

LO SCIAMANO



Presso il
dello cinema
ANNI
DIE
R

**BIBITE SODA
BRANCA**

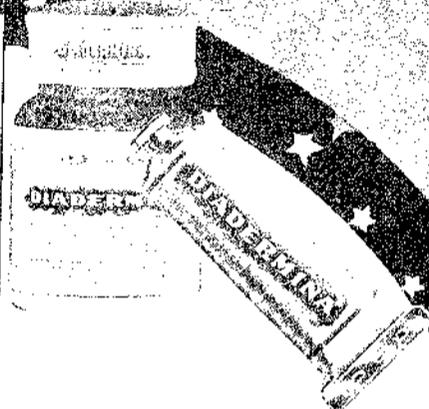
**CAFFÈ
FERNET-BRANCA
SODA**

**MENTA
FERNET-BRANCA
SODA**

**COGNAC BRANCA
SODA**

**PER LE
PERSONE
DI BUON GUSTO**

S. A. FRATELLI BRANCA · DISTILLERIE
MILANO



Se mancassero la
bellezza e la grazia
femminili, il mondo di-
verrebbe grigio e ma-
linconico. Ma bellezza
e grazia non manche-
ranno finchè la
DIADERMINA
- eterna galeotta -
le proteggerà e le
conserverà per la
gioia della vita.

Diadermina

Tubetti da L. 4.- Vasetti da L. 6.- e L. 9.-

magica crema da toeletta

LABORATORI BONETTI FRATELLI
VIA COMELICO N. 36 - MILANO

JAMES CAGNEY
MARGARET LINDSAY

**LA PATTUGLIA
DEI SENZA
PAVRA**



WARNER BROS. FIRST NATIONAL

UN FILM PIÙ RAPIDO DI
UNA MITRAGLIATRICE
PIÙ COMMERCIALE DI
UNA MINIERA D'ORO





ACQUA S. PELLEGRINO

*LA REGINA DELLE ACQUE MINERALI
L'ACQUA MINERALE DEI RE*

IL CONSORZIO I.C.A.R.

prese

GINE DE ALM con ELSA



SEDE CENTRALE - ROMA

VIA XX SETTEMBRE, 3 - TELEFONO 41544

AGENZIE

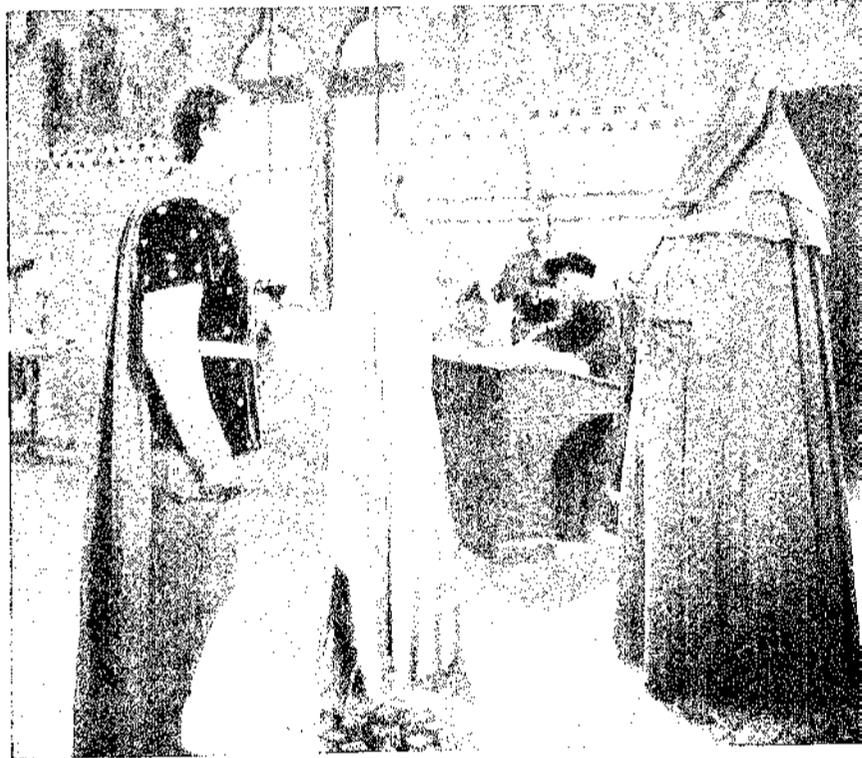
TORINO - FILMITALIA - P. Bodoni, 5 - Telefono 47841
MILANO - FILMITALIA - V. Napo Torzani, 19 - Tel. 54882
GENOVA - FILMITALIA - V. Domenico Finella, 12 - Tel. 54870
VENEZIA - G. Bernasconi - S. Luca Calle Loredan, 41-47 - Tel. 25680

TRIESTE - Agenzie Noleggio Film - V. Grotte, 3 - Telef. 5100
BOLOGNA - MILESI FILM - V. Milazzo, 8 - Telefono 29439
FIRENZE - MOMI FILM - P. S. Maria Novella, 4 - Tel. 25980
ROMA - S. A. Scalzaforni - Via Marghera, 13 A - Tel. 484824
NAPOLI - S. A. Capitani Film - Gall. Umberto I°, 32 - Tel. 21311

LA CAPITANI FILM

ntano

**VRA
GLI
IERI
MERLINI**

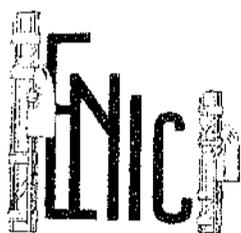


non ti scordar di me

il primo film del più grande
tenore del teatro lirico:

beniamino gigli

regia di augusto genina



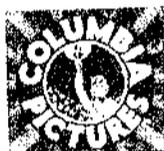
esclusività:

ente nazionale industrie cinematografiche (e.n.i.c.)

Sulle ali della canzone

Regia:
VICTOR SCHERTZINGER

Interpreti:
GRACE MOORE - LEO CARRILLO
MICHAEL BARTLETT - ROBERT ALLEN



Non ti conosco più

Regia:
NUNZIO MALASOMMA

Interpreti:
ELSA MERLINI - VITTORIO
DE SICA - ENRICO VIARISIO



Interpreti:
KAETHE GOLD - WILLY FRITSCH
PAUL KEMP - FITTA BENKHOFF

Regia:
REINHOLD SCHUENZEL

Anfitrione

Lohengrin

Regia:
NUNZIO MALASOMMA

Interpreti:
VITTORIO DE SICA - GIUDITTA
RISSONE - LUIGI ALMIRANTE
SERGIO TOFANO

Lo Schermo

RASSEGNA MENSILE DELLA CINEMATOGRAFIA

DIREZIONE E REDAZIONE:
MILANO, VIA S. PROSPERO, 1 - TEL. 83-158
ROMA, PIAZZA BARBERINI, 52 - TEL. 480-346

Amministrazione: MILANO, VIA S. PROSPERO, 1 - TEL. 83-158

DIRETTORE: LANDO FERRETTI

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

ABBONAMENTI ANNUI: ITALIA LIRE 40 - ESTERO LIRE 80

UN NUMERO LIRE 4

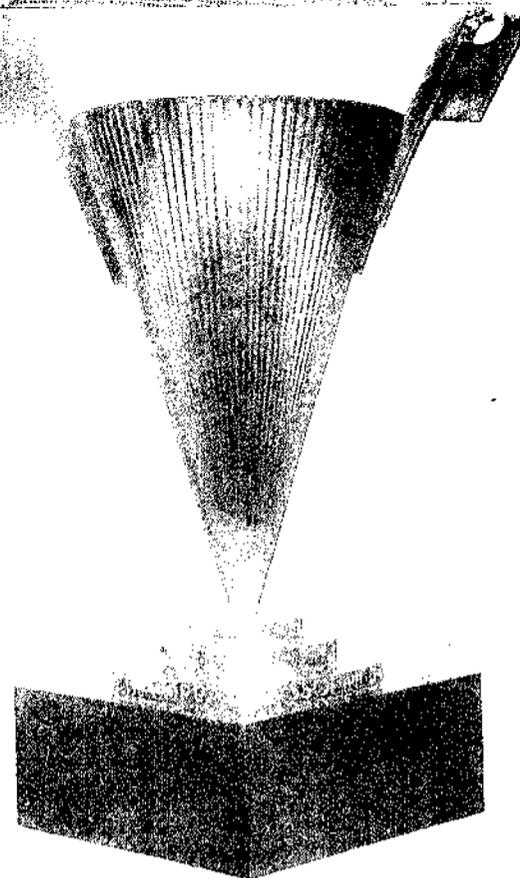


s o m m a r i o

Alla Patria	Pag. 9
Del film militare (Mario M. Morandi)	» 10
Congedo (Pat)	» 14
Al passo (Giovanni Cavicchioli)	» 16
Presente e avvenire del cinema a colori (Referendum de «Lo Schermo»)	» 19
Qualità della cinematografia italiana (Gustavo Machaty)	» 23
Noia su Borzage (Renato Annibali)	» 24
Il teatro è un'altra cosa (Gherardo Gherardi)	» 26
Nuova recluta (Guglielmo Usellini)	» 29
Fantasie dello schermo: da Fortunello ai Porcellini (Raffaello Patuelli)	» 31
Esigenze della musica per cinematografista (Mario Labroca)	» 33
Speranza ed esperienza (Luigi Chiarini)	» 36
Il cinema stereoscopico (Gualtiero Gualtierotti)	» 38
Il cinema e la moda (Marta)	» 39
Montaggio (Forbice)	» 40
Il tribunale delle pellicole	» 41
Notiziario internazionale	» 43

Copertina di N. C. Corazza dal film « Diario di una donna amata » con Isa Miranda

Alla Patria



La Coppa del Duce dell' Anno XII donata alla Patria dalla «Capitani Film»

La nostra rivista si è fatta promotrice di una iniziativa che s'inquadra nell'attuale momento storico, che trova tutti gli Italiani in gara per meglio opporsi alla iniqua battaglia sauzionistica.

Abbiamo prospettato a tutte le persone e alle ditte industriali che operano nella cinematografia, l'opportunità di versare pro-erario le coppe, le targhe e le medaglie, e quant'altro esse avessero avuto in premio sia in occasione di mostre che di concorsi.

Data la delicatezza della raccolta, si è ritenuto che l'ente più adatto ad effettuare la materiale presa in consegna di tali oggetti fosse la Direzione Generale per la Cinematografia del Ministero per la Stampa e la Propaganda, la quale ha cordialmente aderito alla nostra iniziativa, e provvederà a trasmettere i materiali raccolti al P.N.F. A ciascuno dei donatori sarà rilasciato un diploma attestante l'avvenuta offerta.

Già le prime adesioni dimostrano quanto la nostra iniziativa sia stata compresa dagli industriali del cinematografo. Infatti il camerata Capitani, nell'affrettarsi a consegnare la Coppa del Duce dell'anno XII, scrive: «Non è senza rammarico che privo la mia camera di lavoro della Coppa Mussolini assegnata lo scorso anno al film «*Teresa Confalonieri*». Nella brevità del mio scritto, Ella potrà comprendere che il distacco dal simbolo vuol dire, deve poter dire, tenacia di propositi, certezza di migliorarsi.

«Prego Vossignoria di voler cortesemente accogliere l'offerta modesta del metallo, ma quella più grande della rinuncia. E trasmetto ancora, per un attimo di gioia dei nostri soldati nell'Africa Orientale, una copia del film «*L'aria del Continente*», come già feci per «*Re burlone*», come faremo a giorni per «*Ginevra degli Almieri*».

La «*Tirrenia Film*» ci ha messo a disposizione la Coppa del P. N. F. conquistata a Venezia per l'anno XIII, scrivendoci:

«Nulla ci era più prezioso e caro del premio che oggi poniamo a disposizione perchè venga usato nella battaglia più iniqua e più feroce che l'Italia e il mondo abbia dovuto subire».

È la valutazione di questo sacrificio che ci fa più gradito il gesto del dono, che appunto per ciò acquista valore e significato.

Nei prossimi fascicoli, ne siamo sicuri, registreremo ancora nomi e nomi d'offerenti, nel nome sacro della Patria e del suo grande Duce.



DEL FILM MILITARE

Le ragioni soprattutto sentimentali che hanno originato questo articolo, che con maggiore esattezza si potrebbe intitolare *Discorso semiserio sul film militare*, forse saranno da sole atte a rimediare agli errori di una dichiarata incompetenza. Infatti si è pensato che il servizio militare costituisca per la totalità degli uomini validi della Nazione un fatto così importante, una parentesi tanto decisiva della vita normale, che è per lo meno un peccato il non averlo, più spesso e meglio, contato tra gli argomenti degni di essere tradotti in quel magnifico mezzo di espressione che è il cinematografo. Tanto più che i rari film che hanno chiesto alla vita militare motivi per l'intera vicenda o per dettagli di essa, hanno trascurato di cogliere i suoi aspetti veri e universali, i fatti e i sentimenti di una vecchissima storia da tutti intesa e pur sempre nuova e cara ad ognuno come un periodo indimenticabile, vissuto negli anni migliori.

Vale a dire cioè che per attingere a questa fonte con sincerità, è necessario in primo luogo intendere il significato che ha nello spirito dell'individuo il servizio militare e poi cogliere i sentimenti a cui esso dà origine, gli impulsi, gli adattamenti che suggerisce sia alla vita vegetativa che a quella dello spirito, poichè è l'una e l'altra impegna e cimenta in nuove e continue prove. Se proviamo a tradurre tutto ciò in termini più immediati, tenendo in maggior conto i fatti interiori che quelli esteriori, ai quali troppi continuamente si rifanno, vedremo allora che gli elementi vicenda e spettacolo, propri al cinematografo, dovranno intendersi come espressioni di stati d'animo, come atti di un dramma ricco di momenti bellissimi e profondamente umani.

Quanto si è detto può valere sia per il film militare

a sfondo bellico, sia per quello che rappresenta la vita militare negli anni di attesa. Questo appunto perchè privo dell'elemento epico della guerra, dovrebbe, a nostro avviso, approfondire la sua analisi e giovarsi della suggestione propria alla vita collettiva e maschia dei soldati.

Poichè ci sembra che a nessun aspetto della vita militare sia possibile avvicinarsi senza possederne una diretta esperienza, così diremo che un'altra condizione che bisogna soddisfare è quella di aver partecipato con consapevolezza a quella vita, di averne capito il meccanismo, le apparenti contraddizioni, le forme singolari nelle quali talvolta si esprime, la necessità della sua rigidità, del suo accanito conservatorismo, del divario esistente tra il modo di pensare militare e quello borghese. Poichè se essa difettesse di queste e di altre cose o fosse più elastica e meno sommaria, se si preoccupasse soverchiamente dell'individuo e dei suoi sentimenti, se non ponesse al disopra di ogni altra cosa sensibile il servizio e la sua legge, ecco che fallirebbe al suo scopo senza possibile remissione, privando il Paese di una formidabile scuola, dove gli individui si svelano come in nessun altro momento della loro vita, dove gli istinti giocano i peggiori tiri ai meno buoni, dove il carattere si rassoda e i modi si fanno più sbrigativi e perciò più sani. Sicchè si può dire che all'inducersi delle membra tenute in esercizio e in mortificazione, corrisponda in tutti un rafforzarsi del sentimento.

Così siamo arrivati a una nuova constatazione che ci stava a cuore. Cioè che è indispensabile giungere, per fissare in forme suggestive il contenuto universale di quella vita, non solo una comprensione dei suoi aspetti

morali ma anche di quelli civili e politici. Il che non può non presupporre, oltre che una conoscenza tecnica, una cultura profonda, umanistica, cioè autentica. Data per certa l'appartenenza all'arte del cinematografo, le migliori sue espressioni saranno quelle che terranno conto della cultura, che è poi conoscenza dello spirito umano e delle sue manifestazioni più degne.

Partendo da questi principi, la costruzione del nostro film immaginario non dovrebbe presentare altre difficoltà che quelle proprie ad ogni opera d'arte che sarà concepita e costruita con l'aiuto della fantasia e della intuizione, validamente sorrette da una conoscenza generica e specifica delle cose umane e italiane. Un film che tenesse conto di tutto ciò non potrebbe non essere accetto a quel famoso pubblico, la cui educazione dovrebbe preoccupare più di quanto non preoccupi ora molti di coloro che adoperano questo delicato mezzo di espressione che si chiama cinematografo.

Gli esempi che possiamo citare a maggiore illustrazione di quanto si è detto sono tratti dalla cultura di uno spettatore normale. Non rammentiamo film italiani che abbiano rappresentato la vita militare nella sua espressione più comune, cioè in tempo di pace. Con *Scarpe al sole* si è avuto il primo esempio apprezzabile di una maniera italiana di fare il film di guerra. Quando si era ragazzi abbiamo assistito a molte pellicole nazionali a sfondo guerresco, indimenticabili per le avventure di un uomo fortissimo che aveva sempre la meglio su alcuni figuretti muniti di un ridicolo cappello detto comunemente « pentolino ». Anche allora però la guerra ci pareva qualcosa di più importante, segno evidente che quei film non si meritavano alcuna considerazione. Scoppiata con *La grande parata* la moda del film di guerra, circa dieci anni dopo la sua conclusione, tutte le nazioni fecero qualcosa, se non altro per evitare che si diffondesse, oltre i limiti del sopportabile la credenza che la guerra mondiale l'avessero vinta gli americani. L'unico film italiano del genere al quale assistemmo in quel periodo fu *Brigata*

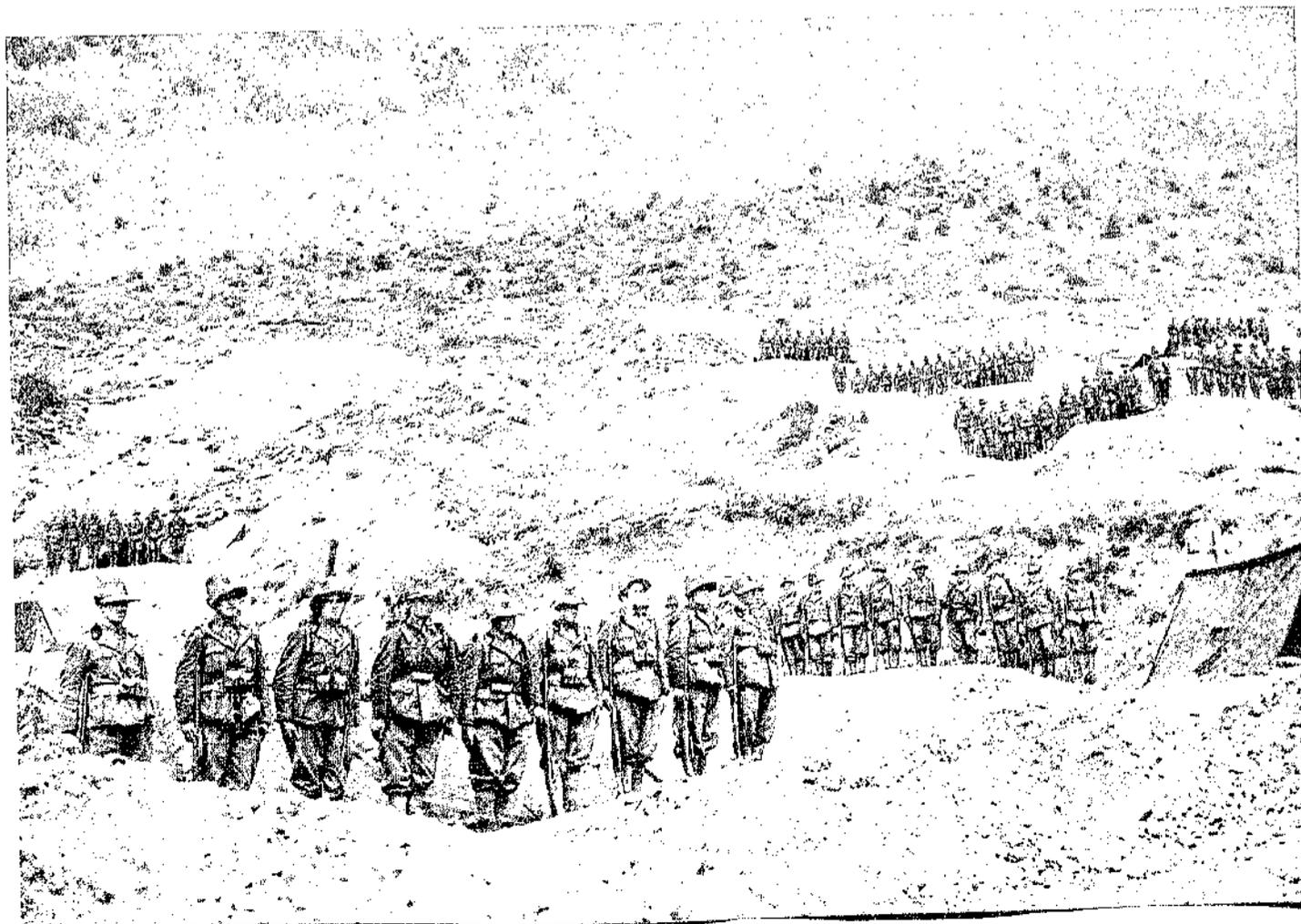
Firenze. Bruttissimo. In mancanza d'altro ci dovemmo accontentare dei documentari o di brani di questi inseriti, in Italia a cura delle agenzie importatrici, nei film stranieri. Ma questo non c'entra.

Esaurita brutalmente quella fonte con la speranza di assordare e di sbalordire gli spettatori, gli industriali d'oltre oceano si dettero alla illustrazione metódica e accurata di tutte le armi della Repubblica stellata: marina, e le sue specialità, aviazione, esercito, servizio informazioni e via dicendo. A corto di argomenti — poiché tutti erano violentemente affrontati ed esauriti — si passò alla polizia e infine ai pompieri. Gli altri paesi secondo le diverse possibilità si sforzarono di fare del loro meglio. Così che concepita una scena madre dove un certo numero di uomini si azzuffassero in mezzo a un finimondo di botti, fischi, grida e marce marziali, non senza due o tre atti di alto eroismo, intorno vi si costruiva una vicenda con tre o quattro protagonisti da ruolo definito, si da costituire quasi altrettante maschere facilmente riconoscibili ancorché diversamente raffigurate. Tutto ciò, direbbe lo spettatore normale, non affronta né risolve la domanda implicita contenuta nella prima parte del discorso. Cioè se vi siano o non nella produzione corrente, esempi di quel film militare che tenga conto anche degli aspetti meno appariscenti del servizio e che ne dimostri l'importanza nella vita dell'individuo e in particolar modo dell'italiano.

In attesa di una smentita, noi pensiamo davvero che un tal genere di film sia ancora ignoto non solo al pubblico italiano ma a quello di tutti i paesi. Perché? Questa indagine non c'interessa sebbene utile e capace di avvalorare qualche non peregrina affermazione.

Piuttosto vediamo d'immaginare il nostro film in un modo un po' concreto.

Ecco. La nostra qualità di spettatori ci autorizza ad adoperare la formula e il tono di chi essendo fuori dalla pratica di certe cose se le compone nell'animo suo in un modo del tutto empirico. Tuttavia non sapremmo altri-



menti come dice che, per esempio, il nostro film non dovrebbe valersi troppo dell'elemento vicenda né delle arti di uno o due o più protagonisti. Le persone dovrebbero essere appena definite, i loro visi difficilmente riconoscibili nella massa degli altri, i loro stati d'animo considerati solo in quanto rispecchiano stati d'animo simili.

Poiché affluiti alla caserma, gli individui più diversi, le personalità più confuse e le più definite, il forte e il debole, il buono e il meno buono, di colpo ognuno diviene per un istante simile all'altro, un numero. Trascorso questo primo e salutare annichimento che naturalmente dà luogo alle più disparate reazioni nei vari individui — una fonte preziosa per le notazioni di un regista geniale — ognuno si adatta alla nuova vita e cerca di riacciare quei legami con l'antica personalità, che per un momento gli erano stati bruscamente strappati. Il risorgere delle varie personalità è subito rivelato dalla diversa scioltezza delle membra nelle divise che in un primo momento avevano diffuso una universale mortificazione. Nella massa ancora un po' goffa ma già più marziale, nell'allineate schiere dei visi, noi cominceremo a riconoscere questo da quello, tenendo ben fermo che i riconosciuti saranno esponenti di una massa lievemente stordita e perciò incline a un determinato ordine d'idea, sul quale s'innestano solo in certi momenti quelle proprie a ciascun individuo. Il cogliere nelle sue manifestazioni visibili tale ordine d'idea, di solito espressione di un prevalere della vita fisica su quella dello spirito, vedere come ciò influisce sui vari individui, notare i fatti che ne derivano, è ancora fonte per un illuminato regista di osservazioni ora liete, ora sapide, ora meno liete, sempre atte a conferire universalità alla sua opera.

Il nostro film dovrebbe ricorrere scarsamente alla suggestione dell'elemento donna. La vita del soldato, specie nei primi tempi, è frigida, quasi assorta. Tanto più che nelle nostre caserme non circolano splendide

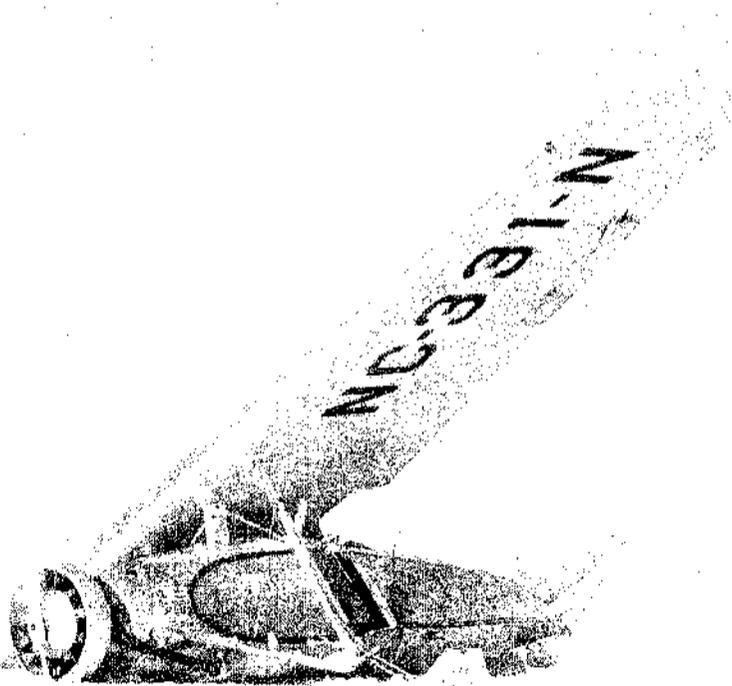
infermiere né vaghe donzelle. Piuttosto vorremmo che si tenesse conto delle amicizie talora profonde che si stabiliscono tra gli individui più disparati, che conducono alle confidenze sul mondo esterno, alle discussioni che sono come lo squarciarsi provvisorio di quello stordimento che occupa la mente di tutti. Con un istinto quasi primitivo si stabilisce una generale solidarietà, più schietta tra quelli che hanno il medesimo numeretto sulla contro spallina.

Gli occhi corrono sempre lì, alle strette si può chiamare qualcuno «Sesta» oppure «Seconda» sicuri di essere intesi. La compagnia e l'unità definita alla quale ci si rivolge in ogni cosa. Essa diventa un simbolo da contrapporre agli altri gruppi. Questa gara che interessa anche i meno solleciti, continua per tutto il servizio. Ginnastica, tiro, tattiche, marce, fino alle gare finali si lotta sempre per la compagnia, con un impegno quasi puerile, tuttavia origine d'infinte situazioni via via comiche, serie, commoventi, irritanti.

Il nostro film dovrebbe valersi di tutto ciò e seguire attentamente il perfezionarsi di quella vita negli individui, il mutamento che essa vi opera, l'effettivo legame esistente tra il sempre più preciso rombo del passo, tra le evoluzioni sempre più perfette e il rassodarsi degli animi e dei caratteri. Finché alla folla goffa dei primi giorni si sostituisce un blocco meticolosamente squadrate, una massa disciplinata pronta a sciogliersi in infiniti gruppi, ognuno mosso da una volontà concorde a quella degli altri, solleciti alle cose più disparate secondo una distribuzione meticolosa di attribuzioni.

Accennato così ad alcuni motivi — che altri numerosissimi si sono trascurati per amore di brevità — si potrebbe aggiungere che un rigoroso senso di misura dovrebbe presiedere a tutta la sua costruzione, un accurato rifiutare gli allettamenti dell'enfasi, un eliminare l'esperienza straniera, poiché questo film dovrebbe essere tutto italiano, scrupolosamente italiano.

MARIO M. MORANDI



Da «Alì sul Polo» documentario dell'ultima spedizione di Byrd al Polo Sud. (Paramount)



L'ULTIMA MARTA EGGERTH FOTOGRAFATA AD HOLLYWOOD
NEL FILM «CANTO DI GIOIA» (UNIVERSAL FILM)

Il compiacimento del DUCE per i progressi della cinematografia

Il DUCE ha ricevuto a Palazzo Venezia, alla presenza del sottosegretario per la Stampa e la Propaganda, il direttore generale per la Cinematografia che gli ha presentato il regista Alessandro Blasetti, realizzatore delle pellicole italiane: « Sole », « Terra madre », « Palio », « 1860 », « Vecchia Guardia » e « Aldebaran ».

Il DUCE ha espresso al direttore generale per la Cinematografia il suo compiacimento per i progressi soddisfacenti conseguiti in questo anno dalla cinematografia italiana.

CONGEDO

Gli inglesi non avevano mai preso sul serio il cinema. Non era una cosa nè seria nè elegante, nè raffinata. Tutti gli abitanti del globo di origine anglosassone che attingevano ancora a Londra per la letteratura, il teatro, le arti, la moda, a dispetto delle secessioni e delle rivoluzioni che li avevano politicamente staccati dalla madre patria, non dovevano ricevere dall'Impero nulla che avesse a menomare quell'aria di decoro e di dignità riservata di cui era soffuso tutto quanto era « Made in England ». Come poteva una cosa così popolare come il cinema venire da Londra?

Ci pensarono gli Americani o fecero quel che fecero. Imbottonarono dei loro film tutti i paesi di lingua inglese, riempirono mezza Inghilterra, arrivarono fino a Piccadilly. Le colonie inglesi, i Dominions, i protettorati, le zone d'influenza, vedevano film americani e mandavano rupie, dollari, yen e sterline in California. Fu allora che gli inglesi si accorsero che, dopo tutto, il cinema non era una cosa così volgare. Qualche centinaio di milioni di individui sparsi per il mondo che parlano o comprendono l'inglese, valgono bene un po' di attenzione al cinema. Si fece allora quel che avevano già fatto con più fede, e quando il rischio era maggiore, gli americani; si importarono gli uomini capaci: Alessandro Korda dall'Europa e quanti americani o americanizzati fu possibile; scrittori di cinematografia, registi, operatori e attori. Attori celebri, mediocri, sconosciuti, esportati da Hollywood, risciacquarono i panni della lingua nel Tamigi, preparandosi così anche un invidiabile diploma accademico per il ritorno in patria. L'inglese puro Charles Laughton, il divino, che viaggiava in incognito coi segretari e che aveva affollato i teatri di Broadway reduce dai trionfi di Londra, mandando in sull'uchero la buona società americana felice di immergersi per qualche ora nel mondo della distinzione e della correttezza pronunzia inglese, il grande Laughton servì magnificamente da richiamo e diede quel tono di nobiltà che il cinema inglese doveva avere. L'avvento di George Arliss, l'idolo londinese, diede a questo carattere il crisma definitivo.

Il film inglese fu cattedratico e pedantesco: quel che vi figurò fu autentico e della qualità più fina, le parole che vi si dissero furono soppesate e piene di significato. Correre, commuovere, tirar diritto allo scopo, stava bene: ma prima di ogni altro occorreva aver dello stile. Anche gli americani — non il popolo, ma borghesi rifatti che si sforzavano di pronunciare la lingua con l'accento di Oxford, — ne furono sedotti. Crenti da direttori, sceneggiatori, tecnici e attori americani, i film inglesi tornarono in America col « Made in England » pagati in oro come le stoffe di Biella.

Ma gli americani impararono il gioco e seppero rapidamente provvedere ai desideri snobistici del loro pubblico amante di distinzione. I Barrymore, Leslie Howard, Lewis Stone, Fredric March, la Hepburn, parlarono l'inglese puro, pronunciarono le belle « a » aperte, recitarono con affettazione e con nobiltà di portamento;

Charles Laughton andò a Hollywood. Intanto Mac West si mise a satirizzare nei suoi film gli imitati e gli imitatori coprendoli di ridicolo, mentre Will Rogers scriveva: « Io non ho ben capito se siano gli attori che parlano come inglesi o gli inglesi che parlano come attori ».

Allora a Londra si cercò del nuovo e René Clair fu assoldato per dirigere un grottesco di ispirazione wildiana. Ma occorreva il genio nazionale da lanciare ai Dominions e alle colonie; ed ecco Wells, il grande sociologo, scrittore storico retrospettivo e avvenirista, che insieme alle sue numerose novelle e studi critico-politici aveva scritto una storia mondiale di trecento pagine in cui, tra l'altro, si affermava che Roma non aveva alcuna influenza sulla civiltà occidentale e in cui si dimenticava tutto il Rinascimento italiano. Ma, a parte questo, per il cinema Wells poteva andare bene: « L'uomo invisibile » l'avevano già realizzato gli americani. E, poi, era infantile mentre occorrevano invece delle opere dignitose; e due mesi fa gli araldi di tutto il mondo cinematografico annunciarono i primi parti di Wells per il cinema inglese: tre soggetti avveniristi dai titoli sensazionali: « Fra mille anni », « La guerra del futuro » e « Dove andrà a finire l'umanità? ».

La noia dei film social-avveniristi tedeschi, da « Metropolis » e « Mandragora » fino a « Oro », era dimenticata e il cinema inglese poteva contare sulla memoria labile del pubblico distratto dalla numerosa produzione di questi ultimi anni, per lanciare i suoi prodotti circondati di un alone di intellettualismo trascurato dai film semplici e dinamici di Hollywood.

Era venuto arrivato a questo punto, quando si vararono le sanzioni. Fu allora che ci domandammo quel che avremmo perduto a lasciar fuori dai confini la produzione inglese con Laughton, Arliss e Wells. E ci vennero fatte tutte le riflessioni di cui sopra.

Addio Laughton con la sua figura da lord campagnolo, addio Arliss, aristocratico conservatore, addio Wells. Forse voi farete la strada più lunga per ritornare tra noi travestiti da americani, forse anche non ci rivedremo mai più. Quel che è certo è che saremo presto a dimenticarvi, come facemmo presto a conoscervi, che vivremo benone senza di voi, come senza di voi tirammo avanti fino a due anni or sono. Dimenticheremo voi, il vostro cinema, gli studi in cui si producono i film per l'Impero anglosassone, colonie e protettorati, certi che anche quando di sanzioni non si parlerà più e le porte di casa vi saranno riaperte neppure il portiere si ricorderà di voi; nessuno penserà più a mandarvi a chiamare e i nostri notiziari parleranno forse di certi film coloniali italiani buoni da esportare in colonie e zone di influenza, che non saranno anglosassoni e non usano ad aspettar la luce da Londra.

Daremo un taglio netto anche alla cronaca della produzione inglese, certi che gli spulciatori instancabili dei daily, weekly, e monthly cinematografici, disdiranno gli abbonamenti e seguiranno il nostro esempio su tutte le riviste cinematografiche italiane. Così dicasi per la cronaca di tutti gli altri paesi così detti sanzionisti.

Forse a loro farà poco danno; ma la potenza della reclame trascende il commercio e diventa spesso propaganda.

E poco, ma quel poco che si può fare di male a chi ci vuol male, lo facciamo sempre di cuore.

P.A.T.



MILLY

AL PASSO

È proprio del cinematografo dover vivere di scoperte, come l'attore che recita a soggetto, come la « commedia dell'arte ». Se c'è arte a cui sia proibito segnare il passo è questa. « Passo ridotto » o magari « passo massimo » non conta, ma la sete di novità del pubblico deve venir appagata.

Anche nel teatro non si può segnare il passo, però questo fatto ha tutt'altro valore e portata, le necessità del cinema sono ben altrimenti voraci. La ragione consiste soprattutto in questo: che la millesima rappresentazione d'una commedia per parte d'un attore direttamente esposto al pubblico, offre sempre un impreveduto di cui la pellicola è immune: la pellicola non ha i nervi, non ha nessuna facoltà di esaltarsi, o di deprimersi, gli applausi la lasciano indifferente come il pericolo d'incendio: la diretta presenza umana dell'attore è spettacolo per se stessa. In un certo senso, proprio lo spettacolo più perfetto, quello dosato al milligrammo, quasi fissato in film, è proprio quello che dovrebbe meno invitarci a rivederlo. Per questo devo riconoscere che ammetto una sola razza di dilettanti: i filodrammatici.

Per me resta assolutamente incomprensibile come si possa prendere sul serio, invece, l'attività dei dilettanti cinematografici. Se c'è arte che escluda ogni dilettantismo è proprio questa. Perché o si è regista, vero direttore, e vero attore nelle sue mani, vero creatore, oppure non si è nulla. Si obietterà che i dilettanti studiano, provano, cercano: e sta bene: allora chiamiamo dilettanti anche i ragazzi che siedono sui banchi della scuola, a fare il loro greco, il loro latino e la loro matematica, e anche i giovanotti che nelle sale d'anatomia studiano il morto per curare il vivo. Fatevi pure curare dal medico dilettante, fatevi costruire la casa dall'ingegnere dilettante; affidate l'istruzione dei figli ai maestri dilettanti, e magari la vita dei cittadini al poliziotto dilettante.

Ma non solo il cinema esclude il dilettantismo. Che ve ne fate del quadro del dilettante, e della sua musica, e delle sue statue? Se è artista cessa d'essere dilettante (magari anche se esercita l'arte solo quando può) se è dilettante resterà sempre un guastamestiere. Purtroppo molti artisti che ingombrano il nobile mercato dell'arte dovrebbero essere retrocessi nella categoria dei dilettanti, ma solo per venir espulsi, insieme con questi, dalla società, che mette tanto impegno a guardarsi dal microbo, dall'infezione, dal contagio. Ma come? Non vorremo riconoscere i pericoli che scavalcano bensì il corpo ma si dirigono allo spirito: la cretineria presuntuosa e usurpatrice, l'insufficienza e la sufficienza, la banalità, l'impotenza? Si è pronti ad ammettere che l'arte è il fiore supremo della pianta umana, e non vorremo salvaguardarlo con la stessa severa diligenza che poniamo a difendere il nostro corpo fisico? Il dilettantismo fa strage ben più pericolosa della tifoide e della grippe, perché ci porta a quel confusionismo, a quell'oscurità in cui tutte le vacche sono nere: avvelena il gusto, espelle, meccanicamente, fatalmente, l'arte vera: perché segue le linee di minore resistenza, e la gente d'oggi, impegnata nella battaglia della vita, è felice di lasciargliela percorrere. Disse

Antonio Baldini: « produciamo meno e consumiamo di più ». Non so che valore possa avere sul mondo commerciale un tale invito, ma in quello dell'arte ci porterebbe a una vera bonifica.

Perciò ci lasciamo molto perplessi le notizie che leggiamo di « provvidenze » per cinedilettanti. Se si dicesse cinematografici, sarebbe già altra cosa. Significherebbe studi di cultura cinematografica, tanto di guadagnato per il cinematografo, perché da un approfondimento dei suoi problemi, da un regolare, pedagogico allevamento del pubblico, l'arte non ci può che guadagnare. Certe volte è proprio la richiesta che crea l'articolo. In fondo anche il pubblico c'entra parecchio con la sua richiesta, a definire il genere della produzione. Il creatore forma il pubblico, ma il pubblico deve aver voglia di formarsi in quel certo senso. Nei grandi periodi della storia dell'arte le due necessità si correvano incontro come due amanti, di quegli amanti di cui si suol dire che sono fatti uno per l'altro. Certo anche l'arte gialla risponde a una precisa domanda dell'articolo, ma non credo che per un artista o un creatore « rispettabile » sia ideale fare del « giullo ». Di qui la necessità delle missioni e dei missionari che potrebbero andar sotto la rubrica « cinedilettanti ».

Leggiamo queste notizie, e corriamo dunque ai ripari. In Francia si fa scuola per dilettanti di cinematografia. Nel Giappone esistono duecento organizzazioni che si occupano di cinedilettantismo. Concorsi e faccendole del genere vengono stabiliti in Inghilterra e in Ungheria per i loro capolavori.

Adesso però, detta la nostra, per quel che può valere, sul dilettantismo in generale e in particolare, veniamo a formulare il voto che si tratti solo di studi e prove per « maggiori elementi », come si suol dire, e che si tratti solo d'una parola ineliminabile elevata a una dignità che non le compete.

Ma un'altra obiezione contro il « dilettantismo ».

La crisi teatrale, la decadenza del teatro, ha fatto sorgere i « teatri da camera », gli « studi » teatrali, i teatri d'eccezione, i teatrini di dilettanti, quasi si dicesse « misteri » per iniziati. Non abbiamo nulla da obiettare. Il teatro, almeno come l'intendiamo noi, è un fatto così assoluto e universale, che permette cattedrali e chiesette di campagna, santuari e cappelle. I tempi sono molto duri, per il teatro, ed è questa una sua vita sotterranea, un soggiorno nelle catacombe nell'attesa di tornare alla luce del sole quando la vera religione tornerà a trionfare (1). Ma l'arte del cinema ha tutt'altre necessità pratiche, sebbene non meno universali, legata com'è allo strumento, al passo, al ritmo suo: ha bisogno di laboratori, di stabilimenti, di macchine. Altrimenti che cosa ci daranno questi impotenti fedeli? Il volo d'un uccello? Il bambino che prende la pappa? I sospiri d'una coppia? O tenderanno a sostituire il teatro piccolo-borghese, il teatro intimista, allusivo, psicologico, trivellante, psicanalitico, quello che già puzzava di cadavere quando era ancora vivo? Ma il cinema, ancora più che il teatro, perché, più del teatro, spettacolo per masse, non può ormai più sostare, oltre il necessario, nella dolce

(1) Non per nulla Bragaglia andò alle catacombe ad attendere la sua ora (N. d. A.).



JEAN HARLOW

prigionia della casa e dell'orto di casa. Altri compiti, possibilità, necessità, doveri.

Del tutto diverso è il valore del cinema educativo e scientifico. Un nuovo occhio si apre all'uomo di strada. E anche all'uomo che, lungo la strada, indugia a contemplare un momento degli aspetti e degli spettacoli della natura. Quel momento e quello spettacolo sono elevati alla loro completezza e cielo e dramma di morte e risurrezione, a « Gran teatro della natura ». Non si tratta d'un pezzo di natura bruta, d'un ritaglio di realtà incorniciato. Il movimento dell'immagine, che segue il fenomeno nella sua vita spaziale e temporale, ci dà la possibilità di seguirlo, di ricrearcelo nelle sue fasi, di rintracciare i fatali caratteri che lo hanno iscritto sul « Gran libro della natura ».

Un'aquila sulla sua roccia, lo strisciare del serpente, il suo inesorabile circoscrivere e serrare la preda, drammi di nuvole o di fiori, la vita dell'uovo, dalla sua lunare e morta impassibilità fino allo sboccio della piccola cosa pulsante e zampettante, del vivo fiocco di penne, sono spettacoli che escono dall'anonimo e dal banale per una luce, un chiaroscuro, un'insistenza, un rallentare, un suono. Anche la natura dice ormai la sua direttamente, per l'intermediario dell'obbiettivo. Solo non dimentichiamo che dietro l'obbiettivo appuntato sta un cuore d'uomo e un cervello di scienziato (ciò che spesso, come somma, dà poeta): necessità, questa, pari all'altra che davanti allo schermo, ci sia un cuore di fanciullo e un cervello intelligente (ciò che spesso, come somma, dà pure poeta). Se questi fattori sono presenti, abbiamo opera d'arte, abbiamo poesia, spirito. Dal caos, dall'anonimo, lo spirito cava arte. Se non c'è spirito, abissi d'intelligenza, tesori di bellezza restano inutilizzati, passano inosservati: la perla davanti al salame.

La critica ha concordemente segnalato, alla III Mostra Internazionale del Cinema, il successo dell'attore grezzo, preso dalla strada, la « vittoria dei semplici, la vittoria di Nemessek, collettiva, cinematograficamente esemplare » (Vecchiotti, *Scenario di sett. u. s.*) contro i fascino del divismo standard. È da un pezzo che assistiamo a queste battaglie che finiscono sempre con significative vittorie. A mano a mano che il cinematografista prende coscienza dei suoi limiti, e quindi delle sue reali forze e possi-

bilità, si accorge che essendo soprattutto arte visiva, arte in cui suono e parola entrano solo come elemento integrativo, i suoi veri protagonisti sono gli uomini grezzi, la natura, il reale. Per questo, l'attore di teatro, o che tenda a fare del teatro nel cinema, è fuori posto, non ci si può ritrovare.

Si tratta di due differenti esigenze. Il teatro è parola, è potenza della parola con accompagnamento integrativo di gesto, maschera, scena, luce, suono: il cinema è visione in movimento, arte visiva. Il suo elemento, la sua forma è la realtà fotografata. L'attore di teatro resta in un campo che, per se stesso, nella sue tre classiche unità, è già lirico, simbolico, elevato a simbolo. Nel cinema è la realtà grezza, che immediatamente colta da un certo angolo visuale, manipolata, sceneggiata, « ripresa », si eleva a funzione simbolica. La realtà assurda a significato.

L'attore di teatro ha movimenti e recitazione lunga, movimento limitato e ritmato alle necessità della parola « rappresentata ». L'attore del cinema ha movimenti limitati alla necessità d'una visione rappresentata, che esprime se stesso in quanto visione e rispettivi elementi. Il volto dell'attore di teatro tende a essere maschera, fissazione di tipo (anche se non mette più la maschera fissa come una volta) perchè, servendo la parola, data anche l'impossibilità di spostamenti di piani, un giuoco troppo realistico, spezza il valore evocativo della parola per riportarla alla parola grezza della vita comune; il volto dell'attore di cinema è tanto più valido, invece, se preso e seguito nella vita immediatamente, maschera mobile. Insomma: l'attore di teatro ha giuoco lungo, e attivo, creativo, perchè *deve* interpretare la parte (il vero direttore rispetta sempre la personalità del suo attore, anzi la scopre, l'aiuta a manifestarsi per mezzo della « parte »); l'attore di cinema ha giuoco breve e passivo, chi interpreta è solo il regista, che si serve del suo attore come di semplice materiale costruttivo.

Confesso la noia e l'impazienza che mi dà il giuoco lungo dell'attore teatrale al cinema, sia occasionale, tolto di peso al teatro e portato nello stabilimento di posa col suo guardaroba da palcoscenico; sia allevato nella serra calda, nella stia dei divi. Le eccezioni, Scialupin, Charlot, la Garbo, meritano tutt'altro discorso. Sta il fatto, oggi, che l'attore di teatro, cinematograficamente parlando, è materiale di seconda mano.

GIOVANNI CAVICCHIOLI



Il « Motion Picture Herald », occupandosi delle « pietre miliari della storia del cinema dal 1915 al 1935 », riproduce, tra gli altri, il primo manifesto americano per il nostro « Cabiria »: « Due dollari l'ingresso! Spettacolo di gran lusso, 12 bobine! »; « Il primo film ufficialmente presentato alla Casa Bianca davanti al Presidente »; « Il primo film che ha forzato le porte delle terze pagine costringendo ogni critico drammatico d'America a redigere rassegne cinematografiche mai viste prima! »; « Famoso ovunque, su tutte le terre e fra gli uomini di tutte le lingue, di tutti i colori, di tutte le sedi! ». Queste frasi reclamistiche dicono l'importanza che negli Stati Uniti si attribuì al film di Fosco. « Cabiria », come si sa, esercitò grande influenza su Griffith che ne acquistò personalmente una copia.

PRESENTE E AVVENIRE DEL CINEMA A COLORI

Come abbiamo annunciato nello scorso numero, *Lo Schermo* ha indetto un'inchiesta fra i migliori registi, pittori, critici d'arte e scrittori, per conoscere il loro pensiero sul cinema a colori. Ripubblichiamo, per comodità del lettore, il formulario così come fu proposto:

- 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?*

Iniziamo la pubblicazione delle risposte, che continuerà nei prossimi numeri, man mano ci perverranno. Nel prossimo numero pubblicheremo anche un interessante articolo sull'argomento di Eugenio Giovannetti.

CORRADO ALVARO

La diffusione del cinema a colori dipende, credo, soltanto dalla sua maggiore o minore facilità d'impiego industriale. Sulla via delle conquiste tecniche, il cinema non conosce altri limiti che quelli imposti dal costo della produzione. Naturalmente, col film a colori il cinema avrà nuove interferenze con la pittura; ma già in alcuni film a bianco e nero si può notare questa parentela. I problemi che saranno posti dal film a colori saranno analoghi a quelli del sonoro: come il sonoro ha portato spesso il cinema verso la commedia teatrale — mentre è noto che il dialogo cinematografico è sommario e, nei migliori esemplari, di natura lirica, o se si vuol dire meglio, indiziario e di scorcio, — il colore potrà spingere il film verso la pittura, vale a dire verso una certa staticità, togliendogli la sua legge essenziale che è la simultaneità. Dopo il sonoro, il co-

lore imparenterà più strettamente il cinema alle altre arti, facendone una media di grandi arti, e nello stesso tempo un'arte sempre più a sé. Più esso si allontanerà dall'influenza di una determinata arte, meglio sarà cinema; quando il film cederà alla prevalenza di una delle tre arti cui è legato, si avrà la sua decadenza — cioè quando sarà considerato arte pura, come accade delle stesse arti belle quando decadono —; e per esempio i film opera, operetta, commedia, sono segni poco vitali nel cinema. Il cinema è narrazione, dramma, poesia, come domani sarà colore, ma tutto insieme, con le sue leggi, la sua retorica, imposte dal fatto che il mezzo di espressione in esso è la macchina.

UMBERTO BARBARO

- 1) Sì.
Naturalmente una nuova conquista tecnica è, di per sé, indifferente dal

punto di vista artistico. È importantissima dal punto di vista della civiltà e della collettività.

L'individuo artista usa i mezzi che si confanno al suo temperamento e al suo talento. Che oggi dispongano del sonoro tipi come Fitzmaurice o Brown (per non dire di altri) non dà alle loro opere nessuna superiorità di fronte a quelle di Lupu Pik; ed è indifferente che le Grete Garbo, le Marlene e le Jean Crawford abbiano operatori perfetti, muniti di macchine meravigliose, e truccatori straordinari: tutta la loro produzione insieme non vale un solo primo piano di Asta Nielsen, anche se esso è pieno della caratteristica pioggerella dei vecchi film.

Per analogia si può dire che l'esperienza letteraria dei vari generi e il prodigioso vocabolario d'annunziano non hanno dato mai frutti che valgano l'asciutta e perfetta prosa del Verga; e che la conoscenza della prospettiva non mette le signorinelle acquarrelliste e i pompieretti sporcaccini dell'Ottocento vicino a Giotto.

Ma il film ha, per sua fortuna, la caratteristica di essere un'arte collettiva e, per sua disgrazia, quella di essere organizzato come un'industria. E non può e non deve perdere nessuna delle sue conquiste tecniche. Gli artisti (se ce ne saranno: è lecito dubitarne, dati i metodi in uso in quasi tutto il mondo per scritturare gli uomini del cinematografo) potranno fare come vogliono: in pittura si può vedere un fenomeno interessante come quello del doganiere Rousseau, che, volendo, si può trovare corrispondente a quello della riluttanza di Chaplin a servirsi del sonoro.

Ma l'industria del film muto è finita per sempre. Così sarà tra breve per quella del film a bianco e nero.

- 2) Certamente sì. Sarebbe troppo lungo, ma non certo, come alcuni credono, prematuro definire *per quale via*: del resto già nel 1932 Béla Balázs ha fatto osservazioni acutissime in proposito.

- 3) Sì. Sono già noti i rapporti e le influenze reciproche tra narrativa teatro e cinema. E anche tra cinema a bianco e nero e arti figurative. Non vale forse la pena di ricordare «il primo film illuminato alla Rembrand» di Cecil B. De Mille; ma almeno il

glorioso cavallo di *Kamaradschaft* derivato da quello gloriosissimo di Santa Maria del Popolo. Per non dire di certe nebbie impressionistiche di Murnau e di certe sovrapposizioni e compenetrazioni boccioniane dell'*Ufa* dei buoni tempi.

L'avvento del colore non può che rafforzare questi rapporti e queste influenze.

Bisogna tener presente che la composizione nel quadro è statica, mentre che nei fotogrammi di una scena cinematografica si attua nel corso di tutta la sequenza, e vale per questo; così il colore nel film varrà prevalentemente per il suo *divenire*.

Il senso e i risultati che è lecito attendersi da queste influenze sono di una *pittura più dipinta* e di un *cinematografo più cinematografico*. I buoni risultati dell'influenza del cinema sul teatro, si può infatti constatare fin da oggi, sono non tanto i palcoscenici multipli che permettano spostamenti rapidi di luogo e di azione, ma una costrizione nei caratteri letterari del teatro stesso. E i buoni risultati dell'influenza del teatro sul cinema sono la dimostrazione dell'assurdità delle riduzioni di opere teatrali e dell'adozione da parte del cinema dei generi teatrali.

Gli orrori delle operette, delle commedie comico sentimentali, dei drammi chiacchierati, ci vengono ancora oggi troppo di frequente propinati perchè la cosa non sia nella zona dell'esperienza di tutti e perchè valga la pena di insistere sopra.

Tutti questi *si*, si può aggiungere, hanno una premessa: che si sappiano trovare gli uomini necessari.

RAFFAELE CALZINI

Film italiani a colore non se ne sono ancora visti (il *Museo dell'amore*, produzione di una nuova Casa cinematografica italiana, è appena un esperimento e non può essere giudicato serenamente come un saggio definitivo). I due film a colori sui quali si appuntano, da circa un anno, le speranze, le discussioni e le critiche del pubblico e dei competenti sono: *Cucaracha* e *Becky Sharp*. Entrambi furono proiettati all'ultimo Festival cinematografico veneziano e appaiono in questo momento sui principali schermi internazionali. Essi costituiscono la « materia giudicabile » per

rispondere al « referendum » de « *Lo Schermo* ». *Cucaracha* e *Becky Sharp* trovano fin dalle prime scene il loro « stile »: e in arte cinematografica, come in tutte le arti, questo è già un segno di nobiltà. E un risultato. Ad arricchirlo, e quasi a crearlo, contribuisce per la prima volta nella storia della cinematografia, un grande alleato: il colore.

E l'alleanza è così riuscita e impressionante che non è difficile prevedere come, tra qualche anno, essa sarà universale e indissolubile. *Non esisterà più il film bianconero che sarà ucciso irrimediabilmente dal nuovo mezzo tecnico*; come il film muto scomparve, (malgrado i piagnistei dei misoneisti), davanti alla crescente perfezione del film sonoro e parlato. Se un freno o un ostacolo a questa innovazione si avranno, saranno dovuti a ragioni economiche (rapporto tra il risultato e il costo). Lasciamo stare il « costo » che esula da queste considerazioni e badiamo ai risultati. Sono in entrambi i film notevolissimi, tanto più se si considera che siamo alle prime prove (fuori dallo studio) di un'applicazione scientifica che, fino ad oggi si era svolta in ambienti e forme sperimentali. Se certe scene di *Cucaracha* e di *Becky Sharp* sono stonate; e peccano per la prevalenza di toni caldi o freddi, ripetendo i difetti delle tricromie e delle quadricromie stampate, l'insieme dei due film è arricchito di una nuova emozione, palpitante di un altro segreto della vita.

Non diciamo con ciò che il film debba inseguire il « colore naturale »: in questa come in tutte le arti si tratterà di interpretarlo. Accanto all'apparecchio che ricopia fedelmente il vero dovrà prevalere l'artista che lo trasforma. Nei due film citati si vede la preoccupazione (propria dei giovani) di essere ad ogni costo originali ed eccessivi. Più che un uso della policromia il regista fa uno sfoggio. *Cucaracha* si attacca a motivi folcloristici; e *Becky Sharp* a motivi storici. Uno si ambienta nel Messico rivoluzionario di Villa; e l'altro nell'Inghilterra neoclassica e battagliera di Wellington. Uno esalta come *chromogenic* (si può coniare questo vocabolo?) il tipo femminile bruno; e l'altro il tipo femminile biondo. Tra la danza della *Cucaracha* e il valzer di *Becky Sharp*, due mondi sono evocati, due classi, due ambienti. Rap-

presentati e individuati proprio secondo il « leitmotiv » dei colori caratteristici. Perchè, ogni luogo, ogni periodo storico, diciamo pure « ogni attimo » come si cristallizzano in una moda o in un linguaggio, si definiscono in un « accordo di colori ». Se *Becky Sharp* prende gli spunti dai raffinati pastelli di Wegwood, dai grandi ritrattisti inglesi dell'epoca, dal predominio azzurro e scarlatto delle uniformi militari inglesi, *Cucaracha* si attacca ai toni caldi gialli rossi bruni della pittura e della decorazione spagnola e messicana.

Quando il film a colori sarà perfetto se ne dovrà ricordare il predominante accordo cromatico, come di un poema si ricorda il metro o una « sequenza » di rime.

Mi pare di aver dato risposta a tutte e tre le domande dello « *Schermo* » e sempre affermative. Aggiungerò (predica al deserto) che per i registi cinematografici come per gli inscenatori teatrali credo *indispensabile* la conoscenza profonda delle arti plastiche, soprattutto moderne.

ENZO FERRIERI

Sul cinema a colori le mie idee non sono molto accomodanti; credo che non se ne senta alcun bisogno, esattamente come non si è mai sentito alcun bisogno del cinema sonoro. Tutti questi cosiddetti perfezionamenti sono altrettanti attentati a cui il cinema deve resistere per non essere trascinato là dove vorrebbe la unanime aspirazione di tutti gli amanti del quieto vivere: a una riproduzione realistica di scene divertenti, alla fotografia del vivere felice.

Il colore come il suono può avere legittimo impiego nel cinema, soltanto se sia usato come *elemento espressivo* e non come *realistica riproduzione*: ma anche in questo caso il cinema si troverà esposto a mille tentazioni pittoresche e romantiche. Usato tuttavia come *mezzo di contrasto*, di imprevisto, insomma di voce inedita al servizio dell'equilibrio espressivo generale, può certo dare buoni risultati: come sono eccellenti i risultati di certi rari impieghi legittimi del sonoro. Quanto al rapporto fra cinema colorato e pittura, lo escludo rigorosamente: fra cinema e pittura non vi è alcun legame; anzi ogni volta che tale legame si è voluto

stabilire si è arrivati a opere tipicamente anticinematografiche.

Fra i valori plastici e tonali, a base della pittura; e il modo di presentazione e il tempo di durata di un'immagine sullo schermo, a base del cinema, non vi è alcun ponte di passaggio.

CARMINE GALLONE

Ecco: soltanto quando il colore sarà per il regista quello che la tavolozza è per il pittore, il problema del film a colori sarà risolto sia artisticamente che commercialmente.

ANTONIO MARAINI

Alle domande che « *Schermo* » rivolge circa il cinema a colori rispondo a tutte e tre con un convulso sì. È stato vedendo quest'estate alla Biennale la proiezione dei film americani *Becky Sharp* e *Cucaracha* che ho potuto misurare tutte le possibilità che sono contenute nel film a colori. Possibilità che per ora sono lungi ancora dall'essere totalmente sfruttate. Ma certo vicino alla potenza plastica ed espressiva del colore il bianco e nero apparirà come apparve il muto in confronto del sonoro. Il colore sarà quindi certamente la prossima grande conquista del cinematografo.

CORRADO PAVOLINI

È fin troppo probabile che il film a colori finirà col soppiantare del tutto, in un domani più o meno prossimo, quello monocromo. Oggi col parlato vien naturale di rimpiangere i tempi del muto. Dunque avremo forse ragione fra qualche anno di rimpiangere anche i tempi del bianco e nero. Questo, in linea generale.

Caso per caso si potrà vedere. Qualunque mezzo d'espressione è buono, per artisti veri. (È in coscienza non si può negare che il colore sia un mezzo d'espressione). Dio potrà farci qualche volta la grazia attraverso la cromocinematografia, così come in rari istanti di buonumore ce l'ha pur concessa attraverso il sonoro.

Alla domanda, quali rapporti possano correre, o quali reciproche in-

fluenze determinarsi tra pittura e film a colori, non saprei rispondere. Il semplice fiuto vorrebbe suggerirmi che deve trattarsi di cose molto diverse.

MARCO RAMPERTI

Rispondo ai tre quesiti dello « *Schermo* »:

1) Il film a colori non soppianterebbe quello a bianco e nero, per la stessa naturale ragione che permette all'acquaforte, cinquecento anni dopo

Jean Van Eyck, di convivere col quadro ad olio.

2) Io credo a tutto quello che si spera, secondo il mio triplice dovere d'artista, di cittadino e di uomo sano — cioè ottimista — cioè fiducioso.

La fede che il film a colori possa condurre a qualunque « risultato di ordine espressivo », è fortificata in me dalla considerazione che, dopo tanti inani tentativi, il primo prodotto interessante, positivo, è stato ottenuto in tal campo da Walt Disney, con una precedenza di ben due anni su *Becky Sharp*. E Walt Disney è un



Mary Carlisle... scherza col fuoco

genio. Non solo: ma un genio che ride. Io credo a tutti i battesimi sotto il segno della letizia.

3) La questione è tecnica, e non mi tocca. In ogni caso, il film a colori dovrà tentare il suo speciale linguaggio coloristico, così come il film parlato trovò le sue sillabe speciali.

GINO SEVERINI

Per dire il vero io preferisco esprimere un giudizio sulle cose che ho fatte, e, di cinema, fin qui non mi son mai occupato; tuttavia mi è successo qualche volta di fare alcune riflessioni generali che, sulla spinta delle domande di «*Schermo*», cercherò di precisare.

Quanto alla prima domanda io rispondo senza esitare con l'affermativa; anzi io penso che il cinema a colori è uno sviluppo logico dell'analisi del movimento, sulle cui basi, e su quelle scientifiche delle impressioni luminose, è sorto il cinema a bianco e nero. Tale sviluppo era da prevedersi, e, senza dubbio, è molto più importante dell'elemento «suono», il cui impiego, oggettivamente fatto, riposa forse sopra un errore fondamentale.

La seconda domanda, se è sottinteso e stabilito che si tratta di un cinema compreso come espressione artistica, contiene in sé stessa la sola risposta possibile: l'arte è sempre al di sopra della tecnica, questa essendole esteriore. Si può anche dire che il «mezzo» in sé stesso non è niente, senza il fine che si propone l'artista, senza il concetto ch'egli vuol realizzare.

Perciò giova precisare: se il «colore» s'impiega, (come è successo purtroppo per il «suono») come strumento d'imitazione esteriore della realtà, allora dal punto di vista artistico non vi sarà alcun progresso, perché siamo fuori dell'arte. Se invece s'impiega come mezzo, in vista di una creazione (come avrebbe dovuto farsi per il suono), allora il colore e il suono possono essere elementi di una più grande forza espressiva.

Tutto l'interesse della questione è nel modo d'impostare il problema; non ce ne sono né due, né dieci, ce n'è uno solo: pensare la forma d'espressione che si chiama cinema, in rapporto al suo fine ed ai suoi mezzi propri, e non domandare in prestito

questi «mezzi» ad altre forme d'espressione.

Quanto alla terza domanda, essa trova la sua risposta nelle parole che precedono immediatamente: ogni forma d'arte avendo il suo fine ed i suoi mezzi, pensare il cinema da «pittore», o viceversa, costituirebbe un grave errore fondamentale.

Né la fotografia, in nero o in colori, né il cinema in bianco e nero hanno influenzato i veri «pittori».

Queste considerazioni si riferiscono del resto a tutta l'arte; ma per il cinema in particolare si può aggiungere ch'esso dispone di una ricchezza e varietà di mezzi superiori alle altre forme artistiche: un altro elemento, quello del colore, verrà dunque ad arricchire le sue possibilità, ma ciò non serve a nulla se l'arte è mediocre, e se il cinema non si pensa in quanto cinema.

MARIO TINTI

Non credo che il cinema a colori soppianterebbe il film a bianco e nero, per la semplice ragione che non potrà sostituirsi a questo se non in un determinato genere di films e precisamente in quel genere surrealistico, fantastico, favolistico, che, almeno per ora, è destinato a rimanere un genere di eccezione, in sottordine — quanto a diffusione — al genere veristico e oggettivo, assai più popolare o, per essere precisi, assai più consono allo ancora imperante gusto borghese.

L'impiego del colore, dopo quello del suono e della parola, come sempre avviene di ogni arricchimento e raffinamento dei mezzi tecnici dell'arte, mentre moltiplicherà le probabilità espressive del cinema, avrà l'effetto di minuire quella potenza traslata, veramente lirica, dell'espressione che è massima nel film muto a bianco e nero. E, così perfezionato (aggiungendosi al colore la resa della prospettiva volumetrica, portato che sembra imminente) il cinema si avvierà rapidamente alla sua decadenza.

A parte cotesta considerazione, l'impiego del colore nel cinema potrà condurre a risultati d'ordine espressivo trascendendo la scussa conquista meccanica, soltanto in un ordine traslato e fantastico, per quanto concerne gli scenari e i montaggi, e decorativo — sia pure nel senso mi-

gliore — per quanto riguarda la realizzazione plastico-figurativa.

E ciò per la semplice ragione che il processo meccanico del colore filmistico — come quello della tricomia — non potrà mai essere posseduto da una intuizione pittorica vera e propria, fatta di emozione e di sensibilità, non potrà mai essere raggiunto e mutuato dal processo spirituale della creazione pittorica. In parole povere i colori del cinema son destinati a rimaner sempre tinte, non potendo assurgere, per un immediato contatto con lo spirito umano, a quel *quid* magico in cui consiste la vera e propria pittura.

I rapporti e le influenze fra pittura e cinema a colori non potranno essere casomai che di gusto, e dovranno limitarsi in quell'ambito nel quale generalmente si aggirano i rapporti e le influenze fra la pittura e una delle tante arti decorative, applicate, che con essa hanno una qualche attinenza per il solo motivo di manifestarsi mediante immagini colorate, che, si ripete, non vuol dire punto dipinte.

Il chiaroscuro (bianco e nero) della cinematografia ha molta più attinenza (e più ancora potrebbe averne) con l'elemento volumetrico delle arti plastiche, architettura compresa, di quello che il colore filmistico non lo abbia con la pittura vera e propria, cioè pittura di tono e di rapporto.

Ma in un senso decorativo — che, come ben si comprende, è all'antitesi del film «di vita», ripreso direttamente dal vero — il cinema a colori potrà fare grandi cose, come già l'arazzo, il mosaico, ecc., arti che con la pittura — quando furono al loro apogeo — ebbero una relazione scarsissima, partendo da tutt'altri moventi intuitivi, facendo capo a tutt'altri risultati espressivi e stilistici, frucendo di diversissimi mezzi tecnici; mentre degenerarono quando la pittura vollero imitare e con essa identificarsi.

Al contrario, l'impiego del colore nelle films di genere realistico e riprese dal vero in quelle produzioni che recentemente sono state proiettate sullo schermo, è, esteticamente parlando, osceno, anche se tecnicamente può sembrare e deve esser considerato un portento. Né credo che diversamente potrà essere in avvenire, essendo in tali films sbagliato il punto di partenza, l'impostazione stilistica e inventiva.

Qualità della cinematografia italiana

Era già venuto diverse volte in Italia, ma sempre in qualità di turista, fermandomi là dove molti stranieri si fermano: al Lido di Venezia. Allora la Biennale di Cinematografia non esisteva ancora e l'Italia rappresentava per me ciò che per un lavoratore è il pomeriggio del sabato: il periodo di riposo assoluto nel quale si può prendere un bagno, leggere un libro che si ama e, soprattutto, dimenticare che esiste un lavoro da compiere. La mia conoscenza della lingua italiana era così profonda che io potevo sempre, e ne ero superbo, ordinarmi un « espresso ».

Mi accadde per caso di vedere un film italiano. Era il primo film sonoro italiano che vedessi nella mia vita. Mi colpì l'eccellente qualità del sonoro, ma non capii nulla della vicenda: apparivano e sparivano dalla scena dei personaggi ma senza che io riuscissi a distinguere i due rivali dell'intreccio amoroso: tanto essi si rassomigliavano. Fino alla fine del film tale dubbio mi confuse tutta la storia.

Oggi io conosco un po' più la lingua ed ho una idea differente degli italiani e dei loro film.

Come una elegante signora straniera in viaggio per l'Italia che, prima di ogni altra cosa, pensa a visitare le fabbriche di merletti veneziani o le seterie comasche per acquistarne gli originali prodotti, con la stessa ansia io, appena giunto in Italia, per dirigere un film, mi precipitai su tutto ciò che poteva farmi conoscere la situazione esatta della cinematografia italiana. Ed ora io posso affermare che il livello del film italiano è eccezionalmente alto.

Uno straniero, abituato a vedere molte pellicole di diversa origine, può constatare tale fatto più facilmente che non uno del luogo: questi il più delle volte, invece, è, ingiustamente e con grande leggerezza, contrario alla produzione nazionale, per quella ragione contenuta nel proverbio « nemo propheta in patria », vero per la cinematografia più ancora che per le altre attività.

Non voglio sostenere con questo che tutte le pellicole prodotte in Italia siano eccellenti: questo sarebbe impossibile (pur essendo buona la media della produ-

zione e buono il livello generale della cinematografia italiana) perchè le grandi opere in cinematografia non cadono dal cielo come le meteore, ma nascono lentamente su di un terreno preparato accuratamente attraverso un faticoso lavoro.

Questo è uno dei segreti della produzione cinematografica americana: in America un vero e proprio mondo non fa altro che occuparsi della produzione di opere cinematografiche. Ed è facile preparare della buona zuppa quando si hanno tutti gli ingredienti a disposizione. I cuochi americani hanno sottomano tutto ciò che può occorrere loro e possono mettere nella pentola un meraviglioso materiale, dalla carne più fresca alla verdura più scelta. Lavorano con il fuoco più ardente e con i migliori strumenti, tenendo a loro disposizione uno sceltissimo stuolo di collaboratori. Per quali ragioni essi possiedono un materiale così vasto, che a noi manca? Perchè l'enorme mercato di sfruttamento permette loro di ricavare dal film delle cifre favolose che compensano ogni spesa. Si pensi a quanto sia modesto il mercato italiano in proporzione a quello americano, e soltanto allora si potrà giudicare e riconoscere la bontà dei criteri che guidano ed orientano la produzione cinematografica italiana.

Quando un Paese come l'Italia riesce a produrre in un anno tre pellicole di un altissimo livello, ciò significa che il Paese stesso ha un alto livello nella sua produzione: chiedere di più sarebbe ingiusto.

Ma io ho dovuto constatare, da quando sono in Italia, che nella produzione dell'ultimo anno si trovano almeno cinque film eccellenti. E tali produzioni eccellenti non sono dovute a delle fortuite combinazioni, ma sono — e ciò è stabilito in modo assoluto — un risultato dell'alto clima di produzione raggiunto dall'Italia. Lo Zar della produzione cinematografica americana, Will Hays, si congratulerebbe con questo complesso di elementi. In Italia è lo Stato che compie il lavoro di guida e di orientamento della cinematografia: è, quindi, con lo Stato che ci si può congratulare di tutto cuore.

GUSTAVO MACHATY

NOTA SU BORZAGE

Non sono molti i registi che riescano ad imprimere all'opera cinematografica un'impronta di stile personale ed inconfondibile. Frank Borzage è tra questi. Pur se la concezione dello stile nell'arte del cinema è tuttora mobilissima, pressochè inafferrabile, si può nondimeno attribuire dello stile a chi abbia una maniera sua particolare di illuminare, d'inquadrare, di scegliere determinati elementi scenici, conformemente alla propria sensibilità.

Per Borzage si può spingere ancora più innanzi il riconoscimento di elementi dello stile. Anche rispetto alla narrazione, all'intonazione spirituale, in una parola al contenuto del film, egli ha un proprio punto di vista che fa pesare decisamente sulla realizzazione. Temperamento drammatico, egli attinge forza alle fonti di emozioni nobilmente istintive, assumendosi quindi il travaglio di elevare costantemente la composizione verso una elementare immancabile catarsi.

I personaggi che Borzage, con felice istinto, predilige, son gli umili, i poveri, i reiitti; gente di color grigio uniforme qua e là macchiato di fango; gente la cui condizione sociale è sempre al disotto della media, e la cui dimora è un tugurio, una soffitta, un carro da circo. Che lotta umilmente per il tozzo di pane quotidiano e, sotto una scorza rude, inasprita dalla dura esistenza, possiede una ricca vena di sentimento.

L'umanissima poesia del Borzage è tutta qui; nel contrasto fra anima e spoglia, tra una miserabile esistenza esteriore ed una vita interiore densa di sentimento. Questo contrasto è quindi reso più vivo, direi operante, da un'ansia di evasione, di purificazione diffusa per tutta l'opera, che si avverte distintamente fin nelle scene di desolata intonazione. I personaggi soffrono, si tormentano, imprecano talvolta; ma nel loro dolore come nella loro miseria, c'è come un presentimento di luce verso la quale inconsciamente ma irresistibilmente tendono, e che finirà sempre per inondarli in pieno.

Fin nell'illuminazione, nella fotografia saggiamente sfumata, sembra sia trasfuso quest'anelito all'evasione, questo desiderio di redimersi dalla miseria, che l'ob-

biettivo talvolta tenta con successo d'esprimere liricamente, passando senza alcuna violenza dalla cupezza d'una soffitta ad un volto ispirato, e da questo ad uno squarcio di terso cielo.

Ma è poi, Borzage, un sentimentale come è stato definito? Sentimentalismo è irrazionale dispersione, decadenza delle forze del sentimento sul piano inconsistente d'una femminile frivoltà. Mentre l'opera di Borzage ha una potenza di contenuto indiscutibile, sostenuta com'è, sempre, da un vigoroso tema conduttore che fluisce da una sana ed elevata concezione. È quindi da rifiutarsi, per Borzage, la definizione di sentimentale.

Borzage trasse dalla penombra una coppia di attori, certo molto adatti ad impersonare i suoi tipi, e trasfuse in loro, potentemente, l'essenza ideale della propria concezione artistica. Con « Settimo Cielo » e « L'angelo della strada » si rivelarono ed affermarono Charles Farrell e Janet Gaynor: i sentimentali. Oggi più che mai si può credere che questo celebre binomio fu una creazione personale di Borzage; è pur sempre rimasta loro l'impronta di chi li ha plasmati ad immagine dei suoi personaggi. Senonchè, staccatisi da Borzage, dalla sua maniera, dal singolare clima da lui creato, essi caddero nel pozzo del più banale convenzionalismo. Pur avendo conservato, anzi affinato quell'amabile disinvolta maniera di recitazione, han perduto la potenza drammatica che, invero, non da loro stessi procedeva, bensì dall'atmosfera, dalla vicenda, da certe situazioni caratteristiche dello stile borzaghiano.

Vi sono registi realizzatori e registi creatori. Non intendiamo con ciò proporre una nuova distinzione; diciamo solo per convenienza di esposizione. Chè poi, ad esser precisi, non può esservi un buon realizzatore che non sia al tempo stesso un creatore, in quanto i valori necessari alla realizzazione il regista non se li trova belli e pronti e classificati tra gli elementi tecnici, ma se li deve creare. La nostra distinzione vuole assumere per un momento un significato derivato dalla definizione tradizionale dell'arte. In altri termini, il regista creatore è quello che non si limita a rendere plasticamente il



Dal film «Il Ponte»

regia di Borzage (Warner Bros)

contenuto spirituale del soggetto, ma crea nel soggetto un contenuto spirituale. Borzage appartiene a questa categoria.

L'analogia di contenuto di tutti i suoi film — ad eccezioni di «Fiume» che riteniamo una non felice deviazione — ci fa sospettare che Borzage si ponga come punto di partenza e punto di arrivo, un suo concetto della vita profondamente sentito, che non difetta certo di valore etico e sociale. Sembra che egli voglia insistentemente ripeterci che la liberazione e la redenzione dell'uomo non vanno ricercate nel miglioramento di condizioni materiali e contingenti, ma nel raggiungimento d'uno stato di grazia che è possibile attraverso un pro-

fondo sentire, e nell'anelito alle alte sfere dello spirito. Guardando in alto, l'uomo eviterà di affondare. Ed è perciò che i personaggi di Borzage — creature nel fango — finiscono sempre per levare lo sguardo verso la luce, ed esserne purificati.

Così il cinema adempie alla sua funzione che non può non essere costruttiva. Il miglior presupposto per fare del cinema, quindi, ci sembra ancora e sempre quello di non partire dallo spiritualmente inutile e irrazionale, ma piuttosto da una tesi interna vagliata e sofferta, per costruirvi intorno una trama quanto più attraente e cinematografica possibile.

RENATO ANNIBALI

Il teatro è un'altra cosa

Anche in materia di estetica cinematografica incomincia a farsi difficile l'impresa di dire delle cose originali. Ma anche qui si finirà per fare ciò che si fa per il teatro, per la pittura, per la scultura e per tante altre vecchie e immortali cose: cioè si continueranno a dire delle cose vecchie con la stessa ingenua sorpresa, con la stessa freschezza, che consentono agli innamorati di dirsi mille volte di seguito che si amano, senza annoiarsene mai. Posto così il problema, incomincio subito e scopro che i rapporti tra teatro e cinematografo non sono poi così lontani come qualcuno, anzi molti, vorrebbero far credere e credono.

Che il teatro sia *un'altra cosa*, si può dire anzi sia diventato un convincimento assiomatico degli esteti, un dogma che nessuno ha nemmeno più il coraggio di mettere in dubbio, sopra tutto per il timore di passare per arretrato. Ora è certo evidente che una differenza esiste, e anche profonda, ma questa differenza non può interessare gli esteti che in linea secondaria. Essenzialmente il fenomeno è della stessa natura. Certo, alcuni atteggiamenti particolari del cinematografo hanno indotto alcuni studiosi a pensare che si trattasse di una parentela soltanto apparente. La divergenza più sensibile infatti è questa: che il cinematografo non può assolutamente sopportare i difetti del teatro e le sue corruzioni. Ricordo a questo proposito un motto di Pudovchin, il quale parlando di teatro e di cinematografo, dice che, se ad un attore di prosa si chiede di restare seduto su una sedia e tacere, durante la ripresa di un film, egli senza dubbio « reciterà la parte dell'uomo che tace ». L'osservazione colpisce la fantasia e quindi ottiene il suo successo, ma è più brillante che intelligente. Tanto è vero che nemmeno Pudovchin potrebbe giurare che non esistano attori di prosa che sappiano semplicemente e cinematograficamente sedere e tacere.

Certo, a priori, teoricamente, astrattamente, si direbbe che gli attori di prosa che portano in se tutto ciò che vi è di più teatrale, anche i difetti, talvolta, non siano adatti al cinematografo. La tecnica specifica della loro arte porta necessariamente ad abitudini che, al cinematografo sono nocive: il gesto, la parola, la stessa posizione abituale nei riguardi della quarta parete. Una maschera, gli attori di teatro, la portano sempre: costretti

a forzare i toni (anche gli attori più semplici ed immediati non sanno quanto sforzo di « moltiplicazione » di effetti debbano fare per ottenere in teatro il loro scopo), mantengono anche di fronte al microfono della cabina sonora una ampiezza che poi, alla proiezione, disturba, appare falsa, annoia.

Ma sarebbe errato credere che gli attori di prosa non siano assolutamente in grado, come qualcuno afferma, di agire nel cinematografo, cioè di assumere la tecnica cinematografica in sostituzione dell'altra. Per quanto si possa credere che la mentalità, l'abitudine, l'età e tante altre cose si oppongano ad un successo in questo senso, la pratica, della quale bisogna pure tenere conto, ci insegna che il teatro, proprio il deprecato teatro, fornisce al cinematografo i migliori attori, quelli che le case produttrici si disputano a suono di denaro. Inutile dire che « per forza, non c'è altro », che « sarebbe difficile in Italia trovare come sarebbe tanto necessario e utile, degli attori di occasione, dei tipi raccolti vivi e puri dalla vita, così come sono », inutile portare gli esempi di Pudovchin e di altri. Anche in Italia si è tentato questo sistema. Anche Blasetti lo ha fatto. Ma se pure sia stato raggiunto un successo, resta a vedersi se si tratta di un successo semplicemente occasionale, o veramente acquisito al progresso artistico del cinematografo. L'esperienza insegna che queste stelle cadenti non significano sostanzialmente nulla. Fanno bene una parte, la loro parte, e basta. Compiono un attimo e cadono nel buio. Che importa? Su 45 milioni di italiani, si potranno trovare le riserve di volta in volta necessarie. La vita viva è una miniera e uomini e donne capaci di servire in cinematografo, almeno una volta, si troveranno sempre. L'osservazione è allegra. Tende a trasformare il cinematografo in una specie di leva militare, dalla quale non sarebbero esenti nemmeno le donne, nemmeno i figli unici, nemmeno gli storpi. Perché l'arte si serve di tutti. Si finirebbe per dovere aggiungere alle indicazioni del passaporto, dopo i consueti segni caratteristici: « ha fatto, non ha fatto la sua parte al cinematografo ». Una specie di vaccinazione, insomma, che una volta effettuata, salva il soggetto in parola dalle seduzioni del regista in cerca di personaggi.

Scherzi a parte, questa riserva naturalistica di attori



UN GRUPPO '800 NEL FILM DI KING VIDOR « COME UNA ROSA ROSSA » (PARAMOUNT)

non è possibile per due ragioni: prima perchè assai pochi sono coloro che si sentirebbero di « servire » quest'arte, sia pure una volta sola. C'è un sacco di gente che non ha nemmeno il più lontano sospetto di essere « truccata » e si offenderebbe a dirglielo. Un sacco di gente che per timidezza, superbia, presunzione, dignità (sia pure male intese) non acconsentirebbe mai a posare davanti a un obbiettivo, allo scopo di divertire, con il proprio se stesso, un pubblico che paga. In secondo luogo — e questo è essenziale — bisogna ricordarsi che abbiamo doppiato da un pezzo il capo delle tempeste del verismo e che, anche nel cinematografo, l'arte non è affatto « spontaneità » come leggermente si dice, ma « semplicità », la quale è un grado di perfezione e di sintesi, che non si raggiunge se non facendo dell'arte un apostolato, una missione esclusiva e assoluta.

Si conclude: che gli attori di prosa sono i più adatti a servire il cinematografo, perchè i difetti teatrali che essi possono avere assunto dal punto di vista cinematografico, sono assai meno importanti delle virtù che viceversa il teatro ha loro conferito. In Italia, in America, in Germania, gli attori che fanno del cinematografo sono moltissimi e sono anche i migliori, salvo rare eccezioni.

Passando al « soggetto », molte delle osservazioni fatte per gli attori potrebbero essere ripetute. Qualcuna va anche rovesciata in questo senso: la teatralità è più forte nel cinematografo che nel teatro. Nel cinematografo non sarebbero consentite, sopportate, non sarebbero nemmeno possibili certe « staticità » che in teatro sussistono, benchè anche in quella sede siano un difetto. Nel cinematografo ogni battuta deve essere un « movimento », ogni inquadratura « un fatto ». Una insistenza al teatro è permessa, possibile: al cinematografo stride di assurdità.

La tecnica dei due generi è assolutamente diversa, d'accordo. La tecnica cinematografica tiene del teatro, del romanzo, della lirica pura, della pittura. Ed è questa la ragione per cui al cinematografo convergono uomini venuti dalle più lontane ispirazioni, questa la ragione per la quale il cinematografo — in attesa di una fonte continua sua propria — trae le proprie ispirazioni ora da romanzi, ora da commedie, ora da quadri, ora da sinfonie (si, c'è stato qualche tentativo di interpretare cinematograficamente qualche grande « pezzo »). Ma per non muoverci dal tema fissato, cioè dai rapporti fra cinematografo e teatro, credo sia utile questa dichiarazione di un autore teatrale. Più volte, il sottoscritto, manifestando pubblicamente le proprie preoccupazioni d'arte, ha espresso la necessità di « rimbarbarire » il teatro, nel senso di liberarlo da canoni fissi, da convenzioni secolari, che lo tengono schiavo di determinate forme. Questa preoccupazione è di tutti gli autori teatrali. Tanto

è vero che tecnici, scenografi, meccanici, hanno lungamente lavorato alla soluzione pratica del problema, nel senso di offrire all'autore i mezzi liberatori della sua schiavitù. Illusione dalla quale fortunatamente ci ha salvati il cinematografo. Non sussistono, per la liberazione dell'autore di teatro, nè palcoscenici girevoli, nè altre astuzie tecniche. La « macchina » non è mai abbastanza nascosta e il suo intervento finisce per nuocere a quella unità, al mantenimento di quella determinata pressione psichica, che pure sono indispensabili all'opera. Ma c'era questo affanno di liberarsi, c'era questo bisogno di aiutare una fantasia che stava stancandosi, con suggestioni più libere d'ambiente, più snodate, più vaste. Al teatro tutto è « interno », anche un giardino. Prima che venisse il cinematografo « parlato », dove tutto è « esterno », anche una camera da letto, l'autore sentiva la necessità di uscire all'aria aperta. E questo, un poco, corrispondeva anche alla necessità, di « pensare » meno e di affidarsi a una più leggera fantasia. Evadere. Non era possibile. Il sonetto è di quattordici versi e ha le rime. O non è sonetto. Il teatro è quello che è, o non è. In questo senso il cinematografo ha salvato il teatro da deviazioni pericolose. Ora il teatro ha le sue forme, la sua sostanza, il suo carattere. Chi voglia uscire può farlo. Se il suo pensiero, la sua ispirazione non si adatta alle catene del teatro, si affidi alla libera, luminosa, liberatrice fantasia del cinematografo.

Vorrei dire adesso, che soltanto coloro che sanno il tormento delle fittizie tre pareti del teatro, possono pienamente godere della libertà cinematografica e trarre da questo loro primaverile entusiasmo le ispirazioni più alte. Ma non oso impegnarmi, nè per me, nè per altri. Limitiamoci, senza comprometterci, ad affermare che nessuna cosa riesce più gradita, cioè più facile ad un autore drammatico, che questa: pensare cinematograficamente. Parlo di coloro che hanno vissuto intensamente, intimamente, il problema estetico del teatro.

E infine vorrei venire alla sostanza. Più volte ho affermato che intorno al teatro v'è un equivoco. L'equivoco estetico. Non si può e non si deve — pena la decadenza (in atto) — considerare il teatro come un'arte. Il teatro è un rito politico e religioso. Fui nemico dei teatrini d'eccezione, che diedero così scarso frutto, e il tempo ha finito per darmi ragione. Oggi si parla del teatro per ventimila. Nel teatro l'artista, il poeta è al servizio del rivelatore di masse, del profeta. Tanto più i due elementi combaciano, si equivalgono, si meritano l'un l'altro, tanto più alta è la personalità del poeta tragico. La espressione « teatro di masse » non ha altro senso che questo.

Ora, mi pare sia in questo nucleo sostanziale che teatro e cinematografo rivelano più profondamente la loro fraternità, e in certo senso, la loro identità.

GERARDO GERARDI

Nuova recluta

Recluta, veramente, non sarebbe la parola esatta perché non è certo all'esercito di mestieranti costruttori di scene per film che si aggrega l'architetto Ettore Rossi, autore dei bozzetti per il « Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno » che qui pubblichiamo.

Ma passò il termine nella ottimistica speranza che dopo lui s'innesti nella cinematografia italiana una numerosa serie di architetti nuovi alla cinematografia, che la prima esperienza è stata davvero indovinata.

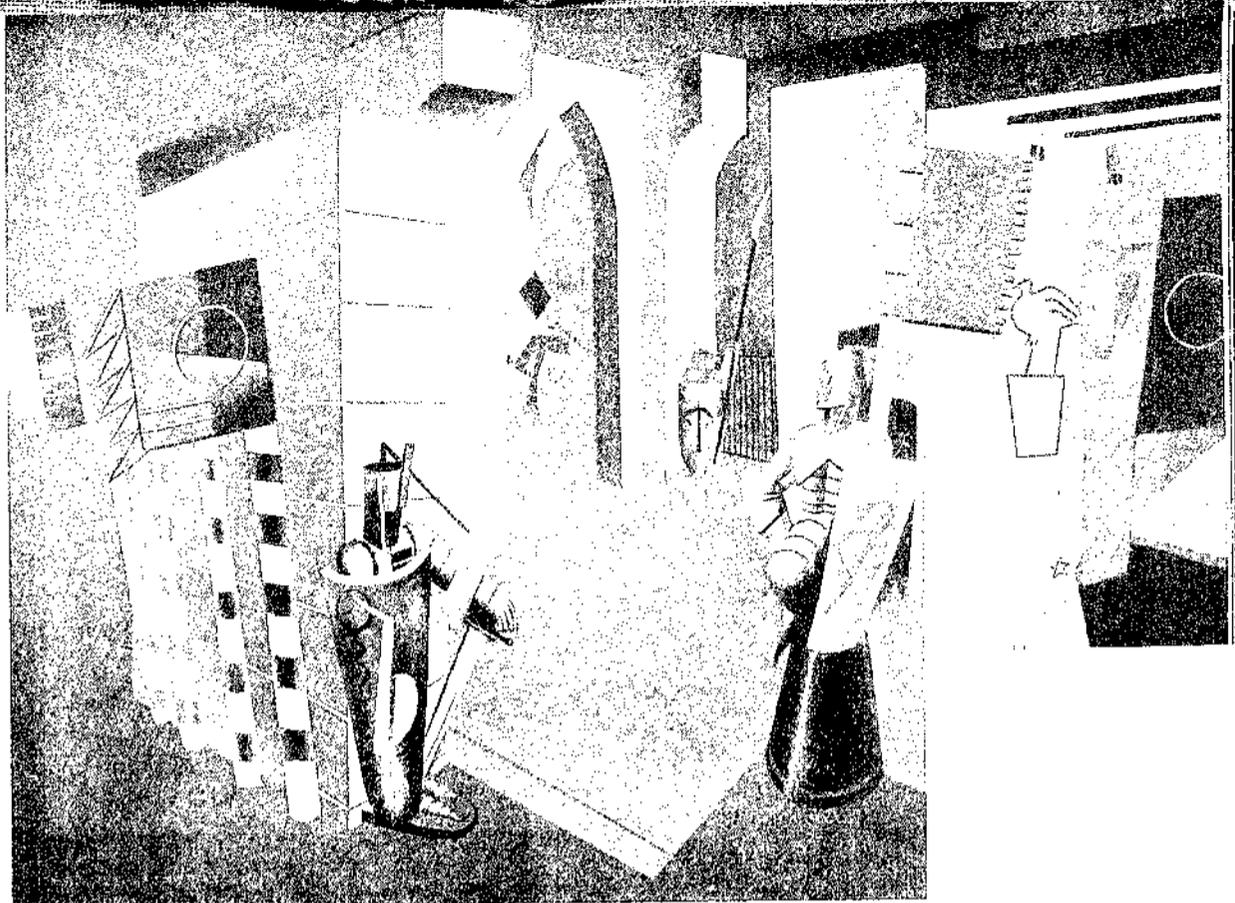
Perché l'architetto Rossi è sì un notissimo professionista in un campo tutto particolare e importantissimo dell'edilizia moderna ma, indicato dalla Direzione generale per la Cinematografia al Consorzio Autori per la Produzione di Film, ha dato la sua opera con pieno successo e con generale soddisfazione, anche degli increduli che inizialmente ritenevano inassequibili i suoi progetti. Da esperto costruttore quale egli è, ai « ma », ai « se », ai « forse » dei così detti tecnici, ha risposto dimostrando che le sue scene non erano belle solo sulla carta ma erano *praticamente realizzabili*.

In questo senso, appunto, recluta nuova: recluta di nuovo clima che, attraverso complicati meandri e serratissime cechie, si va faticosamente creando con una buona volontà che comincia a far capolino anche nei più ritrosi.

L'architetto Rossi n'è del resto buon testimonio. Superate le prime inevitabili diffidenze verso la sua opera che porta l'impronta di una concezione originale non solo della scena ma del film tutto, il regista d'accordo col produttore si è trovato nella necessità di riesaminare la sceneggiatura, tenendo conto delle possibilità apportate dai fantasiosi ambienti creati dall'architetto.

Perché?

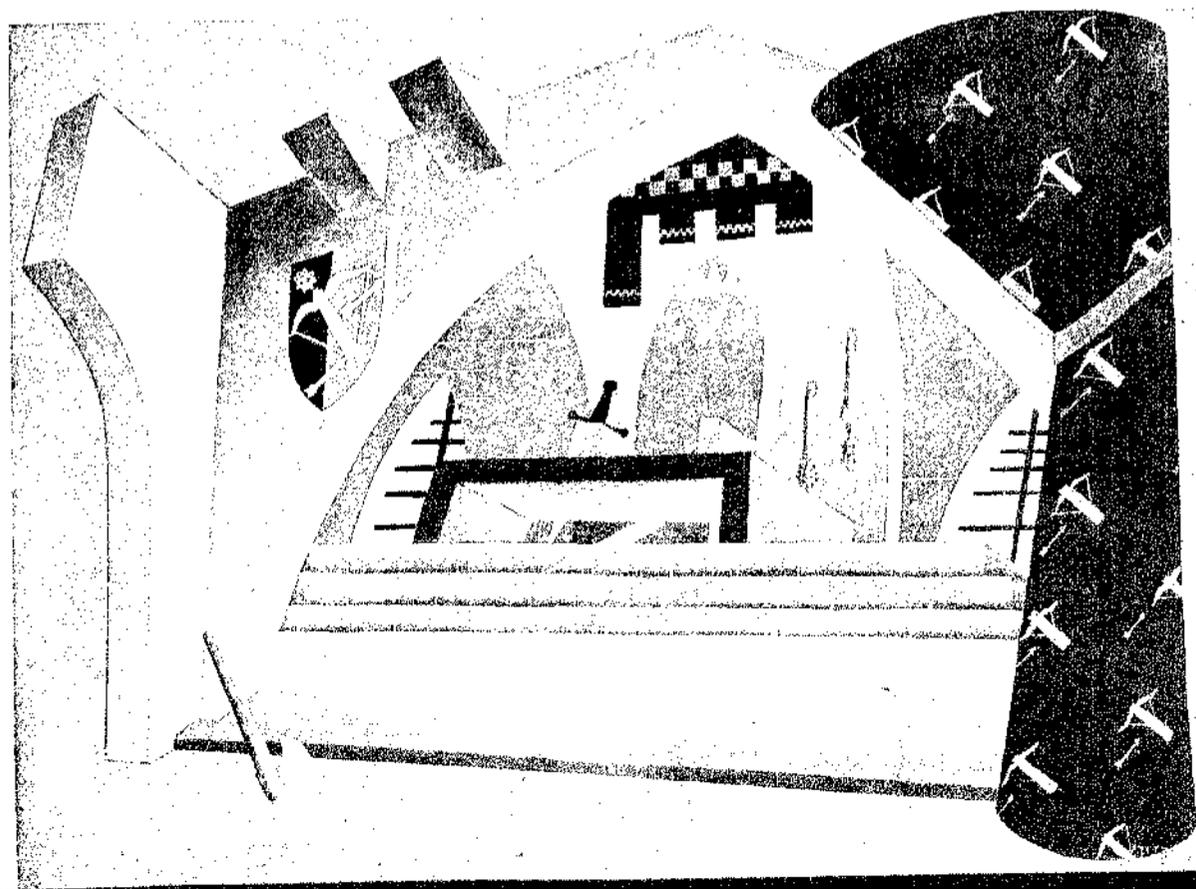
Questa è la domanda che abbiamo precisamente rivolto allo scenografo di Bertoldo. « A parte l'interesse intrinseco del soggetto — ci siamo sentiti rispondere — ciò che per me significa scenografia per film è, alla prova dell'esperienza fatta, insieme con la musica, l'appoggio fondamentale per la realizzazione del soggetto. La scenografia come la musica non deve nascere dopo la sceneggiatura ma uni-



tamente al dialogo e allo sviluppo delle situazioni. Nel caso tipico del Bertoldo si presentavano due vie: la prima, che è quella con cui si è iniziata la organizzazione del film, è consistita nel trarre e sviluppare dal famoso romanzo popolare del Della Croce una concatenazione di fatti per cui si potesse trovare di fronte a una trama che rispecchiasse nel più favorevole dei casi, la fonte diretta o quella più simile o facile o conveniente da imitarsi (ad esempio: altri noti film comici stranieri). Principio primitivo, assai accreditato presso quanti produttori fanno del film storico o di genere storico-romanzato; ma che dà scarsi risultati artistici per ovvie ragioni. Fare della

scenografia per un simile film avrebbe voluto dire: ricostruire. E la ricostruzione non è mai stata architettura finché questa sarà arte. Io avrei tosto declinato l'incarico se non avessi avuto dalla Direzione Generale per la Cinematografia una direttrice precisa e l'appoggio che allo scopo m'era necessario.

La seconda via, quella che si è venuta sostituendo alla prima man mano elaboravo le scene, parte da un punto di vista diametralmente opposto. Mi sono cioè messo non dinanzi al compito esteriore di eseguire le scene per il Bertoldo, ma ho voluto costruire uno o più ambienti in cui *quello spirito, quella vita, potessero rivivere oggi, secondo*





Da « Bertoldo, Bertoldino e Cacasennio »
(C.A.P.F.I.)

la nostra sensibilità, i nostri gusti, le nostre esigenze di divertimento. Perché lo scopo di un film come Bertoldo è « divertire ».

Ma questi possono sembrare nulla più che bei discorsi. Nel fatto, le mie scene sono ispirate ai seguenti con-

retti che, del resto, a chi ha qualche consuetudine con le arti plastiche, sono evidenti:

1° Concepire la scena secondo le possibilità (direzione e movimento) della macchina da presa. Vale a dire sviluppo dell'ambiente nel senso del-

la panoramica e della carellata. Abolizione, quindi, pressoché totale, delle pareti ad angolo, degli ambienti costretti entro pareti definite; elementi questi che troppo risentono delle dimensioni del teatro. Estensione e sviluppo di piani in profondità che consentano una maggiore varietà di sfondi (campi lunghi, medi e primi piani) anche nella stessa inquadratura.

2° Anche il film che tratti una vicenda vera di qualsiasi epoca, può essere inscenato secondo questi criteri. E, cioè, occorre in ogni singolo caso risalire alla struttura originale dell'architettura e dello stile di quel tempo; non per farne una ricostruzione letterale ma per trarne, in sintesi, gli elementi più espressivi e più significativi ai fini della rappresentazione. La forza emotiva e suggestiva di essi è superiore a quella di qualunque rifacimento. Abolizione quindi dei particolari sia nell'arredamento che nei costumi, nel senso che anche quelli che necessariamente debbono esserci, rientrino nella scenografia come valori plastici e volumetrici insostituibili, e cioè legati all'equilibrio delle masse, dei piani e dei chiaroscuri.

Intendiamooci: non è questo un sistema o meglio una tavola pitagorica della scenografia: il sentimento di tali problemi è tutto personale e la loro soluzione è dettata caso per caso dalla sensibilità dell'artefice di fronte ad essi. Io ho avuto a che fare con un soggetto gioioso e pieno di « verve », che mi ha permesso evasioni nel fiabesco e nel grottesco, ma sono convinto che anche trovandomi di fronte a una materia più realistica e « documentaria », conserverei, entro i termini di tale problema, tutta la mia libertà.

3° Dalla mia esperienza ho tratto la convinzione della necessità che gli scenografi del film preparino i bozzetti per le scene, non a bianco e nero ma a colori. Tali bozzetti, fotografati, danno agli esecutori delle scene una guida sicura nell'allestimento, perché il loro compito viene assai facilitato dalla evidenza e dalla esattezza delle delimitazioni dei chiari e degli scuri. Sulla base delle fotografie dei miei bozzetti a colori ho visto gli scenotecnici — che non conoscevano questi ultimi — ritrovare nell'interpretazione del chiaro-scuro, gli stessi colori da me scelti e con l'identica intensità di tono ».

GIUGLIAMO USELLINI



Da « Bertoldo, Bertoldino e Cacasennio »
(C.A.P.F.I.)

Fantasie dello schermo

Da Fortunello ai Porcellini

In un primo tempo i cartoni animati portarono sullo schermo gli eroi che riempiono delle loro gesta quotidiane a continuazione le « strips », le strisce di vignette dell'ultima pagina dei giornali.

Erano personaggi popolari, amati dai piccoli e dai grandi, alcuni noti anche fra noi (facevano parte della famiglia di Fortunello, Ciccio, Arcibaldo e Petronilla, Mio Mao, ecc.) e il loro avvento al cinema fu accolto dal pubblico col più grande interesse.

La seguito, dai personaggi delle « strips », i cartoonisti passarono a quelli delle favole e delle leggende che avevano una storia più antica e una vitalità più radicata nella fantasia degli spettatori.

Il cartone fece allora un passo gigantesco: l'umorismo diventò poesia. Betty Boops, Popeye, The little King, Mickey Mouse, tutti i personaggi dell'ultima pagina dei quotidiani, lasciarono il posto a Cappuccetto Rosso, al Piffero magico, ai tre Porcellini, a Wripp Van Wrinkle, a Cenerentola, ad Ali Babà e a cento altri personaggi e vicende create dalla fantasia dei cartoonisti sui temi offerti dal mondo mitologico, leggendario, storico, fiabesco: animali di ogni genere, giocattoli, sirene, tritoni, Eolo e Nettuno, fauni e ninfe, alberi e fiori, poesia della primavera, della campagna e della raccolta.

Vennero i colori. La musica non era più un accompagnamento, un accompagnamento, ma doveva aderire perfettamente alla visione, veniva creata dall'autore contemporaneamente alla visione.

Il cartone animato raggiungeva così tutte le possibilità espressive della danza classica. Il cartone animato primitivo, con le sue figure animate sul ritmo di una musica che si muovevano e agivano sincronicamente e talvolta tentavano di esprimere lo spirito della musica attraverso il montaggio, gli atteggiamenti e le composizioni, era stato anche per il pubblico più rozzo e insensibile, una educazione alla comprensione della danza classica nei suoi aspetti più elementari.

Quando i cartoni fiabeschi, fantastici che seguivano, presentarono al pubblico queste pellicole in cui la gioia dei colori e l'armonia delle composizioni si fondevano con la musica si da formare una unità inseparabile plastico-sonora, il gusto del pubblico si era già educato ed orientato verso questa forma di spettacolo che aveva in sé gli elementi della cinematografia più pura e della danza. Lo sviluppo successivo del cartone verso la danza è stato più accentuato. Mentre prima il soggetto era costituito dalla fiaba, dalla leggenda, su cui la musica veniva composta, adattata, oggi vediamo certi cartoni il cui soggetto primo, l'idea, è data da un tema musicale, da un pezzo (esempio « La leggenda del bosco viennese » di Strauss) su cui viene costruita e ricostruita la leggenda plastica così come si monta un balletto.

Nel cartone animato di oggi, l'umorismo, la trovata, che costituivano tutta l'essenza del cartone primitivo, non sono più che brevi aspetti gioiosi di un'opera d'arte.

Abituato lo spettatore al cartone animato egli lo cerca oggi come appendice poetica, gioiosa, musicale. Le fantasie fiabesche fanno rivivere tutto il mondo della sua infanzia, dei suoi affetti familiari, in una lirica esaltazione delle tradizioni e delle leggende in cui è stato allevato.



Il cartone animato americano non è soltanto educativo, morale, di quella morale semplice che arriva al cuore della folla; ma è soprattutto, come tutto il cinema americano, squisitamente nazionale. Tutte le leggende e le fiabe son quelle che gli americani hanno conosciuto nella fanciullezza, mentre quelle di importazione vengono nazionalizzate nell'ambiente e nel carattere dei personaggi. Il lupo che va a battere alla porta di Cappuccetto Rosso, si traveste da « bushman », il venditore di spazzole eccitatore perpetuo, mentre la storia dei tre porcellini è tratta dalla favola che tutte le mamme raccontano al loro bimbo per addormentarlo.

Ma se Disney ha potuto ambientare e vivificare le favole in questo modo, molti dei suoi imitatori non hanno saputo conservare il suo tono di ingenuità e di fede. Essi hanno dato alle leggende ingenue, rudi, che sapevano di bosco e di muschio, un tono romantico-operettistico così come la chiesa anglicana ha trasformato i maestosi canti liturgici in una musica tenue e rosea di coreografia teatrale. E le leggende secolari, i miti, nati fra i fulmini di Giove e le grotte

delle sibille dei popoli millenari, le nordiche e paurose fantasie piene di insegnamenti e di esperienze, sono state presentate con un umorismo di uomini che fra il crederle e il non crederle se la cavano raccontandole col beneficio di inventario di un sorriso e di una satira.

Nato dalle vignette umoristiche, sviluppatosi sulle fiabe di tutto il mondo, il cartone animato raccolse l'eredità del cinema comico morente.

Il desiderio di evadere dalla realtà, di sbrigliare la fantasia in gesti che trascendono le possibilità fisiche del mondo che ci circonda, fu espresso già nei primi film comico-clownistici italiani di Cri-Cri e Polidor, fatti di piatti ingoiati, di uomini che volano per un calcio, di movimenti rapidissimi e di marce indietro.

Quando Bidolini arrivava a certe situazioni impossibili, dopo un succedersi di eventi dinamici, stampalati, si sentiva che la soluzione non poteva essere che quella e che la necessità di evadere dalla realtà portava di forza a tutta la comicità irreale delle sue conclusioni. Non era soltanto farsa ma anche qualcosa di più profondo che



Da « La leggenda del bosco viennese » di Harman e Ising.

luneggiava quello che avrebbe potuto essere lo sviluppo futuro dell'arte cinematografica.

Le case che volavano, gli uomini che per essersi applicati un barbone con l'elastico non si riconoscevano più e si riconciliavano dopo le offese più sanguinose, che precipitavano da altezze incredibili e saltavano in aria senza ferirsi, non erano eroi di un mondo senza logica. Avevano una loro logica che era quella dell'anti-realtà e della fantasia.

Ma anche con tutti gli sforzi tecnici, anche con tutte le abilità da prestigiatori, queste trovate, queste soluzioni, rivelavano troppo il trucco e la realtà trapelava goffamente sotto la finzione; non convincevano e non legavano con le scene di cui dovevano essere la risultante. Il materiale di cui il film era fatto erano fotografie di cose e di esseri umani; e dopo i rufi alle convenzioni, alle abitudini ed ai pregiudizi, non si poteva dare un cabrio anche alle leggi fisiche senza entrare in contrasto stridente col mondo in cui era stato presentato.

La forza espressiva del cartone animato sta appunto nel fatto che esso non dipende per nulla dalla realtà; e appena ci si attacca, ci si avvicina, il suo valore svanisce in una povera cartografia oleografica di cui non si salva neppure il disegno. La «Dea della primavera» di Disney è stato un fallimento per questo. Si pretende che Disney non sappia disegnare altro che gli animali; ma neppure il più abile disegnatore avrebbe potuto ottenere di più da una figura umana così vicina alla realtà eppur così vuota di umanità e di espressione. La piccola Betty Boop di Fleischer avrebbe sostenuto molto meglio quel ruolo.

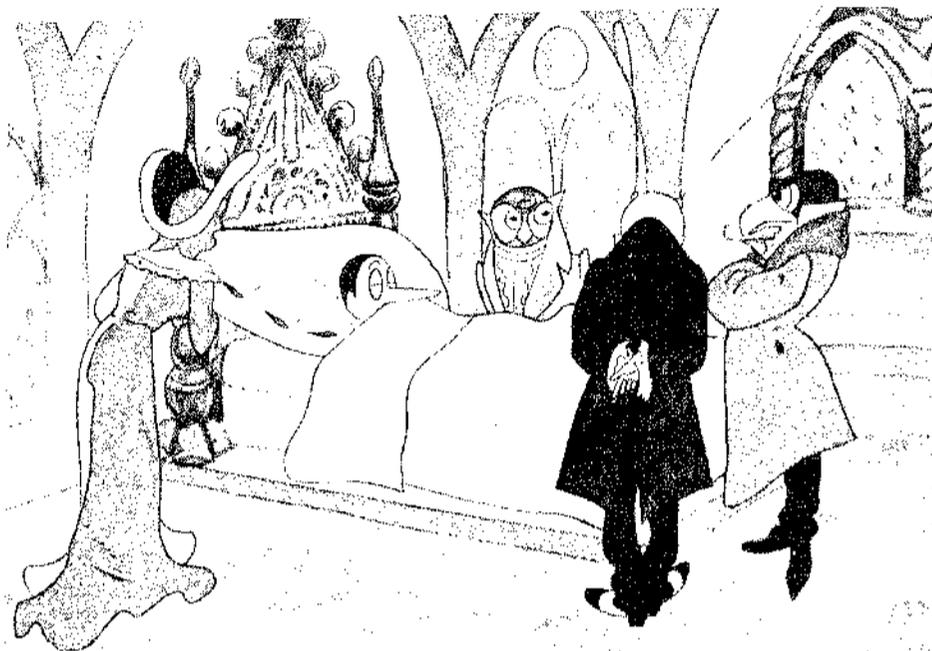
Così il cartone non tollera il parlato. Può consentire tutt'al più un urlo, una canzone, una risata; ma la parola, no. La figura disegnata e la voce umana sono due elementi che non possono assolutamente combinare e le rarissime frasi parlate inserite a tutt'oggi nei cartoni animati, sono state arvelate e pronunciate in un faldetto che ha tentato di disumanizzare; il risultato è stato mediocre e tollerato soltanto per la brevissima durata delle frasi stesse.

Il cartone animato porta su un piano di uguaglianza uomini, animali e cose; dà con leggerezza al cinema quello che il cinema si sforza maggiormente di dare: la parola, no significato contingente, all'ambiente e alle cose. Non è l'occhio, non è la spesso faticosa, talvolta astrusa, panoramica, la carellata, il dettaglio, che va a cercare la parola delle cose. Nel cartone animato è il dettaglio che viene a creare l'occhio, che si agita per esibirsi, che si manifesta nel suo specifico e contingente valore espressivo.

In questo senso si può dire che il cartone è un super-cinematografo, una magnificazione dell'espressione cinematografica.

Per questa sua vita fantastica, per questo suo carattere surrealista, il cartone animato è destinato a una lunga giovinezza. Il film comune invecchia con rapidità. Se Cleopatra può essere sentita oggi in Claudette Colbert, ieri in Francesca Bertini, domani non sarà né l'una né l'altra e tutte e due correranno il rischio di far ridere; ma Topolina potrà essere Cleopatra oggi, domani, sempre.

Giovane, ancora in piena ascesa, il cartone animato esercita già la sua influenza sul film normale. Facilmente visibile in alcune commedie musicali americane, la traccia di questo gusto cartonesco verso cui si



Da «Le avventure di Pinocchio» di Burbank e Verdini

(L.C. A.L.R.)

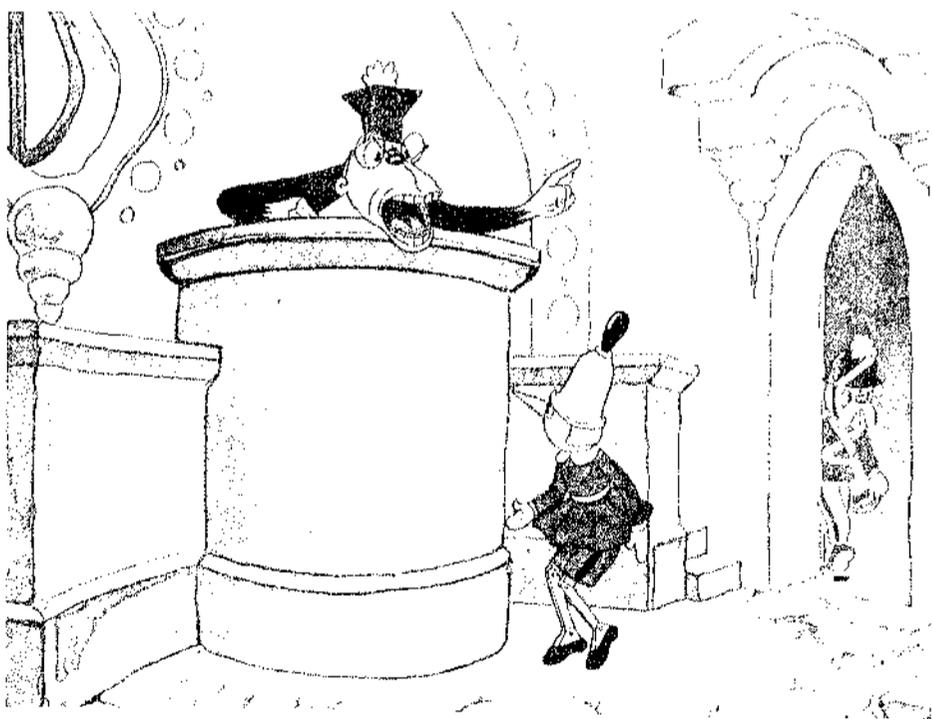
va orientando il film musicale, salta agli occhi in «Ragazzi allegri» il primo film musicale prodotto dalla cinematografia russa, che ha attinto abbondantemente ai cartoni in questa sua produzione.

Il cartone animato è il veicolo più efficace di propaganda che avvince ogni genere di pubblico, dal bambino all'adulto, dal sofisticato al semplice.

E se, di fronte ai riluttanti e alle analogie, ai precedenti e alle previsioni che abbiamo fatto più sopra, Walt Disney ci ha dichiarato di non interessarsi altro che alla

coerenza e alla morale della favola e alla continuità dei caratteri, giustificando tutto il resto, danza e surrealismo, come una sovrastruttura che abbellisce la favola, noi siamo convinti dall'evidenza dei cartoni dello stesso Disney e degli altri autori più noti (la «Leggenda del boero viennese» è di Harman e Ising) che gli sviluppi futuri del cartone animato saranno in questo senso e che è appunto nel loro aspetto più involontario che essi saranno sviluppati nell'avvenire.

RAFFAELLO PATELLI



Da «Le avventure di Pinocchio» di Burbank e Verdini

(L.C. A.L.R.)

ESIGENZE DELLA MUSICA PER CINEMATOGRAFO

Finalmente dopo che il soggetto è stato scelto, dopo che è stato provveduto alla sceneggiatura, dopo che sono stati designati gli attori, gli operatori, gli scenografi, gli architetti ed i macchinisti, quando tutti tirano il tradizionale sospiro di sollievo nell'imminenza della realizzazione, entra in scena la musica. Entra in scena come un'intrusa e siede in un angolo guardata con scarso amore dai grandi fattori della produzione quali sono il soggetto, la sceneggiatura, la macchina da presa, i carrelli, le costruzioni architettoniche: a lei non si è chiesto nessun certificato per l'ingresso, nessuna visita alle sue carte è stata necessaria, nessuna prova le si è fatta sostenere. Quando il banchetto è terminato, ecco la povera musica che viene a cibarsi delle briciole lasciate dagli altri. Esigenza del soggetto, alla sceneggiatura, della scenografia, della fotografia: di esigenze tutti i fattori di cui sopra si cibano abbondantemente, ma chi tiene presente le esigenze della musica? Di rado, qualcuno, chè generalmente la musica è considerata l'elemento superfluo al quale non è necessario guardare in faccia, l'elemento che entra nel cinematografo come un non desiderato accessorio, al massimo come un oggetto di lusso del quale si può fare a meno. Ben pochi si rendono conto della grande importanza che essa può assumere come elemento sostanziale della composizione, come profondo incentivo alla fabbrica delle emozioni e delle sensazioni.

Questa deficienza è generale: bisogna anzi dire che l'unico paese che ha dato di tanto in tanto un qualche posto alla musica è stato proprio l'Italia, chè negli altri la situazione è assai poco allegra. Passateli in rivista questi film dal punto di vista musicale e vi sentirete percossi dalla più tragica delle anonimie; una ventata di suoni che poco o nulla hanno di musicale, il dominio di quella retorica che corre con la stessa facilità dell'acqua delle fontane, che non ha linea, che non ha forma, che non ha costruzione, che non ha, quello che è peggio, alcun rapporto con le esigenze drammatiche della vicenda, con il succedersi degli episodi, con il ritmo del montaggio. Vi siete mai provati ad avvertire il senso di fastidio profondo che vi dà una pronunzia sguaiata nella bocca di una bella donna? Ebbene basta avere un po' di sensibilità musicale per avvertire il contrasto inspiegabile tra episodi che sono cinematograficamente belli e certe musiche che quegli episodi vorrebbero commentare: è come se un'opera d'arte pittorica fosse stata profanata nella sua più intima essenza. E questo senza tener conto di altri importantissimi fattori quali la nessuna cura della strumentazione necessaria per l'incisione e di quel sincronismo intimo che dovrebbe esistere tra il ritmo della musica e quello del montaggio.

Eppure non ci vorrebbe che un piccolo atto di volontà per mettere a posto le cose: ma si tratta da un atto di volontà che dovrà necessariamente rivoluzionare tutto il periodo preparatorio della lavorazione di un film; è necessario cioè che al banchetto delle esigenze partecipi largamente anche la musica. È giusto che si tenga conto delle esigenze del soggetto, della sceneggiatura, della scenografia ecc., ma è giusto parimenti che si tenga conto

delle esigenze della musica. L'autore prescelto per musicare un film deve partecipare a tutto il lavoro preparatorio, deve consigliare, far sentire l'importanza del giuoco delle pause, dei rapporti delle intensità sonore, deve, in una parola, far avvertire il bene che può derivare da una collaborazione stretta ed intima della musica con gli altri elementi della costruzione cinematografica.

È possibile tutto questo? Noi crediamo di sì, e noi crediamo che forse, proprio da questo sistema che è ben poco usato in altri paesi, il cinematografo italiano potrà acquistare una sua spiccata fisionomia.

Ne abbiamo avuta la prova nella produzione nuova che in alcuni casi è stata affidata a buoni musicisti, di quelli che hanno sensibilità e che conoscono davvero il mestiere; là dove il musicista ha potuto partecipare alla preparazione del film e far valere le esigenze della musica, il film ne ha guadagnato in spirito ed in rilievo; là dove il musicista è stato chiamato a riempire di note scene che non avevano tenuto alcun conto delle necessità del linguaggio musicale, il film non ha tratto vantaggio alcuno che la collaborazione del compositore è stata fatalmente tardiva.

Nel primo caso abbiamo Scarpe al sole di Veretti e Amore di Rieti, dove gli autori hanno avuto modo di scrivere una musica aderente al soggetto, strettamente legata allo svolgersi degli episodi sì da diventare elemento sostanziale del film; negli altri abbiamo della buona musica che si perde inutilmente messo così come è quale una intrusa inutile ed anzi, in qualche caso, dannosa.

Esaminate ad esempio nel caso di Scarpe al sole l'intimo rapporto che si è venuto a stabilire tra la musica e certe scene di guerra per rendervi conto dell'efficacia che ne deriva al film; così come è facile di rilevare il fascino che deriva a certe scene campestri di Amore dal modo come la musica sa allargare il suo ritmo nel ritmo largo del montaggio. Sono due casi che hanno dei precedenti in Acciaio dove Malipiero riuscì anche egli a comporre una musica aderente al soggetto: e basta ricordare tutta la bella parte delle macchine per avvertire l'importanza che può assumere la musica agli effetti dello spettacolo cinematografico.

Ma noi pensiamo che questi esempi dovrebbero incitare i produttori a cercare sempre più intensamente musicisti nuovi ma che diano sicuro affidamento di comprendere i problemi che sono connessi al cinematografo: atto di volontà anche questo e che non è difficile di compiere; basta appena dimenticare qualche nome troppo usato, qualche mestierante troppo sfruttato e chiamare quanti dimostrano di possedere vere qualità artistiche. Perché il punto è tutto qui. È il cinematografo un'arte? Noi pensiamo di sì: ed allora perchè non deve essere anche il musicista un artista?

La domanda avrà la sua risposta. La direzione generale del cinematografo è entrata anche nel vivo di questo problema e lo sta risolvendo con la chiarezza e la decisione sue solite. Il cinematografo italiano ne trarrà certamente sicuro vantaggio.

MARIO LABROCA



LOTUS LONG, L'INDIMENTICABILE INTERPRETE DI «ESKIMO»
COME LA VEDREMO IN «L'ULTIMO DEI PACARI» (M.G.M.)



IRINA LUCACEVICH, CHE INTERPRETERA
FANNY BALLERINA BELLA SCALA.

SI APRE IL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

SPERANZA ED ESPERIENZA

Del *Centro sperimentale* s'è, a tutt'oggi, parlato così abbondantemente che pare anche a me ormai vi sia poco o nulla da dire; anzi ora occorre lavorare in silenzio perchè questo organismo, che si deve unicamente allo spirito agile e nuovo del Ministro Ciano e alla sua volontà realizzatrice, possa, secondo le direttive di Luigi Freddi, dare al più presto risultati concreti. È un esperimento, questo, che si fa ed è necessario, appunto, un periodo piuttosto lungo di concentrazione o di oporosità prima di poter pronunciare giudizi che abbiano qualche valore tanto in un senso che nell'altro.

Nessuno crede ai miracoli, neppure nel campo cinematografico, e i primi a non crederci sono gli uomini a cui si deve questo nuovo istituto; essi per conoscere a fondo i complessi problemi del cinematografo non amano gli strombazzamenti e le facili illusioni, ma preferiscono piuttosto la consapevole tenacia armata più di volontà che di speranza. Soltanto coloro che giudicano i film dalle confortevoli poltrone imbottite di un cinema di prima visione e non sanno il caldo, la polvere e la fatica estenuante dei teatri di posa, soltanto gli esteti mondani che ignorano quanti problemi artistici, tecnici ed economici presenti la realizzazione di un lavoro cinematografico (dal soggetto alla sceneggiatura, ai dialoghi, alla scelta degli interpreti, alla scenografia, alla musica, al trucco, alla ripresa sonora, alla fotografia, alla illuminazione, al piano di lavoro e...; ma, insomma, c'è da sentirsi scoraggiare ad enumerarli tutti!) soltanto costoro possono, dando prova di sovrana incoscienza, con una battuta da salotto o dieci righe di giornale, tentar di liquidare il risultato di uno sforzo finanziario, fisico e intellettuale di tante persone.

Anche per il *Centro*, dunque, nessun miracolismo, ma neppure nessun disfattismo: ne prendano atto quei pochi che van secciticamente ripetendo potersi formare gli uomini del cinematografo solamente negli stabilimenti industriali e non altrove. E aspettino a giudicare dalle opere e non dai programmi.

Comunque questo *Centro* se è nato, è perchè gli uomini che oggi hanno la responsabilità della cinematografia italiana ne vedevano l'utilità. In base a quali concetti, io mi indistrerò di spiegare ai lettori di questa rivista, che presumibilmente più degli altri seguono da vicino i problemi del cinematografo.

È apparsa recentemente su qualche giornale una vibrata difesa dei registi italiani rinealzata da un attacco a fondo contro i registi stranieri. Questo appello alla coscienza nazionale voleva essere uno squillo d'allarme non si sa contro quale pericolo. Infatti nel campo della cinematografia (come del resto in quello del teatro l'Accademia per attori e registi) il *Centro sperimentale* rappresenta proprio la decisa volontà del Regime di formare dei registi italiani. Che di essi ci sia necessità nessuno più discute, specie dacchè la Direzione generale per la cinematografia ha fatto lavorare tutti quelli esistenti e non solo i buoni, ma anche i medioeri.

Il cinematografo, è risaputo, oltre e prima che arte, è industria e senza l'esistenza di questa non solo i registi stranieri, ma neppure quelli italiani possono lavorare. L'industria cinematografica nostra non ha uno sviluppo e una potenzialità finanziaria tali che le permettano costose esperienze e selezioni di registi ed attori: ha bisogno, per il momento almeno, di film di sicuro reddito e di possibile esportazione. Se per questo in un primo tempo si gioca su nomi che hanno un largo mercato si contribuisce, appunto, a sviluppare quell'industria che dovrà dar lavoro ai registi italiani che per ora non son molti e tutti più o meno impiegati. Per i nuovi elementi lo Stato ha creato un organismo dove possano fare quell'esperienza che domani consentirà agli industriali di impiegarli senza correre rischi eccessivi.

Il *Centro sperimentale* è, dunque sorto per far fronte a questa prima esigenza: rendere italiana al cento per cento la produzione cinematografica nazionale. Per fare della cinematografia italiana occorreva immettere nell'industria uomini nuovi dotati di quelle qualità di intelligenza e di cultura che sono indispensabili ad ogni artista per esprimere il nostro mondo fascista, la nostra sensibilità.

Ho detto il nostro mondo fascista non senza ragione: lo Stato ha il preciso diritto e dovere di richiedere che uno strumento potente come il cinematografo risponda in pieno alle sue esigenze politiche. Lo Stato fascista che, per il suo carattere etico, ha allargato il valore del vocabolo *politica* da quello di un mero tecnicismo a quello universale di civiltà. Il cinematografo, così, dalla sua forma semplicemente commerciale-spettacolare viene innalzato a una più nobile funzione per la quale si rende necessario il contributo della migliore intelligenza italiana. Questa intelligenza è stata chiamata a far parte del nuovo organismo ed essa ha risposto con un entusiasmo, una fede e una disciplina veramente esemplari. Segno che l'azione svolta dalla Direzione generale per la cinematografia per creare una coscienza cinematografica ha dato pieni risultati.

Ma non solo per questo il Ministero per la stampa e la propaganda ha creato il *Centro sperimentale*: esso dovrà anche essere l'organismo nel quale si studiano e si sperimentano tutte le novità e possibilità tecniche e artistiche del cinematografo: questo attraverso gli impianti e i mezzi di cui è dotato come attraverso la sua biblioteca, che sarà ricca di volumi e riviste, e le sue pubblicazioni, dovrà diventare organo propulsore della cultura cinematografica. Tutto questo naturalmente senza esagerazioni in un senso o nell'altro e senza mai rompere quell'equilibrio tra teoria e pratica dal quale dipende la buona riuscita del *Centro* stesso.

Con un giuoco di parole si può appunto dire che il *Centro* intende mantenersi al centro tra i pratici ignoranti e superficiali da una parte e gli astratti teorici e critici dall'altra. Posizione, come ognuno vede, quanto mai scomoda perchè porta di conseguenza a trovarsi sotto il tiro delle critiche delle due parti, ma che sarà mantenuta scrupolosamente e fermamente.

Questo il succo: potrei dire ora come sono organizzati i corsi, quali e quanti sono gli allievi, chi siano gli insegnanti e di quali mezzi tecnici il nuovo organismo disponga, ma mi sembra che queste cose siano già state dette esattamente ed egregiamente da più di un giornale tanto che il ripeterle sarebbe inutile. Eppoi quello che conta è il principio animatore: i programmi si fanno e si disfano a seconda delle esigenze, e in questo campo poi l'esperienza potrà suggerire moltissime modificazioni. Perchè bisogna che si tenga ben presente anche questa grande difficoltà che il *Centro* ha da superare, creando una didattica cinematografica. Si tratta di una materia viva e nuova, senza quasi esperienze, da organizzare e svolgere in modo utile nel senso più concreto della parola.

Le direttive superiori sono chiare: gli uomini che si stringono attorno al nuovo organismo non hanno scioecche presunzioni, ma sono armati di buona volontà e daranno tutti se stessi pur di riuscire. Le discussioni per ora sarebbero inutili, anzi dannose: il giudizio definitivo sarà affidato a qualche centinaio di metri di pellicola che, sola, potrà dare l'idea del livello e della vitalità della nuova istituzione proprio perchè il film non è il prodotto esclusivamente del singolo, ma di una collettività organizzata e diretta.

L'appuntamento è, dunque, in sala di proiezione.

LUIGI CHIARINI
Direttore del Centro Sperimentale



NERIO BERNARDI E LEDA GLORIA NEL FILM «ARMA
BIANCA» (NEGROMI E C.) - REGIA DI F. M. POGGIOLI

IL CINEMA STEREOSCOPICO

L'ing. Gualtierotti, richiesto da noi di un articolo esplicativo sulla sua recente applicazione per una cinematografia stereoscopica, ci ha inviato la seguente nota che assai volentieri pubblichiamo per informare i nostri lettori di un nuovo importante ritrovato tecnico, secondo il quale prossimamente verrà realizzato un film italiano.

È controversa l'opinione se sia possibile dare alle immagini cinematografiche il senso della distanza fra i loro piani, vale a dire se sia possibile realizzare la « stereoscopia » nelle proiezioni cinematografiche. Vi sono tecnici e scienziati che negano questa possibilità, qualora si voglia ottenere l'effetto senza artifici individuali per gli osservatori; ve ne sono altri che non sono così recisi e che basandosi su fenomeni indiscutibili attualmente controllabili da tutti, non si arrischiano a dichiararla impossibile.

Sta di fatto che della stereoscopia nel cinematografo ci si occupa, in tutto il mondo, da quando il cinema è nato e che gli studi in proposito non sono mai cessati. Ma è anche un fatto che ben pochi nel mondo conoscono esattamente il problema ed ancora in minor numero sono quelli che possono aver avuto modo di farsi un'idea, vedendo, di cosa possa divenire il cinematografo quando sia dotato della facoltà di dare la sensazione del rilievo.

Chi l'ha visto, sia pure attraverso artifici, ha provato impressioni completamente nuove che gli hanno aperto orizzonti sconosciuti e fatto intuire possibilità feconde di risultati altamente utili.

Da un grande numero di anni si conosce, oltre allo stereoscopio, il mezzo di ottenere immagini in rilievo usando l'artificio così detto delle « anaglife » che ripete, in maniera più agevole, forse, il dispositivo dello stereoscopio stesso.

Anche qui, le immagini necessarie alla produzione del fenomeno sono due, ognuna corrispondente alla visione dei nostri due occhi, che, come ognuno sa, non ci danno immagini uguali per uno stesso oggetto. Dalla fusione, nel cervello, delle due immagini, risulta la percezione del rilievo, con che, noi, riusciamo a giudicare la distanza fra un oggetto e l'altro delle immagini che si formano nei nostri occhi. Perché, nella riproduzione artificiale delle immagini, si abbia il fenomeno, occorre che ogni occhio veda quella delle immagini che gli corrisponde e quella sola. Il metodo anaglifico risponde a questa condizione col l'artificio seguente:

Ottenute, di uno stesso soggetto, due immagini in relazione stereoscopica fra loro, si dà, ad ognuna di esse, una colorazione diversa. Queste due colorazioni debbono essere, come si dice in termini tecnico, complementari, vale a dire la loro somma se

si tratta di colori materiali, deve dare il nero, se si tratta di luci colorate deve dare il bianco. Dove dunque le due immagini, stampate l'una sull'altra, si sovrappongono, la risultante sarà il nero mentre nei punti dove non si sovrappongono perché, non essendo uguali, le due immagini non possono coincidere, l'una apparirà di un colore e l'altra di un altro colore producendo dei bordi colorati, che confondono la immagine generale. Se, ora, noi armiamo i nostri occhi di uno speciale paio di occhiali nel quale le due trasparenze corrispondano, ognuna, ad uno dei colori usati per le immagini, noi avremo, guardando una superficie bianca, l'impressione inalterata del bianco, solo meno luminosa che ad occhi nudi. Infatti in questo caso noi sovrapponiamo, nel nostro cervello, due luci complementari che, come si è detto, producono il bianco. Guardando invece le immagini colorate suddette il fenomeno è più complesso. Dove le immagini si sovrappongono, evidentemente si vede nero, perché il nero essendo assenza di luce non ne invia attraverso nessuna delle due trasparenze. Una delle immagini nelle proiezioni non sovrapposte all'altra, resta invisibile per l'occhio che vede attraverso la trasparenza che ha un colore uguale a quello della immagine stessa perché esso occhio vede, del bianco del fondo, solo la parte che corrisponde a quel colore e quindi non rileva la parte di immagine così colorata mentre vede nera la parte della immagine colorata dell'altro colore perché quella luce non passa attraverso la trasparenza che sta dinanzi all'occhio. Questo meccanismo offre quindi la possibilità di separare la visione dei due occhi: se, cioè, noi coloreremo, per esempio, di giallo una delle immagini e di bleu, che ne è il complementare, l'altra e il nostro paio di occhiali avrà una trasparenza gialla ed una bleu corrispondenti, l'occhio attraverso il giallo vedrà nera l'immagine bleu e vedrà solo quella, mentre l'altro vedrà unicamente ed in nero l'immagine colorata di giallo. Il cervello si incaricherà di fondere, come è abituato a fare, le due immagini, e queste offriranno la sensazione del rilievo.

Spiegato così il meccanismo della visione stereoscopica per « anaglife » non riesce difficile pensare a come questo sistema possa essere trasportato nelle pellicole cinematografiche quando si ponga mente al fatto che, in fondo, il cinematografo non è che una successione di immagini fesse che possono benissimo corrispondere a quelle di cui si è sopra parlato.

Evidentemente i dispositivi di presa e di proiezione dovranno essere adattati allo scopo e rispondere a varie altre condizioni inerenti propriamente al fenomeno fisiologico della visione binoculare; ma si può benissimo dire che, in tal modo, le proie-

zioni cinestereoscopiche avrebbero potuto essere fatte anche trenta anni fa. In effetti, dei tentativi, per quanto farraginosi ed inutilmente complicati, vennero fatti in America subito dopo la guerra.

Noi avremmo potuto, in Italia, produrre films cinematografici stereoscopici già prima della guerra. Non fu fatto perché si pensò che il pubblico male avrebbe sopportato l'uso di un paio di occhiali.

Oggi, che l'autorità di Luigi Lumière ha riportato in primo piano questa questione e che ha fatto pensare che, forse, è stato un errore di valutazione quello di scartare un mezzo così efficace ed attraente di presentazione di immagini animate; oggi che, da esperienze anche fatte recentemente si è dimostrato che nessuno rifugge dall'uso di un dispositivo così semplice ed innocuo ed agevole come un paio di occhiali, per poter godere di sensazioni nuove e di nuove attrattive, anche in Italia non si è voluti restare indietro e, sotto la spinta morale della Direzione Generale per la Cinematografia, ci si accinge a preparare e portare in pubblico un vero e proprio film completamente stereoscopico.

La preparazione dura da vari mesi ed è fatta con una serietà di intenti e di concezioni scientifiche che danno la certezza di un risultato perfetto; i migliori stabilimenti italiani di meccanica o di ottica hanno preparato le macchine adatte ed il film che verrà girato prossimamente raccoglie tutte le cure dei nostri artisti migliori, sia per il soggetto che per la sceneggiatura, la interpretazione, la regia, la sonorizzazione.

Il pubblico stesso sarà, con ciò, chiamato a dare il suo giudizio, a prender parte viva in una vicenda del progresso tecnico del cinematografo, ad animare col suo concorso, la sua approvazione e la sua simpatia, gli sforzi e le ansie di ricercatori e di studiosi che tentano, anche in questo campo, di portare il nostro Paese alla avanguardia di ogni innovazione e di ogni miglioramento.

Apparirà chiaro che, oltre al godimento nuovo che la nuova forma di proiezione cinematografica può dare, agli effetti che essa offre e che al cinema ordinario sono interdetti, tutto un campo nuovo si apre efficacissimo per l'applicazione all'insegnamento, che è lo scopo più elevato di questo mezzo così efficace di divulgazione della cultura.

La clinica chirurgica, la topografia militare, la meccanica delle costruzioni, ne potranno avere un ausilio prezioso ed impressionante che difficilmente può essere inteso se non si sia, prima, goduto di una di queste proiezioni stereoscopiche che danno alle immagini una significazione immensamente più aderente alla realtà che ci circonda, di quanto non lo siano state fin ora.

GUALTIERO GUALTIEROTTI

IL CINEMA E LA MODA

Quando gioeni fa, preso il coraggio a due mani, conoscendo gli impegni della sua laboriosa giornata, ho telefonato a Isa Miranda per pregarla a nome vostro di prestarsi a dimostrare come, anche nel campo dell'arte cinematografica, la eleganza italiana sia quella adottata, perché migliore, non speravo di trovar tanto cara e pronta accoglienza.

Testualmente Isa Miranda mi ha dichiarato: « Non soltanto dal mio guardaroba di attrice ma anche da quello di donna, ho bandito da tempo tutto ciò che non sia profondamente, assolutamente italiano e sono a completa disposizione, felice di contribuire comunque alla battaglia che l'Italia combatte ».

Ecco come questa volta, mie buone amiche, posso offrirvi una modella di assoluta eccezione, unica come e tanto cara quanto ammirata.

L'interprete dell'eroina di « Passaporto rosso », del « Diario di una donna antica » è stata per voi la più paziente collaboratrice di questa rubrica prestandosi graziosamente a ogni nostra esigenza.

Per la scelta dei modelli credo che fosse difficile essere più fortunati, grazie anche alla squisita cordialità e cortesia del camerata Montorsi che, sapendo lo scopo di questa nostra esibizione d'italianità, ha aderito da quel fascista e quell'artista che è.

Come ognuno di voi può notare, la linea dei modelli è perfettamente, classicamente italiana, essendo di un gusto e di una eleganza che, se qualche cosa si può rimpiangere nei confronti della passata, è il fatto di aver per tanto tempo scioccamente

creduto che la moda e l'eleganza femminile appartenessero a un senso d'arte non più italiano.

Del resto il riconoscimento della nostra superiorità non è più soltanto nostro ma ci viene anche proprio da quella Nazione che fino a ieri dettava la legge: alla Mostra di Parigi, come avrete letto in questi giorni, i modelli italiani hanno pienamente trionfato.

Le fotografie dei vestiti che Isa Miranda indossa soltanto per noi, sono la migliore controprova della verità di quanto si è affermato.

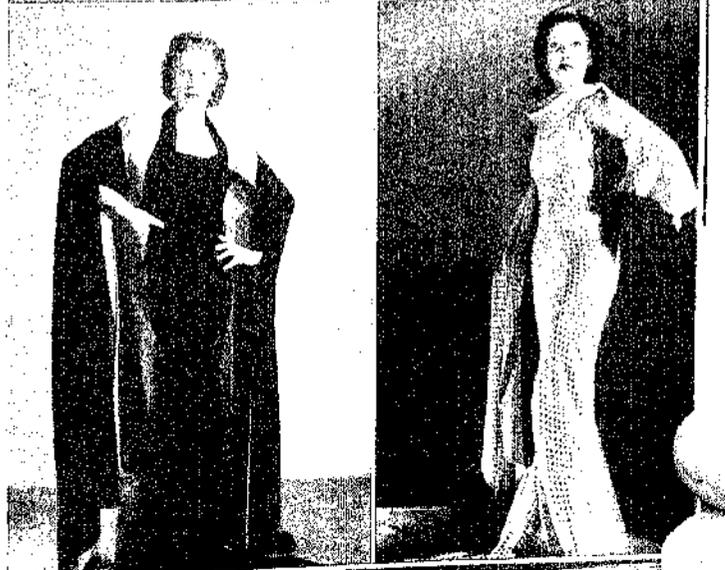
Delizioso quell'abito da passeggio che con aria birichina l'eccezionale modella indossa! Si compone di sottana e giacca di velluto nero con blusa di seta bianca; la gonna lunga e stretta ha una breve spacatura ai lati.

L'abito da sera in colore chiaro è in tessuto laminato di produzione italiana, così come, del resto, tutti gli altri tessuti. La linea è classica e aderisce fino al ginocchio da dove inizia una svasatura terminante in strascico.

Nelle altre due fotografie, Isa Miranda indossa un abito da grande sera in velluto nero mostrandocelo graziosamente sia con l'ampio mantello che lo completa, sia senza. Si osservi l'ampia scollatura delle spalle e la linea originale.

MARTA

Isa Miranda ha fatto da modello per presentare questi abiti italianissimi alle nostre lettrici.



MONTAGGIO

IN ATTESA DI UN ANTI-LUBITSCH!

L'Italia Letteraria ha piazzato recentemente le sue colubrine contro il film-operetta in genere e in particolare contro la Vedova allegra, che tanti petti borghesi ha scosso e inebriati. Ha scritto il settimanale letterario romano:

«La recente Vedova allegra, in cui la magistrale perizia degli operatori e dei tecnici è messa a servizio della fatuità più sciocca, più triviale e più socialmente pericolosa, offre una nuova occasione per tornare sull'argomento, e per dichiarare ancora una volta che quel tono la vita non è che un valzer, quei polissons che ingrossano le rotondità femminili, quelle pillole d'Ercole, quei cancan e quei moulin rouge e cabarets non dicono più nulla alla sensibilità degli uomini vivi di oggi. E che ci dispiace molto, dopo le Segretarie private, le Kiki, e gli altri film italiani di cui tacere è bello, vedere ancora addirittura i regni di Mingrelia, gli allegri tenenti, le mogli e le arancie, e gli undici lancieri, sia nostrani che esteri».

Nessuna intenzione di tacciare di puritanismo chi scrive in questo senso, anzi pienamente d'accordo. Però non si combatte una forma di cinema che si ritiene anti-educativa e addormentatrice con avvertimenti comunque somministrati o scegliendo qualche dozzina di crucifige. Lubitsch è riuscito a dare novella vita a motivi frusti e superati, a divertire con quello che ha elettrizzato i vent'anni dei nostri padri, a far risorgere dalla fossa quell'illustre cadavere che è il valzer viennese. Tanto talento, dirà qualcuno, è proprio sciupato. Ma se si vuole condurre il pubblico verso climi più corroboranti bisogna opporre l'ingegno all'ingegno e costruire dei film che esaltino le virtù degli uomini che lavorano duramente e combattono per le loro idee; film che procedano alla conquista dei cuori attraverso l'arte e non attraverso le buone intenzioni mediocrementemente realizzate.

Ad un diavolo così scaltro bisogna mettere di fronte un arcangelo dalla spada lucente e temprata, anziché un sagrestano con i soliti esorcismi. Lubitsch perderà il suo pubblico, quando un anti-Lubitsch lo sposterà a colpi ben assestati di grandi film imperniati sopra una concezione eroica della vita.

CHAPLIN LOCUTUS EST....

Maurice Champel scioglie su Comœdia un inno alla tenacia con cui Charlie Chaplin ha tenuto fede al «muto» in mezzo all'orgia del parlato. Dice Champel:

«Alcuni anni or sono io mi levai energicamente contro certi panegiristi senza misura che pretendevano di dare a Molière e a Shakespeare un rivale: Charlie Chaplin. Charlot era allora il re del «muto». Ma la finanza vegliava. In un batter d'occhio il sonoro e il parlato salirono sul trono universale. E da parte di quegli stessi che

l'avevano incensato, il povero piccolo Charlie, fu stimato meno che niente; non gli si perdonava nemmeno Le luci della città! Già la sua fine lamentevole era sparsa ai quattro venti. La falsa letteratura esultava. Io però mi ricordavo una sua frase: «Quando si crederà che io abbia detto tutto, io avrò ancora qualche cosa da dire e sarà la più importante. Questione di pazienza». La pazienza ha vinto. Un messaggio d'America ce ne dà la prova. I tempi moderni non avranno dialogo; Charlot non articolerà il minimo suono intelligibile, limitandosi a mimare una canzone, «Titina», senza alcun contributo vocale. Insomma la parola è restituita all'immagine in movimento. L'arte che ritorna alla sua origine. Quale vittoria nel deserto di una produzione così vuota e felle che da una amata all'altra non resta più nulla. Poiché Charlot, nell'ora da lui scelta, è risuscitato. Tutto crolla intorno a lui e il Cinema riappare vivente, magnifico, dominatore. Il soggetto del nuovo film? Una satira di certi aspetti della vita industriale e sociale moderna. Il lavoro alla catena. Nient'altro che la catena, tutta la vita. E intorno a Charlie Chaplin, i suoi compagni da vent'anni, compagni di lavoro e di speranza. Qualcuno lezione per quelli che non credono più nel cinema o non vi credono ancora!».

A sentire Champel, l'opera di Chaplin avrebbe in seno al cinema una funzione dialettica, come polemica sempre aperta contro le deviazioni del parlato. Champel non avrebbe però esultato così entusiasticamente la fedeltà integrale di Chaplin al muto, se fosse stato a conoscenza di una intervista concessa da Chaplin a Urban (vedi ultimo numero di Intercine). Chaplin alla domanda: «Che cosa pensate dell'avvenire del parlato?» risponde da prima con una affermazione di netta intransigenza. «Le immagini e la parola si escludono a vicenda; si tratta dell'unione di due forme diverse senza nessun punto di contatto fra loro». «Eppure si dice — replica Urban — che anche voi vogliate tentare la prova del parlato». Qui Chaplin poria una grave colpo all'assolutismo della sua estetica. «E' vero — ha ammesso Chaplin — ma non nella mia parte usuale. Fintanto che interpreterò il mio ruolo, non potrò parlare. Se mi decidessi a parlare il mio vagabondo si trasformerebbe in tutt'altro uomo. La parola lo localizzerebbe troppo. Con la prima parola egli cesserebbe di essere la creatura universale, le cui gioie e le cui angustie sono comprensibili in tutti i paesi. Questa è la ragione per cui ho resistito finora al parlato. Come vagabondo, non avrei potuto pronunciare una sola parola. Avrei calpestato i miei vent'anni di lavoro. Posso mutare ruolo, tuttavia, e allora sono libero di parlare, se così credo». Quel taciturno e solenne rimprovero, che pendeva sul capo dei profanatori del tempio e che noi credevamo partisse da una austera fedeltà ai sacri principi del cinema, cade e si scopre un interesse di natura pratica. I principi di Chaplin non hanno valore assoluto, ma sono legati alla qualità del personaggio che egli

ha creato. Parlare significa «localizzarsi» ma anche rinunciare alla possibilità di spiccare il volo verso i cieli della fantasia funambulesca; significa ancorarsi ed obbedire a quella legge di gravità, che lega alla terra tutti i mortali e a cui Charlot, uomo di fumo, sfugge così facilmente e così volentieri. Attendiamo quindi dopo vent'anni di castità, il parlato di Chaplin, sperando che sia almeno il più intelligente dei parlotti.

L'IMPORTANZA DELLA BRILLANTINA

Leo Longanesi narra sulla Gazzetta del Popolo il seguente fatterello, che si presta a qualche considerazione di ordine generale.

Tempo fa vedemmo in via Sistina girare la scena di un film. I passanti facevano ressa dietro l'operatore, curiosi di assistere a una «ripresa» e attendevano pazientemente l'arrivo degli attori.

«Indietro, indietro — gridava un ometto in manica di camicia respingendo i curiosi più temerari. — Adesso vengono».

Finalmente dalla porta dell'ultima casa di via Sistina, che era sotto il fuoco della macchina, uscì un giovanotto. Costui sbatacchiò la porta e con visibile disperazione sostò sul marciapiede, in attesa di quel che tutti aspettavano ansiosi. E si agitava, il poveretto, nella maniera più ridicola per mostrare la sua impazienza dolorosa, ora torcendo la bocca, ora pestando i piedi, ora togliendosi il cappello per poi rimetterlo, senza dimenticare tuttavia di tirar fuori i polsini della camicia e di passarsi una mano sui capelli.

La scena fu ripetuta varie volte, e il giovanotto, nelle soste, estraeva di tasca un piccolo pettine di celluloido verde e si pettinava con devozione. A un tratto, mentre questa toeletta si ripeteva sotto i nostri occhi, un vetturino dall'alto della sua carrozza gridò: «Fatti bello, cocco, che i dispiaceri sciupano!».

Il pubblico rispose con una risata e noi riprendemmo il cammino soddisfatti.

Di attori cinematografici che fidino eccessivamente sull'aiuto del parrucchiere o sul colpo di pettine al momento opportuno, disgraziatamente ce ne sono troppi in Italia. Ciò procede naturalmente di pari passo con la mancanza di fisionomie veramente espressive, che abbiano un carattere e dicano qualcosa in qualsiasi condizione si trovi la chioma. Chi ha una faccia che dice poco deve raggiungere la decenza attraverso una scrima impeccabile e i miracoli della gommata, con relativi riflessi metallici. Quando la testa non è «tirata» a dovere può capitare qualche guaio. Per esempio quello capitato a Vittorio De Sica nel film «Lisetta» (non discutiamo il film, ma parliamo dell'attore). In tale film De Sica si presenta come uomo della strada, scarmigliato e mal vestito. Vi assicuro che anche le più appassionate ammiratrici non potevano nascondere moti di pietà. Il loro idolo aveva perso il 90% delle sue qualità estetiche. Auguriamo al cinema italiano attori che possano «girare» non diciamo senza la toccatina ai capelli di cui parla Longanesi, ma anche appena usciti di letto.

FORBICE



Gli interpreti di «Follie di Broadway 1936»

(M. G. M.)

Il tribunale delle pellicole

Diamo qui di seguito l'elenco completo delle pellicole, divise per nazioni, revisionate nel mese di novembre XIV dalle commissioni della 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.

Il doppiaggio del film «Le due città», di cui abbiamo pubblicato nello scorso numero i dati informativi, è dovuto alla casa Fotovox della S. A. Fotostampa di Roma e non, come erroneamente fu scritto, alla Enoa Roma.

ITALIA

Aldebaran - Dramma, della Marenelli Film - Regista: Alessandro Blasetti - Interpreti: Evi Malagoli, L. Cogari, R. Anselmi, G. Bolognesi, Gino Corvi, U. Corsi, G. E. Giachetti, F. Coop, E. Olivieri - Concessionaria: Metro Goldwyn Mayer - Approvato (1).

Amo te sola - Teatralità del 1848 - Produzione Tiberia Film - Interpreti: Vittorio De Sica, Mily, Enrico Viarese - Ditta concessionaria: Tiberia Film - Approvato (1).

L'aria del Continente - Tratto dalla commedia di M. Martoglio - Produzione Capitani - Regista: Gennaro Righelli - Interpreti: Angelo Musco, Leda Gloria - Commento musicale di Carabella, canzoni di C. A. Bixio - Ditta concessionaria: Capitani Film - Approvato (1).

Pierpín - Soggetto di Lucio d'Anbría - Produzione Lobi film - Regista: Delfino Co-

retti - Interpreti: Luigi Canni, Cesare Battarini - Concessionaria: Lobi film - Approvato (1).

AMERICA

Lo czar folle - Dramma, della S. A. I. Paramount - Regista: Ernst Lubitsch - Interpreti: Errol Flynn, Florence Vidor, Lewis Stone - Concessionaria: S. A. I. Films Paramount - Confermato il divieto (2).

Il figlio conteso («Age of indiscretion») - Dramma, della M.G.M. - Regista: Edward Ludwig - Interpreti: Madge Evans, Helen Wilson, May Robson, David Jack Holt - Concessionaria: S. A. I. Metro Goldwyn Mayer - Doppiaggio Metro - Approvato (1).

Folies Bergères - Commedia, Artisti Associati - Regista: Roy del Ruth - Interpreti: Maurice Chevalier, Merle Oberon, Ann Sothern - Concessionaria: Artisti Associati - Doppiaggio Acoustic - Approvato (1).

Follia messicana («Agua caliente») - Commedia, della First National - Regista: Lloyd Bacon - Interpreti: Dolores del Río, Pat O'Brien, Leo Carrillo, Edward Everett, Herion - Doppiaggio Foto Roma - Ditta concessionaria: Warner Bros First National - Approvato (1).

Franckenstein - Dramma, dell'Universal - Regista: James Whale - Interpreti: Boris Karloff, Colin Cliv, John Boles - Ditta concessionaria: I. C. I. - Doppiaggio Acoustic - Approvato (2).

Il Giglio d'oro («The gilded Lily») - Dramma, della Paramount - Regista: Wesley Ruggles - Interpreti: Claudette Colbert, Fred McMurray - Ditta concessionaria: S. A. I. Films Paramount - Doppiaggio Palatino - Approvato (1).

La granduchessa e il cameriere - Commedia, della Paramount - Regista: Frank Tuttle - Interpreti: Bing Crosby, Kitty Carlisle - Concessionaria: S. A. I. Films Paramount - Doppiaggio Acoustic - Approvato (1).

Un grullo in bicicletta («A day bike rider») - Commedia, della Warner Bros First National - Regista: Lloyd Bacon - Interpreti: Joe E. Brown, Maxine Doyle, Frank McHugh, Gordon Westcott - D.I.



Fritz Leibor nel film «Le due città»

(M. G. M.)

la concessionaria: Warner Bros First National - Doppiaggio Fono Roma - Approvato il doppiato (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 - Ditta concessionaria: Warner Bros First National - Autorizzato il doppiaggio (2).

Il ponte (« Strandberg ») - Dramma, della Warner Bros First National - Regista: Frank Borzage - Interpreti: Kay Francis, George Brent, Patricia Ellis, Dove D Woods - Ditta concessionaria: Warner Bros First National - Autorizzato il doppiaggio (1).

La notte è per amare - Dramma, della M.G.M. - Regista: Dudley Murphy - Interpreti: Ramon Novarro, Evelyn Laye, Charles Butterworth - Ditta concessionaria: Metro Goldwyn Mayer - Doppiaggio Metro - Approvato (1).

Canzoni appassionate (« Go into your dance ») - Dramma, della Warner Bros First National - Regista: Archie L. Mayo - Interpreti: Al Jolson, Ruby Keeler, Glenda Farrell, Helen Morgan, Barton

McLane - Ditta concessionaria: Warner Bros First National - Doppiaggio Fono Roma - Approvato (1).

I Crociati (« The Crusades ») - Dramma storico, della S. A. I. Films Paramount - Regista: Cecil B. De Mille - Interpreti: Henry Wilcoxon, Loretta Young - Ditta concessionaria: S. A. I. Films Paramount - Doppiaggio Palatino - Approvato (1).

Riccioli d'oro (« Curly tops ») - Commedia, della S. A. I. Fox Film - Regista: Irving Cummings - Interpreti: Shirley Temple, John Bates, Rochelle Hudson, Jane Darvel, Raffaella Ottero, Arthur Trancher - Concessionaria: S. A. I. Fox Film - Doppiaggio Fono Roma - Approvato (1).

Il segreto delle Piramidi - Dramma giallo, della Fox Film S. A. I. - Regista: Louis King - Interpreti: Warren Oland, Pat Patterson, Thomas Best, Frank Conroy, Jameson Thomas - Ditta concessionaria: S. A. I. Fox Film - Doppiaggio Fono Roma - Approvato (1).

La leggenda di Caino (« Black room ») - Dramma, della Columbia Pictures - Regista: R. William Neill - Interpreti: Boris Karol, Marian Marsh, Robert Allen, Thurston Hall, Katherine de Mille, John Buckler - Concessionaria: Consorzio E. I. A. - Vietato il doppiaggio (1).

FRANCIA

L'Adescatrice - Giallo comico dell'U.F.A. - Regista: Carl Richtler - Interpreti: Edvige Fenechère, Pierre Brasseur, Jeanne Fusier - Concessionaria: Consorzio E.I.A. - Doppiaggio: Folevox - Approvato il doppiato (1).

Il Cavaliere di Lagardère - Dramma, della Films Albatros di Parigi - Interpreti: Robert Vidalin, Jesselme Gael, Jacques Varennes, Germaine Langier, Samson Fainsilber - Concessionaria: Minerva film - Doppiaggio Palatino - Approvato (1).

GERMANIA

Amo tutte le donne - Commedia musicale, della Cine Allianz Tonfilm - Regista: Carl Lamac - Interpreti: Jean Klepura, Theo Linger, Lien Driyers, Inge List, Adele Sandrock - Ditta concessionaria: Soc. An. Grandi Film - Doppiaggio Fono Roma - Approvato (1).

Una notte a Pietroburgo - Dramma, della Majestic Produktion - Regista: E. W. Emo - Interpreti: Paul Hoerbieger, Eisa Illard, Erika Svedthorst, Theo Linger, Adele Sandrock - Ditta concessionaria: Saturnia film - Doppiaggio Palatino - Approvato (1).

Il prigioniero del Re (« Der gefangene des Königs ») - Soggetto di Georg Hurdalek - Produzione Bavaria film A.G. - Regista: Carl Boese - Interpreti: Paul Kemp, Michael Bohnen, Hans Schlick, Ernst Dumcke, Susi Lanner, Adele Sandrock, Hilde Hildebrand - Ditta concessionaria: Manenti film - Autorizzato il doppiaggio (1).

Serata di gala al Circo Peter (« Artisten ») - Dramma, della Ariel film - Regista: Harry Piel - Interpreti: Harry Piel, Susi Lanner, Hilde Hildebrand, Hans Junkermann, Louis Ralph, Bruno Ziener, Gustav Puetzner - Musiche di Fritz Werneris - Ditta concessionaria: Saturnia film - Approvato (1).

Peer Gynt - Dal poema drammatico di E. Ibsen - Produzione: Bavaria film - Regista: Fritz Wendhausen - Interpreti: Hans Albers, Marielise Claudius, Ellen Frank, Lucie Hollich, Olga Tschedowa, Lizzi Waldmüller, Zerah Achmed, Otto Wernicke, Willem Holsboer - Commento musicale con libero adattamento di musiche di Grieg - Ditta concessionaria: S. A. Stefano Pittaluga - Doppiaggio Palatino - Approvato (1).

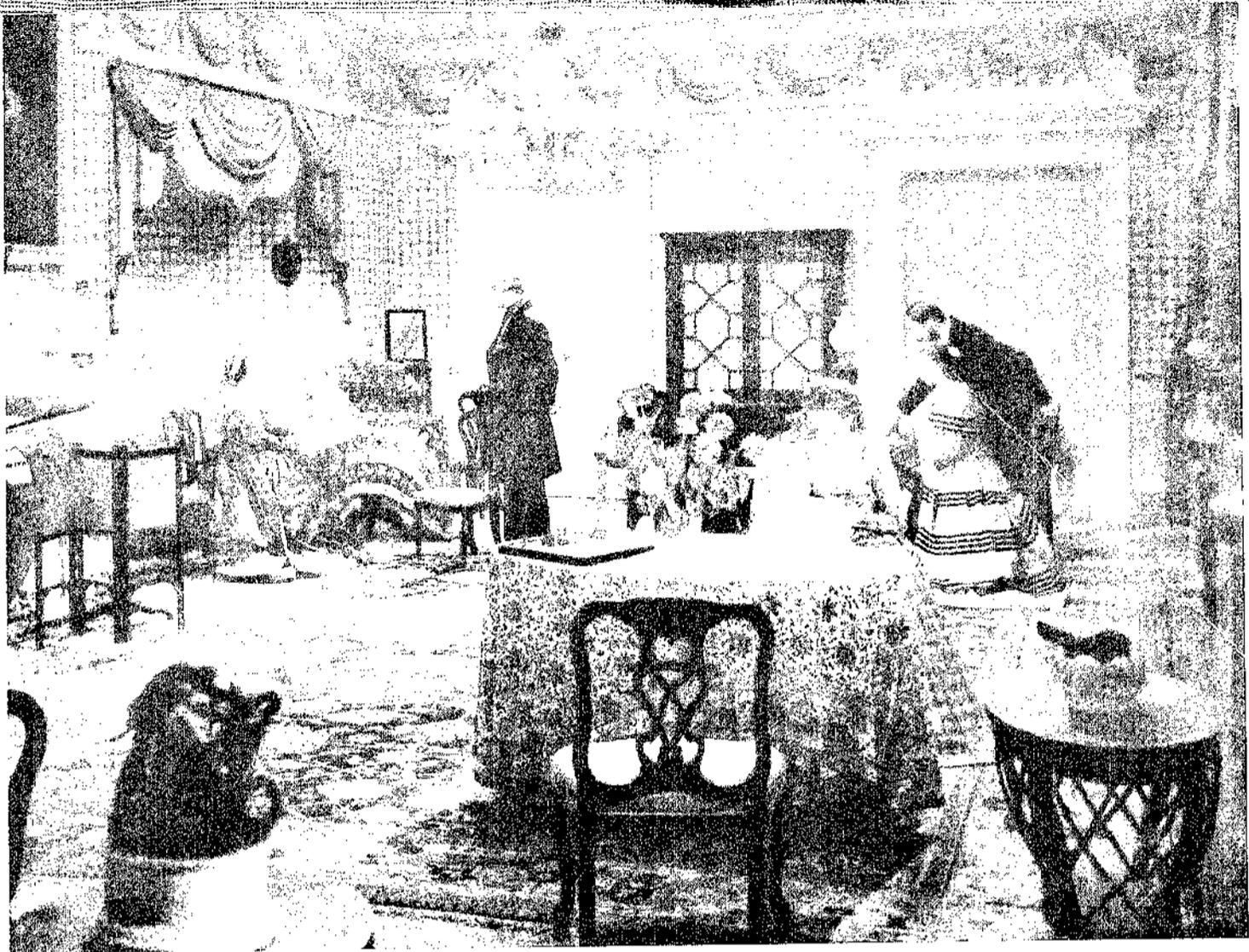
INGHILTERRA

Altalena dell'amore (« Her First love ») - Commedia, della Sterling film - Regista: Allan Dwan - Interpreti: Ida Lupino, Diana Napier, Fred Prek Jackson, Merrill Rogers - Ditta concessionaria: S. A. Stefano Pittaluga - Vietato il doppiaggio (1).

Spensieratezza (« On the Air ») - Radio rivista, della British Lion film C. - Interpreti: Roy Fox e la sua orchestra, Teddy Brown, Scott e Whaley, Chapman e Dyer, Derek Oldham, Harry Champion, Davy Burnaby, Betty Astell, Wilson Keppel e Betty, Reginald Purdell, Jane Carr, Anona Wina, Eve Becke, Mario di Pietro, Hugh E. Wright, Jimmy Jade, Laurie Devine, Edwin Stylics, Max Wall, Duddy Bradfey's Tythom Girls - Ditta concessionaria: S. A. Stefano Pittaluga - Vietato il doppiaggio (1).



Da « Gondola delle chimere » (Tiberia Film)



Dal film «Amo te sola» regia di M. Mattoli

(Tiberia Film)

ria del Continente», «1860», «Fiat voluntas Dei», «Amo te sola», «Fiordalisi d'oro» ed altri films di Forzano, oltre ad alcuni documentari turistici editi dalla PRL-Italgia.

Sempre nel Nord America, pare che sia imminente la istituzione di un cinemato grafo permanente italiano a New York accanto al cinema russo e francese già esistenti.

California e Tirrenia - È atteso l'arrivo in Italia di Luigi Trenker che dovrà girare a Tirrenia e dintorni alcuni esterni per «L'Imperatore di California» prodotto dalla Tonis Sascha Film in America.

Giovani al lavoro - Sono stati presentati a Machaty, regista del film «Fanny, ballerina della Scala» Roberto Zerboni e Ubaldo Magnaghi, due giovani cineasti rivoltati dai Littorali dell'Arte o della Cultura. L'iniziativa di approfittare dell'occasione della venuta in Italia di un noto regista straniero per porgli accanto come anti-registi giovani intelligenti, ci sembra ottima e degna di essere imitata. Ci auguriamo naturalmente che i giovani proscelti non tradiscano la fiducia in loro riposta.

La Miranda in un nuovo film - «La donna tra i due mondi», imminente film prodotto dall'Astra Films, è tratto dal romanzo tedesco «La dama bianca del Maraja», avrà per regista Goffredo Alessandrini e per protagonista Isa Miranda. I dialoghi e la sceneggiatura sono opera di Conrado Alynio in collaborazione degli

sceneggiatori tedeschi. Il direttore di produzione è Ferruccio Bianchi.

«Marmo» - Si dice che Cesare Vico Lodovici, uno dei più intelligenti autori drammatici, abbia trovato il produttore per il suo soggetto «Marmo» che rievoca la vita del cavaliere di marmo di Carrara. Data l'importanza e il particolare significato politico sociale del soggetto ci auguriamo che questo film possa venire presto realizzato.

Nuovo Pirandello - Mario Camerini e Mario Soldati stanno preparando la sceneggiatura di «Ma non è una cosa seria» che sarà prodotto dalla Colombo films. Per l'occasione Luigi Pirandello ha rielaborato la trama della sua commedia dando una nuova forma ai dialoghi. La scenografia sarà curata da Gastone Medin.

Films in lingua originale - Il 21 dicembre prossimo si inaugurerà a Roma la Quirinetta, dedicato alle proiezioni in lingua originale dei più importanti films stranieri e a spettacoli cinematografici d'eccezione.

AMERICA

Un'ondata di film negri. - Il primo film negro americano, prodotto nel 1929 dalla Fox, fu «Hearts in Dixie» (Cuori in giù), seguito a pochi mesi da «Halleluja» di Vidor.

Ma le proteste, i malumori e i sobligli che questi film provocarono negli Stati del Sud, nei paesi ex-schiavisti dove il negro è ancora segregato, dove lo schia-

fiene un essere inferiore o perché indegno di intrattenere per un'ora il bianco al cinematografo, il totale boicottaggio con cui questi film furono accolti entro la «Dixie Law» (i confini degli Stati del Sud), avevano consigliato i produttori a non insistere sui film di ambiente negro o in più, peggio che mai, figuravano negri assieme ai bianchi.

I produttori americani hanno oggi cambiato parere. Dopo la lunga propaganda fatta dal jazz e dal varietà, i negri sono diventati popolari in Europa. Poi è venuta la questione etiopica con tutti gli equivoci di confusione fra negri e abissini.

L'«Aquila nera», negroide, si arruolava in Abissinia e i negri di Harlem nella loro smisuratamente lontana ignoranza, esprimevano la loro solidarietà coi poveri abissini senza neppure pensare per un momento che, per una tragica ironia, stavano inneggiando agli stessi schiavisti e ai soli torturatori (del vero e reale «povero negro»). Ma tutti questi equivoci avevano reso di attualità il negro. Centinaia di operatori delle più grandi case americane erano partiti per l'Etiopia per riprendere la vita «negra» e la guerra, e centinaia di giornalisti li avevano preceduti e spedivano settimanalmente lunghi articoli insieme ai rulli di pellicola impressionata; i giornali andavano a ruba e i cinema si affollavano.

Per la visione del film «Wings over Etiopia» della Columbia, la réclame nei cinema veniva fatta mediante l'esposizione di due negri seminudi che battevano il tam-tam all'ingresso del locale.

Nessun momento era migliore di questo per lanciare i film negri. E se gli stati

della «Dixie line» protesteranno e boicottiranno i film «di colore». L'Europa compenserà abbondantemente il mancato incasso del Sud. Ed è con questa convinzione che i produttori americani hanno gettato le fondamenta di innumerevoli film negri.

La «Columbia» produrrà «**Georgiana**» in cui sarà rappresentato l'ambiente negro del lontano Stato del Sud.

La «Universal» produrrà «**Show boat**» (Il battello degli scottocofi) in cui figureranno numerosi personaggi negri.

Nel nuovo film interpretato da Al Jolson per la «Warner» figura l'intera orchestra negra di Cab Calloway.

La «20th Century Fox» annuncia la prossima realizzazione di un importante soggetto sui negri del Sud.

Josephine Baker, che è ora a New York per interpretare un film musicale su Schubert (tanto per cambiare), sta riflettendo su una proposta di una importante casa americana per interpretare due film di ambiente negro.

George Jessel — diventato ora produttore — è andato più oltre. Non solo realizzerà un film sul Sud e sui negri; ma lo impiegherà sul famoso poeta John Brown — il bianchissimo antisciaivista fucilato nel 1865 per avere, nella sua osatizzazione negrolita, istigato i negri della Virginia alla rivolta ed essersi messo alla testa dei ribelli. — La parte del poeta Brown sarà interpretata da John Barrymore.

«**Green pastures**» (Pascoli verdi) è un film di ambiente negro che sarà prodotto dalla «Warner».

Lubitsch produrrà un film musicale per la «Paramount» interpretato dall'80% di attori di colore.

Il simpatico e popolare Spencer Tracy ha iniziato un film per la M.G.M. con Myrna Loy: «**Whipsaw**». Il film è diretto da Sam Wood e gli altri interpreti sono Harvey Stephens, Pat Flaherty e William Harrigan.

«**The Getaway**» (Get away in valigia) è il titolo di un nuovo film M.G.M. iniziato in questi giorni. Diretto da Chester Frankis il film è interpretato da Taryle Cooper, Lewis Stone e Jean Harlow.

Il noto regista della M.G.M. George B. Seitz sta dirigendo «**Kind Lady**» con Alice Mc Manon, Basil Rathbone, Mary Carlisle e Barbara Stanwick.

Jean Kiepura insieme a Gladys Swarthout e Jerck Holey ha iniziato la lavorazione di un film Paramount «**Give us This night**» (Concedici questa notte) diretto da Alexander Hall.

Il non più giovane Reginald Denny interpreterà con Vinco Barnett, Esther Rorison, Leonard Hunt e Claudia Dole il film «**Rest Cure**» (Cura di riposo) della Regal Pictures.

È cominciata ora la lavorazione del film da tanto tempo annunciato «**Nex time we live**» (Quando torneremo al mondo) della Universal. Interpreti sono Margaret Sullavan, James Stewart e Wallace Ford. Regista è Edward H. Griffith.



Olivia Fried che vedremo in «Fanny ballerina della Scala».

«**Backfire**» è il titolo del film ora iniziato alla Warner con Patricia Ellis, Lyle Talbot e Ross Alexander. Regista è Franck McDonald.

La 20th Century-Fox ha iniziato ora «**Champagne, Charlie**» diretto da James Saling e interpretato da Paul Cavanaugh, Helen Wood, Noel Madison e Montagu Love.

È finalmente terminato in questi giorni il nuovo film Paramount di Claudette Colbert, di cui abbiamo parlato in tutte le sue fasi di lavorazione: «**The bride comes home**» (La moglie torna a casa). Il film è stato diretto da Wesley Ruggles e interpretato — oltre alla Colbert — da Robert MacMurray, Robert Young e da «Sir» (gli attori inglesi a Hollywood sono tutti sir, cavalieri) Donald Meek.

La Paramount ha terminato anche «**Millions in the air**» (Milioni nell'aria) diretto da Ray McCarey e il Western «**Bar 20 Rides again**» diretto da Howard Bretherton e interpretato da William Boyd.

Dopo i numerosi «accadde» (happend one night, it happened in New York, it happened in Paris) la Radio ha terminato un «**It happened in Hollywood**» diretto da Christy Cabanne e interpretato da

Wallace Ford, Phyllis Brooks e Molly Lamont.

La 20th Century-Fox sta per lanciare l'avventuroso film di pirati «**Buccaneer**» con Claire Trevor, Kent Taylor. Il lavoro è stato diretto da George Archainbaud.

Sam Goldwyn ha affidato ora alla distribuzione della United Artists un altro film di sua produzione: «**Splendor**». Regista è Elliot Ungert e attori numerosi: Miriam Hopkins, Joel McCrea, Paul Cavanaugh e Katherine Alexander.

Altra produzione della 20th Century Fox ora terminata di girare è «**Your Unde Dudley**» un film umoristico col comicissimo Edward Everett Horton e con Katherine Alexander. Direttore è Eugene Ford.

Le belle Grenda Ferrel, Joan Blondell e Marie Wilson hanno interpretato per la Warner «**Miss Pacific Fleet**» (La reginella della flotta del Pacifico) diretto da Arthur G. Collins.

Il grande film della Metro «**S. Francisco**» in cui si vedrà lo spettacoloso incendio della Metropoli del Pacifico, sarà interpretato da Jannette Mac Donald e

ark Gable è diretto dal famoso regista S. Van Dyke.

Sol Wurtzel ha affidato la direzione della sua produzione «Black gang» (La gang nera) a Lew Seiler della 20th Century. Il film sarà interpretato da Paul Kelly Slim Summerville.

La Metro ha pubblicato, per la prima volta nella storia delle case americane, cifre delle spese di lancio di un film. Il lancio di «Mutiny on the Bounty» a sua prima a New York, la Metro ha eseso 25.000 dollari (300.000 lire) di cui 1000 ai giornali. Il film costa la bellezza di due milioni di dollari.

Joris Karloff, il protagonista del film di errore» da «Frankenstein» al «Gatto ro», interpreterà un altro soggetto che titolo la prevedere particolarmente allegro: «The walking dead» (il morto che cammina).

Il film sarà di produzione Warner.

Un altro film di buon umore sarà certamente «Il club dei suicidi» prodotto da Louis D. Lighton per la Metro. Interprete è Robert Montgomery.

ISTRIA

German Kosterlitz, il noto regista del citato film «Il diario di una donna amata», sta dirigendo negli studi Tobis Praha, il film di produzione Universal «Ultima Caterina» interpretato dalla bella Francesca Gaal.

«Il postiglione di Lonjumeau», un romanzo di Peter Gilmann, sta per essere adattato sullo schermo da Carl Lamac della Atlantic Film e interpretato da Lily Eichberger, Rose Stradier e Leo Zak.

«Die Leuchter des Kaisers» è il titolo del film che Karl Hartl sta dirigendo per Gloria Film; interpreti sono Sybille Mitz e Carl Ludwig Diehl.

«Appuntamento a Vienna» è un film diretto da Victor Janson per la Mondial Film. Interpreti sono Magda Schneider, Wolf Ach Reilly, Adele Sandrok e Leo Stezak.

ROMANIA

L'attore Hans Albers l'interprete del «Peer Gint» sta per interpretare un nuovo film di Gustav Uciky dal titolo «Kamera-1» di produzione U.F.A.

Terminati gli esterni in Ungheria del film «Tu sarai la mia regina» di produzione U.F.A. e A.C.E. il regista George Coby sta attualmente terminando il film negli studi di Neubabelsberg. Interpreti sono Marika Rokk, Hans Sluwe, Ursula Ribey.

«Liebeslied» («Canto d'Amore») è il nuovo titolo del film di produzione A.C.E. a cui sta attualmente lavorando quale interprete il cantante italiano Alessandro Zilianti insieme a Carola Hohn e Fita Ekoff.

Terminato in questi giorni il film U.F.A. A.C.E., «Donogoo» la cui protagonista è Anny Ondra.



Guido Riccioli in «Guerra degli Almieri»

(I. C. A. R.)

È arrivata al Borneo la spedizione del Barone von Plessen per riprendere sotto la direzione di Richard Angst il film di produzione Tobis «I cacciatori di teste del Borneo».

La Froelich Film ha terminato «Traumulus» diretto da Carl Froelich e interpretato da Emil Jannings, Herbert Hubner, Leopold von Ledebur, Olga Tschekowa.

Il regista E. W. Emo sta portando a termine una commedia allegra dal titolo «Famille Schimek» della Majestic Film. Interpreti sono: Hans Moser, Kathie Haack e Hans Adalbert von Schlettow.

L'Itala Film, Società berlinese che trae le origini dalla vecchia cinematografia italiana, sta producendo «Der Favorit der Kaiserin», un film interpretato da Heinz von Cleve, Adele Sandrok e Franz Schafheitlin.

Diretto dal dott. Eling è terminato in questi giorni il film di produzione Astra (la società italo-tedesca che ha prodotto recentemente il film «Il diario di una donna amata» con Isa Miranda); «Una passeggiata in barca è cosa allegra» interpretata da Ida Wust, Paul Henckels, Hilde Kruger, e Paul Heidemann.

Tratto dal romanzo di Hugo Maria Krietz, la Bavaria Film sta realizzando il film «Il mondo piccolo e grande» diretto da Johannes Reinart e interpretato da Genia Nicolajewa, Adele Sandrok e Paul Henckels.

Dopo un lavoro preparatorio che si afferra essere stato di oltre 6 anni, i noti architetti del film, Robert Herlitz e Walter Rohrig — ai quali va attribuito gran parte del successo dei film tedeschi — hanno

Dal film «Guerra degli Almieri» (un interno)

(I. C. A. R.)





Tre fotogrammi del passo ridotto «I ragazzi della via Pal», regia di Alberto Mondadori e Mario Monicelli.

adesso è finito di fare al quale hanno collaborato non soltanto la qualità di attori ma come attori e registi. Il soggetto è tratto da una favola di Grimm, ma i registi sono riusciti a non fare un film fiabesco, ma lo hanno trasformato in un avvenimento reale che si svolge in pieno Medio Evo. Tale film è stato girato per il 50% all'estero, in alcune città tedesche come Rottomburg Limburg, Schweat ed altre e comprende una rassegna sulle arti e sui mestieri esercitati nel medioevo. Si afferma che essendo questo un film tedesco al 100% potrà interessare i mercati stranieri appunto per tale sua caratteristica.



Carl Auer sta attualmente girando a Berlino un film intitolato «Ultima rosa» tratto dalla nota opera di Flotow «Marta». La parte musicale è stata affidata al Prof. Clemens Schaefer e gli interpreti principali sono stati presi dall'Opera Statale di Berlino.

Da una statistica compilata dal «Film Kurier» risulta che la frequenza al cinema in Germania durante il primo semestre 1935 è aumentata di un milione, 7 di persone, il che corrisponde ad un incremento del 1,1% rispetto al precedente anno. Questo impulso si attribuisce al più elevato livello qualitativo dei film reso possibile



dal maggior contributo finanziario che i produttori hanno dato negli ultimi tempi alle pellicole realizzate. Si calcola infatti che gli industriali investono ora dai 100 ai 150 mila marchi in più per ogni film di quello che facevano nello scorso anno.

Nel primo tre mesi della stagione cinematografica tedesca 1935-1936, sono stati ultimati 45 film di cui 28 già visionati. Nuovi altri lavori stanno per essere terminati e 18 sono attualmente in cantiere; nove altri lavori sono a tal punto da poter iniziare al più presto le riprese.

La «Tobis» e la sua casa d'esportazione, «Tobis-Cinema» hanno in parte abbandonato il loro criterio di servirsi dei produttori indipendenti per la realizzazione di pellicole di loro edizione ed hanno fondato la «Tobis-Magna Film Produktion G.m.B.H.» con un capitale di 100.000 Reichsmark esclusivo di questa nuova società è il Sig. K. J. Fritzsche. La nuova ditta ha già iniziato la sua attività mettendo in cantiere un suo primo film «Le avventure di Casanova» con Paolo Kemp come protagonista.

Perforazione unitaria nelle pellicole 35 mm. - Il recente Congresso Internazionale dei Fotografi, ha esaminato ancora la necessità di adoperare ad una perforazione unitaria dei film 35 mm, sia per ciò che riguarda la pellicola negativa che quella positiva. La Commissione americana per le norme cinematografiche e quella tedesca per la tecnica cinematografica, hanno parimenti approvato una tale decisione stabilendo come data d'inizio di una tale standardizzazione il 1° gennaio 1936.

A partire dal primo gennaio prossimo, quindi, le ditte produttrici di pellicola vergine la forniranno con una unica perforazione come per la pellicola positiva. Le nuove macchine da ripresa saranno quindi costruite tenendo presente queste nuove disposizioni, mentre quelle già in uso potranno essere modificate a tal fine.

Non essendo però possibile applicare improvvisamente queste nuove disposizioni, è stabilito che per tutto il 1936 si potrà acquistare sia pellicola vergine a perforazione unitaria, sia a perforazione antica; dal 1° gennaio 1937 verranno forniti però esclusivamente film a perforazione unitaria.

Durante l'assemblea annuale della Federazione Internazionale della Stampa cinematografica a Bruxelles, le varie sezioni aderenti alla Federazione si sono impegnate di costituire in seno ad ogni Paese, un gruppo di specialisti incaricati di segnalare ai colleghi, e quindi alla attenzione mondiale, le pellicole di produzione nazionale o straniera che possano essere considerate di alto valore artistico o comunque degne di essere raccomandate.

Il Comitato tedesco è formato dal: Ewald von Demanowski, critico cinematografico del «Völkischer Beobachter», Dott. Erich Krenes della «Berliner Nachtausgabe» e Albert Schnei del «Lichtbildschau». Si ricorda, a titolo d'esempio, il primo bollettino redatto dal Comitato:

I sottoscritti segnalano all'attenzione dei loro colleghi i seguenti film che sono stati presentati a Berlino dal 1° settembre al 1° novembre con i film tedeschi: «Pygmalione», ottima realizzazione sia per ciò che riguarda la parte dialogata che quella artificiale; «Valzer Reale», operetta leggera, in costume, compinata da una piacevole musica.

Film stranieri: «Accadde una notte», ottimo dialogo e messa in scena.

Documentari: «L'arte della truccatura», descrizione sulla truccatura degli artisti cinematografici.

UNGHERIA

Un notevole impulso alla produzione cinematografica si nota ora in Ungheria. Si ha infatti notizia che la Associazione dei proprietari di cinema ungheresi ha intenzione di iniziare la produzione per proprio conto; un primo fondo di 200.000 pengò è stato già sottoscritto a tale scopo in seno all'Associazione.

Si conferma parimenti che la Casa di produzione ungherese «Hunnia» ha stanziato i fondi per la costruzione di un nuovo grande studio che verrà iniziato nella primavera prossima.

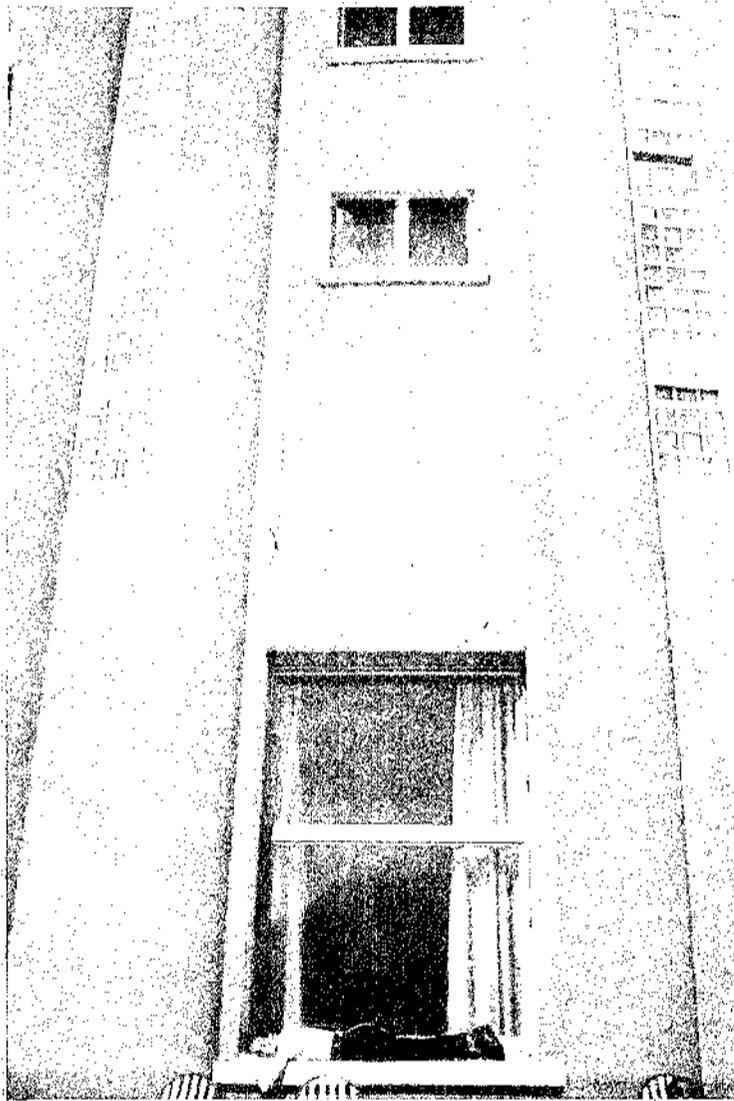


La famiglia Beery, come appare in un album di fotografie del 1894. Da sinistra a destra, accanto al padre Noah N. Beery, sergente di polizia dipartimentale del Kansas, e alla madre Frances M., si vedono i tre piccoli Beery: Wallace, Noah, William.

Direttore: *Lando Ferretti*

Redattore responsabile: *Giorgio Borini*

PIZZI & PIZIO - MILANO-ROMA



al sole sul mare di neve

Sestriere!

**20TH
CENTURY**

PRESENTIAMO

UN FILM

**FOX
FILM**

DRAMMATICO
P O T E N T E
E M O T I V O
A V V I N C E N T E

CUORI INCATENATI

interpretato da

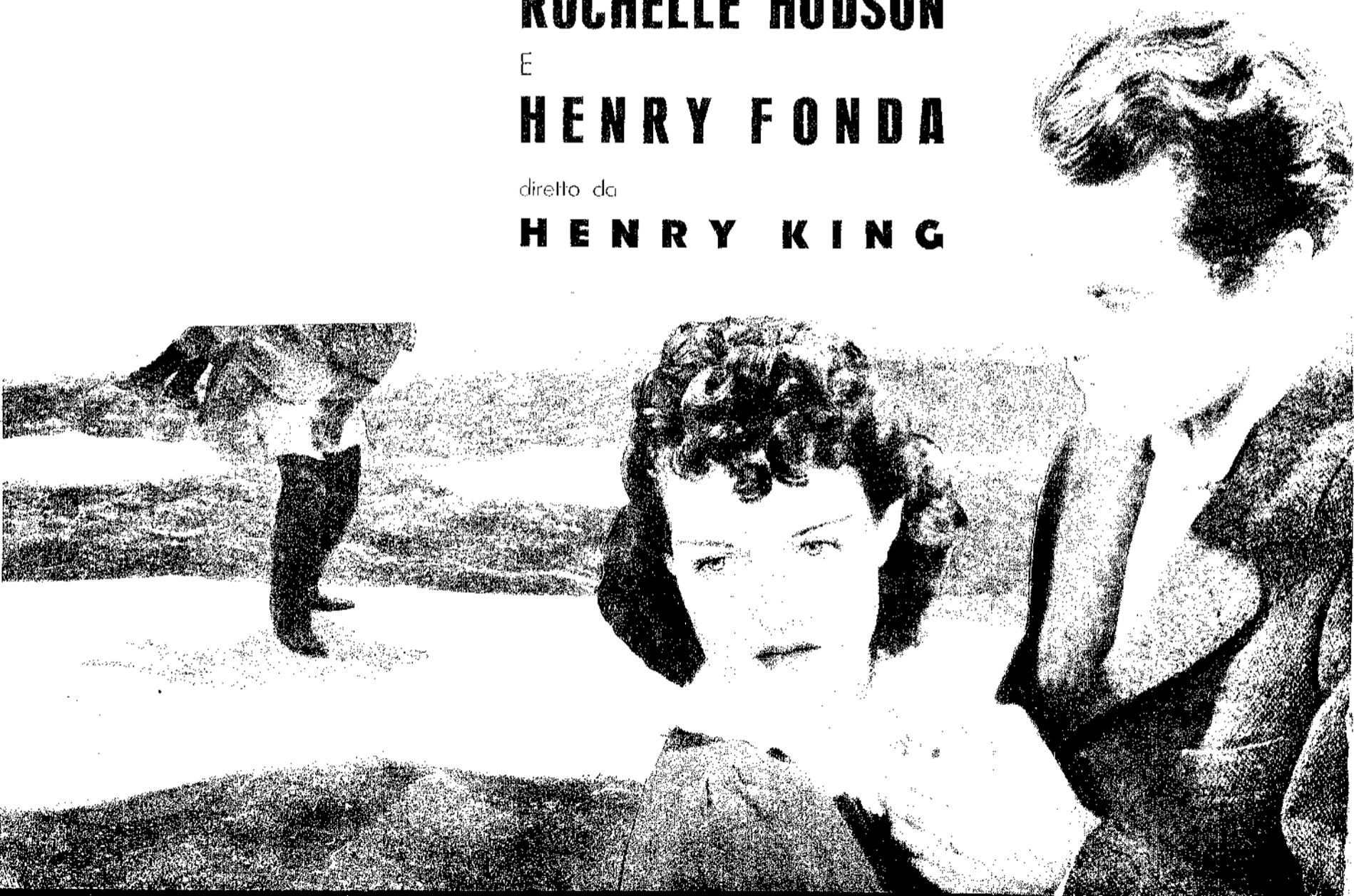
ROCHELLE HUDSON

E

HENRY FONDA

diretto da

HENRY KING





Clark **GABLE**

Jean **HARLOW**

Wallace **BEERY**

*Sui mari
della Cina*



I FILMS DEL 2° GRUPPO

PARAMOUNT

PER LA STAGIONE 1935 - 36

DIRETTORE GENERALE DELLA PRODUZIONE PARAMOUNT

ERNST LUBITSCH

LA COLLANA DI PERLE

Con **Marlene Dietrich** e **Gary Cooper**. Regista: **Frank Borzage**. Che altro dire di questo film, quando si son dati i nomi degli interpreti e del regista?

IL SOGNO DEL PRIGIONIERO

(Titolo provvisorio). Con **Gary Cooper** e **Ann Harding**. Regista: **Henry Hathaway**. - Il grande attore rivela in questo film ancora una volta e con una possanza drammatica che forse non aveva mai raggiunto sinora, tutte le sue immense doti artistiche. Con una tecnica superiore e con vivo senso d'arte, il regista ci dà la visione dei sogni e delle allucinazioni di due amanti che un tragico destino ha separati.

L'EVASA

(Titolo provvisorio). Con **Sylvia Sydney**. Regista: **William Howard**. - La più delicata e sensibile attrice dello schermo appare in questo film in uno di quei « ruoli » soffusi di melanconica poesia dei quali è interprete insuperabile. Questo film ripeterà il successo dell'indimenticabile: « LE VIE DELLA CITTÀ ».

CANTO PER AMORE

Con **Jean Kiepura**. Supervisione di **Ernst Lubitsch**. - Il primo film girato in America dal simpatico attore dalla voce d'oro. Un film ricco di belle canzoni italiane e del quale molte scene vengono « girate » in questi giorni nella nostra incantevole Napoli.

LA CORAZZATA " ANNAPOLIS "

(Titolo provvisorio). Con **Sir Guy Standing**. Regista: **Alexander Hall**. - Una nobile ispirata esaltazione dello spirito marinairesco; l'intimo dramma di un vecchio ufficiale che non potendo resistere al dolore di sapere la sua vecchia corazzata destinata ad essere affondata, si lascia ingoiare assieme alla nave dai flutti dell'oceano.

SENZA RANCORE

Con **Elissa Landi**. Regista: **Harold Young**. - Un dramma di lancinanti gelosie, una trama avvincente che si inizia nel suggestivo quadro del lontano Oriente per concludere drammaticamente nei più sfarzosi ambienti mondani di una metropoli. Una grande interpretazione della bella attrice.

LA ROSA DEL " RANCHO "

(Titolo provvisorio). Con **Gladys Swarthout**. Regista: **Marion Gering**. - Una vicenda passionale sullo sfondo di un ambiente dal suggestivo « folklore ». La rivelazione di una grande bella attrice.

SHANGHAI

(Titolo provvisorio). Con **Charles Boyer** e **Loretta Young**. Regista: **James Flood**. - Il dramma di un ex-ufficiale, di un naufrago della vita, che per assicurare la tranquillità alla donna amata, sacrifica la propria felicità e un brillante avvenire. Un film di suggestiva atmosfera esotica.

RITORNO

(Titolo provvisorio). Con **Claudette Colbert**. Regista: **Wesley Ruggles**. - Il ritorno al focolare domestico di una donna che attraverso le più amare delusioni capisce come solo negli affetti familiari sia la vera felicità. Una grande interpretazione di **Claudette Colbert**.

LA MANICURE E LO SFACCENDATO

(Titolo provvisorio). Con **Carole Lombard**, **Fred Mac Murray** e **Claude Rains**. Regista: **Mitchell Leisen**. - La storia di un'ambiziosa manicure decisa a sposare soltanto chi le offrirà la ricchezza; presa d'amore invece per un giovane decaduto e sfaccendato, accetta la sua mano e lo spinge e lo incita su una vita di lavoro e di serena felicità. Una vivace interpretazione della bella attrice.

ALI SUL POLO

(La seconda spedizione dell'Ammiraglio Byrd al Polo Sud). Un meraviglioso documentario, ricco di episodi romanzeschi, dell'ultima epica impresa dell'Amm. Byrd al Polo Sud.





PRODUZIONE



ESCLUSIVITÀ
S A R K O

UNA PRODUZIONE MERIAN COOPER IL CREATORE DI "KING KONG"

LA DONNA ETERNA

con HELEN CALLAHAGAN - RANDOLF SCOTT - NIGEL BRUCE

DISTRIBUZIONE



È PIÙ FANTASTICO DI "ATLANTIDE"
MISTERIOSO COME "TRADER HORN"
COLOSSALE COME "KING KONG"

DUE UOMINI E **UNA** DONNA

ALLA CONQUISTA DEL SEGRETO DELLA VITA



(1848)

AMO TE SOLA

DE SICA

AMO TUTTE LE DONNE

K I E P U R A



(1936)

DUE SUPERFILM MUSICALI DISTRIBUITI
DALLA

SOC. AN. GRANDI FILMS



CONSORZIO AUTORI PRODUZIONE FILMI ITALIANI

IL PIÙ ORIGINALE FILM
COMICO ITALIANO.

SARÀ IL PIÙ
POPOLARE.

Bertoldo Bertoldino e Cacasenno

Regia di **Giorgio C. Simonelli**

Aforismi di TRILUSSA - Libera riduzione di:
ALBERTO DONAUDY del poema di G. C. DELLA
CROCE - Musiche del Maestro EMILIO GRAGNANI
Direttore di produzione: A. SALERNO - Ispettore di
produzione: A. BEFANI - Operatore: P. PUPILLI

INTERPRETI:

CESCO BASEGGIO -
EMILIA VIDALI - MAR-
CELLO SPADA - OLGA
CAPRI - ANITA FARRA
UMBERTO SACRIPAN-
TI - G. P. ROSMINO -
ERMINIO D'OLIVO
ENRICO MARRONI
FAUSTO GUERZONI





**LA
TIRRENIA
FILM**

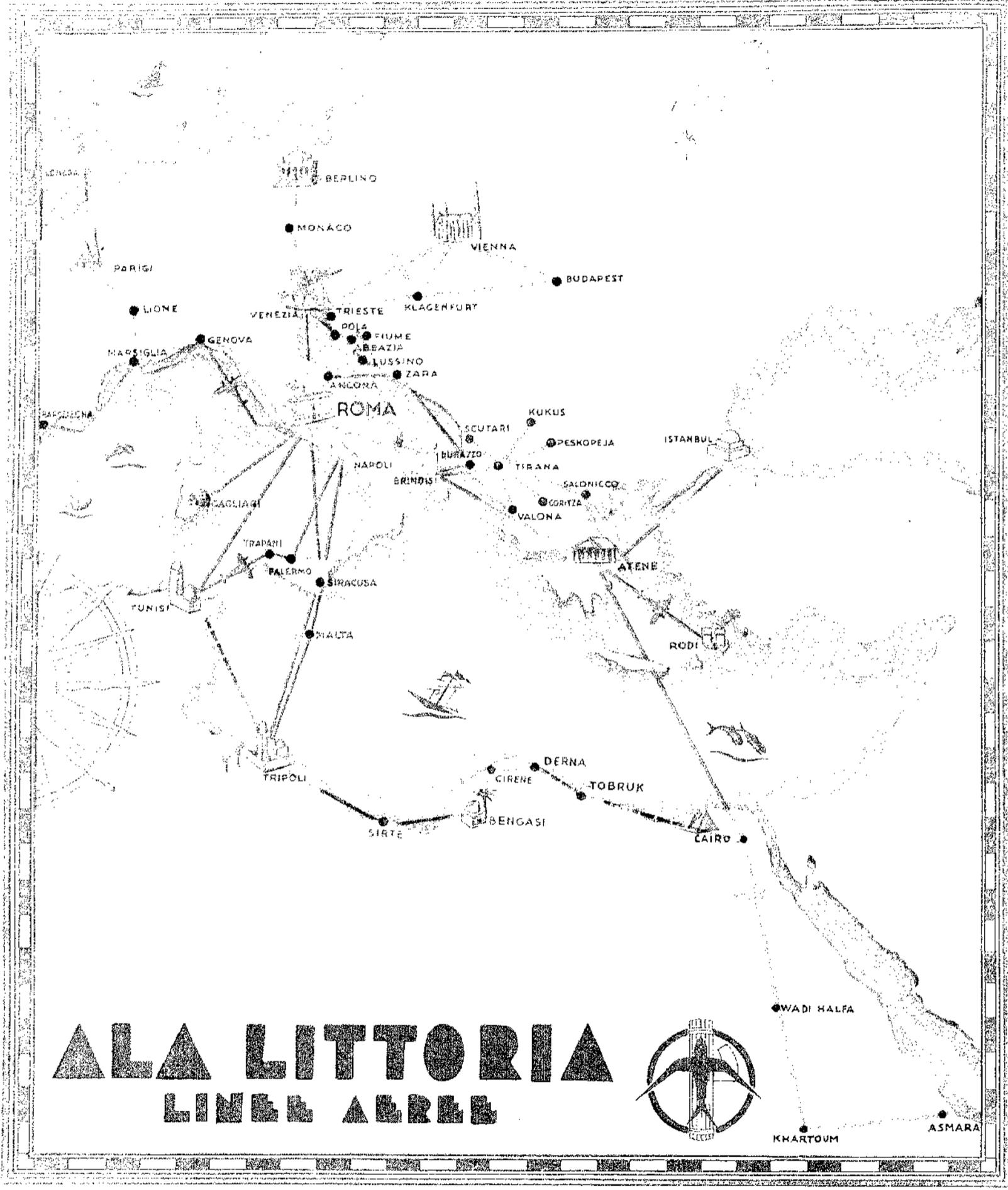
pone in
programmazione

I misteri di Parigi

uno dei più grandi
film dell'annata

ROMA
Via Solferino N. 9
Rappresentanti in tutta
Italia





ALA LITTORIA

LINEE AEREE

