documentario a Como VIII, 311
« CINEMA » - Documentare la rinascita di Roma . . . . VIII, 304
FRERI P. - Paracadutismo e cinematografia . . . . . V, 188
LONGANESI L. - Sorprendere la realtà . . . . . VII, 257
Operatore (Un) tra guerre e rivoluzioni (v. PRESA - CRAVERI M. . . . . VII, 267
RIEFENSTHAL L. - Il grande film della XI Olimpiade . . III, 96
ROMA E. - Il giornale di attualità cinematografica e il suo avvenire . . . . . V, 192
VOLLA F. - Cinema arma di guerra aerea . . . . . II, 53

FONOFILM

Cinema e Università (v. GENERALITÀ - TODESCO G.) . . . VIII, 292
CORTINI-VIVIANI M. - I segreti del doppiaggio . . . . VI, 232
GIAMBROCONO A. - Fra inventori ed invenzioni . . V, 200; IX, 359
Come si recita nel fonofilm (v. RECITAZIONE, INTERPRETI - LEISTNER E.) . . . . . VII, 270
Parlando del parlato (v. ESTETICA, STORIA - GHERARDI G.) VIII, 311
PAVOLINI C. - Tradurre un film . . . . . V, 180
Per sentir chiaro al cinema (v. SALA DI PROIEZIONE - SORANI V.) . . . . . X, 387

NOTE E CORSIVI

CIAK - Come suona il vostro profilo . . . . . I, 16
— Distanza e direzione del suono . . . . . II, 62
— Le porte fragorose . . . . . III, 115
— Un organo senza canne . . . . . XI, 441
Alle origini del fonofilm . . . . . II, 81
Un nuovo processo di registrazione del suono . . . . . II, 79

CROMOCINEMATOGRAFIA

ARNHEIM R. - A proposito del cinema a colori . . . . . II, 67
Becky Sharp (v. FILM - Note critiche e segnalazioni) . . . X, 400
Sentiero (Il) del pino solitario (v. FILM - Note critiche e segnalazioni) . . . . . IX, 361

SOGGETTO, SCENEGGIATURA

Chenal di fronte a Pirandello (v. REGIA, REGISTI - PANNUNZIO M.) . . . . . X, 391
DE STEFANI A. - Soggetti cinematografici . . . . . V, 190
GHERARDI G. - « Questi ragazzi » fuori di casa . . . . XII, 481
ICO - Archivio Posizione D. 3' - Numero... . . . . VI, 234
MASTO R. - Dolori di un giovane soggettista . . . . . IV, 152
NAPOLITANO G. G. - Cinema italiano? Cinema italiano . IX, 337
SPECTATOR - Scipione . . . . . IV, 133

NOTE E CORSIVI

L'unghia del leone . . . . . I, 24
Scenario per un film familiare (v. CINEDILETTANTISMO, PASSO RIDOTTO - Scenario per un film familiare) . . . . . X, 395
Senza parola . . . . . X, 377

PRESA

ALGARDI V. - Cinque gemelle e un operatore . . . . . I, 29
Angolazione (L') (v. ESTETICA, STORIA - GIOVANNETTI E.) X, 375
ARNHEIM R. - La lotta contro i riflessi . . . . . VII, 276
BERTI F. - Il carrello . . . . . I, 25
Cinema arma di guerra aerea (v. DOCUMENTARIO - VOLLA F.) II, 53

Cinema occhio della guerra (v. DOCUMENTARIO - BAGNANI G.) . . . IV, 137
CRAVERI M. - Un operatore tra guerre e rivoluzioni . . . VII, 267
DOYLE C. A. - Responsabilità di 10 occhi . . . XII, 470
Grande (Il) film della XI Olimpiade (v. DOCUMENTARIO - RIEFENSTHAL L.) . . . III, 96
LO DUCA G. M. - I segreti del disegno animato . . . IX, 350
MECCOLI D. - La Basilica di Massenzio è inattinica . . . III, 111
Misteri e poesia dell'illuminazione (v. ESTETICA, STORIA - CONSIGLIO e DEBENEDETTI) . . . IV, 143
Paracadutismo e cinematografia (v. DOCUMENTARIO - FRERI P.) . . . V, 188
Una notte sul Monte Calvo (v. TRUCCHI - ARNHEIM R.) XI, 428

NOTE E CORSIVI

Attraverso la finestra . . . I, 38
CIAK - Il primo carrello-gru italiano . . . X, 397
Nuova (Una) lampada da studio . . . XII, 492
« Regina della Scala » alla Scala . . . X, 382
Scena (La) più difficile che io abbia diretto (v. REGIA, REGISTI - La scena più difficile che io abbia diretto) . . . XII, 480
Semplice (Un) meccanismo per riprese accelerate . . . I, 39
Strana (Una) battaglia (v. TRUCCHI - CIAK) . . . XII, 491
Tabella di diaframmazione per film a passo ridotto (v. CINEDILETTANTISMO, PASSO RIDOTTO) . . . II, 80
Volto (Un) e sei espressioni . . . VII, 274

SCENOGRAFIA, SCENOTECNICA

HEILBRONNER P. - Pietro Aschieri e la scenografia dello « Scipione » . . . IV, 136

NOTE E CORSIVI

CAVAZZUTI P. - Neve e ghiaccio a Hollywood . . . IV, 161
STERNBERG J. von - Come studio i miei film . . . III, 113

TRUCCHI

ARNHEIM R. - Una notte sul Monte Calvo . . . XI, 428
CECCHI M. - Quando il trucco ha torto . . . VI, 216
RUDATIS D. - L'alta scuola scientifica del trucco cinematografico . . . VI, 221
Spettri (Gli) di Carolina Invernizio (v. ESTETICA, STORIA - COMIN J.) . . . X, 380

NOTE E CORSIVI

CIAK - Primo avviamento ai trucchi . . . I, 17
— Una strana battaglia . . . XII, 491
Trucchi (I) del cinema . . . III, 101

TRUCCAGGIO

DOYLE C. H. - Il truccaggio come arte correttiva . . . IX, 341
FACTOR M. - Fabbrica del volto . . . II, 57
Linea (La) dei capelli . . . VII, 256
Truccarsi per la televisione (v. TELEVISIONE - BARZ. G.) . II, 69

FIGURINI E COSTUMI

Anticipazioni sui « Condottieri » (v. FILM - Anticipazioni sui « Condottieri ») . . . II, 78
Passato e presente di Romeo e Giulietta (v. ESTETICA, STORIA - CONSIGLIO e DEBENEDETTI) . . . II, 63
SENSANI G. - Creature, non manichini . . . VIII, 301

MONTAGGIO

CADES A. R. - Da 50 chilometri a 2.500 metri . . . III, 110
CIAK - La successione delle scene e il montaggio . . . V, 179
Comporre con le forbici . . . VII, 273
Montaggio senza montaggio . . . IX, 343
Radio (La) a lezione dal cinematografo (v. ESTETICA, STORIA - CASTELLANI R.) . . . XII, 465

SALA DI PROIEZIONE

MARCHI V. - Da quattro mura a un cinema sonoro . . . I, 19
Schermo (Lo) malato . . . III, 120
SORANI V. - Per sentir chiaro al cinema . . . X, 387

PROIEZIONE

ELIAS H. - Omaggio alle imperfezioni dell'occhio . . . III, 102
Per sentir chiaro al cinema (v. SALA DI PROIEZIONE - SORANI V.) . . . X, 387

NOTE E CORSIVI

BERT - Adattamento dell'occhio all'oscurità . . . II, 68
Illuminazione dello schermo cinematografico . . . III, 119
Nuova (La) valvola di potenza RCA 6L6 . . . III, 119

FOTOGRAFIA

BERNE DE CHAVANNES P. - Il fotografo di scena . . . IV, 158
BRIARIEO G. - Scrivere con la luce . . . IV, 155
BOLOGNA A. - Fotografie sportive . . . IX, 350
— Fotografare con la nebbia e con la pioggia . . . XI, 437
CARACCIOLO E. - Valore della fotografia nel film . . . VIII, 315
Fotografie natalizie . . . XII, 489

CINEDILETTANTISMO, PASSO RIDOTTO

CERCHIO F. - Disegni animati in passo ridotto . . . VI, 237
« CINEMA » - L'uovo e la gallina . . . III, 117; IV, 159; V, 197
COLOMBO A. - Carrelli a buon mercato . . . III, 116
— Montaggio di passi ridotti . . . VII, 277

NOTE E CORSIVI

Cinematografia sperimentale ed a formato ridotto I, 37; II, 77; III, 118; V, 198; XI, 438.
Durata del film . . . XII, 490
Per « sfumato » . . . XII, 490
Prezzi e colori . . . XII, 490
Risultato del Concorso per un soggetto coloniale . . . X, 394
SABEL V. - Come si fanno i titoli? . . . X, 394
Scenario per un film familiare . . . X, 395
Sovvenzione del Ministero Stampa e Propaganda ai Cine-Guf VI, 239
Tabella di diaframmazione per film a passo ridotto II, 80; VI, 241; X, 394.
Unificazione (L') del film sonoro 16 mm. . . . IX, 333
Primi (I) *passi* (Manualetto del cinedilettante): I, 36; II, 76; III, 118; IV, 160; V, 197; VI, 239; VII, 277; VIII, 316; IX, 357; X, 395; XI, 439.

TELEVISIONE

BARZ. G. - Truccarsi per la televisione . . . II, 69
BERTOLOTTI S. - Fino a che distanza si può televedere? XII, 487
CORBINO O. M. - Stazioni trasmittenti di Europa e America . . . I, 32

« Fonotelefoto » (Il) descritto da Giulio Verne . . . . . IV, 147
GALLARATI G. - Il laboratorio von Ardenne . . . . V, 196
— La televisione alle Olimpiadi . . . . . VI, 235
— Una cittadella nella capitale nemica . . . . . VIII, 313
— Ultimi modelli di ricevitori televisivi . . . . . IX, 355
MADIA G. - Le ultime esperienze americane . . . . . III, 114
« Telefonoscopo » (Il) descritto da Robida . . . . . IV, 147
USIGLI A. - Alla Mostra della Radio a Berlino . . . . VII, 275

VARIETÀ

Bambini attori . . . . . V, 191
CHIARINI L. - Documenti . . . . . VII, 261
Cifre (Le) che lo spettatore non conosce . . . . . I, 39
Cinema (Il) nei negozi di mode . . . . . I, 40
DOYLE C. H. - Rivoluzione nello spettacolo? . . . . IV, 156
— Il cinema anticipatore della moda . . . . . VI, 228
Fatta la legge... (Lo zio del cinema) . . . . . I, 40
GUIDA J. - Moda di « Cinema » . . . . . IX, 353
Italia (L') fa scuola . . . . . II, 72
Sale (Le) di proiezione nel mondo aumentano . . . . . I, 40

NOTE E CORSIVI

BENEDETTI A. - Il cieco che accompagna il muto . . . X, 370
BIANCOLI O. - Durancóra . . . . . III, 93; IV, 131
Con « juicio » . . . . . I, 38
Convegno (Il) Volta . . . . . VIII, 310
DONNA PAOLA - Dàlli a « Cinema » . . . . . IX, 354
Età (L') e la professione degli spettatori . . . . . XII, 488
LONGANESI L. - Il gioiello convesso . . . . V, 171; VI, 210
Lux e Lumen . . . . . IX, 340
MASTO R. - Il misterioso Mister Gliddon . . . . . IX, 329
Non me lo raccontare... . . . . XI, 428
PLATA R. - Noi dei secondi posti . . . . . IX, 354
POLGAR A. - Lo spreco dello spumante . . . . . VIII, 289
Postille . . . . . IX, 349
Spunti polemici . . . . . VIII, 303
TALARICO V. - Le due signore, ovvero il gusto del pubblico VII, 249
Uomo (L') invisibile delle attualità . . . . . IX, 340

FILM

Anticipazioni sui « Condottieri » . . . . . II, 78
AQUI M. - I « Condottieri » a Firenze . . . . . XI, 421
BROSIO V. - La « Contessa di Parma » . . . . . XI, 422
CAMERINI M. - Sbarco a Massaua . . . . . IV, 149
Coraggio del cinema . . . . . XI, 430
Dominatrici . . . . . XI, 440
DOYLE C. H. - Inconvenienti della jungla . . . . . XI, 426
HOCK F. - Un film di jungla girato in Germania . . . XI, 427
LODOVICI C. V. - Marmo . . . . . XI, 420
MASTO R. - A Zama si giuocono le sorti . . . . . XII, 468
SOLDATI M. - Primo ricordo del nostro film in A. O. . . IV, 148
SPAINI A. - Gallone alla battaglia di Zama . . . . . XI, 418
Superfilm (Un) del 1902 (v. PREISTORIA - MELIES G.) . VI, 217
TERRA G. - Primizie sui « Condottieri » . . . . . V, 195
ZANINI R. - « I quattro moschettieri » . . . . . VIII, 314

NOTE CRITICHE E SEGNALAZIONI

Albero (L') di Adamo . . . . . XI, 435
Angelo (L') delle tenebre . . . . . XI, 436
Amato (L') vagabondo . . . . . XI, 435
Ave Maria . . . . . XII, 485
Bandera (La) . . . . . VII, 281
Becki Sharp . . . . . X, 400
Caino e Adele . . . . . XII, 486
Camilla . . . . . X, 383; XII, 470
Canto per te . . . . . IX, 362
Capitano (Il) Blood . . . . . III, 101
Catene d'amore . . . . . IX, 362
Cavalleria . . . . . II, 74; VIII, 322; IX, 353
Condottieri (I) . . . . . II, 78; V, 195; XI, 421
Contessa (La) di Parma . . . . . XI, 422
Corriere (Il) dell'Arizona . . . . . XII, 484
Corsaro (Il) nero . . . . . VI, 216; XI, 436
Costa (La) dei barbari . . . . . XII, 484
Damigella (La) di Bard . . . . . VIII, 322
Darò un milione . . . . . IV, 152
Desiderio di Re . . . . . X, 401
Duca (Il) di Ferro . . . . . IX, 362
Due (I) sergenti . . . . . IX, 362
È arrivata la felicità . . . . . XI, 431
Eskimo . . . . . XII, 480
Estremo Oriente . . . . . X, 401
Fantasma (Il) galante . . . . . VII, 281
Finalmente una donna . . . . . VII, 282
Fine (La) del sentiero . . . . . XI, 430
Fossa (La) degli angeli (Marmo) . . . . . XI, 420
Fu (Il) Mattia Pascal . . . . . VIII, 301; X, 391
Giardino (Il) di Allah . . . . . X, 383
Giulietta e Romeo . . . . . II, 63
Grande (Il) appello (Italia) . . . . IV, 148; IV, 149; VIII, 321
Imperatore (L') della California . . . . . XII, 483
Jungla (La) in rivolta . . . . . XI, 427
Kermesse eroica . . . . . XII, 482
Lancieri (I) del Bengala . . . . . X, 400
Marius . . . . . VIII, 295
Missione pericolosa . . . . . XII, 486
Moglie (La) di Craig . . . . . XI, 440
Notte (Una) sul Monte Calvo . . . . . XI, 428
Nozze vagabonde . . . . . XI, 433
Paradiso (Il) delle fanciulle . . . . . IV, 156
Pensaci Giacomino! . . . . . V, 175; XII, 485
Primo Amore . . . . . XII, 486
Quattro (I) moschettieri . . . . . VIII, 314; XII, 486
Questi ragazzi . . . . . XII, 481
Re (Il) della risata . . . . . XII, 486
Regina (La) della jungla . . . . . XI, 426
Regina della Scala . . . . . X, 382
Scipione l'Africano . VI, 133; IV, 136; VIII, 296; XI, 418; XII, 468
Segreto (Il) dei candelabri . . . . . X, 401
Sentiero (Il) del pino solitario . . . . . IX, 361
Squadrone bianco . . . . . III, 110; III, 111
Stradivarius . . . . . IX, 362
Tempesta sulle Ande . . . . . IX, 362
Tutto per un bacio . . . . . XII, 486
Uomo (L') senza volto . . . . . XI, 434
Uomo (L') che sorride . . . . . XII, 484
Viaggio (Un) nella luna . . . . . VI, 217
Vergine (La) di Salem . . . . . XII, 480
Vivere . . . . . XII, 485

RUBRICHE

Cinema Gira - III, 91; IV, 127; V, 167; VI, 209; VII, 247; VIII, 287; IX, 327; X, 369; XI, 409; XII, 455.

Televisione - I, 32; II, 69; III, 114; IV, 147; V, 196; VI, 235; VII, 275; VIII, 313; IX, 355; XII, 487

Notizie Tecniche - I, 38; II, 78; III, 119; IV, 161; V, 200; VII, 276; VIII, 318; IX, 359; X, 397; XI, 441; XII, 491.

Fotografia e Passo ridotto - I, 36; II, 76; III, 116; III, 117; IV, 159; V, 197; VI, 237; VII, 277; VIII, 315; IX, 356; X, 394; XI, 439; XII, 490.

Cronache dei film nuovi - VII, 281; VIII, 321; IX, 361; X, 400; XI, 431; XII, 482.

Galleria - I, 41; II, 79; III, 120; IV, 162; V, 201; VI, 240; VII, 280; VIII, 320; IX, 360; X, 399; XI, 442; XII, 494.

Capo di Buona Speranza - VI, 241; VII, 279; VIII, 317; IX, 358; X, 396; XI, 439; XII, 490.

Espedienti dei ridottisti - VII, 278; VIII, 317; X, 396; XII, 490.

Proposte dei lettori - I, 42; III, 121; VII, 278; VIII, 316; IX, 358; X, 398.

Giuochi e Concorsi - I, 43; II, 83; III, 123; IV, 163; V, 203; VI, 243; VII, 283; VIII, 323; IX, 363; X, 404; XI, 444; XII, 496.

Libri ricevuti - V, 202; VIII, 319; IX, 398; XI, 441; XII, 492.

INDICE PER AUTORI

Algardi V. - I, 29.
Arnheim R. - II, 67; VII, 276; X, 378; XI, 428.
Aqui M. - XI, 421.
Bagnani G. - IV, 137.
Bassoli R. - V, 177.
Benedetti A. - X, 370.
Berne De Chavannes P. - IV, 158.
Berti F. - I, 25.
Bertolotti S. - XII, 487.
Biancoli O. - III, 93; IV, 131.
Bologna A. - IX, 356; XI, 437.
Bragagia A. G. - XII, 474.
Briareo S. - IV, 155.
Brosio V. - XI, 422.
Cades A. R. - III, 110; X, 392.
Camerini M. - IV, 149.
Caracciolo E. - VIII, 315.
Castellani R. - XII, 465.
Cavazzuti P. - IV, 161.
Cecchi E. - IV, 139.
Cecchi M. - VI, 216.
Cerchio F. - VI, 237.
Chiarini L. - II, 70; VII, 261; VIII, 311.
Cianetti T. - IX, 334.
« Cinema » - III, 117; IV, 159; V, 197; VIII, 304; IX, 334.
Colombo A. - III, 116; VII, 277.
Comin J. - I, 28; IV, 154; X, 380.
Consiglio A. (v. Consiglio e Debenedetti).
Consiglio e Debenedetti - I, 22; II, 63; III, 104; IV, 143; V, 182; VI, 224; VII, 263; VIII, 307; IX, 344; X, 383; XII, 477.
Corbino O. M. - I, 32.
Corsi M. - VIII, 302; XI, 416.
Cortini-Viviani M. - VI, 232.
Craveri M. - VII, 267.
Da Silva M. - II, 60.
De Feo L. - I, 5, VIII, 296.
De Mille C. B. - XII, 471.
Debenedetti G. (v. Consiglio e Debenedetti).
De Stefani A. - V, 190.
Dohna Paola - IX, 354.
Doyle H. C. - IV, 156; VI, 228; IX, 341; XI, 426; XII, 470.
Elias H. - III, 102; IX, 348.
Factor M. - II, 57.
Fraiello A. - XII, 461.
Freddi L. - VII, 251.
Freri P. - V, 188.
Gallarati G. - V, 196; VI, 235; VIII, 313; IX, 355.
Gemelli A. - II, 51.
Gherardi G. - VIII, 311; XII, 481.
Giambrocono A. - V, 200; IX, 359.
Giovannetti E. - X, 375.
Giuliano B. - XI, 414.
Goldwyn S. - XI, 423.
Grau H. - VIII, 318.
Gregor J. - V, 172.
Guida J. - IX, 353.
Hays H. W. - IV, 150.
Heilbronner P. - IV, 136.
Hock F. - XI, 427.
Holitscher D. - X, 389.
Leistner H. - VII, 270.
Lodovici C. V. - XI, 420.
Lo Duca G. M. - IX, 350.
Longanesi L. - V, 171, VI, 210; VII, 257.
Madìa G. - III, 114.
Marchi V. - I, 19.
Martoglio L. - XII, 462.
Mastro R. - IV, 152; IX, 329; XII, 468.
Meccoli D. - III, 111.
Melies G. - VI, 217.
Musco A. - V, 175.
Mussolini V. - VI, 213.
Napolitano G. G. - VII, 253; IX, 337.
Pagnol M. - VIII, 295.
Pannunzio M. - X, 391.
Paulucci De Calboli G. - I, 12.
Pavolini C. - V, 180.
Plata R. - IX, 354.
Polgar A. - VIII, 289.
Puck - I, 41; II, 79; III, 120; IV, 162; V, 201; VI, 240; VII, 280; VIII, 320; IX, 360; X, 399; XI, 442.
Rava M. - I, 9.
Roma E. - V, 192.
Rudatis D. - VI, 221.
Sabel V. - X, 394.
Sensani G. C. - VIII, 301.
Soldati M. - IV, 148; VII, 271.
Sorani V. - X, 387.
Spaini A. - XI, 418.
Spectator - IV, 133.
Talarico V. - VII, 249.
Terra G. - V, 195.
Todesco G. - VIII, 292.
Usigli A. - VII, 275.
Vigolo G. - X, 373.
Volla F. - II, 53.
Volpi G. - III, 100.
Zanini R. - VIII, 314.

cinema

quindicinale di divulgazione cinematografica

ROMA - 10 LUGLIO 1936-XIV
CONTO CORRENTE POSTALE

In questo numero:

Cinema DE FEO

I popoli africani dinanzi allo schermo RAVA

La Città del Cinema PAULUCCI DI CALBOLI

Da quattro mura a un cinema sonoro MARCHI

Attore o regista? CONSIGLIO DEBENEDETTI

Il cinema italiano oggi e domani COMIN

5 gemelle e 1 operatore ALGARDI

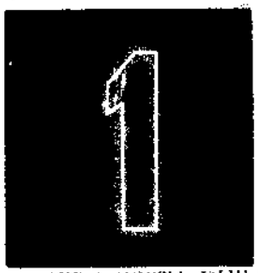
Televisione CORBINO

Fotografia e passo ridotto - Cineguf

Notizie e curiosità

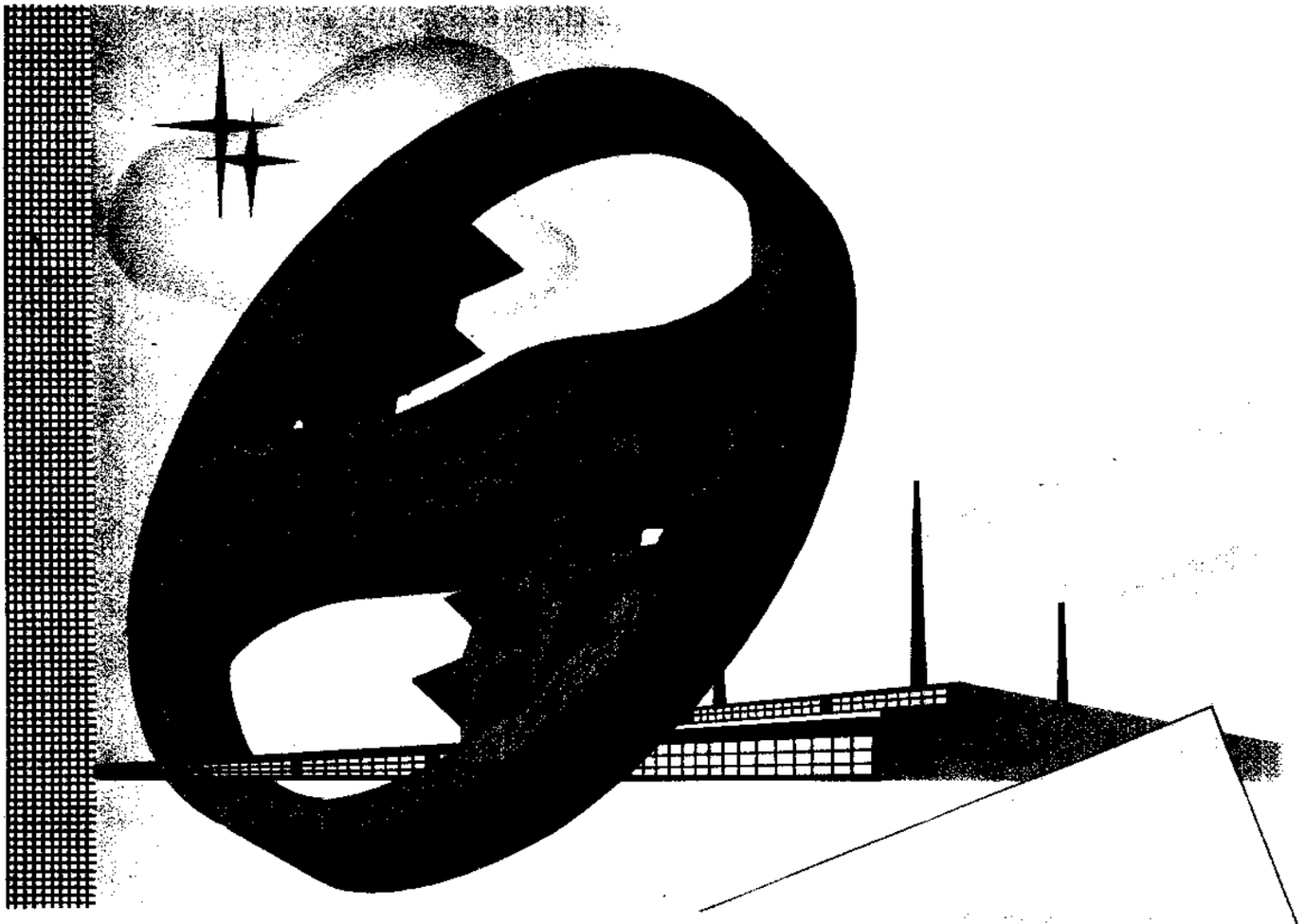
Giuochi e concorsi

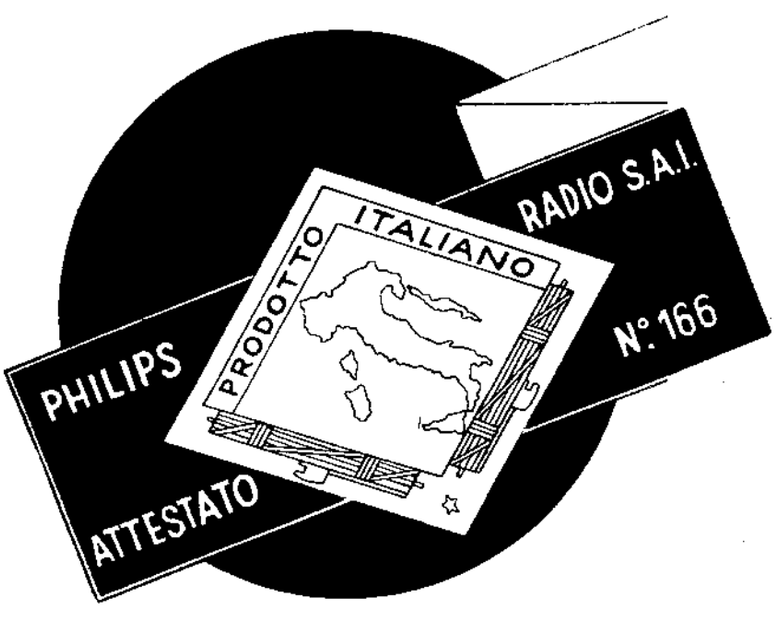
100 illustrazioni



UN NUMERO COSTA DUE LIRE

RICO PLI EDITORE MILANO





PHILIPS

La marca "Philips" contrassegna la più alta classe di apparecchi radio riceventi, la produzione di qualità superiore, il buon gusto di chi la presceglie

SHEARER
HOWARD
Giulietta
e Romeo
John BARRYMORE
Edna May OLIVER
C. AUBREY SMITH
Basil RATHBONE
Andy DEVINE
Ralph FORBES
Reginald DENNY
REGISTA: GEORGE CUKOR
DIR. PROD: IRVING THALBERG
Metro
Goldwyn
Mayer

BANCA COMMERCIALE ITALIANA

FONDATA NEL 1894 — CAPITALE 700 MILIONI INTER. VERSATO

MILANO

180 Filiali in Italia
4 Filiali e 14 Banche affiliate all'Estero
Corrispondenti in tutto il mondo

Tutte le operazioni e tutti i servizi di Banca alle migliori condizioni

Gratuitamente, a richiesta, il

VADE MECUM DEL RISPARMIATORE
aggiornato e interessante Periodico Quindicinale

1936 — 1937

PRODUTTORI E MONOPOLISTI

volete uno sfruttamento razionale?
affidate le vostre pellicole alla

CINEMATOGRAFI E ORATÔRI

chiedete delle pellicole di cassetta?
rivolgetevi alla

FERRANIA

PELLICOLE CINEMATOGRAFICHE
POSITIVA PER LA STAMPA
PER IL SUONO TIPO S. A. V. PER AREA VARIABILE
PER IL SUONO TIPO S. D. V. PER DENSITÀ VARIABILE
NEGATIVA PER CONTROTIPO
NEGATIVA EXTRA RAPIDA
PANCROMATICA

FILM

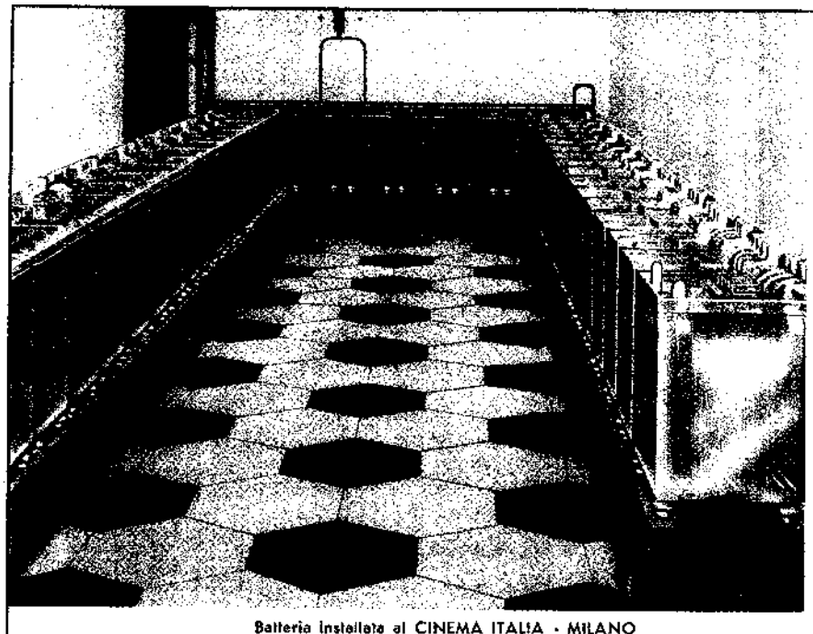
FABBRICHE RIUNITE PRODOTTI FOTOGRAFICI
CAPPELLI & FERRANIA
SOCIETÀ ANONIMA - CAPITALE L. 70.000.000 INTERAMENTE VERSATO

SEDE IN MILANO
PIAZZA FRANCESCO CRISPI 5
TELEFONI 16-791 — 80 343
Telegrammi: CINEFOTORADIO
Stabilimento: MILANO - FERRANIA

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

NEGATIVA
35 mm.
Kodak
PANCROMATICA
Super Sensitiva
PANCROMATICA
Super X

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

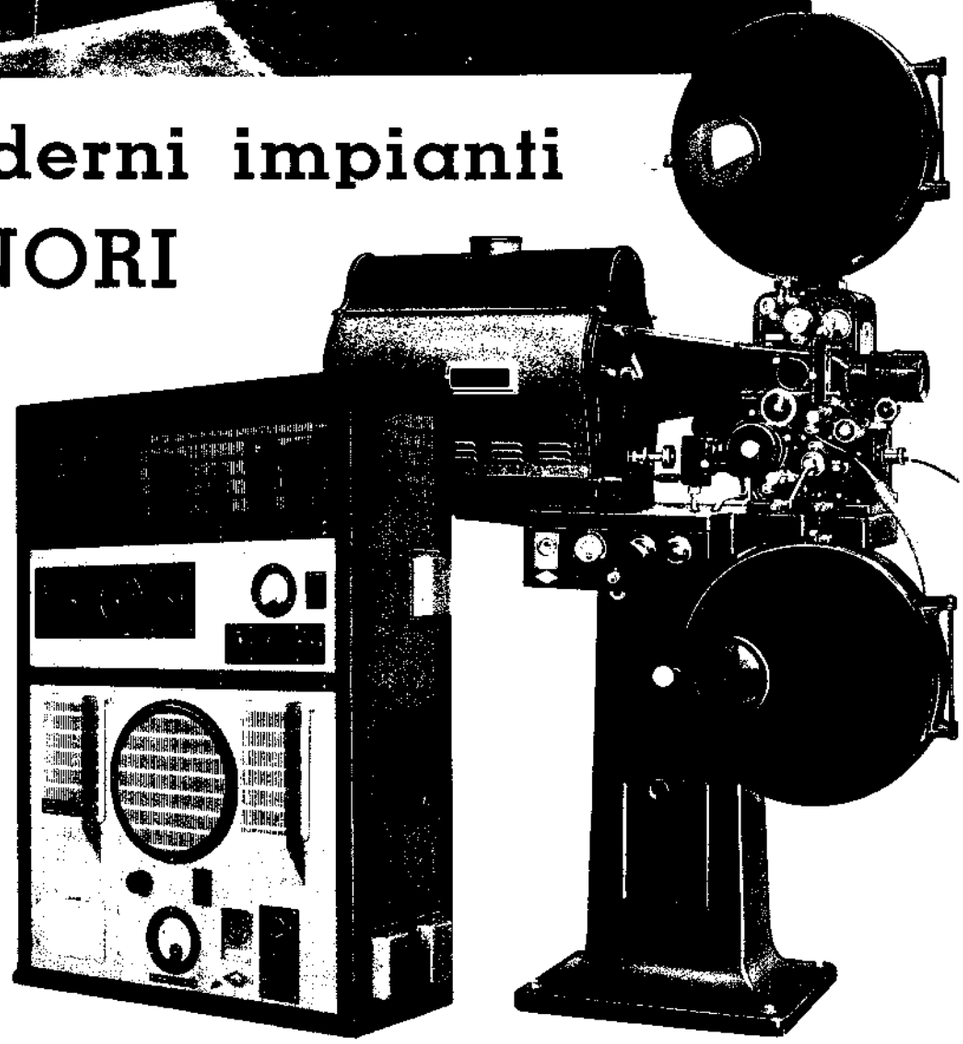

Batteria installata al CINEMA ITALIA - MILANO

per
assicurare
il continuo
e regolare
funzionamento
degli impianti
cinematografici

ACCUMULATORI
HENSEMBERGER

Il Giardino delle Fontane Luminose al Lido di Venezia durante una proiezione della III Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica 1935 - XIII

I più moderni impianti CINESONORI



SOC. ANON.
CINEMECCANICA
—
ALLOCCHIO
BACCHINI & C.
MILANO

In copertina:

A un ragno occorrerebbero mesi e mesi d'ininterrotto lavoro per tessere una ragnatela come questa che Jessie Wolf ha fatto in pochi minuti. Jessie Wolf è l'esperto in ragnatele della Fox-20th Century.

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

COMITATO DIRETTIVO: GIACOMO PAULUCCI DI CALBOLI / LUIGI FREDDI
LANDO FERRETTI / LUCIANO DE FEO, DIRETTORE RESPONSABILE

Collaborazione tecnica dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa

Anno I Volume I Fascicolo I 10 luglio 1936-XIV

Questo fascicolo contiene:

LUCIANO DE FEO:
Cinema . . . . . pag. 5

MAURIZIO RAVA:
I popoli africani dinanzi allo schermo » 9

G. PAULUCCI DI CALBOLI:
La Città del Cinema . . . . . » 12

Nel mondo dei trucchi (tavola) . . » 15

CIAK:
Bizzarrie sonore e trucchi ottici . . » 16

VIRGILIO MARCHI:
Da quattro mura a un cinema sonoro » 19

CONSIGLIO e DEBENEDETTI:
Attore o regista? . . . . . » 22

FRANCESCO BERTI:
Il carrello . . . . . » 25

JACOPO COMIN:
Il cinema italiano oggi e domani . » 28

VIRGINIO ALGARDI:
5 gemelle e 1 operatore . . . . » 29

ORSO MARIO CORBINO:
Televisione . . . . . » 32

Ripresa notturna con grù (tavola). . » 35

Fotografia e passo ridotto / Cineguf » 36

Notizie e curiosità . . . . . » 38

Giuochi e concorsi . . . . . » 43

PER ABBONARSI A

CINEMA

versare sul conto corrente postale 3/32 di Milano, valendosi del bollettino di versamento che si trova nell'ultima pagina del presente fascicolo, oppure con vaglia postale, o per contante, alla Casa Editrice Libraria Ulrico Hoepli di Milano, o a qualsiasi altra importante libreria d'Italia.

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

DIREZIONE: Roma, Villa Medioevale Torlonia, via Lazzaro Spallanzani 1-A; *REDAZIONE* e *UFFICIO ABBONAMENTI*: Roma, Corso Vittorio Emanuele 21 — *AMMINISTRAZIONE*: Casa Editrice Libreria Ulrico Hoepli, Milano, via Berchet 1 (telefono 82-664, 82-665) — *PUBBLICITÀ*: Ufficio Nazionale di Pubblicità: Milano, via Vivaio 17 (tel. 72-171) — *ABBONAMENTI*: Italia, Impero, Colonie e Possedimenti: un anno: Lire 40; sei mesi: Lire 22 - Estero: un anno: Lire 60; sei mesi: Lire 35. — Abbonamenti a Lire 43 per un anno e a Lire 25 per sei mesi possono essere fatti presso gli uffici postali dei seguenti paesi: Austria, Belgio, Cecoslovacchia, Città del Vaticano, Danimarca, Danzica, Finlandia, Francia, Germania, Lettonia, Lussemburgo, Marocco francese, Norvegia, Olanda, Romania, Svezia, Svizzera, Ungheria. — In Italia ricevono abbonamenti le LIBRERIE HOEPLI in Milano (via Berchet) e Roma (Largo Chigi), l'UFFICIO PERIODICI HOEPLI in ROMA, corso Vittorio Emanuele 21, le principali librerie e le agenzie dell'ISTITUTO EDITORIALE SCIENTIFICO.

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

CONCESSIONARIE PER LA VENDITA AL NUMERO LE *MESSAGGERIE ITALIANE* BOLOGNA

ULRICO HOEPLI EDITORE MILANO

ISA MIRANDA NEL FILM
'SINFONIA DI CUORI'
DISTRIBUZIONE E. N. I. C.

ogni anno 10 miliardi di uomini spendono 42 miliardi di lire per vedere 1700 film nuovi nelle 90 mila sale del mondo

CENTONOVANTADUE MILIONI di persone, di tutte le età e di tutti i gradi sociali, si stipano ogni settimana nelle quasi novantamila oscure sale del Cinema mondiale. I molteplici aspetti della vita umana, con le sue gioie e i suoi tormenti, con le sue cadute e le sue conquiste, sono chiamati a riprodursi sullo schermo per far sì che uomini e donne, in maggioranza stanchi della loro attività giornaliera, possano essere divagati, distratti, indotti a pensare 'cinematograficamente' per una o due ore. Spettacolo, tipico di questo nostro secolo intelligente e affannato, in cui attraverso la più rapida e superficiale delle conoscenze — quella visiva — si arriva a toccare in profondità l'anima delle folle, a indirizzarle potentemente verso la comprensione dei fenomeni collettivi, individuali, storici e naturali. Il Cinema è un'enorme enciclopedia scritta per immagini mobili; e si può dire che non v'è 'voce' di codesta enciclopedia universale, ossia non v'è pellicola che, per sciatta e banale ch'essa sia, non susciti nello spettatore una reazione positiva o negativa; non contribuisca insomma alla sua esperienza psicologica e mentale, alla formazione della sua coscienza, in definitiva alla sua interpretazione del mondo.

Ma il pubblico che va al Cinema, che ne beve con quasi morbosa passione le luci e le ombre, ignora, in massima parte, da quale vasto intricato travaglio, da quale immensa rete di interessi ideali e materiali nascano quei due o tremila metri di pellicola che passano, nel buio della sala attenta, davanti ai suoi occhi. Il pubblico non conosce che l'apparenza esteriore e conclusiva del film; una infinita teoria di pubblicazioni periodiche continua a portarlo compiacentemente dinanzi alle forme più caduche anche se più appariscenti e seducenti della creazione cinematografica: bellezza, sensualità, edonismo; mentre tutto il Cinema non si esaurisce, per fortuna, nel trionfo di codeste forme; ed anche dietro ad esse (come dietro alle sue manifestazioni davvero geniali) fa le sue prove la più complessa, difficile, ardita industria fra le tante che oggi occupano il cervello o il braccio dell'uomo.

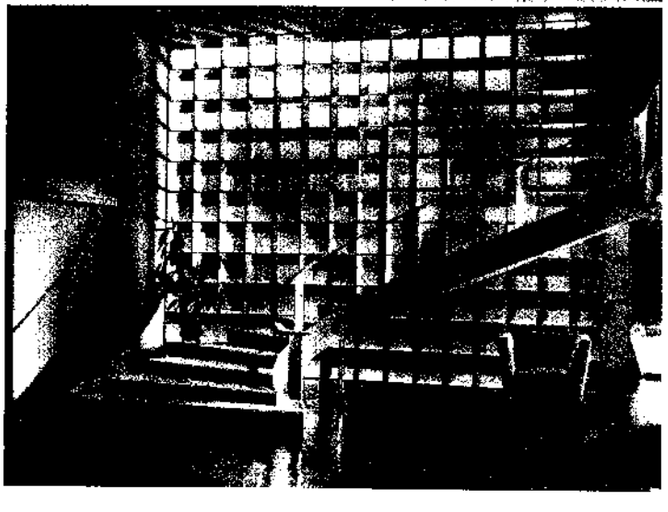
Nucleo vitale, seme del film è il soggetto. Centinaia e centinaia di scrittori, di specialisti addetti alle Case di produzione studiano e costruiscono soggetti originali, esaminano quelli che pervengono dal di fuori, elaborano adattamenti di romanzi e lavori teatrali, in una fatica incessante di ricerca dei temi e in un difficile ma necessario sforzo di adeguamento della materia trascelta alla mentalità e al gusto medio delle masse. Già qui si scorge uno dei valori fondamentali del film: la sua possibilità di toccare e svolgere argomenti anche ardui e profondi, pur mantenendo un linguaggio 'popolare' immediatamente comprensibile a chiunque. Il soggettista non può prescindere dal tener conto di questo fattore essenziale, come non può prescinderne chi è chiamato in genere a guidare e sorreggere le sorti del Cinema: infatti, perchè il prodotto ultimo possa consentire l'ammortamento della spesa ed un qualsiasi margine di utile, deve piacere a milioni e milioni di individui d'ogni categoria, di ogni centro, di ogni tendenza. (La pro-

C A V A L L E R I A

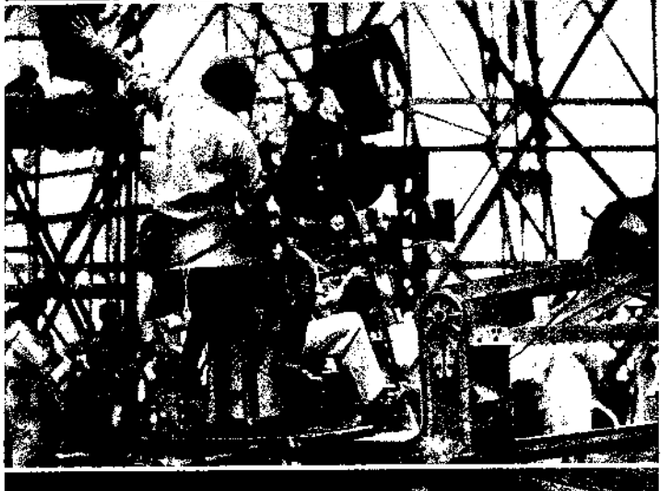
Primo tempo

SCENA I

I. PIAZZA DI SIENA A ROMA	
F.F. La macchina inquadra, dal basso, due o tre bandiere che garriscono al vento dall'alto dei pennoni. Panoramicando lentamente in basso, la macchina scopre, man mano, la suggestiva scena delle gradinate gremite di pubblico elegante ed il campo della gara, sul quale un cavaliere sta superando gli ultimi ostacoli del difficile percorso, tra la viva attenzione del pubblico. Finito il percorso, gli spettatori applaudono senza troppo entusiasmo poichè il concorrente non ha dato una prova molto brillante.	F.s. BRUSIO DI FOLLA (o.l.) Applausi
2. FALCO DELLA GIURIA	
F.F. Al tavolo dei cronometristi, siedono i giudici.	
F.p.p. Un cronometrista dà il tempo:	-Due otto e tre quinti... Buon tempo.



Nelle fotografie:
1. Il soggetto è sceneggiato...
2. ...il teatro di posa attende...
3. ...la scena è costruita...



porzione minima, necessaria ad un reddito industriale, fra costo ed affluenza di pubblico è da 1 ad 1,50. In altri termini, ad ogni lira spesa dal produttore deve corrispondere... uno spettatore e mezzo. Se un film è costato, per esempio, dieci milioni, dovrà esser visionato — perchè lo si possa dir redditizio — da quindici milioni di individui.)

Ma la scelta del soggetto non è che il primo gradino di una lunga scala. Ecco subito il problema della sceneggiatura: alto problema artistico insieme che arido problema tecnico. È dalla sceneggiatura che dipende la forza, la naturalezza, la varietà ed unità del 'racconto' cinematografico. Dagli esperti (gente che deve aver senso drammatico sviluppatissimo, cognizioni le più svariate in tutti i campi, una eclettica conoscenza di tutti gli ambienti sociali) una sceneggiatura è concepita e realizzata con minuzia incredibile di dettaglio e ricchezza inaudita di sfumature espressive, al modo — si potrebbe dire — di una partitura per grande orchestra. Il profano che si trovasse a sfogliare una sceneggiatura tecnica non vi comprenderebbe più di quanto non possa comprendere un profano di musica di fronte allo spartito di un'opera lirica.

Approvazione del soggetto e della sceneggiatura spettano al produttore. È una figura complessa: primo esponente del pubblico, deve avere in sè l'uomo della strada, comprendere e prevedere quello 'che va'; grande industriale — e un poco anche artista — deve saper imporre il suo prodotto, ossia non diventar servo umilissimo della folla: ma, piuttosto, suo buon interprete.

Sulla traccia del soggetto appositi uffici hanno già preparato un preventivo di massima; quello definitivo (comprendente tutti i capitoli di spesa: compensi al personale artistico e tecnico, affitto dei teatri, costruzione di scene, macchinarii, pellicola negativa e positiva, ecc. ecc.) si fa sulla sceneggiatura. Entrano ora in campo: il regista (ossia il responsabile artistico del film), lo scenografo incaricato di creare gli ambienti, il compositore cui spetta di aggiungere al film il commento musicale, spesso il disegnatore di costumi, il *gagman* (l'autore delle trovate), il 'dialogatore', ed altri elementi specializzati. Si tratta, a questo punto, di scegliere gli attori più adatti: opera assai delicata, nel corso della quale bisogna tener presenti le preferenze del pubblico per artisti determinati, il desiderio del produttore che certi nomi in cartellone servano di efficace richiamo e di preventiva garanzia, l'esigenza estetica della corrispondenza tra costituzione psico-fisica dell'attore e ruolo; mentre non è raro il caso di ricerche affannose per scovare un 'tipo' tra gente che mai s'è sognata di poter recitare per lo schermo. L'attore, per chi sta in poltrona a goderselo, non è che un privilegiato mortale, il cocco della cieca fortuna; ma per chi sta dietro le quinte del Cinema l'attore è tutt'altro, una persona di autentiche capacità naturali, di raffinato 'mestiere', dotata di una ferrea volontà di riuscire, spesso costretta ad esercizi anche materialmente rischiosi, logorata dalla snervante pratica degli stabilimenti, sotto un torrente di luci abbaglianti e tropicali, sotto dozzine di occhi imperiosi che lo controllano in ogni suo minimo movimento, sotto il tormento di truccature che impediscono alla pelle di respirare. Come se la pagano i 'divi', poveracci, la loro provvisoria immortalità!

E si schiudono ormai davanti a noi le magiche porte del teatro di posa. È un mondo retto da ferree leggi, dove tutto funziona come un orologio. La formula del tempo-danaro è qui inflessibile; tutto le soggiace. L'organizzazione d'un buon teatro di posa è tra le cose mirabili dell'epoca: stratificazione assurda e pur logica d'un 'pittoresco' senza confronti sopra a un tecnicismo d'acciaio. Qui s'incontrano, affollati intorno a quel piccolo miracolo che è la macchina da presa, operatori, fonici, elettricisti, gente che all'esperienza empirica aggiunge una

4. ...si truccano gli attori...
5. ...tutto è pronto per girare...
6. ...il regista impera...
7. ...si accendono le lampade...

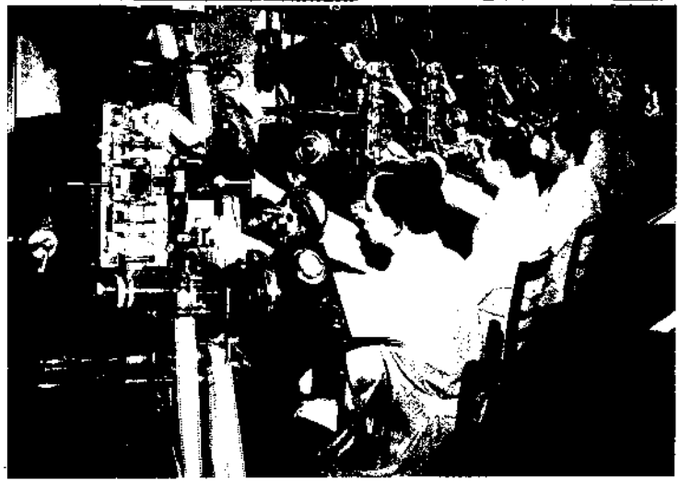
somma di studii severi in campi assai lati della scienza; qui lo scenotecnico — un altro che al sentimento artistico deve unire conoscenze approfondite in campi astrusi — ha già montato le scene da girarsi; qui gli attori, truccati e vestiti, son pronti per la ripresa; il microfono è sospeso sulle loro teste, le luci sono disposte a dovere; la pellicola è arrotolata, docile, nell'apparecchio; il tecnico del suono sta come un esploratore di abissi marini nella sua cabina di vetro pronto a trasformare suoni e parole in sottili linee di varia densità, fissate su di una pellicola; senza parere la Scienza — quella con l'esse maiuscola — si è fatta in quattro per consentire il prodigio: meccanica, chimica, ottica, elettrotecnica ed elettroacustica, per non nominare che le principali, son state chiamate a raccolta, hanno dato ciascuna un contributo mirabile per far sì che, domani, il bambino possa ridere agli scivoloni di Harold Lloyd, l'adulto commuoversi alle lacrime di Norma Shearer.

'Si gira'. Magiche parolette. Due parolette appena. *Ciak*. Un colpo secco. E incomincia la favola. Ma ogni parola di questa favola luminosa e armoniosa nasconde una lunga e seria disciplina, un sudore, un patimento, un'ansia ininterrotta di ricerca e di perfezione. Vien fatto di ripensare — non senza una punta di commozione e riconoscenza — ai lontani e lontanissimi pionieri, ai primi sperimentatori e ricercatori, dal patriarca Leonardo che definisce la 'camera oscura' giù giù a Daguerre, da quegli uomini or quasi ignoti or celebri che cercarono con mezzi primitivi e cervello geniale di fissare in segni di vita il fenomeno divino del moto (antica, inesausta aspirazione!) giù giù a Robertson, a Marey... fino al candido papà del Cinema, a Luigi Lumière.

Mentre così riandiamo col ricordo a una preistoria che è storia — e conquista altissima del pensiero umano — nel teatro la ripresa della scena è terminata. La preziosa pellicola passa ai laboratorii di sviluppo e di stampa (due interessantissimi mondi, ciascuno dei quali meriterebbe di trovare il suo poeta); si procede infine a quella che è tra le operazioni maggiori della creazione di un film: il montaggio.

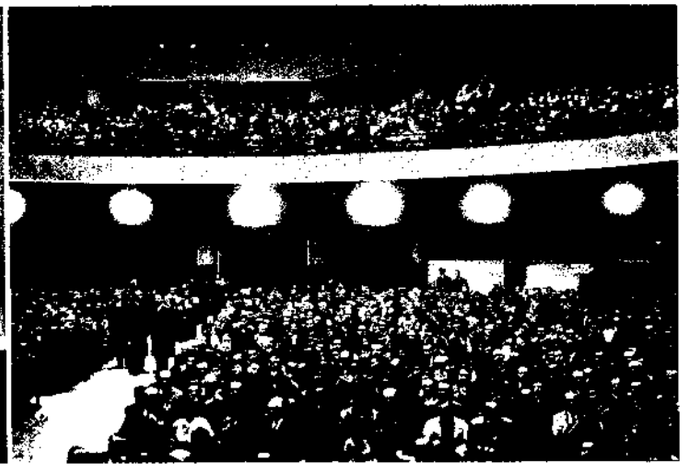
Così la prima parte del cammino può dirsi compiuta: l'opera è completa in ogni sua parte. Ora essa deve iniziare la sua marcia nel mondo. Un grande, astuto clamore di pubblicità l'ha accompagnata fin dalla gestazione, ne ha seguìto la nascita e lo sviluppo; in questo momento solenne della sua apparizione tutte le campane si sciolgono, le trombe squillano, manifesti multicolori inondano le strade annunciando l'evento. (Anche l'ufficio stampa, pubblicità e lancio di una grande Casa meriterebbe di trovare, se non un poeta, almeno un romanziere!) Preceduto e sorretto dal chiasso della fama, il film passa dal produttore al noleggiatore; dal noleggiatore all'esercente; dall'esercente, infine, alle folle ansiose (sempre quando, si intende, non abbia dovuto subire — per le barriere linguistiche frapposte dal 'parlato' — una sosta preventiva nei curiosi cantieri del doppiaggio).

Con la marea degli impazienti entriamo anche noi nella sala di proiezione. Una sala! Per la maggioranza essa non è che un locale dotato di molte poltrone e di uno schermo; per chi è un po' dentro a queste faccende la cosa si presenta sotto un aspetto diverso. Chi ci ha mai detto come questo ambiente che ci accoglie con tanta cordiale familiarità rappresenti la soluzione di innumerevoli quesiti concernenti la sicurezza e l'igiene (pericoli d'incendio; aerazione, riscaldamento, raffreddamento, ecc.), la buona visibilità da ogni posto, la perfetta acustica e via dicendo? Chi ci ha mai detto che quel telone bianco là in fondo ha tutta una sua storia travagliata, un suo progresso continuo, che è tessuto di strani materiali in fogge estremamente ingegnose, e che dietro ad esso si nascondono i tonanti numi della parola disincarnata? La sala, intanto, è piombata nell'oscurità; e dietro alle nostre spalle s'è formato improvviso



8. ...la gru insegue i dettagli.
9. Duetto tra voce e microfono...
10. ...mentre il fonico controlla.
11. Il film si sviluppa e si stampa.

12. Un'operazione fondamentale: il montaggio...



13. ...e finalmente: il giudizio del pubblico.

un nitido cono di luce, che s'irradia da una minuscola finestrella verso lo schermo. Vibrazioni che si trasformano in immagini e suoni. Se potessimo farci piccini piccini e penetrare per quella finestrella, ci si troverebbe in presenza d'un uomo enormemente affaccendato a sorvegliare i misteriosi congegni della macchina da proiezione nonchè tutto quel complesso di meccanismi e dispositivi che rendono interessante una moderna cabina di proiezione come la visita a un sottomarino.

Di lassù, accostando l'occhio all'obbiettivo, vediamo le teste, le nuche, di un enorme pubblico immobile, intento. Cosa pensa? Come penetrano in lui quelle immagini fantomatiche, come riceve quelle parole dalla bocca meccanica dell'altoparlante? Quale reazione — singola e collettiva — determina in lui lo spettacolo filmistico? Questi interrogativi aprono uno spiraglio sopra un aspetto ulteriore del grandioso fenomeno Cinema: l'aspetto sociale, educativo, formativo. Si pongono i problemi del controllo statale sulla produzione e il suo indirizzo ideale; dello sfruttamento del Cinema ai fini dell'educazione e dell'insegnamento; degli aspetti legislativi, propagandistici, nazionali e internazionali di questa nuovissima attività artistico-industriale; dei riflessi estetici; della divulgazione storica e scientifica a mezzo dello schermo... Ma non si finirebbe più. Questo, per sommi capi e nel suo complesso, è il grande mondo genuino del Cinema; questo è, insomma, *'Cinema'*.

LUCIANO DE FEO

LA NUOVA PRODUZIONE ITALIANA
Una scena di 'Squadrone bianco' (regia Genina)

I popoli africani dinanzi allo schermo

Oltre i molteplici problemi di carattere economico, problemi agricoli, commerciali, industriali, problemi della viabilità e dell'edilizia, ed a quelli finanziarî che un po' tutti li comprendono, e a quelli della difesa, vi sono per l'organizzazione del nostro Impero altri problemi meno appariscenti ma non meno importanti. Tra essi due — la conservazione della purità della nostra razza, e la salvaguardia del nostro prestigio — basilari. Tali perciò che debbono essere considerati, affrontati senza l'indugio di un giorno.

Non è questa la sede propria per discutere il primo, e nemmeno per esaminarlo sommariamente; ma poichè qualche interferenza può avere col secondo, ci basti accennare i capisaldi dai quali a parer nostro occorre partire per risolverlo: favorire e facilitare in tutti i modi, tanto per i funzionarî e gli ufficiali quanto — ed anche più — per i concessionarî, agricoltori, contadini, ecc., l'adito e la permanenza delle famiglie; proibire in modo assoluto, col massimo rigore, la convivenza (si dice convivenza, non i contatti impossibili ad evitarsi) palese o larvata con le donne indigene. Proibirla con un rigore che non ammetta eccezioni, che per i funzionarî e gli ufficiali comporti l'immediato rimpatrio, e conseguenze disciplinari severissime, per gli altri il boicottaggio, almeno da parte delle famiglie dei funzionarî e degli ufficiali.

In un vasto impero qual'è quello che per sempre ci appartiene, il pericolo di una contaminazione della nostra razza, è naturalmente assai più grande che non fosse nelle scarse colonie da noi possedute fin'oggi, anche perchè sarà — ed è augurabile, anzi necessario che sia — sempre maggiore il numero degli italiani i quali vi si stabiliranno costituendovi una vera e propria nuova Italia d'oltremare.

E perciò anche sarebbero di maggior portata le conseguenze che potrebbero derivare da sistemi all'inizio errati, o da errori di valutazione su argomenti a prima vista di secondo piano.

Un lato solo del problema di prestigio, grave problema a molte faccie, vogliamo oggi qui considerare, lato che potrebbe sembrar dei meno importanti, e che è invece secondo noi, secondo la nostra piuttosto lunga pratica coloniale, di gran conseguenza: quello degli effetti che produce, delle reazioni che può suscitare sull'indigeno davanti allo schermo la proiezione cinematografica. Premettiamo: occorre ben distinguere tra indigeni e indigeni. Se l'arabo delle coste africane e della Libia, per alcuni aspetti della sua psicologia ha alcune affinità, in massima parte acquistate per mimetismo, coi popoli africani tra i quali ormai da secoli vive, per moltissime altre è più vicino agli europei che ad essi. E vi è maggior differenza tra un somalo di razza nobile e un Elài o un Rahanuin della boscaglia somala, che tra uno svedese e uno spagnuolo. Altrettanto profonde sono le differenze tra un Bantù e un Amhara, e quasi altrettanto tra molte delle popolazioni troppo semplicisticamente dette abissine.

Nel parlare di popolazioni africane dinanzi allo schermo intendiamo oggi qui considerare soltanto gli indigeni del nostro Impero etiopico, lasciando completamente da parte gli arabi della Libia, per i quali — se non proprio in tutto — per moltissime cose il discorso dovrebbe essere differente.

Diciamo innanzi tutto: è da evitarsi e vietarsi subito una speculazione, un tentativo di speculazione che già si delinea da parte di aziende di noleggio, le quali si preparano a mettere insieme i fondi di bottega cinematografici per inondarne i futuri locali di proiezione in Etiopia, o per venderne agli apparecchi ambulanti di proiezione che il governo o i privati istituissero, e che anzi sarà molto utile istituire.

La censura sulle pellicole destinate agli indigeni, o alle quali gli indigeni possono essere ammessi, non sarà mai abbastanza severa. Nè basterà quella eseguita preventivamente in Italia — sia pure che del comitato di censura facciano parte essenzialissima persone per esperienza conoscitrici degli indigeni — ma occorrerà una seconda e più rigorosa commissione centrale di censura ad Addis Abeba, costituita da chi la conoscenza dell'indigeno abbia rinnovato e rinnovi ogni giorno sui posti. E non ancora basterà, poichè per le accennate differenze tra popolazioni, è consigliabile che i commissarî o residenti delle varie località periferiche o quanto meno un funzionario adatto e scrupoloso in loro vece, riesaminino le pellicole prima di autorizzarne in ciascuno dei cinque governi la proiezione ai propri amministrati.

Quanto scriviamo potrà sembrare a prima vista un'esagerazione, tanto ai cineasti che non conoscono gli indigeni da una parte, quanto ai coloniali e ai colonialisti che non conoscono gli effetti dello schermo sugli indigeni dall'altra. Ma non lo è. Ripetiamo e sosteniamo che l'influsso esercitato dalla proiezione cinematografica sugli indigeni, per tutto, e sopra tutto per ciò che riguarda il prestigio della razza dominatrice, è enorme.

Si rifletta che anche per noi, quel che entra attraverso gli occhi impressiona e rimane più di quel che penetri nel nostro cervello attraverso discorsi uditi o letture. Consideriamo quale grandissimo — purtroppo non sempre benefico — influsso abbia sui nostri bimbi, sui nostri giovani il cinematografo: persino sul modo di atteggiarsi a simiglianza dei divi, di camminare, di parlare; ed anche determinando le loro aspirazioni, perciò talvolta il loro avvenire, per esempio — in questi casi beneficamente — verso l'aviazione, la marina, o, appunto, la vita coloniale. E si rifletta che tra i molti, per lo più, falsi luoghi comuni che si ripetono sull'indigeno d'Africa uno almeno ve n'ha di esattissimo: l'indigeno rimane sempre un po' fanciullo. L'indigeno quindi si ricorderà sempre di quel che lo schermo gli avrà mostrato. Inoltre, assai meno divagato di noi da pensieri, cognizioni e preoccupazioni, e dotato di una mentalità assai meno complessa, afferrerà meglio di noi e riterrà ogni particolare. Se quindi gli proietteranno pellicole dalle quali risultino cose a svantaggio dei bianchi, nella migliore delle ipotesi dapprima se ne meraviglierà incredulo; poi ne trarrà le sue conseguenze; spesso, in ispecie se un po' più evoluto, per istintivo antagonismo di razza ne godrà; e in ogni modo nel suo giudizio la razza bianca dominatrice scadrà a poco a poco sempre più.

Si dovranno dunque evitare tutte le pellicole sulle quali figurino individui malvagi o di dubbia onestà?

Neppure questo. Prima di tutto sarebbe quasi impossibile trovarne. Dal contrasto nasce tutto l'interesse. E poi, siccome appunto non è evitabile che nella realtà della vita quotidiana gli indigeni finiscano con l'incontrare anche qualche bianco disonesto, forse è meglio che si proiettino pellicole dalle quali risulti ben chiaro che se, come eccezione, individui poco racco-

mandabili esistono anche tra i bianchi, sono però sempre largamente soverchiati dal numero dei buoni, e che immancabilmente il malvagio viene punito, la bontà e l'onestà trionfano e vengono premiate.
Quel che ad ogni costo deve essere evitato, è di proiettare agli indigeni pellicole nelle quali la donna bianca appaia in una luce men che onestissima, anzi di modestia.
La psicologia degli indigeni a questo riguardo è completamente diversa dalla nostra, e assai più rigorosa: fuorchè dai più evoluti della costa, o tra quelli che siano stati in paesi europei, il bacio, per esempio, non è considerato un atto molto diverso dall'atto sessuale; suscita quindi negli spettatori, o biasimo e meraviglia scandalizzata o lazzi osceni. E la pellicola tipo americano, dove la fanciulla appare libera di viaggiare sola, di recarsi agli appuntamenti del fidanzato, di abbracciarlo, sia pure castamente, è considerata dalle masse indigene come scandalosa, e risulta quindi a tutto svantaggio dell'opinione che possono formarsi della donna bianca.
Non parliamo poi nemmeno di pellicole nelle quali si vedano *girls*, o anche signore poco vestite. 'Stare vircogna grande', dicono gli indigeni in Somalia (1) e le chiamano e credono tutte *sciarmutte*, parola che ha una brutta traduzione in italiano; e ne deducono che la prostituzione è così comune tra i bianchi, da potersene proiettare gli esempî senza ritegno. Ciò tanto più che, al contrario di quel che si crede generalmente in Europa, la donna è in Africa, tranne che in alcune popolazioni tenute per inferiori anche dagli indigeni, molto più coperta che in Europa (2).
Quali possono essere dunque le pellicole adatte agli indigeni? Sarà addirittura necessario girarne di àpposite? Certo che no; non sarebbe nemmeno finanziariamente possibile. Esistono pellicole che, o proiettate integralmente o con qualche taglio opportuno, riuscirebbero adatte e anche utili: tutte quelle di carattere avventuroso nelle quali la parte erotica è minima, e dove sempre l'unico disonesto o le due o tre persone intriganti e malvagie, finiscono a ricevere esemplari punizioni. Il trionfo e la felicità dell'eroe vendicatore o della purissima eroina saranno regolarmente salutati da urla di gioia degli spettatori indigeni, e talvolta la integrità dello schermo verrà messa in pericolo da qualche sassata al traditore o sopraffattore. Sono ad esempio le più semplici tra le pellicole tipo pionieri del West americano, Tom Mix, ecc.; oppure tipo qualcuna — non tutte — delle pellicole di Douglas Fairbanks, mentre, sempre a mo' di esempio, una pellicola qual'è VIVA VILLA!, risulterebbe in molte parti troppo complicata per la mentalità dell'indigeno di Africa; e nelle parti dove appare la crudeltà, se anche poi vendicata o punita, di taluni bianchi farebbe pessimo effetto.
Nè più adatte, perchè assolutamente incomprensibili, riuscirebbero le comico-sentimentali, tipo SECRETARIA PRIVATA, ecc. Il sentimentalismo, d'altronde molto spesso sciocco, è ignoto alle popolazioni africane: a tutte. Gli arabi sono capaci di appassionato amore, ed anche, in certo senso, d'amore romantico, ma non conoscono neppur essi quella mistura di erotismo, di *flirt*, di schermaglie, di riflessi letterari, di convenzione, ed anche talvolta di vizio, che è alla base del cosiddetto sentimentalismo. Gli altri popoli africani, poi, non concepiscono e capiscono l'amore che in un modo solo: un modo che non può proiettarsi.
D'altronde molte pellicole di soggetto bellico possono riuscire adatte e utili. La guerra è sempre capita, intuita, anche nelle sue forme ignote agli indigeni, da tutte le popolazioni africane, che l'hanno nel sangue. Tanto più oggi in Abissinia, ove l'hanno vissuta o veduta. Perciò, siccome è bene imprimere, e continuare a imprimere negli indigeni il convincimento della nostra potenza, pellicole drammatiche o documentarie dalle quali risulti il trionfo delle nostre armi, o anche soltanto la dimostrazione della nostra potenza militare, industriale, agricola, riusciranno utilissime (1).
A questo punto, però, occorre osservare che l'indigeno — parliamo sempre delle masse — dovrà in Abissinia essere abituato a poco a poco a capire o più esattamente a 'vedere' lo schermo. Questo che diciamo non stupisca: anche tra gli europei, mentre le generazioni nuove nate e cresciute col cinematografo, percepiscono subito l'immagine e ne afferrano il senso, persone anziane che per qualsiasi motivo non abbiano avuto dimestichezza con lo schermo, non arrivano sempre a seguire l'immagine nei suoi rapidi passaggi.
Ora, nell'Impero — toltene Eritrea e Somalia — non esisteva che un unico modesto locale di proiezione, riservato agli europei di Addis Abeba.
Occorre dunque cominciar ad educare, proprio dall'inizio, gli occhi e lo spirito degli indigeni al cinematografo. Ed occorre far loro capire con l'esempio pratico che la cinematografia è

(1) Missionari dell'Africa Occidentale Inglese (Nigeria, Costa d'Oro, Sierra Leone, Togo) riferiscono che indigeni tornati dall'Inghilterra hanno narrato di avervi visto pellicole troppo scandalose per parlarne anche coi compagni, e di essersi vergognati.

(2) Non giudichiamo dalle pellicole cosiddette africane, tutte più o meno truccate. Il più delle volte sono i registi che fanno spogliare per la scena donne e uomini abitualmente vestitissimi.

(1) R. Phillips, dell'Unione Sudafricana cita l'esempio di minatori negri che durante uno sciopero, guardando le cerimonie dei giorni dell'armistizio in Europa, dicevano tra loro: « Quanta gente bianca! Non ho mai pensato che vi fossero al mondo tanti bianchi! Meglio per noi starcene tranquilli, non potremo far nulla contro così gran numero di bianchi! »

riproduzione fedele non truccata della vita. Per arrivarvi, il miglior modo, anzi l'unico, è di proiettar loro da principio soltanto scene riprese dalla vita loro, dai loro mercati, dai loro villaggi, dove possano facilmente riconoscersi. Varranno ottimamente allo stesso scopo anche i documentarî « Luce » ripresi durante la guerra. Solo così gli indigeni potranno convincersi; e quando si proietteranno loro, per esempio, grandiose visioni di porti e di città nostre, di navi da guerra italiane munite con cannoni formidabili, di eserciti italiani in marcia, in parata, in manovra, o delle nostre grandi industrie, potranno ad esse prestar fede. Altrimenti, pur senza ragionarvi sopra e spiegarsi il come, riterranno che siano cose immaginarie, create apposta per lo schermo (1): l'indigeno anche qui come il bambino è sospettoso, e cerca sempre se non vi sia trucco.

E come il bambino va divertito. Perciò, se lo vogliamo attrarre al cinematografo utile, dobbiamo anche proiettargli pellicole onestamente comiche. Il senso del comico è in lui innato. Anche, diremmo anzi soprattutto, nei più primitivi. Godrà molto tutti gli scherzi possibili, i capitomboli, le incruenti partite di pugilato; e così via tutto ciò che non fa più ridere nemmeno un bimbo italiano, ma che d'altronde diverte tanto i nordamericani adulti.

Dove e quando avrà preso interesse, come prima o poi tutti gli indigeni, alle partite di calcio, si appassionerà moltissimo a vederne in proiezione. E gusterà molto i cartoni animati che appagano in lui il desiderio connaturato del fantastico, e la facilità, anche nell'indigeno connaturata, di capire la umanizzazione, se così possiamo esprimerci, degli animali (2).

Nonostante l'utilità immediata che parrebbe doversene e potersene trarre, bisogna invece andar cauti nel proiettargli pellicole puramente istruttive. Da principio non le capirebbe, e annoiandovisi verrebbe indotto a disinteressarsi del cinematografo. Occorre perciò cominciare da pellicole molto facili, e sempre alternate nello stesso spettacolo con altre che lo divertano, in ispecie che riproducano scene della sua stessa vita quotidiana. Ancor più cauti bisognerebbe andare nella scelta delle pellicole istruttive. Dovranno sempre essere di soggetto che possa riuscire utile all'indigeno; per esempio sulle opere della terra, la lavorazione dei prodotti del suolo, il meccanismo — semplice — di determinate industrie che possano esercitarsi in Africa e nelle quali l'indigeno possa essere adibito. Ma non si dovrà ripetere sullo schermo l'errore commesso pertinacemente su certi nostri libri di testo per le scuole elementari indigene: vi si trovavano ad esempio la suddivisione delle Alpi, e magari i nomi dei dipartimenti francesi, ma non i fiumi e le località delle nostre colonie. Sarebbe inutile proiettare agli indigeni pellicole didascaliche sulla fabbricazione dei profumi in Riviera, o sul modo di fondere i metalli negli Alti Forni di Terni.

Nell'Africa britannica, con quello spirito un po' gretto di proselitismo proprio alle missioni protestanti, vengono proiettate spesso agli indigeni pellicole religiose o che tali vorrebbero essere.

Meglio che ce ne asteniamo. Innanzi tutto non ne abbiamo di nostre, non ne abbiamo di ideate e costruite con spirito di cattolicità romana, sono invece quasi tutte del Nordamerica, quindi imbevute di quello spirito giudaico protestante che è così lontano da noi. In secondo luogo, tranne forse che per alcune popolazioni abitatrici della zona dei Grandi Laghi, per alcune altre — i Baria, i Cunama, ecc. — nell'Eritrea, per i pochi Uoitò, rivieraschi dello Tsana (o Tana) e per gli aggruppamenti Falascia sparsi nel Semien e lì vicino, genti nè copte

nè mussulmane, noi, impegnatici a rispettare scrupolosamente la fede cristiana o mussulmana che sia, dei nostri sudditi, non possiamo esercitare un vero e proprio proselitismo; e infine il proselitismo, dove le nostre Missioni lo fanno, lo fanno soprattutto con l'esempio, col bene, curando malati, aprendo lebbrosari, raccogliendo gli orfani. Del resto, spesso le pellicole di propaganda religiosa hanno sortito tra le popolazioni negre un effetto contrario allo sperato. « Dove avete incontrato Dio, per fotografarlo? » hanno chiesto in Uganda alcuni negri ai padri della Missione. Ed altri più evoluti: « Perchè quando rappresentate Dio lo rappresentate bianco, e quando rappresentate il diavolo lo fate nero? »

E' sottinteso che le proiezioni destinate agli indigeni per molto tempo ancora non potranno essere parlate, poichè nemmeno i pochi indigeni i quali nei maggiori centri avessero incominciato a parlare l'italiano, potrebbero capirle; e nemmeno con didascalie, per le stesse ragioni. Se debbono quindi riuscire utili, bisogna precederle e farle seguire da chiare succinte spiegazioni verbali a mezzo di interprete, nel dialetto degli spettatori cui sono destinate. Spesso bisognerà avere la pazienza di ripetere subito la proiezione una seconda volta, dopo che il dicitore avrà delucidati verbalmente i punti rimasti più oscuri. Perciò sarà necessario porgere molta attenzione alla intelligenza, ed anche all'onestà del dicitore, e controllarlo (1).

Nei maggiori centri dell'Impero sorgeranno sale cinematografiche per europei, e non si potranno certo ad essi infliggere le pellicole destinate agli indigeni — chè anzi dovranno quei cinematografi essere di prim'ordine, dotati di pellicole sempre fresche e moderne, come i due che negli ultimi anni eravamo riusciti a far vivere bene a Mogadiscio: il cinematografo è quasi sempre in colonia l'unico svago e riposo —; bisognerà dunque che non solo nominalmente, ma nel modo il più assoluto e rigoroso ne sia vietato agli indigeni senza eccezione l'ingresso.

Saputo adoperare, il cinematografo potrà essere nelle nostre mani un efficacissimo strumento di propaganda tra gli indigeni, e di civilizzazione, un'arma a tutto nostro e loro vantaggio. Ma attenti! potrebbe anche trasformarsi nel *boomerang* che ritorna, se non coglie nel segno, contro chi lo ha lanciato.

MAURIZIO RAVA

(1) Non bisogna dimenticare che gli indigeni stentano molto a rendersi capaci della nostra potenza europea. Quando a Mogadiscio, dove pure sono abbastanza evoluti, videro sbarcare la divisione 'Peloritana', un'unica divisione, dissero tutti: « Ma allora in Italia non son rimasti più soldati nè navi? »

(2) Frequentissimi — come è noto — nelle feste, danze, rappresentazioni di carattere, diremo così, teatrale, sono i travestimenti indigeni raffiguranti animali veri o fantastici. La mentalità degli indigeni africani è quindi prontissima ad afferrare il simbolo nei cartoni animati.

(1) Allorchè l'Italia prestava man forte alla Gran Bretagna contro il Mullah, ufficiali inglesi diedero ad intendere alle popolazioni Migiurtine che le navi da guerra italiane erano navi britanniche semplicemente noleggiate da noi. Un tal genere di onesta propaganda potrebbe anche ripetersi attraverso dicitori poco scrupolosi e all'uopo pagati in ispecie quando si proiettino visioni della nostra potenza militare e civile.

La Città del Cinema

Sono ormai lontanissimi i tempi, da noi e altrove, nei quali il problema dell'impianto di uno stabilimento per riprese cinematografiche si esauriva nella semplice costruzione di uno o più 'studî' con servizi annessi. Tutti ricordano l'epoca in cui nelle principali città italiane, a Roma, Milano, Torino, Firenze, ecc., sorsero qua e là, senza un piano prestabilito, senza collegamento alcuno tra di loro, senza un esame accurato del terreno e dell'ubicazione, i tipici capannoni dell' 'età d'oro' della nostra cinematografia fra l'anteguerra e il dopoguerra.

In Europa, gli stabilimenti dell'Ufa a Neubabelsberg; in America, i tantissimi di Hollywood e Los Angeles, vennero poi a dare il senso delle molteplici necessità d'ogni ordine che un centro di produzione cinematografica deve tenere presenti, se vuol conciliare — come è necessario — le ragioni sottili dell'arte con quelle imperiose ed estremamente complesse della vitalità industriale, nonchè con le esigenze sempre crescenti della tecnica.

Mettendo mano ai nuovi grandiosi stabilimenti della Cines — ideati dall'architetto Peressutti e che saranno pronti nel giorno del Natale di Roma dell'Anno XV — l'Italia può dirsi certa di aver soddisfatto con visione organica e totalitaria all'insieme di codeste esigenze. E' lecito anzi dire che il progetto è stato concepito con tale larghezza di vedute e modernità di criteri da porre la Città del Cinema, dal lato dell'attrezzatura industriale, all'avanguardia degli stabilimenti maggiori del mondo.

Pensiamo che possa riuscire interessante per il vasto pubblico amante dello schermo, ma ignaro generalmente dei formidabili quesiti d'ogni genere connessi alla produzione filmistica, compiere in nostra compagnia un rapido giro per il sonante cantiere del Quadraro.

Ma ecco subito la prima domanda del lettore: « Perchè il Quadraro? » E un secondo chiederà: « Non sarebbe stata più comoda una località più prossima al centro? » Ma un terzo: « Non era meglio, allora, andare anche più lontani, staccarsi completamente dal traffico e dal rumore di Roma? »

A questi interrogativi conviene rispondere con un interrogativo: « Perchè è stata scelta una zona proprio al limite del piano regolatore? »

Bisogna tenere presente che ben ideato e ben situato è prima di tutto quel centro cinematografico che può provvedere senza il minimo impaccio all'approvvigionamento rapido, semplice, economico di mezzi e di uomini. Coloro che hanno qualche pratica della lavorazione e ne conoscono i mille continui svariati bisogni, ci possono dire come sia essenziale potersi procurare nel più breve tempo e senza soverchia spesa di trasporto i materiali occorrenti, e far giungere fresco e riposato sul posto il 'materiale umano' (attori, tecnici, maestranze, ecc.). Se questo punto di vista consiglierebbe la scelta di un luogo centrale in una grande città, la gente del mestiere sa d'altra parte tutti gli inconvenienti insormontabili di una simile scelta (i vecchi stabilimenti Cines di via Vejo, benchè non centralissimi, soffrivano molto di questo difetto). La Città del Cinema al Quadraro, posta proprio al limite del piano regolatore della Grande Roma, consente i più agevoli e fulminei trasporti di masse dal centro in pochi minuti e con dispendio minimo. E si capisce cosa significa avere alle spalle una grande città come Roma: serbatoio inesauribile per tutto ciò che possa occorrere, da un contorsionista a un pappagallo ammaestrato, da una colubrina a un competente di storia del Rinascimento, da uno strabico a un cassone intagliato: per tutto quanto riguarda, in due parole, arredamento, tipi, masse, artigiani specializzati, mezzi tecnici, ausiliari e via dicendo. Non ultimo vantaggio, quello di consentire ad artisti, tecnici, comparse, operai, ecc., di raggiungere immediatamente, e in qualunque ora del giorno o della notte, il posto di lavoro senza per questo restar estraniati totalmente dall'ambiente familiare, come accade fatalmente là dove la distanza dalla città sia di 30, 40 o 50 chilometri. Si pensi infine, per fare un esempio significativo, alle possibilità che offre una città come la Capitale, nel campo musicale, d'impiego collettivo e singolo per lavori cinematografici, senza che i varii esecutori debbano interrompere od annullare i loro contratti o le loro posizioni di impiego. In due ore essi possono raggiungere la località, compiere la parte, tornar liberi per le loro normali attività. Concludendo, i nuovi stabilimenti Cines sono dentro la città, e in pari tempo totalmente isolati da essa; sono alle porte di Roma, ed hanno intorno un immenso respiro di terreni, così da consentire qualunque possibilità in fatto di 'esterni'.

Il centro sorge sulla via Tuscolana al settimo chilometro e copre un'area di circa 600.000 metri quadrati. Il complesso degli stabilimenti ed edifici collegati e giardini occuperà a sua volta un'area di circa 120.000 mq., rimanendo così circa 480.000 mq. di terreno a disposizione per costruzioni di esterni e movimento di grandi masse. Queste semplici cifre bastano a suggerire la grandiosità dell'opera.

Ma eccoci giunti, così chiacchierando, sul posto. Come si presenta la Cinelandia italiana? Un edificio s'innalza all'ingresso principale, con vasto porticato centrale e due ali simmetriche ai lati (1). Comprende otto gruppi di uffici destinati ai produttori, con sale di attesa, ufficio postelegrafonico e di pubblicità, appartamenti di riposo, alloggi per custodi, ecc. Per tal modo i produttori dei film in lavorazione sono messi a diretto contatto col pubblico che può e deve affluire largamente e liberamente ad essi senza peraltro far sì — come avviene in molti stabilimenti — che il pubblico sia condotto nel cuore stesso della lavorazione, dove rappresenta un elemento d'impaccio e di confusione. La disposizione risponde anche a quello che è il concetto fondamentale della produzione: il produttore ha un suo còmpito preciso

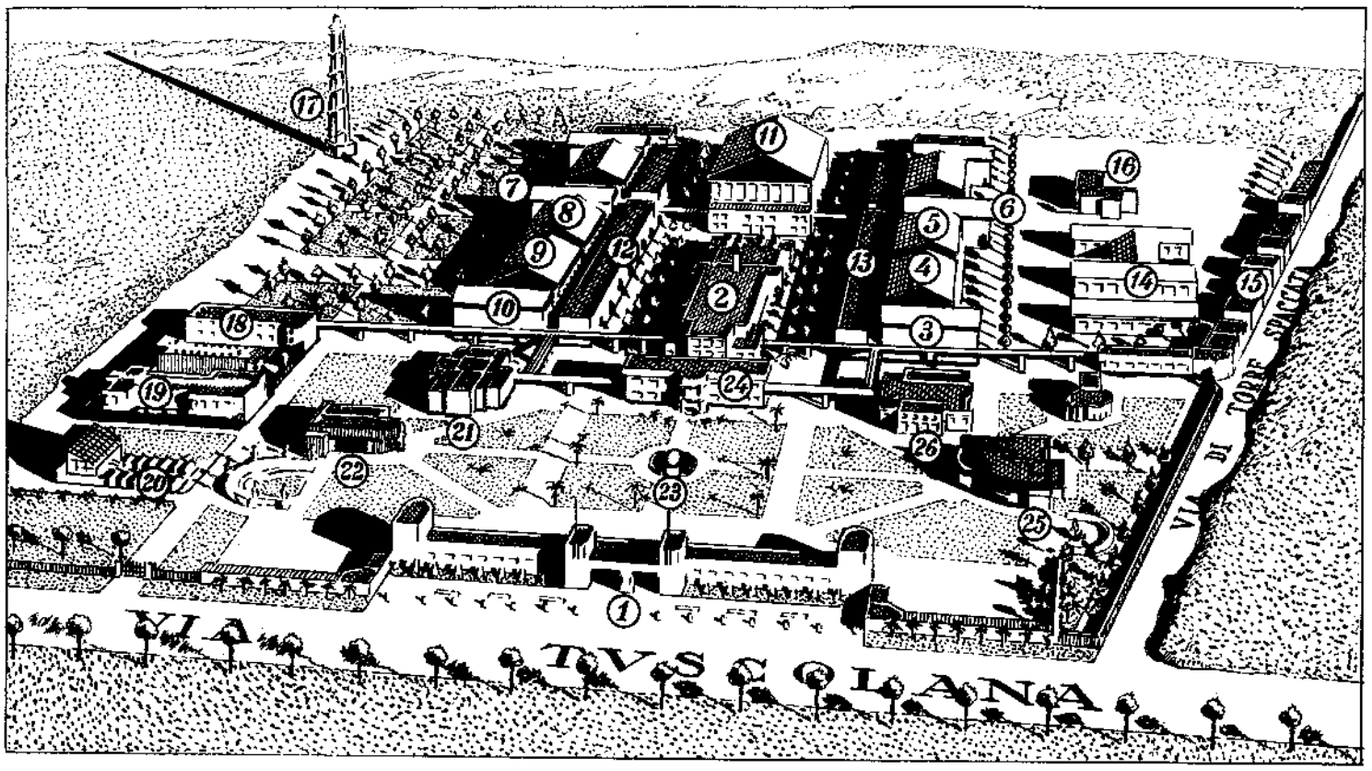
Nel titolo: Il Duce firma la pergamena che sarà chiusa nella prima pietra della Città del Cinema.

di organizzazione, dalle grandi linee fino ai dettagli minimi. Quando tutto il suo lavoro è completato, passa allora alla fase della realizzazione, cioè nelle mani del regista, che dev'essere re nel suo campo e poter di tutto agevolmente disporre.

Dall'ingresso principale — sulla via Tuscolana — si passa ad un parco-giardino, attorno al quale si raggruppa l'imponente complesso di circa trenta edifici, destinati i più alle diverse fasi della lavorazione, rispondenti altri a necessità particolari. Da un ingresso secondario — sulla via di Torre Spaccata — entreranno invece con unico controllo le masse e le maestranze; un gruppo di fabbricati ai due lati di questo ingresso (15) comprende i locali per il reclutamento comparse, la cassa, i guardaroba per le maestranze; i locali per i vigili del fuoco e la guardia medica.

L'ordinamento planimetrico generale si tecnico fondamentale risponde la disposizione di tutto il complesso degli edifici centrali. Così quello (2) comprendente i servizi di guardarobe — vestiario, calzature, armerie, ecc. —, i locali per personale artistico, generico e masse, nonchè i locali di truccatura, cantina e mensa, sorgerà al centro del sistema planimetrico dei teatri, in modo da corrispondere pienamente a tutte le inderogabili necessità di ordinato e disciplinato lavoro. In prosecuzione a detto edificio figurano i depositi lamperie, le officine elettromeccaniche e la centrale elettrica avente una potenzialità di 3200 HP, con corrente continua ed alternata. Come codesta preziosa energia s'irradia dal centro, così dal centro ai singoli teatri s'irradiano comparse, generici, attori secondarii una volta truccati e abbigliati per la lavorazione.

Ed eccoci ormai giunti ai teatri di posa, in numero complessivo di nove. Non ideati tutti con una dimensione standard, sotto l'aspetto tecnico, non con la comune intravatura metallica dei soliti studii cinematografici — e che trasmette le vibrazioni dall'uno all'altro estremo —, ma con tre materiali costruttivi diversi, in maniera da isolare e spezzare ogni e qualsiasi vibrazione; mentre la struttura delle coperture, in base al medesimo principio, risulterà di ben cinque diversi materiali antifonici: un aereo potrà passare rombando a soli 5 metri di distanza dal tetto senza che la minima vibrazione sia avvertita nell'interno. Tutti i teatri saranno provvisti di modernissimi servizi di ventilazione, raffreddamento e riscaldamento: servizi non solo centrali ma particolari ai singoli teatri; anche per evitare le costose dispersioni, inevitabili con lunghe condutture. Opportune passerelle entreranno in funzione per il completamento minuto del lavoro, divenendo — mercè speciali argani elettrici — più rapida



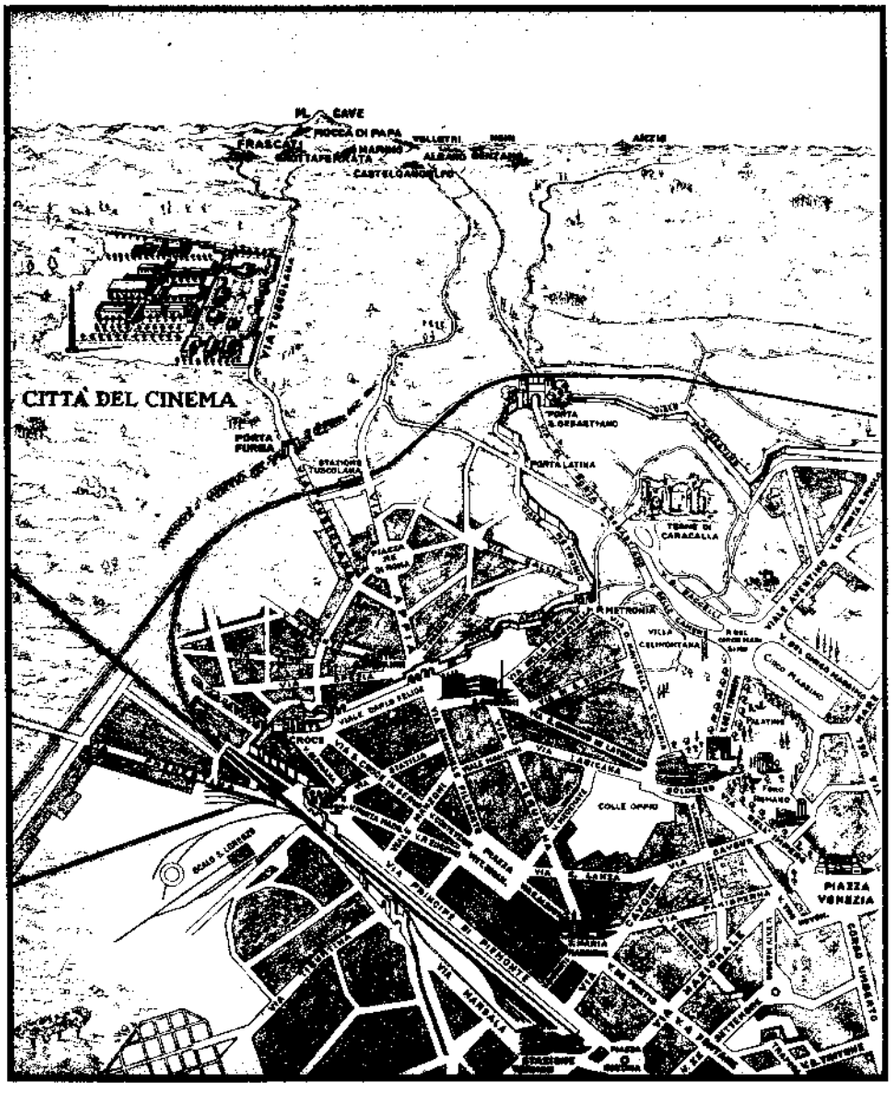
Pianta prospettica generale della Città del Cinema.

è basato essenzialmente sull'idea di costituire singoli gruppi organici di produzione, comprendenti ciascuno una coppia indipendente di teatri di posa con i relativi molteplici servizi intimamente connessi. I teatri sono infatti raggruppati in modo che ciascun produttore che gira un film abbia a disposizione due teatri: uno grande e uno più piccolo, in immediata facile comunicazione organica sia fra di loro che coi servizi annessi, e l'edificio personale artistico e comparse, in modo che il lavoro abbia la possibilità di procedere incessantemente e senza intralci con le lavorazioni contemporanee di altri film. A questo concetto

e neanche diversi l'uno dall'altro, presentano tipi (3, 6, 7, 10) che possono corrispondere a lavorazione di scene dalle dimensioni modeste e sono stati studiati per la percezione dei rumori e dei suoni più delicati e difficilmente riproducibili; altri, più vasti e con i primi collegati (4, 5, 8, 9), corrispondono bene alla lavorazione di scene di complesso abbastanza importanti; mentre l'immenso teatro centrale (11) è riservato alle riprese che richiedano un imponente complesso di masse, ovvero importanti movimenti da eseguirsi al coperto. Dimensioni rispettive dei tre tipi: 15 x 30, 20 x 40, e 36 x 60. La costruzione dei teatri è stata prevista,

ed economica la parte più pesante, tanto per il trasporto e il montaggio del materiale scenico quanto per lo spostamento delle singole lampade o dei complessi di lampade per l'illuminazione delle scene dall'alto.

Lungo i fianchi dei teatri corrono paralleli due caseggiati (12, 13) a due piani: nell'inferiore si troveranno fondali e materiale standardizzato e i laboratorii di allestimento scene; nel superiore i camerini degli attori, suddivisi in reparto maschile e femminile. Così per via sotterranea o livello-terra affluirà al teatro di posa tutto quanto deve esservi condotto per arredamento, co-



La Città del Cinema sorge sulla via Tuscolana, proprio al limite del piano regolatore della Grande Roma

struzioni sceniche, ecc.; dal di sopra affluiranno direttamente ai teatri gli artisti principali.

Il teatro maggiore è aperto verso la campagna, dove vi sarà una larga piscina capace di 2500 mc. di acqua, così da permettere qualsiasi ripresa che richieda uno specchio d'acqua notevole. La piscina rappresenta altresì un mezzo ausiliario di sicurezza, consentendo l'uso immediato, mediante appositi congegni, di una imponente massa d'acqua in caso di incendio. Tutti i servizii, del resto, sono muniti di sistemi d'idranti comandabili con estrema agevolezza.

E giacchè parliamo di elementi sussidiarii, val la pena di dare un'occhiata alla serra (20), destinata ad accogliere le più svariate qualità di piante nostrane ed esotiche; a una bella vasca d'acqua a cristallo per le prese subacquee (23); ed anche, perchè no, ad un angolo caratteristico del terreno, lasciato selvaggio e arricchito di grandi grotte naturali di tufo e pozzolana, atte a servire per ogni figurazione di terreno, specialmente montagnoso.

Ma riprendiamo il giro degli edifici. Sulla destra dei teatri, e in prossimità dell'ingresso secondario, si scorgono i caseggiati (14) per falegnameria, scenografi, formatori; e i magazzini generali. Attiguo (16) è il reparto ingrandimenti fotografici.

Passando ora sulla sinistra degli studii, cioè a dire dalla parte opposta rispetto all'asse principale della Città, vediamo subito innalzarsi verso il cielo (17) una grande torre-pozzo, che per gli impianti di raffreddamento e per i casi d'incendio possa fornire la considerevole massa d'acqua necessaria con una pressione di 3-4 atmosfere. Alla sommità della torre è una piattaforma girante per grandiose prese dall'alto, verso il vasto terreno libero circostante.

Retrocediamo verso l'ingresso principale; ecco apparirci, in posizione appartata e protetta per le particolari condizioni ed esigenze di lavoro, cinti da mura come una vera torre d'acciaio sottratta ad ogni curiosità e ad ogni intervento di estranei, i fabbricati contenenti gli impianti di sviluppo e stampa (18) e i laboratorii di montaggio (19), i più moderni e completi d'Europa. Anche qui, come dovunque, separazione e coordinamento delle lavorazioni, secondo un criterio logico e rigoroso.

Tornando verso il centro del parco-giardino, s'incontra l'edificio tecnico del suono e della proiezione: la parte essenziale cioè, il cuore stesso di tutto il complesso degli impianti, e che richiede in conseguenza lo studio più attento e la cura più delicata. L'edificio (21) consiste di quattro studii, con cabine ed impianti fissi. Il più importante verrà eseguito con originale struttura interna 'a campana', a perfetta tenuta acustica, e servirà per le registrazioni sonore speciali e per il 'missaggio'. Altri due saranno adibiti alla sincronizzazione (con pareti mobili onde permettere la variazione delle riverberazioni e raggiungere le diverse tonalità richieste); e l'ultimo, il più vasto, sarà dedicato alle grandi orchestre. In prossimità di questo padiglione quadripartito si erge, costruito secondo le più perfette regole dell'acustica, un bel fabbricato modernissimo (22), una 'sala di proiezione modello': cioè un cinematografo non diverso sostanzialmente da quelli destinati al pubblico, ma concepito e realizzato in guisa da consentire una riproduzione sonora assolutamente perfetta e quindi da dar modo di giudicare con decisione assoluta sul valore conclusivo del film realizzato, dal duplice punto di vista del rendimento fotografico e sonoro.

Altri edifici degni di rilievo, e coi quali concluderemo il nostro troppo rapido giro, quello (24) destinato alla Direzione Generale ed agli uffici dei reparti costruzione, lavorazione, approvvigionamenti e personale; il ristorante principale (25); il fabbricato (26) per operatori, macchinario speciale da presa, *trucks* sonori per esterni, ecc.

A vantaggio dei curiosi si può aggiungere che sono inoltre previsti: un reparto con teatro miniature-trucchi e cartoni animati, dotato di piattaforma girevole per film a corto metraggio di propaganda e pubblicità; nonchè un teatro di ripresa speciale dei trucchi per la riproduzione senza scenografia.

Come si vede, lo strumento è pronto. Auguriamo che altrettanto pronto ed adeguato sia lo spirito, a renderci anche in questo campo un primato che fu nostro. Frattanto dobbiamo segnalare, ad onore e ad auspicio della grande iniziativa, il provvido ausilio della Direzione Generale della Cinematografia, che mostra, ancora una volta, di essere all'altezza dei tempi e del suo còmpito, e la salda intraprendenza dell'on. Roncoroni, che reca in questo non facile e non semplice mondo cinematografico la presenza operante e la garenzia di un industriale serio ed esperto.

G. PAULUCCI DI CALBOLI

Nel mondo dei trucchi (v. articolo a pag. seg.). — La stazione ferroviaria di 'Cavalcata' non era che un minuscolo, perfetto modellino... (**sopra**); mentre gli abitanti di Lilliput nel 'Gulliver' russo sono dei piccoli fantocci (**sotto**). Tecnicamente, i fantocci si movimentano col sistema del 'passo a uno': lo stesso usato nei cartoni animati, nonchè in molte riprese scientifiche.

Bizzarrie sonore...

Al centro: Due colonne sonore ottenute fotografando i 'dischi' di Sholpo. Ogni colonna dà un suono di timbro diverso. — **A destra:** Registrazione del suono di un pianoforte. Si vede chiaramente che lo stesso gruppo di 'denti' torna ad intervalli regolari. — **Sotto:** Fotogramma di un film a ombre cinesi, da trasmettere per televisione. La colonna sonora non è la registrazione di suoni naturali, ma è 'disegnata' come l'immagine.

Come 'suona' il vostro profilo

SUONA press'a poco come il violoncello, ci dice un ingegnere russo, il signor V. Solev di Mosca, che si è particolarmente innamorato della cosidetta musica disegnata. Cosa vuol dire 'musica disegnata'?

La sottile striscia che scorre lungo la pellicola cinematografica a fianco delle immagini è il regno di tutti quei suoni che ci offre l'altoparlante della sala di proiezione. Sono suoni trasformati, per mezzo del microfono, in righe chiare o nere oppure in curve ondulate, e queste righe o queste curve si ritrasformano, durante la proiezione, in suono, grazie alla magica fotocellula. Senza spiegar meglio per ora questo processo (in fondo facile a capirsi — e lo illustreremo un'altra volta), quest'oggi ci limitiamo a dire che traccie simili a quelle fissate fotograficamene sulla 'colonna sonora' si può anche disegnarle a mano, e l'effetto in proiezione sarà un suono lo stesso. Supponiamo che il trillare di un campanello dia sulla colonna sonora una certa caratteristica curva: è ovvio che basterebbe disegnare questa stessa curva e portarla sulla colonna sonora per creare il trillo del campanello, anche se nel mondo non esistessero campanelli! Qualunque disegno riportato sulla colonna sonora ci fornisce, in questa maniera, un suono. Non dico che sarà sempre un bel suono, giacchè ci vogliono curve speciali per creare le dolci armonie della musica; ma qualche rumore, brutto o bello, verrà pur sempre fuori: e se siamo fortunati otterremo un suono non soltanto gradevole ma anche nuovissimo, un suono cioè che nessuno strumento musicale, nessuna voce ha mai prodotto in natura. Vale dunque la pena di studiare questa 'musica disegnata' o 'sintetica'.

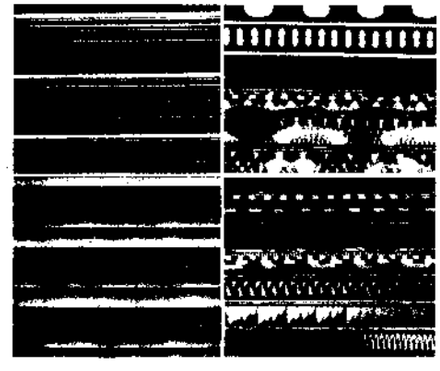
Il primo a disegnar suoni per l'altoparlante è stato l'ingegnere tedesco Rudolf Pfenniger, il quale presentò a Monaco di Baviera, in presenza di un pubblico meravigliato, il 'Largo' di Händel disegnato sulla colonna sonora senza aiuto di strumenti musicali. In seguito sono stati i russi a curar questa musica atta a servire come accompagnamento per qualunque film o anche ad esser trasmessa attraverso la radio. Sono stati sviluppati, in questi ultimi anni, diversi metodi per procedere alla lavorazione nel modo più semplice (ossia più sbrigativo) e più efficace.

Disegnare *ex-novo* ogni volta tutta intera la colonna sonora alla quale si vuol giungere sarebbe il sistema più elementare ma anche il più fastidioso. Crearsi una matrice per ogni mezzo suono e combinare in ogni caso singolo le melodie ed armonie desiderate per mezzo della successione e sovrapposizione di questi elementi, sarebbe come ripetere, per la musica sintetica, l'invenzione della tipografia a caratteri mobili. Questo passo gutenberghiano è già stato compiuto dallo stesso Pfenniger. In modo lievemente diverso procede il russo Voinoff quando ritaglia — invece di disegnare — per la curva di ogni suono elementare una specie di pettine in carta bianca, il quale, posto su sfondo nero, si presta ad essere fotografato (in dimensione diminuita) sulla colonna sonora della pellicola. Il suo collega E. Sholpo, infine, ritaglia il bordo di un disco rotante secondo la curva desiderata, in modo che la sagoma del disco si può fotografare sul film; quanto più presto gira il disco tanto più stretti e numerosi risulteranno i singoli 'denti' sul film e tanto più elevato quindi sarà il suono. Le matrici per i suoni artificiali si presentano un po' semplificate e schematizzate in confronto alle curve delle colonne sonore comuni; ma si è constatato che in pratica ciò non danneggia la perfezione del suono.

Con i suoi pettini, che trovano facilmente posto in una piccola scatola, il Voinoff è riuscito a produrre due pezzi musicali di tre minuti di lunghezza ciascuno: il famoso preludio di Rachmaninoff e un fox-trot 'La scimmia bianca'. I russi hanno trovato la musica disegnata particolarmente adatta per accompagnare i cartoni animati genere 'Topolino', in quanto che il suono artificiale non essendo registrato in un ambiente reale non ha componenti di risonanza e di spazio, ciò che si accorda benissimo ai disegni animati, anch'essi piatti e senza illusione di spazialità plastica.

Si capisce facilmente che l'importanza reale del procedimento non consiste nel poter far suonare determinati disegni, come per esempio un profilo umano. Se il nostro profilo suona, per caso, come il violoncello, tanto meglio; ma in generale i rapporti artistici e psicologici tra forme ottiche e sonore non si lasciano meccanizzare in questo modo. L'essenziale è invece di subordinare la forma della curva al suono che si vuol raggiungere; di elaborare dunque dei disegni che ci diano suoni atti a purificare, completare e arricchire quel complesso di suoni che l'orchestra e la voce umana mettevano finora a nostra disposizione.

A questo proposito va menzionata una interessante trovata di un altro inventore, Yankovski. Egli parte dal concetto



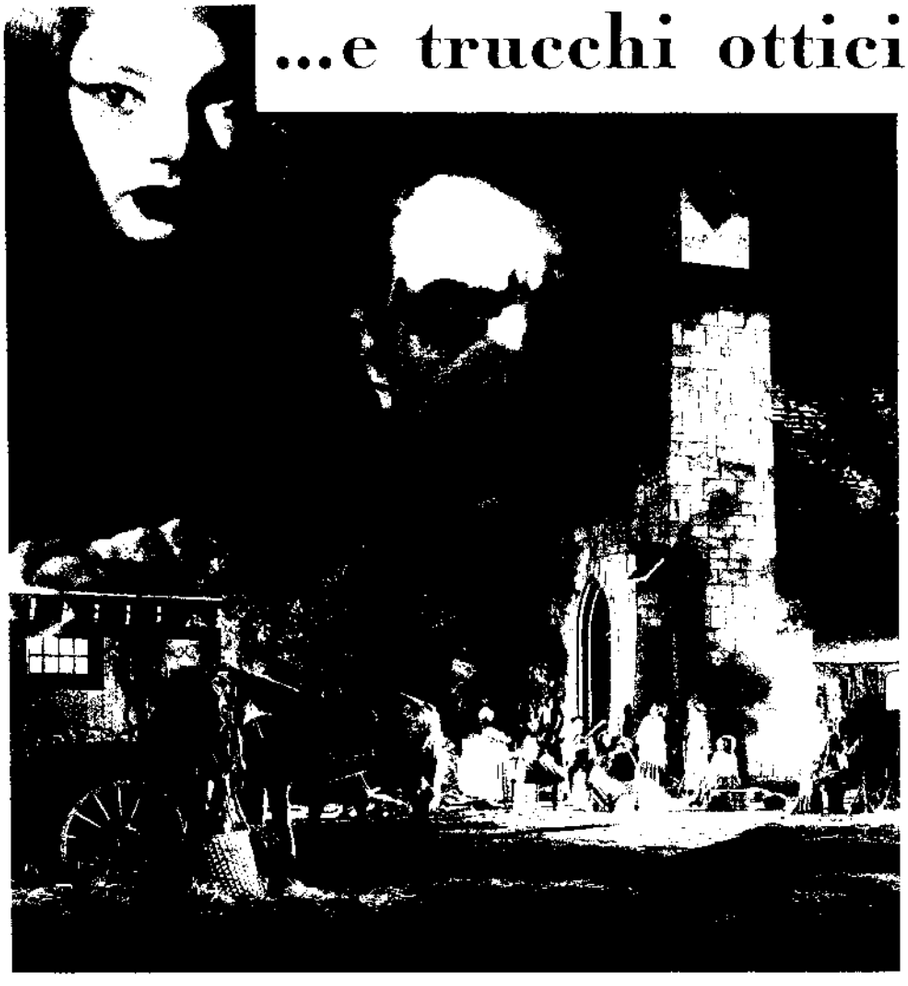
Veri tipi di colonna sonora disegnata

Le esperienze di Avraamov e Yankovski hanno dimostrato che il disegno (alternativamente in nero e in bianco) di un profilo umano 'suona' in genere come un violoncello.

che ogni strumento musicale — in ragione della specifica vibrazione propria dei diversi materiali (legno, ottone, ecc.) di cui è costituito — rende perfettamente una parte soltanto dei suoni che produce. Così, per esempio, il pianoforte suona bene nelle ottave medie, mentre quelle in alto hanno spesso qualcosa di secco. Per rimediare a quest'inconveniente, Yankovski traspone nell'ottava più favorevole le dimensioni della curva ottenuta dalla registrazione dei suoni, e cambiando così il numero dei 'denti (oscillazioni) che si trovano fissati su di un determinato pezzo di pellicola, cambia l'altezza del suono in modo da produrre anche i suoni delle ottave meno favorevoli con lo stesso timbro perfetto dell'ottava migliore. Questi 'timbrogrammi' creano dunque artificialmente, sulla base della registrazione di qualche suono originale particolarmente bello, tutta intiera la gamma dello strumento verso l'alto e verso il basso: volendo, anche fin oltre i limiti naturali allo strumento stesso. Aggiungiamo che dalla curva artificiale del suono si possono eliminare tutti quei rumori parassiti che sono inevitabili anche se chi suona è il più perfetto degli esecutori: ossia tutto quello scricchiolare, sibilare, stridere, causato dal fiato e dalle corde. Arriviamo così ad una visione della musica di domani, che il Solev ci descrive nel modo seguente: « Il violino entrerà nel campo della viola, e il violoncello sorpasserà il contrabbasso. Lo strumento più basso tra gli ottoni, il trombone, si alzerà al di sopra di quello più alto, la tromba. I triangoli invece di tintinnare canteranno. Il pianoforte, pur conservando la nitidezza cristallina del suo timbro, avrà i suoni prolungati dell'armonium e gradualmente crescenti dal 'pianissimo' fino al 'fortissimo'. Il flauto scenderà al di sotto del clarinetto di basso. Ci saranno trapassi dolci tra violini e clarinetti, corni e timpani. Le lacune fra il timbro dell'arco, del fiato, della percussione e del canto si colmeranno. L'orchestra 'disegnata' di domani presenterà una perfetta continuità di timbri, dal flauto più tenero fino al contrabbasso, senza alcun rumore disturbante ».

Prospettive incantevoli per i compositori (non altrettanto per gli esecutori!) e per i fanatici dei concerti. Ma l'uomo, per sua natura, è ingrato: e il giorno in cui la nostra vecchia, cara e buffa orchestra sarà sostituita da una semplice striscia pulita e quasi sterilizzata con sopra una curva serpeggiante, non sentiremo noi la nostalgia di quelle mille piccole imperfezioni per le quali tutto ciò che è organico, umano e naturale si distingue dai prodotti della macchina e della matematica?

...e trucchi ottici



Primo avviamento ai trucchi

Voler accennare in breve spazio a molti, anche se non a tutti i trucchi — innumerevoli — del Cinema, significa forzatamente dire assai poco di ciascuno. Ma data appunto la complessità e varietà di questa attraente materia, così poco nota al grande pubblico, non sarà inopportuno almeno una prima volta offrire una specie di 'panorama', benchè superficiale e sintetico, tale che il lettore possa orizzontarsi se non altro circa le suddivisioni fondamentali, i principali sistemi in uso per la realizzazione dei trucchi. I quali — e questo forse lo sanno tutti — possono essere ottici, chimici, meccanici, sonori, ecc.: e rappresentano, uno per uno, la soluzione di qualche ingegnoso problema tecnico. Non mancherà il tempo e l'occasione di illustrarli partitamente, anche con riferimento a film di vasto e recente successo. Per oggi ci basti di dare una sommaria idea della molteplicità dei mezzi attualmente a disposizione dei tecnici cinematografici, per la creazione dei 'prodigi' dello schermo.

Non sono mica tutti disonesti, come taluno crede, questi poveri trucchi. Parlando in generale, gli uomini ingegnosi specializzati nella magia tecnica del Cinema non sono affatto più bugiardi di quei libri di racconti nei quali si tratta di cose mai accadute, nei quali perfino gli animali parlano, volano le streghe sulle scope, ballano gli elfi al chiaror della luna; non sono più bugiardi di quei pittori che ci dipingono, senza averli mai visti, Apollo o Venere.

I trucchi servono per far vedere ciò che nel mondo non può esistere: per esempio l'uomo invisibile, gli spiriti, uno scimmione dell'altezza di un campanile, fantocci che si muovono; oppure per arrivare in modo più semplice, più economico, meno pericoloso e talvolta più perfetto a delle scene che potrebbero esser prese anche dal vero, per esempio per rappresentare incendi, battaglie navali, lussuosi palazzi, paesaggi di

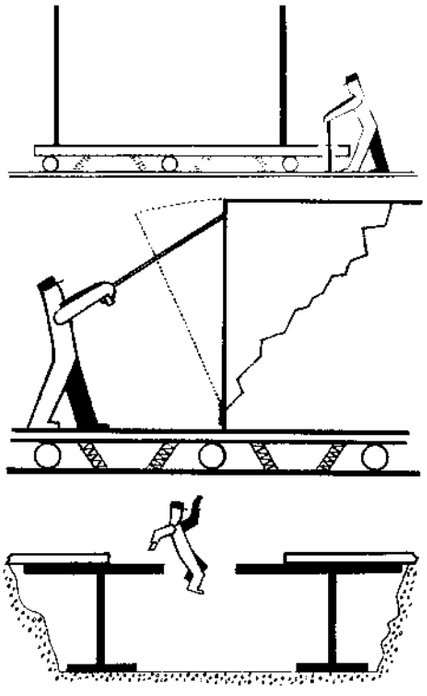
Nel titolo: I Vampiri di Praga, con i quali il regista Tod Browning pretende di terrorizzare il coro dei poveri contadini, vengono applicati in plurimpressione sul cielo notturno, che, essendo nero, permette la semplice sovrapposizione dei due volti senza che risultino trasparenti.

lontani paesi, o per far parlare in italiano attori americani. Infine per creare certi effetti: la sovrapposizione di più scene diverse, il fondersi graduale di scene successive, ecc.

Se nei MIRAGGI DI PARIGI il monumento di un signore — apparentemente di pietra — all'improvviso apre l'ombrello per ripararsi dalla pioggia, si tratta di trucchi preparati 'davanti alla macchina', nel teatro di posa. Spesso esistono trucchi di simil genere anche dove lo spettatore li suppone meno; come i piccoli modellini di cartapesta o di gesso che sostituiscono o completano grandi e costose costruzioni sceniche, o gli sfondi proiettati dal rovescio su di uno schermo che vien posto dietro gli attori, in modo da dar l'illusione che una scena girata per esempio ad Hollywood si svolga a Venezia o in aeroplano.

I veri e proprî trucchi cinematografici però son quelli che avvengono 'nella macchina da presa' o durante la elaborazione della pellicola 'nella stampa e nel montaggio'. Porteremo come esempio il trucco del sosia o della doppia figura, ottenuto facilmente mediante la separazione dell'immagine in due metà fotografate successivamente. Se il Cinema è l'arte di riprodurre il movimento reale, invece dell'oggetto in movimento possono esserci molti oggetti immobili che imitano le singole fasi di un movimento e che vengono registrati — con un lavoro lungo e faticoso — uno per volta sopra un singolo fotogramma della pellicola, e abbiamo allora l'animazione di cose inanimate: i film di fantocci, di ombre cinesi e i 'cartoni' di Disney.

Un altro tipo di trucchi da eseguirsi nella macchina da presa è quello di cambiar la velocità con la quale la pellicola scorre dietro l'obbiettivo. Raddoppiando per esempio il numero dei fotogrammi impressionati al secondo, si vedrà poi nella proiezione — eseguita a velocità normale — ogni movimento rallentato del 50%; si vedrà per esempio lo sportivo slanciarsi dal trampolino in un volo sereno quasi avesse ali invisibili; mentre a cadenza di presa diminuita, la gemma di una pianta si trasforma in fiore nello spazio di pochi secondi.



Terremoto artificiale: 1. La stanza appoggiata su rulli e fissata al suolo con forti molle a spirale viene messa in oscillazione mediante una leva azionata da un operaio. - **2.** Essendo le rotture dei muri accuratamente prestabilite, basta tirare una corda per farli cadere. - **3.** Se la terra si deve aprire per divorare un uomo, due strati di gomma cedono al peso del corpo umano che cade in una fossa appositamente preparata.

In MAZURKA TRAGICA, delle coppie — piccole sì, ma evidentemente vive — ballano su di un foglio di musica. Una semplice combinazione di due prese diverse. E' caratteristico dell'ultima evoluzione della tecnica cinematografica che gran parte dei trucchi che in origine si eseguivano nella macchina da presa oggi si fanno, con più comodità e precisione, 'durante la stampa'. Progresso consentito dalla cosidetta 'stampatrice ottica', una macchina nella quale fra negativo e positivo si inserisce un sistema ottico, simile agli apparecchi da ingrandimento per fotografie. Questa ottica e lo spazio, che in tal modo rimane fra le due pellicole stampate non più a contatto, permette l'inserzione di diaframmi, di mascherini, ecc., rende indipendenti le pellicole l'una dall'altra per quanto riguarda la direzione e la velocità del loro movimento, e facilita la sovrapposizione di più negativi da stamparsi su di un unico positivo. La macchina da presa fornisce delle prese normali; la stampatrice poi fa dissolvere una scena nell'altra, dipinge delle nuvole su di un cielo troppo nudo, fa oscillare l'immagine per fingere il movimento di una nave, ingrandisce gli oggetti come se si avvicinassero, crea i sosia, gli spettri e fa apparire su di un prato un fantastico castello dipinto.

Il famoso UOMO INVISIBILE era un attore tutto vestito in nero che maneggiava i suoi vestiti, accendeva la sigaretta davanti ad uno sfondo nero anch'esso. Stampata poi questa scena su quella che presentava la stanza ed i personaggi 'visibili', tutte le parti rimaste nere nella prima scena vennero coperte dall'ambiente della stanza, ed ecco che i vestiti e la sigaretta sembravano muoversi senza sostegno umano nell'aria vuota. Oltre questi trucchi di stampa c'è un ulteriore tipo di trucchi, usato 'nel montaggio' e che deriva dal semplice fatto che due scene incollate insieme in modo che si susseguano nella proiezione sembrano appartenere allo stesso ambiente, e che il suono aggiunto ad una scena sembra essere una parte organica di quest'ultima (supposto sempre che gli elementi siano scelti in modo tale da accordarsi l'uno con l'altro). Così per es. un albergatore fa ammirare all'ospite un paesaggio che si trova in tutt'un'altra parte del mondo, così una feroce tigre si getta, nella giungla africana, su di una signorina la quale, in un teatro di posa americano, finge docilmente la espressione del terrore. Così il Rothschild o il Wellington dell'attore hollywoodiano George Arliss parla con la voce di un attore romano.

CIAK

Piove sui soldati nel film 'Le Scarpe al Sole'. A sinistra l'effetto sullo schermo, a destra la maniera con cui fu raggiunto.

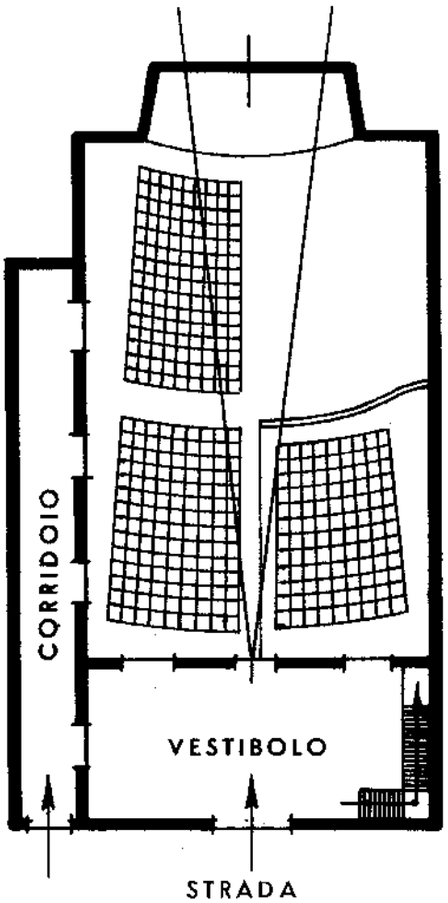
Da quattro mura a un cinema sonoro

Come si crea una piccola sala

Il problema della costruzione di una sala cinematografica o, contemporaneamente, di arte varia, è sempre da affrontare con coraggio sia per la onerosità del lavoro da compiere, sia per le attenzioni tecniche che esso richiede da parte del progettista e del costruttore. L'argomento è all'ordine del giorno. Lo sviluppo preso dal cinema e dall'amore per il cinema è pari allo sviluppo preso dalle città. Estendendosi queste, sorgono quelli: essi seguono gli uomini, tanto il cinema è divenuto necessità educativa e pane spirituale delle folle. Il problema del cinema urbano assume, nelle grandi metropoli, proporzioni di colosso. L'idra dalle mille teste, temuta dall'artista teatrale, si è cangiata in idra dalle dieci, dodici volte mille occhi. Non è nostra intenzione affrontare in un succinto articolo il soggetto delle grandi sale. Anche le piccole, e, aggiungeremo, le piccolissime, hanno l'importanza morale dei colossi, quella stessa importanza devoluta alla penetrazione capillare nei settori più umili della vita. Le provvidenze che lo Stato Fascista attraverso la Direzione Generale della Cinematografia sta curando in questo senso vengono incontro alla necessità di fornire di sale cinematografiche quelle località che non hanno ancora il conforto della proiezione. Sono numerosi i Comuni che non hanno cinematografo organizzato. Ora, tutte le volte che si parla di costruire una sala, sorgono difficoltà pratiche e finanziarie difficilmente superabili in alcune località dove si rimane arenati un po' per fatti contingenti un po' per una errata valutazione del problema.

La costruzione di una sala in un centro di pochi abitanti, in una borgata rurale, pure aderendo a norme generiche, non ha nulla a vedere con la grandiosità del problema tecnico delle grandi sale. Elementi indispensabili in queste ultime non sono affatto necessari nelle prime. Deve esistere, nei casi peggiori, una risoluzione di fortuna che permetta di essere in pari con le leggi e di non rinunciare alla risorsa della più moderna arte rappresentativa.

Si annuncia che non sono pochi i centri che stanno muovendosi in tal senso: le soluzioni che si propongono e si affacciano non sono spesso le più felici nè le più convenienti; i tecnici competenti non sono sempre chiamati alla risoluzione del quesito. La cui impostazione si parte da alcuni dati che è bene mettere in chiaro brevemente. Il problema va impostato con un orientamento preciso fuori del quale le delusioni non sono difficili e i pentimenti graveranno sulla situazione locale per troppo tempo. Bisogna riconoscere, senza ricorrere ad esempî, che per errori di impostazione, vi sono ancora paesi non dico, ma città importanti per interesse regionale e turistico, le quali non hanno ancora affrontato in pieno il problema delle loro sale cinematografiche. Gli stessi inconvenienti lamentati per i teatri sei-settecenteschi (incapacità numerica, scomodità di sedili, mancanza di servizi meccanici ed igienici, acusticità negativa e, aggiungiamo pure, inaudita bruttezza estetica) si vanno lamentando per sale costruite or sono pochi anni: destinate a morte prossima e sicura. Nell'intento dunque di giovare al problema minimo — accettando il massimo per risolto dai



Esempio di adattamento di un'area rettangolare coperta preesistente a sala cinematografica con gradinata, con entrate e uscite indirette nella sala.

"4395 Comuni sono ancora sprovvisti di sale cinematografiche e 15 milioni d'italiani non hanno quindi la possibilità di frequentare il cinematografo"

modelli metropolitani — prenderemo in considerazione la trasformazione in sale di locali esistenti. Bisogna allora distinguere tre casi: se si tratti cioè:

1) di vecchi teatri non più consoni all'uso;

2) di più locali da adattare nel loro insieme;

3) di locale unico adibito ad altri scopi.

Nel primo caso è da escludere nel modo assoluto l'adattamento parziale o il restauro di sale da spettacolo nate in altri tempi. La pratica ha dimostrato l'errore tecnico e finanziario di tale ripiego. La conformazione cellulare di questi teatri, voluta dalla divisione delle classi è superata dalla cosiddetta democratizzazione della sala moderna, diremo meglio: dal livellamento sociale del pubblico con più elevato tenore della massa popolare. Reca inoltre i non mai abbastanza deprecati difetti della visibilità laterale o 'posti del torcicollo'. Conviene quindi passar sopra a qualche sentimentalismo tradizionale e far *tabula rasa* dei palchetti, portare al nudo i muri perimetrali, usufruire, in quanto possibile, dei vecchi ambienti di servizio e procedere alla costruzione in cemento armato della gradinata superiore. E' questo il caso in cui, data l'esistenza di un palcoscenico, il tutto può essere ridotto a sala per spettacoli di cinema e arte varia. Il vano scenico potrà esser utilizzato, debitamente raccorciandolo per guadagnar posti in platea, sempre rispettate le regole per la creazione di un congruo numero di camerini isolati, oppure conservando la medesima profondità e larghezza alla scena qualora non si voglia rinunciare a spettacoli di vero teatro stagionale.

Nel secondo caso è da vedere se la somma dei locali è sufficiente per far luogo ad una sala proporzionata al supposto movimento di pubblico. Anche qui può essere necessario far piazza pulita dei muri centrali, sostituendo quelli di spina con travature, se servono a sostegno di muri sovrastanti; partirsi dai perimetrali per creare la sala; studiare se qualche vano può fare da vestibolo o da accessorio di servizio. A tale caso

va aggiunta la combinazione, sfruttata di frequente, di coprire cortili interni. I locali fra il cortile e la strada serviranno come dipendenze. L'idea del cortile va presa in molta considerazione quando, in un paese o città a scarsa disponibilità di area, si voglia costruire una sala cinematografica. E' un caso classico. Porta il vantaggio di aver muri perimetrali già costruiti i quali, quasi sempre, possono prestarsi all'appoggio del carico della gradinata. Ciò è giovevole pure alla creazione di una cupola apribile o lucernario, generalmente di spesa non eccessiva.

Il terzo caso è quello che più interessa l'argomento del nostro articolo. Una località che voglia avere il suo cinema facendo i conti con una finanza limitata potrà rivolgersi ad uno dei tanti ambienti ad uso magazzino, a vecchi depositi male utilizzati, ad antiche fabbriche in disuso. E' sempre possibile alloggiarvi un decente locale di proiezione. Agli albori della cinematografia le prime sale furono piazzate con criterio di fortuna. Qualunque vano, vecchia bottega o ex-stalla, veniva adattato alla meglio; fornito di macchina, di sedie, in poco ospitava il pubblico sempre più entusiasta. Ora non si tratta di rifarsi a quel modo ormai storico, superato dai progressi dell'arte e dalle norme dell'igiene, della edilizia nuova e della pubblica sicurezza. Bisogna rimanere d'accordo con esse facendo lo sforzo meno oneroso. Si può anche ammettere che, pur di possedere finalmente il cinema, si rinunci, in un primo tempo, anche alla gradinata sovrastante, sempre qualora la capacità del locale permetta un numero di spettatori che nella rotazione giornaliera garantisca un utile proporzionato alle spese di esercizio.

Scelto il locale vi sono norme generali comuni ad ogni caso specifico.

Prima: in sede di progetto e preventivo calcolare l'utile detto testè.

Seconda: ubbidire alle leggi di sicurezza collettiva. Vedere se le opportune modificazioni si adatteranno ai dettami delle leggi in vigore, sia per i casi di pericolo che di semplice pànico. Ciò fa parte dei coefficienti tranquillizzanti. Un ambiente che, pur avendo la capacità voluta, rimarrà sacrificato in un labirinto cieco di locali, senza possibilità di facili sortite, sarà da scartare senz'altro. L'ideale è quello di un locale libero da tutti i lati per la perfetta indipendenza dei vomitori: condizione quasi impossibile ad ottenersi se non costruendolo appositamente sopra un terreno libero. Vantaggiosa risulta la sala con due lati od uno dei maggiori rispondenti a una strada. Lo sfollamento sarà favorito direttamente. Ma anche la sala con un lato minore d'ingresso sulla strada, o in comunicazione con un vestibolo nelle medesime condizioni, sarà pure da prendere in buona considerazione. Si intende che la risoluzione di ogni caso dipende dalla genialità dell'ingegnere o architetto incaricato di studiare il disegno. E' bene dire che la sala, o saletta che sia, ha sempre bisogno dell'opera del tecnico non solo per la responsabilità professionale che implica, ma per l'attenzione a certe regole (angoli e pendenze visuali, dimensioni dei corridoi e dei canali, piazzamento della macchina di proiezione, temperamento acustico, ecc.) che sono caratteristiche del genere. E' errato il rimettersi ai tecnici non specializzati, e quanto mai detestabile ricorrere al giudizio empirico dei capomastri o dei rozzi impresari di provincia.

Terza norma: la ispezione alla costruzione esistente onde assicurarsi se il carico della galleria può gravare sui muri maestri o deve essere sostenuto da mezzi o pilastri propri. Per questo gioverà un accurato saggio delle fondazioni e un saggio della consistenza murale.

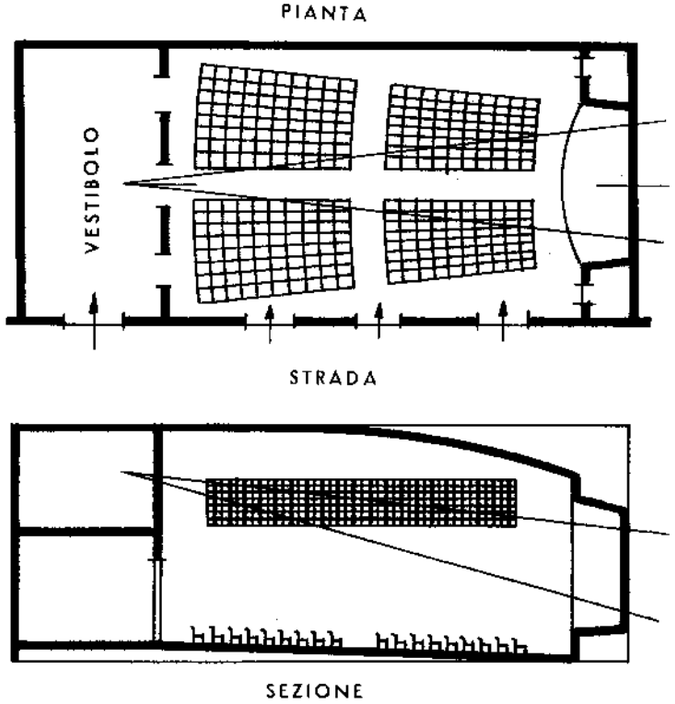
Altre norme rientrano nello studio dei dettagli, che non sono pochi. Non possiamo parlare di tutti in una breve rassegna. Semplicemente accenneremo a quelli che sollevano, in genere, alcune preoccupazioni.

Gli spettatori, senza distinzione, devono veder bene la proiezione. A questo provvede la razionale tecnica contemporanea. Non c'è bisogno di spiegazione per comprendere che una saletta rettangolare rappresenta la miglior forma per la visibilità.

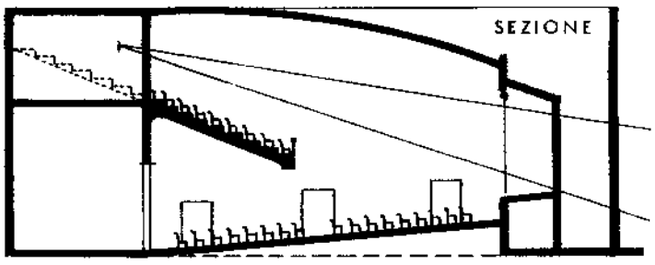
Il problema acustico solleva sempre qualche apprensione, tanto più giustificata oggi che il sonoro ha adeguato le sale da cinema a quelle da teatro. Siccome oggetto del nostro argomento è il locale di capacità limitata, diremo subito che la modesta dimensione ci garantisce sovente una buona udibilità atteso che l'ambiente ristretto si affida principalmente alla percezione dell'onda diretta sprigionante dalla fonte sonora. Potranno aversi delle attenzioni per l'imbottimento delle parti ove si riscontrassero rimandi contrastanti. Ciò è còmpito del tecnico. Ad ogni modo influirà sul buon effetto anche il regolaggio della sonorità dell'altoparlante.

Il quesito della comodità del posto a sedere è fra i capitali. E' ormai lontano il tempo in cui la curiosità per la novità della invenzione miracolosa ci faceva resistere alla scomodità del posto. Vi sono fabbriche di sedili che si occupano di studiare la capacità e lo sfruttamento migliore di una sala. La capacità dipende non solo dalle dimensioni della superficie ma da quelle del sedile, dalla mobilità del suo piano e dallo spazio antistante, dalla utilizzazione dei relitti d'area, dallo spazio obbligato per i canali longitudinali e trasversali, dal rispetto dovuto alla linea di ribalta. La sala a rettangolo allungato nel senso della proiezione è da preferire se, per aderire alla perfezione dei grandi cinema, non si adotti invece il settore trapezoidale divenuto la forma tipica della sala moderna da spettacoli. Una pianta eccessivamente quadrata lascerà dell'area inutilizzata in sala o dei posti troppo laterali, di visibilità difettosa o nulla. Si è visto, in America, sopra aree quadrate sufficienti, impostare la sala rettangolare, parallela alla diagonale del quadrato, riservando le rimanenze triangolari per scale e servizi (« The Granada Theater » di S. Francisco). Disposizioni del genere sono da prendere in considerazione.

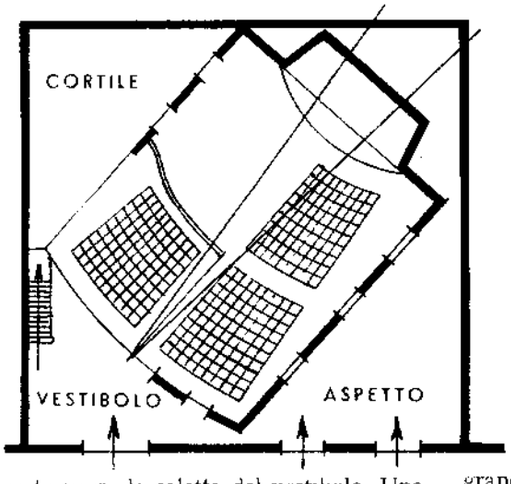
A scopo informativo, prendendo l'esempio come base, diremo che una sala di 20 metri per 14 contiene comodamente 420 posti in platea e circa 300 sulla gradinata ammettendo questa incuneata in



Schema di adattamento di un'area rettangolare coperta preesistente a sala cinematografica senza gradinata, con entrate e uscite dirette sulla strada.



Schema di adattamento di un'area quadrata coperta preesistente, impostando la sala secondo la diagonale. Si noti la linea ascendente del piano di platea secondo le ultime teorie visuali.



parte sopra la saletta del vestibolo. Una rotazione triplice di pubblico, durante una giornata festiva, eleva a 1260 i posti della platea e a 900 quelli della gradinata, raggiungendo un totale di 2160, intendendosi abolito l'abuso dei posti in piedi.

Il quantitativo è ragionevole per un comune dagli 8 ai 10.000 abitanti. Si tratta di una sala di media capacità sulla quale sarà facile orientarsi per la capienza di locali più modesti. Ciò significa che per soli 400 posti circa in platea occorrono a un dipresso 280 metri quadri per la sola sala e 340 circa compresi gli annessi nella forma più ristretta. Inoltre: metri cubi 2250 circa di volume per la sala senza gradinata, e metri cubi 3350 con la gradinata.

La capacità deve essere regolata sulla massima possibilità di affollamento, la quale, a sua volta, è in funzione del numero della popolazione, non solamente locale, ma di quella che può convenire in sito dalle vicinanze nelle occasioni eccezionali. E' errore in cui sono cadute alcune gestioni di credere che un cinema provinciale, specialmente se unico in una vasta zona, debba soddisfare la sola rotazione ordinaria di pubblico senza tener conto d'un coefficiente di eventuale maggiorazione. Non è infrequente che la sala, perchè la più grande delle disponibili, finisca per essere usata qualche volta a scopi di pubblica utilità quali sarebbero conferenze, riunioni politiche od altro. Bisognerà fare in modo dunque che i suoi servizî annessi rispondano a tale esponente di massima affluenza. Si suol dire che se un teatro dovesse essere costruito nel deserto, dove nessuno abita, dovrebbe avere tutte le comodità di un teatro costruito in una città. Questo perchè la efficienza dei servizî deve essere, appunto, in rapporto al momento della affluenza eccezionale, sia pure occasionale.

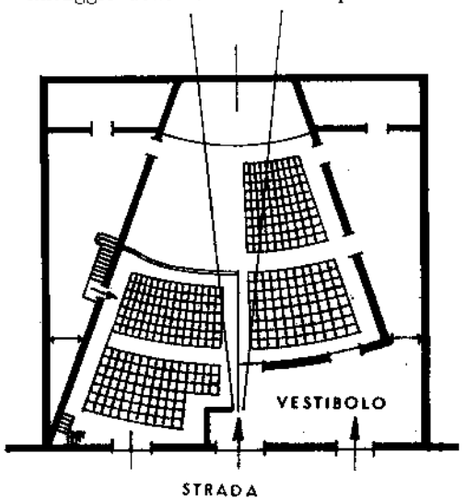
Gli ambienti di ufficio e biglietteria, mancando lo spazio nel corpo dell'edifizio, potranno essere posti anche altrove, in un reparto diverso, per quanto la concentrazione degli uffici nello stesso nucleo agevoli le comodità amministrative e di controllo.

Il preventivo di spesa di una sala cinematografica può dividersi in due parti:

a) la parte che non ammette grande elasticità ed è quella riferentesi alla struttura murale. Una volta fissatane la conformazione più conveniente, non sarà possibile apportarvi ulteriori variazioni. L'unica economia ammessa è quella derivante dai risultati dell'appalto della costruzione;

b) la parte elastica, cioè quella riguardante la decorazione, il maggiore o minore lusso di alcuni particolari, l'importanza che si vuole dare all'illuminazione, alla attrezzatura di un palcoscenico o di un semplice podio, alla comodità e al tipo dei sedili, e via discorrendo.

Non è necessario che una sala di media importanza sfoggi un lusso da centro-città, contrario alla economia e al momento finanziario che attraversiamo. Le teorie razionaliste sull'architettura, se intese con criterî utili, vengono del resto incontro a un francescanesimo che non guasta, se trattato col buon gusto di una sapiente scelta di colore, di una sagace disposizione degli spazî parietali, di un uso intelligente di poche materie indispensabili. Si comprende come sui capitoli che vorremmo chiamare voluttuarî si possa rimanere in un giusto mezzo. Una località priva di laute risorse può ridursi benissimo ad arrangiamenti decorosi, che non disdicono al senso della correttezza e della proprietà. E' noto, ad esempio, l'uso nei grandi cinema, di rinnovare periodicamente i lampadarî, le poltrone od altro, allo scopo di cambiare la faccia del locale, aggiornarlo con i ritrovati più recenti. Questo materiale usato può essere acquistato, se non logoro, dai cinema secondarî a prezzi convenienti. Le sale della periferia ne usufruiscono senza pregiudizio e con evidente vantaggio economico, allo stesso modo che un negozio elegante che si rinnova passa la vecchia attrezzatura ai negozi che sorgono lontani dal centro. Non è possibile dare delle cifre sul costo di un adattamento di locale esistente a sala cinematografica. I casi da risolvere, volta per volta, in rapporto alla capacità, sono molteplici. Considerando il caso minimo, quello cioè di una sala senza gradinata elevata e col solo 'box d'ombra', cioè senza palcoscenico (è il caso che interessa i centri più poveri ai quali ci rivolgiamo), toltone il costo dell'apparecchio di proiezione, il problema minimo verrà risolto dai seguenti dati: restauro del locale con relativa pendenza alla platea, costruzione della cabina e servizi; acquisto delle sedie; impianto elettrico per la cabina e per l'illuminazione della sala e dell'esterno; impianto di ventilazione a mezzo di ventilatorini applicabili alle aperture ordinarie; impianto contro gli incendî; tutto ciò qualora non si voglia ricorrere pure a un impianto di riscaldamento. Su tali basi, in rapporto ai prezzi della piazza, e tenendo presenti le possibili occasioni di convenienza, sarà agevole formarsi, volta per volta, un'idea sommaria della spesa. Avendo avuto occasione di occuparmi di queste sistemazioni ho notato che di fronte ad esse gli artigiani locali si riuniscono volentieri in piccoli consorzî su basi di economia ristretta, con l'entusiasmo di poter dare al loro piccolo centro la sua sala moderna. Ed è accaduto che questa, concepita modestamente in un primo tempo — per quell'irresistibile miraggio delle folle che è la produzione



Schema di adattamento di un'area quadrata a sala cinematografica di forma trapezoidale.

cinematografica, per l'istinto di conoscere e del sapere che è caratteristica dei popoli progrediti — sia divenuta poco dopo incapace; e siasi provveduto ad altra più grande per soddisfare le folle domenicali, rimanendo, la prima, l'attrazione più raccolta di tutti o di alcuni giorni della settimana. Come sempre: tutto sta nel cominciare.

VIRGILIO MARCHI

ATTORE O REGISTA?

di A. Consiglio e G. Debenedetti

L'evoluzione di una grande attrice, non come pretesto all'aneddoto od al pettegolezzo, ma come tema per indagare i rapporti tra regia ed interpretazione. Fino a qual punto l'attore si riduca a materia plastica nelle mani del regista. E con quali risultati nel campo artistico, sociale e di costume.

1. Una piccola attrice di varietà. Ruolino di marcia: non particolarmente bella, non particolarmente promettente. Nessuno punterebbe su di lei. Perchè un grande regista come Tourneur le affida una parte di protagonista senza importanza nella NAVE DEGLI UOMINI PERDUTI?

2. Una congiunzione stellare: l'incontro con Sternberg in un Caffè-Concerto. S'inventa una stella. Il divismo esclusivo e schiacciante di Jannings è finalmente equilibrato dalla presenza non meno autoritaria e realistica della nuova diva. L'ANGELO AZZURRO. Quale il segreto di Sternberg? Risolvere in poesia tragica e magìa l'ambiente originario di Marlene e l'appello un po' torbido della sua femminilità.

5. Nello sforzo di rinnovarsi, Sternberg corre faticosamente verso l'insuccesso. ANGELO AZZURRO lo ossessiona. Evadere dal capolavoro: ecco il problema! Anche a costo di ispirazioni abusate (guerra, spionaggio; CREPUSCO-

3. Il tema pareva inesauribile. Ma già l'invenzione minaccia di spezzare i polsi dell'inventore. Sternberg si tormenta per modulare in forme inedite quella roca e perversa seduzione. La riesplora in nuovi climi. MAROCCO. Ma tra il lusso dei colori e dei pimenti esotici, si intravvedono le prime stanchezze del poeta.

della stanchezza: il dilagare di una moda, anzi di una città. Naturalmente gli imitatori si attaccano al dettaglio vistoso e provocante. Non capiscono che la poesia dell'ANGELO AZZURRO non era nelle gambe e nelle giarrettiere di Marlene, bensì nella densa atmosfera creata dall'arte di Sternberg.

LO DI GLORIA). In realtà siamo in una fase di pure esperienze plastiche. Per strappare Marlene al suo ambiente inevitabile, il regista approda ad una illusione: che basti cambiarle di veste e d'acconciatura. DISONORATA.

7. Per il momento Sternberg rinuncia a nuove esplorazioni. Entra in campo l'autore di VIE DELLA CITTÀ con le sue supposte risorse di osservazione dal vero. Ma l'astuto Mamoulian non fa che derivare, in un grave e raccogliticcio mosaico di stili, le scoperte di Sternberg: nelle sue mani la vagheggiata Marlene — l'etera, la contadina rifoderata di ingenuità, la sirena del prof. Unrath — diventa la statua, il calco di gesso. Falsa poesia di luoghi comuni. IL CANTICO DEI CANTICI.

9. Sternberg ritorna. L'inventore spezza il calco. Ma non torna il poeta. Con fallace alchimia egli si prova a trasfigurare la venere degli angiporti nella casta ed 'eroica' madre di famiglia. Ma se le dolci linee del volto di Marlene obbediscono alla virtuosità del fotografo (fig. 1), le leggi incoercibili di una materia fissata per sempre in un capolavoro riprendono il loro dominio (fig. 2).

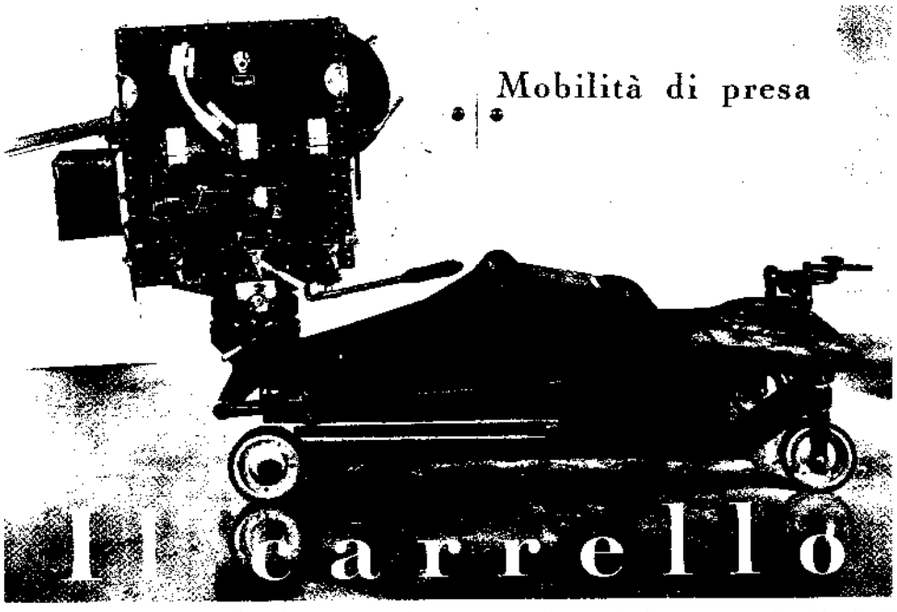
6. A questo punto, come accade, non rimaneva che l'oriente. Incantesimo di maniera. Seduzione di continenti dove l'avventura sembra legge. Paradisi artificiali. Fatale luogo di convegno per tutti i naufraghi. È l'ostinata Lola-Lola dei bassifondi amburghesi prende lo Shangai-Express per la Cina dei banditi, dei bolscevichi, dei missionarî e degli umanitarî.

8. Su quel calco, il divismo si fabbrica un nuovo ideale, la bellezza femminile un nuovo modello. Il figurino di Marlene, ormai irrigidito nello stucco di Mamoulian, ossessiona la fantasia degli uomini, la volontà di seduzione delle donne, la scelta degli arruolatori di 'stelle' per il cinema. I produttori vedono in quel tipo una sicura certezza di successo e di lucro. Il mondo della realtà, e non solo quello dello schermo, formicola di Marlene speciose e senza contenuto.

10. In una sorta di esasperazione Sternberg ricorre agli ultimi espedienti. Sottilizza la sua modella in una ingenua principessina. Tenta di riscattare la cortigiana nell'equivoco di una vita romanzata: e fa della selvaggia e sensuale imperatrice rossa la fragile vittima d'una corte di mostri e di fantasmi. Sontuoso trionfo d'uno sterile cerebralismo. Il film non raggiunge che una larva di coesione nella continuità della cifra fotografica e decorativa. Ridondante poema sinfonico, trova un filo soltanto nelle prolisse didascalie. E l'eroina affoga nell'irta decorazione barocca.

11. Ultima prova, perduta in anticipo. Sternberg non ha più animo per forzare una via nuova: ritenta con la Spagna l'esperimento fallitogli con la Russia. La Spagna delle gitane, delle galline che razzolano per le strade, dei pettini, dei *patios*, e del sole convenzionale. E mendica un tema di maniera dal decadente estetismo di Pierre Louis (LA FEMME ET LE PANTIN). Dal rococò moscovita al barocchismo dei merletti: affogare per affogare. CAPRICCIO SPAGNUOLO!

12. Subentra Lubitsch che, influenzando maliziosamente la regia di Borzage, svuota il mito. Fa della Circe mondiale una donna come tutte le altre, che porta il suo romanzetto alla Jeanette Mac Donald tra galanterie alla viennese, spiagge alla moda, romitaggi sentimentali, operetta europea, ragazzoni all'americana. Maniera di risolvere? o maniera di concludere? o semplicemente maniera?



Mobilità di presa

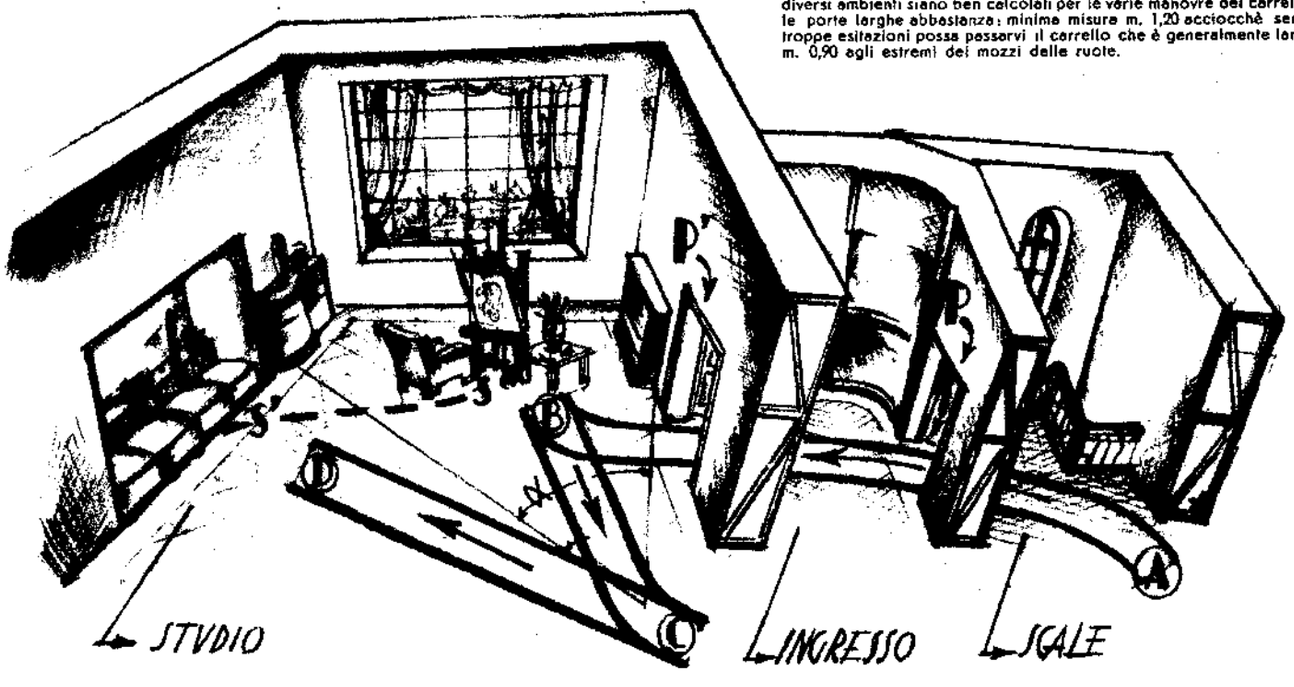
Il carrello

NEI PRIMI TEMPI della Cinematografia la visione della scena era legata ad una assoluta immobilità della macchina da presa. Di qui, nelle immagini, una statica che rendeva il film monotono e privo di espressione. Si passò poi alle prese panoramiche — orizzontali e verticali — munendo il treppiede fisso di apposita testa panoramica permettente lo spostamento graduale dell'asse ottico, in piani orizzontali e verticali. Ma più ricche possibilità non si ebbero che con l'inseguimento del soggetto mobile mediante lo spostamento del treppiede, ossia della stessa macchina da presa. Si ebbero così gli effetti di carrello in avanti, all'indietro, di lato, in direzione obliqua, in alto o in basso. La mobilità della macchina da presa consente di dare alla proiezione notevoli effetti di varietà, di ampiezza, di plastica, e quasi di stereoscopia. Certamente l'uso di questo mezzo non deve essere esagerato perchè può produrre stanchezza, anche per il fatto che sullo schermo i movimenti relativi del soggetto e dello sfondo risultano talvolta invertiti, nel senso che lo sfondo appare mobile e il soggetto fermo. Già prima che la mobilità della macchina da presa in rapporto al treppiede, fisso sul terreno, venisse sviluppata, la macchina veniva sovente piazzata o installata — con o senza treppiede — su veicoli mobili d'ogni specie. Riprese vennero eseguite da locomotive in corso, dall'ascensore della Torre Eiffel, da bordo di imbarcazioni in navigazione e da automobili. Si preferì sempre questo tipo di presa in quanto che gli oggetti da ritrarsi, sfilando dinnanzi all'obbiettivo, producevano, se ripresi in angolo retto rispetto all'asse dell'immagine, una grande illusione di rilievo; e in modo speciale, se fotografati controluce. Questo fenomeno pseudo-stereoscopico assunse poi nel linguaggio cinematografico il nome di effetto di ferrovia.

Le esperienze fatte con simili spostamenti della macchina da presa spinsero

ESEMPIO DI CARRELLATA ESEGUITA PER 'CUORE DI VIANDANTE' NEGLI STABILIMENTI DI TIRRENIA E DESCRITTA ED ILLUSTRATA DALL'ARCHITETTO ANTONIO VALENTE

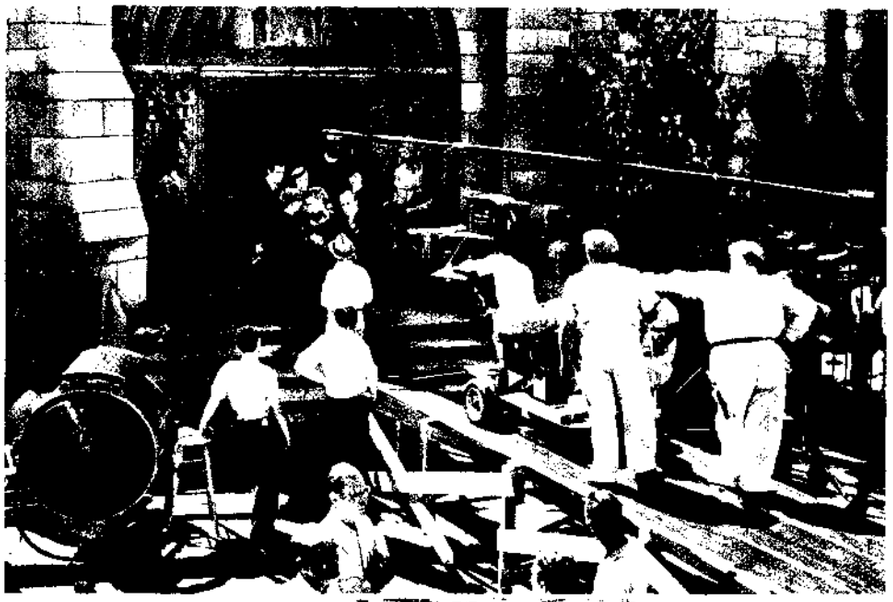
La ripresa consiste: **1.** Nel vedere, dal punto A di postazione della macchina, apparire l'attore su dalle scale, seguirlo con leggero angolo da destra a sinistra in 'panoramica' a fermo fino alla porta P, mentre egli apre. — **2.** Seguirlo in 'carrellata' avanti alla distanza di pochi metri lungo il suo tragitto da A in B attraverso le porte P e P'. — **3.** Ripresa a 'fermo' in B di piccola azione dell'attore avanti al cavalletto. — **4.** Subito 'carrellata indietro' da B in C per scoprire l'ambiente dello studio sotto l'angolo α e lasciare l'attore in 'campo lungo'. — **5.** Ripresa a 'fermo' in C e leggera panoramica da destra a sinistra sull'attore dirigentesi da S in S'. — **6.** 'Carrellata avanti' da C in D sino ad un m.p.p. dell'attore sul divano in S'. Le difficoltà tecniche di questa complessa carrellata vanno ricercate e studiate in: a) tipo di carrello; b) base di appoggio di percorso; c) alcuni particolari scenografici. Prima condizione: occorre un tipo di carrello libero (e ne è troppo evidente la necessità) a pneumatici, "senza guide". La complessità della linea di percorso non permette l'impiego di carrello a rotaie (che del resto, specie in questo caso, sarebbe tornato molto utile per seguire con maggior sicurezza il tracciato del percorso stesso); infatti i variabili angoli di presa (specialmente nel 'campo lungo') scoprirebbero le rotaie a terra. In tal caso, dunque, carrello: 1) a ruote pneumatiche (4, o meglio 6); 2) con movimenti dolci e silenziosi, condizioni necessarie per la ripresa sonora (tutti i movimenti a sfere, e bene ingrassati); 3) pesante e staticamente a posto (che non abbia spostamenti o vibrazioni di sorta, le quali sarebbero nocive alla ripresa). Gli pneumatici siano di sezione larga, sì da avere la maggiore aderenza possibile al suolo, e tenuti con non molta pressione d'aria (da 1,5 a 2 atmosfere). Occorrerà maggior forza di trazione, ma la carrellata riuscirà più perfetta ed il 'carrellista' dovrà avere precisione d'occhio e muscoli saldi per eseguire un percorso difficoltoso già indicato dal regista e farlo senza scatti specie agli arresti e agli abbrivi. Seconda condizione: la 'base di appoggio di percorso' inutile dire che sia perfettamente livellata, e supponendo che in questo caso bisogni affidarsi al pavimento del teatro (non potendo mettere neppure i piani di compensato), lo stato di questo pavimento sia verificato innanzi dallo scenotecnico; non si producano cigolii al passaggio del carrello. Terza condizione: gli spazi dei diversi ambienti siano ben calcolati per le varie manovre del carrello; le porte larghe abbastanza: minima misura m. 1,20 acciocchè senza troppe esitazioni possa passarvi il carrello che è generalmente largo m. 0,90 agli estremi dei mozzi delle ruote.



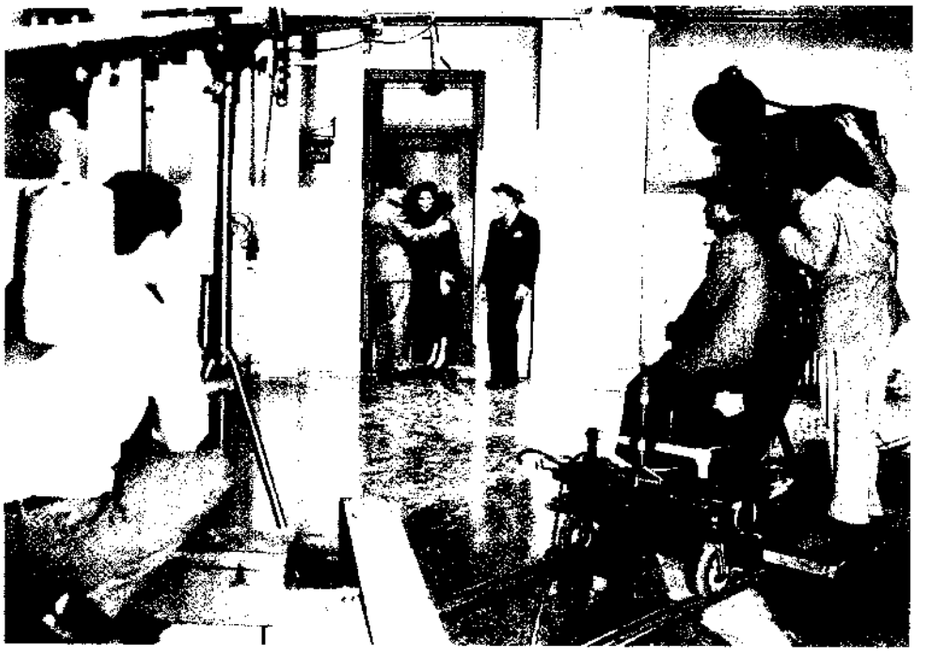
i tecnici a fissare, anche nella produzione di film teatrali, l'apparecchio su di una piattaforma posta su quattro ruote (carrello), onde poter seguire i personaggi dell'azione in una scena, a distanza press'a poco uguale. La trovata del carrello spetta all'industria cinematografica italiana d'anteguerra (il primo esempio che se ne abbia è in CABIRIA di Piero Fosco); poi, nel dopoguerra, esso venne applicato anche in Germania e in America. Dapprima i carrelli correvano su rotaie; più tardi vennero montati con pneumatici e guidati a mano liberamente in ogni direzione. A poco per volta, treppiede e sedile per l'operatore furono collegati col carrello, e più tardi vi trovarono posto persino apparecchi di illuminazione, ed altri accessorii. Infine il carrello fu azionato da motore. Naturalmente gli ultimissimi tipi di carrelli sono anche muniti di un braccio portamicrofono destinato alla ripresa sonora, e offrono tutto il posto per il personale ausiliario.

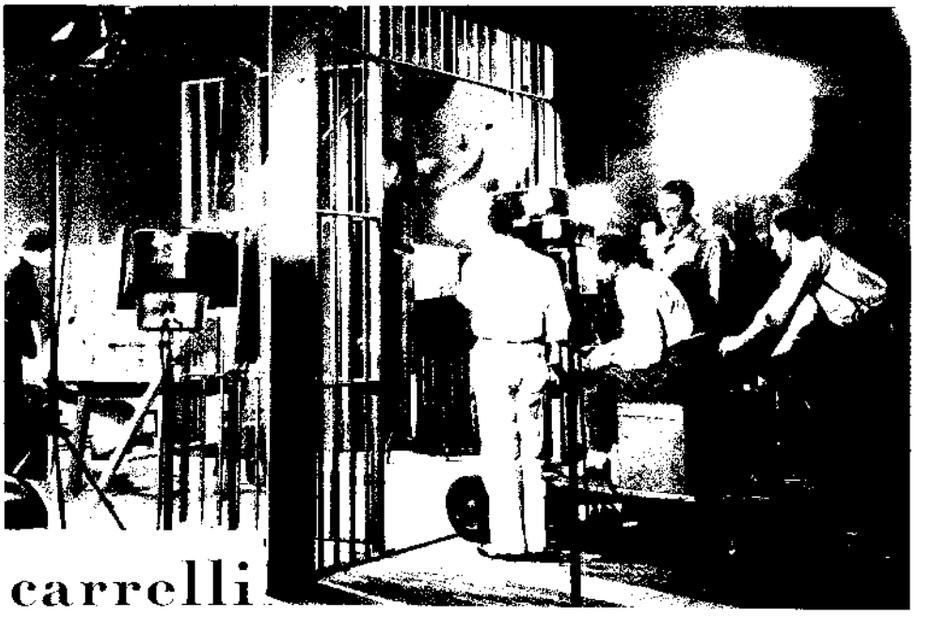
Gli effetti che si ottengono con le carrellate sono, novantanove volte su cento, meccanici: ed è questo uno degli artifici spiccioli più spesso usati per movimentare almeno per un istante e secondo le più evidenti apparenze una scena 'teatrale'. Così Milestone ricorre a carrelli e a panoramiche per narrare l'intreccio di PIOGGIA; così Cukor passeggia per una stanza di cartapesta trascinandosi dietro il carrello nel tentativo di dar aria alle polverose vicende di FEBBRE DI VIVERE.

Tuttavia la carrellata spesso è indispensabile per ottenere un vero passaggio artistico; e talvolta è particolarmente adatta a far raggiungere un autentico, vivo, arioso movimento. Tutti ricordano la carrellata iniziale del DR. JECKILL, la passeggiata in carrozza del CONGRESSO SI DIVERTE, la grande traversata del teatro di posa nella SIGNORA DI TUTTI e altre innumerevoli. Ma altrimenti son piccoli viaggi inutili, spreco di quattrini, spesso anche un distrarre lo spettatore dalla chiarezza della narrazione, introducendolo, per così dire, in 'corridoi visivi' che promettono alla sua fantasia troppo più di quanto alla fine non mantengano. Questo genere di presa presenta però, in pratica, non poche difficoltà da sormontare, ben superiori per numero e natura a quelle della presa fissa. E in primo luogo la determinazione precisa del campo di presa, non più limitato alla sola inquadratura iniziale studiata e approntata con calma prima che si cominci a girare (come sarebbe il caso della macchina fissa), bensì invece snodantesi in una successione ininterrotta di innumerevoli campi, i quali vanno continuamente controllati dall'operatore attraverso il mirino affinchè in ogni momento della presa il quadro riesca chiaramente espres-



Tipi di





carrelli

sivo, così per quanto riguarda la prospettiva dell'ambiente scenico, come per i varî movimenti o posizioni degli attori e per l'azione che essi debbono rappresentare. Si immagina facilmente quale rompicapo possa costituire talvolta per il regista e per l'operatore evitare che in questo continuo spostamento del punto di vista dell'obbiettivo entrino in campo, ospiti indesiderati, tutti gli elementi estranei alla scena stessa — attrezzatura, lampade, operai al lavoro, ecc. — che pure per forza di cose debbono circondare quello che volta per volta è il centro della scena che si riprende; e quali problemi, appunto per permettere la possibilità stessa della carrellata, abbia dovuto prima ancora risolvere lo scenografo.

Non meno difficile è per l'operatore risolvere la questione della messa a fuoco. E' intuitivo che col continuo muoversi della macchina da presa, varia ad ogni momento la distanza dall'obbiettivo del piano di maggior nitidezza dell'oggetto di ripresa. Avvicinandosi o allontanandosi la macchina sul carrello da un gruppo di attori fermi in un determinato punto, ad esempio, è chiaro che diminuisce o aumenta man mano la distanza alla quale gli attori stessi si trovano; donde la necessità di tenerne rigoroso conto nella messa a fuoco. Se poi gli attori si muovono anche loro, può darsi il caso che la distanza resti sempre la medesima, se il regista ha deciso che la macchina li insegua in una medesima velocità e direzione, quasi fosse legata a essi da un asse rigido, e allora la messa a fuoco resta invariata; ma in molti altri casi invece il movimento dell'attore non fa che accrescere il variare delle distanze complicando ancora più il còmpito dell'operatore nella messa a fuoco.

Va poi osservato che, mentre per la presa fissa la possibilità di oscillazioni della macchina, che poi producono immagini traballanti in proiezione, è limitata al solo meccanismo di trasporto della pellicola nella macchina stessa, o prodotta tutt'al più da scosse del pavimento (ad esempio per un autocarro che passasse d'improvviso nei pressi del teatro di posa), nella carrellata è il movimento stesso del carrello che può produrre oscillazioni ben più gravi e non sempre facilmente evitabili, per massima che sia la perfezione dei moderni carrelli. Infine un'ultima e non indifferente difficoltà è data dalla necessità che il movimento del carrello abbia continuità perfetta, vale a dire senza strappi, scatti, rallentamenti improvvisi i quali, per minimi che siano al momento della ripresa, vengono ingigantiti dalla proiezione, con grande fastidio dello spettatore; e che, per ovvia esigenza del sonoro, il movimento avvenga con la massima silenziosità.

FRANCESCO BERTI

Il cinema italiano oggi e domani

Il grande e complesso meccanismo della cinematografia nazionale è in moto. Infiniti sono i suoi ingranaggi, e così strettamente connessi l'uno all'altro che sarebbe vano pensare di modificare il movimento di qualcuno di essi senza agire su tutti contemporaneamente.

E questa azione di insieme, intesa a riordinare e riequilibrare tutti i settori della nostra produzione cinematografica, è proprio quella che è stata svolta in un anno e mezzo di attività dalla Direzione Generale per la Cinematografia del Ministero per la Stampa e la Propaganda. Un anno e mezzo di cui buona parte s'è dovuta spendere a sgombrare il campo dai residui inutili, dai fattori dannosi ed infecondi, provvedendo in pari tempo ad iniziare quell'opera, lenta, metodica e faticosa, di ricostruzione e di riorganizzazione che ha condotto ai risultati attuali.

Più di 30 film realizzati e presentati nelle sale italiane, quasi tutti con ottimo successo artistico e finanziario; 6 film già pronti per la programmazione nella stagione prossima; 3 film al montaggio, al missaggio od alla sincronizzazione; 6 film in lavorazione; 12 film in preparazione, già molto avanzati verso la fase realizzativa; 12 film in progetto; 6 film allo studio; 6 versioni straniere realizzate; 6 versioni straniere in preparazione. Un complesso di settantacinque film, considerando a parte le dodici versioni straniere. Ecco, nella nuda espressione delle cifre, il bilancio di questa attività.

Ma questi dati, per assumere pieno ed intero il loro valore, debbono essere confortati da altri elementi non meno importanti e significativi: il numero dei film, preso in sè, avulso dalla loro entità, non dice abbastanza. Occorre aggiungere che tra i film realizzati uno supera i 5.000.000 di costo e moltissimi raggiungono i 2.000.000. Tra i film che sono attualmente in preparazione, tre sono preventivati per 5.000.000: sono, questi, fra i maggiori, se non addirittura i maggiori film che si realizzeranno in Europa durante la stagione in corso, non solo per la loro entità finanziaria ma anche e sopratutto per la loro entità artistica, per il concorso di elementi eccezionali che vi parteciperanno, per l'altissimo loro valore etico ed estetico. SCIPIONE L'AFRICANO, per la regìa di Carmine Gallone; LE BANDE NERE, per la regìa di Luigi Trenker; IL FU MATTIA PASCAL, per la regìa di Pierre Chenal.

Tuttavia queste tre opere, se rappresentano indubbiamente il punto culminante dello sforzo organizzativo durante la stagione in corso, non costituiscono che una parte della nostra produzione; attorno ad esse, a fianco ad esse, è tutta una serie di altri film, ognuno dei quali si presenta fin dall'inizio con valori artistici ed industriali di notevole importanza e tali da assicurare al film italiano nell'inverno prossimo una preminenza certa sul mercato interno ed una larga attenzione da parte dei mercati esteri.

Carattere ed importanza internazionale hanno anche alcune fra le opere già pronte: BALLERINE, ad esempio, che è stato diretto da Gustavo Machaty; UNA DONNA TRA DUE MONDI, la cui versione tedesca ha già ottenuto notevoli successi in Austria ed in Germania; NOZZE VAGABONDE, il primo film di cui sia stata realizzata un'edizione interamente stereoscopica, fatto nuovo nella cinematografia mondiale. E sulla stessa linea si trovano opere come SQUADRONE BIANCO, che Augusto Genina ha realizzato a Sinauen, in Libia, e CAVALLERIA di Goffredo Alessandrini, film che costituiscono non solo una esaltazione delle alte qualità guerriere della nostra splendida razza, ma anche delle opere di un interesse drammatico e spettacolare non limitato al pubblico italiano.

Accanto a queste, numerose opere, come IL CORSARO NERO, il cui soggetto è tratto dall'avventuroso romanzo di Salgari, LA DAMIGELLA DI BARD, DOVE ROMOLO EDIFICÒ, soggetto originale di Luigi Pirandello, LA MALIBRAN, ed altre ed altre ancora che sarebbe troppo lungo enumerare, completano una produzione importantissima dal punto di vista industriale, interessante e non solo copiosa ma diversissima nei suoi elementi. Anche questo è carattere da non trascurarsi della nostra cinematografia attuale: la gamma dei generi, la diversità delle opere, che consente alla nostra produzione una grandissima varietà di aspetti, tale da renderla atta ai differenti gusti del pubblico e da farle trovare sempre i suoi spettatori. Dai grandi film storici, ai film di esaltazione delle più grandi figure della tradizione italiana, ai film drammatici, ai film avventurosi, ai film comici (alcuni dei quali avranno interpreti carissimi al nostro pubblico, come Musco, la Merlini e Falconi), la produzione italiana si presenta con un panorama equilibratissimo nel suo complesso.

Ecco il risultato finale degli sforzi compiuti dal Regime in favore della nostra cinematografia: sforzi che hanno portato su tutti i campi della complessissima industria, con un'azione paziente di modificazione e di risanamento.

Risanamento industriale: eliminazione degli elementi dubbii e inquadramento di tutti gli elementi sani, accentramento della loro attività, potenziamento delle loro capacità in tutti i sensi e in tutti i campi. Sono parole, queste, che lasciano intravedere quello che si è fatto. Si trattava, in definitiva, di trasformare fin dalle basi tutta una mentalità: si trattava di portare la nostra industria da una fase di 'volonteroso artigianato', come ha scritto Luigi Freddi, ad una fase veramente industriale, organica e capace di svolgere il suo lavoro secondo determinate linee convergenti ad un solo scopo, l'elevazione della nostra cinematografia. Sostituire questa mèta comune alle meschine mète individuali dei guadagni commerciali immediati, far intendere ai nostri produttori il vantaggio, anche materiale, di un più alto modo di concepire la loro attività, ecco quello che si doveva fare e che si è fatto.

Creare alla cinematografia una solida struttura legislativa, tale da renderle possibile la riconquista del mercato interno che le era completamente sfuggito e l'introduzione sui mercati esteri era opera che doveva, con saggia tempestività, affiancare l'altra. E i numerosi provvedimenti in favore della nostra industria presi successivamente in questi ultimi diciotto mesi, testimoniano del modo con cui l'opera è stata compiuta.

Epurato il campo del commercio cinematografico, disciplinato il mercato, ampliate le possibilità di sfruttamento del nostro film, la parte quantitativa era oramai assicurata. E per la parte qualitativa si è svolto un lavoro non meno vasto ed importante che sarebbe troppo lungo seguire in tutto il suo sviluppo.

Basterà dire che l'azione del Ministero nel settore artistico si è svolta non solo nel senso di un ausilio continuo e prezioso dato ad ognuno degli elementi capaci della nostra cinematografia ma anche nel senso di una immissione di elementi nuovi, di già provato valore artistico, in tutti i rami della lavorazione, da quello dei registi a quello musicale, da quello scenografico a quello interpretativo.

50.000 famiglie trovano pane e lavoro nella nostra cinematografia: quasi 30.000 persone sono impiegate solo nei settori più strettamente industriali: quasi 20.000 concorrono ai settori artistici. Lo Stato coopera alla nuova cinematografia nazionale con una cifra di 50 milioni, la Banca del Lavoro con una cifra di 40 milioni. 2.000.000 di premi sono distribuiti annualmente, oltre alle 90.000 lire di premio in buoni di doppiaggio che competono ad ogni film di produzione nazionale. Oltre 100 milioni sono impiegati nella produzione cinematografica della stagione in corso.

E tutto questo è sorto quasi dal nulla, per il miracolo di una Volontà che non conosce soste e che, in tutti i campi e per tutte le più diverse attività della Nazione, non tende che ad una mèta: il potenziamento dell'Italia. La volontà del Duce che ha trovato un agile strumento nella vigile e sensibile azione del Ministero per la Stampa e la Propaganda.

JACOPO COMIN

5 gemelle e 1 operatore

Tutti quei genitori, fotografi e cineasti dilettanti, che sanno per prova come sia difficile ritrarre in casa i proprî bambini, leggano qui per consolarsi quanti ostacoli ha dovuto superare l'operatore d'un film sulle ormai famose cinque gemelle canadesi.

LA STESSA BAMBINA ripresa cinque volte? No, cinque bambine, e più famose ancora di Shirley Temple; per esser precisi: Emilie, Yvonne, Cecile, Marie e Annette, cinque gemelle nate nel maggio del 1934 in una famiglia francese, i Dionne, a Callander nello Stato di Ontario. Anche se l'America è il paese delle grandi cifre, questo parto ha destato un'impressione enorme al di là dell'Oceano, e, se non erriamo, non solo per il suo carattere sensazionale quasi mostruoso, ma perchè si direbbe che la natura, in questa nostra epoca nella quale la nascita di un figlio è divenuta, per troppe persone, nient'altro che il risultato di un preciso preventivo di bilancio, abbia voluto dare un esempio simbolico di spontanea fecondità. Il fatto diventa ancor più significativo in quanto ce ne viene notizia attraverso il Cinema: ossia proprio per mezzo di quell'ambiente in cui i bambini sono considerati come un semplice equivalente di una forte somma di denaro. Alludiamo ai fanciulli attori di Hollywood, compensati come ministri di Stato, a questi figli delle dive, protetti ad ogni passo con le mitragliatrici contro il rapimento dei ricattatori. E ricordiamoci anche che a Chicago esiste un orfanotrofio specializzato nella fornitura dei bambini adottivi alle 'stelle' di laggiù, le quali, pur non intendendo rinunciare alla gioia di veder scorrazzare un pupo per casa, non vogliono permettersi il lusso di star lontane per un anno dal loro prezioso lavoro. Pause del genere si risolverebbero in danni finanziarii di 200.000 dollari e anche di più. Miriam Hopkins, Ruby Keeler (la moglie di Al Jolson), Barbara Stanwyck, Zasu Pitts, Constance Bennett, Gloria Swanson e tante altre si sono fatte, così, madri adottive, rivolgendosi all'Istituto di Chicago. Ed ecco che in un mondo così cauto, così terribilmente egoista e ragionevole, si presentano all'improvviso Emilie, Yvonne, Cecile, Marie e Annette. E' vero che, in fin dei conti, questo attacco della natura contro il cosidetto 'buonsenso' del Novecento non ha avuto delle conseguenze troppo disastrose per i bravi genitori, Elzire e Oliva Dionne, dal momento che fra le Case Cinematografiche è sorta subito una gara a chi arrivasse primo a portare questo miracolo sullo schermo. (Da oggi, nello Stato di Ontario, tutte le future madri chiedono come ostetrico il dottor Allen Roy Dafoe, diventato di colpo famoso, nella speranza di partorire anche loro cinque gemelle.) I primi ad arrivare sul luogo del miracolo, sono stati gli operatori dei giornali di attualità; ed uno di questi, Roy Rash, ci parla esplicitamente delle sue esperienze in proposito. Ad Ontario non c'era la corrente elettrica, e fu quindi necessario portarsi dietro un gruppo di batterie onde produrre i 110 volt necessarii ad alimentare le lampade d'illuminazione. Il problema essenziale dell'illuminazione consisteva inoltre nel raggiungere un'intensità di luce sufficiente per la presa cinematografica, ma che non fosse in nessun modo nociva ai giovani occhi delle bambine. Lo stesso problema dovette affrontarlo l'operatore Daniel B. Clark che si presentò un po' di tempo dopo nella casa dei Dionne, insieme al regista King e con attori e tecnici, per eseguire le riprese di un film a soggetto IL MEDICO DI CAMPAGNA, di cui i cinque protagonisti dovevano essere appunto Emilie, Yvonne, Cecile, Marie e Annette. Clark aveva fatto prima, a Hollywood, delle prove con ogni possibile tipo di lampada, servendosi di bambini della stessa età delle Dionne, e aveva finito per trovare una luce sufficientemente intensa della quale le bambine non si accorsero neanche. Furono usate sei lampade del tipo 'Cinelite' — proiettori muniti di una forte lampadina elettrica — e due 'Photolite' che avendo uno specchio lucido e cromato dànno un raggio più concentrato e più forte, atto a fornire riflessi speciali, mentre i 'Cinelite' producono l'illuminazione diffusa ed omogenea della scena. Queste lampade però, seppure di luce meno intensa di quella che aggredisce normalmente gli occhi degli attori, sarebbero state ancora troppo forti, qualora non si fossero coperte con schermi trasparenti di gelatina azzurrognola. (Gli stessi schermi di gelatina si usano del resto a Hollywood per illuminare le scene con Shirley Temple.) Quan-

1. Tutti gli assistenti alla presa del 'Medico di campagna' sono in càmice e maschera da operazioni. — **2.** Un fotogramma del film.

do il tempo era nuvoloso, l'operatore metteva i due forti proiettori 'Photolite' al di fuori delle finestre imitando così l'effetto della luce solare, mentre nelle giornate di sole bisognava chiudere le tende delle finestre perchè le lampade all'interno non sarebbero bastate a controbilanciare i forti effetti del sole.

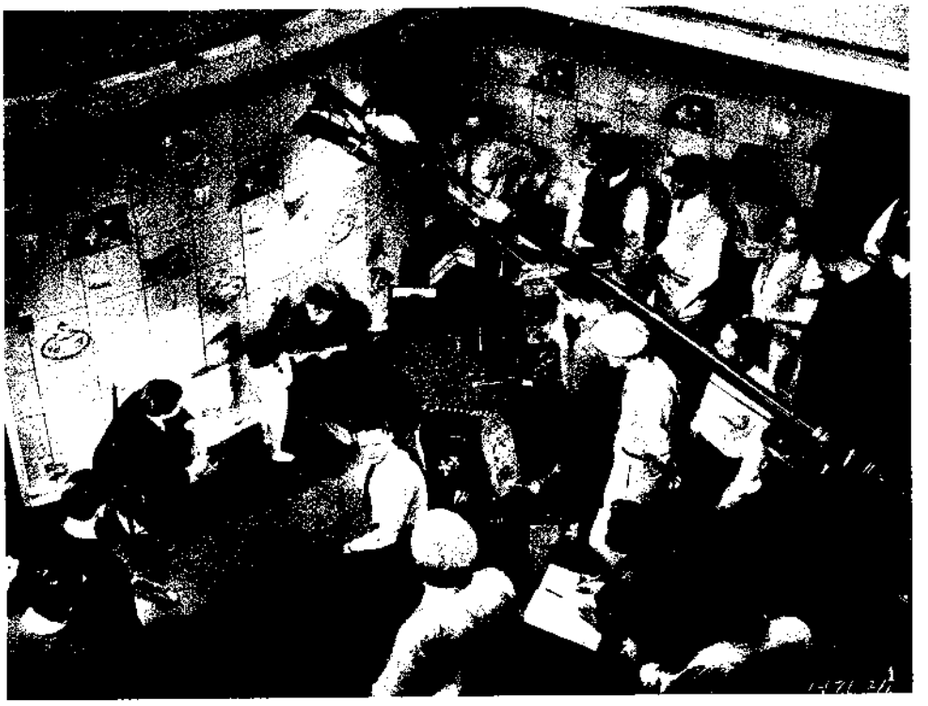
Gli attori adulti obbediscono — qualche volta — agli ordini del regista... ma i bambini non lo fanno; e, se per caso obbediscono, è peggio ancora: non essendo attori non sanno eseguire con disinvoltura naturale dei movimenti imposti: sembrano impediti, irrigiditi, come burattini umani. Ma siccome un simpatico effetto d'immediatezza risulta soltanto da quello che è (o che sembra) spontaneo e naturale, c'è un solo rimedio quando si cinematografano i bambini: lasciarli combinare liberamente tutto ciò che salta loro in testa. Ci vuol quindi molta pazienza e... molti metri di pellicola. Nell'impossibilità di prevedere che cosa i minuscoli attori avrebbero fatto di lì a un momento, non c'era che decidersi a lasciare scorrere, scena per scena, tutto il rotolo di 300 metri di pellicola attraverso la macchina da presa, raccomandandosi alla fortuna e al 'montatore': il quale in seguito avrebbe scelto i pezzi più riusciti per cavarne il film.

Quando Emilie, Yvonne, Cecile, Marie e Annette avevano soltanto pochi mesi, bastava metterle su di un tavolo e muovere dinanzi a loro un fazzoletto dai colori vivaci per suscitare in quei piccoli volti delle espressioni fotogeniche; ma ben presto fu necessario ricorrere a mezzi più energici. Il buon Roy Tash, l'operatore — se vi ricordate — delle 'attualità' filmistiche, dovette mettersi a camminare sulle mani con le gambe per aria, a guardare buffonescamente attraverso le zampe del treppiede se volle mettere un po' di allegria fra le cinque gemelle: e tutto questo nel più assoluto silenzio, dato che il microfono era sempre in funzione così da cogliere e registrare ogni minima manifestazione 'sonora' delle bambine. In altri casi, al contrario, erano le minuscole protagoniste a svolgere un'attività esagerata: un giorno l'operatore — mentre la sua macchina si trovava a pochi centimetri dal suolo pronta per una 'presa dal basso' — era andato fuori un momento a fumare una sigaretta; torna, e si accorge per puro caso che l'apertura del diaframma era stata ridotta fino ad F: 32, ciò che gli avrebbe completamente rovinato la presa che stava per fare. Secondo le congetture del degno operatore, la colpevole doveva esser stata o Annette o Emilie, specializzate ambedue in scherzi di questo genere. L'ingegnere del suono, per parte sua, era affezionato sopratutto ad Yvonne in quanto era la più rumorosa di tutte. (Benchè anche lei ogni tanto esagerasse: fra le altre, un giorno fece rompere i nastri sensibili del microfono lanciando uno strillo troppo acuto.)

In generale, come abbiam detto, non ci fu modo di 'dirigere' le cinque piccole. Gli attori adulti del film, rappresentanti il medico, l'infermiera, ecc., dovettero abbandonare il loro stile normale di recitazione e dimenticare le parti previste per loro nello scenario del film, per limitarsi a seguire affannosamente tutte le iniziative delle gemelle. L'unico modo che ci fosse per indurle ad eseguire qualche semplice azione era quello di persuadere una di loro ad arrampicarsi, per esempio, sopra una seggiola, perchè allora lo facevano anche tutte le altre. Il capolavoro però è stato di riuscire a cinematografarle mentre dormivano: appena si metteva in azione il motore della macchina, almeno una si alzava immediatamente dal letto per vedere cosa mai succedeva. Ci vollero ore ed ore snervanti per riuscire allo scopo.

Prima che le bambine entrassero nella stanza le lampade dovevano essere già accese per non attirare inutilmente l'attenzione su di esse. Se le prese consistevano in 'campi lunghi', ossia tali da abbracciare la stanza intera con tutte le cinque bambine, bisognava usare, data la ristrettezza del vano, un obbiettivo grandangolare. Mentre per far 'mezzi campi lunghi' e 'primi piani' delle sin-

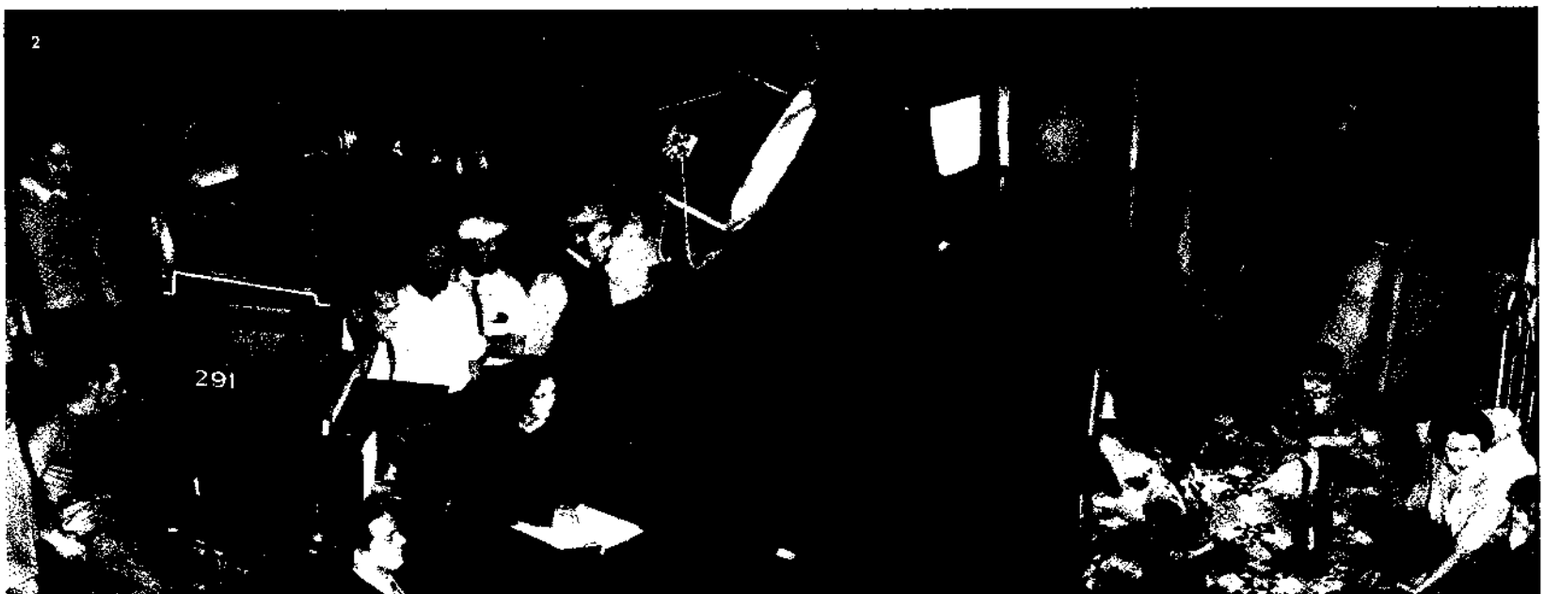
gole teste, si usarono obbiettivi a brevissima lunghezza focale, ciò che richiese di mantener molto piccola la distanza fra macchina e bambina. Tuttavia, dato che la macchina da presa si trovava chiusa in un involucro (costruito per impedire la registrazione sonora dei rumori di presa), il ronzio del meccanismo non riusciva a distrarre le piccole attrici.
Avete veduto che l'operatore, per fumare la sua sigaretta, lasciava la stanza. Gli è che il dottor Dafoe, come un cerbero, sorvegliava in modo esemplare tutti i dettagli della presa onde impedire il minimo danno alla salute delle preziose gemelle. Non aveva permesso di lasciarle trasportare a Hollywood. Una sola ora del giorno, e precisamente quella prima della colazione di mezzogiorno, era riservata alle riprese in casa Dionne. Se il bagno o qualche altro rito mattutino si prolungava, peggio per quei signori del cinema: a mezzogiorno si doveva aver finito, con puntualità cronometrica. L'orario preciso della giornata, elemento essenziale per allevar bene i bambini, non doveva essere alterato in nessun modo. Tutte le persone presenti alla presa erano accuratamente disinfettate e portavano — ad eccezione degli attori — candidi camici da medico e davanti alla bocca quelle maschere che si usano, come è noto, durante le operazioni chirurgiche. Il numero dei presenti era rigidamente fissato. Se, per caso, il regista aveva bisogno di un assistente in più, il dottor Dafoe, che partecipava ad ogni presa, si allontanava in compenso.
(Chissà se qualche bambino lattante dei nostri, tenuto in grembo dalla mamma che a ora notturna l'ha portato al cinematografo, scorgendo intorno a sè una gran folla di gente rumorosa e intenta a fumare il sigaro o la sigaretta, non possa pensare con un piccolo sospiro: « Magari fossi in cinque anch'io! »)
Dato che le riprese delle *quintuplets* o *quints* (come le chiamano gli Americani) si svolgevano non nel teatro di posa cinematografico ma in una casa qualunque, vuol dire che i metodi usati in questa occasione possono più o meno adattarsi per ogni presa di bambini che il



1. 2. Due momenti della ripresa di 'Miss Jane's Baby is stolen', con Dorothea Wieck e Alice Brody.

cineamatore voglia eseguire a casa sua. Quando si possa lavorare in una stanza dalle mura di color chiaro e servendosi di una pellicola di alta sensibilità, il compito sarà facilitato. Gli schermi di gelatina azzurra si possono sostituire con un velo dello stesso colore, atto a produrre una luce che somigli a quella diurna. La disposizione delle lampade sia semplice, senza effetti di controluce o simili, dato che le diverse posizioni che i 'soggetti' assumeranno non sono nè prevedibili nè comandabili. Per la stessa ragione bisogna tenere il campo dell'immagine ben ampio, perchè altrimenti i bambini usciranno subito dall'area della presa. La macchina e le luci siano già pronte quando il bambino entra nella stanza. Per la presa si scelga l'ora normale di giuoco del bambino, giacchè trascinandolo all'improvviso dal letto davanti alla macchina non si avrà mai un bambino fresco, vivace e ben disposto. Sono da evitare rumori o movimenti bruschi, e servendosi di una macchina ordinaria non bisogna avvicinarsi troppo per impedire che il ronzio distragga il bambino. Assorbito da un giocattolo che gli piaccia ed occupato — più importante ancora — da una persona cui sia particolarmente affezionato, il bambino darà delle scene deliziose; mentre, volendo costringerlo ad ogni costo a mettere dei fiori in un vaso o a dare un bel bacio al gatto con l'idea di fare un soggetto 'carino', si finirà per non vedere sullo schermo che delle scene artificiose, lagrimose o tragiche. Il cineamatore — anche bravissimo padre di famiglia — dovrebbe sudare sette camicie per far recitare davanti alla sua macchina da 16 od 8 millimetri cinque gemelle come quelle dei Dionne. Ma usando della propria macchina con un po' di cura tecnica e di astuzia e con vivo sentimento delle intime grazie dell'infanzia, finirà per aver altrettanta gioia da un solo bambino quanto ne ha il mondo da Emilie, Yvonne, Cecile, Marie e Annette.

VIRGINIO ALGARDI



Televisione

La televisione rappresenta l'ultimo stadio del progresso nel campo delle comunicazioni a distanza. Essa consiste nella trasmissione, per radio o per cavo, di scene animate a stazioni riceventi, lontane dal punto di emissione.
La televisione non ha quindi nulla in comune con la visione a distanza telescopica, con la trasmissione elettrica delle fotografie e con la proiezione cinematografica normale. Nella televisione la luce rinviata da oggetti o persone in movimento viene trasformata in impulsi elettrici. Tali impulsi vengono trasmessi, per radio a punti lontani, ove vengono, grazie a speciali apparecchi, a ricomporre l'immagine.
Come il suono è stato aggiunto al film muto, così la visione sta per essere aggiunta alla radiofonia, finora 'cieca'.
Teatro, cinematografo, réportage *d'attualità raggiungeranno i radio-amatori nelle loro case. La cinematografia sta per compiere un nuovo passo innanzi. La televisione, che ha davanti a sè un avvenire di possibilità tanto grandiose quanto difficili per ora a definirsi, non potrà mancar di produrre importanti aggiustamenti nell'organizzazione finanziaria, tecnica, industriale ed educativa delle industrie della radio e del cinematografo.*
'Cinema' si propone di riservare regolarmente qualche pagina all'esame dei progressi e degli sviluppi della televisione ed agli elementi fondamentali della stessa da divulgare nel pubblico. Tale rubrica non poteva essere meglio iniziata che con un articolo di un fisico illustre, il senatore prof. Orso Mario Corbino, che presiede con la Sua alta competenza il Centro Internazionale di Televisione di Roma fin dalla sua fondazione.

Con l'adozione dei tubi a raggi catodici sia per l'analisi che per la ricomposizione dell'immagine, e con la adozione delle onde ultra-corte per la radio-trasmissione dei segnali, la televisione ha cessato di essere un delicato sistema di apparecchiature da laboratorio per diventare un nuovo, interessante e pratico mezzo di comunicazione e di diffusione della cultura.
Alcune stazioni sperimentali che in Europa ed in America assicurano da qualche tempo un servizio regolare di emissioni di televisione diretta e di radio-cinematografia, recano un contributo prezioso alla definitiva messa a punto della tecnica televisiva.

Nel titolo: Fotografia dell'immagine ricevuta con apparecchio a tubo catodico da un radioamatore a Berlino.

Tra le principali caratteristiche di funzionamento che si richiedono ad un sistema di televisione, perchè possa esser definito veramente soddisfacente, vanno annoverate:

a) alta nitidezza dell'immagine, ottenuta mediante un'elevata suddivisione dell'immagine nell'analisi;

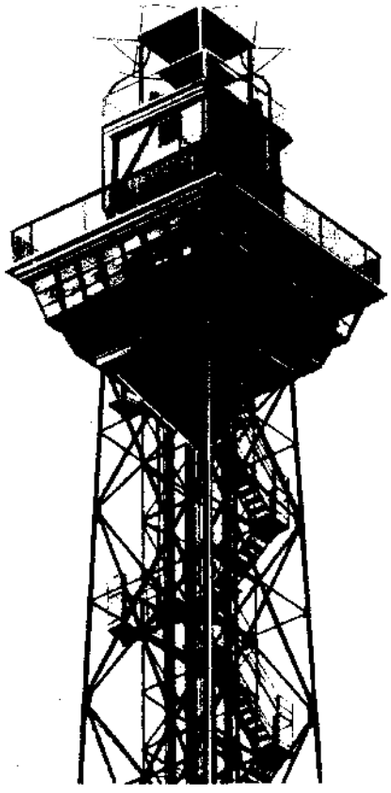
b) netto contrasto, sufficiente brillantezza e gradevole colorazione dell'immagine riprodotta, alla ricezione;

c) elevata sensibilità luminosa del sistema di presa;

d) sincronizzazione automatica semplice, pratica e sicura.

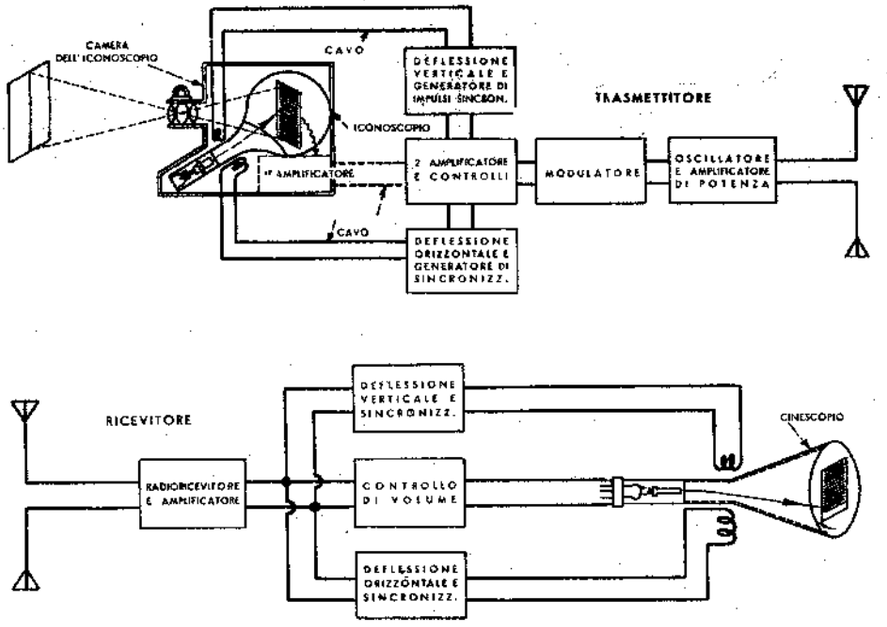
A tali caratteristiche rispondono in modo più o meno completo le tre principali stazioni trasmittenti attualmente in funzione: quelle di Berlino, di Parigi e di Nuova York.

Le stazioni di Berlino e di Parigi utilizzano ancora il sistema meccanico a disco di Nipkow per l'analisi delle immagini da trasmettere. Detta analisi viene effettuata su 180 linee, ad una cadenza di 25 immagini al secondo, con risultati che i tecnici definiscono come 'accettabili', se non ancora interamente soddisfacenti.
La stazione di Berlino-Witzleben, di cui sono riprodotte qui alcune documentazioni fotografiche, procede ad emissioni di radio-cinematografia. Ogni giorno, cioè, nel corso del pomeriggio e nelle prime ore della notte, vengono radiotrasmessi film documentari e di attualità e corti metraggi a carattere ricreativo ed artistico.
A Parigi si procede invece ad un servizio di televisione diretta. Nell'apposito 'studio', che sotto molti punti di vista ricorda i 'teatri di posa' cinematografici, si utilizza per la 'presa' diretta una speciale telecamera, inventata dal Barthélémy, e basata sull'utilizzazione del disco di Nipkow. Per necessità d'ordine tecnico lo studio deve essere fortissimamente illuminato. I numerosi proiettori, che concentrano i loro bianchi fasci di luce sulla ristretta scena, provocano però uno sviluppo di calore così intenso da rendere necessaria l'installazione di varie e potenti bocche di refrigerazione. Nello studio della stazione di Parigi vengono 'ripresi' e trasmessi ogni giorno

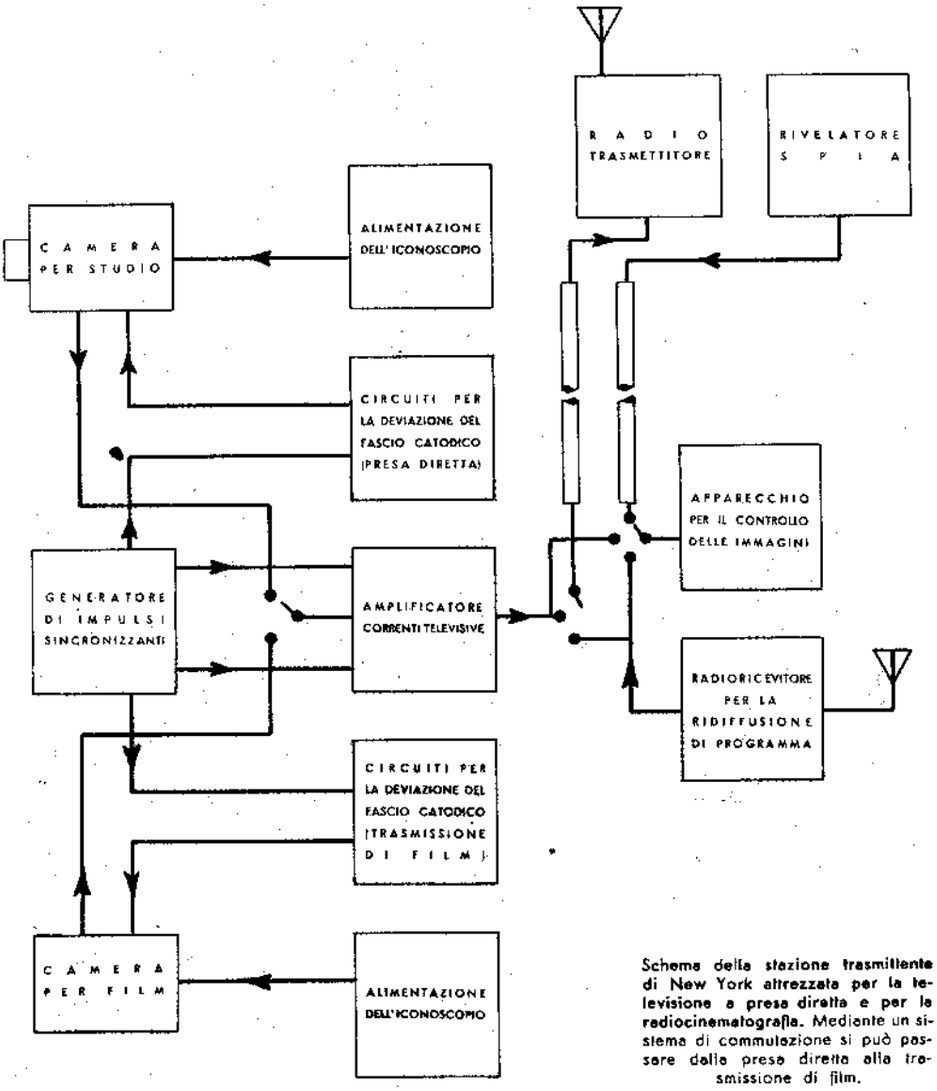


Le antenne e i contrappesi della trasmittente televisiva di Berlino, sulla sommità della « Funkturm ». I contrappesi, che fanno funzione di terra, sono gli anelli metallici montati sulla sommità delle antenne.

brevi spettacoli teatrali, numeri di varietà, pantomime, ecc.
Sia a Berlino che a Parigi vengono utilizzate per la radio-trasmissione dei segnali televisivi delle radio-onde ultra-corte, dell'ordine dei 5-10 metri. Il comportamento di queste onde, dal punto di vista dei fenomeni della propagazione, è ancora imperfettamente conosciuto. Sembra che la portata delle stazioni utilizzanti radio-onde fra i 5 ed i 10 metri non superi di molto l'orizzonte ottico dell'antenna. I programmi trasmessi dalle stazioni di Berlino e di Parigi sono quindi ricevuti soltanto nell'area delle due città e nei loro immediati dintorni. Si esperimentano però di già attualmente cavi speciali, atti a permettere la trasmissione contemporanea di un solo ed unico programma da varie trasmittenti, erette in varie città, così come si pratica da vari anni per i programmi radiofonici. Sia a Berlino che a Parigi numerosi apparecchi riceventi sono stati installati, in diversi quartieri delle due città, in locali gratuitamente aperti al pubblico, che può così godersi senza spesa, per ora, e senza difficoltà, gli spettacoli di televisione, rendendosi conto dello stato attuale e delle possibilità avvenire della nuova invenzione.
I ricevitori utilizzati sono tutti del sistema a tubo a raggi catodici. Le dimensioni degli schermi, per il momento ancora, assai ridotte. L'insieme degli apparecchi piuttosto delicato e complesso.
A Nuova York è, intanto, entrata in servizio in questi giorni una grande stazione trasmittente sperimentale che può essere considerata come la più originale, moderna e perfezionata, compatibilmente con le limitazioni teoriche che il problema comporta. L'impianto di Nuova York, che è stato installato sulla sommità del famoso Empire State Building, risponde infatti alle caratteristiche di buon funzionamento più sopra citate. Il nuovo impianto costituisce la prima grande realizzazione pratica del sistema inventato dal prof. Zworykin, e merita, per la sua originalità, qualche osservazione particolare.
Esso comprende tutti gli apparati necessari per la radio-trasmissione dei film sonori e per la ripresa diretta in 'studio' e all'esterno di programmi televisivi e sonori.
Ambedue gli apparati utilizzano la speciale camera elettronica dello Zworykin, chiamata 'iconoscopio'.
Le 'linee di analisi' per l'immagine sono da 350 a 400 per immagine. La 'frequenza di immagine' è di 22,5 al secondo, e la 'frequenza di campo' di 45 al secondo. In base agli studi effettuati



Schema d'insieme del sistema di televisione fondato sull'uso dello iconoscopio e del cinescopio di Zworykin. L'immagine luminosa del soggetto viene proiettata sulla piastra fotoelettrica dell'iconoscopio ed analizzata quivi dal fascio catodico. Le correnti fotoelettriche variabili che ne risultano vengono amplificate e vanno a modulare l'onda portante irradiata dall'antenna. Alla stazione ricevente i segnali ricevuti modulano in intensità il fascio catodico che, muovendosi in sincronismo con quello dell'apparecchio trasmittente, riproduce sullo schermo fluorescente l'immagine del soggetto.



Schema della stazione trasmittente di New York attrezzata per la televisione a presa diretta e per la radiocinematografia. Mediante un sistema di commutazione si può passare dalla presa diretta alla trasmissione di film.

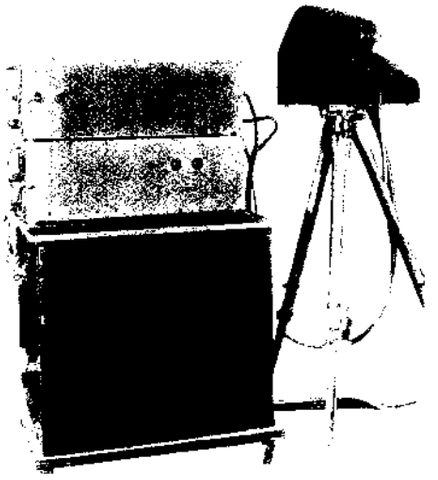
recentemente in Germania ed in America la definizione delle immagini ottenuta con 400 linee risulta del 99% di fronte a quella presentata dalla migliore riproduzione cinematografica. La definizione a 350-400 linee permette inoltre una soddisfacente presa diretta anche di scene assai complesse come quelle in cui sono impegnate un notevole numero di persone ed in generale tutte le scene non appositamente predisposte, ma svolgentisi naturalmente senza obbedire alle speciali regole tecniche. L'iconoscopio' non esige, per il suo buon funzionamento nella presa diretta, impianti di illuminazione particolarmente intensi. I vantaggi della definizione a 400 linee e dell'alta sensibilità dell'iconoscopio, in generale, sussistono dall'altra parte anche nel caso della radio-cinematografia, che l'iconoscopio rende possibile con precisione maggiore di qualsiasi altro sistema meccanico sino ad oggi realizzato. Una delle più interessanti caratteristiche tecniche del sistema R.C.A.-Zworykin, consiste inoltre nell'uso dell'analisi a linee alternate, per la quale i quadri successivi componenti la scena da trasmettersi vengono analizzati alternativamente, una volta secondo le linee di un certo ordine (ad esempio l'ordine pari), attraversando così l'intera immagine, ma ricoprendola solo per metà della sua superficie; e la volta successiva secondo le linee dell'altro ordine (ordine dispari). Questo ingegnoso artificio, equivalente a quello usato in cinematografia di interrompere brevissimamente la luce a metà di ogni quadro, permette a parità di dettaglio, di ottenere l'eliminazione dello 'sfarfallamento'.

Dal punto di vista della ricezione, le ricerche approfondite compiute, pare abbiamo permesso alla R.C.A. di ben risolvere il problema della brillantezza delle immagini, della loro colorazione e del loro contrasto.

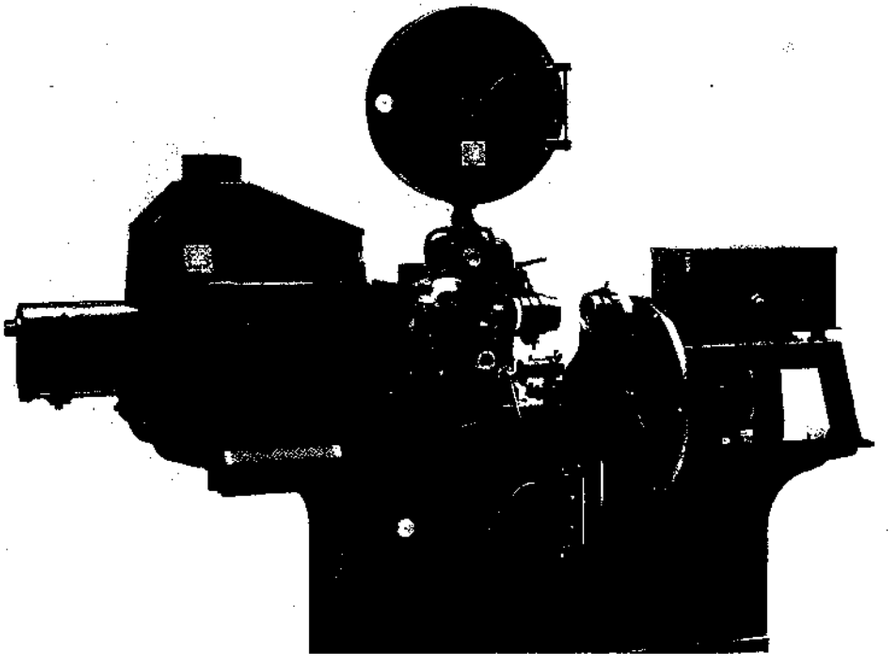
I cinescopi recentemente fabbricati hanno schermi di discrete dimensioni e gradevole colorazione; possiedono un notevole rendimento ed una buona luminosità. Le esperienze di Nuova York sono appena cominciate. L'interessamento che hanno però suscitato fra i tecnici e fra i profani lascia supporre che la stazione finirà per organizzare un servizio pubblico e regolare di trasmissioni, primo inizio dell'attività televisiva negli Stati Uniti. L'orgoglio nazionale non deve sentirsi umiliato nella constatazione che il nostro Paese nulla ancora di rilevante ha fatto nel campo della televisione. Dal punto di vista degli studî e delle ricerche, i lavori di varî nostri tecnici e studiosi meritano la più grande attenzione. Dal punto di vista industriale, più di una fabbrica è ormai attrezzata per la costruzione, se non sempre completa almeno parziale, di apparecchiature televisive trasmittenti e riceventi. Il nostro Paese è sede, infine, del Centro Internazionale di Televisione, che dovrà coordinare le attività tecniche scientifiche e industriali svolte in questo campo nei varî Paesi. È per iniziativa di questo Centro che Roma sarà dotata quanto prima di una grande e perfezionatissima stazione trasmittente sperimentale.

ORSO MARIO CORBINO

Lo 'studio' della stazione trasmittente di Parigi. Si notino i grossi riflettori e le bocche di refrigerazione.



La telecamera di Zworykin. Si noti che essa ha l'aspetto e le dimensioni di una comune macchina cinematografica. Dentro di essa si trova il tubo catodico speciale: 'iconoscopio' e il primo amplificatore. Il complesso di sinistra comprende il secondo amplificatore e i generatori degli impulsi sincronizzanti per la deviazione orizzontale e verticale del fascio catodico.



Il trasmettitore a disco di Nipkow usato alla stazione di Berlino per l'analisi' di film.

Per abbonarsi a CINEMA basta staccare l'apposito modulo che trovasi nell'ultima pagina del presente fascicolo e, dopo averlo debitamente riempito, effettuare il versamento dell'importo presso qualunque ufficio postale

Ripresa notturna con grande gru. Su questo apparato che sviluppa e perfeziona le possibilità del carrello (v. articolo a pag. 25) pubblicheremo prossimamente un'ampia documentazione.

I PRIMI PASSI

(MANUALETTO DEL CINEDILETTANTE)

CHIUNQUE acquista una macchina, per semplice che essa sia nell'uso, prima di saperla utilizzare deve conoscerne appieno il funzionamento e deve osservare le prescrizioni specifiche che si riferiscono al tipo di apparecchio acquistato.

Anni or sono le prime macchine da presa cinematografica per amatori furono chiamate le 'motociclette del cinema' quasi a distinguerle dall'auto rappresentata dal complesso meccanico-ottico dell'apparecchio da presa destinato ai professionisti. Ma la motocicletta, con l'andare degli anni, si è accostata alla bicicletta; e se l'auto vera si semplificava fino ad arrivare alla portata della giovinezza, quell'altra auto — cioè la macchina destinata ai teatri di posa — si complicava fatalmente dinnanzi alle esigenze della luministica ed in ispecie del sonoro.

La bicicletta è alla facile portata di tutti, anche dei bambini: ed ecco che le piccole camere da presa sono scese sino ai fanciulli ed hanno consentito il formarsi di tutto un mondo inteso a completare, integrare, sostituire quello della fotografia, sia pure gradualmente. Secolo dinamico il nostro, che si identifica nel movimento; è quindi logico che anche la fotografia — per quanto bella sempre immota — acquisti vita. Il graduale processo di perfezionamento delle macchine fotografiche ci ha condotto verso tipi di apparato utilizzanti la pellicola, sì da permettere la ripresa di una serie successiva e complessa di pose od istantanee; parallelo, il perfezionamento delle macchine cinematografiche per dilettanti ha condotto all'evoluzione dal formato standard dei 35 mm. a quello ridotto dei 17,5, dei 16, dei 9,5 ed infine dell'8. Superato il primo ostacolo della standardizzazione effettuata e realizzata per tenace volontà dell'Istituto di Roma del Cinema Educativo, oggi imperano sul mercato gli apparecchi 16 mm. (da considerare come formato medio nello standard) e 9,5 ed 8 (da considerare come formato piccolo o ridottissimo).

Solo il perfezionamento nei sistemi meccanici da una parte, ottici dall'altra, e chimici di sensibilizzazione della pellicola, poteva consentire la discesa verso formati ridotti atti a risolvere un complesso di problemi tali da imporre la cinematografia per dilettanti. I primi apparati destinati al grosso pubblico apparvero in dai primordi del Cinema, ma caddero presto nel dimenticatoio. Uno degli apparecchi più riusciti, il SEPT, che per primo adottava la carica a molla in sostituzione dell'incomoda e pericolosa manovella, era dovuto ad un italiano, il Rivetta. Incomoda e pericolosa manovella, abbiamo detto. Infatti, primo requisito essenziale di un apparato destinato al dilettante, doveva e dev'esser quello di sottrarlo all'obbligo del treppiede, o comunque, all'inconveniente del tremolìo proprio all'azionamento a mezzo di manovella.

Il veloce progresso, dovuto ad una schiera di costruttori e tecnici di ogni Paese, ci porta, infatti, alla semplicità massima nell'uso (caricamento, impiego, ecc.), all'adozione di una pellicola a formato ridotto sensibilissima, e tale da consentire magnifici effetti di presa con luci diverse con una messa a fuoco agevole; alla possibilità di risparmio consentita dall'inversione del negativo in positivo; infine, alla creazione di una quantità di proiettori familiari di alto rendimento. L'evoluzione — molto rapida — della macchina da presa per dilettanti può essere paragonata a quella più lenta dell'apparecchio fotografico. Anche questo si distingueva nettamente, col volgere del tempo da quanto continuava ad essere destinato al professionista della fotografia. Nei primi due decenni del nostro secolo le macchine fotografiche raggiungevano una tale semplicità e perfezione da essere accessibili a tutti; man mano subivano poi un secondo grado di evoluzione conducendo il dilettante, attraverso apparecchi più complessi nell'uso, ma tuttavia semplici, al tipo di apparato che oggi nulla ha da invidiare a quello del più esperto professionista.

Allo stesso modo le macchine cinematografiche per dilettanti, se da una parte presentano una realizzazione meccanica di estrema semplicità nell'uso, dall'altra hanno visto sorgere tale un complesso di accessori, da consentire al non professionista il raggiungimento di obbiettivi artistici ed estetici molte volte paragonabili a quanto si realizza in un teatro di posa del più esperto operatore. Apparecchi semplici, leggeri, facilmente maneggiabili, azionati a molla, muniti di obbiettivi luminosi e con facilità cambiabili, pellicola atta ad essere impressionata in ambienti poco illuminati, filtri, ecc.

Di tutto questo parleremo, in forma semplice e piana. Le nostre non vogliono essere delle istruzioni puramente meccaniche, almeno in un primo momento. Vogliamo solo introdurre tanto il fotografo (possibile e potenziale cine-dilettante), quanto il possessore di piccole macchine cinematografiche, verso la conoscenza esatta di alcune norme che possono consentire agevolmente un impiego intelligente degli apparati, il risparmio nel consumo della pellicola, l'uso della stessa con vivace intelligenza ai fini di una artistica ripresa.

Prima di tutto: come va tenuto l'apparecchio?

Ricordiamo che si tratta di una macchina cinematografica, non fotografica. Per quest'ultima — quando si vogliano prendere delle istantanee — non sorge il problema dell'assoluta immobilità; nel Cinema, invece, si tratta di ottenere una serie di istantanee successive che, sullo schermo, ci appariranno come riproduzione esatta di un oggetto o di una persona in movimento. Se durante la presa si effettuano movimenti — anche lievi — da parte del cinedilettante (movimenti che non siano effettuati con la cura che in sèguito indicheremo) il risultato apparirà evidente e spiacevole nella proiezione: questa risulterà traballante, mossa, sgradevole alla visione.

Necessita quindi un primo addestramento da compiere con tranquillità, per esercitarsi a tenere saldamente la macchina in mano.

Sarà superato in questo modo l'inconveniente che si manifesta quasi sempre per i cine-dilettanti in erba: quello di dare all'apparato un tremolìo che si risolve in un saltellamento di scene sullo schermo.

Sarà, dunque, opportuno non tenere la macchina così:

ma, invece, in questo modo:

Non la si tenga neanche in questo modo:

ma così:

(Continua al prossimo numero)

CINEMATOGRAFIA SPERIMENTALE ED A FORMATO RIDOTTO

(Sezioni cinematografiche dei G. U. F.)

Per la prima volta, nella severa aula del Senato, si è parlato di Cinema, dai banchi del Governo, ed una frase specifica è stata indirizzata ai Cine-Guf. Parlava un giovane ed eroico Ministro, parlava un uomo che sente tutta la bellezza e la potenza dello schermo, parlava un giornalista che sa bene individuare le infinite possibilità offerte dai giovani studenti universitari in un mondo che — per Suo diretto volere — oggi veramente comincia a sorgere.

Il Vice Segretario dei G.U.F., Fernando Mezzasoma, ha interpretato l'animo di tutti i goliardi inviando a S. E. Galeazzo Ciano un telegramma di ringraziamento per le parole che si è compiaciuto rivolgere all'indirizzo delle sezioni cinematografiche dei G.U.F.

« L'alto riconoscimento di Galeazzo Ciano deve costituire per le Sezioni un premio per l'attività svolta ed un incitamento ad intensificare il lavoro fervidamente iniziato ».

Così il Mezzasoma chiama ancora una volta la massa degli iscritti ai G.U.F. a considerare il problema del cinema, problema che deve essere considerato non e soltanto in funzione di una attività critica ma anche di una finalità costruttiva: i Cine-Guf debbono essere il vivaio dal quale trarre i tecnici del domani. Il cinema è arte ma è anche industria: come tale ha bisogno dei suoi registi come necessità di tecnici, ingegneri, specializzati nei problemi del sonoro, della chimica, della meccanica, dell'ottica cinematografica, ecc.

Sanno i giovani goliardi che spesso alcune nostre industrie han dovuto ricorrere a tecnici stranieri perchè in Italia si contano sulle dita di una o due mani al massimo i nomi di elementi conoscitori della chimica fotocinematografica, che seguano i progressi che dovunque si compiono, che sappiano portare su terra italiana il frutto di una esperienza e di una conoscenza non solo teorica ma anche pratica? Che sappiano seguire con la conoscenza delle lingue quanto si pubblica su riviste, giornali, atti speciali e volumi?

In un momento nel quale la specializzazione è necessità di vita per affermarsi e vincere in ogni settore, i Cine-Guf debbono essere centro di vita e di azione anche in questo settore.

LA SPECIALIZZAZIONE DELLE MANIFESTAZIONI CINEMATOGRAFICHE PRESSO FIERE, MOSTRE, CONCORSI

La Direzione Generale per la Cinematografia conferma che le manifestazioni cinematografiche che si svolgeranno nelle varie città d'Italia in occasioni di Fiere, Mostre, oppure aventi carattere autonomo, si dovranno specializzare nella presentazione di determinati aspetti dello schermo.

Durante la Fiera Campionaria di Milano saranno presentati tutti i perfezionamenti tecnici e industriali in campo cinematografico: dalla sala di proiezione tipo ai più moderni proiettori, dai sistemi di registrazione sonora al macchinario per lo sviluppo e la stampa dei film, ecc.

La Triennale di Milano curerà durante le sue manifestazioni la riesumazione di pellicole che attraverso i tempi hanno segnato le tappe dell'evoluzione del cinema; riesumazioni di carattere storico-cinematografico che non mancheranno di attirare notevolmente l'attenzione del pubblico.

A Firenze sarà organizzato annualmente un Convegno che tratterà della musica in rapporto al film.

Alla Fiera di Padova sono stati assegnati i seguenti due settori:

Rapporti fra cinema e letteratura;

Pubblicità a mezzo del film.

In altre sedi saranno trattati: il film politico, quello documentario, quello scientifico, la stampa filmata, ecc.

Questi vari aspetti della cinematografia saranno trattati ogni anno e nella stessa sede: in tal modo si riuscirà ad organizzare delle manifestazioni che riusciranno sempre più importanti ed interessanti perchè faranno convergere su di esse l'attenzione degli ambienti che ne possano essere maggiormente interessati.

Per desiderio delle superiori gerarchie i Cine-Guf collaboreranno ufficialmente alla organizzazione di queste manifestazioni. In tal modo le varie Sezioni oltre a sviluppare l'ordinario proprio lavoro, si verranno a specializzare in determinati rami della cinematografia. Il primo Cine-Guf invitato ufficialmente a svolgere un tale lavoro è stato quello di Padova che ha risolto brillantemente il còmpito a lui affidato apportando una collaborazione apprezzatissima agli organizzatori della Fiera padovana.

Siamo informati che i varî Cine-Guf riceveranno prossimamente delle istruzioni per ciò che riguarda la loro opera fiancheggiatrice in questo importante settore della propaganda cinematografica.

CONCORSO

E' bandito un concorso fra tutte le Sezioni cinematografiche dei G.U.F. per un bozzetto di testata della presente rubrica. In essa dovranno apparire (incorporate o meno nel disegno) le diciture seguenti:

Sezioni Cinematografiche dei G.U.F.
Cinematografia sperimentale ed a formato ridotto.

I concorrenti dovranno inviare i bozzetti, per raccomandata, entro il 10 agosto 1936-XIV, alla Redazione di *Cinema*, Corso Vittorio Emanuele, 21 - Roma.

Un premio di L. 300 sarà assegnato al vincitore.

La massima libertà è lasciata per ciò che riguarda il contenuto e il genere del disegno. Unica avvertenza: esso dovrà essere nitidamente riproducibile sulla base di cm. 13.

MOSTRA INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA DI VENEZIA

I Fiduciari delle Sezioni cinematografiche dei GUF e gli aderenti alle Sezioni stesse che desiderassero essere a Venezia durante la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, dovranno inviare le loro adesioni all'Ufficio Cinematografico GUF, Via Veneto, 56 - Roma.

La Direzione di *Cinema* sta curando l'ottenimento di speciali facilitazioni di vitto e di alloggio nonchè riduzioni ferroviarie ed ogni altra specie di agevolazione che possa permettere al più gran numero di appartenenti alle Sezioni Cinematografiche GUF di assistere allo svolgimento della grande manifestazione d'Arte Cinematografica veneziana.

MOSTRA INTERNAZIONALE DI FILM A FORMATO RIDOTTO - BERLINO 22/29 LUGLIO

I Cine-Guf parteciperanno quest'anno, per la prima volta, ad un Concorso Internazionale di Cinematografia. Dopo aver provveduto ad una salda organizzazione e inquadratura nel campo della cinematografia d'amatore in Italia, le Sezioni passano ora a cimentarsi in campo internazionale con la certezza di affermarsi brillantemente.

Col prossimo numero si darà un primo elenco di pellicole che parteciperanno a questo Concorso.

RISPOSTE A QUESITI TECNICI

Nell'intento di rendere questa pagina sempre più utile e interessante, si risponderà qui a tutte le domande di carattere tecnico — riguardanti la fotografia e la cinematografia a passo ridotto — che ci verranno rivolte dalle varie Sezioni. Si raccomanda d'inviare domande brevi, chiaramente redatte, e limitate a problemi specifici, così che brevi e chiare possano essere anche le risposte.

Invitiamo inoltre i Cine-Guf a segnalarci sempre e liberamente le difficoltà e gli inconvenienti che incontrano nella loro attività, i desiderî che vorrebbero e non riescono a soddisfare, le iniziative che intendono prendere, gli scambi di vario genere che volessero eventualmente istituire con altre Sezioni, ecc. Attraverso questa rubrica vorremmo insomma contribuire a risolver dubbi, a dare utili chiarimenti, e seguire in pari tempo da vicino la vita dei Cine-Guf.

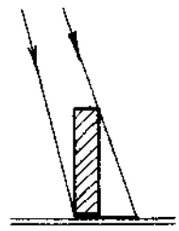
Dal documentario del Centro Sperimentale di Cinematografia: "Le Panatenee a Paestum", realizzazione degli allievi Mario Daidone e Luigi Baruzzi.

NOTIZIE E CURIOSITÀ

ATTRAVERSO LA FINESTRA

GUARDARE O PASSARE attraverso la finestra è un atto caro a registi ed attori. Basta appoggiarsi al davanzale e l'anima fugge — per quell'apertura che lo scenografo le ha donato — verso l'infinito; oppure — effetto contrario — è dalla finestra che si annuncia un nuovo avvenimento (sia un temporale o sia l'arrivo dello zio miliardario) così da portare un po' d'aria fresca nell'atmosfera stagnante della scena. Utile dunque la finestra, per il passaggio in ambedue le direzioni: dall'interno all'esterno, dall'esterno all'interno.

E la ripresa tecnica non si direbbe affatto



difficile. Tuttavia non bisogna dimenticare che le stanze nelle quali vivono i personaggi dei film si trovano dentro ai teatri di posa, e che quindi le finestre non si aprono per niente verso vasti orizzonti ma verso una specie di cantina angusta e buia, piena di cavi elettrici, di polvere, di gente in maniche di camicia. Sono rarissimi i casi nei quali, per desiderio di maggior verismo, la stanza — luogo dell'azione — si costruisce realmente in mezzo a quel paesaggio che deve esser visibile attraverso finestre e porte. Nessun trucco scenico può completamente sostituire l'effetto di realtà naturale che si raggiunge in questa maniera, ma si tratta di un mezzo troppo complicato e costoso.

Volendo girare, con risultato analogo, simultaneamente la scena esterna ed interna senza lasciare per questo il teatro di posa, si può sostituire il vetro trasparente della finestra con un vetro smerigliato che servirà a modo di schermo per una proiezione cinematografica della scena di esterno, girata in anticipo altrove. Se invece l'andamento della scena consente di scomporre l'insieme dell'azione in due inquadrature (1ª l'attore si avvicina alla finestra; 2ª la finestra sola, col paesaggio dietro), allora si trasporta in campagna una replica della finestra usata nel teatro di posa per la presa dell'inquadratura numero 1, e si prende la veduta naturale attraverso questo telaio (che però dev'essere molto annerito, e ben spesso contornato da tende di tela o da tavole di legno per dar l'impressione dell'oscurità della stanza).

Più semplice ancora è far uso d'un sottile mascherino ritagliato in forma di finestra e introdotto nella macchina da presa come un mascherino qualunque.

E' stato spesso osservato, però, che il mascherino essendo piatto, la sua ombra sulla pellicola non rende bene l'immagine di una finestra costruita. Perciò l'operatore olandese Andor von Barsy — premiato nel 1934 a Venezia per il film meglio fotografato (ACQUE MORTE) — ha usato per il suo recente film CANZONE DI PRIMAVERA un mascherino plastico che riproduceva perfettamente in tre dimensioni il telaio di una finestra vera. I bastoncini che ne formavano il telaio erano di 4 millimetri di spessore e di 2 millimetri e mezzo di larghezza. Il mascherino venne posto immediatamente davanti alla pellicola, in modo da non lasciare a quest'ultima che appena lo spazio necessario per scorrere liberamente. Grazie alla plasticità del mascherino, l'ombra che ne risultava nell'immagine fotografica si presentava ricca di mezzetinte e di bordi sfumati, tale e quale l'immagine che sarebbe risultata dalla presa di una finestra autentica.

IL FILM COME OGGETTO D'ASSICURAZIONE

UN GRUPPO di Società d'assicurazione italiane, sull'esempio di quanto è già stato fatto in Germania ed in genere nel centro-Europa, ha voluto rendere possibile anche nel nostro Paese una forma d'assicurazione interessante l'industria cinematografica.

A tale fine sono stati studiati tre tipi di polizza aventi le seguenti caratteristiche:

1° polizza di assicurazione film contro i danni causati da infortuni o malattie del personale;

2° polizza di assicurazione film contro i danni alle pellicole;

3° polizza di assicurazione film contro i danni al materiale di scena.

Il primo tipo di polizza, che è anche il più importante, comprende tredici articoli, che contemplano tutte le eventualità di danno derivanti dalla forzata interruzione od impossibilità a condurre a termine la produzione del film, eventi questi che possono essere causati da morte, infortunio o malattie d'attori, del regista, o di altre persone addette al film, purchè indispensabili al compimento di questo. Le Compagnie pagheranno non soltanto nel caso di forzata cessazione del lavoro di realizzazione del film, ma anche appunto nei casi di interruzione, purchè questi oltrepassino le 48 ore.

La seconda forma di polizza copre, come detto, i rischi per danni alle pellicole. Comprende ventuno articoli che regolano i rapporti fra le parti contraenti, esaminando tutte le causali di danno e gli accertamenti di questi. Inoltre porta condizioni speciali per l'assicurazione di negativi, durante e dopo la produzione del film; anche il positivo viene coperto da ogni rischio con speciali clausole.

La terza polizza, contro i danni al materiale di scena, è per se stessa già illustrata dalla dicitura; le condizioni sono trattate da diciotto articoli ed ogni contestazione è resa quasi impossibile dalla forma chiara e specifica della polizza.

Ai gruppi industriali produttori si è quindi fornita una maggiore garanzia atta a salvaguardare da ogni rischio che possa menomare la perfetta realizzazione del lavoro cinematografico.

Molto si pensa ancora di fare nel campo assicurativo, per favorire lo sviluppo dell'industria cinematografica nazionale. Per esempio, si stanno compiendo studi per veder di adottare un altro tipo di polizza, a copertura del 'rischio di mancato guadagno', per quanto tale rischio si sia dimostrato, attraverso le esperienze fatte all'estero, quanto mai grave ed aleatorio. L'assicurazione garantirebbe il successo commerciale del film. I produttori naturalmente la vedrebbero molto volentieri, perchè ogni film appena prodotto avrebbe già realizzato *a priori* il guadagno assicurato. Ma sono evidenti le difficoltà d'ogni genere che presenta l'attuazione pratica di una tale forma di garanzia.

Un esempio pieno di significato si è avuto nell'UOMO DI ARAN di Robert Flaherty: questo lavoro, per quanto sia costato molto alla Casa che lo ha prodotto ed abbia un contenuto artistico veramente d'eccezione, non è stato apprezzato dal pubblico e gli è venuto quindi a mancare il successo di cassetta che era nell'attesa dei suoi produttori.

La cinematografia, pur essendo arte, è soprattutto industria, e per questa sua speciale caratteristica gli assicuratori mirano a far tutto il possibile per salvaguardarla come tutte le altre forme d'investimento di capitali.

Gli industriali del cinema godono oggi, in Italia, privilegi di tutela e garanzia che, integrati con perfette polizze d'assicurazione, possono farli guardare con sicura fiducia il raggiungimento di un primato che il senso artistico del popolo italiano deve, dovrà conquistare.

George Meliès, mago dei primordi del Cinema, fino dal 1902 anticipava genialmente quasi tutti i trucchi che son poi diventati d'uso corrente negli stabilimenti cinematografici. Il glorioso veterano ha voluto dettare, appositamente per la nostra rivista, alcuni ricordi sul 'Viaggio nella Luna' che appariranno prossimamente su queste colonne insieme ad un prezioso materiale illustrativo inedito.

CON 'JUICIO'

IL PUBBLICO delle sale cinematografiche italiane ha fischiato, e sonoramente fischiato, taluni film di produzione nazionale: 5 o 6 su un complesso di circa quaranta.

Non esitiamo a farne i nomi, per intenderci chiaramente:

UN BACIO A FIOR D'ACQUA,
PIERPIN,
LUCE DEL MONDO,
ARMA BIANCA,
COLPO DI VENTO,
IL GRANDE SILENZIO,

tutti film che hanno meritato la loro sorte. Ma bisogna che il pubblico prenda nota di due fatti: dopo di che potrà continuare a fischiare serenamente tutti i brutti film che gli saranno presentati.

Il primo fatto è il seguente: tutte le cinematografie, non solo le minori ma anche, e forse soprattutto, le maggiori, hanno una percentuale elevatissima di opere sbagliate o, peggio, condannate in sul nascere. Se il pubblico si divertirà a fare le percentuali dei brutti film stranieri che ha veduto durante la stagione, in confronto ai buoni, eppoi ripeterà questa statistica per i film italiani, si accorgerà, con gioia, che la cinematografia italiana ha una percentuale elevatissima di buoni film: infinitamente superiore in con-

fronto ai cattivi, a quella che può vantare qualsiasi altra industria.
Secondo fatto: anche nella attuale riorganizzazione della nostra industria cinematografica esistono e persistono dei residuati di vecchie mentalità che agiscono al di fuori di qualsiasi controllo, con iniziative private destinate al fallimento. Gli organi competenti preferiscono ignorare queste sporadiche iniziative che non hanno nessun valore e nessuna importanza di fronte al complesso: è sul complesso che occorre giudicare la nuova cinematografia nazionale, non sui singoli fatti. Che il pubblico continui a fischiare ma, manzonianamente, con 'juicio'. Anche questi residuati spariranno.

LE CIFRE CHE LO SPETTATORE NON CONOSCE

Chi va al cinema, da semplice curioso, il più delle volte non conosce il valore indicativo delle cifre, che riguardano la successione delle immagini. Può aver l'impressione che, in un minuto, i fotogrammi che si svolgono tra la bobina e lo schermo siano così limitati, in numero, da essere poco o nulla apprezzabili. Può aver l'impressione che, sempre in un minuto di visione, il metraggio del film sia in condizioni di minima relatività, senza importanza tangibile.
Eppure le cifre insegnano, quasi sempre, nel campo aperto delle curiosità, più di quanto non potrebbe rendere una spiegazione puramente tecnica.
E le cifre che lo spettatore non conosce sono le seguenti:
Un fotogramma è alto 19 millimetri, quindi in un metro ne entrano 52 e tre quinti. Per semplificare si calcoli 53.

Metraggio	N. delle immagini
1 metro	53
10 metri	530
27 »	1.431
50 »	2.650
100 »	5.300
500 »	26.500
2.000 »	106.000

Metraggio	Tempo di visione a 24 immagini al secondo
1 metro	2 secondi 1/5 circa
10 metri	22 »
27 »	1 minuto
50 »	1 minuto 50 s.
100 »	3 minuti 40 s.
500 »	18 » 33 s.
2.000 »	1 ora 13 m. 3 s.

Siccome una pellicola di normali dimensioni spettacolari ha una lunghezza media da 2.200 a 2.500 metri, lo spettatore che sia amante di cifre e di curiosità potrà con un solo calcolo, in base alle tabelle indicate, stabilire il numero dei fotogrammi di cui la pellicola si compone.

UN MESTIERE DIFFICILE

Nel taccuino di un accessorista (chi preferisca la vecchia denominazione teatrale può chiamarlo trovarobe) è stato trovato il seguente elenco di oggetti richiesti per realizzare un gruppo di scene di un recente film di ambiente ottocentesco francese:
Un clavicembalo Pleyel, alcune scatole di fiammiferi dell'anno 1890, una bicicletta della stessa epoca, due tacchini bianchi, dodici flore (statue), una collezione di insetti, di farfalle, di conchiglie, una pelle di leopardo, una lettera scritta in duecento esemplari, varî francobolli da dieci franchi (1890), cinque carabine da caccia, due siepi di gerani, delle macchine per fare il vento, alcuni mucchietti di foglie morte, degli abeti dei Vosgi, del vapore, tre lenti, un fischietto.
È dire che a non riflettercì su tanto sembrerebbe un mestiere da niente. Ma basterebbe che il bravo accessorista, fra tanto disparato materiale che gli tocca cercare e trovare, perdesse per un attimo la testa, e dimenticasse, poniamo, uno solo dei due tacchini bianchi previsti nell'elenco riportato: al momento di girare la scena che prevede i due tacchini, e non soltanto uno, al regista toccherebbe trovare un qualsiasi accessorio in grado di sostituire, con uguale efficacia agli effetti dell'ambiente o della trovata comica o semplicemente dei dettagli necessarî a un più vario montaggio, il tacchino mancante; perdendo magari, nella ricerca, non più di cinque minuti, che sarebbero sempre cinque minuti in più di paga per gli attori, operatori, elettricisti, operai, di durata dell'affitto del teatro di posa, di consumo di energia elettrica, ecc., ecc.

UN SEMPLICE MECCANISMO PER RIPRESE ACCELERATE

Per la ripresa di movimenti lenti, come per esempio la crescita delle piante, occorre un meccanismo che automaticamente esponga alla luce i singoli fotogrammi della pellicola ad intervalli maggiori di quelli che servono per la presa normale, in modo che quando la pellicola viene proiettata a velocità normale di 24 immagini al secondo i movimenti risultano accelerati. Ai diversi dispositivi ideati per questo scopo se ne aggiunge ora uno molto semplice, costruito — sulla base di un apparecchio più complesso ideato dal prof. Ernst Rüst di Zurigo — da due collaboratori dell'Istituto di Istologia ed Embriologia della R. Università di Padova per la ripresa cinematografica accelerata di alcuni fenomeni biologici. Gli inventori, Hans Elias e Bruno Tedeschi, mandano a *Cinema* una descrizione del loro ingegnoso dispositivo, che può essere realizzato senza eccessiva difficoltà anche da amatori i quali vogliano occuparsi di questo ramo estremamente interessante della cinematografia.
La macchina da presa è azionata da un motore a molla. La fig. 1 fa vedere come la manovella per il 'passo a uno' è stata sostituita con un disco fornito di due perni eccentrici (*1* e *2*), messi l'uno di contro all'altro. Si nota inoltre un elettromagnete che comanda un terzo pernio *3*. Questo pernio arresta periodicamente il giro del disco, fermando alternativamente o il pernio *1* o quello *2*.
Nello stato di arresto — ad otturatore chiuso — il pernio *1* tocca quello *3*. Se adesso una corrente percorre la bobina dell'elettromagnete, l'armatura mobile di questo (F) sollevandosi viene attratta insieme al pernio *3*,

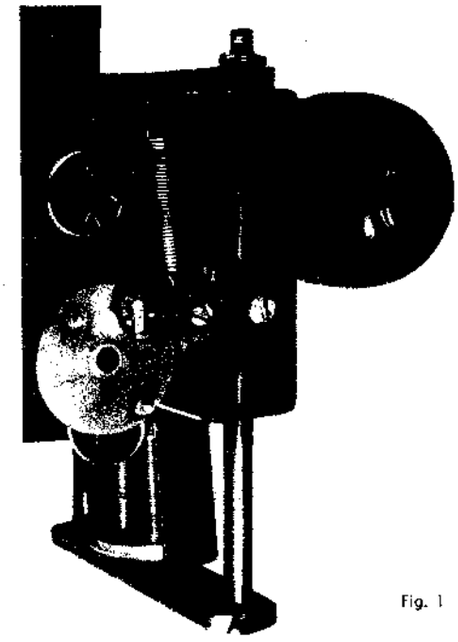


Fig. 1

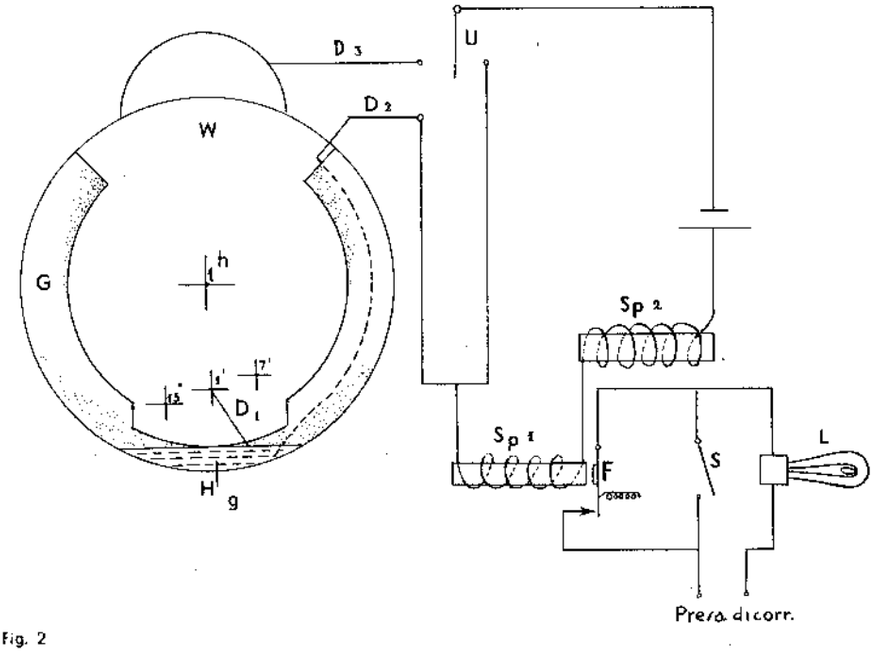


Fig. 2

per un tratto che corrisponde allo spessore del pernio *1*. Resosi libero in tal maniera il pernio *1*, il disco si mette in movimento, azionato dal motore della macchina, finchè il pernio *2* viene arrestato da quello *3*. Dopo questo mezzo giro, l'otturatore della macchina è aperto e il fotogramma della pellicola viene esposto alla luce finchè la corrente elettrica cessa di percorrere la calamita. Tolta la corrente, una molla ritira l'armatura (col pernio *3*), il pernio *2* diventa libero, ed il disco compie un altro mezzo giro di 180 gradi, arrestato poi dal pernio *3* nel punto del pernio *1*.

Così il ciclo è compiuto e l'otturatore è di nuovo chiuso. Per ogni due impressioni del film avvengono dunque due mezzi giri i quali trasportano la pellicola per la lunghezza di un fotogramma.

La fig. 2 mostra la maniera nella quale l'elettromagnete, e quindi la macchina da presa, è azionata periodicamente. Si tratta di un semplice movimento d'orologeria da sveglia *W* di cui l'asse per la lancetta dei minuti secondi porta un filo di ferro D_1 (piegato ad angolo retto). Nell'involucro della sveglia vien posto un tubo di gomma *G*, aperto in mezzo, e in questa apertura si versa del mercurio *Hg*. Immerso nel mercurio è un secondo filo, D_2 (tratteggiato nella figura); un terzo filo infine, D_3, vien collegato coll'orologio. I fili D_2 e D_3 sono uniti ad una sorgente elettrica, e nel circuito formato dai tre fili è inserita anche la bobina della calamita. D_1 che è posto, come abbiam detto, sull'asse della lancetta per i minuti secondi, s'immerge dunque una volta ogni minuto nel mercurio, e, chiudendo così il circuito, comanda la ripresa cinematografica di un fotogramma al minuto. Il tempo di esposizione viene determinato dalla quantità (variabile) del mercurio.

Con un simile dispositivo si effettua dunque l'impressione di un'immagine al minuto. Volendo fare più esposizioni al minuto basta sostituire il filo D_1 con una ruota piccola e leggera munita di fori periferici atti a portare tanti fili quante esposizioni si vogliono fare. Si può anche usare l'asse della lancetta per i minuti primi: in tal caso si avrà una sola esposizione all'ora allungandosi però molto in questo caso, il tempo di esposizione). Altri intervalli — da 1½ secondo fino a 7 minuti — si ottengono infine utilizzando quelle due rotelle che in una sveglia normale si trovano a destra e a sinistra di quella che porta la lancetta per i secondi.

Nel circuito è inserito inoltre un elettromagnete da suoneria, il quale, attraendo la molla *F*, chiude il circuito dell'illuminazione (*L*) dell'oggetto da cinematografarsi; così l'oggetto viene illuminato soltanto nei momenti dell'esposizione della pellicola. L'interruttore *S* permette di accendere la luce anche in altri momenti, ad esempio per effettuare la messa a fuoco della macchina. Un altro interruttore *U* consente di escludere la sveglia dal primo circuito. La corrente dev'essere continua per evitare vibrazioni della macchina da presa, ed a bassa tensione per non bruciare il filo D_1.

L'UNGHIA DEL LEONE

Verso la fine di DESIDERIO, il film diretto da Frank Borzage (supervisore Ernst Lubitsch) la ladra — Marlene Dietrich — si pente della vita che ha condotto fino allora, restituisce il vezzo di perle rubato, e prendendo nella sua la mano del bravo ingegnere — Gary Cooper — incomincia una nuova esistenza.

Rimane sempre, però, da saldare il conto con la giustizia. Come evitare una scena di tribunale? Scena che, trattandosi ormai semplicemente di ratificare quanto in senso morale e individuale — la coscienza dell'ex-ladra — è già liquidato, non avrebbe portato niente di nuovo allo svolgimento della fine, sa-

rebbe certo risultata inutile e sgradita. Facciano bene attenzione gli scenaristi: ecco come Lubitsch (perchè è senz'altro sua, questa trovata) risolve da maestro il non facile problema.

Lubitsch finge dunque di dimenticarsi d'aver riconosciuto la necessità d'inserire questa scena: che, infatti, non appare nella pellicola. Soltanto che, a un certo punto, su richiesta dell'ufficiale di stato civile, l'ingegnere fidanzato, invece di presentare il documento che autorizza le sue nozze con Marlene, presenta per isbaglio la sentenza del tribunale che ha inflitto alla ladra di gioielli la condanna condizionale.

Dunque, proprio nel momento quando sappiamo imminente quella grande gioia della unione legittima di cui è simbolo appunto il prezioso documento di autorizzazione al matrimonio, scoppia il motivo della legge offesa, come un fulmine. Un fulmine, bisogna dirlo, che si spenge prima di cadere, e non causa che un attimo penoso. E, forse, neppure quello: dato che la peccatrice recentemente purificata non ha avuto il tempo di crearsi una sensibilità molto raffinata per questo genere di faccende.

Ai nervi meno coriacei dello spettatore, invece, questo piccolo brivido imprevisto è come un ottimo condimento per la piacevole pietanza del 'lieto fine'.

E' per mezzo del documento uscito per isbaglio dalle tasche di Cooper che si stabilisce fulmineo un corto circuito fra passato di vergogna e lieto avvenire. Questi due stadi contradditori sono portati, grazie all'apparizione inaspettata del documento di condanna, sotto il segno di un denominatore comune, di cui il secondo documento — quello di nozze — rappresenta l'elemento di scambio. La trovata produce inoltre nell'animo del pubblico un caratteristico momento di sospensione, per il motivo che tutto ad un tratto si ripresenta a noi — che lo avevamo ormai dimenticato — il Male nelle vesti stesse della Felicità. L'errore di documento, subito riparato, oltre a colmare in modo fulmineo e retrospettivo una lacuna del racconto cinematografico, serve egregiamente a porre in maggior rilievo, con una piccola ombra nera, l'immacolato splendore della cerimonia nuziale.

Per ricevere CINEMA a casa con puntualità, senza disturbo e con notevole economia
CONVIENE ABBONARSI

LE SALE DI PROIEZIONE DEL MONDO AUMENTANO

L'Ufficio statistico del Governo degli Stati Uniti ha pubblicato le cifre relative al numero delle sale cinematografiche esistenti nel mondo durante l'anno 1935. Queste cifre rivelano un notevole aumento nei confronti dell'anno precedente. Il numero totale delle sale cinematografiche esistenti nel mondo intero era infatti, nel 1935, di 87.299 contro 60.918 nel 1934. L'aumento va ascritto nella massima parte all'Europa, passata da 39.547 sale nel 1934 a 60.150 nell'anno scorso. Delle dette 87.299 sale del mondo, soltanto 51 mila 697 sono attrezzate alla proiezione sonora; e anche qui il massimo contributo, purtroppo negativo questa volta, spetta all'Europa, che delle sue lodate 60.150 sale di proiezione ne possiede appena 27.956 dotate di impianto sonoro.

Ecco, del resto, le cifre relative ai vari territori del mondo. Le prime due colonne dànno i totali del 1935 e 1934 delle sale esistenti; le colonne 3ª e 4ª dànno per gli stessi anni le cifre delle sale attrezzate al sonoro.

	Sale esistenti		Attrez. al sonoro	
	T. 1935	T. 1934	T. 1935	T. 1934
Europa . .	60.150	39.547	27.956	23.460
Stati Uniti .	15.378	10.143	15.378	10.143
Estremo Or. .	5.185	4.718	3.712	3.362
America Lat.	5.044	5.002	3.338	2.783
Canadà . .	905	823	833	710
Africa, Vicino Oriente .	637	687	480	411
Totale	87.299	60.918	51.697	40.869
Europa:				
Russia . . .	29.691	9.987	3.000	1.800
Inghilterra . .	5.070	4.897	4.712	4.603
Germania . .	4.782	5.100	4.780	4.489
Italia	4.221	3.794	2.724	2.095
Francia . . .	4.000	4.000	3.300	2.900
Spagna . . .	3.450	3.252	1.550	1.333
Cecoslovacchia .	1.833	1.955	1.343	1.025

Nelle cifre relative alla Russia sovietica si debbono intendere inclusi tutti i locali in cui si proiettano film, urbani o rurali, attrezzati con impianti fissi o portatili, non escluse le chiese trasformate in luoghi di propaganda atea o in clubs per la gioventù sovietica.

FATTA LA LEGGE...

(Lo 'zio del cinema')

Si sono date più volte, e per parecchi paesi, delle statistiche cinematografiche, relative alle persone che, direttamente o indirettamente, traggono i loro mezzi d'esistenza dalla vita dello schermo. Ma non si è mai pensato a comprendervi i cosidetti 'zii del cinema'.

Professione interessante. Che essa esista e sia in piena fioritura lo dimostra la signorina Gourd, membro del Comitato per la Protezione dell'Infanzia, parlando, ad esempio, di quello che avviene nel Cantone di Zurigo ove i minori degli anni 16 non possono recarsi se non accompagnati da un parente agli

GALLERIA

I. - FRANK CAPRA

'Femmine del mare'

'Signora per un giorno'

PRIMO PUNTO importante della sua vita: nasce a Palermo nel 1897, ed è uno dei più giovani figli di una numerosa e laboriosa famiglia, la quale emigra per l'America due anni dopo. Alti e bassi finanziarii: Frank però, dopo essere stato perfino giornalaio, riesce a studiare: studi scientifici. Secondo punto: qualche anno dopo lo si trova, non si sa come, nel raggio d'azione di Mack Sennett, più tardi di Hal Roach: scritturato l'una e l'altra volta come *gag-man*, cioè inventore di trovate comiche.

Quinto punto (mettiamo) che si ricollega immediatamente al secondo: LA DONNA DI PLATINO (1931), ACCADDE UNA NOTTE (1934), in parte SIGNORA PER UN GIORNO (1933) e STRETTAMENTE CONFIDENZIALE (1935): non si ritrova nel regista fiorito e spiritoso di questi film l'antico *gag-man* sornione ed umorista?

Terzo punto: inizii come regista: oscuri. Alcuni film interpretati dal comico Harry Langdon, il Laurel-Hardy (quanto a fama) del 1926; poi 1928, il contratto inscindibile della Columbia.

Quarto punto: il primo grande successo, con un film d'intonazione drammatica, FEMMINE DEL MARE (più fortunato che bello; ma il colore indimenticabile del fotogramma, e la sequenza del sottomarino affondato, via, non erano proprio motivi infelici), cui seguono a corona e senza interruzioni altri film dello stesso tipo. Il colorito TEATRO DI MINNIE (1930), i mediocri DIAVOLI VOLANTI e DIRIGIBILE (1931), gli incolori LA POTENZA DELLA STAMPA (1931), LA GENERAZIONE PIÙ GIOVANE (1932), AFFARE DONOVAN (1932), il convinto FEMMINE DI LUSSO (1930), il vivo DONNA DEL MIRACOLO (1931), il bellissimo PROIBITO (1932), l'accalorato e spesso interessante AMARO TÈ DEL GENERALE YEN (1932), il movimentato FOLLIA DELLA METROPOLI (1932). Che cosa mette in luce (vedi quarto e quinto punto) l'infaticabile regista? Spiccatissima lucidità meridionale d'intuizione (è forse il regista non americano di nascita che meglio ha compreso gli americani), un ritmo d'attacco, di unione, dal quale paiono sempre cementati i suoi film meglio riusciti, nei quali si ritrovano personaggi ben noti e note situazioni (ecco Capra!, esclamano a quei punti gli intenditori), una speditezza affascinante di racconto, un mestiere perfetto, la comprensione più viva delle possibilità degli attori (Capra ha 'inventato' una delle più fini attrici del cinema americano, Barbara Stanwyck). Sesto punto: il periodo della gran fama, e dunque delle interviste: più micidiali del cannone e dell'alcool per gli altri, utilissime per Capra. Egli ha modo di confermare il suo chiaro senso dell'umorismo, la sua intelligenza, la sua origine italiana (alla quale pubblicamente tiene, per fortuna, moltissimo).

PUCK

'Femmine di lusso'

'Proibito'

'Accadde una notte'

'Strettamente confidenziale'

spettacoli cinematografici per i quali la loro età faccia divieto.

Il semplice fatto del divieto non può che eccitare al cento per cento la curiosità dei giovanissimi spettatori. Quindi, se il babbo o la mamma abbiano da fare o che non credano opportuno accompagnare, per sorvegliarlo, il figlio minorenne, si trova, alle porte della sala, sempre disponibile, qualche persona di aspetto decoroso, ben posata, dall'apparenza tra il maresciallo in pensione e l'uomo che vive di rendita, disposto a passare per... parente, contro il pagamento del biglietto d'ingresso e di qualche piccolo supplemento.

Così la legge è fatta ma... l'inganno resta.

Si tratta di un sistema un po' generalizzato ovunque esistano dei limiti o delle costrizioni del genere, ma che, sempre secondo l'autorevole parere della signorina Gourd, fa affari nella Svizzera.

Ora sembra che le autorità cantonali vogliano correre ai ripari. Avvistesi d'essere state turlupinate, e con abbondanza, intenderebbero vietare senz'altro l'ingresso ai cinema ai minorenni, anche se accompagnati. Peccato! E' una professione che scompare, o minaccia di sparire, a meno che non si trovi il mezzo di eludere ancora una volta la legge! Professione che era lucrosa per l'interessato, rispettabile per il pubblico e che, come tale, doveva essere degna della massima considerazione.

Ma... *les Dieux s'en vont...*

IL CINEMATOGRAFO NEI NEGOZI DI MODE

VERRÀ QUANTO PRIMA inaugurata a Chicago una sala cinematografica annessa a un grande emporio commerciale di quella città. La sala verrà adoperata per proiettare gratuitamente al pubblico film di mode e simili.

Ecco un'idea eccellente, che non si vede perchè non debba venire al più presto fatta propria da qualcuno dei nostri grandi empori commerciali. Giusto in questo momento, nel quale la economia italiana si avvia a una sempre più completa indipendenza dall'estero, forse nessuna forma più del film è adatta a portare a conoscenza rapida e diretta della

grande massa dei consumatori i nuovi prodotti che l'ingegno italiano ha trovato, e viene man mano trovando, per sostituire gradualmente quelli finora importati. S'è visto alla ultima fiera campionaria di Milano quale ressa di popolo accorresse al padiglione, per dirne uno, della Lanital, non d'altro curioso che di conoscere questo nuovo prodotto italiano, o a quello, per dirne un altro, della Moda italiana.
Perchè qualche grande emporio, nelle principali città italiane, almeno (i nomi delle città così come degli empori stessi chiunque è in grado di indicarli), non si fa novatore in materia, adattando a sala di proiezione cinematografica uno qualunque dei suoi numerosi locali, per proiettarvi i film, che non mancheranno, dei nuovi prodotti che faccian parte dei rami interessanti la normale vendita dell'emporio: o magari ordinando, in qualche caso, filmetti che mettano in mostra, con ben altra compiutezza che le vetrine, le ultime novità che il negozio offre ai suoi acquirenti? Dopo tutto, il solo fatto di esibire la propria merce in un'apposita sala di proiezione costituirebbe già di per sè una pubblicità di prim'ordine.

QUADRO DELLA PRODUZIONE ITALIANA

(AL 1° LUGLIO 1936-XIV)

FILM FINITI E NON PRESENTATI ANCORA

AMAZZONI BIANCHE (Prod. 'Arbor Film'). Stabilimenti 'Pisorno', Tirrenia. Regista, Gennaro Righelli.

ANONIMA ROYLOTT (Prod. 'Fiorda e C.'). Stabilimenti 'Cines', Roma. Regista, Raffaele Matarazzo.

BALLERINE (Prod. 'A. F. I.', Stabilimenti 'Pisorno', Tirrenia. Regista, Gustavo Machaty.

BERTOLDO, BERTOLDINO E CACASENNO (Prod. 'Consorzio Autori'). Stabilimenti 'Farnesina' e 'Cines', Roma. Regista, Giorgio Simonelli.

CUOR DI VAGABONDO (Prod. 'Forzano Film'). Stabilimenti 'Pisorno', Tirrenia. Regista, Jean Epstein.

L'AMBASCIATORE (Prod. 'Negroni Film'). Stabilimenti 'S. A. F. A.', Roma. Regista, Baldassare Negroni.

NOZZE VAGABONDE (Prod. 'Soc. It. di Stereocinematografia'). Stabilimenti 'Caesar - Cines', Roma. Regista, Guido Brignone.

UNA DONNA TRA DUE MONDI (Prod. 'Astra Film'). Stabilimenti 'Farnesina-Cines', Roma. Regista, Goffredo Alessandrini.

FILM AL MONTAGGIO

LA DANZA DELLE LANCETTE (Produz. 'B. M.'). Stabilimenti 'Caesar-Cines', Roma. Regista, Mario Baffico.

RE DI DANARI (Prod. 'Capitani Film-Consorzio I.C.A.R.'). Stabilimenti 'Caesar-Cines', Roma. Regista, Enrico Guazzoni.

SETTE GIORNI ALL'ALTRO MONDO (Prod. 'Etrusca Film'). Stabilimenti 'Cines', Roma. Regista, Mario Mattioli.

FILM IN LAVORAZIONE

SQUADRONE BIANCO (Produzione 'Roma Film'). Stabilimenti 'Cines', Roma. Soggetto, Augusto Genina e Giuseppe Peyré. Sceneggiatura, Augusto Genina. Dialoghi, Gino Rocca. Regista, Augusto Genina. Aiuto regista, Gino Valori, ecc. Assistenti regista, Sanino Nahum, Mario Monicelli. Direttore di produzione, Eugenio Fontana. Aiuto direttore di produzione, Belisario Randone. Interpreti principali: Fosco Giachetti, Antonio Centa, Olinto Cristina, Guido Celano, Fulvia Lanzi, Enrico Marroni, Nino Marchetti, Giorgio Covi, Cesare Polacco, Loris Gizzi, ecc. Musiche, maestro Antonio Veretti. Scenografie, architetto Fiorini. Costumi, Accornero. Operatori: Anchise Brizzi, Massimo Terzano, Antonio Cufaro. Aiuti operatori: Belisario, Lombardi, Regis. Tecnico del suono, Vittorio Trentino. Truccatore, Franz Sala. Fotografie, 'Foto Roma'. Segretario di lavorazione, Alberto Cinquini. Segretario di produzione, Duilio Tosoni. Segretario di edizione, Piero Caserini. Ciacchista, Paolo Frascà. Esterni: in Libia, a Sinauen, Nalut, ecc. Sistema di registrazione, R.C.A. Photophone.

CAVALLERIA (Prod. 'I. C. I.'). Stabilimenti 'Cines', Roma. Soggetto, Oreste Biancoli e Salvatore Gotta. Sceneggiatura, Goffredo Alessandrini e Aldo Vergano. Dialoghi, Biancoli e Gotta. Regista, Goffredo Alessandrini. Collaboratore alla regia, Oreste Biancoli. Aiuto regista, Umberto Scarpelli. Direttore di produzione, avv. Angelo Besozzi. Interpreti principali: Amedeo Nazzari, Silvana Jachino, Elisa Cegani, Enrico Viarisio, Mario Ferrari, Clara Padoa, Anna Magnani, Romolo Costa, V. von Nadherny, Adolfo Geri, ecc. Musiche, maestro Masetti. Scenografie, Gastone Medin. Costumi, bozzetti del pittore Senzani. Realizzazione dei costumi, Casa d'Arte di Roma. Operatore, Vaclav Vich. Aiuto operatore, Izzarelli. Tecnico del suono, ing. Bittmann. Montaggio, Simonelli. Esterni: a Roma, Tirno, Pinerolo, Voghera. Sistema di registrazione, R.C.A. Photophone.

L'ANTENATO (Prod. 'Astra Film'). Stabilimenti 'S. A. F. A.', Roma. Soggetto, tratto dalla commedia omonima di Carlo Veneziani. Sceneggiatura, Veneziani e Brignone. Dialoghi, Carlo Veneziani. Regista, Guido Brignone. Aiuto regista, Giuseppe Fatigati. Direttore di produzione, Fabio Franchini. Interpreti principali: Antonio Gandusio, Maurizio d'Ancora, Paolo Barbara, Olivia Fried, Guglielmo Barnabò, Claudio Ermelli, Silvani, Simbolotti, Romano, ecc. Musiche, maestro Rossellini. Architetture, architetto Fiorini. Scene, Torri. Arredamenti, Galleria San Giorgi e Cava. Operatore, Otello Martelli. Aiuto operatore, Tito Santoni. Tecnici del suono, Giuseppe Caracciolo e Otto Untensalberg. Montaggio, Fatigati. Esterni al Castello di Balsorano. Sistema di registrazione, Klang-Tobis.

ITALIA! (titolo provvisorio). (Prod. 'Artisti Associati'). Stabilimenti 'Cines', Roma. Soggetto, Mario Camerini. Sceneggiatura: Camerini, Solari e Soldati. Dialoghi, Solari e Soldati. Regista, Mario Camerini. Aiuto regista, Libero Solaroli. Direttore di produzione, Roberto Dandi. Interpreti principali: Camillo Pilotto, Roberto Villa, ecc. Operatori, Massimo Terzano e Ferdinando Martini. Aiuto operatore, Scala. Tecnico del suono, Giovanni Paris. Esterni nella regione del Tigrai, in Africa Orientale. Sistema di registrazione, R.C.A. Photophone.

LO SMEMORATO (Prod. 'Capitani Film-Consorzio I. C. A. R.'). Stabilimenti 'Cines-Caesar', Roma. Soggetto, tratto dalla commedia omonima di Emilio Cagliero. Sceneggiatura, Sandro De Feo e Ivo Perilli. Dialoghi, De Feo e Perilli. Regista, Gennaro Righelli. Aiuto regista, Piero Caserini. Direttore di produzione, Liborio Capitani. Interpreti principali: Angelo Musco, Mario Pisu, Franco Coop, Paola Borboni, Amelia Chellini, Luisa Ferida, Loris Gizzi, Francesco Durante, Vanda Buratti, ecc. Musiche: maestri Bixio, Avitabile e Carabella. Direttore d'orchestra, maestro Fragna. Architetture, Mario Rappini. Scene, Montori. Costumi e arredamento, Mario Rappini. Operatore, Ubaldo Arata. Aiuto operatore, Mario Serratrice. Tecnico del suono, Vittorio Trentino. Montaggio, F. M. Poggioli. Segretario di edizione, Mario Cafiero. Esterni a Roma e dintorni. Sistema di registrazione, R.C.A. Photophone.

TRENTA SECONDI D'AMORE (Produzione 'Amato Film'). Stabilimenti 'Cines', Roma. Soggetto, Aldo Debenedetti. Sceneggiatura, Aldo Debenedetti. Regia, Mario Bonnard. Interpreti principali: Elsa Merlini, Enrico Viarisio, Nino Besozzi, ecc.

Caro *Cinema*,

Sento dire che cercano col lanternino i colori 'naturali'. Non per fare il Bastian contrario, ma un po' di colori 'innaturali' proprio non ci sarebbe verso di adoprarli? Tutta l'arte, tu m'insegni, per un buon trenta per cento è artificio, evasione dalla realtà, deformazione del vero... Io allora domando: per taluni effetti particolari, non ti sembra che i colori usati diversamente dal loro impiego normale potrebbero dare dei risultati interessanti e curiosi?
Certo tipo di film comico, per esempio, che si basa essenzialmente sul grottesco e l'irreale, non ci guadagnerebbe un tanto ad essere anche cromaticamente assurdo? (Un'assurdità, intendiamoci bene, calcolata e controllata al millimetro; non casuale e gratuita, non semplicemente bislacca per il gusto d'esser bislacca). E' stato mai studiato (e, in caso, da chi?) il problema se certe gamme, tonalità, accozzi, accostamenti coloristici non contribuiscano per caso a metter lo spettatore in uno stato d'animo euforico? E codeste combinazioni quali sarebbero, se mai?
Ho idea, tutto considerato, che qui ci sia terreno da scavare; forse una piccola miniera nascosta. E quello che può valere per il film comico non è detto non possa valere talvolta — con discrezione — anche per scopi drammatici o sentimentali (i noti tentativi teatrali di 'luce psicologica' insegnino).
Insomma, se qualche regista vorrà darmi retta, speriamo vederne di tutti i colori. Credimi tuo aff.mo

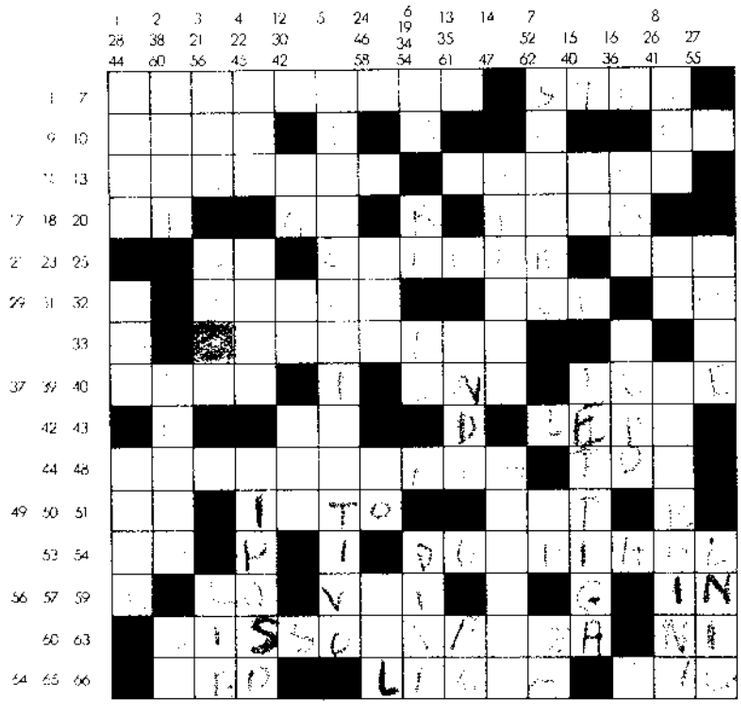
MELAMPO

Questa rubrica è aperta a tutti i nostri lettori, che possono collaborarvi con suggerimenti e proposte d'ogni genere: dall'estetica alla tecnica, dalla curiosità frivola al tentativo di soluzione di serii problemi industriali, produttivi, scientifici, ecc.

giuochi e concorsi

La soluzione dei giuochi contenuti in questa pagina deve pervenire per posta alla Redazione di CINEMA (Sezione 'Giuochi e Concorsi', corso Vittorio Emanuele, 21, Roma) non oltre il 10 agosto 1936-XIV. Si raccomanda di scrivere molto chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo completo. Tutti i lettori di CINEMA possono liberamente collaborare a questa pagina.

PAROLE INCROCIATE



Orizzontali: 1. Un fidanzato di Pola Negri - 7. Il comico che piange - 9. L'argomento del 90% dei film - 10. Il terzo incomodo di « Partita a quattro » (iniz.) - 11. Il primo film lungo di Charlot - 13. Com'è il cinema dal '29 - 17. Due lettere del cognome di una Jean - 18. Le vocali del nome della Murray - 20. Il cognome di una Isa - 21. L'interprete di « Madame Tallien » (iniz.) - 23. Il compagno del 7 - 25. Una Casa italiana - 29. La bella maniera delle dive - 31. Il nome del regista di « Il piccolo gigante » - 32. Le iniziali del ladro di « Una notte a New York » - 33. Il primo superfilm italiano - 37. Inconvenient. da evitare nelle vale del sonoro - 39. La fine della Riefensthal - 40. La base del film... dal vero - 42. Il principio di ogni pellicola - 43. Nome di gloria - 44. Il culmine del film di gangsters - 48. Il nome di un cow-boy filmistico - 49. Il principio di una prima visione - 50. Un grande documentario francese - 51. Protagonista di un film d'avanguardia americano - 53. Le vocali del nome di Miranda - 58. Si fa alle punte, quando sono film stranieri - 56. La fine dello spettacolo - 57. Se lo dànno i divi americani - 59. L'inizio dell'inizio - 60. Passaggio graduale - 63. Il contrario del 59 - 64. Il cognome del precursore di Topolino - 65. L'ingenua del « Quo Vadis » - 66. Proprio così.

Verticali: 1. La fatalona americana - 2. Un film francese sulla Malesia - 3. Il nome di un grande trasformista - 4. Le età - 5. Un vetro che avvicina - 6. Le iniziali di una bella strabica - 7. Col 13 orizzontale forma la croce degli esteti - 8. Lo aveva la Dagover in « Barberina » - 12. L'articolo di diva - 14. Gli attori di « Acciaio » - 15. Il principio del 24 orizzontale - 16. Quelli dei sol servono per le riprese all'aperto - 19. All'inizio di ogni ripresa - 21. Le iniziali della diva di « Palio » - 22. Finali del 90% dei film - 24. Il cognome di Myrna (iniz.) - 26. Cine-Club - 27. Il regista di « Per salvare la sua razza » - 28. Il nome della diva più formosa - 30. Il principio di « Rapaci » - 34. I due... con Jannings - 35. Poi... si videro in « Viva Villa! » - 36. Il nomignolo di Guglielmo Guglielmi - 38. Un regista che è una bestia - 40. La carrozza di Wilcoxon e Claudette Colbert - 41. Un delicato regista italiano - 42. Nome di un divo e di una diva americani - 44. Mestiere che hanno fatto in film la Garbo, la Dietrich e la Helm - 45. Lo è l'intervallo al cinema per gli occhi - 46. Il distintivo di Harold - 47. Gli eroi di « Scarpe al sole » - 52. Il principio di un'opera - 54. Le stelle in pantaloni - 55. Casa italiana - 56. Il nome dell'interprete di « Variétés » - 58. 3/5 del compagno di Stanlio - 60. Le consonanti della Dama - 61. Quasi eccetera - 62. La Mort.

Scrivere nitidamente la soluzione in inchiostro (non a matita), e in lettere maiuscole. Tra i solutori sarà estratto a sorte il vincitore. Premio: *50 lire di libri*, da scegliere nel Catalogo della Casa Editrice U. Hoepli. L'invio sarà fatto franco e raccomandato a cura della Casa.

MOSAICO DI DIVI

Abbiamo tagliato quattro fotografie in quattro strisce ciascuna: fronte, occhi, naso, bocca di quattro attori cinematografici americani. Poi abbiamo mischiato a caso le sedici strisce e ne son venuti fuori quattro nuovi volti un po' bizzarri. Chi sa ricostruire i volti originali e dirci a quali nomi corrispondano?

Ritagliare le immagini seguendo la demarcazione, ricostruire le fotografie originali, incollarle debitamente su un foglio, e scrivervi sotto chiaramente i rispettivi nomi. Tra i solutori del giuoco sarà estratto a sorte il vincitore. Premio: *50 lire di libri* da scegliere liberamente nel Catalogo della Casa Editrice Ulrico Hoepli. L'invio sarà fatto franco e raccomandato a cura della Casa.

SCIARADA

MITOLOGIA ESTIVA

La TOTALE discopre inizialmente
nel bosco il PRIMO che eccitato spia,
e SECONDO la ninfa... Non si sente
che TERZO ci vuole che costei gli sia?

SCIARADA INCATENATA

IDILLIO A VELA

PRIMO l'amante verso quella dolce
ombra della SECONDA, dove stan
gli occhi di TUTTO che seduce e molce
il martoriato cuor di Maupassant.

I manoscritti non si restituiscono in alcun caso. La responsabilità scientifica degli articoli pubblicati nella rivista spetta agli autori degli articoli stessi.

Direttore responsabile: Dott. LUCIANO DE FEO
Editore ULRICO HOEPLI in Milano
Stampatrice la SOCIETÀ EDITRICE DI NOVISSIMA
Roma, Via Romanello da Forlì 9 - Telefoni 760-205, 760-206

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

CINES

STABILIMENTI ITALIANI PER PRODUZIONE FILM

ROMA - VIA VEIO, 51

FONO-ROMA

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

ROMA

DIREZIONE: Via Maria Adelaide, 14 - Telefono 35-788
STABILIMENTI: Via Maria Adelaide, 7 - Telefono 361-126

DOPPIAGGI SONORIZZAZIONE FILM

2 sale di registrazione con apparecchi **"Western Electric"**

1 sala di registrazione con apparecchi **"Fono-Roma"**

3 sale di proiezione

I MIGLIORI DOPPIAGGI DEI MIGLIORI FILM ESTERI

Per la cinematografia

a passo ridotto

Materiale:

Per la presa:

Pellicola invertibile pancromatica Agfa 16 mm

Pellicola invertibile Isopan Agfa 16 mm
Super-Special ISS

Pellicola negativa Isopan Agfa 16 mm
Special a grana fine FF

Per la proiezione:

Pellicola positiva Agfa 16 mm
pellicola vergine per copie

Pellicola Kinagfa 16 mm
per proiezioni

Pellicola Ozaphan-Agfa 16 mm
pellicola econom. per proiezioni

Apparecchi:

Per la presa:

Movex 30 Agfa
apparecchio moderno di presa con obiettivo cambiabile

F: 3,5 = 20 mm lunghezza focale
F: 1,5 = 20 mm lunghezza focale
F: 3,5 = 50 mm lunghezza focale
F: 3,5 = 80 mm lunghezza focale (Teleobiettivo)

Per la proiezione:

Movector Super 16 Agfa
apparecchio perfetto per proiezioni mute e sonore

Movector Billy Agfa
apparecchio moderno economico per proiezioni

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

sapere

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE

DELLE SCIENZE, DELLA TECNICA, DELLE ARTI APPLICATE, DI CULTURA GENERALE

ULRICO HOEPLI EDITORE MILANO

VIVA ATTUALE NUOVA ORIGINALE
QUESTA RIVISTA DEL TEMPO DI MUSSOLINI
INTERESSA ISTRUISCE DIVERTE
È LA RIVISTA PER TUTTI

Ogni fascicolo di 32, 40 o 48 pagine, con suggestiva copertina a colori e all'incirca cento fotografie e disegni, contiene da sette a dieci articoli, una rubrica enciclopedica di notizie, attualità e curiosità scientifiche, recensioni, concorsi con premi e 8 pagine d'un Dizionario illustrato e divulgativo delle scienze pure ed applicate.

Gli articoli, le notizie, le didascalie delle illustrazioni sono redatti da scrittori che ne hanno particolare competenza. Ecco perchè SAPERE si è assicurata la più viva attenzione del pubblico ed ha raccolto in breve tempo oltre 200 mila lettori e 15 mila abbonati.

CONDIZIONI D'ABBONAMENTO

IN ROTOLO	IN BUSTA CARTONATA
Italia: un anno L. 40 - Sei mesi L. 22	Italia: un anno L. 43 - Sei mesi L. 23.50
Estero: un anno L. 60 - Sei mesi L. 35	Estero: un anno L. 70 - Sei mesi L. 40

I fascicoli dall'1 al 12 sono esauriti e non si vendono singolarmente: quelli dal 13 al 24 si vendono al prezzo di L. 4 ciascuno. Il fascicolo speciale n. 23 costa L. 5. I fascicoli dell'anno in corso costano L. 2.
Gli abbonamenti possono decorrere da qualsiasi fascicolo dell'anno in corso.

Gli abbonati ■ ricevono i fascicoli regolarmente e sollecitamente a domicilio ■ risparmiano 8 lire all'anno sul prezzo totale dei singoli fascicoli ■ risparmiano 2 lire sul prezzo di ciascuna cartella semestrale per rilegare i fascicoli a 12 a 12 ■ hanno diritto allo sconto del 10 % su tutte le edizioni Hoepli acquistate in contante presso la Casa Editrice Libraria Ulrico Hoepli in Milano (c.c.p. Milano n. 3/32).

I fascicoli di ogni annata vengono raccolti a 12 a 12, dall'1 al 12, dal 13 al 24 e così via, in solidi volumi con elegante rilegatura di tela e mezza pelle ed impressioni a secco e d'oro. Ciascuno di questi volumi (allegatevi le rispettive dispense del « Dizionario ») è messo in vendita a L. 40 ma costa agli abbonati, che ne facciano richiesta direttamente all'Editore, solo lire 36. Questo prezzo è ancora inferiore all'importo complessivo dei fascicoli, della cartella per la rilegatura e della rilegatura.

---

cinema

QUINDICINALE DI DIVULGAZIONE CINEMATOGRAFICA

pone quindicinalmente la vastissima massa degli amatori dello schermo a diretto contatto con tutti i segreti, i problemi e le realizzazioni del film. È insomma il primo periodico — che appaia nel mondo — interamente dedicato ad una **vera divulgazione cinematografica**: la scienza, la tecnica, l'estetica, le questioni sociali e legislative, gli indirizzi della produzione, le mille curiosità ignote al grande pubblico, che dànno uno specialissimo sapore al grandioso e pittoresco ambiente del cinema: tutto ciò verrà trattato nel nuovo periodico col sussidio di una **imponente documentazione illustrativa.**

ABBONAMENTI

Italia: Un anno Lire 40 — Sei mesi Lire 22 — Numero separato Lire 2
Estero: » » Lire 60 — » » Lire 35 — (sempre che non sia esaurito)

Gli abbonamenti si ricevono: presso le LIBRERIE ULRICO HOEPLI in MILANO (via Berchet), ROMA (Largo Chigi), l'UFFICIO PERIODICI HOEPLI in ROMA (corso Vittorio Emanuele, 21); le principali librerie e le agenzie dell'ISTITUTO EDITORIALE SCIENTIFICO.

Da qualunque luogo d'Italia ove siate domiciliato, il sistema più comodo ed economico per l'invio delle rimesse all'Editore U. Hoepli, Milano è quello del CONTO CORRENTE POSTALE: per valersene basta staccare l'unito bollettino, e consegnarlo all'Ufficio Postale più vicino assieme al danaro.

STACCARE IN QUESTO SENSO, SECONDO LA LINEA PUNTEGGIATA

Servizio dei conti correnti postali

Certificato di allibramento

Versamento di L. _____

eseguito da _____

residente in _____

via _____

sul c/c N. **3/32**

intestato a ULRICO HOEPLI

Casa Editrice Libraria - MILANO

Addì _____ *19* ___

Bollo lineare dell'Ufficio accettante

Bollo e data dell'Ufficio accettante

Vedi a tergo la causale *(facoltativa)*, e la dichiarazione di allibramento.

Mod. ch. 8

SERVIZIO DEI CONTI CORRENTI POSTALI

Bollettino per un versamento di L. _____

Lire _____
(in lettere)

eseguito da _____

residente in _____

via _____

sul c/c N. **3/32** *intestato a:*

ULRICO HOEPLI - Casa Editrice Libraria

nell' Ufficio dei conti di MILANO

Addì _____ *19* ___

Firma del versante

Bollo lineare dell'Ufficio accettante

Spazio riservato all'ufficio dei conti

Tassa di L. _____

Bollo e data dell'ufficio accettante

Cartellino del bollettario

L'Ufficiale di Posta

Servizio dei conti correnti postali

Ricevuta di un versamento

di L. _____

Lire _____
(in lettere)

eseguito da _____

sul c/c N. **3/32**

intestato a ULRICO HOEPLI

Casa Editrice Libraria - MILA

Addì _____ *19* ___

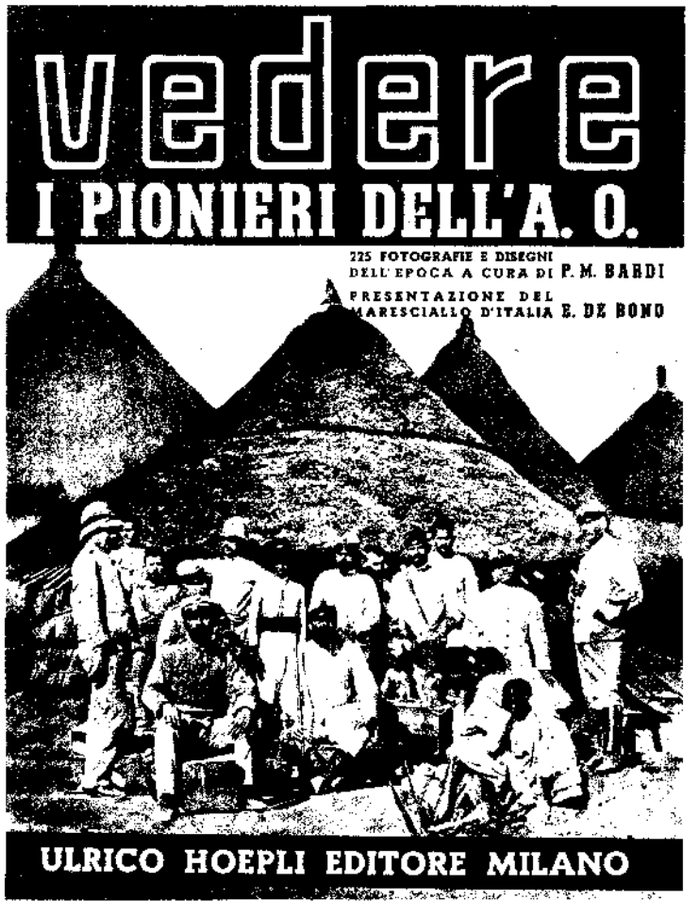
Bollo lineare dell'Ufficio accettante

Tassa di L. _____

numerato di accettazione

L'Ufficiale di Posta

Bollo e da dell'Ufici accettan



VEDERE costituisce una raccolta di panorami documentati, organici, composti con senso d'arte, intesi ad illustrare i più varii aspetti delle attività, delle cose, degli avvenimenti, degli istituti che più interessano il nostro tempo. Ogni VEDERE è un documentario completo, una sintesi che permette a tutti di informarsi, attraverso l'immagine e notizie essenziali, a riguardo di un determinato argomento.

Gli abbonati a "Cinema" e a "Sapere" che ne faranno richiesta alla Casa Editrice Libraria Ulrico Hoepli in Milano valendosi dell'unito bollettino di conto corrente postale 3/32 potranno ricevere **"Vedere i Pionieri dell'A. O."** e **"Vedere l'Ala Italiana"** per 9 anzichè per 10 lire complessive.

ULRICO HOEPLI EDITORE MILANO

STACCARE IN QUESTO SENSO, SECONDO LA LINEA PUNTEGGIATA

Spazio per le comunicazioni del versante al correntista destinatario (facoltative).

Spett. Casa Editrice Ulrico Hoepli - Milano.

Con l'importo di L. ..... di cui il presente versamento, favorite mettere in conto un abbonamento (1) ..... a "CINEMA" con decorrenza dal 10 luglio 1936-XIV, da servire al seguente preciso indirizzo:

Sig. .....

Via .....

.....

.....

1) Specificare se *annuale* oppure *semestrale*.

Parte riservata all'Ufficio dei conti.

N. ..... dell'operazione

Dopo la presente operazione il credito del conto è di L. .....

Il Direttore dell'Ufficio

AVVERTENZE

Il versamento in conto corrente è il mezzo più semplice e più economico per effettuare rimesse di denaro a favore di chi abbia un c. c. postale.

Chiunque, anche se non è correntista, può effettuare versamenti a favore di un correntista. Presso ogni ufficio Postale esiste un elenco generale dei correntisti, che può essere consultato dal pubblico.

Per eseguire il versamento il versante deve compilare in tutte le sue parti, a macchina o a mano, purchè con inchiostro, il presente bollettino (indicando con chiarezza il numero e la intestazione del conto ricevente qualora già non vi siano impressi a stampa) e presentarlo all'ufficio postale, insieme con l'importo del versamento stesso.

Sulle varie parti del bollettino dovrà essere chiaramente indicata, a cura del versante, l'effettiva data in cui avviene l'operazione.

Non sono ammessi bollettini recanti cancellature, abrasioni o correzioni.

I bollettini di versamento sono di regola spediti, già predisposti, dai correntisti stessi ai propri corrispondenti; ma possono anche essere forniti dagli uffici postali a chi li richieda per fare versamenti immediati.

A tergo dei certificati di allibramento i versanti possono scrivere brevi comunicazioni all'indirizzo dei correntisti destinatari, cui i certificati anzidetti sono spediti a cura dell'ufficio conti rispettivo.

L'ufficio postale deve restituire al versante, quale ricevuta dell'effettuato versamento, l'ultima parte del presente modulo, debitamente completata e firmata.

GRANDI ENCICLOPEDIE?

Sì, poichè ne avete i mezzi... e il tempo; ma se siete assillato dalle inesorabili esigenze della combattuta vita moderna, il cui affrettato ritmo impone di *sapere*, ma non sempre lascia il tempo di *studiare*; se vi occorre un *rapido e sicuro mezzo* di consultazione, abbiate anche e perfettissimo a portata di mano la manegevole *Piccola Enciclopedia Hoepli* (1930) a cura di G. Gallolio e G. Fumagalli, seconda edizione completamente aggiornata col supplemento (vol. IV) a cura del Dott. P. Nalli e dell'Ing. G. Castellani. Consta di quattro volumi in-16° grande, contenenti: 220.000 voci su 10.900 colonne in 5.430 pagine; 700 mila righe; 21 milioni di lettere; in eleganti e solide legature da biblioteca (tela e mezza pergamena) Lire 230.

Non oggettiva con lunghi articoli che sono altrettanti trattati, ma *serve* con 230 mila notizie ed informazioni precise, rapide, sicure.

Serve come nessun'altra opera del genere, perchè, mercè la sua speciale impostazione tipografica (un gioiello tipografico!) riesce a condensare in poco spazio un'enorme quantità informativo in tutti i rampi del sapere e del fare, in tutti gli aspetti culturali e multiformi del vivere moderno. Rispondo laddove altri (ace o sovvola. *Costa meno di tutte le altre* (pur valendo parecchie volte il suo prezzo), ma è squisitamente arricchita nella presentazione.

Chiedere l'opera completa di 4 volumi *franco di porto* contro rimessa dell'importo di Lire 230; oppure ordinarli, senza spese, contro *assegno postale.*

Si chiede pure *gratis* all'editore Hoepli, Milano, l'ultimo interessante *Catalogo enciclopedico di tutte le sue edizioni*, ove ognuno può trovare il libro che gli serve.

Attraverso l'Italia
al di là delle Alpi
e del Mediterraneo...

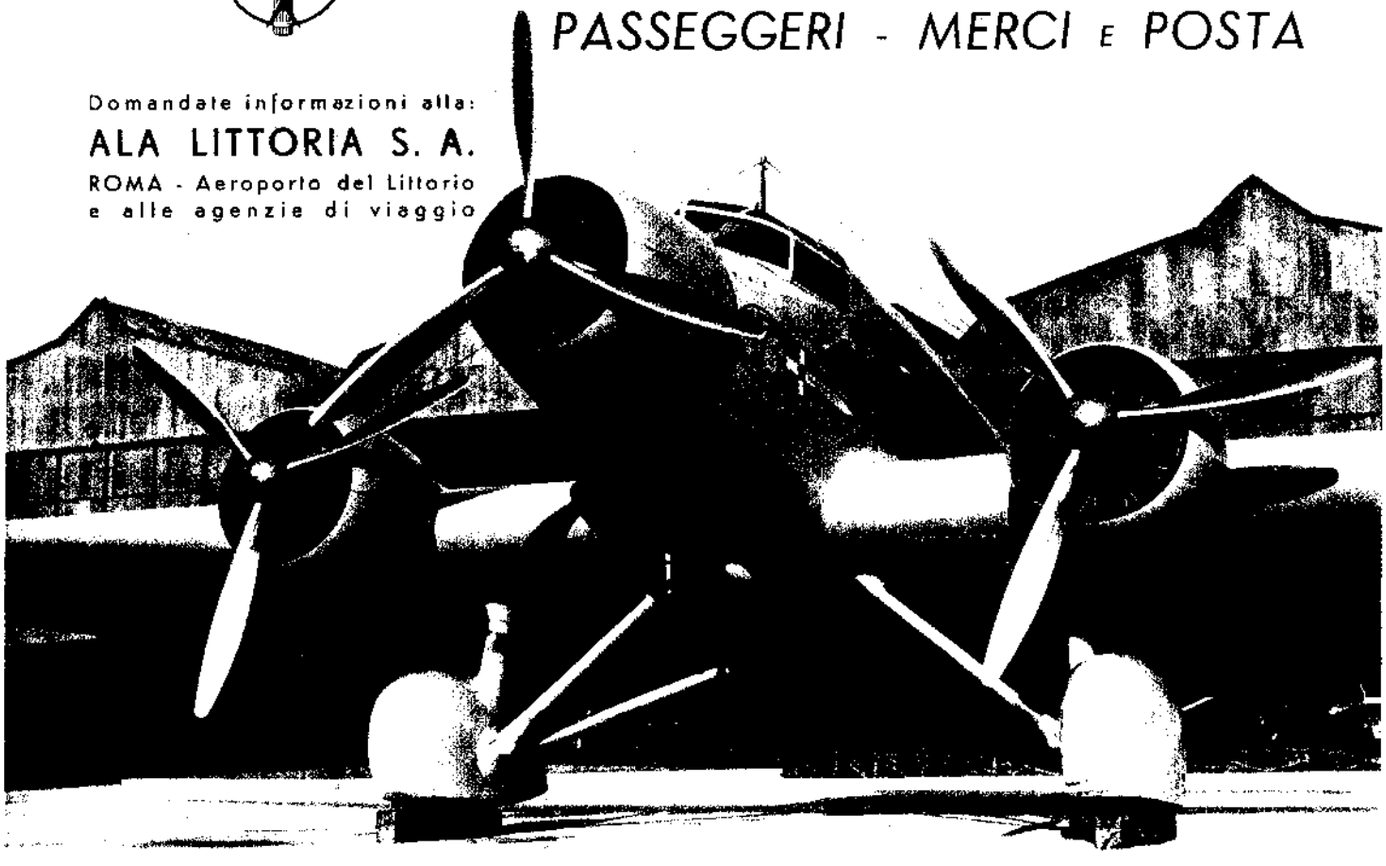
... fino al Mar Rosso
e all'Oceano Indiano
le linee aeree della

ALA LITTORIA S. A.

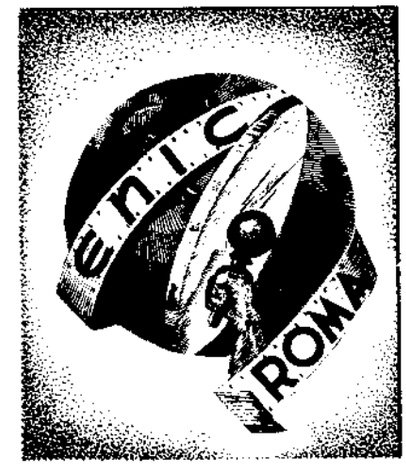
trasportano con comodità
sicurezza
modica spesa

PASSEGGERI - MERCI E POSTA

Domandate informazioni alla:
ALA LITTORIA S. A.
ROMA - Aeroporto del Littorio
e alle agenzie di viaggio



ENTE NAZIONALE INDUSTRIE CINEMATOGRAFICHE



PRESENTA

I film del primo gruppo 1936-37 già pronti per la programmazione

BALLERINE

Produzione: A. F. I.
Regista: G. MACHATY
Interpreti: Silvana Jachino - Maria Denis
Antonio Centa

UNA DONNA TRA DUE MONDI

Produzione: ASTRA
Regista: G. ALESSANDRINI
Interpreti: Isa Miranda - Vasa Prihoda
Giulio Donadio - Assia Noris

L'AMBASCIATORE

Produzione: B. NEGRONI
Regista: B. NEGRONI
Interpreti: Leda Gloria - Maurizio D'Ancora

CUOR DI VAGABONDO

Produzione: FORZANO FILM
Regista: J. EPSTEIN
Interpreti: Ermete Zaccone - Fosco Giachetti
Madeleine Renaud

ROSE NERE

Produzione: UFA
Regista: P. MARTIN
Interpreti: Lilian Harvey - Willy Fritsch

CANTO PER TE

Produzione: UFA
Regista: FRITZ PETER BUCH
Interprete: A. Ziliani

LE SPIE DI NAPOLEONE

Produzione: UFA
Regista: G. LAMPRECHT
Interpreti: Lil Dagover - Carl Ludwig Diehl

L'ALLEGRO VOLO

Produzione: VANDOR FILM
Regista: JEAN TARRIDE
Interpreti: G. Noël - Fernandel

JUNGLA IN RIVOLTA

Produzione: TOBIS CINEMA
Regista: HARRY PIEL
Interpreti: Harry Piel - Gerda Mauras
Ursula Glaxley

I VINTI

Produzione: UFA
Regista: FROELICH
Interpreti: Emil Jannings - Hilde von Stolz

IL VENDITORE DI UCCELLI

Produzione: MAJESTIC FILM - TOBIS CINEMA
Regista: E. W. EMO
Interpreti: Lil Dagover - Maria Andergast
Wolf Albach Retty - G. Alexander

UN BALLO AL SAVOIA

Produzione: CITY HUNNIA FILM
Regista: STEFAN SZÉKELY
Interpreti: Gitta Alpar - Hans Jaray

Affrettatevi a contrattarli