LO SCHERMO

Rassegna Mensile
della Cinematografia
ANNO II - NUMERO 2
FEBBRAIO 1936 - XIV
PREZZO L. 4
C. C. POSTALE

S. A. FRATELLI BRANCA - DISTILLERIE
MILANO

Le belle Signore conservano la finezza
della loro carnagione coll'uso della

DIADERMINA

Infatti la DIADERMINA, crema igienica da toeletta preserva dalle screpolature della pelle causate dal freddo, combatte il rossore delle mani.

IN VENDITA NELLE MIGLIORI FARMACIE E PROFUMERIE

IN VASETTI ORIGINALI DA L. 6.— E DA L. 9.—

LABORATORI BONETTI FRATELLI • **MILANO**
VIA COMELICO, 36

la 1500 invita all'estriere

FIAT

"Io vivo la mia vita„ (I LIVE MY LIFE)

INTERPRETI: **JOAN CRAWFORD**
BRIAN AHERNE
FRANK MORGAN

REGISTA: **W. S. VAN DYKE**

Dagli stabilimenti della Metro Goldwyn Mayer di Culver City è uscito recentemente un film che l'aeropago dei critici hollywoodiani ha definito: "un riuscitissimo lavoro tale da appagare le più esigenti aspettative„. Il nome della protagonista principale - Joan Crawford e quello del regista - W. S. Van Dyke - due fra le migliori firme di garanzia - sintetizzano l'interpretazione interessante e la realizzazione perfetta.

Il film che porta il luminoso titolo **"Io vivo la mia vita„** è senza dubbio il miglior lavoro di Joan Crawford. L'attrice ha raggiunto in esso quella perfetta padronanza di mimica e di recitazione che fa apparire la sua dinamica femminilità come una viva realtà scevra da qualsiasi ombra di finzione scenica. Per la prima volta accanto a lei appare Brian Aherne, attore dal gesto signorile ed incisivo. Lei - una capricciosa milionaria, trionfatrice nel mondo elegante, lui - un archeologo appassionato di scavi, sprezzante di ogni frivolità: si conoscono, guerreggiano e poi a forza di dispetti si comprendono e si amano.

Da questa materia il regista Van Dyke ha tratto i migliori spunti per un film vivace, dall'azione serrata, con due interessanti figure centrali ed uno stuolo di riuscitissime sagome come sfondo. Frank Morgan e Jessie Ralph, Arthur Treacher e Hedda Hopper meritano una menzione speciale.

"Soggetto, interpretazione e regia - ecco le tre perfezioni de **"Io vivo la mia vita„** scrive il "Daily Variety„. Il direttore di produzione Bernard Hyman ha voluto che tutto in questo film fosse curato al massimo. Il lavoro è ricco di attrattive di prim'ordine. Joan Crawford vi porta una nuova vampata di fuoco e di abilità. Aherne è pieno di distinzione e di maschio fascino: è stata una ottima idea quella di affidargli la parte dell'innamorato... Van Dyke ha svolto il film con eleganza e vigore„.

Metro Goldwyn Mayer

PROFUMO
CIPRIA
COLONIA

CONTESSA AZZURRA

CRISTALLO E VETRO DI SICUREZZA

VIS

CRISTALLO TEMPERATO DI SICUREZZA

SECURIT

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

S. A. VIS
MILANO
VIA ARONA, 2

FOX FILM

presenta

una interpretazione
del più grande
umorista
americano:

Will Rogers

LA VITA COMINCIA A 40 ANNI

LA S. A. CAPITANI FILM presenta in tutta Italia

SIGNORI, BIGLIETTO!

La gioconda vicenda del tranviere innamorato!

PAOLO HORBIGER

JOSEPHINE DORA

HANJ MUSER

MARIA ANDERGAST

REGISTA: **E. W. EMO**

SEDE CENTRALE - ROMA
VIA XX SETTEMBRE, 3 — TELEFONO 41544

AGENZIE

TORINO - FILMITALIA - Piazzale Bodoni - Telefono 47841
MILANO - FILMITALIA - Via Napo Torriani 19 - Telefono 64582
GENOVA - FILMITALIA - Via Domenico Fiasella 12 - Telefono 54870
VENEZIA - G. Bernasconi - S. Luca Calle Loredan, 41-47 - Tel. 25680
TRIESTE - Agenzia Noleggio Film - Via Giotto 3 - Telefono 6100
BOLOGNA - MILESI FILM - Via Milazzo, 8 - Telefono 22439
FIRENZE - MOMI FILM - P. S. Maria Novella - Telefono 25680
ROMA - S. A. Scalzaferri - Via Marghera 13 A - Telef. 484824
NAPOLI - S. A. Capitani Film - Gall. Umberto I, 27 - Telefono 21311

IL

CONSORZIO

I • C • A • R

presenta

GINEVRA DEGLI ALMIERI

con ELSA MERLINI

REGISTA: **G. BRIGNONE**

Una leggenda d'amore del trecento fiorentino, una pittorica ricostruzione ambientale, una bella pagina musicale, una comicità soffusa di sentimento.

Lo Schermo

RASSEGNA MENSILE DELLA CINEMATOGRAFIA

ABBONAMENTI ANNUI: ITALIA LIRE 40 - ESTERO LIRE 8(

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

sommario

« ... si fondano le città... » (Lando Ferretti) . . . . . Pag. 9

Pompei . . . . . » 10

Documentari pretesto e documentari d'interpretazione (Braccio Agnoletti) . . . . . » 12

Un processo per Aldebaran (Cesare Vico Lodovici) . . . . . » 16

Anche il cinema è un'altra cosa (Ermanno Contini) . . . . . » 21

Presente e avvenire del cinema a colori (Scritti di N. Bertocchi, A. Blasetti, I. Cremona, G. Gualtierotti, M. Labroca, C. E. Oppo, E. Prampolini, L. Trenker . . . . . » 22

Rallentatore (D. L.) . . . . . » 30

Cinema: arte e linguaggio (Corrado Pavolini) . . . . . » 31

Interni dal vero (Jacopo Comin) . . . . . » 33

Dalla sceneggiatura al film (Carlo Bernard) . . . . . » 35

Lo Scrittore (Pigliadorco) . . . . . » 37

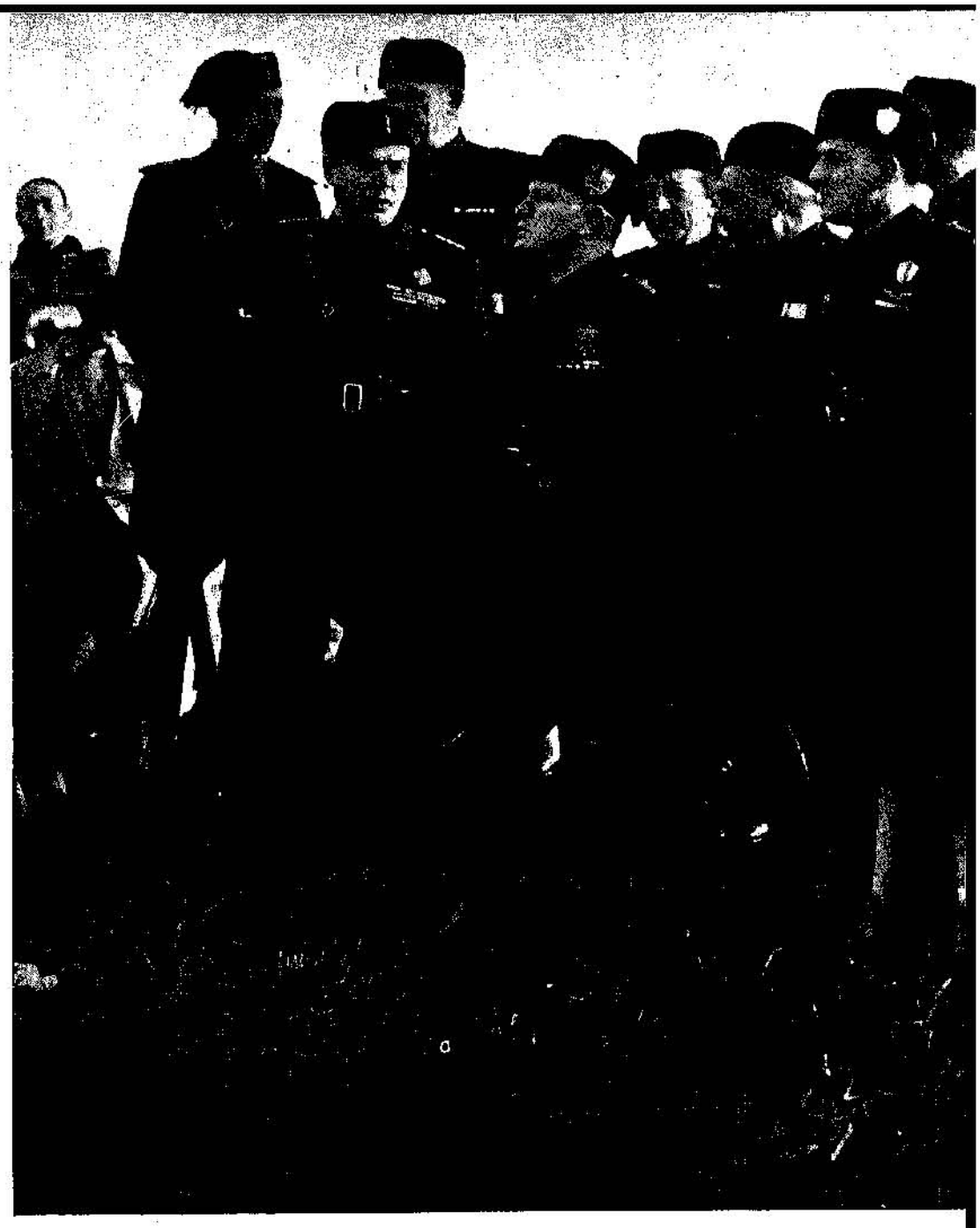
Montaggio . . . . . » 38

Notiziario internazionale . . . . . » 39

Il tribunale delle pellicole . . . . . » 47

In copertina: dal film «Terra senza donne». Disegno di N. Corrado Cor

"...si fondano le città..."



Mentre i legionari d'Africa riconsacrano col sangue la gloria militare della stirpe e fanno del sacrificio il patto incrollabile per cui un impero barbaro diviene provincia dell'Italia fascista, Mussolini promuove ed attua in patria opere di anticipante civiltà.

Non bastano le bonifiche, le autostrade, i porti, gli acquedotti, le chiese, le scuole, gli ospedali, che redimono anime e corpi, senza lotta conquistano terre al lavoro, accelerano traffici, suscitano attività nuove, offrono impensate possibilità di vita e di grandezza al popolo italiano. Roma mussolinea vuole, in ogni campo, affermarsi pioniera ardita, formidabile realizzatrice d'intentate iniziative.

Sulle rive del Tevere — per una mirabile fioritura di marmi che ricorda altre primavere sbocciate in viventi miracoli di candide cattedrali — nasce la «città sportiva» con le sue terme, gli stadi, le palestre, i campi di giuochi dominati dal monolite e, più, dal nome del Capo; qui, oltre porta Furba e il Quadraro, sullo sfondo severo della campagna romana, s'inizia, ora, la costruzione della «città cinematografica» che, in poco più di un anno, ad aprile dell'anno XV, già risonerà di operosa vita.

Il Duce ha celebrato il rito della prima pietra che, scritto nella lingua di Roma, porta il documento destinato a perpetuare il ricordo di un'arte, di un'industria, di un'attività novissima.

Ma allora ed ora, da Roma imperiale a Roma mussolinea, elemento primo e immutabile di successo è l'uomo: al Duce, per il gesto inaugurale della «città cinematografica», come al proconsole antico per fondazione di lontane colonie, facevan corona volti adusti, salde braccia, levati al cielo gli strumenti di lavoro, quasi armi o bandiere di lotta e di vittoria.

Questi coloni, sterratori, bonificatori, legionari, buoni così a impugnar vanghe come a brandire baionette, che il Regime ha per sempre riconquistato alla patria dallo schiavismo in terre d'oltre Alpe e d'oltre oceano, tracceranno con prodigiosa rapidità le strade, innalzeranno gli edifici della città.

Tecnici accorti li guideranno; audaci uomini d'affari garantiranno i capitali dell'impresa.

Per sempre sono finiti i tempi delle opere incompiute, dei conflitti di competenza, delle speculazioni sbagliate; una volontà sicura guida e illumina tutto e tutti, con la potenza della sua indomita energia, col fulgore della sua nitida luce.

Il cinematografo italiano, per risorgere (o sorgere) con tale efficienza da bastare ai bisogni del mercato interno e da tentare vittoriosamente quelli stranieri aveva bisogno di un centro di produzione modernamente attrezzato, organizzato, per ogni senso efficiente; il Regime glielo sta dando, anzi glielo ha già dato perchè «prima pietra» significa, nella matematica regolarità delle imprese fasciste, opera compiuta.

Della città nascente sulla via Tuscolana già vasti ragguagli furono dati; più precisi dati tecnici seguiranno, ma non tali da dar lumi a concorrenti di altre terre che cercano di emulare il nostro sforzo.

Rileviamo, intanto, un fatto: col presiedere, seguito dal Ministro per la Stampa e la Propaganda e dal direttore generale della cinematografia, la cerimonia che segna l'atto di nascita di questa città, il Duce ha voluto testimoniare come non v'è ansia per guerra combattuta o travaglio per occulta insidia diplomatica che valga ad allontanare, per un attimo solo, il suo genio dai più attuali e vivi problemi del Paese; l'avvenire della cinematografia è tra questi: prendiamone atto e rallegriamocene.

LANDO FERRETTI

POMPEI

Plinio il Giovane a Tacito (A. D. 79)

Il nono giorno prima delle Calende di settembre, apparve una nuvola di aspetto straordinario...

... già la cenere cadeva su di noi, e insieme pomici e pietre nere, calcinate e spezzate dal fuoco...

... la terra tremava e, nella notte, tanto violente erano le scosse che sembrava che le cose non fossero agitate ma rovesciate...

... il mare sembrava rientrare in se stesso come se fosse respinto dalle scosse della terra...

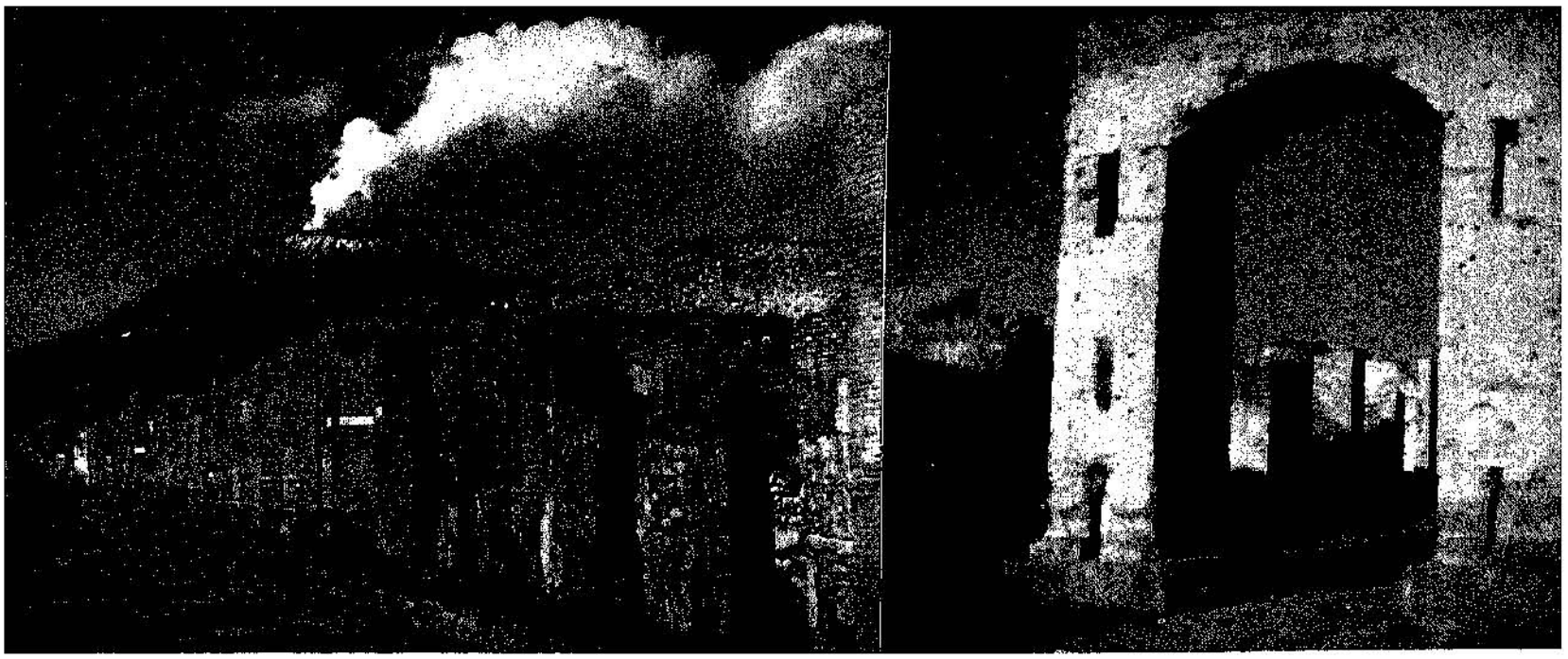
... molti alzavano le braccia agli Dei, molti credevano che non ci fossero più Dei e che quella notte fosse l'ultima del mondo. La notte senza fine...

... la nuvola si chiarì, e venne il giorno e il sole tornò a brillare, un sole livido come quello di un'eclisse...

Il Reparto turistico dell'Istituto Luce, ha terminato in questi giorni un corto metraggio su Pompei. La pellicola è stata completamente diretta ed eseguita dal regista Giorgio Ferroni, direttore del reparto, accompagnata da un commento musicale appositamente composto da un giovane maestro napoletano, Alberto d'Agostino, e illustrata da un commento parlato di Pat, eseguito anch'esso con criteri puramente cinematografici, cioè in funzione visiva.

Trattandosi di un documentario, nulla più vi sarebbe da dire se non fosse per il fatto che questo è stato creato con la stessa cura di un film a soggetto e col proposito di presentare una Pompei che voglia dire qualcosa di più di una serie di fotografie di rovine artistiche, o di una passeggiata storica.

Spoglia di guide, di cartelli indicatori, di vetrine, di cancelletti e di bacheche, questa Pompei non ha più nulla di archeologico ma ha un carattere inconfondibile che non può far scambiare le sue visioni con quelle di nessun'altra città romana, sia essa Cirene o Ercolano, ne con nessun'altra delle centinaia di rovine romane sparse per il mondo.



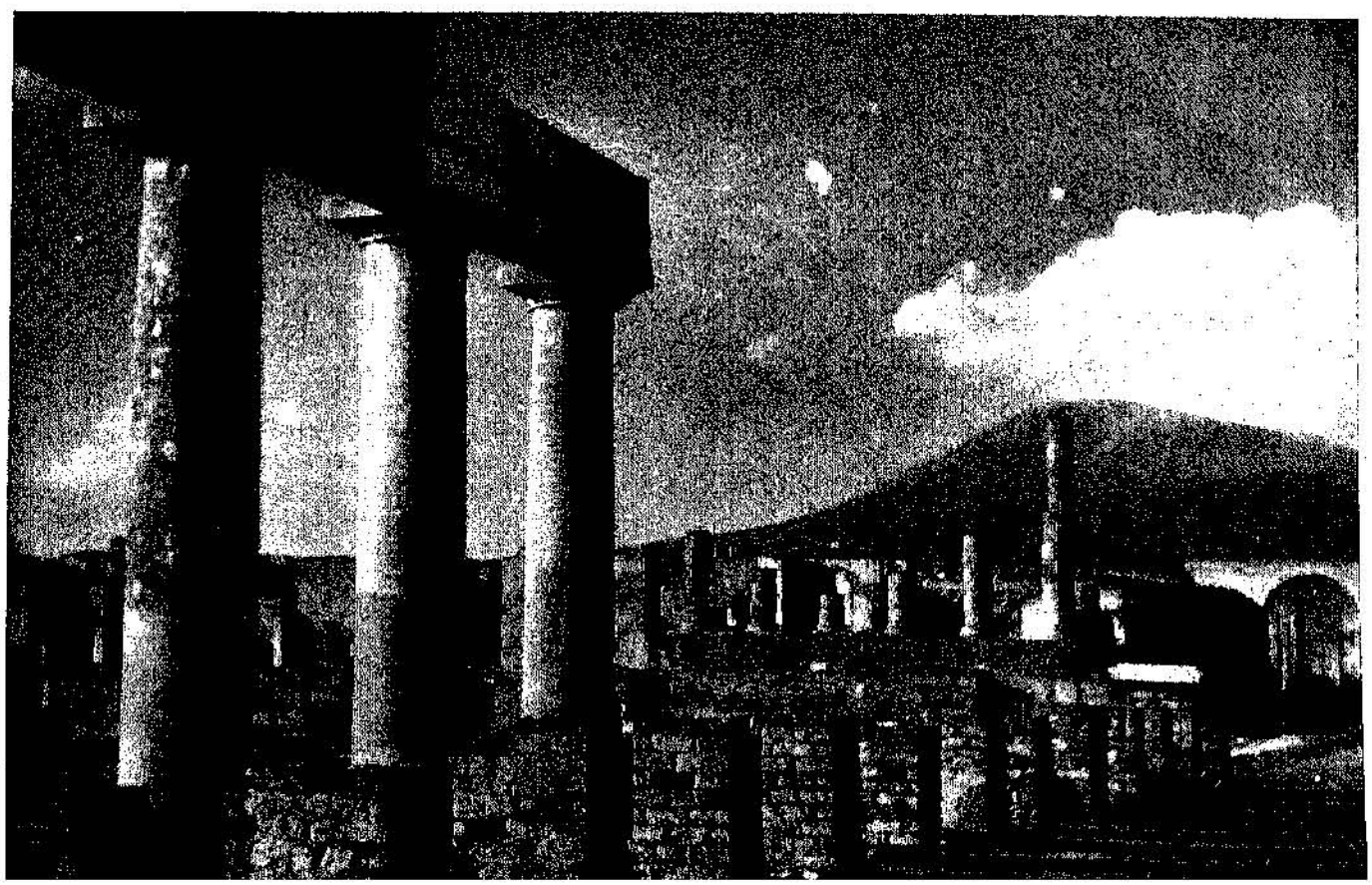
Su di essa aleggia tutto il mistero della lontana villa dei sacrifici dionisiaci, senza che il documentario ce la presenti, e su di essa grava la tristezza dolce dell'abbandono che si trasforma in una atmosfera paurosa piena di presagio col tramonto del sole e col calar delle tenebre, accompagnate da nuvole nere, come quella apparsa a Plinio prima della catastrofe. E, nella notte, i raggi lunari fanno rivivere fra i cipressi le immagini dei fauletti e degli dei le cui ombre, coperte a tratti da nuvole che corrono veloci, si muovono come fantasmi.

E' una Pompei pagana, come doveva essere, fantastica e immensamente suggestiva. Essa è presentata intimamente legata col suo paesaggio, perchè tutto il paesaggio italiano armonioso e civile è fatto per l'architettura e per la civiltà come la sua architettura per esso. Il Vesuvio si distende per accogliere sulle sue falde Pompei ed essa vi si adagia bella e serena anche dopo il tradimento.

Dalla lettera di Plinio alle sontuose ville patrizie, dai cipressi della via dei Sepolcri al sole che viene a fugare i fantasmi della notte fra le secolari rovine, il film è una commovente e non dichiarata rievocazione della grandezza e della universalità di una civiltà che non si è mai spenta e che ha sopravissuto ai secoli e alle catastrofi.

Questa Pompei lirica è un bell'esempio di quel che il documentario deve essere. Fra i tanti documentari stranieri l'Italia, che è la terra fatta per questa produzione, non aveva fino ad oggi che prodotto poche cose: il Luce poi, l'organismo più adatto a questo compito, non ci aveva mai dato nulla. O piatte sequenze di visioni fotografiche o, da qualche tempo, pochi tentativi di fare del documentario alla tedesca con primi piani, dettagli, teste, piedi, ruote e vanghe che davano un senso di soffocazione e che avrebbero dovuto esprimere pianure redente, strade, case piene di sole, in un mare di luce e in un paesaggio marino d'Italia.

Affidato il reparto artistico a un regista, il Luce ci presenta con Pompei il primo esempio di documentario italiano e sarà il primo di una lunga serie per cui si può sicuramente prevedere un grande successo in Italia e fuori.



(Luce) *Un « passaggio » in A. O.*

DOCUMENTARI PRETESTO E DOCUMENTARI D'INTERPRETAZIONE

L'importanza del film documentario va crescendo rapidamente di giorno in giorno e se anche oggi non è possibile predire con esattezza cosa potrà avvenire di questo tipo di film tra due anni e cosa tra cinque, non perciò sarà meno opportuno osservare attentamente gli aspetti attuali di esso, cercare di renderci conto delle sue possibilità più immediate.

A differenza infatti di altri « generi » cinematografici (ad esempio il cartone animato) che sembrano aver raggiunto il limite della parabola ascendente, il documentario può ancora considerarsi in pieno sviluppo, il che è poi quanto dire che, nel campo della cinematografia, arte per molti riguardi ancora in formazione, il documentario viene a rappresentare uno dei settori più vitali e interessanti.

●

I documentari oggi in circolazione possono facilmente dividersi in tre tipi; documentari fotografici, documentari retorico-letterari e documentari d'interpretazione. La divisione abbastanza corrente in documentari normali e documentari romanzati, appare piuttosto superficiale e anche sorpassata in quanto, invece di considerare il risultato espressivo finale, si preoccupa unicamente di rilevare se nella lavorazione del film siano stati introdotti o meno elementi fantastici.

In base dunque alla classifica di cui sopra non ci vorrà molto ad accorgersi che abbiamo una marea di documentari fotografici, parecchi di quelli letterari e pochissimi d'interpretazione.

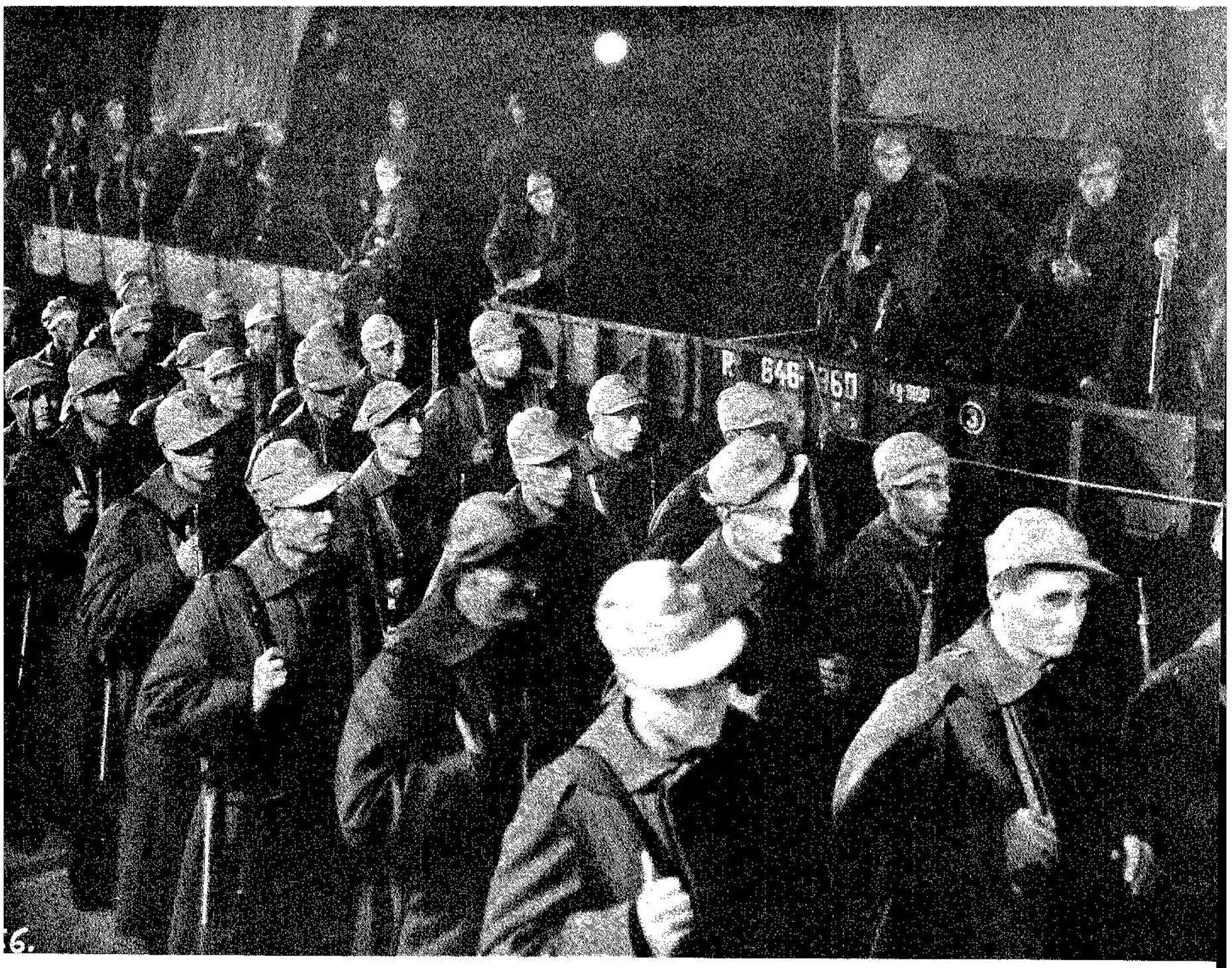
Il documentario fotografico altro non è che la riproduzione piatta, per quanto fotograficamente fedele, della realtà. Va da sè che questo tipo di film viene quasi sempre ad escludere ogni problema di montaggio, per lo meno di montaggio « creativo »; se montaggio ci sarà si tratterà di montaggio puramente meccanico diretto a reintegrare, nell'ordine cronologico corrispondente alla realtà obbiettiva, quella o quelle inquadrature che per una qualsiasi ragione contingente siano venute a trovarsi da quell'ordine spostate.

Le « attualità », i « cine-giornali » d'uso e consumo corrente in tutte le sale cinematografiche del mondo rientrano generalmente in questo tipo.

Accanto agli aspetti apertamente negativi di questo genere di documentario ormai ben noti a tutti i frequentatori di cinematografi, un breve accenno alle caratteristiche che ne costituiscono il sucesso può anche meglio aiutarci a metterne in luce la fondamentale scadentissima natura.

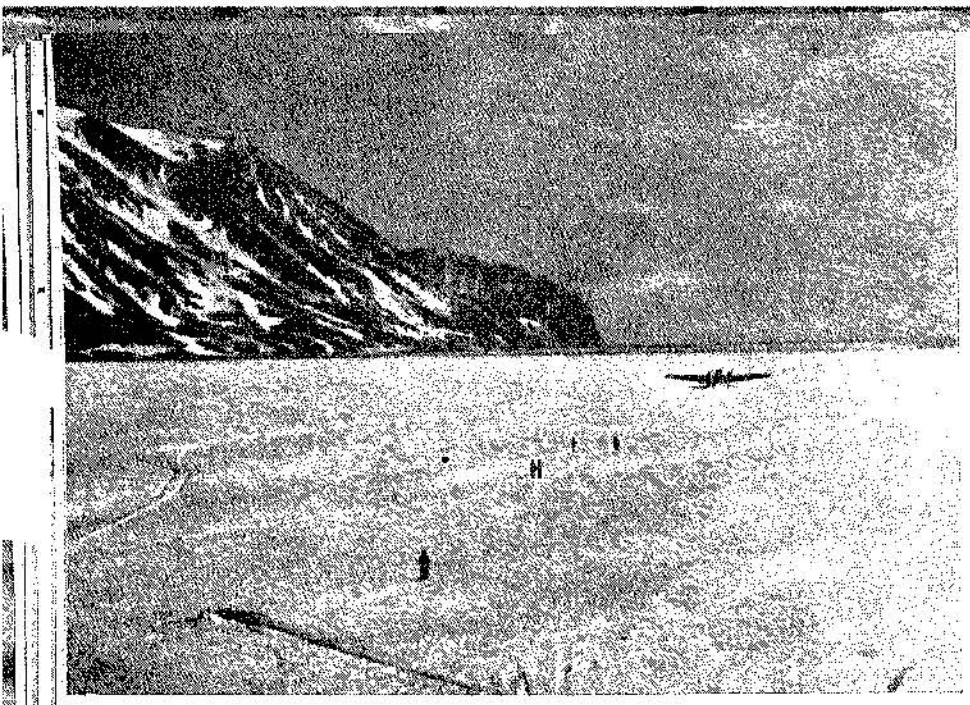
In che cosa consiste infatti il « bello » e, sul terreno pratico, la salvezza di questo genere? Nel catturare l'attimo interessante e fare leva attraverso quello sulla attenzione del pubblico provocando una brusca reazione emotiva o accendendo una scintilla di intensa curiosità.

E' avvenuto così che il capitombolo del fantino australiano resultasse sullo schermo più degno di attenzione della nostra cerimonia patriottica o delle scene della vita di un porto, il che sostanzialmente *non era* e *non è vero;* colpa dunque del modo di riprendere, della natura semplicista di tali film inadeguata ad aderire ad argomenti veramente vitali e, come tali, complessi. Il secondo tipo a cui abbiamo accennato sopra, il « documentario retorico » non è, in ultima analisi, che il potenziamento in senso negativo di quello fotografico. Mentre questo si serve infatti della fotografia per accostarsi « grosso modo » alla realtà obbiettiva, quello della fotografia ha ripreso tutti i vizi, mentre l'uno non può chiamarsi cinematografo che in senso primordiale, l'altro, seguendo le degenerazioni della fotografia fino alle ultime conse-



16.

DA «LA GONDOLA DELLE CHIMERE» DI A. GENINA (S. A. N. G. R. A. F.)



Da «Celiuskin»

guenze, viene finalmente a trovarsi completamente fuori della strada del cinematografo.

La fotografia infatti non potendo risolvere col movimento i rapporti di tempo e di spazio, manca dei mezzi d'espressione per ricostruire una nuova realtà attraverso quella oggettiva. La fotografia, nella migliore ipotesi non potrà che specchiare la realtà così come la vede l'obbiettivo suggerendo appena una interpretazione. Il fotografo che vuol fare il bravo finisce col darci semplicemente un calco della realtà con l'aggiunta di un ghirigoro o di un fronzolo rettorico e così parimenti il cineasta che non ha veramente qualcosa da dire tende anche lui a fare il bravo sulle orme del fotografo.

Ecco allora le inquadrature per traverso, torri viste di scorcio da sinistra e poi da destra, fiancate di tram scivolanti in p.p.p., fette sintetiche di vigili urbani, scampoli metafisici di bancarelle e di negozi, frammenti anteriori e posteriori di automobili; ruote dei medesimi, ruote di biciclette, movimento armonioso di pedali e (finissima analogia) giramento di cinghie e agitarsi di bielle. Poi, d'improvviso, una fumata; è scoppiata tutta la baracca? No, è semplicemente mezzogiorno; un operaio visto di scorcio mastica con incredibili mascelle, un altro mastica di profilo, un terzo ride a bocca piena (sempre di scorcio naturalmente) quindi ricomincia il movimento, secchielli che salgono, secchielli che scendono, secchielli che girano, badili, seghe e carriole e finalmente (nel 90 % dei casi) s'inizia la danza delle gru.

Da «L'Uomo d'Aran»

Gru che si fanno belle spiccando contro il cielo, gru prese dall'alto su sfondo di palafitte, impalcature e cocci rotti, gru che ruotano lentamente mentre un operaio le guarda (con quadrate mascelle viste di scorcio naturalmente).

In questo tipo di film il montaggio ha evidentemente la sua parte ma trattasi di un montaggio che potrebbe chiamarsi acrobatico e la cui scarsa utilità non ha bisogno di illustrazioni quando si consideri la sterilità dei resultati raggiunti.

Dopo essersi affermato nell' «hortus conclusus», del passo ridotto suscitando ammirazione nell'ancor troppo manierato ambiente cine-dilettantistico, questo modello di film mostra oggi qualche tendenza a metter piede anche sul terreno del passo normale. Non ci sarebbe da meravigliarsi se anche qui dovesse arridergli un certo successo, si tratta effettivamente di un «genere» che sembra fatto apposta per mandare in solluchero ogni amante del quieto vivere. Volteggi visivi, scivoloni e impennate sorprenderanno subito piacevolmente lo spettatore mediocre, nascerà poi, a solleticare il suo orgoglio la convinzione di venir fatto partecipe di chissà quali problemi espressivi; viceversa, capire sarà la cosa più facile e più dolce, e non ci sarà da meravigliarsene dato che, in ultima analisi, il film non vorrà per l'appunto significare un bel niente.

•

Il terzo tipo di documentario quello che ho chiamato di «interpretazione» sta facendo da poco tempo le sue regolari apparizioni sullo schermo e le compiute realizzazione in questo campo si contano ancora sulla punta delle dita.

L'«Uomo di Aran», i «Naufraghi del Celiuskin» sono fra i modelli meglio riusciti di questo genere nella stagione passata; alcuni passaggi dei documentari A.O. hanno poi mostrato, nella stagione corrente, le nostre possibilità anche in questo settore. Trattasi di un genere che non ha penato gran che a conquistarsi l'attenzione del pubblico e la cosa non deve sorprendere dato che questo, veramente e soltanto, è il tipo di documentario degno di chiamarsi cinematografo.

Per esso infatti non ci si limita a riprendere un calco della realtà e neppure a toglier quella a pretesto per una serie di elucubrazioni e sofismi, ma al contrario, si cerca finalmente di interpretarla penetrandone la essenziale armonia e traducendola poi in ritmo di immagini, in una parola si fa o si cerca di fare opera d'arte.

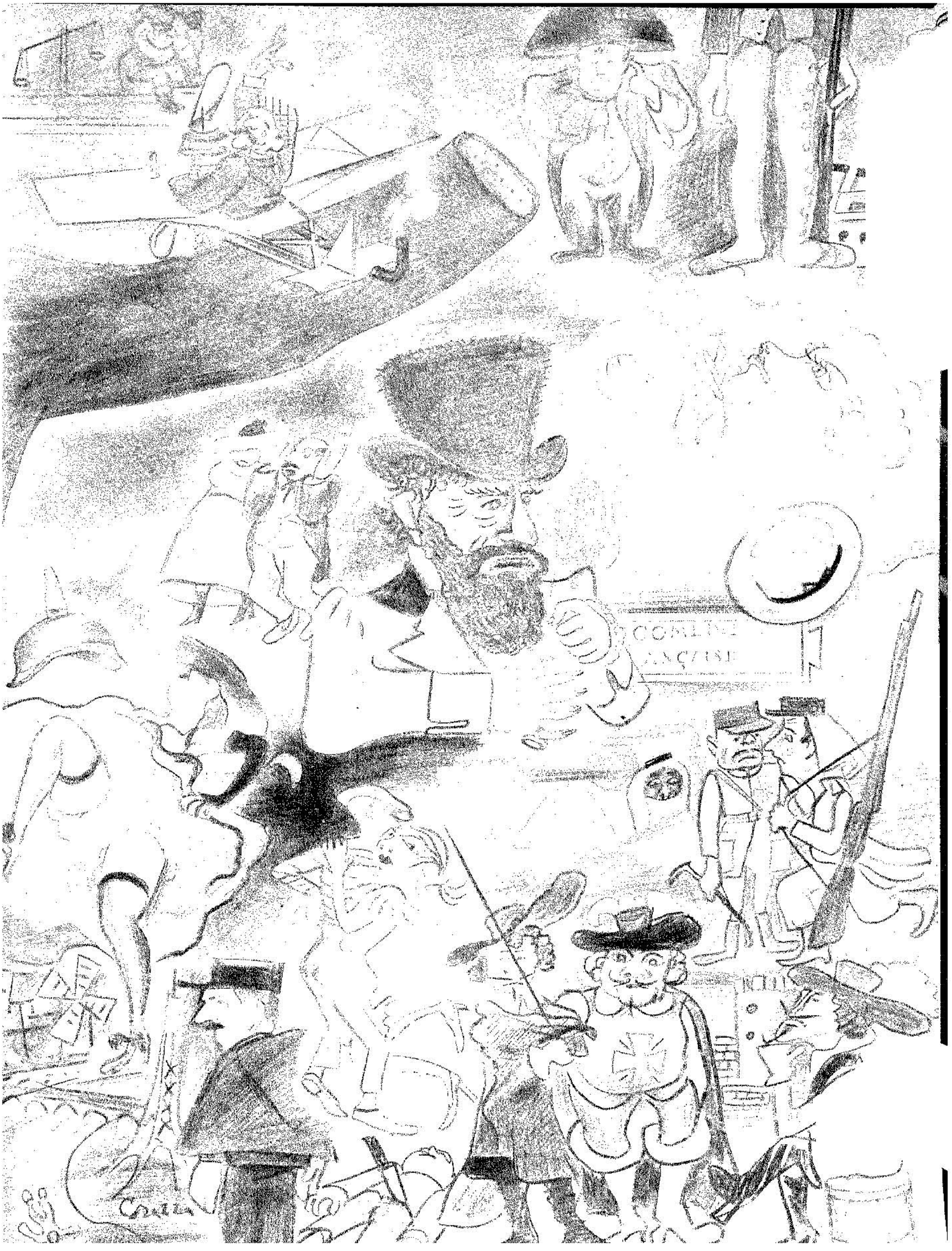
E' abbastanza evidente che accanto all'esattezza della ripresa e alla sensibilità dell'inquadratura, tutto il delicato ingranaggio del montaggio «creativo» acquista grandissima importanza in questo tipo di film; se traverso il montaggio non potranno qui ottenersi effetti così intensi come nel film di produzione è d'altra parte indubbio che, per mezzo di quello, potranno essere risolti problemi sottilissimi, raggiunte sfumature espressive particolarmente delicate.

Non ci vuole pertanto molto a concludere che questo «genere» oltre a rappresentare attualmente il massimo stadio di evoluzione raggiunto dal documentario, costituisce anche la base, il punto di partenza per quello che il documentario potrà diventare in futuro.

E non sarà male ricordare ancora una volta che, per molteplici ovvie ragioni, l'Italia è indubbiamente il paese più adatto per la ripresa di documentari di «interpretazione».

BRACCIO AGNOLETTI

Nella pagina di fronte: «SINTESI DEL CINEMA FRANCESE» di N. Corrado Corazza



UN PROCESSO PER ALDEBARAN

Guido Milanesi accusa di plagio il film Aldebaran e ha convenuto in giudizio la S. A. Manenti-film editrice e la Metro Goldwyn Mayer, concessionaria

Ecco la perizia di parte che Cesare Vico Lodovici ha scritto in difesa della originalità del soggetto di *Aldebaran*:

Con citazione 30 dicembre 1935-XIV, Uff. Giud. Corradini, l'ammiraglio Guido Milanesi conveniva in giudizio la Manenti film editrice e la Metro Goldwyn Mayer concessionaria dello sfruttamento commerciale del film dal titolo Aldebaran *— per il motivo che la Manenti Film avrebbe plagiato, per la composizione dello stesso* Aldebaran, *due romanzi dell'ammiraglio Milanesi; e cioè*: 1) L'ONDATA (*Ed. Mondadori*, 1931) - *Plagio totale.* 2) UN SOLITARIO (*Id. Id.* 1933) - *Plagio parziale di alcuni «particolari di essenziale importanza» - di detto romanzo che fa parte del volume dal titolo* NOMADI.

A scopo esemplificativo il Milanesi in sostegno della sua tesi, denunciava i seguenti elementi del plagio: a) - *la condizione sociale del protagonista (figlio di un capitano di vascello tanto nel film che nel romanzo L'ONDATA)*; b) - *il luogo del primo incontro del protagonista con la protagonista (che tanto nel romanzo quanto nel film avviene durante un ricevimento)*; c) - *la circostanza che tanto nel libro quanto nel film il capitano di vascello è promosso ammiraglio;* d) - *che questo ammiraglio tanto nel libro quanto nel film è minorato fisicamente e si preoccupa della tradizione marinara della famiglia;* e) - *che tanto il protagonista del film quanto* uno dei figli *dell'ammiraglio nel romanzo, è degenere e si riabilita con un gesto eroico;* f) - *che il libro e il film si chiudono con una parata di navi;* g) - *che, oltre ad altri elementi di sfondo e di contorno, il tema fondamentale di* L'ONDATA *— costituente l'essenza del romanzo — è passato integralmente nel film: e cioè la fedeltà al mare di una famiglia di ufficiali di marina* (Barenti *nel romanzo* — Valeri *nel film*); h) - *che alcuni particolari essenziali del romanzo breve* Un solitario *— sono passati nel film.*

In conseguenza di ciò l'amm. Milanesi chiede la distruzione integrale del film Aldebaran (*negative e positive*)*;, e il risarcimento di gravissimi danni materiali e morali, in quantochè il lamentato plagio precluderebbe all'Attore la ripresa in film dell'uno o dell'altro suo romanzo o di entrambi.*

*Il sottoscritto, — incaricato dal cav. Giulio Manenti di riferire sulla fondatezza in fatto dell'azione promossa dall'ammiraglio Milanesi — dopo attenta e minuziosa disamina dei due romanzi che si pretendono plagiati, e che ha consultato dopo aver assistito alla proiezione sullo schermo del film «*Aldebaran*»;, e dopo aver ripreso in esame per un più ponderato confronto anche il canovaccio dello stesso «*Aldebaran*» (canovaccio che si dichiara pedissequo al film proiettato) crede in coscienza di poter formulare le sotto riportate conclusioni.*

●

Non sarà inopportuno ricordare come la maggior parte delle cause di plagio letterario nascano, piuttosto che da una sostanziale obbiettiva considerazione dei fatti, da una subbiettiva valutazione — e spesso supervalutazione — dell'opera propria da parte degli autori; i quali sono naturalmente proclivi a vedere in ogni opera che presenti qualche casuale o lontana analogia, una imitazione o addirittura una riproduzione dell'opera propria.

Perciò pochissime di queste cause (il sottoscritto non ne ricorda esempio) reggono al vaglio di un giudizio rigoroso ed obbiettivo. Perciò un eminente giurista potè definire il costo — solitamente elevato — di queste cause, come *una tassa sulla vanagloria.*

Altra fonte di equivoco è la deplorevole confusione che per solito si fa tra una pura *valutazione artistica* riguardante la originalità di un'opera (giudizio che ha sconfinati limiti e sottilissime sanzioni di coscienza) e la *precisa figura giuridica del plagio* che è contenuta nei rigorosi estremi di legge, nell'interpretazione della quale è giusta tendenza, generalmente accolta, che si debba procedere con concetti precisi e restrittivi.

Ogni accusa di plagio mette il giudice nella condizione di dover contemperare il concetto classico del diritto di proprietà, essenzialmente individualistico ed esclusivo, col più recente concetto di proprietà letteraria, la quale, per la particolare natura dell'opera d'arte, destinata ad arricchire più il patrimonio morale che quello materiale e più il patrimonio nazionale che quello individuale, ha necessariamente alla sua base principii più larghi e considerazioni più estensive.

Il fatto stesso che la proprietà letteraria non trovò una pronta sistemazione giuridica presso quei medesimi popoli che composero per tempissimo istituti organici e perfetti sul diritto di proprietà, dimostra che lo speciale genere di proprietà letteraria, la quale ha pur raggiunto nei tempi nostri i normali caratteri della trasmissibilità e dell'acquisto, ritiene pur sempre della sua natura non precisamente individualistica, e risente della sua destinazione, che è quella di superare la ristretta cerchia del diritto personale, per espandersi e diffondersi; cosicchè ogni opera genera altre opere generatrici, alla loro volta, di opere successive; venendo pertanto a dar vita alla nobile tradizione artistica di ogni popolo, il quale così si eterna.

Tutto ciò non è detto per facile sfoggio di teorie ormai ricevute e consunte dall'uso, ma perchè sembra opportuno che tali concetti siano richiamati ogni volta che ci si trova a dover giudicare sui limiti di legittimità di una pretesa di plagio: sono, in conclusione, i principi direttivi, che ogni giudizio di fatto presuppone ed esige.

●

E' giusta opinione, generalmente ammessa, che il plagio debba risultare da elementi concreti, univoci, indiscutibili; e debba investire la personalità precisa, la inconfondibile individualità di chi si pretende plagiato; fuori dalle generiche somiglianze, che possono essere fortuite, e che tanto più facilmente e frequentemente si verificheranno, quanto più è banale l'opera che si pretende plagiata; e tanto più, se il preteso plagio verta sul soggetto, non sulla rappresentazione dell'opera stessa, e il soggetto non porti i segni di una personalità inventiva, ma sia un qualunque soggetto generico e comune.

Su un soggetto come questo: « Pierino ama Pierina e il babbo non vuole » — un allievo di terza elementare farà il suo componimento d'esame; Victor Hugo farà l'*Ernani*; Manzoni *I promessi sposi*; Shakespeare *Giulietta e Romeo*...

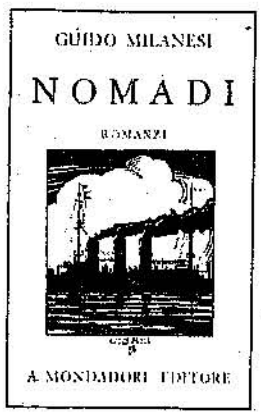
Problema estetico essenziale è quello della rappresentazione: la fisonomia di ogni opera d'arte risulta principalmente e quasi essenzialmente dal suo stile e dalla sua forma (forma dat esse rei: tanto è vero che le commedie di Shakespeare sono tutt'altra *cosa* — ossia hanno tutt'altra fisionomia — dalle novelle del Bandello o dalle altre da cui traggono il cosidetto soggetto).

Ma noi non ci siamo valsi di queste considerazioni teoriche: ci siamo limitati a seguire, in fatto, — essendo stati chiamati per una valutazione di fatto — un concetto esposto dallo stesso ammiraglio Milanesi, quando sostiene che il film *Aldebaran* gli impedisce la eventuale ripresa cinematografica dei suoi due romanzi *L'ondata* e *Un solitario*.

E abbiamo tracciato i canovacci di due film quali potrebbero ricavarsi seguendo pagina per pagina i due romanzi dell'ammiraglio Milanesi *L'Ondata* e *Un solitario* (1). Li abbiamo confrontati sia nella sostanza fondamentale che nei particolari col canovaccio del film *Aldebaran* e ne abbiamo tratto le seguenti conclusioni:

1) - *L'ONDATA* - *dramma* politico-militare ha in questo suo carattere la sua specifica essenziale fisionomia, nè potrebbe mai scambiarsi per un dramma d'amore; anche perchè questo elemento è del tutto decorativo e accessorio: nè un dramma d'amore potrebbe confondersi con esso.

2) - *UN SOLITARIO* - *tragedia* della solitudine, ha in questa situazione dell'uomo condannato dal destino a vivere solo e senza casa e senza famiglia, la sua specifica essenziale fisionomia; sicchè anche in questo l'amore ha una funzione accessoria: quella di essere asservito (con buon accorgimento tecnico e artistico) in concomitanza con altri episodi di secondo piano, a mettere sempre più in luce l'amara tristezza dell'uomo solo, in cui consiste, come si è detto la base e il significato di questo racconto.



3) - *ALDEBARAN* - Vicenda a lieto fine — fondamentalmente ed essenzialmente vicenda d'amore — inquadrata nella vita di un ufficiale della marina da guerra.

E a lumeggiare una pura e semplice storia d'amore, sono innestati in questo nucleo centrale, che costituisce la fisionomia specifica e individuale del film, gli episodi di varia natura, che si vengono svolgendo.

Tanto dalla esposizione dettagliata che abbiamo fatto — immaginando (per amore di conformità e per rendere più agevole il confronto) di trovarci di fronte a tre filmi (di cui due calcati sulla traccia dei romanzi) — quanto dalla posizione riassuntiva dei loro temi fondamentali, emerge all'evidenza la loro assoluta indipendenza reciproca, e la loro specifica vicendevole irriducibilità.

Li abbiamo voluti ridurre alla stessa forma, perchè, quasi si fosse trattato di confrontare tre figure geometriche, si potesse procedere — per così dire — alla loro sovrapposizione, in modo che la loro diversità apparisse a colpo d'occhio.

E questo desiderio di facilitare il più possibile i confronti è il più chiaro segno che nulla dal confronto c'è da temere.

Viste le differenze che intercorrono tra la fisionomia essenziale del film da una parte e dei romanzi dall'altra, vedremo ora le differenze specifiche intercorrenti tra gli episodi e i particolari di queste tre distinte entità.

Questo ci porterà a concludere quale fondamento possa avere la lagnanza dell'ammiraglio Milanesi, che il film gli precluda la ripresa cinematografica dei suoi romanzi.

(1) Gli allegati, che per ragioni di spazio sono stati qui omessi, contengono le trame cinematografiche quali potrebbero essere tratte dai due romanzi di G. Milanesi.

•

Confrontiamo, anzitutto, le particolarità episodiche di *Aldebaran* con quelle di *Un solitario*.

Partiamo dal punto fermo che la specifica fisionomia del film *ALDEBARAN* è data dal tenerissimo amore, fatto di reciproca fedeltà indefettibile, di Corrado e della sua moglie Anna. Un amore che, proprio per la sua profonda bellezza e purezza sostanziale, (anche le cause della gelosia terribile e passeggera risulteranno delle ombre vuote) potrà seriamente mettere a prova lo spirito militare marinaresco del protagonista e sconvolgerne l'animo, per natura e per educazione adamantino. Tempra di donna squisita, innamorata e di ferma fede, natura delicata e seria, Anna, la sposa di Corrado protagonista del film *Aldebaran*, nulla ha da spartire con Ottavia, la moglie di Ludovico, protagonista del romanzo *Un solitario*. Ottavia la *pupattola lamentosa* (come la chiama l'autore stesso) la quale, quando Ludovico le si allontana di quattro dita di sotto al naso, già piagnucola, smania e si prepara l'animo a quel nero tradimento che ammanirà a quel poveruomo, quando il suo dovere di marinaio e di soldato lo chiamerà alla lunga crociera per i mari e per le terre della Cina insidiosi. Lo tradirà allegramente col primo (russo) che passa: *e di lei non sentiremo più nuova nè canzone*, se non alla fine del romanzo, dove la troviamo in un ballo elegante, al braccio del suo drudo, felice e giuliva come se nulla fosse stato.

Anche da questa circostanza episodica risalta quello che sopra si era affermato, che l'amore — sostanza centrale e globale del film *Aldebaran* — in *Un solitario* è soltanto una *concausa* di quella sconfinata solitudine in cui il protagonista è immerso a poco a poco e senza lasciar presa dall'autore. Il quale, a questo identico scopo, usa un altro episodio d'amore: quello dell'etèra di Nanking-Road, episodio laterale anche se prende un quinto del romanzo: e introduce una figura secondaria che supera in rilievo quella della protagonista; e a cui fu dato tanto sviluppo solo perchè da esso la irrimediabile solitudine di Ludovico è fissata nel terribile dilemma di tutti gli abbandonati: « come potrei non voglio, come vorrei non posso »; e a questo identico scopo si fa servire con non minore importanza ed efficacia, l'episodio dell'assalto ai forti cinesi, la descrizione delle grandi manovre, il saluto ai morti di Lissa, l'episodio della famiglia inglese, da cui si sprigiona un così acuto e nostalgico senso di una tavola propria sotto la lampada della famiglia: tutti episodi dei quali invano si cercherebbe traccia nel film.

Così, com'è, il Corrado di *Aldebaran*, colle sue titubanze di uomo tormentato di lontananza perchè giustamente persuaso di essere amato, desiderato, atteso, è tutt'altro tipo da Ludovico, talchè neache tra i protagonisti, rispettivamente del film e del romanzo, non si riuscirebbe a stabilire la minima relazione di parentela o di somiglianza. Neanche Corrado non ha niente da spartire con Ludovico.

Corrado nella meritoria austerità della vita marinara rientra, alla fine, luminosamente: e la sua donna accetterà le rinunzie che già si prospettano per il futuro, le lunghe attese e le frequenti assenze, che la vita del soldato marinaio presuppone. Ludovico la vita marinara non l'ha mai abbandonata — un momento solo ha pensato a sbarcare, ma questo l'autore lo ha immaginato per far risultare sempre più il valore di Ludovico, che depone poi ogni idea davanti alla prospettiva di condurre all'assalto le sue truppe e di coprirsi di gloria, ma anche per la segreta speranza di concludere nella morte il dramma della sua irrimediabile solitudine.

Il dolore di Corrado è un dolore destinato a far zampillare la gioia.

Il dolore di Ludovico non ha altro punto di arrivo che la morte.

Ludovico è percosso da un dramma cupo, silenzioso, chiuso alle radici della sua sostanza.

La vicenda di Corrado è come un giovanile riso tra le lacrime: di una giovinezza piena di lieti presentimenti. Si avverte, nei punti anche più (formalmente) tragici non so quale impalpabile presenza di un divino privilegio e come il profumo della felicità.

Dunque: nemmeno negli episodi e nei particolari si potrebbe con fortuna cercare un qualsiasi elemento non che di plagio, di imitazione o di reminiscenza tra il film *Aldebaran* e il romanzo *Un solitario* — dal quale, quando l'ammiraglio Milanesi vorrà trarre un film, può essere certo che nessuno lo scambierà per *Aldebaran*. Non lo scambierà e neppure se lo richiamerà alla mente più di quanto non si richiamerebbe *La battaglia di Coronel* o qualsiasi altra vicenda che abbia per sfondo il mare e per elementi d'azione le navi da guerra con tutto quello che portano in se stesse.

•

Esaminiamo ora gli episodi e le particolarità di sfondo del romanzo *L'ondata* di cui la materia, a detta dell'ammiraglio Milanesi, si sarebbe abbondantemente trasfusa nel film *Aldebaran*.

Abbiamo cercato invano e con tutta l'attenzione possibile, di renderci conto dei motivi di una asserzione così grave.

Ma se, in *Un solitario* l'amore, (elemento centrale, come si è visto di *Aldebaran*) affiora almeno come un elemento sussidiario al chiaroscuro della narrazione, in *L'ondata* il tema dell'amore è appena accennato.

In questo romanzo, innestato sulla sostanza fondamentale politico-militare, troviamo di tutto un po'. Troviamo un protagonista contemporaneo di Francesco Crispi, pieno della sua idea antifrancese, che per tutta la vita, fino alla morte ed oltre, è assillato dalla fissazione di scaraventare sulla Francia come una grande *Ondata* — di quelle che periodicamente devastano la Guinea — tutte le forze fisiche e spirituali della Nazione italiana.

Troviamo la lotta tra questa fissazione dell'ammiraglio — lunga lotta che si stende per tre generazioni — e la realtà rappresentata dalla indifferenza o dalla opposizione dei giovani che ribattono: « L'Italia e la Francia non si faranno mai guerra ».

Troviamo la triplice alleanza; il romanzo della povera sedotta, sorella del povero pescatore. Troviamo tutte le peripezie di un concepimento « alla macchia », non ultima ribalderia del figlio degenere baro, sfruttatore di vecchiè dame, spia, e simile lordura.

Troviamo il romanzo del figlio buono con la straniera volontariamente sterile a disperazione del nonno ammiraglio (nonno del figlio del figlio degenere) che teme per la sua discendenza e per la nobile tradizione della sua famiglia marinara: la quale « idea fissa in seconda » non gli toglie tuttavia la preoccupazione della sua « idea fissa in prima » che è, si sa, quello dell'*Ondata* contro la Francia e gli altri hanno l'aria di prenderlo in giro e lui sempre più fermo in quell'idea.

Troviamo i due buoni pezzi narrativi della vita in Accademia Navale e della cattura del pescecane, come buona era la descrizione dell'assalto ai forti cinesi in *Un solitario*.

Troviamo la morte gloriosa del figliol buono e la morte ingloriosa del figliol malo, che abbandona il suo posto di combattimento, e ricacciato di violenza verso il dovere, vi incontra una morte involontaria, per cui è decorato e glorificato a scrocco, ma in vista di una riabilitazione del nome, acciocchè il suo figliuoletto (quello fatto alla macchia e poi legittimato nel matrimonio con la povera sorella del pescatore) possa portare nella Marina, a continuazione di un nobile retaggio, un nome immacolato e glorioso. Troviamo difatti verso la fine del romanzo questo giovinetto sul ponte di una nave da guerra, questo giovinetto vergine e puro che riporterà il nome del vecchio ammiraglio — e degnamente — in giro per i mari del mondo su un bello

ASSIA NORIS

strumento di guerra. Troviamo tutto questo in *L'Ondata*, ma non lo troviamo e invano si cercherebbe — in *Aldebaran*.

E allora da dove mai è scaturita l'accusa di plagio, se tali differenze di sostanza e di particolari si devono necessariamente riconoscere tra il film da una parte e i due romanzi dall'altra?

Non certo rileva la circostanza che tanto nel libro quanto nel film il primo incontro dei protagonisti avvenga in una festa da ballo, se i due incontri portano poi a sviluppi diversi (l'uno al grande amore, centro del film, l'altro a un matrimonio sterile, episodio del romanzo) ma sopratutto se il dato è assolutamente generico, inerente alla materia, e non costituente una invenzione che porti i segni della individualità inconfondibile. E se, in definitiva, nel romanzo, tolto il vecchio e la sua idea fissa, di protagonisti non c'è nemmeno da parlare. chè protagonisti sono un po' tutti e nessuno.

Altrettanto irrilevante è la circostanza che i due ammiragli siano minorati fisicamente: se uno lo è in contingenze e con conseguenze così diverse dall'altro. Difatti, nel film *Aldebaran* il male fisico dell'ammiraglio serve a creare l'episodio patetico dell'abbandono forzato del servizio militare e della nave. In *L'Ondata* il male fisico, non cronico, ma accidentale e fulmineo che coglie l'Ammiraglio alle notizie comunicategli al Ministero della Marina quando gli rivelano la corona di malefatte (forse anche spionaggio a favore dell'odiata Francia) che il figlio degenere ha compiuto ai danni di sè, della nobile tradizione famigliare e della Patria, serve soltanto a lumeggiare ancora una volta l'assunto e il contenuto centrale del romanzo, costituito, come si è visto, dall'idea fissa di concorrere con tutto se stesso e con tutti i suoi — i quali per esser degni di tanta impresa debbono essere assolutamente intemerati — al grande assalto (ondata) contro la Francia.

Noteremo di passaggio che l'identificare questo figlio degenere di *L'Ondata*, vero fior di mascalzone bruttato — come si è detto — di tutte le lordure, (dallo sfruttamento allo spionaggio) con Corrado di *Aldebaran*, è perfino irriverente. Come è irriverente l'idea di applicare il concetto di *riabilitazione* nell'uno e nell'altro caso. Quale reato ha commesso Corrado per aver bisogno di riabilitarsi? Una infrazione disciplinare al dovere di tenersi agli arresti in cabidi vecchie dame al costume di barare, na e per una volta sola e in conseguenza di un grande puro amore, male si identifica colla vera e propria e necessaria riabilitazione di tutta una vita di disonore quale è quella di Paolo di *L'Ondata*, la cui medaglia « alla memoria » dopo la morte nell'incendio della nave, da cui era fuggito e dove fu ricondotto, fa un effetto quasi di sarcasmo. Ben diversa è la pretesa *riabilitazione* di Corrado rimasto sempre un degno ufficiale e che, se per un momento pensa di dare le dimissioni, lo fa quando, nella sua coscienza, si accorge che, tormentato dalla lontananza dalla donna amata e fedele, non riuscirebbe più a fare il suo dovere da quel bravo soldato che semplicemente e fondamentalmente è.

Concludiamo. Dovendo fare un film, che abbia per soggetto la vita marinara militare, e che non voglia essere soltanto un documentario, alcuni elementi saranno inevitabili;

il mare — le navi da guerra la vita di bordo — le feste sulle navi o alle Legazioni e Ambasciate — i balli — la donna — le donne — l'amore — la gelosia la lontananza la nostalgia — il contrasto eterno tra nostalgia e dovere — il senso dell'onore e l'attaccamento alla tradizione marinara col conseguente desiderio di perpetuarla — le evoluzioni militari — i tiri — le parate navali — la vita nei porti esotici e lontani — tutti elementi naturali e spontanei, che concorreranno necessariamente alla narrazione o alla rappresentazione; elementi in possesso e a disposizione di tutti, perchè non *inventati*, ma offerti dalla vita stessa e che si ritrovano pertanto invariabilmente e immancabilmente in qualsiasi racconto normale sulla vita della marina da guerra di qualsiasi Nazione.

Tanto è vero che questi elementi e anche molte delle combinazioni che se ne possono comporre, li troviamo, come nel Milanesi, altrettanto facilmente in Pierre Loti, in Claude Farrère, e in generale, in tutti i romanzi, più o meno originali e più o meno autobiografici, di ufficiali di marina che siano, nello stesso tempo, anche autori di prose narrative.

Ma invano si cercherebbero nel film (la sostanza specifica del quale già è stata rilevata) episodi o dati generici che richiamassero quelli del romanzo o dei romanzi.

Se l'ammiraglio Milanesi troverà dunque un produttore, che s'innamori dei soggetti dei suoi due romanzi, vedrà che l'*eventuale* impresario dell'*eventuale* film di *Ondata*, anche se non possiederà un occhio di lince, si accorgerà di colpo che all'*eventuale* nuovo film non può essere minimamente preclusa la via per l'*attuato* film precedente.

Quanto poi all'accusa di plagio, che implica ben altri caratteri e presuppone ben più nette precisazioni e ben più rigorose coincidenze, essa appare non solo azzardata, ma lanciata, addirittura, un po' a capo alto.

•

Ricordo, da giovane, di aver conosciuto un sempliciotto, operaio, che si chiamava Nespola, a cagione di una escrescenza che gli metteva presso l'angolo della mascella un gonfiore proprio come se da quella parte, in bocca, ci avesse avuto una nespola reale intera.

E poichè era sempliciotto, il suo principale, quando quello, al sabato, andava a ritirare il salario della settimana, era solito apostrofarlo così:

— O Nespola — sei quì anche tu, *parente?*

— Parente, sì, parente! Come faccio a essere Suo parente, io, Padrone?

— Ma, caro mio, il tuo nonno e il mio nonno erano o non erano due nonni?

— Eh sì!

— E allora — lo vedi? — Siamo parenti.

Nespola non diceva nulla ma restava lì, ammirato, senza potersi capacitare.

Confesso che davanti a questa causa per plagio mi è accaduto come a quel sempliciotto, di restar lì, ammirato, senza potermi capacitare.

CESARE VICO LODOVICI

ANCHE IL CINEMA È UN'ALTRA COSA

Nel numero del dicembre scorso abbiamo pubblicato un articolo di Gherardo Gherardi: «Il teatro è un'altra cosa» che ha suscitato più di una discussione sia fra gli uomini di teatro che fra quelli di cinematografo. Diamo volentieri ospitalità alla risposta di Ermanno Contini, critico teatrale del *Messaggero*, collega del Gherardi al Centro Sperimentale.

Persiste ancora, circolando in special modo fra gli uomini di lettere e di cultura, un equivoco cinematografico che assai probabilmente è destinato a non scomparire mai e a perpetuare quell'insanabile dissidio che arma in campi avversi, irriducibilmente, tutti coloro i quali, educati all'esercizio di una determinata arte, s'interessano ad un certo punto anche di cinematografo. Il musicista scopre allora che esso è musica, l'architetto che è architettura, il pittore che è pittura e così via fino al commediografo che vorrebbe convincere tutti gli altri che è teatro. Il fenomeno è curioso e interessante: e non solamente perchè dimostra quanto sia profonda e viva quella deviazione professionale che forma mentalmente, spiritualmente e moralmente gli individui sul metro del mestiere da essi esercitato; ma anche perchè documenta indirettamente la ricca e molteplice sostanza artistica da cui il cinematografo è sostenuto e animato. Sarebbe infatti difficile negare che, se col ritmo del montaggio diventa in certo modo musica e con l'inquadratura fotografica pittura, un film diventa anche architettura con l'armonia della sua costruzione e teatro con il dialogo e con la rappresentazione di una vicenda. Ma sono, queste, analogie di carattere puramente retorico, accettabili in sede teorica ai fini di un'analisi estetica, od in un campo di studio sperimentale. Nella realtà della pratica chi fa un film, fa — o dovrebbe fare — semplicemente del cinematografo: e tanto meglio lo fa, quanto più si allontana dalle forme e dai modi tipici delle altre arti.

Anche Gherardo Gherardi è caduto in questo equivoco: da buon commediografo cerca di ribadire la pretesa affinità fra cinema e teatro e, fondandosi su tale parentela, sostiene che gli attori di prosa sono i meglio quotati per figurare su lo schermo e gli scrittori di teatro i più indicati per scrivere «soggetti», il cinematografo essendo da un lato la quintessenza della teatralità e dall'altro una rappresentazione teatrale liberata dagli angusti limiti di canoni fissi, di convenzioni secolari, di ristretti mezzi tecnici. Siffatte argomentazioni colpiscono insidiosamente la fantasia e, per quel tanto di seducente suggestione che posseggono, possono esser prese per probanti e persuasive; ma appena vi si rifletta sopra è facile scoprire quanto siano capziose.

Innanzi tutto esse derivano da una tendenziosa e semplicistica interpretazione iniziale del cinema e del teatro: in ambedue i casi, dice Gherardi, «il fenomeno è essenzialmente della stessa natura». Ma anche la luce e il suono sono fenomeni della stessa natura — vale a dire vibratorii — e sottoposti a molte leggi comuni; con ciò nessuno pensa di poter affermare che siano simili se non addirittura uguali. L'analogia fra cinema e teatro è puramente formale, basata sul fatto che servono ambedue a fare spettacolo come il melodramma, il circo equestre e le gare sportive. Al di fuori di questo punto di contatto del tutto esteriore e generico, non hanno più nulla a che vedere l'uno con l'altro: nemmeno per quanto concerne la materia di cui si servono per fare spettacolo, perchè mentre il teatro deve necessariamente rappresentare episodii della vita umana, il cinema pur restando arte può descrivere aspetti della natura e della biologia non meno drammatici, emozionanti e poetici.

L'errore fondamentale da cui derivano tutti i paragoni e gli avvicinamenti fra teatro e cinema è quello di non considerare queste due arti nelle loro manifestazioni pure, ma traverso i travisamenti e le contaminazioni dell'uso corrente. Basterà riflettere che il cinema possiede come mezzo espressivo le immagini le quali si rivolgono per suggestione alla fantasia, e il teatro le parole che si rivolgono per ragionamento all'intelletto, per convincersi quanto diverse, se non proprio contrarie, esse siano.

E' questo il punto essenziale dell'argomento che risolve automaticamente ogni questione sia pratica che estetica, eliminando qualsiasi possibilità di equivoco. (E non si venga a dire che anche il cinema possiede con il sonoro la parola: non ostante il parlato, è pur sempre l'immagine che resta la base della sua espressione, proprio allo stesso modo di come a teatro, non ostante il complesso visivo della rappresentazione — messa in scena, luci, controscene, mimica —, è la parola che forma la sostanza dell'espressione drammatica. Ciò insomma che costituisce l'essenza dell'uno serve all'altro di accessorio e di complemento: nulla di più. E se esistono esempi in contrario, sono esempi di quel film teatrale e di quel teatro cinematografico il cui ibridismo non sarà mai abbastanza deplorato).

Identificata e fissata la differenza fondamentale esistente fra cinema e teatro, è facile comprendere come diverse debbano essere le tecniche rispettive e come perciò nè i commediografi nè gli attori di prosa siano in genere i più adatti a scrivere e a recitare per il cinema. Con ciò non si vuol affatto negare agli uni e agli altri la possibilità di fare del cinematografo e di farlo bene: vi sono stati molti romanzieri e molti poeti che sono stati anche degli eccellenti uomini di teatro; vi possono essere degli uomini di teatro che siano degli eccellenti cineasti. Ma oserebbe forse Gherardi generalizzare il suo concetto affermando che il teatro è un campo particolarmente riservato ai romanzieri ed ai poeti? Siffatte eccezioni possono tutt'al più dimostrare in alcuni individui una singolare versatilità; non stabilire una regola, massime per quello che riguarda il cinema dove è difficilissimo poter esattamente valutare le qualità individuali e quindi il genuino apporto di ciascuno, risultando il film da una collaborazione collettiva in cui giocano i più disparati e complessi elementi.

A questo proposito sarà bene fare un esempio per chiarire quanto voglio dire circa l'eventuale utilizzazione di attori e di autori di teatro che, pur essendo su la carta i meno indicati a fare del cinema, possono ugualmente condurre a buoni risultati. Chiunque abbia letto «Film e fonofilm» di Pudovchin ricorderà come il grande regista russo escluda la possibilità di realizzare soggetti ed episodi che contengano concetti ed espressioni non tipicamente cinematografici, vale a dire immediatamente e completamente traducibili in immagini. Eisenstein, invece, la pensa diversamente: sarà cura del regista, egli dice, trovare l'equivalente cinematografico di concetti e di espressioni che sfuggono per la loro natura ad una diretta utilizzazione cinematografica. E porta l'esempio della frase «gravava intorno un silenzio di morte» che Pudovchin avrebbe senz'altro rigettata e che egli ha invece tradotto, non ricordo più bene in qual modo, per mezzo di analogie visive capaci di creare nello spettatore la sensazione di un silenzio di morte. Uno scrittore di teatro può commettere molti di questi errori; ma se incontra un regista di genio che li corregga e li sappia eventualmente sfruttare, nessuno se ne accorgerà: anzi... Ma si può sempre avere a disposizione un regista di genio che sappia in tal modo supplire alle deficenze ed agli sbagli dell'autore del soggetto perchè non ne soffra l'armonia, la logica e l'eloquenza emotiva del film?

Altrettanto si dica per gli attori. Un eccellente regista, approfittando soprattutto della discontinuità e della brevità delle scene con cui un film viene girato, li saprà appropriatamente guidare sfruttando le singole capacità espressive, frenando eccessi ed intemperanze; un regista mediocre, invece, fidandosi della loro abilità e bravura, resterà fatalmente vittima delle loro qualità teatrali che sono in cinema altrettanti difetti. Ecco come, per esempio, Jannings non ha mai più raggiunto la potenza e la bellezza che Dupont ha saputo ottenere da lui in «Varieté».

Tutto ciò spiega quanto sia pericoloso servirsi in cinema degli uomini di teatro; ma come d'altra parte, in alcuni casi, essi possano anche servire ad ottenere buoni effetti (la qual cosa, si badi bene, non è mai avvenuta per un diretto impiego di particolari e tipiche qualità; sibbene per un accorto sfruttamento di un'intelligente ed esperta sensibilità generica). Siffatta utilizzazione, ad ogni modo, vale soprattutto per gli attori cui il teatro, volere o no, dà il possesso di un «mestiere» che può essere più facilmente utilizzato di una ingenua istintività. Per gli scrittori la cosa è più difficile. Perchè si tratta non soltanto di immaginare una vicenda, ma di concepirla per immagini, di narrarla con immagini, di descriverla, insomma, più ancora che di rappresentarla — ed è questo che, se mai, fa somigliare il cinema assai più al romanzo che al teatro —: in una parola, «di vedere 18 x 22», come disse un giovane regista nostro. Ciò che è tutt'altro che facile, derivando da natura e non da studio.

ERMANNO CONTINI

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, nei numeri scorsi, Corrado Alvaro, Umberto Barbaro, Massimo Bontempelli, Raffaele Calzini, Gino Damerini, Enzo Ferrieri, Carmine Gallone, Mario Gromo, Gustavo Machaty, Antonio Maraini, Corrado Pavolini, Marco Ramperti, Alberto Rossi, Filippo Sacchi, Gino Severini, Margherita Sarfatti 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?*

Avvertiamo i nostri lettori che con il prossimo numero si chiuderà l'inchiesta e, con le ultime risposte, pubblicheremo una nota conclusiva della Rivista.

NINO BERTOCCHI

Le idee sul cinema a colori hanno, a mio avviso, un valore assai discutibile poichè fino ad oggi esse nascono da una esperienza troppo limitata e generica.

Si son visti, di tanto in tanto, dei frammenti di pellicola, dei documentari a tinte più o meno azzeccate e intonate, ma ancora non si è avuto modo, o almeno io non ho avuto modo di assistere alla proiezione di un intero film che rispecchi i più recenti e compiuti risultati della ripresa cromatica.

Un giudizio, in queste condizioni, non può essere, dunque, che relativo.

E' facile rispondere alla prima delle tre domande: basta avere ascoltato i discorsi di molti « amatori » del cinema — e intendo alludere a gente del pubblico — per sapere che l' « ideale » di chi frequenta le sale di proiezione consiste nel film *colorato e a rilievo.* Si può dunque dire senz'altro che l'apparizione del film a colori sarà graditissima, in generale, e non darà luogo neppure alle discussioni che si sentirono fare agl'inizii del film parlato.

La folla crede e ha forse sempre creduto che l'assoluto della bellezza, in campo d'arte figurata, consista nella riproduzione esatta delle forme e dei colori quali appaiono all'occhio di tutti: e considerando gli entusiasmi generati dalla fotografia (a chiaroscuro o colorata) c'è da pensare che l'occhio di tutti veda il mondo come lo vede una macchina fotografica.

La seconda domanda è più importante. I « risultati di ordine espressivo » che si possono ottenere con la cinematografia a colori — lasciando stare per ora i significati che si possono dare al termine « espressione » in materia d'arte — dipendono dal *modo* che sarà usato nella colorazione delle pellicole.

Penso che il colore di un film possa essere ottenuto in tre maniere: o riproducendo fotograficamente il cosiddetto « colore della realtà », o sovrapponendo al chiaroscuro usuale una colorazione « inventata », oppure alternando i due sistemi in una vicenda ordinata in vista, appunto, dei « risultati d'ordine espressivo » che si vogliono ottenere.

Se si intende fare del cinema colorato uno spettacolo gradito al pubblico, e se si vuole contenere l' « espressione » cinematografica nei suoi limiti più plausibili, credo che il primo dei tre modi sia il più consigliabile.

Una « resa » meccanica del colore, *come lo vede il pubblico*, permetterà fra l'altro di evitare un numero enorme di inconvenienti ai quali si andrebbe incontro cercando d'inserire nella tecnica cinematografica le false preziosità di un colorismo simboleggiante che riesce insopportabile persino in materia di pura decorazione.

E' incontestabile tuttavia che un « fattore artistico » interverrebbe nel film, *ma non mai nel film come lo si è concepito finora*, soltanto con l'adozione di un colore immaginato o fantastico, che nei casi felici potrebbe assumere valori espressivi simili a quelli che ci sono offerti dalle vetrate policrome.

E trascuro di proposito i « valori psicologici ». Ma bisogna sempre pensare al grottesco che risulterebbe da una sovrapposizione di colori « immaginati » a forme, a schemi fotografici, cioè meccanici e antipoetici.

« Il fascino crudele e sorprendente del dagherrotipo », che non spiaceva a Baudelaire, ha già perduto tutto il suo potere dopo aver fatto delle vittime abbastanza note fra i pittori del secolo scorso. Chi ha ceduto alle lusinghe della fotografia ha dimenticato una delle leggi fondamentali della pittura: quella che regola i rapporti fra l'« immaginazione del colore » e l'« immaginazione del disegno ».

C'è una frase di Cèzanne, importantissima, che riassume tutto un volume di estetica pittorica: « Quando il colore è pervenuto alla sua ricchezza, la forma è giunta alla sua pienezza ».

Ed eccoci scivolati nella terza domanda riguardanti i « rapporti o le influenze fra pittura e cinema a colori ».

A me pare ovvio ciò: che fino a quando le forme che appaiono sullo schermo saranno quelle còlte dall'obiettivo, non potrà esistere alcun rapporto fra pittura e cinematografia, anche se colorata.

Le « influenze » che l'istinto e l'educazione artistica esercitano sulla

formazione e sul gusto di un regista, non sono tanto importanti da determinare una parentela qualsiasi fra la professione del pittore e quella del creatore di spettacoli cinematografici.

Le famose derivazioni da Degas notate in alcuni fotogrammi tedeschi, o le recenti da Fattori nel blasettiano « 1860 » non sono che curiosità trascurabili.

Si è parlato molto dei « valori chiaroscurali » ottenuti dalla cinematografia, ma non ricordo che si sia detto esplicitamente che il chiaroscuro ottenuto nel corso di una ripresa cinematografica, con accorgimenti spesso intelligentissimi, e in vista di particolari « risultati espressivi » — i quali sono funzione, non bisogna dimenticarlo, di una *vicenda d'immagini* — non partecipa nè delle origini, nè dei caratter del chiaroscuro disegnatore e pittorico.

Nessuna perfezione tecnica potrà dunque far coincidere i risultati di due movimenti della fantasia umana, come son quelli che dànno origine a un quadro e ad una pellicola, di origini diversissime e che intendono a scopi decisamente dissimili fra loro.

Mi si lasci insistere su questa idea: di tutti gli *istinti artistici* che entrano in giuoco nella immaginazione e nella realizzazione di un film, quello pittorico e plastico è il meno necessario e il meno impegnato.

Pensarla altrimenti vuol dire, a mio avviso, credere, con tanti, che la pittura sia una sorta d'esercizio maniaco, inteso ad ottenere « a mano » e con grande fatica ciò che la macchina fotografica ottiene in un batter d'occhio.

ALESSANDRO BLASETTI

Il bisogno di dare colore all'immagine è nato con l'immagine; ed è nato più dalla sensibilità di quelli che preferiscono le cartoline « pittate » al bromuro che di quelli che frequentano le gallerie d'arte figurativa.

Ma fino ad ora soltanto il cartone animato, non avendo altra pretesa che essere una tricromia di pupazzi in movimento, ha potuto conseguire, e non sempre, risultati veramente soddisfacenti. Gli uomini colorati sono rimasti tutti allo stesso punto. Da quando Albertini ce li presentò, dipinti a mano, sulla pellicola, nella apoteosi della « Presa di Roma » giù giù attraverso tutti gli esperimenti del tecnicolor — « che finalmente risolvevano appieno il problema » — fino ad oggi con le ultime grandi applicazioni americane, gli uomini « pittati » son rimasti opacamente e tristemente tali.

Un cinema di realtà respingerà sempre il colore finchè non sarà così ricco e così perfetto da essere degno della realtà (immaginate « Alleluiah! », « Madre », « Il cammino verso la vita », « Kameradtschaft », « Teresa Raquin » ecc. visti con i colori di « Becky Sharp » e di « Cucaracha » tanto per avere un giusto senso dell'orrore); un cinema surreale respingerà sempre il colore finchè non sarà così ricco e così perfetto da essere alla pari con le mille varietà di ispirazioni e di pretese di una fantasia non limitata e sofferente della monotonia come il musicista della stonatura.

Si capisce: è facilissima la posizione avvenirista e l'affermazione che il colore, quando verrà sul serio, soppianterà il bianco-nero, o più verosimilmente, gli prevarrà senza soppiantarlo.

Ma l'importante, oggi, è stabilire almeno con approssimazione quando potremo contare sul serio sul colore. Se i progressi marciano con la velocità tenuta sinora se ne riparlerà fra cinquanta anni. Ma allora bisognerà vedere anche che cosa sarà diventato il cinematografo come tecnica, organizzazione e concezione di spettacolo; e proporci i problemi che ne deriveranno, allora.

Perchè, però, non sembri che questa risposta sia una maniera di cavarsela e di non impegnarsi di fronte alle due altre domande, dirò che ho sempre pensato essere il colore un efficacissimo mezzo d'espressione e che, come tale, potrà arricchire grandemente le possibilità del cinema sintesi di tutti i mezzi d'espressione creati dall'arte nei secoli; e che, come esistono evidenti rapporti e influenze fra la plastica, i valori tonali e di masse delle arti figurative e l'immagine cinematografica, esisteranno

Da « Shanghai »: Charles Boyer e Loretta Young (Paramount)

rapporti e influenze fra la pittura intesa come colore ed il cinema colorato.

Ma tutto questo sarà più esattamente giudicabile e discutibile quando il cinema a colori sarà una cosa seria non soltanto nei limiti dei pupazzi tricromici in movimento.

E cioè prestissimo, spero; ma molto tardi, credo.

ITALO CREMONA

1. - In ordine teorico non credo che la diffusione del cinema a colori, per quanto imponente, debba soppiantare quello a bianco e nero perchè considero il colore elemento non necessario all' espressione cinematografica viva non solo di chiari e scuri in movimento ma anche di pure linee.

Cambiando i termini, risponderei lo stesso se la domanda si ponesse pel film muto o commentato da musica e suoni o del tutto parlato.

Sarà sempre questione di qualità e d'aderenza.

Nè credo che l'infanzia del cinematografo sia stata incolore: ne aveva uno tutto suo e d'una convenzionalità (notte, incendio, ecc.) da rimpiangere (ad es. alcune scene di Femmine Folli di Stroheim) in confronto dei più recenti conati veristici. Nella realtà a venire può darsi che il colorato soppianti l'altro, indipendentemente da ragioni strettamente artistiche: e allora sarà un'altra forma di cinematografo, sempre più complessa ed antologica, con nuove esigenze e diversi doveri.

2. - Non c'è dubbio che l'impiego del colore potrà condurre a risultati espressivi notevolissimi; ma anche usato da solo, — puro —, agitato entro i limiti dello schermo rettangolare: e sempre varrà per l'intrinseco valore tonale od atonale oltre che per tutte le modulazioni allusive di cui sarà suscettibile colle immaginabili possibilità del movimento.

3. - Credo, in clima favorevole, a qualsiasi possibilità di rapporti e di influenze; si conoscono gli apporti al cinematografo degli impressionisti francesi come degli espressionisti tedeschi: di recente s'è parlato d'una riedizione sonora del Dottor Callegari a cura di Cocteau con speciali procedimenti di deformazione sonora e nulla ci vieta di pensare a come, quel classico film, vorremmo vederlo colorato. Il colore delle future pellicole, veduto allo storico e critico da venire, dovrebbe risentire di come la coeva civiltà pittorica intese lo stesso problema: nè si può escludere la reciprocità nel regime delle influenze.

Abbiamo saggi di letteratura a ritmo cinematografico e nota a tutti è, nell'ambito del disegno e della pittura moderna, l'assunzione a mezzo tema stimolo, di fotografie, cartoline, vecchie incisioni. Se è probabile che gusto, educazione, coltura, conducano in un primo tempo l'artista cinematografico del colore a prendere a norma ed esempio qualche valore considerato — fisso — nel campo della pittura (sempre Stroheim ci diede qualche buon saggio d'acre romanticismo cromatico nella — processione — di Sinfonia Nuziale e nelle scene teatrali del Gran Gabbo), chissà che il colore alchimico non possa dallo schermo scendere a qualche tavolozza.

Roualt che è un artista, il suo colore non ha cercato di toglierlo alle Vetrate gotiche traversate di luce?

Per quanto mi riguarda, mi valsi nel 1933 di vecchie fotografie scelte tra moltissime della serie Mac Sennet per un quadro che compendiasse lo spirito di quelle scene e, nella fattura

Grace Moore in « Cecilia » di Sternberg (Columbia)

ANITA LOUISE NEL «SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE» (WARNER BROS)

del chiaro-scuro, curai di ripetere quel — colore — che nello schermo avevo intuito. Tale esercizio influenzò — natura morte — successive e mi fu utile a riconoscere varie qualità del nero nella pittura ad olio.

GUALTIERO GUALTIEROTTI

Non mi arrischierei a esprimere le mie idee sui quesiti posti dallo «Schermo» se non fossi stato autorevolmente ed insistentemente sollecitato a farlo. Mi pareva di essere troppo parte in causa.

Ma giacchè mi arrischio, comincio col sollevare una questione di principio: non credo possibile, considerando il cinematografo arte e non industria, parlare di colore nel film, come di suono nel film, interpretando colore e suono come specie di sovrastrutture che si possano mettere e levare a capriccio.

Non si tratta, mi pare, di un semplice perfezionamento tecnico. Basta riferirsi al suono, che ha già posti, dal punto di vista della stessa intrinseca struttura dei films, problemi gravi e complessi che esorbitano dal campo della espressione pura per interessare la parte spirituale, se c'è, del film. E pensare quanto abbia limitata quella velocità di azione che fù attore principale del vecchio film muto e quali enormi possibilità di espressione abbia, invece, fatto sorgere. Come avrebbero potuto essere realizzati, senza il suono, quei films riviste che hanno fatto recentemente il giro di tutti gli schermi del mondo e come avrebbe potuto svolgersi la commovente vicenda del piccolo Nemecek in sale dove non potesse risuonare la sua esile voce patetica?

Così sarà del colore, perchè lo smagliante volto della natura è, attraverso l'anima di un uomo, Arte e non espressione d'Arte.

Potremmo dire, perciò, che: come è impossibile porre su uno stesso piano un film muto ed uno sonoro perchè sono due cose essenzialmente e profondamente diverse, così è impossibile paragonare un film a colori e uno a bianco e nero.

Abbiamo quindi, o almeno lo speriamo, nei film muto, sonoro, a colori non tre aspetti o tre perfezionamenti di una stessa forma d'Arte, ma tre forme d'Arte diverse e distinte e non è possibile giudicare della superiorità dell'una o dell'altra. Chi oserebbe pronunziarsi fra un disegno a carboncino di Leonardo e la testa di una qualunque delle sue Madonne? Chi sostenere la superiorità della pittura a olio sul pastello, del dipinto sull'acquaforte? Si può dire soltanto: mi piace più questo che quello e su cento uomini ci saranno cento opinioni. Ma quando ci troviamo davanti a qualche cosa che esprima l'anima di un artista, allora qualsiasi forma di espressione vale l'altra: il mezzo materiale che rende visibile la creazione dello spirito non si avverte più.

Tutto l'interesse della questione cinematografica deve essere, mi pare, polarizzato nella ricerca dell'artista cinematografico: discutere sulle forme esteriori mi sembra inutile. Quando sarà sorto qualcuno veramente dotato di «animus» cinematografico, a lui la scelta, fra cinema muto bianco e nero, muto a colori, sonoro bianco e nero o sonoro a colori, di quello che si adatti di più al suo temperamento e costituisca unicamente e soprattutto la forma con cui sarà costretto, dalla sua forza interiore, ad esprimersi; ed allora solo, davanti ad un film creazione di artista, potremo, umilmente e con la dovuta reverenza, dire la nostra impressione.

Stando le cose come stanno oggi, la forma attraverso la quale si ammireranno le solite storielle sta nelle mani (o forse nei piedi?) dei grandi industriali padreterni dello schermo.

Il pubblico, non convinto e non attratto, per la mancanza di quel «quid» interno che supera la forma e che si sente qualunque sia questa

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

forma, seguirà passivamente e senza rimpianti qualunque cosa gli si dia: così è morto il film muto, così potrà morire il bianco e nero.

Si avrà, per un po' di tempo, al sommo della « morta gora » la spuma lieve e iridescente delle discussioni dei critici e degli apostoli.

Ma sarà, ed è già, una cosa perfettamente inutile...

MARIO LABROCA

1. - E' probabile che il cinema a colori acquisti predominanza e che in tal caso soppianti il film a bianco e nero. E' probabile perchè le conquiste tecniche raggiungono immediatamente una diffusione totalitaria; ma deve trattarsi di vere conquiste e cioè a dire di una tecnica che arrivi ad un grado di piacevolezza pari almeno a quella oramai raggiunta dalla normale fotografia.

2. - Una volta raggiunta la certezza tecnica il film a colori dovrà condurre a risultati di ordine espressivo. Questo è nell'ordine di tutte le arti e perciò anche in rapporto con il cinematografo.

3. - I risultati di ordine espressivo che potrà raggiungere il cinema a colori saranno certamente in rapporto con la pittura. In che modo? Allo stesso modo di come certi film a bianco e nero hanno saputo riallacciarsi allo spirito ed alla plastica di certi disegni: e basta pensare al *Don Chisciotte* di Pabst ed al *Capriccio spagnolo* di Sternberg, film che hanno una figurazione eminentemente plastica, per comprendere tutti i rapporti che potranno sorgere tra i film a colori e la pittura.

Marion Davies *in « Cercasi modella »*

CIPRIANO E. OPPO

Credo nell'avvenire del cinema a colori, per quanto « Becky Sharp » mi sia sembrato da questo punto di vista del colore, cosa pessima e perfetta. « Becky Sharp » non è stato nulla di diverso da una buona fotografia a colori. E se è vero che il « vero » è colorato così, vuol dire che la convenzione artistica ha abituato i miei occhi di pittore a vedere in altro modo « sempre » in tutte le ore della mia giornata. Ma ci deve essere anche qualche altra ragione che ora non serve approfondire. Dirò solo che anche la fotografia in bianco e nero mi è sempre sembrata un compromesso fra il «vero» e la «macchina».

Credo dunque all'avvenire del cinema colorato perchè penso che prestissimo non mancheranno artisti i quali troveranno adatto questo nuovo mezzo, all'espressione del loro sogno. Naturalmente ciò che ne sortirà non potrà mai essere nè vicina nè lontana dalla « pittura », perchè sarà un'altra cosa; nello stesso senso che il cinema non è nè poesia, nè teatro, nè letteratura; e tanto è più riuscito quanto più non si compromette con quelle espressioni d'arte.

Quanto alla prima domanda, cui rispondo per ultimo credo che il cinema a colori facilmente e inevitabilmente soppianterà quello a bianco e nero; come il parlato ha soppiantato il muto. Perchè nessuna arte sdegna di accogliere i mezzi di arricchimento nella *lotta di conquista contro il « vero »*. Maggiore è il possesso degli stessi mezzi di combattimento maggiore è l'indipendenza dell'espressione artistica nei confronti della Natura. L'infanzia del cinema fu muta e scolorata, e cercò mezzi di equivalenza nella mimica e nell' illuminazione

chiaroscurale. Adesso che il cinema parla, le parole possono anche essere rade; i gesti fuori, in arricchimento, del significato delle parole ed anche *contro* di esse; i vari suoni disciplinati secondo un certo pathos. Il colore dovrà sostituire l'illuminazione e anche essere *contro* il concetto di chiaroscuro e di « armonia » che è oggi la base del bianco e nero. Si potrà creare, penso, un mondo psichico nuovo, derivante dall'*ambiente tonale* creato dall'artista, diciamo, pittore. Fotografare insomma un «vero» preparato in modo « artificiale » non solo per lo sguardo comune e banale ma sopratutto per l'occhio freddo e secondo me sempre falso della « macchina ».

ENRICO PRAMPOLINI

1. - Il cinema a colori sta al film a bianco e nero come il cinema sonoro a quello muto. Il suo successo e la conquista su le folle sarà fatale, anche se il suo progresso tecnico è di là da venire. Il colore è un nuovo elemento di suggestione che si aggiunge a questo spettacolo per le grandi collettività. E' infine *il sangue* che scorrerà nelle vene di questo meraviglioso *cadavere vivente.*

Immaginiamo infatti l'effetto di tragica inanità che ci farà domani un film incolore, come oggi ci fa un film muto a confronto del sonoro.

L'avvento del *colore* nel cinema è una logica conseguenza, per raggiungere quel *dinamismo totalitario* che è la ragione vitale del cinema stesso.

E' ovvio che l'immagine *monocroma* sebbene in *movimento*, è *statica*, in confronto al *dinamismo* e alla potenza sugestiva che offre il colore con tutta la sua scala di valori espressivi e psicologici.

2. - I risultati raggiunti dell'attuale cinematografia a colori non sono nè soddisfacenti nè sufficenti. Non hanno certo del meraviglioso e del sorprendente come a suo tempo fu il *sonoro*. Gli studi e le esperienze del De Hauron, dei fratelli Lumière e Gaumont, i vari procedimenti, *chromocrome*, *technicolor*, *Kodachrome*, i mezzi « *addittivi* » o « *sottrattivi* », non hanno ancora dato dei saggi probanti.

Anche gli ultimi films a colori — dai cartoni animati a « Becky Sharp » — sono ben lontani da quella missione ed espressione rivelatrice che dovrebbe avere il colore nel cinema. Non credo che i sistemi oggi in uso, basati su l'analisi e la sintesi del pigmento colorato, i cui risultati sono: la *dicromia*, la *tricromia*, o anche la *tetracromia*, differiscano sostanzialmente dalla *riproduzione fotomeccanica a colori*. La tecnica cinematografica esige ben altri ritrovati scientifici che questi empirismi.

Quando la scienza e l'industria avranno dato al cinema a colori *il proprio sistema tecnico* e *il proprio colore tipico;* quando il regista ed il tecnico del colore avranno compreso la funzione di questo nuovo elemento sensibile, al di là di ogni *verismo*, *realismo* o *naturalismo*, allora la *CINEMATOCROMIA* sarà un fatto compiuto, tale da raggiungere quegli alti *diapason* d'intensità espressiva da farci dimenticare i sepolcri imbiancati del film incolore.

3. - No. Non credo ai rapporti e all'influenza fra pittura e cinema a colori. I rapporti non esistono, le influenze sarebbero funeste. Anzi quanto più questa nuova espressione cinematografica si ispirerà o vorrà nutrirsi del *virtuosismo pittorico*, tanto più quest'arte-industria si allontanerà da se stessa e dalla sua funzione. Egualmente come lo è stato per il *contenuto*. Il cinema è tale quanto più esso è lontano dal teatro e dalla letteratura.

Se nella *pittura* un'*immagine* è sufficente — con la sua forma e il suo colore — ad esprimere una *continuità emotiva*, non altrettanto può dirsi del *film a colori*, la cui *emozione* viene raggiunta dallo spettatore dopo *chilometri e chilometri d'immagini*. Così, come il contenuto magico di un'opera d'arte pittorica è diretto, quello di un capolavoro cinematografico sarà sempre indiretto.

LUIS TRENKER

Mi affretto a rispondere ai tre quesiti postimi dallo « Schermo ».

Non è certamente facile dire quello che voi desiderate con brevi cenni, poichè il tema già di per se stesso è di una portata assai più vasta e complessa di quella che si può racchiudere nelle tre domande. Ad ogni modo ecco il mio pensiero sul film a colori:

1. - Non sono dell'opinione che il film a colori avrà tale estensione da soppiantare l'attuale film bianco-nero. Il pubblico colto rimarrà fedele all'immagine bianco-nera come lo è per quella grafica. Ricerco la ragione di ciò nel riposo dei nervi ottici e nella possibilità più facile e meno faticosa di seguire l'azione; la gran massa invece preferirà senza dubbio, per la sensazione e per il maggiore effetto, il film a colori. Basta uno sguardo agli appartamenti del medio ceto per intuire subito la preferenza data a stampe ad olio di poco prezzo. Considerando però che, per ciò che riguarda la parte finanziaria, nel film infine quello che più conta è la massa del pubblico, il film a colori potrebbe essere un grave pericolo per quello bianco-nero, qualora la tecnica abbia, progredito talmente che la ripresa di film a colori non presenti più gravi difficoltà.

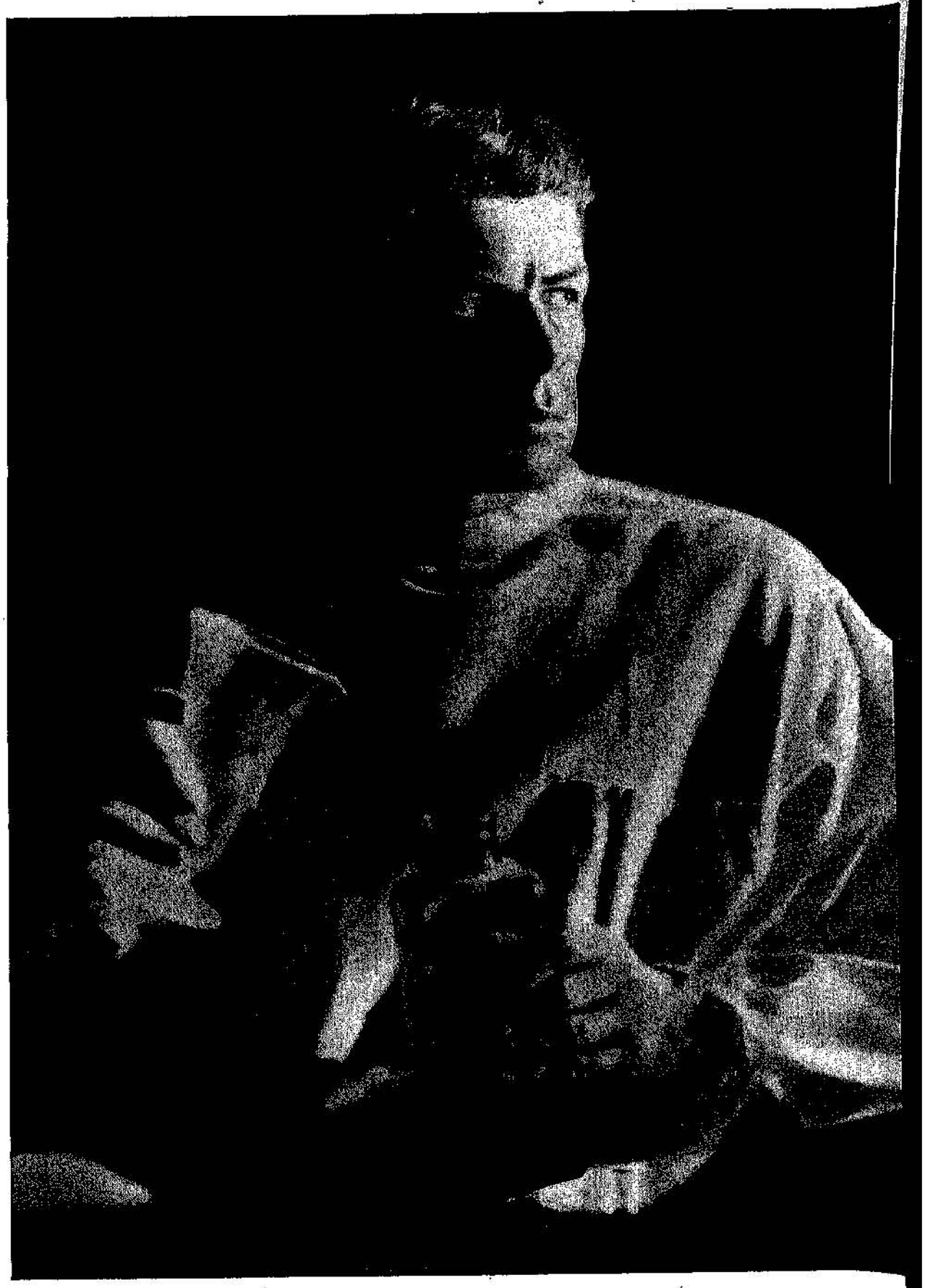
2. - Io non credo che col film a colori le possibilità espressive possano essere sensibilmente aumentate, anche se si ammetta che un vero artista sia in grado di giovarsi del colore, quale supplemento alla composizione originale del film com'è avvenuta per il sonoro. Oggi però si commette l'errore di considerare il sonoro dimenticando che il film, cioè il quadro, deve essere la fase fondamentale e prevalente. Il colore potrà essere un prezioso complemento, cioè così come il sonoro qualora venga usato con intelligente misura.

3. - Credo alla possibilità di rapporti e d'influenze tra pittura e cinema a colori, le leggi della distribuzione equa nei quadri sono esterne e perciò al di fuori di qualsiasi moda. Seguono la moda i soggetti ma non la sostanza artistica del film. La composizione del quadro è il risultato di un'arte personale che si sviluppa attraverso la tradizione e il gusto. Aggiungerò anzi che il rapporto tra la pittura e il film a colori dovrà diventare più sensibile in quanto il regista, l'operatore e il tecnico del colore, potendo imparare molto dagli artisti antichi e moderni artisti, giungeranno al punto di consigliarsi con i pittori.

In principio il film a colori darà luogo a varie stravaganze e volgarità che allontaneranno dai cinematografi gli uomini sensibili: il film a colori aumenterà questo contrasto, come fece già in parte il film sonoro, tra il conoscitore e il non conoscitore, tra l'artista e il non artista.

P A U L M U N I

IN « DOTTOR SOCRATE »



(WARNER BROS)

Rallentatore

FRANCESCA BERTINI

Chi aprì la porta della «scena muta» a Francesca Bertini fu Ugo Falena, che dirigeva la «Film d'Arte Italiana» e non trovava la prima attrice per girare Il Trovatore. *«Eccomi alla ricerca di una prima donna. Ricordo ancora la sera che il caso me la condusse. Si doveva mettere in scena* Il Trovatore. *Mancava Eleonora. Mi fu presentata una giovinetta dal volto un po' pallido ma quanto mai puro di linee e dai grandi occhi nerissimi. La giovinetta sorrise e mostrò una fila di denti d'avorio. Ebbi la sensazione che su quella bocca potessero simultaneamente fiorire il dolore e la gioia. Avete mai recitato? — chiesi. «Sì — rispose la fanciulla — nella Compagnia Scarpetta e nella Compagnia Pantalena». E la sua voce un poco cupa e velata tremava leggermente. La mattina dopo si girava davanti alla Chiesa di Santo Stefano Rotondo. Eleonora vestiva di nero e mi parve che il suo corpo snello e flessuoso si modellasse armoniosamente sotto l'ampia cappa di crespo, che i suoi occhi fossero più grandi e spiccassero dolorosamente nel pallore del volto. Provammo. Eleonora passò sotto la prigione, udì i lamenti di Manrico, sostò, alzò gli occhi al cielo, scoppiò in lacrime. Armonioso l'incesso, preciso e sobrio il gesto, toccante il tremolio di tutto il corpo percorso dagli accenti disperati di Manrico; notai anche che le labbra dell'attrice si agitavano convulsamente e che gli occhi le si riempivano di vere lacrime. Non mi ero ingannato. C'era nella fanciulla un temperamento e una sensibilità. Quella fanciulla si chiamava Francesca Bertini».*

Cioè non si chiamava Francesca Bertini, ma Elena Vitiello, figlia di un povero trovarobe napoletano e perciò nata in palcoscenico, in mezzo ai comici di una Compagnia dialettale. Il «Vitiello» fu messo molto per tempo da parte per ovvie ragioni di eufonia. Chi concede a Billy Cassin il diritto di chiamarsi Joan Crafword non può condannare Elena Vitiello per essersi scelta un bel nome nel quale c'era l'annuncio di tanti drammi passionali e peccaminosi («Francesca, i tuoi martiri...»). Non fu però il Trovatore *il primo film della Bertini, ma* La Dea del mare *girato a Capri.*

«Avevo allora sedici anni e fu il mio amico carissimo Salvatore Di Giacomo, che ebbe l'idea di farmi posare (sic) un film: «La Dea del mare». Così fui la protagonista di quella breve e fantastica leggenda. Ero vestita di veli seminati di conchiglie marine che avevano strani riflessi al sole. Nessuno sgomento dinanzi a quella macchina che vedevo per la prima volta, ma la ferma volontà di riuscire. Aprivo smisuratamente gli occhi e agivo spinta da non so quale forza oscura». Se questa non è vocazione, bisogna negare anche quella di San Luigi.

Tra Salvatore Di Giacomo, Capri e il vestito a conchiglie il battesimo cinematografico fu proprio di marca partenopea al cento per cento; non mancano neppure le vongole. Dalla «Film d'Arte Italiana» passò alla «Celio Film» di Roma (una «marca» della Cines, che aveva i suoi stabilimenti dove è oggi il Giardino Zoologico), poi alla «Caesar Film» e quind alla «Bertini Film». Dalle trecento lirette mensili della prima Casa passò a tappe rapide e trionfali ai due milioni in un anno per otto films. Il numero di films interpretati dalla Bertini, con soggetti di tutti i generi dallo storico al brillante, fu enorme. Il pubblico era famelico e bisognava accontentarlo. Poi allora si tirava via, perchè gli americani non avevano messo negli orecchi la pulce della ricostruzione scrupolosa e con un po' di interni fastosi e qualche esterno girato in giardino il film era fatto. Bastava che non scarseggiassero i divani, le portiere e i lampadari. Ogni interno era una gabbia ovattata, ove si aggirava la bella pantera con i balzi felini dal pianoforte al servizio da fumo.

Scorrendo l'elenco dei films del primo periodo, fino cioè al 1921, quasi mai si incontra a fianco degli attori il nome del regista, parola che allora non s'usava. La diva dettava legge al «direttore», il quale aveva pochissime delle prerogative, che oggi spettano a chi ha la responsabilità del film. (Interessante a questo riguardo la storia del film Cenere *su soggetto della Deledda, interpretato da Eleonora Duse, il primo e l'ultimo; nonostante i disperati richiami del direttore la Duse ridusse il film ad una staticissima serie di pose studiate. Il film naturalmente naufragò e la Duse cercò poi con ogni mezzo di ritirarlo dalla circolazione). Non troviamo inoltre accanto alla Bertini un compagno preferito di lavoro. Non ci fu la «coppia» ideale. La Crafword napoletana non trovò o non volle il suo Clark Gable, non divise con nessuno la sua gloria, che rimase sempre sdegnosa e solitaria. Forse Gustavo Serena, che fu definito il Rodolfo Valentino dell'epoca d'oro, potrebbe aspirare, per il numero delle «presenze», al ruolo di partener preferito. Ma le fotografie ce lo danno in frak come un tenore d'operetta, con un'aria rassegnata e due guancie paffute da buon ragazzo. Inutile insistere: è il tipo del «fine dicitore» più che dell'uomo fatale.*

La «coppia ideale» ci fu in quell'epoca ma fu costituita da Amleto Novelli e da Maria Jacobini, due temperamenti che si integravano e facevano presa sul pubblico (tanto maschio e impetuoso il primo quanto un dolce tipo di bellezza italiana la seconda, una Janet Gaynor con più sangue nelle vene). Francesca Bertini è stata un fenomeno nazionale, che ha dominato dieci anni di fortunatissima produzione italiana e non ha limitato il suo raggio d'influenza al mondo cinematografico. Fu una delle personalità dell'epoca (vedi la fotografia che la mostra a fianco di Guglielmo Marconi) e chi vuol ricostruire il gusto, le preferenze, la vita artistica di quel periodo, non può dimenticarla.

Si ebbe una Bertini-Film, quando oggi si concepirebbe appena una Garbo-Film. Fu considerata la rappresentante della bellezza italiana. Allora le bionde al platino non erano ancora apparse e sarebbero state considerate frutti stopposi e scipiti di altra terra. L'autentica bellezza doveva essere bruna, in quanto le brune erano considerate più ardenti e sostanziose (concetto che si divulgò nella «bella mora» della musa popolare). Erano appena ammesse sullo schermo le castane. Castana fu infatti, sognatrice e vaporosa, Pina Menichelli, cui i capelli scomposti formavano contro luce intorno al capo come un nimbo leggero, mentre le palpebre bistrate ad abundantiam erano perennemente abbassate e la bocca eternamente socchiusa. A questo tipo vaporoso-sognante si contrapponeva il giunonico-imperiale (per esempio la Terribili Gonzales che precedette Claudette Colbert nel prestigioso ruolo di Cleopatra e Rina De Liguoro) e si affiancava il tipo giunonico-passionale (Italia Almirante Manzini). Non mancava l'ingenua, anche allora deliziosa e talvolta maliziosa: Leda Gys per esempio, che ebbe i suoi fedeli ammiratori.

La Bertini fu fuori classe. Non giunonica, ma anzi asciutta, scattante, ben proporzionata: del tipo passionale con moti felini tutti suoi particolari (le portiere e i canapè saggiarono spesso la potenza dei suoi artigli). Quando ritornò alla scena (ancora muta) la sua bellezza non aveva perso nulla, anzi si era fatta più interessante; a detta dei fedeli si era spiritualizzata. Soltanto le mani, oimè, non eran più quelle. Anche un devoto lo riconobbe. «Soltanto le mani hanno perduto ed è il caso di rilevarlo in un'attrice come la Bertini, che ne fa così largo uso recitando. Non sono più le belle mani di cui l'attrice ci mostrò la plastica in Piccola Fonte, Fedora, La donna nuda... *». Le mani avevano un'importanza capitale nel cinema di quel periodo. Erano infatti tese al bacio dell'amante, dovevano carezzare il dorso dei levrieri, spasmodicamente aggrapparsi alle portiere nei momenti drammatici, stringere le ginocchia nell'attesa, serrare la fronte nella meditazione, affondarsi nei capelli nella disperazione. La Bertini fu regina in quel regno effimero che la crisi doveva spazzare come una ventata biblica. Regina con tutti gli attributi morali e materiali della sovranità. E chi anche oggi, a distanza di dieci anni (un secolo) volesse toglierle il suo piccolo scettro, dovrebbe sfidare quegli occhi nerissimi e duri e quella mano nervosa di popolana partenopea salita sul trono di una popolarità, che nessuna in Italia, ha più raggiunto sullo schermo.*

D. L.

Cinema: arte e linguaggio

E' ben nota la teoria idealistica dell'accademico Bertoni: considerata la lingua al di fuori dell'attività spirituale dei singoli autori — cioè nella sua astrattezza — la sua storia è sempre storia di contenuti. Anche la « lingua » di Dante o del Petrarca, se la studiamo fuori dell'ispirazione dantesca o petrarchesca, diviene meno contenuto; perchè perde il suo intimo e originale carattere di forma o di « linguaggio ».

Il Bertoni distingue così tra una *lingua* impersonale, equivalente di cultura, di dottrina, di tecnica, di espressione « pratica » del pensiero, e un *linguaggio* personale, artistico, ri-creante. « Il linguaggio s'incentra nella lingua e la trasfigura, la assorbe in sè e l'avvalora ».

Una distinzione affine pone Alberto Consiglio a base di un suo recentissimo importante saggio sul fenomeno estetico-sociale del Cinematografo (*Cinema: arte e linguaggio*. Hoepli, Milano, 1936. Con 96 tavole f.t. L. 12): una prima parte studia ed afferma l'essenza artistica, la capacità puramente creativa — alla pari con le altre arti — del Cinema (un capitolo ne è intitolato, addirittura, *Regista come poeta*); la seconda affronta questo interrogativo: se poche diecine di opere formano la « poesia », l'« arte » del Cinema, che sono le migliaia e migliaia di altre opere concretate in pellicola? E la risposta, per un postcrociano, è ovvia: in realtà, « Cinema » è espressione di senso lato, nè più nè meno che « letteratura »; e là dove non si realizza poesia (il *linguaggio* del Bertoni), là si ha semplicemente *lingua*: ossia un mezzo generale (in questo caso: internazionale) di espressione e di esteriorizzazione. Quelle migliaia e migliaia di pellicole — drammatiche al servigio di una tesi, sentimentali o comiche con funzioni di puro divago, documentarie, d'attualità, didattiche ecc. ecc. — sono da considerarsi sur un piano diverso ad quello dell'arte: sul piano cioè di quella che il Bertoni chiama « lingua » (e il Consiglio, ma nell'identica accezione, «linguaggio»: la confusione è solo apparente).

•

Seducentissima teoria: ma che ha il torto di non essere applicabile se non ai casi estremi: di qua la *Divina Commedia* di là una memoria scientifica, ed è chiarissimo: la faccenda s'ingarbuglia non appena la memoria scientifica diventa una pagina di Galileo Galilei o di Francesco Redi (verissimi scrittori, padroni innegabilmente di un loro « linguaggio »), e il poema in versi la *Baswilliana* di Vincenzo Monti (a suo modo poeta anche lui, non c'è dubbio, ma possessore in tutto e per tutto di non più che una « lingua »).

Ora per l'appunto il Cinema è, da questo punto di vista, la più intricata ed equivoca tra tutte le arti; quella che meno si presta a lasciarsi tagliare in due con un taglio troppo netto, poesia da una parte, cronaca, prosa, mezzo pratico di espressione dall'altra. (Viene il dubbio, a volte, che proprio quella zona del Cinema che è d'uso chiamare « artistica » o « poetica » sia in realtà la più fatturata e truccata, la più soggetta a risentire gli insulti del tempo col variar delle mode (e della mentalità). E si consideri la sterminata produzione transatlantica: dove, accanto a una quantità indiscutibilmente enorme di zavorra, vivono opere concepite senza veruna ambizione *artistica* nel senso tradizionale della parola, ma d'un tale dinamismo interiore, d'una tale energia nativa nella sommaria descrizione di costumi, ambienti, psicologie, di evocar la rozzezza sovrana, l'insuperabile senso del tragico di certi elisabettiani. Si fa presto a dir documento. E Faulkner è documento, e Mourois sarebbe arte? Un giorno, se non si sta attenti, ci troveremo spodestati senza neanche saper come è andata.

Tipica di questa maniera di considerare è l'affermazione del Consiglio che il miglior Charlot sia da ricercarsi nella *Febbre dell'oro* (« La febbre dell'oro *è veramente il poema dei tempi moderni* »): laddove bisognava affermare che quel film rappresenta un'antologia di buoni pezzi comici (danza dei panini ecc.) già intinti di virtuosismo, e comunque sottoposti ad una ambizione compositiva troppo vasta per esser pura, a un significato sentimentale e morale troppo scoperto per essere genuino. Il vero Chaplin, a nostro avviso, è quello *precedente* alla sua « scoperta » autocritica: lo Chaplin pagliaccio democratico, mimo ed ebreo errante degli sdrucciolони, surrealista per interna vena: quello delle vecchie comiche in un atto, e che arriva fino al Paradiso del *Kid*. Dopo, non è che dorata decadenza: « arte », « poesia ». Se questo è il linguaggio, viva la lingua. E ci basta, che con noi sian d'accordo militari di truppa, balie, bambini: l'ultimo Charlot la gente lo ammira, non gli vuol più bene.

Noi non ce la sentiamo, in conclusione, di condividere l'entusiasmo dell'A. per un Cinema « arte pura » (« il Cinema ha dato allo spettatore colto non solo emozioni che valgono quelle delle altre arti » — che è già dubbio — « *ma persino più intense e complesse* » — che è falso); quando tutto sta lì ad indicare che la « purezza » del Cinema è tutta e soltanto nella sua obbiettiva capacità naturalistica. Significante l'elenco di quella dozzina di films che il Consiglio definisce esemplari, ed ai quali limita infatti strettamente la sua esegesi, *Variétés, Aurora, Atlantic, Uomo di Aran, Angelo azzurro, Febbre dell'oro, Alleluja, Folla, Il campione, L'incendio nella miniera, A noi la libertà, Sinfonia nuziale* (qui ostinatamente chiamata, non so perchè, *Marcia nuziale*)... Ottime pellicole, tutti d'accordo: che, in una produzione ideale, rappresenterebbero la

«media» più decorosa. Ma quante, tra queste, di origine letteraria, ispirate ad un romanticismo di lega mediocre (*Aurora, Atlantic, Angelo azzurro, Il campione, Sinfonia nuziale*); altre, d'un chiaro intellettualismo (*A noi la libertà*); altre ancora (*L'incendio nella miniera*) per la tendenziosità dell'ispirazione e l'insistito verismo non superiori «poeticamente» ad opere dell'oggi screditatissimo Zola. Lasciamo un film, come l'*Uomo di Aran*, che nella solita produzione commerciale fa spicco per nobiltà e convinzione: non privo con ciò di una sua retorica, e fotograficamente assai «atteggiato». Il che si dice, ben controvoglia, non per gusto d'ipercritici, ma perchè una lode relativa non andrebbe, in studii di carattere generale, posta in funzione di lode assoluta. Lo spirito del Cinema è palesemente altrove; ed aspetta tuttavia chi lo trovi. Dio ci perdoni; ma, per dirla tutta, c'è forse più Cinema in un film modesto e «prosastico» come *Tutta la città ne parla* (o in un film semplicemente vivo ed umano come *Il pellegrino* che non in pellicole esaltate da quei critici per i quali Victor Hugo è un ferro vecchio e *Angelo azzurro* un capolavoro. E nessuna opera russa (es. il *Potemkin*) meritava una sosta?

In un punto il Consiglio aveva sfiorato la verità. «La musica, la pittura, l'architettura, la letteratura, la scultura, esercitano la loro efficacia direttamente su di un senso. E, sebbene le loro opere siano dei mondi, dei cosmi indipendenti, ognuna è tramite tra un uomo e un poeta. Ora, un'opera cinematografica non pare che eserciti anche questa funzione: per quanti sforzi faccia, lo spettatore non riesce mai a raffigurarsi, idealmente, la figura dell'*autore*». Qui era forse il caso di approfondire. Si trattava di vedere come e perchè possa apparire «bella» un'opera risultante da collaborazioni eterogenee, e, nel suo ultimo effetto, anonima. Ecco dove risiede la novità estetica del Cinema; e la ragione della sua travolgente popolarità non dobbiamo cercarla in codesta rispondenza tra l'anonimo-collettivo del film e l'anonimo-collettivo del mondo moderno? La bellezza è oggi *corale* per modo, che forse il Cinema solo sa esprimerla. Ma questa bellezza specifica, questa inedita bellezza, si trova nelle opere citate dal Consiglio? O non piuttosto altrove, là dove gli esteti non pensano affatto a cercarla?

•

Se ci spingiamo un poco più addentro vedremo questo:

Una poesia lirica (per es. *La sera del dì di festa*) palesemente non guadagnerebbe ad esser «tradotta» in termini visivi concreti. Se «... questa sovra i tetti e in mezzo agli orti — Posa la luna, e di lontan rivela — Serena ogni montagna», nulla può aggiungere, tutto togliere al divino spettacolo, uno scenografo che ci mostri un orto, dei tetti, delle montagne nella luce della luna piena. Gli è che qui i vocaboli vivono non per il loro significato letterale bensì per l'interna musica che quel significato trasfigura in cosmico incanto. «L'opera del poeta — dice infatti il Consiglio — *... è già tutta nel dramma scritto*». Ahi, siamo alla confusione. La poesia lirica non vive che *delle* parole e si esaurisce *nelle* parole ma una chiesa non si esaurisce nel progetto dell'architetto. Nè un dramma nelle pagine del drammaturgo. Non è vero quindi che lo spettacolo teatrale sia «un'arte minore» (comoda gerarchia, quando non si sa come sbarazzarsi d'un problema); nè che gli attori sieno «un gruppo di persone che si è proposto di estrinsecare quel che ogni lettore *ha già realizzato nel suo intimo*». Ogni lettore di poesia lirica ha sì «già realizzato nel suo intimo» quella poesia perchè il poeta aveva *già fatto* della luna e degli orti e dei tetti *una cosa diversa;* ma il dramma scritto attende che codesta trasfigurazione (una trasfigurazione a rovescio, dall'immagine ideale all'individuo concreto) gli venga dall'attore, dall'esecuzione scenica. Tant'è vero che, in funzione drammatica, i sublimi versi leopardiani non sarebbero più che una didascalia per lo scenografo: sarebbero essi stessi a sollecitare di trasmutarsi da parte sonora a scena visibile.

Ne dedurremo che alcune arti (come la poesia o la pittura) sono conchiuse in se stesse; ed altre (come il teatro, la musica, ecc.) chiedono invece di espandersi, moltiplicarsi e ripetersi — in forma sempre diversa — attraverso gli interpreti.

Il Cinema non è che uno spettacolo dove l'elemento «interpretativo» (che il Consiglio chiama «improvvisazione») è semplicemente fissato una volta per sempre, anzichè cangiare ad ogni esecuzione. Ma questo non ne modifica la natura. Vi sono arti il cui testo è *assoluto;* arti il cui testo è relativo alla ricreazione che ne daranno interpreti corporei.

«L'autore di un film — precisa l'A. — non ha più bisogno di disperdersi nella elaborazione esteriore della materia, nella ricerca di un alto grado di approssimazione al vero, ma adopera direttamente, come materia d'arte, gli elementi istessi del vero». Infatti, «il Cinema non può essere che realistico». E' chiaro l'equivoco: in arte, adoperare gli elementi stessi del vero non è far del realismo, ma soltanto accettare per buono l'intervento di un elemento *casuale* quale è l'aspetto fisico dei singoli attori, il loro particolar modo di gestire, il tono della voce, ecc. Ancora una volta, realismo non è trasferire tal quale nell'opera il vero, bensì creare *dal nulla* un massimo di «rassomiglianza» intrinseca col vero. Perciò lo spettacolo cinematografico non ha nè può aver nulla di «classico». Esso è per natura romantico come lo spettacolo teatrale; di qui la sua forza popolare, e il suo calore di attrazione sulle masse. E «realistico» non può essere che il documentario; il Cinema inteso come documento. Anche da ciò si conferma che la lista dei films esemplari proposta dal Consiglio — opere, tutte, drammatiche; confezionate, salvo l'*Uomo di Aran*, in teatro di posa — è una lista sbagliata. Essa risponde all'idea di un Cinema «linguaggio; mentre il Cinema non è, come lo spettacolo teatrale, che «lingua». Il suo *realismo* sta tutto nell'essere una lingua; un mezzo «non trasfigurato» di espressione.

•

Soffermandoci su questi punti sensibili per manifestare dubbi e dissensi, non abbiamo inteso affatto negare in blocco il valore, l'intelligenza e l'utilità del libro. Con le riserve poste, lo studio del Consiglio resta, nella smilza bibliografia cinematografica, tra i migliori per l'acutezza e le novità di molte vedute, per la serietà dell'impegno, e soprattutto per la larghissima parte data ai rapporti tra il Cinema e la coltura, tra il Cinema e le masse, il Cinema e lo Stato: in genere, agli aspetti sociali dello schermo. Cinquanta pagine vive, sostanziose, ricche di schietta comprensione del fenomeno.

CORRADO PAVOLINI

Elisa Cegani e Ugo Ceseri in « Ma non è una cosa seria »

(Colombo Film)

INTERNI DAL VERO

La tendenza della cinematografia tedesca, in particolar modo manifestatasi negli anni fra il 1919 *e il* 1925, *è stata ed è tuttora una tendenza al massimo sfruttamento del « teatro di posa », nel quale si cerca di realizzare tutto il film, anche per la parte che riguarda gli « esterni » che vengono ricostruiti in scenografie. Questa tendenza ha avuto ed ha, là dove continua ancora, una doppia giustificazione: la cinematografia tedesca dei primi anni del dopo guerra tendeva ad una stilizzazione secondo una determinata formula: a tale stilizzazione origine di un preciso carattere nella scenografia di interni, doveva corrispondere anche una fisionomia particolare degli esterni che, altrimenti, sarebbero intervenuti a distruggere con la loro realtà tutto il lavoro di stilizzazione compiuto dallo scenografo e dal regista. Inoltre il clima tedesco non consente una lavorazione in esterni che in una minima parte dell'anno e, anche in questa, non lascia che un periodo della giornata atto alle riprese a luce naturale.*

Doppia ragione di natura artistica e di natura industriale, che spiega perfettamente la forma assunta dalla cinematografia tedesca: tale forma, comunque, ha contribuito in maniera notevole a dare alla produzione della Germania una sua particolare fisionomia, una sua linea inconfondibile che, per molto tempo, la ha resa accetta su tutti i mercati e ha fatto sorgere delle imitazioni che permettono a buon diritto di parlare di un periodo « tedesco » della cinematografia internazionale.

Tutta questa non è che una premessa: può sembrare lunga, ma se ne dovevano trarre due conclusioni di notevole importanza. La prima, che la cinematografia deve adattarsi all'ambiente nel quale si realizza (ed è una lapalissata che non molti hanno intesa): la seconda, che da questo adattamento essa può trarre motivi e forme tutte sue e tali da differenziarla nettamente dalle altre cinematografie. Ragione, questa, di successo su tutti i mercati esteri e, quindi, di maturità così artistica come commerciale.

Ora c'è una tendenza che si è affermata in alcune opere della cinematografia italiana e che ci sembra poter avere da noi un più largo impiego ed un maggiore sviluppo, una tendenza che ci sembra possa costituire alla nostra produzione un suo carattere di originalità e darle elementi che altre non hanno e che troverebbero via di affermazione sui mercati stranieri: la tendenza agli interni dal vero. Esattamente l'opposto, per puro caso, di quella tedesca.

Il film più recente che sia stato realizzato secondo questa formula è quello che Mario Mattoli ha diret-

to per la « Etrusca » e la cui lavorazione è finita in questi giorni: « Musica in piazza ». *Ma già avevamo veduto, or è parecchio tempo, degli interessanti interni storici nel film* «Villafranca» *ed altri se ne trovano anche in* « Casta Diva ». *Moltissimi, poi, sono inclusi nel film* « Re Burlone », *che ha avuto, anche per questo, un successo calorosissimo.*

La realizzazione di « interni dal vero » richiede tutta una attrezzatura non indifferente, ma, in nessun caso, più importante di quello che non sia l'attrezzatura richiesta dalla lavorazione in teatro di posa. Un truck sonoro, un parco lampade, un generatore per quei rarissimi luoghi nei quali si rendesse impossibile una presa diretta di corrente, sono gli elementi base di questa attrezzatura: che è facilmente trasportabile e non implica, certo, una spesa così onerosa da gravare sul bilancio di una produzione più di quanto gravi l'eventuale affitto dei teatri di posa e la costruzione delle scene che si devono riprendere.

E' naturale che per tali riprese occorre che alla compagnia che normalmente viaggia per gli esterni si aggiungano degli elementi non abituali, come macchinisti, elettricisti e altri elementi operai. Ma tali elementi dovrebbero essere pagati anche in teatro e la differenza che importa il loro viaggio non è data che dal trasporto e dalla eventuale diaria o dal mantenimento. Chi volesse prendersi la briga di fare i conti del costo di una giornata lavorativa in stabilimento e di una giornata lavorativa in « interni dal vero », tenendo presenti le varie voci che incidono sul costo totale, si accorgerebbe facilmente che la differenza a favore degli interni dal vero è notevole. Tanto più quando si aggiunga ad essa il costo delle scenografie e la perdita di tempo che forzatamente si produce per il cambio delle scene.

Le ragioni che militavano contro gli « interni dal vero », erano tutte di natura artistica, fino a qualche tempo fa: si affermava, cioè, che tali riprese costringevano il regista entro determinati formule di « inquadratura » e ne limitavano, in conseguenza, l'agilità tecnica. Era il tempo in cui, avverte l' Elliott, Murnau faceva costruire le scene secondo un piano di angolazioni prestabilito: era il tempo in cui nessuna colonna poteva star dritta nel quadro e nessuna facciata corrispondere ad una orizzontale. Tempo di aberrazione visiva che è trascorso per lasciar luogo ad una più equilibrata concezione della tecnica cinematografica: che non è acrobazia di macchina, ma scelta del valore visivo significativo. Valore, questo, che nella maggior parte dei casi, corrisponde poi ad una visività normale. Senza voler portare la macchina a quella immobilità che ha caratterizzato la cinematografia di molti anni or sono, si può affermare tuttavia che la visione angolata è, oggi, una eccezione: torna ad avere, ossia, quella funzione che le è propria, di espressione di una particolare significazione in un particolare momento. Perciò la ragione di limitazione tecnica è caduta, come sono caduti molti altri preconcetti che pesavano sulla cinematografia.

Si potrebbe anche facilmente dimostrare che gli interni dal vero, specialmente per un film che consti di molti esterni, costituiscono invece, dal punto di vista artistico, un elemento di notevole equilibrio: eliminano, ossia, quella scenografia di legna e cartone che, salvo rarissime eccezioni, quale che sia il suo carattere d'arte, ha sempre un sapore di manierato e di costruito che non può adeguarsi pienamente alla realtà e alla verità degli esterni.

Per quello che riguarda le ragioni tecniche contrarie a tale tendenza, se ne possono enumerare alcune, ma nessuna alla quale sia impossibile rispondere con buoni e validi argomenti: la resa fonica degli ambienti è, certo, la maggiore. La possibilità di avere rumori che disturbano, provenienti dall' esterno, o la facilità di rifrazione dei suoni connaturata al normale materiale di fabbricazione, creano, in realtà, condizioni acustiche che possono anche rendere irrealizzabile la ripresa in determinati ambienti. Ma l'immensa vastità di interni che si offre ad ogni opera cinematografica consente anche in questo campo una scelta atta ad ovviare a degli inconvenienti ai quali non si riuscisse a trovare altra soluzione. In quei casi assolutamente straordinarii nei quali nessun ambiente potesse essere utilizzato se non uno e questo uno fosse inadatto alla ripresa sonora, l'ultimo ripiego al quale si potrebbe ricorrere sarebbe la post sincronizzazione delle scene girate mute in quell'ambiente. Anche oggi e per talune scene girate in teatro di posa si ricorre alla post sincronizzazione: non si tratterebbe, quindi, di un fatto nuovo. La tecnica della sincronizzazione, d'altronde, ha raggiunto tali risultati che queste scene non potrebbero divenire elementi di squilibrio nel film.

La difficoltà della disposizione del materiale tecnico per l'illuminazione, è anche essa sormontabile: aggiungeremo che il sormontarla favorirà forse la applicazione di nuovi criterii illuminativi e contribuirà alla scomparsa di una formula di illuminazione unica e monocorde che, con pochissime varianti, è attualmente usata per quasi tutti i film, quali si siano le condizioni ambientali in cui essi si svolgono, con quanto vantaggio di quel minimo indispensabile di caratteristica fisionomica particolare di ogni film ognuno può vederselo da sè.

A queste difficoltà e ad altre che si potessero opporre alle riprese di interni dal vero si contrappone un vantaggio grandissimo, la cui importanza supera certamente le difficoltà da superare: la enorme varietà e naturalezza degli ambienti che in tal modo verrebbero ad essere posti a disposizione della cinematografia, particolarmente in Italia, ove ogni architettura ha un suo carattere speciale ed ove le generazioni che si sono seguite in taluni ambienti hanno dato alle pareti stesse un tono di vita e di realtà animata che nessuna scenografia potrà mai avere.

Si intende, senza necessità di ribattere troppo sull'argomento, che la formula « interni dal vero », non può valere per tutti i film, nè si possono realizzare con questa se non quei film concepiti in vista della loro speciale lavorazione.

Ma noi crediamo che a tale formula e tale tendenza manifestatasi nella cinematografia italiana, possano corrispondere risultati di un indubbio interesse artistico ed effetti anche commercialmente importanti: la diminuzione dei costi di produzione determinata da tale formula non sarebbe forse il risultato più importante che ne conseguirebbe. Il risultato più importante sarebbe quello di dare a talune opere della cinematografia italiana, se non a tutte, un loro carattere di originalità e di pieno equilibrio estetico che contribuirebbe certo a renderle maggiormente accette sui mercati stranieri. E contribuirebbe, il che non guasta affatto, a renderle anche più profondamente opere d'arte.

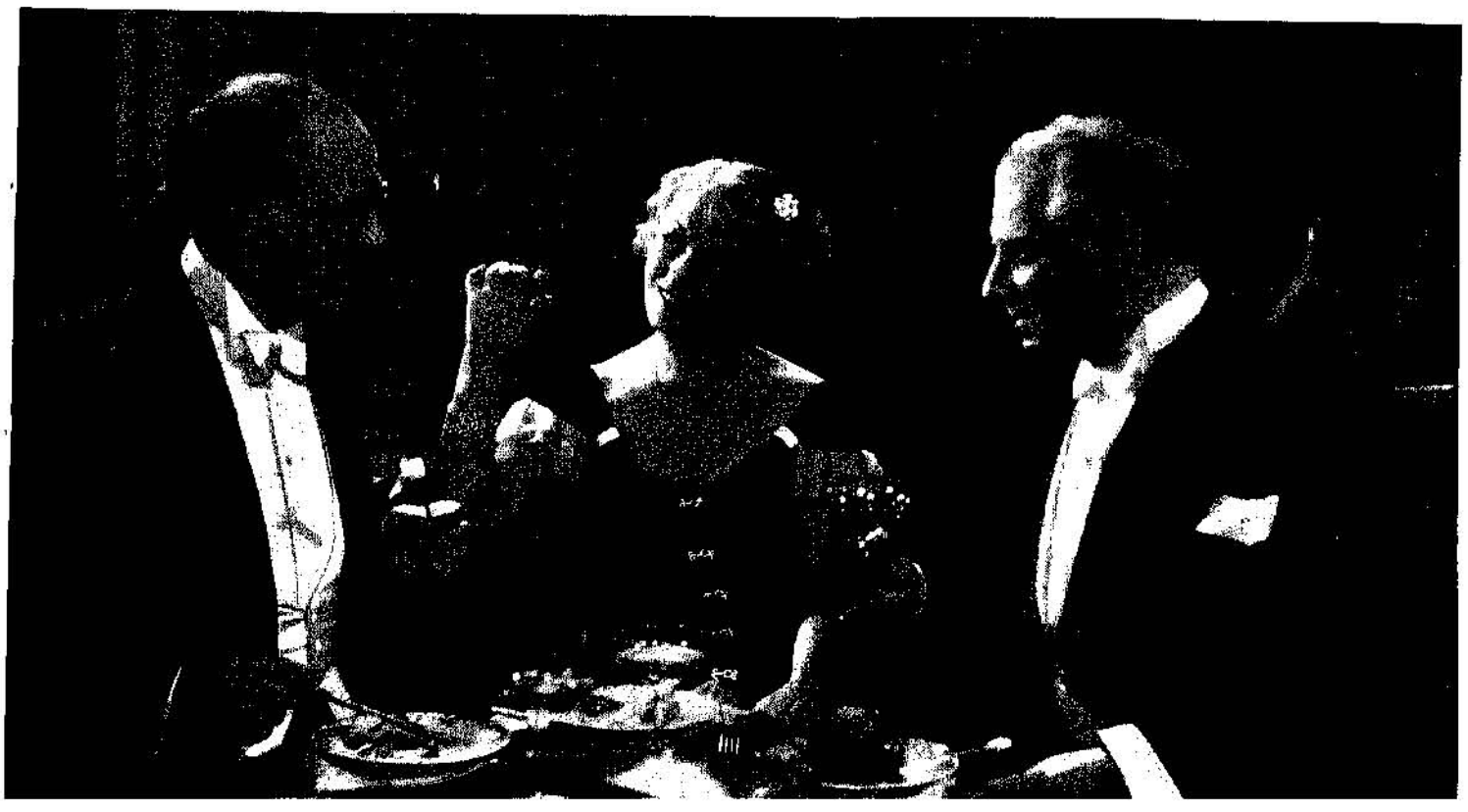
JACOPO COMIN

DALLA SCENEGGIATURA AL FILM

Sarebbe importante, oltre che istruttivo, tentare un raffronto tra i filmi prodotti entro l'anno in Italia e gli scenari destinati a quei filmi stessi, al fine di stabilire, attraverso le cifre, quante pellicole messe in commercio conservano qualche traccia del copione definitivo, e quante invece se ne sono discostate e in qual misura: credo che i numeri metterebbero in rilievo un fatto incontrovertibile, ossia, che nella maggior parte dei casi, il regista si è servito dello scenario, come semplice pro-memoria, al modo come, nella commedia dell'arte, il comico si serviva del canovaccio; e ciò, sia nel caso in cui il regista si serve di un copione completo di ogni indicazione, sia nel caso in cui il copione è privo di riferimenti tecnici, (che non son poi, in definitiva, solo tecnica). Il regista fiducioso nella sua invenzione estemporanea, qualche momento prima di girare la scena, troverà punti di vista nuovi, nuovi movimenti di macchina, ecc.: il regista più scrupoloso studierà, la sera per il giorno seguente, la scena che dovrà «girare». Ma nessuno può dire che, sia l'uno che l'altro, abbiano trovato l'espressione più personale, l'accento più efficace, il tono più giusto; perchè quella medesima scena, sottoposta ad una critica più severa e più attenta, avrebbe dato presumibilmente risultati più durevoli; ed ogni regista che si è trovato a dover inventare in teatro stesso, sa quanto sia difficile in quelle precarie condizioni trovare alcunchè di nuovo e di originale. Ma a chi dare la colpa? Allo sceneggiatore o al regista? A giudizio del primo la colpa ricade sempre sul regista che ha puntualmente modificato, peggiorando, lo scenario; a giudizio del secondo, invece, la colpa cade sullo sceneggiatore che gli ha fornito un testo poco preciso, compilato alla bell'e meglio, per sommi capi e per rapidi cenni: onde l'uno e l'altro diventano nemici naturali, irriducibili avversari, la cui unica occupazione, nel corso della lavorazione del film, è quella di dirsi improperii a vicenda. A mio modesto avviso la colpa è dell'uno e dell'altro; o, per essere più precisi, la causa di questo disagio e delle conseguenze ad esso relative, è nel concetto che l'uno e l'altro hanno del loro reciproco lavoro e dei limiti che esso impone; per cui sarebbe più saggio, anzichè muover specifiche accuse, proporre all'attenzione degli uni e degli altri e all'attenzione degli studiosi in genere di tali problemi, la revisione del concetto di sceneggiatura, finora da essi accettato sia per rispetto alla tradizione, sia per pigrizia di trovarne uno nuovo, affatto conforme alle nuove esigenze del cinematografo.

In effetto, vera e propria divisione di lavoro, tra il regista e lo sceneggiatore non vi è stata in Italia fin'oggi (ed io mi auguro che mai venga in uso nella nostra cinematografia la creazione di uffici specializzati per la redazione delle sceneggiature, sul modello degli uffici che funzionano in seno alle grandi case cinematografiche americane), poichè il regista ha sempre, o quasi sempre, preso parte alla compilazione della sceneggiatura, in funzione di consigliere e spesso perfino di creatore, e lo sceneggiatore ha sovente seguito il regista durante la lavorazione del film, o quanto meno gli ha suggerito punti di vista e soluzioni sceniche ecc. Tuttavia, e non ostante la stretta collaborazione, sono frequenti i conflitti — e chi ha pagato di persona lo scotto può meglio capirmi — tra il regista e lo sceneggiatore; accusandosi l'un l'altro di inesperienza del cinematografo o di angustia di idee; il primo volendo imporre al secondo la sua competenza tecnica, il secondo volendo imporre al primo la sua natura di artista, di scrittore, di conoscitore dell'animo umano e simili. Conflitto che diventa ancora più aspro se colui che è preposto alla sceneggiatura è l'autore stesso del soggetto; onde si rivela la necessità, nel corso del lavoro, o di sostituire lo sceneggiatore, oppure, se veramente si ha interesse di condurre a buon fine il film, di porgli accanto altri due o tre individui, ai quali viene affidato per solito il compito di smussare gli angoli, di attutire i contrasti, in guisa che il testo definitivo, risultato di una così complessa collaborazione, non rispecchia nè la personalità del

Assia Noris, O. Cristina e Sabbatini in «Una donna fra due mondi» (Astra Film)



regista ne quella dell'autore, ma è una specie di campionario d'idee, dove trovi atteggiamenti e gusti più diversi e in contrasto. E molti filmi, la maggior parte dei filmi prodotti in questi ultimi tempi, anche quelli che si son fatti notare per indiscutibili pregi, presentano il medesimo difetto: la sceneggiatura. Si rileva in essi, nei casi più degni di attenzione, una mancanza di coesione, un'incoerenza; e assai più spesso un tendere ora al drammatico ora al comico; un saltar di palo in frasca, senza una precisa ragione, un dialogo vacillante e molto spesso sgrammaticato e infine un insopportabile senso di staticità. Avverti in essi tutte le imprecisioni dello scenario e tutte le volte in cui il regista si è accontentato della soluzione più facile e più anodina... E se di ciò movi colpa al regista egli sicuramente si scagionerà col dire che la colpa è tutta dello sceneggiatore, il quale ha compilato un testo approssimativo. Ma provatevi a scrivere uno scenario con puntualità, completo di indicazioni di macchina, di suono e di luce, e sentirete gli urli del direttore! Vi dirà che voi vi siete occupati di faccende di non vostra pertinenza, che voi avete invaso il suo campo, che tutte le indicazioni da voi apposte ad ogni inquadratura e relative al piazzamento della macchina, ai movimenti del carrello, all'intensità della luce ecc. sono in contrasto con la tecnica stessa del cinematografo, la quale è cosa in tutto differente da come voi l'intendete; e vi addurrà mille e buone ragioni per dimostrarvi la inesattezza delle vostre indicazioni e la irrealizzabilità dei vostri suggerimenti extraletterari.

Ed ha ragione; ha ragione non in quanto voi avete torto, ma in quanto al suo temperamento, se temperamento egli ha, repellono tutti quei suggerimenti che limitano il suo campo d'invenzione, che opprimono o debellano la sua fantasia. E in questo caso si è avuto un contrasto, non tra una tecnica e una pseudo-tecnica, ma un contrasto tra due personalità, in cui la meglio spetta di dovere al regista, ossia a colui che assume sopra di sè la responsabilità della riuscita del film. Infatti, imporre al regista uno scenario in cui fossero previste le singole posizioni della macchina, gli atteggiamenti degli attori e altre e simili particolarità, sarebbe come imporre ad uno scrittore la punteggiatura che più piace allo stampatore; o meglio, sarebbe lo stesso come se uno scrittore, una volta trovate le parole le affidasse poi all'arbitrio dello stampatore, per la composizione del periodo.

Così posto il problema ognuno può rendersi conto dei risultati che si ottengono, e nel duplice caso, sia che il regista accetti i suggerimenti, diciamo così per intenderci, extraletterari dello sceneggiatore, sia che li respinga in pieno: nel primo caso, accettandoli, egli farà opera anodina, anonima, che non rispecchia il suo temperamento, nè il suo sentimento; nel secondo caso, respingendo quelle indicazioni che lo scenario gli fornisce, egli rischia di far opera discontinua, imprecisa vacillante, in cui potrà esserci magari il lampo del genio, la favilla dell'ingegno, ma non mai la continuità e la serenità, e l'approfondimento di ogni parte, e altre e simili qualità che si richiedono ad ogni opera creativa quando sia mossa da intenti artistici e non di pura oratoria.

Nonostante ciò che si è detto vi sono tuttora registi che insistono nel chiedere allo scrittore di scenario ciò che poi non rispetteranno nella lavorazione del film, (e ove mai accadesse di trovar qualcuno disposto ad accettare e rispettare i suggerimenti di carattere strettamente visivo, e diciamo così tecnico, che lo sceneggiatore fornisce, sarebbe il caso di inferire che un tale individuo è un pessimo regista e nient'affatto un artista) nonostante tutto questo — dicevo — perdura l'errore di richiedere allo sceneggiatore ciò che egli non può dare o dandolo non può essere accettato; e tuttavia si continua a far risalire alla sceneggiatura ogni manchevolezza che si presenti a film compiuto. A quale causa bisogna ricondurre questa contraddizione? Secondo me al preconcetto che si ha circa i limiti del lavoro che si attribuisce di consueto allo sceneggiatore.

Il teorico, e così il pratico del cinematografo, non può nascondere alla propria coscienza questa verità fondamentale: e ossia, che la sceneggiatura è la parte sostanziale del film, è il film stesso visto attraverso le parole, è il film studiato nei dettagli sulla carta, in una serie di scene e ogni scena in una serie d'inquadrature, sottoposte ad una critica puntuale, approfondita, nei loro singoli momenti; e che per tale lavoro non vi può esser miglior sede che la sceneggiatura, nella quale il regista deve porre i punti fermi, gli estremi, direi, della sua personalità. E' in quella sede e non altrove che si attua la tanto invocata unificazione dei disparati elementi, artistici ed extrartistici, che compongono il cinematografo. E un tale lavoro non può essere compiuto che dal regista stesso, se egli veramente è l'autore del film.

Si può obbiettare che accade tuttora di vedere il regista interessarsi o prender parte direttamente alla sceneggiatura; ma una tale obbiezione non merita d'essere presa in considerazione, in quanto, — e chi ha qualche familiarità col cinematografo può intendermi meglio, — il regista, in sede di sceneggiatura, non fa che limitarsi alla parte di consigliere, e spesso di consigliere sopportato, che deve lottare per introdurre una sua idea o quando, nei casi meno frequenti, accade che il suo potere di suggestione si espande, non si può mai ritenere che la sua personalità e i suoi sentimenti abbiano libero e autonomo gioco, dovendo egli render conto del proprio lavoro e delle proprie invenzioni allo sceneggiatore.

Altra obbiezione potrebbe esser quella che il regista, non essendo per solito uno scrittore, verrebbe a trovarsi in disagio qualora fosse costretto ad esprimere con parole ciò che egli vede solamente in immagini. Ora, a parte il fatto che egli è libero di esprimersi nei vocaboli più pedestri che vuole, se veramente ha un'incapacità congenita a inventare situazioni drammatiche e dar vita a personaggi e simili, per questo fatto stesso egli non potrà mai divenir un bravo regista, e quindi farebbe assai meglio se si dedicasse ad altro lavoro più profittevole per lui e per la società.

La funzione dello scrittore di scenari dovrebb'esser limitata al primo e non certo brutale lavoro di adattamento (ciò che ora in una brutta parola e in un errato concetto si dice « treatment ») cinematografico di un determinato spunto o soggetto, di una novella o di un romanzo. E non è poca cosa. Gli spunti, le trovate, la creazione di personaggi di sfondo dovrebbero essere già tutte poste in questo primo stadio del lavoro cinematografico; il cui compimento avverrebbe per opera del regista, e del solo regista, in sede di sceneggiatura, che è il solo e vero momento di creazione cinematografica, essendo tutto il resto, regia di attori, di macchine, ecc. e il montaggio stesso, lavoro di esatta interpretazione dello scenario.

CARLO BERNARD

Lo scrittore

Un simpatico giovanotto siede su una poltrona — pipa in bocca, veste da camera e pantofole. Tiene sulle ginocchia un blocchetto di carta su cui scrive a matita, senza interrompersi. Quando l'obbiettivo cinematografico s'avvicina lentamente dietro le sue spalle, sul foglio dilatato si legge: Capitolo primo: e una successione di lettere ferme, allineate, senza cancellature.

Lo scrittore compone, nella sua casetta di campagna dov'è fuggito all'insaputa degli amici che ogni notte affollavano il suo appartamento in città. Le donne, l'alcool, i divertimenti lo hanno tediato. E' in piena crisi di coscienza: si è salvato dopo una notte d'orgia in cui una donna inviperita dal wisky *gli ha fatto una scenata di gelosia; è fuggito scavalcando i corpi degli amici ubriachi e addormentati sui tappeti. La sua automobile lo ha portato lontano dalla città, nella dolce provincia, dove ci si può ancora meravigliare del canto degli uccelli o del muggito dei buoi.*

La casetta ha l'orto in disordine; (egli potrà zapparlo illudendosi di esser tornato alla Sana Vita dei Campi); dovrà da solo prepararsi il cibo; si brucerà allegramente le dita nell'accendere la stufa. Ma l'editore che gli ha rifiutato l'ultimo manoscritto, e gli amici che lo vogliono uomo finito, avranno una bella sorpresa. Scriverà un grande romanzo.

Le case di campagna degli scrittori americani hanno questo privilegio: di possedere, vicina, l'abitazione di una patriarcale famiglia di agricoltori con numerosa prole. E tra questa è immancabile una ragazza ingenua, bella e sorridente, che ha il potere di far innamorare gli uomini della metropoli mentre governa i polli. L'amore tra i polli è una cosa troppo stuzzicante e originale perchè il nostro scrittore non ne approfitti. Dunque corteggia la ragazza, impara a spaccar la legna o a mungere le vacche, apprezza il sapore dei baci timidi attraverso la staccionata di confine, si oblia nelle tranquille serate in casa degli agricoltori un po' quaccheri e formalisti. Egli vive già in un bel romanzo: c'è perfino l'amore. Ora può sicuramente cominciare dal capitolo primo, e via via seguire sulla carta l'avventura sentimentale sullo sfondo della Sana Vita dei Campi.

Poi accade che verso la fine quando il protagonista nella realtà e nella finzione letteraria, sta per decidersi a sposare la ragazza, fanno irruzione nella villa gli amici dello scrittore riusciti finalmente a scovarlo.

La casa si trasforma in un bivacco; le donne curiose frugano dovunque; gli uomini cominciano a bere. L'idillio crolla rumorosamente: i vicini scandalizzati sbarrano la porta; la povera ragazza innamorata spia dietro i vetri la partenza del suo corteggiatore. Lo hanno caricato sull'automobile come un baule, e si è dileguato in una nuvola di polvere.

Ma il romanzo è fatto, gli amici ne sono entusiasti, l'editore gli dà un lauto anticipo e si assicura tutta la sua produzione letteraria futura, il « lancio » del libro avviene mediante un ingegnoso sistema pubblicitario che renderà popolare il nome dell'autore. Successo. La sola sacrificata è la ragazza di provincia: ma un trionfo deve avere le sue vittime. La coscienza puritana ha i suoi lussi.

La professione del letterato, come la rappresenta il cinema americano, è una professione redditizia. Lo scrittore lotta, trionfa o cade come un qualsiasi businessman, *nè può essere altrimenti se si considera l'importanza che ha in America il denaro, se si pensa che esso procura benessere, reputazione, fama, che non è concepibile altra forma di lotta per la vita che non sia fondata sul dollaro.*

« L'uomo che guadagna più di diecimila dollari all'anno è quello che fa girare più in fretta le ruote del Progresso » dice Babbitt. Babbitt è l'uomo medio, il detentore della sana concezione della vita, delle idee giuste, cioè di quelle certezze limitate ma indiscutibili che formano l'orgoglio del cittadino americano e che gli danno il diritto di usare quel salvacondotto indispensabile che è il sorriso.

Il cinema è l'immagine fedele della vita, è lo specchio della borghesia, e a questa enorme maggioranza di persone si rivolge, dopo aver tratto da essa gli esemplari più intelligibili. In tal modo anche lo scrittore rientra nella categoria dei Babbitt, è ridotto sulla misura dello Standard American Citizen. *Il letterato come lo raffiguriamo in Europa, lo scrittore con gli scrupoli di stile, un Flaubert che scrive una riga in sette giorni, non solo non è concepibile,* ma è praticamente *impossibile.*

Il letterato che non produce, che non sa scrivere un romanzo cominciando impavidamente dal capitolo primo e via di seguito fino all'ultima cartella, sarebbe classificato tra i disoccupati, tra i morti di fame, tra gli inetti, i deboli, gli amorfi. Essi non interessano la vita americana, così com'è organizzata, nè il cinematografo che è l'illustrazione di quella.

Può accadere, e s'è visto spesso, di seguire le sorti di un pezzente, dalla sosta famelica davanti al negozio delle frittelle, al sonno sulla panchina abbandonata; ma in questo caso conta la riabilitazione, il ritorno alla fortuna. Quando mai s'è dato che costui, per riabilitarsi, si sia messo a scrivere un romanzo? In ogni povero che il cinema ci mostra è sottintesa la favoletta dell'uomo che inizia la sua immensa ricchezza raccogliendo un ago. Il pubblico americano ha bisogno di queste agnizioni che fanno parte della sua semplice ma solida fiducia nella vita, che costituiscono i due principali capitoli della sua morale sociale: lavoro, denaro.

Far trionfare uno di codesti esseri già condannati socialmente significherebbe voler rovesciare le gerarchie universalmente riconosciute e arrivar alla pericolosa — assurda — conclusione che lo spirito può trionfare del denaro, che un poeta povero è più potente del re dei piselli in scatola.

Perciò noi sorridiamo quando ci appare sullo schermo uno di questi scittori, e sorriderebbero certamente gli americani se rappresentassimo i crucci di uno scrittore nostro. Ma per il mistero della creazione artistica le lenti acute degli obbiettivi cinematografici, che pure sorprendono la vita e la riproduzione degli organismi unicellulari, non sottilizzano troppo. Un lapis e un blocco di carta sono i simboli dello scrittore, e non di più.

Forse questa ingenuità è la migliore o almeno la più innocua: è passato il tempo delle zazzere, delle cravatte a fiocco e della bohème. *Dovremo abituarci, anche se non è vero, a considerare lo scrittore un uomo che ha il conto corrente in banca e l'automobile alla porta.*

PIGLIADORCO

MONTAGGIO

UN FILM CHE VORREMMO VEDERE

La « Gazzetta del Popolo » nella sua rubrica cinematografica ci informa come l'esagerato e morboso risentimento inglese, per una frase del film Il Cardinale Richelieu *— frase che accennava a una costante responsabilità inglese nello scoppio delle varie guerre europee, traverso i secoli — che è giunto fino al boicottaggio del film, abbia destato in America la più viva sorpresa e reazione: e come tale senso di seccatissima sorpresa abbia spinto il noto Tell O' Larsa, in un suo brillante scritto, a proporre che venga immediatamente dato inizio, in guisa di risposta, a una grandiosa rievocazione cinematografica della guerra boera, affidando la cura dell'interpretazione della parte di Presidente Kruger al medesimo George Arliss, interprete dell'incriminato* Cardinale Richelieu. *Tale film dovrebbe non soltanto illuminare i pubblici mondiali sulla verità storica circa la guerra boera, ma sopratutto rispondere praticamente ed efficacemente alle manovre industriali inglesi che con la massima scaltrezza hanno sempre saputo servirsi della produzione americana per far realizzare dei grandiosi film ad esclusivo vantaggio della glorificazione imperiale britannica.*

Oggi che il cinema — ci si passi il luogo comune — è il più efficace ed il più rapido mezzo di vasta divulgazione delle idee e che perciò le polemiche si posson condurre a colpi di film, accettare il suggerimento di Tell O' Larsa è la miglior risposta che l'industria americana possa dare al boicottaggio inglese. Ci auguriamo che la proposta venga presa in considerazione — come pare veramente. Avremo così il contraltare di « Cavalcata *» il film ciclico con cui gli inglesi ci insegnarono questo ed altri capitoli di storia come piacque a loro.*

POCHE MA CONFUSE IDEE SULLA CINEMATOGRAFIA ITALIANA

Dopo le copiose discussioni sulla necessità di spezzare la dipendenza del cinema dalla narrativa e dalla drammatica, dopo tanti buoni e ottimi scritti intesi ad affermare la autonomia estetica del cinematografo, non è facile toccare l'argomento senza riecheggiare, anche per via di coincidenze di pensiero del tutto occasionali, idee già espresse. E' una sorta di «doppiaggio» delle idee. In questo errore di ingenuità cade, nelle affermazioni teoriche, A. F. Della Porta il quale pubblica in Perseo *un articolo sulla cinematografia italiana. Ma di questo scritto interessano le osservazioni e i suggerimenti concreti. Dice infatti Della Porta, dopo aver lamentato il ripiego di tradurre in film un romanzo o una commedia che:*

Questo rincorrere la copiatura di un elemento estraneo, o per lo meno inadeguato al carattere fondamentale della vera cinematografia, potrà essere comodo e di facile risorsa, ma non certo in stretto rapporto con l'essenza fondamentale di questa nuova arte, che vuole per sè, tutto ciò che a se stessa occorre, per la propria indipendenza e per il proprio prestigio.

Bisognerebbe quindi aprire le porte agli scrittori italiani perchè possano, in questo nuovo mare, far convergere le acque di una nuova e originale creazione.

A tale scopo e per maggiormente spingere lo scrittore a dedicarsi a questo genere di produzione, non farebbe male qualche stimolo iniziale. Disporre anche di un «copione formula» da distribuire a mezzo del Sindacato Autori e Scrittori affinchè lo scrittore impreparato possa orizzontarsi e seguire con criterio informatore le tracce dei diversi elementi.

Quel «rincorrere la copiatura di un elemento estraneo», siamo d'accordo, non è certo bello; ma le porte agli scrittori italiani — naturalmente scrittori, qui, vuol dire autentici scrittori — sono già state aperte: Napolitano, per esempio, ha scritto « Passaporto rosso *» Monelli «* Scarpe al sole *» film questi che son più citati sotto i nomi dei soggettisti che dei registi.*

L'idea veramente originale è quella del «copione formula» da distribuire per via gerarchica agli scrittori impreparati. Francamente è davvero sentito il bisogno di attrarre nell'orbita della vita cinematografica italiana un largo stuolo di scrittori impreparati i quali, mercè l'aiuto del vade-mecum del perfetto soggettista, potrebbero finalmente adeguare il livello artistico della produzione cinematografica alla letteratura di cine-romanzo. Sugli attori leggiamo alcune osservazioni che se anche trite e ritrite è sempre bene ripeterle essendo fondamentali. Ma questa è nuova:

E fra gli attori, quelli che maggiormente devono vivere e rivivere con indagine e con raccoglimento, la vita cinematografica, sono le donne.

Oh! perchè le donne soltanto e non anche gli uomini? Misteri di psicologia? Forse Weininger il famoso autore di « Sesso e carattere *» potrà illuminarci.*

UN DOCUMENTARIO SU TOLSTOI

Si ha da Karkov che negli archivi della casa cinematografica Soiuskronuka *è stato rinvenuto un film di notevole valore. Si tratta, cioè, di un film sulla vita di Tolstoi, girato nella sua abitazione di Jasnaia Poliana, ad eccezione di alcune scene girate nella stazione climatica di Ostapovo. Il film rimonta agli anni* 1907-1910.

Una biografia cinematografica: vedremo il vecchione di genio dalla barba bianca nel ritiro di Jasnaia Poliana. Ma — quanto di genuino e quanto di recitato? — vien fatto di chiedersi pensando alla regola di vita che Leone Tolstoi impose a sé ed a chi volle avvicinarglisi. Se prenderanno voga le biografie filmate come, un tempo, quelle romanzate, ecco un genere cinematografico nel quale i registi avran debole voce in capitolo. Mai un attore, recitando la sua stessa vita, rinuncerebbe ad ottenere l'assoluta autonomia di interpretazione. L'uomo celebre che sa di passare ai posteri vorrà senza dubbio, passarci da par suo: chi inclinando per gli atteggiamenti solenni da « detti memorabili » si modellerà sulle « Vite parallele » di Plutarco; chi preferendo una condotta alla brava, tutte punte, oscillerà fra la millanteria del Cellini ed il ribellismo romantico di Lord Byron; nessuno tralascerà alcuna minuzia che aggiunga qualcosa di significativo o almeno di decorativo alla propria vita. Il rammarico pungente per tutti sarà quello di aver raggiunto la rinomanza in tarda età per cui, non essendo possibile una ripresa retrospettiva, quanti bei gesti sprecati, quante degne scene « girate » in bianco.

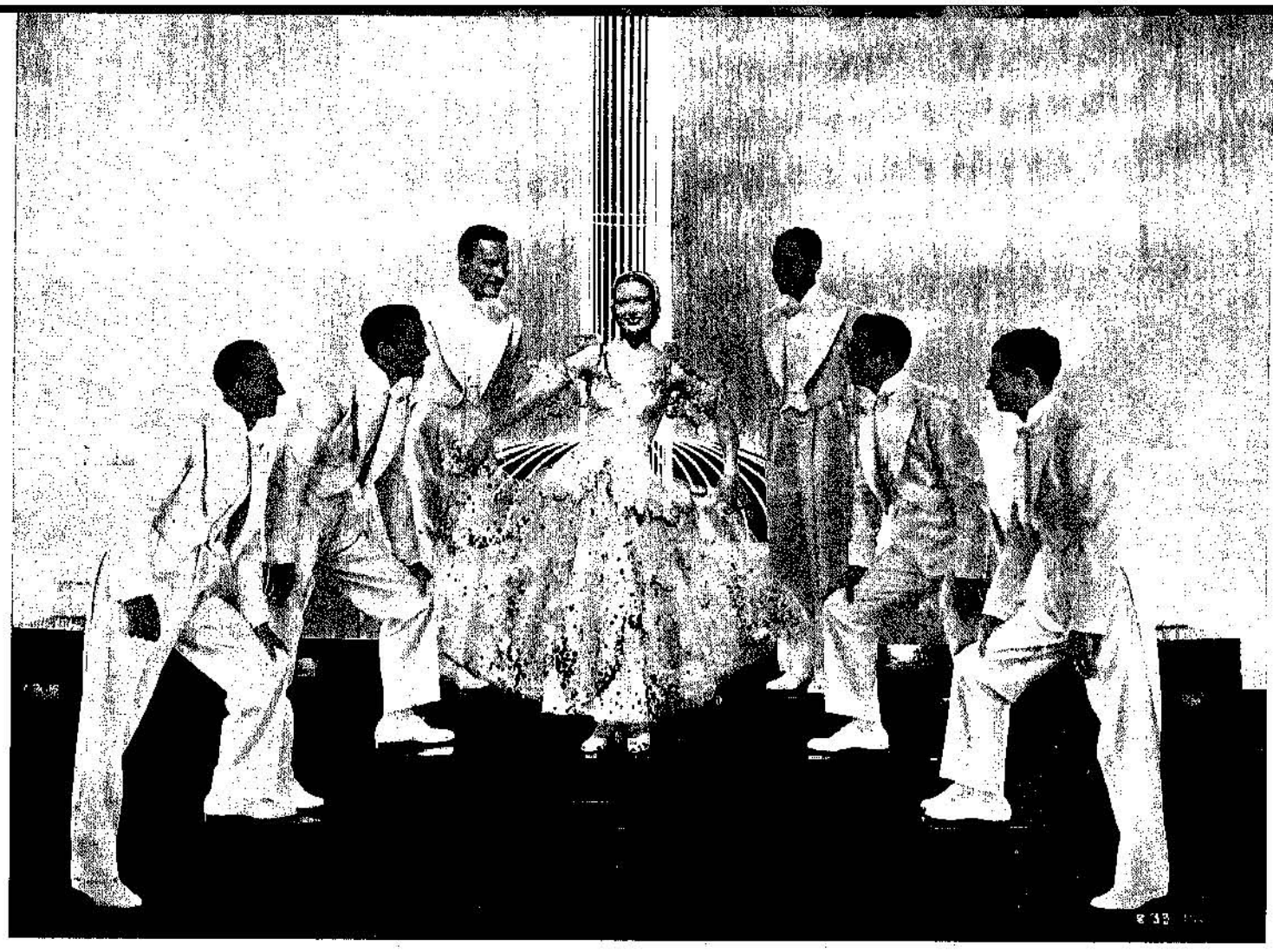
SELEZIONE DEI NAZIONALI

« A Roma è già entrato in funzione, alla Quirinetta, il cinema delle versioni originali... Naturalmente l'accesso a questa privilegiata sala di proiezioni è stato disciplinato in modo tale che non si abbiano a verificare abusi e che il pubblico degli spettatori sia sempre opportunamente selezionato in rapporto al grado di cultura. Per poter essere ammessi agli spettacoli, oltre al pagamento del biglietto di ingresso, è richiesta infatti una speciale tessera, la quale viene liberamente rilasciata ai nazionali che la richiedano e che risultino forniti, appunto, da un opportuno grado di cultura (artisti, professionisti ecc.) nonchè alle autorità, senatori, deputati, e agli stranieri che ne facciano richiesta anche attraverso gli alberghi in cui discendono ».

(*La Nazione*, 17 *Gennaio*)

« I nazionali che risultino forniti di un opportuno grado di cultura e gli stranieri che ne facciano richiesta »: naturalmente, non essendo facile dimostrare il possesso di questa cultura, molti « nazionali » tentano di passare per stranieri. Alcuni si schiacciano il cappello alla tedesca, altri si strizzano le gote per farle color prosciutto, e molti entrano masticando la gomma e camminando con la punta dei piedi convergenti e le ginocchia che si toccano; qualcuno si copre perfino i denti con la stagnola dorata e molte ragazze si tingono i capelli e cercano di esser scambiate per coriste inglesi d'operetta o per cameriere tedesche di grande albergo. Ma il portiere del cinema ha un fiuto da grande poliziotto e li smaschera tutti miseramente: fuori di qui, voi; si vede benissimo che siete italiani, che avete la dentatura sana, le gambe diritte e il colorito bruno. E i poveri nazionali non in possesso del diploma di laurea e del certificato di buona condotta, restano inesorabilmente fuori.

Non potrebbe il redattore de « La Nazione » interessarsi perchè venga istituito un recinto speciale, magari una gabbia, per loro?



Da « Follie di Broadway 1936 » (M. G. M.)

NOTIZIARIO INTERNAZIONALE

ITALIA

« **Ballerine** » - è il titolo definitivo del film che Machaty sta girando per l'A.F.I.; titolo più breve e intonato del vecchio « Fanny, ballerina della Scala ».

Una giovane e promettente attrice italiana, Silvana Jachino, sostituirà la compianta Irina Lucacevich e avrà a collaboratori Antonio Centa, Laura Nucci, Maria Ray, Olivia Fried, Maria Denis, Pavanelli, Guerzoni, Viotti, G. Bianchi, G. Bolognesi, Maria Cecconi. I costumi saranno disegnati da John Guida, del montaggio si occuperà Sorelli. Di Vaclav Vick, l'operatore che Machaty s'è scelto, si dice un gran bene. Molte scene importanti saranno girate al Teatro Reale dell'Opera, e alla Pergola fiorentina.

Per quanto riguarda l'assistenza alla regia, possiamo informare i nostri lettori che, dopo un vaglio accurato, la scelta è caduta su Leo Bomba (già più volte collaboratore di A. Blasetti) e su due giovani rivelati dai recenti Littoriali dell'arte e della cultura: Alberto Mondadori (segretario di edizione) e Mario Monicelli.

« **Le Amazzoni bianche** » è il titolo del nuovo film di Gennaro Righelli che si comincia a girare in questi giorni negli stabilimenti di Tirrenia, per poi passare a Cortina d'Ampezzo. Il film, edito da una nuova società romana — l'Arbor Film — è ricavato da una novella di Gino Valori ed illustra la bellezza delle Alpi italiane. Le « amazzoni bianche » sono infatti alcune sciatrici che sacrificano il loro sport preferito per la famiglia. La sceneggiatura è stata curata da Righelli, da Marcello Albani e Gino Valori. Gli attori principali sono Paola Barbara — un « elemento » nuovissimo proveniente dal giornalismo fiorentino — Sandro Ruffini, Enrico Viarisio, Gianfranco Giachetti, Luisa Ferida, Nicola Maldacea, Mario Pisu, Valentino Bruchi. Direttore di produzione, Ferruccio Biancini; operatore, Ferdinando Martini; scenografia di Giulio Torre e sistema di registrazione sonora, Vestern Electric. Le musiche, di Bixio, saranno eseguite dalla nota banda del Corpo delle Guardie di Finanza.

Boccaccio e il cinema - Ettore M. Margadonna ha ricavato dalle novelle 3ª dell'ottava giornata, e 5ª della nona giornata del « Decameron », un piacevole soggetto cinematografico: « Calandrino », che è già in possesso della Tirrenia Film. Per questo film, imminente, i produttori romani avevano pensato a Buster Keaton, ma, sfumata questa possibilità, pare invece che la scelta si sia fermata su Paul Kemp, il noto attore brillante tedesco. Si fanno, contemporaneamente, altri nomi: Luigi Almirante, Sacripante, Totò, Leda Gloria (per la figura di Nicoletta); Roveri, Ceseri o d'Ancora per Bruno e Buffalmacco. Sembra ancora che, come musicista, sia stato proposto il M.o Franco Casavola: scelta particolarmente felice, intonata al carattere comico e grottesco del soggetto.

C. L. Bragaglia dovrebbe essere il regista di questo film boccaccesco.

Un film sportivo sarà quello tratto dal libro di Emilio De Martino « La danza delle lancette », e prossimamente diretto da Mario Baffico a Milano. La sceneggiatura del soggetto sarà opera di Cesare Zavattini, Mario Baffico ed Ivo Perilli.

Finis - Film finiti in questi giorni: « Musica in piazza » di M. Mattoli, « Ma non è una cosa seria » di M. Camerini, « L'Ambasciatore » di B. Negroni, « Colpo di vento » di G. Forzano, di cui abbiamo dato notizia più volte. Anche il « Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno » di G. Simonelli è terminato. Vi figureranno numerosi attori: Baseggio, Guerzoni, Sacripante, Spada, Olga Capri, A. Farra, S. Jachino, Dolfini, D'Oliva, Rosmino, Manfrino, Creti, Gaudenzi, Piscicelli, Biliotti, Cappella, Marroni, Pozzetto, T. Pavoni, A. De Val, T. Razzi, A. Valpreda. La musica è dovuta a Gragnani, autore del commento musicale di « Passaporto rosso ». Aiuti registi sono stati A. Befani e M. Costa; operatore, P. Pupilli mentre i dialoghi sono stati scritti da A. G. Rossi e da A. Crespi.

« **Nozze vagabonde** » - Diamo del nuovo film di G. Brignone, in lavorazione, nuovi particolari. Sceneggiatura di G. Brignone e di F. Eckardt, musica di Nino Ravasini e direttore d'orchestra Ugo Giacomozzi;

scenografia di Vittorio Accornero, architetture di Giulio Lombardozzi, coreografia di Alfredo Petroni, arredamenti di Guido Vecchi. Gli attori saranno Ugo Ceseri, Maurizio d'Ancora, Luigi Almirante, E. D'Olivo, Aldo Silvani, Leda Gloria, Ernes Zacconi, Gemma Schirato, Lia Rosa Leoncini, Caudio Ermelli. Gli esterni saranno girati a Roma e ad Orvieto. Aiuto regista, Giuseppe Fatigati, tecnico del suono Giacomo Paris e sistema di registrazione sonora R.C.A. Photophone.

« Lo squadrone bianco » - Ancora indiscrezioni del film di A. Genina. Esso sarà edito da una nuova società romana, intitolata appunto « Roma Film » presieduta dall'on. Francesco Giunta. La lavorazione dovrebbe cominciare tra pochi giorni; e già si fanno vari nomi: quelli di C. Ninchi e Cialente per gli interpreti e quello del M.o Enzo Masetti come autore del commento musicale. Quest'ultimo nome specialmente — il nome di uno dei compositori giovani italiani più valenti e originali — dà affidamento che il film si avvantaggerà dell'aiuto di uomini preparati e intelligenti.

« Voleur de femmes » è il titolo d'un film francese interpretato da Jean Murat, e sceneggiato da Jacques Manuel su soggetto di Pierre Frondaye, che sarà girato prossimamente negli stabilimenti forzaniani di Tirrenia.

AMERICA

Film storici e cinema nazionalista

Dal suo sorgere a oggi, nelle comiche e nei drammi, nelle commedie musicali e nelle storie epiche della malavita, nelle allegre commedie di marinai e nelle avventure della prateria, tutto il cinema americano ha fatto l'esaltazione della vita americana e delle glorie della nazione: della vantata bellezza delle sue ragazze; della ancor più vantata — sebbene meno ostentatamente — superiorità di temperamento; della sua moderatità e dei suoi agi; dell'ardimento e della forza dei suoi uomini; della allegria e della vivacità della sua vita quotidiana; della grandiosità dei suoi spettacoli, delle sue musiche e delle sue danze; delle sue macchine e delle sue metropoli.

Tutta questa America ricostruita amorosamente e presentata ogni giorno al suono delle canzonette, fra le piume dei ventagli che coprivano le anche nude delle danzatrici, fra i cazzotti e le revolverate dei banditi, fra il frigorifero in cucina e la doccia nel bagno, fra le torte di mele e i bianchi sandwiches dei ristoranti dagli alti sgabelli, fra l'assordante frastuono dei subways e il rombo dei motori della flotta aerea, fra le bestemmie del gergo e la cantilena dei meridionali, fra il clamore delle partite del loro football e gli amoretti di College, ha creato negli americani uno smisurato orgoglio per tutto quanto è loro, un amore cieco e fiducioso per tutto quanto è americano.

Ad affermare questo spirito patriottico dominante nel cinema, sono venuti i film storici dalla rivoluzione di indipendenza alla guerra civile, dalla conquista del West alla guerra mondiale: pochi, rispetto ai tanti altri sulla vita corrente, ma già sufficienti a infondere nel popolo l'amore e l'orgoglio anche per la sua storia.

Quando sotto i nostri occhi passano le visioni esaltatrici delle imprese gloriose della epopea americana, nella Nuova Inghilterra e in Virginia, nel Far West e nelle Filippine, sulla Marna e sulla Somme, dalla guerra contro gli Inglesi a quella contro gli Spagnoli, fra i giardini della Virginia e le foreste della Pennsylvania, fra le piantagioni del Sud e le praterie della California, e quando gli americani esultano orgogliosi nell'esibirci queste pagine della loro storia, noi pensiamo tristi a tutta la vita e la storia nostra e rispondiamo come il leone all'uomo che gli mostrava la statua di Ercole che abbatte il leone: « pechè noi non abbiamo scultori ».

E mentre noi stiamo instancabilmente cercando e preparando i nuovi scultori, quelli del cinema americano lavorano ora a una lunga serie di nuove opere sulla loro storia. « Così papà, tornando a casa, potrà erudire il pupo sulla storia del suo paese » dicono gli annunci di questa numerosa produzione storica e patriottica. E non confessano, invece, lo scopo più alto che essa deve avere: formare nel popolo un carattere sempre più suo e inconfondibile e fargli amare la sua storia e il suo paese. Ma queste cose non si possono dire. Perchè per la democrazia sono un peccato.

La 20th Century Fox ha in programma un magnifico soggetto eroico e avventuroso sui valorosi marinai corsari della rivoluzione americana in « The life of John Paul Jones » (Vita di John Paul Jones). Ha inoltre in programma la storia del famoso Dott. Mudd, il chirurgo che curò la ferita dell'assassino di Abramo Lincoln: « The prisoner of Shark Island » (Il prigioniero dell'Isola dei pescicani) e quella di una bimba « The Littlest Rebel » (La piccola ribelle) naturalmente Shirley Temple, che difende coraggiosamente la Confederazione sudista contro gli Yankee nella guerra di secessione. Da ultimo, questa lunga serie storica della Fox, include « Ramona » che farà rivivere l'ambiente e la vita dei giorni lontani in cui la California era sotto la dominazione spagnola, e « The Country Beyond » (Il Paese al di là) locuzione con cui veniva designata dai cercatori d'oro del 1898, la lontana Alaska, oltre i monti. Il film, che fa rivivere uno dei periodi più intensamente drammatici nella storia dei forti pionieri d'America, è tratto da un racconto di Jack London.

A sfondo storico, per quanto non appaia dai titoli, sono impostati i due film M.G.M. ancora in lavorazione, « The Gorgeous Hussy » (Lo splendido birbone) un soggetto sull'amore dei due noti personaggi storici, Andrew Jackson (lui) e Peggy O' Neil (lei); e l'avventuroso romanzo del celebre bandito Murietta, « The Robin Hood of El Dorado », che sarà pronto fra pochi giorni.

La R.K.O. - Radio ha acquistato due soggetti storici: uno, **« Mr. Grant »** si svolge durante la guerra civile, ed è forse per la delicatezza dell'argomento, (già affrontato da altre pellicole, ma è sempre toccato con grande delicatezza per non urtare le vive suscettibilità dei sudisti che non ci mettono molto ancor oggi a boicottare una pellicola se a loro non va a genio) che la casa non si è ancora decisa a realizzarlo. L'altro ha per protagonista un sudista della Viginia, ma un'altra specie di eroe: un eroe della scienza. **« Yellow Jack »** è infatti una esaltazione della nobile figura del dottor Walter Reed che combattè la febbre gialla durante la guerra ispano-americana e morì nel compimento della sua missione, lasciando ai posteri il segreto della guarigione del terribile morbo.

La Paramount ha acquistato recentemente un soggetto per Gary Cooper che vedremo nei panni di Sam Houston agli albori della Repubblica stellata, nel Texas: « The Haven »; e ha terminato in questi giorni l'annunciato romanzo sulla guerra civile, « So red the rose » (**Come una rosa rossa**). Sta inoltre lavorando alla «Rose of the Rancho» (Rosa della fattoria) una storia di pionieri che si svolge nella California del secolo scorso, e a « Proud rider » (Il cavaliere orgoglioso) in cui George Raft interpreterà una avventurosa vicenda di pionieri nelle praterie del sud-ovest. Come ultimo esempio di film storico-avventuroso, la Paramount ci offre uno spettacolo di ecce-

(segue a pag. 42)

Florilegio Gilbertiano

Esordio augurale

... Un destino oscuro e impressionante pesa su queste figure di primo piano della cinematografia transatlantica. Ad una ad una si perdono in maniera drammatica e quasi tutte nel pieno fiorire della loro vita d'uomini: nel rigoglioso splendore della loro giovinezza.

Dicemmo una volta che il cinematografo è una macina pesante che stritola cose e persone senza pietà: logoratrici di energie: dissolvitrice di entusiasmi. Questi morti che si succedono a così brevi intervalli di tempo e quasi con scadenza prefissata, riconfermano in pieno la nostra primitiva asserzione.

(« L'Arena », 24 gennaio)

Il magnifico animale

... Un magnifico animale, fu definito quest'attore e invero le sue qualità erano istintive; una aggressività, un fuoco, una sensualità tutta di scatti e di gesti... si dette a una vita eccessiva; alcool più del necessario, donne anche, pare, più del necessario. Quando lo si rivide in « Regina Cristina » egli era già, in un certo senso, un uomo finito. Egli continuò incurante degli avvertimenti, questa vita di intemperanza...

« Il Messaggero », 10 gennaio »)

Quel naso

... Fu un fanciullo prodigio, ma il cherubino John si guastò perchè gli venne su quel naso per cui è andato famoso nei cinque continenti e che pare fosse la maggiore attrattiva fisica del divo...

« Il Messaggero », 10 gennaio »)

Femmine ingrate

... La sua fortuna di grande rubacuori era determinata infatti, più da motivi fisici (il suo sorriso da dentifrico ha mandato in visibilio per qualche tempo le ragazze di tutto il mondo) che da veri e propri meriti artistici... Sfiorite le sue attrattive fisiche, il suo astro è fatalmente declinato. E non poteva essere che così...

(« La Nazione », 10 gennaio)

Il contenuto spirituale

... Era un inquieto, un carattere difficile: io ho una particolare predilezione per i caratteri cosidetti «difficili». Mi pare che siano il segno di qualche cosa, la promessa di un contenuto spirituale, la certezza, nove volte su dieci, di una personalità...

(« Il Resto del Carlino », 14 gennaio)

L'oasi

... S'innamorò la Garbo del suo nuovo compagno? Si disse di sì, ma forse in Gilbert essa non trovò che un'oasi di calma, che una fonte di fiducia per il suo martoriato spirito...

(« La Stampa della Sera », 10 gennaio)

L'attricetta

... Quando capì che mai il suo amore avrebbe più potuto essere corrisposto, l'idolo delle donne di mezzo mondo soffrì il primo dramma della sua vita. Migliaia di fanciulle gli scrivevano lettere traboccanti di passione, ma la bocca dell'unica a cui tendesse il suo cuore non aveva per lui che parole di sola amicizia. Disperato, in un impeto di ira e di ribellione, si sposò un'attricetta, Leatrice Loy, da cui ebbe un altro figlio...

(« La Stampa della Sera », 10 gennaio)

Incomincia la discesa

... Intanto incominciava la discesa... Alla decadenza artistica, corrispondeva un doloroso dramma della disillusione. A dargli il colpo di grazia venne il film parlato... Fu la fine, l'oblio. Addolorato, dimenticato, deluso, cercò conforto nelle quarte nozze con Virginia Bruce e nei viaggi ma tutto fu vano. Tutti lo dimenticarono...

(« La Stampa della Sera », 10 gennaio)

Tu qui Mimì?

... In questi ultimi tempi la sua esistenza si era fatta particolarmente penosa. In mancanza di scritture, egli aveva tentato di far fronte alle esigenze economiche presentandosi sulla scena teatrale in numeri di varietà.

Singhiozzo muliebre

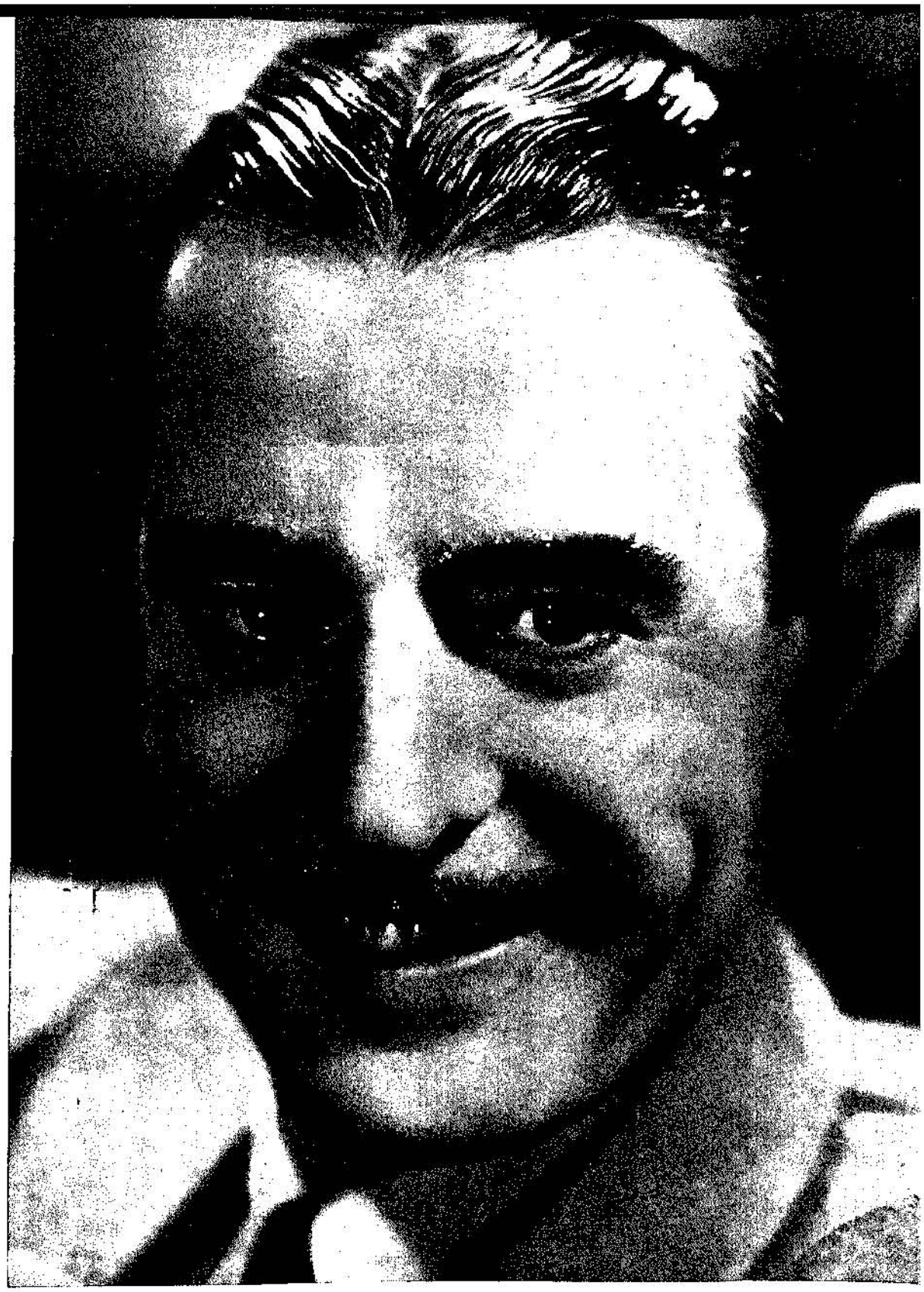
... Addio caro vecchio John scapigliato e sorridente, spesso ubriaco e spesso in lagrime!... Così umano e così sincero che sembrava a ogni donna di averti già incontrato o già sognato nella vita... Nessuna potrà dimenticare come ci apparisti nella «Grande Parata», fanciullone eroico, innamorato, ingenuo, scapestrato e fedele!... Ed ora ecco ti ricordiamo ancora. Ora mille ragazze sarebbero pronte a scriverti. E se ti ripensiamo, dimentichiamo i tuoi errori di uomo e di attore. Non ricordiamo altro che il soldato dall'elmetto di acciaio che mette fra le labbra del nemico moribondo una sigaretta: un gesto così tuo!...

(Luciana, « Stelle », 25 gennaio)

Gli uomini che mascalzoni

... Aveva sposato e fatto soffrire tre attrici, Leatrice Loy, Irene Claire, e Virginia Bruce e dalla prima e dall'ultima aveva avuto due bambine che adorava e che lo adoravano. Ma si dice che oltre alle tre succitate, molte altre donne prenderanno il lutto a Hollywood per la scomparsa del celebre attore.

« Il Messaggero », 10 gennaio »)



Terno secco

... Parrebbe a volte che i numeri fatali debbano esistere davvero: il 1929 è stato per John Gilbert l'anno più pericoloso. Eccone tre date: il 9 maggio segna il giorno del suo matrimonio con Irene Claire. Il 17 ottobre è il giorno in cui fu rappresentata la sua prima produzione parlata, «La sua gloriosa notte» il film che rivelò come la voce dell'attore non si prestasse al microfono, e infine, il 21 ottobre, il precipitare dei titoli sul mercato, inghiottiva tutta la fortuna di Gilbert...

(« Le ultime notizie », 10 gennaio)

Pietra funeraria

... Ora su tutto è il gelo della morte. La morte lo ha fermato tragicamente quando ancora la giovinezza degli anni poteva illuminare e riscaldare la sua quotidiana esistenza...

(« L'Arena », 24 gennaio)

... Nella storia della cinematografia il suo nome resterà indelebile. Piccola ombra nella grande ombra, svanirà il ricordo della sua vita, ma vivrà la testimonianza della sua arte.

(« Le ultime notizie », 10 gennaio)

zione: un « **Buffalo Bill** » diretto da Cecil B. De Mille, al quale il regista sta ora lavorando per la sceneggiatura, le scene, i dialoghi e i costumi, prima di iniziare l'ultima fase del lavoro: la ripresa.

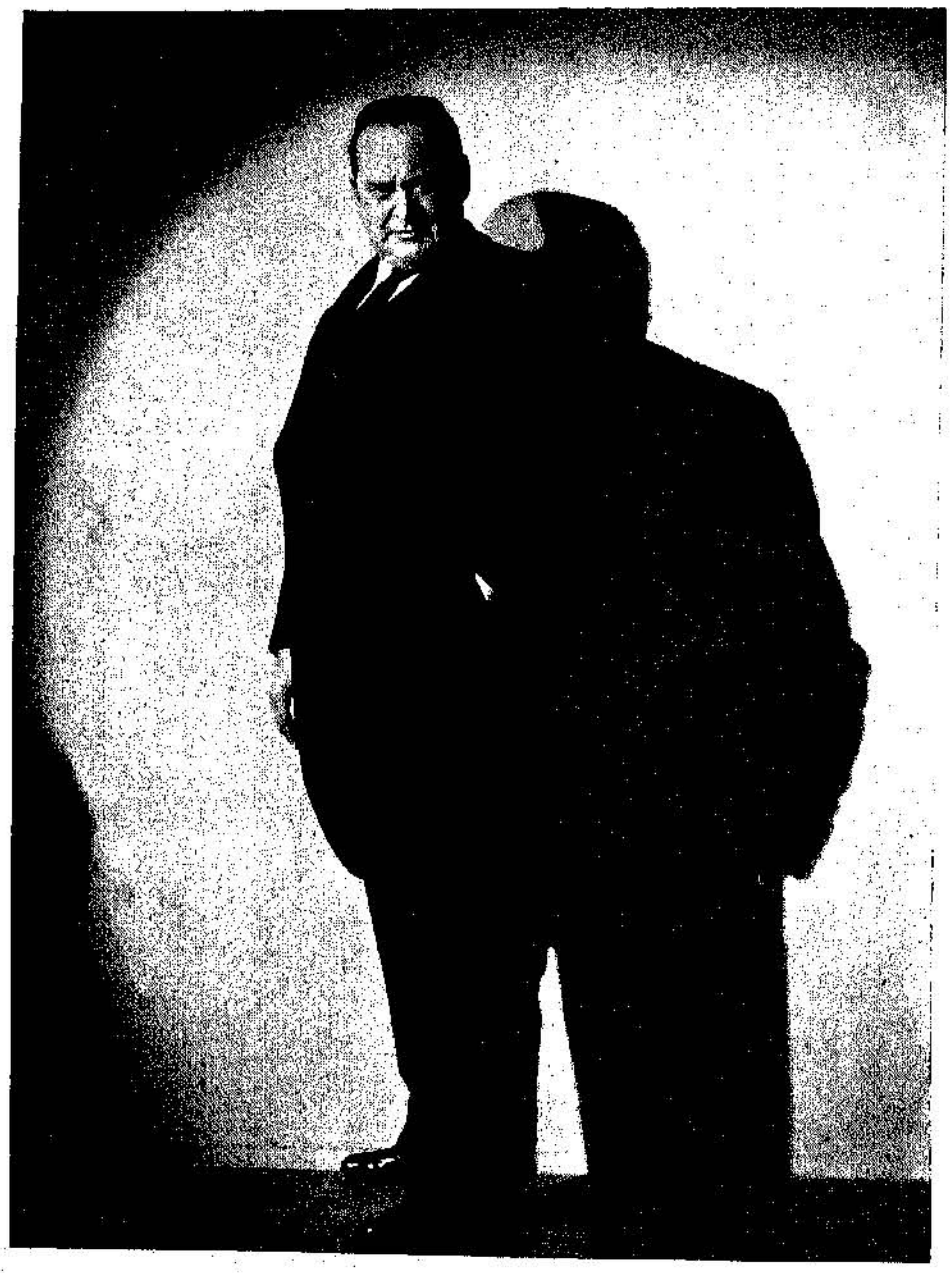
La Reliance inizierà fra quindici giorni « **L'ultimo dei Mohicani** » e l'Universal « Sutter's Gold » e « Show Boat »; tutti soggetti storici, dalle lotte dei pionieri contro i pellerossa alle dure peregrinazioni dei guitti che allietavano le fatiche di quei rudi pionieri nell'ottocento.

« **The Glory Parade** » sarà un film Republic che riesumerà le glorie e gli eroismi che rifulsero nella battaglia fra i due vascelli Merrimac e Monitor; nel lavoro vedremo rivivere Ericsson, il noto inventore della nave da battaglia corazzata di ferro. Negli stessi studi, John Wayne, il celebre cowboy, interpreterà « The battle of Alamo » e « Custer's Last Ride » (**La battaglia di Alamo** e **L'ultima cavalcata di Custer**, due lavori anch'essi che rievocano l'epoca della conquista dell'ovest.

Negli studi della Paramount si è iniziato in questi giorni un film interpretato da Reginald Denny: « **Preview** » (Visione preventiva). Regista è Robert Florey e gli altri interpreti sono Frances Drake, George Barbier, Jan Keith e Rod La Rocque.

« Sky patrol » (**La pattuglia dell'aria**) è un'altra produzione Paramount messa ora in cantiere. Interpreti sono Jimmy Allen e Katherine de Mille, la figlia adottiva del noto regista. Dirige Otto Lovering.

Harry Sherman sta producendo per la Paramount un terzo film, che continua la serie dei western: « Hopalong Cassidy's protege » (**Il protetto di Hopalong**) (**Cassidy**). Interpreti nei ruoli principali sono William Boyd e Jimmy Ellison; dirige Howard Bretherton.



Edward Harnold in « Delitto e castigo » di Sternberg (Columbia)

L'Africa è ora di grande interesse anche in America. La casa Repubblic sta girando nei suoi studi di Hollywood un'Africa da fantasia popolare per un film interminabile che sarà proiettato nientemeno che con l'antico sistema delle serie, ancora in uso in America per alcuni film di avventure, tipo giornalino illustrato per ragazzi, esaltatori delle fantasie dei ragazzetti americani. Il film in parola, « Darkest Africa » (**Africa Nera**) diretto in collaborazione dai due registi Breezy Eason e Joseph Kane, conterà di numerose puntate il cui numero, fin che l'interesse è vivo, non viene definito. Interpreti sono Clyde Beatty, Maurine King, Ray Bernard e Ray Turner.

Lewis D. Collins sta dirigendo un'altra produzione Republic: « The Leavenworth case » (**Il caso Leavenworth**) che si presenta come un film giallo. Lo interpretano Norman Foster, Gavin Gordon, Clay Clement e Maude Eburne.

La Warner Bros ha iniziato ora due film, il primo dal titolo misterioso « The man on the black hat » (**L'uomo dal cappello nero**) diretto da William Dieterle e interpretato da Warren William, Marie Wilson e Allson Skipworth; l'altro « Snowed Under » diretto da Ray Enright e interpretato da numerose belle ragazze quali Joan Blondell, Genevieve Tobin, e Glenda Farrel.

I due lavori ora iniziati, prendono nei teatri il posto ancor caldo di due altri film che la Warner sta per lanciare come due produzioni di eccezione: « Petrified Forest » (**La foresta pietrificata**) il cui titolo ci ricorda la preistoria e i mostri antidiluviani, fra i quali, nella nostra fantasia, dovrebbe figurare il diafano e biondo Leslie Howard con Bette Davis, Genevieve Tobin e Dick Foran, che interpretano il film diretto da Archie Mayo. L'altra fresca produzione del Warner è una commedia musicale: « **Colleen** » che pur non essendo la prima del genere, non sarà neppur l'ultima e viene lanciata per il mondo con la convinzione di farle raccogliere molti quattrini, a dispetto di tutte le opinioni sulla decadenza della commedia musicale. L'interprete è il solito Dick Powell, con Ruby Keeler, Joan Blondell, Louise Fazenda e Luis Alberni. Ha diretto Al Green.

La 20th Century Fox ha terminato anch'essa un film in questi giorni: « Song and dance man » (**Un uomo che canta e balla**) interpretato da Claire Trevor, Paul Kelly, Ruth Donnelly e Lester Matthews, e diretto da Allan Dwan.

«Dangerous Waters» (**Acque pericolose**) è il titolo avventuroso della ultima produzione Universal in cui figurano Jack Holt, Grace Bradley, Robert Armstrong e Diana Gibson diretti da Lambert Hillyer.

La Radio ha condotto a termine la riduzione cinematografica di uno dei più fantastici e paurosi romanzi gialli: « The Green Shadow » (**L'ombra verde**). Il film è stato

interpretato da Preston Foster, Margaret Callahan (la « She », la Donna Eterna), Alan Mowbray, Molly Lamont e diretto da Charles Vidor.

La M.G.M. ha abbandonato l'idea di realizzare un soggetto che era già stato annunciato nell'elenco della prossima stagione e che era stato preparato per la ripresa da Hal Roach: Three on a Bench » (**In tre su una panchina**). Il leone ruggente presenterà invece un altro lavoro ora iniziato e destinato, per i nomi che vi figurano, al più grande successo: « Exclusive Story » (**Nostro Servizio Particolare**). Gli interpreti di questo film di ambiente giornalistico sono Franchot Tone, Madge Evans, Stuart Erwin e Joseph Calleia, l'implacabile gangster di « Public Hero N. 1 » (Missione eroica). Regista è George B. Seitz.

Bell & Howell, la nota Casa produttrice di macchine da ripresa a formato ridotto, 16 millimetri, e produttrice inoltre di film di questo formato, ha ora lanciato sul mercato un film di vivo interesse per noi perchè riguarda l'**Etiopia** e perchè, pur non trattando della guerra, descrive il paese, i suoi abitanti e i suoi costumi. Questi film a poco prezzo, per privati e per sale di proiezione scolastiche e campagnole, vanno fra il popolo americano e formano una opinione, vaga, superficiale, ma che può avere un giorno, in una nazione democratica dove il voto di chi giudica un paese attraverso quanto ne ha vista in un corto metraggio Bell-Howell vale quello di uno che c'è stato e lo ha studiato a fondo, una grande importanza. La pellicola è stata prodotta in due edizioni, una muta e una sonora, ed è in vendita alla Sede della Bell-Howell in Chicago.

AUSTRIA

L'**Ufficio di Censura Austriaco** comunica i dati ufficiali del 1935: 300 film presentati, di cui 46 riconosciuti con qualità eccezionali; 29 riconosciuti come film culturali; 2 quali film didattici; 44 corti metraggi di interesse.

Gli studi cinematografici austriaci sono attualmente in piena attività. Lo Styria unde Hade Film sta preparando « La bambola delle fate », che si propone di valorizzare i balletti. Negli stessi studi si sta anche terminando una nuova edizione del « Cane di Baskerville », regia di Carl Lamac, il quale gira, per Nestroy Film « I vagabondi ». La Bolvary film ha in lavorazione due pellicole ancora senza titolo. La Gloria film ha in lavorazione 3 pellicole; la Ernst Neubach Production, 2; ed 1 la Paula-Wessely Film e la Willy Forst-Film. Prossimamente il film « Silhouette » entrerà in lavorazione presso la Walter Reisch Film

GERMANIA

Le pellicole che attualmente richiamano l'attenzione del pubblico tedesco in modo particolare sono quelle a carattere politico militare seguite subito dopo da quelle storiche.

Dopo il successo di « Truppe d'assalto », che dava ai giovani della nuova Germania una realistica idea della grande guerra e del valore dei soldati germanici, ecco « Il giorno della libertà » che dimostra come l'esercito del IIIº Reich, nella sua attuale poderosa struttura, sia degno delle passate tradizioni e della fiducia del popolo tedesco. « La grande crociera » mette in evidenza l'organizzazione della marina da guerra germanica ed l'inquadramento dei suoi equipaggi. Accanto a questi film che hanno uno sfondo documentario ecco « Il travaglio dei Frisi » e « Donne, carnefici e soldati » film politici con una chiara tendenza anti-comunista.

La grande percentuale di spettatori che assiste a questi film e l'entusiasmo con cui le proiezioni sono seguite dimostrano chiaramente che esse rispondono perfettamente all'attuale stato d'animo della popolazione tedesca.

●

Film in lavorazione. - Negli studi dell'U.F.A. si sta attualmente lavorando al film « Il castello Vögelod » regista: Max Obal, interpreti principali: Carole Hohn, Hans Stuwe, Walter Steimbeck.

Sono finite le riprese di « Sangue caldo » attualmente passato al montaggio. Tale film è fatto su scenario di Rudo Ritter e L.A.C. Müller, regista Geòrg Jacoby. Musica di Franz Doelle. Interpreti principali: Marika Rökk, Paul Kern, Hans Stuwe.

La Syndikat-Film ha cominciato a girare delle scene per il grande film documentario per le Olimpiadi, che si svolgeranno nel corrente anno in Germania.

James Cagney, Bottom in « Il sogno di una notte di mezza estate » (Warner Bros)

Il regista Karl Ritter sta curando la realizzazione de « Il Reggimento delle donne ».

Interpreti: Heli Finkenzeller, Erika von Thellmann, Oscar Sima, su copione di Hans Fitz e Rudo Ritten, musica E. Buder.

La Badal-Production ha iniziato sotto la regia di V. Badal la realizzazione della leggenda eroica « **Stenka Rasin** » con interprete principale Vera Engels.

« **La Scuola di Canto** » di Peter Brauer è stata terminata in questi giorni. Le parti principali sono interpretate da Adele Sandrock, Fritz Soot e Thea Fisher.

« **Era tanto bello quando tu mi dicesti io t'amo!** ». Con queste parole incomincia un valzer di Walter Gronastay, (specializzato nella composizione di walzer lenti), che è il motivo predominante nel film « Gli ultimi quattro di Santa Cruz » terminato in questi giorni. Greta Keller, che ne è protagonista, ha cantato i motivi principali.

« **Quattro ragazze ed un uomo** ». È stato terminato sotto la direzione di Pietro Brauer, musica di Edmund Nick. Protagonisti le sorelle Margot e Hedy, Höpfner, Hugo Schrader.

Agli studi cinematografici di Tempelhof si stanno terminando i due film in edizione francese. « Il topo azzurro », diretto da Pierre Ducis e « **Le zampe delle mosche** », regia di Jean Grémillon.

« **Quando la gallina canta** » della Froelich Europa, regia Carl Froelich, è stato terminato in questi giorni agli studi della Tobis.

Il prossimo Concorso Internazionale dei film a formato ridotto avrà luogo nel prossimo luglio a Berlino e coinciderà coi lavori del secondo **Congresso Internazionale dei Cineamatori.**

Durante la prossima Fiera di Lipsia un grande padiglione sarà esclusivamente dedicato alla cinematografia, alla fotografia ed all'ottica, con manifestazioni di grande importanza che si svolgeranno dal 1 al 6 marzo.

Il Comitato Esecutivo della Federazione Internazionale per la Stampa Estera (FIPRESCI) si è riunito in questi giorni a Berlino per deliberare su alcune importanti questioni. Le sedute si sono svolte alla Casa della Stampa Tedesca e si sono concluse con la unanime approvazione del futuro schema di attività della Fipresci.

Il Comitato ha esaminato tra l'altro, il programma di lavoro del prossimo **Congresso Internazionale della Fipresci** che si svolgerà a Roma dal 17 al 21 aprile p. v. e della cui organizzazione è stata incaricata la Sezione Italiana. E' stato deciso anche di costituire una Federazione Internazionale per la stampa filmata, alla quale potranno aderire sia singoli operatori di cine-attualità che enti, e che farà capo alla Fipresci stessa.

Il regista e tecnico cinematografico Raigerwald-Gaenfiler che si è specializzato nella produzione di cartoni animati, intervistato in questi giorni a Monaco, dove egli vive, ha dichiarato di essersi dato con tutto l'entusiasmo alla produzione dei cartoni animati con l'obiettivo principale di effettuare una produzione particolarmente adatta alla mentalità ed allo spirito della razza germanica, distaccandosi completamente dall'attuale tecnica.

In questi giorni egli ha terminato, il cartone « **Bolle di sapone** » che gli è costato 6 mesi di lavoro ed è la risultante di ben 12.000 disegni principali. Sono in preparazione « Un uccellino voleva avere il suo viaggio di nozze » e « Verrà primavera ».

GIAPPONE

Il mercato cinematografico giapponese che al tempo del « muto » era quasi un monopolio americano, con l'avvento del sonoro si è aperto anche alle altre nazioni: attualmente la prevalenza americana è molto in pericolo. Ciò si deve non soltanto alla produzione nipponica che fornisce ora un largo materiale al fabbisogno nazionale, ma alla graduale introduzione di film tedeschi e di altre Nazioni. Esaminiamo per esempio gli acquisti fatti dalla « Towa Sehaij » per il 1936. 25 film tedeschi, 15 film francesi, **2 film italiani** (« Casta Diva » e « Diario di una donna amata »).

UNGHERIA

Il notevole sviluppo dell'industria cinematografica ungherese in questi ultimi anni appare chiaramente dai seguenti dati che si ricavano dal « **Calendario ungherese per il 1936** » edito da Andor Lajta. Produzione di film sonori in Ungheria negli ultimi sette anni: 1929, 4; 1930, 2; 1931, 3; 1932, 9; 1933, 11; 1934, 12; 1935, 22.

(S. AN. GRA. F.)

Da « La gondola delle chimere » di A. Genina

Stan Laurel e Oliver Hardy in « Allegri eroi » (M. G. M.)

Il tribunale delle pellicole

Pubblichiamo l'elenco dei film stranieri e italiani revisionati nel mese di gennaio 1936-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

Un bacio a fior d'acqua - Soggetto comico sentimentale di D. Gambino e A. De Stefani. Edizione S.A.F.A. Regista: Guarino. Interpreti: Nella Maria Bonora, Domenico Gambino, Giacomo Gambino, Tino Bianchi, Guglielmo Bernabò, Laura Nucci, Emma Baron. Ditta Concessionaria: Minerva Film. Approvata (2).

Non ti conosco più - dalla commedia di Aldo De Benedetti. Edizione E.I.A. Amato. Regista: Nunzio Malasomma. Interpreti: Elsa Merlini, Vittorio De Sica, Enrico Viarisio, Giovanni Manurita, Celeste Almieri, Nini Cervi. Concessionaria: E.I.A. Amato. Approvata (1).

AMERICA

Amore folle - giallo, della Metro Goldwyn Mayer. Regista: Karl Freund. Interpreti: Peter Lorre, Frances Drake, Collin Clive, Ted Healy. Ditta concessionaria: M.G.M. Vietato il doppiaggio (1 e 2).

Becky Sharp - dramma, della R.K.O. Regista: Rouben Mamoulian. Interprete: Miriam Hopkins. Ditta concessionaria: Minerva Film. Autorizzato il doppiaggio (1).

Circo - dramma, della Metro Goldwyn Mayer - Regista: Richard Boleslawski. Interpreti: Wallace Beery, Jackie Cooper, Spanky Mc Farland, Henry Stephenson. Ditta concessionaria: M.G.M. Autorizzato il doppiaggio (1).

Campione senza valore (The Irish in us) - Commedia della Warner Bros-First National. Regista: Lloyd Bacon. Interpreti: James Cagney, Pat O' Brien, Olivia de Havilland. Ditta concessionaria: Warner Bros-First National. Autorizzato il doppiaggio (1).

Canto d'amore - commedia della S.A.I. Fox Film. Regista: Alfred Green. Interpreti: Nino Donelli, Kathlen Gerard, Lidia Lubov, Emilio Gerard, Rosa Walton, Schuman Heinck, Nino Martini, Genevieve Tobin, Anita Louise, Reginald Denny, Maria Gambarelli. Ditta concessionaria: S.A.I. Fox film. Autorizzato il doppiaggio (1).

Cronaca nera (The murder man) - giallo, della M.G.M. Regista: Tim Whelan. Interpreti: Spencer Tracy, Virginia Bruce, Lionel Atwill, Harvey Stephens, Robert Barrat. Ditta concessionaria: M.G.M.. Autorizzato il doppiaggio (1).

Il dottor Socrate - dramma, della Warner Bros-First National. Regista: William Dieterle. Interpreti: Paul Muni, Ann Dvorack, Barton Mc Lane, Robert Barrat, John Eldridge, Hobart Cavanaugh, Helen Lowell. Ditta concessionaria: Warner Bros-First National. Autorizzato il doppiaggio (1).

Il forzato (Great Expetation) - Dramma da Dickens, dell'Universal. Regista: Stuart Walker. Interpreti: Henry Hull, Philips Holmes, Jane Wyatt, Florence Reed, George Breakston. Ditta concessionaria: I.C.I. Approvata (1).

I milioni della manicure (Hands across the table) - Commedia, della Paramount. Regista: Mitchell Leisen. Interpreti: Carole Lombard, Fred Mc Murray, Ralph Bellamy. Ditta concessionaria: S.A.I. Paramount. Autorizzato il doppiaggio (1).

La lampada cinese (Oil for the lamps of China) - dramma, della Warner Bros-First National. Regista: Mervyn Le Roy. Interpreti: Pat O' Brien, Josephine Hutchinson, Jean Muir, Lyle Talbot, Arthur Byron. Ditta concessionaria: Warner Bros-First National. Vietato il doppiaggio (1).

Mezzanotte a Broadway (Manahattan Butterfly) - dramma, dell'Imperial Film. Regista: Louis D. Collins. Interpreti: Dorothy Grainger, William Bakewell, Betty Compson. Ditta concessionaria: S. A. Palumbo Film. Vietato il doppiaggio (2).

Missione eroica (Public Hero N. 1) - dramma della M.G.M. Interpreti: Lionel Barrymore, Chester Morris, Paul Kelly, Jean Arthur, Joseph Calleia, Lewis Stone. Ditta concessionaria: M.G.M. - Doppiaggio Metro. Approvata (2).

Una notte al castello (Paris in spring) - commedia della Paramount. Regista: Lewis Milestone. Interpreti: Mary Ellis, Tullio Carminati, Ida Lupino. Ditta concessionaria: S.A.I. Paramount. Approvata (1)

La pattuglia dei senza paura (G. Men) - dramma, della Warner Bros-First National. Regista: William Keighley. Interpreti: James Cagney, Ann Dvorak, Margaret Lindsay, Robert Armstrong. Concessionaria Warner Bros-First National. Approvata (2).

La pattuglia sperduta (The patrol lost) - dramma della R.K.O. Regista: John Ford. Interpreti: Victor Mc Laglen, Boris Karloff, Wallace Ford, Reginald Denny, J. M. Kerrigan, Billy Bevin. Ditta concessionaria: S.A. Lux-Ital. Cinematog. Vietato il doppiaggio (1).

Pattuglie all'armi (Car 99) - giallo, della Paramount. Regista: Charles Barton. Interpreti: Fred Mc Murray, Guy Standing, Ann Sheridan. Ditta concessionaria: S.A.I. Paramount - doppiato: «Acoustic». Approvata (2).

Quando si ama (Break of hearts) - dramma, della R.K.O. Regista: Philip Moeller. Interpreti: Katharine Hepburn, Charles Boyer, John Beal, Jean Hersholt. Ditta concessionaria: Minerva Film. Autorizzato il doppiaggio (1).

Roberta (Roberta) - commedia, della R.K.O. Regista: William Seiter. Interpreti: Irene Dunne, Fred Astaire, Ginger Rogers, Randolph Scott, Helen Westley, Victor Varconi, Claire Dodd. Ditta concessionaria: Minerva Film. Approvata con riserva (1).

Senza rimpianto (Without regret) - dramma, della Paramount. Regista: Harold Young. Interpreti: Elissa Landi, Paul Cavanaugh, Frances Drake, Kent Taylor. Ditta concessionaria: S.A.I. Paramount. Autorizzato il doppiaggio (1).

Il sogno del prigioniero (Peter Ibbetson) dramma della Paramount. Regista: Henry Hathaway. Interpreti: Gary Cooper. Anna Harding. Ditta concessionaria: S.A.I. Paramount. Autorizzato il doppiaggio (1).

Il sogno di una notte di mezza estate (A midsummer night's dream) - dalla commedia di Shakespeare. Edizione Warner Bros-First National. Regisli: Max Reinhardt, William Dieterle. Interpreti: James Cagney, Joe E. Brown, Dik Powell, Jean Muir, Victor Jory, Verrei Teasdale, Hug Herbert, Anita Louise, Frank Mc Hug, Ross Alexander, Jan Hunter, Mickey Rosney, Olivia de Havilland, Hobart Cavanaugh, Grant Mitchell. Ditta concessionaria: Warner Bros-First National. Approvata (1).

Tentazione bionda - dramma, della M.G.M. Regista: Victor Fleming. Interpreti: Jean Harlow. William Powell, Franchot Tone, May Robson, Ted Nealy, Nat Pendleton. Ditta concessionaria: M.G.M. - Doppiaggio Metro. Approvata (1).

Il vampiro - giallo, della Majestic Film. Regista: Frank Strayer. Interpreti: Lionel Atwill, Fay Wray, Melvyn Douglas. Ditta concessionaria: Titanus Film. Vietato il doppiaggio (2).

La vita comincia a 40 anni - commedia, della Fox Film. Regista: George Marshall. Interpreti: Will Rogers, Rochelle Hudson, Richard Cromwell, George Barbier, Slim Summerville, Sterling Holloway. Ditta concessionaria: S.A.I. Fox Film. Approvata (1).

La voce del cuore - dramma, dell'Equitable Pictures. Interpreti: Madge Bellamy, Gilbert Roland. Ditta concessionaria: Vittorio De Vita. Approvata (2).

AUSTRIA

La Pompadour - commedia della Mondial Film A. G. Vienna. Regista: Willy Schmidt Gentener. Interpreti: Anton Edhofer, Kate von Nagy, Ada Tschechowa, Franz Schal Fheitling, Hans Unterfirchner, Willy Eiceberg, Leo Slezak, Lotte Lang, Louise Kartouch, Rudolf Carl. Ditta concessionaria: Manenti Film. Autorizzato il doppiaggio (1).

Ultimo amore - commedia, Edizione Wien Film. Regista: Fritz Schultz. Interpreti: Michiko Meini, Hans Jaray, Albert Basermann, Else Basermann, Oscar Kalweiss, Etta von Storm, Hans Homma. Ditta concessionaria: E.N.I.C. - doppiato L.U.C.E. Approvata (1).

FRANCIA

Lucrezia Borgia (Lucrece Borgia) - dramma storico Edizione Henry Hullmann. Regista: Abel Gance. Interpreti: Edvige Feuillère, Gabriel Gabrio, Rogere Karl. Ditta concessionaria: Giuseppe Gallia. Vietato il doppiaggio (1 e 2).

Pensione Mimosa (Pension Mimosas) - dramma, della Tobis Film. Regista: Jacques Feyder. Interpreti: Francoise Rosay, Paul Bernard, Jean Max, Paul Azais, Raymond Cordy, Lise Delamar. Ditta concessionaria: E.N.I.C. Autorizzato il doppiaggio (1).

GERMANIA

Ballo al Savoia - dall'operetta omonima di Paul Abraham. - Edizione City Humnia Regista: Stefan Szekely. Interpreti: Gitta Alpàr, Hans Jaray, Rosy Barsony, Willy Stettner, Felix Bresfast, Otto Wallburg, Herman Blass. Ditta concessionaria: E.N.I.C. Autorizzato il doppiaggio (1).

I frigi in pericolo - dramma, della Hermann Schmidt. Regista: Werner Kortwich. Interpreti: Friedrich Kayssler, Elena Fehdmer, Inkijinoff, Jessie Vihereg, Hermann Schomberg. Ditta concessionaria: E.N.I.C. Vietato il doppiaggio (1).

Innamorati (Liebesleute) - dramma, della Fanal Film. Regista Erich Waschneck. Interpreti: Renata Muller, Gustav Frohlich. Ditta concesionaria: E.N.I.C. Autorizzato il doppiaggio (1).

Il re delle balie (Der ammenkönig) - commedia, dell'Europa Filmverleik. Regista: Erich Kröhnke - Iscenata da Hans Steinhoff. Musiche di Franze Grothe. Interpreti: Richard Romanowsky, Gate Gold, Erika v. Thelmann, Marieluise Claudius, Fita Benkhoff, Gustav Knuth, Teo Lingen. Ditta concessionaria: E.N.I.C. Vietato il doppiaggio (1).

Signori biglietto (Endstation) - commedia, della Rota Film. Regista: E. W. Emo - Musiche di Viktor Corzilius. Interpreti: Paul Hoerbiger, Hans Moser, Josephine Dora, Toni v. Bucovics, Maria Andergast, Ottl Dietze Winkler, Etta Klingenberg, Hibert v. Meyerinch, Julie Serda, Oskar Sima, Betty Sedlmayer. Ditta concessionaria: Capitani film. Approvata (1).

Il venditore d'uccelli (Der vogelhandler) - commedia, della Tobis Rota film. Regista: E. W. Emo - Musiche di Carl Zeller. Interpreti: Wolf Albach, Retty, Maria Andergast, Hans Zesch Ballot, Lil Dagover, Georg Alexander, Max Gulforff, C. Nikolajewa, Jakob Tiedtke. Ditta concessionaria: E.N.I.C. Autorizzato il doppiaggio (1).

Episodio (Episode) - dramma, della Sacha Tobis. Regista: alter Reisch. Interpreti: Paola Wessely, Karl Ludwig, Diehl, Otto Tussler, Friedl Crepa, Erika von Wagner. Ditta concessionaria: E.N.I.C. Approvata (1).

(Copyright by lo « Schermo ».
Tutti i diritti di riproduzione sono riservati)

Direttore: *Lando Ferretti*
Redattore responsabile: *Sisto Favre*

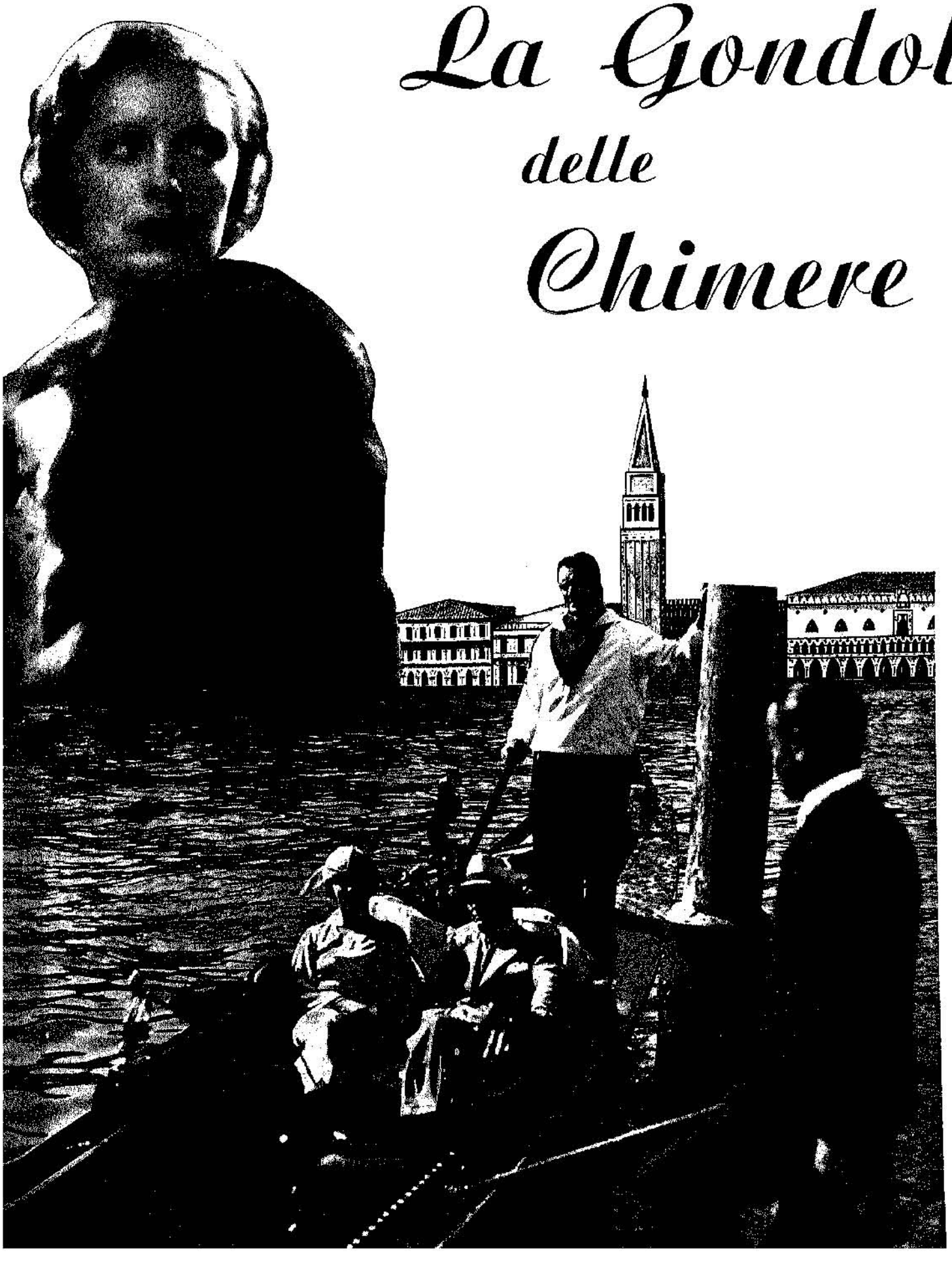
PIZZI & PIZIO - MILANO-ROMA

CONSORZIO ITALIANO CARTE PATINATE
(Ufficio Vendita Patinate - Milano)

LA SOC. AN. GRANDI FILM

PRESENTA:

La Gondola delle Chimere



REGIA DI:

Augusto Genina

LA S.A. **ROBERTO FRACASSINI**

ANONIMA NOLEGGIO FILM

ROMA Via S. Martino della Battaglia, 1 - Telef. 485-575

ANCONA Via La Piana, 1 - Telefono 21-40

RAPPRESENTA

LA CAESAR FILM • LA TIRRENIA FILM • LA LOBI FILM
LA S. A. LUIGI DE VECCHI per l'Italia Centrale

PRODUZIONE

1935 • 36

IL LAGO DELLE VERGINI (Caesar Film)
I MISTERI DI PARIGI • DOPPIA BRIGLIA
LA MASCHERA ETERNA • COME DIVENNI CAMPIONE (Tirrenia Film)
LA LUCE DEL MONDO • PIERPIN (Lobi Film)
PINOCCHIO (S. A. De Vecchi)
SIGFRIDO (Nuova edizione U. F. A. sonorizzata 1935)

5 CANZONI SCENEGGIATE

O sole mio • Napolitana • Ghitarra romana
Santa Lucia lontana • Piscatore 'e Pusilleco

PROGRAMMAZIONI COMPLETE

Preventivi per qualunque spettacolo o trattenimento dopolavoristico

Grotte del Piccione

LOCALE CARATTERISTICO

Cene

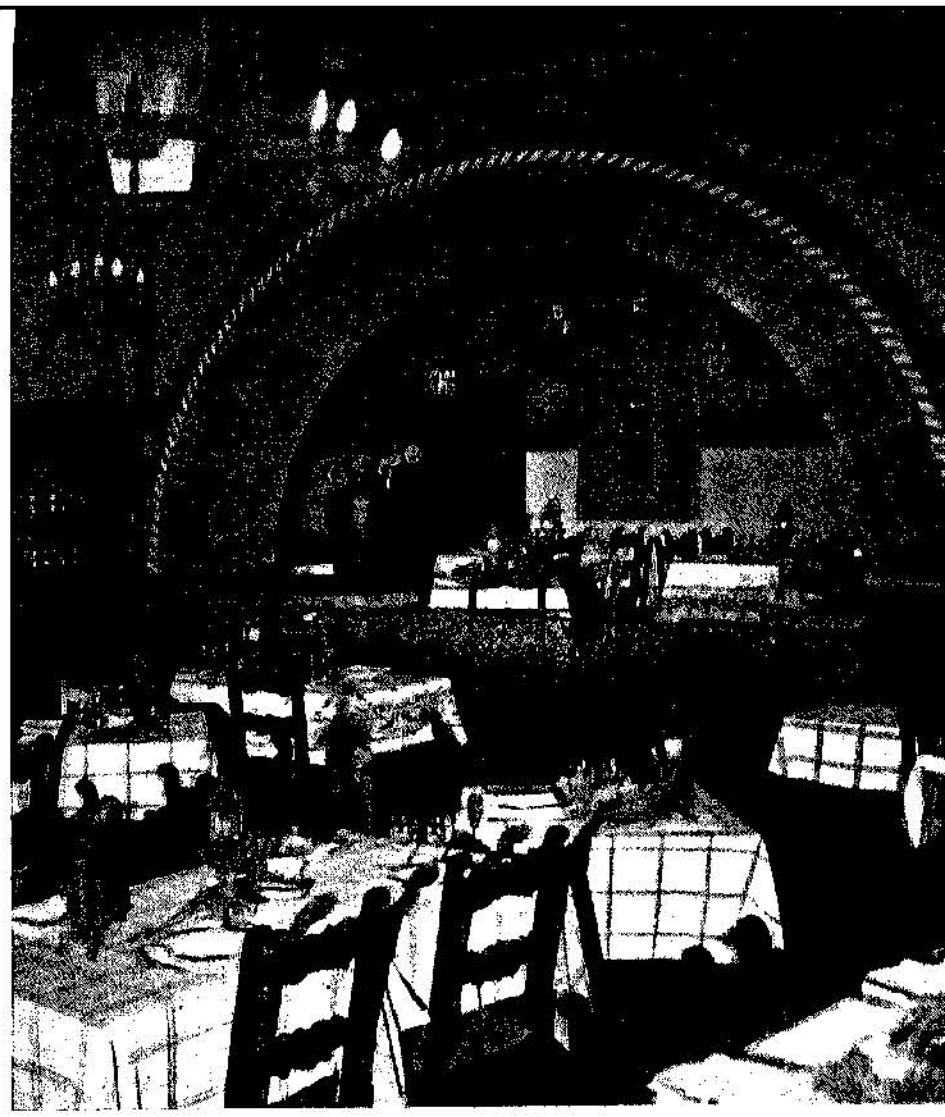
Orchestra - Ballo

APERTO FINO AD ORA INOLTRATA

TELEFONO:

LOCALE ESTIVO: **N. 569002** - PINETA SACCHETTI

LOCALE INVERNALE: **N. 65336** - VIA DELLA VITE 37



MOSTRA DELLA CINEMATOGRAFIA OTTICA • FOTOGRAFIA • GEODESIA

XVII • FIERA DI MILANO

12 - 27 APRILE • XIV

LA PIÙ COMPLETA RASSEGNA DELLA PRODUZIONE INTERNAZIONALE DEL RAMO

PARTECIPATEVI

LA WARNER BROS.

PRESENTA UN NUOVO ASSO DELLO SCHERMO

ERROL FLYNN

IN "CAPITAN BLOOD"

DAL ROMANZO DI

RAFFAELE SABATINI

DAL CIELO ALLA TERRA..... DALLA TERRA AL CIELO...
LA FANTASIA CREA GLI INCANTESIMI.

I WARNER BROTHERS
PRESENTANO IL CAPOLAVORO DI
MAX REINHARDT

IL SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE

DALLA CLASSICA COMMEDIA DI W. SHAKESPEARE
COMMENTATA DALL'IMMORTALE MUSICA DI
FELIX MENDELSSOHN

UN CLASSICO WARNER BROS.

Ma non è una cosa seria

soggetto tratto dall'omonima commedia di

LUIGI PIRANDELLO

Hanno interpretato il film un gruppo di attori fra i migliori del cinema italiano:

Elisa Cegani
Elsa De Giorgi
Assia Noris
Vittorio De Sica
Umberto Melnati
Ugo Ceseri

La regìa è di **MARIO CAMERINI**

PRODUZIONE
COLOMBO FILM

ESCLUSIVITÀ: **ENTE NAZIONALE INDUSTRIE CINEMATOGRAFICHE**

ENIC

Una grande attrice

ISA MIRANDA

Un violinista eccezionale

VASA PRIHODA

sono gli interpreti di

Una donna tra due mondi

REGÌA DI **GOFFREDO ALESSANDRINI**

ALTRI INTERPRETI:

Assia Noris • Tatiana Pavoni • Giulio Donadio • Ernesto Sabatini • Mario Ferrari • Oreste Bilancia • Carlo Petrangeli • Olinto Cristina

PRODUZIONE

ASTRA FILM

ESCLUSIVITÀ: **ENTE NAZIONALE INDUSTRIE CINEMATOGRAFICHE**

ACQUA S. PELLEGRINO

la regina delle acque minerali.
L'acqua minerale dei Re.

La via lattea

Si annuncia come un grande successo

LE PRIME NOTIZIE GIUNTE SU QUEST'ULTIMO FILM DI

Harold Lloyd

accertano dell'entusiastica accoglienza fattagli dal pubblico e dalla critica in occasione della prima rappresentazione a New-Jork

MOLTO PRESTO IL FILM SARÀ PRESENTATO SUGLI SCHERMI ITALIANI DALLA

Paramount

2 FILM
ECCEZIONALI:

Paradiso Perduto

INSUPERABILE REGIA DI CARLO LAMAC
INTERPRETI: CARLO LAMAC • JARMILA LHOTOWA
MARIA TAUBER

Passione Selvaggia

CON BRIGITTE HORNEY • ATTILA HÖRBIGER
WILLY EICHBERGER • NEL QUADRO PITTORESCO
DI UNA BOSNIA ARDENTE E LEGGENDARIA.
REGIA DI J. A. HÜBLER - KAHLA

ESCLUSIVITÀ:

ITALO SUISS FILM S. A. • MILANO • PIAZZA FIUME 22

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

ITALIANI!

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

PIZZI E PIZIO - MILANO ROMA