

# LO SCHERMO

DICEMBRE 1937 - XVI (N. 12)

RASSEGNA DELLA CINEMATOGRAFIA

PREZZO LIRE QUATTRO





LA GIOIA DI VIVERE!

Da quando uso il FERNET-BRANCA  
mi sento un'altra. Benessere, buon umore,  
appetito, non mancano mai.

# FERNET-BRANCA

TONICO • APETIZIVO • DIGESTIVO

SPECIALITÀ DELLA S. A. FRATELLI BRANCA • DISTILLERIE • MILANO



UNA

*"grande firma"*

DELLA LETTERATURA ROMANZESCA:

**RUDYARD KIPLING**

SEI

*"grandi firme"*

DELLO SCHERMO:

**SHIRLEY TEMPLE**

**VICTOR MC LAGLEN**

June Lang

C. Aubrey Smith

Cesar Romero

Michael Whalen

UNA

*"grande firma"*

DELLA REGIA:

**JOHN FORD**

UNA

*"grande firma"*

DELLA PRODUZIONE:

**DARRYL ZANUCK**

UNA

*"grande firma"*

DELLA CINEMATOGRAFIA:

**20 th**

**CENTURY-FOX FILM**

**10**

ECCO I

*"marchi di garanzia"*

di questo film che trasporta lo spettatore in uno dei climi più affascinanti ed avventurosi che la fantasia abbia sognato: là dove le scogliere bianche, accampate sugli ultimi contrafforti della misteriosa terra di Visnù, guardano le indomite Tribù della Montagna - alle frontiere dell'India.



*Una carnagione  
di velluto*

Per mantenere la vostra epidermide fresca e vellutata, voi dovete riservarle un particolare alimento. Usate sempre Crema Coty per conservare o ridare alla pelle i vitali elementi che sono necessari al suo rifiorire. L'azione della Crema Coty è completata dalla

Colcrema Coty, il balsamo ideale che tonifica e purifica i tessuti epidermici e cancella ogni traccia di ritocco.

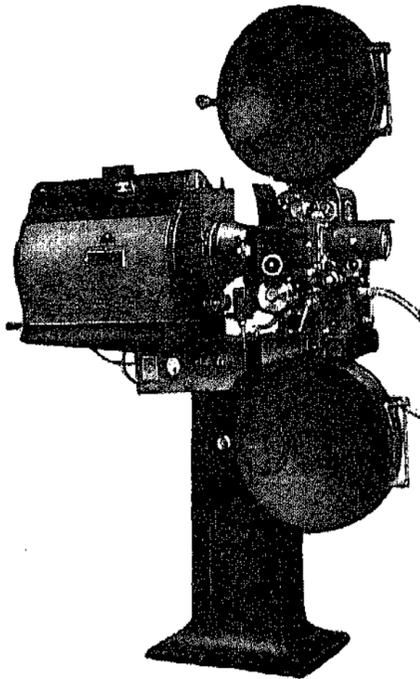
CREMA E  
COLCREMA

COTY



**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 1.850 installazioni sonore sono funzionanti  
in Italia e costituiscono il nostro assoluto primato.



Provveditorato  
della Casa  
di S. A. R. il  
Duca d'Aosta

**SARTORIA  
ZENOBI**

TRIESTE ■ ROMA

**R O M A**

Via Condotti, 61 p.p. ■ Tel. 67661

**TRIESTE**

Corso V. E. III p.p. ■ Tel. 7337

Specializzata per aviazione

**"ferrania"**

PELLICOLE CINEMATOGRAFICHE

POSITIVA PER LA STAMPA

PER IL SUONO TIPO S. A. V.

PER IL SUONO TIPO S. D. V.

NEGATIVA PER CONTROTIPO

NEGATIVA EXTRA RAPIDA

ANCIOMATICA

**FILM** FABBRICHE RIUNITE PRODOTTI FOTOGRAFICI

**CAPPELLI e FERRANIA**

SEDE IN MILANO - PIAZZA CRISPI 5 - STABILIMENTI MILANO E FERRANIA

**ENTE-NAZIONALE-INDUSTRIE-CINEMATOGRAFICHE**

**PRESENTA:**

**INTERPRETI:**

**Pierre Blanchar**

**Line Noro**

**Lisette Lanvin**

**Gilbert Gil**

Quando Oscar Wilde scrisse il suo famoso dramma intitolato "Una donna qualunque" che l'E. N. I. C. si accinge a distribuire in tutta l'Italia sotto il titolo cinematografico **IL DIRITTO DI AMARE**, era all'apice della sua brillante carriera di scrittore. I salotti se lo disputavano, la gioventù lo seguiva abbagliata dal miraggio di liberazione e di rinnovamento; i suoi frizzi mordaci, che non risparmiavano nulla di quanto ancora adesso forma il substrato rigido e formale della coscienza inglese, volavano di bocca in bocca. Forse fu proprio questo suo atteggiamento di aperta ribellione contro il puritanismo imperante e ristretto che indusse il mondo dei conservatori a inscenare contro di lui il famoso processo che doveva condurlo, povero e disonorato, a morir lontano dalla patria. Con tutto ciò le sue opere, come già quelle di Byron, altro grande ribelle, hanno resistito al tempo e sono ancora oggi considerate fra le più tipiche espressioni del genio anglosassone. Era naturale quindi che esse non sfuggissero al cinematografo. **IL DIRITTO DI AMARE**, primo della serie, sarà presentato quanto prima su i nostri schermi nella realizzazione di Jean Choux e nell'interpretazione di Pierre Blanchar, due esponenti dell'arte cinematografica francese. È un dramma umano, profondo e sentito, che sicuramente incontrerà tutti i consensi del pubblico.



# **IL DIRITTO DI AMARE**

**REGISTA:**  
**JEAN CHOUX**

**PRODUZIONE:**  
**T O B I S**

**ESCLUSIVITÀ:**  
**E. N. I. C.**

yenni

INFLUENZA  
RAFFREDDORI  
MALE DI GOLA  
NEVRALGIE

TUBETTI DA 6 DISCOIDI  
BUSTE DA 2 DISCOIDI



In inverno e durante  
la stagione umida  
occorre premunirsi.  
Abbiate sempre  
con voi un tubetto  
od una bustina di  
Riberina ERBA

IL MEDICO  
VI RACCOMANDA



# RIBERINA ERBA

NON TURBA IL CUORE

CARLO ERBA S.A. MILANO



# FERRO CHINA BISLERI

*aperitivo tonico  
ricostituente*

**ATTENTI ALLE IMITAZIONI!**

# Warner Bros.



II° CIRCOLO 1937-38

L'ORA DELL' INCANTO

ERROL FLYNN - JOAN BLONDEL

VENDETTA

CLOUDE RAIN - GLORIA DICKSON - EDWARD MORRIS

IL SOTTOMARINO D.I.

PAT O'BRIEN - WAYNE MORRIS

LA NOTTE È NOSTRA

CLAUDETTE COLBERT - CHARLES BOYER

INVITO ALLA DANZA

DICK POWELL - FRED WARING

AVVENTURA A MEZZANOTTE

LESLIE HOWARD - BETTE DAVIS - OLIVIA DE HAVILLAND

CATTIVO CON LE DONNE

JAMES CAGNEY

SEGRETARIA DI MIO MARITO

JOAN MUIR - WARREN HULL

LA VITIMA SOMMERSA

DONALD WOODS - ANN O'ROAK

IN PREPARAZIONE

ROBIN HOOD

ERROL FLYNN - OLIVIA DE HAVILLAND



Calze  
**Santagostino**

Le  
calze per  
Signora che ap-  
pagano per la loro per-  
fezione e qualità.

●  
NEGOZI CALZE SANTAGOSTINO

Milano: Via Carlo Alberto 32

Torino: Via Roma 16

Bari: Via Cavour 61



# BANCA BELINZAGHI

MILANO

---

F O N D A T A N E L 1 8 4 8

ESEGUE TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA E DI BORSA

Adolph Zukor  
*presenta*

*Marlene*

# DIETRICH

in

*Herbert*

**MARSHALL**

*Melvyn*

**DOUGLAS**

*Ernest*

**COSSART**

*Angelo*



PRODUZIONE e DIREZIONE di

*Ernst*

# LUBITSCH



STAGIONE TRIONFALE  
1937-38

*è un film Paramount*

**GRUPPO CINEMATOGRAFICO** *Leoni*

- Società Anonima Italiana Cinema e Teatri
- Società Anonima Cinematografica
- Società Anonima Cinema Italiani

**MILANO :**

Cinema Odeon  
Cinema Ambasciatori  
Cinema Excelsior  
Cinema Dal Verme  
Cinema Impero  
Cinema Pace  
Supercinema  
Cinema Italia  
Cinema Diana  
Cinema Giardini  
Cinema Triennale

**ROMA :**

Cinema Barberini

**TORINO :**

Cinema Corso  
Cinema Vittorio Emanuele  
Cinema Politeama Chiarella

**GENOVA :**

Cinema Augustus  
Cinema Regina

**TRIESTE :**

Cinema Politeama Rossoli  
Cinema Excelsior

**BRESCIA :**

Cinema Reale  
Cinema Palazzo

**PARMA :**

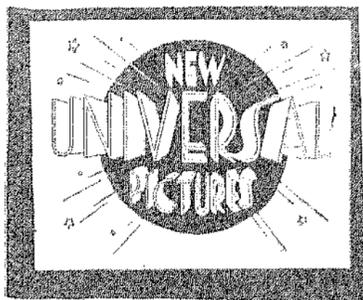
Cinema Centrale

**BERGAMO :**

Cinema Duse  
Cinema Nuovo  
Cinema Donizetti  
Cinema Italia  
Cinema Odeon  
Cinema Centrale  
Cinema St. Orsola

**COMO :**

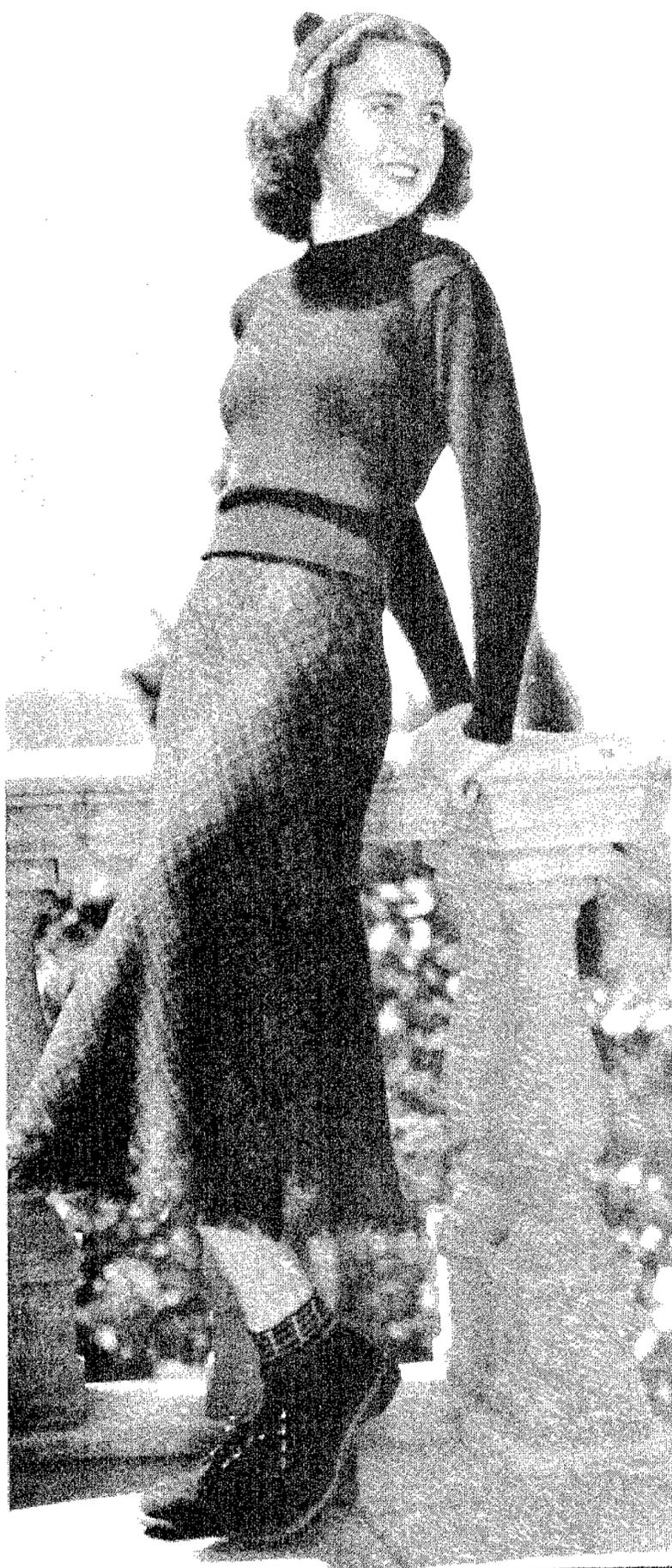
Cinema Sociale  
Cinema Odeon



*presenta*

# DEANNA DURBIN

il nuovo  
astro che  
illumina  
gli schermi  
del mondo



INDUSTRIE CINEMATOGRAFICHE  
ITALIANE



**PASTIGLIE BERTELLI ALLA CATRAMINA**  
INDISPENSABILI NELLE ESCURSIONI INVERNALI

# Lo Schermo

RASSEGNA MENSILE DELLA CINEMATOGRAFIA

DIREZIONE • REDAZIONE • AMMINISTRAZIONE  
 ROMA • PIAZZA BARBERINI, 52 • TELEFONO 480-346  
 FONDATORE • DIRETTORE: LANDO FERRETTI

S o m m a r i o

Romanzi e Cinema - Leggere anche in Italia (Lucio D' Ambra - Accademico d'Italia) . . . . .	Pag. 14
Al traguardo del colore (G. V. Sampieri) . . . . .	» 17
La farsa e la commedia cinematografica (Ermanno Contini) . . . . .	» 19
Il film europeo a Cinecittà (Alberto Spaini) . . . . .	» 21
Un nuovo film nazionale: Giuseppe Verdi (Rodolfo Iacuzio Ristori) . . . . .	» 23
Decadenza della cinematografia sovietica (Raimondo Cristaldi) . . . . .	» 25
Potenziamento della cinematografia fascista - Luce, Enic, Consorzi (L. A.) . . . . .	» 26
Giuditta (Rosetta Ricci Grisolini) . . . . .	» 31
Montaggio (Autarchia - Storia e fantasia - Cinema e radio) . . . . .	» 33
La strada segreta delle "stelle" (Ales.) . . . . .	» 39
Sfarzi settecenteschi e canti d'amore nel cantiere operoso della cine- matografia (Alessandro Alesiani) . . . . .	» 43
All'insegna di "Barberini Bar" (Il cameriere filosofo) . . . . .	» 51
Notiziario internazionale . . . . .	» 53
Il Tribunale delle pellicole . . . . .	» 57

In copertina: Da una scena del film "PIETRO MICCA" (Taurinia Film)  
 Composizione di MARIO PUPPO

ABBONAMENTI ANNUI: ITALIA L. 36 - ESTERO L. 80 • SEMESTRALI L. 20 - ESTERO L. 40

UN NUMERO SEPARATO: ITALIA, IMPERO E COLONIE L. 4 • ARRETRATO L. 8

GLI ABBONAMENTI E GLI ORDINI DI PUBBLICITÀ SI RICEVONO IN PIAZZA BARBERINI, 52 • ROMA

MANOSCRITTI E FOTOGRAFIE, ANCHE SE NON PUBBLICATI, NON SI RESTITUISCONO



Maureen O' Sullivan in  
« Signorina mi piace »  
(M. G. M.)

## ROMANZI E CINEMA LEGGERE ANCHE IN ITALIA

Poichè devo continuare l'esame di ciò che manca ed occorre alla vera rinascita d'una cinematografia italiana avventurata e senz'avventure, oggi è il caso di rivedere almeno una delle due grandi e principali idee sbagliate, venute si sa da dove ma non esattamente da chi, che sgoernano i cervelli dove nascono e si ordinano i nostri film ed i cantieri dove le idee diventano fatti e quindi sovente le idee sbagliate finiscono in malefatte. Le due idee, esclusivamente italiane, sono queste: il cinema deve trovare altrove che nel teatro i suoi attori, il primo che passa valendo meglio, come spontaneità d'interpretazione cinematografica, che il più illustre e sperimentato attore. Ma di questo grossolano errore, fatto con ragionamenti speciosi che non stanno in piedi un momento solo sopra il piano concreto della logica, si parlerà un altro mese. Oggi limitiamoci all'altro errore: quello inteso ad affermare che il film non dovrebbe avere nessun rapporto nè col romanzo nè col teatro, dell'uno e dell'altro rifiutando, se è vero cinema, gli apporti e non avendo nè con quello nè con questo assolutamente nulla in comune.

\*\*\*

Va subito notato che quanti affermano opinioni siffatte senza mai appoggiarle su dimostrazioni che escano

dalle logomachie d'un linguaggio sibillino ed ermetico di cui sempre si nutre la teoria vaga contro la precisa realtà della pratica, sono proprio quelli che più esaltano la Cinematografia americana. Ora mi son divertito a seguire con attenzione le presentazioni degli ultimi dodici film americani che mi son visti passare davanti agli occhi nelle varie città italiane durante gli ultimi mesi. E mentre il film esaltato dagli americanofili di casa nostra non dovrebbe avere nulla a spartire col romanzo, ho avuto occasione di rilevare, proprio dagli schermi, che dieci di quei dodici film erano presentati invece al pubblico come riduzioni o adattamenti cinematografici di romanzi inglesi, americani o francesi. Dimostrazione perentoria, questa, che l'esemplare cinematografia di Hollywood i suoi « soggetti » non se li fabbrica ex-novo ma nel più dei casi va a cercarseli bell'e pronti là dove la fantasia degli scrittori li ha messi: cioè nei più noti e nei più letti romanzi. E là dove non si tratta di derivazioni dal romanzo, potete esser certi di leggere su gli schermi, dopo il nome del produttore e quello del regista, anche i nomi d'un paio di commediografi americani — (pare che i drammaturghi di New-York vadano sempre a coppia, come i nostri carabinieri) — che hanno fornito al film ambienti, personaggi e vicende, nato il tutto per il teatro e dal cinema felicemente ripreso.

Marlene Dietrich  
in « Angelo »  
(Paramount)



Questo il fenomeno. Ma poichè ogni fenomeno ha una sua spiegazione, questa è facile trovarla in questo ragionamento semplice e rigoroso: l'argomento felice d'una favola umana è immaginazione; l'immaginazione alimenta da più di venti secoli il teatro e da due o tre secoli il romanzo; ora il film avendo bisogno, per costruirsi, dell'immaginazione, nel novanta per cento dei casi i produttori stranieri vanno a cercare l'immaginazione là dove gli scrittori hanno consuetudine di depositarla in maggiore quantità: vale a dire sui palcoscenici o nelle biblioteche.

In un mio già vecchio romanzo umoristico del 1927, *La Repubblica del Jazz-Band*, in cui prendevo a motivo satirico alcuni caratteri del cinema americano, un ipotetico direttore d'un « Ufficio soggetti » d'Hollywood, mister Clifford, spiegava: « Io non scrivo. Io saccheggio. Non avendo ombra d'immaginazione e dovendo quindi servirci dell'immaginazione degli altri, io ed i miei cinquanta collaboratori segreti dobbiamo quotidianamente risolvere questo problema: prendere un film al giorno dai libri degli altri tentando di non pagare mai un dollaro di diritti d'autore. Il modo di risolvere il problema è semplicissimo. Poichè siamo cinquanta a collaborare ad un film e poichè un film ha bisogno suppergiù d'una cinquantina di « situazioni » tra grosse e piccine, noi non le prendiamo queste cinquanta da un libro solo, ma le mettiamo abilmente insieme estraendole, una per una, da cinquanta diversi scrittori. E' naturale che, per saccheggiare utilmente, bisogna ricordare bene in quali libri noi abbiamo già saccheggiato. Di conseguenza, su la costola d'ogni libro dal quale s'estrage una situazione si fa, volta per volta, una piccola croce. Con l'andar del tempo le croci aumentano e la costola diventa un viale di cimitero. A venticinque, noi consideriamo il libro vuotato: vale a dire, morto. E allora lo si seppellisce

nella biblioteca, per non adoperarlo mai più, col titolo rivolto contro il muro. Se io vi rubo, madame, una collana di trecento perle vi sarà facile farmi acciuffar come ladro. Ma se in trecento vi rubiamo zitti zitti una perla per uno, come potete mai dimostrare che la collana v'è stata rubata? ».

Caricatura, s'intende. Ma c'era il vero dietro il grottesco. E il sugo, insomma, era questo: l'America, per fare i suoi film, legge i romanzi. L'Italia, invece, per fare i film suoi, non vuole saperne di leggere nulla.

\*\*\*

Ha torto. I migliori film che la cinematografia italiana potrebbe offrire al popolo sono ancora nella letteratura narrativa della nazione, dal *Guerrazzi* al *Rovani*, dalle *Confessioni* d'un ottuagenario del *Nievo* alla *Disfida di Barletta* del *d'Azeglio*, dai *Vicere del De Roberto* alle *Lacrime del prossimo* (che film!) di *Rovetta*, dal *Piccolo mondo antico* di *Fogazzaro* (chi ci ha pensato?) al *Paese di cuccagna della Serao*, da certi romanzi di *Alfredo Oriani* a certi altri di *Luciano Zuccoli* (esempio: *Farfui*), da cinematograficissimi racconti di *Milanesi* ad alcuni romanzi di *Gotta* che sembrano nati per lo schermo e da *Cicognani* a *Cioinini*. Ma chi legge, in Italia? Se una rappresentazione satirica poteva nel mister Clifford di cui sopra raffigurare un lettore cinematografico americano immerso nella lettura di secoli e secoli di letteratura universale per rubarvi dentro a man salva, nessuna ipotesi caricaturale potrebbe oggi raffigurare un produttore italiano con altro libro in mano che il libriccino degli *asegni* tante volte sprecati, *asegni circolari* che riescono a far circolare — questo sì, — il capitale, ma non riescono affatto, in molti casi, a far circolare anche il film. E' miracoloso che *Guazzoni* abbia letto il *Dottor Antonio di Ruffini* per avere l'idea di

LA MIGLIORE STRENNA NATALIZIA:

## un abbonamento a LO SCHERMO

"Lo Schermo" - che, col prossimo fascicolo di Gennaio, inizia il suo quarto anno di vita - si afferma sempre più e sempre meglio come una bella, completa, informata rivista, in tutto degna della rinascita cinematografica italiana, delle sempre maggiori conquiste della cinematografia italiana nel mondo intero. Perché il nostro periodico possa diffondersi più rapidamente, l'amministrazione ha deciso:

### 1°) DI RIDURRE L'IMPORTO DELL' ABBONAMENTO ANNUALE

(12 fascicoli consecutivi; decorrenza da qualsiasi mese)  
DA LIRE 40 • A LIRE 36

### 2°) DI ISTITUIRE UN ABBONAMENTO SEMESTRALE

(6 fascicoli consecutivi; decorrenza da qualsiasi mese) dell'importo di Lire 20

Poiché come formato, numero di pagine, illustrazioni, stampa "LO SCHERMO" non solo non diminuirà ma si accrescerà sempre più, e la collaborazione verrà richiesta alle migliori firme, è evidente il sacrificio cui la nostra amministrazione va incontro dati gli aumenti verificatisi specialmente negli elementi fondamentali di costo della rivista.

Inviare vaglia di Lire 36  
(abbonamento annuo) - o Lire 20  
(abbonamento semestrale) -  
all'Amministrazione de "LO SCHERMO",  
Piazza Barberini 52 - Roma

L'IMPORTO DEGLI ABBONAMENTI PER  
L'ESTERO RIMANE INVARIATO, ANNUO L. 80

cavarne un film. Ed è altrettanto singolare che la lettura d'un romanzo, purtroppo francese, abbia suggerito a Genina l'idea di metter su, nel deserto, il suo trionfante Squadrone bianco. Eccezioni, queste, che non fanno la regola. In realtà in Italia non legge nessuno: nè il produttore per cercare un'idea, nè il regista per intravedere un mondo, nè l'attore per cercare una parte, nè uno speciale e bene scelto reparto della Direzione Generale di Cinematografia per suggerire — faro vigile e intelligente, — per quale rotta debbano dirigersi, in tanta nebbia dell'immaginazione, gli incauti navigatori del film da fare che vanno notturnamente all'arrembaggio d'un soggetto purchessia. Si fa qualche eccezione per opere derivate dal teatro perchè ancora accade che al teatro vadano, di tanto in tanto, quelli che della cinematografia più direttamente si occupano. Ma nessuno di loro mette mai piede in una libreria. Nessuno di loro attinge un po' d'umanità e di fantasia da opere narrative dove appassionati artisti hanno messo il meglio della loro immaginazione e del cuor loro.

Uno sguardo anche in libreria, dunque, signori produttori di casa nostra, almeno di tanto in tanto! Qualche assiduo, attento, diligente e sensibile lettore sia creato anche nel personale della Direzione Generale della Cinematografia! I Clifford dell'industria americana non leggeranno per rubare, come una punta satirica volle affermare. Ma certo leggono assiduamente per vedere se, nei romanzi che si pubblicano, non vi sieno favole che possano con fortuna essere portate agli schermi. Tanto più che può accadere che certi romanzi, prima d'essere tali, sieno stati, nella fantasia del loro autore, veri e propri film, nati come tali dall'immaginazione d'uno scrittore, il quale, poi, non esitando il film, ha del soggetto da film fatto un romanzo. Tale è il caso, ad esempio, del mio Romanzo d'Abbazia, che certamente nessuno del mondo cinematografico italiano ha letto: racconto della nostra terra e della nostra gente, racconto dell'Italia nuova, che nacque film, e film attuale, nell'immaginazione di chi scrisse, ma che si fece romanzo in un appendice di giornale e in volume per avere diritto d'asilo e di vita fuori d'un cinematografo senza lettura e senza lettori che per i soggetti non chiede argomenti a romanzieri o poeti ma più volentieri — pur deplorandolo la Direzione Generale, — alle figurine della Perugina e alle loro puerili e borsistiche imprese.

\*\*\*

So che il Ministero della Cultura Popolare, e in particolare modo la Direzione Generale preposta ai destini del film, nella volontà di rialzare nel complesso il prestigio e il valore della cinematografia italiana, studia essenziali e coraggiose riforme ispirate dalla lunga esperienza e dal vivo amore di quest'arte così popolare e che deve elevare, in tempo fascista, il livello intellettuale e spirituale del popolo italiano. Ebbene, questa è una riforma che io suggerisco: una buona biblioteca di romanzi italiani e un ottimo e onesto lettore. Sarà un faro acceso per i produttori nazionali dall'intelligenza artistica e dalla sensibilità umana della Direzione Generale a cui non può certamente sfuggire che in tutt'i paesi e in tutt'i mercati il romanzo ridotto a film domina, con altissima percentuale, la produzione cinematografica del mondo.

LUCIO D'AMBRA - Accademico d'Italia

# AL TRAGUARDO DEL COLORE

Or son dieci anni la cinematografia europea fu sconvolta dall'improvviso avvento del parlato. Fortunatamente l'Italia era in crisi: attendeva la solita rinascita: e Stefano Pittaluga, uno dei pochi uomini che il nostro cinema abbia avuto, ricostruendo la Cines, svoltò subito la cantonata e s'attrezzò per le nuove esigenze. Gli altri paesi arrivarono in ritardo. Se il tessuto connettivo del nostro cinema non fosse stato, come sempre, insufficiente, l'iniziativa di Stefano Pittaluga avrebbe messo l'Italia al primo posto nella produzione filmistica d'Europa.

Dopo dieci anni l'America prepara oggi un altro colpo: quello del colore. Il traguardo è prossimo. Forse imminente. E noi siamo impreparatissimi. Continuiamo a chiacchiere di brevetti, e non si trovano quattrini per studiarli a fondo, per sperimentarli industrialmente, per attrezzarci e metterci al passo. *Dum Romae consulitur...*

Ad ogni modo facciamo il punto sulla questione del colore. Non sarà tempo perduto.

Dunque: Selznick ha deciso di girare *soltanto* film a colori. Wanger e Goldwyn annunciano intenzioni simili. In corso di lavorazione ad Hollywood ci sono ben ventotto film a colori. Technicolor ha emesso altri cinque milioni di dollari di obbligazioni, immediatamente sottoscritte dai produttori americani. Technicolor ha incaricato il signor Hanau, che era già stato in Italia al seguito, se non erriamo, prima di Ophüls e poi di Toeplitz, di portare fra noi le sue macchine e di girare dei film documentari a colori (Il primo di questo film, «Roma», è già stato realizzato, per la regia di Gentilomo, uno dei nostri giovani migliori; il secondo, «Caccia alla volpe», è in corso di realizzazione per la regia di Alessandro Blasetti, il migliore tra i nostri giovani, e il più «arrivato»).

Che cosa significa tutto questo? Primo: che non tarderà molto a scatenarsi dall'America contro l'Europa la nuova guerra del colore. Brandendo la bandiera di Technicolor l'America è certa di demolire qualsiasi pretesa di concorrenza europea. Non è riuscita a sopprimerci con il par-

lato, perchè c'era la difficoltà della lingua ed ogni paese ha cercato, a suo modo, di salvarsi, ma ci riuscirà con il colore che è internazionale, perchè la ferrea necessità dei brevetti asservisce il mercato alla fornitura delle copie positive che possono essere eseguite *soltanto* in America.

Secondo: che essendo l'Italia la più giovane, come attrezzatura, fra le nazioni produttrici europee, l'America, inviando i suoi tecnici a Roma per girare in Technicolor dei film, sia pure documentari, dimostra di voler colpire prima di tutti l'Italia, come la più temibile delle concorrenti. Te-

mibile perchè pensa che Cinecittà possa diventare, grazie ai suoi nuovi impianti, il centro d'un colore europeo (Purtroppo a Cinecittà non c'è nessuno che si preoccupi di questo problema, ed i timori degli americani sono davvero estemporanei...).

Terzo: che l'inutilità delle nostre discussioni, fomentate dal comparire ad ogni piè sospinto d'un nuovo brevetto, ci porterà fatalmente al giorno in cui, verificandosi l'invasione del film a colori americano, la nostra produzione in bianco e nero sarà senz'altro classificata di second'ordine.

17



Anita Louise

(Warner Bros)

Filippo Sacchi, sul « Corriere », ha già dato l'allarme: « non lasciamoci prendere alla sprovvista ». Vediamo se questo è possibile e come.

La Germania ha affrontato il problema in pieno, già da qualche anno, con il sistema Berthon-Siemens, che fu presentato al pubblico nel 1936 col film « Das Schönheitsfleckchen » che doveva segnare la chiusa di una certa fase di esperimenti di laboratorio e rivelò infatti un risultato già degno di nota.

Ad un anno di distanza, con la presentazione a Venezia del film « Deutschland », Berthon-Siemens dimostra di avere raggiunto uno stadio molto avanzato nel suo perfezionamento, tanto più che il costo di produzione è stato tenuto in limiti modesti, al confronto con le esigenze del Technicolor. Ma, disse Werner von Siemens nel 1878, a quanto affermano le cronache di Siemensstadt, « per passare da un esperimento riuscito ad un meccanismo servibile, che superi la prova pratica, c'è da percorrere una via lunga e difficoltosa, una via sulla quale fallisce il 99 per cento di tutte le invenzioni ». E la prima prova effettivamente pratica del sistema Berthon-Siemens, per quanto riuscita dal punto di vista artistico, non è quel che ci si poteva augurare per vincere Technicolor. In « Deutschland » tutte le intonazioni di colore e le loro sfumature, compreso il verde che è un colore assai delicato per la riproduzione cinematografica, vengono rese con la naturalezza più convincente. La nitidezza delle immagini è sensibilmente migliorata, il che va attribuito al quasi raggiunto equilibrio tra ottica e pellicola. Non è dunque esagerato affermare che il sistema Berthon-Siemens è molto migliorato, tanto da poter reggere al confronto di molti altri sistemi. Ma Svend Noldan, realizzando questo film, non poteva risolvere il problema commerciale del sistema. Perché il film a colori Berthon-Siemens non può essere proiettato come il Technicolor in qualunque cinematografo, con qualunque proiettore e con qualunque schermo. Ha bisogno di costosi adattamenti al proiettore ed allo schermo; quindi è anticommerciale. Se Berthon-Siemens riuscirà a rendere il suo sistema commerciale con la proiettabilità normale nei cinematografi, allora soltanto si potrà contare su Berlino come controaltare di Hollywood, perché almeno negativi, copie, sviluppo e stampa ci verranno

dalla Germania, che, a quanto risulta, è più vicina dell'America. E poi, è in Europa: il che vuol dir molto, a parte l'asse Roma-Berlino.

La Francia è più indietro — anche perché in Germania non c'è soltanto il Berthon-Siemens, ma ci sono molti altri tentativi minori tra cui l'Ufa-Color, e l'Agfa-Color che non sono da buttar via perché più commerciali, anche se meno artistici.

La Francia ha il Francita. Cioè un brevetto per metà italiano: quello di Casiraghi.

Il principio è serio. Ma non ci risulta che in Francia si pensi più che in Italia a sperimentarlo in grande stile. Così come non ci risulta che il complesso del problema sia sentito in profondità.

In Italia, invece, per lo meno ci si pensa. E ci pensano anche gli stranieri, come si è visto per l'iniziativa Technicolor e come si vede per il tentativo Francita a Tirrenia.

A Tirrenia, infatti, si è già realizzata qualche cosa, e precisamente un documentario della visita del Duce agli stabilimenti, ed un altro al Palio di Siena. I risultati, se non perfetti, sono sembrati perfettibili, tanto è vero che è già in atto una completa attrezzatura tecnica per la ripresa, per lo sviluppo e per la stampa, il che, in ogni caso, onora altamente Pisorno ed il suo animatore Gioacchino Forzano.

Sembrirebbe dunque che il centro italiano del colore dovesse essere Tirrenia; ma è indiscutibile che in Italia ci sono da sfruttare molte altre possibilità. Almeno quattro brevetti nazionali sono infatti all'ordine del giorno. C'è un Cristiani-Mascarini, c'è Gualtierotti, c'è Roncarolo e c'è un brevetto Rudatis in elaborazione che può dare enormi sorprese. Inutile diffondersi in particolari tecnici su questi brevetti. Certa cosa è che se gli industriali del nostro cinema se ne interessassero si potrebbe con sicurezza matematica battere, sia pure sul traguardo, l'offensiva americana.

Ma chi ci pensa? Soltanto Forzano ci ha pensato, e tutti sappiamo le difficoltà che egli incontra nello sforzo di potenziare la sua organizzazione industriale, piantata tra la macchina del Tombolo e il mare labronico.

Allora? Allora mettiamo il problema all'ordine del giorno e cerchiamo di passare, finalmente, dalle parole ai fatti.

Cominciamo con lo sperimentare questi brevetti, fuori del campo teorico, in quello della pratica. Vediamo quali sono le possibilità e la convenienza di questo e di quello. Il costo di quelli stranieri, presso a poco si sa. Goldwyn ha speso trentanove milioni per realizzare le sue « Follie 1937 », e di questi milioni 11 sono rappresentati dal maggior costo imposto dalle esigenze del colore. Il sistema Berthon-Siemens ridurrebbe questo sovrapprezzo ad un terzo, non tenendo conto dell'anticommercialità del film, improiettabile nei cinema normali. Il sistema Francita è ancora più a buon mercato, ma è assai meno perfetto. Questa del costo di produzione del film a colori è dunque una questione sostanziale nell'esame del problema, e va studiata per lo meno parallelamente all'efficacia artistica dei diversi brevetti.

Ma non si può pretendere che questo studio sia fatto personalmente dagli inventori che, come al solito, fanno la fame in attesa di trovar qualcuno che comperi i brevetti per pochi soldi. Bisogna che qualcuno se ne occupi subito e sul serio. Qualcuno che disponga di mezzi e possa creare gli sviluppi necessari in seno all'industria.

Chi sarà questo « qualcuno »? Ai soliti posteri l'ardua sentenza. Il nostro panorama industriale è così penoso che davvero non sappiamo rispondere. Ed allora, poi che si dovrà anche creare di pari passo una generazione di tecnici del colore, pensiamo che la soluzione possa essere nel Centro Sperimentale di Cinematografia. Quel centro che ha il dovere di dare al cinema italiano tutte le forze nuove di cui abbisogna per smetterla di vivacchiare e per cominciare finalmente a vivere.

Si faccia il Centro propulsore di questi studi, di queste ricerche, di queste esperienze. Raccolga inventori, tecnici ed industriali per esaminare il problema in tutti i suoi aspetti e da un punto di vista pratico e risolutivo. Cerchi di tenere i contatti con il complesso della produzione nazionale. Spinga, agiti ed ecciti gli ardimenti di laboratorio, perché e rompano nel campo pratico.

C'è un traguardo da tagliare, prima che l'America lo chiuda. E chiuderlo significherebbe soffocarci. Avanti dunque.

Dove, se non a Roma, può nascere, grazie al colore, l'antagonista di Hollywood?

G. V. SAMPIERI

# LA FARSA E LA COMMEDIA CINEMATOGRAFICA

Nè i primitivi, nè i selvaggi hanno il gusto del comico e il senso del ridicolo. Bisogna giungere ad un progredito stadio di evoluzione sociale e spirituale per trovare, dopo l'affermazione di tutte le arti, le prime manifestazioni dell'arte del ridere. Non è questo il luogo per seguire attraverso la storia dei popoli e il fiorire delle età cosiddette d'oro, il nascere e lo svilupparsi dell'arte comica: basterà rilevare che essa si è sempre affermata nei periodi più gloriosi per lo spirito umano. Con ciò non si vuole naturalmente affermare che il riso — satira o commedia, umorismo o caricatura — sia una forma d'arte superiore e più nobile delle altre; ma soltanto osservare come sia il prodotto di un'elevata maturità civile, l'indice di un avanzato affinamento culturale e intellettuale. Si aggiunga a questo l'essenza misteriosa del comico di cui non si sono ancora sapute ben definire l'origine e la natura, la meccanica e le leggi, e sarà facile convincersi di quanto ardua sia quest'arte, quali insospettite esigenze presupponga e come risulti assai più difficile far ridere che commuovere e far piangere.

Fra riso e riso c'è comunque differenza. Il lazzo da trivio, il gioco osceno di parole, l'equivoco ambiguo, l'intrigo a sorpresa, la stupidità pasticciana, la rodomontata sesquipedale, la derisione grossa e sboccata, tutto quanto dalle atellane alla commedia dell'arte, dagli antichi mimi ai comici dei varietà periferici, ha sollecitato la semplice e grassa risata della plebe, ha ben poco a che vedere con la vera arte del ridere, con quella comicità briosa e umoristica che presuppone gusto, fantasia, intelligenza e che, da Aristofane a De Flers, ha sempre divertito i ceti più coltivati. Ci son dunque due principali generi di riso per quanto riguarda gli spettacoli: quello della farsa popolare e quello della commedia propriamente detta. Buffonesco il primo, arguto il secondo, si possono ritrovare ambedue nel cinematografo con le loro più tipiche caratteristiche.

La farsa è, si può dire, la prima manifestazione spettacolistica del cinema. « Bisogna pensare, scrivono nella loro *Storia Bardèche e Brasilac*, che i maggiori compratori erano

soprattutto degli impresari da fiera. Per essi il film non aveva altra missione che di essere un equivalente della parata clownesca e della acrobazia. Per questo il successo era riservato ai film comici di venti o quaranti metri ». In Francia come in America la « comica » imperava: là era Dranem che con le sue macchiette e le sue parodie suscitava le più matte risate; quà Mack Sennett lanciandosi con i suoi attori in frenetiche sarrabande a base di fughe, di inseguimenti, di cadute, di schizzi di seltz e di proiettili di crema. Da queste rudimentali ed ingenui scene comiche son venuti fuori attori come Max Linder e Charlie Chaplin, attrici come Marie Dressler e Gloria Swanson, registi come William Seiter e Frank Capra: il che sta a dimostrare che la meccanica del comico — qualunque siano le sue manifestazioni — ha sempre una stessa origine. Non per nulla i direttori di quei vecchi corti metraggi hanno abbondantemente saccheggiato il *Satyricon* di Petronio, Boccaccio e Rabelais. Ma a noi questo genere primitivo e pagliacesco non interessa come incubatore di grandi artisti ed elaboratore di grandi esperienze; ci interessa soltanto come manifestazione iniziale di quel comico che, passando per Ben Turpin, Ridolini e Fatty, ha portato a Buster Keaton, a Laurel e Hardy.

Bisogna aspettare l'avvento del parlato perchè la commedia trovi nel ci-

nema la sua compiuta espressione. Già Max Linder e soprattutto Charlot ce ne avevano dati esempi indimenticabili, ed in certe scene insuperabili, con *Sette anni di guai* e *Il re del circo*, col *Monello* e *La febbre dell'oro*; ma il muto, mantenendo il cinema nel campo della pura visione, in una diretta e immediata sintesi di immagini, non poteva dare sempre pieno e continuo sviluppo a quei motivi ironici e satirici, a quello spirito arguto e faceto che formano la base e l'essenza della commedia. Sarà Lubitsch a darcene i primi compiuti saggi prima con le sue operette, poi con *Mancia competente* e *Partita a quattro*; sarà Clair con i suoi « vaudevilles » e le sue fantasie caricaturali; saranno in fine *L'impareggiabile Godfried*, *E' arrivata la felicità*, *La donna del giorno*, *L'adorabile nemica* a mostrarcene i più raffinati e gustosi prodotti.

Ma quanto cammino dal tempo « dell'acqua, del fuoco e dei fili » — come chiamano in America il periodo delle comiche di Sennett — a questi film spiritosi e intelligenti che ricollegano il cinematografo alla gloriosa tradizione della grande commedia!

\*\*\*

Il tempo delle farse è ormai passato: il cinema ha raggiunto una fase evolutiva che mal sopporta buffoni e pagliacci. Anche Laurel e Hardy, dopo il successo di *Muraglie* e di *Fra*



Stan Laurel e Oliver Hardy in « I fanciulli del West » (M. G. M.)

*Diavolo*, hanno visto a poco a poco diminuire il favore del pubblico e sono oggi ridotti a far ridere soltanto i bambini e le balie. La massa degli spettatori ha raffinato il palato e vuole qualche cosa di più sostanzioso e solleticante. Perfino Chaplin, il grande Chaplin, ha compreso questa trasformazione del gusto e si appresta a rinnovarsi gettando alle ortiche la bombetta, gli scarponi e il bastoncino di Charlot e chiamando a raccolta, da D'Annunzio a Shaw, da Molnar a Kormendi, da Man a Claudel, i più grandi scrittori del mondo perché gli inventino una nuova natura e un nuovo destino. Se questo tentativo non dovesse riuscire, ebbene si rassegherà a rimanere « il morto vivente di Hollywood ». Quanta malinconia in questa spietata autodefinizione, ma anche quanta chiaroveggente verità. Vi è celebrato e sepolto tutto un mondo, tutto un sistema.

Morta dunque, la farsa resta la commedia; e su la commedia devono puntare tutti coloro che vogliono far ridere. Arte difficile, come s'è visto, che presuppone fantasia, intelligenza, gusto, eleganza, ironia, tutto un complesso per nulla comune e disprezzabile di qualità che raramente si trova raccolto in un solo individuo e che gli americani — sempre pratici — cercano infatti attraverso una elaborata e accorta collaborazione di talenti diversi e di apporti disparati.

Che cosa sia precisamente una commedia è difficile dire; più difficile ancora perciò fissarne le regole ed i limiti. Chi avesse la presunzione di risolvere simili problemi cercando di fissare una materia così variamente ricca, mutevole e sfuggente, rischierebbe di mettersi in tali impicci da non potersene più tirar fuori. E' per questo che ci guarderemo bene dall'addentrarci nell'estetica del comico cinematografico lasciandone il compito ai soliti dottoroni che amano montare in cattedra e parlar difficile, per limitarci a vedere quello che, nella fattura di una buona commedia cinematografica, va evitato e a fornire qualche generica indicazione in proposito.

Se nella farsa, che ci porta in un mondo grottesco e inverosimile, sovente fantastico, è lecita qualsiasi esuberanza pagliaccesca, nella commedia, che si mantiene strettamente aderente alla vita, tutto quanto si stacca dalla comune e quotidiana naturalezza umana nuoce all'effetto. E' per questo che chi recita una com-

media deve recitarla seriamente, lasciando che il riso sgorgi soltanto dalle situazioni e dal dialogo. I nostri registi e i nostri attori dimenticano purtroppo assai spesso questa regola fondamentale e si abbandonano con voluttà — saremo tentati di dire con vizio — alle più intemperanti e forzate espressioni buffonesche riportandoci alla stucchevole maniera del cinema d'anteguerra.

Il « brillante », l'attore cioè che con le sue risorse personali — intonazioni della voce, mimica, truccatura, soggetti — accentua il comico di una parte divertendo il pubblico per se stesso, con elementi estranei alla vicenda e al testo, non è concepibile a cinematografo il quale è, è vero, rapidità e intensità, ma anche e soprattutto sobrietà ed essenzialità. Charlot non ha mai fatto niente per far ridere; l'effetto comico nasce sempre a dispetto di quel suo aspetto serio, composto, dignitoso, costantemente soffuso di malinconia e di candida timidezza. Il fatto è che nel cinema, contrariamente a quanto avviene a teatro, ogni effetto si sposta dall'attore all'azione: è a questa che va affidata la forza comica o drammatica dello spettacolo, in questa che riposa ogni possibilità di emozione e di suggestione. L'attore è un mezzo che deve servire il testo, non un fine che dal testo si fa servire.

E' inutile dunque e dannoso cercare comici per interpretare film comici. Molte delusioni e molti insuccessi anche recenti della nostra produzione sono derivati da questo grave errore di valutazione per il quale si pensa che dei bravi « brillanti », o peggio dei popolari « buffoni », possano bastare con le loro risorse a fare una commedia, a riempire di comicità un soggetto smilzo e povero di trovate. Occorre precisamente fare il contrario: trovare soggetti pieni, ricchi, ben congegnati, meglio svolti, densi di comicità e affidarli ad attori eleganti, vivaci, simpatici, ma niente affatto specializzati nell'arte di far ridere.

Si dirà: e Musco? Musco è stato un fenomeno, un'eccezione, un caso particolare che non può assolutamente fare regola. Innanzi tutto, se si toglie *Pensaci Giacomino*, i suoi film sono delle farse e non delle commedie; e in secondo luogo egli era un mimo, vale a dire un attore particolarmente adatto per il cinematografo alle cui esigenze ed alle cui leggi si adattò infatti subito, d'istinto, con eccezionale sensibilità.

Gli americani, che sono oggi indubbiamente maestri della commedia cinematografica, mettono giustamente ogni cura nella scelta del soggetto e nella elaborazione della sceneggiatura. E' la tecnica del « gag » che costituisce il segreto del loro successo; e allo studio, allo sviluppo, al perfezionamento del « gag » si sono dedicati per anni interi dal tempo lontano delle grosse comiche di Mack Sennett. Il « gagman » — che per molti anni può essere anche stato un Capra — è oggi uno degli uomini più importanti degli studi di Hollywood: alla sua fantasia, al suo gusto, alla sua agilità, alla sua briosità, si chiedono gli elementi base di ogni commedia, lo spirito animatore e rinnovatore della vicenda che il più delle volte ha ben poco di originale e di divertente. E' lui che fa la fama di registi e di attori, lui che talvolta crea il loro stile e la loro personalità.

Il « gagman » sa benissimo che, nella maggior parte dei casi, perché una cosa sia comica bisogna che fra l'effetto e la causa vi sia disarmonia, che cioè il comico sgorgi dalla reazione provocata da un contrasto, da una dissonanza, da un capovolgimento, manifestantesi di sorpresa contro ogni logica aspettativa. Ed ha perciò insegnato al regista che la ricerca dell'effetto comico non deve mai tradirsi con espressioni o con atteggiamenti che ne preannuncino l'effetto e ne denuncino la volontà. Gli ha anche insegnato che dove nel testo manca l'effetto nessun virtuosismo di interprete, nessun sberleffo, nessuna smorfia, nessun frizzo, può sostituire quello che non c'è. In tal modo, anche nello svolgimento delle scene più accesamente comiche i registi fanno recitare gli attori mantenendoli quasi al di fuori del soggetto, all'oscuro delle sue intenzioni, come se davvero non si accorgessero dell'umorismo che il ridicolo, l'ironia, la satira, la caricatura, lo scherzo, la derisione, mettono in ciò che recitano. E l'attore fa così ridere senza volerlo, per la forza dei fatti e delle parole che agiscono a suo malgrado, irresistibilmente, agli spettatori. Né Powell, né Cooper, né Jean Harlow, né Irene Dunn, né Margaret Sullivan si sono mai sognati di essere dei buffoni: sono semplicemente degli attori, dei bravi attori che recitano con naturalezza e semplicità o, al massimo, con malizia e vivacità.

ERMANNINO CONTINI

# IL FILM EUROPEO a Cinecittà

*Durante il suo soggiorno a Roma, Mamoulian disse a Sandro De Feo due cose molto interessanti a proposito di Cinecittà. La prima era questa: che se i paesi europei volevano fare veramente concorrenza al cinema americano, dovevano organizzare un cinema europeo, su una base unica, mettendo tutte le forze in comune. La seconda: che, dopo avere visitato Cinecittà, si era persuaso che questa poteva ed avrebbe dovuto divenire il centro del cinema europeo, la Hollywood d'Europa, destinata a battere la Hollywood d'America. Questa seconda considerazione era nata sia dall'eccellenza dell'attrezzatura di Cinecittà; sia dalla luce, dal cielo ideale di Roma. Se a Hollywood avessero di queste nubi, disse fra altro Mamoulian, le pagherebbero centinaia di migliaia di dollari.*

*Facciamo il 50% di tara a questi complimenti. Rimane assicurato che l'attrezzatura di Cinecittà è ottima; rimane accertato che il cielo, la luce ed il clima di Roma sono favorevolissimi alle riprese esterne. (Per la battaglia di Zama, la carovana di « Scipione » rimase a Sabaudia dal 3 di dicembre alla metà di febbraio. Su settanta giorni di pieno inverno, tolte le domeniche, Natale ed un raffreddore di Gallone, lavorarono 54). Cinecittà ha dunque tutti i titoli per divenire il centro, o almeno uno dei centri più importanti della cinematografia europea. Del resto gli stranieri vengono volentieri a lavorare fra noi, vengono di già a Cinecittà; da anni hanno imparata e seguono la strada di Tirrenia. La possibilità accennata da Mamoulian è dunque tutt'altro che ipotetica.*

*E' naturale perciò che ci si chie-*



Margaretta Scott in « Il trionfo della Primula Rossa »

(Mander Film)

*da: cosa avverrebbe se questa possibilità si realizzasse in pieno? Se gran parte della produzione europea scegliesse come sede di lavorazione Cinecittà? Cosa avverrebbe della nostra arte e della nostra industria cinematografica, messe a continuo contatto con quelle straniere? Riescirebbero a conservare la propria personalità? Sarebbero assorbite? E, in una fusione, riescirebbero ad imprimere ai nuovi organismi un nostro carattere, oppure verrebbero cancellate, come impronta, come sostanza spirituale?*

*Per la tesi di Mamoulian, di una organizzazione unica di tutto il ci-*

*nema europeo, c'è il pro ed il contro. In favore del concentramento, c'è l'esempio del cinema inglese, che dopo tre o quattro anni di una produzione, della quale non conosciamo tutti i particolari, ma che ha culminato in alcuni capolavori, è fallito industrialmente. C'è anche il fatto che gli americani, appena un attore, un regista, uno scenografo, uno scenarista, un soggettista, si eleva dalla massa, lo portano via; magari per non utilizzarlo, ma per impedire che lo utilizzino gli altri — ed in questo modo si rendono impossibili tutte le « rinascite ». C'è però, contro il concen-*

tramento, il fatto positivo che non è vero che sia fatale, in Europa, produrre solamente minuscoli film, i quali costino tanto poco da poter pagare le spese (con un piccolo interesse del 40 o del 50%) anche sul ristretto mercato nazionale. Ci sono invece recenti esempi di film europei che sono costati milioni e che hanno trovato immediato sbocco sui mercati esteri, in modo da coprire le spese (certo non di dare interessi spettacolosi). Ma si trattava di film che avevano un valore, film fatti col senso del decoro dell'industria e dell'arte nazionale che dovevano rappresentare; non film fatti solo per guadagnare alle spalle di una legislazione compiacente...

Tutto il cinema europeo, dunque, se vuole battere quello americano, sui mercati europei, da prima, negli altri continenti, compresa magari l'America, di poi, deve fare il meglio che può. Prima ancora di organizzarsi su un'unica base, in un corpo compatto, questo cinema europeo, si esprimerebbe in tentativi ed esperimenti: singole società, singoli consorzi di produzione si trasporterebbero a Roma, per produrre un film, al massimo un gruppo di film. Cinecittà ne risentirebbe subito le conseguenze: non parliamo di quelle tecniche e pratiche, l'estensione degli impianti, già estesissimi; l'eccezionale aumento e perfezionamento di maestranze, e corpi di comparse, di generici, di ballerine; gli sviluppi turistici, la costruzione di alberghi e di ville che ben presto raggiungerebbero le pendici tuscolane. Parliamo delle conseguenze che il fatto avrebbe sull'organizzazione della nostra industria e sulla nostra arte cinematografica.

Prima di tutto una compagnia straniera per spostarsi fino a Roma da Berlino, Londra, Parigi, avrebbe tante spese che solamente un film di notevole importanza, capace di conquistare molti mercati, potrebbe ripagare: ecco dunque ricchezza di messa in scena e di costumi, eccellenza di attori, grandiosità di sceneggiatura, come condizioni indispensabili. Ma i produttori di questo film che deve conquistare il mercato estero, si preoccuperanno di conquistare innanzi a tutto il mercato più vicino: quello italiano; e per assicurarsene, gireranno il film in doppia versione, l'originale e quella italiana. Ecco dunque che verranno subito rovesciati sul mercato italiano, con marca di

fabbrica italiana, film girati su una base della quale i nostri produttori, quelli della così detta « produzione normale », non osano neanche sognare; ecco, anzi, che questi film diverranno in breve la vera produzione normale italiana — fatta da stranieri.

Anche nel passato, anche oggi, quasi tutti i film girati da stranieri in Italia, e tutti indistintamente quelli che sono stati girati in nostri stabilimenti, sono stati fatti in doppia versione e, quindi sono comparsi nelle nostre sale come film italiani. Talora la partecipazione italiana si limitava al lavoro di qualche attore; tutto l'impianto del film, soggetto sceneggiatura e regia, scenari e costumi, erano stranieri; l'imposto era fatto con materiale (tecnico o umano) italiano, lo spirito era straniero.

Apparentemente questo potrebbe divenire un grande pericolo per la nostra cinematografia. In sostanza non è così. Certo quegli industriali che si sono specializzati nella « produzione normale », getterebbero alte grida, denuncerebbero la farsa italianità di quei film, si atteggierebbero a fieri Catoni, a difensori della nostra moralità, della nostra arte... Ma in sostanza sarebbe semplicemente finita la pacchia del film « normale », il quale si troverebbe sullo stesso mercato nazionale di fronte a una concorrenza che renderebbe impossibile la sua vita grama, indecorosa, parassitaria. Tutto quello che Mino Doletti ha scritto nel suo intelligente articolo dell'ultimo numero de « Lo Schermo » sulla produzione spicciola, non potrebbe avvenire più; sarebbe finito lo sfruttamento di una legislazione che doveva proteggere l'arte e l'industria nazionale, e fa crescere un'industria fittizia ed impedisce all'arte di nascere. Si sarebbe costretti a conquistare il pubblico con reali meriti artistici — ed il cinema italiano ricomincerebbe per la millesima volta a nascere, colla speranza, questa volta, di non essere strozzato nella culla.

Nessuna industria può vivere senza un mercato di sbocco: con l'intervento degli stranieri a Cinecittà, senza l'intervento degli stranieri a Cinecittà, il cinema italiano, se vorrà esistere, dovrà rendersi capace di conquistare i teatri di mezza Europa. L'intervento straniero, potrebbe accelerare e rendere inevitabile questo sviluppo; mentre invece l'attuale ristagno nella qualità della produzione spicciola, senza una scossa dall'ester-

no o dall'interno, potrebbe durare all'infinito e rendere difficile anche la produzione in grande stile. Non si può infatti scindere la produzione nazionale in « normale » ed « eccezionale »: è nella prima che si creano ed affinano tutti gli elementi che poi vengono chiamati a rendere uno sforzo maggiore nella seconda. Ma se la produzione normale non forma attori e tecnici e maestranze, con che cosa si vorrà accingersi alla produzione eccezionale? Se la produzione normale tende ad un abbassamento di tutti i valori del cinema, incominciando dagli stessi valori industriali, come potrà essere elevata la produzione eccezionale?

Si vede dunque che la possibilità di una trasformazione di Cinecittà, da organo nazionale a organo, diciamo, plurinazionale, solleva una folla di argomenti e di problemi. Molto probabilmente una simile trasformazione escluderebbe anche sul terreno pratico — in teoria la esclude a priori — la possibilità di un'autarchia del nostro cinema. Ma il primo elemento di ogni autarchia, è la volontà di raggiungerla. Bisogna intendersi: autarchia non vuol dire fare a meno della produzione straniera — questa è una conseguenza della vera autarchia, la quale significa invece produzione di merci nazionali equivalenti, se non superiori a quelle straniere. Guai se per autarchia si intendesse un qualsiasi trucco che impedisse alle merci straniere di entrare nel territorio nazionale; guai se per essere autarchici si producessero granate che non scoppiano, motori che non camminano. La vera autarchia vuole fabbricare coi propri mezzi le migliori granate, i migliori motori, i migliori film del mondo.

Visitando Cinecittà, nessuno potrebbe credere che gli italiani non sieno animati dal fervente desiderio di fabbricare i migliori film del mondo — perchè altrimenti avrebbero fondato quella meraviglia che è Cinecittà? Per dare agli stranieri i mezzi di venirci a fare concorrenza in casa nostra? Bisogna confessare che l'invito è molto allettante; ed infatti ci vengono. Stanno suonando le loro trombe. Vorremmo sentire rispondere al più presto le nostre campane, con lieti rintocchi i quali dicano che il cinema italiano è fatto di buona volontà, di ardimento, di intelligenza, di fede nell'arte, di orgoglio nazionale.

ALBERTO SPAINI



Giuseppe Verdi all'epoca del «Nabucco» (da una rara stampa dell'epoca, nel Museo della «Scala» di Milano).

## UN NUOVO FILM NAZIONALE: GIUSEPPE VERDI

stia d'alcune nuovissime scuole, non sono riuscite a smuovere di un centimetro il grunito del suo culto, così ogni arbitraria limitazione, ogni rimpicciolimento della sua figura, non riuscirebbero che a determinare una reazione d'indignato risentimento da parte del pubblico. Si deve aver compreso anche in Italia che, volenti o nolenti i produttori, il cinematografo ha una portata sociale, che né libri, né ribalte hanno mai lontanamente raggiunta. «L'arma più forte», intesa dal Duce, è appunto più forte, in quanto colpisce più lontano e più addentro, non degli spettatori occasionali, ma il cuore del popolo.

E il popolo italiano ha il suo Verdi ben custodito in sé; né è possibile in altri modi restituirglielo vivo sullo schermo, se non ingigantendo in umanità il medesimo concetto popolare.

A questo punto, ogni attrezzatura materiale commercialistica deve essere dimenticata, perché diverrebbe pericolosa alla stessa finalità del film. Se fosse possibile, bisognerebbe dimenticare ogni cliché, sia pure famoso, ogni ricorso alle «vite» romanzate tipo americano — che hanno certo dei grandi meriti, ma non sono nostre e non rivelano quanto un Verdi deve rivelare a noi.

Non bisogna confondere l'etica informatica di un film con la forma estetica. (Qualcuno potrebbe pensare che dimenticare i modelli famosi voglia significare ritornare indietro!). L'etica è poesia, l'estetica è tecnica; la prima è parola, la seconda è ritmo; l'una crea, l'altra costruisce. Rinunciare, quindi, ai modelli, siano pure a prova di «cassetta», non vuol dire certo rinunciare ai più recenti ritrovati della tecnica; ma significa, invece, esaltare questi attraverso un contenuto diverso, un contenuto nostro.

\*\*\*

I concetti fondamentali attinti dalla immagine popolare del maestro, a cui alludevo in principio, sono i seguenti:

1° - Verdi è un carattere morale eccezionalmente esemplare. Dalla catapecchia delle Roncole ai fasti della gloria mondiale, Egli ha rappresentato una continuità vivente di fermezza, di rettitudine e di superamento adamantino. Come ha potuto conservare questa integrità morale?

2° - Verdi è un lottatore sovrano. Il suo genio ha percorso tutto il calvario riservato ai reietti della fortuna. Se ha vinto, ha vinto in virtù della sua forza, della sua volontà. A prezzo di quali dolori?

3° - Verdi è nella musica e nella poesia della patria. Da lui nacquero i canti delle barricate, i cori dei volontari, gli accenti che squassarono le vecchie mentalità rassegnate da secoli, e mutarono le ribalte in

possanti strumenti di resurrezione italiana. Come potette giungere a tanto?

4° - Verdi è un genio musicale inconfondibile, unico, senza precedenti e senza seguitori. Da Verdi nacque un nuovo mondo musicale — a cui il Bellaigue indica come fattore capitale la forza, e il Mira, la liricità e la trasfigurazione artistica — ma a cui il popolo, tutti i popoli, che non sanno attribuire valutazioni critiche di sorta, attingono inesauribilmente una totale comprensione dei loro dolori, del loro piano, della loro umanità. Da quali recondite forze, dunque, trasse Verdi tanto potere?

Ogni concetto è seguito da una domanda conclusiva: il film di Giuseppe Verdi, quale l'Italia dell'anno XVI attende, pretende, non può che rispondere a queste precise interrogazioni. Si può creare un Verdi che risponda ad altro? Non credo. Che vi risponda per vie traverse, piuttosto che per la maestra, può essere. (Qui non si definiscono i «mezzi»; si stabilisce il «fine»).

Ora, affidando alla fantasia il solo compito di legare e di chiarificare la storia (arduo compito!) la vita vera di Verdi presenta un tale contenuto drammatico, che nessuna «romanzatura» di sorta, potrebbe superare. E proprio in questo reale contenuto drammatico, il popolo troverà la esauriente e concatenata risposta agli interrogativi di prima.

Carattere morale, dolori patiti, ispirazione patriottica e forza creativa, tutto è racchiuso in circa quarant'anni: dall'adolescenza del Maestro, alla sua grande, travolgente vittoria milanese del '42, il Nabucco, al punto fermo della prima ascesa gloriosa; il Rigoletto. In quel quarantennio si conclude interamente il dramma umano di Verdi, si esaurisce la sua lotta immane, si giunge al Verdi glorioso e in trono, ormai nume per le platee, intento a perfezionare il proprio mondo interiore, stando il più possibile lontano dagli uomini e dai rumori mondani.

La storia della creatura che ascende, a colpi disperati di piccozza, su per l'erta della gloria e della vita, termina a quel punto. Il resto è un lento panorama, dalla vetta, immenso, dardeggiato dal sole, abbagliante per il genio che si spegne, infine, nel vasto tramonto rutilante e maestoso.

Al popolo è necessario il dramma umano del tormento, che non conosce, che vuole conoscere a consacrazione del proprio culto. Non interessano le tappe successive dell'apoteosi. La retorica o la cronaca prenderebbero fatalmente il sopravvento. Il Verdi del Nabucco, del Rigoletto, del Trovatore, della Traviata, della Forza del destino, dell'Aida, dell'Otello, del Falstaff, è uno, il nostro Verdi; ed è fortunatamente a nostra portata, ovunque è possibile ascoltarne la musica. Ma come giunse ad essere il «nostro Verdi»? Di quali e quante lagrime è intessuto il pellegrinaggio dalla bicocca delle Roncole al «quartetto» del Rigoletto?

Giuseppe Verdi era nell'aria da un pezzo. Presto o tardi, si doveva arrivare alla realizzazione di una vita del nostro Grande; tanto più che il solo suo nome, dal lato industriale, rappresentava il miglior salvocondotto per varcare tutte le frontiere ed imporre al mondo una nobile e drammatica pagina della storia del genio italiano, attraverso la degna glorificazione della nostra musica immortale.

Le condizioni di privilegio create dallo Stato per la produzione cinematografica, hanno finalmente definito il clima per affrontare l'impresa, di per sé tanto chiara e allettante. La presa di posizione netta e decisa, ebbe inizio l'inverno scorso, ad opera di Frix Curioni, che tolse a base della realizzazione, un mio primo «treatment», ispirato ad alcuni concetti fondamentali che esporrò più innanzi.

Il periodo di maturazione seguito, trovò poi in Carmine Gallone un entusiasta fautore, e sfociò, in agosto, nell'annuncio ufficiale del film, e nella costituzione della società editrice. Ormai, il «Giuseppe Verdi» è entrato nella fase preparatoria e inizierà la realizzazione nel febbraio venturo.

\*\*\*

A parte il mio «treatment» iniziale, Gallone ha chiamato intorno a sé una valida schiera di collaboratori, per fissare il soggetto definitivo e passare alla sceneggiatura. Ne verrà fuori certo un'opera nobilissima, cui la Direzione Generale darà il suo crisma di completo assenso.

La figura di Giuseppe Verdi — che, di colpo, può apparire a certuni «già fatto», sostanzialmente povera di contenuto drammatico — è di grandissima difficoltà realizzativa. Oltre al fatto che la generazione dei quarant'anni in avanti è stata testimone vivente dell'apoteosi del Vegliardo, bisogna tener presente che nell'anima delle folle di tutto il mondo, Verdi è un mito definito e inamovibile. Come la critica e l'iconocla-



Questo, la sola musica non può rivelarlo; questo deve rivelarci lo schermo.

\*\*\*

Il dramma della giovinezza di Verdi, o meglio, la sua vita d'uomo in lotta contro gli uomini e il destino, è suddivisa in due cicli, ciascuno dei quali s'impenna in una figura femminile: Margherita Barezzi e Giuseppina Strepponi, rispettivamente prima e seconda moglie di Verdi. Margherita raccoglie intorno alla propria dolce e bionda figura, l'adolescenza, i primi passi, le prime lotte, la prima vittoria del Maestro, e conclude tragicamente il proprio ciclo con la caduta clamorosa di « Un giorno di regno ». Giuseppina sorge con la creazione del Nabucco, raccoglie il tumultuoso formarsi della gloria verdiana ne presiede l'apogeo, e conclude la sua vita in tarda vecchiaia, precedendo, nella tomba, di quattro anni, lo sposo adorato.

Margherita era la figlia di quell'Antonio Barezzi — ricco droghiere di Busseto — che intuì per primo il genio musicale nel misero contadinello delle Roncole, che adottò il ragazzo, amandolo come un proprio figlio, ne curò gli studi, sopportando spese e dissensi di campanile, lo legò in matrimonio alla sua figliuola; che fu insomma il vero strumento della rivelazione verdiana.

Giuseppina Strepponi, all'epoca che conobbe Verdi, era una giovanissima, ma celebrata ed autorevole cantante. Temperamento chiaro, intelligente, colta, di eccezionale sensibilità, fu la compagna ideale — stavo per dire fatale — del Maestro.

Ma fra l'una e l'altra, sebbene non corano che pochi anni, c'è un abisso, una tragedia fra le più pietose che possano colpire un uomo.

Una tragedia che, per poco, non privò il mondo del genio verdiano.

Dopo le lotte inaudite (il periodo di Busseto e del contrastato soggiorno milanese da studente, sono una pagina di valore documentario indiscutibile) raggiunta la prima vittoria con l'Oberto di S. Bonifacio (1839) e quando già sembrava al giovane maestro di aver attinta la faticata meta, nella piena felicità del lavoro e della famiglia, ecco lo schianto: in pochi mesi, i suoi due figlioletti e l'adorata Margherita gli muoiono, l'uno dopo l'altro, lasciandolo solo, annientato. E come non bastasse tanto, a provare la resistenza umana, nello stesso tempo, cade ru-

La chiesuola de « Le Roncole », dove s'iniziò alla musica il genio del figliuolo di Carlo Verdi, povero oste del villaggio.

morosamente, alla Scala che aveva applaudito l'Oberto, l'infelice giorno di regno (1840) — l'opera buffa portata eroicamente a termine dal Verdi proprio mentre il destino si accaniva a distruggergli la famiglia.

Il giovane di ventisette anni diventa un vecchio. Odia la musica, gli uomini, la vita. Si riduce in miseria, rintanato in una soffitta milanese, a vivere del proprio strazio. Ha distrutto carta pentagrammata, spartiti, libri. Cerca un impiego qualunque per guadagnarsi il pane. E non è nata ancora una nota di quel mondo di melodie, che oggi è nostro inviolabile patrimonio spirituale!

Passa più di un anno; anzi, s'affaccia il secondo inverno dopo la tragedia. Ad un impresario milanese, al Merelli, il mondo è debitore della scintilla che poté provocare la resurrezione decisiva di Verdi. Il Merelli vuole richiamare il giovane amico alla vita; sa cosa v'è in lui, che non può, che non deve morire. Ha un suo piano: e l'attua con abilità.

La Galleria De Cristoforis, a Milano, in quel tempo era il centro del mondo artistico. Starsene seduto al caffè, per qualche ora, voleva dire veder passare tutte le celebrità reali o immaginarie dell'Olimpo canoro e musicale.

Il Merelli fa la sua posta, pazientemente. E una sera di neve, di certo cacciato dentro in cerca di riparo dalle raffiche gelide, ecco Verdi, stretto nel povero pastranino consunto, rasentare le vetrine illuminate, battendo i piedi ghiacciati. Merelli gli è al fianco di un balzo. Ma subito ostenta indifferenza: i soliti convenevoli, poi Merelli porge a Verdi un copione:

« È un libretto che un altro maestro ha rifiutato — gli dice — È del tuo amico Solera. Credo che tu potresti tirarne fuori qualcosa di buono ».

Verdi reagisce: non scriverà più musica, non vuol leggere libretti. Io si lasci in pace. Merelli lo rimprovera, gli ricorda i suoi doveri d'artista, il battesimo d'applausi dell'Oberto. E nel calore della discussione fa scivolare il libretto nella tasca del soprabito del Maestro.

A questo punto gli uomini scompaiono; è un disegno soprannaturale che si compie: ecco la notte decisiva per la vita di Verdi, ed una delle più eloquenti manifestazioni della Provvidenza divina nelle vicende umane. Voglio narrare l'episodio con le parole del mio treatment, anche a dimostrazione del mio lavoro compiuto:

« Verdi rincasando, ha completamente dimenticato il copione. Però alcune parole del Merelli gli sono rimaste nella mente: fede, avvenire, l'Oberto, il teatro... La bufera ne aveva cancellato il suono. E il giovane guarda ora la cenere delle sue carte distrutte, nel caminetto, come da una lontananza incalcolabile.

Il freddo è pungente nella soffitta. Verdi, rabbrivendo, si toglie cappello, sciarpa, e si getta sul letto, vestito com'è, tirandosi la coperta fino alle orecchie.

Il quadrato di luce della finestruola, abbagliante pel riverbero nivale, batte esattamente sul volto del musicista. Lunga attesa del sonno. Il giovane smania... Voltandosi e rivoltandosi, qualcosa lo infastidisce sul fianco. E Verdi si ritrova così nelle mani il libretto avuto dal Merelli. Lo sfoglia con distratta curiosità. Il riverbero è così vivo,

che il musicista può agevolmente leggere lo scritto: NABUCCO

Dramma Lirico in 4 atti di Temistocle Solera.

— Povero buon Solera! — esclama fra sé. E con gli occhi del ricordo rivede l'amico a Busseto, la sera del loro primo incontro... Ha un sorriso triste. E le lacrime tanto attese, quelle della liberazione, già urgono in gola. Le mani del giovane sfogliano a caso il copione; i suoi occhi si passano sopra una strofe:

« Va pensiero sull'ali dorate... »

E il pensiero, quasi aspettasse quel verso per prendere lo slancio, vola ai cari scomparsi, alla sua Margherita, ai suoi bimbi che gli sorridono, beati, dalla lontananza dell'eternità... Il Maestro si è addormentato. E nel sonno si compie il miracolo. La frase ha riportato l'artista alla verità del suo dolore, che è forza, e della sua espressione, che è musica... Sono forse gli angeli che in coro gli suggeriscono, ora, il tema della melodia?... Si desta trasformato. Corre al pianoforte, suona qualche accordo, e subito sgorga, solenne, immortale, la frase:

« Va pensiero sull'ali dorate... »

L'alba trova il Maestro accasciato sul pianoforte, purificato e rinnovato finalmente dalla grazia del pianto.

\*\*\*

C'è chi asserisce che il genio di Verdi non sarebbe sbocciato così travolgente e possente, se il Maestro non avesse vissuta la tragedia della sua giovinezza. Nulla, dicono costoro, nella musica antecedente al Nabucco, può dare a rivelare lo splendore di poi. Ciò sarebbe a dire, che Dio colpisce chi vuol maggiormente innalzarsi; che solo dall'immenso dolore, Verdi abbia potuto trarre l'accento profondo ed eterno che ha commosso il mondo. Se quindi il popolo, nella sua imperscrutabile intuizione, ha mitizzato il musicista, gli è per questo prezzo di lacrime umane, che Egli ha pagato per il nostro conforto spirituale; è per il tremendo sacrificio, da cui Egli trasse il carattere, la forza, l'ispirazione, per dare un canto all'alba del nostro riscatto e per trasmetterci un accento inoblittabile del divino che ha vissuto in Lui, segnando il Suo destino.

Le folle che accorreranno all'annuncio del film, non saranno deluse: ritroveranno Colui che desideravano avidamente, il loro Verdi, il nostro. E in ciò che di Lui è eterno e luminoso; non altro.

RODOLFO IACUZIO RISTORI



Il cortile del Conservatorio di Milano, dove il Verdi conobbe, a mezzo del maestro Rolla, l'esito negativo del suo esame d'ammissione.

# Decadenza della cinematografia sovietica

Lenin comprese subito la profonda influenza che il cinematografo può esercitare sulle masse e lo mise in prima linea fra gli strumenti della propaganda bolscevica.

Si era ai tempi del film muto e lo Stato on trascurò milioni per aiutarlo. Non si può dire che non riuscisse nei suoi intenti. Tra i molli e i molli che intravidero nel cinema, così argamente aiutato e sostenuto, vaste possibilità di guadagno, ci furono anche parecchi attori e registi di talento.

In prima linea fra i registi si pose presto Eisenstein che, col film «Sciopero», rivelò una singolare e originale abilità di direttore. Il film era appesantito e guastato in molte sue parti dalla preoccupazione della tesi proletaria da sviluppare e da dimostrare, ma, nel suo complesso, colle inimitabili qualità artistiche e spettacolari che furono una vera rivelazione in Russia non poteva dirsi indegno degli entusiasmi che suscitò.

Ad Eisenstein si aggiunsero presto numerosi altri registi tutti dotati più o meno di eccellenti qualità Pudovkin, Dvojenko, Jarin, Verkow, Elk e Alexandroff riuscirono anche per merito della collaborazione di attori come il Tshapajew, la Jonetschkaja, Ruit, la Tschirkow e il Babotschkine, a dare alla cinematografia muta sovietica un periodo di singolare splendore che si concretò nell'elenco di importanti film come Madre (dal celebre romanzo di Gorki), il Maestro di Posta, l'Inferno di Kasan, Linea generale, Il Reggimento di Marina, La corazzata Potemkin, ecc.

Tra i film di quegli anni meritano particolare rilievo due produzioni, l'una storica Ivan il Terribile, che riesce a raggiungere fortissimi effetti con la grandiosità della sua messa in scena, l'altra che potrebbe considerarsi come un grande documentario sociale Mosca che piange e che ride, film che, crediamo, il regista francese René Clair avrebbe volentieri firmato.

Tutti i film russi hanno delle caratteristiche comuni che vanno dal grigiore al rosso della violenza, dalla fame al delitto alla disperazione. Ma soprattutto i soggetti sovietici dimostrano particolari e reiterate simpatie per le avventure di caos e di distruzione che — da I dieci giorni che rovesciarono il mondo a La fine di San Pietroburgo e a La nuova Babilonia — esaltano le forze disgregatrici fine a se stesse.

Lo spirito di vendetta che è profondamente sviluppato nell'anima russa ha trovato il suo film ne Il figlio dei morti, come una nuova emancipazione femminile ha trovato il suo storico nel soggetto del film Il 41 che è il film delle Amazzoni. E poiché la cinematografia di tutti i paesi trae maggior parte dei suoi soggetti da fatti della vita privata non è difficile immaginare i ingredienti delle ricette spettacolari sovietiche.

Uno degli argomenti maggiormente sfruttati e spesso anche abusati dalla cinemato-

grafia mondiale è il non mai completamente esaurito tema del triangolo erotico. Ma se in tutto il mondo civile la situazione che pone di fronte marito, moglie e amante, viene sviluppata con ogni delicatezza psicologica sicché essa non arriva a creare nell'animo dello spettatore un senso di depressione e di disgregamento ma spesso un senso di profonda comprensione umana, il soggettista del film sovietico guarda, invece, l'adulterio piuttosto che come un male spesso senza rimedio, come un bene da propagandarsi nell'interesse delle superiori teorie bolsceviche. Un uomo che pretendesse la fedeltà della propria donna, nella Russia contemporanea, sarebbe da tener d'occhio come un elemento pericoloso a tendenze esclusivistiche. Il sentimento di proprietà è antibolscevico e, poiché la pretesa della fedeltà implica proprio questo sentimento, questa è da combattersi con tutti i mezzi come un nemico insidioso e subdolo.

La Russia sovietica che opprime le donne coi più pesanti lavori nelle officine e nelle fabbriche, cerca poi, quando porta sullo schermo la loro vita, di servirsene a scopi propagandistici sforzandosi di dipingerla circondata dalla massima considerazione e dalla più squisita galanteria. L'uomo comune, poi, dovrebbe trovare nel film l'insegnamento a lavorare meccanicamente e metodicamente, nell'acquiescenza perfetta al proprio stato precario, senza sogni di eventuali ascese o di miglioramenti.

Si è venuti così a creare, con lo sforzo propagandistico, una cinematografia posticcia e priva di ogni spontaneità. La cinematografia sovietica che aveva raggiunto fra il 1920 e il 1923 un altissimo splendore per la forte potenza artistica e drammatica di alcune sue realizzazioni, ha visto man mano avanzare la sua decadenza. Lo Stato ha cercato invano con abbondanti iniezioni auree di farla ridiventare vigorosa. Essa, di film in film, ha continuato, invece, irrimediabilmente la sua precipitosa discesa.

Pareva che l'avvento del sonoro dovesse salvarla. Ma il sonoro che realizzò fin dai primi tempi la conquista dei pubblici di tutto il mondo con la sicura attrattiva che esercitano sempre sulle masse le cose nuove, lasciò invece indifferente il pubblico sovietico.

Il motivo non è difficile a comprendersi: i Russi avevano abbandonato il cinematografo nazionale perché stanchi delle indigeste e bugiarde pellicole propagandistiche che non lasciavano respiro. L'avvento del sonoro, nel paese dei Sovieti, veniva a portare una innovazione tecnica ma non una rivoluzione spirituale nella produzione cinematografica. E il pubblico, anche quello che sembra più grossolano, si lascia conquistare dall'anima più che dalla tecnica del film.

La tecnica dei film sonori sovietici era, del resto, perfetta. Mentre i registi americani invadevano il mondo, per sfruttare la



Shirley Temple che vedremo nel film « Ai confini dell'India »  
(Fox)

sonorizzazione, con le loro feste mondane, coi loro jazzi con le loro sfarzose riviste, i registi sovietici invece trovavano ancora terreno di sfruttamento, anche per la parte umoristica, nelle officine e nei cantieri.

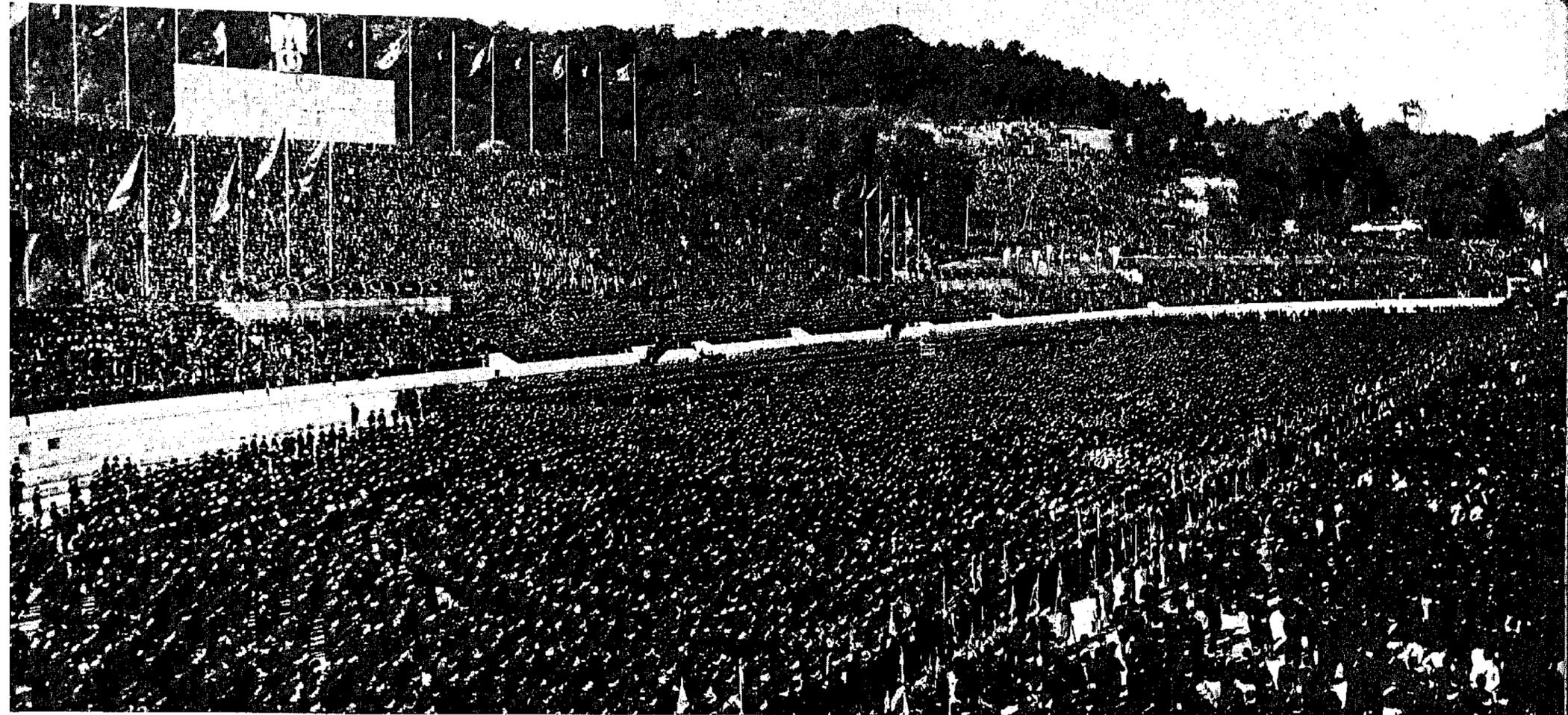
La Russia ebbe così nei suoi film magnifiche fotografie sposate a stupendi sfondi sonori ma non riuscì affatto a interessare di nuovo il pubblico.

I Commissari sovietici furono perciò molto allarmati e credettero di poter rimediare a tutto creando la possibilità di nuovi miglioramenti tecnici. Fu così che nel 1933 essi si decisero a creare una Direzione generale per il Cinematografo e per la Fotografia che fu presto affiancata da un Istituto Superiore, con sede in Mosca, sempre allo scopo di studiare ulteriori perfezionamenti tecnici e infine si pensò di convocare ogni tre mesi una riunione di esperti per la discussione dei problemi dello schermo.

Questi provvedimenti riuscirono inutili e solo l'ardimento di un regista doveva portare un improvviso risveglio nella cinematografia sovietica. Questo regista è Ptoutko che ha creato quello stupendo film che si chiama « Il nuovo Gulliver ». Ptoutko ha avuto il coraggio di uscire dalla schiavitù del film propagandistico ed è riuscito a sfiorare il capolavoro. Il nuovo Gulliver ha come unico attore in carne ed ossa un ragazzo, i cui compagni e collaboratori sono più di mille fantocci. In questo film se non tutto è perfetto molto è meraviglioso.

Su questa strada, libera da strettoie di propaganda, Ptoutko è stato seguito da Dvojenko col suo originalissimo Aerogrado che ha avuto un grande successo.

E su questa strada dovranno seguirlo i registi sovietici se vorranno che la loro cinematografia risorga dalla decadenza di ieri e di oggi. RAIMONDO CRISTALDI



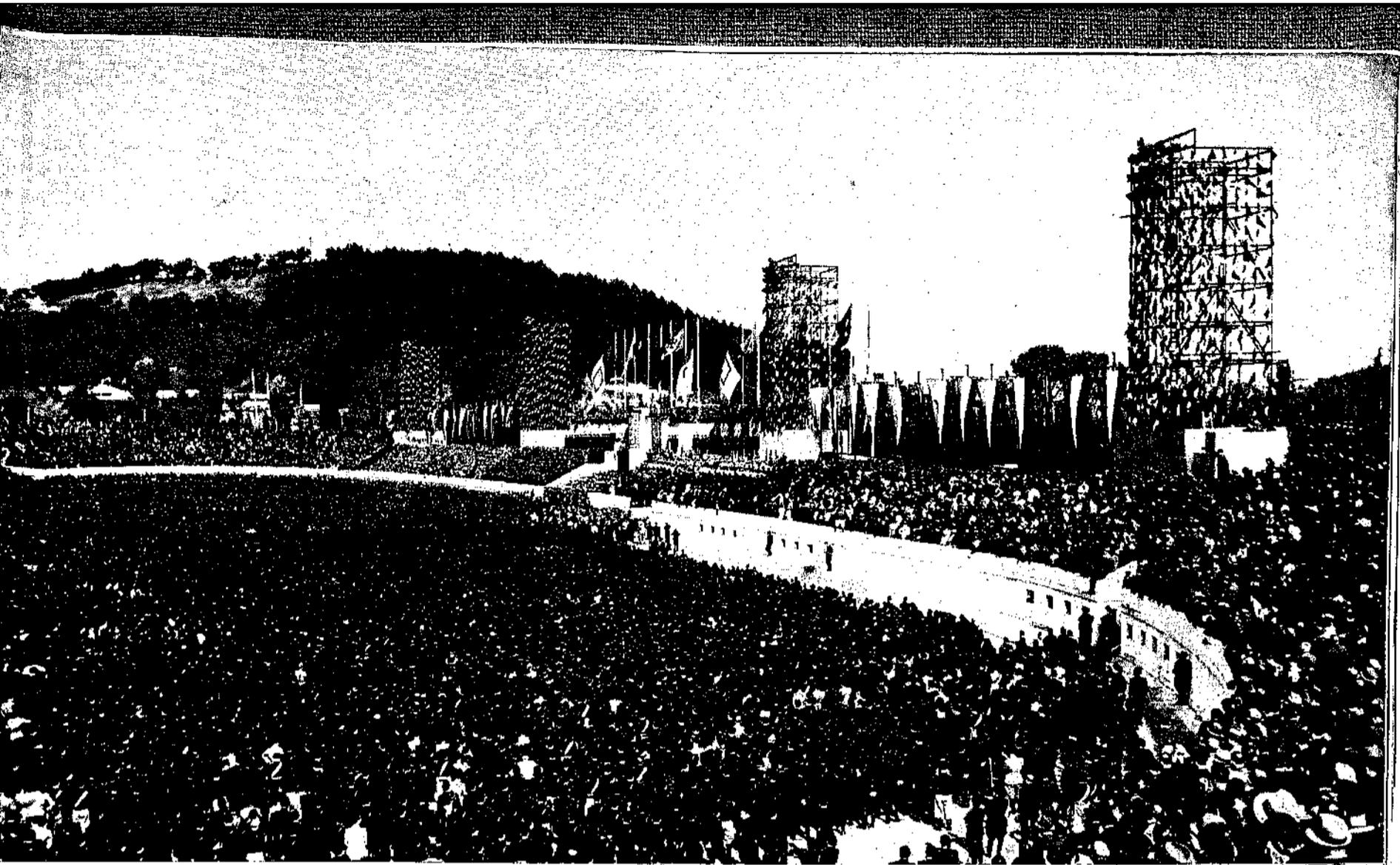
# POTENZIAMENTO DELLA CINEMATOGRAFIA FASCISTA

LUCE • E.N.I.C. • CONSORZI

Fra i vari organismi che costituiscono la cinematografia italiana, l'Istituto LUCE è di gran lunga il più popolare ed insieme anche il più solido ed il più vitale. Si sa che cosa esso rappresenta per il pubblico che affolla le sale di proiezione: il contatto diretto ed immediato colla vita di tutto il mondo; e specialmente la sensazione quotidiana dell'opera intensa ed appassionata della rinascita fascista e della stupenda impresa africana: i film LUCE recano giorno per giorno una

nuova parola che dice agli italiani ciò che l'Italia sta realizzando, in tutti i campi dell'attività nazionale ed imperiale, sotto la guida del Duce.

Questa è l'alta funzione civile dell'Istituto LUCE, integrata dal servizio delle attualità fotografiche, al quale attingono giornalmente migliaia di giornali e di riviste in Italia e all'estero; dalle proiezioni di pellicole nei centri minori di provincia e nei centri rurali; dalla produzione, finalmente, di ampi documentari e di pel-



licole didattiche e scientifiche, cosa che ha conquistato all'Italia uno dei primi posti nell'attività della cinematografia educativa mondiale. Quest'opera ha raggiunto negli ultimi anni la sua espressione più intensa e dinamica per l'azione svolta dal Marchese Giacomo Paulucci di Calboli Barone, R. Ministro Plenipotenziario, che ha assunto la Presidenza dell'Istituto nel 1933, in un momento in cui sembrava che questo organismo, il quale pure aveva le magnifiche possibilità che oggi sono state realizzate, fosse condannato a morire per un pauroso deficit finanziario, di oltre undici milioni di lire.

Invece, dopo quattro anni, il Marchese Paulucci può presentare al Capo del Governo un bilancio in cui non solo il deficit è colmato ed il capitale di fondazione è ricostituito nella sua integrità; ma che segna un attivo di oltre tre milioni. Si comprende perciò che arrivato a questo punto del suo magnifico sviluppo, l'Istituto LUCE si crei una propria sede, rispondente alle sue accresciute funzioni. Già in questi quattro anni, tutti gli impianti tecnici dell'Istituto erano stati rinnovati ed ampliati, ed in massima parte, per non dire la totalità, macchinario e materiali stranieri sono stati sostituiti con prodotti italiani.

Oggi l'Istituto LUCE accentra tutte le sue attività nella nuova sede del Quadraro, questo quartiere di Roma che è divenuto il cuore della rinata cinematografia

*Dal documentario «Luce» sull'adunata dei centomila gerarchi, al Foro Mussolini*



italiana. E la cerimonia con cui il Duce pone la prima pietra dell'edificio, è la consacrazione dell'opera di ricostruzione compiuta dal Marchese Paulucci, in quanto, come già per il deficit, che fu colmato colle esclusive risorse dell'Istituto, anche la nuova sede sorge esclusivamente con i mezzi del bilancio ordinario.

La costruzione — secondo il progetto Busirivici-Rustichelli-Regazzoli, vincitore del concorso nazionale all'uopo indetto — comprende 40.000 mq. di terreno con superficie coperta di mq. 13.000, la cubatura degli edifici è calcolata in mc. 100.000, la rete stradale interna sarà di m. 760. All'ala sinistra saranno le sale di sincronizzazione; all'ala destra i reparti fotografici; nell'edificio centrale i vari uffici e laboratori tecnici. Vi sarà la palazzina del Dopolavoro, un'autorimessa capace di 50 macchine, vastissimi magazzini deposito. Non è stato trascurato nel progetto un modernissimo e perfetto impianto antincendio. I materiali di costruzione saranno: travertino, mattoni, tufo, marmi nazionali, poco cemento armato. Impianti igienico-sanitari completi ed accuratissimi. Una grande sede-modello, insomma, e secondo una distribuzione razionale e particolari tecnici della più alta perfezione, per cui i reparti per la cinematografia didattica, scientifica, agraria, coloniale, tecnico-industriale, forze armate ecc. saranno in grado di produrre documentari di assoluta eccellenza.

Il costo complessivo di questa sede è previsto in sette milioni di lire. Ecco un altro sforzo, che si annuncia di grande fecondità già prima della messa in opera, reso possibile grazie alla capacità funzionale e alla conseguente attività finanziaria dell'Istituto. Del resto queste cifre fornite da S. E. Paulucci nel discorso pronunziato, nel giorno stesso dell'inizio dei lavori per la costruzione della nuova sede dell'Istituto, ai suoi collaboratori, sono quanto mai espressivi: alla fine dell'anno in corso venivano lavorati quattro milioni e mezzo di metri di pellicola nei confronti dei due milioni che si lavoravano nel 1933; il totale delle vendite e dei noleggi è passato da L. 12 milioni e 340 mila del 1933 a L. 17 milioni 170 mila; 8 milioni di attività e una eccedenza passiva di 11 milioni del 1933, sono passati al 31 agosto di quest'anno a 29 milioni 300 mila lire di attività con una eccedenza attiva di 6 milioni che salirà al 31 dicembre, probabilmente, ad otto milioni.

Questo l'Istituto LUCE quale si presenta oggi, in dati, cifre, opere compiute e in corso di compimento.

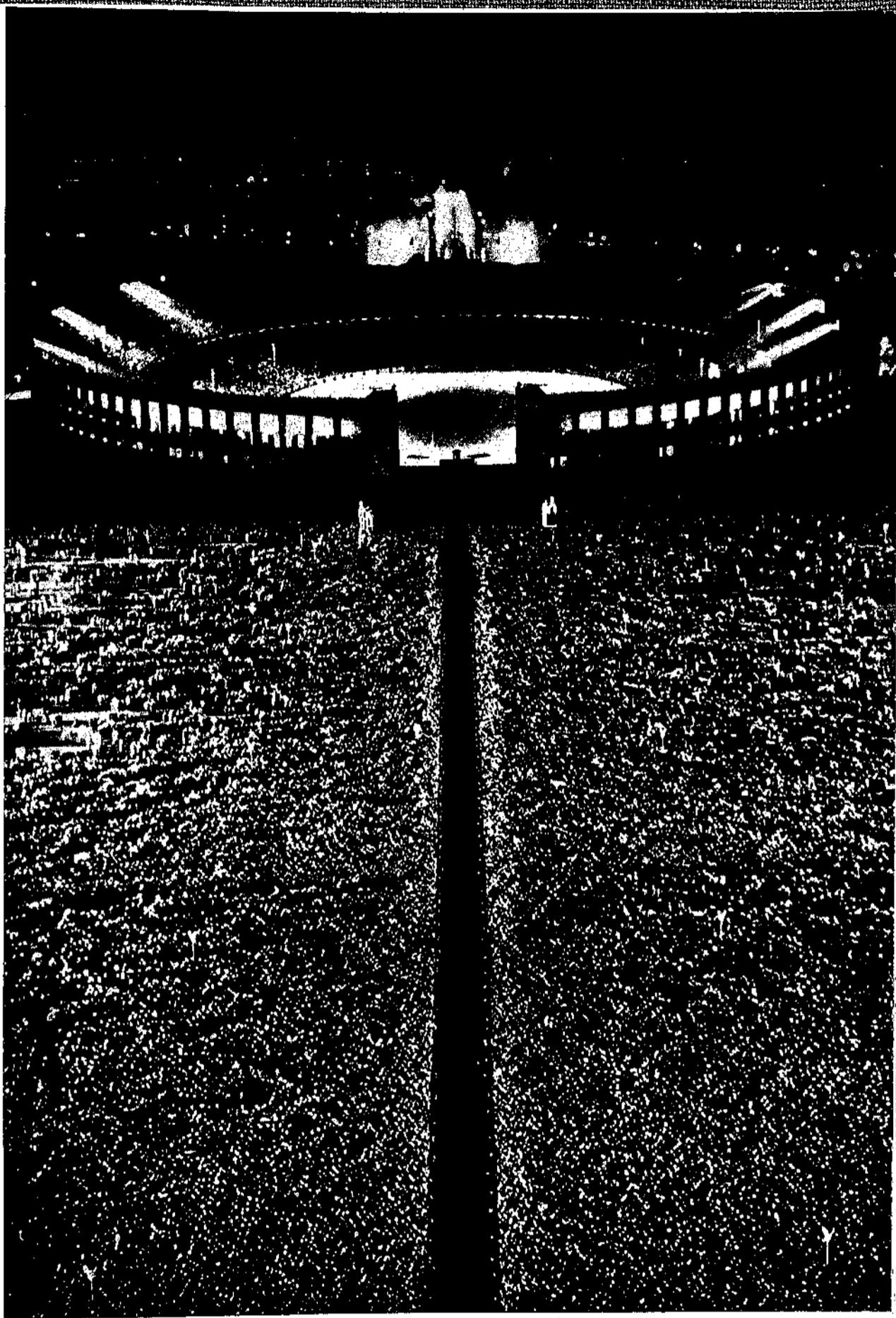
La solidità finanziaria e l'ottima amministrazione dell'Istituto LUCE debbono essere messe in evidenza, poichè in esse il cinema italiano ha trovato i più potenti aiuti che gli hanno consentito di uscire dalle condizioni di crisi perpetua in cui languiva, e di iniziare la sua nuova, brillante fase di attività. E' stato all'Istituto LUCE che l'allora Sottosegretario alla Stampa e Propaganda Conte Galeazzo Ciano affidò il risanamento

di uno dei più vasti organismi cinematografici ereditati dal passato, il quale per le sue condizioni di insanabile dissesto rendeva impossibile ogni nuova iniziativa. Dalla liquidazione energica e spietata di questo passato morboso ed ammorbante, è nato quell'Ente Nazionale Industrie Cinematografiche che è una filiazione diretta dell'Istituto LUCE e sostiene le sorti di gran parte del cinema nazionale in quanto, pure essendo un'azienda di carattere industriale e commerciale, non distribuisce dividendi, ma immette nell'industria stessa i capitali che dall'industria ricava; è dall'E.N.I.C. che sono stati prodotti film come « Condottieri » e « Scipione l'Africano » coi quali l'industria nazionale per la prima volta dopo la crisi affronta con armi pari la concorrenza internazionale. Questo insieme di organismi e di funzioni, che sono e sono stati tutti presieduti dal Marchese Paulucci e diretti con unità di intendimenti, dimostrano quale vitalità possiede l'Istituto LUCE e quale potente impulso ed alimento questa vitalità è in grado di dare alla vasta e complessa organizzazione dell'industria cinematografica italiana.

Possiamo per di più aggiungere, per quanto riguarda l'attività ENIC, che questo ente si è formato un circuito nazionale privilegiato di locali, i più ampi e rispondenti alle esigenze del pubblico. E' recente l'assunzione del Cinema Odeon di Messina, capace di oltre mille posti e destinato a prime visioni; la creazione del Cinema DUX di Pontinia, il primo grande locale aperto nel centro della regione Pontina; l'inaugurazione a Brescia del cinema Crociera, modernissimo, capace di oltre 900 posti; del Cinema Vittoria a Torino in Via Roma, capace di 1500 posti ed è proprio di questi giorni l'inaugurazione d'una sala cinematografica, impiantata con i più moderni criteri tecnici, ad Aprilia. Sorge così, accanto all'opera redentrica della terra, anche la palestra per una sempre più vasta conoscenza degli avvenimenti del mondo e quindi per una più alta educazione dello spirito ed una maggiore sensibilità del carattere.

E dell'ENIC va posto ancora più in evidenza il lavoro di valorizzazione — che è poi di potenziamento per i frutti finanziari che se ne ricavano — di collocamento dei film italiani all'estero sia mediante vendite che noleggi, attraverso una vasta rete convenientemente organizzata. L'ENIC ha rappresentanze proprie nelle grandi capitali: Berlino, Londra, Parigi, New York, ecc. a contatto diretto con tutti i più importanti centri di richiesta. E' inoltre l'unico Ente Italiano che fornisca film ai piroscafi in navigazione. Anzi, questa della attività marittima è una delle più importanti e proficue ai fini di propaganda e commerciali. Un accordo con le Società di Navigazione concede all'ENIC l'esclusività del servizio cinematografico a bordo dei piroscafi delle seguenti linee: Nord e Sud America, Centro America e Pacifico, Sud Africa, Australia, Estremo Oriente. Usu-

*Dal documentario «Luce» sul viaggio del Duce in Germania: l'imponente raduno al Campo di Maggio.*



fruiscono di tale servizio transatlantici come il Rex, Conte di Savoia, Augustus, Conte Grande, Roma, Conte Biancamano, Duilio, Giulio Cesare, Principessa Giovanna, Principessa Maria, Colombo, Orazio, Virgilio, Esquilino, Remo, Romolo, Viminale ecc. Ogni programma s'apre,

naturalmente, con un giornale Luce, documentari editi non oltre trenta giorni prima della consegna a bordo. Su tutte le vie del mondo così, per quelle del mare oltre che per le terrestri, va la produzione dell'arte cinematografica italiana.

L. A.



*Luigi Trenker e Ethel Maggi, in una scena del film.*

LA  
TRENKER  
FILM • S. A.  
ROMA  
PRESENTA:

# LA GRANDE CONQUISTA

SOGGETTO E REGIA DI LUIGI TRENKER

Interpreti principali: Luigi Trenker \* Ethel Maggi  
Maria Hatheyer \* Herbert Dirmoser \* Umberto  
Sacripante \* Sandro Dani \* Angelo Ferrari

# Giuditta

Una gentildonna dotata di buone lettere — la contessa Rosetta Ricci Crisolini — ha scritto questo schema di scenario cinematografico che «Lo Schermo» è lieto di pubblicare perchè in esso la fascinante figura di Giuditta si veste dei colori di un'arte narrativa calda ed ispirata; e la vicenda interessa e conquista il lettore attraverso una serie di quadri potenti e vivi, quasi scolpiti in marmo dallo scalpello dello statuario, anzichè tracciati su carta dalla penna della scrittrice.

## PRIMO TEMPO

### I.

Passano per le vie di Ninive i cerimonieri, i sacerdoti, i guerrieri del regno. Le immagini si susseguono con ritmo lento: i palmizi, le acque del fiume, le architetture assire. Rumori di una folla non incomposta, ma non quieta. Brani di dialogo.

Un cerimoniere (a un capitano delle guardie). — Ti auguro di passare lietamente la notte, anche se sei di guardia al palazzo del re. Io so che il re raramente dorme, la notte. Dicono che sogni. E parla da solo. Lo ascolterai.

Il capitano delle guardie. — Se non ci sarà altra distrazione.

Più in là:

Un uomo del popolo. — Si vedono dappertutto preparativi di guerra. Tante se ne sono combattute, e non pare che basti. Ora cammineremo verso i paesi dove il sole tramonta.

Altro uomo del popolo. — Sono contrade strane quelle laggiù. C'è perfino una gente, ho udito dire, che crede di essere assistita da Dio tutti i giorni, di avere avuto da Dio le leggi: ti immagini un Dio che si dà da fare, che stabilisce le ricompense e i castighi per tutto quello che riguarda noi? Dio ozia, o non è Dio.

Più in là:

Un sacerdote. — Prepariamo le cerimonie per la partenza dell'esercito. La guerra è già decisa.

Un altro sacerdote. — Andrà bene anche questa. Capo dell'esercito sarà Oloferne che non avrà nè esitazioni nè impazienze per fare la guerra come conviene. Dobbiamo dare al re l'odore degli incensi, a Oloferne una bella assisa e una bella donna.

Il tramonto si fa più buio. Su una terrazza già tutta in ombra, due donne guardano in basso, e l'una dice:

— Quanta gente! troppa. E' troppo caldo. Beato il re che ha sempre un po' di largo attorno. Vorrei essere una delle sue concubine. Anche perchè mi dicono che riposino molto.

L'altra donna. — Tu sei così bella che potresti essere concubina del re.

Si fa notte piena, buio compatto. Le faci illuminano la reggia e le stelle sono ferme in un cielo di pietra nera. Il re veglia. E parla da solo.

— Ci vorrebbe una preghiera nuova: chiederò al gran sacerdote di scrivermela, ed essa sarà recitata in tutti i nostri templi durante la guerra che deve darmi il dominio del mondo. Il mondo! Che cosa significa? Quanto potrà essere vasta una distesa di terre e di acque, monti e deserti e precipizi... E quanti uomini occorreranno a me per coprirla e tenerla? Molti ne ho, li ho visti sfilare senza fine, le loro armi facevano un luccichio compatto e continuo come quello di un fiume sotto il sole. Ma adesso tutto è buio e quieto, ogni cosa è come sepolta nell'ombra, e in quanto a quelle stelle lassù sembrano tanto lontane! Io però sono il re. Coppiere!

— Sire.

— Versami una coppa del tuo vino e dimmi. Quando preghi, a chi credi che giungano le tue preghiere?

— Sire, io mi lamento di qualche tristezza, o ringrazio se sono felice.

— Sei molto giovane, tu, e il tuo linguaggio è solo un balbettare. Mi conviene la grazia delle tue membra: ma perchè parli di felicità e di malinconia? Tu vivi accanto a me, e io non sono nè lieto nè triste. Io sono solo, intendi? Mi piace la notte, la solitudine di cui mi circonda la notte: e questo silenzio, questa noia. Dappertutto io voglio che regnino una quiete e una noia così fatte, anche lontano lontano, là dove ora l'ombra si raggruma nelle acque di mari che non conosco, là dove il cielo si curva e finiscono gli astri. E farò per questo la guerra, una lunga guerra. E in tutti i templi si canterà una preghiera nuova, una preghiera più importante di tutte quelle che sono state dette sin qui. Il gran sacerdote, credo, non farà obiezioni. Oh, chi viene?

Due torce, avanzando, rompono l'ombra: precedono Oloferne che si inchina al re.

Oloferne. — Sire, come potete restare tanto tempo al buio? Prendete presagi dalle stelle? O aspettate... che cosa? Certi astrologi vanno dicendo che la spedizione che prepariamo non sarà felice, che accadranno lutti, rovine... Sono fiati e miasmi della notte, che io allontano con banchetti, suoni, canti di donne.

Il re. — Anche gli strepiti della guerra, Oloferne, sono fatti per rompere gli incantesimi e per fuggire il timore. Riempine il mondo, così che il mio nome sia poi venerato in ogni lingua, e allora la notte sarà finalmente vuota per me, mia anch'essa, io solo l'abiterò.

I suoni compagni dell'ombra, ronzii di cetre, una voce sola in un canto breve, accordi corali chiusi e lunghi, prendono forza, mutano natura, nascono ora da un trambusto di uomini armati e di carri, in una pianura abbandonata al sole, di color giallo, con un orlo di monti nel fondo. Le colonne marciano, si mischiano, divergono: al passaggio di un corso d'acqua i cavalli sono presi da allegria, si disordinano, le loro criniere e le spume delle onde rotte fanno un giuoco, mentre le armature troppo lucide e ricche perdono i riflessi sotto la sabbia e il fango, perdono maestà. I palmizi si curvano, il vento corre portando le voci varie e il tumulto unico di quella turba migrante ad altre piante assortite, acque tranquille, alture scontrose che gli armati poi vengono ad affrontare con una fatica discorde, dispersa, scontenta: fino a una valle che subito si riempie, nel giro di tutto l'orizzonte, di tende fitte, sotto il cielo della sera.

### II.

L'agitazione ebraica della città di Betulia alla quale si approssima l'esercito assiro: una folla preoccupata, timorosa ma pervicace. Pullulano i richiami, le voci inquiete.

— Sono state occupate le cime dei monti?

— Hanno fortificato le mura?

— E' proprio vero che i magazzini sono già pieni di grano?

Il tono dominante di invocazione, di profezia. Agli angoli delle vie si formano gruppi attorno agli anziani che fanno gesti e pronunciano parole vagamente solenni.

— Il Signore esaudirà le vostre preghiere se sarete perseveranti nel digiuno, al cospetto di lui.

— Ricordatevi di Mosè, servo del Signore, che non con le armi ma con la santa orazione sconfisse Amalec che confidava nella sua forza, nel suo esercito, nei suoi scudi, nei suoi carri, nei suoi cavalieri.

Prospettive su strade affaccendate di commerci minuti, fra annunci oscuri e speranze enormi: tutto velocemente converge al tempio dove i sacerdoti, vestiti di cilicio coprono di cilicio l'altare del Signore, davanti al quale sono prostrati i fanciulli.

Coro:

China il tuo orecchio, Signore, e ascoltaci, poichè siamo in angustie.

Custodisci le nostre vite poichè siamo pii, salva i tuoi servi, o Signore, che confidano in Te.

Uomini iniqui si sono levati contro di noi, una turba di prepotenti ci viene sopra, e non hanno Te davanti ai loro occhi! Ma tu da la forza ai tuoi servi. Che in te dimorano, e riposeranno in Te.

Sui monti si accendono i fuochi, le scelte poste lassù per la notte si mandano grida e segnali.

Al lume di una lampada, veglia nella sua stanza al piano alto della casa, la giovane vedova Giuditta, e le stanno vicine le ancelle. Chiacchierio somnesso.

(Continua)

Rosetta Ricci Crisolini

*Un film brillante di Camillo Mastrocinque*

# "VOGLIO VIVERE CON LETIZIA"



UMBERTO MELNATI



ASSIA NORIS



GINO CERVI

Clara Padoa - Bianca Stagno Bellincioni - Aristide Baghetti - Tullio Baghetti  
Guglielmo Barnabò - Enzo Billotti - Elly Pardo - Anna Valpreda



Pina De Angelis



Marisa Vernati



Norma Nova

PRODUZIONE: SAPEC ● DISTRIBUZIONE: GENERALCINE



## *tutto Spadaro*

LE SUE PIÙ DELICATE CANZONI SENTIMENTALI

(Qualche filo bianco - Canzone di campagna - Il vento, il sole, il mare - Porta un bacione a Firenze - L'amore passò vicino a te - Natale - I cinque cipressi.)

LE SUE PIÙ INDOVINATE CANZONI COMICHE

(Rumba fiorentina - Quando l'estate - Lei, vai, tu? - Il battello pende... pende...)

I SUOI PIÙ SPASSOSI GROTTESCHI  
E LE SUE MIGLIORI PARODIE

(I cinque Baski's - Avventura esotica - La cavalcata dei cinque.)

SONO INCISI SU DISCHI

# CETRA

TORINO - VIA ARSENALE, 19

# MONTAGGIO

## Autarchia

L'articolo intitolato « Autarchia del cinema » del nostro Sampieri ci ha procurato questa lettera:

Signor Direttore,

L'articolo « Autarchia del cinema » di G. V. Sampieri inquadra esattamente quelli che sono i problemi fondamentali per un'autarchica vita della nostra cinematografia. Sampieri è senza dubbio un profondo conoscitore del problema in discussione e il suo contributo è eccellente.

Non vogliamo commentare dettagliatamente tutti i punti delle proposte, poiché i commenti non sarebbero che favorevoli in quasi tutti i casi. Lo studio che abbiamo fatto anche noi, e ripetutamente, del problema non può non metterci d'accordo con i principi espressi dal Sampieri.

Un solo punto delle proposte Sampieri merita, secondo noi, di essere ristudiato e riveduto. L'autore dell'articolo afferma infatti quanto segue: « Il primo problema (organizzazione della produzione) è essenziale poiché da esso dipende l'economia stessa della produzione. In Italia, salvo casi rarissimi, non si tiene nessun conto dell'organizzazione. Si improvvisano i produttori e i direttori di produzione con la massima leggerezza e non esiste alcuna gerarchia nei quadri. Ciò porta ad uno sperpero gravissimo di mezzi e di forze che influiscono sul costo di produzione elevandolo oltre il necessario. Deve essere quindi sancita una norma di legge grazie alla quale — istituito l'Albo dei Direttori di produzione e dei produttori — sia vietato l'inizio della lavorazione di un film — qualunque ne sia l'importanza — ove essa non sia guidata da un Produttore o da un Direttore di produzione regolarmente iscritto all'Albo ».

E qui — per dirlo con un termine pittorresco — casca Fasino. Dal punto di vista sindacale niente di più esatto dell'Albo, organo ufficiale che non solo inquadra giuridicamente i Produttori e i Direttori di Produzione, ma che tutela i loro interessi, difendendo così il principio che il cinema spetta a coloro che realmente di cinema si occupano. Dal punto di vista pratico, e calcolando soprattutto i termini dell'attuale situazione della cinematografia nazionale, nulla di più enormemente errato della creazione dell'Albo.

Sorgono infatti spontanee alcune domande fondamentali. Chi farà parte dell'Albo, almeno in un primo tempo? Come potranno sorgere nuove iniziative private se l'iscrizione all'Albo rappresenta per giovani cineasti un ostacolo addirittura insormontabile essendo quella regolata da leggi pubbliche?

La cinematografia italiana ha bisogno di molto ossigeno e di freschissime energie; ha bisogno di sbagliare per imparare o per accumulare quell'esperienza di cui siamo purtroppo così a corto. Se si istituisce un

Albo ne faranno parte di diritto tutti i vecchi nomi del cinema italiano, vale a dire tutti coloro che sono sulla breccia dai tempi d'oro del film nazionale, vale a dire tutti coloro che hanno visto splendere, morire, rinascere solo per un po', morire ancora e infine rinascere sul serio questa tormentata cinematografia italiana. Tutti elementi che hanno dato alla nostra cinematografia le loro forze migliori, ma che oggi vivono di rendita trascinando tutti gli errori e gli orrori del passato.

L'Albo — se fosse istituito ora — segnerebbe una superba vittoria di uno striminzito gruppetto di cineasti con baffi e capelli bianchi. La strada per arrivare alla finestra del cinema — e Sampieri lo sa meglio di me — è lunga, piena di delusioni, di ostacoli, irta di pedaggi e solo dopo anni di lavoro e di passione può rendere qualche biglietto da mille al giovane tenace che deve

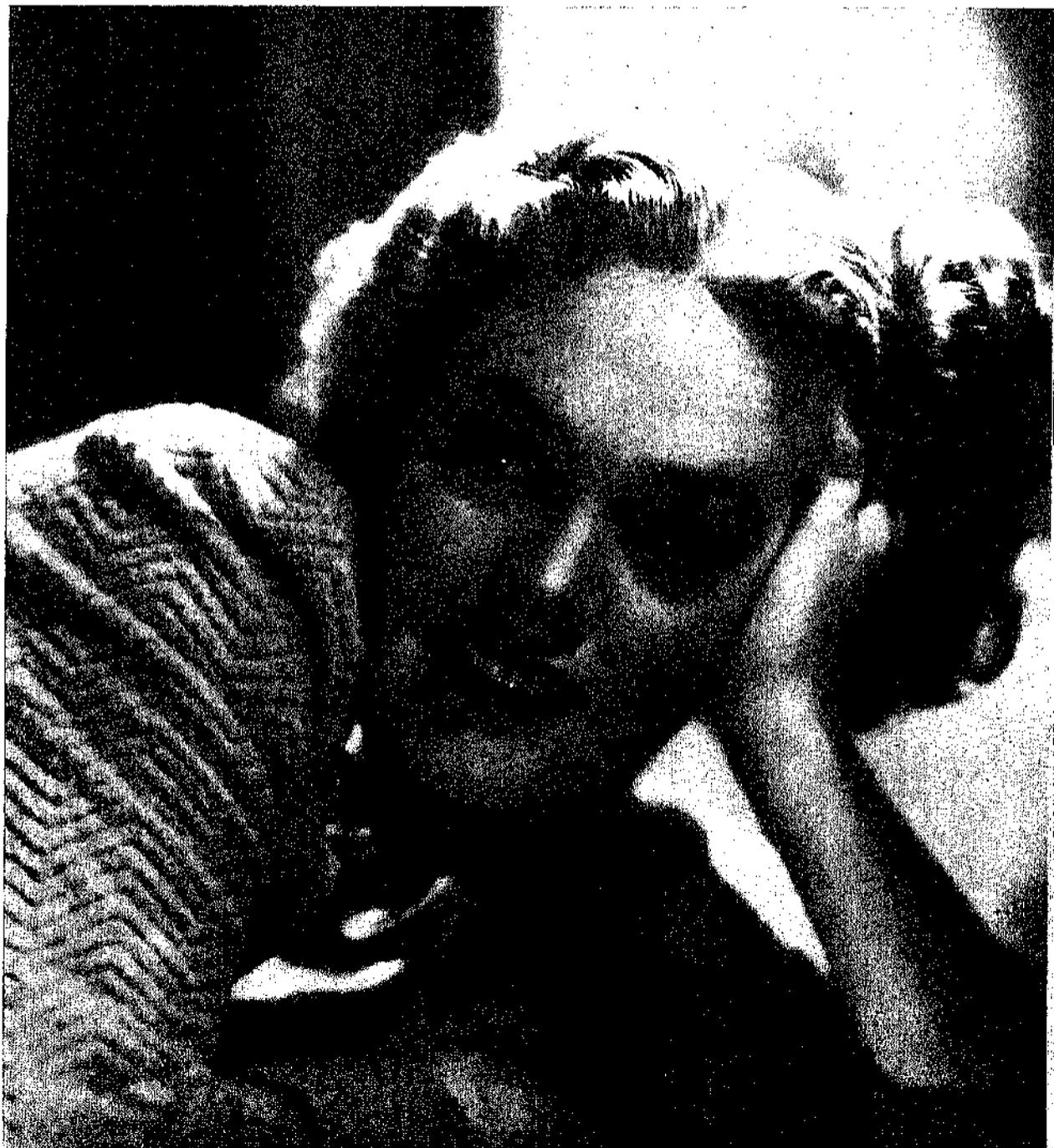
ben vivere come tutti gli altri esseri umani. E' fantasticamente difficile trovare un soggetto, il complesso di realizzazione, la volontà per arrivare fino in fondo, i soldi ed altro ancora per fare un film. Se a questa serie di ostacoli si viene ad aggiungere quello dell'Albo — che sarebbe difeso a denti stretti dai ruderi del cinema italiano asserragliati dietro l'insormontabile trincea della legge — io son fermamente convinto che il cinema italiano rimarrebbe un ibrido nanerottolo alto 50 centimetri e con le grinze degli ottantenni sul viso.

Lasciamo dunque stare per ora l'Albo. Lasciamo che la libera iniziativa trovi il suo logico sbocco. Solo così avremo esperienza e selezione di elementi. Il capitale è quant'altri mai cauto e guardingo e — stia tranquillo il Sampieri — che ci sono pochi capitalisti in Italia disposti a farsi mettere nel sacco da qualche fanfarone pseudo cineasta. O se proprio vogliamo l'Albo a tutti i costi, bando inesorabile a tutti i vecchi nomi della cinematografia italiana che hanno finora solamente saputo mettere in bocca la pipa del nonno a quella giovanetta cinematografia che avrebbe bisogno invece di abbondanti iniezioni di linfa giovanile e vitale.

Grazie per l'ospitalità.

ATTILA CAMISA

33



Alice Faye in « Il fantasma cantante » (Fox)



MILIONARIO  
SPOSEREI  
NACHI BLEU

ERROLL FLYNN  
JOAN BLONDELL  
EVERLY ROBERTS

Warner Bros.  
WB

Avventura  
a Mezzanotte



Leslie HOWARD

Bette DAVIS

Olivia de HAVILLAND

Sampicini risponde così:

L'asino non casca affatto, caro Camisa. Perché dell'Albo potranno far parte tutti coloro che sino al giorno della sua costituzione avranno realizzato dei film, sia come produttori che come direttori di produzione, e le nuove iniziative private, per essere autorizzate a produrre, non avranno da fare altro che accaparrarsi il nome di uno degli iscritti, mentre le forze nuove della produzione potranno regolarmente entrare nell'Albo, che non sarà mai chiuso, passando attraverso la trafila dell'organizzazione sindacale dei prestatori d'opera nel campo della produzione.

Attila Camisa ha confuso — come sempre accade — produzione e regia: inquadramento tecnico e inquadramento artistico. Egli avrebbe perfettamente ragione se noi avessimo chiesto un albo dei registi. Ma sbaglia poichè noi abbiamo chiesto un Albo dei produttori e dei direttori di produzione.

Non abbiamo discusso, nel piano dell'autarchia, le deficienze della regia. Abbiamo invece discusso, le deficienze dell'organizzazione. Ed è in questo campo che si sente il bisogno di una disposizione di legge che vieti l'improvvisazione del maggior responsabile della realizzazione di un film che è per noi il direttore di produzione. Porte aperte a tutti, in tutti i settori. Ma non in quello della responsabilità verso il capitale che non deve essere disperso.

La cinematografia italiana può avere ancora bisogno di sbagliare; ma nel campo artistico, non in quello dell'organizzazione dove ormai si è sbagliato troppo, sperando troppo denaro. Si tratta dunque di inquadrare non gli eredi delle passate glorie e i cineasti con baffi e capelli bianchi, che ci potranno ancora dare opere degne e serie (vedi il Guazzoni di «Re Burlone»), bensì i direttori di produzione ai quali va tutto l'onore dell'organizzazione finanziaria, tecnica ed artistica del film, a difesa del capitale investito nella produzione, capitale che è una ricchezza nazionale, come le altre sottoposte a necessità di controllo e di disciplina.

Nessun pericolo dunque di costringere, con l'Albo, il cinema italiano alle proporzioni di un numerotolo con le grinze dell'Fottantenne. Il problema è diverso, ed è forse colpa nostra se Attila Camisa non ha compreso che il nostro discorso si riferiva ad un altro settore. G. V. S.

## Storia e fantasia

Sulle «ronache» dell'ultimo fascicolo della rivista «Oratori dal giorno» il camerata on. Giorgio Suppiè, a proposito del film «I Condottieri» scrive:

«Lasciamo le panzane ai film stranieri, e noi accontentiamoci, almeno quando vogliamo risuscitare le figure dei nostri antichi, di raccontare la storia d'Italia che, grazie a Dio, è così varia e bella da fornire argomenti a milioni di film, ed è così grande da formar l'epopea del mondo intero. Altrimenti ci accade come nei «Condottieri», dove abbiamo messo insieme il nome di un nostro eroe, la bellezza del nostro Paese, la bravura dei nostri artisti e di nostre masse, la profusione di mezzi tecnici e il contributo delle nostre finanze, per... trovarci di fronte a un film che non è italiano. Non è italiano per l'ingenuità di certe si-

tuazioni degne della vecchia Hollywood, per l'abbondanza di luoghi comuni cari alla cinematografia d'oltralpe e che vanno dalla cantatina in primo piano al bacio di grande effetto col compiacente intermezzo di nuvole temporalesche. Ma non è italiano sovra tutto perchè Giovanni dalle Bande Nere, Caterina Sforza, Leone X sono figure che neppure l'arte vigorosa di Trenker può prendere l'arbitrio di travisare, specie quando si dimentica fra l'altro che Giovanni dalle Bande Nere non è morto in una lotta fratricida per la gelosia di Malatesta, ma a capo delle fanterie italiane mentre sbarrava il passo allo straniero. Sarebbe già grossa che, in tempo fascista, lasciassimo correre panzane sulla storia d'Italia, ma che siamo proprio noi a chiamare gli stranieri perchè ce lo vengano ad architettare in casa e coi nostri mezzi, questo mi sembra che passi i limiti!».

Dobbiamo al camerata Suppiè una franca risposta.

Se nel giudicare un'opera d'arte (sia pure essa cinematografica) si dovessero seguire criteri storici, cadremmo nell'errore del Cardinal estense che definiva con parola poco aulica e certo non elogiativa le sublimi fantasie dell'Ariosto.

Per il cinematografo, come per la poesia, la storia non può essere che una premessa, uno spunto al libero manifestarsi della vena e della capacità realizzatrice dell'artista: questo è evidente se si vuole, come si deve volere, distinguere tra una storia (proiettata sullo schermo o scritta in volumi, poco importa) e un'opera di fantasia.

Che, poi, «I Condottieri» non aspirino al vanto di storia fedele ma di lavoro artistico è detto chiaramente nella didascalia iniziale nel film: «Questo film è una libera rievocazione dello spirito dei Condottieri italiani che sullo sfondo ardente del Rinascimento guidarono per la prima volta le civili milizie del popolo che risorgeva contro truppe mercenarie e di ventura, avendo a meta l'unità della patria italiana».

Nella quale didascalia è vinta anche la seconda accusa che il camerata muove al film (1: raccontare «panzane» dal punto di vista storico; 2: non essere italiano, mancare cioè di spirito patriottico).

Per giudicare «I Condottieri» bisogna, secondo noi, proporci questa duplice domanda: 1) Si è realizzato un bel film? 2) Si è portato lo spettatore nella spirito eroico delle milizie del tempo?

Duplici domanda alla quale rispondiamo con tranquilla coscienza: 1) Il film è bello per eleganza di tecnica, cura dei particolari, magnificenza di quadri, vivacità e intensità dell'azione; 2) Gli iniziati della storia, dopo averlo visto, faranno in cuor loro i rilievi affacciati da Suppiè, ma non potranno non sentirsi, con la massa dei non iniziati, presi dal fascino di questi soldati, temprati alla lotta e al sacrificio, degni della vittoria in un tempo nel quale unità e libertà della patria erano soltanto aspirazione di vari ed eletti ingegni.

Del resto, il successo del film è documentato dagli incassi che esso ha registrato e continua a registrare ovunque.

Volendo concludere chiedendo al camerata Suppiè e agli altri critici, mossi, come lui, da oneste intenzioni, che in questa ripresa della cinematografia italiana, dopo tanto abbandono del passato, essi servireb-

bero, forse, meglio la buona causa col porre in rilievo i pregi della nostra produzione anzichè calcare sui difetti che sono inevitabili sempre e specialmente sugli inizi.

## Cinema e radio

Un lettore ci manda, da Venezia, queste considerazioni, acute e in parte originali, sui rapporti tra cinema e radio. Ci piace portarle a conoscenza del pubblico, lieti se attorno ad esse si susciterà uno scambio d'idee. Lo Schermo vuol essere un campo, aperto a tutti coloro che abbiano qualcosa da dire, sui problemi che più interessano, oggi, la cinematografia.

Il parallelismo riscontrato tra il cinema e la radio nella loro ricerca di una forma autonoma, si riduce in fondo, all'identità di due errori di valutazione della nuova arte del nostro tempo: quella generata dall'invenzione della camera e della colonna fotoacustica o, in sostituzione di questa, del filo elettromagnetico e del disco grammofonico. I teorici dell'estetica radiofonica si trovano d'accordo nell'ammettere l'esperienza cinematografica come basilare per una comprensione della nuova forma d'arte e per formulare, in conseguenza, la tecnica d'espressione.

Sotto questo punto di vista, per esempio, il problema è stato impostato da Renato Castellani: «La radio a lezione dal cinematografo. E' il film muto della radio (lo spettacolo puramente sonoro) che bisogna creare.» Nel campo pratico, i primi tentativi risalgono a diversi anni fa. Cominciarono i tedeschi con i loro Hörspiel e fra i primi film della radio bisogna ricordare *Week-end* di Rutman, il regista di *Mannmann*. Esempio tipico di trasposizione d'una esperienza cinematografica nel campo sonoro e tentativo interessante perchè anticipava, già nel 1930, conclusioni teoriche attuali. Infatti *Week-end*, concepito come l'equivalente sonoro d'un montaggio visivo, prima di essere trasmesso dalla radio trovò nel disco il vero mezzo d'espressione per la composizione. La distinzione fatta è importante ed un rapido esame dello sviluppo del cinema e della radio la confermerà. In principio fu il Teatro: la macchina da presa stava ferma, i personaggi entravano ed uscivano dal fotogramma con un tempo teatrale, i lati dell'inquadratura funzionavano da quinte. L'obiettivo stampava il teatro. In un secondo tempo furono stabiliti i limiti del cinema ed i teorici crearono l'estetica delle immagini. Laboriosa fu la ricerca della vera essenza del cinema. L'assoluto cinematografico arrivò alla pura visività, s'identificò nella sostanza stessa della manifestazione visiva, creò il film puro: «une oeuvre particulière inconcevable en dehors de l'union de objectif avec le pellicule mobile» (H. Chomette). La successiva scoperta della definitiva costante d'espressione del racconto cinematografico, il montaggio, allargò gli orizzonti critici della nuova estetica. Un western americano fu riconosciuto non meno cinematografico d'un film surrealista. La nuova forma d'arte trovò così la sua giustificazione entro limiti ben definiti: bidimensionale, bianco e nero, sola immagine senza ausilio della parola e del suono. Anzi, un nostro teorico originale, Jacopo Comin, scriveva, quasi dieci anni fa, che il cinema avrebbe determinato un superamento dell'arte della parola: «L'artista

# COLOR - FILM presenta:



ERIC LINDEN

e

CECILIA PARKER

parlano per il più originale...

## VIAGGIO DI NOZZE

e... arrivano alla felicità tra i più emozionanti inseguimenti e le trovate più argute, in un'atmosfera di lotta e di umana poesia.



DEL CAMPO

ovvero

## IL DIAVOLO A CAVALLO

ha rapito... LILÌ DAMITA

Un meraviglioso "colore" nel caldo panorama del Sud-America, tra canzoni appassionate e vicende emozionanti, tra cavalcate e danze, baci e fucilate.

JAMES CAGNEY

porta a

## HOLLYWOOD!

l'allegro dinamismo dei suoi pugni irrequieti

EVELYN DAW

vi reca l'armonia dolcissima della sua voce d'oro. Una coppia pirotecnica in un panorama elettrizzante di luci, di ritmi, di canzoni e d'amore.



IAN KEITH

e

TALA BIRELL

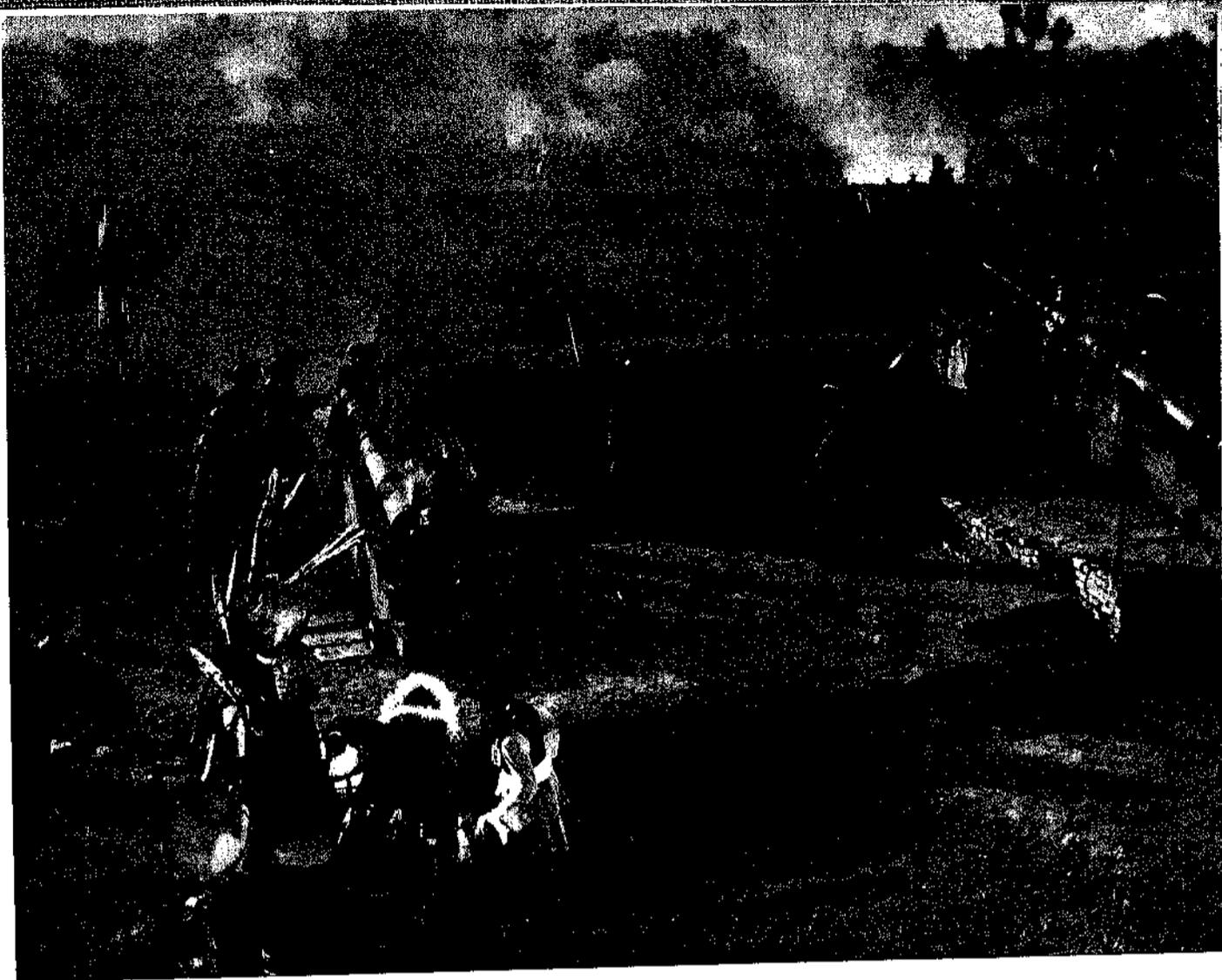
gli eroici militi della

## LEGIONE BIANCA

combattono la più santa delle guerre, in un'atmosfera di morte, innalzando il sacrificio a poema, facendo dell'amore per l'umanità un'abnegazione sublime.



Una scena del film «Pietro Micca» (Taurinia Film)



ha intuito i nuovi sviluppi dell'arte, e cancellando lentamente il significato della parola ha preveduto la necessità di sostituirla con il mezzo d'espressione opposto. Il cinematografista è sorto dunque nel preciso momento in cui l'arte della parola moriva». Ma una grossa sorpresa si andava preparando: gli industriali volevano imporre «le ombre parlanti». Nei cinematografi di tutto il mondo dilagò il canto alluvionale d'un cantante pazzo, il cinema puntò verso il realismo più smaccato, la macchina cinematografica pianò in asso l'estetica.

Si determinò così l'inflazione della parola, tanti anni di cinema muto avevano determinato una tensione altissima nel mondo dei suoni e dei rumori, gli altoparlanti funzionarono da valvole di sicurezza. Le piroette di Topolino sulle tastiere dei pianoforti epiletici mandarono in aria i castelli di carta dei teorici più sottili e sulle loro rovine risuonò vittorioso il grido roco di Tarzan e il ruggito bonario del leone araldico della Metro. Passando nel campo radiofonico, le affinità di sviluppo sono evidenti. Parallelismo esatto sia dal punto di vista teorico che pratico. Al Comin possiamo opporre i difensori dell'eterna vitalità dell'arte della parola che trova nella Radio la sua rilevazione più pura ed essenziale. Trionfo della Radio — espressione della vera Poesia — sul Cinema considerato come sfogo della libido vivendi, la malattia del nostro secolo secondo l'opinione all'armistice di alcune herbe magne dell'alta cultura.

Considerando le manifestazioni artistiche della radio, ancora oggi il radioteatro — gli corrisponde il film teatrale — assorbe grande parte dell'attività radiofonica. Nella trasmissione della forma teatrale, rispetto al tempo e allo spazio, la parola ha fun-

zione didascalica. L'altoparlante non crea ma descrive l'ambiente scenico: «Una stanza da pranzo tipicamente provinciale... a dritta una porta... sedie, qualche poltrona... sono le undici del mattino». Teatro per i ciechi? Impotenza della radio a creare un proprio clima scenico, una sostanza espressiva tutta particolare? Viene così impostata la ricerca della nuova forma d'arte. Le conclusioni teoriche nel campo cinematografico applicate a quello radiofonico portano diritto alla soluzione. Situazioni puramente visive per il cinema? Bisogna realizzare quelle puramente acustiche per la radio. Valore espressivo essenziale, comune a tutt'e due, il montaggio. «I più classici esempi di montaggio possono ripetersi alla radio: primo far tutti quello alla Griffith» (R. Castellani). Radiocomposizioni abbastanza interessanti non ne sono mancate finora, ma effettivamente la radio ha generato la nuova forma? In omaggio al parallelismo lo neghiamo. Nicola De Pirro, nella sua lezione inaugurale dei corsi del Centro di preparazione radiofonica, riferendosi all'inevitabile confronto fra il cinema e la radio che «sorti con la modesta funzione di ordigni meccanici, hanno a poco a poco acquistato destinazione e dignità di mezzi espressivi», ha affermato «l'esistenza attraverso e oltre gli specifici aspetti delle arti a cui la radio si assoggetta, di un particolare elemento suo proprio». Riteniamo invece, che la possibilità meccanica del nuovo linguaggio sonoro sia stata creata dall'invenzione della colonna foto-acustica, del filo elettromagnetico e del disco grammofonico.

Rispetto ad un montaggio sonoro, la radio ha la sola funzione di trasmissione, come avviene rispetto alle altre arti. Si può realizzare infatti, fuori dalla radio e non per

la radio, un montaggio sonoro i cui veri mezzi espressivi sono quelli sopra indicati, ma non si può pensare ad un montaggio visivo fuori del cinema. La radio non ha apportato alla creazione del nuovo linguaggio nessun elemento suo particolare. D'altra parte ci troviamo veramente dinanzi ad una nuova forma definitiva? Ne dubitiamo fortemente e riteniamo troppo affrettata, per esempio, l'affermazione di Enrico Rocca che cioè la nuova tecnica sia «oggi esteticamente già così matura da potere anche essere fermata in linee di dottrina». — Il famoso parallelismo lo prova. Prima dell'invenzione del sonoro, l'estetica cinematografica s'era cristallizzata al puro visivo, adesso l'estetica radiofonica più aggiornata è rimasta al puro acustico. Nel cinema abbiamo avuto prima l'immagine e dopo il suono, nel campo radiofonico sta per avvenire il processo inverso. La televisione determinerà il punto frizione. Nel Novecento, ripetiamo, l'invenzione della camera e della colonna foto-acustica (o del filo elettromagnetico e del disco) — mezzi espressivi convergenti — ha creato la nuova forma che è quella, soltanto quella, del cinema attuale. D'altra parte, anche l'eventuale affermazione d'una cinematografia elettrica non modificherà le cose. Il De Pirro, dopo aver formulato i principi dell'estetica radiofonica, ha dovuto ammettere la provvisorietà in previsione appunto della televisione. E non poteva fare altrimenti dato l'errore iniziale della radio concepita come mezzo d'espressione. L'equivoco attualmente continua poiché il progresso della televisione non è rapido, ma in effetti, la radio sta per riscoprire il cinema. nell'avvenire avremo il Radio-Cinema. Semplicemente.

SALVATORE DANO'

**Q**uesta pagina è riservata  
alla pubblicità del nuovo film

di

**ALESSANDRO KORDA**

**IL TRIONFO DELLA**

**PRIMULA ROSSA**

che la

*Manderfilm*

presenterà prossimamente

# La strada segreta DELLE "STELLE"

Incomincia dal teatro di posa quando il regista dice laconicamente: « per oggi basta » e finisce fra quattro libri, una poltrona ed una sigaretta, fumata a fior di labbra.

La « stella » non ha rimpianti. Perduto il trucco il suo volto è quello dei giorni festivi, sovrabbondante di letizia, sereno. Anche se l'architettura dei capelli conserva ancora un'idea del cielo artificioso. Il vestito è sobrio, il passo non è quello di una Dea, il sorriso riflette uno stato d'animo che vuole allontanarsi dalla riva del sogno.

« La stella » cammina così, a passettini rapidi e ritmici, al leggero suono dei tacchi, con le caviglie che appena si scorgono.

Dimentichiamo che possa essere involata da un'automobile. Vediamola libera in un viale dove il sole getta il suo tappeto d'oro, seguiamola quando entra nella sua casa, salutiamola quando si affaccia al balcone. E' bella. E nel fulgore del suo corpo si ricomponne l'armonia del quadro.

Sotto quella veranda senza rose scorre il Tevere; poco più innanzi si rivela la stupenda visione del Foro Mussolini. Il fiume dona le sue acque agli scafi radenti dei vogatori e i suoi bordi ai tennisti; il foro dona i suoi marmi alla luminosità piena del giorno alto, e allo sguardo stupito.

Quando la stella richiude le vetrate e si accoccola nella sua poltrona qualcosa del mondo cade nelle sue braccia perchè ella possa dire: c'è persona che ancora mi vede, mi studia e mi ama. Poi si abbandona alla sua lirica e pensa.

Ci troviamo ora di fronte al grande interrogativo.

Le « stelle » hanno davvero la capacità se non la possibilità di pensare?

Eppure le « stelle » pensano.

Per spezzare il loro tormento aprono le pagine di un libro.

Nello studio di Elsa De Giorgi abbiamo trovato Properzio, l'elegiaco.

La poesia affogata nella erudizione. Il canto pieno dell'anima e dei campi appesantito dalla fuliggine. Cynthia sulla strada segreta delle stelle, vestita dei panni sgarbati dall'etera.

## INTELLETTUALISMO E SPONTANEITA'

Ritorniamo al teatro di posa mentre la luce dei proiettori si spegne sull'ultima scena della giornata e gli attori e le attrici si avviano verso i loro camerini per togliersi il trucco.

Appena l'operatore ha incapsulato la macchina da presa nella sua tela protettiva irrompe la schiera dei macchinisti che deve preparare lo scenario per l'indomani.

L'effimera costruzione, che ha conosciuti tutti gli orrori ed insieme tutti gli splendori

della folgorante successione dei quadri (una scena che in molti teatri stranieri viene ripresa in non meno di sette giorni esce tremendamente pulita e paurosamente disinvoltata dai nostri filmifici in non più di diciassette minuti) viene abbattuta e sulle impalcature che cadono si leva un polverone d'inferno.

E' una nube apocalittica che chiude un mondo.

Così è per l'attrice che termina la sua giornata di lavoro mentre con la crema latte spazza il viso dalle scorie della truccatura.

La vita comincia a riapparire bella; le vie della città si aprono con le loro gallerie di luci colorate, con i loro ristoranti, con gli amici delle ore notturne.

Qui si potrebbe entrare nella intimità di questa vita, fare dei pettegolezzi, immaginare

cose fantastiche, descrivere un po' da giornalista brillante le cose della fantasia e non quelle della realtà.

Quando una stella s'è tolta il trucco è divenuta una donna con la sua schietta espressione terrena.

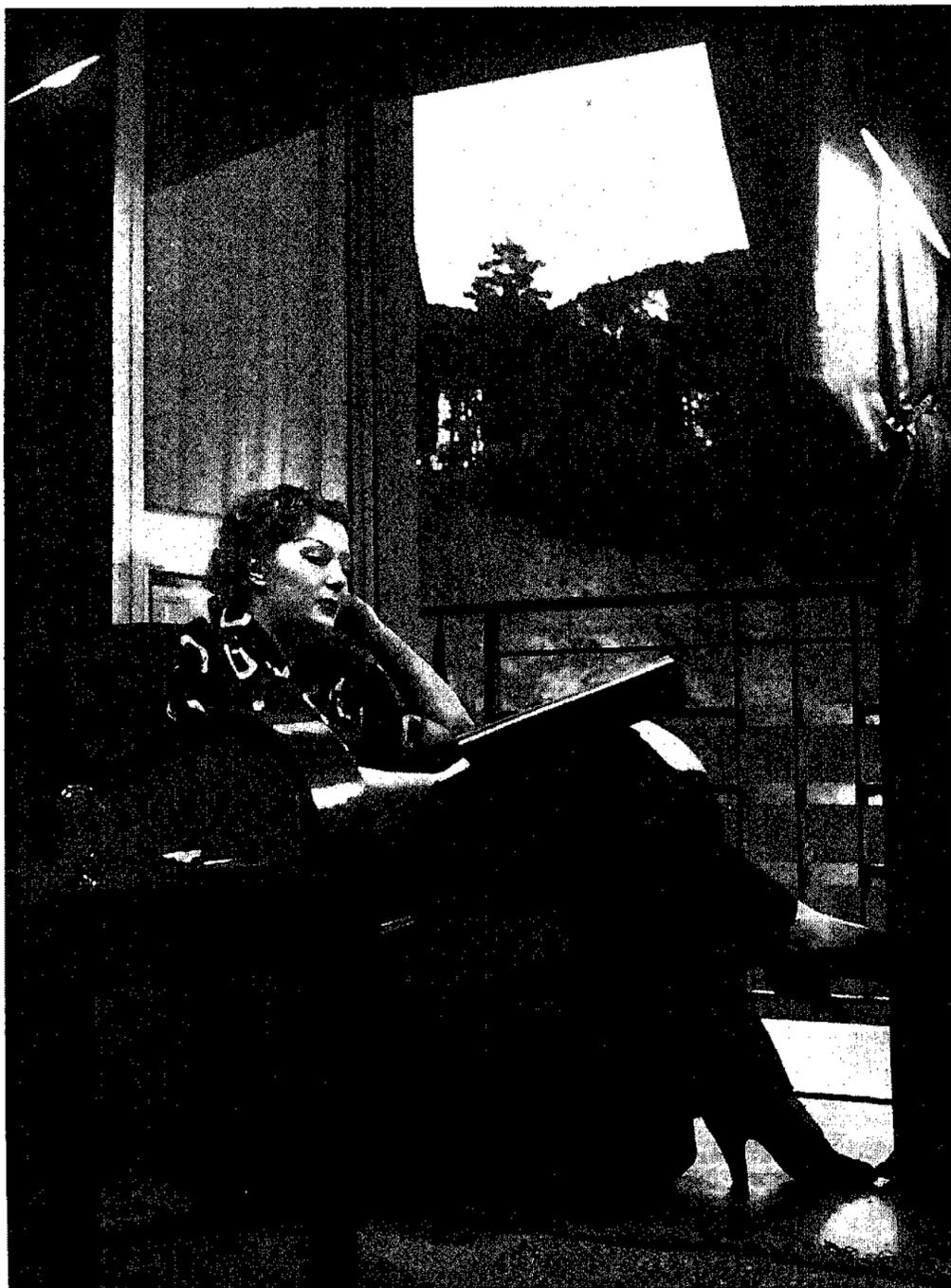
Se è bella sarà inseguita dagli esteti, se è elegante sarà perseguitata dai falchi automobilari, se è l'una e l'altra e nel contempo una autentica signora che ha qualcosa in più dei suoi pregi fisici ed artistici da consacrare al suo breve riposo è una creatura che conosce soltanto il suo nido posto all'ultimo piano di una casa che ha chiuso sul sonno le verdi persiane.

Ricordate la favola del dolce uccellino che si isola sul ramo più vicino alla luna per nascondere il fremito del suo amore insoddisfatto.

E' un grande amore insoddisfatto quello che arde il cuore della vera artista nella sua notte di riposo.

Elsa De Giorgi da un anno e mezzo circa non è più riapparsa nei teatri di posa.

Ha chiesto una parentesi. Fra qualche giorno riprenderà il lavoro per cui è nata. Noi la vedremo trasformata. Non sarà più quella apparsa in Adriana nel « T'amerò sempre », non sarà più Bianca in « Ninì Falpala », Anna in « Signora Paradiso », Fifina nell'« Eredità di zio Buonanima », Mariuccia in « Porto », Elsa in « Ma non è una cosa seria » non sarà neppure la principessa Pia Fablonow in « Teresa Confalonieri ». Ella sarà Elsa De Giorgi, nella lucente espressione della sua personalità, ma-



Elsa De Giorgi nella intimità del suo nido



**APERTO TUTTO L'ANNO**

Elsa Camarda in «Pietro Micca»  
(Taurinia Film)

turata da diciotto mesi di vita intensa di pensiero e di studio.

Siamo entrati così nella vena del discorso.

Elsa De Giorgi ha nel sangue l'erudizione. La tradizione della sua famiglia è professorale nel senso più nobile della parola.

Figlia di un alto insegnante, filologa fin dai compiti di terza elementare, scrittrice poi in giornali d'avanguardia, artista d'elezione, donna prediletta nella buona società, ha conservata, nella sua vita pratica, la vernice della studentessa. Se i critici debbono farle qualche appunto è proprio lì che possono sfogarsi, non hanno altro fianco.

Eccoci animati a squarciare il velo dell'esagerato intellettualismo di questa deliziosa figura d'artista che ha bisogno soltanto di spontaneità. Eccoci pronti a credere che le sue nuove interpretazioni sboccheranno dall'acquisita aderenza alla realtà della vita e non dal fiore evanescente dell'acerba spiritualità giovanile, causa di tanti errori, non soltanto nel campo artistico.

#### CONVERSAZIONE COL LETTORE

Caro lettore, cosa vorresti dire su Elsa De Giorgi dopo quello che noi abbiamo detto?

Ci troviamo di fronte veramente ad una donna che può fare del cinematografo come la tua ansia di una superiore produzione italiana desidererebbe.

Siamo certi di non averti deluso facendo a meno di raccontar che Elsa De Giorgi trascorre la sua giornata visitando i musei, ascoltando le conferenze degli eruditi, studiando Plutarco e manipolando polpette di vitellina da latte, siamo certi anche di non averti nascosto nulla sorvolando sulla parentesi artistica della gentile protagonista di questa garbata novella.

Elsa De Giorgi, tu la vedrai qui accanto, siede nella sua poltrona, finge di leggere ed ha appena spenta la sigaretta.

Non pensare che la sua mente sia rivolta ad altro.

Intesse la trama nella quale tu rimarrai imprigionato.

E' una donna squisita, quindi un diabolico ragnò. Porta fortuna.

#### ALBORI

Ed ora inseguiamo una fanciulla che ha lasciato nel camerino la veste settecentesca per rientrare in città col suo cappellino «novecento», la sua aria sbarazzina e la sua pelliccetta di coniglio. E' necessario andar cauti, si tratta di una quattordicenne. Nella sua borsa di passeggio tra il cofanetto della cipria ed il copione da ripassare, come un quaderno di storia, si trovano un certificato di nascita che reca tanto di data: 10 Maggio 1923 e un fazzolettino di batista, intriso delle ineffabili lacrime dell'esordio.

Nata per il cinematografo la ragazza non poteva sfuggire al suo destino.

A undici anni è la sorellina di Kiki Palmer nella «Marcia Nuziale», a dodici anni e mezzo è una delle tre nepoti dello «Smemorato», a quattordici è «Luisa» nel «Pietro Micca».

E lavora, in Cinecittà, nel Tempio della Cinematografia, in un ruolo di primo piano, al cospetto del giudice massimo.

Verrebbe quasi la voglia di rievocare certi versetti della Bibbia. «Nel terzo giorno Esther si vestì del manto reale e andò nel-

l'atrio interiore del Re e si fermò dirim-  
petto alla Sala del Re.

Egli era assiso, sul suo trono, nel fondo del palazzo. Quando ebbe veduta Esther, che si era soffermata, ella piacque ai suoi occhi e le presentò il bastone d'oro che aveva in mano ed ella si appressò e baciò la punta del bastone».

Chiedendo venia per il mancato aggiornamento della lingua ci permettiamo di far considerare la strana coincidenza di fatti che avviene a distanza di millenni, seppure in campi diversi, per l'affermazione di una donna.

#### LA STELLA DEL MATTINO

Non si tratta qui del bastone d'oro, ma semplicemente di Mino d'Oro il quale porge all'amata figliola la pudica punta dello zigomo destro. Il fidanzato è partito e nessuno sa se ritorna. Luisa giace sul letto e piange. Mino d'Oro non può consolarla. Egli dice: «la vita dei soldati è questa», e soquadra il suo sereno volto romano in un burbanzoso atteggiamento piemontese. E' verissimo, tutte queste bellissime cose non fanno parte del nostro racconto. E' una concessione fatta alla fantasia; noi seguiamo la stella del mattino nella sua disperata difesa contro la luce del sole.

#### UN MONDO IN UNA PUPILLA

Ritornata libera fra i suoi coetanei ella vorrebbe parlare alla mamma, che sempre l'accompagna, ed alla sorella maggiore, che vive la stessa ansia di Elsa, dei suoi piccoli tormenti e dei suoi grandi desideri. Ad un certo punto tra le chiacchiere, gli spunterebbe la voglia di richiedere non diciamo proprio una bambola, ma un giretino sul carosello, una corsa coi trampoli, una fuga in tre, per i prati che ancora si incontrano, per vedere chi è la più brava, una caramella di premio, anche un rabbuffo, di quelli che i bambini non ricordano, arrivo a dire perfino uno schiaffettino, leggero, quasi planato, come usano le mani materne che non hanno risentimento. Per chi ha quattordici anni, anche se ne dimostra diciotto, anche se lavora con la maturità di una trentenne, qualche giocattolo espresso nel fantasioso giro di una favola, nel soddisfacimento di un capriccio, nell'indovinare l'umile vena di un pensiero, deve essere più gradito che incedere nella sala del trono per fare la riverenza al Re.

Elsa Camarda, figlia di Antonino e di Jole, artisti di lunga e larga esperienza, è sbocciata nel giardino delle rivelazioni. Ella è nata per quello che ha incominciato a fare perchè nei suoi occhi e nella sua anima, nel suo fisico meraviglioso e nel suo purissimo pensiero è il cinematografo, quale i vaticini lo sospirano; ella può offrire ai nuovi poeti tutte le ispirazioni.

I suoi genitori dicono: «se non riesce nel cinematografo la portiamo in teatro. Noi vediamo l'avvenire attraverso la sua pupilla.» E' una pupilla rivolta in alto. Non importa se abbassa le palpebre. Lo fa per compiacenza. Il suo sguardo è dolce, ma il suo occhio è quello dell'aquila.

#### NON C'E' ALTRO DA DIRE

Ora domandiamo se sia il caso di fare ulteriori perlustrazioni. Cosa vogliamo in-

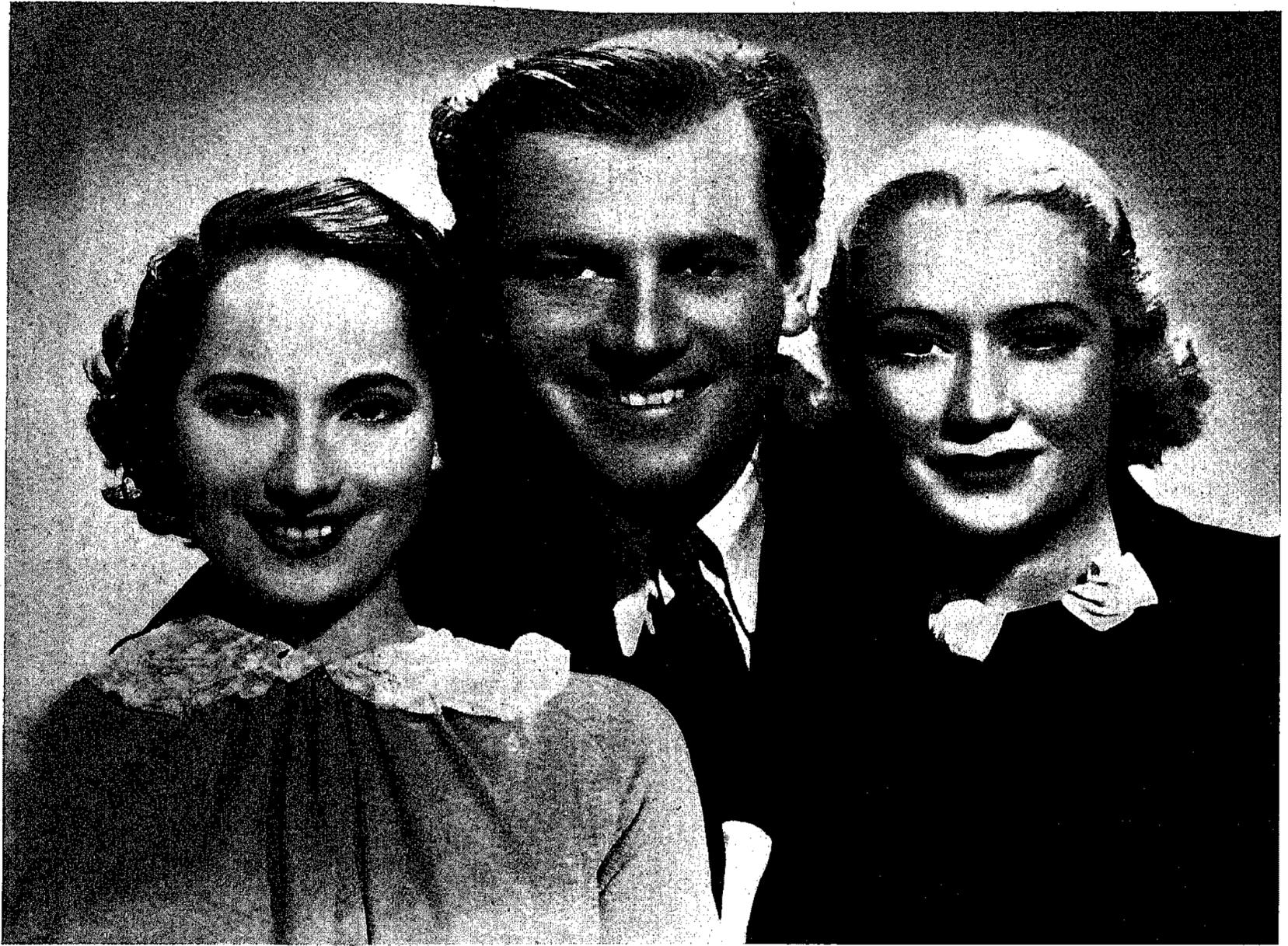


dagure? Se la fanciulla dorme fino a mezzogiorno e quando si sveglia domanda se il cielo è sereno? Oppure se trascorre il pomeriggio facendo una passeggiata, o leggendo un libro, o iniziando le cifre del corredo? Oppure vogliamo caricare la liccia con dinamismi sportivi, con esuberanze giovanili, con lezionaggini letterarie.

Carissimi amici, si parla di una fanciulla quattordicenne, senza paura e senza intingoli, una donna in boccio, un'artista cresciuta coi raggi del sole; quella che non avrete mai con le lastre fotografiche così sublimemente terrena, così stupendamente vera come quando avrete l'occasione di vederla, con gli occhi beatamente rapiti, di fronte a un girotondo di quattro maschiettole. Ella che ha già, dinanzi agli occhi pensosi, il girotondo della vita.

Ales.

LA SOC. AN. ARTISTI ASSOCIATI *presenta:*



# La Calunnia

CON

MERLE OBERON

MIRIAM HOPKINS

JOEL MC. CREA

ALTRI INTERPRETI:

Bonita Granville \* Marcia Mae Jones

Catherine Doucet \* Alma Kruger

Regista: William Wyler \* Produzione: Samuel Goldwyn



QUESTO FILM HA OTTENUTO LA MASSIMA ONORIFICENZA  
DELL'ACCADEMIA CINEMATOGRAFICA AMERICANA

SOGGETTO TALMENTE VIBRANTE DI FORZA, DI DRAMMATICITÀ DI IMPREVISTO DA RENDERLO  
COME UNA CATENA CHE SERPEGGIA INTORNO AL VOSTRO CUORE E LO STRINGE





Giovanni Maurita, Rubi Dalma e la piccola Wandina Guglielmi in «L'Allegro cantante»

(Juventus Film)

# SFARZI SETTECENTESCHI E CANTI D'AMORE NEL CANTIERE OPEROSO DELLA CINEMATOGRAFIA

Il tram grattacielo corre verso Cinecittà. Fa veramente piacere a vederlo, così allegro e disinvolto, così sicuro dei suoi mezzi, così felice.

E' ormai quasi centenario eppure conserva sempre una linea giovanile, un non so che di sbarazzino e di scapigliato, un'aria goliardica da rompighiaccio che fa tremare di paura tutti i veicoli e tutti i pedoni che gli attraversano il non rapido passo.

Ho confessato che fa veramente piacere a vederlo. Intendiamoci, dalla strada o meglio dal marciapiede, ben protetto, perchè trovarci sopra nel suo vano e faticoso tentativo di librarsi nello spazio non è cosa che possa suscitare sentimenti di letizia o di abbandono.

Eppure, dal secondo piano, la visione è piena d'incanti. Vedute dall'alto le vie della città acquistano un aspetto nuovo. E non è soltanto il soddisfacimento di un gusto estetico, si deve parlare anche di un sottile senso interiore quando improvvisamente ci si sente come distaccati da terra e par di essere in una navicella che vada radendo le erbe dell'agro.

Sicchè il viaggio, ad un poeta, può apparir anche bello,

Ma nel carrozzone, carico come il baule di un'artista di caffè concerto, non c'è, di solito, una grande affluenza di anime assetate di nuove sensazioni.

Ad ogni scossone si leva il brontolio della folla compressa. « Ciufoletto » lancia coloriti moccoli in discreto stile romanesco, il giovanotto con i capelli luccicanti di brillantina, esprime in forma chiarissima le sue non buone impressioni, la ragazza, che ha trovato facilmente un posto a sedere, sorricchia di compiacenza. E il tram va, impetito, sibilando nelle curve, precipitando nelle discese, dignitoso nelle brevi erte che lo portano all'altezza delle finestre, aperte sulle camere da letto, di già vuote nel primo mattino.

I passeggeri di quest'ora hanno il compito di svegliare la Cinecittà.

Sono le maestranze con infiltrazione di generici, di comparse e di impiegati solerti. Qualche volta ci si ficca, con aria disinvolta, un giornalista.

La compagnia è simpatica. Non manca chi vuol fare dello spirito, lancia la battuta e guarda in giro per scrutarne gli effetti; non è raro colui che posa, onde rapire l'attenzione delle giovani donne, ma nel complesso

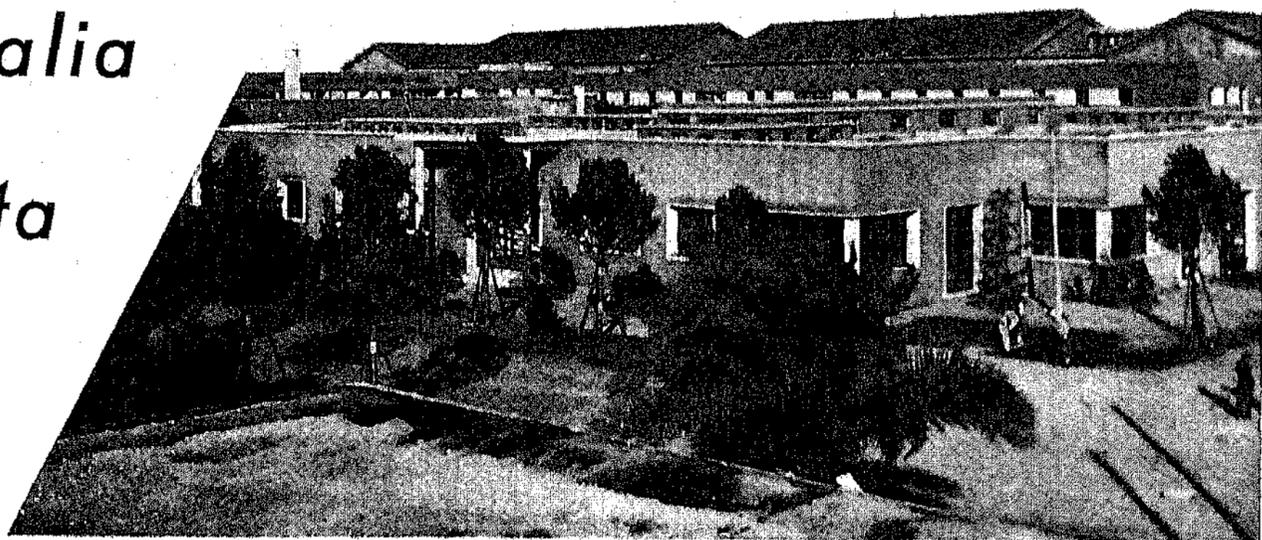
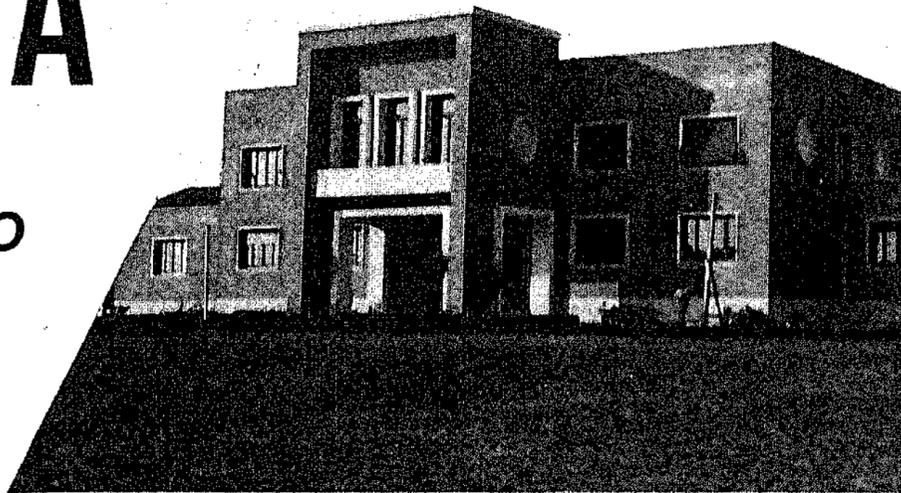
ti fa trascorrere quaranta minuti in un'atmosfera di buon umore e se vogliamo anche di serene riflessioni.

Il giudizio schietto e spesso volte acuto su alcune delle più note figure della cinematografia si confonde con la polemica, mai esagerata, sulle questioni scottanti della produzione. C'è della vera competenza in questa gente che da anni, passando di stabilimento in stabilimento, alza le effimere impalcature delle scene, spruzza di vernice i teloni delle fittizie costruzioni, leva la polvere dai teatri di posa, gira l'occhio abbagliante delle lampade, dispone l'arredamento secondo l'ordine fissato, cammina in punta di piedi trattenendo il respiro, mentre si gira, per far scomparire una poltrona, un costume, un fascio di fiori che possano guastare l'esattezza dell'ambiente.

Alcune osservazioni sono argute, altre scialbe, non importa, quel che conta è la loro obiettività e quel che ha maggior valore è l'affettuosa simpatia con la quale questa forte e infaticabile gente del braccio segue gli innumerevoli sforzi di coloro che dagli elementi più oscuri e più eterogenei traggono le mirabili creazioni cinematografiche.

# CINECITTÀ

*Cantiere operoso  
di vita cine-  
matografica  
dell'Italia  
fascista*



## Si entra in Cinecittà.

Per questi uomini che non possono non vivere anche del loro cervello le conversazioni tramviarie rappresentano un legittimo sfogo. Massa muta, operosa e disciplinata tra le quinte, dà libera stura al suo pensiero negli attimi di intervallo tra il lavoro ed il riposo. Nessuno pensi che l'operaio parli in casa di cinematografo. Sul tram, passerella tra la famiglia ed il cantiere, le maestranze tirano fuori tutto quello che pensano.

Quando il tram plana dinanzi a Cinecittà esse rientrano nel silenzio e la schiera entra nel solenne recinto.

Una volta che avevo dimenticato il permesso, per non trattenermi qualche tempo alla porta onde far avvertire la direzione mi intrufolai nella folla, cercando di varcare il cancello.

«Dica lei, dove va, ha il permesso?» mi sentii gridare con voce perentoria. No, non ce l'ho il permesso, ma sono un giornalista, vado per servizio.

«Allora si accomodi un momento, telefono subito al Dott. Oliva e se il Dott. Oliva mi dice che lei può passare farò schierare anche la guardia per renderle i dovuti onori.

Caro signore, mi perdoni, ma questa è una città chiusa.»

Ma che va dicendo, replicai nervosamente, non siamo nel medioevo, di città chiuse al mondo oggi c'è soltanto la Mecca ed anche in quella entrano tutti i profani che vogliono. Io, poi, se lo vuole proprio sapere, non sono un profano; son venuto unicamente per lavorare; quindi mi faccia la cortesia di aprirmi il cancello, altrimenti...

«Stia pur tranquillo che io non le aprirò nessun cancello, anzi le consiglio una cosa: non si agiti tanto altrimenti corre il rischio di fare due fatiche: una per arrabbiarsi e l'altra tornare calmo.

Qui, veda, non abbiamo mura ciclopiche, torrioni di protezione, porte ferrate e ponti levatoi, eppure dobbiamo resistere agli assalti del più potente degli eserciti: quello dei seccatori. Non voglio dire con ciò che lei appartenga a simili temutissime schiere, lei ha una faccia così simpatica e gioviale! Ma comprende bene che io senza il prescritto permesso, non posso far passare nessuno. Quindi abbia un po' di pazienza, e mi scriva il suo riverito nome su questo foglietto perchè io possa fare la già descritta telefonata».

Nell'attesa diedi un'occhiata alle fortificazioni. Nulla di impressionante: un muricciolo che, formato il suo fronte sulla Tuscolana, si rivolge con le braccia dritte nell'Agro e un cancelletto dalle maglie sottili, alto neppure un metro, che si disegna tra le volte monumentali dell'entrata, con la grazia di un cesello, rappresentano tutto il complesso della inviolabile cinta.

Prima che maturassi il proposito di una irruzione di forza, dopo essere sfumata quella di sorpresa, venne il permesso ed io entrai pur senza alcun schieramento di guardia.

## Il saluto di Pietro Micca.

Ho trovato la guardia in questi ultimi giorni, quando son tornato per salutare Pietro Micca che va al montaggio. E una guardia coi fiocchi, smagliante, dagli inimitabili



Annie Vernay e Fedor Ozep, protagonista e regista del film «La principessa Tarakanova»

costumi del settecento, ricchi di ori e vividi di fiammanti colori.

L'esercito piemontese di Vittorio Amedeo II rivive la sua gloria in questa superba rievocazione storica dove i fasti di Casa Savoia, in uno dei periodi più tormentati della sua fulgida ascesa, appaiono nella loro cornice immortale.

Tutto il complesso di questo nuovissimo lavoro cinematografico è ordinato con un senso veramente superiore sia per quanto riguarda la fedeltà degli avvenimenti, sia per quanto concerne l'inquadratura dei personaggi, sia infine per quanto si riferisce alla scrupolosità della sceneggiatura, servita in tutti i suoi più minuti particolari da una doviziosa ricchezza di mezzi e da una limpida intelligenza di organizzazione.

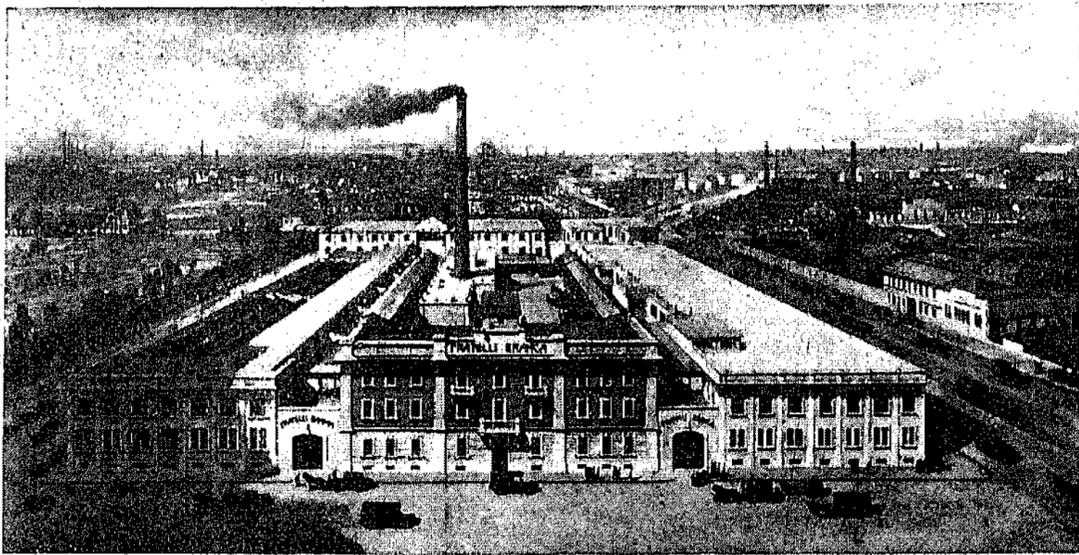
Interi saloni sono ricolmi di armi di tutte le fogge, di costumi di tutti i colori. Le une gentilmente concesse dai musei storici di Torino e di Alessandria, gli altri presentati dai più bravi modellisti e dai sarti più celebrati in lavori del genere. L'importanza del film è stata sentita profondamente e dalla elaborazione del soggetto sino alla conclusione del lavoro di ripresa si è proceduto sempre con quell'alto senso di responsabilità da cui promanano le cose più degne e feconde.

Non mi dilungo a parlare degli esterni girati in Piemonte. Scene grandiose che sembrano uscire dagli affreschi delle epiche battaglie, parlo degli interni girati in Cinecittà nell'ampio cerchio di tre teatri di posa in una ininterrotta e possente fatica che Fontana ha serenamente sostenuta con tutta la foltissima schiera dei suoi scelti collaboratori.

Lo scoppio immane delle gallerie, lo sfarzo delle sale principesche, le storiche assemblee, le caratteristiche della Capitale del Piemonte nel settecento, i tipi, gli usi, l'ambiente sono stati resi in modo ineguagliabile. Basta mettere l'occhio al cannocchiale puntato sulle miniature che, qualche volta, son servite di sfondo alle scene dell'antica Torino, per raccogliere tutte le più gradite e stupende meraviglie dell'arte.

Gli interpreti, in questa perfetta concordanza d'assieme, hanno avuto agio di rivelare compiutamente le loro doti, manifestatesi sempre in una vera armonia di naturalezza, di grazia e di profonda suggestione.

Da Camillo Pilotto, attore di rango internazionale, alla giovanissima Elsa Camarda, nuova al cinematografo, ma ricca di un repertorio da grandissima artista, da Renato Cialente a Rossana Masi, da Guido Celano



VEDUTA DELLO  
STABILIMENTO  
DI MILANO

AREA OCCUPATA  
M Q . 30.000

## LE DISTILLERIE "Branca"

L'origine del *Fernet-Branca*, un prodotto che ha legato il suo nome ad una fama universale, ha una data storicamente certa. Fu infatti nel 1846 che Bernardino Branca fondava il primo nucleo di quella che doveva poi divenire la attuale Società Anonima Fratelli Branca di Milano.

Il *Fernet-Branca* presentato sul mercato come un liquore, si impose subito per le sue qualità medicamentose, interessando celebrità del mondo medico che per mezzo secolo lo prescrissero costantemente quale eccellente tonico rigeneratore delle funzionalità dell'apparato digerente; quale antimalarico efficace, per le zone dove la palude mieteva a migliaia le sue vittime; ed infine questo prodotto, che doveva ben presto conquistare tutti i mercati del mondo, si imponeva quale il migliore, il più potente, il più perfetto liquore digestivo.

I figli di Bernardino Branca, Luigi, Giuseppe e Stefano, prodigarono la fresca robustezza della loro triplice energia per aumentare la progrediente considerazione che la giovane ditta già veniva conseguendo. Sorse così nel dopoguerra la Società Anonima Fratelli Branca, forte di un patrimonio di 15.000.000 di lire, che sotto l'impulso intelligente del Conte Dino Branca, Gran Croce della Corona d'Italia, andò continuamente perfezionando i propri sistemi di lavorazione, potenziando le proprie vendite ed allargando la propria rete commerciale, estendendola a tutto il mondo, sicché lo Stabilimento di Milano, che nel 1846 occupava soltanto 300 mq., nel 1900 disponeva già di un'area di 10.000 mq., che il continuo sviluppo dell'Azienda portò alla presente potenzialità, fino a raggiungere gli attuali 30.000 mq., dei quali 22.000 interamente coperti.

La imponente mole sorge in Via Resegone, nel quartiere industriale situato a nord della città, e dà lavoro a circa 400 famiglie.

Ma la rapida e meravigliosa espansione della Società Anonima Fratelli Branca e le necessità sorte sui mercati conquistati da questa Ditta coraggiosa e valorosa resero necessaria la creazione di altri Stabilimenti in terra straniera, così da evitare spese di trasporto, e sottrarsi a tariffe doganali elevate.

Sorsero in tal modo gli Stabilimenti di Valencia-Grao in Spagna; di Chiasso in Svizzera; di St. Louis (Haut Rhin) in Francia; di Mainz-Kastel in Germania; di Praga in Cecoslovacchia; di Dudelange per la produzione destinata al Lussemburgo e al Belgio, di Vienna per l'Austria, e Buenos Aires per l'Argentina. Ma l'attività industriale della Società Anonima Fratelli Branca, non è limitata alla sola specialità *Fernet-Branca*.

Questa Ditta che tanto rapidamente ha perfezionato i suoi mezzi tecnici fu tra le primissime in Italia a dedicarsi con entusiasmo ed intelligenza al miglioramento della industria liquoristica, onde affermare il nostro mercato dal prodotto straniero, riuscendo ad imporre e non solo in Italia, i suoi Cognac veramente pregevoli, i suoi liquori assolutamente superiori, i suoi Vermouths ed i suoi Sciroppi, che rappresentano quanto di meglio l'arte del liquore possa offrire.

Oggi, tutta questa complessa produzione che le Distillerie Branca forniscono ai vari mercati, ha assunto un'importanza veramente notevole nella scala dei valori economici del Paese, nonostante che l'industria liquoristica sia in Italia tra quelle più ostacolate dalla crisi generale.

a Bianca Bellincioni, da Mazzoni e Bagolini a Cimara, Vietti, Rufini ed a tutti gli altri che in questo film sostengono parti di primo piano, la volontà di accrescere la propria fama si dispiega in una scintillante fluidità di recitazione, di movimento e di interpretazione.

Vergano dopo aver compilato la sceneggiatura e il dialogo con Margadonna, Amidei e Magnaghi ha diretto il lavoro con la vivacità del suo temperamento e con la vena della sua ispirata poesia. Pietro Sharoff e Marisa Romano del Centro Sperimentale hanno completato i quadri direttivi di questo lavoro cui la guida sapiente ed esperta di Eugenio Fontana ha donato il fulgore della più grandiosa e perfetta ricostruzione storica.

### Nasce una stella.

Uscendo dalla Cattedrale di Torino, montata in tutta la sua maestosa solennità nel teatro più vasto, per l'ultima scena di Pietro Micca scorgo, nel viale, un gruppo di persone note che circonda una donna nuovissima, meravigliosa di eleganza e di bellezza.

Mi avvicino a dei registi, che sono nel gruppo, e domando loro il nome della «stella».

« Si chiama Mercedes Pedrazzini, è giunta or ora da Milano, è già un'artista perchè nel campo dell'arte figurativa ha creato modelli stupendi, vuol fare del cinematografico; siamo appunto avviati in teatro per il provino; se si vuol accomodare non faccia complimenti, questa volta si tratta di una cosa che esce dall'ordinario, è quello che noi definiamo un tipo, farà sicuramente la sua strada luminosa ».

Mi avvio sulla scia della Pedrazzini che incede col passo di una dea. Assisto al provino, riuscito in modo spettacoloso; unisco i miei complimenti a quelli entusiastici di tutti i presenti. Una giovane attrice, con gesto graziosissimo, offre, alla stella che nasce, un fascio di rose.

### Una nave sulla terraferma.

Un nugolo di maschere mi trascina, come un soffio impetuoso di vento, nel vortice fantastico di Venezia.

Ci sono i mori, le ballerine la gamma sgarbiante dei costumi più accesi; s'odono suoni squillanti, scrosci di risa, gridi alti; si gira nel ritmo della danza, in una ridda multiforme e multicolore. Intanto Massimo Terzano riprende con la sua macchina una delle scene più pittoresche di Tarakanova.

Senza accorgermene, per assistere alla interessante ripresa, sono salito sulla poppa della nave di Caterina seconda, ricostruita nello stesso teatro dove si scorgono le sale della reggia, le prigioni del Castello e lo scorcio di Piazza S. Marco dove il carnevale impazza.

La nave par che lasci lentamente il flusso infernale della mascherata per entrare nelle torbide acque che lambono le torri severe del castello.

Scavalcano le colubrine e i cordami discendo, attraverso la sala del trono e mi affaccio sulle tenebre della fortezza dove poco dopo si gettano come spade le incandescenti colonne dei proiettori. Ed appare Annie Vernay nelle vesti di Elisabetta, drit-

ta sul carro che la conduce alla morte, bella e soave nei candidi veli del martirio. Anche Orloff è sul carro ed il suo occhio è fisso in alto come per rapimento. Ad un tratto si volge verso l'amata e le sussurra: regard comme les comme sont beaux.

Son le ultime parole del film. L'ultima visione è quella del cielo dove le nuvole si incipriano del pulviscolo di luce, lasciato dal giorno che muore.

### Parrucche e tagliatelle.

Per non lasciarmi prendere dalla melancolia corro al ristorante e ordino un piatto di tagliatelle. La sala è stupenda di decorazioni, finissima di arredamento, squisita di commensali.

Un grande tavolo è riservato agli interpreti di Pietro Micca, un altro a quelli di Tarakanova e così via di seguito, per tutti coloro che prendono parte agli altri film in lavorazione. Siccome ci sono dieci soggetti in corso ognuno può immaginare che cosa sia la sala da pranzo di Cinecittà.

Guai a farsi rapire dalle abbaglianti visioni che si inseguono come nella rapida successione dello schermo. Non si potrebbero più gustare le deliziose salsette e la piccante varietà dei cibi ammanniti dalla succulenta cucina. Crinoline parrucche elmi, capelli inanellati, costumi di tutti i tempi, vestiti da passeggio da visita e da sera, volti truccati, uomini e donne di tutte le età. Si vive nel mondo più strano e più fantastico.

Se ti immergi per un istante nel godimento della tavola quando rialzi gli occhi ti par di essere asceso nell'anticamera del giudizio universale poco prima che la voce apocalittica gridi: giù le vesti. E attendi ansioso osservando estasiato tutta quella scala di secoli così splendidamente rappresentata nella vasta assemblea, raggiante di colori, profumata di sogno.

### Un volto, un cervello e una bombetta.

Quando esco dal ristorante m'imbatto in De Rege che insieme con Vandina la prodigiosa figlia di Polidoro va a prodursi nell'ultima scena dell'*Allegro cantante* dove Manurita con la Paolieri prendono il treno per i lidi della felicità.

De Rege risponde seccatissimo alle mie domande.

« Neppure in Cinecittà si può stare tranquilli, mi dice senza alcuna esitazione. Cosa vuol sapere? Se stamane ho fatto l'uovo?!... Oppure se ci provo gusto a lavorare?!... Nessuna delle due, e la pianti ad inventare delle cose sul mio conto perchè altrimenti ci ci ci ci... ci faccio vedere i gatti rossi ».

— Stia buono signor De Rege, mi dica piuttosto come riesce ad esprimere con quel suo faccino così gioviale e simpatico tanta, mi aiuti lei a dirlo, tanta, si va benissimo comicità, ma una comicità così caratteristica che credo nessun'altro potrebbe porgere con tanta disinvoltura e naturalezza.

Il fatto che lei riesca sempre così a proposito così tempestivamente ad arrestarsi su una battuta rappresenta, secondo me, il segreto principale del suo successo. Perchè, in via del tutto confidenziale s'intende, non mi rivela questo segreto? ».



Umberto Sacripante all'Osservatorio...

« Mi garantisce che non lo dirà a nessuno? ». Ma le pare!...

« Ebbene il segreto è questo, il mio cervello non ha mai posseduto il dono della memoria, sicchè il copione è come se non

47

Mercedes Pedrazzini



Il vertice della  
cinescopio musicale

MARTA EGGERTH JAN KIEPURA  
"IL FASCINO DI BOHÈME"



REGIA: GEZA VON BOLVARY

lo leggesti, poi, per colmo di fortuna, non riesco neppure a capir bene le parole del suggeritore. Ecco perchè molte volte mi impunto altre volte deformato le parole ed ecco anche il perchè della mia faccia mortificata quando il pubblico si dimena sulle poltrone per la grande gioia. Lui ci ride, ma io ci faccio una figura da stupido. Vede, questa bombetta fa da cupola ad un altare che non produce miracoli e sul quale, come succede sempre, hanno acceso una ghirlanda non dico di gloria, ma per lo meno di spinta esaltazione. Che ci vuole fare, bisogna soggiacere, quello che proprio non mi va giù, però, è che debbo lavorare ».

### Un ponte di vetro.

Salgo sul ponte gettato da Piero Ballestrini tra l'Aeroporto del Littorio e Cinecittà per collegare il centro vitale dell'aviazione civile col mondo delle passioni e con l'arango delle metamorfosi.

Gino Cervi, Fosco Giachetti, Ugo Ceseri e Marcello Spada impersonano le vigorose figure di questa forte e trascinate vicenda umana che Gerardo De Angelis ha ideata e che Germana Paolieri e Tina Zucchi illumineranno della loro arte.

Dal Direttore di produzione De Angelis agli scenografi Ettore Zucchi e signorina Rummo del Centro Sperimentale, dall'ispettore d'Andrea alla Segretaria signora Nanda Salvi, dagli assistenti Arrigo Colombo e Federico Sinibaldi all'aiuto Cesarino Borsari è un'assieme organizzativo di prim'ordine che permette alla lavorazione di correre su un piano ideale.

L'asso De Bernardi, prima di partire per il Perù, ha ricamato sullo sfondo meraviglioso di questo film una gala prodigiosa di acrobazie; Cesare V. Ludovici ha intessuto la trama avvincente con un dialogo vivo e spigliato, ineffabile nei momenti dell'amore, possente nell'azione drammatica che culmina nel colloquio tra il chirurgo e la moglie.

*Maria Gambarelli, durante un ricevimento in suo onore si intrattiene con Pietro Mander, produttore del film «Il dottor Antonio» e con il regista Enrico Guazzoni.*



Luisa Ferida in «Il conte di Brechard»

(Eja-Amato)

### Beniamino Gigli in prigione.

Non allarmatevi, non si tratta che di un carcere femminile dove il nostro popolarissimo tenore è disceso soltanto per cantare la « Canzone della mamma ».

Dagli occhi di tutte le povere carcerate scendono lacrime di commozione ed anche Gigli è commosso perchè sua moglie è incolpata di un reato che non ha commesso e giace nel fondo di una cella. Quel canto chiarisce tutto un complesso di situazioni; così Riccarda confessa di essere stata lei

ad uccidere il baritono e Gianna liberata torna giuliva tra le braccia tenere di Beniamino Gigli.

Forse non sono stato molto chiaro. La colpa è però soltanto mia perchè il film è limpido, bello e commovente.

### Serenatella.

Dal teatro accanto un'altra voce appassionata si leva. E' quella di Vittorio De Sica che nello scenario suggestivo di *Napoli d'altri tempi* canta *Serenatella* per far brillare di languore e d'amore gli occhi bellissimi di Elisa Cegani.

### Commiato.

Prima di ripartire per l'America Maria Gambarelli ha offerto, in un grande albergo, un ricevimento alle sue amiche ed ai suoi ammiratori. Vera tutta Roma in quell'immenso salone azzurro aureolato di eleganza di bellezza e di fiori.

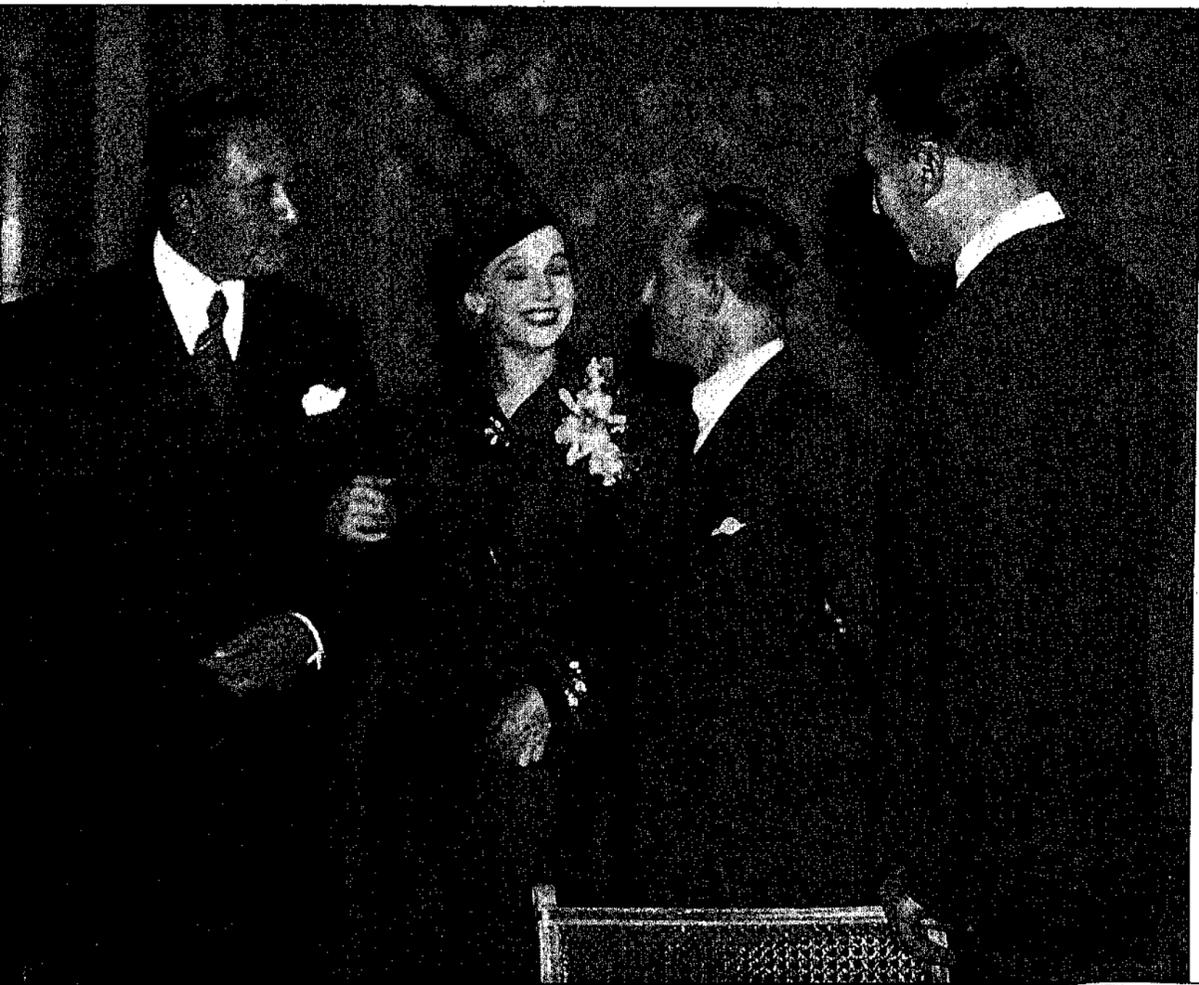
L'incantevole diva, pressata dalla moltitudine, era tutto un sorriso e una fonte perenne di ringraziamenti in varie lingue, ma debbo confessare che, dato il numero delle persone, non ci è toccata che una parola a testa.

A me ha detto soavissimamente: Arrivederci, e si è quindi rivolta ad un altro interlocutore.

In quell'*arrivederci*, da buon giornalista, avrei potuto, senza la minima fatica, ricamarci la più diabolica intervista ma io credo che una sola parola detta da Maria Gambarelli sia molto più eloquente e molto più significativa di una colonna, scritta con la fantasia, per creare fantasmi intorno alla più luminosa certezza.

La protagonista del Dottor Antonio, la dolcissima Lucy, ritorna.

ALESSANDRO ALESIANI





Caratteristica delle ragazze  
d'oggi è la semplicità:  
Ciò spiega la loro grande  
preferenza per la

# VIADEZMINA

la semplice crema, che inconsistente e inodore,  
conferisce al corpo freschezza, armonia di movi-  
menti ed elasticità, rendendolo atto a tutti gli sport

Tubetti  
da  
L. 4.50  
Vasetti

da L. 6.80 e L. 10.-

LABORATORI  
BONETTI  
FRATELLI

Via Comelico  
N. 36 - Milano



# All'insegna di "Barberini Bar"

(Tutti possono collaborare: 50 lire per ogni scritto, anche brevissimo, pubblicato).

Hanno chiesto, durante un'intervista, a Carole Lombard:

— Qual'è stato il vostro primo amore?  
— Il mio primo amore — ha risposto candidamente la bella Carole — sono stati alcuni studenti.

Il regista Nunzio Malasomma, che ha recentemente diretto « Eravamo sette sorelle » della Romulus Lupa Film, si diletta di giuochi di parole. Alcuni giorni or sono mentre a Cinecittà stava parlando con l'ing. Borsari, vide scendere da una automobile la biondissima Vanni. Allora rivolto a Borsari, col tono di un imperatore romano, disse:

— Vanne! Venne Vanna Vanni!

C'era una volta... sì: bisogna dire proprio così: c'era una volta un poeta che pensava e diceva queste cose:

« Il cinematografo è tanto in voga perché lo si possa discutere dal lato della invasione (sic). Si può discuterlo, e assai spesso, dal suo lato artistico, estetico e direi anche logico. Infatti, è la ragione, è la logica più comune che spesso mancano a queste rappresentazioni. Ai personaggi dei drammi e delle commedie la cinematografia toglie qualche cosa che, assieme alla materiale agitazione scenica, è l'arma magnifica dello scrittore: la parola ».

Così, nel febbraio del 1914, diceva Salvatore Di Giacomo dopo aver ceduto i suoi diritti d'autore per la riduzione cinematografica di Assunta Spina.

Oramai è una consuetudine. Un attore o un'attrice dello schermo nel dare le generalità scrive il nome, il cognome, l'età e poi le lingue che parla e poi gli sport che pratica.

Se l'attore o l'attrice è andato una sola volta a cavallo, scriverà « equitazione ». Se un giorno ha preso in mano una racchetta, scriverà « tennis ».

Se ha fatto per caso una passeggiata in barca, scriverà « canottaggio ».

Se è abituato a tuffarsi in piscina scriverà « nuoto ».

Se qualche volta ha calzato gli sci scriverà « sport invernali ».

Se con la teleferica ha raggiunto un giorno una cima scriverà « alpinismo ».

Poi... si fa un film sportivo e il pubblico... ride.

Definizioni:

Il pubblico che guarda un film è come il pubblico che guarda il cappello sulla testa del prestigiatore: la maggior parte ammira di più i trucchi che nasconde il cervello che ricopre.

I nomi? I nomi non si dicono ma, per chi vuole saperle, le circostanze di tempo e di luogo sono le seguenti.

Un pomeriggio di mezza stagione in un angolo della saletta del Bar Barberini.

Sulla scena una donna, che legge. Arriva un'altra donna, assai bella, assai elegante, assai giovane forse, un'attrice. L'incontro è assai affettuoso. Le domande reciproche vengono scambiate col ritmo di una mitragliatrice e infine, mentre prende posto in una poltroncina, la nuova arrivata racconta:

« Oh, cara, una seccatura! Sono qui, indovina, per incontrarmi con un giornalista. Già, il direttore della Casa mi ha dato appuntamento qui per presentarmi a questo Tizio, che vuole intervistarmi. Figurati: che barba! Pensa un po' che giornalista deve essere se non sa inventarsi una intervista. Sono sicura d'incontrare uno dei soliti scemi... ».

Da un tavolo vicino un distinto signore si alza e va via.

Passa del tempo.

Arriva il direttore.

Il direttore si scusa di essere in ritardo e cerca intorno con lo sguardo. Poi chiama un cameriere e domanda:

« Non si è veduto (e qui fa il nome di un assai noto ed apprezzato giornalista) ».

Il cameriere pronto:

« Sì, è stato seduto a quel tavolo fino a pochi minuti fa. E' andato via... ».

L'attrice si sbianca un poco.

Il direttore si morde le labbra ed esclama:

« Poteva aspettare! Che scemo! ».

Durante una ripresa a Tirrenia, Forzano si faceva in quattro per ottenere da una generica una espressione di vivo dolore. Tutti i tentativi naufragavano. Forzano tentò ancora:

— Che cosa fareste, dite un po', se il vostro amico vi lasciasse improvvisamente?

— Me ne sceglierei un'altro!

Forzano non insistè e la sostituì.

La commediola cinematografica è per il produttore quel che è per l'accattone il disegno del marciapiede o il grammofono scassato.

Il produttore è, spesso, per il regista quel che era il tribunale d'inquisizione per Galileo.

E il regista è per il produttore quel che è un pittore futurista per la nostra vecchia zia dall'occhialino e sottogola nero.

Il colore nel film è come il trucco sulla faccia delle belle ragazze: ce n'è troppo e mal dato, rovina e rende volgare.

Gli studi cinematografici sono come le centrali elettriche; in entrambi i luoghi l'uomo crea una certa cosa senza, in fondo, sapere bene cosa sia.

Questa non è di soggetto cinematografico; ma, data la qualità degli interlocutori e l'oggetto della battuta di spirito, trova degno posto qui.

Stadio del Partito: incontro Roma-Juventus. Mentre l'arbitro non fa che richiamare all'ordine i giocatori, il Gr. Uff. Luigi Fredi, Direttore generale della Cinematografia, si volge al nostro Direttore: « Ma questo non è un arbitro; è un « barmann »: non fa che distribuire « cicchetti »!... ».

IL CAMERIERE FILOSOFO

*Il mondo intero vi parla*

**C.G.E. 461**  
SUPER 5 VALVOLE PER ONDE  
CORTE. MEDIE. LUNGHE  
CON SELETTIVITÀ VARIABILE

Mobilità da tavolo di elegante linea moderna adatta anche per ambienti di lusso e realizzata in due diversi modelli rispettivamente in nero e radice, ovvero la poltroncina e maròno. Solo siccome lo cristallo illuminato per diffusione una l'illuminazione delle suole unitamente sud. dirite per azioni graduatorie in lunghezza di onda e regolazione lampadina della gomma.

Comando di simula demoltiplicato - Regolatore di toni e di isletività - Regolatore di volume - Interruttore di alimentazione - Commutatore di gamma e tono - Freno per l'aspirazione

Altoparlante stereofonico di elevata sensibilità e di alto rendimento acustico - Potenza indicatori di uscita - 4 watt ottimali mediante l'adozione del nuovo metodo a fascio d'aria.

5 circuiti accordati - Controllo automatico di sensibilità - Trasformatori di media frequenza con nuclei ferromagnetici - Alimentazione in corrente alternata per i diversi usi.

PREZZO L. 1340  
VENDITA ANCHE A RATE

COMPAGNIA GENERALE DI ELETTRICITÀ - MILANO



Alcune scene di film della R. K. O. Radio Pictures: Fred Astair e Ginger Rogers in «Cappello a cilindro»; Caterina Hepburn e Franchot Tone in «Dolce inganno» Margo e Burgess Meredith in «Sotto i ponti di New York».

# LA GENERALCINE

HA PRONTI PER LA PROGRAMMAZIONE:

FILM ITALIANI

## I tre desideri

(PRODUZIONE MANENTI FILM)

con Leda Gloria, Luisa Ferida, Antonio Centa, Camillo Pilotto, Febo Mari, Franco Coop, Enrico Glori

## Voglio vivere con letizia

(PRODUZIONE SAPEC)

con Gino Cervi, Assia Noris, Umberto Melnati

## Napoli d'altri tempi

(PRODUZIONE ASTRA FILM)

con Emma Gramatica, Vittorio De Sica, Elisa Cegani, Maria Denis

Le più belle canzoni napoletane del seicento, settecento, ottocento

## Solo per te

(PRODUZIONE ITALIA FILM)

con Beniamino Gigli - Maria Cebotari

FILM R. K. O. RADIO PICTURES

## Sotto i ponti di New-York

(WINTERSET)

con Burgess Meredith, Margo, Eduardo Cianelli

(Premiato alla V Mostra Internazionale d'arte cinematografica di Venezia con la Coppa dell'Istituto Luce)

## Dolce inganno

(QUALITY STREET)

con Caterina Hepburn e Franchot Tone

## Cappello a cilindro

(TOP E HAT)

con Fred Astair e Ginger Rogers

GRANDE SUCCESSO  
SUGLI SCHERMI DI

### Felicita Colombo

con DINA GALLI  
e ARMANDO FALCONI

D'IMMINENTE  
PROGRAMMAZIONE:

### Il Feroce Saladino

PROTAGONISTA  
ANGELO MUSCO

# NOTIZIARIO INTERNAZIONALE

## AMERICA

La stampa americana mette in evidenza i nuovi provvedimenti presi in Germania per disciplinare l'industria cinematografica del Reich. Secondo le affermazioni di tale stampa sarebbe attualmente proibito sia la costruzione di nuovi locali cinematografici che la istituzione di nuove case di produzione, distribuzione e noleggio. I permessi, rigorosamente controllati, sarebbero concessi solo se le Autorità sono convinte che l'industria nazionale possa ricavare dalle iniziative stesse un concreto apporto. Sono messi in evidenza dei dettagli ricavati da un rapporto del Delegato commerciale americano presso l'Ambasciata di Berlino, Mister Stephenson, nel corso del quale egli afferma tra l'altro:

« Il Presidente della Reichsfilmkammer ha facoltà di concedere il permesso di costituzione di nuove case alle seguenti condizioni:

a) Se ciò risulta necessario per l'industria nazionale e particolarmente al fabbisogno dei locali cinematografici tedeschi;

b) Se la Società risulta essere in possesso di un sufficiente capitale e se le possibilità finanziarie della stessa ne possono garantire una vita di almeno sei mesi;

Nel caso in cui si tratti di Società per la produzione di film il capitale sociale deve essere tale da garantire almeno la realizzazione di tre pellicole.

Per le case di distribuzione i fondi a loro disposizione debbono essere sufficienti per acquistare almeno la licenza di sei tra le più moderne pellicole prodotte ».

Continuando nel suo rapporto, lo Stephenson così continua riferendosi alla distribuzione:

« Secondo l'ultima statistica gli incassi effettuati dai locali cinema durante il 1936 ammontano a 237.000.000 marchi. Di questa cifra 70 milioni sono andati alle compagnie di distribuzione che hanno però a loro carico 25 milioni o 30 milioni spesi per copie e per film culturali o di attualità da aggiungere ai programmi. Il netto incasso effettuato quindi dalle ditte produttrici oscilla dai 40 ai 45 milioni di marchi ossia dal 15 al 20 per cento dell'incasso totale delle sale cinematografiche.

D'altra parte anche la condizione finanziaria dei proprietari di cinema è notevolmente migliorata dato che il numero degli spettatori è aumentato e le spese di gestione sono pressoché invariate.

La Reichsfilmkammer ha voluto anche intervenire in materia di prezzi di distribuzione per la stagione 1937-38 ed in base alle nuove disposizioni, viene completato il 30% di percentuale per le città che hanno la popolazione di 6.000 abitanti o più e del 32,5% per le città maggiori.

In base a tali nuove disposizioni si ha un aumento medio nel prezzo di distribuzione che va dal 2,5 al 3% ed un aumento nella media dei profitti dall'8 al 10%.

La Warner Bros. ha in programma la realizzazione di 4 pellicole in technicolor; il costo di esse dovrebbe essere di circa un milione di dollari ciascuna. Due di tali film sono già in lavorazione e precisamente sono: « ROBIN HOOD » e « L'ORO E' DOVE SI TROVA ». Le altre due che entreranno prossimamente in cantiere sono: « LA VALLE DEI GIGANTI » tratto dal famoso romanzo di Peter B. Kline e « MATERIA PER SCANDALI ».

Il Consiglio Municipale della città di Boston ha autorizzato la costruzione di 10 nuovi cinematografi in seguito alla constatata scarsità di tale specie di locali pubblici in confronto al fabbisogno della città in materia. Il prezzo preventivato per detti locali è di circa 2 milioni di dollari.

Secondo notizie del Board dei produttori cinematografici d'America, un nuovo indizio del rigoglioso sviluppo del colore lo si può rilevare dal fatto che nella prossima stagione cinematografica il 15% dei documentari sarà realizzato a colori nei vari sistemi.

Max Reinhardt è rientrato in America dove dovrà iniziare per conto della Warner il film « I GIOCATORI », che avrà come principali interpreti Edward G. Robinson, Belle Davis ed Enol Fijun. Per questo film vi è grande attesa in considerazione dei mezzi grandiosi con cui esso sarà realizzato.

Hal Roach ha stanziato 700 mila dollari per il nuovo film-rivista « FORMAGGIO SVIZZERO » che sarà interpretato dai comici Laurel e Hardy. Que-

Virginia Grey in « Lampi nel buio »  
(M. G. M.)

## ARGENTINA

Hanno iniziato la loro attività i nuovi impianti di produzione cinematografica « ESTABLECIMIENTOS FILMADORES ARGENTINOS » che consistono di tre teatri di posa attrezzati con impianti francesi per la ripresa ottica e sonora.

Nel primi cinque mesi del corrente anno sono stati presentati al pubblico argentino 348 film di cui:

350 americani; 37 tedeschi; 25 francesi; 15 argentini; 6 italiani; 1 russo; 1 egiziano.

## FRANCIA

Col corrente mese entreranno in vigore le nuove norme per la censura cinematografica francese che sono le seguenti:

A) Sarà rigorosamente rifiutato il visto di censura ai film che:

1.) tendessero a mettere in ridicolo le Forze Armate del Paese o a menomare il prestigio;

2.) potessero offendere i sentimenti nazionali degli altri popoli provocando per conseguenze degli incidenti diplomatici;

3.) potessero avere un'influenza perniciosa per i giovani esaltando avvenimenti criminali, attacchi a mano armata, furti, ecc.

(segue a pag. 56)



**PAUL MUNI - LUISE RAINER**

# LA BUONA TERRA

*È il film atteso da tutto il mondo, la superba realizzazione cinematografica di un libro famoso: "LA BUONA TERRA" di Pearl S. Buck. Riga per riga, pagina per pagina, capitolo per capitolo, lo schermo ha ritratto il magnifico dramma che la scrittrice ha carpito dal cuore di un uomo e della sua donna. La incisiva laparatomia di una terra e di un popolo, palpita nelle pagine del grande libro, sfilava davanti agli occhi precisa ed intensa di vita, per magia d'arte e di tecnica cinematografica. E in una con il dramma grandioso della terra e del popolo, Wang e O'Lan, nella superba incarnazione di Paul Muni e Luise Rainer rivivono l'avventuroso poema della loro giornata mortale. All'estero, ovunque è stato presentato, la grandiosità del lavoro, la intensità drammatica dell'azione e la perfezione della forma hanno agito con simultaneità concorde di effetti, sollevando un'ondata unica di entusiasmo. A memoria d'uomo mai lo schermo si è impadronito con tanta prepotenza ed immediatezza della platea.*





(continuazione di pag. 53)

B) Non potranno ricevere che in linea eccezionale il visto di censura:

1.) i film di guerra o di spionaggio che da qualche tempo hanno una tendenza a moltiplicarsi;

2.) i film a carattere militare o poliziesco di qualsiasi natura.

Per questa ultima categoria di pellicole che mettersero in evidenza scene relative alla difesa nazionale, alle grandi istituzioni dello Stato, le alte personalità francesi o straniere è consigliabile sottoporre i progetti in censura preventiva per evitare rifiuti nel permesso di proiezione in sede di censura normale.

Le statistiche francesi mettono in evidenza un incremento della produzione nazionale di film; nei primi sei mesi del 1937 sono stati realizzati infatti 56 pellicole contro 42 per il corrispondente periodo dello scorso anno.

La corrispondente contrazione nei film importati dall'estero si riflette anche su quelli di provenienza americana; si rievca per esempio, che gli stabilimenti francesi hanno doppiato 52 pellicole contro 71 per il corrispondente periodo del 1937.

Charles Boyer, reduce in Francia dal successo avuto in America per la sua interpretazione del ruolo di Napoleone nel film della Metro «CONQUISTE» a fianco della Garbo, ha ottenuto dalla Metro l'autorizzazione a doppiare egli stesso in lingua francese la sua parte.

#### GERMANIA

Il Dr. A. Jason, noto esperto in materia statistica, fornisce alcuni interessanti dati sull'industria cinematografica del Reich.

Secondo il Dr. Jason la Germania impiegherebbe 80 milioni di metri di film all'anno per lavori di vario genere. Le Commissioni di censura approverebbero in media 2 milioni di film all'anno. Sempre in tale periodo di tempo il numero di persone che svolgono la propria attività nell'industria del film si aggirerebbe sul 52.652. Con gli ultimi sviluppi gli stabilimenti cinematografici a disposizione della Germania sarebbero 28 su un'area complessiva di metri quadrati 22.945.

Nel corrente mese è stato firmato un accordo tra l'Istituto Giapponese della Cinematografia e la Reichsfilmkammer per intensificare i rapporti cinematografici tedesco-nipponici sia dal punto di vista industriale che artistico e culturale. Una particolare clausola riguarda i film educativi.

Nella grande Esposizione anti-comunista organizzata a Monaco dalla Germania, una notevole parte è stata affidata alla Cinematografia, per dimostrare la deleteria influenza ebraica attraverso

il film. In detto reparto figurano una quantità di cartelloni di propaganda per il lancio di film ebrei immorali, usati nella stessa Germania, quando ciò era permesso.

Nella sala cinematografica ammessa a tale Mostra sono presentati film a carattere anti-semita; il primo della serie è stato «L'EBREO ERRANTE».

#### INGHILTERRA

Dopo vari mesi di conferenze tra le varie Associazioni e Corporazioni cinematografiche Inglesi è stata pubblicata con sorprendente rapidità la nuova legge sul contingentamento cinematografico.

Le nuove norme sono state create essenzialmente per favorire la produzione nazionale e proteggerla dall'inondazione americana del mercato. E' stata così stabilita una tabella con le percentuali minime di film Inglesi che i noleggiatori e gli esercenti dovranno considerare strettamente nello svolgere le proprie attività. Come appare dalla tabella sotto riportata in un periodo di 10 anni la percentuale dei film nazionali da presentare al pubblico dovrà passare dal 15 al 30% o dal 5 al 15% a seconda delle varie categorie:

#### Contingentamento per noleggiatori

per gli anni	corto metr.	lungo metr.
1-4-1938	15,0 %	10,0 %
1-4-1939	20,0 %	10,0 %
1-4-1940	22,5 %	12,5 %
1-4-1941	22,5 %	12,5 %
1-4-1942	25,0 %	15,0 %
1-4-1943	25,0 %	15,0 %
1-4-1944	27,5 %	17,5 %
1-4-1945	27,5 %	17,5 %
1-4-1946	30,0 %	20,0 %
1-4-1947	30,0 %	20,0 %

#### Contingentamento per esercenti

per gli anni	corto metr.	lungo metr.
1-10-1938	10,0 %	5,0 %
1-10-1939	15,0 %	5,0 %
1-10-1940	17,5 %	7,5 %
1-10-1941	17,5 %	7,5 %
1-10-1942	20,0 %	10,0 %
1-10-1943	20,0 %	10,0 %
1-10-1944	22,5 %	12,5 %
1-10-1945	22,5 %	12,5 %
1-10-1946	25,0 %	15,0 %
1-10-1947	25,0 %	15,0 %

La nuova legge non ha badato però soltanto alla quantità del film nazionali da realizzare ma

anche alla loro qualità prescrivendo che un film «contingentato» dovrà costare almeno 7.500 sterline. Questo provvedimento è stato preso per eliminare gli inconvenienti che si verificavano in passato secondo le vecchie disposizioni sullo stesso contingentamento: in base ad esse infatti, non esistendo alcun controllo sulla qualità dei film, gli importatori di film stranieri per l'avvalersi dei benefici di quota facevano essi stessi realizzare alla mano peggio un certo numero di pellicole nazionali. La fama che tale genere di produzione aveva dato alla cinematografia inglese, la si può facilmente arguire; da ciò le nuove disposizioni in materia. La nuova legge bada anche a sviluppare l'esportazione cinematografica e stabilisce pertanto che il produttore che riesce a collocare all'estero un film inglese avrà diritto ad una nuova quota di contingentamento in proporzione al ricavo avuto dal film esportato. Tale legge stabilisce però che i film da esportare, per godere del privilegio cui si è accennato debbono avere un costo minimo di 22.500 sterline.

#### MESSICO

Il soddisfacente rendimento sul mercato interno dei film nazionali ha fatto sì che verso tale tipo di investimento affluissero maggiormente il capitale nazionale. Basterà dire al riguardo che mentre sino a tre anni or sono lo spendere 15 mila dollari per un film era considerata quasi una pazzia, oggi si investono facilmente 40 mila dollari per una produzione e si prevede in un prossimo avvenire che le somme a ciò destinate saranno molto più notevoli.

Dallo scorso gennaio sono state trasformate da muto in sonoro circa 80 sale cinematografiche messicane. Il numero del cinema sonoro arriva così a circa 500.

E' interessante rilevare che quasi tutti gli apparecchi sonori sono stati forniti dalla Germania e precisamente si tratta di impianti Tobis Klangfilm.

#### SVIZZERA

Il Consiglio Federale ha respinto la proposta di costituzione di una Camera per il film accettando invece il progetto Mello col quale si chiedeva un comune statuto cinematografico.

Negli ambienti cinematografici si assicura però che nella prossima seduta del Consiglio Federale sarà nuovamente esaminato il progetto per una Camera per il film intendendosi però che questa volta il progetto sarebbe molto più completo e preciso e metterebbe soprattutto in evidenza il grande vantaggio che arrecherebbe alla Svizzera una tale istituzione.

**BAYER**

**ASPIRINA**

imperava ovunque quale rimedio sovrano

Questo nome di marca garantisce la genuinità e la sicura efficacia del prodotto. La costante bontà delle compresse di Aspirina in tutte le malattie da raffreddamento viene ogni giorno confermata da coloro che fanno uso di questo portentoso rimedio, ritraendone i migliori benefici.



Lucien Baroux in una scena di «Raggio di sole»

(Minerva Film)

## IL TRIBUNALE DELLE PELLICOLE

Pubbllichiamo l'elenco dei film, italiani e stranieri, revisionati nel mese di novembre 1937-XVI 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

**Felicità Colombo** - tratta dalla commedia di G. Adami della Capitani-Icar - Regista: Mario Mattoli - Interpreti: Dina Galli, Armando Falconi, Giovanni Barrella, Gustavo Gandolfi, Ottorino Visconte, Silvana Jachino, Roberta Mari, Olinto Cristina - Concessionaria: Capitani Film-Consortio Icar - Approvata (1).

**Sono stato io** - tratta dalla commedia «Sarà stato Giovannino» - Approvata (1).

**Stasera alle 11** - giallo, della S.E.C.E.T. - Regista: Oreste Biancoli - Interpreti: John Lodge, Francesca Braggiotti, Memo Benassi, Clara Padoa, Sergio Tofano, Ivana Claar, Piero Pastore, Enrico Glori - Concessionaria: Artisti Associati S.A. - Approvata (1).

**Tre desideri** - della Manenti Film - Regista: Kurt Gerron - Interpreti: Leda Gloria, Luisa Ferida, Olga Capri, Miranda, Antonio Centa, Camillo Pilotto, Enrico Glori, Febo Mari, Franco Coop, Aldo Silvani - Concessionaria: Manenti Film - Approvata (1).

■ «L'Italia Acustica S. A., in rettifica di quanto è stampato nel N. 11, fa conoscere che il doppiaggio del film «Sorgenti d'oro» (High Wide and Handsome) della Paramount, è stato eseguito nei suoi stabilimenti».

### AMERICA

**Alba di sangue** (Crismon Romance) - dramma, della Mascot Pictures - Vietato il doppiaggio (2).

**Anime sul mare** (Souls at Sea) - dramma, della Paramount - Regista: H. Hathaway - Approvata (1).

**Atterraggio forzato** (Forced Landing) - giallo, della Republic - Regista: Melville Brown - Approvata (1).

**Café Metropole** - dramma, della Fox - Regista: E. Griffith - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (2).

**Capriccio di un giorno** (We Have our Moments) - commedia, della Universal - Regista: Alfred L. Werker - Doppiato Itala Acustica - Concessionaria: I.C.I. - Approvata (1).

**Una donna sola** (A Woman Alone) - Approvata (1).

**Fine della signora Cheney** - dramma, della M.G.M. - Regista: Richard Boleslawski - Vietata (2).

**Fuoco liquido** (Exclusive Story) - film gangsters, della M.G.M. - Regista: G. B. Seltz - Concessionaria: Metro Goldwyn Mayer S.A.I. - Approvata (2).

**Gentiluomo dopo mezzanotte** (It's love I'm after) - commedia, della Warner Bros - Regista: Archie L. Mayo - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

**Invito alla danza** (Variety Show) - commedia, della Warner Bros - Regista: William Keighley - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

**Isola delle perle** (Ebb Tide) - dramma, della Paramount - Regista: James Hogan - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

**Legione bianca** (White Legion) - dramma, della Grand. Nat. Film - Regista: Karl Brown - Concessionaria: Pisorno Film - Approvata (1).

**I Lloyds di Londra** (Lloyds of London) - dramma, della Fox - Regista: Henry King - Approvata (2).

**Maschera di mezzanotte** (Star of Midnight) - giallo, della R.K.O. - Regista: Stephen Roberts - Concessionaria: Minerva Film S.A. - Approvata (2).

**La morte nel deserto** (Desert Death) - giallo (corto metraggio), della M.G.M. - Regista: G. B. Seltz - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (2).

**Una notte all'opera** (A Night at the Opera) - commedia, della M.G.M. - Vietata (2).

**Parnell - Il dramma di un popolo** (Parnell) - dramma, della M.G.M. - Regista: John M. Stahl - Concessionaria: Metro Goldwyn Mayer S.A.I. - Approvata (1).

**Pirata ballerino** (Dancing Pirate) - della Radio Pictures - Regista: Lloyd Corrigan - Concessionaria: Minerva Film S.A. - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

**Pugno di ferro** (Great Guy) - film gangsters, della Grand Nat. Film - Regista: John G. Blystone - Concessionaria: Pisorno Film - Approvata (1).

**Manto Rosso** (Under the Red Robe) - dramma, della Fox Film - Regista: Victor Seastrom - Concessionaria: Fox Film S.A.I. - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

**Quartieri di lusso** (Smartest Girl in Town) - commedia, della R.K.O. - Concessionaria: Soc. Gen. Ital. Cinemat. - Approvata (1).

**Regine della notte** (Women of Glamour) - dramma, della Columbia - Approvata (2).

**Saratoga** - commedia, della M.G.M. - Regista: Jack Conway - Concessionaria: Metro Goldwyn Mayer S.A.I. - Approvata (1).

**Scegliete una stella** (Pick a Star) - commedia, della M.G.M. - Regista: Eduard Sedwyck - Concessionaria: Metro Goldwyn Mayer S.A.I. - Approvata (1).

**Senza perdono** (Nancy Steele is Missing) - dramma, della Fox - Regista: George Marshal - Doppiato: Fono Roma - Approvata (1).

**Tre notti con un bandito** (Fifty Roads to Town) - commedia, della Fox - Regista: Torman Tourouy - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

**Tre strani amici** (Tough Guy) - della M.G.M. - Regista: Chester M. Franklin - Concessionaria: Metro Goldwyn Mayer S.A.I. - Approvata (2).

**Uomini senza nome** (San Quentin) - Concessionaria: Warner Bros-First National S.A.I. - Vietato il doppiaggio (2).

**Voglio danzare con te** (Shall we Dance?) - commedia, della R.K.O. - Concessionaria: Soc. Gen. Ital. Cinemat. - Approvata (1).

**Vita di Emilio Zola** (The Life of E. Zola) - della, Warner Bros - Regista: William Dieterle - Vietato il doppiaggio (1).

**Vittima sommersa** (The Case of the Stuttering Bishop) - Concessionaria: Warner Bros-First National S.A.I. - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

**Il principe e il povero** (The Prince and the Pauper) - della First National - Concessionaria: Warner Bros-First National S.A.I. - Approvata (1).

### AUSTRIA

**Serata tragica** (Premiere) - giallo, della Gloria Film di Vienna - Regista: Geza von Bolvary - Concessionaria: E.N.I.C. - Approvata (1).

### FRANCIA

**Battaglia silenziosa** (Le bataille silencieuse) - Vietato il doppiaggio (1).

**Diritto di amare** (Une femme sans importance) - tratta da una commedia di Oscar Wilde della Film Sonore Tobis - Regista: Jean Choux - Concessionaria: E.N.I.C. - Approvata (1).

**I due derelitti** (Les deux gosses) - tratta da un romanzo di Pierre Decourcelle della D.U.C. - Paris - Regista: Fernand Rivers - Concessionaria: Minerva Film - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (2).

**Elena studentessa di chimica** (Elene) - dramma, della Films Marquis - Regista: Jean Benoît Levy - Concessionaria: Colosseum - Approvata (1).

**Fuoco** (Feu) - dramma, produzione C. Dancinger della F.C.L. - Regista: Jacques Barancelli - Concessionaria: E.N.I.C. - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (1).

**Ragazzaccio** (Amore in toga) (Un mauvais garçon) - Concessionaria: Manenti Film - Approvata (1).

**Segreti del Mar Rosso** (Les secrets de la Mer Rouge) - dramma, della P.S.B. - Film - Regista: Richard Pottier - Concessionaria: Minerva Film

**Trionfo dell'innocenza** (La Pocharde) - Concessionaria: Atlas Film - Approvata (1).

**Uno della legione** (Un de la legion) - dramma, della Calamy - Regista: Christian Jaque - Concessionaria: Continental Film - Autorizzato, in massima, il doppiaggio (2).

### GERMANIA

**La figlia del Samurai** (Die Tochter des Samurai) - dramma, della Terra Film - Regista: Arnold Franck - Concessionaria: Fauno Film - Approvata (1).

**Sonata a Kreutzer** (Die Kreutzer Sonaten) - tratta dal romanzo di Tolstoj dall'U.F.A. - Regista: Veit Harlan - Concessionaria: Fauno Film - Approvata (1).

Direttore: LANDO FERRETTI

Redattore capo responsabile: Sisto Favre

CONSORZIO ITALIANO CARTE PATINATE (Ufficio Vendita Patinate - Milano)

PIZZI & PIZZO - MILANO-ROMA



# BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

ISTITUTO DI CREDITO  
DI DIRITTO PUBBLICO  
CAPITALE LIRE 180.000.000

SEZIONE AUTONOMA DI CREDITO FONDIARIO

CAPITALE E RISERVA L. 83.630.738

SEZIONE AUTONOMA PER IL CREDITO CINEMATOGRAFICO

CAPITALE LIRE 40.000.000

DIREZIONE GENERALE

IN **ROMA**

VIA VITTORIO VENETO, 119

**TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA**

CREDITO AGRARIO — CREDITO PESCHERECCIO  
SERVIZI DI TESORERIA E DI ESATTORIA

**F I L I A L I**  
NELLE PRINCIPALI CITTÀ D'ITALIA E IN A. O. I.

**C O R R I S P O N D E N T I**  
IN TUTTA ITALIA ED ALL'ESTERO

## *Italiani!*

SERVITEVI DELLE LINEE AEREE DELLA

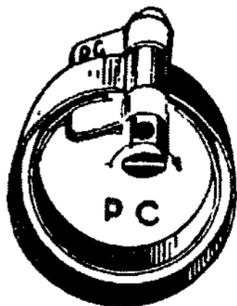
# *Ala Littoria*

ESSE VI CONDURRANNO OVUNQUE CON  
UN TEMPO MINIMO, UN'ASSOLUTA SICUREZZA,  
UNA SPESA MODICA, LA MASSIMA COMODITÀ

## *Roma - Aeroporto del Littorio*

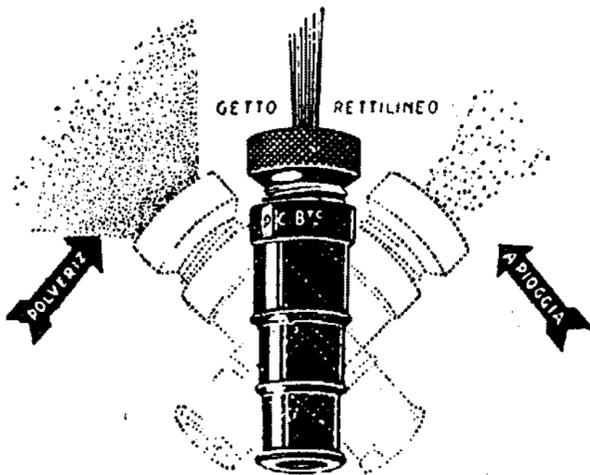
DOMANDATE INFORMAZIONI ALLE AGENZIE DI VIAGGI E ALLA DIREZIONE GEN. DELLA SOCIETÀ

## COLLARI STRINGITUBO E BREVETTI P. C.



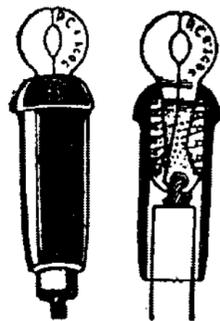
**Collare stringitubo P. C.**

Adottato dai principali costruttori di motori, autoveicoli, veicoli, macchine ad aria compressa, ecc. Serraggio automatico e perfetto. Resiste alle più forti vibrazioni e pressioni.



**Lancia P. C.**

Possiede tutta la gamma dei getti conosciuti. Uniformità assoluta e tenuta perfetta - Robusta - Pratica.



**Attacco per canale P. C.**

Attacco e distacco istantaneo. Contatto perfetto. Sicurezza assoluta. Applicabile su tutti i tipi di candela.

LISTINI INVIATI GRATUITAMENTE RIVOLGENDOSI AL REPARTO H  
**S. A. COLLARI ED APPLICAZIONI P. C.**

MILANO  
Via Giordano Bruno, 3  
Telefono N. 91.121

**CARLO DE MICHELI DI E.** • SOCIETÀ ANONIMA  
MILANO

LE GRANDI NOVITÀ 1936

BRETELLE-GIARRETTIERE

COSTUMI BAGNO

BUSTIE AFFINI

*Aerflex*  
**ULTRA-FLEX**  
**Forma**

**REFLEX FORMA**  
**SIMPLEX FORMA**

STABILIMENTI:

MILANO - Via Marcona, 35 • NIGUARDA - Via Ornato, 110

(TESSITURA)

TELEGRAMMI: FONSIMPLEX • TELEFONI 50-463 • 50-464 • 50-614

ARMI E AMORI SULLO SFONDO DELLA VECCHIA FRANCIA  
CHE VIDE LE LEGGENDARIE IMPRESE DI D'ARTAGNAN

Un affascinante romanzo di cappa e spada. Concepito con fantasia e immaginazione degne di Alessandro Dumas, narra con ritmo vivacissimo e incalzante le gesta audacissime d'una delle più prodigiose lame di Francia: il cavaliere Gil de Béroult.

Sullo sfondo fastoso e violento della Parigi del secolo XVII, s'erge, ambigua e possente, l'ombra del cardinale Richelieu...



# Il Manto Rosso

UN FILM  
NEW WORLD  
PICTURES

PRODOTTO DA  
Robert Kane

REGIA DI: Victor Seastrom

Con ANNABELLA • CONRAD VEIDT

Raymond Massey • Sophie Stewart



STAGIONE D'ORO