

CHERNO

Rassegna Mensile
della Cinematografia
ANNO LV - NUMERO 1
GENNAIO 1936 - XIV
PREZZO L. 4.
C. C. POSTALE



**BIBITE SODA
BRANCA**

**CAFFE
FERNET-BRANCA
SODA**

**MENTA
FERNET-BRANCA
SODA**

**COGNAC BRANCA
SODA**

**PER LE
PERSONE
DI BUON GUSTO**

S. A. FRATELLI BRANCA - DISTILLERIE
MILANO

Le due Città

112 INTERPRETI PRINCIPALI

6000 COMPARSE

REGIA DI JACK CONWAY



Il primo di « Davide Copperfield » 65 attori di primo piano — non è da calcolare appena sciolto. Ancora infatti su gli schermi italiani si presenta la preziosissima realizzazione cinematografica del libro di Carlo Dickens, e già gli stabilimenti **Metro Goldwyn Mayer** di Culver City varano un film tratto dalla seconda opera del celebre autore di « Le due Città » (*A tale of two cities*).

Contro i 65 del suo predecessore, il nuovo film allinea 112 attori, preme la parte attiva a dialogo, parti quindi primarie, e scene di massa (putando) che raggiungono le 6000 comparse.

Ronald Colman capoglia la schiera dei protagonisti fra i quali contano: Elizabeth Arden, Brenda Woods, Henry B. Walthall, Ronald Owen, Basil Rathbone, Blanche Yurka, Edna May Oliver, Walter Catlett, H. B. Warner, Lurie La Verne, Dudley Digges, Felix Marshall, Mitchell Lewis, Billy Bovan, Fritz Leiber, Eily Maylor, Donald Haynes, ecc.

Un altro vantaggio che « Le due Città » vanta su « Davide Copperfield » sta nell'elemento romanzesco che ravviva tutta la materia. Chi ha letto il libro non può aver dimenticata questa

espassionante pagina sulla Rivoluzione Francese scritta dalla penna di Carlo Dickens. La fedeltà del libro, sia nelle storiche ricostruzioni dell'epoca, come nell'incarnazione dei personaggi e dei fatti narrati, si discontra perfetta ed efficace in questo film come già nel primo. Simey Carton, l'interessante eroe creato dalla fantasiosa e frissina sensibilità dell'autore, rivive sullo schermo nei suoi tratti più caratteristici e nel suo avventuroso romanzo d'amore, così come la mostruosa e da mito l'atmosfera minorescamente rovente del Terrore. Fra le scene più impressionanti d'impone la caduta della Bastiglia e la nascita della Repubblica Francese.

L'adattamento del romanzo allo schermo è stato fatto da W. B. Lipscomb. La regia forte ed incisiva ha tutte le virtù personissime di Jack Conway, il quale ha saputo superare negli effetti il suo capolavoro « Viva Villa ».

Direttore della produzione è David O. Selznick, responsabile di « Davide Copperfield ».

LE DUE CITTA' FA PARTE DEL REPERTORIO ITALIANO PER LA STAGIONE 1935-36

METRO GOLDWYN MAYER

Libreria 399

UN GRANDE TENORE ITALIANO:



**NINO
MARTINI**

ha creato insieme a

GENEVIEVE TOBIN

ANITA LOUISE

REGINALD DENNY

e
MARIA GAMBARELLI

*il più grande film musicale
della stagione:*

* CANTO D'AMORE

PRODUTTORE:

**JESSE
LASKY**

REGISTA:

**ALFRED
GREEN**

UNA GIOIA

*per gli occhi
per l'udito
per il cuore
per lo spirito*

UN TRIONFO
DELL'ARTE ITALIANA

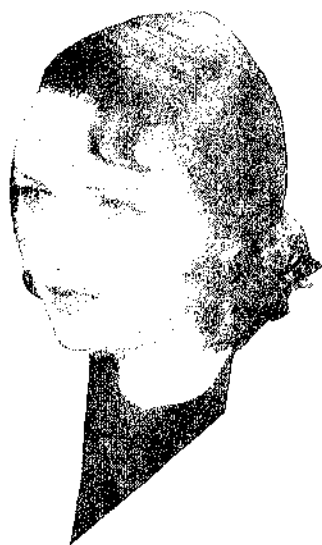
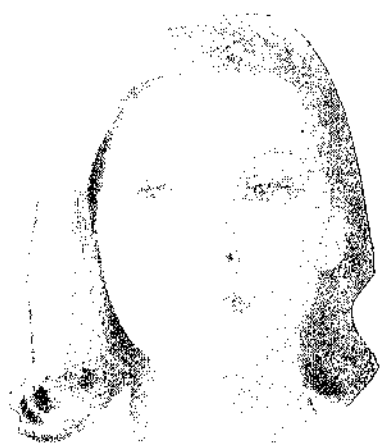
*lanciata sullo schermo
alla conquista
delle folle di tutto il mondo
dalla potenza di una
marca cinematografica
mondiale*



LA SOC. AN. GRANDI FILMS

presenta il più grande lavoro di

WILLY FORST



**Mazurka
Tragica**



● L'ACQUA MINERALE DEI RE

● LA REGINA DELLE ACQUE MINERALI



ACQUA • SAN

PELLEGRINO

Qualche film del 11 gruppo

Paramount

1935 • 1936

DESIDERIO

CON MARLENE DIETRICH E GARY COOPER

REGISTA: FRANK BORZAGE

Canto per Amore

CON JAN KIEPURA

(SUPERVISIONE DI ERNST LUBITSCH)

Il Canto del Prigioniero

(TITOLO PROVVISORIO)

CON GARY COOPER E ANN HARDING

REGISTA: HENRY HATAWAY

ALI SUL POLO

LA II SPEDIZIONE DELL'AMM. BYRD AL POLO SUD

DIRETTORE GENERALE DELLA PRODUZIONE PARAMOUNT:

Ernst Lubitsch



Lo Schermo

RASSEGNA MENSILE DELLA CINEMATOGRAFIA

ABBONAMENTI ANNUI: ITALIA LIRE 40 - ESTERO LIRE 80

UN NUMERO LIRE 4

DIREZIONE, REDAZIONE E AMMINISTRAZIONE
ROMA, PIAZZA BARBERINI, 52 - TEL. 480-346

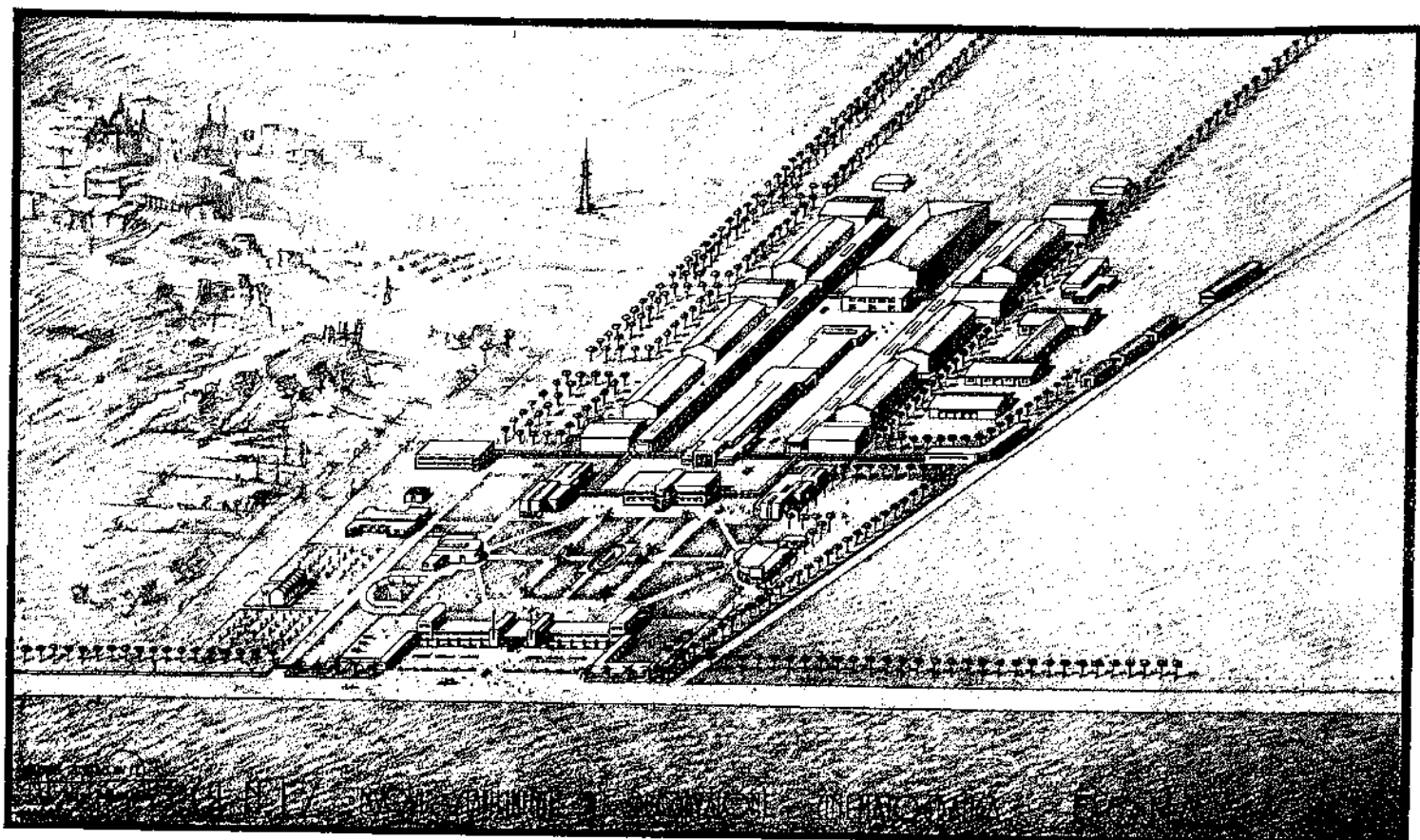
DIRETTORE: LANDO FERRETTI

COMITATO DI REDAZIONE:
MARIO CANGINI - GUGLIELMO USELLINI - GIORGIO VECCHIETTI

s o m m a r i o

| | |
|---|--------|
| La città cinematografica (Lando Ferretti) | Pag. 9 |
| Rapporto sulla cinematografia italiana (Luigi Freddi) | » 11 |
| Irina Lucacevich (I. f.) | » 14 |
| Centro Sperimentale di Cinematografia: Vita del primo mese | » 16 |
| Presente e avvenire del cinema a colori (Scritti di M. Pontempelli, G. Damerini, M. Gronio, G. Machaty, A. Rossi, F. Sacchi, M. Sarfatti) | » 18 |
| Attrice Italiana - Colloquio con Isa Miranda (Giv.) | » 24 |
| I gusti del pubblico (Salvatore Gatto) | » 26 |
| Bellezze di Hollywood (Giannino Marescalchi) | » 28 |
| Rumori tra le quinte (G. Us.) | » 30 |
| L'autore e il soggetto (Mario Buzzichini) | » 32 |
| Organi del film (Umberto Barbaro) | » 33 |
| Montaggio | » 36 |
| Colonna Sonora | » 38 |
| Il tribunale delle pellicole | » 39 |
| Notiziario internazionale | » 41 |

In copertina: G. Machaty, regista di «Fanny, ballerina della Scala». Disegno di Luisa Villani



La Città cinematografica

La stampa quotidiana ha già dato, a commento dell'annuncio ufficiale, ampi ragguagli su quella che, a ragione, può dirsi la « città » cinematografica dell'Urbe fascista.

Lo « Schermo », rivista tecnica della risorta cinematografia fascista, esaminerà partitamente, in articoli dovuti alla penna di specialisti per ognuno dei vari rami che compongono la complessa attività d'un centro di produzione « filmistica », i molteplici aspetti della « città » nuova; sicchè, nel corso dei quindici mesi che vanno dal gennaio dell'anno XIV all'aprile dell'anno XV, mentre alle porte di Roma mussolinea sorgeranno i teatri, si innalzeranno gli « esterni », chilometri di viali e di strade si stenderanno attorno agli impianti perfetti, su queste pagine si illustrerà, come merita, la creazione mirabile del Regime.

Ma bisogna fin d'ora porre in rilievo la struttura, i compiti, il significato d'una iniziativa che segna veramente una data nella storia della cinematografia italiana.

Anche se non fosse intervenuto — dopo l'episodio dell'incendio degli impianti di Via Vejo — il fatto contingente del nuovo piano regolatore di Roma a imporre, come una necessità, lo spostamento della Cines, i bisogni dell'industria filmistica, i suoi sviluppi, le mete non più lontane avrebbero fatalmente portato a concepire, sopra un più vasto disegno e con più ampi orizzonti, il maggiore e — per più aspetti — unico centro nazionale di produzione. Certo, perchè questo si attuasse occorre il concorso di molte favorevoli circostanze: anzitutto il clima di potenza, la volontà di conquista, la capacità di rea-

lizzazione che sono caratteristiche del tempo di Mussolini. Poi lo sforzo concorde di gerarchi, di capitalisti, di organizzatori, di tecnici; e, con lo sforzo, la fede operante di tutti.

Come non rivolgere, prima che a ogni altro, un riconoscente pensiero a Galeazzo Ciano che, alternando alle volontarie audacie della guerra le nobili fatiche della pace, vuol lasciare, anche nel campo della cinematografia, tangibili e indelebili orme di questi anni nei quali, col trionfo africano delle armi, si esaltano le feconde virtù realizzatrici della stirpe?

A lui e al suo appassionato, fervido, instancabile collaboratore Luigi Freddi — uomo d'azione al tavolo della direzione generale per la cinematografia come già nella trincea e sulla piazza — si deve specialmente se a 9 km. da Piazza Colonna sta per sorgere il più grande impianto cinematografico d'Europa. Ma altri uomini hanno collaborato, collaborano, con loro alla bella impresa: il Governatore Bottai, il presidente della Cines, on. Ronconi, l'architetto Gino Peressutti.

Anche Bottai, come Ciano, pur volontario in Africa non trascura l'ufficio di capo dell'amministrazione fascista dell'Urbe: col suo cuore di squadrista, prima che con la sua mente di gerarca, egli ha compreso che la Roma del Duce non poteva non essere, anche in campo cinematografico, come in tutti gli altri (è di ieri il rito inaugurale della « città universitaria ») all'avanguardia, ed ha, in conseguenza, disposto, superando ogni resistenza, eliminando ogni ostacolo.



Dove sorgerà la città cinematografica

Roncoroni, fascista e ingegnere, uomo di molti fatti e di poche parole, ha tradotto in realtà quello che in alto era desiderato: tempo, denaro, responsabilità, tecnica sono stati gettati da lui, generosamente, nel crogiuolo dell'azione. Peressuti ha dato la veste dell'arte alla « città » che anche nello stile architettonico dev'esser degna e pari al luogo e al tempo in cui sorge.

600.000 metri quadrati di superficie, un quinto dell'area totale coperto di impianti: bastano queste cifre a dare un'idea della grandiosità del centro cinematografico che sta per sorgere lungo la via Tuscolana. Eppure il pregio di esso non è tanto nel « grandioso » quanto nel « perfetto », nel « nuovo », nell'« organizzato », nel « pratico ».

Un uomo navigato come Roncoroni ha facilmente compreso che — a prescindere da intuitive ragioni ideali — necessità economiche imponevano di fondare la città dello schermo in prossimità, anzi nella sfera delle comunicazioni urbane, d'una metropoli. Chi somma il numero delle persone e delle cose ogni giorno occorrenti alla creazione d'un film e moltiplica la cifra così ottenuta per i giorni di lavorazione e il relativo prodotto moltiplica ancora per i chilometri separanti quelle persone e quelle cose del centro di produzione, avverte il valore decisivo che, agli effetti del costo d'un film, ha l'elemento « distanza ». Trasportare due, anche tremila, persone, e molte tonnellate di merci per 30 o 40 km. significa spendere fortissime somme, risparmiare quando il teatro può esser raggiunto coi mezzi di trasporto urbani.

Ecco perchè la « città » del cinematografo fascista ha rinunciato volentieri al fascino del paesaggio per assi-

curarsi i vantaggi pratici e reali della vicinanza di metropoli. (Ciò non esclude naturalmente la speculazione di centri minori, come Tirrenia, che possono debbono basare la loro attività su altri criteri e che l'ciò stanno benissimo dove sono).

Come nella scelta del luogo per fondare la « città » così nello studio del modo come disciplinarne la vita i criteri industriali, cioè di perfetta organizzazione, hanno prevalso; e si sono realizzati in forme nuove, che danno al grandioso centro di via Tuscolana una sua inconfondibile originalità.

Non bastava assicurare ai produttori italiani d'ordine di grandezza (indipendenza delle singole iniziative e unità produttiva sono state raggiunte) il mezzo più economico per tradurre in atto i loro film; bisognava anche che ciò avvenisse con la tecnica più avanzata; e su questa strada si è marciato vittoriosamente.

Anche nei minimi particolari è stato seguito quel criterio, non del nuovo ad ogni costo, sibbene del nuovo pratico, sicuro, utile, realizzante un preciso progresso sui metodi del passato: illustrare uno sforzo così complesso e organico non è opera di un breve scritto né come si è detto, di una serie di articoli che per lo Scherri scriveranno tecnici e competenti.

Un solo ravvicinamento sia consentito, ora, di far quello della « città » col « Centro Sperimentale », cinematografico; sorti entrambi in Roma, entrambi sotto l'egida e per volontà della direzione generale della cinematografia, essi rappresentano due aspetti dello stesso volto, la tecnica e la pratica sinteticamente riunite creare i non invano sperati capolavori dell'arte e dell'industria cinematografica fascista. LANDO FERRET

*Galeazzo Ciano - in
breve sosta a Roma,
tra le fatiche e i ri-
schi della guerra da
lui volontariamente
affrontati - assiste
col direttore generale
per la cinematogra-
fia ad una ripresa
del film "Ma non
è una cosa seria";
il Ministro per
la Stampa e la Pro-
paganda fra gli
interpreti principali*



RAPPORTO

SULLA CINEMATOGRAFIA ITALIANA

Pubblichiamo, per gentile concessione, alcuni passi dell'importante relazione sulla situazione artistica, industriale e finanziaria della cinematografia italiana presentata dal Gr. Uff. Luigi Freddi, Direttore generale per la Cinematografia presso il Ministero della Stampa e Propaganda, alla Corporazione dello Spettacolo, che il 4 gennaio 1936-XIV ha inaugurato i suoi lavori sotto la presidenza del Duce.

Armonia di funzioni

Non ho bisogno di ricordare come, in materia cinematografica, sia necessario aver sempre presente lo scopo finale di questa attività, che è quello di portare un prodotto spettacolare dinanzi al pubblico più vasto, pubblico anonimo e libero nel suo giudizio, pubblico che ha i suoi diritti non solo perchè paga un biglietto d'ingresso, ma anche perchè è costituito dal popolo italiano e fascista, che da oltre tredici anni combatte giorno per giorno, in ogni campo, una nobile e grave battaglia. Per cui sia la funzione economica che quella artistica, nella cinematografia, soprattutto nella cinematografia, non possono mai esser disgiunte dalla funzione etica.

E' questa fusione fra gli elementi positivi e quelli spirituali che ha ispirato finora l'azione del Ministero per la Stampa e la Propaganda. Ed è perciò che era necessario, al principio, come è necessario tuttora, distruggere certi ottimismo ingenui o artificiali o interessati che potevano determinare una specie di pericolosa aspettazione messianica. Miracoli non se ne fanno, in nessun campo. Tanto meno in questo, in cui ogni elemento abbisogna di una maturazione lentissima, di una selezione severissima, di una utilizzazione accorta e prudente.

L'armonia tra la funzione economica e quella etica della cinematografia nazionale non poteva scaturire che da un'assidua opera di purificazione, di disciplinamento, di organizzazione, di coordinamento. E' ciò che si è incominciato a fare.

La revisione delle pellicole

Sono allo studio alcune modifiche alle norme di revisione delle pellicole, determinate dai seguenti motivi:

a) dall'apertura autorizzata in Roma per esperimento di un cinema in cui le pellicole straniere sono programmate in edizione originale, per cui occorrerà rendere per legge obbligatoria la revisione della pellicola in lingua originale, apertura suggerita anche dal fatto che l'Italia doveva in qualche modo assicurare la reciprocità della programmazione in lingua originale delle proprie pellicole come avviene all'estero;

b) necessità di provvedere a rendere obbligatoria la revisione della « presentazione » delle pellicole;

c) necessità di rivedere la pratica della revisione delle pellicole nazionali, dato che su tali pellicole il controllo del Ministero ha inizio dall'approvazione pura e semplice del soggetto ideato.

Nessuna pellicola (sia negativa che positiva, nè parti di essa) può uscire dai confini del Regno senza previo rilascio di un nulla-osta per l'esportazione da parte del Ministero per la Stampa e la Propaganda. Il fatto che una pellicola venga vietata per la programmazione non impedisce che si rilasci il permesso di esportazione in quantochè le due revisioni si ispirano a finalità differenti.

Anche per la revisione ai fini dell'esportazione occorrerà apportare alcune modifiche al fine di rendere

sempre più agile detto servizio per invogliare specialmente le ditte straniere a preferire di girare scene di esterni in Italia senza incontrare troppe difficoltà burocratiche tutelando egualmente in pari tempo gli interessi superiori nazionali a cui la revisione si ispira.

I principi direttivi a cui si ispira l'azione delle Commissioni di Revisione sono i seguenti:

a) La revisione per la programmazione a norma di Legge si basa attualmente solo sulla difesa dei principi regolatori dell'«ordine pubblico costituito». Manca ogni valutazione d'ordine artistico che toglierebbe al rilascio del nulla-osta il ristretto valore di provvedimento di polizia. All'atto pratico però, in attesa dei provvedimenti legislativi in corso di studio, dacché le Commissioni di Revisione sono sotto la Presidenza di funzionari del Ministero per la Stampa e la Propaganda, la valutazione artistica sia del soggetto, come della sua rappresentazione e di tutti i coefficienti tecnici concorrenti è tenuta in particolare considerazione.

b) La revisione per l'esportazione si basa su concetti più restrittivi poichè tutte le pellicole nazionali o girate in Italia che vanno all'estero devono tener alto il buon nome dell'Italia e del suo popolo, il che comporta che alcune scene ed alcune pellicole che in Italia non potrebbero essere convenientemente valutate dal pubblico, lo possono essere all'estero e viceversa: alcune pellicole o scene di queste apprezzabili da parte del pubblico nazionale, devono essere vietate per i pubblici stranieri.

Un'attività particolare dell'Ufficio di Revisione presso il Ministero per la Stampa e la Propaganda e che esula dall'attività delle Commissioni di Revisione, è quella di segnalare alle nostre autorità diplomatiche e consolari tutte le pellicole straniere offensive o contenenti scene offensive per il buon nome del popolo italiano, invitando dette autorità ad intervenire presso le amministrazioni locali competenti affinchè dette pellicole vengano vietate o per lo meno siano soppresse le scene offensive. Simili comunicazioni vengono di volta in volta fatte anche alle case proprietarie e distributrici affinchè ottengano dalla casa madre l'assicurazione delle modifiche apportate alle copie in giro per il mondo secondo le segnalazioni di questo Ministero.

Per quanto riguarda l'azione delle Commissioni nel momento attuale, si osserva che, quando delle pellicole entrano prima del mese di settembre u.s. siano state interamente pagate dalle ditte italiane e non presentino assolutamente nulla di politicamente censurabile, il vietarne la programmazione non avrebbe arrecato che un rilevante danno economico alle ditte italiane concessionarie, senza pertanto raggiungere alcun pratico scopo anti-sanzionista.

Per le pellicole francesi è stato attuato un criterio speciale per la reciprocità concessa alle nostre pellicole in Francia, in base ad un recente accordo.

La produzione italiana

E vengo al problema più importante, poi che è quello che riassume ed esprime tutti gli altri sinora accennati: quello della produzione.

Il settore della produzione è stato immediatamente affrontato e attentamente esaminato dal Ministero per la Stampa e la Propaganda. Il poliedrico corpo di questa produzione giaceva esaminate e con le membra spezzate e disperse. E' sorta l'immediata necessità di sviluppare un vasto e radicale lavoro di riordinamento, di incanalamento, di potenziamento.

Innanzitutto occorre dare al prodotto cinematografico un contenuto etico, una dignità artistica, una sufficienza tecnica, che giustificassero gli scopi di tanta attività. Per non interrompere il ritmo della produzione già iniziata e anche progettata e per non ledere gli interessi di larghe categorie di lavoratori, si è proceduto per gradi. Alcuni elementi potranno dare un'idea del metodo seguito e dei criteri applicati.

Incominciamo dall'embrione, dal quale il prodotto cinematografico trae vita: il soggetto. Il Ministero, sempre tenendo presente determinati punti di vista — etici, estetici, politici, commerciali — ha esaminato ben 457 fra soggetti e sceneggiature. In tal modo si è potuto procedere ad una selezione preventiva a tutto vantaggio, artistico e commerciale, della produzione. Nella selezione si è evitato di concedere preferenze a qualsivoglia tendenza estetica o di richiedere un genere a rima obbligata propagandistica; si è lasciata agli autori libertà di ispirazione e di lavoro, mentre si è cercato e ispirato un materiale capace di raggiungere almeno un medio livello artisticamente dignitoso.

Ma per ciò che riguarda i soggetti cinematografici, il Ministero ha anche assunto iniziative, svolgendo opera di chiarimento e di convincimento presso gli scrittori Italiani, giovani e anziani, noti e poco noti, affinchè essi aggiornandosi ed appassionandosi alla nuova tecnica fossero in grado di creare opere nuove aderenti alle particolari esigenze dello spettacolo cinematografico.

Il Ministero non si astenne dal segnalare determinati argomenti di particolare interesse: le opere di bonifica (le Paludi Pontine, di Littoria e Sabaudia) le imprese eroiche (Le Scarpe al sole), le conquiste mistiche religiose (Santa Caterina da Siena), le manifestazioni aviatorie, marinare, coloniali, agonistiche, ecc. Tutto un materiale da tempo in preparazione e che si cercherà di realizzare al più presto.

Assetto industriale

Ho già accennato al problema degli stabilimenti, di produzione. Molti di essi alla fine del 1934, furono trovati in uno stato semplicemente penoso. Povertà di attrezzatura tecnica, assenza di organizzazioni, di metodo di lavoro, teatri di posa gestiti con criteri poco organici. I più importanti, quelli «Cines», si riordinarono mercè l'immissione di una nuova Direzione la quale im-

prontò la propria gestione con criteri solidi, chiarezza di vedute, per tenacia, per disciplina, e con larghezza di mezzi. Gli stabilimenti di Tirrenia, appena sorti, continuarono nel lavoro di assestamento e di completamento dello stabilimento della Caesar è pure sulla strada di un più opportuno assestamento. Il piccolo stabilimento S.A.F.A. passò dopo lunghe trattative a nuovi proprietari i quali dovettero procedere ad un faticoso lavoro di radicale riordino. Anche per lo stabilimento della Farnesina nuovi ed efficaci lavori sono stati compiuti. Malgrado tale situazione fu possibile nell'anno in corso realizzare ben 39 film, tra i quali alcuni di mole considerevole.

Contemporaneamente al riassetto degli stabilimenti, il Ministero prese contatto con le società produttrici. Quali Società? Pochissime erano quelle attrezzate con vero e proprio criterio industriale. La maggior parte venivano costituite con criteri di improvvisazione.

Si è quindi dovuto normalizzare, mettere ordine, riportare un senso morale, selezionare persone, suggerire idee e soprattutto richiedere prima dell'inizio di ogni lavorazione di film, piani finanziari e tecnici, definiti e solidi.

Ne scaturì, come conseguenza, una salutare eliminazione e nel contempo una germinazione di nuove società produttrici, di registi, di soggettisti, di musicisti, di architetti, scenografi, attori e tecnici.

La musica

Per entrare sempre più in merito ad una questione che il Ministero ritiene fondamentale, vale a dire la qualità del prodotto, è opportuno mettere in particolare evidenza la considerazione data alla parte musicale del film. La produzione cinematografica italiana deve contare su queste particolari caratteristiche che tanto riguardano da vicino la natura e la vita della Nazione, e che difficilmente possono essere superate o limitate. Per la musica si è proceduto con intendimento analogo a quello usato nei riguardi degli scrittori: si sono interessati i migliori musicisti italiani, tenendo naturalmente in particolare evidenza i temperamenti artistici più indicati per la creazione del commento musicale del film: commenti che esigono una concezione musicale chiara, lineare, soprattutto aderente, di rilievo, ben definito nella forma costruttiva e melodica.

Ma la considerazione della musica non si limitò a chiamare dei musicisti creatori, ma più precisamente a dar loro le possibilità di poter intimamente collaborare alla creazione dell'opera filmistica, dando la propria collaborazione non come elementi aggiuntivi, ma integrativi e delle volte risolutivi.

Ecco perché si è voluto che il musicista entrasse in funzione non a film già girato come si faceva per il passato, ma preventivamente, in sede di sceneggiatura, allo scopo di poter concordare col regista e lo sceneggiatore i vari elementi base su cui preparare il com-

mento sonoro. Da ciò è sorta la difficoltà delle numerose esecuzioni orchestrali nel lavoro di incisione delle colonne sonore. E come si è cercato con ogni mezzo di reclutare i migliori elementi tra gli orchestrali, così oggi, di fronte alla necessità imprescindibile di buone esecuzioni, si sta provvedendo per merito della Federazione dei Lavoratori dello Spettacolo, alla costituzione di una apposita orchestra stabile. Ma c'è di più. Al fine di non pregiudicare il rendimento delle colonne sonore all'atto della proiezione del film in pubblico, il Ministero ha emanato disposizioni precise, a mezzo dei R. Prefetti, a tutti gli esercenti le pubbliche sale cinematografiche, affinché gli impianti per la proiezione abbiano una adeguata manutenzione e le sale siano messe nelle migliori condizioni acustiche. Il Ministero non mancherà di sorvegliare con appositi sopralluoghi di propri tecnici l'applicazione delle disposizioni impartite, mentre le R. Prefetture stanno disponendo affinché sia incluso un tecnico d'acustica nelle Commissioni Provinciali di vigilanza dei ritrovi e pubblici spettacoli.

Scenografia ed esterni

La questione riguardante la scenografia non è meno importante della musica, poichè per scenografia s'intende non solo l'opera che gli architetti scenografi realizzano nei teatri di posa, ma soprattutto ci si vuol riferire agli incomparabili aspetti degli esterni italiani. Si è spesso e giustamente lamentato per il passato la scarsità nella produzione filmistica, di esterni. Il Ministero ha sempre insistito nel richiedere ai produttori l'inclusione nei film delle bellezze naturali del nostro Paese, come è facilmente riscontrabile nella produzione 1935. Svariate centinaia di permessi di facilitazioni di ogni genere, presso Autorità ed Enti, della Reggia di Caserta, di ville patrizie, di parchi, colline e montagne, dalle Dolomiti alla Sicilia. Tanto patrimonio di bellezza è ben lungi da ogni pericolo di esaurimento. Talmente radicato è il convincimento di dover riprendere la bellezza degli esterni italiani, che si è costituita una società, Etrusca Film, con l'intento di realizzare film interamente girati all'aria aperta. Questa società ha già prodotto un primo saggio (di prossima programmazione) « Musica in piazza », girato nella zona di Bevania, fonti del Clitumno, Perugia, Assisi, Spoleto.

La questione degli esterni viene poi ad essere totalmente affrontata dalla produzione dei corti metraggi ad uso propagandistico per la Direzione Generale del Turismo. A tale scopo la Direzione Generale per la Cinematografia ha istituito un apposito Ufficio di collegamento con la Direzione Generale per il Turismo, il quale sta provvedendo alla produzione di nuove pellicole.

Oltre a questa si può calcolare che entro l'anno verranno realizzati 16 nuovi film sulle bellezze paesistiche italiane. Il predetto Ufficio cine-turistico ha pure provveduto ad un lavoro di selezione e di valutazione del materiale giacente.

LUIGI FREDDI

IRINA LUCACEVICH

La penna si ribella a scrivere in morte di Irina Lucacevich. Se i miti rinascessero a dar corpo ed anima all'eterna giovinezza, quel corpo e quell'anima non potrebbero essere che i suoi, poichè ella impersonava la grazia, traluceva di un'indomabile ansia di vita.

L'intatta distesa di nevi la tentava come il mare: era in lei un innato senso di purezza e d'infinito. Quell'essere fragile, delicato, perfetto, passato integro attraverso gli orrori del terrorismo russo e le tentazioni del palcoscenico, aveva in sè una forza di bene, una volontà di liberazione che lo esaltava e lo trasumanava.

Un trapasso terreno di ventitre anni; ma ogni giorno una lotta, e una conquista. Prima il pane e la libertà; poi il diritto di risalire alle vette che la natura le aveva date e l'odio degli uomini tolte. Di quelle vette mai Irina parlava neppure agli intimi; il sangue principesco delle sue vene non le apparteneva, perchè tutto il suo corpo ardeva in una febbre di nobiltà artistica, sua e soltanto sua.

Eccola sciatrice e nuotatrice, studiosa di lingue, ballerina, cùpida di un tecnicismo ricchissimo, di un corredo completo di armi che valesse a farle vincere la sua battaglia.

Pareva che due creature vivessero in lei, ed una era tutta bellezza, incanto, soavità; l'altra, impeto d'ascesa, tetragono ad ogni prova più ardua.

Per tre lunghe ore l'ascoltammo, pochi giorni prima del suo tragico fato: nel ricordo di quel colloquio — che ora ci sembra una confessione e un testamento di rara nobiltà — il dolore si fa più vivo e più grande.

Sì, il suo sogno artistico stava per divenire realtà col ruolo di protagonista in « Fanny, ballerina della Scala »; ma neppur questo vagheggiato trionfo attenuava in lei una donnesca sensibilità, incline alla profondità degli affetti.

In Italia, dopo l'amore, aveva trovato ispirazione d'arte; eppure gli occhi azzurri, come fior di campo, si oscuravano, recisi, sotto la falce del dolore.

« Temo, prima che l'anno finisca — ella diceva proprio così — temo di rimaner orfana e sola ». Nè la consolazione dell'amico bastava a calmarla: come in abbandono telepatico ella « vedeva » i genitori ammalati, morenti, voleva correre a Varsavia; e intanto stemperava in lacrime l'azzurro vivo di quegli occhi.

Prima che l'anno finisse, ella, Irina, è morta. Il suo corpo rimane tra noi, ma vi resta anche, vivo, il suo spirito: prima delle muse, che molto le furono prodighe d'ogni grazia, esso è vegliato dall'uomo che, riamata, teneramente amò.

In altri tempi, su questo fato, sarebbe fiorita una leggenda; ma è di ogni luogo e di ogni ora il rimpianto che, amaro, spunta sulla tomba, così piccola e così precoce da sembrare una culla, di Irina Lucacevich.



VISITA AL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

VITA DEL PRIMO MESE

Casa madre dei sogni e delle speranze dei cineasti in erba, punto di concentramento di grossi desideri e ambizioni giovanili, questo Centro Sperimentale di Cinematografia non ha tuttavia, nell'aspetto esteriore e nell'assetto interno, nessuna di quelle suggestioni « poetiche » e romantiche che qualche allievo forse immaginava.

Il disordine artistico, il caos geniale, la sciatteria calcolata che è per il borghese il biglietto di visita del puro alunno delle Muse; tutto quel ciarpame di luoghi comuni che a taluni pare inevitabilmente connesso al mestiere, ai gusti, alla vita dell'artista, è qui dentro negato e ripudiato. Piazza pulita di tutto, e la pulizia è evidente subito all'ingresso del palazzo: un atrio chiaro e luminoso, un bidello di tipo universitario, il quadro colorato con l'orario delle lezioni che fa pensare a una stazione novecentesca, e uno squillo acuto di campanello: in classe, per l'ora di storia della cinematografia.

Aria di scuola, — una scuola arredata secondo il gusto più nuovo e semplificatore; — ma un'aria libera e cordiale che non fa temere né i professori né i libri di testo né i registri dei voti. Nel cortile vicino una squadra di balilla marcia spedita, echeggiano i comandi, la luce entra nitida e facile dalle ampie finestre. Allievi e insegnanti, in un intervallo delle lezioni, seguono con l'occhio quelle evoluzioni militaresche mentre non cessano di discutere accaloratamente di estetica e di tecnica del film. La parola « umanesimo » ci viene spontanea alle labbra.

Proprio in questi giorni finisce il primo mese d'attività del Centro ed ora, insieme con Luigi Chiarini, un direttore che sa mantenersi lontano tanto dalla pedanteria quanto dall'improvvisazione, sfogliamo i registri dei signori professori.

Procediamo per ordine secondo il costume di questa scuola. I corsi già avviati sono undici: Tecnica della regia, a cura di Alessandro Blasetti; Recitazione (Blasetti); Tecnica della ripresa ottica (ing. G. Ventimiglia); Tecnica della ripresa sonora (ing. L. Innamorati); Scenotecnica (ing. A. Valente); Dizione (Teresa Franchini); Estetica della cinematografia (Corrado Pavolini); Storia della cinematografia (Jacopo Comin); Storia della musica (M.^o A. Veretti); Organizzazione della produzione (dott. Solaroli); Scenografia (ing. Capponi e arch. Aschieri). Altri corsi s'inizieranno presto: Storia del costume (E. Prampolini); Trucco (si attende l'arrivo dell'insegnante, un maestro in materia) ed Educazione fisica, le cui lezioni saranno impartite, per gli uomini, da un istruttore della Farnesina e, per le donne, da un'insegnante dell'Accademia d'Orvieto.

Esaurita la fase introduttiva, necessariamente teorica, l'insegnamento ha avuto subito, com'era stato annunciato sin dall'inizio, un carattere pratico e sperimentale che in avvenire si verrà sempre più arricchendo e intensificando.

Vediamo i registri e ascoltiamo Chiarini. Blasetti, dopo avere trattato dei primi elementi della sceneggia-

tura, dei piani e del passaggio da un piano all'altro, s'è voluto subito spiegare con un esempio, cioè con certe utili esercitazioni scritte di sceneggiatura discusse ed esaminate poi in aula. Il tema è stato suggerito da una notizia di cronaca: un'aggressione al Municipio di Madrid; gangsters spagnoli, rapina, senso dell'avventura e del drammatico. (Un giornale: ecco un libro di testo vario e sempre attuale). Capponi e Aschieri hanno sottoposto all'attenzione degli allievi scenografi quest'altro tema: due individui scendono una scala richiamati da grida d'allarme. Studiare la scala e l'ambiente in modo da localizzare con la ripresa un tratto della discesa e far risaltare il lato drammatico della scena in relazione alla luce, all'ombra, etc.

Ancora: Ventimiglia ha parlato delle generalità sull'obbiettivo, l'illuminazione, il trucco; Innamorati, delle generalità sui suoni, l'assorbimento, i sistemi di registrazione sonora, i vari tipi di microfoni; Solaroli, delle fasi preliminari inerenti all'organizzazione della produzione; Pavolini, dell'estetica del soggetto e della sceneggiatura, ricorrendo, per esempi, alla proiezione del « Figliuol prodigo »; etc. Le lezioni di recitazione? Il registro dice: « Lettura di una commedia a due ».

Una volta la settimana, generalmente, alle lezioni di Pavolini e di Comin seguono le proiezioni di film nuovi o vecchi, muti e parlanti, particolarmente adatti, per il loro valore estetico e sociale, per le tendenze rappresentate, a suscitare proficue discussioni tra gli allievi e gli insegnanti. « Crisi » di Pabst, « Febbre dell'oro » di Chaplin, « Truppe d'assalto » di Joberlein, « Alleluja » di Vidor, « Re burlone » di Guazzoni, la selezione dei film italiani e stranieri presentata per le feste del quarantennio della cinematografia, la Rivista « Luce » N. 4, si sono sinora succeduti sullo schermo del Centro. Ed ora, mentre conversiamo nella sala del Direttore, il campanello squilla per avvertire questo scelto pubblico che Francesca Bertini, Emilio Ghione, Leda Gys daranno inizio, ancora una volta, al vecchio « Histoire d'un Pierrot ».

Sfogliamo l'elenco degli allievi. 131 così suddivisi: 49 allievi registi (di cui 13 segretarie di produzione); 38 attori (di cui 19 donne); 13 scenografi (di cui 3 donne); 19 operatori ottici; 19 tecnici del suono. Fra i nomi di maggior risalto notiamo quelli di Alvaro, Gherardi, Contini, Maria Letizia Celli, E. Antonelli, G. Valori, l'architetto Rossi e Veretti, insegnante di musica ed allievo di regia nello stesso tempo.

Per ottenere che l'insegnamento sia sempre più reduttizio e perciò impartito soltanto a coloro che se ne dimostreranno degni per attitudini artistiche, si arriverà tra breve ad una nuova selezione degli allievi. Giusta preoccupazione dei dirigenti del Centro è infatti quella di formare ottimi elementi passati al vaglio di una critica severa ma necessaria.

Ma di questo e d'altri argomenti avremo presto modo di parlare più diffusamente in occasione di una prossima visita. Intanto il consuntivo del primo mese si chiude con risultati più che soddisfacenti.



VICTOR GORY E ANITA LOUISE, OBERON E TITANIA NE
«IL SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE» (WARNER BROS.)

PRESENTE E AVVENIRE DEL CINEMA A COLORI

Continuiamo la pubblicazione delle risposte alla nostra inchiesta, indetta fra registi, pittori, critici d'arte e scrittori, sulle possibilità presenti e future del cinema a colori. Ripetiamo le domande a cui hanno già risposto, nel numero scorso, Corrado Alvaro, Umberto Barbaro, Raffaele Calzini, Enzo Ferrieri, Carmine Gallone, Antonio Marsini, Corrado Pavolini, Marco Ramperti, Gino Severini e Mario Tinti:

- 1) *Credete che il cinema a colori acquisterà tale diffusione da soppiantare il film a bianco e nero?*
- 2) *Credete che l'impiego del colore nel cinema possa condurre a risultati di ordine espressivo superando la conquista tecnica?*
- 3) *Credete alla possibilità di rapporti o di influenze fra pittura e cinema a colori?*

MASSIMO BONTEMPELLI

Che rispondere a «Lo Schermo»? I profeti in queste materie fanno sempre cattiva figura. Forse che si forse che no. Dipende dal più o meno di genio di chi si servirà del colore.

Quanto al terzo punto, nessun influxo; sono arti indipendenti; ogni arte è autonoma (ogni artista è disposto a ricevere mille influssi, ma è importante soltanto quando li assorbe fino ad annullarli).

Tutti questi problemi sono inutili e d'ordine inferiore.

GINO DAMERINI

1. - Perché no? Più ancora che di un problema tecnico, già virtualmente risolto, si tratta oramai di un problema economico industriale. Ciò che impedisce, oggi, allo stato dei mezzi tecnici di riproduzione fotografica, in uno stato cioè di transizione a più perfetti sistemi, la maggior diffusione del cinema a colori è il costo di produzione della pellicola, specialmente in rapporto alla moltiplicazione delle copie; ma è evidente che ci si avvia a superare questi ostacoli. *Becky Sharp*, il film a colori di Mamoulian, con Miriam Hopkins, che pure è magnifico, nonostante i suoi difetti (anche da me denunciati) sotto l'aspetto tecnico, ha soprattutto un valore di sintomo sul terreno economico e industriale: non è affatto una meta, è un esperimento che avrà effetti decisivi sotto tutti i punti di vista, ma

specialmente sotto l'aspetto artistico e sotto quello speculativo. Tuttavia, badiamo, il film bianco nero resterà; però con finalità particolaristiche, vorrei dire fotografiche nel senso corrente della parola, che gli verranno delimitate dal campo di conquista artistica e fantastica di quello a colori. Per questo vorrei che la cinematografia italiana si attrezzasse subito per superare la prova e precedere nel campo strettamente industriale gli altri paesi.

2. - Sì, anche su questo punto sono ottimista. Del resto le serie a colori di Walt Disney ne sono una dimostrazione. In esse è proprio l'espressione colorata quella che, nonostante gli impacci della tecnica, perfeziona e caratterizza il risultato artistico. Non colorati, infatti, questi cartoni di Disney perderebbero almeno il cinquanta per cento della loro efficacia.

3. - Credo a uno scambio di influenze reciproche tra pittura e cinema a colori, come credo che, creatura della nostra civiltà meccanica, la cinematografia abbia influenzato e influenzi subdolamente, ma profondamente, tutte le più varie manifestazioni della nostra vita: costumi, coscienza della bellezza, letteratura, teatro, musica. Del resto la pittura moderna — e anche la antica — ha già contribuito in vari sensi all'orientamento del cinema bianco e nero, e questo a sua volta ha influito sugli sviluppi della pittura moderna come

si potrebbe documentare lungamente e facilmente. A maggior ragione rapporti diciam così di collaborazione si stabiliranno tra il cinema e la pittura a colori. Se per il cinema bianco e nero certe sensazioni ricostruttive di determinato periodo ottocentesco sono nate, per esempio, da Toulouse-Lautrec o da Manet, è probabile che per il cinema a colori i ricorsi della pittura debbano essere anche più naturali. Del resto, per tornare al caso di *Becky Sharp*, ne abbiamo la prova proprio in questo film visto, per tre quarti, come una successione di stampe colorate del primo ottocento. Ma l'argomento è troppo allettante per pensare di condensarlo nella risposta a un quesito di referendum.

MARIO GROMO

E' assai probabile che un giorno il colore si sostituisca al bianco e nero; e ciò potrà dipendere tanto da una mezza dozzina di consigli d'amministrazione, quanto dalla genialità d'un artista, quanto dall'abile scoperta d'un tecnico che allora, di quei consigli d'amministrazione, diventerà l'alleato indispensabile. Ma purtroppo, per chi conosca un po' da vicino i retroscena della produzione cinematografica, la seconda ipotesi appare la meno plausibile.

L'impiego del colore nell'opera cinematografica potrà certo condurre a risultati d'ordine espressivo; purché tale impiego non sia stato ritenuto necessario soltanto da un tecnico presuntuoso o da un mestierante arruffone. Tuttavia, fino ad oggi, mi pare che si sia di solito servita la causa del tecnico più o meno presuntuoso. Si è cioè creduto di dover riporre ogni speranza nella scoperta di un determinato « sistema » il quale, posto dinanzi a un'alba o a un tramonto, ne potesse sicuramente ritrarre ogni minima sfumatura tonale. Si è insomma caduti nell'errore dei cosiddetti « colori naturali ».

Il colore « naturale », in arte, non esiste. Esiste, semplicemente, l'interpretazione che di una realtà colorata ha saputo dare un artista. Se così non fosse, quelle lastre fotografiche che mediante determinati pigmenti riproducono alla loro maniera ogni minimo tono di una realtà, ci potrebbero offrire pitture almeno stupende; mentre non ci danno se non raffinatissime e cristalline decalcomanie. (Alla stessa stregua un calco potrebbe es-

sere scultura, una conversazione commedia, una cronaca romanzo). Compiano pure tutti i loro esperimenti, gli ottici e i chimici, nei loro gabinetti sperimentali; ma alla ripresa dei colori « naturali » non si giungerà mai. Quei loro esperimenti e quelle loro scoperte saranno sempre basati su di una convenzione, ottica o chimica poco importa; quando un colore sempre invece si ricrea in ogni retina che lo contempra — dall'aberrazione daltonistica all'emozione, all'intuizione dell'artista.

•
In che cosa potrà allora consistere un'« arte » del colore, nel cinema? Nella creazione di un quadro che l'obiettivo s'incaricherà poi, semplicemente, di stampare; e se quell'obiettivo sarà soltanto tricromatico, l'artista sarà nelle stesse condizioni dell'illustratore alle prese con gli stessi limiti. Parecchi istanti dell'ultimo Disney, alcuni di *Becky Sharp* e soprattutto de *La Cucaracha* possono già intendersi felicemente raggiunti; e proprio perché, in quegli istanti, non tanto s'avverte la presenza del signor Technicolor (lo stesso, né più né meno, dell'ineffabile *Maschera di cera*) quanto la presenza ben più viva e suadente dell'artista Disney o dell'artista Jones.

Se veri artisti sapranno valersi di questo nuovo elemento espressivo, non avremo, su di uno schermo, soltanto la meraviglia esteriore d'una seta più seta d'una seta, d'un broccato più broccato d'un broccato (abilità esteriori che in ritratti dovuti a pseudo-pittori vi hanno maggior importanza della luce d'un volto); ma avremo il colore di tutta un'atmosfera, di un determinato istante, di un particolare stato d'animo. Avremo, insomma, una specie di pittura in movimento, cadenzata dai ritmi della visione cinematografica; vi si fonderanno tanto il talento pittorico quanto quello dell'inscenatore; e fra i due, la parentela, è sempre stata assai prossima. Perciò l'influenza della pittura sul cinema potrà apparire talvolta addirittura imponente; e con quel senso e con quei risultati, dai più evidenti ai più sottili, che sempre, in ogni epoca, le reciproche influenze fra le varie arti hanno di volta in volta manifestato.

•
Però, allo schermo, tutto ciò potrà serbare un pericolo, assai grave. Se al suono s'aggiungerà il colore, e al colore il rilievo, ci si troverà dinanzi



Da « Il postiglione di Lonjoumeau » di C. Lamac

(Colosseum)

a una rappresentazione infinitamente complessa e straordinariamente semplice: quella teatrale. Un teatro che potrà giovare d'un palcoscenico dalle infinite possibilità di trasformazioni « a vista », ciascuna in un ventiquattresimo di secondo; e si sarà allora smarrita, e forse per sempre, la stupenda possibilità espressiva del cinema vero — di un'arte esclusivamente affidata a un puro ritmo di pure visioni.

GUSTAVO MACHATY

Nel primo momento che la preparazione del film « Ballerina » mi lascia per riflettere un poco — è soltanto oggi — mi affretto a rispondere alle interessanti domande de « Lo Schermo »:

1. - Credo che avverrà col cinema a colori ciò che era stato del film sonoro quando si era abituati al film muto. Noi sapevamo tutti, allora che il progresso della tecnica sarebbe sta-

to in un primo tempo, una perdita per la qualità artistica del cinema ma abbiamo pure tutti appreso in questi anni che una scoperta tecnica e il suo sfruttamento industriale non possono in nessun modo essere fermati.

Per cui credo che il film a colori, una volta giunto alla propria perfezione tecnica, terrà luogo totalmente al film bianco e nero.

2. - Sì, credo che anche la tecnica del film a colori, benché sia ben più complicata ancora da manovrarsi della tecnica del bianco e nero già di per sé abbastanza complicata, sarà dominata dallo spirito creatore dell'artista che, un giorno, saprà servirsi di questo strumento seducente (e insieme pericoloso). Ci aspetta certamente un gran numero di films orribili che abuseranno delle nuove possibilità come il film parlato ha abusato ancora delle sue possibilità sonore. Ciononostante sono convinto che si domineranno anche quei peri-

coli, che si possono sin da questo momento prevedere.

3. - Non si giunge a immaginare che la pittura non debba aver influenza alcuna sul cinema a colori. Ma non è completamente certo che ciò avvenga come si crede. Anche il contrario è possibile: che il film a colori abbia un'influenza certa sulla pittura come già il film a bianco e nero aveva una certa influenza sulla letteratura moderna — esempio sulla composizione dei romanzi e delle commedie. La biologia della vita spirituale e la simbiosi delle arti e delle scienze tecniche è segreta e mistica in misura tal che occorre guardarsi dal fare il profeta su questo piano.

ALBERTO ROSSI

1. - E' probabile che con l'avvento di un cinema a colori veramente degno di questo nome — che abbia cioè risolto non soltanto il problema tecnico in senso stretto, ma anche quello di una libera produzione commerciale, non legata a qualche riuscita di carattere d'eccezione — e col diffondersi di film del genere, si abbia a creare una assuefazione dell'occhio e del gusto per cui venga ad apparire povero dapprima, e poi addirittura inconsueto un film in solo bianco e nero. Oppure, potrà questo sopravvivere come una forma aristocratica, alla guisa che accanto alla pittura ha una sua vita parallela l'arte del bianco e nero? Una tale ipotesi ha contro di sé il fatto che il cinema vive sulle masse, e troppo dispendioso riesce ormai, con l'apparato tecnico che sempre più esige, a chi voglia esercitarsi per proprio gusto personale.

2. - Ammessa la « conquista tecnica » come dite, sono implicite le possibilità espressive. Del resto basta vedere un disegno animato a colori della serie « Silly Symphonies » per rendersene conto. Ma attenzione! Ben altrimenti va la faccenda per il film normale, quello cioè che riproduce non disegni, ma cose reali e persone vive: in questo campo — che evidentemente aveva in animo la rivista — è la « conquista tecnica » che non appare ancora a punto: nel senso che non si è ancora superato il dissidio tra la realtà dei personaggi e l'artificialità della colorazione: artificiosità inseparabile dai sistemi sinora applicati, che presuppongono la colorazione della pellicola: vale a dire, l'aggiunta del colore all'immagine. Il

film a colori avrà trovato la sua vera strada, quando ci sia un sistema tecnico, diciamo per semplificare un obiettivo, che permetta la ripresa della realtà colorata, allo stesso modo che gli obiettivi odierni permettono la ripresa della realtà in bianco e nero. (E di conseguenza sarà anche così risolta la questione dell'ottenere automaticamente un numero indefinito di copie della pellicola, in tutto esattamente eguali alla prima). Incidentalmente aggiungo che ho avuto il privilegio di assistere alla proiezione di qualche brano di pellicola ottenuta con un simile sistema, dovuto alla genialità di un ricercatore italiano, per cui il problema apparirebbe, teoricamente e sperimentalmente almeno, risolto.

3. - Come no, se rapporti abbastanza stretti e precisi sono già osservabili tra pittura e film in bianco e nero? Osservatori un po' scaltriti e non digiuni delle cose dell'arte figurativa hanno avuto ripetutamente campo di notare come taluni registi tentino di conferire qualità artistiche alle loro inquadrature prendendo a prestito schemi compositivi e chiaroscurali da opere pittoriche dei più diversi stili e delle più diverse scuole. Mi permetto di sottolineare passando, che più forse di ogni altro critico cinematografico, ho sempre avuto cura di rilevare nelle mie recensioni tali affinità e richiami, sia voluti sia anche talvolta involontari tra certi aspetti dell'opera esaminata e certe opere pittoriche: lato che a certi puristi potrà non parere strettamente cinematografico, ma non per questo ha meno importanza, e i cui risultati sono di preciso interesse. Mi pare intuitivo che questa importanza e questo interesse non potranno che aumentare di molto, con l'avvento di un soddisfacente sistema di film colorato.

Poiché, se sarà augurabile da un lato, da parte del cinema a colori, una ricerca di effetti affatto originali e autonomi, fuori dagli schemi e dagli esempi della pittura, sarebbe d'altronde utopistico pretendere che essa da tali schemi, da tali esempi, da tanto e tanto tesoro di esperienze coloristiche lasciato dall'opera degli artisti nei secoli, debba affatto prescindere.

Potrebbe tuttavia qualcuno trovare che quel mio criterio esposto prima, di un obiettivo capace di ritrarre la realtà colorata, adombri una limitazione delle possibilità espressive e

creative nel campo colorato, in favore di quelle semplicemente riproduttive. Non è per niente così. In realtà il regista o chi per esso, il creatore cinematografico insomma; avrà la più vasta libertà nell'esercizio delle sue facoltà artistiche, facoltà elettive e inventive, nella fase precedente alla ripresa (tal quale come avviene oggi insomma) con la predisposizione dell'ambiente colorato oltre che chiaroscurale, destinato a far da materia al quadro fissato dall'obiettivo. Nel caso di esterni, si tratterà evidentemente di criteri di scelta, per la messa in valore della qualità coloristica oltre che luminosa, in rapporto a una particolare e richiesta tonalità espressiva. Non è certo il caso di estendersi qui su di un tal punto, che potrà dare adito ai più ampi e impensati sviluppi, a suo tempo, come è intuitivo.

Da osservare in questo senso è che il compito del regista diventerà senza paragone più difficile, non solo, ma richiederà — per film naturalmente che abbiano intendimenti d'arte — qualità e doti del tutto nuove. Se infatti il « bianco e nero » si può definire, così all'ingrosso, alla stregua di una gamma astratta di rapporti e proporzioni matematiche, che ogni uomo di gusto, con un po' di pratica del mestiere, può maneggiare agevolmente, affacciandosi al campo coloristico si entra in presenza di possibilità non solamente più varie, ma che pongono problemi di rapporti e proporzioni, di affinità e di incompatibilità tonali, del tutto di altra natura. Ci vorranno insomma, e per dirla in parole povere, registi dotati del senso e del dono dell'impiego inventivo del colore. In America, naturalmente, penseranno di avercela risolta la situazione affiancando al regista un « colour-man »: non un uomo di colore, ma « l'uomo del colore ». Parlando seriamente, l'avvento del colore porterà a un rivolgimento assai più ampio di quanto molti forse non siano tentati di credere: rivolgimento i cui sviluppi solo vagamente è dato prevedere. Ma fin d'ora è certo che il ritmo del montaggio, e simili, ne saranno influenzati. Una grossa difficoltà, e una fonte di ricerche e di effetti ricchissimi, sarà data dal mantenimento di una tonalità colorata, con tutta una serie di possibili assonanze e dissonanze, per imprestare termini dall'arte musicale. Altra difficoltà verrà dal fatto che la qualità della fotografia avrà molta maggior importanza critica che

non oggi. Ora, una fotografia sporca in bianco e nero è una fotografia semplicemente sporca: domani, col colore, basterà l'accentuarsi di un'ombra un poco carbonosa per falsare ogni risultato: come s'è avuto campo di vedere nei pochi tentativi di film colorati. E' questo un punto oscuro, che non si vede ancor bene come verrà risolto, ma che è a parer mio fondamentale.

Un rapporto in senso più stretto, e cioè di una diretta attività del creatore cinematografico sulla pellicola, analoga a quella pittorica, mi sembra allo stato attuale delle cose alquanto problematico.

S'è parlato sin qui delle possibilità del colore in senso artistico: con la speranza implicita che la sua conquista non sia invece, come già fu per il sonoro, un invito alla pigrizia.

FILIPPO SACCHI

Alla prima domanda risponderai di sì. Credo solo che la sostituzione del colore al bianconero sarà infinitamente più lenta e graduale di quel che non sia stato il passaggio dal cinema muto al cinema parlato. D'altronde, per generalizzarsi, il colore avrà dovuto imparare a dosarsi, per

cui nello stesso film si avranno, secondo le diverse esigenze dell'inquadratura e dell'espressione, una infinita varietà di complessi tonali, che andranno dalla colorazione più violenta alla semplice monocromia o chiaroscuro, così rendendo in pratica il distacco dal bianconero meno assoluto. Perché il cosiddetto «colore naturale» è un mito, e il nuovo mezzo non farà necessariamente che sostituire una convenzione all'altra: la convenzione del colore alla convenzione del bianconero.

La risposta alla seconda questione è già nel sì precedente. Il cinema a colori non potrebbe mai generalizzarsi, quale conquista tecnica, se non riuscisse a diventare, come il bianconero, una grande forma d'arte spettacolare e narrativa, e quindi, implicitamente, a raggiungere «risultati di ordine espressivo». Che cosa ha impedito alla pirografia di generalizzarsi? Il fatto ch'essa non ha mai raggiunto risultati d'ordine espressivo.

Rapporti e influenze come quelle indicate nella terza questione sono ovvie. Quante volte l'arte non ha influito sulla letteratura (Canova su Foscolo, Delacroix su Bandelaire). Tanto più questa influenza avrebbe forza su di una tecnica, che ha tante

naturali parentele con le arti figurative. Suggestioni pittoriche sono del resto continue anche nel cinema in bianconero: è stato osservato per esempio che Goya era in *Capriccio spagnolo*, o che Manet era in *Nana*. Inoltre l'uso del colore imporrà la formazione di una nuova categoria di artefice cinematografico: il «maestro del colore», il tecnico che dovrà organizzare e progettare tutto lo schema coloristico e tonale del film. Non è probabile che si richieda a quest'uomo una educazione pittorica, e quindi una familiarità col linguaggio e con la storia delle arti figurative, che si risolverà fatalmente in una serie di «influenze»?

MARGHERITA SARFATTI

La chiara scrittrice in un suo articolo denso di idee, pubblicato ne *La Stampa* del ventotto dicembre scorso, così interviene nella importante discussione promossa su queste colonne:

A Venezia, quest'estate, due films, *Becky Sharp* e *La Cucaracha*, mostrarono come il cinema colorato sia una realizzazione con la quale bisogna oramai fare i conti. Così rivoluzionaria, che la bella rivista *Lo Scher-*

Una scena di «Ma non è una cosa seria» con De Sica, Cesari, Melnati ed Elisa Cegani. Regia di M. Camerini.

(Colombo Film)



mo e per essa il direttore, Lando Ferretti, stuzzica noi scrittori italiani, e pittori, cineasti e artisti in genere, a occuparcene, con domande di curiosa insidia.

Ed ecco come Margherita Sarfatti risponde:

Sono sicurissima che fra pochi anni il cinema nero sarà un arcaismo un poco ridicolo come è adesso il cinema muto. Potrà sopravvivere, o magari risuscitare in via di eccezione, ad opera di qualche raffinato. Altrimenti come un disegno del Tiepolo o un'acquaforte del Rembrandt, bocconcino prelibato da buongustaio, rivelazione capricciosa del temperamento, non comparabile a un dipinto dello stesso maestro: intimità, non spettacolo per il grande pubblico.

E si avranno o no con questa tecnica risultati di ordine espressivo? Ma le tecniche sono tutte soltanto quello che sono: solo tecniche, solo strumenti! Si possono adoperare bene o male. Non esiste modo tecnico, cioè meccanico, per avere buon gusto, ingegno e senso d'arte.

In genere, non si arriva di colpo al possesso artistico di un nuovo utensile. Bisogna superare le viscosità del nostro abitudinario conservatorismo mentale. Io vedo fin d'ora la moltitudine dei nuovi films a colori che non saranno, se non vecchi films bianchi e neri, con i colori sovrapposti. Gran difficoltà della nostra epoca di vertiginosi perfezionamenti meccanici è questa, che appena si comincia a imparare un'invenzione, cioè a superarne la materialità grossolana, impadronendosi con le forze vive dello spirito; volgendo a qualche fine, non di immediata utilità o di frivola curiosità, ma di vera bellezza, subito capita addosso un perfezionamento radicale, che obbliga a rovesciare gli esperimenti e annulla il frutto delle esperienze raccolte.

Il cinema era muto e ci emancipavamo appena dalle banalità del gergo convenzionale, simile a quello degli esploratori in paese selvaggio, quando si battono il ventre per significare « fame » e fanno della mano coppa alle labbra, per dire « bere ». Così nella preistoria del cinema, come con assai sollazzo abbiamo constatato attraverso la riesumazione dei vecchi films. Ma il primo era gergo di necessità, quasi angusto. Le stelle del muto invece standardizzavano un esperanto di vuota retorica. Mani al

cielo, occhi rovesciati all'insù, niente pupilla e tutto bianco natante, era uguale a innocenza perseguitata, virtù calunniata, tenerezza di anima offesa. Bocca storta, sorriso all'angolo sinistro delle labbra rialzate, significava malia irresistibile, seduzione, donna fatale, perdizione dell'uomo. Occhio fisso e nero, cipiglio, arricciatura del baffetto destro con mano innellata, uguale fascino perfido, ragazza abbandonata, moglie in pericolo, famiglia distrutta, il vero Don Giovanni, insomma.

Dopo tanto liquorosa saccarina, cominciava a delinearci un'estetica del gesto e un'arte della pantomima, genuina, contenuta, un gioco della fisiologia, chiaramente espressivo e non banale. L'ombra muta parlò, e, l'armamentario che veniva temprandosi a lucido acciaio, fu spazzato via di colpo come i primi, e sia pure goffi archibugi, spazzarono via spade e lance, sia pure damaschinate. Capisco Charlot, sgomento e nostalgico innanzi alla nuova forma d'espressione, lui che più di tutti aveva lavorato ad affinare la semplicità del linguaggio muto. Ma che arma potente, quale supremo dono, questo della parola, largito da Dio all'uomo, e dall'uomo propagato sullo schermo! Non ho mai inteso come vi fossero spettatori chiusi a questa conquista della voce sulla sordità. Allo stesso modo, non comprendo adesso che si possa esitare innanzi all'affermazione vittoriosa della luce sull'opacità.

Ma anche qui, tutto da rifare. Si cominciavano a capire i bianchi e neri quali valori espressivi di tono. Ombra e luce, appena ora si avvicinavano e fondono in gioco significativo, piacere per gli occhi, stimolo di suggestione subcosciente per lo spirito. Paff! Bisogna cambiare il fucile di spalla. Preghiamo i signori inventori di Hollywood e simili empirici perchè prestissimo, subito inventino, perfezionino, applichino le loro nuove escogitazioni. Specialmente quella di cui già si parla, la profondità dei piani, che darà l'illusione non più di ombra, ma di corpi in rilievo e di spazio in distanza. Se tardano ancora, ci saremo appena addestrati alla proiezione del colore in ombre piane, e bisognerà riaprenderlo da capo, sul nuovo metro dei valori di corporosità concreta.

Intanto, la più evanescente e fugace delle apparizioni; la felicità del colore, palpito della atmosfera; aspirazione della materia a farsi luce; il trillo di certi accordi, la intensità di certi contrasti, la delicatezza di certi passaggi cromatici; tutto questo verrà fermato con uno scatto di molla, conservato e riprodotto a volontà, indefinitamente. Nel documentario, come fatto scientifico obbiettivo e irrefutabile, si fissa la sfumatura dell'elemento più caratteristico e inimitabile; nel film d'arte, si apre a dismisura il campo della fantasia. Mirabile ala, questa lusinga delle parvenze, per spaziare nell'inesplorato del mondo esterno, e nei sogni interiori del nostro spirito proiettato per immagini.

Forse il nuovo ritrovato insegnerà al nostro occhio nuove percezioni analitiche. E saranno forse antichissime finezze obliate, come avvenne già per la linea attraverso la fotografia, che ci condusse all'impressionismo del contorno, rendendo possibile l'analisi e la disassociazione dei movimenti rapidi. Solo con l'istantanea si tornò a capire certi movimenti che non si erano più veduti da cent'anni in qua, da quando i nostri antenati dei ghiacci avevano disegnato le renne al trotto e al galoppo nelle caverne della Dordogna.

La pittura è rappresentazione; il cinema narrazione. Un quadro, una composizione pittorica, occupa un posto fisso e fermo nello spazio. Definisce invece il nome: cinema, movimento — il sostanziale dinamismo della cosa. Esso è come la musica, un fluire di continue dissolvenze, che di continuo si ricompongono. Guai al cinema che pesa o che posa! Esso avrà tutto da imparare dalla buona pittura circa la sensibilità dei rapporti e la stilizzazione fortemente intenzionale delle gamme cromatiche, dove niente può essere lasciato al caso. Ma esso deve ispirarsene senza imitazione pedissequa. Si insiste giustamente sulla differenza fra cinema e teatro, in quanto spettacoli diversi; sono però sempre spettacoli entrambi.

Vi è differenza essenziale tra il cinema e la pittura, la quale non è punto spettacolo. Se la pittura è accordo e composizione di linee e colore, esso deve ripudiare invece ogni velleità di quadratura sinfonica, scorrendo in liquide melodie cromatiche.



Isa Miranda

«La donna dei due mondi» (Astra Film)

DIETRO LO SCHERMO

Attrice italiana

So la pericolosità di certi incontri, tra un giornalista per esempio e un divo dello schermo. La tradizione dei giornali in rotocalco, sui quali i metodi pubblicitari americani esercitano non piccola influenza, vuole che il primo si accoccoli ai piedi del secondo e, matita in mano, occhi ammirati, orecchi aperti, lo interroghi per la felicità dei suoi lettori. In verità, un genere speciale di lettori e un modo nuovo d'essere felici a giudicare dai risultati, cioè dalle domande del reporter e dalle risposte del divo: tanto oziose le prime quanto sciocche le seconde.

Il divo sta mollemente sdraiato nel suo buen retiro (dietro si vedono, negli scaffali, i libri finti tutti rilegati e uguali e le statuette preziose e i bicchieri del whisky sul tavolinetto semovente) o viene sorpreso, nello studio, tra una scena e l'altra del suo ultimo film. Bisogna approfittarne presto, non sempre il buon Dio è tanto generoso da offrirci simili occasioni! Il reporter chiede e segna, e fedele ai principii giornalistici della varietà e del diletto, si rompe la testa per imbastire un questionario copyright, assolutamente originale.

Il divo, abbandonandosi sui serici cuscini, chiude il libro giallo, scosse il capo chiomato, gettò la preziosa sigaretta appena cominciata, e voltò gli occhi glauchi al soffitto a cassettoni falsantichi, parlò con la sua voce languida, accompagnandosi con l'aggraziato gesto della mano — simile a Lord Enrico Wotton di «Dorian Gray». Parlò e disse: che preferiva le mele cotte alle crude, che adorava i levrieri e le gardenie e detestava, come il Duca di Kent, gli abiti marroni: che, da piccolo, aveva fatto il commesso, il minatore e il mozzo, ma ora, adulto e raffinato, suonava la fisarmonica scozzese, leggeva Dante (meglio, Denti) e meditava di cavarne un soggetto, si dava alla pirografia, al tennis, e ai lunghi viaggi. Oh, Piccadilly, Via dell'Impero, Napoli, il Bois de Boulogne! Oh, bella è la vita. Ricordate la definizione che Montesquieu, per bocca di Usbek, dà del poeta incontrato nel salotto pa-

rigino? «Parla differente dagli altri, non ha spirito per parlare ma parla per avere dello spirito». In una nuova edizione delle «Lettere Persiane», quel giudizio sul poeta parigino può riferirsi agevolmente al divo e al suo storico americano o americanoido.

« — Chi è quel gran giovanotto dai capelli lunghi, dallo spirito corto e con tanta impertinenza? Perché parla più forte degli altri e si compiace tanto d'essere al mondo? — E' un uomo di belle avventure ». Avventure cinematografiche, aggiungerebbe il reporter menzionato.

Forte di questa esperienza, ben deciso, se mi si desse il destro, di rispettare gusto e misura, incontrai Isa Miranda poco prima che iniziasse a girare la «Donna tra i due mondi». Teneva sotto il braccio una grammatica e un quaderno di esercizi tedeschi e aveva molta paura di perdere la sua lezione. Cominciò a parlarmi dei suoi nuovi studi con uno zelo onesto da buona scolara: — una scolara già abbastanza avanti con gli anni per capire il danno di marinare la scuola. Ragazzi, si può ridere e prendere alla leggera le vecchie frasi incongruenti delle grammatiche: «Papà partirà martedì ma la zia Agata possiede un grazioso villino al mare»; da grandi, papà e la zia Agata diventano persone un po' curiose ma degne di cure e di attenzione. Bisogna imparare, le lezioni costano, il tempo stringe, si tratta di un lavoro nuovo da compiere. Isa Miranda mi parve una scolara tanto coscienziosa quanto elegante e mi piacque.

— Non mi interessa affatto, premisi, se lei preferisce i cani rossi ai cani bianchi, ma il suo lavoro d'oggi e di domani; le sue idee, i suoi propositi. (Ricordavo d'avere letto in un notiziario al ciclostile di una ditta, ahimè, italiana un trafiletto il cui succo era il seguente: Lil Dagover abita a Berlino, in via tal dei tali, non si chiama Lil ed è tornata dall'America con molti dollari e una cagnetta persiana dal pelo fluente detta «Luna blu»). Ci intendemmo subito e co-

minciammo a parlare da buoni camerati.

In «Passaporto rosso», la Miranda ha lavorato con gusto, attratta non solo dalla parte ma anche dal clima sociale, nuovo e politicamente notevole della vicenda. Appena terminato a Roma, si mette in treno per Vienna: durante il viaggio finisce di leggere e annotare il diario di Maria Baskirtseff, la pittrice polacca, allieva di Bastien Lepage, donna fragile e ambiziosa, figurina sensibile e nervosa di quel romanticismo parigino fin de siècle, che ebbe in Maupassant il corifeo trionfante. Negli stabilimenti della Panta Film, Isa Miranda interpreta Maria accanto ad Hans Jaray, lo Schubert di «Angeli senza paradiso». Dapprincipio, il lavoro è faticoso, le preoccupazioni sono molte: la Miranda capeggia la schiera dei nostri attori (Cerlesi, la Bolognesi, Sacripante etc.) scelti per l'edizione italiana.

Bisogna recitare in istudi non conosciuti, sotto la direzione di un regista straniero, Hermann Kösterlitz, e sotto l'occhio curioso e severo di molti osservatori. «Ci sembrava d'essere una squadra di calciatori che giocano all'estero: tutti stretti l'uno all'altro con Corrado Alvaro, la cui assistenza e cultura ci furono preziose, nostro trainer». Invece, rotto il ghiaccio, la partita fila perfettamente: tutti gli interpreti italiani piacciono e interessano. La Miranda ricorda ancora la disciplina degli stabilimenti viennesi e la simpatia creatasi attorno alla sua «squadra».

Chi ha visto, terminato, «Diario d'una donna amata» può giudicare se Isa Miranda ha detto bugie. Maria Baskirtseff che poteva diventare, portata sullo schermo, niente più d'una delle solite figure dell'aristocrazia romantica, ricorrenti nell'ultima produzione, riesce, grazie allo studio e alla passione della nostra attrice, un personaggio vivo, estroso e nervoso, pieno d'umanità e di rilievo artistico. Pur misurata e contenuta, essa domina il campo e stravince nei confronti di Jaray, incerto e teatrale.

Con questo film, l'Italia allinea una attrice di valore «internazionale» uscendo fuor dal chiuso del dialettalismo interpretativo e stilistico.

Il «Diario» ci permette inoltre di intravedere molte nuove possibilità della Miranda: il primo tempo ci mostra infatti una Maria giovanile, capricciosa, ignara della malattia che la spegnerà a ventiquattro anni; —



Isa Miranda e Vasa Prihoda in « La donna tra due mondi »

(Astra Film)

una Miranda « che non piange ». Un temperamento drammatico, sempre, ma senza compiacenze e insistenze patetiche e sentimentali: un carattere meglio disegnato e chiarito.

Le dico come le convenga di variare il proprio ruolo, liberandosi dal facile cliché in cui, non per sua colpa, l'hanno costretta. La parte di « tisica nazionale » — direbbe uno scrittore di « Gringoire » — può essere oltre che monotona, pericolosa. Siamo d'accordo. Ora, in questa « Donna tra i due mondi », affidata

a un regista che stima, Goffredo Alessandrini, essa spera di mostrarsi sotto un nuovo aspetto.

— Quello che mi interessa non è di sostenere un ruolo da mattatrice, una parte per cui sia necessario essere sempre di scena e riempire lo schermo. No: piuttosto una parte artisticamente compiuta e significativa, una parte « attiva », insomma, nel senso che la qualità prevalga sulla quantità. E collaborare con attori esperti, liberi da influssi teatrali, in un quadro armonico, sotto la dire-

zione d'un regista che sappia imporsi, senza titubanze. Il regista deve comandare, e io ho bisogno d'essere guidata e rattenuta. Così ordinato un film, anche noi piccole attrici italiane potremo fare qualcosa di serio e forse di durevole.

Una parte attiva: ecco un programma breve e rispettabile. Il senso collettivo del cinema che Isa Miranda dimostra d'avere, è bene un segno d'intelligenza e solidità artistica; quello infatti che si richiede dall'attore italiano. (giv.)

I gusti del pubblico

I produttori di film nostrani a giustificare l'adozione di vecchie formule e criteri nei programmi di lavorazione mettono le mani avanti ed accampano la necessità di andare incontro ai gusti del pubblico. Questo pubblico, ente astratto ed eterogeneo nella sua complessità, una specie di multipla deità inafferrabile, viene così gratificato gratuitamente delle tendenze più banali ed antilartistiche — senza teorica possibilità di difesa, dal momento che il cinema è entrato quasi nel novero dei bisogni di prima necessità. Ma a ben considerare questa attribuzione di gusti e di tendenze non è che la trasposizione in *corpore villi* dei gusti e delle tendenze che la maggior parte dei fabbricanti di film hanno per conto proprio.

In linea di massima s'è formata fra costoro una mentalità comune, ristretta e passiva che intende il cinematografo soprattutto sotto la specie del teatro filmato.

E' questo il genere ritenuto più valido a riscuotere i suffragi del successo, ad offrire la garanzia del concorso della maggioranza. Per modo che se uno scenario originale prettamente cinematografico incontra serie difficoltà prima di determinare un produttore a correre l'alea della realizzazione, un soggetto di derivazione teatrale, soprattutto se allo stato di commedia o di dramma ha incontrato il favore del pubblico dei teatri, trova dieci produttori disposti a tradurlo in film.

L'opinione corrente fra gli industriali della pellicola impressionata è che il crisma del successo teatrale sia già sufficiente garanzia, bastevole assicurazione per il successo cinematografico, il quale è tanto più sicuro quanto più il film conserva i suoi connotati originali, la sua tessitura ed impostazione scenica. E' permessa soltanto l'aggiunta delle varianti imprescindibili imposte dalla diversità del mezzo di espressione artistica.

Basta l'enunciazione di un tale principio per stabilire l'esistenza fra la maggior parte dei produttori d'una mentalità prettamente anticinematografica, la quale essendo incapace di concepire il cinema su un terreno di pura indipendenza, come strumento di espressione autonoma, si illude di perseguire l'obiettivo del successo commerciale fondandosi sull'equivoco del teatro filmato. Il genere ibrido che è la più banale contaminazione del cinematografo.

Nè vale a corroborare la consistenza di una tale opinione l'altra convinzione complementare che il rappresentare tipi ed ambienti di una vita insolita per la maggior parte del pubblico degli spettacoli cinematografici, interni sfarzosi, uomini in frac, donne fatali e seminude — costituisca una sicura attrattiva sulla base del gioco dei contrasti per un simile pubblico. Che un senso critico sviluppatissimo è lì pronto a fare giustizia sommaria delle impalcature che malamente sostengono tanta artificiosità di vita e di atteggiamenti; nella penombra si affilano le lame dei sarcasmi; un martellamento di lazzi perseguita il mobile bersaglio delle scene più composita, le evoluzioni di quei fantasmi che declamano fra lucide pareti di cartapesta, calice di sciampagna e gioie artificiali la loro inutile passione. E' che ormai data l'insistenza di certi temi e l'uniformità di certi procedimenti di realizzazione, nei confronti del pubblico chiamato a giudicare è venuto meno uno dei capitali più validi nell'opinione dei produttori dell'interesse dello spettacolo: l'attrattiva della cosa inedita, il valore umano delle scene che si proiettano. Quell'esposizione, anzi esibizione di una zona di vita che sta agli antipodi della vita più concreta e sostanziale che vive quotidianamente la

maggioranza, su troppo di peso e d'innaturale per poter essere ammessa come vera o verosimile; per poter suscitare, in l'Invidia, o un sentimento forte come l'odio. Il pubblico quando con questa denominazione la maggioranza popolare frequentatori degli spettacoli, sente la necessità di passi abbiano un nerbo ed una consistenza, una ragione di peso con le sue proprie passioni, di gioie d'una origine se non lambiccata.

La maggioranza per quanto dotata di una grande facoltà siva che riesce ad ammettere la realtà fantastica, il suo scartamento ridotto di Topolino, tenuto su una linea di pura coerenza — non trova che spunti di ironia e motivazione per le rappresentazioni di personaggi e di schemi che trasudano l'artificio da tutti i pori.

Ricordo, al contrario, l'atmosfera di raccolta contemplativa di aspettazione trepidante ed ansiosa di una grande sala cinematografica di un rione popolare, solitamente mareggiante e moroso. La sala rigurgitava di una folla d'operai, di picciotti, di donne del popolo con bimbi in braccio — del più sprovveduto ed intellettuale che si possa immaginare. Si presentava «La tragedia della miniera»; ed era certo che nessuno di spettatori era lì convenuto per verificare i valori di pura contenuto nelle inquadrature del film; quanto fosse valida del cinema inteso come pittura in movimento. Era il tema linguistico di quel tema che aveva preso quel consenso elementare, un linguaggio che aveva saputo colmare il divario della finzione e aveva reso tutti naturalmente partecipi dell'atmosfera di pericolo e di tragedia.

La segregazione dei minatori bloccati dalle frane e i tentativi di comunicare con l'esterno, l'alterno gioco della scoperta del telefono salvatore; il vecchio minatore che si avventura, inerme e brancolante, alla ricerca del nipote tra le viscere del gas e di quel mondo sotterraneo in iscompiglio, le sue disperate, il suo grido echeggiante e lamentoso; la stessa vita di quella vita da termiti di cui financo le mura case conservano un'impronta del buio; tutte le fasi di quella lotta del lavoro ingombrato di sangue erano seguite con tensione attenta, una partecipazione solidale, come il simbolo di una vita che presenti condizioni, situazioni, personali riferibili a ciascuno degli spettatori.

Ecco un film che senza ricorrere ad argomenti peregrini ad ambientazioni eccezionali, ai richiami ed ai modi dell'alta letteratura, senza nulla concedere alla tecnica del gioco degli effetti, secondo cui il popolo amerebbe la descrizione dei casi, la narrazione delle gesta dei personaggi aristocratici, aveva ottenuto il successo del pubblico più difficile da conquistare, un successo schietto ed entusiastico. Un successo di questo genere tradito da una platea dai moti così spontanei, difficile appunto per le immediate ragioni della sua sensibilità, equivale ad una autentica dichiarazione di gusto, è un sintomo che rivela una tendenza. Un gusto che predilige i forti temi umani, le azioni che si stagliano sull'impronta della diuturna fatica degli uomini, il senso di un corso solidale e del comune dolore e sacrificio; in queste situazioni la folla si ritrova con i moti più generici del suo animo in situazioni che sono un po' lo specchio, la più alta paragone della propria esistenza.

Ma andate a far capire un discorso simile a certa
SALVATORE G



Ingeborg Theek in «Mazurka tragica»

OS. AN. GRA. ED

LENTE
DOPPIA

BELLEZZE DI HOLLYWOOD

Prendete il numero scorso dello « Schermo », guardate a pag. 13 la fotografia di Marta Eggerth, e a pag. 17 quella di Jean Harlow: facilmente vi accorgete che nella prima c'è qualcosa che non va mentre nella seconda tutto appare sicuro, fermo, perfetto o quasi. Se siete esperti fotografi potrete scoprire qualche difetto di esecuzione, ma anche quando ciò accada dubito che possiate rendervi ragione di quella manchevolezza che ha origine da speciali circostanze di cui il piccolo errore di tecnica non è che l'apparenza.

Vogliamo dunque seguire un'altra via? Prima di tutto bisogna partire da un postulato: Jean Harlow rappresenta il tipo della bellezza di Hollywood, dico la bellezza che si ottiene negli studi, la bellezza cinematografica, la bellezza chimicamente pura. (Cito l'Harlow come esempio e non come un risultato assolutamente unico). Ciò premesso passiamo a Marta Eggerth.

Questa graziosa donnina si è esibita in molti film, è stata manipolata da parecchi registi europei, ma se per costoro essa rappresenta già una materia prima quasi completamente sfruttata, per l'organizzazione cinematografica americana, che ha congegni perfetti mediante i quali anche dai residui si può ottenere un prodotto nuovo, costituisce ancora un materiale grezzo o appena digrossato. Naturalmente non è detto che i registi americani debbano sempre riuscire nelle loro esperienze di laboratorio, ma di solito hanno buon fiuto. Intanto Marta Eggerth, appena sbarcata in America, ha subito il primo processo di imbalsamazione, è entrata nella prima fase del suo sviluppo estetico, sicché si può prevedere fin d'ora che se la delicata combinazione delle sostanze protiche si attuerà secondo il naturale decorso, essa sarà presto trasformata in insetto perfetto.

L'incertezza del primo tentativo, denunciata dalla fotografia, rivela le difficoltà dell'impresa e le intenzioni dei registi. Indubbiamente Marta ha uno svantaggio nei riguardi dell'altro materiale amorfo che ogni giorno viene perfezionato negli studi: ha un passato — ricco di successi — e un ruolo. Infatti finora le avevano affidato le parti di prima attrice lirica — voce, aspetto fisico, tutto calzava a meraviglia; ma l'Europa, patria del melodramma e dell'operetta, non aveva saputo andar oltre i vecchi schemi e già il pubblico cominciava a dar segni di stanchezza.

Il melodramma in America è un'altra cosa: prima di tutto entra incidentalmente in una vicenda, e poi gli americani hanno pochi scrupoli per la verità storica e appena possono lo dimostrano. (I mostruosi film storici di De Mille potrebbero farci nascere il dubbio che si

tratti di una parodia o di una grossa farsa, se non sapessimo che gli americani non hanno un senso dell'umorismo molto sottile). Per una cantante che ha gargalizzato le volubili note di una celebre romanza, essi sfoggiano subito dopo una grande parata di gambe nude; dopo una scena patetica tra due personaggi vestiti secondo i figurini delle più fantasiose sartorie teatrali, mostrano l'impresario in maniche di camicia.

Tuttavia Marta Eggerth dovrà percorrere questa difficile strada. I suoi maestri lo sanno e non si nascondono le difficoltà. Bisogna perdonar loro la palese esagerazione denunciata nella fotografia da quei fiori di stoffa, dai capelli sciolti, dalla posa forzata delle spalle, da quell'accento di pizzi, nello sfondo, che fanno pensare a un'alcova da palcoscenico. Di fronte a Marta il regista si è trovato con la stessa ingenuità del fotografo professionista che atteggia i clienti davanti all'obiettivo secondo la professione che essi dichiarano.

Perché Marta diventi insetto perfetto è necessario che i fiori di stoffa si adattino senza contrasti alla sua persona, che i capelli sciolti diventino la sua naturale acconciatura, che i pizzi dell'alcova siano tutt'uno con quelli dell'abito. Adesso c'è in lei qualcosa di arbitrario, di individuale; qualche sgrammaticatura nell'espressione, qualche durezza nell'insieme. Ma se sarà docile nel sottoporsi alle cure dei suoi maestri potrà diventare simile al modello quasi perfetto di Jean Harlow.

In costei lo stato di imbalsamazione rappresenta un capolavoro. (I capolavori — per esser tali — debbono uscire in serie, in America). Osservatela: il gioco delle luci e delle ombre è previsto, infallibile: la carne ha la stessa compattezza del marmo: quel ricciolo a « s » che disegna un'ombra sulla fronte è marmo. La luce filtra attraverso le palpebre con più grazia e suggestione che non il sole tra un pergolato: una linea d'ombra, dolcemente ricurva, parte dal mento e accarezza la spalla destra che spicca con sicura e orgogliosa precisione sullo sfondo chiaro. Non mi stupirei se qualcuno, considerando la purezza di quelle linee, parlasse di bellezza architettonica. Lo sguardo aggiunge fissità all'insieme precludendo ogni possibilità di attributi umani o intimi all'immagine rappresentata.

In quella blanda luce da museo, la bellezza sintetica, chimicamente pura, degli studi di Hollywood, esprime il monito suggestivo che è dei capolavori: Non mi toccare. Qualcosa di estraneo alla nostra vita: nessuno infatti, che non sia un ragazzo appena desso alla voce dei sensi o un malinconico perverso, si è mai innamorato di una di queste donne viste al cinematografo, come nes-



Gloria Swanson e Douglas Montgomery in « Musica nell'aria » di Joe May

(Fox)

suno ha mai trasferito le proprie aspirazioni erotiche in una bellissima statua. Il misterioso reagent che ha fatto precipitare la sostanza di cui son composte le bellezze di Hollywood è un segreto di quei registi. Conosciamo gli ingredienti: una mescolanza di classico e di romantico, ma il processo di decantazione ci è ignoto. Classico, si capisce, in un senso frigido e superficiale, per noi latini; romantico, nel senso più banale ed arrischiato: ma il risultato porta un marchio inconfondibile, tipicamente americano, e così rimaneggiato piace anche al nostro pubblico.

Nella perfezione statuaria dell'Harlow avvertiamo l'indefinibile mostruosità delle figure di cera; nella sua « classica » compostezza soltanto un regista americano poteva inserire quell'orrenda fibbia romantica, tempestata di false gemme. L'ha messa e ci sta bene, per gli americani. Per noi passa quasi inosservata: è già un bel risultato.

L'espressione romantica della bellezza si compiaceva spesso di velare le immagini, di addolcirne i contorni fin quasi a dissolverli in una nebbia amorosa: il regista americano applica decisamente il procedimento opposto: la luce cruda, inquisitoria, che nella sua lampante intransigenza può dare il senso della verità. Egli è tanto sicuro dell'equilibrio esatto della sua finzione che l'effetto non può mancare.

Questo equilibrio è il risultato di una menzogna e di una verità relative, ottenute scientificamente. Negli studi americani non si lavora mai per l'assoluto che è considerato un concetto pernicioso all'anima e alla tasca; perciò essi hanno potuto creare un tipo di bellezza che appaga il gusto del pubblico in un ordine di predilezioni ideali e reali strettamente connesse alla durata della visione cinematografica, finché lo spettatore non sia ripreso, nella strada, dalla realtà della vita.

GIANNINO MARESCALCHI



Marcello Spada nel film «Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno»

(Consorzio Autori Produzione Filmi)

RUMORI

Ciò che ha detto Rossi, nello scorso numero, sulla scenografia, ha provocato qualche rumore nell'ambiente degli scenografi per film e, in genere, nell'ambiente cinematografico.

Era appunto quanto si desiderava perchè, a nostro avviso, quella della scenografia è, finora, tutt'altro che una porta aperta. I rarissimi casi di una buona scenografia nei film italiani anteriori all'avvento della Direzione generale per la cinematografia, convalidano la nostra affermazione che bene si è fatto ad affidare a un architetto, nuovo alla materia, ma culturalmente e tecnicamente preparato, lo studio dei bozzetti per un film. Perchè anche in questo campo ha da succedere quello che è avvenuto e sta avvenendo tuttora per la parte letteraria e sonora del film.

Intendiamo parlare degli scrittori di soggetti e dei compositori di musica per film. Se si vuol rinnovare la cinematografia — in molti siamo ad essere d'accordo su questo punto — bisogna, e non se ne può fare a me-

TRA LE

no, introdurre elementi nuovi. Sui criteri di scelta non è nostro intento ora discutere perchè ciò spetta a un ente che ha tutta la capacità e responsabilità per farlo; ma bisogna intendersi sul fatto che mirando a tale scopo ci si trova di fronte a un circolo chiuso che occorre spezzare.

Per ragioni che non è qui il caso di illustrare, appare evidente, a quanti seguono con attenzione il progresso della nostra produzione cine-

matografica, che essa si va staccando da forme convenzionali e da generi di film già sfruttati e spremuti con modi e mezzi imponentissimi nei paesi stranieri. La cinematografia italiana vuol avere un suo volto che si differenzi da quello delle altre. Questa può essere la sola strada del suo successo e della sua espansione oltre confine.

Come fare? Ne viene di logica conseguenza una sfiducia, per lo meno, verso coloro che non vogliono o non sanno adeguarsi alle nuove direttive;

QUINTE

ne viene di conseguenza che è necessario mettere alla prova e impegnare elementi aventi provenienze del tutto diverse, ma sicura e fre-

sca sensibilità per operare in tal senso. Si obietta: occorre la competenza, la specializzazione, la tecnica della musica, della scenografia, del soggetto per il cinematografo; occorre, cioè, essere scrittori di soggetti per film, compositori di musiche per film, architetti di scene per film. Come se, per il fatto di essere impiegate nel cinematografo, stiano a sè, siano l'oggetto di speciali professioni e cessino di essere « letteratura », « musica » e « scenografia »! Cioè, diciamo questa parola che spesso spaventa i produttori, arti; che rientrano nell'attività dello scrittore, del musicista, dell'architetto veri e propri.

Ci rendiamo perfettamente conto che affermazioni di questo genere toccano nel vivo interessi particolari anche cospicui perchè allargano la sfera di quanti in Italia possono concorrere con pieno diritto a lavorare nel film; ma non è certo per togliere il pane di bocca a nessuno che auspichiamo il proseguimento dell'azione

benefica iniziata con l'immissione di elementi nuovi, artisti, nella cinematografia. Nulla di più opportuno, a tal fine, della creazione da parte del Ministero della Stampa e Propaganda di un Centro Sperimentale di Studi Cinematografici dal quale si attende appunto l'addestramento nelle varie tecniche del film di elementi nuovi al cinema, scelti appunto considerando il loro grado di preparazione culturale ed estetica e le loro qualità personali. Sicchè — è una legge in tutti i campi dell'attività umana — o rinnovarsi o perire. E' una legge che farà del bene anche a chi, per particolari condizioni d'ambiente, ha dovuto in passato piegare il collo alle esigenze di una cinematografia intesa a fini esclusivamente commerciali, mentre in sè possiede una personalità capace di rispondere alle nuove finalità che i tempi e la mutata mentalità generale segnano imperiosamente.

G. U.

Film in lingua originale

si possono vedere alla « Quirinetta »: questo è il suo scopo e ciò afferma semplicemente un nostro livello di non snobistica civiltà cinematografica. Sarà utile quindi, oltre che per la numerosa colonia di stranieri residenti a Roma, a quanti non potendo leggere Sinclair Lewis o Körmendi nella loro lingua, vorranno però vedere un film di Vidor o di Leni Riefensthal prima che esso sia tradotto dal doppiaggio. Ed era necessario per i cultori del film, i quali saranno così in grado di seguire le produzioni d'eccezione dei vari paesi (e speriamo soltanto quelli). Come fu, ad esempio, per Becky Sharp, il film a colori di Mamoulian, che già tante discussioni aveva suscitato a Venezia: proiettato alla serata inaugurale, il 28 dicembre scorso, alla presenza del Ministro Galeazzo Ciano e di Luigi Freddi, direttore generale per la cinematografia.



Milly, Anna Maria Dossena e Ugo Cesari in « Musica in piazza »

(Artisti Associati)

FERRI DEL MESTIERE

L'AUTORE E IL SOGGETTO

Fra i migliori film italiani dell'annata se ne trovano diversi che svolgono finalmente soggetti scritti da «scrittori», Zavattini, Napolitano, D'Ericeo — e scritti appositamente per il cinema.

Non è un gran buon segno? Per quanto è possibile, mi pare che il cinema dovrebbe sempre evitare l'utilizzazione di seconda mano della fantasia e dell'ispirazione degli scrittori. L'America, che con il suo bagarinaggio cinematografico accaparra tutto quanto le capita sottomano, dallo scandalo di cronaca alla rievocazione storica, dall'avvenimento sportivo all'attualità letteraria, ci mostra come di rado da un buon romanzo o da una buona commedia venga fuori un film altrettanto buono. Gli esempi (cassetta a parte; tralasciamo per un momento la contabilità) potrebbero essere mille e il confronto quasi sempre umiliante per la versione cinematografica.

A quest'ultimo proposito, s'ha da riconoscere che nel cinema non si sono ancora definite formule stilistiche tali da compensare l'interesse letterario. Il cinema non può ancora affidarsi alle fulgide ma statiche avventure dell'intelligenza. E' ancora più immagine che spirito. L'analisi rimane ancora al di là delle possibilità offerte dalla sua perfezione meccanica, infirmata dalla famosa «lente fotografica». Così la Garbo di Pirandello è in fondo meno convincente di quella de *La Regina Cristina*; così *Strano interludio* presentò sullo schermo un irriconoscibile O'Neill, scialbo, snervato e dolcificato; così vedemmo menomato *Arrowsmith*.

Perché nemmeno le cinquecento, le mille pagine di un Lewis o di un Dreiser sono sufficienti al lungo metraggio cinematografico. In esse — *Babbitt* o *Arrowsmith* o *Tragedia americana* — possiamo trovare un protagonista; ma ciò non è affatto sufficiente se alla fotografia della sua vita non si intrecciano avventure e casi cinematografici al cento per cento. Spegliamo dell'analisi *Una tragedia americana*: rimane un modesto fatto di cronaca nera. Non è raro leggere in dieci righe di giornale di un giovanotto che uccide la sedotta. Che bisogno c'era dunque di Dreiser se fatalmente, per la tecnica stessa del cinema, si dovevano ridurre a poche notazioni di colore e d'ambiente quelle mille pagine piene di osservazioni, di dettagli, di sviluppi e di trapassi psicologici che soltanto in un libro potevano trovare la loro precisa messa a fuoco, il loro equilibrio e la loro forza? Il risultato che fu? Che Silvia Sidney apparve una vittima insignificante e psicologicamente schiatta, e uno dei più potenti romanzi moderni, nel quadro dei valori cinematografici, figurò sotto almeno di una classe a un soggettaccio di gangsters come *Vie della città*.

Il cinema, come arte narrativa, dispone di leggi tutte particolari, e a queste leggi, precise leggi che fissano le sue possibilità e la sua tecnica, si deve ispirare il soggetto. Le disuguaglianze le fratture le scuciture le oscurità gli squilibri che si avvertono in tante narrazioni cinematografiche, e che non di rado le storpiano o le ridicolizzano, dipendono in gran parte dalle difficoltà insormontabili di certe riduzioni. D'altronde è naturale che più facilmente si debba raggiungere un'armonia con soggetti pensati cinematograficamente; e dietro di noi, una breve storia «letteraria» di cinquant'anni, modesta, ma non ingloriosa, che comprende *Cabiria* e le farse di Max Linder, le commedie scritte per la Shearer e per la Dressler e i poemetti comico-patetici di Charlot, ci dice che si può far qualcosa anche scrivendo per questi strani editori.

Quando ai riduttori verranno sostituiti scrittori, quando verranno alla luce coloro che hanno preso l'abitudine di pensare

cinematograficamente, in altri termini quando avremo un corpo di commediografi da film, allora si sfatterà la leggenda che il vero autore del film sia il regista.

Anche una considerazione secondaria mi sembra pesare nel confronto fra i film e romanzo. (Quanto scrivo contro le riduzioni sia inteso con discrezione: alcuni romanzi hanno tutti gli elementi per diventare magnifici film, e io stesso, su altre colonne, mi sono meravigliato che nessun produttore abbia ancora pensato per esempio a *Piccolo mondo antico*: ci insisto, anzi, come su una buona idea).

La considerazione secondaria si riferisce alla personificazione dei personaggi. A costoro la fantasia del lettore, lasciata libera dal romanziere, ha già prestato una faccia, ha già consegnato una minuziosa carta d'identità con occhi, naso, capelli e segni particolari, e difficilmente un direttore di produzione può creare, senza soprassalti o delusioni, nuove e reali figure capaci di sostituirsi a quelle già fissate. E' ciò che avviene un po' anche con i disegni, ma moltiplicato cento, mille; anzitutto perché i disegni li conosciamo col testo, prima cioè che la fantasia abbia avuto tempo di disegnare per suo conto; poi perché il cinema non si limita a dare un volto ai personaggi, ma attribuisce loro anche un gesto, una voce — e non c'è chi non veda la difficoltà di dare un gesto a Micawber o una voce a Don Abbondio. D'altronde, pur quando la personificazione è fatta con la maggiore cura e discrezione, rimane sempre da superare la naturale parzialità dello spettatore per la creatura già nata e battezzata nella sua mente e alla quale, si capisce, sentendosene egli stesso un po' autore, è particolarmente affezionato. Si potrebbe dargli torto? Neanche per sogno. Ognuno ha diritto di collaborare a suo modo con Manzoni o con Dickens, con Lewis o con Fallada. Sono i grandi incerti della fantasia.

Allontaniamoci dunque dal già-scritto.

Ma una lista di film che verranno girati in America per la seconda volta ci dice in questi giorni il gran bisogno di soggetti, che c'è. Perché non se ne scrivono di più?

Forse perché siamo su una falsa strada.

Avete mai parlato con un produttore? Io sì, e posso dirvi che il produttore cinematografico è di solito uno dei più generosi e intelligenti industriali; però, se parlate con lui di soggetti sarà difficile che egli imposti la conversazione sul tema «un buon soggetto»; più probabilmente voi saprete che egli pensa a un soggetto con Musco, a un soggetto con De Sica, a un soggetto con la Merloni; che pensa a un film tipo Shirley Temple, o tipo *Aria del continente*, o *Segretaria privata*; un film da far ridere, un film da far piangere, un film con un aeroplano, un film con un palombaro, un film con pochi interni, un film da potersi girare tutto a Roma etc. Insomma voi siete costretti a pensare che il calco, il componimento per imitazione, il pantografo, lo schema fisso, la falsariga potranno sempre servire meglio il soggettista della più modesta e domestica ispirazione. Più che di un soggetto si tratterà di una deculeomania che ristamperà in pellicola una commedia, un libro, un altro film, le possibilità di un attore etc. In America deve succedere press'a poco lo stesso. E tutto questo spiega perché i buoni soggetti cinematografici siano ancora così scarsi. Si deve ancora elevare il soggettista alla dignità di autore: dargli una libertà e concedergli uno Statuto.

MARIO BUZZICHINI

ORGANI DEL FILM

Alcuni cineasti rimproverano ai teorici del film, inteso come *montaggio*, la considerazione di materiale grezzo in cui questi ultimi tengono quante altre attività precedono quella fase specificamente creatrice della lavorazione cinematografica.

E tuttavia, se è pur certo che l'invenimento del soggetto, la sceneggiatura, l'interpretazione da parte degli attori e la ripresa sono evidentemente altrettanti momenti importantissimi dell'elaborazione artistica del film, è anche certo che il modo più giusto di intenderli, consiste nel considerarli fasi preliminari e creatrici degli strumenti del montaggio. E' chiaro che non potrà esistere un film senza soggetto, ma ciò non toglie che esso sia semplicemente una primitiva intuizione, allo stesso modo della trama di un romanzo o di una commedia: al di qua, insomma, dell'arte, e cioè qualche cosa che, indipendentemente dalla futura realizzazione non può essere oggetto di giudizio

critico. Come la trama di un romanzo quella di un soggetto non può, in sede estetica, risultare né bella né brutta.

E la *sceneggiatura* che dispone in forma già cinematografica la materia, suddividendola in parti, in episodi, in scene, in sequenze e che dà indicazioni sui modi della futura ripresa, non può essere intesa sanamente che come previsione del *montaggio*, un montaggio, diciamo così, preventivo, di cui quello reale sarà il consuntivo, possibile solo dopo le operazioni di ripresa, di sviluppo e di stampa.

La posizione polemica dipende evidentemente dall'errore di puntualizzare il montaggio nell'atto materiale del taglio e dell'incollatura dei pezzi girati, mentre che quando si dice esteticamente montaggio si deve intendere tutto un processo creativo espressivo che, nella pratica, investe l'intera lavorazione del film, dal suo primo concepimento alla stampa della *copia campione*.

Che un film debba dunque esser girato solo in base ad una accurata e particolareggiata sceneggiatura o che di essa si possa fare a meno è un problema del tutto pratico, contingente e dipendente da circostanze esterne, quali l'organizzazione industriale, la necessità della fusione tra i collaboratori, e simili. Certo è del tutto inutile scandalizzarsi alla tesi di S. M. Eisenstein che sostiene l' inutilità, anzi addirittura la perniciosità, delle sceneggiature a *numeri* cioè predeterminante perfino i *piazziamenti di macchina*, l'ampiezza e i limiti del *campo scenico* e le *inquadrature*. A rimuovere l'opposizione basta anche stavolta l'analogia con altre forme di creazione: è indispensabile per scrivere un buon romanzo l'aver preventivamente suddiviso la materia in capitoli? O è lecito e possibile abbandonarsi liberamente alla propria ispirazione? Nessuno oserebbe, in sede estetica, sostenere una delle due tesi come esclusiva; ed è giusto rilegare il problema nel campo della pratica, subordinando unicamente alle esigenze di temperamento dello scrittore, alla necessità o meno di

Assia Noris e Mario Ferrari in «Ma non è una cosa seria», regia di Camerini

(Colombo Film)



terminare il lavoro entro un dato periodo di tempo, alla volontà, maggiore o minore, di conseguire determinati effetti: per certo genere di romanzo popolare, avventuroso o giallo ad esempio, una previsione della distribuzione della materia è indispensabile al raggiungimento degli scopi prefissi: non prima che in un dato momento deve entrare in scena un personaggio, nè prima che ad un dato punto si deve avere la chiave di un gruppo di avvenimenti. La discussione può, in sede pratica, sopravvivere e giovare alla creazione di regole, certo prive di valore assoluto, ma forse non sempre del tutto inutili.

I *numeretti* dei vari piazzamenti di macchina nelle sceneggiature e tutti gli altri particolari tecnici, non sono in realtà che la cognizione esatta di un gruppo di specifici problemi espressivi e la proposta, tra le soluzioni possibili, di quelle che, in quella prima fase del lavoro, appaiono come migliori: bene inteso e fermo restando che, specialmente se si sceneggia come quasi sempre avviene, prima che siano stati costruiti gli ambienti, scelti gli esterni e trovati gli attori, quelle soluzioni possono poi nella pratica successiva della ripresa e del montaggio, risultare del tutto inadeguati ad essere sostituiti da altre migliori.

La posizione del montaggio diverrà nella *ripresa* più impegnativa essendo la ripresa la creatrice della materia diretta del montaggio vero e proprio, cioè la *pellicola impressionata*.

Stabilito così che simili questioni non hanno che una portata pratica, si può volentieri consentire all'Eisenstein che sia più utile al regista una *novella cinematografica* che non una sceneggiatura: occorre cioè che i soggettisti dedichino più cura alla creazione, con mezzi propri, e magari quindi letterari, dell'ambiente, degli stati d'animo e dei sentimenti dei personaggi, piuttosto che non alle descrizioni degli atteggiamenti esterni, dei gesti e dei possibili modi di fotografarli. Riflessi esterni di quei sentimenti, e traduzioni visive di quegli stati d'animo che il soggettista avrà espresso chiaramente, saranno trovati con facilità dal regista. Si può infatti constatare che la maggior parte dei film, anche se di buon linguaggio cinematografico, sono poveri di contenuto, convenzionali nelle situazioni e privi di verosimiglianza artistica: e, in questo senso, migliori sono invece quelli tratti da opere letterarie,

anche se poi troppo spesso la regia è in essi mediocre. Tipico e istruttivo è il recente film « Davide Copperfield ».

Resta stabilito così che soggetto e sceneggiatura debbono fornire un contenuto concretamente umano ed un movimento di complessi sentimenti e stati d'animo atti a superare il singolo caso narrato e suscettibili, nella definitiva forma, di attingere valori universali; e contenere determinazioni tecniche che, anche se dovranno, in sede di ripresa, essere variate, rappresentano tuttavia il primo tentativo di traduzione in termini cinematografici della materia.

Tutte queste determinazioni che la sceneggiatura prevede e che la ripresa attua debbono avere per scopo la futura realtà del film, che, come s'è detto, si attua nel montaggio: è in vista di esso e delle sue possibilità che saranno scelti questi particolari.

Il *fotogramma* di un film, si badi non una *fotografia di scena*, ad esempio, non ha valore mai di per sé, ma solo in quanto seguito o preceduto da altri fotogrammi: e questo spiega ciò che a molti profani del cinematografo non è quasi mai chiaro perchè sia giudicato un inutile seguito di belle fotografie un film, mentre un altro si loda per la sua fotografia. A voler passare per paradossali a buon mercato, sostenendo una verità inoppugnabile si può dire che, quanto più belle come tali sono le fotografie di un film, tanto più brutte risulteranno nel complesso del film. Perchè, infatti, in che consiste la bellezza di una fotografia se non in un complesso di valori di cui tra i primissimi la disposizione delle luci e delle ombre e l'armonia e l'equilibrio delle masse? E la composizione invece di un fotogramma cinematografico deve avere una fattura che permetta la congiunzione di esso al successivo ed ai seguenti. L'armonia non può essere statica ma dinamica, non esistere nel fotogramma ma attuarsi nella sequenza. La composizione che in un quadro deve essere chiusa, nel fotogramma sarà dunque aperta e si connette direttamente al ritmo della scena e del film.

Premesso che questo ritmo origina dagli scopi della narrazione, da essi dipendono anche i piazzamenti di macchina e le inquadrature.

UMBERTO BARBARO

bis...

Non sappiamo se la storia del cinema grafo ne abbia mai registrati sinora; abbiamo fatto studi profondi in proposito ma non credo.

Il pubblico del film muto soleva e mere la propria partecipazione alla vicenda con modi ingenui e pittoreschi: l'applausione e la disapprovazione, sotto specie di grida d'incoraggiamento e appelli al bimino nel momento del pericolo, di fi e urlate all'antagonista, di scrosci d'applausi negli scioglimenti impreveduti e sbattuti, mantenevano un tono e un carattere non individuale ma corale. Il giudizio era massa, frutto di tutti e di nessuno particolare, quell'unica voce, dalle inflessioni, sottolineava e coloriva la vice e anticipava il commento sonoro e musicale.

Il film muto insegnava allo spettatore una solidarietà disciplinata; negli interstizi dello spettacolo, persino l'impazienza e curiosità non si peritavano di manifestare con una fanfaretta collettiva, ottenuta tendendo ritmicamente i piedi sul pavimento di legno. Il soldato, la serva, il ragioniere, l'avvocato si ritrovavano insieme, senza gogna, e discorrevano in quella cadenza (Questa ineguaglianza si ritrova oggi in adunate di popolo, quando in coro si si ba tutti un nome). I commendatori, per distinguersi sin d'allora, preferivano picchiare sul pavimento la punta dell'ombrello e bastone, ma erano eccezioni fatte per fermare la regola. Punteggiature person inavvertibili in un canto spiegato.

Col film parlato, quella bella solidarietà si spezzò: le parole, che scendevano da schermo, soffocarono o alterarono quelle s'alzavano dalla platea. La reazione del pubblico assunse un colore teatrale: gli applausi a scroscio, popolareschi e succosi, tennero ad essere sostituiti man mano — do l'esempio del Festival di Venezia dagli applausi a scena aperta o finali: applausi calcolati, intellettualistici, presi malamente in prestito al teatro.

Ma il « bis », cioè la richiesta impulsiva dello spettatore al proprio attore, la dichiarazione d'amore coram populo, appartiene di pieno diritto al teatro: un do ut di immediato e realistico tra un uomo in carne ed ossa da una parte e un uomo in carne ed ossa dall'altra. Nel cinematografo i uomini restano ombre e, ora che parlano ancora più di una volta. Questa forma di comunicazione sembrava per il cinematografo assurda e inammissibile.

Eppure giorni fa, a Napoli, la storia è registrata il primo bis cinematografico. Durante la proiezione di « Re burlone », al battuta sull'Inghilterra detta da Ferdinando II, il pubblico non solo ha applaudito entusiasta ma, battendo i piedi in cadenza (come ai bei tempi) ha richiesto il bis. S dovuto girare di nuovo tutto un rullo per quella scena.

Il cinema ha dunque strappato un altro privilegio al teatro; e il pubblico napoletano, impetuoso e fantasioso, dando via alle ombre, ha ridato un tono corale e proprio consenso, sia pure utilizzando una forma spiccatamente teatrale.

Il « bis » napoletano riconferma poi ancora una volta che il cinema vero e utile è sempre quello politico, rispecchiante idee e costumi del suo tempo.



«TARASS BULBA» DIRETTO DA GRANOWSKY
E INTERPRETATO DA HARRY PAUR (F.N.I.C.)

MONTAGGIO

CINEMA E SPORT

Sandro De Feo esamina sul «Messaggero» i rapporti fra sport e cinema concludendo con una inconciliabilità, che non ci sentiamo di condividere. Dice De Feo:

Lo sport aveva tutte le buone intenzioni di abbandonarsi nelle braccia del cinema; gli ha messo a disposizione le sue palestre, i suoi atleti, le sue movimentate e drammatiche partite, lo spirito ascetico delle palestre, il tifo dei supporters, la rivalità dei clan; niente, il cinema o ha preso in giro lo sport o si è immalinconito soltanto allo spettacolo della decadenza di un atleta come nell'indimenticabile Campione. Questo fatto meriterebbe di essere approfondito.

Lo sport, ogni volta che l'obiettivo porta i suoi fuochi su di esso, pretende di far da padrone. Pretende che tutto sia sport, anche al di là della cinta degli stadi, anche quando la lotta è finita e il sipario è calato sulla grande o sulla piccola competizione. Lo sport è anche una retorica e questa retorica inquina e falsa l'umanità delle pellicole sportive. Sono pellicole confessionali, piene di partito preso.

L'estromissione dello sport dallo schermo, sotto l'imputazione di non essere materia suscettibile di elaborazioni artistiche implicherebbe, per esser logici, l'incapacità assoluta per lo sport ad elevarsi dal piano della realtà a quello dell'arte, dato che non è possibile, per ragioni note ormai anche agli studenti di ginnasio, stabilire compartimenti stagni fra le varie forme d'espressione. Quando pensiamo che lo stadio ha fornito uno dei temi più interessanti alle conquiste dell'architettura antica e moderna, che l'atleta ha dato a pittori e scultori di tutte le epoche il motivo per la creazione di opere riuscite, che nella letteratura dai virgiliani Eneide e Dardio a molte rappresentazioni contemporanee quello che oggi si chiama sport ha fornito elementi per rappresentazioni efficaci e durature, ci si domanda perché proprio per il cinema lo sport debba essere materia inerte. Lo sport non è un arido campo di esercitazioni professionistiche, come qualcuno pretende, ma è permeato di elementi umani, non meno vivi di quelli che caratterizzano altri settori di attività. Né è vero che lo sport si esaurisca in alcuni momenti drammatici, che durano pochi minuti. C'è tutta una atmosfera di preparazione tenace, di speranze, di delusioni, di gioia che circonda il momento agonistico vero e proprio (momento fino a un certo punto: una corsa ciclistica può essere combattutissima per molte ore!) e non è di quello meno interessante. Neghiamo anche che lo sport sia disumano, assorbendo ed esaurendo in sé la vita materiale e spirituale di chi lo pratica. E' naturale che l'attività extra-sportiva di un atleta sia in funzione della sua attività dominante. Ciò avviene per ogni uomo, qualunque attività esso eserciti e derivi dalla serietà e dall'impegno con cui ognuno esercita il proprio mestiere. Se troviamo giusto che l'uomo di banca si senta tale anche fuori del proprio ufficio, vorremo fare un appunto al corridore in bicicletta o al pugilatore, perché si sentono tali, anche quando la gara o il

combattimento sono terminati? E' stata una gesta puramente sportiva quella del povero Bottecchia in Francia oppure si è colorata di qualche significato che ha trascorso il numero dei chilometri percorsi in bicicletta e il numero dei corridori lasciati dietro la propria ruota? E' un caso puramente professionistico quello di Girardengo che ritorna a 43 anni alle corse e riesce ancora a vincere in virtù di grandi sacrifici e di una volontà unica, oppure è un caso umano nel senso migliore, capace di insegnare anche a chi non si interessa di corse in bicicletta e magari di commuovere e di ispirare? — Ricordiamo una novella in cui Bruno Ciocchini («Storielle di nuovo conio») narra le peripezie di una sua corsa ciclistica giovanile in mezzo a corridori «sul serio». Se il contenuto di quella novella fosse «giro» davvero non interesserebbe nessuno? In «Giro d'Italia» di Alessandro Pavolini lo sport non vive da tiranno, ma da buon fratello insieme all'amore per una donna e alla fede fascista. In «Io, povero negro» Orio Vergani narra una dolorosa storia di guerra e di sport, ricca di pathos e di movimento. Questi temi che hanno permesso a scrittori così seri e sensibili di scrivere pagine vive e interessanti e che poggiano per così larga parte sopra un'attività sportiva del protagonista, non potrebbero permettere ad un regista di realizzare un grande film? E' qui il centro della questione. Ancora non si è trovato un regista di classe che si sia impegnato a fondo con un soggetto imperniato sulla vita fisica, sentimentale ed affettiva di un atleta. E' un errore trarre conclusioni affrettate dai risultati di «Cinque a zero» o del «Corridore di maratona». Intanto il Cancelliere Hitler ha incaricato Leni Riefensthal di costruire un grande film basato sulle prossime Olimpiadi di Berlino. Che si prepari una clamorosa smentita a tutti alla tesi ingenuamente sostenuta da De Feo?

NECESSITÀ DI UN EQUILIBRIO

Su «Les nouvelles Littéraires» Alessandro Arnoux parla della strana schiavitù imposta ai creatori nell'arte cinematografica dagli incessanti progressi della tecnica:

Verrons-nous bientôt les mêmes bandes en couleur, puis en relief, puis?... Ma foi, je ne saurais dire quelles surprises l'avenir nous réserve. C'est l'intérêt passionnant et peut-être le grand malheur du cinéma que la technique y ouvre toujours des voies nouvelles, y marche plus vite que l'invention purement spirituelle et ne laisse jamais aux créateurs le temps de remplir une forme donnée, les oblige à ébaucher sans cesse, ne nous accorde pas le loisir d'oublier les problèmes d'industrie et de métier pour nous consacrer à ceux du style et de la qualité essentielle.

Bisogna intanto riconoscere che questo assillo non travaglia, o in misura molto, ma molto minore gli artisti che si esprimono con altri mezzi. La tecnica di Raffaello e di Donatello è la stessa dei pittori e degli scultori di oggi. I musicisti, dopo un periodo di audacie, istrumentali e contrappuntistiche si distendono in forme piane e volu-

tamente tradizionali. Gli architetti dopo secoli di lente evoluzioni tecniche hanno visto il loro campo messo improvvisamente a soqquadro dalla rivoluzione del cemento armato. Ma ormai i risultati sono acquisiti e si spera di stare tranquilli almeno fino al duemila.

Solo il cinema, nato ieri, non dà tregua ai suoi adepti: dal muto, al sonoro, al parlato, al colore al rilievo non c'è pace. Chi vorrebbe creare in serenità, ignorando magari l'esistenza del carrello, o con i mezzi e con le ingenue inquadrature delle origini, deve seguire forzatamente per ragioni industriali e commerciali, i progressi e la moda. Già qualcuno pensa con rammarico al crollo della bella sintesi chiaroscurale sotto i colpi del colore. Ogni conquista tecnica minaccia l'unità estetica faticosamente raggiunta. Quando i nervi potranno distendersi? La tecnica marcia con maggiore velocità delle esigenze spirituali, come dice Arnoux e talvolta il cinema fa l'impressione di uno strumento meraviglioso e diabolico in mano di gente incapace a seguirlo e a dominarlo. Se non si ristabilirà l'equilibrio ogni opera sarà fatalmente caduta.

«CREPUSCOLO DI UN MIMO»

Sotto questo titolo Emilio Cecchi, nel «Corriere della Sera» del 22 dicembre, ha pubblicato un bellissimo scritto sulla tragica fine di Keaton. Ne riportiamo la parte finale per quelli fra i nostri lettori che non lo avessero letto.

Che trovate, attraverso le quali, come un razzo che scoppia a fasi successive, l'azione si fa sempre più incredibile e lampante. Nella Palla N. 13, la sparizione dentro la cassetta della venditrice di cravatte; o il fulmineo travestimento da donna, nel salto mortale dalla finestra. E quella corsa sulla motocicletta senza più guidatore; e il monologo affabile e terrificante, come il monologo d'un nottambulo lungo una grondaia. Nel Generale, la morte dei cannonieri, dove l'illusionismo tocca il sublime. Quali evocazioni e partecipazioni della stregata natura americana; nel serpente a sonagli che scatta come un saltaleone all'arrivo di Keaton nel «rancho» e in tutta la storia della vacca.

Forse, mentre in lui, tremenda, sovravanza l'energia vitale, l'arte, quanto più sincera ed intensa, più stretta a certi modi e condizioni, non s'incontra più con la richiesta mutata, non ingrana più sul mondo. Chiedersi che cosa un Keaton possa fare nel cinema diventato commedia in musica, commedia borghese, e insomma arte applicata, è come chiedersi che cosa un grande pittore antico farebbe, se lo impiegassero in una fabbrica di servizi da caffè. Spaccare ogni cosa.

L'abbiamo visto annaspante in lagrimevoli peripezie; e ogni tanto il suo nobilito viso ci guardava come chiedendo perdono. Ora, povero Keaton, si dibatte, cade, si rialza; e a grandi falcate più e più s'allontana da noi, in regni vaghi, oltramarini. Laggiù l'aspetta Poe, e verrà un giorno a incontrarlo. E come collega in poesia, scienze esatte e liquori forti, se lo piglierà sottobraccio. Che coppia! E i film che avrebbero potuto far insieme! Si divertiranno a progettarne; discuterli, ritoecarli, perfezionarli; a soffiarsi sopra e buttarli giù come castelli di carte, per inventarne ogni volta nuovi e più belli. Gran peccato che non ne sapremo mai niente.

IL MESTIERE DEL PROFETA

Il cinema va diventando un problema critico e materia di discussione non per un numero ristretto, ma per le masse; cioè un tormento, più che una fonte di piacevoli emozioni estetiche. Ecco la sinistra cappa di piombo che pesa su quest'arte nata ieri e che minaccia di perdere il suo sapore originario. Qualcuno ha già invidiato gli abitanti di Adua e di Macallè che hanno gustato in piena innocenza e senza dubbi critici i primi film proiettati. In un primo tempo sono scappati gridando di paura, ma poi sono ritornati sotto il telone bianco, si sono interessati della vicenda e non hanno pensato neppure lontanamente che ci fossero inquadrature da ammirare o da criticare, una sceneggiatura da discutere ecc. Quanto durerà questa beata innocenza? La civiltà cammina e non ci sarebbe da meravigliarsi se fra qualche anno un tigrino scrivesse sul giornale di Adua che i film di Machaty sono viziati dall'estetismo e dall'eccessiva analisi. Esiste allora una «tragedia del cinema», mentre non ne esiste una della pittura, della musica ecc.? Uno dei paladini più insigni del cinema come arte, e cioè Massimo Bontempelli, è stato tormentato recentemente da dubbi di varia natura proprio nei riguardi della essenza del cinema. In un suo articolo sulla «Gazzetta del Popolo» («Tragedia del cinema») ci sembra di scorgere una puntarella di pentimento. Bontempelli sente forse di essersi spinto troppo avanti sulla strada delle affermazioni categoriche. Il cinema è arte? Bontempelli lo ha sempre

affermato. Anzi, secondo lui, era l'arte tipica del nostro tempo. Ora invece parla di caducità e quando c'è puzza di caducità non si può parlare di arte. Questo amaro dubbio Bontempelli non ce lo presenta direttamente, ma lo fa avanzare da un suo tormentatore, una specie di «advocatus diaboli», che satanicamente cerca di insidiare una fede cinematografica tra le più salde:

Mentre la danza è un atto unico, nasce e si esaurisce in se stessa, nel film c'è invece in partenza una intuizione di natura poetica, ma nel metterla in atto il cinema la assorbe e la annulla in pieno. Per questo, nonostante tale elemento, il film è caduco quanto la danza. Non c'è un solo elemento di esso che possa durare più in là del costume da cui nasce (ogni opera d'arte nasce da un costume).

— Ma tu hai scritto una volta non solamente che il cinema è arte (del che allora molti dubitavano e ora nessuno più dubita) ma addirittura che il cinema potrà essere l'arte rappresentativa del nostro tempo, come fu per altri periodi la musica, per altri le arti del disegno eccetera. Dovresti dedurre che il nostro tempo si fa rappresentare da opere d'arte che tra cinquanta anni (e sono generoso) non avranno più niente da dire a nessuno; anzi daranno ai posteri, del nostro tempo, una sensazione puramente caricaturale. Un'opera cinematografica sarà presto vecchia, non diventerà mai antica. E' mai possibile che l'arte rappresentativa di un tempo sia tale, da non potere in alcun modo parlare per i tempi che verranno?

Questi dubbi avvicinano curiosamente le idee di Bontempelli sul cinema a quelle del

più feroce negatore del cinema come arte e cioè di Mino Maccari (Maccari ha sempre sostenuto vigorosamente su *Il Selvaggio* che il cinema è uno specchio dei gusti e del costume dell'epoca che lo produce: un documento non di più e per giunta molto labile). Noi disgraziati, che sulla traccia di Bontempelli, pensavamo già alle Mostre retrospettive del cinema da organizzarsi nel 1940, 1950, 1960 ecc. per la delizia degli amatori. I nostri posteri rideranno dei Ragazzi di Via Paal, come noi abbiamo riso due anni or sono di Ma l'amor mio non muore? La visione dei vecchi films interesserà soltanto gli storici, che vorranno rendersi conto dei gusti della nostra epoca? Nessuno vorrà più palpitare e commuoversi per quello che ci ha fatto palpitare e commuovere?

Il pubblico ingurgiterà avidamente sempre nuovi film e del passato non si curerà. Le vecchie pellicole scoloriranno malinconicamente nelle filmoteche e di qui a cinquant'anni saranno nastri bianchi indecifrabili. Vanitas vanitatum del cinema; che malinconia, che inganno, che tradimento! Le belle tavole del Rinascimento saranno là nei Musei, sempre più sfolgoranti, le musiche antiche continueranno a rivivere sempre più nuove, le architetture del passato sfideranno i secoli sempre più superbe, mentre la settima arte passerà dal vagito al rantolo. Preghiamo Bontempelli di evitare certi sdoppiamenti pirandelliani; altrimenti anche la nostra bella certezza si perderà nelle brume del più disperato pessimismo.

FORBICE

Franchot Tone e Charles Laughton in «Gli ammutinati»

(M.G.M.)



COLONNA SONORA

— Ciò che in alcuni di loro più m'è spiaciuto, vedi, è certa noncuranza e distrazione ostentata nei riguardi di fatti e sentimenti, i quali invece io ho sempre considerato col massimo rispetto.

Qui giova avvertire che quando Mevio —, uomo di cinematografo nonché mio intrinseco amico, — dice « loro », intende senz'altro gli attori, i registi, gli operatori, insomma i cittadini di quella curiosa e fantomatica città nella quale gli è toccato in sorte di vivere.

— Mi spiego, Mevio prosegue: tempo fa, dovendo impiantare una specie di anagrafe cinematografica, mi trovai nella triste necessità di adunarli e interrogarli per ricavare certi dati, per mettere assieme quel curricula vitae che mi premevano.

Dico triste necessità perchè, correndomi l'obbligo di riuscire il più possibile preciso e informato, io mi trasformavo, insensibilmente, in uno strano inquisitore, nel cancelliere d'un tribunale illegittimo, nel commissario di una polizia gratuita — di come ti pare — il quale di troppi segreti si rivelava avido ricercatore. Essi si facevano arcigni e altezzosi come dinanzi a uno scritturale petulante ed io poi reagivo chiudendomi in un mutismo e sfoggiando uno zelo burocratico addirittura insopportabile.

Già, perchè io non mi contentavo soltanto di sapere le loro esatte generalità (il crollo pueroso dei bei nomi d'arte!), il domicilio, lo stato civile, il numero del telefono, ma su tutto il loro passato artistico o no, le ambizioni, i propositi, le prove vittoriose o fallite, spingevo la mia indagine spietata. Di quanto disprezzo — muto ma eloquente — ripagavano la mia ignoranza! Confessa a Valéry o a Pirandello che non hai letto un loro libro ed essi non si crucceranno; ma provati a dichiarare a un cantorettista d'aver vissuto sino ad oggi ignorando una loro creazione — « Il landò dei sogni » o « Piperita, stella dei trionfi », putacaso. Ma lasciamo andare; la modestia non è il loro forte.

A un certo punto, inasprendo la mia inchiesta, dovevo chiedere loro ciò che si è soliti ormai chiedere al cittadino italiano: la data d'iscrizione al Partito e ai Sindacati, il servizio militare. Oh, delusione. Certi atletici giovanotti, dalla guardatura fiera e dalle spalle gagliarde, ai quali, mentre scribacchiavo sulle mie carte, m'ero andato affezionando, mi stramazavano tra i piedi come ronzini decrepiti: molti, troppi non avevano servito nell'esercito, ed ora si affannavano a spiegarmene il perchè e il percome, citando cause d'esenzione, motivi di rivedibilità, categorie, regolamenti, comma

b e c, malattie ignorate, contrattamenti da non si dire. Mi formai allora una competenza militare e distrettuale, che nemmeno un maresciallo di maggioranza. Altri invece, sui quali avevo puntato sicuro, si rivelarono soldati di sussistenza... Ricorderò sempre il triste giorno che un atleta di grido, dandosi al cinematografo, — una cara conoscenza della mia fanciullezza — mi disse d'essere stato, durante la guerra, milite di sanità, ben lontano dal fronte...

Tessera del Partito e dei Sindacati? Date freschissime o zero assoluto. Per giustificarsi — il mio silenzio era minaccioso — tiravano fuori dal portafoglio bulinato tessere su tessere, facendo una confusione del diavolo. La tessera d'un dopolavoro era esibita con autorità sproporzionata, la lettera gratulatoria, e dattiloscritta d'un gerarca tentava di sostituire la tessera del Fascio, parole roboanti di retorica, accattate dai giornali, cercavano di riempire quel vuoto incolmabile. Oppure — peggio ancora — alcuno di essi si mettevano a recitare la parte dell'« artista » che, tutto preso dal sacro fuoco, non si avvedeva della piccola realtà quotidiana e la trascurava. « La nostra vita nomade e randagia mi ha sempre impedito d'iscrivermi al fascio » mi disse un autore. Un nomadismo ben misero e ristretto che si riduce a viaggiare su comodi treni da Como a Trapani. (Pensavo a quegli squadristi padani che, inseguiti dai mandati di cattura, fra stenti e pericoli, correvano ad aiutare i camerati di Napoli e delle Puglie e non s'erano mai atteggiati a randagi pastonchiani o ghibellini fuggiaschi...). La figura odiosa e oziosa dell'artista serrato nella torre d'avorio, battuto dalla polemica fascista, mi ricompariva davanti, sulla scrivania, come un misirizzi ridicolo.

Le soddisfazioni migliori me le diedero in genere, i minori, — gli operatori, i fonici, i tecnici oscuri: brave persone, gente del popolo, lavoratori solidi e fascisti senza chiacchiere, legionari, combattenti, nastrini della Marcia su Roma. Conoscevano la macchina da presa e la Carta del Lavoro, non confondevano i sindacati con le corporazioni. Viva la faccia!

Vedi: il quadro non è poi così fosco e disperante come puoi credere — per carità! —; ma certe frasi distratte, certe affermazioni leggere mi riempiono ancora, se ci ripenso, di sdegno e vergogna. La tessera non dà l'ingegno, è vero; ma la tessera non è un pezzo di cartoncino qualsiasi da rifiutare o da dimenticare in un cassetto. Molte più tessere fasciste e libretti personali avrei voluto registrare all'attivo di certi miei interrogati.

Tu sai bene quanti concorsi ed esami debba sostenere oggi un giovane, munito di regolare tessera, per riuscire a conquistarsi un posticino da poche centinaia di lire il mese. Eppure io ho conosciuto qualche attore « distratto » che, in qualche settore cinematografico, accumula migliaia di lire in nome di un'arte frigida e vuota, che gli consente di vivere e agire ambiziosamente eludendo i semplici e giusti doveri d'ogni italiano di Mussolini. Mentre sappiamo che anche l'attività cinematografica italiana, diretta e controllata da uomini espressi dal Fascismo, essendo fascista, rispondendo cioè a principi fascisti, esige un assetto fascista totalitario, valevole sia per le iniziative sia per gli uomini.

L'UOMO OMBRA

Proposte autosanzioniste

I film stranieri arrivano, è noto, completi di dialogo e della musica originali. Ebbene, come si doppia il parlato (il che dà lavoro ad attori, a tecnici a molta altra gente) così si vorrebbe ora sostituire alle colonne sonore straniere, nuove colonne italiane; in una parola, rifare al film il commento musicale. Così i nostri musicisti compositori lavorerebbero e lavorerebbero gli esecutori e i tecnici per la registrazione.

No, non si adontino i signori proponenti!

Col rispetto dovuto ai musicisti tutti e l'umana comprensione per la situazione in cui essi si trovano, diremo francamente che amputare il film straniero della sua colonna sonora originale è, specie quando si tratti di un film musicale ammazzarlo. Vedi, ultimamente, i casi di Al Jolson e Shirley Temple. Si era andati al cinema ripromettendosi di udire qualche canzone caratteristica loro e godersi il timbro melanconico di voce del primo e il modo, di entrambi, di porgerle al pubblico con grazia particolare a ciascuno: che non è né un dirlo né un cantarlo ma un loro esprimersi col canto; quando, invece, dai primi piani delle loro ombre, su parole balorde e rime impossibili per vano sforzo di doppiaggio, udiamo diffondersi una voce del tenorino meridionale e una vocetta stentata e insignificante. Così dicasi del gusto sobrio e della sincerità con cui il padre e il bimbo si cantavano Pan l'altro nell'edizione originale di « Notturmo » di Machaty « Pulli, mulli » del tutto smarriti nella versione italiana. E non aggiungeremo altro, da questo punto di vista.

Consideriamo piuttosto la situazione di rivalsa sui nostri film (il cui orientamento musicale vuol essere e sarà spiccato) che si verrà a creare attuando un simile proposito: quando saremo riusciti a esportare i nostri film, ebbene, allora gli stranieri conseguentemente ce li amputeranno delle nostre colonne sonore originali, togliendo ad essi la parte che si è voluto maggiormente curare, la qualità, forse, sulla quale possiamo puntare per l'espansione nel mondo della nostra cinematografia. E prescindiamo per ora dal fatto che il film va diventando sempre più un tutto unitario e completo.

ciak



Clark Gable in «Il richiamo della foresta»

(Artisti Associati)

Il tribunale delle pellicole

Pubblichiamo l'elenco dei film stranieri e italiani revisionati nel mese di dicembre 1935 XIV dalle Commissioni presso la Direzione generale per la Cinematografia.

I numeri tra parentesi (1) e (2) indicano rispettivamente le decisioni delle commissioni di prima istanza e della Commissione d'appello.

ITALIA

All'ombra dei Negus - Documentario dell'Istituto Coloniale Fascista Sezione Lombarda - Approvata (1)

Ginevra degli Almieri - Dramma del Cons. I.C.A.R. - Regista: Guido Brignone - Interpreti: Elsa Merlini - Amedeo Nazzari - Ugo Cesari - Luigi Almirante - Dirce Bellini - Concessionaria: Consorzio I.C.A.R. - Approvata (1).

Lohengrin - Commedia della Ventura Film - Regista: Nunzio Malasomma - Attori: Vittorio De Sica - Giuditta Rissone - Sergio Tofano - Rosina Anselmi - Ditta Concessionaria: Consorzio E.I.A. - Approvata (1).

AMERICA

Agente speciale (Special Agent) - Dramma poliziesco della Cosmopolitan film - Regista: William Keighley - Attori: Bette Davis - George Brent - Ricardo Cortez - Jack La Rue - Henry O'Neil - Concessionaria: Warner Bros First National - Autorizzato il doppiaggio (1).

Anna Karenina - Dramma della M.G.M. - Regista: Clarence Brown - Interpreti: Greta Garbo - Friedric March - Freddie Bartholomew - Maureen O'Sullivan - Mary Robson - Basil Rathbone - Concessionaria: S.A.I. Metro Goldwyn Mayer - Doppiaggio Metro - Approvata (1).

Come una rosa (So red the rose) - Dramma della S.A.I. Films Paramount - Regista: King Vidor - Interpreti: Walter Connolly - Margaret Sullivan - Randolph Scott - Concessionaria S.A.I. Films Paramount - Autorizzato il doppiaggio (1).

Il Cardinale Richelieu - Dramma storico della S.A. Artisti Associati - Regista: Roland V. Lee - Interpreti: George

Arliiss - Mauren O'Sullivan - Edward Arnold - Ditta Concessionaria S.A.I. Artisti Associati - Doppiaggio Acoustic - Approvata (1).

Donna eterna (She) - Avventure fantastiche, della R.K.O. - Regista: Irving Pichel - Lansing G. Holden - Interpreti: Helen Gahagan - Helen Mack - Randolph Scott - Nigel Bruce - Concessionaria: Minerva Film - Doppiaggio Palatino - Approvata (1).

L'incrociatore misterioso - Dramma della Metro Goldwyn Mayer - Regista: Edward Sedwick - Attori: Robert Taylor - Jan Parker - Ted Healy - Una Merkel - Ditta Concessionaria: Metro Goldwyn Mayer - Doppiaggio Metro - Approvata (1).

L'invenzione rubata (The bishop misbehaves) - Commedia «gialla» della M.G.M. - Regista: E. A. Dupont - Attori: Reginald Owen - Maureen O'Sullivan - Norman Foster - Edmund Gwenn - Lucille Watson - Concessionaria: Metro Goldwyn Mayer - Autorizzato il doppiaggio (1).

Io vivo la mia vita (I live my life) - Commedia della M.G.M. - Regista W.S. Van Dyke - Interpreti: Joan Crawford - Brian Aherne - Franck Morgan - Aline Mc Mahon - Eric Blöse - Concessionaria: M.G.M. - Autorizzato il doppiaggio (1).

La leggenda di Caino (Black room) - Drama della Columbia - Regista: R. William Neill - Interpreti: Boris Karloff - Marion Marsh - Robert Allen - Thusten Hall - Ditta Concessionaria: Consorzio E.I.A. - Vietato il doppiaggio (1 e 2).

Il mistero di Edwin Drood - Drama dell'Universal Pictures Corp. - Regista: Stuart Walker - Interpreti: Claude Rains - Douglas Montgomery - Valerie Hobson - Heater Angle - Ditta concessionaria: I.C.I. - Autorizzato il doppiaggio (1).

Metropoli (Woman Wanted) - Drama della M.G.M. - Regista: George B. Seltz - Interpreti: Maureen O'Sullivan - Joel McCrea - Lewis Stone - Louis Calhern - Adrienne Ames - Robert Greig - Ditta concessionaria: Metro Goldwyn Mayer - Autorizzato il doppiaggio (1).

Non più signore (No more Ladies) - Commedia della M.G.M. - Regista: Edward H. Griffith - Interpreti: Joan Crawford - Robert Montgomery - Franchot Tone - Charlie Ruggles - Edna May Oliver - Ditta concessionaria: Metro Goldwyn Mayer - Doppiaggio Metro - Approvata (1).

Il ponte (Stranded) - Drama della Warner Bros First National - Regista: Frank Borzage - Interpreti: Kay Francis - George Brent - Patricia Ellis - Donald Woods - Ditta concessionaria: Warner Bros First National - Doppiaggio Fono Roma - Approvata (1).

Il richiamo della foresta (Call of Wild) - Drama della S. A. Artisti Associati - Regista: William Wellman - Interpreti: Clark Gable - Loretta Young - Jack Oakie - Ditta concessionaria: Artisti Associati - Doppiaggio Acoustic - Approvato (1).

Sui mari della Cina (China Seas) Drama della Metro Goldwyn Mayer - Regista: Tay Garnett - Interpreti: Wallace Beery - Jean Harlow - Clark Gable - Lewis Stone - Dudley Digges - Rosalind Russell - C. Aubrey Smith - Ditta concessionaria: Metro Goldwyn Mayer - Doppiaggio Metro - Approvata (1).

Sulle ali della canzone - Drama della Columbia - Regista: Victor Schertzinger - Interpreti: Grace Moore - Leo Carrillo - Louis Alberni - Ditta concessionaria: Consorzio E.I.A. - Doppiaggio Fono Roma - Approvata (1).

AUSTRIA

Il re dei commedianti - Drama della Horus Film di Vienna - Regista: Erick Engel - Interpreti: Rudolf Forster - Christl Mardayn - Paul Wegener - Ditta concessionaria: Colosseum film - Doppiaggio Cines Palatino - Approvata (1).

Ultimo amore (Letzte Liebe) - Drama della Wien Film-Morawsky - Regista: Fritz Schiltz - Interpreti: Michico Melni - Hans Javary - Albert Basermann - Else Basermann - Oscar Kalweiss - Etta von Storm - Hans Homma - Canzoni composte da Richard Tauber - Musiche di Franz Salmhofer - Ditta concessionaria: E.N.I.C. - Autorizzato il doppiaggio (1).

Il diario di una donna amata (Tagebuch der Geliebten - Maria Bashkirtseff) - Drama della Kurier Film - Interpreti dell'edizione italiana: Isa Miranda - Hans Jaray - Loris Gizzi - Ennio Cerlesi - Gemma Bolognesi - Sylvia De Bettini - Oreste Bilancia - Sary Karoly - Frida Richard - Umberto Sacripante - Concessionaria: Ente Nazionale Industrie Cinematografiche - Approvata (1).

FRANCIA

I misteri di Parigi - Tratto dal romanzo di E. Sue - Regista: Felice Gauder - Interpreti: Henry Rollan - Madeleine Ozeray - Lucienne Le Marchand - R. Costant - Lucien Baroux - Ditta concessionaria: Tirrenia Film S.A.I. - Doppiaggio Palatino - Approvata (1).

GERMANIA

All'armi (Ein Mann Will in Die Heimat) - Drama dell'U.F.A. - Regista: Paul Wegener - Interpreti: Brigitte Horney - Karl Ludwig Diel - Ditta concessionaria: Consorzio E.I.A. - Doppiaggio Fotovox - Approvata (2).

Alla scuola, ovvero: Il segreto di Cavelli (Hoche Schule) - Drama A.B.C. di Berlino - Regista: Erich Engel - Interpreti: Rudolf Forster - Angela Salloker - Hans Homma - Hans Moser - List Kinast - Herbert Hubner - Ditta concessionaria:

Ente Nazionale Industrie Cinematografiche - Doppiaggio Cines Palatino - Approvato (1).

Episodio - Drama della Sacha Tobis - Regista: Walter Reisch - Interpreti: Paola Wessely - Carlo Ludwig-Diehl - Otto Tressler - Friedl Crepa - Erika von Wagner - Ditta concessionaria: Ente Nazionale Industrie Cinematografiche - Autorizzato il doppiaggio (1).

Il fuggiasco di Chicago (Der Fluechtling aus Chicago) - Drama della Bavaria film, tratto dal romanzo di Curt J. Braun - Regista: Johannes Meyer - Interpreti: Gustav Froehlich - Hubert Von Meyerinck - Luise Ullrich - Lil Dagover - Adele Sandrock - Paul Kemp - Concessionaria: Appia Film S. A. - Autorizzato il doppiaggio (1).

Giovanna D'Arco - Drama storico dell'U.F.A. - Regista: Gustav Ucicky - Interpreti: Angela Salloker - Gustav Grundgens - Ditta concessionaria: Consorzio E.I.A. - Doppiaggio Fono Roma - Approvata (1).

Io fui Jack Mortimer - Drama giallo della Europa film - Regista: Carl Froehlich - Interpreti: Adolf Wohlbrueck - Marleluise Claudius - Sybille Schmitz - Eugen Klopfer - Georg Profe - Concessionaria: Consorzio E.I.A. - Autorizzato il doppiaggio (1).

Il Sultano rosso - Drama storico della Capitol film di Berlino - Regista: Carl Grune - Interpreti: Fritz Kortner - Nils Asther - Adrienne Ames - John Stuart - Esmè Percy - Concessionaria Colosseum Film - Doppiaggio Palatino - Approvata (2).

Non ti scordar di me (Vergiss mein nicht!) - Drama dell'Itala film - Regista: Augusto Genina - Riduzione italiana di Gian Bistolli - Attori: Beniamino Gigli - Magda Schneider - Siegfried Schürenberg - Curt Vespermann - Peter Bosse - Canzoni di Ernesto De Curtis e Alois Melichar - Ditta concessionaria: E.N.I.C. - Doppiaggio L.U.C.E. - Approvata (1).

INGHILTERRA

Passione di donna (Sally Bishop) - Drama della British Lion - Interpreti: Joan Barry - Isabella Jeans - Kay Hammond - Harold Ruth - Benita Hume - Emily Williams - Ditta concessionaria: S.A. E.N.I.C. - Doppiaggio Cines Palatino - Vietato (1).



5 girls 1936 della Paramount

Notiziario Internazionale

ITALIA

Rosso di San Secondo e Isa Miranda - Una nuova società romana, che fa capo ad Alfredo Guarini, il noto direttore di produzione di «Passaporto rosso» ha concluso in questi giorni le trattative con Rosso di San Secondo per un nuovo e originale soggetto cinematografico da realizzarsi prossimamente. Il film che si gioverà di una trama piena di poesia e di drammaticità, svolgerà il contrasto fra il mondo cittadino e l'ambiente ingenuo e primitivo di un paese remoto nel quale si muovono figure che hanno saputo serbare una loro verginità di spirito e di istinti. L'azione avrà luogo in gran parte nell'isola del Giglio e il film sarà fatto, per tre quarti, di esterni. Protagonista sarà Isa Miranda che avrà modo in questo nuovo lavoro di dimostrare tutte le sue possibilità artistiche sia drammatiche che comiche. Tra breve Rosso di San Secondo e Guarini partiranno per l'isola del Giglio a studiarvi l'ambiente e a compiere un'utile «ricognizione del terreno» prima di iniziare la lavorazione.

Come già in «Passaporto rosso» anche questa volta Guarini si è attenuto al criterio migliore: creare un soggetto completamente nuovo e originale, opera di autotecnico scrittore, senza ricorrere a modelli troppo noti del teatro o della letteratura.

S. E. Ciano al Centro sperimentale - Il Ministro per la stampa e la propaganda, accompagnato dal Direttore Generale per la Cinematografia, si è recato al «Centro sperimentale di cinematografia» nella sua sede provvisoria, in via Foligno, 40. Ricevuto dal Direttore del Centro, Luigi Chiarini, il Ministro ha visitato tutti i locali, interessandosi ai differenti servizi ed agli impianti tecnici e sostando in una delle aule dove si svolgeva una lezione. Nella sala della Direzione il Ministro si è poi intrattenuto con gli insegnanti compiacendosi per l'attività svolta. Prima di lasciare il Centro il conte Ciano ha dato al Direttore Generale per la Cinematografia le direttive per un rapido sviluppo di questa importante organizzazione, secondo il programma già in precedenza stabilito.

«Ma non è una cosa seria» - Entro il gennaio avrà termine la lavorazione del nuovo film di Camerini «Ma non è una cosa seria» di cui abbiamo dato cenno nel numero scorso. Il film, prodotto dalla Colombo film, negli stabilimenti della Caesar, è stato sceneggiato da Mario Camerini, Mario Soldati ed Ercole Patti sul noto soggetto pirandelliano. Camerini ha come aiuti Libero Solaroli e Marcello di Laurino e come direttori di produzione Eugenio Huerschner, Federico Pressburger e Nino Ottavi. Gli interpreti principali sono: Vit-

torio De Sica, Elsa De Giorgi, Umberto Melnati, Elsa Cegani, Vivian Diesca, Ugo Ceseri, Albino Principe. Operatore, Massimo Terzano, architetture e scene di Gastone Medin, abbigliamento di Montorsi; tecnico del suono Vittorio Trentino, montaggio di Fernando Tropea; sistema di registrazione R.C.A. Photophone. Le musiche sono state composte da Antonio Veretti.

«I fratelli Castiglioni» - La fortunata commedia di Alberto Colantuoni sarà realizzata per lo schermo con la regia di M. Bonnard, su sceneggiatura di Carlo Bernard e Roberto Zerboni, dalla S.A.G.A.I. di Amato. Il film, che avrà un carattere grottesco, sarà curato nella parte scenografica dall'architetto Guido Fiorini.

«Fanny» - E' già cominciata la lavorazione del film di Machaty «Fanny, ballerina della Scala». Ai dati già pubblicati possiamo aggiungere i seguenti: le musiche saranno composte da Bizzelli e la scenografia sarà opera di Virgilio Marchi e dell'architetto Verdozzi.

«Lo squadrone bianco» - Si inizierà presto la lavorazione di «Squadrone bianco» tratto da un romanzo di Peyer, sceneggiato e diretto da Augusto Genina. Il film sarà girato, per gli interni, negli stabilimenti della Cines, e per gli esterni, numerosi, a Tripoli. Si parla di Gino Cervi come protagonista.



THELMA TODD

Dopo l'incidente tragico e mai chiarito che tolse la vita a Russ Colombo, dopo la bella morte dell'audace Will Rogers, il necrologio di Hollywood la città degli eletti, degli «eroi», ma non degli immortali, segna il nome di Thelma Todd. La sua fine drammatica prova ancora una volta come, stanca di fornire soggetti al cinema, la vita vera imiti oggi il cinema, con una insistenza sempre più crudele e sempre più aderente alle fantasie troppo spesso malsane, dei soggettisti di questi ultimi anni.

Dillinger, l'autentico pericolo N. 1, quando evase con l'aiuto di una pistola di legno, realizzava una scena cinematografica che aveva fatto fortuna fino dalle comiche di Larry Semon. Ma quando, inseguito per tutto il territorio federale, uscì silenziosamente dal suo nascondiglio per andare a vedere «Manhattan Melodrama» (Le due strade), fu freddato all'uscita del teatro con una scarica di rivolverate che gli chiusero per sempre quegli occhi inumiditi per il film che aveva fatto rivivere sullo schermo un poco della sua tragedia. «Scarface», la storia epica di Al Capone, ispirò uno degli eccidi più crudeli della storia dei gangsters: i traditori furono allineati contro il muro di un garage e mitragliati mentre il rumore del motore dell'auto, che chiudeva l'ingres-

so, copriva le detonazioni. Il disperato assassinio commesso dall'amante stanco, che annega la ragazza in «An American Tragedy» fu seguito da due identici avvenimenti, che ebbero gli stessi moventi e furono commessi nelle stesse circostanze.

La vita aveva fornito il materiale per la finzione ed attingeva ora a quella. Il pubblico si rese conto di questo e le Chiese di tutte le confessioni si unirono per domandare la moralizzazione del film. I produttori fecero del loro meglio e moralizzarono. Ma il pubblico voleva il «thrill», il brivido, e bisognava darglielo. Furono allora banditi i gangster e le mitragliatrici tolte ai banditi messe in mano ai poliziotti: ecco «G. Men» e «Public Hero N. 1». Nei varietà e nelle riviste teatrali, dove il misterioso assassino voleva ad ogni spettacolo il sacrificio di una vittima, c'erano troppe nudità procaci: ecco così allungate le gonne delle belle ragazze. Meno gambe, meno gangster, ma, in una forma o nell'altra, i delitti, i rapimenti e le rapine, restavano a edificazione dei galantuomini e ad insegnamento dei delinquenti inesperti che imparavano a far meglio un'altra volta. Ecco «Crime without passion» e «Crime Doctor», a dimostrare che la perfezione non è di questo mondo e ad ammonire,

chi volesse provarci, a non ripetere più in avvenire certe disattenzioni, sufficienti a mandare a monte il più perfetto delitto.

Hollywood inventava e il mondo imitava. «La cronaca quotidiana», diceva una volta un soggettista di Hollywood, ci fornisce gli spunti per i soggetti più originali». Oggi sono i soggetti la fonte lontana dei più originali pezzi di cronaca nera.

Forse, come ha concluso l'inchiesta, la morte della bella Thelma Todd è dovuta ad un puro incidente occasionale. Ma ciò non ci impedisce di constatare come un tragico caso abbia fatto sì che anche questa volta la vita abbia imitato il cinema: l'incidente che ha tolto la vita alla giovane attrice, è la realizzazione di un giallissimo brano di «Border Town» (Il selvaggio) in cui l'uomo ubriaco viene deliberatamente abbandonato al volante della sua macchina col motore acceso, nel piccolo garage ermeticamente ed automaticamente chiuso. Il giorno dopo la vittima è trovata asfissata dai gas di carbonio prodotti dalla combustione della benzina e l'inchiesta non può stabilire che «morte dovuta a causa accidentale».

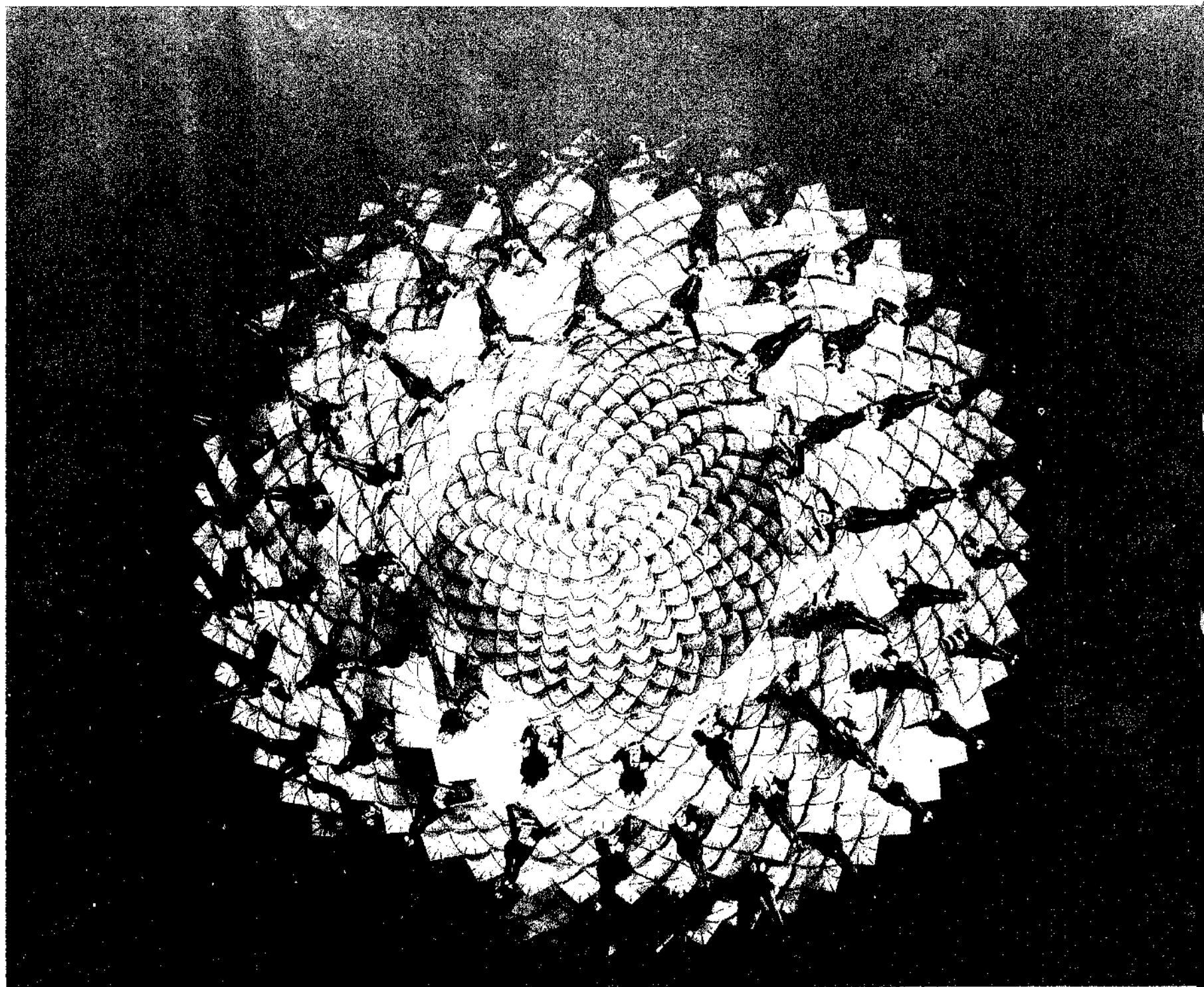
A quanti la trovata non parve assurda e forse anche semplicista? Ma il destino, o chi per lui, l'ha ben ricordata e Thelma Todd è morta esattamente così. Cinematograficamente come visse.

ITALIA (seguito)

«La donna tra due mondi» - Stanno per finire le riprese de «La donna tra due mondi» prodotto dall'Astra film, diretto da Goffredo Alessandrini e interpretato da Isa Miranda, di cui abbiamo già parlato. Il film come è noto, sarà realizzato in duplice versione, italiana e tedesca. Diamo qui di seguito i dati caratteristici delle due versioni.

Versione italiana: Società produttrice: Astra Film, Roma - Stabilimenti di produzione «Cines», Roma - Farnesina, Roma - Soggetto tratto dal romanzo di Ludwig Von Wohl, «La donna bianca del Maraja» - Sceneggiatura e dialoghi italiani di Corrado Alvaro - Regista: Goffredo Alessandrini - Aiuto regista: Umberto Scarpelli - Direttore di produzione: Ferruccio Biancini - Interpreti principali: Isa Miranda, Assia Noris, Tatiana Pavoni, Giulio Donadio, Vassia Prishoda, Ernesto Sabatini, Oreste Bilancia, Carlo Petrangeli, Mario Ferrari, Orlindo Cristina - Operatore: Ubaldo Arata, - Aiuto operatore: Beniamino Fossati - Musiche del Maestro Franz Grothe - Scene dell'architetto Lendersteger, realizzate da Umberto Torri - Arredamento: Folchi, Visci - Montaggio: Fernando Tropea - Esterni a San Remo - Sistema di registrazione: R.C.A. Photopone.

Versione tedesca: Sceneggiatura e dialoghi di Franz Tanzler - Regista: Arthur Rabenalt - Direttore di produzione: Ferruccio Biancini - Interpreti principali: Isa Miranda, Hilde Von Stoltz, Wassa Prishoda, Attila Horbiger, Gustav Dießl, Rudolf Carl, Anton Poinsner, Adolf Loibner - Operatori: Arata e Wider Tuto - Aiuto operatore: Fossati - Musica, scene, costumi, esterni e registrazione come per la versione italiana - Montaggio: Lazi Vidor.



DA «FOLIES BERGERES» (ARTISTI ASSOCIATI)



Joan Crawford in «Io vivo la mia vita»
(M. G. M.)

Film italiani all'estero - Il grande successo riportato all'estero dal film «Casta diva» che presentato in edizione italiana con le sovraimpressioni in lingua straniera, ha tenuto ovunque il cartello per molte settimane, ha stimolato i distributori stranieri ad affrettarne il doppiaggio nelle diverse lingue. L'edizione francese è stata presentata all'Elysee Gaumont, il grandioso cinematografo dei Campi Elisi, dove da molti giorni richiama un pubblico numeroso e plaudente. Mentre «Casta diva» trionfa all'Elysee Gaumont e mentre al Rex continuano le proiezioni di «Les Cents jours» (Campo di maggio), da Loches, Tolosa, Lione e infine da Berlino, giunge notizia dei continui successi di «Vecchia guardia» il film della Rivoluzione fascista. Oltre ai film nominati più sopra e a «Don Bosco» che viene proiettato da tempo in edizione italiana in tutta la Francia, stanno per essere lanciati in questi giorni, nei cinema parigini, i due nuovissimi film di produzione italiana, «Fiordalisi d'oro» e «Colpo di Vento».

Un grande successo ha riscosso il film «Casta diva» a Tallin in Estonia, dove le proiezioni sono durate quindici giorni e dove i giornali mettono in rilievo l'eccezionalità dello spettacolo e il premio di cui è stato insignito il film a Venezia. A Rio de Janeiro «Casta diva» è stato lanciato dal grande cinema Palace, una delle sale più importanti della città che si è dedicata alla presentazione dei film di avanguardia. Il film, le cui proiezioni sono durate a lungo tanto al Palace quanto nelle altre sale in cui è passato successivamente, è stato accolto dalla critica entusiastica dei giornali e continua ancor oggi ad essere proiettato nei cinematografi della metropoli brasiliana. Al «Nord-Sud Studio» di Zurigo è stato proiettato il film italiano «La Signora di tutti» che ha

richiamato un numeroso pubblico ed ha riscosso i più vivi elogi della critica. Commentando il film, che il «Neue Zuercher Nachrichten» definisce un capolavoro dell'industria cinematografica, il giornale esalta la naturalezza degli attori. Il «Neue Zuercher Zeitung» poi, lo definisce «un film pieno di mimica classica e di carattere».

«Nozze vagabonde» è il nuovo titolo forse definitivo di «Tournée di nozze», il prossimo film di Dino Falconi e Oreste Biancoli, si comincerà a girare entro il mese sotto la regia di Guido Brignone. Interpreti principali saranno: Luigi Almirante, Ugo Ceseri, Maurizio D'Amico, Ines Lidelba, Ines Zacconi e la signora Schirato. Il film avrà una grande importanza dal punto di vista tecnico perchè realizzato col sistema stereoscopico dell'ing. Gualtierotti.

«I Condottieri» - Carmine Gallone, consigliere delegato della S. A. Colombo film che realizzerà il prossimo film di Trenker, ha dato incarico a Paolo Orano e a Silvio Maurano di preparare, indipendentemente l'uno dall'altro, la stesura del soggetto che verrà definito poi dal Trenker stesso in collaborazione con Mirko Jelusich.

«Aldebaran» - La «Metro Goldwyn», per le seconde visioni in Italia e per le copie destinate all'estero, ha provveduto a far riprendere nuove ed importanti scene, fra cui visioni grandiose di navi da guerra, che danno al film un carattere più forte e ne accrescono il valore spettacolare.

«Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno» - il film comico - fiabesco che è tuttora in lavorazione e del quale abbiamo già dato le note caratteristiche, va in montaggio per la fine del mese. Si parla con interesse nell'ambiente cinematografico di Fausto Guerzoni che avrebbe saputo fare di Bertoldino un personaggio degno di stare accanto a Bertoldo (Baseggio) e Cacasenno (Sacripante), pur essendo all'inizio della sua carriera nel film. Così come continua ad interessare in più vasta sfera la scenografia dell'architetto Rossi — sulla quale già abbiamo dato ampio resoconto — che è stata realizzata con particolare cura e intelligente interpretazione dall'architetto Foresti.

Agli stabilimenti S.A.F.A. si lavora da alcuni mesi alacremente e si sono già realizzati vari film interessanti. Ciò è dovuto alla rinnovata attrezzatura tecnica degli studi di posa, curata da Romano Mancinelli e dal conte Mucchi con passione di organizzatori e notevoli mezzi finanziari. Senonchè un bel giorno, e precisamente il 2 gennaio corrente, il bollettino di una agenzia di informazioni cinematografiche asseriva che gli stabilimenti S.A.F.A. erano stati «opportunamente e convenientemente attrezzati dalla Cines, che li ha presi in affitto per potenziare la sua capacità di produzione». Ecco, con poche ma incoscienti parole, messa in circolazione una notizia errata e dannosa: abbiamo voluto rettificarla di proposito per dare alla Cines quello che è della Cines e alla S.A.F.A. quello che è — e una agenzia d'informazioni cinematografiche dovrebbe saperlo — della S.A.F.A.

Cinema e Teatro - Dopo le fortunate rappresentazioni del film, Falconi ha ripreso a recitare, sul palcoscenico, la commedia di Rovetta; ma questa volta nei costumi, nelle scenografie, nello stile stesso della recitazione è evidente l'influsso del film. Il teatro influisce dunque sul cinematografo; ma il cinematografo può a sua volta, forte delle proprie esperienze, influire sul teatro. Un circolo chiuso ma non vizioso perchè, con questo giro, si possono perdere per strada i vizi dell'una e dell'altra forma di spettacolo ritrovandone invece le virtù.

Il Concorso del Cineguf di Padova per un soggetto da realizzare a passo ridotto in occasione dei Littoriali della cultura dell'Anno XIV si è chiuso con la partecipazione di 13 soggetti di cui un numero notevole presentato da universitari non appartenenti alla Sezione.

I componenti il «Cineguf», costituiti in giuria hanno designato, dopo attento esame ed ampia discussione alcuni soggetti ritenuti particolarmente adatti alla realizzazione dovendo alla commissione direttiva della Sezione l'incarico di formare definitivamente la graduatoria. La commissione, esaminati i soggetti finalisti ha posto fuori concorso i soggetti: «Garritta N. 4» di Riccardo Averini, «Contatti» di Fernando De Marzi, «Velocità» di Guido Pallaro che, per il particolare pregio artistico meritano di essere segnalati per un eventuale riesame in vista della futura attività produttiva della Sezione ma che sono attualmente irrealizzabili. Fra i soggetti rimanenti è stato prescelto per la immediata lavorazione «635 R. N.» di Teo Ducci. Il Segretario del Guf, Vittorio Muratori, da cui dipende direttamente la Sezione, visti i verbali delle votazioni preliminari e resosi conto degli elementi di realizzabilità del soggetto designato ha deciso di confermare il voto stanziando i fondi necessari alla realizzazione del soggetto.



Max Reinhardt mentre si gira «Il sogno di una notte di mezza estate».

(Warner Bros)



ELIZABETH ALLAN PROTAGONISTA DEL FILM «LE DUE CITTÀ»

(M. G. M.)



Milly in «Musica in piazza» di M. Mantoli

(Etrusca Film)

AMERICA

L'ultimo film di Thelma Todd, finito di girare due o tre giorni prima che l'attrice morisse, è stato «**The Bohemian Girl**» prodotto da Hal Roach per la Metro Goldwyn Mayer, per cui l'attrice lavorava da tempo. Come già in «**Frà Diavolo**», figurano nel film i due comici Stan Laurel e Oliver Hardy. Antonio Moreno è l'innamorato della bella protagonista, la ragazza bohemien. Altri interpreti sono Jacqueline Wells, Mae Busch, James Finlayson, Darla Hood, William P. Carleton ed Edgar Norton. Il film, che è andato in questi giorni in sala di montaggio, è stato diretto da James Horne.

H. Bruce Humberstone, il noto regista, sta dirigendo per la M.G.M. un film che, dal titolo, promette di essere particolarmente emozionante: «**Three Live Ghosts**» (Tre fantasmi vivi). Interpreti sono, Richard Arlen, Cecilia Parker, Beryl Mercer, Claude Allister e Dudley Digges.

Sempre la M.G.M. ha ora in cantiere un film destinato certamente al più sicuro successo di critica e di cassetta. Basta il nome degli interpreti: Clark Gable, Myrna Loy e Jean Harlow. E quello del regista di Greta Garbo: Clarence Brown. Il titolo del film è «**Wife vs. Secretary**» (Moglie contro Segretaria); Myrna Loy contro Jean Harlow; la posta è, naturalmente, Clark Gable. Il soggetto è stato tratto da un romanzo di Faith Baldwin.

Diretto da Gus Meins si sta lavorando al film M.G.M. «**Three on a Bench**» (In tre su una panchina) prodotto da Hal Roach e interpretato da Jimmy Savo, Isabel Jewell e Leon Errol.

«**Red Apple**» (La mela rossa) è il titolo di un nuovo film Warner ora in lavorazione, diretto da William Mc Gann e interpretato da Ross Alexander, Anita Louise e Spring Byington.

Gli americani non conoscono il tango: pur essendo nato più vicino a loro che a noi, tuttavia esso è rimasto nettamente fuori dei confini dell'America del Nord come una cosa suggestiva sì, ma selvaggia; peccaminoso languido, di una sensualità umana troppo francamente dichiarata, il tango non ha potuto attaccare, né come ritmo, né come movimento, nelle goffe e puritane costituzioni anglosassoni. Così il tango non ha mai avuto alcuna popolarità negli Stati Uniti. E neppure nei film, salvo qualche rarissima eccezione passata del tutto inosservata, si è mai sentito il bisogno di far posto a un milonga, anche quando l'ambiente avrebbe richiesto un commento simile. Ora la Invincible Pictures, una modesta casa indipendente, vuol fare onore al suo nome e vincere la indifferenza americana per il tango lanciando un film che si intitola appunto «**Tango**». Lo dirige Phil Rosen e lo interpretano Marion Nixon, Chick Chandler, Marie Prevost e Virginia Howell.

Un grande film sarà certamente «**A Message to Garcia**» della Twentieth Century Fox, iniziato in questi giorni. Lo dirige George Marshall e lo interpretano Wallace Beery, John Boles, Barbara Stanwyck, William Stelling e Rita Cansino.

La riduzione cinematografica di una notissima commedia oggetto delle più vive discussioni, «**The Children's Hour**» (L'ora dei bambini alla radio), è ora in lavorazione e si intitolerà «**These Three**» (Questi

tre). Prodotto da Goldwyn, il film è diretto da William Wyler e interpretato dalla spiritosa Mirian Hopkins con Merle Oberon, Joel Mc Crea e Alice Brady.

La 20th Century Fox ha ora terminato un film con Victor Mc Laglen il grande interprete di «**Informer**» «**Professional Soldier**» (Soldato di ventura). Gli altri interpreti sono Freddie Bartholomew, Gloria Stuart, e Constance Collier. Regista, Tay Garnett.

La 20 Century Fox sta ora lanciando un altro lavoro interpretato da George O'Brien. «**Whispering Smith Speaks**» (Il sussurrante Smith, parla). Il film, di carattere romantico e avventuroso, si svolge sullo sfondo di una linea ferroviaria ed ha per eroe «**Whispering Smith**» un noto personaggio creato anni or sono da uno scrittore di storie avventurose.

E' terminato «**Kind Lady**» (Signora gentile), della M.G.M. Diretto da George Seitz, il film è interpretato da Aline Mac Mahon, Basil Rathbone, Doris Lloyd e Mary Carlisle.

Vedremo nella prossima stagione una nuova coppia, felicemente assortita: Myrna Loy e Spencer Tracy. Essi hanno infatti terminato in questi giorni il film di produzione Metro «**Whipsaw**». Il lavoro è stato diretto da Sam Wood.

La Republic, un'altra casa indipendente, ha terminato ora un film che ha richiamato la nostra attenzione perchè il nome del regista suona italiano: Aubrey Scott. Il titolo del film è «**Hitch Hike Lady**» (La signora che viaggia a scrocco) e i nomi degli interpreti sono: Alison Skipworth, Mae Clarke, e Arthur Treacher.

«**Little Lord Fountleroy**», annunciato da tempo, si è adesso appena iniziato. Lo interpretano Freddie Bartholomew, e Dolores Costello che ritorna allo schermo con questo film. Dirige John Cronwell. Produzione Setznick International, distribuzione «**United Artists**».

«**The Voice of Bugle Man**» è il film Metro ora iniziato sotto la direzione di Richard Thorpe e con l'interpretazione di Lionel Barrymore e Maureen O'Sullivan.

Richard Boleslawski, il regista di «**Velo Dipinto**» e di «**Agente N. 13**», dirige ora un film in lavorazione alla M.G.M.: «**Three Godfathers**» (Tre Padreterni). Interpreti sono Chester Morris, Walter Brennan, Lewis Stone e Irene Hervey.

«**Don't bet on Love**» (Non scommettete sull'amore) è il titolo del nuovo film Radio a cui sta ora lavorando il regista Leigh Jason. Interpreti sono Gene Raymond, il biondo cantante sussurrante, Wendye Barry ed Erick Rhodes.

La bionda Ann Harding interpreta ora con Herbert Marshall e Margaret Lindsay, il film «**The Indestructible Mrs. Talbot**» (La indistruttibile signora Talbot) di produzione Radio e diretto da Stephen Roberts.

Sono ora al montaggio film Radio «**Chat-terbox**» (La cassetta delle chiacchiere) diretto da Dudley Nichols e interpretato

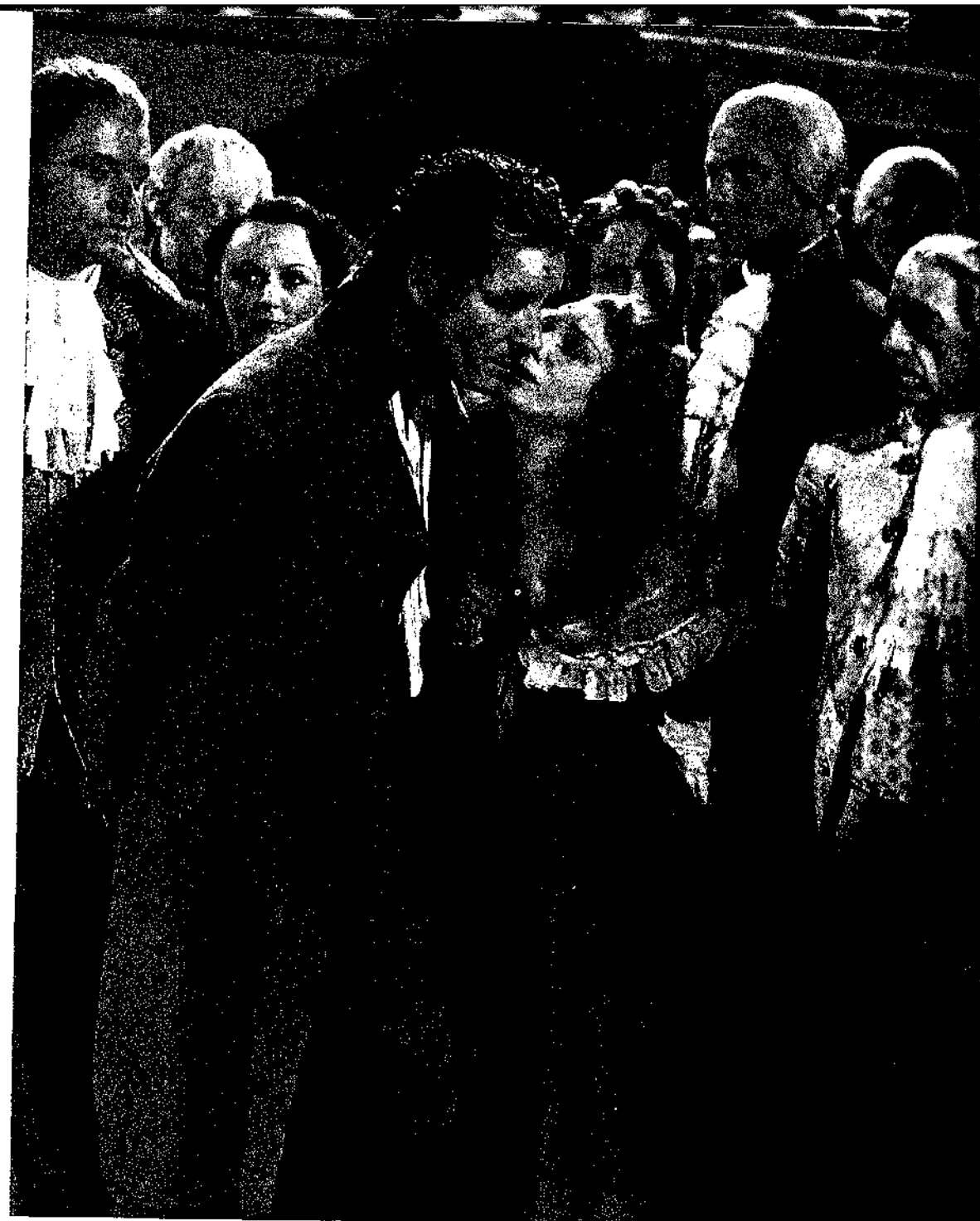
da Ann Shirley e Phillips Holmes, e «**Two in the Dark**» (Due soli al buio) con Walter Abel, Margot Grahame, Wallace Ford e diretto da Ben Stoloff.

«**Woman Trap**» (Trappola per donna) è un film Paramount ora terminato diretto da Harold Young che già diresse l'applaudito «**Without Regret**» (Senza rimpianto). Il film è interpretato da Geltrude Michael, George Murphy, Bradley Page ecc. e svolge un soggetto avventuroso di banditi in cerca di un tesoro, del rapimento di una ereditiera e del solito giornalista che funge anche da poliziotto.

Nel numero scorso, in un «**Congedo**» senza rimpianto dalla produzione inglese, ne rifacemmo in breve la storia né lunga né gloriosa. Gli inglesi fecero il cinema per gelosia (di quattrini) e per fornire l'Impero Britannico — che acquistava i film americani a milioni — di film inglesi. Accadde che i film inglesi, o meglio quelli fatti in Inghilterra, cominciarono ad andare anche in America. All'offensiva gli Americani risposero con una controffensiva in grande stile e batterono gli inglesi con le loro stesse armi: fabbricarono il film inglese in America: ecco scoperto perchè e come sono spuntati quest'anno tanti soggetti di ambiente inglese o tratti da opere di autore inglese. Volete una lista di questi soggetti realizzati apposta per l'Inghilterra? Eccola: Davide Copperfield, Clive of India, Vanessa, The Informer, Werewolf of London, Becky Sharp, The Little Minister, Dark Angel, The Last Outpost, Return of Peter Grimm, Peter Ibbetson, Mutiny on the Bounty. Infine i film Shakespeariani, iniziati con Midsummer Night Dream. Questi i già fatti, e distribuiti, vengono poi quelli in fabbricazione o appena terminati; per l'avvenire, scrivono gli americani, gli inglesi devono riposare sempre più tranquilli: A Tale of Two Cities, The Great Impersonation, Little Lord Fauntleroy, Tom Brown's Schooldays, Antony and Cleopatra, Romeo e Giulietta, Adventures of Robin Hood, National Velvet e Oliver Twist. Per gli inglesi, adesso che ci si erano messi d'impegno anche nel cinema, non è molto confortante questa valanga di produzione fatta su misura. Vieni da pensare alle piccole potenze che si fanno fare le navi da guerra all'estero. E ora, la M.G.M. sta piantando uno stabilimento a Londra.

Chi non conosce quei famigerati libretti popolari di cui sono tappezzate tutte le edicole dei giornali e che circolano per le mani dei camerieri e dei ragazzetti? «**Tormento**», «**Incatenata**», «**Lo schiaffo**», «**Lady Lou**» e via via di tutti i film che sono passati sotto i nostri occhi? In sedici pagine c'è il soggetto del film acconciamente spiegato al popolo. Robaccia, che non dovrebbe circolare si è detto. E a ragione.

Ora, in America, il Department of Secondary Education (Ministero Educazione Nazionale, Scuole secondarie) ha pensato di trasformare quei libretti in una cosa utile, e ha stabilito di far pubblicare delle ben fatte guide per i film che siano tratti da una nota opera letteraria o che abbiano comunque un valore storico. Convenientemente redatti, illustrati dalle fotografie del film stesso, tali libretti saranno di grande utilità per i ragazzi delle scuole



Ronald Colman e Elizabeth Allan in «**Le due città**»

(M. G. M.)

medie. I primi volumi autorizzati sono: «**Romeo e Giulietta**». Film tratto dalla tragedia di Shakespeare. «**A Tale of Two Cities**» tratto dal romanzo di Carlo Dickens sulla rivoluzione francese. «**Mutiny on the Bounty**». Tratto da un drammatico capitolo di storia marinaresca di Charles Nordhoff e James Norman Hall. «**Ivanhoe**» tratto dal romanzo medievale di Walter Scott. «**Captains Courageous**», tratto dalle avventurose storie di Rudyard Kipling. «**Knights of the Round Table**» (I cavalieri della tavola rotonda) tratto dalla storia degli eroici templi di Re Arturo. «**Mary of Scotland**» tratto dalla famosa tragedia di Maxwell Anderson. «**Marie Antoniette**» tratto dalla storia di Stefan Zweig. «**Little Lord Fauntleroy**» tratto dal racconto di H. Burnett. «**Quality Street**» tratto dall'opera di James Barrie. «**The Good Earth**» tratto dai «**Viaggi di Pearl S. Buck in Cina**». «**Les Misérables**» dal romanzo di V. Hugo. «**The Last Days of Pompeii**» (Gli ultimi giorni di Pompei) e infine «**The Three Musketeers**» (I tre moschettieri).

AUSTRIA

E' stato terminato negli studi della Wiener Atlantis-Film la pellicola «**Il Re ride, Parigi ride**».

Il 1935 si presenta come un anno particolarmente importante per l'industria cinematografica austriaca essendo intenzione delle autorità federali di introdurre una serie di innovazioni e di perfezionamenti in questo importante ramo di attività nazionale: sono in programma fra l'altro una riorganizzazione della censura cinematografica, la costituzione di una grande organizzazione sindacale per la cinematografia, l'organizzazione della Conferenza Austriaca del film, la sempre migliore organizzazione di ditte per la produzione cinematografica combinata con paesi stranieri: produzione austro-italiana, austro-svizzera, ecc.

Saranno probabilmente riconosciuti di produzione nazionale ben 24 film contro 14 del 1934.



Da «Il richiamo della foresta»

(Artisti Associati)

GERMANIA

Nella Krolloper di Berlino ha avuto luogo una riunione degli esperti tedeschi per il film, alla quale è intervenuto il **Ministro per la Propaganda Dr. Goebbels**.

Il Ministro ha fatto rilevare ai presenti i progressi della cinematografia nazionale dall'avvento del nazional-socialismo, mettendo però in evidenza che se alcuni problemi sono già stati affrontati e risolti, molto rimane ancora da fare e la maggior attenzione ed energia è richiesta a tutti per portare la Germania a un posto di assoluto predominio in tale scopo.

«La Germania è già sulla buona strada», ha affermato il Ministro «in molti paesi l'organizzazione cinematografica tedesca è stata presa a modello. Durante l'ultimo congresso internazionale di cinematografia è stato da tutti riconosciuto che la Germania è sulla migliore via per una produzione classica in campo cinematografico».

Il Ministro ha poi accennato alla serie di nuovi provvedimenti che saranno presi in Germania allo scopo di dare alla produzione cinematografica nazionale un ritmo più regolare. Gli studi di produzione dovranno avere una produzione continuata per tutto l'anno, in modo da suddividere le spese in un normale esercizio di dodici mesi e non di 6 o 7 come s'era usato sino ad ora. In tal modo le spese generali saranno frazionate in periodo normale, gli operai avranno un'occupazione stabile, si eviteranno congestioni di lavoro. Si deve tendere ad ottenere che la metà di tutta la produzione sia completa al principio dell'anno cinematografico, nel mese di luglio cioè, mentre l'al-

tra metà della produzione dovrebbe essere pronta nella sua massima parte alla fine di ottobre.

Per ciò che riguarda la lavorazione, il Ministro Goebbels ha messo in evidenza la necessità che il copione dei vari film sia già nelle mani di quanti debbono collaborare al film, almeno una settimana prima dell'inizio della lavorazione. Ogni interprete principale dovrà disporre di un periodo sufficiente di preparazione per il film, evitando i lavori affrettati. La più grande collaborazione intesa in modo più intelligente deve stabilirsi fra registi e scenografi. Dovrà evitarsi anche per quanto possibile che le ditte che si occupano oggi dell'esercizio pensino anche alla produzione del film ed al reclutamento degli attori.

Sarà esaminato inoltre con continuità il modo di abolire il sistema dell'acquisto in blocco che esprimeva gli esercenti ad acquistare insieme a pochi film buoni una quantità di altri scadenti, perchè imposto dal contratto.

Diamo alcuni dati sulla attività e sulla struttura cinematografica tedesca nel 1935.

Le autorità preposte alla **censura nel Reich** hanno passato nello scorso anno 201 film, fra cui 94 di produzione nazionale e 2 italiani.

Le pellicole tedesche sono state dirette da 62 registi e la parte musicale è stata curata da 47 compositori. I copioni che hanno avuto un parere favorevole dagli Uffici preposti al loro esame sono stati 141 scritti da 87 autori. 799 attori hanno

rappresentato, nelle varie pellicole realizzate 1725 parti. Le ditte di produzione sono state 44, mentre i lavori sono stati distribuiti in tutto il territorio del Reich da 31 circuiti.

Il numero dei cinema sonori, riconosciuti come pubblici esercizi è salito a 5005 con 854.328 posti. In tal modo la Germania è al primo posto in Europa. Circa 350 milioni di spettatori hanno frequentato i cinema tedeschi.

La Fiera di Lipsia cura da oltre 20 anni la presentazione di film di interesse storico che possono riguardare direttamente o indirettamente la Fiera. Essa stessa ha curato la realizzazione di interessanti documentari, tra cui quello notevole presentato nel 1925: «La Fiera di Lipsia nel suo sviluppo storico e nel suo significato per l'economia mondiale». Considerando il grande successo che questa iniziativa ha sempre avuto fra il pubblico i dirigenti della Fiera hanno stabilito di preparare per il corrente anno un nuovo grande film che possa illustrare degnamente l'attuale sviluppo dell'industria e del lavoro in Germania.

Nel suo numero speciale di Capodanno il «Film Kurier» esamina largamente le condizioni dell'industria cinematografica in Italia. «Il Ministero per la Propaganda» rileva il giornale, «ha costituito sin dal settembre 1934 una speciale Direzione per coordinare in Italia tutta l'attività cinematografica, ma solo nel 1935 si incominciano a vederne gli effetti. Non è necessario essere profondi conoscitori per accorgersi che una tale misura, anziché essere un ostacolo è stato un ulteriore fattore allo sviluppo dell'attività in questo campo. Dal punto di vista quantitativo nell'anno solare 1935 sono stati prodotti 33 film teatrali 15 dei quali alla fine di dicembre sono già stati presentati al pubblico. Se si contano poi anche le versioni estere, il numero totale dei film di produzione italiana sale a 38.

Ma importante non è soltanto il fattore quantitativo, ma quello qualitativo, perchè se è vero che tra i 38 film se ne trova qualcuno che lascia desiderare dal punto di vista tecnico e artistico, è altrettanto vero che fra essi ve ne sono parecchi di ottimo livello europeo ed adatti all'esportazione. Citiamo fra questi «Casta di va» che ha già avuto un notevole successo internazionale, «Re Burlone», «Ginevra degli Almieri», «Scarpe al sole», «Passaporto rosso», «L'aria del continente», «M. T.», «Amo te sola», «La gondola delle chimere», «Aldebaran», «Darò un milione». Notevole la febbrile attività organizzativa grazie alla quale l'Italia può ora contare su un «Ente autonomo per il credito cinematografico», sul «Centro Sperimentale di Cinematografia» mentre sono iniziati i lavori per la grande città cinematografica.

UNGHERIA

E' stata costituita a Budapest la Commissione per l'unificazione delle norme cinematografiche, presidente della quale è stato designato il professore universitario **Dr. Gustavo Szabó**.

Dal 1 agosto 1935 sono stati presentati in Ungheria 11 film di produzione nazionale, 7 austriaci, 20 tedeschi, 51 americani e 16 di altre nazioni.

PROFUMO
CIPRIA
COLONIA

CONTESSA AZZURRA

P. V. P. M. M.



LEGGETE:

Lo Sport Fascista

L. 3 al fascicolo - abbonamento annuo L. 30

PIAZZA BARBERINI 52 - ROMA

LEGGETE:

Lo Schermo

L. 4 al fascicolo - abbonamento annuo L. 40

PIAZZA BARBERINI 52 - ROMA

CINES

STABILIMENTI
ITALIANI PER
PRODUZIONE FILM

ROMA - VIA VEIO 51

IL CONSORZIO I.C.A.R.

P R E S E N



**GINEP
DEC
ALMI**
con ELSA

SEDE CENTRALE - ROMA

VIA XX SETTEMBRE, 2 - TELEFONO 41544

A G E N Z I E

TORINO - FILM ITALIA - Distribute Bologna - Telefono 47944

MILANO - FILIPPA A. - Via Napole Bonaparte, 19 - 20121 Milano 64567
GENOVA - FILIPPA A. - Via ...

VENEZIA G. Benvenuto, 5, 1, 30126 Venezia, tel. 041/5749

[illegible]

TRIESTE - Accidental. Naveggiando fra le rovine di un palazzo, un'automobile è precipitata in un pozzo di acqua.

[illegible]

FIRENZE - MODALITÀ DI... 2° 3° 4° 5° 6° 7° 8° 9° 10° 11° 12° 13° 14° 15° 16° 17° 18° 19° 20° 21° 22° 23° 24° 25° 26° 27° 28° 29° 30° 31° 32° 33° 34° 35° 36° 37° 38° 39° 40° 41° 42° 43° 44° 45° 46° 47° 48° 49° 50° 51° 52° 53° 54° 55° 56° 57° 58° 59° 60° 61° 62° 63° 64° 65° 66° 67° 68° 69° 70° 71° 72° 73° 74° 75° 76° 77° 78° 79° 80° 81° 82° 83° 84° 85° 86° 87° 88° 89° 90° 91° 92° 93° 94° 95° 96° 97° 98° 99° 100° 101° 102° 103° 104° 105° 106° 107° 108° 109° 110° 111° 112° 113° 114° 115° 116° 117° 118° 119° 120° 121° 122° 123° 124° 125° 126° 127° 128° 129° 130° 131° 132° 133° 134° 135° 136° 137° 138° 139° 140° 141° 142° 143° 144° 145° 146° 147° 148° 149° 150° 151° 152° 153° 154° 155° 156° 157° 158° 159° 160° 161° 162° 163° 164° 165° 166° 167° 168° 169° 170° 171° 172° 173° 174° 175° 176° 177° 178° 179° 180° 181° 182° 183° 184° 185° 186° 187° 188° 189° 190° 191° 192° 193° 194° 195° 196° 197° 198° 199° 200° 201° 202° 203° 204° 205° 206° 207° 208° 209° 210° 211° 212° 213° 214° 215° 216° 217° 218° 219° 220° 221° 222° 223° 224° 225° 226° 227° 228° 229° 230° 231° 232° 233° 234° 235° 236° 237° 238° 239° 240° 241° 242° 243° 244° 245° 246° 247° 248° 249° 250° 251° 252° 253° 254° 255° 256° 257° 258° 259° 260° 261° 262° 263° 264° 265° 266° 267° 268° 269° 270° 271° 272° 273° 274° 275° 276° 277° 278° 279° 280° 281° 282° 283° 284° 285° 286° 287° 288° 289° 290° 291° 292° 293° 294° 295° 296° 297° 298° 299° 300° 301° 302° 303° 304° 305° 306° 307° 308° 309° 310° 311° 312° 313° 314° 315° 316° 317° 318° 319° 320° 321° 322° 323° 324° 325° 326° 327° 328° 329° 330° 331° 332° 333° 334° 335° 336° 337° 338° 339° 340° 341° 342° 343° 344° 345° 346° 347° 348° 349° 350° 351° 352° 353° 354° 355° 356° 357° 358° 359° 360° 361° 362° 363° 364° 365° 366° 367° 368° 369° 370° 371° 372° 373° 374° 375° 376° 377° 378° 379° 380° 381° 382° 383° 384° 385° 386° 387° 388° 389° 390° 391° 392° 393° 394° 395° 396° 397° 398° 399° 400° 401° 402° 403° 404° 405° 406° 407° 408° 409° 410° 411° 412° 413° 414° 415° 416° 417° 418° 419° 420° 421° 422° 423° 424° 425° 426° 427° 428° 429° 430° 431° 432° 433° 434° 435° 436° 437° 438° 439° 440° 441° 442° 443° 444° 445° 446° 447° 448° 449° 450° 451° 452° 453° 454° 455° 456° 457° 458° 459° 460° 461° 462° 463° 464° 465° 466° 467° 468° 469° 470° 471° 472° 473° 474° 475° 476° 477° 478° 479° 480° 481° 482° 483° 484° 485° 486° 487° 488° 489° 490° 491° 492° 493° 494° 495° 496° 497° 498° 499° 500° 501° 502° 503° 504° 505° 506° 507° 508° 509° 510° 511° 512° 513° 514° 515° 516° 517° 518° 519° 520° 521° 522° 523° 524° 525° 526° 527° 528° 529° 530° 531° 532° 533° 534° 535° 536° 537° 538° 539° 540° 541° 542° 543° 544° 545° 546° 547° 548° 549° 550° 551° 552° 553° 554° 555° 556° 557° 558° 559° 560° 561° 562° 563° 564° 565° 566° 567° 568° 569° 570° 571° 572° 573° 574° 575° 576° 577° 578° 579° 580° 581° 582° 583° 584° 585° 586° 587° 588° 589° 590° 591° 592° 593° 594° 595° 596° 597° 598° 599° 600° 601° 602° 603° 604° 605° 606° 607° 608° 609° 610° 611° 612° 613° 614° 615° 616° 617° 618° 619° 620° 621° 622° 623° 624° 625° 626° 627° 628° 629° 630° 631° 632° 633° 634° 635° 636° 637° 638° 639° 640° 641° 642° 643° 644° 645° 646° 647° 648° 649° 650° 651° 652° 653° 654° 655° 656° 657° 658° 659° 660° 661° 662° 663° 664° 665° 666° 667° 668° 669° 670° 671° 672° 673° 674° 675° 676° 677° 678° 679° 680° 681° 682° 683° 684° 685° 686° 687° 688° 689° 690° 691° 692° 693° 694° 695° 696° 697° 698° 699° 700° 701° 702° 703° 704° 705° 706° 707° 708° 709° 710° 711° 712° 713° 714° 715° 716° 717° 718° 719° 720° 721° 722° 723° 724° 725° 726° 727° 728° 729° 730° 731° 732° 733° 734° 735° 736° 737° 738° 739° 740° 741° 742° 743° 744° 745° 746° 747° 748° 749° 750° 751° 752° 753° 754° 755° 756° 757° 758° 759° 760° 761° 762° 763° 764° 765° 766° 767° 768° 769° 770° 771° 772° 773° 774° 775° 776° 777° 778° 779° 780° 781° 782° 783° 784° 785° 786° 787° 788° 789° 790° 791° 792° 793° 794° 795° 796° 797° 798° 799° 800° 801° 802° 803° 804° 805° 806° 807° 808° 809° 810° 811° 812° 813° 814° 815° 816° 817° 818° 819° 820° 821° 822° 823° 824° 825° 826° 827° 828° 829° 830° 831° 832° 833° 834° 835° 836° 837° 838° 839° 8

ROMA - L. A. Napolitano - Via Veneto 170 - Tel. 06 - 494944

NAPOLI - A. C. (Calcio) 1912 - 1913 (1912-13) 1. 17 - 3. 4. 1913

LA CAPITANI FILM

S ENTANO

EVRA
EGLI
MIERI

S A MERLINI



tre film italiani:

Un colpo di vento

Produzione G. B. Film - Soggetto di Giovacchino Forzano
Regia di Carlo Felice Tavano - Interpreti principali: Ermete
Zacconi, Dria Paola, G. Sabatini.

L'Ambasciatore

Produzione di Baldassare Negroni - Direzione Artistica di
Baldassare Negroni - Collaborazione per la regia di Fran-
cesco Pasinetti - Scenario di Zerboni e Pasinetti su motivi
della commedia "Il diplomatico" di Scribe - Interpreti
principali: Leda Gloria, Luisa Ferida, Rosetta Calavetta,
Maurizio d'Ancora, Enzo Biliotti, Cesare Zoppetti, Romolo
Costa, Achille Majeroni, Oreste Bilancia, Angelo Benetelli.

Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno

Produzione del Consorzio Autori - Produzione Filmi Italiani
Regia di Giorgio C. Simonelli - Interpreti principali: Olga
Capri, Anita Farra, Silvana Jachino, Marcello Spada, Cesco
Baseggio, Umberto Sacripante, Fausto Guerzoni, Giam-
paolo Rosmino.

Esclusività **E. N. I. C.**



Produzione di Baldassare Negroni

Direzione Artistica di Baldassare Negroni

**Scenario di Alessandro De Stefani
e B. Negroni**

Arma bianca

Regia di Ferdinando Maria Poggioli

INTERPRETI PRINCIPALI:

Leda Gloria, Mimì Ailmeri, Tina Lattanzi,

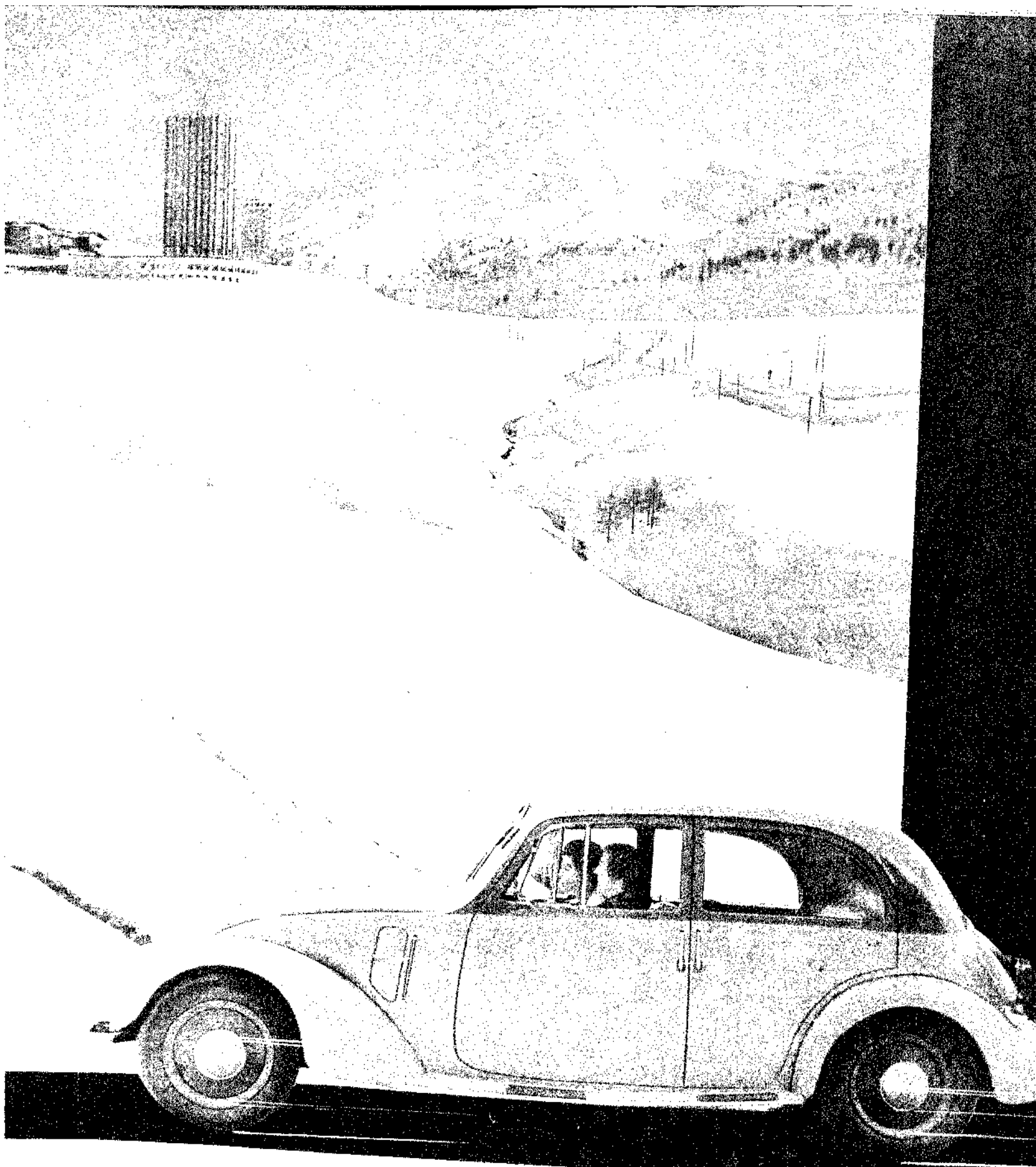
Lidia Simoneschi, Nerio Bernardi, Enzo

Biliotti, Romolo Costa, Cesare Zoppetti

Esclusività

E. N. I. C.





la 1500
invita al festriere

CRISTALLO E VETRO DI SICUREZZA

VIS

CRISTALLO TEMPERATO DI SICUREZZA

SECURIT

PER AUTOMOBILI - AEROPLANI - TRAMS - CARROZZE FERRO-
VIARIE - MARINA - EDILIZIA E ARREDAMENTI IN GENERE

**S. A. VIS
MILANO**

VIA ARONA, 2

OPOPEPTOL



**Mangiare sufficientemente:
sta bene!**

ma quel che più importa è di assimilare
quanto si mangia perchè il nostro organismo
se ne avvantaggi.

Una regolare assimilazione avviene solo
mediante una completa digestione.

**Una completa digestione è
sempre assicurata dall'uso
dell' OPOPEPTOL**

20 GOCCIE DOPO I PASTI



I T A L I A N I !

Servitevi delle linee aeree della

ALA LITTORIA

Esse vi condurranno ovunque

con un tempo minimo

un'assoluta sicurezza

una spesa modica

la massima comodità

ROMA - AEROPORTO DEL LITTORIO

DOMANDATE INFORMAZIONI ALLE AGENZIE DI VIAGGI E ALLA DIREZIONE GENERALE DELLA SOCIETÀ

FOLLIE DI BROADWAY 1936

ELEANOR
POWELL

ROBERT
TAYLOR

JACK
BENNY

