



PRODUZIONE 1936-37



L'AMMIRAGLIO

DICK POWELL • RUBY KEELER • LEWIS STONE



AI CONFINI DELLA MORTE

BORIS KARLOFF • M. CHURCHILL • R. CORTEZ



? ? ?
CLARK GABLE • MARION DAVIES



ANTONIO AVVERSO

FREDERIC MARCH • OLIVIA de HAVILLAND



PREMIERA

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

DIADERMINA



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

IN VENDITA NELLE MIGLIORI FARMACIE E PROFUMERIE
IN VASETTI ORIGINALI DA L. 6.— E DA L. 9.—

LABORATORI BONETTI FRATELLI • MILANO
VIA COMELICO, 36

“I miei
personaggi”

UN ARTICOLO

DI

GABY
MORLAY

PRODUZIONE
"FILMS M"
GABY MORLAY
ED "EUREKA-FILM"

Non
siamo
più
ragazzi

CON
GABY MORLAY
CLAUDE DAUPHIN
JEAN WALL
REGISTA:
AUGUSTO GENINA



Da quando recito in teatro e, soprattutto, da quando mi sono dedicata al cinematografo, mi hanno spesso domandato: "Come componete i vostri personaggi?", oppure "A che cosa pensate recitando questa o quella scena?". Domande simili mi pongono sempre in imbarazzo. Come compongo i miei personaggi? Ebbene, la verità è molto semplice e, come ogni verità "vera", stupisce un poco: io non compongo i miei personaggi! Quando ho letto una commedia o un soggetto, il personaggio che debbo incarnare è subito in me. Altrimenti non reciterei perchè non riuscirei mai a sentirlo.

Non so se questo è bene o è male, ma è la pura verità.

Non ho mai potuto fare alcuno sforzo per assimilare un personaggio che non avevo compreso o non avevo sentito fin dal primo contatto — Non ho mai pensato ad una "cosa triste", per piangere, sia sul palcoscenico sia davanti all'obbiettivo — È il mio personaggio che è infelice, sono io che piango.

Il pubblico italiano vedrà tra poco "NON SIAMO PIÙ RAGAZZI". Io credo che questo film sia una buona dimostrazione della "sincerità" cinematografica — Il soggetto semplice e vero nel quale milioni di esseri si ritrovano come in uno specchio, è stato perfettamente compreso dal regista Augusto Genina e dai miei compagni di lavoro Claude Dauphin, Jean Wall e dagli altri al cui fianco ho vissuto il dramma di Roberta come se fosse stato il mio.

Io credo che questo film piacerà agli spettatori di tutte le condizioni, poichè per amarlo, è sufficiente avere un cuore.

GABY MORLAY



ESCLUSIVITÀ: ENTE NAZIONALE INDUSTRIE CINEMATOGRAFICHE

ENTE NAZIONALE INDUSTRIE CINEMATOGRAFICHE PRESENTA

il primo gruppo 1936 - 37

Le Bande Nere - Luis Trenker
Lo Squadrone Bianco - Fosco Giachetti e Antonio Centa
Ballerine - Silvana Jachino e Antonio Centa
Una donna fra due mondi - Isa Miranda e Vasa Pihoda
Rose Nere - Lilian Harvey e Willy Fristch
L'Imperatore della California - Luis Trenker
Il segreto dei candelabri - Carl Ludwig Diehl e Lil Dagover
La Morsa - Madeleine Ozeray - Carl L. Diehl e Sibilla Schmitz
Cuore di vagabondo - E. Zaccani, F. Giachetti e M. Renaud
Ave Maria - Beniamino Gigli e Kathe von Nagy
Al Sole - Jan Kiepura e Friedl Czepa
Canto per te - Alessandro Ziliani e Carola Höhn
Il venditore d'uccelli - Gitta Alpar e Hans Jaray
Un ballo al Savoia - Franz Herterich e Olga Tschechova
Sogno d'arte - Paul Gloria e Herman Thimig
I cacciatori di teste di Borneo - Leda Gloria e Maurizio d'Ancora
Un signore senza alloggio - Harry Piel e Gerda Maurus
L'Ambasciatore - Noël Noël e Fernandel
Ademai aviatore - Noël Noël e Fernandel

**IL PURGANTE CHE
SI SCALDA DASE**



**CITRATO ESPRESSO
S. PELLEGRINO**

Aut. Docr. Prefett. Milano N. 5712 - 1° Febbraio 1935 - XII

5 **ABBIAMO PRESENTATO** nello scorso numero i sei principali films del 1° Gruppo
 20th Century-Fox 1936-37 • E cioè: **LA PICCOLA RIBELLE** • **IL PRIGIONIERO DELL'ISOLA DEGLI SQUALI** •
IL RE DELL'OPERA • **IL MEDICO DI CAMPAGNA** • **STERMINATELI SENZA PIETÀ** • **L'ORA CHE UCCIDE**
PRESENTIAMO ORA **1° GRUPPO 1936-37**
 altri sei films che fanno parte del



... Un episodio della guerra Ispano-Americana, tra le
 insidiose jungle e le montagne Cubane ...

MESSAGGIO SEGRETO

con WALLACE BEERY
 BARBARA STANWYCK • JOHN BOLES

Regista:
**GEORGE
 MARSHALL**

... Il Sahara ... la Legione Straniera ...
 ... Un film spettacoloso tratto dal celebre romanzo di
 Ouida ...

SOTTO DUE BANDIERE

con RONALD COLMAN • CLAUDETTE COLBERT
 VICTOR MC LAGLEN • ROSALIND RUSSELL

Regista:
FRANK LLOYD

... Un foro ... un vecchio lupo di mare ...
 ... Una teoria di straordinarie avventure
 marinairesche ...

CAPITAN GENNAIO

con SHIRLEY TEMPLE • GUY KIBBEE
 JUNE LANG • SLIM SUMMERVILLE

Regista: **DAVID BUTLER**

... Eroismo ... sacrificio ... amore ...
 ... Un dramma che porta sullo schermo la grande
 guerra mondiale ...

ORA ZERO

con FREDRIC MARCH • WARNER
 BAXTER • LIONEL BARRYMORE
 JUNE LANG

Regista: **HOWARD HAWKS**

... A Shanghai ... misteriose associazioni orientali ...
 il Fiume Azzurro ... i pirati dell'oppio ...

L'ARTIGLIO GIALLO

con WARNER OLAND
 IRENE HERVEY

Regista: **JAMES TINLING**

... Le bizzarre peripezie e gli allegri dispiaceri di una
 povera bimba ricca ...

UNA POVERA BIMBA MILIONARIA

con SHIRLEY TEMPLE • GLORIA STUART
 MICHAL WHALEN • ALICE FAYE

Regista: **IRVING CUMMINGS**





S. A. CAPITANI FILM
GRUPPO 1936 • 1937 IN COMPARTICIPAZIONE CON
IL CONSORZIO I. C. A. R.

3

films con

ANGELO MUSCO

IL RE DI DANARI

dalla commedia (I don) di PIPPO MARCHESE

•
LO S MEMORATO

di CAGLIERO

•
PENSACI GIACOMINO!

di L. PIRANDELLO

UN NOTO COMICO ITALIANO INTERPRETERÀ

47 MORTO CHE PARLA

la brillantissima commedia di E. D'ARBORIO

IL VASTO PROGRAMMA DELLA "CAPITANI FILM,"

SARÀ COMPLETATO DA

5 FILMS ESTERI 5

DELLA MASSIMA IMPORTANZA



PRIMI DATI

SULLA NUOVA PRODUZIONE

1936 • 1937



- 4** films d' **ERNST LUBITSCH**
- 2** films di **KING VIDOR**
- 3** films di **HENRY HATHAWAY**, il regista di "Lancieri del Bengala.."
- 2** films di **FRANK LLOYD**, il regista di "Cavalcata.."
- 2** films di **SHEAN**, il produttore che ha rivelato Shirley Temple
- 2** films di **MILESTONE**
- 1** film di **DUPONT**, il regista di "Varietà..", con Emil Janning
- 1** film di **WALTER WANGER**, produttore di "Fuggiasca..", e del "Sentiero del pino solitario.."

ATTORI: Marlene Dietrich • Gary Cooper • Silvia Sidney • Claudette Colbert • Carole Lombard • Fred Mc Murray • Claude Rains • Cary Grant, etc.

Imminente:

SOGNO DI PRIGIONIERO

con **GARY COOPER** e **ANN HARDING**

UN GRANDE DRAMMA AMOROSO



è un film Paramount

PRODUZIONE 1936-37



LA RIVA DEI BRUTI

JAMES CAGNEY · MARGARET LINDSAY · R. CORTIZ



VITAPHONE

LA FORESTA PIETRIFICATA

LESLIE HOWARD · BETTE DAVIS · DICK FORAN

LA VITA DEL DOTTOR PASTEUR

PAUL MUNI · JOSEPHINE HUTCHINSON

LA SCOMPARSA DI STELLA PARISH

KAY FRANCIS · JAN HUNTER · SYBIL JASON

PREVITERA

Lo Schermo

RASSEGNA MENSILE DELLA CINEMATOGRAFIA

ABBONAMENTI ANNUI: ITALIA LIRE 40 - ESTERO LIRE 80

UN NUMERO LIRE 4

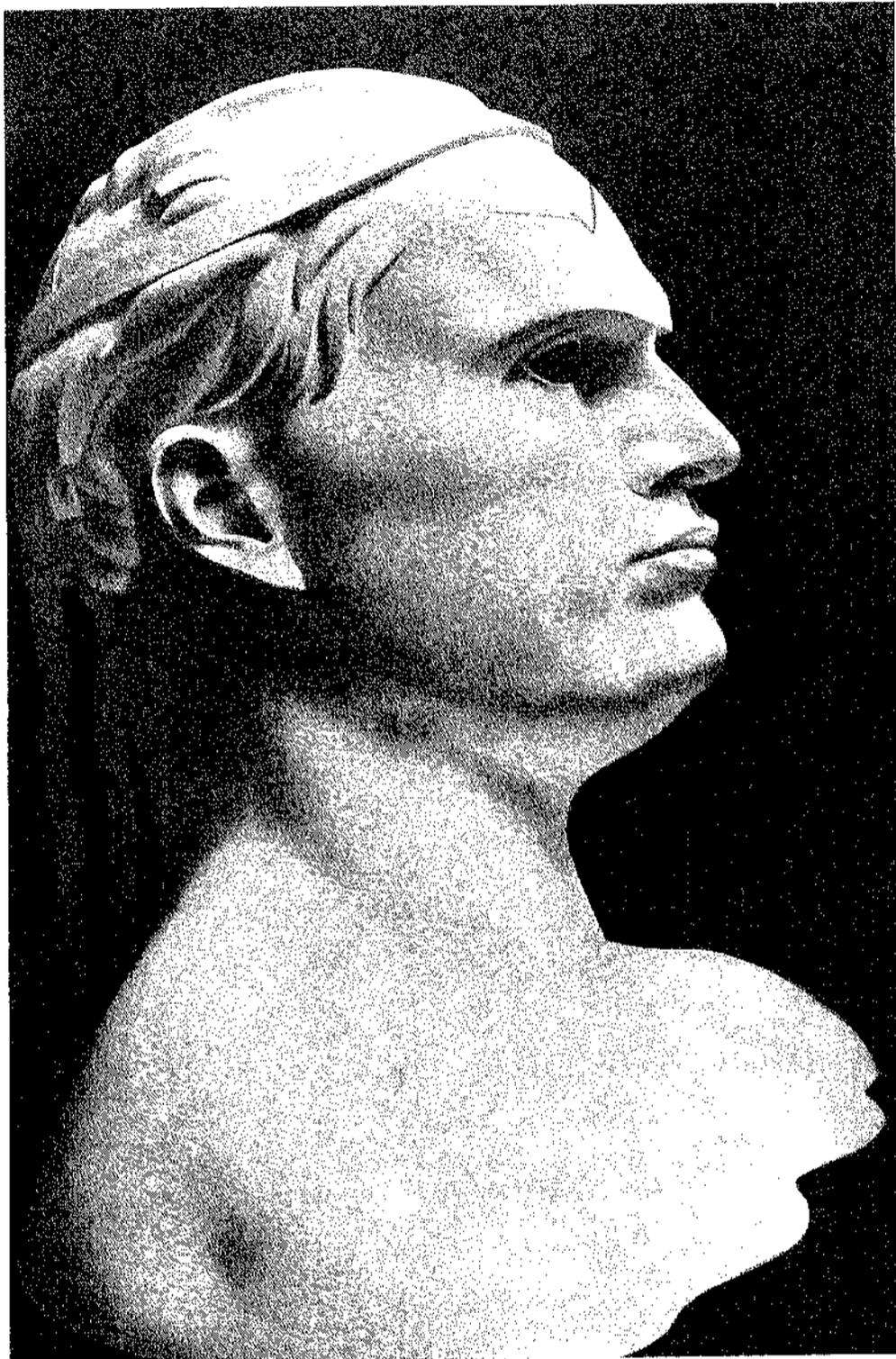
DIREZIONE, REDAZIONE E AMMINISTRAZIONE
ROMA, PIAZZA BARBERINI, 52 - TEL. 480-346

DIRETTORE: LANDO FERRETTI

COMITATO DI REDAZIONE
MARIO CANGINI - GUGLIELMO USELLINI - GIORGIO VECCHIETTI

s o m m a r i o

Il Fondatore dell'Impero (scultura di A. Wildt)	Pag. 11
Il cinema per l'Impero	» 12
Galeazzo Ciano al Senato sulla cinematografia fascista.	» 13
Guerre e guerrieri sullo schermo: intervista con Luigi Freddi (G. Us.)	» 14
Come lavorano gli allievi del Centro (Alessandro Alesiani)	» 16
Cavalleria (Braccio Agnoletti).	» 18
Segreti del lapis copiativo (Giv.)	» 20
Il "Formato ridotto": rassegna dei giovani italiani (F. Pasinetti)	» 22
Simone Simon (U. M.)	» 25
Si prepara "Le Bande Nere" - Sei giorni sulle tracce di Trenker - (Domenico Meccoli)	» 26
Evoluzione e avvenire della scenotecnica (Enrico Prampolini)	» 28
Autonomia di un'arte (Francesco Beduschi)	» 30
Pudovchin attore e critico (Umberto Barbaro)	» 31
5033 risposte alla domanda de "Lo Schermo": qual'è il miglior film italiano?	» 33
Teatri "modello" UFA - Neubabelsberg	» 34
L'"Archiscenografia" ovvero le scene di Pinzauti per la "Danza delle Lancette" (F. Bonfiglio)	» 36
Montaggio	» 38
Notiziario Internazionale	» 39
Il tribunale delle pellicole.	» 55



"IL GRAN CONSIGLIO DEL FASCISMO ESPRIME LA GRATITUDE DELLA PATRIA AL D U C E , FONDATORE DELL'IMPERO"

R O M A • 9 M A G G I O 1 9 3 6 - X I V

IL CINEMA PER L'IMPERO

Si chiude — ha detto il Duce — un periodo della Rivoluzione Fascista e se ne apre un altro.

Per ricordare questo trapasso da una fase storica ad un'altra le iniziative sono molteplici, dalle lapidi nelle sedi dei Fasci, che porteranno incise le parole del 5 e del 9 maggio, alla statua colossale che sorgerà al Foro Mussolini, alle offerte cospicue, che affluiscono al Partito per eternare con una costruzione grandiosa la data e per esprimere la riconoscenza degli italiani al fondatore dell'Impero. Nello stesso tempo le forze vive della Nazione si sono messe a disposizione del Duce, l'Accademia con la competenza scientifica dei propri componenti, le Confederazioni Sindacali con i tecnici e le braccia di cui dispongono, affinché l'immenso territorio conquistato passi rapidamente dallo stato di caos a quello di terra ordinata, produttiva e civile.

Tutta la Nazione è mobilitata per la guerra contro le forze della natura, oltre che per la guerra contro chi volesse attentare alle nostre conquiste.

Vastità di compiti

Il cinema, che si è tante volte orgogliosamente e giustamente affermato il più moderno veicolo delle idee non solo non può rimanere estraneo o passivo di fronte a tante offerte di collaborazione concreta e organica, ma non può neppure presentarsi con progetti inadeguati all'importanza dei nuovi compiti.

Quale contributo esso possa dare in senso formativo e informativo è stato recentemente dimostrato. La folla che una volta accoglieva con segni di malcontento i vari giornali LUCE a base di sagre e di stucchevoli « curiosità », attende ora con impazienza la fine del film per vedere il documentario dell'F. A. O.

Sulla base del documentario c'è da lavorare ancora, anche se la guerra delle armi è finita. Interi Corpi d'Armata, oltre che migliaia di operai, sono intenti alla costruzione delle strade, dimostrando che l'identità tra legionario e colonizzatore non è soltanto un « motivo » per i cartelloni del Prestito Nazionale. Lo schermo, più della stampa, è il mezzo per far

conoscere agli italiani gli aspetti di questa nuova guerra, che assumerà un carattere epico per l'immensità e la configurazione del territorio etiopico. È necessario però in questo caso, per fini principalmente politici ed economici, andare incontro all'attesa delle popolazioni rurali, che non hanno a disposizione sale cinematografiche o non le hanno sufficientemente attrezzate.

È questo il momento per organizzare spettacoli di massa, come ha fatto il Dopolavoro nel campo teatrale. Perché dei Carri di Tespi cinematografici (molto più economici di quelli lirici o drammatici, in quanto alla rappresentazione di un film, relativamente di breve durata, si assiste anche in piedi) non debbono diffondere tra genti, che dovranno costituire con grandiosi, disciplinati fenomeni d'emigrazione, il nerbo della nuova Italia d'oltremare, i documenti, per esempio, della prodigiosa fertilità del Tana e del Goggiam, o della ricchezza ancora allo stato potenziale dei misteriosi Caffa e Gimma? E nello stesso tempo, rendere famigliari i caratteristici aspetti dell'acrocoro, i tipi e i costumi delle popolazioni indigene, dimostrare attraverso la vita delle prime collettività italiane, che anche a migliaia di chilometri dalla Patria si lavora, si prospera e si vive bene, perché la Patria è presente attraverso mille segni?

Un'opera intelligente e coordinata fatta dal cinema italiano in questo senso, può avere un'importanza decisiva, quando si pensi che il nostro colono deve vincere il radicato attaccamento alla sua terra, non avendo come il bracciante e l'operaio tradizionale migrazione (le migrazioni di contadini nell'agro pontino o nella Libia, sono recentissime). Per questa via si giungerà a sviluppare quei fermenti di intraprendenza e di coraggio, che sono già diffusi, e costituiscono la condizione indispensabile per la formazione del pioniere e del colonizzatore.

Naturalmente quello che si è detto per i rurali vale per le altre categorie del popolo italiano. Il cinema deve creare la confidenza tra gli italiani e l'Etiopia, in modo che chi parte, non parta come un emigrante solitario,

ma conduca con sé, come cosa logica e naturale, la sua donna e i suoi figli. Questo eviterà la piaga delle « madame » e dei meticci e ogni contatto con le popolazioni indigene, che possa risolversi in una diminuzione del nostro prestigio.

Il problema che è stato posto dal Duce agli italiani è insomma di tale vastità da giustificare, anche nel campo cinematografico, iniziative di qualsiasi importanza.

Ma il cinema può servire l'Impero anche come arte. Un film che movesse dalla romanità, non da quella di cartapesta di molti film storici, ma da quella scabra, rurale e guerriera, che conquistò il mondo e giunse alla nuova apparizione dell'Impero sui colli fatali di Roma, mettendo in rilievo i lati cesarei e nello stesso tempo umani e socialmente rivoluzionari della creazione mussoliniana, avrebbe indubbiamente una grande forza di suggestione.

Un'idea del Sen. Gallenga

Sarebbe l'epopea del lavoro italiano indirizzato da una mano di ferro verso conquiste, la cui vastità è tale da impegnare intere generazioni. Un'idea di questo genere fu affacciata in passato, in una sede molto alta, dal Senatore Romeo Gallenga e rendiamo perciò volentieri il debito omaggio a questa priorità.

Non si vuole con la nostra proposta, bandire un'arte imperiale all'aurora dell'Impero; sarà la realtà stessa a ispirare gli artisti e anche l'Impero italiano, avrà i suoi Kipling.

Nessuno però potrà negare che la nascita di un Impero sia di per sé un fatto di tale forza emotiva, da poter diventare materia d'arte. Di qui la consistenza della nostra proposta.

E siccome la creazione di un film non si giova soltanto dell'ispirazione di un poeta, ma è anche un fatto industriale, si tratterebbe non soltanto di chiamare a concorso tutto l'ingegno italiano, ma di far sapere, in pari tempo, che per i realizzatori di una concezione adeguata all'altezza del tema, i mezzi a disposizione ci sarebbero e in misura notevolmente superiore a quella dei film di semplice passatempo.

22 MAGGIO 1936 - XIV

GALEAZZO CIANO

A L S E N A T O

SULLA CINEMATOGRAFIA FASCISTA

Atto compito difficile, ma di singolare interesse, affidato al Ministero, fu quello di riorganizzare, vorrei anzi dire, di dar nuova vita all'industria cinematografica. Questa arte, così caratteristica del nostro tempo, anche se non nacque tra noi, aveva avuto qui una rigogliosa giovinezza. Il primato italiano fu, per molti anni, indiscusso. Poi sfiorì in Italia, ed ebbe sviluppo altrove. Per molto tempo vivemmo, anche in questo campo, di ricordi. Ma è sterile, e notevolmente umiliante, ricordare un primato perduto, se non si è in grado di lottare per riconquistarlo.

La creazione della Direzione generale per la cinematografia segna la decisione del Governo di intervenire a fondo e con scopi precisi nell'andamento delle cose cinematografiche. Conviene notare che in tutte, o quasi tutte le Nazioni europee, vi è un intervento statale. Talvolta anzi è lo Stato che si fa produttore diretto. Sono evidenti le ragioni di un interessamento così profondo. Il cinematografo costituisce oggi, ovunque, lo strumento più forte per l'educazione estetica, morale e politica del popolo. In Italia — e il nostro Paese non è tra quelli che registrano gli indici più alti — furono venduti lo scorso anno 223 milioni di biglietti.

Le impressioni lasciate dallo spettacolo cinematografico sono tra le più vive e le più nette sull'animo delle folle, ed in specie su quello dei giovani. Vi è poi il lato economico del problema. L'industria cinematografica, oggi comincia a risorgere, ma che è ancora lontana da quello sviluppo che dovrà raggiungere, assicura la vita, tra

produzione, esercizio, e attività affini, ad oltre 50.000 famiglie. In alcuni Paesi ha preso rango altissimo tra le industrie nazionali: in America tiene il secondo posto, in Germania raggiunge il terzo.

Allorchè fu deciso l'intervento statale, non esisteva più nulla, o, peggio, esistevano ancora dei detriti di organismi e delle scorie di mentalità, di cui bisognava sgombrare il campo se si voleva iniziare un'opera di ricostruzione. Fu fatto, senza indugi e con energia. Poi venne una serie di provvedimenti diretti a potenziare la produzione nazionale: dal finanziamento di Stato alle pellicole giudicate degne, all'obbligo di proiezione, alle garanzie sulla distribuzione e sul noleggiato. Le Commissioni di Censura furono riformate nella loro composizione, ed ebbero mansioni più vaste. Anche sull'estetica e sulla tecnica della pellicola vennero chiamate a giudicare.

E' chiaro che un così assiduo interessamento da parte dello Stato, che un'assistenza così attiva, comportassero la necessità di modificare il carattere della produzione, che fino ad allora si era mantenuta frammentaria, incolore ed assente. Ben lontano dal volere imprimere alla produzione un sapore di propaganda, penso però che un'arte come la cinematografica, destinata a varcare spesso i confini, debba riprendere i motivi della vita fisica e spirituale del popolo. Penso che soltanto ispirandosi alla realtà operante del Paese, o alle glorie della sua storia, o alle bellezze della sua natura possa parlare al nostro spirito e documentare il fiorire di una civiltà potente e nuova. Solo quando riesce ad



essere l'espressione del clima storico, politico e sociale in cui sorge, la cinematografia raggiunge i vertici dell'arte: in caso contrario resta una riproduzione oleografica e scialba di vecchi luoghi comuni, destinata in breve alla tristezza del declino.

La nuova produzione nostra ha già segnato un progresso che non era quasi sperabile. Dopo molti anni, per la prima volta pellicole italiane furono ricercate all'Estero e vi ebbero successi lusinghieri, i quali però ad altro non debbono valere se non ad incitare verso un più duro lavoro perchè l'industria cinematografica non sopporti improvvisazioni, ma richiede tempo, esperienza, tenacia.

Infatti l'attività della Direzione Generale è rivolta alla creazione di una Città Cinematografica alle porte di Roma, all'organizzazione del Centro Sperimentale e delle Sezioni dei Guf, da cui si trarranno i nuovi elementi tecnici e direttivi della futura industria nazionale, al potenziamento dell'Istituto Luce, che si adeguerà sempre più e meglio all'altezza dei suoi compiti.

GUERRE E GUERRIERI

SULLO SCHERMO

INTERVISTA CON
LUIGI FREDDI

Sono stato a far visita a Luigi Freddi che, come vecchio ed esperto giornalista, sa bene come si fanno le interviste e, come direttore generale della cinematografia, si vale di quella sua esperienza per rispondere cortesemente: «Ecco: questi sono i fatti» — (e mi porge un plico di carte che io mi affretto ad afferrare con l'ingordigia di un ragazzo cui si offre un vassoio di candidi) —; dopo quasi due anni di lavoro, la varietà e la ricchezza delle nuove iniziative stanno a dimostrare che il clima della cinematografia è stato portato alla giusta temperatura per dare un raccolto di frutti che si impone di per se stesso.

«Giudizi sui film io non ho da esprimere: è il pubblico il vero giudice di ciò che si produce. Ma posso con sicura coscienza affermare che, nell'incoraggiare le varie iniziative, il Ministero Stampa ha vigilato sulla loro aderenza al tempo nostro».

«Tempo militare» — mormoro io a mo' di commento.

«Infatti — incalza Luigi Freddi — le iniziative di film a carattere militare sono maturate forse meglio e più rapidamente delle altre: non parliamo dei soggetti di carattere coloniale o militare o dell'uno e l'altro carattere insieme: ne sono piovuti e ne piovono tuttora da ogni parte d'Italia e persino dall'estero. Chi ha pensato dunque al cinema in questi mesi, ha sentito nettamente l'influenza del tempo. Fenomeno naturale e nei confronti degli autori isolati le cui trame o spunti vengono attentamente esaminati per vagliarli e prendere in considerazione quanto vi può essere di buono, come pure nei riguardi delle società di produzione le quali non seguono soltanto l'opportunità e la tempestività nei loro affari, ma sono anche sensibili alla vita politica del Paese e alla diffusa esigenza di espressioni cinematografiche che direttamente o indirettamente, dovranno rispecchiarla.

«Dopo «Le scarpe al sole» e «Aldebaran» sei sono le nuove iniziative di film a carattere militare. Così l'idea di un film su Scipione l'Africano, portatami da Carmine Gallone, ha trovato negli esponenti dell'Enic, nei fratelli Leoni e nel Comm. Castellani i suoi realizzatori. E perchè? Non starò a dire ora della statura del genio militare del condottiero romano ma, per l'analogia delle situazioni, la sua attualità politica balza agli

occhi. L'Italia fascista manda le sue legioni in Africa; un vento di passione, di conquista, di rivendicazione corre la Penisola, i giovani si agitano per partire, i vecchi celano l'età per emulare i giovani. Un film che renda l'immagine del popolo quirite della Repubblica, nel momento in cui reagisce ad Annibale e getta le basi dell'Impero, un film imperniato sulla figura del grande generale romano, sarà per l'anima delle folle uno spettacolo suscitatore di entusiasmo e di orgoglio patriottico.

«Anche l'idea di Trenker ha trovato in Italia la migliore delle accoglienze. Si è costituito un apposito consorzio per la produzione di «Le bande nere»: film che racconterà le gesta di una classica figura di soldato del nostro Rinascimento, dal carattere energico, insofferente di freno. Insieme ad Alberico da Barbiano, a Bartolomeo Colleoni, al Conte di Carmagnola, Giovanni dalle Bande nere è una delle tipiche figure di condottiero, organizzatore di una fanteria di tiratori al tempo suo non inferiore a quella spagnuola, e di una cavalleria precorritrice della cavalleria moderna. Egli è precisamente l'ultimo capitano di ventura che, distaccando le sue milizie dal gretto movente del soldo, avrebbe potuto risollevarle le sorti delle armi italiane se gli spiriti fossero stati uniti.

«Il film trarrà appunto da tale dramma il suo significato politico, il suo riserimento attuale. Trenker, sia per l'interpretazione che per la regia, sarà all'altezza della sua fama. Non è casuale che per questo film l'accordo finanziario per la duplice versione sia intervenuto fra produttori italiani e produttori tedeschi.

«Ma, a proposito di cavalleria moderna, è noto che un vero e proprio film interamente ad essa dedicato, in parte ispirato alla vita del celebre «Saltatore» Caprilli e con riferimenti all'eroica figura di Baracca, lo sta già producendo la I.C.I.

«Cavalleria» è un film di stile e ambiente romantici, nel quale verrà narrata una vicenda d'amore della società aristocratica piemontese ed evocherà la sottile poesia di un'epoca di gentilezza e di eroismo.

«Ancora la I.C.I. ha affrontato il tema più attuale ma, per questo forse, più difficile e certo il più delicato.

«Il film «Italia» (che è soltanto un titolo provvisorio) ha questa idea centrale. Glie ne accennerò brevemente:



Da « Cavalleria », regia di Alessandrini

(I. C. I.)

« Un uomo, italiano, che dapprima istinti giovanili di evasione e poi a poco a poco viaggi, avventure, commerci, prolungate lontananze hanno sradicato dal paese d'origine, giunge verso la cinquantina a una certa prosperità, come padrone di un albergo a Gibuti: e sembra aver perduto ogni senso di patria e di famiglia, per seguire senza saperlo quell'utopia individualistica che fu così cara agli ultimi scrittori romantici.

« Ora, quest'uomo si trova bruscamente a contatto con la realtà; la realtà che egli più non conosce: la Patria, la famiglia. Ed è posto nella drammatica condizione di dover scegliere, una volta per sempre, tra questa realtà e gli istinti, le abitudini, gli egoismi che fino allora lo hanno dominato.

« La grande impresa italiana in A.O., impresa collettiva e civilizzatrice, contrasta luminosamente con la gretta mentalità dell'avventuriero senza patria; ed è per ciò non soltanto sfondo e materia, ma elemento essenziale, vivente protagonista del film.

« L'impresa italiana in A.O. convince, riesce a riportare al senso dell'Italia anche i figli più lontani e sperduti: a ottenere anche da loro il sacrificio, se occorre, della vita.

« Questa è l'idea: la realizzazione avrà enormi difficoltà da superare. Affini, in parte, a quelle incontrate dalla « Roma Film » nel produrre « Squadrone bianco » già in uno stadio avanzato di lavorazione ma con tutta probabilità pronto per la Mostra di Venezia: film, questo, — come già lo « Schermo » ha illustrato — militare

coloniale che vorrà essere l'elogio della disciplina consapevole e del coraggio meditato. Un film di masse perchè esalta l'ardimento collettivo, il dovere e il sacrificio di tutti per l'idea comune: la Patria. Il protagonista è un giovane ufficiale che la milizia africana trasformerà in capo, dal carattere ferreo, sprezzante degli ozi e delle frivolezze mondane.

« Infine « La Masnada dei 13 » è un film che nell'intenzione dell'autore e produttore, Giovacchino Forzano, dovrà esaltare il sentimento d'amore di un gruppo di uomini, tredici figure reali e avventurose insieme, per un cannone, sentimento che li porta fino all'estremo sacrificio ».

« Il pubblico quando vedrà questi film, non potrà certo immaginare quale sarà stato il contributo dell'Autorità militare: contributo preziosissimo che è giusto mettere in rilievo. Ma soprattutto un appoggio intelligente, comprensivo delle necessità del cinematografo, che va dalle indicazioni sugli aspetti più delicati delle consuetudini, delle mentalità e dello spirito dei vari corpi, all'assegnazione, per ogni singolo film, di un ufficiale specializzato che assisterà a tutte le fasi della ripresa dando costantemente l'apporto incalcolabile della sua personale esperienza ».

Luigi Freddi mi congeda: « degli altri film parleremo un'altra volta ». E i lettori de « Lo Schermo » han potuto vedere quale è stata la sua gentilezza con noi e per loro.

G. Us.

Come lavorano gli allievi del Centro

Luisa Alessandri, segretaria di produzione, prende un bel foglio di carta a quadretti e comincia a scrivere:

— Ore 12,32 — il quarto gruppo inizia le prove.

Nel teatro di ripresa del Centro Sperimentale di Cinematografia una piccola folla è in movimento, pressata, ed anche un po' impacciata, dalla ristrettezza dello spazio. La grande ruota si muove però con ordine; tutto è legato con il filo dell'armonia. Sulla scena sono gli attori, freschi e raggianti di truccatura; oltre il palchetto di legno, tra le macchine, i riflettori, gli schermi, si muovono silenziosamente registi, allievi registi, operatori, aiuto operatori, scenografi, macchinisti. Un giornalista, allievo del corso di regia, dirige le prove.

Dalla tecnica già matura, dalla visione chiara dell'azione, dal senso di equilibrio e di precisione dalla efficacissima sintesi coordinativa del giovane regista e dalla potenza di espressione degli attori non si può fare a meno di dedurre che 6 mesi di corso hanno già creato cose di sicuro avvenire.

Alessandro Blasetti e Pietro Sciaroff seguono attentissimi lo sviluppo dell'azione. Agli appunti ed ai suggerimenti che l'allievo regista impartisce agli attori segue la messa in moto dell'ingranaggio complicato della realizzazione. La segretaria continua a scrivere:

— Ore 12,52 — pronto per girare — si accendono le luci — si gira il ciac 5-VI-A — azione 1' 15" metri 35.

Sul piano rialzato, nel bagliore dei riflettori, le figure degli interpreti si staccano, nette vivaci. Sono attrici ed attori giovanissimi; molti sono ancora studenti. Centocinquanta lezioni li hanno già plasmati per le superiori manifestazioni dell'arte. Essi debbono essere però il fiore di una selezione severissima, perchè difficile è scorgere nella loro limpida concezione e nella loro sicura padronanza la più piccola ombra di incompiutezza e di incertezza.

Approfitto di un momento di sosta per fare delle domande. Rileggendo più tardi il papiro della segretaria vi trovo questa annotazione: « Ore 12,56 — un estraneo al Centro Sperimentale avvicina il Signor Direttore e gli fa perdere del tempo » e poco più sotto: « Ore 13,29 — il Signor Direttore riprende il suo posto — la macchina è pronta — entrano gli attori — l'allievo regista Giroto fa provare al sesto turno ».

Luigi Chiarini, Direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia, mi ricorda innanzi tutto che la istituzione ideata ed attuata per opera di S. E. il Conte Galeazzo Ciano, Ministro per la Stampa e la Propaganda, e di Luigi Freddi, Direttore Generale per la Cinematografia, è nata per risolvere la questione dei « quadri » cinematografici.

Questo intento è perseguito con l'unico fine di immettere nella nuova cinematografia italiana, ricostruita

e potenziata dal fascismo, degli elementi veramente capaci di realizzare, di produrre ed anche di creare, siano essi dei giovani siano essi degli elementi provenienti da altre attività artistiche. Ecco perchè la scuola è dura e la selezione implacabile.

Alla fine di marzo dopo gli esami su tutta la materia svolta sono stati ammessi a continuare i corsi soltanto 90 allievi e cioè: 17 registi, 9 segretarie di produzione, 1 ispettore di produzione, 9 scenografi, 8 tecnici del suono, 14 operatori da ripresa ottica, 2 truccatori, 30 tra attori ed attrici. All'inizio erano 140. La selezione continua; alla fine di maggio gli allievi sono ridotti a 74.

Il primo periodo di esperimento ci ha suggerito alcune modifiche che sono già in atto. Si è dovuto trasformare ed integrare certi corsi, avviarne altri; la scuola ha ora un respiro regolare e potente. Confesso che l'orario è un po' gravoso, ma ogni disciplina per ottenere risultati veramente proficui deve essere osservata con dedizione assoluta.

Le materie di insegnamento istituite in principio in numero di nove (tecnica della regia, recitazione: Dr. Blasetti; tecnica della ripresa ottica: Gaetano Ventimiglia; tecnica della ripresa sonora: Libero Innamorati; scenotecnica: Arch. Antonio Valente; Dizione: Teresa Franchini; estetica: Dr. Corrado Pavolini; storia della cinematografia: Jacopo Comin; storia della musica: Maestro Antonio Veretti) sono state durante questi sei mesi completate da corsi di: scenografia, Arch. Aschieri; organizzazione di produzione Dr. Libero Solaroli; legislazione cinematografica e ordinamento corporativo, Avv. Ferrari; storia del costume, Arch. Aschieri; tecnica della truccatura, Gaetano Ventimiglia in collaborazione con un truccatore; funzione politica e sociale della cinematografia, Luigi Chiarini; educazione fisica, Prof. Coco e Rathofer; stenografia, riservato alle segretarie di produzione, signorina Martinelli.

Per l'azione ed espressione scenica si è creduto opportuno valersi dell'opera del Prof. Pietro Sciaroff della scuola di Stanislavsky.

A detti corsi sono affiancati anche un corso di danza ed uno di impostazione della voce per gli allievi attori. Tutti hanno modo di esercitarsi durante le ore libere, sia provando delle scene sotto la direzione di un allievo regista, sia utilizzando del materiale della Luce sull'A. O. per montare alla moviola dei piccoli documentari, e sia eseguendo, e quindi sviluppando e stampando, delle fotografie.

Due volte la settimana gli allievi assistono alla proiezione di quei film che, per quanto riguarda la regia e la recitazione, meritano di essere studiati e discussi.

Il Centro Sperimentale sta provvedendo, inoltre, alla realizzazione di alcuni corto metraggi, realizzazione

affidata agli allievi sotto il controllo diretto degli insegnanti e della Direzione.

Ma uno degli scopi fondamentali per il quale è stata creata l'istituzione del Centro Sperimentale è quello della formazione degli attori.

Non vi è dubbio che uno dei punti deboli della situazione cinematografica è costituito dalla deficienza di attori. Questo la Direzione Generale, al momento della sua costituzione, ha dovuto subito constatare. La lamentata deficienza era dovuta in parte alle critiche condizioni della produzione italiana che poteva dirsi esigua ed in parte alla mancanza di una grande tradizione teatrale; sicché non era possibile servirsi sempre di eccellenti attori di teatro. Perciò la Direzione Generale per la Cinematografia ha disposto che il Centro curasse particolarmente la parte recitazione tanto per la formazione dei nuovi attori, capaci di sostenere ruoli di primo piano, quanto per addestrare i nuovi registi a dirigere gli attori durante la recitazione, cosa certamente non facile e di non poca importanza.

La presenza di Pietro Sciaroff ha il suo significato. Abbiamo scelto la via tracciata dal metodo che egli segna perchè è luminosamente provato che essa rappresenta l'unica soluzione per formare degli attori completi e per indirizzare efficacemente i registi verso le maggiori realizzazioni.

Il cinematografo senza attori è una utopia; è un mito creato dalla incomprendenza delle reali esigenze della produzione.

Il nostro concetto è quello di rafforzare la recitazione e di creare dei registi che sappiano condurre gli attori. La teoria della super marionetta, assolutamente superata dalle esperienze fatte. Il realismo psicologico formulato da Stanislavsky e praticato da Sciaroff è il mezzo più efficace per giungere alla formazione piena, viva e fruttifera di attori sul serio. E non è a dire che si segue con ciò una concezione straniera perchè il Salvini e la Duse sono stati i grandi maestri di questa alta espressione d'arte che ha tutta la naturalezza, la spontaneità e la nobiltà della creazione latina.

Il regista Pudovkin in una sua recente intervista ha detto: «il teatro non può nè sostituire nè essere sostituito dal cinema. D'altro canto non ci dobbiamo lasciare dominare dal Teatro. Noi possiamo fissarci dei problemi completamente diversi; dobbiamo lavorare sopra un materiale diverso; seguire una nostra propria via, dato che non è possibile prevedere sino dove si giunga, perchè il cinema, e soprattutto il cinema sonoro, è la più giovane tra le arti.

Ma, malgrado tutto, ritengo incontestabile che il sistema di Stanislavsky sia la base su cui si debba erigere non soltanto l'arte teatrale, ma anche quella del cinema sonoro. Sistema che per conseguenza sarà egualmente utile al cinema come al teatro».

Gli stessi sostenitori del cinema senza attori hanno ora cambiato opinione rendendosi conto di questa necessità: la formazione degli attori.

Suggestionare l'attore, metterlo nello stato d'animo dell'azione da svolgere, suscitare in lui tutti i sentimenti

e farlo vivere sulla scena con tutte le sue possibilità di espressione; ecco il segreto. Capra ebbe a dire a un giornalista italiano che interveniva a suggerire dei movimenti solo nel caso estremo. Il nostro cinematografo non è costretto a fabbricare delle dive come quello americano; noi latini vogliamo degli attori che dalla recitazione tragano il fiore più puro.

Blasetti tiene delle lezioni di sceneggiatura e tecnica della regia, parallele a quelle di Sciaroff. La regia, il montaggio, l'inquadratura ed il valore della fotografia, l'azione scenica, lo studio dei movimenti hanno in Alessandro Blasetti un disegnatore chiaro, pratico, efficacissimo.

Importanti sono anche le lezioni di impostazione della voce che si sono venute ad aggiungere a quelle di dizione: infatti occorre che l'attore non solo abbia una pronuncia chiara e corretta, ma educhi la sua voce in modo da poter raggiungere tutti quei toni che sono indispensabili ai diversi effetti drammatici.

Illustrando le finalità del Centro Sperimentale su questa rivista, Luigi Chiarini alcuni mesi or sono disse che la originalissima istituzione doveva far fronte a questa prima esigenza: rendere italiana al cento per cento la produzione cinematografica nazionale.

Il programma tracciato, la via seguita, i frutti già ottenuti dimostrano che questa fondamentale premessa alla sua fatica direttoriale è guida sicura verso una sicura mèta.

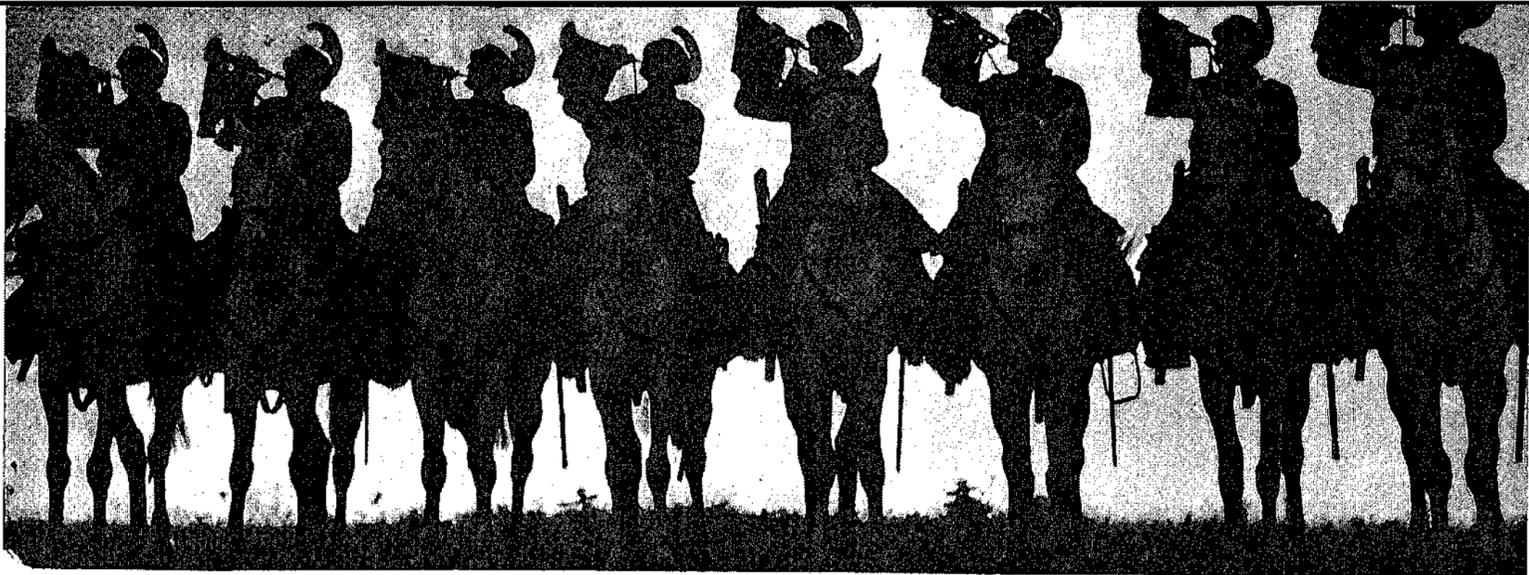
Lascio il teatro di ripresa dove le prove si susseguono incessanti, in un ordine eguale e preciso, in una confortante visione di fresca e potente vitalità, visito la sala di montaggio dove gli allievi stanno allacciando, ognuno per proprio conto, la rete sottile di un documentario artistico, la vicenda di un corto metraggio a soggetto, le sfumature di un film a carattere politico; passo nella biblioteca, dove in attesa di ambienti più vasti, le attrici compiono le quotidiane esercitazioni ginnastiche; osservo nelle tre aule della scuola gli allievi intenti alle lezioni, mi affaccio infine nel vasto cortile dove domina un grande busto marmoreo del Duca d'Aosta. Il cortile è gremito di ragazzi. Sono gli artigianelli della scuola di avviamento professionale Emanuele Filiberto Duca d'Aosta, i laboriosi coinquilini degli allievi del Centro Sperimentale. Nello stesso edificio da un lato scrittori, giornalisti, avvocati, ingegneri, littori della cultura e dell'arte; dall'altro umili figli del popolo. Tutti in tuta bleu.

Siamo nella città nuova, in Via Taranto: una strada ampia, aerata, con edifici ancora freschi di vernice che non offendono l'occhio: case per il popolo con diecimila finestre e centomila bambini.

Le vie laterali sono all'inizio rumorose di mercati, risonanti di clamori, gonfie di vita; poi mano mano si fanno silenziose e raccolte ed all'estremo tuffano l'arruffata chioma delle case in costruzione sulla sponda verde dell'agro.

Per una di queste ultime, la Via Foligno, si accede al Centro Sperimentale di Cinematografia. E' un po' fuori di mano, ma è sull'itinerario del Quadraro.

ALESSANDRO ALESIANI



Da « Cavalleria », regia di Alessandrini

(I. C. I.)

avanscoperta si avvicina al velivolo abbattuto, riconosce dall'uniforme semiarsa che si tratta di uno dei loro, di un cavaliere. Ma il comandante della pattuglia, il tenente Vittorio di Frasseneto, non stenta a completare il riconoscimento; chinandosi sull'aquilotto caduto egli trova e raccoglie la piccola medaglia che Solaro ha tenuto sempre con sé a ricordo di Speranza.

Portando il corpo del loro ufficiale tornato fra essi traverso la morte, i lancieri ridiscendono adesso verso le linee italiane, cavalcano in silenzio scortando il morto eroe, presaghi della gloria cruenta di Pozzuolo del Friuli e di Pasion Schiavonesco.

Spedita a Vienna, dove Speranza si trova col marito, la medaglia raccolta sul corpo di Solaro viene recapitata nelle mani del diplomatico. Speranza ha infine saputo della fine di Solaro.

In possesso del ricordo l'austriaco non esita, si avvicina alla compagna e a lei lo riconsegna: poi, in silenzio, si inchina e le bacia la mano, rendendo così omaggio al dolore e alla fermezza della sua donna e alla memoria dello scomparso.

Quanto sopra è uno schema più che ristretto del soggetto di « Cavalleria ».

Come si è già osservato, la nota epica risuona qua e là come un controcanto durante lo svolgersi della semplice favola, acquista, in un primo tempo, preziosità dal contrasto con quella e, soverchiandola e assimilandola nel finale di guerra, la risolve finalmente in funzione etica.

Una volta stabilito che il cinematografo italiano anziché soltanto blandamente intrattenere narrandoci di tabarini e di amorazzi doveva affrontare argomenti più essenziali ed elevati, sviluppandoli in chiave con la sensibilità fascista, una volta insomma riconosciuta la funzione squisitamente politica del cinematografo, non sono mancati, anche in questa nuova direzione, penosi tentativi. Pellicole nelle quali tesi e insegnamenti, enunciati e omologati in partenza, venivano poi diluiti in pillole e in spiccioli, con condimento di luoghi comuni e di ritornelli retorici, alla maniera di certi bollettini di parrocchia.

Ma in « Cavalleria » (come già in « Aldebaran » e « Scarpe al sole ») è un'altra cosa; la tesi c'è ma non è spiattellata in partenza, scaturisce dalla lotta e dal contrasto e la conclusione etica viene finalmente raggiunta, come nella vita, attraverso un difficile superamento.

Il 15 maggio 1936, nella pianura di Centocelle, di primo mattino, è avvenuto un incontro quale si può vedere solo ai giorni nostri.

Da una parte, dirigenti dell'I.C.I. e tre operatori, dall'altra tutto un reggimento di Cavalleria il 4° « Genova » messo a disposizione dal Ministero della Guerra. Lance alla mano, i soldati indossano i lunghi cappotti da campagna e hanno sul capo i vecchi elmetti di guerra.

Cielo nuvoloso, qualche soffio di vento; agli ordini del colonnello Costa e Ceirano il reggimento si muove, si distende manovrando; gli squadroni avanzano al trotto, al galoppo, convergono, rallentano. Si sbizzano al naturale, si studiano sul vivo le inquadrature che dovranno riprodurre sullo schermo i preliminari di un importante fatto d'armi.

Una pattuglia si stacca dal grosso, rapida e leggera a lance capovolte per non attirare col fremito degli stendardi l'attenzione nemica prima del tempo, avanza in avanscoperta.

Il nemico viene individuato, si tratta di mitraglieri; piazzate in linea ininterrotta sulla cresta delle leggere ondulazioni che chiudono la pianura le mitragliatrici puntano minacciose di fra le alte erbe.

La pattuglia ritorna, si avvicina adesso all'attore che impersona il comandante di guerra: « Mitraglieri austriaci, sono molti! ».

Il comandante abbassa la sciabola in risposta al saluto del capo pattuglia e ripete, davanti al nemico, la frase orgogliosa pronunciata anni prima alla testa dei suoi uomini in manovra « Quando avanza il mio reggimento non c'è nemico che tenga! ». Poi, ordina lo schieramento per la carica.

Al comando, gli squadroni si affiancano si serrano in linea di fronte e attendono...

Poi, il comando fatale « caricate! ». Onda immensa grigio verde e azzurra il reggimento dilaga per la pianura, sale a tempesta contro il nemico. Il grido italiano di battaglia rimbomba implacabile sotto il cielo nuvoloso.

Là di fronte, le mitragliatrici austriache fiammeggiano e crepitano senza sosta.

Ma anche le tre macchine da ripresa girano senza sosta metodiche e tenaci, fissano per sempre, per lo schermo, gli aspetti del grande quadro.

Così, nell'aria mattutina della campagna romana, il film « Cavalleria » ha tratto, una decina di giorni fa il suo primo, deciso respiro. Crescerà e si svilupperà nelle settimane che verranno.

Il film è prodotto dall'I.C.I. su soggetto di Biancoli, Gotta e Alessandrini; la regia è di Goffredo Alessandrini.

Collaboratori, tecnici e interpreti, dai più importanti ai più modesti, faranno il resto.

BRACCIO AGNOLETTI

"CAVALLERIA"

Il 29 ottobre 1917, dopo Caporetto, i reggimenti di cavalleria « Genova » e « Novara », respingendo davanti a sè le prime infiltrazioni austriache rioccupavano Pozzuolo del Friuli col compito di trattenere a qualsiasi prezzo l'avanzata nemica contro il fianco della III Armata.

Uno dei reduci, un semplice attendente, così narrava di quella giornata, in una lettera, con parole semplici ma di mirabile potenza evocatrice.

« Il nemico ci vedeva e tremava, ci tiravano e ci lasciavano intatti, non potevano mai ferire il nostro ardimento; noi ci abbiamo risposto al fuoco e li abbiamo fatti freddi, non più si sentiva un suo colpo, altro che dei gridi. Questo è fatto vero; il posto dove abbiamo combattuto era Pozzuolo del Friuli ».

Col loro valore, e col loro spirito di sacrificio il « Genova » e il « Novara », avevano così scritto, in piena rotta di Caporetto, una delle pagine più epicamente luminose nella storia della cavalleria e dell'esercito italiano.

La nota epica risuona di continuo, come un controcanto e come un richiamo, durante lo svolgersi della semplice trama del nuovo film « Cavalleria », imperniata sull'amore della marchesina Speranza di Frasseneto per il tenente Solaro del « Genova » cavalleria.

Siamo nel 1902, nel mondo della vecchia aristocrazia piemontese austera, colta e tradizionalista. Esteriormente l'affetto dei due giovani si intona all'ambiente ed ai costumi di allora: incontri apparentemente fortuiti al Valentino interrotti dal sopravvenire dei parenti, parole d'amore mormorate fra una figura e l'altra di contraddanza, fughe e colloqui furtivi durante una caccia a cavallo, missive celate in un ripostiglio convenuto, nel vecchio muro del giardino ricoperto di edera.

Ma se i sentimenti dei protagonisti sono portati ad esteriorizzarsi secondo i modelli allora correnti non per questo si deve credere che si tratti di una « simpatia » fra due giovani dell'alta società; quel genere di « simpatie » cui sembra piuttosto inclinata Carlotta la sorella di Speranza. L'amore di Solaro e Speranza è di quella specie che, in ogni epoca e al di sopra di ogni atteggiamento di moda, ha sempre indotto gli interessati a desiderare una cosa sola; una unione completa senza limitazioni nè nel presente nè nel futuro, insomma, il matrimonio.

E, malgrado la palese ostilità della madre di Speranza che coltiva per l'avvenire della figlia disegni ben più ambiziosi, al matrimonio si giungerebbe certamente se la minaccia di una catastrofe finanziaria non incombesse improvvisamente sulla famiglia Frasseneto.

La vecchia storia. C'è una sola persona che possa e voglia aiutare il conte di Frasseneto nel difficile frangente: si tratta di un parente austriaco, giovane diplomatico colto e raffinato. Egli è innamorato di Speranza ed è su lui per l'appunto che, da tempo, per la posizione che occupa e i meriti personali, la marchesa ha posato gli occhi come su di un futuro marito per la figlia.

Tanto basta per indurre Speranza (siamo nel 1902)

a sacrificare, dopo una dura lotta interiore, il suo grande e vero amore a vantaggio della famiglia.

Alla notizia della decisione di Speranza, Solaro vorrebbe reagire, affrontare l'austriaco provocando magari uno scandalo.

Ma un altro ufficiale del reggimento interviene al momento critico e, valendosi del suo duplice ascendente di superiore e di amico, riesce a frenare in tempo lo scatto aggressivo del Solaro.

« Tutti i sogni — caro Solaro — tutte le passioni sono inferiori alla nostra passione di soldati e di cavalieri. Le spalline guadagnate vanno onorate, se necessario, anche con le più penose rinuncie... ». Così, qualche ora più tardi, ammonisce il capitano a conclusione di un lungo colloquio notturno durante il quale egli si è sforzato di mostrare al Solaro tutto il danno che potrebbe derivare a Speranza e alla famiglia Frasseneto dalla di lui ostinazione.

Passano gli anni: Speranza, andata sposa al diplomatico austriaco, viaggia per il mondo, Solaro concentra ogni sua energia, trasfonde la sua passione contenuta, nell'esercizio della nobile arte dell'equitazione.

Seguace della nuova scuola destinata a dare ai cavalieri d'Italia primato e fama mondiali, egli viene chiamato, in seguito ai suoi personali successi, ad istruire i giovani nuovi ufficiali presso la scuola di Pinerolo.

Più tardi, a Roma, poco avanti la guerra, la dolce e bella sposa del diplomatico austriaco e il cavaliere il cui nome è ormai noto fra i cavalieri d'ogni Paese, si incontrano nuovamente e si accorgono che nè il lungo distacco, nè la volontà di rinuncia hanno valso a cancellare dai loro cuori il disperato amore giovanile.

Fra cento difficoltà essi si cercano ancora, si incontrano; la passione appena sopita sta per divampare di nuovo invincibile. Allora essi pensano di unirsi finalmente a dispetto di tutto e di tutti; per avere con sè la donna amata Solaro sembra pronto ad abbandonare il reggimento e la divisa, sottrarsi se necessario, ai doveri che hanno costituito per lui, fino a quel momento, una ragione superiore di vita.

Ma, fedele immutabilmente nel profondo del cuore al suo primo unico amore, Speranza intuisce tuttavia, nella sua rettitudine, che vi sono altre promesse da mantenere. Per lei, la fede di sposa, per Solaro quella di soldato. Per Solaro l'uniforme vuol dire oltre tutto la carriera e la vita...

E Speranza trova miracolosamente in sè la forza per rivolgersi essa stessa al marito chiedendogli di abbandonare con lei, forse per sempre, Roma e l'Italia. L'austriaco, gentiluomo perfetto, non interroga ma intuisce e acconsente e così il sacrificio si rinnova.

Poi, la grande guerra e l'intervento dell'Italia.

Abbandonato il cavallo, molti ufficiali di cavalleria si uniscono ai fanti, agli arditi e agli alpini; alcuni di loro, fra cui Solaro, passano in aviazione.

Nel '17, sul Carso, un caccia italiano che porta sulla carlinga uno dei contrassegni più temuti dal nemico, si abbatte improvvisamente in fiamme raggiunto da terra da una raffica di mitraglia. Una pattuglia di lancieri in



Antonio Centa: il tenente Ludovic di «Squadrone bianco»

(Roma Film)

Segreti del lapis copiativo

Padre di molti figli è il film: una famiglia bizzarra, volubile, diversa per nascita e vocazione.

Ci sono i figli belli, gli adoni di casa, i cocchi di mamma, i privilegiati per eccellenza: i loro nomi sono scritti nel modo più vistoso sulla porta d'ingresso, dove le firme e le qualifiche non sono poche nè brevi.

Gli attori sono sempre i primi a venirvi incontro per ricevere tutti i complimenti e strapparvi tutti gli applausi. Nel fondo, la numerosa famiglia attende e spera un vostro sguardo benevolo. Ecco il regista: è un figliolo pieno di spirito d'iniziativa, dotato, talvolta, di sensibilità artistica e di grande esperienza di lavoro. Qualcuno del pubblico s'è già accorto di lui, ha imparato a fidarsene, a spiarlo in viso per avere un'idea di come procedano le cose nella vasta chiassosa casa cinematografica. Per intanto egli sovrintende e tutela la schiera dei fratelli minori.

Soggettista, sceneggiatore, produttore, musicista, operatore, architetto, supervisore e ispettore: — quanti figli ancora e quanto diversi.

I signori delle didascalie iniziali aumentano a vista d'occhio da un mese all'altro, da una pellicola all'altra. (Uno strano figlio, senza un'arte è una parte ben definita, viziato dall'America, dove purtroppo è nato e cresciuto, dev'essere per esempio quel tale che, da un po' di tempo in qua, ha la «cura degli effetti artistici». Ci sbaglieremo, ma cotesti effetti artistici han l'aria di servire di pretesto a un furbone di tre cotte e a un mangiapane a tradimento. Così si compensano i sacrifici del vecchio padre?).

Con tanta gente in casa non è possibile badare a tutto. Per questo scopo c'è un figlio apposta: un ometto giudizioso e modesto, al quale gli ospiti non danno eccessiva importanza e di cui molto facilmente dimenticano nome e fisionomia. Eppure è il sostegno e la garanzia del bilancio familiare.

Capiscarichi, gli attori; geniale, ma con un rametto di pazzia, il regista; bravi ma disordinati o inesperti, gli altri; l'uomo più normale del gruppo, il ragioniere di casa è proprio quest'ometto: il direttore di produ-

zione. Ha il gusto e il genio dell'organizzazione e dei servizi logistici; quando gli toccherà, sarà un ottimo soldato di Commissariato. E' infaticabile e previdente per tutti.

Tiene sotto il braccio un voluminoso scartafaccio in cui va segnando le tante cose, di cui un film ha bisogno: cose prosaiche e poetiche, comuni e stranissime, minuscole e maiuscole che il pubblico non immagina. Una scranna impagliata e un elmo romano; una vasca coi pesci rossi e una trireme; una stampa dell'Ottocento e un aeroplano; una tigre, cento comparse, un vecchio sciancato, un neonato.

E quando il pubblico applaude il film già bell'e terminato, egli, non sazio, si darà d'attorno a cercare nuovi oggetti per il nuovo film da cominciare domani.

Il logista della «Roma Film» è Fontana. Di lui abbiamo visto, come di ogni direttore di produzione che si rispetti, non una bella fotografia attraversata da una chiara firma dannunzianeggiante, ma un «visto» e una sigla, scritti col lapis copiativo,

sotto le pagine, piene di cifre e par-
che di parole, del diario lavorativo di
« Squadrone bianco ».

Abbiamo detto nel numero scorso
di questo grande film africano e fa-
scista — voluto e prodotto, con gio-
vanile entusiasmo e singolare lar-
ghezza e arditezza d'idee, da France-
sco Giunta —; non mancando di lu-
meggiarne le speciali caratteristiche
politiche, estetiche, morali; la saldez-
za dell'impianto finanziario, la com-
plessità dell'attrezzatura tecnica e del
lavoro materiale. A quest'ultimo pro-
posito occorre ricordare che un di-
staccamento della « Roma Film » s'è
trasportato, con armi e bagagli a 300
chilometri a sud-ovest di Tripoli, e a
più di mille da via Regina Elena; e
che il lavoro già ferve, in pieno, dal
18 aprile, nel fortino di Sinauen.

Andiamo a ritroso nel tempo. Si
pensa a « Squadrone bianco »: c'è chi
vagheggia nuove, ardite inquadratu-
re, carrellate e primi piani; mirifici
effetti di luce; simbolici contrasti di
masse e d'ambienti; e c'è chi medita
sulla trama o sulla musica.

Gli attori pensano alle divise saha-
riane da indossare, agli stivali, al
burnus, alle marce nel deserto, al
ghibli... Fontana, che fra i tanti uffi-
ciali superiori e inferiori (reali o im-
maginari) è un po' lo zelante mares-
ciallo di maggioranza o di sussistenza,
si fissa invece su fatti ben più miseri
e ingrati.

Col suo lapis copiativo da piazzista
di commercio scrive su un blocco qua-
drettato: lettini da campo N. 40, lan-
terne 30, lenzuola 160, asciugamani
idem, federe 80, tende piccole 25 e
grandi 2... La lista continua: coper-
te, sgabelli, tavoli, cucine da campo,
brande, materassi, catini, brocche,
tazze, posate... In un angolo di pagi-
na c'è anche, tra la voce « camion »
e la voce « divise », una breve anno-
tazione necessaria: camerieri 2, cuo-
co 1 e garzone 1. Naturalmente non
basta scriverle, le cose; bisogna pro-
curarsele, ad ogni costo e, natural-
mente, al prezzo più conveniente.

Tutta la famiglia della « Roma
Film » si trasloca in Libia, e poichè
è una famiglia cinematografica, cioè
piena di morbino e di capricci, esi-
gente e raccogliatrice, il lettore im-
magini quanti siano i bisogni.

Dal 18 aprile, dunque, lo « Squa-
drone » è a Sinauen, alle prese con
un autentico squadrone di meharisti;
ed ogni sera l'on. Giunta riceve una

lettera misteriosa che viene aperta in
presenza del prof. Conforto e del dott.
Randone, i due buoni luogotenenti
della « Roma Film »: usciti il primo
dallo squadrismo triestino, il secondo
dai Guf e dai Littoriali. Giunta, che
da quando ha incominciato a fare il
Presidente della società, ha imparato
a vedere film o pezzi di film a tutte
l'ore del giorno e della notte e ad in-
quietarsi e a entusiasinarsi con rapidi-
tà maggiore del solito, legge le pun-
tate del diario lavorativo di Fontana.

Ormai le lettere formano un bel
pacco: le pezze d'appoggio, oggi, per
il lavoro compiuto e da compiere (il
Preventivo, questo importante e pe-
tulante personaggio del film vuole
molti riguardi); un ricordo, da con-
servare domani.

Alcune pagine del diario ci aiute-
ranno a comprendere con quanti sfor-
zi, piccoli e grandi, oscuri e anonimi,
si costruisca un film di vaste propor-
zioni.

Ecco il primo rapporto: « Sveglia
ore 5. — Ore 5,30 partenza per il pa-
scolo dei mehara; ore 7,30 s'inizia a
girare. ... Si termina alle ore 18,30 ».
La prima giornata libica si apre dun-
que con tredici ore di lavoro.

Ancora: « Sveglia ore 6. A causa
del tempo cattivo si rimanda la par-
tenza per il pascolo. Centa e Giachet-
ti si recano al campo meharista per
allenarsi ad andare a mehara ». Il
maltempo differisce la sveglia di mez-
z'oretta. Gli attori, da bravi ufficiali
(è un servizio di prima nomina afri-
cana che costerà fatica) per guada-
gnar tempo prendon confidenza coi
loro cammelli.

Un altro foglietto, « Il camion ri-
mane all'Uadi per un guasto alla fri-
zione... Il torpedone inviato di rinfor-
zo s'insabbia a km. 4 dal campo; si
torna a piedi... Il camion riprende ma
s'insabbia di nuovo... Il lavoro conti-
nua sino alle 22 ». Un giorno disgra-
ziato.

Il maltempo persiste. « Ore 8,30:
l'operatore Terzano parte per Dery
per riprendere alcune scene mute di
colore con effetti di nuvole... Terzano
rientra alle 20,30 ». Per quel paio di
nuvole che domani colpiranno appe-
na lo spettatore distratto (proprio in
quel momento si chinerà per accen-
dere la sigaretta) il bravo Terzano ha
lavorato una giornata sana.

« Tempo cattivo, vento fortissimo,
annuvolamento totale del cielo » se-
gna il bollettino meteorologico di
Fontana. Ma il tempo è anche dena-
ro: lontano, su una scrivania di Ro-
ma, sta il Preventivo e Conforto ha
dinanzi a sé un librone pieno di nu-
meri... Il direttore di produzione or-
dina allora la rivista delle ghirbe, in-
quadrature di meharisti, dettagli fo-
tografici, la ripresa di varie colonne
sonore per Veretti, il musicista.

Intanto Celano, che impersona un
ufficiale medico, è già tanto accredi-
tato, e forse intimamente convinto
delle proprie virtù, che non può sot-
trarsi alle richieste degli indigeni. Ha
dovuto levar denti e curar piaghe sul
serio, benchè la laurea sia provviso-
ria e scada, come una cambiale, a un
giorno fissato.

« 2 Maggio — Nel pomeriggio si
scatena nuovamente un vento violen-
tissimo che abbatte ancora 2 tende e
danneggia le altre in modo che si ren-
de necessario il rinforzamento di tut-
to il campo » (Sono dolori, le spese
impreviste crescono).

Ora, il diario non è più così tormen-
tato, per fortuna; e l'Africa è ormai
« finita ». Riordiniamo il pacco dei
rapporti: un poco di quelle giornate
di buono e duro lavoro ci è passato
sotto gli occhi, ricordato con brevità
ed efficacia, colto in quei particolari
che il pubblico ignora.

E il lapis copiativo pare fatto ap-
posta per colmare queste lacune...

(giv.)

Presentat'arm dei meharisti



IL "FORMATO RIDOTTO"

Rassegna dei giovani italiani

Il cinema a formato ridotto si è sviluppato in Europa e in America secondo due diversi e tipici modi di organizzazione. In America attraverso un Ente che riunisce i cineamatori di ogni categoria, in Europa attraverso gruppi, associazioni iniziative individuali di attività specifiche diverse. Quasi sempre i cineamatori svolgono una attività che non serve ad essi come passaggio al cinema industrialmente organizzato, nè questo essi sempre richiedono. Tipico esempio di una organizzazione creata col compito di contribuire con nuovi elementi sorti dal cinema sperimentale, alla grande industria è quella formata dalle Sezioni Cinematografiche dei Gruppi Universitari Fascisti, e funzionante dal 1934 con regolarità. I fiduciari delle diverse sezioni si riunirono la prima volta in occasione del Congresso tenutosi a Roma, del Cinema educativo: fu in detta occasione che io proposi di chiamare « Cine-Guf » le Sezioni stesse, e il nuovo nome è rimasto. Da allora i fiduciari si ritrovarono ufficialmente altre due volte, senza contare le riunioni meno ufficiali, ma tuttavia efficaci, tra alcuni di essi, anche in buon numero, durante i Littoriali e durante la Esposizione di Venezia.

I Cine-guf hanno inquadrata definitivamente tutta l'attività dei preesistenti Cine-club e degli isolati, nonché di quelle altre associazioni i cui scopi erano quelli di filmare gite et similia, senza alcuna intenzione artistica più o meno evidente. Non è detto che qualche risultato anche soddisfacente non avessero dato anche i Cine-club, ma in occasioni sporadiche; quasi sempre appariva il lato dilettantesco della questione, e « cinedilettantismo » non per nulla era definita l'attività sperimentale dei cineamatori. Quando il risultato era determinato da intenzioni più impegnative si poteva riconoscere facilmente una collaborazione giovanile all'impresa, come si è verificato per taluni prodotti del Cine-club di Venezia che si identificava con la allora (1932) nascente sezione cinematografica del GUF della stessa città.

Fu appunto il Cine-guf di Venezia a lanciare definitivamente, quasi in contemporaneità con quello di Milano la pellicola a formato 16 mm. Insisto ancora una volta a definire il passo 16 mm. come l'unico che offra argomenti per essere trattato artisticamente; rispetto al 16 mm. gli altri cioè il 9,5 mm. l'8 mm. e il 17,5 mm. presentano svantaggi che non è momento di enumerare. Perciò il 16 mm. è stato adottato per i Cine-guf quale formato ridotto ufficiale. Si parla oggi del 16 mm. sonoro, ed esiste a questo riguardo un ottimo apparecchio italiano. Non esiste ancora, a mio avviso, un film sonoro degno di nota. Questo fatto dipende dalla circostanza che la ripresa sonora manca ancora di alcuni elementi sostanziali, come una buona pellicola negativa pancromatica prodotta da una Casa che si occupi quindi dello sviluppo e della stampa medesima, così come due case straniere si occupano oggi della inversione della loro pellicola. Il sistema a inversione non è consentito dal sonoro per il quale necessariamente occorrono, allo scopo di poter effettuare la sincronizzazione e i mixages, la ripresa doppia così come avviene per il film a formato normale. Quando questo complesso di circostanze si sarà

verificato, si potrà pensare alla realizzazione di film sonori di un certo impegno.

A parte alcuni film sonorizzati (e poco soddisfacenti perchè la sincronizzazione sonora è effettuata sulla pellicola invertita e quindi rovescia in proiezione e perchè l'apparecchio di sonorizzazione non era ancora a punto) i film a formato ridotto prodotti dai Cine-guf sono tutti muti. Essi si dividono in due ampi gruppi: film a soggetto e documentari; e questi sono stati appunto i temi delle due ultime edizioni dei Littoriali. Dopo alcune pregevoli prove di Pietro Francisci (*Dissolvenze*, l'unico film in 9,5 mm. precedente i Cine-guf che sia degno di nota, e un tentativo sonoro a dischi *Arcobaleno*) si è iniziata nel 1932 l'attività di due sezioni cinematografiche di G.U.F. con due film appartenenti rispettivamente alle due categorie suaccennate: *Entusiasmo*, realizzato a Venezia e da me diretto con Nina Simonetti ad interprete, è un film a soggetto della durata di un'ora, la cui azione si svolge in un campeggio invernale di universitari fascisti (e gli universitari stessi parteciparono alla ripresa ed alla interpretazione); *Fonderie d'Acciaio* realizzato a Milano e diretto da Ubaldo Magnaghi in collaborazione ad Attila Camisa è un documentario dei più interessanti. Il documentario lirico ha avuto in un primo tempo una certa fortuna, ed è stato trattato da Mario Damicelli (Venezia) nel 1933 in *Ritmi di una grande città*. Lo stesso tema è stato quindi ripreso, mesi or sono da Cancellieri di Bari in *Città a duecento all'ora*. Il film impressionistico ha avuto un degno cultore in Magnaghi, il quale dopo *Fonderie d'Acciaio* ha realizzato una serie di studi che denotano un acuto spirito di osservazione; *Sinfonie* e *Sintesi* egli ha chiamato tali suoi film che illustrano con singolari accostamenti i motivi più disparati (Bianco e Nero, Cielo, Vecchi, Ritratti e Natura Morta, quest'ultimi frammenti interpretati da Silvana Jachino allora allora scoperta e debuttante).

Numerosi sono i film a soggetto; più difficili da realizzare denotano spesso l'inesperienza degli autori, i quali però altrettanto spesso sono riusciti a dimostrare la loro sensibilità attraverso alcuni accenni intenzionali. Tra i più attivi fra i Cine-guf è, per quanto riguarda i film a soggetto, quello di Padova, cui dobbiamo un interessante esempio di film comico: *Fiera di Tipi*, realizzato da Leone Viola; sette personaggi partecipano all'azione ed hanno rispetto all'azione stessa uguale importanza; ma la difficoltà è stata risolta abbastanza brillantemente sia pure con qualche inevitabile passaggio incerto. Dello stesso Viola è *Eva e la Macchina*, film di concezione ardita e risolto con un montaggio deciso (il montaggio e la fotografia sono di Fernando de Marzi): l'argomento porta l'analogia tra il contatto del motociclista con la macchina e il contatto tra il maschio e la femmina. *Vita* di Enrico Parnigotto, *Adolescenze* di Giulio Fracarro, *La Grande Casa* di Guido Pallaro e Cesco Cocco, *65 O M* su soggetto di Teo Ducci sono gli altri film a trama prodotti dal Cine-guf Padova, e ai quali ha sempre collaborato come direttore tecnico Fernando de Marzi che un po' l'anima del gruppo padovano e che di *65 O M* è stato anche il regista.

Tra i film a soggetto merita quindi particolare attenzione quello realizzato da Domenico Paoletta e Remigio Del Grosso di Napoli, *Arco Felice* che tratta con molta disinvoltura e persuasione un tema di attualità: la rigenerazione degli scugnizzi napoletani per opera delle colonie permanenti del Regime. Se si volessero trovare delle parentele lontane, s'andrebbero a cercare in *Verso la Vita* di Ekk. I figli della strada e del mare che appaiono in *Arco Felice* sono colti nella realtà e la vicenda appare ancor più convincente quando si consideri, per un tema simile, l'assoluta assenza di retorica. Il momento più bello della pellicola è quello della fuga del ragazzo verso la città, solo: ma in città si trova disperso e ritorna alla Colonia nel momento dell'ammaina bandiera, felice, tra i compagni; il procedimento psicologico del personaggio è qui serrato e immediatamente comunicativo per i semplici termini con i quali i registi lo hanno costruito. Allo stesso binomio si deve il film *Cronaca o Fantasia*, di tutt'altro genere: è la storia di uno scrittore e di una ragazza. Pure a Napoli è stato realizzato *Prova incatenata* di Ettore Giannini, sulla vita dei marinaretti di una nave scuola. L'assoluta mancanza di didascalie rende in taluni punti difficile la comprensione del dramma; vi si nota tuttavia una accurata ricerca di inquadrature.

Di vita marinairesca è pure *La Nave* realizzato a Genova da Giovanni Paolucci; vi è inserita una buona parte documentaria che rimane però staccata dal dramma il quale ha invece un procedimento alquanto persuasivo nell'inizio del film, con la descrizione della solitudine di un uomo. Al gruppo genovese si deve pure il film *La Camionabile* realizzato da Piero Portalupi.

A Milano oltre a Magnaghi hanno lavorato Mario Nascimbene, col film *La sua vittoria*, Emanuelli e Castiglioni con un film scientifico sonorizzato e il trinomio Mondadori-Monicelli-Civita, cui si debbono due film di intenzioni non programmatiche, e nello stesso tempo impegnative: *Il Cuore Rivelandosi* e *I Ragazzi della Via Pal*; due film tratti da opere letterarie note, la prima di E. A. Poe, la seconda di Ferenc Molnar, che è stata come tutti sanno realizzata in un film normale da Borzage. Anche per il primo i tre milanesi potevano temere un confronto: un altro film ridotto e uno normale sono stati realizzati sullo stesso soggetto in America. Ma il più vivo coraggio ha sostenuto Mondadori, Monicelli e Civita nella realizzazione di questi due film, il cui risultato è stato coronato da successo. L'atmosfera allucinata di Poe è resa con linearità d'azione e in una sconcertante atmosfera, mentre il dramma psicologico dei ragazzi di Molnar e soprattutto il dramma di Nemecek è reso con particolari toccanti (la scena della morte) e con vigoria nelle scene della battaglia.

Due film a soggetto ha realizzato il Cine-guf di Roma, e il merito va ad Arrigo Colombo che ne è stato il realizzatore. In *Alta Tensione* la drammaticità proviene piuttosto dall'ambiente che dalla psicologia dei personaggi; l'azione si svolge tra gli operai di una centrale elettrica e i quadri di un salvamento notturno sono degni di nota soprattutto considerando le difficoltà della ripresa. Di *Sacrificarsi* è protagonista un bambino (che negli atteggiamenti ricorda talvolta quello famoso dell'*Uomo di Aran*) che assiste alla disgrazia e alla morte occorsa al padre minatore, sacrificatosi per salvare un compagno. Le scene seguenti la morte sono le più sicure e raggiunte.



Da «Eva e la macchina»

di Leone Viola



Da «La nave»

di Paolucci





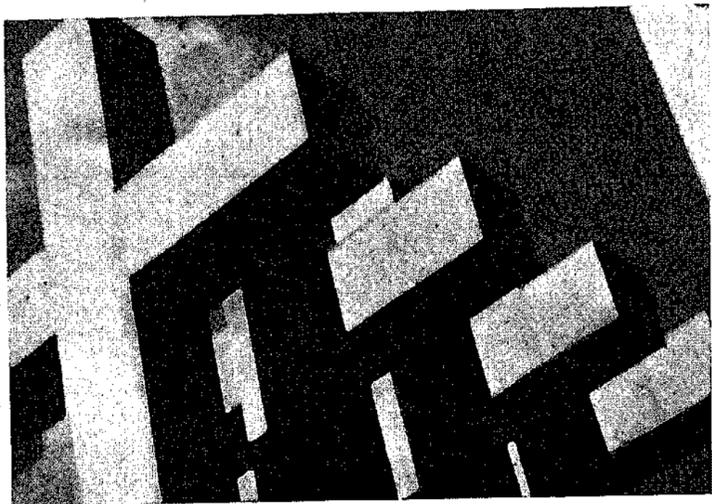
Da « Arco Felice »

di Paoletta e Del Grosso



Da « Sinfonie »

di Ubaldo Magnaghi



Da « Sintesi »

di Ubaldo Magnaghi



Da « Fiera di tipi »

di Leone Viola

A Roma sono stati realizzati anche *Zoo* di Testi e Saporo, che specie all'inizio ha quadri interessanti, disperdendosi poi in scene di minore significato e due film di Brando Savelli, *Cantiere* e *Isola di Ponza*. I torinesi Francesco e Fernando Cerchio hanno soprattutto rivolta la loro attività verso i disegni animati e i documentari. Ricorderò per primo un delicato film sulla vita dei *Ciechi*, che denota nei Cerchio una squisita sensibilità, e quindi *M 40* sulla macchina per scrivere e alcuni disegni animati come *Notturmo*. Pure ai disegni animati si è rivolta precipuamente l'attività degli udinesi, in particolare con un *Teorema di geometria* cinematograficamente dimostrato da Renato Spinotti.

Scientifici e documentari hanno occupata per molto tempo l'attività del Cine-guf Venezia; va accennato prima di tutto alla serie dei film di *Operazioni chirurgiche* dovuti a Gian Luigi Dorigo. Merito di questi film è stato ed è quello di aver portato un serio contributo non soltanto alla cinematografia scientifica a formato ridotto ma anche a quella a formato normale. Non si tratta più di aridi documentari tutti sulla stessa inquadratura dal principio alla fine, ma di film che delle operazioni seguono ogni fase ed ogni particolare non solo in riferimento al campo operatorio ma alle reazioni del paziente all'atteggiamento e ai movimenti del chirurgo degli assistenti e dell'infermiera. La ripresa di questi film è stata effettuata con tre o quattro apparecchi funzionanti contemporaneamente e un accurato montaggio è quindi seguito. *Carbone* di Galeazzo Biadene, *Sintesi* di Ennio

Da « Operazioni »

di Gianluigi Dorigo



Pettenello, *Risveglio* di Vittorio Cossato ed un ottimo documentario di Antonio Marzari su *Torcello*, sono stati realizzati a Venezia. Qui è stato pure prodotto il film a soggetto *Nuvola*, regia e soggetto di P. M. Pasinetti e Roberto Zerboni, operatore Francesco Cerchio, interpreti Liliana Della Valle e Giorgio Balboni. E' una favola primitiva di due bambini in riva al mare, realizzata con tocchi squisiti di poesia. Sempre a Venezia, Zerboni ha successivamente realizzato un documentario, *Un po' di terra*, su un'isola disabitata della laguna.

Questo complessivamente, il quadro della produzione italiana di film a formato ridotto. Dico subito che il livello più alto qualitativamente parlando è stato raggiunto, a mio avviso, un anno fa, nel periodo che va dai Littoriali A. XIII alla Mostra di Venezia. Assai meno impegnativi mi sono parsi i film presentati quest'anno ai Littoriali, ma ritengo che, sistemata la faccenda del sonoro, una nuova ondata di buoni film possa con evidenti vantaggi per chi li realizza essere successivamente prodotta. Il pubblico ha dimostrato ormai (e ne è prova una visione fatta a Venezia di recente) di interessarsi anche al cinema a formato ridotto. Si pensa già di mettere in circolazione i film più interessanti; questo potrà essere possibile quando il numero dei film commerciabili sia aumentato. Ma non venga ai cineamatori il pensiero di fare soltanto film commerciali. Altrimenti tutti i tentativi non esisterebbero più, mentre il formato ridotto serve invece e soprattutto, per tentare.

FRANCESCO PASINETTI

Da « I ragazzi della via Pal » di Mondadori, Monicelli e Civita



Simone Simon, in « Occhi neri »
(Minerva Film)

SIMONE SIMON

Parigi, aprile.

Una capigliatura a boccoli spessi, pesanti, ribelli persino alla messa in piega, gettata all'indietro per lasciar scoperta l'alta fronte volitiva, un nasetto impertinente girato all'insù ad interrogare due occhi azzurri e ridenti come escogitassero sempre qualche monelleria, la pelle rosea e fresca, senza un briciolo di trucco, come quelle di un bimbo: questa è Simone Simon, la giovanissima artista che in poco tempo ha conquistato, dalle scene e dallo schermo, una numerosa schiera di ammiratori.

In poco tempo veramente: cinque anni fa Simone Simon, parigina al mille per mille, metteva ancora in soqquadro Tananarive. Non era una bimba troppo docile la piccola Simone, un po' selvaggia, un po' fantastica, tutta impetuosa di vivacità e di naturalezza, non tardò ad accorgersi che nella nuova famiglia soltanto la madre l'amava teneramente mentre gli altri la sopportavano. E allora un bel giorno piantò il Madagascar e ritornò a Parigi.

Lasciamo a lei stessa il racconto del suo debutto artistico:

« Quando sono arrivata a Parigi, circa cinque anni fa, non avevo che una lettera di presentazione per Willemetz, un vestitino da quattro soldi addosso, niente in tasca e nessuno dietro di me. Willemetz appena letta la lettera di Abel Tarride, senza alcun preambolo mi ha messo sotto il naso una lampada da mille candele e mi ha detto: « cantate ». Io ho cantato, due tre motivi di canzone, naturalmente senza accompagnamento. Poi mi ha detto: « Ora ballate quello che avete cantato ». Ho ballato, che cosa e come proprio non saprei dirlo. Infine eccomi qua ».

Simone fantastica e ribellista, esigente e capricciosa, non sa forse neppure lei spiegarci il motivo della sua rapida carriera, nè precisamente sa che cosa vuole dalla vita. « Vorrei tante cose — dice — ma non so precisamente quale. Una volta volevo un'automobile rossa, poi ho desiderato furiosamente un bambino; ora ecco vorrei essere io e non essere sempre Puck, come mi considerano tutti. Lavorare anche molto, creare un'altra Puck, ma essere più donna, più naturale, insomma più Simone Simon ».

Per conoscere qualcosa di preciso sarà meglio rivolgersi al regista di Puck, la quale è la migliore interpretazione della giovanissima artista.

Marc Allegret è fiero di aver scoperto Simone Simon e di averla fatta assumere per la parte di Puck nel « Lago delle Vergini ». « L'avevo vista in una partecina di « La signorina Nitouche » che d'altra parte era poi stata soppressa, e poi nel ruolo della piccola giornalista di « Chanteur inconnu ». Quando abbiamo deciso di girare il « Lago delle Vergini » ho pensato a Puck e ho pensato alla Simon, i due personaggi si sono presentati nel medesimo istante nel mio spirito ».

Quando ha dovuto scegliere gli interpreti di « I bei giorni » Marc Allegret ha ancora pensato alla piccola Puck e le ha messo a fianco nuovamente Jean Pierre Aumont, lo stesso compagno del « Lago delle Vergini ».

La coppia è delle meglio scelte per questi due film giovanissimi, in cui si respira la freschezza delle bellezze naturali delle grandi distese di campagne fiorite, delle acque



di pure sorgenti e di laghi soleggiati e la freschezza dei vent'anni dei protagonisti.

Pertanto questa Simon-Aumont smentisce l'idea generale sulle coppie del cinematografo: abitualmente il fascino della donna si basa sulla sua bellezza fisica e all'uomo si richiede soltanto un temperamento espressivo e simpatico. Ora fisicamente parlando Jean Pierre Aumont è migliore della sua

compagna come viso e come atteggiamento plastico, ma uniti non si nota alcun squilibrio anzi si fondono in maniera meravigliosa. Gli è che al cinematografo la personalità conta di più della bellezza fisica. Se un viso è espressivo e intelligente, se attraverso gli occhi si vede fremere l'animo, l'artista trionferà anche se la sua bellezza non è fatta di linee regolari.

U. M.



Da «L'imperatore di California» di L. Trenker

(Tobis)

SI PREPARA "LE BANDE NERE,"

SEI GIORNI SULLE TRACCE DI TRENKER

Per mesi è stato un giuoco da Sibille; e finalmente i profeti ottimisti hanno avuto ragione: «Le Bande Nere» si farà. Sbalestrati e disorientati fra le diverse opinioni, s'era divenuti un po' scettici. Giunto Trenker in Italia per girare gli esterni dell'«Imperatore della California», la cosa sembrò prossima; partito per Berlino, parve non se ne dovesse più parlare. E, in fondo, pensavo a tutt'altro quando, alcuni giorni fa, lo incontrai a Roma. Il momento di salutarlo e già non l'ebbi più con me. Poi vidi Mainz. Il dott. Fritz Mainz è il Direttore Generale della tedesca Tobis Cinema: una voluminosa cartella sotto il braccio, il solito sorriso a labbra strette piegato da una parte e rivoltato all'insù. Allora capii che s'era alle strette.

Anche il mondo cinematografico romano si sentì mobilitato e, come me, si gettò alla ricerca di Trenker il quale, intanto, non perdeva davvero il suo tempo. Circondato da uno Stato Maggiore composto da Corrado Pavolini, Nino Ottavi e il dott. Hüske, si seppelliva per lunghe ore nella saletta di proiezione della Direzione Generale per la Cinematografia a vedere film su film (naturalmente italiani) per orizzontarsi un po' fra tecnici e, soprattutto, fra attori. Poi, via come un diavolo alla Scuola di Santa Cecilia o al Centro Sperimentale per continuare le sue ricerche mentre, negli intervalli, con Pavolini e con Cornelio Di Marzio, chiamati a col-

laborare alla stesura del film, discuteva di situazioni e di personaggi, e con Marchi di scenografie.

Non so come fu, si diffuse la voce che nei «Condottieri», o, per meglio dire, in «Giovanni dalle Bande Nere», o, per meglio dire ancora, in «Le Bande Nere» che è l'ultimo titolo e, sembra, il definitivo, molte sono le parti maschili (circa venti) e poche quelle femminili. Gli attori respirarono; le attrici aumentarono l'affanno. Gli attori, d'altra parte, non avevano nemmeno la preoccupazione del protagonista che sarà Trenker stesso; mentre le donne... Due parti, capite, della stessa importanza, o press'a poco: la cortigiana e la purissima Maria Salvati che diviene moglie di Giovanni.

Problema grosso questo della purissima Maria. Trenker e il suo Stato Maggiore per sei giorni non hanno fatto che cercare. Dato l'allarme, i fotografi di Roma si riempirono di donne. Di drammatica cinque pose: di fronte, tre quarti, di profilo, occhi verso l'alto, occhi verso il basso. Massima urgenza. Ottavi ha una collezione spaventosa di queste fotografie.

Dove Trenker ha trovato un ottimo campo di ricerca è al Centro Sperimentale, e questo dev'essere motivo d'orgoglio non soltanto per la Direzione Generale per la Cinematografia ma anche per Chiarini e per gli insegnanti che hanno saputo ottenere un risultato assolutamente positivo dopo un solo anno di lavoro. Posso anzi

dire che, più che in ogni altro luogo, Trenker ha trovato al Centro elementi utilizzabili sia per qualità fisiche che per qualità intellettuali. Gli allievi se n'erano accorti. Allora, quando lo vedevano, si stringevano intorno a Trenker per farsi notare ciascuno a preferenza dell'altro, senza sapere che Trenker è un istintivo di tal forza da cogliere alla prima occhiata l'elemento che lo interessa. Così aveva fatto una specie di selezione, annotato nomi, fissato indirizzi ed anche — la collezione di Ottavi è aumentata — raccolto fotografie.

Alcune giovani attrici del Centro erano emozionati. Trenker le interrogava ad una ad una, faceva recitare qualche cosa: uscivano dalla breve prova bianche come un panno lavato. E si raccomandavano ad amici comuni per farsi dire l'impressione suscitata.

Gli attori, invece, vennero al pratico. Si presentarono a Trenker che parevano appena appena usciti d'ospedale dove avevan curato tremende ferite d'arma bianca: infatti, s'eran truccati con lunghe cicatrici sul viso chi, più modestamente, sulle gote, chi, addirittura, a partire dalla fronte fino ad un orecchio con l'occhio corrispondente macellato. Degli splendidi soldati di Giovanni, rotti a centinaia di scontri, fulmini di guerra...

Non «soldataglie» furono le schiere di Giovanni, non uomini prezzolati che facevano delle armi una professione qualunque, senza patria e senza ideali, ma milizia che sull'esempio e per la volontà del suo grande condottiero, si battè già per un sogno d'indipendenza nazionale.

Si può aggiungere che è stata propria la modernità del sentimento di Giovanni, scabro, sintetico, essenziale, ad innamorare Trenker.

Si sa, in proposito, quali siano le sue idee. Le ha dimostrate con «Il Figliuol Prodigio»; le aveva già accennate, se non compiutamente realizzate, nei suoi film alpini precedenti e specialmente in quella «Montagna

in fiamme» che rievocò con somma efficacia la guerra di montagna all'episodio eroico dello scoppio del Col di Lana. L'azione fisica trova il suo presupposto in un'azione morale; l'uomo, nel film, rappresenta non tutta la sua vita, ma ciò che spiega la sua vita.

Da tali concetti risulta chiaro lo sforzo che Trenker compie, qualunque personaggio abbia davanti, di toglierli di dosso quanto può mascherarne l'autentica natura, di scavarlo fino a raggiungerne la schietta umanità. C'è in lui un'innata ripulsa della decorazione senza scopo, del fasto che non conclude, dello statico simbolismo. Così, si potrebbe capire una preferenza di Trenker (se ce lo dicesse non ci stupirebbe affatto) per il nostro Quattrocento piuttosto che per il Cinquecento. Egli mi ha bensì confessato che verso il Cinquecento aveva delle prevenzioni (lo giudicava troppo fiorito, troppo decorativo, troppo gentile), ma quando, per le esigenze della realizzazione delle «Bande Nere», lo ha studiato appieno attraverso libri e documenti in gran copia, vi ha scoperto un fondo di sintesi e di semplicità anche nella vita civile che è di gusto modernissimo. Non è, però, difficile, comprendere come l'ideale pittorico dell'epoca in cui visse Giovanni sia per lui Piero della Francesca che un altro gran merito ha, inoltre, agli occhi suoi: quello di amare il vero, sempre, nella figura e nel paesaggio. Anche Trenker ama il vero: il teatro di posa lo lascia per quelli che sono realmente degli interni. Per «Le Bande Nere» ci sarà quindi un mese circa di esterni in Romagna, in Toscana ed in altre regioni. Gli interni, con tutta probabilità, saranno nella massima parte girati a Roma e per il resto a Berlino, tenuto anche conto che il film si realizzerà in doppia versione, italiana e tedesca.

Si sono preventivati 5 milioni ed alcuni mesi di lavoro. Si comincia subito, in giugno...

DOMENICO MECCOLI

Da «L'Imperatore di California»

(Tobis)





Da « La signora di tutti », scenografia dell'arch. Capponi

EVOLUZIONE E AVVENIRE DELLA SCENOTECNICA

La continua ascesa del cinema, l'affermarsi di quello italiano, il ritorno, sotto nuovi aspetti, al film storico, da parte dei maggiori registi d'ogni nazione (Von Sternberg, Mamoulian, Korda, Gallone ecc.), la moda del film spettacolare tipo rivista-operetta, hanno messo in primo piano l'argomento della scenotecnica.

Non che questa sia indispensabile alla creazione di un film, ma concorre potenzialmente, se concepita con criteri nuovi, a mettere in rilievo e a dare vita agli interpreti.

Senonchè, fra vecchie e nuove reclute della scenotecnica cinematografica, regna il più impressionante confusionismo. Siamo allo stesso fenomeno che a suo tempo attraversò il teatro.

Le stesse discussioni ed esperienze vissute a fianco di Achille Ricciardi, A. G. Bragaglia, Gordon Craig, Serge Diaghileff, Max Reinhardt nel campo teatrale, si

sono rinnovate — nel 1930 in Svizzera — quando ci trovammo riuniti intorno ad una macchina da presa, in attesa di Pabst e di Girare. Eravamo con S. E. Eisenstein, Walter Ruttmann, Alberto Cavalcanti, Bel Balász, Hans Richter, tutti concordi nello spirito rivoluzionario di rinnovamento della regia e della scenotecnica nel film, e di conseguenza preparati a tentare le nuove vie del cinema.

Se l'evoluzione della scenotecnica teatrale, ha contribuito alla rinascita del teatro come spettacolo, (in Italia e all'Estero), a maggior ragione la scenotecnica cinematografica deve rinnovarsi, ritrovando la sua funzione, se non vogliamo che gli elementi formativi del film arrestino sul nascere l'evoluzione tecnica e artistica del cinema.

La vita del teatro è vincolata tutt'ora dai tradizionalismi del suo peso secolare, ma poichè il cinema è al

Da « Patatroc » scenografia di Paulucci



confronto un neonato, può e deve evitare i pericoli della tradizione, perchè il cinema è antitradizione.

Ciò non toglie che i progressi tecnici e di conseguenza artistici, — continui e sorprendenti — siano alla base della sua esistenza.

Premessa necessaria, per dimostrare come in Italia più che all'estero, non si abbia compreso questa verità dell'evoluzione tecnica ed artistica del cinema.

Ma da noi, esiste un'inveterata paura e incomprendimento (spesso è malafede) nell'affrontare e tentare, con coraggio e convinzione, le nuove esperienze artistiche e tecniche sia nelle arti, come nello spettacolo. Dove sono infatti fra noi i films e i registi d'avanguardia o sperimentali che, alla luce del genio o dell'esperienza, abbiano dato un nuovo impulso artistico o tecnico alla produzione italiana creando una sua fisionomia tipica? Da *Cabiria* agli ultimi films storici e non storici, quali i progressi nettamente significativi, e nostri, da imporsi alla produzione straniera?

Salvo qualche recentissima eccezione — che segnaleremo particolarmente — quale lo stato attuale della scenotecnica nella produzione italiana? Interrogativi, condizionati ben inteso. Sappiamo che ragioni sociali ed economiche fermarono — per un lasso di tempo — tutte le migliori attività della Penisola, ma l'avvento del Regime ha portato un nuovo risveglio su tutti i settori compreso il cinema, anzi oggi, per questo, ogni incoraggiamento e valorizzazione è in atto.

Quali i risultati e i progressi raggiunti dalla produzione cinematografica mondiale per opera dei films così detti d'avanguardia o sperimentali?

Incalcolabili e di fondamentale importanza. Senza il film del Dott. Calligaris, non avremmo avuto il « Dottor Jeckyll » per non dire tutta la produzione espressionista che culmina con « Lulù » di Pabst. I primi ardimenti tecnici, dei documentari con un filo conduttore, di Hans Richter, Walter Ruttmann, René Clair, (prima maniera), Jean Epstein ecc. non hanno forse aperto la strada e suggerito la tecnica al realismo romantico e scenografico di tutta la produzione sovietica russa, tutt'oggi imitata ovunque sino al recente « Figliuol Prodigio » di Trenker? Gli esempi si potrebbero moltiplicare all'infinito.

Tutto volge a dimostrare come quest'opera sperimentale sia estremamente utile all'evoluzione del cinema, a condizione però che non favorisca il diletterantismo.

Maggiori responsabili per questo rinnovamento, sono le figure del produttore e del regista, essi dovrebbero essere sempre all'altezza di comprendere questa imperiosa necessità, di produrre, produrre moltissimo, ma con criterio organico, tenendo presente le nuove aspirazioni della cinematografia italiana preparandola a superarsi e a superare la produzione straniera per affrontare vittoriosamente i mercati e le platee d'oltre alpe.

Uomini nuovi, dunque, su tutti i settori della nostra produzione. Il mestiere è una cosa che si apprende, è una questione di tempo, l'arte, la poetica cinematografica, no, e poichè anche il cinema ha la sua animistica, ha i suoi valori ideali, queste doti sono di pochi, così nella regia, come nella scenotecnica, si deve quindi individuare gli idonei, per potenziarli.

Lo scenotecnico del cinema, è infine uno dei collaboratori più diretti del regista. Non è più il creatore di una funzione scenica, come nel teatro, ma piuttosto il



Da « La voce lontana », scenografia dell'Arch. Capponi

costruttore di realtà metafisiche, la cui opera deve resistere alla spietata indagine della luce trasfiguratrice.

Questo architetto di esterni ed interni deve dare anima e vita a queste sue costruzioni, sia ricorrendo all'analisi più spettrale della realtà, che alla sintesi più riassuntiva.

La sua creazione è un paradosso fra realtà e astrazione. Dal dettaglio dell'oggetto — apparentemente più insignificante — deve curare l'insieme, in tutta la sua visione integrale, totalitaria, direi polidimensionale.

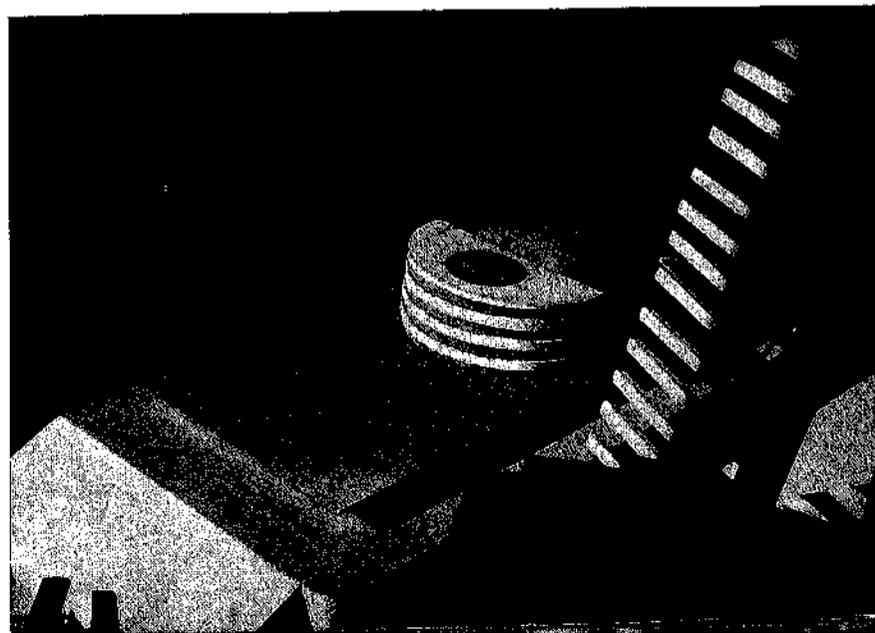
Ripetiamo — ad esempio — da « Cabiria » a « Intolerance » e oltre, da « Metropolis » a « L'inumano » da Giovanna d'Arco di Dreyer, alla « Folla » dall'« Imperatrice Caterina », alle innumerevoli e recentissime films si è costruita molta cartapesta, molte finzioni storiche e contemporanee, ma i criteri che avrebbero dovuto legare soggetto, ambiente, e interpreti con il regista e lo scenotecnico, non sono stati perseguiti.

La formazione di nuove competenze si impone; non per questo dobbiamo dimenticare nei riguardi della scenotecnica cinematografica italiana alcuni valorosi architetti italiani di primo piano che nelle loro realizzazioni hanno dimostrato audacia e qualità eminenti. Fra questi dobbiamo notare il Fiorini per le sue innumerevoli architetture ambientali, il Valente, il Capponi, l'Aschieri, il Paulucci e il Rossi, e altri ancora.

In questo quadro generale dell'avvenire del cinema in rapporto allo scenotecnico non posso attardarmi a illustrare le molteplici funzioni della sua figura, ma insisto invece su l'importanza che riveste la sua complessa attività, quale elemento formativo del film, quindi della necessità sempre maggiore di vagliare e serrare le file scegliendo i nuovi elementi fra i più dotati di spirito inventivo e audacia tecnica.

ENRICO PRAMPOLINI

Da « Mani », scenotecnica di Prampolini



AUTONOMIA DI UN'ARTE

Partiremo da questa idea, che ci pare abbastanza chiara: che l'ombra non è un'appendice dell'oggetto, ma una realtà per sé stante, sorta, se vogliamo, in occasione dell'oggetto, ma dotata di valori propri e di virtù propria. In altre parole da questo: che un corpo, magari per sé insignificante, quando venga opportunamente illuminato può proiettare su uno sfondo opportuno un'ombra per sé interessante, fantastica, ridicola, paurosa secondo i casi.

Ricordiamo l'Ombra di Andersen (ci duole di tradire qui l'intenzione del buon maestro danese, ma la tentazione è troppo forte), la celebre storia dell'uomo di lettere, che era andato ad abitare nei paesi del sud. Sedeva una sera quell'uomo di lettere al balcone della sua casa ed osservava la casa di fronte, misteriosa casa sempre chiusa, dalla quale uscivano talvolta delle musiche strane. Ognuno ricorda come una lampada fosse accesa dietro le spalle dell'uomo di lettere e come l'ombra, che egli perciò proiettava, si andasse a posare proprio sul balcone della casa di fronte. Ognuno ricorda pure come, quando l'uomo di lettere alla fine si alzò e rientrò meditando nella sua stanza, l'ombra del pari si alzasse ed entrasse, per la porta del balcone, nella casa di fronte.

Quella casa, come si sa, era la casa della Poesia, e molte cose meravigliose ne nacquero, come sappiamo. Strano e triste a dirsi che il cinematografo, il quale è moto di ombre, non sia riuscito a fare sinora se non rare volte quello che fece l'ombra dell'uomo di lettere.

L'ambizione dei primi realizzatori di films non fu che riprodurre fotograficamente il teatro. Poi (e sembrò grande progresso) ci si accorse che il cinematografo poteva vivere secondo schemi propri, diversi da quelli del teatro; ma, dietro questi schemi, le leggi proprie dell'arte cinematografica, della cui esistenza ci si persuase pure abbastanza presto, non furono che molto imprecisamente intraviste. Si faceva la fotografia mobile della realtà, la fotografia di oggetti in movimento, e si credette di fare un bel film quando questi oggetti fossero il più possibile belli, ricchi, vari, ben combinati fra loro. Solo dopo lunga esperienza i migliori si accorsero che la bellezza dell'immagine è una realtà a parte da perseguirsi per sé, oltre e fuori della bellezza dell'oggetto.

Ma il modo di ottenere la bellezza della immagine... ecco il punto. Fu un gran progresso vedere fotografie chiare per bontà tecnica di obiettivo, soppressione di fastidiosi aloni di luce, ecc... ecc... Ma questo non era che un approccio strumentale. L'essenziale era altrove, naturalmente.

Parve soprattutto che dovesse farsi del nuovo. Si cercò di fare del moderno sostituendo alla visione ortogonale lo scorcio dal

basso in alto. E' stato un gusto epidemico. La cosa poi poteva essere più o meno nuova nel senso che era stata fatta, per lo passato in minor misura; ma è chiaro che il problema del cinematografo non era suscettivo di una soluzione meccanicistica. Quando voi prendiate un qualsiasi mediocre vecchio film e lo rifacciate, scena per scena, sostituendo alle fotografie verticali delle fotografie di scorcio, voi vi sarete passato un capriccio, ma non avete fatto nient'altro.

Intanto la ricerca si riportava ancora sull'oggetto, con l'intenzione di vederlo con occhio nuovo, cinematograficamente desto. Si pensò, per esempio, che la macchina, la macchina complessa sconosciuta alle generazioni andate, creava, con le sue forme originali e pur non mai arbitrarie, un ordine di estetica certamente nuovo. Abbiamo visto questi primi piani di macchine, e le macchine in generale in qualsiasi piano, e anche dei paragoni precisi fra elementi di meccaniche in movimento e arti anatomiche in movimento. Tutto ciò è accessorio, è laterale; ancorchè si presenti talvolta qualificato di *cinografia integrale*, come nei saggi di Mme Dulac.

Una concezione più esperta e più comprensiva ci ha portati quindi a considerare il problema sul « modo di raccontare », che è poi veramente lo stile. Si è visto sempre meglio che il letterato si differenzia dal letterato e attinge un grado di efficacia più o meno alto, secondo che usi, nel raccontare, di descrizioni, di ipotiposi, di transizioni, di collegamenti diversi, di sovrapposizioni, di simultaneità, di discorso diretto o indiretto, ecc. ecc. In questo, o meglio negli equivalenti visivi di tutto questo, si è posta la massima attenzione, attualmente. Sarebbe però ingenuo credere che si tratti di una visione totalitaria.

E' un campo questo, in cui c'è da fare miracoli. Ma intendiamoci, ogni regista troverà, o meglio creerà, le leggi dei suoi films: non le leggi del cinematografo, che saranno bene, come ogni vera legge, generali. Queste leggi devono essere quelle che valga a differenziare quel modo di esprimere che chiamiamo « cinematografo » da quegli altri modi che sono teatro, romanzo, pittura, scultura e andate dicendo.

Ora, come la musica, per essere arte, non può ridursi a mera riproduzione di suoni e serie di suoni quali si producono in natura (nemmeno la musica descritta), come la pittura non si appunta ai fini della fotografia, come tutte le forme di arte vera sono sempre indipendenti nella loro essenza dalle realtà naturali che possono avere occasionato le singole loro manifestazioni, così il cinematografo, per essere arte, deve liberarsi dalla realtà. In altre parole: la tessitura del rac-

conto cinematografico, la sceneggiatura, il dialogo, il costume, la costruzione stessa psicologica e iconografica dei personaggi, in una parola tutto del film non deve mirare ad essere, per quanto possibile, vero o verosimile o naturale: deve essere unicamente *cinematografico*.

L'idea di una rappresentazione di avvenimenti e di sentimenti, sciolta dalle necessità fondamentali di quei sentimenti ed avvenimenti come si producono in natura, non deve, nemmeno in astratto, stupirci; e nemmeno dovrebbe potere. Di tali rappresentazioni arbitrarie ve ne sono che si accettano da secoli: non c'è bisogno di ricorrere ai drammi liturgici, che sono tesoro di tutte le religioni artisticamente efficienti. Mi vien voglia piuttosto di citare Carlo Belli (benchè si tratti di un rilievo che ognuno di noi può aver fatto mille volte): «... Violetta che muore modulando in re minore, o Rigoletto che infuria fra tonica e dominante, sono assai più irreali di un quadro di Braque » — Irreali o *innaturali*, per essere più esatti.

Come è legge, dunque, dell'opera lirica che Violetta e Rigoletto siano voci canore, così i personaggi del cinematografo devono essere ombre, e agire e spiegare la loro intenzione drammatica secondo le leggi proprie, che danno o tolgono valore alle ombre. Questo è il passo fondamentale, mi sembra, verso un cinematografo vero (*vero*, s'intende, in quanto cinematografo). Ed è quello che si accenna, infatti, nella produzione migliore che abbiamo vista in questi ultimi anni.

Non è esatto che l'arbitrario cinematografico si sia realizzato finora soltanto nel cartone animato, come è sembrato a taluni. Così in films che non si possono davvero considerare rivoluzionari, come in un film accolto calorosamente dal pubblico più diverso, quale il « *Leise flehen meine Lieder* » di Forst, la condotta dei personaggi si è resa palesemente inverosimile e libera in più punti, non per amore del fantastico, ma per un fine di maggiore e migliore efficacia cinematografica. L'operetta, s'intende, si muove sempre la più spedita in questo senso: confronta « *La Vedova Allegra* ». Ma quello che fu ottenuto talvolta applicando criteri operistici od operettistici o farseschi, talaltra fu tentato con mezzi più puramente cinematografici. Si pensi ai grandi classici di « *Charlotte* » e, più ancora, al « *Drei Groschen Oper* » di Pabst.

Si può fare tuttavia più e meglio.

Di fronte al piatto fotografismo dell'opulenza oggettiva, caro ai registi americani tipo De Mille, speriamo che la limitazione dei mezzi materiali aguzzi gli ingegni italiani verso le ricchezze pure dell'immagine: « Può nuova progenie il canto novello fare ».

FRANCESCO BEDUSCHI.



Pudovchin tra i suoi collaboratori

Pudovchin attore e critico

E' stata pubblicata in questi giorni a Leningrado la raccolta delle lezioni tenute da V. I. Pudovchin alla classe degli attori della Scuola Statale di Cinematografia di Mosca (V. I. Pudovchin, *Actor v filme*, G.A.I.S.). In Italia, dove sono già noti i saggi precedenti dello stesso regista (V. I. P., *Film e Fonofilm*, Roma 1935), desterà certamente un vivo interesse questo nuovo limpido libretto, che completa, integra ed anche corregge, in un certo senso, quanto l'autore aveva già scritto sull'argomento. E, giacchè non si sa se la nuova opera, già annunciata nella collezione « Fonofilm », potrà vedere presto la luce tra noi, vale la pena di informarne con qualche larghezza coloro che non possono leggerle nell'originale.

Certamente Pudovchin è uno degli scrittori più indicati a trattare il suo assunto: egli infatti, oltre ad essere l'autore di alcuni film memorabili e di indiscusso valore, è il teorico che ha orientato, in questi ultimi anni, le idee sulla cinematografia in tutta Europa; e la straordinaria forza persuasiva e pedagogica della sua personalità complessa e ordinata è stata, senza alcun dubbio, uno degli elementi formativi più stimolanti della coscienza cinematografica dei migliori; tanto che, forse senza troppo esagerare, i suoi saggi sono stati, in Italia, (da Jacopo Comin) messi accanto al *Trattato della Pittura* di Leonardo e ai *Dialoghi Michelangelo* di Francesco d'Olanda. Pudovchin è stato inoltre, prima che direttore artistico, attore cinematografico, sia pure per po-

co, e, benchè in questo suo recentissimo scritto egli dica simpaticamente, che quella sua prima attività non può servire da modello a nessuno (P, *Actor* etc. p. 99) vale certo la pena di ampliare un poco le affrettate notizie che io ho dato delle sue interpretazioni (P, *Film* etc. p. 237) per meglio chiarire la sua attuale posizione di fronte al problema. Posizione che a primo acchito può sembrare contraddittoria colle vecchie tesi dal Pudovchin stesso affermate, ma che in realtà non fa che ribadire e superare quelle primitive concezioni che avevano determinato la sua attività di attore e di direttore artistico.

Io spero dunque che non saranno da nessuno considerate frutto di pettegola curiosità biografica le indicazioni preliminari sull'attività di attore del Pudovchin alle quali dà facile occasione, oltre al capitolo *Esperienze personali* del nuovo volume (P, *Actor* etc. pag. 96 e segg.), uno scritto relativamente recente del regista Leone Culiesciof, che fu il primo iniziatore dell'allora ingegnere Pudovchin, all'arte del film (Cfr. L. Culiesciof, *Nasci pervi opiti*, in *Sovietscoe Kino*, N. 11-12, 1934).

Culiesciof, com'è noto, fu tra i primissimi ad applicare la pratica del *montaggio americano* come si diceva un tempo in Russia, (e che io ho dimostrato essere italiano almeno altrettanto quanto americano) nel film,

anteriore alla rivoluzione « Il piano dell'ingegner Prait », e ne approfondì poi, in esperimenti celeberrimi che ricorderò più oltre, il concetto. Durante la guerra civile egli era al fronte e riprendeva documentari insieme all'operatore Tessié, il futuro grande operatore di S. M. Eisenstein; teorizzava il montaggio e riusciva, a poco a poco, a convincere il Tessié, dapprima riluttante, che piani di montaggio e montaggio possono e debbono esistere anche nella creazione di film dal vero. Fu così che in quegli anni Culiesciof aveva un'influenza che doveva essere decisiva sulla formazione del maggior *cinecronista* del mondo, Dziga Vertof.

Iscrittosi poi, di ritorno dal fronte, alla Scuola di Cinematografia, che era più o meno retta da V. R. Gardin, Culiesciof, dopo essere stato bocciato insieme a qualcuno dei migliori elementi che seguivano i corsi (tra cui la futura ottima attrice Ceculaeva), ebbe improvvisamente il piacere di un pieno riconoscimento dei suoi meriti, riconoscimento che si concretò nell'incarico affidatogli di tener l'insegnamento in una classe della scuola stessa.

Culiesciof allora, assai bene intendendo il suo compito, si trasferì immediatamente coi suoi alunni al fronte polacco e si dedicò con loro alla duplice degnissima esercitazione del riprendere documentari e del girare, sotto il fuoco della prima linea, un film narrativo sullo sfondo della guerra civile. Questo fu il primo film di propaganda

fatto in Russia e fondeva, naturalmente, pezzi documentari e scene recitate.

Tornati a Mosca, insegnanti ed alunni si dettero ad inscenare con cura meticolosa una serie di piccoli spettacoli sperimentali; i primi due furono: « In Via San Giuseppe 147 » e « La calza veneziana » (1921). Nel secondo di essi ebbero parti importanti Cistiachof, un contabile quarantenne che frequentava la Scuola e che doveva poi diventare uno dei più forti interpreti dei film di Pudovchin, e Pudovchin stesso che aveva allora già sostenuto, come attore, piccole parti in film di Gardin e di Perestiani. « La calza veneziana » era una satira della gelosia e, dalla trama, ho l'impressione derivasse da un racconto di Avercenco, almeno per la trovata del disgraziato incolpevole marito che estrae la calza dalla tasca provocando una scenata isterica da parte della moglie gelosa. Il carattere del lavoro era grottesco e la recitazione vi era addirittura acrobatica. Pudovchin aveva una parte di *gagà* e la calza veneziana gli serviva snobisticamente da cravatta.

Quei primi saggi, come i successivi « *Ia-bloc'ko* » e « *L'anello* », avevano un carattere ed uno stile possiamo all'ingrosso dire *avanguardistico* e satirico come appunto voleva la moda di quegli anni (c'era già stata una produzione cinematografica d'avanguardia in Francia, ed anche parzialmente in Italia per opera di A. G. Bragaglia; ed in Italia c'era stato, già fin dal 1913, il marinettiano *Manifesto del Cinema Futurista* con grottesco a palate: Omero, il cuore di Carducci sonnechiante che si gonfia come un pallone e vola sul Tirreno e l'Osteria dello Scamandro Rosso). Comunque erano ben lontani quei saggi dal potente realismo che doveva poi dominare nel film russo. Il primo comparire di un'intonazione realistica presso il gruppo di Culiesciof si ebbe nel posteriore inscenamento di « *Oro* » che riprendeva, largamente rielaborandola, la trama di un racconto di Jack London: *Un pezzo di carne*. Nell'ultima scena tutti i protagonisti si uccidevano a vicenda. Pudovchin, che era uno degli attori, era ammazzato con un colpo di coltello e si abbatteva al suolo in modo impressionante.

Successivamente Pudovchin ha recitato nel film di Culiesciof « *Il raggio della morte* » e nell'altro, alla regia del quale ha collaborato anche lui, « *Le avventure di Mister West* » (1923).

E' ben vero che Culiesciof attribuiva una grande importanza alla recitazione, ma, in conseguenza della sua concezione del montaggio, si rivolgeva principalmente, se non unicamente all'aspetto esteriore dell'attore, ai suoi movimenti, alla forma di questi movimenti.

Val la pena di accennare a qualcuna delle esperienze fatte in quegli anni per approfondire il concetto di montaggio, e da esse risulterà ben chiaro il sorgere di un particolare modo d'intendere l'attore cinematografico. Già nel 1920 Culiesciof aveva teorizzato la *geografia ideale* del film, raccordando una serie di pezzi di pellicola di provenienza diversa in modo tale che lo spettatore avesse l'impressione che essi costituissero una chiara azione unitaria (P, *Film* etc. p. 100) precludendo così a quella più completa concezione, dovuta al Pudovchin, della *idealità del tempo e dello spazio cinematografico*. Era venuta in seguito l'esperimento, famoso, di Pudovchin e Culiesciof (P, *Film* etc. p. 197) da cui risultò che uno

stesso primo piano di un attore illustre, raccordato con tre diversi pezzi di pellicola (raffiguranti un cadavere, un piatto di minestra ed una ragazzetta che gioca con un bambolotto) stava perfettamente a posto, sembrava cioè assumesse, caso per caso, un'espressione particolare e idonea alla visione successiva.

Questi esperimenti dovevano per fatalità sboccare a quella teorizzazione del film che il Pudovchin andò elaborando via via nella serie di saggi noti. Per quanto si riferisce all'attore egli cominciò col negare la possibilità di ottenere mediante il truccaggio l'impersonarsi di un *tipo*, e stabilì subito l'obbligo di trovare il tipo in quanto tale. Si trattava in sostanza di « scegliere, per ogni parte, la persona che nella realtà avesse i requisiti fisici voluti dal personaggio pensato » (P, *Film* etc. p. 152). Dato che anche la recitazione dunque dipende dal montaggio che cosa chiedeva allora Pudovchin all'attore? Che « egli sapesse ripetere più volte gli stessi movimenti e quindi sapere come ottenere da sé certi movimenti, certi gesti, certe espressioni e imparare, oltre che a ottenerli, a ricordarli con precisione. (P, *Film* etc. p. 150).

Queste erano le idee alle quali si ispirava la recitazione dei primi esperimenti di Culiesciof e Pudovchin. Oggi però Pudovchin giudica con una certa severità quei primi studi: « L'effettivo contenuto della recitazione dell'attore si manifestava costà (s'intenda: presso Culiesciof) nell'esteriore espressività, trattata semplicemente come un dato di fatto meccanico, una volta scelto l'attore e dettatigli, da parte del regista, i movimenti. Il montaggio della recitazione veniva ad essere una semplice incollatura di pezzi collegati tra loro solo come composizione temporale di piani schematici. Anche i momenti di *primo piano* che sembrava dovessero esigere da parte dell'attore un grande lavoro interno, per lo più si limitavano all'apprendimento della scomposizione dei movimenti del viso. Era consuetudinario, durante la ripresa, l'ordine da parte del direttore artistico di spingere in avanti la mascella, o di sbarrare gli occhi o di sollevare o chinare la testa » (P, *Actor* etc. p. 96).

Nel 1926 Pudovchin, sempre sulla linea dei precedenti esperimenti, realizzò « *Il giocatore di scacchi* » in cui la figura del protagonista, il campione Capablanca, fu inserita per sola virtù di montaggio. E in quello stesso anno diresse « *La madre* » e vi interpretò una piccola parte: quella di un poliziotto che fa una perquisizione in casa di Paolo. Anche quella parte fu strettamente connessa al montaggio e la sonnolenta e annoiata figura dell'agente fu presentata in primo piano quando, secondo l'azione, « doveva apparire in lui un barlume di interesse quasi di bracco che fiuti una traccia ».

Nel 1928 Pudovchin produsse i suoi celeberrimi « *La madre* » e « *Tempesta sull'Asia* » (L'erede di Jenghiz Kahn) ed in quest'ultimo fece recitare non solo attori non professionisti, ma addirittura mongolici. E tuttavia, ricordando oggi la sua interpretazione della parte di Fedja nel film *Ozop* « *Il cadavere vivente* » da lui sostenuta nel 1929, egli non può che criticare l'abbandono in cui erano lasciati gli attori. Quel film, in cui Pudovchin sostenne accanto a Maria Iacobini il suo ruolo più importante, è senza dubbio uno dei buonissimi prodotti di quegli anni (Per curiosità si può ricordare che, sullo stesso soggetto, ridotto da P. A. Maz-

zolotti, era stato fatto un film in Italia nel 1922, dall'Italia).

Durante la lavorazione del « *Cadavere vivente* » Pudovchin non poté, come aveva fatto prima con Culiesciof, collaborare col direttore all'intera creazione dell'opera, né partecipare ai piani di montaggio e quindi dare alla sua interpretazione una funzione capace di sommarsi coerentemente al tutto, se non per il ricordo dell'opera letteraria da cui il film fu tratto; e fu come attore abbandonato a se stesso (P, *Actor* etc. p. 98).

E tuttavia il bisogno di uno stato d'animo interiore in cui mettersi e che determinasse il suo aspetto esteriore era sentito dall'attore Pudovchin (che quell'anno stesso scriveva « *Tipi e non attori* »). Egli ricorda infatti « la scena in cui io sto colla rivoltella accanto alla stufa e mi guardo attorno coll'aspetto semifolle di un uomo che è sull'orlo del suicidio. Per realizzare efficacemente quel pezzo io uscii dal campo di presa della macchina nascondendomi dietro la stufa e, puntata la rivoltella contro il cuore, non feci che ripetere ininterrottamente la frase di Kirilof degli « *Ossessi* » dostoevskiani: *Su me! su me! Esausto quasi a svenirme uscii quindi dall'angolo...* ». Dice ancora che gli riuscì facile di provocare in sé sentimenti di dolcezza e di riguardo nei confronti di una attrice che faceva la parte della sorella.

Sentire che egli doveva allontanarsi per sempre da lei, che doveva lasciarla sola in quella casa vuota, che, mentre avrebbe voluto aiutarla e sorreggerla era costretto a respingerla, gli fu facilissimo e semplicissimo perché quella giovinetta gli piaceva come donna nella vita reale, e perché la situazione era in parte analoga a quella reale e corrispondeva in tutto ai dati reali del suo carattere (P, *Actor* etc. p. 99).

Evidentemente le necessità interiori dell'attore sostenute in questi ricordi erano dettate dalla sua prassi prima che fossero, come oggi, coscienti al suo spirito. Tanto è vero che come ho ricordato più sopra, proprio nel 1929, Pudovchin ribadiva col suo « *Tipi e non attori* » il concetto di una cinematografia fatta da non professionisti. Ed esemplificava largamente in base alla sua esperienza di regista con esempi tratti dalla sua « *Tempesta sull'Asia* ».

Sostanzialmente si può dire, per concludere, che Pudovchin ha sempre ammesso la possibilità per gli attori di sentire e vivere la loro parte (cfr. P, *Film* etc. p. 200) considerando però questo caso idento come eccezionalissimo. Ed anche nei suoi primi scritti sull'argomento (P, *Film* etc. p. 156): « Un attore anche dotato di un vero talento, che si lasci ispirare da una scena, non riuscirà mai a dar limiti tali alla sua opera che essa ne risulti un frammento della lunghezza e del contenuto necessari al montaggio. Questo caso si verificerebbe qualora l'attore avesse una coscienza piena ed assoluta del processo creativo del film così come deve averla il direttore artistico ». Nel suo nuovo libro in sostanza, considerando non più esclusiva la teoria del lavoro con attori non professionisti, Pudovchin sostiene che l'attore deve avere coscienza del montaggio e di tutto il processo costruttivo del film e da collaborare strettamente col direttore artistico.

In questo modo anche l'attore è ammesso a quella organica collaborazione che è tipica dell'arte cinematografica, collettiva, epperò modernissima e seducentissima arte.

UMBERTO BARBARO

5033 RISPOSTE ALLA DOMANDA DE "LO SCHERMO"

Qual'è il miglior film italiano?

Il maggior numero di voti a **RE BURLONE**: 1291; seguito da **ALDEBARAN** (1109) e **LE SCARPE AL SOLE** (440).

Il risultato della nostra inchiesta tendente a conoscere quale fosse, nell'opinione del pubblico, il miglior film italiano apparso sugli schermi dall'inizio della III Mostra Internazionale d'arte cinematografica a Venezia sino a tutto aprile 1936-XIV, è stato quale poteva sperarsi dall'interesse della domanda che avevamo formulato e dalla diffusione, in breve tempo, raggiunta da «Lo Schermo». Vorremmo, anzi, dire, che l'esito ha superato le previsioni perchè sarebbe stato ottimistico affermare nel momento in cui l'inchiesta fu lanciata, che *oltre cinquemila* lettori si sarebbero disturbati a sottolineare, affrancare, spedire una cartolina per uno scopo quasi del tutto disinteressato; non poteva, infatti, essere la tenuità dei premi a spingere alle risposte, sibbene la passione che ogni lettore ha dimostrato nel sostenere il film più caro al suo cuore di cultore dell'arte cinematografica.

Sebbene, anzichè il 28, com'era stato annunciato, si sia proceduto il 29 maggio allo spoglio delle cartoline, pure queste sono continuate a pervenire ancora nei giorni successivi... Ma il mancato compito di queste risposte (che, comunque, si aggiungono alle 5033 tempestive nel decretare il completo successo all'inchiesta) non intacca minimamente il risultato, perchè era condizione tassativa del concorso (perciò da rispettarsi in ogni caso) che le risposte dovessero risultare spedite non oltre il 24 maggio XIV. Invece ne sono arrivate con bollo del 29, del 30... ed oltre!

Lo spoglio delle cartoline si è fatto, come annunciato, sotto la sorveglianza di una Commissione presieduta dall'on. Senatore Conte Romeo Gallenga, e composta dal dott. Luigi Chiarini, direttore del Centro Sperimentale per la Cinematografia, e dal nostro direttore Lando Ferretti. Inoltre lo spoglio, e il conseguente risultato, è stato controllato e verbalizzato dall'avv. Bernardo Chinni, coadiutore del R. Notaio Segnelli Umberto, nel cui studio, in Roma, sono state depositate le 5033 cartoline pervenute.

Estraiamo dal verbale quanto può interessare i lettori de «Lo Schermo».

Le cartoline, risultano N. 5033 (cinquemilatrecentatré) così ripartite:

1.	Per il film RE BURLONE	N. 1291
2.	» » » ALDEBARAN	» 1109
3.	» » » LE SCARPE AL SOLE	» 440
4.	» » » PASSAPORTO ROSSO	» 435
5.	» » » MA NON E' UNA COSA SERIA	» 428
6.	» » » GINEVRA DEGLI ALMIERI	» 418
7.	» » » L'ARIA DEL CONTINENTE	» 253
8.	» » » DIARIO DI UNA DONNA AMATA	» 246
9.	» » » DARO' UN MILIONE	» 194
10.	» » » NON TI CONOSCO PIU'	» 125

N. 4939

Le residue 81 (ottantauno) cartoline sono state inviate a favore dei seguenti film che qui elenchiamo in ordine decrescente di voti:

Amo te sola - La gondola delle chimere - Fiordalisi d'oro - Amore - Fiat voluntas Dei - Lohengrin - Luce del mondo - Milizia Territoriale - Arma bianca - Un bacio a fior d'acqua - Freccia d'oro - Pierpin - Il serpente a sonagli.

Vi sono inoltre N. 13 (tredici) cartoline che sono state annullate per i seguenti motivi:

N. 10 perchè a norma dell'ultimo accapo delle condizioni dell'inchiesta non risultano inviate in tempo utile;

N. 3 perchè in esse nessun film è stato sottolineato.

P R E M I

In base al bando dell'inchiesta i tre diplomi d'onore sono stati conferiti alle seguenti Ditte produttrici:

1. - **CAPITANI FILM** - per il film «Re Burlone».
2. - **METRO GOLDWYN MAYER** - per il film «Aldebaran».
3. - **INDUSTRIE CINEMATOGRAFICHE ITALIANE** - per il film «Le Scarpe al Sole».

Sempre in base al bando dell'inchiesta, tra i 1291 votanti per il film risultato 1° classificato (*Re Burlone*) si sono estratti a sorte:

a) per i lettori della rivista N. 10 abbonamenti annui gratuiti a «Lo Schermo» (dal maggio 1936-XIV all'aprile 1937-XV) col seguente risultato:

1. Maggio Umberto - Via Messapia 13 - Taranto
2. Prof. Getullio Marroncini - Rione Sivignano 10 - Napoli
3. D'Asaro Arduino - Municipio - Palermo
4. Maestro Tamaini Mario - Via Aosta 49 - Roma
5. Guerrieri Giuseppe - Banca d'Italia - Benevento
6. Adalgisa Rinaldini - Via Ruggiero Bonghi 34 - Roma
7. Angelo Unfer - Via Mazzini 41 - Roma
8. Aristide Milesi - Via Milazzo 8 - Bologna
9. Nica Saporito - Via Olmetto 1 - Milano
10. Pucci Luigi - Via Aranci 2 - Catanzaro.

e N. 10 abbonamenti semestrali gratuiti a «Lo Schermo» (dal maggio 1936 XIV all'Ottobre 1936 XIV) col seguente risultato:

1. Laurora Vincenzo - Via Vaccarella 12 - Carbonara (Bari)
2. Giovanni Borghini - Via Cassia (Tomba di Nerone) - Roma
3. Romolo Betti - Via Balduina 1 c. - Roma
4. Forin Renato - Via Ripetta 234 - Roma
5. G. Miceli Picardi - Piazza Pia 90 - Roma
6. Comini Avv. Luigi - Via Gesù 12 - Milano
7. Rag. Del Bene Mario - Piazzale Fiume 22 - Milano
8. Annibale Baccherini - Penna Teverina (Prov. Terni)
9. Riecioli Salvatore - Via E. Pantano 1 - Catania
10. Raffetto Attilio - Via Asiago 20 - Genova

b) per gli abbonati, poichè solo tre hanno dato il loro voto a favore del film «Re Burlone» a tutti e tre è stato dato un premio senza bisogno di addivenire a sorteggio cioè:

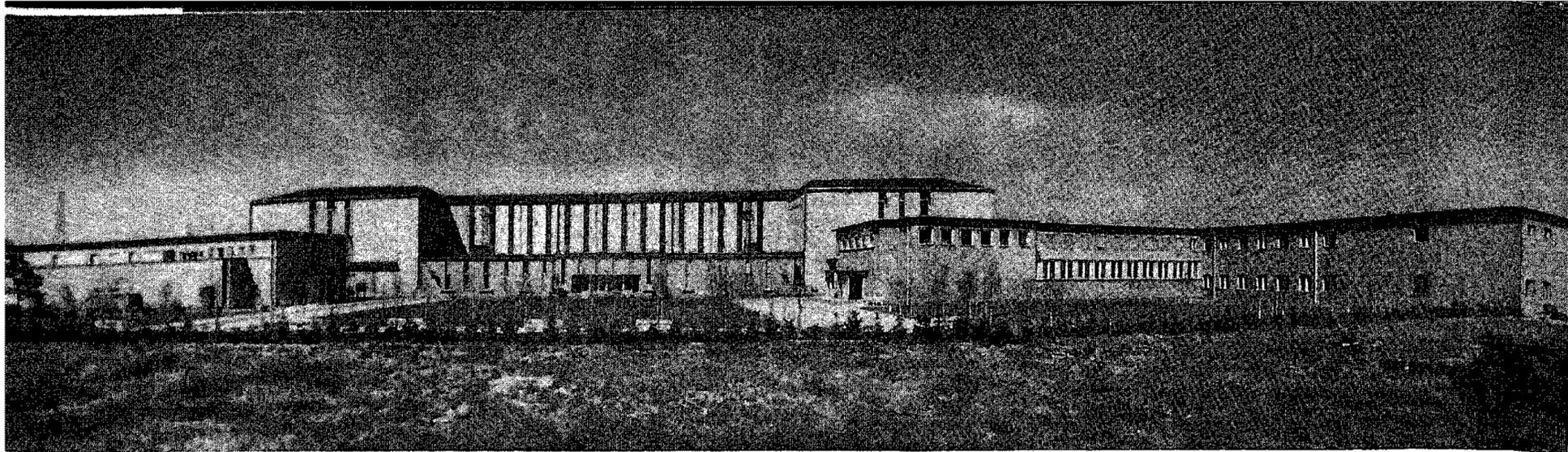
1. Carmen Chiari - Via dei Cavalleggeri N. 6 int. 15 - Roma.
Buono Metro Goldwyn Mayer di libero ingresso alle sale cinematografiche oppure abbonamento annuo a «Lo Schermo» in continuazione di quello in corso (a scelta della vincitrice).
2. Walter Sacchi - Politeama Verdi - Cremona.
Buono Metro Goldwyn Mayer di libero ingresso alle sale cinematografiche oppure abbonamento annuo a «Lo Schermo» in continuazione di quello in corso (a scelta del vincitore).
3. Italo Swiss Film S. A. - Piazzale Fiume 22 - Milano
Buono Warner Bros di libero ingresso alle sale cinematografiche oppure abbonamento annuo a «Lo Schermo» in continuazione di quello in corso (a scelta del vincitore).

Siccome residuavano un buono «Warner Bros», due buoni «R.K.O.» e due buoni «F.O.X.» si è proceduto ad un ulteriore sorteggio tra i lettori che hanno indicato il film «Re Burlone» col seguente risultato:

1. D'Aquino Massimo - Via della Stamperia 71 - Roma.
Buono Warner Bros di libero ingresso alle sale cinematografiche.
2. Borsari Iolanda - Via Pacchioni 8 - Bologna.
Buono R.K.O. di libero ingresso alle sale cinematografiche.
3. Rizzi Achille - Via Revere 11 - Milano.
Buono R.K.O. di libero ingresso alle sale cinematografiche.
4. Angelini Elena - Piazza del Grillo 10 - Roma.
Buono «Fox» di libero ingresso alle sale cinematografiche.
5. Proia Adalgisa - Viale Mazzini 41 - Roma.
Buono «Fox» di libero ingresso alle sale cinematografiche.

La Commissione, anche per rispondere al quesito posto da alcuni lettori, tiene a dichiarare che il film «Casta Diva» vincitore della Coppa Mussolini alla Terza Mostra Cinematografica di Venezia, appunto perchè tale, non era ammesso al concorso.

Cogliamo l'occasione per ringraziare qui pubblicamente le Ditte M.C.M., Warner Bros, Fox e R.K.O. che molto gentilmente hanno voluto metterci a disposizione i Buoni di libero ingresso dimostrando così, tangibilmente, la loro adesione alla nostra iniziativa.



Gli stabilimenti Ufa di Neubabelsberg

TEATRI MODELLO UFA - NEUBABELSBERG

Tra poco l'Italia avrà la sua città cinematografica con la quale i vari capi di produzione non saranno più costretti ad eroismi cabalistici allorchè si tratta di stabilire con precisione un piano di lavorazione. La Germania l'ha da anni. Ecco la ben differente situazione in cui si è trovata la «Reichsfilmkammer» rispetto alla nostra «Direzione Generale della Cinematografia» allorchè per ragioni di regime lo Stato ha voluto controllare e dare un impulso ed una direttiva alla produzione nazionale. Questo è un fattore troppo spesso dimenticato da quegli scettici, se ve ne sono ancora, che hanno guardato alquanto leggermente alla nuova produzione senza constatare gli enormi sforzi che innegabilmente si sono compiuti per raggiungere l'attuale livello che è certamente onorevole. E l'erigenda città cinematografica italiana è appunto uno dei meriti principali della Direzione per la Cinematografia e una delle idee più intelligenti. Ma nel frattempo che aspettiamo i nostri «studi» diamo una capatina a quelli che giustamente vengono considerati tra i più imponenti d'Europa e tra i più perfetti del mondo. Quelli della Ufa a Neubabelsberg. L'Ufa ha anche dei teatri a Joammistahl, altra località nei pressi di Berlino, ma quelli ai quali si dà maggiormente importan-

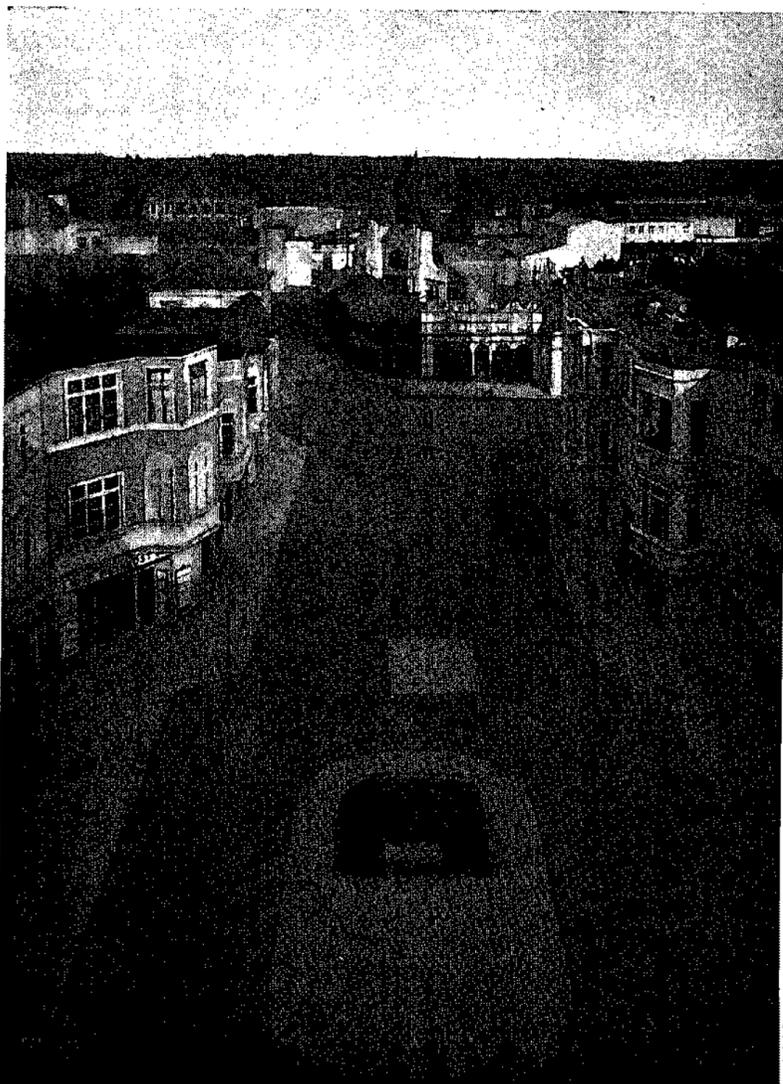
za sia per imponenza, raggruppamento di teatri e organizzazione, sia perchè questi vengono usati per la produzione diretta sono quelli di Neubabelsberg. La vera cattedrale del cinema, come essi amano definirlo. Le origini di questa città del cinema risalgono al 1912. E' curioso osservare il piccolo capannone di vetro, che sembra più ad una serra di vaste proporzioni, nel quale ha avuto il battesimo il film tedesco coi primi tentativi di Asta Nielsen, di fronte alle nuove grandiose costruzioni che si sono erette a più riprese ma che hanno tuttavia due date principali: il 1926, anno nel quale venne lanciata defini-

tivamente la celebre sigla sul mercato mondiale risultante dalla fusione e conglobamento della Decla-Biscop colla Universum, con una produzione classica negli annali del cinema: il «Sigrifido» di Fritz Lang, e il 1929. Solo tre anni di tempo erano bastati a mutare radicalmente i concetti in fatto di produzione ed avvertiti, in ispecial modo dagli americani, certi primi sintomi di stanchezza, per porvi rimedio questi ultimi gettarono sul mercato mondiale la grande novità: il film sonoro. All'estatica constatazione di questa nuova forma di produzione fu necessario adattarvisi e seguirla. I nuovi celebri teatri a

croce furono iniziati esattamente, per chi ama le date, il 29 aprile 1929. Forse non è troppo noto che questi studi furono costruiti in circa quattro settimane. Sì, non c'era tempo da perdere se si voleva uscire in tempo a settembre con le prime produzioni parlate in lingua tedesca. In questo primo gruppo giustamente famoso doveva rivelarsi il celebre binomio Sternberg-Dietrich, la più grande diva tedesca del film. Qualche ragguaglio circa l'attrezzatura e gli impianti?

Ecco: quattro nuovi grandi teatri per la ripresa sonora, oltre naturalmente ai primi grandi teatri costruiti nel 1926, i quali sono stati opportunamente adattati al sonoro. Duemila sor-

La cosiddetta «Wiener Strasse» (esterni costruiti negli stabilimenti Ufa)

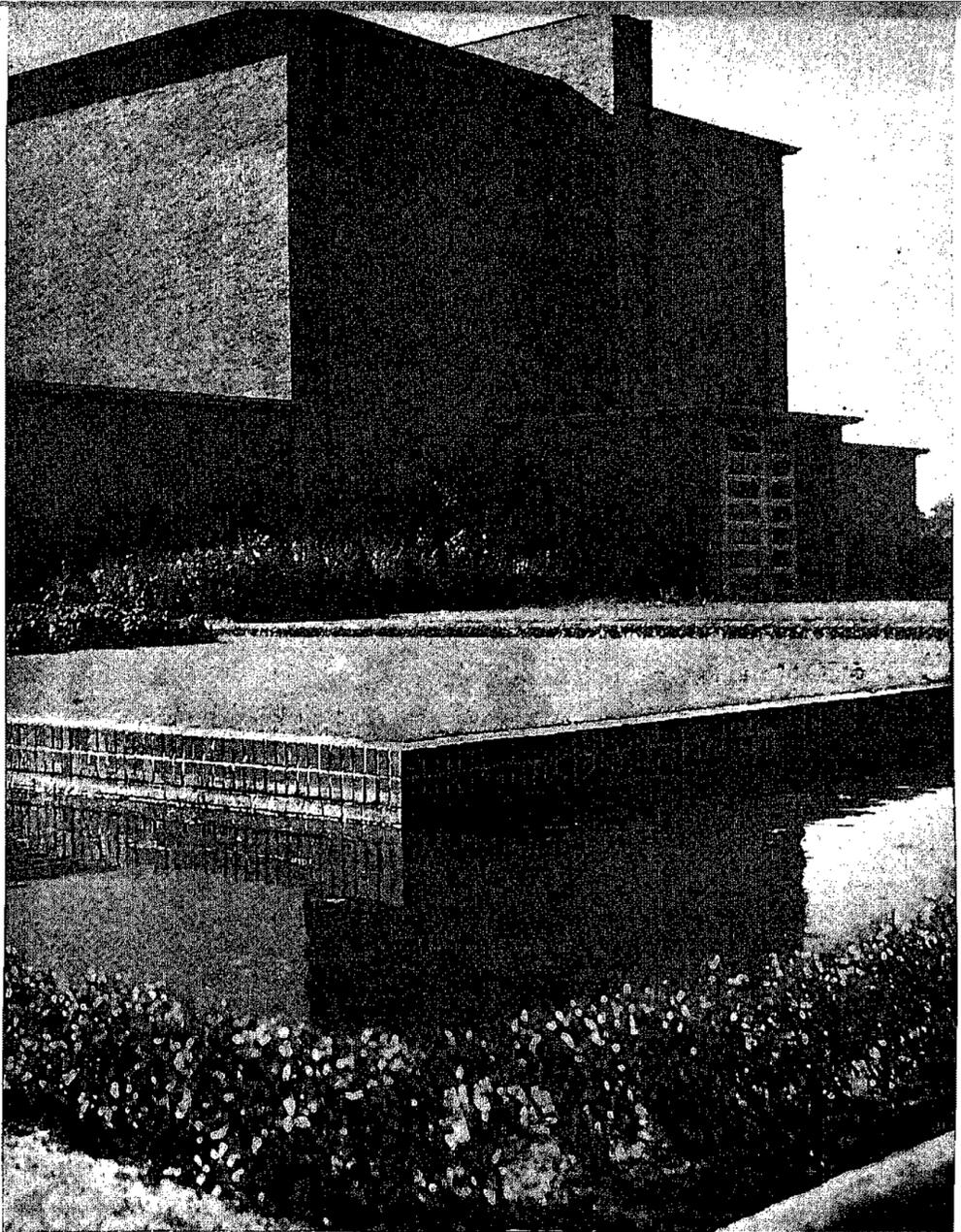


genti luminose per l'illuminazione delle scene, comprendendo con la voce « sorgente » proiettori, spot, diffusori di vario formato e potenza. Una centrale elettrica, parte costituita da potenti gruppi elettrogeni, parte trasformante in energia adatta quella fornita dalla rete di Berlino, della capacità complessiva di 23.000 ampères, 23 sale di montaggio, sei sale di proiezione, e cinque Km. di decauville elettrica che permettono il rapido trasporto e spostamento di materiali vari, pezzi di costruzioni sceniche ecc. Altre prerogative: la areazione automatica dei teatri con temperatura interna a graduazione costante. Gli avvisatori automatici d'incendio, i grandi ascensori verticali funzionanti a un dipresso come quelli normali ma della misura di circa 5 metri di lato coi quali vengono innalzati pezzi di scena, apparecchi illuminanti, apparecchi di presa ecc., ed in un primo tempo, abbandonato in seguito perchè in pratica dimostratisi di dubbia utilità, l'installazione di speciali telefoni ottici che permettevano al regista di impartire ordini durante la presa delle scene.

Vi sono inoltre grandissimi magazzini contenenti più di diecimila pezzi di mobilio e di arredi vari di ogni stile ed un guardaroba fornito di circa 8000 costumi. Un particolare curioso: in questo magazzino vengono conservati con la più gelosa cura gli indumenti laceri, perchè è terribilmente difficile il « fabbricare » indumenti usati...

Ed ora qualche cifra sul consumo annuo dei materiali vari nelle epoche di maggior lavoro. Ciò serve a dare un'idea delle possibilità di questi stabilimenti. Eccola: centomila metri quadrati di tela e quarantamila di tavolati, duecentomila di latta e duemila di vetro ecc., seicento tonnellate di stucchi e venti tonnellate di chiodi. I contatori hanno segnato persino un totale complessivo di un milione di KWora di energia elettrica, ed una squadra di 500 collaboratori fissi hanno presidiato il perfetto svolgersi della vasta organizzazione. E' necessario aggiungere che da questo numero sono escluse le comparse, attori, ecc., riferendosi esso unicamente agli operai ed ai vari collaboratori tecnici.

Ora nei vasti recinti vi è anche un completo parco zoologico adibito specialmente alla produzione dei celebri Kulturfilm. Questi i dati sommari circa la capacità degli impianti; biso-

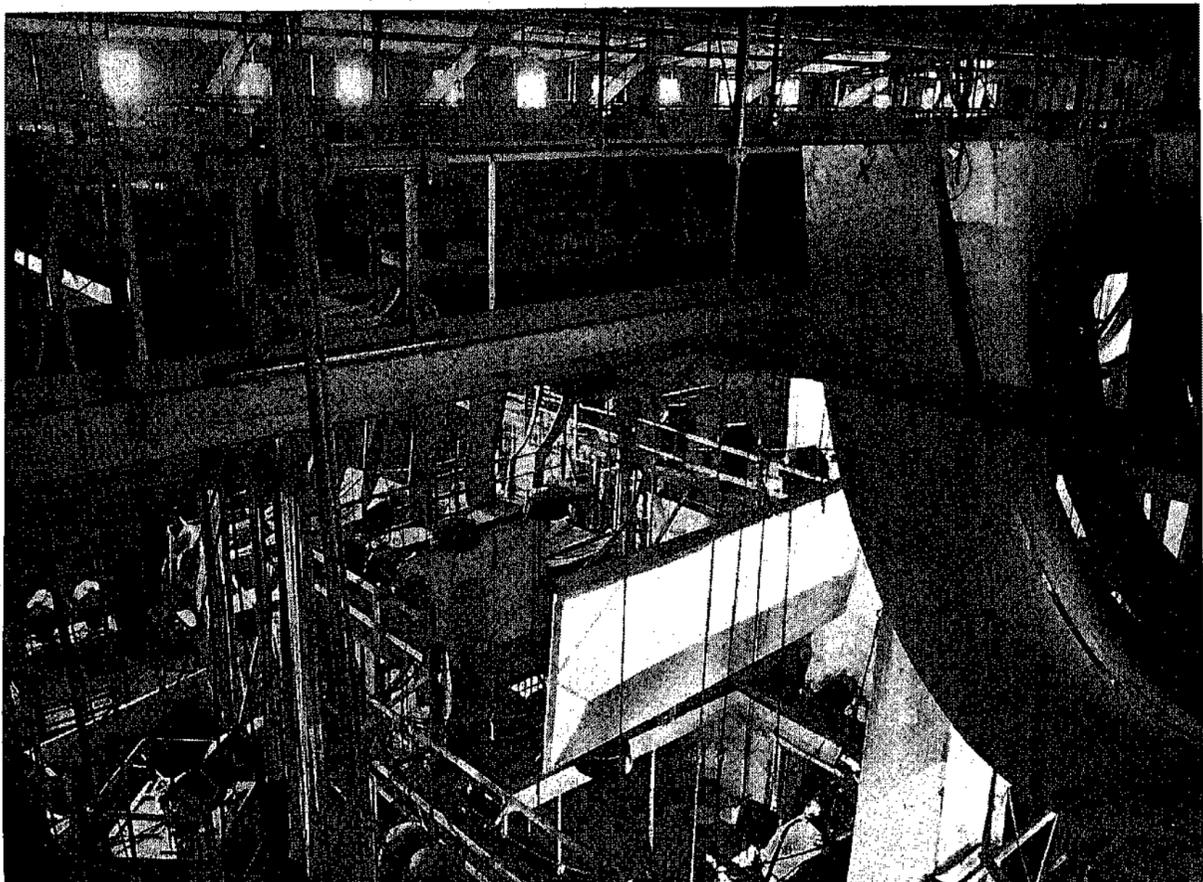


Un teatro sonoro degli stabilimenti Ufa

gna però aggiungere che gran parte del rendimento degli stessi è dato dal perfetto ordine, disciplina, dalla « fraternità » come l'ha definita James Quirk, il Direttore di « Photoplay », che anima tutto il personale. Questo è un ammaestramento utile! E l'augurio che mi faccio è che si possa

dire altrettanto della nuova poderosa organizzazione italiana che sta sorgendo, cosa della quale non dubito affatto perchè il collaboratore italiano è stato definito il più geniale, il più redditizio e quello fornito del più alto spirito di abnegazione di tutto il mondo. **MATTIA PINOLI**

Interno di uno studio dell'Ufa



L' "Archiscenografia"

ovvero: le scene de "La danza delle lancette"

Da un paio di mesi si va parlando in giro del film di Bassico, del quale si attende con curiosità non dissimulata questa prima prova sul terreno della produzione vera e propria. Un decennio di giornalismo cinematografico ha preparato, com'è noto, l'introduzione di Bassico nell'attività produttiva: dalla prima pagina cinematografica italiana — da lui diretta fin dal '28 nel «Torchio» — alla collaborazione quotidiana al «Tevere», all'«Impero», al «Popolo d'Italia», è un decennio di studio e di polemica tra i più seri. Il film documentario di propaganda politica è stata la prima ed efficacissima scuola di Mario Bassico. Giornata al campo, Giovinezza, La giornata della neve, il film sulle giornate milanesi del Duce nel decennale della Rivoluzione, documentano la serietà e l'intelligenza della iniziale attività pratica di Bassico uomo di cinema. Un coraggioso tentativo di film a colori era stato, l'anno scorso, il preludio del passaggio di Mario Bassico dall'attività teorica di giornalista e dal documentario di propaganda politica alla produzione industriale. A dirla franca, nessuno s'aspettava che questo giovane debuttasse in un lavoro di tanti mezzi e di tanto impegno come questa Danza delle lancette che va ultimando in Brianza e sul litorale tirrenico gli ultimissimi esterni prima di passare al montaggio. Ma tant'è: gente di coraggio e che fa credito all'ingegno e alla volontà di giovani, c'è ancora: il caso della larghezza di vedute con cui la B. M. di Milano ha affrontato il problema della produzione della Danza delle lancette, è lì a darne la più concreta delle riprove.

Donde venga l'idea della Danza delle lancette, è noto: essa ritrova nell'omonimo romanzo sportivo di Emilio De Martino le proprie origini. Per strada, com'era giusto, l'idea ha subito adeguate rettifiche, che il passaggio dalle pagine di un romanzo ai fotogrammi di un film evidentemente imponevano. La sostanza della vicenda è però rimasta quella, e la storia sportiva e mondana dovuta alla fantasia di De Martino ha conservato i suoi caratteri essenziali. E' un film nel quale si parla molto di Gran Premi, dove spuntano a ogni piè sospinto bolidi rossi a 180 all'ora, in cui insomma il frenetico ritmo della «Danza delle lancette» è veramente il perno della vicenda e al centro d'ogni emozione. Ma Bassico non ha voluto fare soltanto questo, e non l'ha fatto; non ha cioè voluto limitarsi, e non s'è limitato, a un'arida rassegna di emozioni sportive. La parte sportiva c'è, e c'è in pieno; ma s'è voluto nel contempo giungere a qualcosa di più «vero», di più umano: s'è voluto dare all'emozione sportiva uno scopo e un tono che ne facessero, non un fatto astratto,

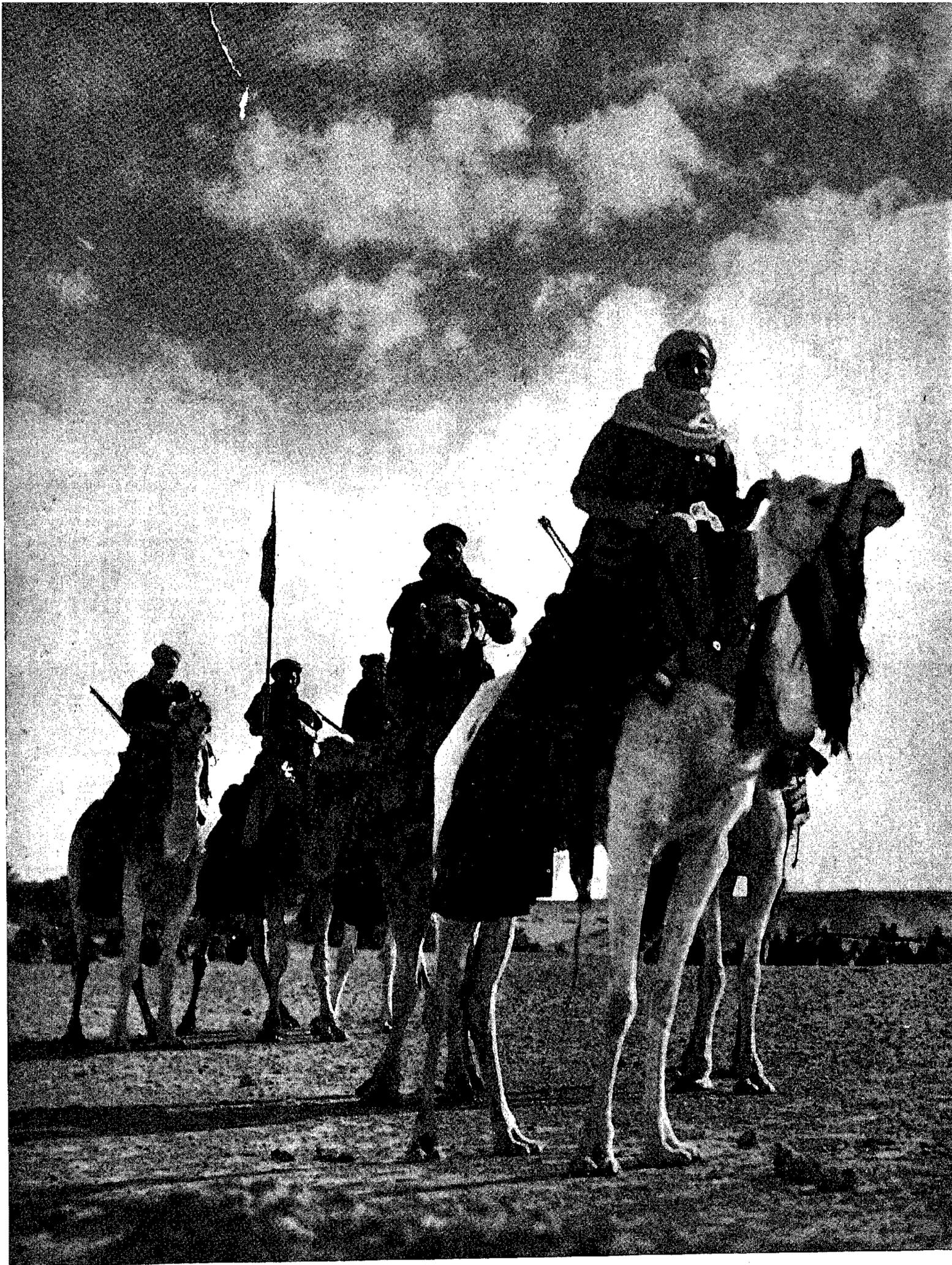
ma un'emozione reale di persone vive in un ambiente vivo e ben definito. Anche all'ambiente è stato dato dunque il suo peso, quel peso che meritava e a cui la cinematografia nostra — se vuol essere effettivamente lo specchio della società italiana d'oggi — dovrà sempre di più badare; e s'è cominciato col darlo, questo peso, nei particolari esterni, che si riassumono in massima parte nell'elemento scenografia.

La scenografia rappresenta infatti senza dubbio uno degli aspetti più interessanti della Danza delle lancette, e non è inopportuno accennarne con qualche ampiezza in sede illustrativa del film. L'ambientamento della Danza delle lancette è opera di un giovane architetto milanese: Giorgio Pinzauti, che viene al cinema da una lunga preparazione teorica e pratica. Pinzauti pensa che il singolarissimo abbinamento dell'effetto scenografico e dell'effetto architettonico al quale mira la scenografia cinematografica giustifichi per questa branca dell'arte della messinscena un termine speciale: «archiscenografia». La scenografia cinematografica deve rispondere a leggi sue proprie — che, tra parentesi, non hanno nulla da dividere colle leggi della scenografia teatrale — in misura maggiore di quanto non abbia risposto sin qui; l'adozione di un termine particolare quale quello di «archiscenografia», accentuerà — sostiene Pinzauti — il carattere fondamentale di tale esigenza. Giriamo la proposta dell'architetto milanese ai suoi colleghi. La necessità di una scenografia cinematografica che risponda in misura più chiara e maggiormente precisa a leggi sue proprie, non deve sfuggire alla creazione cinematografica e men che meno ai giovani. Per La danza delle lancette Giorgio Pinzauti ha creato un'ambientazione la quale vuol esser ispirata alla plasticità e alla luminosità delle nostre migliori creazioni classiche, preoccupandosi soprattutto della «verità» di ogni ambientazione, tentando scene in cui la ricerca di grandiosità si conciliasse alla ricerca di un'atmosfera attraverso l'equilibrio dei mezzi impiegati. Esempi tipici dell'archiscenografia come la intende Pinzauti, sono in particolar modo due ambienti di singolar efficacia: un salone del RACI e un locale notturno, ideati in evidente funzione delle specifiche esigenze di luce e di prospettiva della ripresa cinematografica. Il locale notturno specialmente si presenta di singolare interesse. Si tratta di una costruzione circolare con soffitto a volta per una larghezza di circa 35 metri di diametro e una lunghezza perimetrica di circa 120 metri. Da un corpo centrale si sviluppa una parete formata da pilastri e da nicchie, nelle quali è intravista — mediante una parete

trasparente di tessuto cellophane — una movimentata composizione sul tema «fondo di mare». Internamente, un giro di colonne sorreggente motivi luminosi delimita lo spazio destinato alle danze. Nel giro delle colonne sono incastrati degli scomparti-palchetti con tavoli per le consumazioni, mentre l'orchestra è disposta su una pedana a ferro di cavallo alla cui estremità sono aperti due enormi pianoforti a coda. Completa l'ambiente una cupola che svolge il tema «cielo», decorata con figurazioni di sapore modernissimo e cosparsa dei segni dello Zodiaco e di altre costellazioni minori. Altri ambienti, realizzati dal Pinzauti per la Danza delle lancette, ci limiteremo ad accennarli: ricorderemo gli interni della villa D'Aragona, l'interno di una clinica antirabbica e quello — suggestivo per semplicità di linee — di una casa cantoniera. In conclusione: un ambientamento accuratissimo, intelligente e per diversi aspetti nuovo.

Dopo due mesi, l'attività di lavorazione di Mario Bassico e dei suoi collaboratori volge naturalmente al termine e sarebbe anzi già terminata se il maltempo brianzolo non avesse costretto per intere giornate tecnici e interpreti a rimanersene chiusi in albergo alle prese con interminabili poker. Esauriti alla «Caesar» gli interni, Bassico ha affrontato subito gli esterni alla piscina Cozzi e all'«Alfa Romeo» a Milano. Poi, è stata la volta della Brianza e del Paesino di Missaglia, scelto a quartier generale della troupe. Non occorre dire che Missaglia ha vissuto ore di sbalordimento per la classica barondata dei giorni di ripresa; i sonni da settecento anni tranquilli dei missagliesi non potevano evidentemente abituarsi da un momento all'altro a quel tumultuoso e curioso modo di lavorare che perde mezz'ora attorno a un gesto e a due parole, ripetute una dozzina di volte. Landò ottocenteschi, scovati con minuziosa cura nelle ville patrizie dei dintorni, cavalli da sella, bande comunali, bolidi da corsa, han ingombro per quindici giorni le strade di Missaglia. Poi Bassico e i suoi uomini sgombrarono il campo, ripresero il treno per Roma e di qui partirono in volo per Tripoli, dove li richiamava un «pezzo forte» della Danza delle lancette: la ripresa dal vero della corsa dei milioni, sostituita cammin facendo all'idea della ricostruzione del Gran Premio di Monza, scartata all'ultimo per imprevedibili difficoltà di realizzazione. Ritornata da Tripoli, la troupe della B. M. è ripartita per gli ultimissimi esterni in Brianza a Milano e lungo il litorale tirrenico. Una grossa sfaticata attende adesso Bassico: il montaggio. Poi, sarà veramente la fine e La danza delle lancette si preparerà al battesimo di Venezia.

F. BONFIGLIO



DA «LO SQUADRONE BIANCO»: IN PARTENZA

(ROMA FILM)

MONTAGGIO

CINEMA E PSICOLOGIA

Un buon saggio di psicologia nazionale, attraverso l'espressione cinematografica, ce lo offre Carlo Doglio, il quale, scelti allo scopo due film, « Poil de Carotte » di Duvivier e « Ragazze in uniforme » della Sagan, risale dall'opera cinematografica all'analisi di alcuni elementi psicologici che caratterizzano i temperamenti del popolo francese e del tedesco.

Riportiamo da « Il Venturo » un passo dell'articolo di Doglio:

Apparirà, sin dal primo osservare, come ambedue i film trattino argomenti d'eccezione, narrino, più che la realtà d'ogni giorno, una deviazione da questa realtà: ma è ad ogni modo, molto più chiara, più limpida la disperata ricerca d'amore di Poil de Carotte anziché quella di Manuela, poiché quest'ultima comprime il suo desiderio di bene sino ad amare carnalmente un'altra donna, mentre il protagonista di Duvivier c'è una cosa sola che vuole, l'amore dei suoi genitori. Ci troviamo insomma, sin dall'inizio, in una atmosfera apparentemente uguale, ma di fatto già chiaramente venata dai due temperamenti francese e tedesco. E un'altra osservazione generale: l'insistere sugli interni del film tedesco; tutto si svolge serrato tra i muri, senza mai uno sfogo d'esterni, in una ricerca d'esprimersi in profondità, a costo d'essere monotoni, tipicamente tedesca; mentre « Poil de Carotte » sfocia continuamente in esterni, si inebria dei campi.

I MODELLI ILLUSTRI

Recensendo l'ottima monografia del prof. Raffaello Maggi, dedicata a « La costituzione dagli attori dello schermo », Umberto Barbaro conclude l'interessante scritto, apparso su Quadrivio, con queste considerazioni:

Riassunti così, e in quest'ultima parte riportati addirittura in extenso, i risultati essenziali delle ricerche statistiche del Prof. Maggi sugli attori dello schermo non si può non constatare, ancora una volta, quello che è uno dei più deplorabili difetti della cinematografia americana: desolante monotonia originata dall'evidente gretto, puerile ed assurdo desiderio di idealizzare un astratto tipo di bellezza. Tipo che bene risponde a quell'impoetica psicologia del successo e del godimento volgare che è causa di tante tragedie americane negli uomini, e tipo antimaterno nella donna fatta appunto unicamente strumento di godimento e stimolo per il successo a tutti i costi.

Nonostante, anzi forse proprio in forza del codice della moralità cinematografica dello Zar William H. Hays, le pellicole americane sono per lo più, nonostante innegabili perizie tecniche, al di sotto dell'arte;

sono ancora il frutto di un complicato congegno meccanico messo a servizio dell'alto capitalismo avventuroso: uno stupefacente, un compenso fantastico, epperò magrissimo, offerto alle insoddisfazioni e alle miserie del pubblico.

Non resta a conclusione che auspicare ancora una volta il sorgere, possibilmente da noi, di una cinematografia che abbandoni i modelli, sia morali che fisici, del film americano, che aderisca con più verità e con più umanità alla vita reale trasfigurandola con suggestioni ideologiche ben altrimenti elevate di quelle che si propinano quotidianamente dal nuovo, vecchissimo, mondo.



Riportiamo da « Je suis partout » del 2 Maggio questa illustrazione, stampata in testa a un lungo articolo sull'ultimo Congresso romano della « Fipresci ».

Un avvenimento italiano? Ed ecco che i redattori del giornale parigino, dando prova di forte acume e di squisita sensibilità politica, ordinano al loro disegnatore un bel motivetto decorativo « italiano »: alcune figurette e simboli schizzati alla brava, che aiutino i frettolosi lettori parigini (è incredibile di quanti aiuti abbisognino cotesti inafferrabili lettori, e con quanta fretta vogliano essere informati!) a far mente locale sull'Italia.

Un mandolino; una gondola con gondoliere; una contadina in costume; un ciociaro con le cioce, il farsetto velluto, e il tamburello; un bersagliere dall'aria e dalla barbetta romantica; e nello sfondo il Vesuvio fumante. Voilà l'Italia!

Ecco approntata, in men che non si dica, l'immagine sintetica dell'I-

E, per rientrare nello specifico problema degli attori, un cinema che abbandoni la povera e frivola illusione (residua da una vecchia concezione teatrale che pareva sepolta) dell'attore dai cento volti, cioè dai cento possibili ruoli, per presentare tipi costantemente coerenti, nel comportamento voluto dalla loro parte, alla loro struttura costituzionale.

E' superfluo dire che le esigenze accusate da Umberto Barbaro sono le nostre e di tutti coloro che, come noi, son convinti che la strada per la quale la cinematografia italiana può raggiungere l'universalità è quella della aderenza alla nostra vita nazionale in tutti i suoi aspetti politici, sociali, intellettuali. L'altra strada, dell'imitazione intelligente di una cifra narrativa e formale, cristallizzata e formata altrove, su altre esperienze di vita e di arte, mena (e non occorre dimostrarlo) allo stupido servilismo artistico, umiliante e mortificante.

talia, degna dei lettori di « Je suis partout » i quali, come si arguisce, vogliono essere frettolosamente dappertutto, a costo di non vedere nè capire niente di niente.

Da quanti anni ci sgoliamo per far entrare in zucca agli stranieri, amici o nemici, svegli o addormentati, sedentari o, come costoro, dotati dello straordinario dono dell'ubiquità, che l'Italia è un'altra da questa che tanto facilmente e gratuitamente si immaginano? Mussolini, le Camicie nere, l'Impero? Ohibò: questa è « politica », queste son novità pericolose non ancora mature per fornire oggetto di clichés rapidi, facili, e commerciali; non rientrano ancora nell'esiguo patrimonio delle cognizioni borghesi.

L'Italia marcia ma i clichés errati, i pregiudizi più sciocchi, i luoghi comuni più vietati restano e fanno monte. Ma sono, a ben vedere, un ostacolo più facilmente superabile dell'Aradam.



Annabella interprete di « La Bandera »

(Colosseum)

NOTIZIARIO INTERNAZIONALE

ITALIA

Scipione in marcia. - Nei giorni scorsi, nell'ufficio del Direttore generale per la cinematografia, si sono più volte riuniti rappresentanti dell'E.N.I.C. e alcuni noti industriali del cinema italiano. Il frutto delle laboriose riunioni, durate molte ore e per un paio di giorni consecutivi, è stata la costituzione del Consorzio per la produzione e lo sfruttamento del film storico « **Scipione l'Africano** », che per il quale sono stati preventivati ben 5 milioni di lire e circa quattro mesi di lavoro continuato. Il Consorzio, presieduto da S. E. il Marchese Paulucci de' Calboli, avrà per Amministratore delegato il comm. Roncagli dell'E.N.I.C. e per consiglieri d'amministrazione il cav. Armando Leoni della S. A. Cinematografica e il comm. Castellani di Firenze. Il regista di « **Scipione** » sarà, com'è ormai noto, Carmine Gallone, coadiuvato da due direttori di produzione, Curioni e Amato. Pietro Aschieri, architetto dei più significativi e originali fra quanti lavorano in Italia, avrà il duro e gravoso

compito di allestire tutte le ricostruzioni per questo grande film romano e africano: compito importantissimo, che « **Scipione** » può dirsi il film architettonico per eccellenza. Aschieri, assistito da un rilevante numero di architetti giovani e preparati, sta approntando i suoi bozzetti che, per novità di concezione, dignità artistica e fedeltà storica, s'imporranno finalmente all'attenzione di quanti giustamente lamentavano nelle produzioni straniere una faciloneria e un dilettantismo pretenzioso e di pessimo gusto.

E gli altri « quadri »? Le notizie sono ancora incerte, le trattative appena iniziate. Scartata, per ovvie ragioni politiche, la possibilità di fare assegnamento su un noto attore francese, pare invece che la parte di Scipione sarà affidata a chi riuscirà vincitore di una specie di selezione, in corso, fra i migliori attori italiani. Quel che sembra più sicuro è che Isa Miranda avrà un ruolo importante e reciterà, per la prima volta, sotto la regia di Gallone.

« **Scipione** » sarà edito in una sola versione, italiana, e s'inizierà il 20 luglio.

Camerini in Africa. - Mario Camerini è già sbarcato a Massaua e si sta avviando verso il Tigray dove girerà gli esterni di « **Italia** » (titolo provvisorio) di cui abbiamo dato l'annuncio nel numero scorso. « **Italia** », come è detto in altra parte della Rivista, sarà il film esaltatore della volontà e del patriottismo dell'operaio-soldato in A. O.

Ecco le prime indiscrezioni: « **Italia** » sceneggiato da Solaroli, Soldati e dallo stesso Camerini (che qui compare nel triplice ruolo di soggetto, sceneggiatore e regista) si comincerà a girare all'Asmara ai primi del mese e terminerà a Roma negli stabilimenti Cines. Produttori gli « Artisti Associati », direttore di produzione Roberto Dandi, operatori Massimo Terzano e Ferdinando Martini, aiuto regista Solaroli e tecnico del suono Parisch.

Gli attori principali saranno Camillo Pilotto e un giovane, di cui si dice un gran bene, allievo del Centro Sperimentale; gli altri saranno in gran parte scelti da Camerini sul posto, tra i civili d'Asmara e gli indigeni.

S. A. INDUSTRIE CINEMATOGRAFICHE ITALIANE

PRODUZIONE 1936-XIV

un grande film d'eroismi e d'amore

CAVALLERIA

SOGGETTO DI SALVATOR GOTTA E ORESTE BIANCOLI
DIRETTO DA **GOFFREDO ALESSANDRINI** • DIRETTORE DI PRODUZIONE **ANGELO BESOZZI**

INTERPRETI:

**Elisa Cegani • Silvana Jachino • Anna Magnani
Clara Padoa • Amedeo Nazzari • Enrico Viarisio
Mario Ferrari • Romolo Costa • Adolfo Geri
Ernst von Nahdorny**

IN PREPARAZIONE:

un'opera d'arte nell'interpretazione di una grande attrice

LA DAMIGELLA DI BARD

D I S A L V A T O R G O T T A

C O N E M M A G R A M A T I C A

D I R E T T O D A M A R I O M A T T O L I



Danielle Darrieux, Maria Vetsera in « Mayerling »

« **L'Antenato** » - la vecchia commedia musicale di Carlo Veneziani sta per essere ridotta in film, prodotto dall'«Astra» e diretto da Guido Brignone, assistito da Giuseppe Fatigati. Gli interpreti principali saranno Antonio Gandusio, Maurizio d'Ancona, Guglielmo Bernabò, Ermelli, Silvani, Simbolotti; e Olivia Fried, Paola Barbara, Minny Rossini; le architetture saranno di Fiorini e le scenografie di Torri. Operatore, Otello Martelli e direttore di produzione l'avv. Fabio Franchini.

Il primo colpo di manovella sarà dato, tra giorni, negli stabilimenti S.A.F.A.

« **Re di denari** » - Procede negli stabilimenti della Caesar la lavorazione di « **Re di denari** », il nuovo film comico di Angelo Musco prodotto dalla Capitani film-I.C.A.R. e diretto da Enrico Guazzoni su soggetto di Pippo Marchese, sceneggiato da Guglielmo Giannini.

Coadiuvano il noto attore siciliano Rosina Anselmi, Mario Pisu, Nerio Bernardi, Maria Denis, Vanna Pegna, Ermanno Roveri, Gino Virotti, Ciro Galvani, Rocco d'Assunta. Guazzoni, assistito da Gino Talamo, ha per direttore di produzione lo stesso produttore, Liborio Capitani, per operatore Ubaldo Arata e per montatore F. M. Poggioli. Le scenografie sono opera di Guazzoni e Lombardozi, le musiche di Bixio e la direzione dell'orchestra del Maestro Fragna.

Le case americane e il film italiano. -

Dopo l'esperimento fortunato della Metro Goldwyn Mayer con « **Aldebaran** », pare che altre celebri case americane si siano decise a produrre film italiani in Italia, valendosi di registi e attori nostri. Ci si assicura infatti che la Radio Corporation Picture e la «Minerva Film» stiano pensando di produrre un film a soggetto guer-

resco che, per il nome degli attori e del regista e il carattere peculiare della vicenda trattata, dovrebbe avere molti requisiti idonei per un efficace sfruttamento sul mercato internazionale.

Anche negli uffici romani della Paramount, diretti dal cav. Aboaf, si parla insistentemente di una nuova attività produttrice da iniziarsi prossimamente.

Staremo a vedere questi progetti e proposte formulate dal dirigenti le filiali italiane e caldamente approvate in America testimoniano intanto della piena fiducia verso il nuovo cinema italiano e i suoi organi direttivi; fiducia tanto più significativa in quanto è dimostrata proprio da quegli enti industriali e commerciali che in passato sembravano ritenersi paghi e soddisfatti dello sfruttamento semplice e immediato di una produzione importata e di pronto successo.

Due idee - della «Tiberia Film» sono « **E' tornato Carnevale** » e « **Maddalena** », due film su soggetti di Guido Cantini, sceneggiati dallo stesso Cantini, Vergano e Matarazzo. Per ora, le nostre informazioni si fermano a questo punto...

Intanto la «Tiberia Film», che intende potenziare il suo programma di produzione, ha scelto come direttore di produzione, il dott. Gastone Bosio, pubblicitista e nuovo elemento della cinematografia italiana. Il Bosio è stato direttore di produzione di diversi film italiani tra cui «Treno popolare», «Il presidente della Ba-Ce-Cre-Mi» e il «Serpente a Sonagli».

« **Contro l'ultima nemica** » - è il titolo di un soggetto d'ambiente medico che Umberto Barbaro e Fritz Eckardt hanno recentemente consegnato a un produttore. E' un soggetto di notevole interesse — da quanto siamo stati informati — perchè, con

una trama originale, drammatica e commovente, esso valorizza indirettamente, due grandi moderne istituzioni mediche italiane: il Radio Centro Medico e l'Istituto per le malattie tropicali. Un film che auguriamo entri presto nella fase di realizzazione perchè sarà l'esaltazione del duro e pressochè anonimo lavoro dei nostri medici e scienziati, la rivelazione della loro vita tutta dedicata al sacrificio e alle logoranti ricerche in quell'infinito mondo misterioso che è, per il gran pubblico, il microcosmo.

« **Le Bande nere** » - Un film come « **Le Bande nere** » che, come è ormai noto, sarà realizzato nelle due versioni, italiana e tedesca, è un'impresa bisognosa di una lunga preparazione. Trenker infatti, dopo un primo lavoro di abbozzo del soggetto elaborato con Mirko Jelusich, è rimasto a Roma una decina di giorni per vedersi ad uno ad uno tutti i film italiani dell'ultima produzione, da «Teresa Confalonieri» e «Lorenzino de' Medici» a «Casta Diva» e «Aldebaran» fino a «Ma non è una cosa seria» e a quelli dell'ultima covata. Così Trenker vedeva nel modo migliore tutti i nostri interpreti, attrici e attori, giovani e vecchi, tragici e comici, e si faceva un'idea abbastanza vicina alla realtà del materiale umano nel quale poter scegliere i suoi compagni di lavoro. Sembra che Trenker abbia dunque posti gli occhi addosso a Diana Lante, a Emma Baron, a Alida Altemburger, a Carla Sveva, a Laura Nucci a Ebbel Maggi fra le attrici; a Giampaolo Rosmino, a Ferdinando Simbolotti, a Carlo Tamberlani, a Sandro Ruffini, a Chellini e a Cocchi, a Guido Celano, a Carlo Duse, a Tullio Galvani, a Umberto Sacripante, a Giovanni Manurita. Il lettore — a leggere tutti questi nomi — crederà forse che le parti siano così tutte coperte. Si sbaglia. Ce n'è ancora una intera dozzina almeno,



FRANCES DRAKE

(PARAMOUNT)

e tutt'altro che secondarie, per le quali Trenker avrebbe pensato a Olinto Cristina, a Mario Ferrari, a Egisto Olivieri, a Oreste Bilancia, a Walter Grant, a Raimondo von Riel, a Gino Viotti, a Vinicio Sofia, a Nannicini e ad Achille Majeroni. Risparmiamo l'elenco dei secondi ruoli che è altrettanto se non più numeroso in cui, ci si dice, figurano i nomi di Cele Abba, di Doris Duranti, di Maria Fara, di Fausto Guerzoni, di Lodovici e di Omero Bandini.

Abbiamo detto delle due edizioni e preciseremo meglio che il direttore di produzione per la versione italiana è il dott. Nino Ottavi, per quella tedesca invece è il sig. Max Huestre. E così di seguito rispettivamente: aiuti regista Neubauer e dott. Ivo Perilli, Neubauer e Schaad; operatori Arata e Benitz. Ora Trenker sta ultimando la sceneggiatura con Henser che sarà perfezionata da un dialogo italiano dovuto alla collaborazione di due scrittori sicuri come Corrado Pavolini e Cornelio Di Marzio. La creazione del commento musicale è affidata al M.^o Giuseppe Becce (qui, di lui, pubblichiamo una breve biografia) che è stato a Berlino il musicista di tutti i film di Trenker e di molti altri importantissimi film. L'architetto - scenografo - costumista che dovrà realizzare tutto l'aspetto coloristico e atmosferico del film è l'arch. Virgilio Marchi.

«**I due sergenti**»: la popolare commedia d'ambiente napoleonico ha trovato nel signor Pietro Mander della Mander Film un produttore convinto che sembra riuscirà a realizzare il film in duplice versione, italiana e francese. La sceneggiatura — che ci si dice assai ben consegnata da Carlo Bernard in collaborazione col regista Nunzio Malasomma — sta per essere ultimata anche per quanto riguarda i dialoghi; si tratta di un film di vasta portata e che vuol es-

sere prodotto tenendo conto di tutte le esigenze della tecnica moderna. Per quanto riguarda gli attori le indicazioni che circolano negli ambienti bene informati e che noi ci siamo affrettati ad annotare per i nostri lettori sarebbero le seguenti: Gino Cervi, Mino Doro, Evi Maltagliati, Luisa Ferrida, Ugo Ceseri, Nella Maria Bonora ed altri.

«**Cavalleria**» - Diamo qui i dati caratteristici di «Cavalleria», di cui la nostra Rivista si occupa largamente in altra parte: Società produttrice: «Industrie Cinematografiche Italiane» (ICI) Roma; stabilimenti di produzione: «Cines», Roma; soggetto di Oreste Biancoli e Salvatore Gotta; sceneggiatura: Goffredo Alessandrini e Aldo Vergano; regista: Goffredo Alessandrini; collaboratore del regista: Oreste Biancoli; aiuto regista: Umberto Scarpelli; direttore di produzione: Angelo Besozzi. Interpreti principali: Elisa Cegani, Silvana Jachino, Amedeo Nazzari, Enrico Vitarisio, Mario Ferrari, Anna Magnani, Clara Padoa, Romolo Costa, Adolfo Geri, V. E. Von Nadherny, etc. Musiche del maestro Enzo Masetti. Scenografie di Gastone Medin. Costumi della Casa d'Arte di Roma su bozzetti di Sensani. Operatore: Vaclav Vich; aiuto operatore: Izzarelli; tecnico del suono: Ing. Bittmann; Montaggio: Simonelli. Esterni: a Torino, alla scuola di Cavalleria di Pinerolo, a Voghera, a Tor di Quinto, a Centocelle. Sistema di registrazione: R.C.A. Phonophone.

«**Madame Buonaparte**» - è un film girato per tutti i suoi interni e parte dei suoi esterni a Tirrenia. Eccone i dati caratteristici:

Società produttrice: «Fédération Française du Film», Parigi; produttore: A. Vincent; stabilimenti di produzione: «Pi-

sorno», Tirrenia; soggetto tratto dall'opera di Aubry; regista: Bernard Dechamps; aiuto regista: Giacinto Solito; direttore di produzione: De Maroussen; segretario di produzione: Walter Bassi; amministratore: Hoffmann; ispettore di scena: Cello Burchi. Interpreti principali: Yvonne Printemps, Pierre Fresnay, Jacqueline Mad, Segard, Bourton. Gli attori di secondo piano, i generici e le comparse sono stati scelti dal regista Dechamps presso i sindacati di Livorno e Pisa. Operatore: Mario Albertelli; aiuto operatore: Giuseppe La Torre; tecnico del suono: Dott. Raoul Magni; montaggio: De Heren; truccatore: Guglielmo Bonotti; fotografo: Emilio Gneme. Il personale tecnico è stato fornito tutto dalla Società Italiana «Pisorno», proprietaria degli stabilimenti. Architetto: Billinsky; costumi della Sartoria teatrale Peruzzi; mobili dell'antiquario Olivotti di Firenze; sistema di registrazione: Western Electric.

«**Sette giorni all'altro mondo**» - Continuano le riprese del divertente film (prodotto dall'«Etrusca Film» e diretto da Mario Mattoli) che ha ad interprete principale Armando Falconi. Accanto al notissimo attore è stata posta oltre a Mimy Ayimer anche Leda Gloria, in una parte che le darà modo di mettere in rilievo le sue note qualità.

In questi giorni sono state girate piacevoli scene di esterni nella campagna romana e in alcune ville di Roma. Vi apparirà un Falconi, sportivo per forza, che farà fare al pubblico le più sane ed allegre risate.

AMERICA

Alla Warner si è iniziata la lavorazione di «Bullets e Ballots» (**Pallottole di piombo e palle bianche e nere**) Interpretato

Da «**Ho ucciso**» di J. von Sternberg

(Columbia, Eia)



PRODUZIONE 1936-37



LA RIVOLTA DEI BOXERS

ERROL FLYNN · P. KNOWLE · O. de HAVILLAND



L'ANGELO BIANCO

KAY FRANCIS · JAN HUNTER · D. WOODS



UOMINI NELL'ABISSO

DONALD WOODS · K. LINAKER · H. O' NEILL

FREYTERA



Patricia Ellis

(Warner Bros)

dal famoso Edward G. Robinson (l'interprete di «Tutta la città ne parla») con Joan Blondell, Humphrey Bogart, Barton Mac Lane, e Dick Purcell. Dirige William Keighley.

Altro film giallo Warner sarà «The case of the velvet Claws» (**Il mistero degli artigli di velluto**) diretto da William Clemens e interpretato dall'ormai vecchio attore giovane Warren William, Claire Dodd e Allen Jenkins.

Uno dei segreti del successo è nel titolo. Una volta che un titolo ha fatto fortuna ne saltano fuori altri simili a decine. Tipico è stato il caso di «It happened one night» seguito da «It happened in New York», «It happened in Paris» e quanti altri «happened». Così, dopo il successo del famoso libro «**Life begins at forty**» c'è stata la commedia «Life begins at eight forty» (La vita comincia alle otto e quaranta) e il film di Will Rogers «Life begins at eight forty» che col libro non aveva

nulla a che fare come con la commedia. Ecco ora un titolo che, per la sua assomiglianza, vuoi ricordare i fortunati precedenti «**Love begins at Twenty**» (L'amore comincia a vent'anni) il film è Warner ed è interpretato da Warren Hull, Patricia Ellis, Hugh Herbert, Hobart Cavanaugh e Mary Treen. Dirige William Mc Gann.

«I loved a soldier» (**Ami un soldato**) della Paramount è ormai notissimo in tutti i notiziari per i contrattempi, i metodi, gli



Sempre con Voi.



Acqua
di Colonia
La Viscontessa

G. Gallia
MILANO

CARLO DE MICHELI di E.

SOCIETÀ ANONIMA
MILANO

Telegrammi: Fonsimplex
Telefoni: 50463 - 50464 - 50614

Le grandi
novità **1936**

BRETELLE-GIARRETTIERE

Aerflex

ULTRAFLEX

COSTUMI BAGNO

Forma

BUSTI E AFFINI

**REFLEX FORMA
SIMPLEX FORMA**

STABILIMENTI: MILANO - VIA MARCONA, 35

(TESSITURA): NIGUARDA - VIA ORNATO, 110

Il sottoscritto **GIUSEPPE GALLIA** nella sua qualità di
unico proprietario dei diritti di esclusività e di rappre-
sentazione per l'Italia e Colonie del nuovo film

STENKA RASIN

(Volga... Volga...)

PRODUZIONE BADAL FILM DI BERLINO

DIFFIDA la stessa BADAL FILM ed i
suoi rappresentanti ad offrire ad altri lo stesso film e

DIFFIDA gli eventuali compratori a
trattare l'acquisto avvertendo che in base ai propri diritti
contrattuali - tempestivamente comunicati alle autorità
corporative - il sottoscritto procederà senz'altro al seque-
stro, con tutte le riserve per ogni ulteriore azione e ragione

Giuseppe Gallia

VIA LUCREZIO CARO, 12 - ROMA



Jean Arthur in « Opera hat » di Frank Capra

(Columbia-Elio)

incidenti, che ne hanno accompagnato la lavorazione.

Martene era già pronta a interpretarlo quando decise di scappare in Europa con la bimba per paura che i « kidnappers » gliela rapissero. Cambiò idea, lo cominciò, poi cambiò idea ancora e piantò tutto. La sostituì la pallida Sullivan: dopo una settimana di lavorazione la fragile Margaret si spezzò un braccio. Charles Boyer, Stuart Erwin e gli altri attori, il regista Henry Hathaway, fecero gli scongiuri, si riunirono e chiesero provvedimenti al direttore della Paramount per fuggire gli influssi maligni. E la direzione non trovò niente di meglio che cambiare il titolo: « I loved a soldier » non si deve più pronunciare; il nuovo titolo è « Hotel Imperial » (Hotel Imperiale), per chi non sa l'inglese).

Un nuovo regista esordisce alla Paramount, William Shea, nel film « Good for nothing » (Buono a niente) interpretato da Virginia Weidler.

Hal Roach, il produttore del film di Laurel e Hardy, ha iniziato un'altra pellicola coi due comici: « The money box » (Il salvadanaio). Regista è Harry Lachman.

Tim Mc Coy, il noto cow-boy, sta interpretando un film in cui i vecchi elementi del « western » si fondono con quelli dei nuovi gialli « Ghost valley » (La valle degli spiriti). Il film è di produzione indipendente Excelsior ed è diretto da Sam Neufeld.

« Queer money » (Bizzarro denaro) è un nuovo film Columbia interpretato dal noto « gangster » Chester Morris e da Marian Marsh, Lloyd Nolan e Earl Bunn. Dirige Erle Keaton.

Distribuito dalla Radio il film Pioneer a colori « Dancing pirate » (Il pirata che balla) è terminato. Interpreti sono Charles Collins, Steffi Duna, Frank Morgan, Louis Alberni e Victor Marconi. Dirige Lloyd Corrigan.

Sta per arrivare in Europa quello che dopo l'insuperabile « The Lost patrol » di John Ford, con Victor Mc Laglen, viene definito il più grande film sulla guerra nel deserto africano « Under two flags » (Sotto due bandiere). Interpretato da Ronald Colman, Claudette Colbert e infine da Victor Mc Laglen, il lavoro è la esaltazione della guerra della Legione Straniera francese nel Sahara. Diecimila comparse sono state impiegate. È una produzione Darryl F. Zanuck diretta da Frank Lloyd.

La « Selznick International » che sta girando ora « Garden of Allah » (Il giardino di Allah) ha portato ora tutta la compagnia nelle stesse pianure dove sono stati ripresi gli esterni di « Sotto due bandiere », a Yuma in Arizona.

Anche per il film « Ramona » si sono dovuti cercare spazi aperti e luminosi per ricostruirvi i « ranchos », villaggi Indiani, e le missioni al principio dell'800. È stata scelta una vasta pianura di 5.700 acri a Hot Springs in California, che ha servito magnificamente.

« Yours for the asking » della Paramount è andato in lavorazione sotto la regia di Alexander Hall. Vi figurano George Raft, Dolores Costello, Ida Lupino e Reginald Owen.

« The Texas Ranger » (L'agricoltore del Texas). Interpreti sono Fred Mac Murray, Jean Parker e Bennie Bartlett. Dirige King Vidor.

« It's a small world » (Il mondo è piccolo) un nuovo film Universal è andato ora in lavorazione diretto da Alfred E. Green. Interpreti sono Joel Mc Crea, Joan Bennett ed Elisha Cook.

Terminato « The Great Zigfield » che ora si proietta a Hollywood, William Powell ha iniziato in compagnia di un magnifico gruppo di attori, Carole Lombard, Alice Brady, Gene Pallette e Gail Patrick, il nuovo film « My man Godfrey » (Il mio Godfrey). Dirige il terzo regista italo-americano: Gregory La Cava. Il film è la prima grande produzione della Universal sotto la nuova amministrazione.

« The mercy killer » (L'assassino pietoso) è cominciato ora alla Fox diretto da George Marshall. Interpreti sono Gloria Stuart, Robert Kent, J. Edward Bromberg ed Henry Armetta.

« Three wise guys » (Tre furboni) è il titolo, in gergo, di un nuovo film M.G.M. andato ora in lavorazione. Diretto da George B. Seltz il film è interpretato da Robert Young, Betty Furness, Lewis Stone, Bruce Cabot, e Donald Meek.

La Fox ha terminato ora « Half angel » (Angelo per metà). Interpreti sono Frances Dee, Brian Donleavy, il comico Charles Butterworth e Helen Westley.

« Lost horizon », il suggestivo romanzo di James Hilton, su una misteriosa avven-

PRODUZIONE 1936-37



LE BELVE DELLA CITTÀ

EDWARD ROBINSON · B. M. LANE · J. BLONDELL



ABBASSO I PANTALONI

JOE BROWN · ANN DVORAK · PATRICIA ELLIS



LA PAURA D'AMARE

BETTE DAVIS · FRANCHOT TONE · M. LINDSAY



Irene Dunne in « Magnificent obsession »

(Universal I.C.I.)

lura fra i Lama tibetani, dopo molte incertezze è stato finalmente varato alla Columbia sotto la direzione di Frank Capra. Interprete sarà Ronald Colman con Jane Wyatt, Isabell Jewell, Edward Everett Horton e Lourence Grand.

« Il Club del suicidi » di Stevenson è in via di realizzazione alla M.G.M. Lo dirige Walter Ruben e interpreta Robert Montgomery, Rosalind Russell, Louis Hayward, Frank Morgan, Reginald Owen e Virginia Wlelder.

« Speed » (Velocità) della Metro, interpretato da Wendy Barrie, James Steward, Weldon Heybrin, Una Merkel, Ted Healy e Ralph Morgan si sta girando sotto la direzione di Edwin L. Marin.

Terzo film Metro ora iniziato è « The witch of Timbuctu » (La strega di Timbuctu) diretto da Tod Browning e interpretato da Lionel Barrymore e Maureen O' Sullivan.

« There's millions in it » (Vale milioni) è una delle nuove produzioni Warner. Diretto da William Mc Gann il film è interpretato da Ross Alexander Beverly Roberts e Joseph Cawthorn.

Altro nuovo film Warner è « Public Enemy's wife » (La moglie del nemico pubblico) con Pat O' Brien, Margaret Lindsay, Robert Armstrong, e Humphrey Bogart. Dirige Wick Grinde.

« What price parole » è cominciato ora alla Universal diretto da Louis Friedländer

e interpretato da Ann Treston, Henry Hunter, Noah Beery e Alan Hale.

« Private number » (Numero privato) della Fox è cominciato con Loretta Young, Basil Rathbone, Robert Taylor e Pathy Kelly. Dirige Roy del Ruth.

« Florida special » (Treno speciale per la Florida) è un film Paramount recentemente terminato da Ralph Wurply e interpretato da Jack Oakie, Frances Drake, Solly Eilers, e Clyde Dison.

« Three on trial » (Il processo al tre) è una produzione Harry Sherman della Paramount diretta da Howard Bretherton e interpretata da William Boyd Jimmy Ellison, e Muriel Evans.

CINES

stabilimenti italiani per produzione film

ROMA - VIA VEIO 51



CGE

ORFEON
SUPERTRUODINA A 5 VALVOLE
ONDE CORTE - MEDIA - LUNGHE

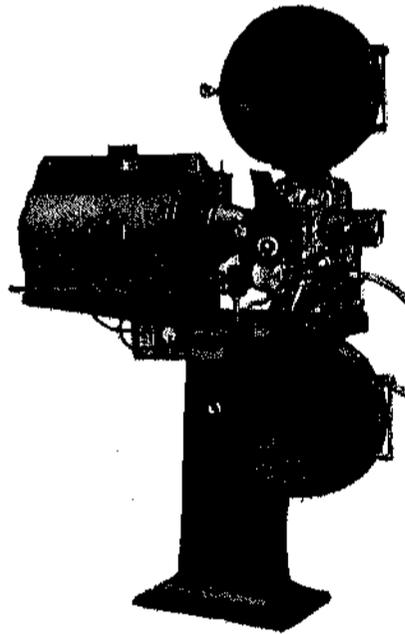
PREZZO L. 1250

PRODOTTO ITALIANO
VENDUTO IN TUTTA ITALIA

BREVETTI APPARECCHI RADIO:
GENERAL ELECTRIC CO.
R. C. A. & WESTINGHOUSE

COMPAGNIA GENERALE DI ELETTRICITÀ - MILANO

CINEMECCANICA S. A.
VIALE CAMPANIA, 25 - MILANO



ALLE MOSTRE
INTERNAZIONALI
DEL CINEMA A
VENEZIA

I Tecnici di tutto
il Mondo hanno
ammirato nel

**VICTORIA
VII°**

l'impianto cine
sonoro di classe
eccezionale.

Oltre 1.500 installazioni sonore sono funzionanti
in Italia e costituiscono il nostro assoluto primato.

Nuovo Cinema ALLA QUIRINETTA

La Direzione del «Nuovo Cinema alla Quirinetta» ci comunica che durante la prossima stagione estiva trasporterà le sue interessantissime proiezioni di film in edizione originale, all'aperto, e precisamente in uno dei più suggestivi ed eleganti ambienti della Capitale: nel giardino annesso alla «Casina Valadier», al Pincio.

Troviamo questa decisione veramente geniale e siamo certi che il trasferimento incontrerà il plauso e l'approvazione generale. In questo modo, il fine e scelto pubblico che è solito frequentare la «Quirinetta» potrà continuare ad assistere alle proiezioni in lingua originale, dandosi convegno in un luogo signorile ed elegante, godendo, frattanto tra gli alberi secolari del Pincio, e le airole profumate, il fresco delizioso delle nostre belle notti estive romane.

Per aderire alle numerose richieste dei suoi frequentatori, la Direzione del «Nuovo Cinema» ha in programma per questa stagione all'aperto una serie di proiezioni di ripresa di film eccezionali, particolarmente attraente. Verranno, presentati, in edizione originale, cioè, film già stati proiettati in edizione italiana, ma scelti tra quelli che abbiano riscosso successi maggiori. Tra i primi, vedremo **Greta Garbo** in una delle sue interpretazioni più famose, e così il pubblico romano avrà finalmente l'occasione di conoscere la vera voce e la vera interpretazione della più grande attrice dello schermo, cosa ambitissima da tutti gli ammiratori della celebre stella e dagli appassionati del cinema in genere.

(segue notiziario America)

«The ex Mrs. Bradford» (La ex signora Bradford) è il film Radio recentemente terminato dal regista Stephen Roberts e interpretato da William Powell, Jean Arthur, Robert Armstrong e Ralph Morgan.

«Road to glory» (Verso la gloria) è una importantissima produzione Fox che la casa lancerà in pieno. Friedrich March, Warner Baxter, Lionel Barrymore, June Lane e Gregory Ratoff sono gli interpreti diretti da Howard Hawks.

«It cannot happen here» (Non può succeder qui) è il titolo d'un romanzo di Sinclair Lewis, in cui l'autore, in cerca di suffragi democratici, descrive quel che succederebbe in America se ci fosse il Fascismo: che cosa succederebbe, secondo lui, lo dice il titolo: approvano i democratici, approvano gli ebrei, che identificano i due fascismi italiano e tedesco.

La M.G.M. deve fare il film. Senonché a un certo punto il progetto si arena, non si può più muovere. «Cos'è?». «Costa troppo» dice la Casa per non irritare gli

ebrei e i democratici, «non si può realizzare».

Senonché William Hays, il presidente dei produttori americani, ha fatto sapere quel che gli ebrei e i democratici non volevano sentir dire. Che, cioè, un film antifascista, se può far piacere a loro, è oggi tanto inopportuno da poter sollevare la indignazione, le proteste di troppa gente non solo in Europa e nei paesi fascisti ma anche in America. E di fronte a questa eventualità fonte di sicuro insuccesso economico, non se ne fa più nulla.

AUSTRIA

La Gewerkschaft der Filmschaffenden Österreichs (Associazione Austriaca degli impiegati cinematografici) sta sviluppando

sempre più la sua struttura sindacale ed estendendo le sue funzioni. Alla testa di questa Associazione è stato messo dal Governo federale il Dott. Hein Hanus, un esperto in materia cinematografica; l'Associazione conta già 2.000 membri di cui 500 tecnici ed artigiani, 500 tra produttori registi attori direttori di produzione ecc., 1.000 attori di parti secondarie e comparse.

Il Direttore dell'Associazione si è preoccupato di stipulare una serie di contratti a tutelare gli interessi delle varie categorie che svolgono la loro attività in campo cinematografico ed attualmente è in contatto con similari Associazioni Estere per studiare le modalità necessarie per addivenire ad una specie di accordo internazionale per la garanzia del lavoro in questo settore.

Jeannette Mac Donald e Nelson Eddy in «Rose Marie»

(M. G. M.)



Dopo « Ombre Bianche » è questo il film più deliziosamente esotico che lo schermo abbia mai realizzato. Ferma restando per ambedue i lavori la preziosità del panorama ambientale, dei luoghi e delle masse, « L'Ultimo dei Pagani » ha, sul suo illustre predecessore, il vantaggio di una maggiore intensità della materia drammatica sia in rapporto alla trama che all'azione.

Mala, il magnifico, e Lotus Long, gli indimenticabili protagonisti di « Eskimo », eroi prescelti della attuale vicenda, nel salto acrobatico dalle gelide solitudini polari al lussureggiante clima dei Mari del Sud, hanno impresso alla loro recitazione una morbidezza ed un calore di vita più spontaneamente sentiti e quindi più convincenti, specie negli impulsi e nelle manifestazioni del loro amore primitivo.

Il film è stato girato nelle isole della Polinesia, dove un'apposita spedizione della Metro Goldwyn Mayer capeggiata dal regista Richard Thorpe ha soggiornato per oltre 5 mesi.

Tra le realizzazioni cinematografiche del genere « L'Ultimo dei Pagani » non può aspirare solo al primato per la sua tipica bellezza, ma è stato anche indubbiamente una delle più ardue per le difficoltà ininterrotte che ha dovuto superare, scena per scena.

In primo piano fra i nemici si deve annoverare la natura selvaggia dei luoghi, flagellati in continuità da tremendi tifoni che scoppiando all'improvviso, hanno a più riprese distrutto interamente le scene, specie quelle allestite sui banchi coralliferi. Ci sono nel film visioni impressionanti di queste furie dei tropici.

Alla prepotenza della natura bisogna aggiungere la proterva incomprendenza degli indigeni, elemento d'altra parte indispensabile come massa agente per ambientare la vicenda. Non ci fu, ad esempio, modo di farli cantare in coro un inno religioso: il capo tribù disse no e fu glorioforza rinunciare. Per raggiungere comunque il suo intento il regista ricorse ad un ripiego: fece loro cantare una canzone d'amore nel ritmo musicale dell'inno religioso.

Le fatiche, i disagi sopportati dai realizzatori sono stati generosamente compensati dalla perfetta riuscita della realizzazione. Il fascino del paesaggio tropicale è stato captato dalle macchine cinematografiche in tutta la sua interezza e nelle sue sfumature più suggestive, sia di effetti visivi che sonori, creando la cornice più pittorescamente intonata al drammatico amore dell'« Ultimo dei Pagani ».

Regista: **Richard Thorpe**



L'ULTIMO DEI PAGANI

INTERPRETI:
MALA (RAY WISE)
LOTUS LONG



VISIONE IN RILIEVO

L'impressione del rilievo degli oggetti sorge dalla visione dei due occhi (visione binoculare completata, a quanto dicono i fisiologici, dalla nostra abitudine, dalla esperienza acquisita durante lunghi anni di osservazione sussidiata dal tatto.

Per ottenere la visione in rilievo bisogna disporre di due disegni o di due fotografie, eseguiti da due centri di vista differenti, che vanno osservati per mezzo dell'apparecchio detto « stereoscopico ».

E' bene però notare che questa visione combinata è possibile solo se le due figure sono piccole e non interferiscono l'una con l'altra, altrimenti ciascun occhio vede anche una parte dell'immagine relativa all'altro occhio e ne deriva una grande confusione.

Una soluzione geniale per questa difficoltà è stata trovata, e consiste nel colorare le due immagini parziali l'una in verde e l'altra in rosso e nell'osservarle attraverso occhiali speciali, uno verde, uno rosso, che permettano a ciascun occhio di vedere soltanto l'immagine preparata per esso, a esclusione dell'altra. Così ogni interferenza viene evitata e ci si ritrova nelle condizioni dello stereoscopio.

Si può eseguire una ripresa cinematografica del trave, per mezzo di due macchine da presa, i cui obiettivi, situati uno accanto all'altro, vengono a sostituire i nostri occhi. Si ottengono così: un negativo sinistro su cui si susseguono tutte le immagini ottenute con l'obiettivo di sinistra e un negativo destro, composto di tutte le immagini ottenute con l'obiettivo di destra. Stampiamo ora le due serie di immagini su un'unica pellicola positiva, colorando però con un inchiostro rosso speciale le immagini sinistre e con inchiostro verde le immagini destre.

Impiegando un paio d'occhiali in cui il vetro di destra sia colorato in rosso e quello di sinistra in verde, l'occhio destro vede solo l'immagine verde (prospettiva destra) e l'occhio sinistro non vede che l'immagine rossa (prospettiva sinistra) e quindi le due immagini distinte, combinate mentalmente, danno la visione in rilievo. I due colori sono stati scelti complementari, in modo che ciascun occhio, sovrapponendo il colore dell'occhiale con quello dell'immagine, veda un fondo grigio, come nella cinematografia ordinaria.

La Metro Goldwyn Mayer, all'avanguardia anche nel campo del film in rilievo, presenterà quanto prima sugli schermi italiani un perfetto e sensazionale esemplare di cinematografia realizzata col sistema sopra illustrato.

Gli artisti, i tecnici, gli industriali della Cinematografia
IN UNA RASSEGNA COMPLETA E AGGIORNATISSIMA:
ANNUARIO CINEMATOGRAFICO DELL'ANNO XIV
con una importantissima raccolta delle leggi, delle
norme corporative e dei contratti di lavoro. Prezzo L. 20.-

Dal G.U.F. di Milano

Il nostro Pasinetti ha già trattato, in altra parte della rivista, l'attività cui si riferisce questa corrispondenza milanese dalla quale abbiamo tolto gli accenni di film già esaminati dal nostro collaboratore, mantenendo tuttavia intatto l'annuncio della futura attività del Cine-guf di Milano:

La sezione cinematografica del Guf di Milano inauguratasi nell'ottobre dell'anno scorso presentò ai littoriali dell'anno XIII i primi saggi della sua produzione.

Le pellicole presentate dimostrarono che oltre ad una forte volontà di fare, e soprattutto di fare bene, vi era nei giovani, che con entusiasmo avevano dato vita alla sezione cinematografica, piena e seria comprensione di quei compiti che erano stati assegnati al Guf nel campo cinematografico.

« Come si fa un giornale sonoro » di Castiglioni e Emanuelli, riuscito esperimento di un sistema sonoro dallo stesso Castiglioni ideato e costruito, offriva con chiarezza di immagini e vivacità di racconto la documentazione di come venga registrata una radiocronaca.

« La settimana di 40 ore » di Achille De Francesco, che con efficace sintesi documentaria mostrava i benefici effetti della nuova legge fascista, sono le prime opere con cui il Guf di Milano partecipò ai Littoriali del 1935.

Con l'anno XIV il Guf di Milano non ha segnato il passo, presentandosi ai littoriali con due lavori « La sua vittoria » di Mario Nascimbene, che esalta i donatori del sangue e « Cacciatori di frontiera » di Tosi e De Francesco che narra con suggestive visioni un episodio della vita di un milite confinario.

Ed ora siamo in piena attività. Sono infatti in lavorazione due film, di cui uno sarà presto al montaggio. Il titolo di quest'ultimo è provvisoriamente « Primavera » e ci trasporta in un centro italiano di studi per stranieri.

La vita di questo mondo cosmopolita di



Nora Strauss, in « Primavera » di Luigi Galeazzi e Giorgio Tedesco (G.U.F. di Milano)

studenti, già uomini che sentono la responsabilità di sé stessi, è lo sfondo ora lieto, ora triste, ora sentimentale alle vicende di questo film che sarà interpretato da una schiera di attori della sezione. Nora Strauss, Vigilio Gottardi, Camen Regola, Dino Villa, Roberto Calderoni, sostengono le parti principali in mezzo a molti altri che collaborano con ammirabile entusiasmo alla riuscita di questo film.

Insieme all'altro lavoro, affidato alla regia del Camerata Comencini, « Primavera » verrà presentato al Festival di Venezia.

LUIGI GALEAZZI

Un effetto ottico del film in rilievo, che spaventerà e diventerà le pla



S. A. PIEMONTE FILM • ROMA

MENTRE SI AFFERMA IL GRANDE SUCCESSO
DI STAMPA E DI PUBBLICO DEL FILM

“CITTÀ PERDUTA,,

È IMMINENTE LA PROGRAMMAZIONE DI

“UN DRAMMA PER TELEVISIONE,,

CRISTALLO E VETRO DI SICUREZZA

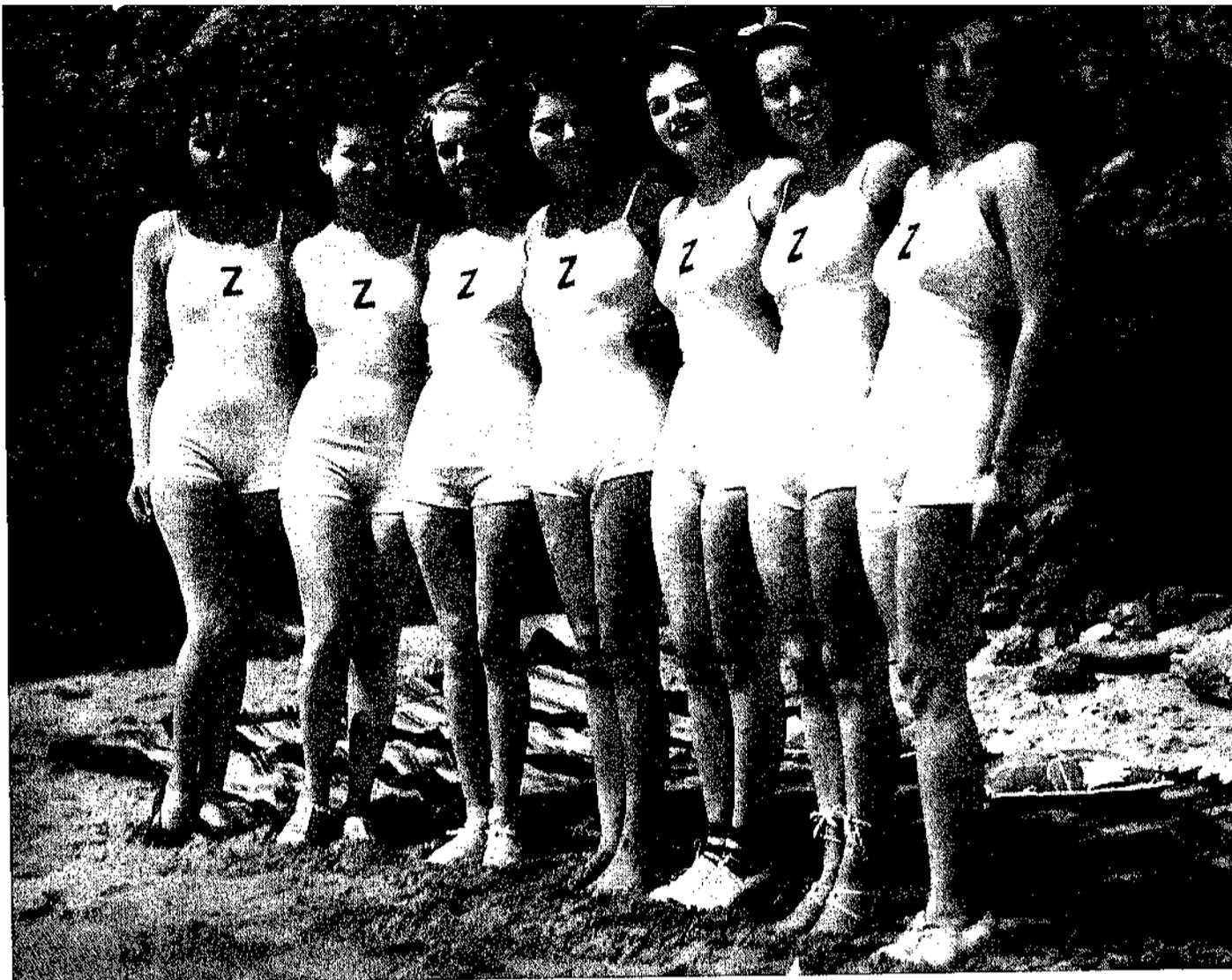
VIS

CRISTALLO TEMPERATO DI SICUREZZA

SECURIT

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

S. A. VIS
MILANO
VIA ARONA, 2



Da « Il paradiso perduto »

(M. G. M.)

Il tribunale delle pellicole

Pubblichiamo l'elenco dei film, italiani e stranieri, revisionati nel mese di maggio 1936-XIV dalle apposite commissioni presso la Direzione generale per la Cinematografia. I numeri tra parentesi (1) e (2) indicano le decisioni delle commissioni di prima istanza e della commissione d'appello.

ITALIA

L'Ambasciatore - commedia, della Negrini & C. Film (su motivi del « Diplomatico » di E. Scribe) - Regista: Baldassarre Negrini - Interpreti: Leda Gloria - Luisa Ferida - Rosetta Calavetta - Maurizio d'Ancora - Achille Majeroni - Vasco Creti - Oreste Bilancia - Concessionaria: E.N.I.C. - Approvata (2).

Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno - commedia, del Cons. Autori Produzione film italiani - Regista: Giorgio C. Simonelli - Interpreti: Cesco Baseggio - Marcello Spada - Umberto Sacripante - Silvana Jachino - Fausto Guerzoni - Olga Capri - Concessionaria: E.N.I.C. - Approvata (1).

Cuor di vagabondo - dramma, della Forzano Film - Regista: Epstein - Interpreti: Ermete Zacconi - Madeleine Renaud - Fosco Giachetti - Concessionaria: E.N.I.C. - Approvata (2).

AMERICA

La città perduta - commedia, della Super Serial Prod. Inc. - Regista: Harry Revier - Interpreti: William Boyd - K. Richmond - Claudie Bell - Josef Swickard - Concessionaria: Piemonte Film - Approvata (1).

La corazzata Congress (Annapolis farewell) - dramma della Paramount - Regista: Alexander Hall - Interpreti: Sir Guy Standing - Tom Brown - Richard Cromwell - John Howard - Rosalind Keith - Concessionaria: Paramount - Approvata (1).

Desiderio (Desire) - dramma, della Paramount - Regista: Frank Borzage - Interpreti: Marlene Dietrich - Gary Cooper - John Hallyday - Concessionaria: Paramount - Approvata (1).

Domatore di donne - dramma, della Columbia - Regista: Tay Garnett - Interpreti: George Raft - Joan Bennett - Billie Burke - Walter Connolly - Concessionaria: Cons. E.I.A. - Doppiato « Itala Acustica » - Vietata (1).

La foresta pietrificata (The petrified forest) - dramma, della Warner Bros - Regista: Archie A. Mayo - Interpreti: Leslie Howard - Belle Davis - Genevieve Tobin - Concessionaria: Warner Bros-First National - Vietato il doppiaggio (1 e 2).

Giola di vivere (Petticoat fever) - commedia, della Metro Goldwyn Mayer - Regista: George Fitzmaurice - Interpreti: Robert Montgomery - Myrna Loy - Reginald Owen - Winifred Shotter - Concessionaria: M.G.M. - Autorizzato il doppiaggio (1).

Ho ucciso! - dramma, della Columbia - Regista: Joseph von Sternberg - Interpreti: Marian Marsh - Peter Lorre - Tala Birell - Edward Arnold - Concessionaria:



Jean Parker

(M. G. M.)

Cons. E.I.A. - Doppiato: Itala Acustica - Approvata (1).

India parla (India speaks) - documentario, della R.K.O. - Regista: Fulton Walter - Concessionaria: Minerva film - Autorizzato il doppiaggio (1).

La lampada cinese (Oil for the lamps of China) - dramma, della Warner Bros - Regista: Mervyn Le Roy - Interpreti: Pat O' Brien, Josephine Hutchinson - Jean Muir - Lyle Talbot - Arthur Byron - Concessionaria: Warner Bros - Approvata (2).

Le perle di Korenoff (Shipsaw) - dramma, della M.G.M. - Regista: Sam Wood - Interpreti: Myrna Loy - Spencer Tracy - Harvey Stephens - William Harrigan - Concessionaria: M.G.M. - Autorizzato in massima il doppiaggio (1).

La provinciale (Small town girl) - commedia, della M.G.M. - Regista: William A. Wellman - Interpreti: Janet Gaynor - Robert Taylor - Binnie Barnes - Andy Devine - Lewis Stone - Concessionaria: M.G.M. - Autorizzato in massima il doppiaggio (1).

Vita di Luigi Pasteur (The story of Louis Pasteur) - commedia, della Warner Bros - Regista: William Dieterle - Interpreti: Paul Muni - Josephine Hutchinson - Anita Louise - Donald Woods - Concessionaria: Warner Bros - Autorizzato in massima il doppiaggio (1).

Voglio essere amata! - commedia, della Columbia - Regista: Gregorio La Cava - Interpreti: Claudette Colbert - Melwyn Douglas - Concessionaria: Consorzio E.I.A. - Doppiato: Itala Acustica - Approvata (1).

Sterminateli senza pietà (Show them no mercy!) - dramma, della Fox - Regista: George Marshall - Interpreti: Rochelle Hudson - Cesar Romero - Bruce Cabot - Edward Morris - Edward Brophy - Warren Hymer - Concessionaria: S.A.I. Fox Film - Approvata (1).

La paura d'amare (Dangerous) - dramma, della Warner Bros - Regista: Alfred E. Green - Interpreti: Bette Davis, Franchot Tone, Margaret Lindsay, Alison Skipworth - Concessionaria: S.A.I. Warner Bros - Approvata (1).

Gelosia (Wife versus secretary) - commedia, della Metro Goldwyn Mayer - Regista: Clarence Brown - Interpreti: Clark Gable, Mirna Loy, Jean Harlow - Concessionaria: M.G.M. - Approvata (1).

FRANCIA

Gli ammutinati dell'Elsineur (Les mutinés de l'Elsineur) - dramma, della General Productions - Regista: Pierre Chenal - Interpreti: Jean Murat, Winna Winfried, André Berley, Maurice Lagrenée, Jacques Berlioz, Max Dalban, Lucas Gridoux, René Bergeron, Le Vigan - Concessionaria: Colosseum - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

Non siamo più ragazzi (Nous ne sommes plus des enfants) - dramma, della Morlay-Eureka film - Regista: Augusto Genina - Interpreti: Gaby Morlay, Claude Dauphin, Jean Wall - Concessionaria: E.N.I.C. - Doppiato: L.U.C.E. - Approvata (1).

Occhi neri (Les yeux noirs) - dramma, della Milo film - Regista: V. Touriansky - Interpreti: Harry Baur, Simone Simon,

Jean Pierre Aumont, Jean Max, Emile Genevois - Concessionaria: Minerva film - Doppiato: Palatino - Approvata (1).

Pel di carota (Poli de carotte) - dramma, della Vandal & Delac - Regista: Julien Duvivier - Interpreti: Harry Baur, Robert Lynel - Concessionaria: Titanus Film - Approvata (2).

Il principe scomparso - commedia, della Arys Film - Regista: Kurt Gerron - Interpreti: Pierre Brasseur, Renée Saint Cyr, Boucot - Concessionaria: E.N.I.C. - Doppiato L.U.C.E. - Approvata (1).

La principessa Tam Tam (Princesse Tam Tam) - commedia, della Arys film - Regista: Pepito Abalino - Interpreti: Josephine Baker, Albert Préjan, Germaine Aussey - Concessionaria: Colosseum film - Autorizzato il doppiaggio (1).

Vie Parisienne (Vie Parisienne) - commedia, della Nero film - Regista: Baume - Interpreti: Georges Rigaud, Christian Gerard, Conchita Montenegro, Germaine Aussey - Concessionaria: Colosseum - Vietato il doppiaggio (1).

GERMANIA

Gli amori giovanili di una regina (Mädchenjahre einer Königin) - commedia, della Tobis Rota film - Regista: Erich Engel - Interpreti: Jenny Jugo, Otto Tressler, Friedrich Benfer - Concessionaria: E.N.I.C. - Vietato il doppiaggio (1).

Il corriere dello Czar (Der Kurier des Zaren) - dramma, della I. N. Ermolieff - Regista: Richard Eichberg - Interpreti: Adolf Wohlbruck, Armand Bernard, Collette Darfeuil, Charles Vanel - Concessionaria: E.N.I.C. - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

Variété (Variété) - dramma della Bavaria - Vador Film - Regista: Nikolas Farkas - Interpreti: Annabella, Hans Albers, Attila Hörbiger, Karl Etlinger, Ernst Rotmund, Nicolai Kolin - Concessionaria: E.N.I.C. - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

Voiga Volga (Stenka Rasin) - dramma, della Badal film Produktion - Registi: Alessandro Wolkoff e Walter Janssen - Interpreti: Hans Adalbert von Schlettow, Wera Engels, Heinrich George, Anton Pointner - Concessionario: Giuseppe Gallia - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

Direttore: Lando Ferretti
Redattore responsabile: Sisto Faure

PIZZI & PIZIO - MILANO-ROMA

CONSORZIO ITALIANO CARTE PATINATE
(Ufficio Vendita Patinate - Milano)

I T A L I A N I !

Servitevi delle linee aeree della

ALA LITTORIA

Esse vi condurranno ovunque

con un tempo minimo

un'assoluta sicurezza

una spesa modica

la massima comodità

ROMA - AEROPORTO DEL LITTORIO

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



Moda 1500



PIZZI & PIZIO - MILANO-ROMA