

# Schermi nel Mondo



CINEVENEZIA 1938

SILVAGNI

IMENTALE  
IGRAFIA

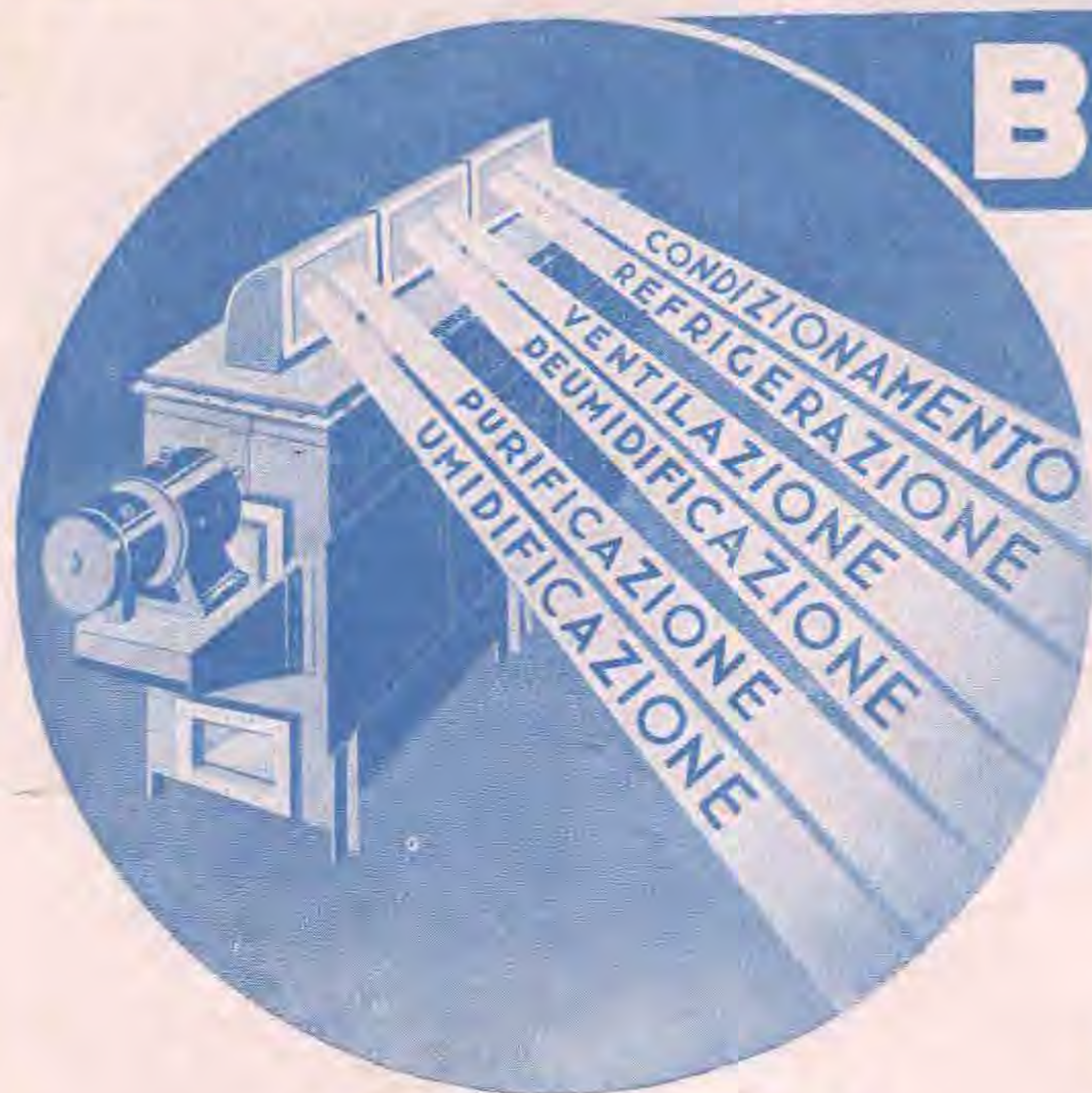
10

4

CA

# CONDIZIONAMENTO D'ARIA

## BARBIERI



Ultime referenze: condizionamento di otto teatri di posa nella Cinecittà

Temperatura, umidità, movimento e purezza dell'aria ambiente mantenute al grado di massimo conforto in tutte le stagioni.

Applicazioni a: teatri, cinema (sale di posa, di proiezione, ecc.), uffici, ecc.

**GAETANO BARBIERI & C.**  
Fonderie ed Officine Meccaniche  
VIA S. STEFANO, 43 - BOLOGNA

### SOC. AN. LUCE APPLICAZIONI ELETTRICHE

Via Soperga n. 38 - MILANO - Telefono n. 286204

■  
**Moderni impianti elettrici  
per Teatri e Cinematografi**

■  
**Regolatori di Luce "Luce applic."**

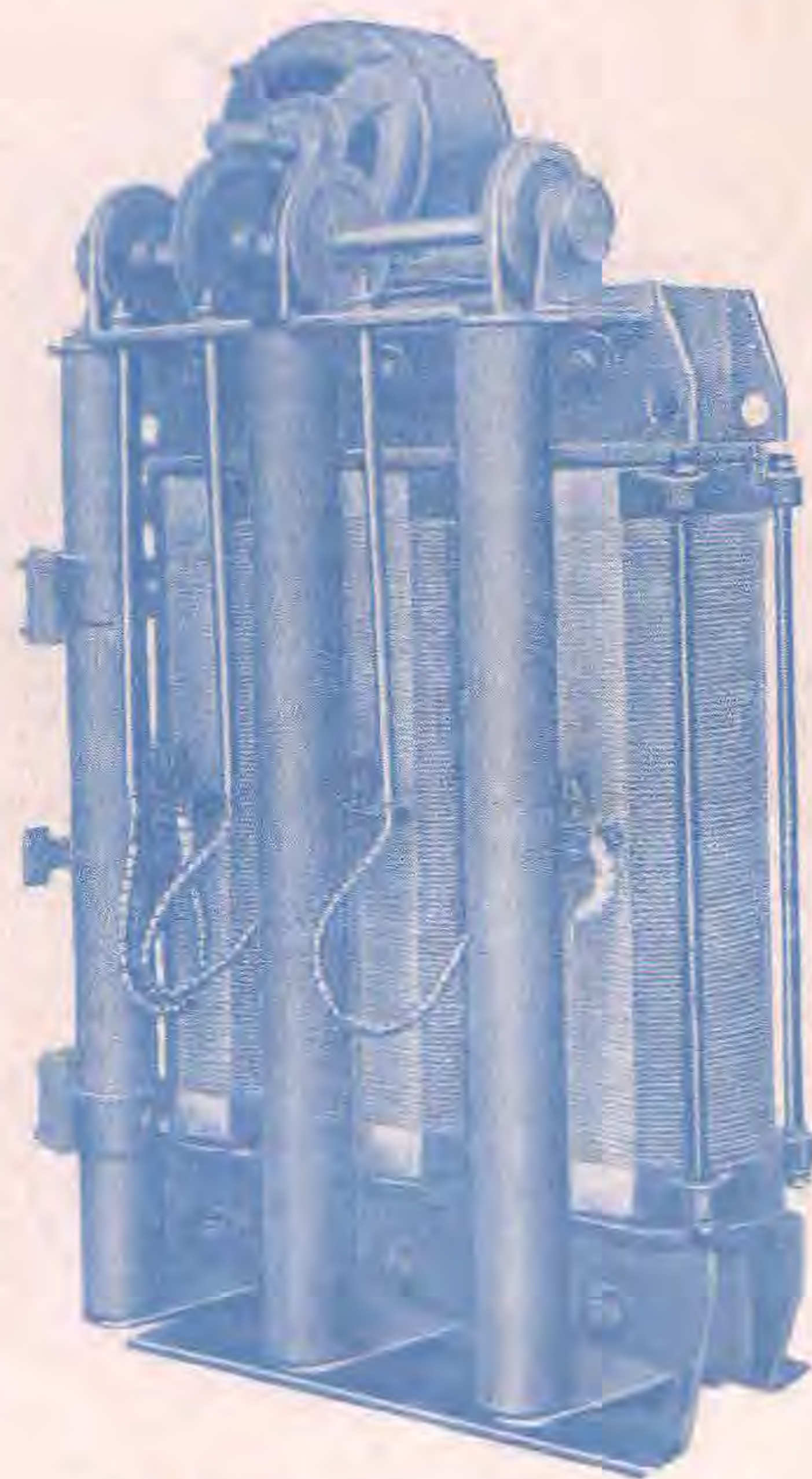
■  
**Impianti eseguiti a Venezia:**

Palazzo del Cinema

Teatro La Fenice

Casino Municipale (apparecchiature e regolatori per teatro)

Cinema San Marco (in costruzione)



Tipo ad una regolazione per circuiti trifasi

SINDACATO NAZIONALE FASCISTA AUTORI E SCRITTORI



+ 10 064 29

# SCHERMI

NEL

5 01 211 23

# MONDO

CINEVENEZIA 1938

Edizione diretta da

**CESCO COLAGROSSO**

con la collaborazione di

**ALESSANDRO FERRAÙ**



Inventario libri  
n. 43288

# SOMMARIO

O. A. - Cinema sperimentale.

FRANK CAPRA - Astrologia di Hollywood.

CARLO M. CARETTA - Soggetto e interpretazione.

AMEDEO CASTELLAZZI - Breve storia di Cinecittà.

CESCO COLAGROSSO - Cineveneziana 1938.

OTTAVIO CROZE

*Direttore dell'Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. — La VI<sup>a</sup> Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia.*

ALESSANDRO FERRAU' - Il soggetto. Gli esterni. Del cazzotto.

LUIGI FREDDI

*Direttore Generale della Cinematografia - Il film italiano a Venezia.*

ARNALDO GINNA - Intelligenza dell'industriale.

TULLO GRAMANTIERI - Sono stato a Hollywood...

LUCIANA GRIMALDI - Cinema per ragazzi.

S. E. ON. MARIO JANNELLI - Tre pensieri sul cinematografo.

M. RENÉ JEANNE

*Segretario Generale della Confederazione Internazionale delle Società di Autori e Compositori - Cinema di ieri.*

S. E. IL MINISTRO LEHNICH PROF. DOTT. OSWALD

*Presidente della Reichsfilmkammer - La Germania alla VI Esposizione Intern. d'Arte Cinematografica: Venezia 1938*

RENATO LIGUORI - Gli autori cinematografici.

MARCO MOROSINI - Antifona svagata.

DOMENICO PAOLELLA - Funzione del disegno animato.

ROBERT RISKIN - Scrivendo per il cinematografo.

G. V. SAMPIERI - Il problema centrale della produzione italiana.

BINO SANMINIATELLI - Il nostro cinema.

G. C. SILVAGNI - Film-arte e film-occhio.

DANTE TASSOTTI - Architettura cinematografica.

V. T. - Biancaneve.

PAOLO UCCELLO - I precursori dell'idea cinematografica.

ETTORE VALERIO - Diritti d'autore.

RENATO VERNOLA - Film pubblicitari.

S. E. IL CONTE GIUSEPPE VOLPI DI MISURATA

*Presidente dell'Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia - La VI<sup>a</sup> Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia.*

Gli zinchi nella quasi totalità sono stati eseguiti dalla FOTOINCISIONE in Roma, via del Boccaccio n. 7.

La copertina è opera del pittore Silvagni

SOCIETÀ ANONIMA POLIGRAFICA ITALIANA - VIA DELLA GUARDIOLA N. 22 - ROMA

# Cinevenezia

1938

Questo numero unico viene pubblicato esattamente due giorni prima dell'inaugurazione della VI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia e vuol esserne una specie di panorama generale, essendo state chiamate a collaborarvi le persone più vicine alla grande manifestazione veneziana.

Accanto alle firme illustri di scrittori e organizzatori italiani, sono state raccolte alcune firme dei maggiori esponenti, in diversi campi, della cinematografia mondiale. Per ciò, oltre che al Conte Volpi Presidente della Mostra e al dr. Croze Direttore della stessa, siamo particolarmente grati della loro collaborazione al Presidente della Reichsfilmkammer S. E. Leh-nich, a René Jeanne Segretario Generale della Confederazione Internazionale delle Società di Autori e Compositori, a Robert Riskin, etc.

A chi scorrerà con attenzione il sommario di questo numero, non potrà sfuggire un'osservazione di una certa importanza: come cioè, in "Cinevenezia 1938", siano trattati con una certa larghezza alcuni problemi dello scrittore cinematografico, ovvero del soggettista e sceneggiatore. E ciò non è venuto a caso. Da quanto è qui detto da illustri firme della letteratura e della cultura italiana, siamo stati ancora una volta confortati nel nostro pensiero: che dirigenti e organizzatori, industriali e magnati del cinema italiano si orientino verso una onesta comprensione dei valori dello spirito e della poesia: spirito e poesia, - ripetiamo ancora una volta, - che debbono essere considerati elementi vitali della cinematografia, indispensabili perchè essa da semplice speculazione diventi opera d'arte.

Noi consideriamo fondamentale il Congresso che sarà tenuto verso la fine di questo agosto a Bolzano dal Direttorio Nazionale del Sindacato Fascista Autori e Scrittori, sotto il patrocinio del quale si pubblica questo numero. Il Congresso di Bolzano sarà dedicato ai Poeti e alla Cinematografia. Sarebbe oltremodo utile se in qualità di osservatori intervenissero, accanto ai poeti e agli scrittori, gli industriali e i registi del cinema italiano.

Cesco Colagrosso

Roma - 6 agosto 1938 - XVI

Inventario libri  
n. 43288



ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA  
VENEZIA

La partecipazione alle competizioni d'Arte Cinematografica del Lido è ormai totalitaria. Si sono iscritte quest'anno 18 Nazioni. Tutti i maggiori produttori di film.

Alla vigilia dell'apertura della VI Esposizione Internazionale, gli ideatori e gli organizzatori possono, con soddisfazione, affermare di essere già sulla giusta strada; di mantenere cioè i criteri informativi della iniziativa sulle basi della più schietta espressione artistica e di riunire, mediante forme di partecipazione ufficiale, di cui ogni paese si assume la responsabilità, la parte più eletta delle produzioni nazionali.

Dall'anno 1935-XIII, in cui mi venne affidata l'organizzazione delle Esposizioni Cinematografiche veneziane, ho rivolto soprattutto le mie cure al precisarsi del carattere di universalità che le mostre si avviavano ad assumere, ed alla necessità che esse rappresentassero esclusivamente il frutto di una selezione ufficiale fatta nei paesi di origine, e che il giudizio conclusivo alla fine di ogni mostra fosse di importanza assolutamente internazionale.

Oggi la VI Mostra veneziana si apre appunto sotto gli auspici di queste importantissime innovazioni: 1°) La formazione dei Comitati nazionali per la scelta dei lavori da iscriversi, il che è la più certa garanzia dell'eccellenza dei film da proiettarsi. 2°) La collaborazione, con diritto di voto deliberativo nella giuria, di tutti i delegati ufficiali delle singole Nazioni, il che rappresenta un giudizio ed una graduatoria stabilita sul verdetto delle più eminenti personalità del mondo artistico-cinematografico.

Non è stato facile giungere a questo risultato, il più lusinghiero per noi, ma mi è grato riaffermare qui che lo sforzo per portare la Esposizione veneziana alla sua importanza attuale è stato dappertutto seguito con la più confortante simpatia e, nel susseguirsi degli anni, con le più sensibili forme di appoggio e di incitamento consacrate dal numero sempre crescente di adesioni.

Salutiamo quest'anno anche l'ingresso del Brasile e del Messico che partecipano, coi loro delegati, in forma ufficiale.

*Venezia, 30 luglio 1938-XVI*

*Ottavio Croze*



ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA  
VENEZIA

Alla vigilia dell'apertura della VI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, gli ideatori e gli organizzatori possono affermare che la promessa contenuta nei loro progetti iniziali è stata fedelmente mantenuta.

L'Esposizione veneziana è infatti giunta al grado di espressione ufficiale della produzione dei singoli Stati. E la partecipazione dei maggiori Paesi produttori si può considerare ormai totalitaria.

A tanto si aggiunge l'eco, non ancora spento dei successi iniziati nella nostra ultima manifestazione e poi consacrati dal favore dei critici e del pubblico di tutti gli schermi del mondo.

Se queste sono da una parte notevoli ragioni del rapidissimo, continuo ritmo ascensionale delle Esposizioni veneziane, motivi ancora più importanti e fattori intrinseci delle affermazioni realizzate fin qui, sono gli altissimi apporti e gli incoraggiamenti largiti e dal Governo fascista e da quelli dei Paesi oggi rappresentati.

Sono da citare la simpatia e l'interesse rivolti da ogni parte del mondo alla nostra iniziativa, che fortunatamente ha raggiunto uno stadio in cui bellezza artistica e pienezza di progresso industriale si accomunano nella più intensa armonia creativa, intesa ad elevare con le forme più comunicative la loro missione sociale ed educativa.

Il livello raggiunto è il migliore riconoscimento delle nostre premure, ma questo riconoscimento non va indirizzato soltanto a noi, ma va soprattutto rivolto a coloro che guardarono a Venezia, culla prediletta delle manifestazioni dell'Arte, come l'ambiente ideale per i battesimi delle loro più significative produzioni dell'Arte nuova, quella che ritrae e riassume, luminosissimamente, per idee e per immagini tutti gli aspetti del tempo nostro.

*Venezia, 30 luglio 1938-XVI*

*Giuseppe Volpi di Misurata*



**VITA AMERICANA**

**Il gran gangster Robinson usa solo  
panciotti di Lanital.**





Amedeo Nazzari in "Luciano Serra pilota",

(Aquila - Generalcine)

## IL FILM ITALIANO A VENEZIA

*Quando nel 1932 si aprì a Venezia la I Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica, allora Biennale, per seguire il ritmo delle mostre d'arte, la situazione della cinematografia italiana era ben differente da quella attuale. Si può dire che la cinematografia italiana aveva ricominciato ad esistere da un paio d'anni. E' strettamente necessario avere quel largo e generoso ottimismo che mi è consuetudinario per poter ammettere che i 12 film all'incirca realizzati nel 1930-31 e i 12 più un documentario realizzati nel 1931-32 costituissero una prova di esistenza.*

*Se si andassero ad esaminare quei film si scoprirebbe facilmente che la maggior parte di essi, piuttosto che un'affermazione di vitalità, rappresentava un elemento negativo così ai fini industriali come e soprattutto ai fini artistici. Era, più che una produzione vera e propria, il continuarsi quasi per forza d'inerzia di quella sporadica attività che ha contrassegnato il lavoro della cinematografia*

*italiana tra la crisi e l'interessamento diretto del Governo. Attività naturalmente ampliata dal fatto nuovo che si era verificato in quel tempo, ossia del parlato. Ma la cinematografia italiana non aveva ancora una direttiva, non si era costituita un suo schema organizzativo, mancava di base industriale, si dibatteva tra difficoltà artistiche e commerciali d'ogni genere, non possedeva nessun elemento per imporsi seriamente sia sul mercato interno che sul mercato estero.*

*In queste condizioni tuttavia alla prima Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica fu presentato, non premiato perchè non furono assegnati i premi ma solo rilasciati diplomi di partecipazione, un film che dimostrava, con la sua sola presenza, le energie ancora esistenti nella nostra cinematografia e la possibilità di volgere tali energie a migliori e più fecondi scopi: « Gli uomini che mascalzoni » di Mario Camerini.*

*Unico film a lungo metraggio presentato dall'Ita*



Louis Jouvet e Christiane Mardayne nel film "Il dramma di Sciangai", di G. W. Pabst

(Lux)

lia di fronte agli 11 americani, ai 6 francesi, ai 4 tedeschi e così via. Si pensi che tra i film americani erano « Grand Hotel », « Il Campione », « Il dottor Jekyll », tra i film tedeschi: « Il Congresso si diverte », « Ragazze in uniforme », tra i film francesi: « A nous la Liberté » e si pensi che la Russia presentava in quello stesso anno « Verso la vita ». Quale che sia il valore artistico di « Gli uomini che mascalzoni » e malgrado tutta la grazia e la finezza che distinguono questo film caratteristicamente italiano e rimasto nella storia della cinematografia anche dei più noti critici esteri come un'opera di prim'ordine, non si può fare a meno di raffrontare la produzione con la quale l'Italia si presentava nel X Anno del Regime Fascista con quelle degli altri Paesi che avevano partecipato alla Mostra. Una commedia leggera, sentimentale, romantica, piena di buon gusto e di delicatezza, ma assolutamente priva di ogni base etica e di ogni valore sociale o politico: di fronte a questa, i film esteri, opere sostanzialmente dense di significato e di qualità, non solo artistiche ma spirituali, opere come quelle che più sopra abbiamo indicato, atte a dare in sintesi l'espressione di una nazione, di un determinato clima storico, di una peculiare atmosfera sociale. La sproporzione era troppo evidente. Tra i Paesi che abbiamo nominato e l'Italia, ripetiamo ancora una volta, l'Italia dell'Anno X dell'Era Fascista, correva una differenza spirituale formidabile. La Germania si preparava alle sue riscosse nazionali, ma l'America era ancora in attesa della nuova politica economica, la Francia passava, come passa ora, di mal governo in mal governo, cercando inutilmente una sua stabilità interiore. Eppure, se allo storiografo di domani dovessero restare come sole documenta-

zioni di un periodo spirituale i film presentati dalle diverse nazioni all'Esposizione Internazionale di Arte Cinematografica del 1932, quale panorama etico offrirebbero essi all'osservatore ignaro delle reali condizioni delle nazioni considerate? Chi non penserebbe che la Francia di « A nous la liberté » era un paese capace di esprimere se stesso attraverso la sua arte, un paese che aveva cura di tradurre i suoi concetti sociali, politici, morali (fondamentalmente errati o meno, questo è secondario) nelle sue manifestazioni estetiche? Chi non penserebbe che la cosiddetta civiltà americana, quella di « Grand Hotel », quella del « Campione » era in potente sintesi di sviluppo, tutta proiettata verso l'avvenire, tendenzialmente sana, malgrado le deviazioni e vigorosamente umana? Chi non penserebbe, attraverso il film di Ekk, che la repubblica dei sovietici era animata da una grande volontà, anche se costretta allo stato di aspirazione e di retorica politica? E di fronte a queste nazioni, di fronte anche alla Germania di « Ragazze in Uniforme » in cui, malgrado talune morbosità facilmente cancellabili, si delineava ampio e vigoroso il dramma di una nazione che si riafferma nel suo principio di autorità temperato da un senso di bontà umana, di fronte a queste opere, « Gli uomini che mascalzoni », nonostante sia un piccolo capolavoro, quale concezza potrebbe far sorgere nell'ipotetico storiografo del futuro? Quello di una piccola nazione borghese, chiusa nelle quattro mura del suo piede di casa, senza aspirazioni, che non siano quelle di una ristrettissima mentalità antieroica, incapace di elevarsi al disopra delle piccole storielle interne, mediocre, meschina. L'Italia Fascista dell'Anno X, che bonificava le paludi Pontine



Una scena del film "Il Mastro di Posta", diretto da V. Turjansky, protagonista Harry Baur

(Lux)

o si apprestava a compiere in Africa la più folgorante conquista coloniale che il mondo abbia mai ammirato.

Indubbiamente riconoscendo il valore di « Gli uomini che mascalzoni », Venezia nel 1932 aveva premiato l'opera cinematograficamente più degna, ma il fatto che ve ne fossero altre capaci di difendere i colori italiani a Venezia, è già di per sé una dolorosa ma significativa espressione delle condizioni della cinematografia italiana in quel tempo.

Nel 1934 la seconda Mostra trova più largo materiale italiano da esibire. La Coppa Mussolini premia con « Teresa Confalonieri » un'opera piena, senza dubbio, di oneste intenzioni, un'opera che si sforza di non essere totalmente avulsa dal clima della nazione che la crea, ma ancora industrialmente, artisticamente un'opera senza rilievo, di indubbia origine e forma teatrale, un'opera che di fronte alla Coppa Mussolini per il miglior film straniero, « L'uomo di Aran », appare come un rifacimento della cinematografia italiana di venti anni prima, quando alcuni produttori realizzavano film pseudo patriottici al solo scopo di ottenere dei facili plausi dalle platee. Nè possono valere a migliorare la situazione il grande esperimento industriale de « La Signora di tutti », film la cui concezione etica è per lo meno dubbia, se anche la realizzazione è stata certamente al disopra di ogni media della produzione commerciale italiana, o l'ardimentoso « Stadio », pieno di ottime intenzioni, ma ingenuo e non tale da reggere il confronto con la produzione straniera che si presentava contemporaneamente, o ancora « Seconda B », schiettamente derivato da « Ragazze in uniforme », ma non all'altezza dell'originale per vigoria di concezione e di realizzazione e per densità umana.

Le due prime Mostre si chiudono quindi con un netto passivo per la cinematografia italiana di fronte alla cinematografia straniera concorrente. Così nel 1932 come nel 1934 Venezia ha dato nettamente l'impressione che la produzione italiana ha caratteri provinciali, organizzazione improvvisata, mancanza di ogni adesione spirituale al tempo che la vede svolgere, mediocrità di concezione e di realizzazione.

Nel settembre dello stesso anno 1934, lo Stato Fascista decideva il suo intervento nell'attività cinematografica e provvedeva alla creazione della Direzione Generale per la Cinematografia presso l'allora Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda.

Molte volte, così al principio dell'attività della Direzione Generale come in seguito, io mi sono battuto contro i facili ottimismo e le speranze miracolistiche di coloro che ritenevano l'intervento dello Stato capace di trasformare di colpo una situazione oramai consacrata da lunghi anni di sfruttamento speculativo e da numerose e dolorose prove. Ho sostenuto allora che l'intervento dello Stato non poteva significare una improvvisa trasformazione dell'industria cinematografica italiana, nè se ne poteva attendere da un giorno all'altro il sorgere di opere che ponessero la nostra produzione in una posizione completamente nuova rispetto a quella dei giorni precedenti.

Una sola cosa ci si poteva attendere dall'influsso dello Stato attraverso la Direzione Generale: un deciso impulso verso una produzione a carattere più nettamente aderente al nostro tempo e al nostro spirito. L'opera dello Stato poteva cercare di elevare eticamente il film italiano e di livellarlo verso l'alto piuttosto che verso il basso.

La Mostra di Venezia, diventata nel frattempo annuale per opera del Ministro Ciano e del Conte Volpi, inaugurandosi nella sua nuova forma nell'agosto 1935, poteva presentare quattro opere nuove che segnavano un netto distacco tra quello che era stato fatto negli anni precedenti e quello che si andava ormai facendo sotto l'impulso della Direzione Generale: «Casta Diva», «Scarpe al sole», «Passaporto Rosso», «Darò un milione». Non sarà inutile rammentare qui le parole con cui la Commissione giudicatrice, Commissione internazionale alla quale partecipavano francesi, polacchi, tedeschi, ungheresi, ecc. giustificò i premi accordati ai quattro film.

Coppa Mussolini per il miglior film italiano a «Casta Diva» (Alleanza Cinematografica Italiana) — «L'evocazione romanzesca di una personalità e di una vita illustre è ottenuta nel quadro dell'opera con larga visione, con piacevoli fantasie e con superbe qualità fotografiche. L'alta finalità di creare l'atmosfera musicale sulla tessitura delle immortali melodie belliniane è stata pienamente raggiunta, grazie alla regia sicura e scorrevole che caratterizza l'arte di Carmine Gallone. Il film costituisce un'opera tecnicamente e artisticamente perfetta, di un gusto e di un'armonia tipicamente italiani, che le conferiscono un sicuro e nobile significato internazionale».

«Coppa del Ministero della Stampa e propaganda per il film italiano eticamente più significativo a «Scarpe al sole» (Industrie Cinematografiche Italiane - Artisti Associati): «L'epopea della guerra alpina e l'esaltazione del valore individuale nella solidarietà dello spirito di corpo e della vita paesana, sugli sfondi storici degli epici avvenimenti fanno di questo film una pagina originale e nobilissima della cinematografia di guerra. Nobile e spoglia di artifici allettanti, l'aspra vicenda è realizzata vigorosamente con l'aiuto della perfetta tecnica fotografica dell'operatore Terzano».

«Coppa del Partito Nazionale Fascista per il film italiano artisticamente più riuscito a «Passaporto Rosso» (S. A. Tirrenia Film) — «L'imponente fenomeno tipicamente italiano della emigrazione rappresentato nel contrasto di due tempi e di due concezioni politiche e sociali anima di un soffio potente la vicenda drammatica di questo film che si conchiude con un eroismo d'alta finalità patriottica».

«Coppa del Ministero delle Corporazioni per il miglior film comico italiano a «Darò un milione» (Novella Film - Italia): «Film che affronta con sicura maestria una situazione paradossale, traendone spunti del più felice umorismo destinati certo al favore del pubblico, senza rinunciare alle più schiette esigenze d'arte».

Si era dunque raggiunta veramente una atmosfera nuova. Eravamo lontani dall'Italietta provinciale degli «Uomini che mascalzoni» così nel grande film eroico e sinfonico che era «Scarpe al sole» come nella laboriosa e vasta rievocazione della emigrazione italiana di «Passaporto Rosso» in cui venivano a confluire altissimi motivi di gloria per i figli di una nazione che ovunque e sempre aveva raggiunto con la sua opera e con il suo genio i confini del mondo. Eravamo lontani con «Casta Diva», film di carattere internazionale, non solo per la sua impostazione finanziaria, non solo per la sua ricchezza e la sua ampiezza, ma

anche e soprattutto per i suoi caratteri industriali, dalla «Teresa Confalonieri» che appena poteva reggere il confronto con il medio film straniero. «Casta Diva» in pochissimo tempo poteva battere sul mercato italiano gli incassi dei più grandi film esteri, «Casta Diva» portava in tutto il mondo il nome di un grande italiano strettamente unito alla fama di un risorgere della cinematografia nostra. Persino in quello che poteva essere considerato il meno importante dei quattro film, «Darò un milione», si trovava un nuovo modo di intendere il film comico italiano, una nuova forma, un nuovo spirito: a tal punto che il soggetto di quel film, opera dello stesso regista di «Gli uomini, che mascalzoni!» è stato, come ognuno sa, acquistato in America e l'industria di Hollywood lo sta rifacendo. E questo fenomeno che si è verificato così per «Darò un milione» come per altri film italiani, basterebbe da solo a chiarire il capovolgimento che si andava verificando. Erano, prima, i film italiani realizzati come rifacimenti di film stranieri; oggi all'estero si realizzano rifacimenti di film italiani; non occorre commentare la differenza.

Mostra 1936: «Squadroni Bianco», «Cavalleria».

Quello che nel primo anno era stato soltanto un rinnovamento interiore comincia ora ad assumere caratteri anche industriali, il progresso si riafferma sotto tutti gli aspetti anche in una Mostra che vanta opere come «L'Imperatore di California», «Il Dottor Pasteur», «La Kermesse Eroica» ed «E' arrivata la felicità». La produzione italiana non solo si mantiene nettamente all'altezza artistica e realizzativa della produzione straniera, ma suscita la più profonda ammirazione nei tecnici e nei competenti esteri i quali non possono fare a meno di constatare come in due anni l'Italia abbia completamente trasformato la sua posizione di fronte alla cinematografia mondiale. L'Italia che in quel tempo era volta a ben più alte e più ardue conquiste, riusciva così, anche in questo campo, a dimostrare che l'intervento dello Stato Fascista si era rivelato rapidamente benefico per le sue qualità di propulsore e di innovatore. L'immenso successo ottenuto all'estero da «Squadroni bianco» conferma con il disinteressato giudizio dei pubblici di tutto il mondo, che la cinematografia italiana era trasformata. Eravamo in realtà su una linea nuova. Abbandonato il concetto mediocrista di una produzione tutta e esclusivamente realizzata in vista del ristretto mercato interno, avviata l'organizzazione industriale verso il principio di una produzione continuativa e coerente, ampliati i ranghi della cinematografia italiana con la immissione di elementi nuovi scelti fra gli artisti, e i creatori, in tutti i campi, eliminati con costante preoccupazione della sanità industriale e commerciale quegli elementi di dubbia moralità che contribuivano a tenere basso il livello della cinematografia italiana, potevamo considerare l'avvenire con piena tranquillità, sicuri che il progredire sulla linea da noi oramai determinata non poteva che condurre la nostra cinematografia a quella riaffermazione sui mercati interni ed esteri che era la sola possibile via di autentica rinascita.

Nel corso della stagione che segue, in cui apparve «Il grande appello», anche esso di Came-

rini, il pubblico italiano, manifestando nettamente la sua preferenza per il film nazionale, compensando largamente gli sforzi finanziari ed artistici che erano stati compiuti, confermò che il principio fondamentale per il risorgere della nostra cinematografia era il principio qualitativo. Elevare il livello qualitativo della nostra produzione, presentare al pubblico dei film che, moralmente sani, politicamente efficienti, socialmente benefici, erano in pari tempo spettacolarmente attraenti ed interessanti, questo era il compito che ci eravamo prefissi dal 1934, che era stato iniziato nel 1935 e si poteva dire sulla via del raggiungimento nel 1936. Era così giunto il momento di porre alla prova la organizzazione industriale che nel frattempo cominciava a crearsi, di sperimentare la nuova base tecnica, artistica, costruttiva che s'era formata.

Era soprattutto il momento, data l'impressione che avevano suscitato all'estero « Squadrone Bianco » e « Cavalleria », dato l'ambiente favorevole che all'estero era sorto dopo il successo di questi due film, di battere il ferro finchè era caldo. Bisognava cioè porre l'estero di fronte a realizzazioni che si imponessero per eccezionale carattere e particolare entità così industriale come organizzativa. Approfittare del momento favorevole per ampliare la propaganda alla cinematografia italiana e impostarla su basi ancora più ampie e di maggiore effetto. Così Venezia vide l'anno scorso

la presentazione di « Scipione l'Africano » e « Condottieri », a fianco ai quali « Sentinelle di bronzo » e « Il Signor Max » ebbero la loro ragion d'essere e la loro importanza.

Non è questo il luogo nè l'occasione per discutere il valore artistico di « Scipione » e di « Condottieri »: l'uno e l'altro hanno avuto diverse e alterne vicende, accolti con grandissimo favore in alcuni paesi, con minore in altri (la storia della carriera di « Scipione » sarà scritta un giorno e sorprenderà molta gente) questi due film comunque hanno ottenuto quello che era il loro scopo fondamentale: hanno attratto l'attenzione dei mercati cinematografici di tutto il mondo sul fenomeno di ampliamento industriale che si andava verificando in Italia. Essi avevano valore anche per un altro verso: erano due recise affermazioni di una tendenza che voleva condurre il film italiano ad una più alta e più nobile impostazione industriale capace di agire così direttamente come indirettamente sul mercato internazionale e di portare di fronte ai pubblici di tutto il mondo, attraverso il fattore grandiosità che garantiva la esportazione dei film, lo spirito e il senso nuovo dell'Italia Fascista.

Con « Sentinelle di bronzo » la nostra cinematografia continuava quella linea eroica che era stata tracciata da « Scarpe al sole » e da « Squadrone bianco », linea squisitamente aderente allo stato d'animo dell'italiano nuovo. Con il « Signor Max »



“Vacanze ai tropici”, con Ray Milland e Dorothy Lamour

(Paramount)

si portava la pura e semplice commedia sentimentale in un clima etico, affidandole compiti che fino allora essa non aveva conosciuti ed elevandola a dignità di ammaestramenti.

Anche trascurando le prime due Mostre cinematografiche precedenti la creazione della Direzione Generale per la Cinematografia, a conclusione di quanto si è detto possiamo serenamente constatare che a Venezia la cinematografia italiana ha segnato un continuo progresso per opera dell'azione del Ministero per la Cultura Popolare. Progresso che non è stato soltanto inerente alle migliorate condizioni produttive nè alle trasformate condizioni tecniche. Progresso che non è stato soltanto industriale e commerciale. Quel che per noi conta è che in tre anni consecutivi la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia ha veduto

di fronte ai film stranieri, buoni o cattivi che fossero, utili o nocivi, importanti o medi, opere italiane che riaffermavano risolutamente principi politici, etici e sociali di schietta derivazione fascista, di innegabile coerenza spirituale con il mondo dell'Italia d'oggi, opere che onoravano in ogni senso la nazione che le aveva prodotte.

Il cammino da percorrere prima di poterci considerare a Venezia in reali condizioni di parità con le maggiori nazioni produttrici è ancora molto: illudersi di averne compiuto gran parte sarebbe pericoloso, ma noi speriamo che i film che saranno presentati quest'anno a Venezia costituiranno un nuovo passo sulla via di quel progresso che tre anni di lavoro fecondo ci permettono di considerare certo per il domani.

Luigi Freddi



LUISA FERIDA

Nel Palazzo della  
**MOSTRA INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA**



Il Palazzo del Cinema a Venezia Lido

di Venezia, la **sistemazione acustica** del grande teatro e delle due sale per la selezione dei film è stata eseguita con materiali acustici assorbenti

# Vetroflex

La Sezione Acustica Architettura Vetroflex ha curato direttamente tutti i montaggi e la relativa organizzazione dei lavori



La grande sala del Palazzo del Cinema a Venezia Lido

**S. A. Vetreria Italiana BALZARETTI MODIGLIANI**

LIVORNO - Sede e Stabilimento - Telefoni. 31410 - 33477

R O M A - Piazza Barberini 52; Ufficio Centrale Vendita; telefono 484903

MILANO - Piazza Crispi 3; Ufficio Vendita Montaggio, telefono 81469

**SEZIONE ACUSTICA E ARCHITETTURA VETROFLEX**

Piazza Barberini 52 - ROMA - Telefono 484903

**AGENTI DI VENDITA NELLE PRINCIPALI CITTÀ D'ITALIA**

*La S. A.*

**SOCIETA' ANONIMA INDUS**

**ROMA - VIA MONTE**

**presenterà nella stagione 1938 - 39 cinque gran**

**L e p e t i t c h o s e**

tratto dal romanzo omonimo di ALFONSO DAUDET

Regia di MAURICE CLOCHE

Interpretazione di ROBERT LYNEN, JEANINE DAR-  
CY, MARIANNE OSWALD, ARLETTY, AIMÉ

CLARIOND, JEAN MARCANTON.

**L e d o m p t e u r**

Regia di PIERRE COLOMBIER

Interpretazione di MONIQUE ROLLAND, ALICE  
TUSSOT, ROSITA MONTENEGRO, PAUL KE-  
RIEN, LUCIEN DORVILLE, SATURNIN FABRE,  
ANDREX e KERIEN.

**I l q u i n**

è in corso di produzione

mese



# A. I. C.

## TRIE CINEMATOGRAFICHE

VIDEO N. 21 — ROMA

di film che annunciamo ora col titolo originale:

### **G r i b o u i l l e**

film di MARCEL ACHARD

Regia di MARC ALLEGRET

Interpretazione di RAIMU, MICHELE MORGAN,  
JACQUELINE PACAUD, JEANNE PROVOST, JAC-  
QUES BAUMER, GILBERT GIL, JEAN WORMS,  
ANDREX e OLEO.

**t o f i l m**

sarà annunciato nel prossimo  
settembre.

### **Alerte en méditerranée**

Regia di LÉO JOANNON

Interpretazione di NADINE VOGEL, PIERRE FRE-  
SNAY, ROLF WANKA, KIM PEACOK, JEAN  
TISSIER, PIERRE LABRY, GEORGES TOURREIL.



Un film eroico. Si chiama "ARDITI DELL'ARIA,, ed investe la vita del pilota collaudatore di aerei, nel dramma intimo degli affetti che lo legano alla terra e dalla terra lo inseguono ansiosi quando s'invola audacemente verso il cielo.

Si affida a tre nomi popolari in tutto il mondo: Clark Gable, Myrna Loy, Spencer Tracy, tre nomi guidati da una macchina cinematografica fra le più perfette nel campo della settima arte: la macchina Metro Goldwyn Mayer.

Con questo film la cinematografia eroica attinge la sua più alta espressione di bellezza emozionante e la tecnica della ripresa una nuova mirabile conquista.

"ARDITI DELL'ARIA,, verrà presentato alla VI Mostra Internazionale di Venezia.





Una scena del film "Susanna", con Gary Grant e Katharine Hepburn

## CINEMA Sperimentale

*Dopo un anno di assenza, lo scorso anno, il cinema sperimentale, che cioè raccoglie le produzioni cinematografiche non industriali, torna a Venezia. Due anni fa a Venezia si svolsero i Littoriali del cinema e a Venezia ci fu, pochi mesi dopo, il Concorso dei film sperimentali annesso alla Mostra Cinematografica.*

*Presenza dello sperimentale vuol dire presenza di un mucchio di giovani, tenaci credenti nelle possibilità del cinema, che oltre a discutere di estetica, hanno realizzato dei film più o meno lunghi, su cui puntano le speranze di vittoria degli autori e del Guf. E' una gara quasi sportiva, tanto è fiero il cipiglio con il quale si battono e tanto grosso il desiderio di vincere. Eppure non vi sono mire commerciali o industriali. Questi giovani si contentano della soddisfazione d'aver realizzato il miglior film sperimentale dell'annata. Essi costituiscono un esempio significativo per l'industria cinematografica in cui regna sovrano l'interesse finanziario e in*

*cui la qualità del film risulta di secondaria importanza. Questi giovani dimostrano una mentalità prima di tutto sana che sarebbe ora si infiltrasse nell'industria. Alcuni di essi hanno mostrato inoltre una sensibilità originale e profonda, un vero talento, in film che, se fossero stati realizzati in normale, avrebbero riscattato più di un nostro regista.*

*Firenze, nell'anno XII, conobbe la prima edizione dei Littoriali del cinema. Allora gli indirizzi non erano ancora molto chiari, neppure dal punto di vista tecnico: concorrevano film realizzati in tutti i formati, ridotti e normali, persino sonori. Pochi i partecipanti e di tutti i generi i film: documentari, scientifici, qualche tentativo cosiddetto d'avanguardia e qualche film a soggetto. Notevoli tra i ridotti « Entusiasmo » di Francesco Pasinetti e « Arcobaleno » di Pietro Francisci; tra i normali « Pesca nel golfo » di Giorgio Ferroni, un bel documentario musicale sulla pesca. Antecedentemente erano stati realizzati altri film di un certo interesse,*

le « Dieci Sintesi » di Ubaldo Magnaghi, « Alta tensione » di Arrigo Colombo e « Fiera di tipi » di Leone Viola.

Gli onori della vittoria toccarono quell'anno a Pietro Francisci del Guf di Roma, primo Littore, autore di un film che equilibrava sapientemente tutte le tendenze, il documentario, l'avanguardia, il soggetto: « Rapsodia in Roma », una gustosa scorribanda di diversi aspetti della città.

Nel periodo intermedio tra i Littoriali dell'anno XII e quelli dell'anno XIII, tutte le attività cinesperimentali italiane furono mobilitate, così che la seconda edizione dei Littoriali, a Roma, anno XIII, conobbe ben sessanta concorrenti, divisi in due concorsi, passo ridotto e normale, al quale ultimo però partecipavano solo quattro o cinque film.

Littore e vincitore assoluto, perchè i primi premi del normale non furono assegnati, risultò Domenico Paoletta, col suo « Arco Felice », film ormai considerato il caposaldo dello sperimentale italiano, per l'indirizzo politico ed artistico indicato.

« Arco Felice » svolge il tema della rigenerazione degli scugnizzi napoletani ad opera del Regime, sul vivissimo sfondo della vecchia e della nuova città. Ma si tratta di un film sincero e fresco, di una propaganda senza retorica, perchè soprattutto il film è la storia psicologica di un piccolo ribelle. Il film ha una narrazione spettacolare che tien desta l'attenzione del film dall'inizio alla fine, un ritmo sereno nel procedimento di sequenze alternate e parallele: e si noti che il film è muto e senza didascalie.

Il secondo posto fu occupato da un perfetto documentario scientifico di Gianluigi Dorigo di Venezia e il terzo da un film a carattere episodico di Arrigo Colombo, « Sacrificarsi », interessante per narrazione, penetrazione d'ambiente e recitazione, specialmente di Andrea Checchi. Erano notevoli anche « Bonifica » di Filipponi e un giallo « Il cuore rivelatore » di Alberto Mondadori, tratto da una novella di Poe.

L'edizione veneziana dell'anno XIV lamentò



Una scena di « Fanciulle alla sbarra », (Mort du Cygne) di Jean Benoit-Levy che verrà presentato alla Mostra di Venezia

(Colosseum)



CHERI-BIBI



Una scena di "Cheri-Bibi, l'evaso", di G. Leroux prod. Ch. Banche

(Colosseum)

una precipitosa discesa di partecipanti e di livello. Un solo film veramente importante: « Cronaca o Fantasia » di Domenico Paolella e Remigio Del Grosso, a soggetto, perfetto per atmosfera, ritmo di narrazione, recitazione specialmente della protagonista, Italia Vores, film che ebbe il torto di essere al di fuori del tema consigliato ai Littoriali, per cui fu messo fuori concorso, anche essendo riconosciuto il migliore. La vittoria toccò egualmente al Guf di Napoli coll'interessante film di Ettore Giannini, « La prora incatenata », intorno alla istituzione dei Marinaretti; malgrado qualche oscurità di trama, il film ha pregi nella semplicità e nel suo spirito sano. Al secondo posto andò « Zoo » di Fulvio Testi di Roma, un fantasioso documentario del Giardino zoologico.

L'edizione napoletana dei Littoriali dell'anno XV quarto nell'ordine, ha presentato un complesso ancora inferiore all'anno precedente. La gara è stata vinta per la terza volta dal Guf di Napoli col film « Uno della Montagna » premiato per i pregi della fattura e specialmente della recitazione, in cui si è rivelato il giovane Ugo Sasso. A

molta distanza gli altri film, ma tra cui ricorderemo « La poesia » di Guido Pallaro, sceneggiato sulla scorta della poesia di Pascoli sulla lampada e il graziosissimo disegno animato di Luigi Tosi « Ginevra degli Almieri ».

E quest'anno, Venezia XVI? Previsioni molto ottimistiche non se ne possono fare, per quanto si sappia che a Milano, a Roma e altrove si sia lavorato d'impegno. Intanto i grossi calibri dello sperimentale (Paolella, Ferroni, Colombo, Francisci, Pasinetti, Magnaghi ed altri) sono passati al professionismo, dove affilano le loro armi di registi con regie di corti metraggi, sceneggiature, aiuto-regie, montaggi.

Lo sperimentale non è in vena di rivelazioni. Venezia aspetta gli agguerriti concorrenti, tra cui usciranno quest'anno diversi Littori, perchè il concorso è suddiviso in categorie e sono consentiti dualismi d'autori, provvedimento che, se farà perdere di autorità i Littori, compenserà le fatiche di un maggior numero di giovani. A chi e a quale Guf la palma della vittoria?

A. O.

*dediche...*



"to Cinevenezia 1938: Grace Moore.,

# CINEMA DI IERI

La Direzione dell'Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia ha avuto l'eccellente idea di domandare ai dirigenti dell'attività cinematografica dei Paesi che hanno preso la buona abitudine di partecipare alle manifestazioni del Lido, la presentazione di uno spettacolo che permetta di stabilire un paragone tra il presente e il passato e di discernere quali siano i legami che sussistono tra i film di ieri e quelli d'oggi.

Il Cinema Francese ha tenuto a dimostrare il suo interesse a questa iniziativa componendo, per il pubblico di Venezia, una specie d'antologia formata dai nomi di alcuni tra coloro che hanno permesso alla Francia d'occupare un posto importante nella storia e nell'evoluzione dell'arte cinematografica.

Questi nomi, conosciuti da chiunque sia al corrente del movimento cinematografico, o da chiunque sia nato abbastanza presto per ricordarli sono quelli di: Georges Méliès, Emile Cohl, Louis Delluc, Germaine Dulac, Jean Epstein, Marcel L'Herbier, Jacques Feyder, Léon Poirier, Abel Gance, René Clair, . . . . Alcuni di questi nomi si leggono ancora sugli schermi sotto il titolo di nuovi film, essendo quelli di uomini capaci di seguire l'evoluzione dello spettacolo cinematografico, e di plasmarsi alle sue esigenze attuali; tuttavia non credo che bisognerebbe insistere eccessivamente per ottenere da questi registi la dichiarazione che il loro miglior ricordo è costituito dai loro film di ieri, e ciò non solo perchè questi appartengono al passato, ma soprattutto perchè erano film cinematografici!

Film cinematografici!... Gli spettacoli che si svolgono oggi sui nostri schermi, — semplici commedie fotografate, — sono così poco cinematografici da farci ricordare con vera simpatia e con un certo interesse quelle opere imperfette e passate di moda che rispondono al nome dei vecchi film e che rappresentano la ricerca accanita, paziente, ingegnosa di spiriti che capirono il cinema. E perciò non domandarono nulla al teatro, poichè sapevano che il cinema possiede in se stesso tali risorse da permettergli vita ed espressioni esclusivamente sue.

Il film parlato è stata la pigra soluzione di un problema; ma, forse, la proiezione dell'antologia composta dal Cinema Francese per la Biennale di Venezia, permetterà a qualcuno tra quelli che vi assisteranno, di constatare che, registi come Abel Gance, Emile Cohl, René Clair, fin dal 1907, Georges Méliès dal 1897! sono stati vicini a dare alle loro opere l'espressione più propriamente cinematografica; se ciò fosse, i dirigenti dell'Esposizione Internazionale dell'Arte Cinematografica avrebbero aggiunto un titolo di più alla lista dei servizi che hanno già reso alla Settima Arte, e per i quali tutti coloro che amano il Cinematografo non saranno mai abbastanza riconoscenti.

René Jeanne



*Documenti:* A Parigi nel 1904, allo studio d'Epinay, la Società "Eclipse" girava un film, del quale non ricordiamo il titolo e tanto meno gli autori e i personaggi. Troviamo tra le nostre vecchie carte questa fotografia, che rappresenta una scena "spettacolare" più che mai, e "verista", di un verismo vorremmo dire accademico. Guardate il volto dell'uomo che trae di sotto la macchina investitrice la gamba mozzata dell'infortunato; e guardate la folla, la terribile folla che grida contro il nuovo mostro volante, l'automobile del 1904!

Vi è un mondo, forse troppo presto scordato e qualche volta di proposito ignorato.

## Deutschland auf der VI. Internationalen Filmkunstausstellung Venedig 1938

Wie in den Vorjahren wird Deutschland auch diesmal wieder mit Spitzenleistungen seines Filmschaffens auf der Biennale vertreten sein. An Grossfilmen werden einem internationalen, insbesondere aber dem italienischen Publikum der Olympiafilm mit seinen beiden Teilen "Fest der Völker" und "Fest der Schönheit", ferner die Filme "Heimat", "Der Mustergatte", "Urlaub auf Ehrenwort", "Fahrendes Volk" und "Jugend" gezeigt werden. Darüber hinaus wird eine Anzahl der besten deutschen Kulturfilme und Wochenschauen aus der neuen Produktion zur Vorführung gelangen.

Mit dieser Auswahl seiner Filme will Deutschland den Beweis erbringen, dass es tatkräftig und entschlossen am Fortschritt seines Filmschaffens arbeitet und sich hiermit über die Landesgrenzen hinaus Anerkennung und Geltung verschafft, und ferner, dass es stets bereit ist, an der kulturellen Zusammenarbeit der Völker zu seinem Teile mitzuwirken und der Kunst zu dienen, deren schönste Aufgabe es sein muss, das Verständnis der Völker füreinander zu vertiefen und damit beizutragen zur Befriedung der Welt.

Prof. Dr. Oswald Lehnich  
Präsident der Reichsfilmkammer



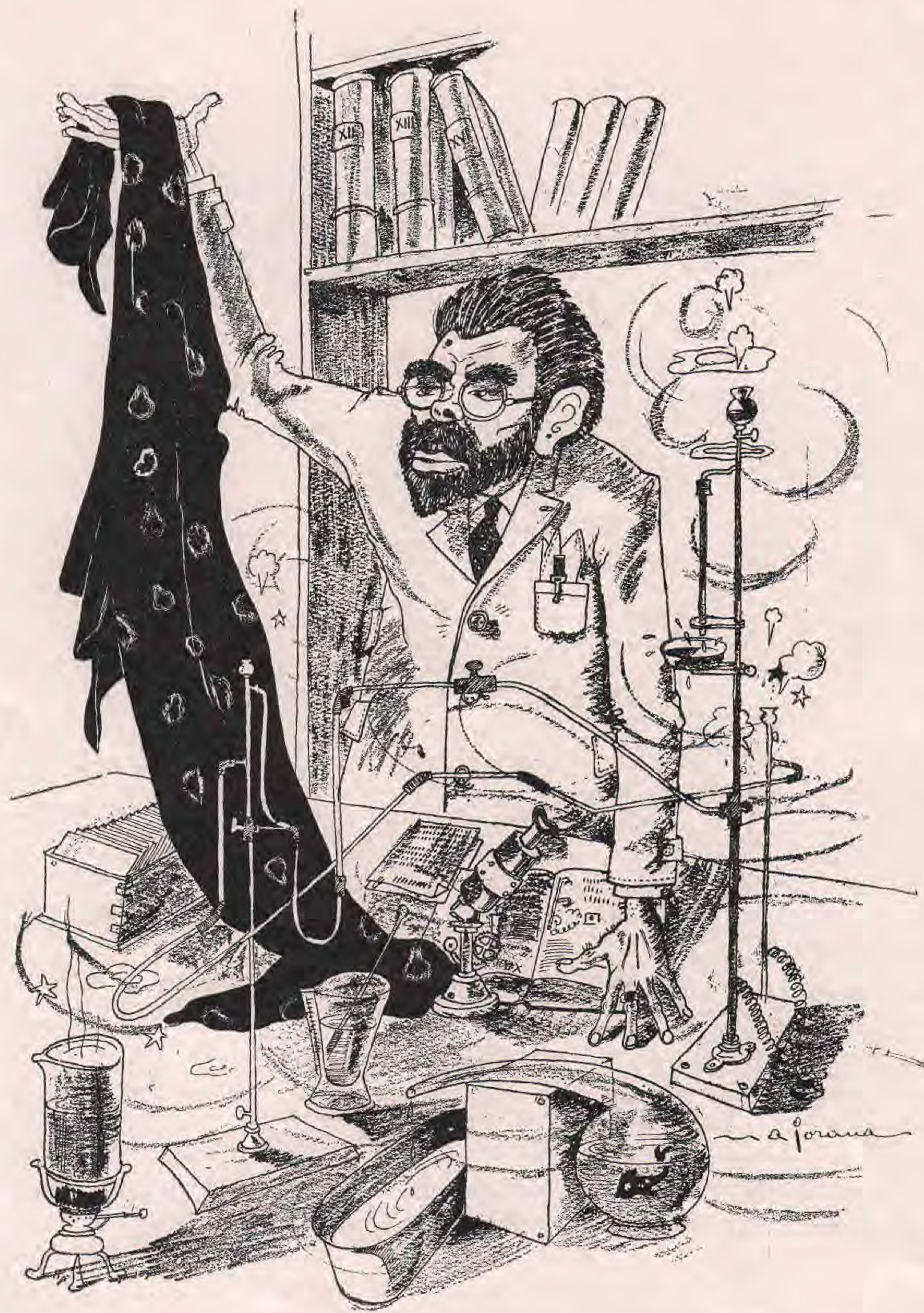


## **La Germania alla VI Esposizione d'Arte Cinematografica: Venezia 1938**

Come negli anni precedenti anche questa volta la Germania presenterà alla Biennale la sua migliore produzione cinematografica. Il pubblico internazionale, ma specialmente quello italiano, potrà vedere diversi grandi film tedeschi, come le due parti del film sulle Olimpiadi, cioè "Fest der Voelker" (Festa di Popoli) e "Fest der Schoenheit" (Festa della Bellezza); inoltre i film "Heimat" (Patria), "Der Mustergatte" (Il marito modello), "Urlaub auf Ehrenwort" (Vacanze sulla parola d'onore), "Fahrendes Volk" (Gente vagante), "Jugend" (Gioventù). Saranno poi presentati diversi film culturali e documentari di attualità, scelti tra i migliori.

Con questo fior fiore della sua produzione cinematografica, la Germania desidera dimostrare che lavora efficacemente e decisamente allo sviluppo della sua produzione filmistica, affermandosi e ottenendo riconoscimenti anche oltre le frontiere; e vuole dimostrare ancora che è sempre pronta a prestare la sua opera per la collaborazione culturale delle nazioni e così servire all'arte il cui più alto compito è quello di approfondire la comprensione reciproca dei popoli e quindi contribuire alla pace del mondo.

Prof. Dr. Oswald Lehnich  
Presidente della Reichsfilmkammer



**I DETTI CELEBRI:**  
**Il Dottor Pasteur (esaminando una**  
**pezza di Lanital): - Sarà pasterizzato?**

Si dice, si scrive, si ripete che i soggetti mancano. Che i produttori italiani non si preoccupano di questa materia prima. Invece, è falso: i produttori - purtroppo - si occupano dei soggetti da tradurre sullo schermo e li scelgono da sé. Per cui, invece di soggetti originali, vengono scelte trame di commedie ormai collaudate dal Teatro.

E qui è il male! Il Teatro è in crisi perchè oggi si rappresentano commedie in cui - ancora! - siamo alle solite vicende incardinate su dissapori di innamorati i quali, negli ultimi minuti si riconciliano, e tutto finisce con letizia.

Quindi, quello che ha ammazzato il Teatro, oggi gode la stima dei produttori italiani; i quali - a tutt'uomo! - si sono gettati ad acquistare i diritti di commedie teatrali.

Risultato: le commedie compiranno un altro misfatto. Uccideranno anche il Cinema.

I  
soggetti

Gli  
esterni

Gli esterni! Parola che per il produttore ha ben poco valore. Egli, per "esterni", intende quei luoghi all'aperto dove girare alcune scene del film. Punto e basta.

Qui sta l'errore. Gli "esterni", hanno un valore più ampio, acquistano cioè un valore senza pari, in quanto, all'estero, sono la documentazione inconfutabile delle nostre bellezze, delle nostre risorse, del nostro clima. Gli "esterni", sono la propaganda convincente, che lavora in profondità, che penetra insensibilmente nelle folle di tutti i Paesi e fa esclamare: "Che meraviglioso giardino è l'Italia",

Ora, se escludiamo « Scarpe al sole » che è una eccezione e « Condottieri » (girato da Trenker, vissuto e formatosi in Germania), quale altro film italiano può vantare di aver messo artisticamente e spiritualmente in risalto le bellezze italiane?

Devo confessare che le più belle inquadrature le ho osservate e gustate in « Carnet di Ballo », diretto da Duvivier.

Ma « Carnet di Ballo » non è un film italiano.

C'è un'abissale differenza tra "intreccio", e "azione cinematografica". Dai nostri film non risulta che i registi si siano accorti di questa differenza. Essi infarciscono il film (o lo permettono) di incontri, contrattempi e scambi di persone; senza sapere che un film, anche se con un complicato intreccio, può essere cinematograficamente più lento di una vicenda semplice ma ben condotta.

Del  
"cazzotto",

« Accadde una notte » ha una trama fragile come una spiga di cristallo. Eppure che dinamismo; e che interesse suscita. Alcuni film a raccontarli, si rimane senza saper dir nulla di preciso; eppure hanno fatto rimanere in sospenso il respiro allo spettatore fino all'ultimo metro di celluloido.

E poi i film italiani non sono sostenuti da nessuna forza. Invece gran parte del segreto del film americano è lì. Il popolo - ingenuo, semplice, forte, capace di grandi sentimenti, impulsivo, eroico, deciso e combattivo - vuole film dove risaltino queste sue qualità - e non vuole commedie dove alcuni bambocci litigano, si allontanano, si riavvicinano e poi si baciano. Questo spiega come mai il pubblico tirò un sospiro di soddisfazione quando l'eroe buono e forte colpisce con un sacrosanto pugno l'antagonista odioso (sul « pugno in cinematografia » si potrebbe scrivere una delle più interessanti storie, documentando la fortuna finanziaria che ha provocato e provoca ai film d'America). In Italia, se si toglie un timido accenno in « Stasera alle 11 », non si è mai veduta una scena forte, drammatica, come ai tempi del muto.

Iniettate maggior possanza nei soggetti, e il pubblico vi seguirà!

Alessandro Ferrà



Joan  
**BLONDELL**  
 Melvyn  
**DOUGLAS**  
 Mary  
**ASTOR**

**IN**

*de l'ottoman  
 d'...*




# Scrivendo per il cine- matografo

Robert Riskin è unanimamente riconosciuto come il più abile e il più fantasioso degli sceneggiatori cinematografici. Collaboratore da lungo tempo di Frank Capra, a lui si debbono le sceneggiature dei maggiori successi del regista italo-americano. « Accadde una notte », « Signora per un giorno », « L'amaro té del Generale Yen », « Strettamente confidenziale », « E' arrivata la felicità » e « Orizzonte perduto » portano la sua firma così come l'ultimo film di Capra, attualmente in montaggio: « L'impossibile desiderio » (You can't take it with you). L'anno scorso Robert Riskin si è anche cimentato con fortuna nella regia, realizzando « Amanti di domani ».

Serio, taciturno, misantropo perfino, Robert Riskin odia ogni forma di esibizionismo e sfugge ad ogni richiesta di collaborazione giornalistica. Dobbiamo perciò essergli particolarmente grati per aver con speciale cortesia risposto ad una richiesta di « Schermi nel mondo » per il suo numero speciale: *Cineveneziana 1938*.

*Non ci sono metodi per scrivere un soggetto. Ogni scrittore lavora in modo diverso. Il mio metodo consiste in una lunga contemplazione delle pareti del mio studio. Poi, tempero le mie matite... e riprendo la mia contemplazione...*

*Generalmente un soggetto consta di un centinaio circa di pagine. Il primo che io scrissi si dilungava su 250 pagine e comprendeva 550 scene. Fu rifiutato.*

*Bisogna avere in mente due o tre caratteri, e almeno tre « atmosfere » per ogni atto. Il resto viene da sè.*

*Ogni scena, per corta che sia, deve comporsi di un principio, una parte centrale e una fine.*

*Ogni più piccola scena deve possedere la sua « atmosfera », destinata a stabilire l'« atmosfera » speciale dell'atto, la quale a sua volta, deve partecipare alla costruzione dell'« atmosfe-*



Robert Riskin

*ra» generale del film. Insomma un film dev'essere composto d'una diecina di piccole « atmosfere », ciascuna delle quali deve essere sottolineata da un riso, da una lagrima, o da qualunque altro segno d'emozione.*

*Ecco il prezioso « apriti o sesamo », per chiunque abbia una qualsiasi esperienza letteraria, giornalistica o teatrale!*

*Gli scrittori che non conoscono cosa sia un soggetto cinematografico, ma che desiderano dedicarsi a questo genere di letteratura, dovrebbero venire a Hollywood. E' più facile fare accettare un soggetto presentandolo personalmente che spedendolo. I manoscritti che giungono a Hollywood per la posta non sono mai letti, tuttavia non consiglierai a nessuno di venire qui senza contratto! (1).*

*La maggior parte dei commediografi, abituati dalla loro esperienza ai limiti del palcoscenico, venuti ad Hollywood si sono urtati alle speciali difficoltà della tecnica cinematografica, però, oggi la perfezione dell'apparec-*

(1) Riskin stesso non aveva contratti quando arrivò a Hollywood sett'anni fa, deciso a non scrivere per il cinema. Poi sprovvisto di mezzi e persuaso da un produttore, accettò un lavoro settimanale agli studi Columbia.

chio di presa di vista, offre loro un gran soccorso.

Il soggetto deve essere visto come una cosa animata, in un campo estesissimo, che permetta all'immaginazione di spaziare più che sul palcoscenico, o dalle pagine d'un romanzo.

Esistono due metodi per adattare un soggetto letterario allo schermo e per scrivere un soggetto originale che altri debbano adattare.

Per il film di Grace Moore: «*When you're in love*», ho iniziato il mio lavoro con la mente piena della personalità della Moore e componendo il soggetto in modo che fosse possibile d'introdurci sette od otto canzoni, senza interromperne la continuità.

Tuttavia, quando adatto un romanzo allo schermo non scrivo, generalmente, per un attore piuttosto che per un altro, almeno che la parte non sia tale da non ammettere che un carattere speciale, come fu per il caso di «*E' arrivata la felicità*», che ho scritto appunto pensando che Gary Cooper avrebbe recitato la parte principale.

«*Accadde una notte*» è un'altra eccezione; scritto per Robert Montgomery, che non fu libero al momento opportuno, fu interpre-

tato da Clark Gable. E' interessante di notare, dato il successo di questo film, che nè Gable nè Claudette Colbert erano entusiasti del soggetto.

E' ormai generale l'abitudine, in fatto di adattazioni, di servirsi il meno possibile dell'originale e di non consultare mai l'autore. James Hilton, autore di «*Orizzonte perduto*» dal cui originale è stato tratto il miglior soggetto, trovandosi per caso a Hollywood, fu pregato di leggere la mia adattamento e di esprimere un giudizio; si dichiarò soddisfatto e devo dire che mi sono servito dell'originale più di qualsiasi altra volta.

«*Orizzonte perduto*» era un soggetto particolarmente avvincente e che non aveva niente in comune con quanto avevo scritto precedentemente; la vicenda oscillava tra alte e basse potenze emotive invece di seguire il solito crescendo regolare, verso la scena principale.

Eppure il prossimo gran successo cinematografico potrà nascere su basi opposte e differenti di quelle che ho accennato; e in tal caso quel che ho detto sull'arte di scrivere un soggetto può essere annullato...

Robert Riskin



Viviane Romance e Jany Holt nel film «*La Casa del Maltese*», di Pierre Chenal

(Lux)



la

**S. A. INDUSTRIE CINEMATOGRAFICHE ITALIANE**

presenta il gruppo **FILM FONOROMA**

*PRODUZIONE ANGELO BESOZZI-AURORA FILM*

## COL CUORE IN GOLA

Soggetto e regia di GUGLIELMO GIANNINI

con

**NINO BESOZZI - ENRICO VIARISIO - LEDA GLORIA**

## A M I C I Z I A

dalla commedia di MOURGUER

Regia di BIANCOLI

con

**ELSA MERLINI - ENRICO VIARISIO**

## LA DAMA BIANCA

di ZORZI e DE BENEDETTI

regia di MATTOLI

con

**ELSA MERLINI - NINO BESOZZI - ENRICO VIARISIO**

## UN GIOCO DI SOCIETA'

dalla commedia di FODOR

regia di BIANCOLI

con

**ELSA MERLINI - VITTORIO DE SICA - ENRICO VIARISIO**

## C I E L I

soggetto di DE ROBERTIS

sceneggiatura di ALDO DE BENEDETTI

regia di MATTOLI

Produzione Consorzio **APE - FONOROMA**

*Un gruppo di film italiani che assicura agli esercenti i maggiori incassi*

**D I S T R I B U Z I O N E S. A. D. E. L. F.**

Sede Centrale: **ROMA** - Via del Tritone n. 91 - Telefono n. 484032

### AGENZIE:

**Roma** - Via del Tritone, 87  
Telefono 44261

**Bologna** - Via Roma, 44  
Telefono 33675

**Genova** - Via Domenico Fiasella, 28 rosso  
Telefono 54870

**Padova** - Via Trieste, 15  
Telefono 24151

**Napoli** - Via Nazario Sauro, 29-30  
Telefono 24419

**Milano** - Via Napo Torriani, 19  
Telefono 64582

**Firenze** - Via del Giglio, 6  
Telefono 23122

**Torino** - Via Cavour, 17  
Telefono 46865

**Trieste** - Via M. R. Imbriani, 16  
Telefono 9169

**Catania** - Via A. di Sangiuliano, 269  
Telefono 14392



# TRE PENSIERI SUL CINEMATOGRAFO

*di Mario Jannelli*

**Q**uando si parla del cinematografo bisogna soprattutto ricordare che esso non ha attualmente raggiunto il possesso dell'oggetto, e che i suoi mezzi tecnici, nonostante i continui perfezionamenti e progressi, sono insufficienti alla perfetta rappresentazione. Ove si pensi che le figure rimangono come incollate sullo schermo, ossia senza altro rilievo di quello che può scaturire dal movimento, si vedrà chiaramente da tutti, quanto ancora il cinematografo deve progredire, e come esso aspetti dal potenziamento dei mezzi tecnici quella perfezione che, raggiunta, lo porrà definitivamente al di sopra del teatro.

Non che si voglia escludere la funzione particolarmente aristocratica del teatro, ma quando il cinematografo avrà raggiunto i colori (attualmente i film a colori non sono, diciamo per cortesia, che surrealistici) e col rilievo la illusione perfetta della presenza, non vi saranno più barriere al suo regno e alle sue possibilità rappresentative e soprattutto emotive.

★ ★ ★

**I**l cinematografo già allo stato attuale ha tutti i numeri per realizzare profondamente un'arte del popolo, ossia un'arte che risponda in modo elementare ad esigenze universali di spiriti che, se pur alquanto evoluti, non sono colti e sono, pertanto, incapaci ad av-



vicinarsi immediatamente ad altre forme di arte più raffinate e che richiedono sempre una sia pur minima preparazione.

Ma il cinematografo è arte per il popolo non tanto per la facilità della sua interpretazione, quanto perchè esso permette alla folla un' autorappresentazione costante ed intensa, un modo di vedersi attore in continua azione, così da specchiarsi totalmente e liricamente, come non può in nessun'altra forma di spettacolo.



**E'** il cinematografo che può soprattutto rappresentare, con efficacia senza confronti, i miti, le leggende, la fantasia stessa dei popoli.

Fantasmî, oggetti magici, favolosi processi chimici, sogni irrealizzabili, ansie eterne del nostro spirito irrequieto, tutto questo può vivere nel cinematografo con pienezza e con un'incandescenza, che possono veramente elevare a una più alta fede nella vita la coscienza delle folle — soprattutto, non lo dimenticate, avidi di fede — in un trionfo sia pur magico del bene e del bello.

E a questo proposito si potrebbe osservare che il cinematografo italiano avrebbe un poco da sfruttare, in fatto di leggende e di tradizioni fantastiche, che fioriscono di regione in regione a preferenza nei canti del popolo.

Senza dubbio non basta avere le leggende, bisogna anche avere la fantasia per dare ad esse il necessario contenuto drammatico e umano per poterle presentare alla folla con quella perfetta, accessibile, e armoniosa bellezza che è richiesta soprattutto dal mito.

MARIO JANNELLI



la

# S. A. INDUSTRIE CINEMATOGRAFICHE ITALIANE

PRESENTA

IL PROGRAMMA 1938-39  
DELLA PRODUZIONE

## NEW UNIVERSAL PICTURES

### L'INAFFERRABILE SIGNOR BARTON (PRESCRIPTION FOR ROMANCE)

Regia di S. SYLVAN SIMON  
con: WENDY BARRIE, KENT TAYLOR,  
MISCHA AUER

### L'UOMO CHE GRIDAVA AL LUPO (THE MAN WHO CRIED WOLF)

Regia di LEWIS R. FOSTER  
con: LEWIS STONE, BARBARA REED,  
TOM BROWN

### IL SEGRETO DEL GIURATO (THE JURY'S SECRET)

Regia di TED SLOMAN  
con: FAY WRAY, KENT TAYLOR,  
LARRY BLAKE

### PAZZA PER LA MUSICA (MAD ABOUT MUSIC)

Regia di NORMAN TAUROG  
con: DEANNA DURBIN, HERBERT  
MARSHALL, GAIL PATRICK

### MISCHA IL FACHIRO (MERRY GO ROUND 1938)

Regia di IRVING CUMMINGS  
con: ALICE BRADY, MISCHA AUER,  
BARBARA REED, JOHN KING

### L'ISOLA DEL PARADISO (SINNERS IN PARADISE)

Regia di JAMES WHALE  
con: JOHN BOLES, MADGE EVANS,  
BRUCE CABOT

### IL CONVEGNO DEI CINQUE (THE DEVIL'S PARTY)

Regia di RAY McCAREY  
con: VICTOR McLAGLEN, WILLIAM  
GARGAN, BEATRICE ROBERTS

### THE RAGE OF PARIS (Titolo provvisorio originale)

Regia di HENRY KOSTER  
con: DANIELLE DARRIEUX, DOUGLAS  
FAIRBANKS Jr., MISCHA AUER

### DUE NELLA FOLLA (TWO IN A CROWD)

Regia di ALFRED E. GREEN  
con: JOAN BENNETT, JOEL McCREA,  
REGINALD DENNY

### IL RAGGIO INVISIBILE (THE INVISIBLE RAY)

Regia di LAMBERT HILLYER  
con: BORIS KARLOFF, BELA LUGOSI,  
FRANCES DRAKE, FRANK LAWTON

### ALI NELLA BUFERA (WINGS OVER HONOLULU)

Regia di H. C. POTTER  
con: WENDY BARRIE, RAY MILLAND,  
KENT TAYLOR, WILLIAM GARGAN

### QUELLA CERTA ETA' (THAT CERTAIN AGE)

Regia di EDWARD LUDWIG  
con: DEANNA DURBIN, MELWYN  
DOUGLAS, JACKIE COOPER

12 CAPOLAVORI - 12 SUCCESSI

oltre un grande gruppo di produzione italiana

FILM FONOROMA

### DISTRIBUZIONE S. A. D. E. L. F.

Sede Centrale: ROMA - Via del Tritone 91 - Tel. 484-032

Roma - Via del Tritone 87 - Tel. 44261

Bologna - Via Roma 44 - Tel. 33675

Genova - Via Domenico Fiasella 28 rosso - Tel. 54870

Padova - Via Trieste 15 - Tel. 24151

Napoli - Via Nazario Sauro 29-30 - Tel. 24419

Milano - Via Napo Torriani 19 - Tel. 64582

Firenze - Via del Giglio 6 - Tel. 23122

Torino - Via Cavour 17 - Tel. 46865

Trieste - Via M. R. Imbriani 16 - Tel. 9169

Catania - Via A. di Sangiuliano 269 - Tel. 14392



*dediche...*



“to Cinevenezia 1938: Jean Arthur”



Cinecittà fotografata dall'aeroplano

## BREVE STORIA DI CINECITTÀ

Cominceremo dal 1936, anno in cui la produzione della Cines s'intensifica e diventa più organica.

Sette anni di varie vicende avevano ridotto sensibilmente l'efficienza dei vecchi teatri di via Vejo, così che fin dalla sua costituzione il Ministero della Cultura Popolare si era preoccupato di vederli perfezionati ed in grado di rispondere a tutte le esigenze tecniche di una produzione seria e continuativa. Le prime migliorie, specialmente per ciò che riguarda gli impianti sonori, furono apportate durante la breve direzione di De Giuli, ma si trattava di «arrangiamenti». Fu soltanto dopo che l'on. Roncoroni acquistò la Cines che venne affrontato un vasto piano di riorganizzazione e di ampliamenti, sotto l'esperta direzione del dott. Oliva. Vennero sistemati completamente i teatri n. 3 e n. 4, rafforzando le strutture e l'isolamento acustico dei pavimenti, rivestendo le pareti e i soffitti con lana di vetro, l'ultima parola in fatto di materiale antisonoro, e costruendo una tramezza divisoria mobile tra i due teatri, scorrevole su ruote, che permetteva all'occorrenza di utilizzare la superficie totale di entrambi, di duemila metri quadrati. Furono rinnovati i ponti e le passerelle, sistemati i servizi elettrici, installati i termosifoni nei teatri. Ed immediatamente la produzione si pose su un piano molto più serio, tanto dal punto di vista industriale che da quello artistico.

Nel giugno del 1935 il lavoro procede con ritmo intenso: si girano gli ultimi esterni di «Scarpe al sole», è già a buon punto la lavorazione di «Passaporto rosso», di «Freccia d'oro», di «Amore» e di «Darò un milione», s'iniziano le riprese di «Ginevra degli Almieri» con Elsa Merlini e Amedeo Nazzari. Ma una sciagura improvvisa si abbatte sui rinnovati teatri della Cines, nucleo della produzione cinematografica nazionale. Siamo ad una svolta decisiva per il cinema italiano, la fine di un'epoca e l'inizio di un'altra nella sua storia. Cercheremo di riassumere questo periodo cruciale del cinema italiano attraverso le notizie dei giornali che ne hanno seguito via via lo sviluppo.

Il 27 settembre 1935 i giornali annunciano in caratteri cubitali: «Due teatri di posa della Cines distrutti da un violento incendio». «Il lavoro sarà ripreso oggi stesso. I danni ascendono a molti milioni. Il Gr. Uff. Freddi sul posto» «Alla Cines si è già ripreso a girare. La visita di S. E. Alfieri, che ha recato il saluto del Duce».

27 Dicembre 1935. I giornali annunciano: «Il rinnovamento della cinematografia italiana. I progetti dei grandiosi stabilimenti sottoposti al Duce dall'on. Roncoroni. Il Duce ha ricevuto a Palazzo Venezia — accompagnati dal Ministro della Stampa e Propaganda e dal Di-

rettore Generale per la Cinematografia — l'on. Roncoroni, presidente della S. A. Stabilimenti Cinematografici Cines, e l'arch. Peressutti».

«Attenzione estera al progetto italiano dei nuovi stabilimenti Cines. Coi nuovi studi che sorgeranno presso il Quadraro, Roma diventerà forse il centro della produzione europea».

29 Gennaio 1936: «Il Duce pone la prima pietra della Città cinematografica».

7 Marzo 1937: «Il Duce visita al Quadraro la città del cinema che già si profila nell'ampiezza delle sue imponenti linee. 1500 lavoratori ed una media di 12600 ore giornaliere di lavoro». Riportiamo qualche brano del bell'articolo che in tale occasione scrisse Sandro De Feo nel *Messaggero*: «Fra un mese o poco più questa grande nave della fantasia sarà pronta per il varo. Cinecittà è nata sotto auspici ardentissimi: essa è un po' figlia del fuoco. La storia di questi stabilimenti è presto fatta come la storia di tutte le opere di questo nostro tempo veloce. Due mesi dopo il quasi provvidenziale sinistro che distrusse i due più grandi teatri della Cines il Duce approvava il progetto del nuovo centro, presentato dall'on. Roncoroni e appoggiato dal Direttore Generale del Cinema. Da quel giorno si è lavorato senza un attimo di tregua. Era stata fissata la data del 21 aprile 1937, e a dispetto delle sanzioni, a dispetto degli scettici che si urtavano sempre contro il sorriso tranquillo dell'on. Roncoroni, bisognava arrivarci coi teatri pronti. Il 21 Aprile i teatri saranno pronti». «Che si tratti dei più moderni teatri nessuno può metterlo in dubbio. La gita ad Hollywood del presidente della Cines non è stata infruttuosa. Tutto quello che l'esperienza tecnica degli americani ha di più aggiornato, noi l'avremo. E le deficienze degli studi americani saranno evitate».

28 aprile 1937: «La Cinecittà più moderna del mondo è stata inaugurata da Mussolini». Tutta la stampa fascista dà l'annuncio con l'orgoglio e la gioia con cui si annunzia una grande vittoria.

E subito si inizia a Cinecittà il lavoro, un lavoro assiduo, tenace, pieno di passione. Il 28 Aprile alla presenza animatrice del Duce e del figlio Vittorio si inizia al teatro n. 6 la lavorazione di «Luciano Serra Pilota» e al teatro n. 7 si girano le prime scene di «I due misantropi». Da quel giorno nei teatri del Quadraro non si è avuto un attimo di sosta. I film si sono succeduti ai film, e se anche non ne sono venuti fuori dei capolavori, si è tuttavia avuta una produzione continuativa, ottima dal punto di vista tecnico e relativamente poco costosa.

Nel breve spazio di poco più di un anno sono stati prodotti a Cinecittà ben 32 film, alcuni dei quali veramente pregevoli sotto ogni punto di vista. Elenchiamoli: «Luciano Serra pilota», «I due misantropi», «Il Feroce Saladino», «Il Signor Max», «Gli ultimi giorni di Pompeo», «Gatta ci cova», «Stasera alle 11», «I tre desideri», «Lasciate ogni speranza», «Il dottor Antonio», «Voglio vivere con Letizia», «Napoli d'altri tempi», «Eravamo 7 sorelle», «Tarakanova», «Felicità Colombo», «Pietro Micca», «Solo per te», «L'allegro cantante», «La mazurka di Papà», «Hanno rapito un uomo», «Equatore», «Orgoglio», «Partire», «Giuseppe Verdi», «Il destino in tasca», «L'orologio a cucù», «Le due Madri», «L'amor mio non muore», «L'albergo degli assenti», «Fuochi d'artificio», «Mia moglie si diverte», «Nonna Felicità». Trentadue film: quasi tre al mese, senza contare gli altri che sono ancora in lavorazione e che verranno terminati prima del Festival Veneziano. «Terra di fuoco», «Lotte nell'ombra», «Marionette», «La voce senza volto».

E se calcoliamo come due film ciascuna produzione in doppia versione, vediamo che il numero dei film girati in poco più di un anno sale a 43. Infatti le pellicole girate a Cinecittà in doppia versione sono sette, e precisamente: «Tre desideri», in doppia versione italo-olandese; «Tarakanova», italo-francese; «Solo per te», italo-tedesca; «Giuseppe Verdi», italo-tedesca; «Mia moglie si diverte», italo-tedesca; «Terra di fuoco», italo-francese; «Marionette», italo-tedesca. Quarantatré: tre film e mezzo al mese.

Considerando che siamo al primo anno di vita, e che la cinematografia è un'attività molto complessa, tanto per le sue esigenze tecniche quanto per quelle industriali ed artistiche, possiamo senz'altro affermare che il centro cinematografico del Quadraro ha dimostrato subito una sorprendente vitalità.

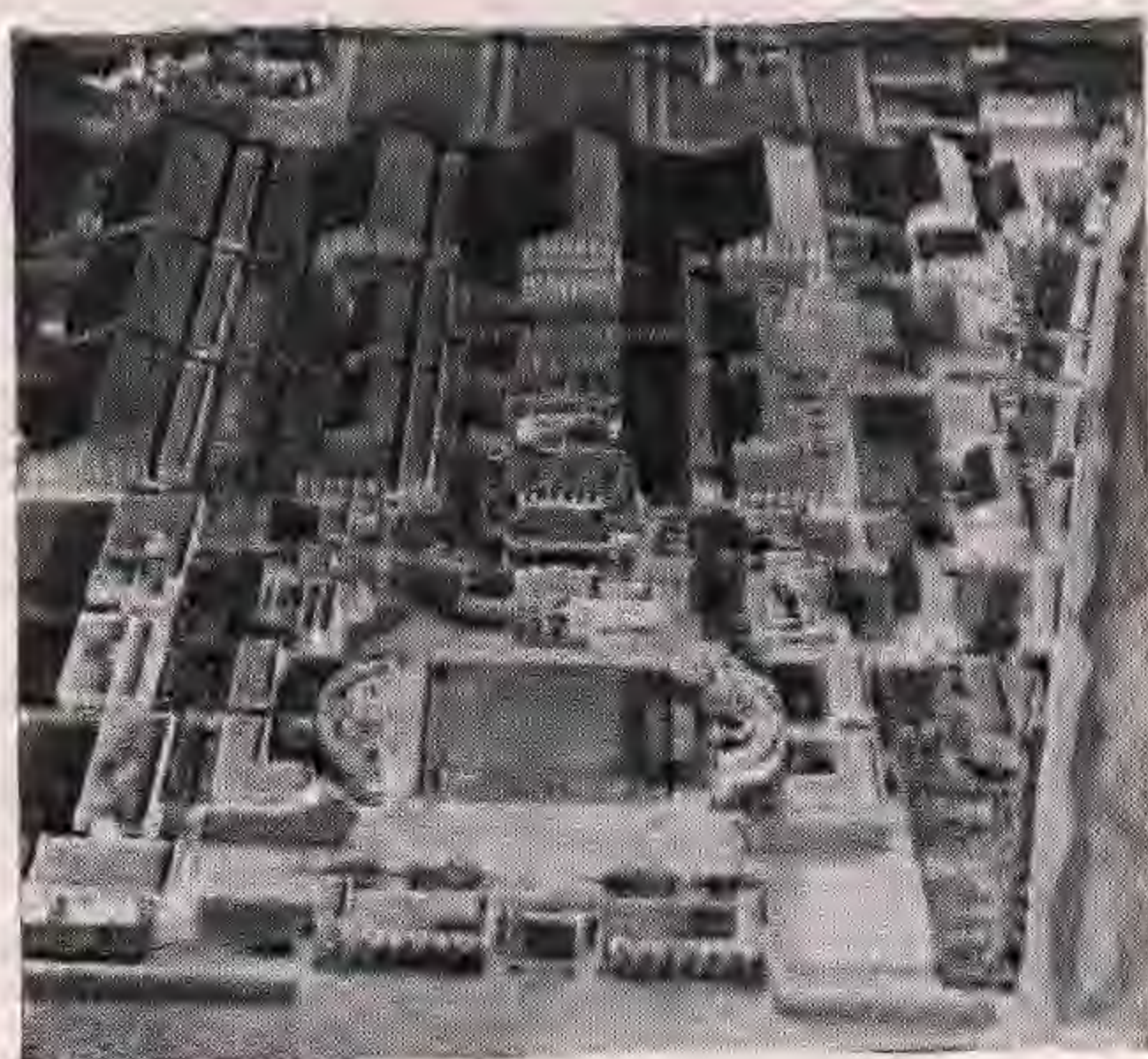
Ma i dirigenti di Cinecittà non si sono limitati a dare sempre mag-



29 gennaio 1936 - Il Duce pone la prima pietra di Cinecittà.



28 aprile 1937 - Il Duce inaugura Cinecittà.



*Cinecittà - Veduta panoramica.*

giore impulso alla produzione, ma si sono altresì preoccupati di perfezionare continuamente gli impianti in modo che questo splendido complesso di studi non invecchiasse neppure di un anno rispetto alle più recenti innovazioni tecniche. E' stato così creato il grandioso Auditorium Cinefonico con l'annessa sala di mixage, con apparecchi che permettono di registrare otto colonne sonore contemporaneamente; la sala modello di proiezione; l'impianto di purificazione delle acque di rifiuto; l'impianto di condizionamento dell'aria che mantiene una temperatura costante nei teatri di posa.

I realizzatori di Cinecittà, fiduciosi nell'intelligenza europea, prepararono per essa strumenti modernissimi quando ancora questa intelligenza sonnecchiava nel campo cinematografico. Oggi che i latini si sono finalmente svegliati e guardano al cinema come all'industria e all'arte tipica della nostra epoca, trovano dunque in Cinecittà l'organismo perfetto che rende possibile la realizzazione di ciò che la loro genialità — germoglio di una millenaria cultura — concepisce. Oggi che il mondo cinematografico si sta dividendo in due campi ben distinti ed opposti, centri di due opposte mentalità, una intellettuale ed eroica, l'altra frivola ed epidermica, è bene non dimenticare come nacque uno di questi due grandi centri, Cinecittà, sorta per volontà eroica degli italiani, ganglio vitale della cinematografia come rappresentazione degli essenziali valori dello spirito e della fantasia, di quella cinematografia elevata dal genio latino alle supreme vette dell'arte.

**Amedeo Castellazzi**



**Armando Falconi e Dina Galli nel film "Nonna Felicita",**

*U. C. A. R. - Generalcino*

# Astrologia

di

# Hollywood

*Da trent'anni Hollywood cerca la soluzione di questo problema: chi è che ha maggior importanza nella produzione cinematografica, la stella o il film stesso?*

*Questa domanda mi è stata fatta tante volte; ma la risposta, molto probabilmente è: Hum...?*

*Un problema dunque tanto complicato quanto quello del famigerato uovo e della relativa gallina.*

*Personalmente, mi unisco a quelli che pensano che i film creano le stelle.*

*Nessuna stella per brillante che sia salverà mai dall'insuccesso un cattivo film; molti dei nostri satelliti di prima grandezza hanno fatto l'esperienza di questa verità; tuttavia ci sono delle dozzine di attori convinti del contrario. Convinzione di una importanza molto relativa...*

*Come nasce una stella?*

*Se tutti i produttori dell'industria cinematografica riuniti mi offrirono tutto quel che posseggono — e non è poca cosa — per tre nuove stelle, non saprei veramente dove andarle a cercare.*

*Al tempo del film muto, le stelle venivano scovate tra le indossatrici, nei music-hall, nelle botteghe, negli uffici, nelle scuole, perfino nei giardini d'infanzia.*

*Da quando il cinema è diventato sonoro il campo delle ricerche si è ristretto. La maggior parte degli attori viene al cinema a traverso l'esperienza del teatro, fatta qualche eccezione tra le quali il caso di Robert Taylor è forse il più degno di nota. Alcuni altri lavoravano nel cinema prima del parlato; tra questi Gary Cooper, Myrna Loy e Norma Shearer.*

*Sì, ma insomma, come nasce una stella?*

*Osservando i grandi astri che hanno lavorato sotto la mia direzione, sono arrivato a convincermi che la migliore qualità che una aspirante al titolo di stella del cinema posseda è la capacità d'esprimersi con naturalezza e sincerità. L'attore più adatto a personificare un*



Frank Capra

*cinese dev'essere un cinese, e il miglior vecchio brontolone è un vecchio brontolone.*

*Tante più saranno le possibilità di un uomo o di una donna per esprimere un carattere sullo schermo, quanto meno avranno a contraffare la propria personalità; e perciò io credo che le stelle nascano dai buoni personaggi.*

*Non faccio mai profezie; ma si è dato il caso che io abbia notato in certe stelle nascenti talune qualità naturali e una certa disposizione a esteriorizzarsi davanti l'apparecchio che mi hanno fatto pensare: « Ecco una nuova stella », ma ho invariabilmente soggiunto: « Se il pubblico vede ciò che io vedo ».*

*Quando, nel 1930, ho diretto « Ladies of leisure », Barbara Stanwick non era una stella secondo il concetto vero di questa parola, ma ho immediatamente sentito la forza della sua sincerità e della sua naturalezza esente da manierismo e da convenzioni.*

*Nel film « E' arrivata la felicità », Gary Cooper rappresenta il più bell'esempio di un astro che ottiene il maggior successo vivendo la sua parte. Gary Cooper era il signor Deeds; s'egli non avesse così completamente capito la psicologia e il carattere del personaggio, non gli sarebbe stato possibile di comunicare con il pubblico con tanta naturalezza.*

*Senza falsa modestia, Gary vi dirà ch'egli*

non si considera un attore e che fa una scissione profonda tra l'attore che interpreta qualsiasi parte e chi, come lui, esprime la propria personalità sullo schermo.

L'uomo che interpreta se stesso ha delle possibilità di comunicare con il pubblico che sono negate a chi cerca di essere un altro.

Gary interpreta se stesso sullo schermo, ed essendo egli un uomo coraggioso, leale ed intelligentissimo eccelle, naturalmente, nella creazione dei personaggi di cui queste qualità sono le principali caratteristiche.

Prima che io cominciassi «E' arrivata la felicità» ero stato avvisato che Cooper non aveva buona memoria. Decisi di ignorare le chiacchiere malevole degli sfaccendati e di lasciar giudici i fatti; perciò volli fargli dire la battuta del Tribunale che dura nove minuti: Gary Cooper corse a traverso la battuta con la stessa sicurezza di un'auto di pompieri a traverso i segnali di una strada ingombra.

Bisogna aggiungere per i non iniziati che una battuta di nove minuti significa nove solide pagine di testo. Provatevi a imparare tante parole! Gary non era certamente «picchiato» quel giorno! La facilità con la quale si disimpegnò è tipicamente sua.

Vediamo adesso il caso di Clark Gable. Non avevo mai visto Gable prima che venisse allo studio per lavorare in «New York-Miami». Il Gable che vidi non era quello degli schermi. Appariva evidente che il vero Clark non era mai stato fotografato. Forse era stato così intelligentemente cosciente della sua reputazione che fino allora s'era teso, rinchiuso in se stesso davanti l'apparecchio. Il suo senso della commedia leggera e il suo fascino non erano stati capiti.

Il Gable che io vidi era più verosimile: semplice, bonario, senza nessuna affettazione, una persona completamente differente da quell'aggressivo campione umano che avevamo vissuto sugli schermi. Infatti, quando Clark mise piede sul palcoscenico cambiò completamente; o piuttosto cambiò completamente l'opinione che avevamo di lui e malgrado egli fosse già conosciuto e stimato come un astro, fu dalla realizzazione di «New York-Miami» ch'egli potè far conoscere le sue qualità più sottili. La sua meravigliosa interpretazione gli valse il premio dell'Accademia Cinematografica destinato al miglior attore dell'anno. La verità ci obbliga a dire ch'egli non aveva recitato una sola battuta.

Un altro attore che, a mio senso, possiede perfettamente le qualità che fanno un astro, è Ronald Colman. In «Orizzonte perduto», mi

sembra ch'egli abbia una parte mirabilmente fatta per lui; distinto, coltissimo come è, personifica nella sua migliore espressione il gentiluomo che tutte le signore sarebbero felici di conoscere. Egli è Robert Conway di «Orizzonte perduto» esattamente come l'autore James Hilton l'ha tratteggiato. Infatti, ho aspettato Colman durante un anno mentre egli adempiva ad altri contratti; e non ho voluto nessun altro fuori di lui, per quella parte.

Il concetto che Colman, come attore, ha del cinema è giustissimo; egli non si considera affatto come indispensabile, ma sul palcoscenico è superiore a chiunque. Invariabilmente, l'uomo che vedete sullo schermo è Ronald Colman, e, sotto il sobrio travestimento, materiale, c'è il suo temperamento personale, il suo fascino caratteristico, il suo spirito mistico e visionario. I suoi maggiori successi nascono dall'interpretazione di caratteri simili al suo.

Attribuisco alla scelta dei personaggi il successo dei miei film.

Ogni attore supera se stesso, quando interpreta il proprio tipo. Perciò, dopo lunghe deliberazioni e ripetute prove, con tutti gli attori che mi furono proposti per la parte di «Nonno Vanderhof» nel film «You can't take it with you», scelsi Lionel Barrymore. E ciò malgrado che un gran numero degli attori proposti avessero attirato l'attenzione del pubblico in parti somiglianti.

La somiglianza è una pericolosa cosa. Un attore che è stato classificato sotto un certo sembiante, non potrà mai recitare la sua parte, forzato dall'imperativa legge delle esigenze dello studio a costruirsi una personalità artificiale, costretto d'esagerare alcune delle sue qualità che sono piaciute ai registi; così sarà soltanto la caricatura di se stesso.

Qualsiasi appassionato di cinema può rapidamente nominare una dozzina di attori che interpretano sempre le stesse parti; si pensa ch'essi interpretino il loro personaggio; ma essi si sono costantemente caricaturati per facilitare il lavoro dei soggettisti e dei registi.

Dovevo trovare per «You can't take it with you» un uomo che fosse veramente «Nonno Vanderhof» in persona. Dopo aver letto lo scenario di Robert Riskin capii d'un tratto chi dovevo cercare, esattamente «il nonno del Signor Deeds».

Dopo aver convinto Barrymore di fare una prova, appena lo vidi davanti l'apparecchio, esultai: «nonno» era trovato. C'è una qualità innata in Lionel Barrymore; uno sguardo comprensivo e buono ch'egli esprime senza affettazione e che è il carattere per eccellenza





Ann Miller

(EIA Columbia)

del vecchio eccentrico che ha trovato modo di prendere alla vita tutto quanto ella può dare.

Bene inteso, penso, che i buoni personaggi non bastano a fare il successo di un film. L'affinità e l'affiatamento, tra attori è uno dei segreti del successo. E' difficile dire quanto Claudette Colbert abbia aiutato Clark Gable nel suo successo di «New York-Miami», e quanto egli abbia contribuito al successo della sua compagna. Tuttavia un buon film dipende molto dalla coordinazione di un congegno complicatissimo. Un minuscolo difetto può inceppare un eccellente orologio; molti film non hanno avuto successo proprio per questa ragione.

Ci deve dunque essere una perfetta armonia; ma, uno sforzo troppo forte può essere visibile e compromettere tutto. Non dovremmo mai commettere l'errore di considerare un film come troppo importante e meno che mai prenderci noi stessi troppo sul serio. Le stelle, i grandi attori, hanno bisogno, più di chiunque altro, di sincerità e di semplicità.

I film sono raramente arrivati ad una vera, duratura grandezza. Essi in generale sono solo svaghi artificiali che vivono alla meglio per un giorno e che saranno morti domani. C'è in questo modo poca materia per esser egoisti, da parte dei registi e delle stelle.

Fatta eccezione per i lavori di Charlie

Chaplin e Walt Disney, il cinema ha fatto poco che possa compararsi ai capolavori delle arti più antiche; i talenti abbondano a questo mondo, ma i geni sono rarissimi; non c'è miglior salvezza per noi, che tener presente questo fatto.

Quando in una sala, la psicologia combinata di 900 persone approva un film, e quando questo verdetto è ripetuto in migliaia di sale, allora possiamo dire che una corda universale è stata toccata. Ma è tutto quel che possiamo dire. Il cinema non è ancora abbastanza maturo, e non permette di stabilire una scala di valori come si può fare per la letteratura e le altre arti; la ricerca, l'esperienza occupano ancora in materia cinematografica un posto preponderante.

Un libro occupa durante la sua preparazione il solo scrittore, un lavoro teatrale può essere messo in scena con modica spesa, i grandi film costano centinaia di migliaia di dollari.

Sovente ci siamo dovuti limitare alle possibilità di Hollywood e contentarci di successi popolari, utilizzando soggetti interessanti e personaggi attraenti, ciò basta per ora a soddisfarci.

A proposito di stelle, ci sembra di aver cominciato a rispondere a un certo problema... Diremo: Sì, sì... se ne vedono...

Frank Capra



Mary Russell

(EIA Columbia)



IMPERATOR FILM S.p.A.



**Imp**

:: :: Sede in ROMA

Produzione 1937-38

**GLI UO**

Produzione 1938-39

Pronto per la programmazione

**TUTTA**

LUIS

Germana Paolieri - Mino D

In preparazione

**UN GRA**

con: GAL

Lily Vincenti - Gug

In preparazione

**UN FILM IN V**

Distribuzione della versione

INTERPRETATO I

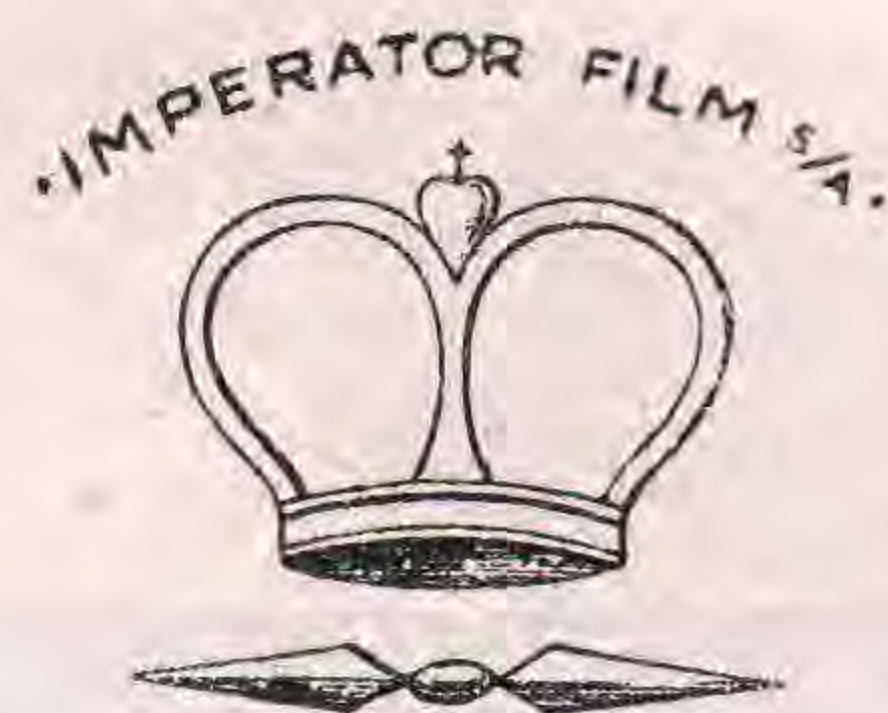
Produzione 1939-40

**FI**

Grandiosa rievocazione

:: :: Grandi A

# Imperator Film S. A.



CAPITALE L. 1.000.000 - VERS.

MA - Via Cesare Beccaria, 23 - Telef. 33-783 :: ::

## OMINI NON SONO INGRATI

Regia: GUIDO BRIGNONE

zione - Concessionario per tutto il mondo: CONSORZIO CINEMATOGRAFICO E. I. A.

## LA VITA IN UNA NOTTE

Regia: CORRADO D'ERRICO

LUISA FERIDA

CAMILLO PILOTTO

Doro - Lily Vincenti - Guglielmo Sinaz - Umberto Sacripanti - Fausto Guerzoni

## ANDE FILM MUSICALE

Soggetto di GIACOMO DUSMET

Sceneggiatura di E. M. MARGADONNA

ALIANO MASINI - LUISA FERIDA - GERMANA PAOLIERI

Guglielmo Sinaz - Mario Brizzolari - Luigi Almirante - Fausto Guerzoni

Regia: CORRADO D'ERRICO

## VERSIONE ITALIANA E FRANCESE

in francese «OPTIMA FILM» Londra (Wardour Street, 113) - Parigi (16, Rue de Berrie)

NEI MIGLIORI ATTORI DELLO SCHERMO ITALIANO E FRANCESE

## RANCESCO BORGIA

ime storica il cui costo complessivo è preventivato su dieci milioni di lire

Attori - Grandi Registi - Grandi Film :: ::

*dediche...*



“ to Cinevezia: Jean Parker „

(EIA Columbia



## Sono stato a HOLLYWOOD ...



*Anch'io sono stato una volta a Hollywood, spinto dal desiderio di visitare la città più reclamizzata del mondo, la città ove tutte le fantasie si realizzano, tutti i morti celebri rivivono, tutti i secoli passati risorgono e la storia e la leggenda, il bene ed il male, l'amore e l'odio, lungi dal turbare i sonni ai pensatori canuti, servono a far guadagnare dollari sonanti agli occhialuti soggettisti ed agli scamiciati sceneggiatori per gli sfoghi dei loro deliri, quando il whisky galleggia come un olio nel loro stomaco pieno di Coca-cola e di soda, e il fumo acre delle pipe cariche di Craven Mixture ammorba l'aria di pestilenziali miasmi.*

*Anch'io dunque, sono stato una volta a Hollywood, ma ho girato al largo dai recintati stabilimenti, impenetrabili come carceri, dove i teatri grandi, ferrigni e vuoti, s'incendono a volte come crateri nel cui fondo si agita un gruppo di uomini impazziti e dove i giardini hanno il via-vai caratteristico e pittoresco delle fiere di paese.*

*Strana città, Hollywood, venuta su senza che nessun architetto si sia rovinata la reputazione per idearne il piano regolatore, nata e cresciuta senza ubbidire a canoni di urbanistica e di estetica, così come una pianta selvaggia.*

*Case e giardini, cottages e palazzi, parchi e strade, bungalow e magazzini, teatri e capanne si alternano e si succedono in un contrasto pittoresco e caotico, in un disordine confuso che fa sembrar tutto improvvisato e transitorio, sotto un cielo azzurro e spietato che si offusca a volte e s'abbandona ad esplosioni d'ira selvaggia per poi sorridere di nuovo sulle rovine come un bimbo scemo sui giuocattoli sventrati.*

*Non mi interessavano gli ingranaggi della grande macchina cinematografica americana e non m'interessavano i capitani d'industria, ebrei d'ogni paese, dai grandi nomi biblici e dal libretto degli cheques sbucante come un fazzoletto dal taschino delle giacche confezionate in serie, nè i grandi astri dello schermo, divinità tenute su come palloncini dal gas dell'entusiasmo mondiale alimentato da una pubblicità più risonante delle magiche trombe dell'Apocalissi. Povera gente, questi astri, costretti ad una vita impossibile, pagati molto perchè possano spendere moltissimo, e destinati un giorno ad essere but-*

*tati via come tubetti di dentifricio spremuti, per finir la vita in poche stanze piene di ricordi, a rimpiangere un passato duro come un calvario, una bellezza falsa come i manichini dei parrucchieri, e una bravura problematica come la pietra filosofale.*

*Non m'interessavano i divi che, come Rodolfo Valentino, hanno 500 cravatte nel guardaroba, venti automobili nel garage, dieci camere da bagno nella villa affollata di falsi mobili francesi e quando muoiono non lasciano di che pagare le spese dei funerali; non mi interessavano le dive, bambole di carne dai seni turgidi di paraffina, dalle anche doloranti per i massaggi, dagli stomaci illanguiditi dai digiuni, dai sonni turbati dall'incubo della concorrente più giovane il cui corpo più fresco e le cui labbra più promettenti possono sempre accendere la scintilla di un nuovo desiderio al magnate non ancora rovinato da Wall Street o al regista non ancora corrotto da un ideale artistico da realizzare.*

*Giravo per le larghe vie non congestionate, in cerca di qualche cosa di nuovo e di vero, affatto sedotto dallo splendore dei negozi colmi di merci imbellettate e provocanti come auletridi, giravo per i parchi luminosi e silenziosi ove pochi bimbi fiorivano immalinconiti dalla solitudine e paurosi del grande silenzio; giravo per le vie secondarie popolate di fattorini in bicicletta e di camion, dove la servitù intrecciava idilli e pettegolezzi da un cancello all'altro, e pendevano dalle finestre file di pedali e teorie di fazzoletti. Nulla però che m'interessasse mi rivelava la città misteriosa e tranquilla, su cui stagnava un'atmosfera calda e azzurrina, non afosa e pur pesante e quasi opaca. Finchè una sera...*

*Ero seduto all'aperto di un caffè gremito, nella via principale e la folla invadeva i marciapiedi straboccandone e provocando improvvisi e disperati gridi di claxon, laceranti come sirene impazzite.*

*Era il tramonto e la luce del sole tagliava come una sciabola in linea l'atmosfera polverosa e brillante di porporina sospesa.*

*Avevo letto a lungo, e quando sollevai gli occhi stanchi, vidi come una nebbia intorno a me in cui vicini e passanti brancolavano alonati da un colore di latte. Sforzai la vista per vincere quell'impressione penosa, ma gli occhi, pur sotto lo sforzo della*

volontà, non si decidevano a percepire con chiarezza i contorni delle cose e degli uomini.

Poi, lentamente, m'impressionò una visione inusitata e paurosa; stralunai gli occhi e forzai lo sguardo, che sapevo ormai limpido e sensibile. Ma la visione rimase, si perfezionò, divenne nitidissima, sicura.

Passavano o sostavano uomini e donne ed ognuno di essi aveva su di sé un qualcosa di opalescente, come uno spettro materiato di fumo grigiastro; sopra di sé, perchè emergeva oltre la testa, ma le braccia lunghe erano avvinte al collo di ognuno come se avesse paura di cadere e le gambe stringevano ai fianchi, come fanno talora i bimbi giuocando a cavalluccio. Orrendo il volto, pur dai contorni indecisi, in cui solo gli occhi gialli, fissi, impressionanti, brillavano come fosforo, mentre la bocca irta di denti acuminati si apriva in un riso osceno e terribile.

Non ebbi la forza di alzarmi e girai intorno gli occhi spaventati. Il movimento stradale aveva il suo ritmo di prima e tutti mi parvero tranquilli in apparenza, e pur tutti, tutti avevano quello spettro pauroso avvinto al collo, ai fianchi, quello spettro che ammiccava e rideva.

Sentii che stavo per penetrare finalmente nel vero spirito di Hollywood, questa Mecca del Cinema

in cui ogni persona nasconde una ambizione sfrenata e culla un sogno arrogante; in cui la gelosia, la febbre, la speranza e l'illusione si fondono in ogni cuore con la paura e l'invidia, la fede e la disperazione.

Ogni uomo e ogni donna, vive sforzandosi invano di resistere alla stretta mortale di quelle terribili mani adunche avvinghiate al suo collo, lottando invano per sfuggire ai morsi crudeli di quella bocca dilaniante; dibattendosi invano per scrollare la morsa di quelle gambe oscene serrate sui fianchi fino a togliere il respiro.

E tutti pensano, agiscono, si agitano, sperano, suggestionati e resi folli da quel mostro cupido e inflessibile che li sovrasta e li preme, che li incita e li spinge, che li trascina e li schiaccia.

Così vivono, in preda all'ossessione della fama, della gloria, del denaro, finchè una notte, quando si sdraieranno sul letto invocando un attimo di tregua al corpo stanco e all'anima più stanca, il mostro terribile li soffocherà in un parossismo di follia e sotto la sua stretta implacabile, forse la morte avrà per essi il volto ridente di una fanciulla che invita, mordendo lo stelo di una rosa.

Tullo Gramantieri



Una scena del film "La casa del maltese", di Pierre Chenal

(Lux)



**Come Elsa Merlini ha proposto alla  
Snia Viscosa di "lanciare", il Lanital.**

Una produzione Mediterranea Film  
**Sotto la Croce del Sud**



Soggetto di            Jacopo Comin  
Sceneggiatura di    Luigi Chiarelli  
Musiche                Renzo Rossellini  
Scenografie          Italo Cremona

*Interpreti principali:*

Doris Duranti - Antonio Centa  
Enrico Glori - Giovanni Grasso

**Regia: Guido Brignone**

Operatore: Arturo Gallea

Direttore di Produzione: Eugenio Fontana

*Esterni: A. O. I. nella regione Gallo - Sidama*

*Interni: "Stabilimenti Cinematografici Pisorno,, - Tirrenia*

Distribuzione per l'Italia e Impero:

**Consorzio Italiano Noleggiatori Film - Via Marghera 13**

**MEDITERRANEA FILM - Via della Mercede 54 - ROMA**





Una scena del film "Equatore",

(Roma Film - Generalcine)

# DIRITTO D'AUTORE

Dalle primordiali proiezioni eseguite dai fratelli Lumière di Lione e dallo Skladanowsky di Berlino fra gli anni 1895 e 1900, si pervenne con rapidità a riprodurre sullo schermo opere letterarie, drammatiche, melodrammatiche. Alle proiezioni mute si sono sostituite ora quelle sonore e sono sorti così un cumulo e un conflitto d'interessi che vanno sempre più ingrandendosi in ragione della speciale e complessa natura della produzione cinematografica e dei molti collaboratori ad essa indispensabili.

Il principio giuridico della tutela cinematografica trovasi nella Convenzione internazionale di Berna riveduta a Berlino nel 1908, in cui si dichiaravano protette come opere letterarie ed artistiche le produzioni cinematografiche quando con le disposizioni della messa in scena e con le combinazioni degli incidenti rappresentati, l'autore avesse data all'opera un carattere *personale ed originale*. Alla stregua di una tale concezione non possono considerarsi opere cinematografiche quelle che ri-

producono fatti della natura. Le riproduzioni panoramiche possono essere tutelate come opere fotografiche ma non come opere cinematografiche: debbono, in ogni caso, essere considerate tali quelle produzioni contenenti episodi svolgentisi sopra una trama inventata, perchè in questo vi è l'elemento creativo e una serie di azioni rivelate dai quadri intesi come creazione combinata di carattere immateriale.

L'elemento creativo può avere origine da una idea drammatica che di regola ha sede in un'opera letteraria narrativa ovvero in un dramma oppure da un manoscritto adatto ad essere tradotto in cinematografia, che viene così convertito in quadri dotati di movimento. Su questi concetti non vi possono essere dubbi, senonchè, si è anche affermato, che l'elemento letterario non costituisce mai tutta l'essenza della cinematografia, l'opera cinematografica, si asserisce, è diversa da quella puramente drammatica, perchè in quella si fondono i due campi artistici quello delle lettere e quello delle arti

figurative. L'arte della cinematografia, si è sostenuto, è quella di rappresentare avvenimenti, problemi, caratteri non a parole ma con mimica atta alla riproduzione sullo schermo e la creazione trova il suo momento nel modo con cui è risolto il problema di una simile rappresentazione figurativa.

Questa attività creativa viene espressa col vocabolo *règie*.

Nel campo della Convenzione internazionale alla *règie* si negò la protezione giuridica. Infatti all'art. 14 della Convenzione di Berna, riveduta a Roma nel 1928, non si fa cenno del *regista*, ed è stato un bene, perchè si sarebbe ancora più complicato il problema per la determinazione del vero autore dell'opera cinematografica. Nella vigente legge sul diritto di autore (R. Decreto legge 7 novembre 1925) si dispone negli articoli 20 e 21 che il diritto di autore sopra un'opera cinematografica spetta per metà all'autore del libretto e per metà all'autore della pellicola cinematografica (*regisseur*) e se poi vi ha partecipato un musicista con musica originale scritta espressamente, il diritto di autore spetta in parti eguali all'autore del libretto, all'autore della musica e all'autore della pellicola.

Secondo la nostra legge possono essere considerati gli autori dell'opera cinematografica il soggetto, il direttore artistico, il musicista.

In Germania, solo con uno sforzo interpretativo del paragrafo 15 della legge 22 maggio 1910, si ammise il diritto di autore per il direttore artistico e autore della pellicola. La legge inglese 16 dicembre 1911 (art. 35) e quella Svizzera del 7 dicembre 1922 (art. 1) contengono soltanto norme tutelatrici dell'opera cinematografica.

In Francia v'è una forte corrente, che nega addirittura a tutti i collaboratori dell'opera cinematografica il diritto di autore sulla medesima (1).

Non è il caso di citare la legislazione di Stati meno importanti, la tendenza odierna nel campo giuridico è di valutare con piena realtà l'opera dell'autore del soggetto cinematografico.

Non si può revocare in dubbio che con l'affermazione del *film* sonoro l'opera del *regisseur* non ha quella importanza che aveva nel *film* muto.

L'affermazione di Margareth Von Erffo, al tempo del *film* muto, che non poteva paragonarsi al direttore artistico di un'opera teatrale, non è più esatta con la rivoluzione che il *film* sonoro ha apportato nel campo della cinematografia.

Nel *film* muto il regista doveva creare l'espressione tanto per l'idea quanto per la forma, perchè nel manoscritto la forma è data dal linguaggio,

(1) Occorre subito rilevare che la vigente nostra legge sul diritto di autore, quelle citate, la legge polacca, cecoslovacca, furono emanate prima che s'imponesse il *film* sonoro.

nell'opera cinematografica dai quadri in movimento.

Ora nel cinema sonoro è parte predominante il linguaggio e non credo che ci sia molta differenza dalla comune rappresentazione di un'opera teatrale per la quale al direttore artistico non è concesso alcun diritto di autore.

L'opera predominante del regista, come creazione personale che investe e sostanzia un *film* non è più tale, come poteva essere giudicata nella cinematografia muta.

Il problema, oggi, nel campo del diritto cinematografico, verte appunto sulla determinazione dell'autore o coautori dell'opera cinematografica.

Secondo alcune opinioni, autori dell'opera cinematografica sarebbero tutti i collaboratori della stessa, secondo altre il produttore del *film*, al quale gli autori o collaboratori avrebbero ceduti tutti i diritti economici. Nella proposta base per la riforma dell'art. 14 della Convenzione di Berna, riveduta a Roma, si contengono questi principî: Gli autori delle opere letterarie, scientifiche ed artistiche hanno il diritto esclusivo di autorizzare l'adattamento cinematografico di queste opere, di mettere in circolazione le opere così adattate, la rappresentazione pubblica e l'esecuzione pubblica di tali opere.

Gli autori delle opere cinematografiche hanno il diritto esclusivo di riprodurre, mettere in circolazione, rappresentare ed eseguire pubblicamente le dette opere.

Se l'opera cinematografica non ha il carattere di una creazione personale, essa si gioverà della protezione accordata alle opere fotografiche. Gli adattamenti cinematografici delle opere letterarie, scientifiche e artistiche non sono sottoposte alle riserve e alle condizioni di cui all'art. 13, alinea 2.

Secondo la prima parte della suddetta proposta non vi ha dubbio che l'autore dell'opera letteraria, scientifica ed artistica adattata alla cinematografia, è anche autore di questa.

I dubbi e i contrasti sorgono per determinare quale è l'autore di quelle opere cinematografiche che non sono strettamente aderenti al libretto o soggetto.

Nell'opera cinematografica cozzano complessi e molteplici interessi, predominanti nel campo economico sono quelli di chi sborsa i capitali per la realizzazione del *film*, che vuole essere libero nella esplicazione della sua attività. D'altra parte vi sono gl'interessi dell'autore del libretto o soggetto il quale non può rinunciare a che la sua opera venga menomata nel suo complesso artistico. Pretese prospettano anche lo scenarista, il regista, il musicista ecc. Se a tutti costoro si volesse estendere il diritto di autore sull'opera, sarebbero tali e così insistenti le rivendicazioni che questa difficilmente potrebbe essere realizzata.

Riserbandomi d'illustrare più ampiamente questo interessante e vitale problema nel prossimo Congresso degli autori e scrittori, fin da ora affermo che l'autore del soggetto o libretto è anche l'autore

dell'opera cinematografica, comunque i suoi diritti debbono avere la prevalenza sugli altri, perchè ciò che dà vita all'opera è proprio quella idea originale che soltanto può scaturire da una lunga preparazione artistica. L'opera dello scenarista, del regista, è derivata, è perciò secondaria di fronte a quella che può definirsi una trovata geniale che indubbiamente assicura il successo dell'opera.

Non pongo in dubbio che l'attività dello scenarista, del regista dev'essere equamente compensata sia moralmente che economicamente ma la prevalenza dei diritti spetta all'autore del soggetto e del libretto.

Questo complesso d'interessi, anche nei confronti del produttore, potrà essere regolato in modo da non intralciare la rapida preparazione e realizzazione del film, ma salvi e ben tutelati debbono essere i diritti dei soggettisti che sono, in definitiva, i veri creatori dell'opera cinematografica.

*Ettore Valerio*



*Olivia de Havilland che vedremo nel film a colori "Leggenda di Robin Hood", della Warner Bros*

# IL NOSTRO CINE

*(appunti)*

Abbiamo chiesto all'autore di « Fiamme a Monteluca » di scriverci il suo pensiero sul « nostro » cinematografo. Egli ci ha gentilmente inviato questi suoi appunti, che qui pubblichiamo. Faremo lo stesso invito a tutti i maggiori scrittori italiani, nella speranza di rendere in tal modo un certo servizio al nostro cinema.

*In Italia siamo spesso preoccupati di uscire dal provinciale, in maniera, però, ancor più provinciale: facendo dell'internazionale. Dal provinciale si esce soltanto trovando una linea nostrana. Trovarla: questo è il punto. Ma bisogna pensarci sul serio; e, soprattutto, non pensare al resto.*

*Il cinematografo è, come si sa, una delle armi più forti per la propaganda nazionale. Come raggiungere il risultato? Fare un bel film: d'accordo. Ma avere anche ben chiaro in mente se si vuol fare un documentario oppure un film a intreccio. Guai a costruire il romanzetto sul documentario. Nel film a intreccio, invece, qualsiasi intento propagandistico deve essere sotterraneo: l'azione soltanto ha da essere palese allo spettatore. Ecco tutto.*

*C'è molta gente che vive in mezzo al cinematografo e che non ha capito ancora che cosa sia un film. Si portano sul telone delle vecchie commedie di teatro, ci si preoccupa eccessivamente di ritrarre luoghi incantevoli in bella serie di fotografie sapientemente tagliate, ci ammanniscono cori e canzonette e dialoghi vuoti d'ogni contenuto; oppure innestano a caso canzonette, cori, balletti, paesaggi, scene d'amore, riunioni mondane, preoccupati soltanto della piacevolezza del film, di non seccare lo spettatore per un paio d'ore, di farlo arrivare in fondo senza sbadigli. E lo spettatore si secca e sbadiglia. Per parte mia, non mi sono mai seccato tanto quanto al così detto romanzo-pasatempo dove tutto è toccato e nulla ti tocca. Così a quei film. Esagero un po' ma appena.*

*Cosa v'è di più stolto che costruire un film su un grande romanzo? Si torna al malinteso dell'illustrazione che dovrebbe spiegare, raddoppiare il lavoro scritto. Se il libro si regge da sé, qualunque illustrazione o riduzione non farebbero che guastarlo, ed esse stesse rimarrebbero cose rachitiche, senza soffio creativo. Una delle due arti prende per forza il sopravvento. Non potrà certo prenderlo l'arte figurativa (in questo caso il cinematografo) illustrando una "Anna Karenine" o una "Madame Bovary". Lasciamo vivere i grandi capolavori della loro vita profonda nel silenzio e nella nobiltà del libro. E facciamo un bel film da un brutto romanzo.*

*Film storico.*

*Errori: 1°) Vogliamo esser troppo fedeli alle minuzie storiche, non lavoriamo di fantasia, e il risultato è un senso di noia, di pesantezza, di monotonia. Ciò accade specialmente da noi. 2°) Ignoranza storica assoluta e grandiosa (Benvenuto Cellini che lavora in un lussuoso salone, con delle specie di legionari romani a guardia delle grandi porte marmoree). Ciò accade specialmente in America. Qua-*



Corinne Luchaire nel film

vista da

## Bino Sanminiatielli



*l'è la via? Studiare la storia, immedesimarsi nel periodo che vogliamo rappresentare, stillarne lo spirito, Giunti a questo, lavorare e costruire di fantasia. I fatti non accaduti, se corrispondono ai caratteri, allo spirito e al costume del tempo, se dosati bene col vero, daranno quell'atmosfera di creazione, di vivacità, di novità, che farà il successo del film.*

*Avete notato come gli uomini e le donne di mondo, assoldati per girare scene aristocratiche, riescano, recitando, più pacchiani degli altri? Ciò vuol dire che bisogna affidare ogni parte, dalla grande alla piccola, a un artista. La signora non l'ha da fare una signora, ma un artista. La contadina non l'ha da fare una contadina, ma un artista. Certo naturalismo ingenuo perseguita ancora qualche regista.*

*Il nostro cinematografo, ai suoi bei tempo, non ha avuto rivali nella ricostruzione storica, nei grandi quadri d'epoche passate. In fatto di elmi e di toghe, di corone di lauro e di barbe di stoppa avevamo detto allora l'ultima parola. E credo di non sbagliare se affermo che ancora siamo più tagliati per il quadro storico che non per il soggetto moderno. Il tono si mantiene più alto, il nostro vocabolario vi gioca con più agio.*

*Un tempo furoreggiava la Poppea, la femmina ardente, bruna, autoritaria, formosa, implacabile cercatrice di piaceri. Il tipo Poppea era specializzato nelle parti impetuose di crudeltà, di disperazione e di gelosia. Entrava in camicione, il seno ansante come onda marina. Sostava sulla soglia dell'atrio e si disfaceva in fretta la chioma corvina aspettando che fosse largamente sparsa sulle spalle. Solitando allora la grande scena aveva inizio.*

*C'era però la felicità che caratterizza i periodi d'oro di un'arte; quando è ancora bambina e ha raggiunto i primi risultati e si intravede l'avvenire trionfante. Ora il successo della Poppea, tipo ben delimitato e nostrale, è finito. Si va cercando un tipo, si americaneggia, si pacchianeggia. Allora tutto concorre alla fioritura. Non è tanto la cosa quanto il momento che conta. Tornerà il momento? Per diversi indizi, sì.*

*Nel nostro cinema.*

*Attori se ne vedono di buoni, di così così, di cattivi. Attrici se ne vedono che parlano stonato, che si muovono male, ma anche di quelle che hanno tutte le qualità per divenire delle "stelle". Vi sono fotografie ottime, dialoghi debolucci, soggetti inesistenti. Anche la buona recitazione, la fotografia tagliata con bell'arte, la regia accurata, sono fondati sul nulla, sulla mancanza di soggetto. Paura di pensare e di far pensare, o disprezzo per lo scrittore?*

**Bino Sanminiatielli**

Prigione senza sbarre,,

(Sangraf)

*dediche...*



“ to Cinevezia 1938: Madeleine Carroll „



## Soggetto e interpretazione

Lamentele e polemiche si susseguono a proposito del Cinema italiano: sulla stampa tecnica e quotidiana, sulle riviste di varietà se ne ha un'eco un poco attenuata, ma nelle discussioni pubbliche e private fervono le critiche, i confronti, i consigli, e innegabilmente la maggioranza è decisamente schierata in un campo contrario alle realizzazioni fin qui ottenute. E' vero, senza alcun dubbio, che molte delle critiche vanno attribuite a quel senso snobistico assai duro a morire, pel quale gli Italiani hanno avuto — e purtroppo hanno ancora — abitudine di preferenza verso tutto ciò che ci viene d'oltr'Alpe o d'oltre Oceano e altrettale abitudine di sprezzo è esagerata severità per tutto quanto è italiano; è vero pure che il cinema americano — tutt'altro che perfetto — è stato per troppi anni incontrastato arbitro del campo, riuscendo ad assuefare il nostro pubblico ad un gusto assai discutibile, dal quale tuttavia è difficile staccarlo, per cui questo pubblico non può a meno di giudicare tutta l'attuale produzione cinematografica che basandosi su di un cliché di stampo e gusto americano, rifiutando energicamente quanto non risponda a tale criterio di massima: ma le critiche e lamentele sono così insistenti e generalizzate che pur qualcosa debbono contenere di vero e realistico.

Non ho alcuna intenzione — nè interesse — a impancarmi a salvatore del cinema italiano: ma penso che gli errori, molti e diversi, imputabili pre-



“ Fanny Elssler „

(Ufa - Enic)

cisamente al cinema italiano si debbano ricercare nelle origini della produzione stessa, cioè nella organizzazione generale e generica di tutto il lavoro prima che nella realizzazione di esso, organizzazione sia amministrativa che artistica, la quale infirma e guasta l'andamento della lavorazione conducendo a criticabili riuscite.

Non voglio nè potrei occuparmi dell'organizzazione amministrativa, essendone sempre stato così lontano da non averne idee complete e precise: pur arrivando a comprendere che qualcosa di storto e mal congegnato ci sia, qualcosa che istintivamente si sente senza pur rendersene conto esatto. L'organizzazione artistica invece mi è più familiare ed in essa il primo errore appare chiaramente quello della ricerca e scelta dei « soggetti » da filmare. Il soggetto, secondo me, ha la massima e decisiva importanza in un film, poichè è sul soggetto, il suo interesse, le commozioni e riflessi che esso esercita sul pubblico, che si manifesta principalmente l'attenzione del pubblico stesso, oltre che sulle persone degli attori che sono più o meno simpatici e apprezzati.

Il soggetto, invece, fin dai tempi del film muto, ha avuto da noi scarsissima importanza, tanto che.

riandando appunto al film muto, è facile ricordare una serie di zibaldoni mal congegnati, reggentisi per grazia di Dio e buona volontà del pubblico, tratti magari da commedie o romanzi di grande valore ma ridotti per lo schermo in modo da risultarne un'iradiddio senza capo nè coda, sì da ricordare l'origine soltanto per il titolo o il nome dei personaggi. Il film sonoro non ha fatto di meglio, in generale e in effetti, anche se apparentemente si è cercato di affidarne la compilazione a autori di valore e di fama. Gli è che la preponderanza del regista sull'autore, nella realizzazione del soggetto, qualunque esso sia, è troppa e troppo dannosa spesso al lavoro.

E qui sorge spontanea la questione, tanto dibattuta e tanto sovente, della distinzione fra l'autore e il regista. All'estero in parte si è risolta, nettamente distinguendo autore da regista e nettamente specificandone i compiti, le responsabilità e anzitutto le relative qualità: da noi rimane ancora troppa confusione in materia, tal che, trattando di « diritti d'autore », non si è ancora affatto d'accordo nel destinarli: se all'autore effettivo o in parte a lui e in parte al regista o addirittura al regista soltanto, quando si tratti di riduzione da opere cadute in dominio pubblico.

In pratica che cosa avviene? Che l'autore pensa e scrive un soggetto; una trama, o magari anche una intera sceneggiatura; la passa al regista per la realizzazione e questi — sia pure per ragioni tecniche o con la scusa di tali ragioni — ne fa una cosa spesso completamente diversa. Ci sono le esigenze di lavorazione, le esigenze di adattamento del soggetto agli attori che lo devono impersonare, le interferenze del gusto e del capriccio e dell'errato giudizio dei produttori che pensano soltanto al loro scopo primo: il far « cassetta », senza curarsi menomamente della riuscita artistica e prendono svarioni innumerevoli. C'è insomma un mucchio di cause per giungere a modificazioni, mutamenti, tagli, aggiunte, non escluso il desiderio del regista di dimostrare la propria superiorità sull'autore, le quali cause tuttavia raggiungono lo scopo di svisare totalmente il soggetto.

Ora il soggetto va scelto dal produttore, d'accordo, magari col consiglio del regista. Ma quando è scelto, regista e produttore dovrebbero rimanere quanto possibile ligi al soggetto stesso, cercando di uniformare gli artisti, la tecnica, la lavorazione tutta al soggetto e non questo al resto. Se ne avrebbe così un film omogeneo, sensato, interessante, che « dica » al pubblico qualche cosa, che lo avvinca e lo porti fino alla fine, soddisfacendolo in ciò che il pubblico cerca: una commozione lieta o triste che gli tocchi il cuore. Naturalmente quando il soggetto sia scelto opportunamente e non a casaccio, magari soltanto perchè esso contiene una scena —

una sola — che piace al regista o a un attore e nel quale questi possa « sfogare », o magari soltanto perchè si può svolgere in un paesaggio o con dei costumi che riescano convenienti alla lavorazione del film.

Tutto ciò si potrà ottenere quando al soggetto si dia l'importanza che gli spetta e all'autore il suo diritto di preponderanza sugli « esecutori » o interpreti, siano essi regista o attori. Fino a breve tempo fa — e ancor oggi in molti casi — nella presentazione dei film al pubblico, nella pubblicità che del film viene fatta per preparare il terreno alla proiezione, il nome dell'autore era decisamente ommesso: film anonimo, dunque; mentre gli onori dei grandi « titoli » spettavano unicamente al regista e ai « divi » interpreti. Tanto che della maggior parte dei film, per non dire la quasi totalità, il pubblico conosce perfettamente l'interprete, spesso il regista, senz'averne idea alcuna dell'autore. Eppure si dovrebbe pensare che di un film, come di qualunque opera d'arte — o nella quale l'arte abbia parte importante, se non preponderante — il primo facitore, il primo responsabile, è l'autore che ha dato al film lo spirito, la concezione, l'idea. Responsabile naturalmente quando questo suo « spirito » iniziale non sia stato completamente svisato dall'interpretazione.

Quando si differenziasse nettamente l'opera e il compito del regista da quelli dell'autore, quando si desse all'autore tutto il diritto di veder realizzato il suo lavoro secondo il proprio criterio e non secondo quello altrui, di molti « altrui » magari come avviene di solito, quando insomma il valore effettivo dell'autore fosse ben distinto da quello del regista, allora più facilmente si giungerebbe a dare al cinema qualche soggetto organico e interessante, tale da invogliare il pubblico, così come un buon libro o una buona commedia interessano e invogliano il pubblico a comprare il volume o recarsi a teatro.

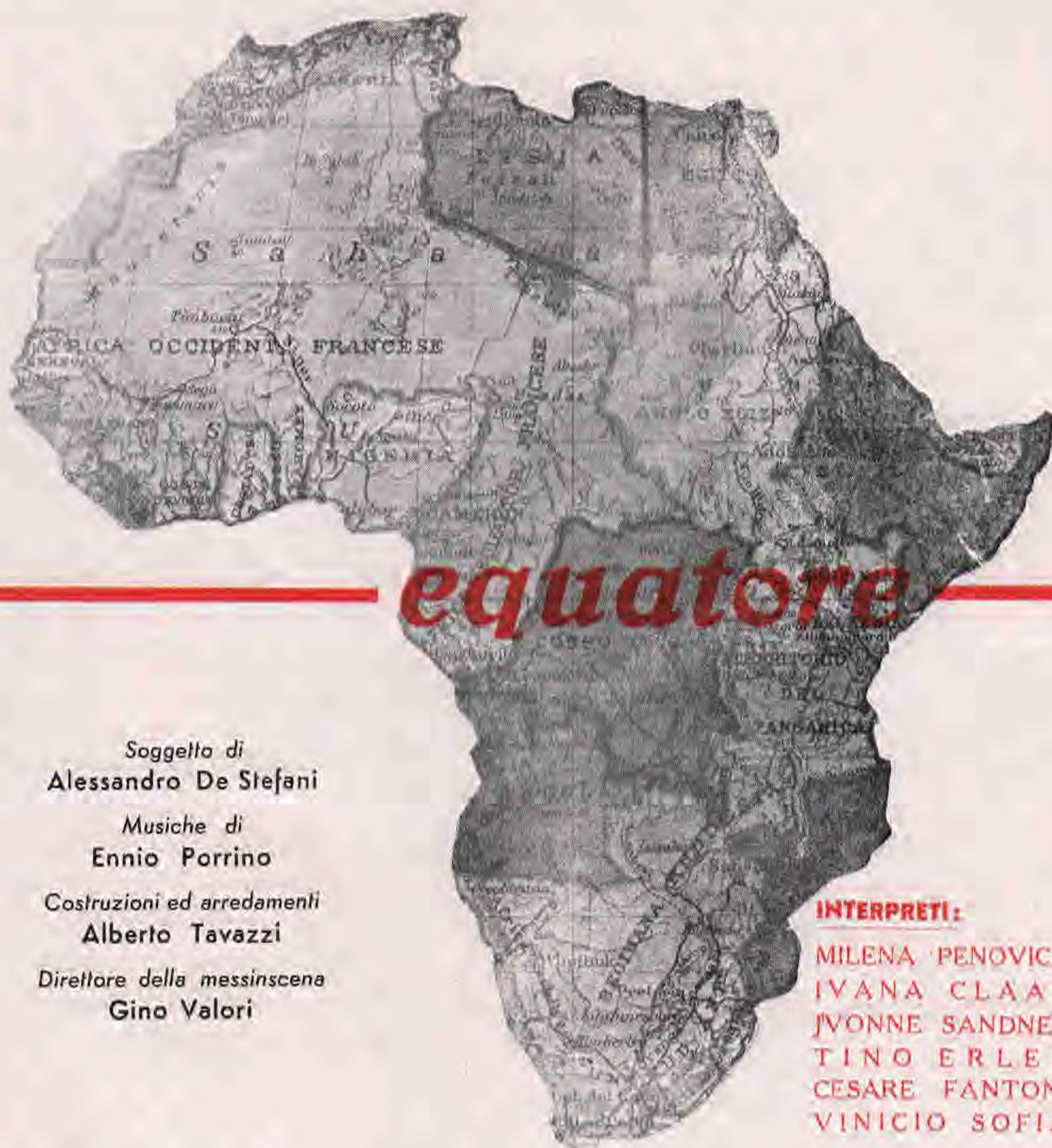
E giacchè siamo in argomento, un'altra cosa semplice e pur difficile da realizzare — a quanto sembra — voglio ricordare che il cinema non è nè romanzo nè teatro: il cinema è cinema, così come la radio è la radio. E come avviene quasi quotidianamente che alla radio bellissime commedie (viste sulla scena) risultano infelicissime nella semplice trasmissione, così avviene purtroppo altrettanto spesso che bellissime commedie e buoni romanzi portati sullo schermo cadono nel falso, nel ridicolo, nell'inverosimile, nel comune ecc. ecc. Bisogna scrivere soggetti per cinema, non ridurli da trame pensate per altra ben diversa destinazione.

Concludendo: un buon soggetto, interpretato a dovere, forma una prima e sostanziale garanzia della riuscita del film.

Carlo M. Caretta



Dopo il successo mondiale  
di "Squadrone Bianco"  
la Roma Film presenta:



Soggetto di  
Alessandro De Stefani

Musiche di  
Ennio Porrino

Costruzioni ed arredamenti  
Alberto Tavazzi

Direttore della messinscena  
Gino Valori

**INTERPRETI:**

MILENA PENOVIK  
IVANA CLAR  
JYVONNE SANDNER  
TINO ERLER  
CESARE FANTONI  
VINICIO SOFIA

*Esterni girati all'Equatore; interni a CINECITTA' - Roma*

Distribuzione per l'Italia Impero e Colonie:

**"GENERALCINE,, - Roma**

Distribuzione per tutto il mondo:

**"S. A. ROMA FILM" - Roma - Via Regina Elena, 86**

Ecco uno spettacolo d'eccezione che  
la 20<sup>th</sup> Century Fox ha preparato  
per la nuova stagione: Sonja Henie  
Don Ameche e Cesar Romero in...

# LA STELLA DEL NORD



II<sup>a</sup> STAGIONE D'ONORE



# Film pubblicitari

**Si possono fare film pubblicitari che abbiano doti artistiche e che riescano graditi al pubblico e utili all'industriale?**

di **BENATO VERNOLA**

*Una volta — e precisamente alcuni mesi fa — fui invitato a scrivere un articolo di interesse cinematografico. Al mio esplicito diniego, motivato dal fatto che, come giornalista e cinematografista non credo più, per personale ed altrui esperienza, alla risoluzione sulla carta dei problemi inerenti al nostro schermo, mi si obiettò che l'articolo bisognava che lo scrivessi perchè...*

*I perchè — comunque lasciamoli stare — furono parecchi e tali alcuni che dovetti acconsentire alla richiesta. Scrisi quindi un articolo che, in omaggio ad una sempre documentabile e controllabile convinzione del 90% dei produttori italiani, intitolai « Non c'è bisogno di pubblicità ». Questo articolo fece arricciare il naso a qualcuno... oggi è la volta di un altro pezzetto del genere, e, come in precedenza non è colpa mia se, mio malgrado, ritorno a fare il solletico alle narici di Tizio o Sempronio...*

*Tempo fa entrava nella filiale di una grande casa cinematografica straniera l'amministratore delegato di una fiorentina fabbrica torinese di articoli di gomma e ad un funzionario teneva press'a poco questo discorso:*

*— E' nostra intenzione offrire in omaggio pubblicitario al pubblico italiano, a somiglianza di quanto già facciamo con la musica alla radio — un film... un buon cortometraggio. Allo scopo di non urtare contro la prevenzione che per solito gli spettatori hanno nei riguardi della pubblicità espressa cinematograficamente, noi inseriremmo la reclame del nostro prodotto in « coda al film » e sotto forma di un annuncio concepito press'a poco così: « Questa visione speciale è offerta dalla Società tal dei tali ».*

*Ci rendiamo perfettamente conto della portata della nostra richiesta — abbiamo insomma valutato in cifre il passo — ep-*

*però noi abbiamo scartato l'idea di realizzare direttamente il film per due precise ragioni. Prima di tutto perchè vogliamo evitare di cascare in pieno nel vero e proprio film pubblicitario e secondariamente perchè è doloroso constatare come in Italia non esistano appositi organismi attrezzati per la creazione di lavori che rispondano al fabbisogno del genere in questione.*

\* \* \*

*L'episodio è semplice.*

*Le dichiarazioni del rappresentante della gomma a quello della celluloida ancor più semplici. Ma la loro chiarezza mette a nudo — più e meglio che una chilometrica articolezza — tutto un problema che ha pieno diritto di cittadinanza in casa dei nostri produttori. Niuno di loro, però, ha fino ad oggi affrontato sì come si conviene per risolverlo. Non si è andati oltre, e il più delle volte non si è nemmeno arrivati al tentativo.*

*Nulla! proprio nulla!*



Jean Gabin, il grande attore che abbiamo visto in "Il bandito della Casbah", e nella "Bandiera", e che vedremo, accanto a Michele Morgan, nel film "La Riva del Destino", di Marcel Carné.

(Produz. Cine-Alliance: escl. Colosseum)

*Ciascuno si è preoccupato di fare il film (il giallo, il comico, il musicale, lo storico) con questo o quell'attore; ciascuno si è buttato al soggetto ed al nome di chiamata, ma al film pubblicitario (così come d'altra parte accade nei riguardi della pubblicità alla produzione) nessuno ha concesso la benchè minima attenzione e considerazione.*

*Perchè?*

*I perchè ci sono — parecchi — ma è meglio per oggi in questa sede, lasciarli dove sono: ovvero sia raggomitolati tra i cento preconcezioni delle mentalità grossolane, immature o male indirizzate.*

*Questo articolo contrariamente alla sua premessa ed alla impostazione iniziale, non vuole essere un invito alla polemica od un appunto critico nei riguardi di chicchessia.*

*Vuole essere semplicemente la denuncia di un episodio da cui traspare evidente una necessità che hanno tutte le industrie, tutti i prodotti, e che l'industria cinematografica ed il prodotto film potrebbero soddisfare non senza indifferenti vantaggi.*

*Posto, beninteso, che il dilettantismo dei mille e più improvvisatori che infestano il campo cinematografico viziano ogni nascente organizzazione e ogni promettente iniziativa, sia posto definitivamente in condizione di non nuocere.*

**Renato Vernola**



Milena Penovich protagonista del film "Equatore ..

*(Roma Film - Generalcine)*



Una scena del film "L'amor mio non muore", con i Fratelli De Filippo *(Amata-Generalcine)*



Una scena del film "Partire", con Vittorio De Sica

*(Astra - Generalcine)*

**I migliori film  
della stagione 1938-39**

**ve li offre  
la**

**CEMERE BROTHERS  
CINE**



# La General

PRODUZIONE NAZIONALE

## E Q U A T O R E

ROMA FILM

Direttore della messinscena: **Gino Valori**

MILENA PENOVICH - IVANA CLAAR  
YVONNE SANDNER - TINO ERLER  
CESARE FANTONI - VINICIO SOFIA

## O R G O G L I O

S. A. LOMBARDA I. C.

Regista: **Marco Elter**

FOSCO GIACHETTI - PAOLA BARBARA  
M A R I O F E R R A R I

## N O N N A F E L I C I T A

CONSORZIO I. C. A. R.

Regista: **Mario Mattoli**

DINA GALLI - ARMANDO FALCONI  
LIDIA JOHNSON - ANGELO GANDOLFI

*L'ha fatto una signora* Un film comico del Con

## PRODUZIONE **R.K.O.** RADIO PICTURES

alcuni film del primo gruppo 1938-39

### A DAMSEL IN DISTRESS

MAGNIFICA AVVENTURA

Regista: **George Stevens**

FRED ASTAIRE - GEORGE BURNS  
GRACIE ALLEN - JOAN FONTAINE

### BREAKFAST FOR TWO

PRONTO PER DUE

Regista: **Alfred Santell**

BARBARA STANWYCK - HERBERT MARSHALL - GLENDA  
FARREL - ERIC BLORE - ETIENNE GIRARDOY

### BRINGING UP BABY

SUSANNA I

Regista: **Howard Hawks**

KATHARINE HEPBURN - GARY GRANT - CHARLIE  
RUGGLES - BARRY FITZGERALD - MAY ROBSON, ecc.

### HAVING WONDERFUL TIME

VACANZE D'AMORE

Regista: **Alfred Santell**

GINGER ROGERS - DOUGLAS FAIRBANKS Jr.  
RICHARD "RED" - SHELTON - PEGGY  
CONKLIN - EVE ARDEN - LUCILLE BALL

### CONDEMNED WOMEN

CONDANNATE

Regista: **Lew Landers**

SALLY EILERS - LOUIS HAYWARD  
ANNE SHIRLEY - LEE PATRICK, ecc.

### THERE GOES THE GROOM

UN POVERO MILIONARIO

Regista: **Joseph Santley**

ANN SOTHERN - BURGESS MEREDITH

### T H E R A T . . . . .

VIA DELLA TAVERNA 23

Regista: **Jack Raymond**

RUTH CHATTERTON - ANTHON WALBROOCK - RENE RAY  
BEATRIX LEHMAN - MARY CLARE - FELIX AYMER, ecc.

### T H E J O Y O F L O V I N G

GIOIA D'AMARE

Regista: **Tay Garnett**

IRENE DUNNE - DOUGLAS FAIRBANKS Jr.  
ALICE BRADY - GUY KIBBEE - LUCILLE BALL  
DIYON JEAN - ERIC BLORE - WARREN HYMER

La meraviglia delle meraviglie per i grandi e piccoli  
Cartoni animati a colori di nuova



**lcine presenta:**

**AZIONALE 1938-39**

**L'AMOR MIO NON MUORE**  
AMATO FILM

EDUARDO, PEPPINO, TITINA DE FILIPPO - ALIDA VALLI

**P A R T I R E**  
ASTRA FILM

Regista: **Amleto Palermi**

VITTORIO DE SICA - MARIA DENIS - SILVANA JACHINO  
CLARA PADOA - LUIGI ALMIRANTE - GIOVANNI BARELLA  
NICOLA MALDACEA - CLELIA MATANIA

**LE DUE MADRI**  
ASTRA FILM

Regista: **Amleto Palermi**

VITTORIO DE SICA - MARIA DENIS  
RENATO CIALENTE - LIDIA JOHNSON

consorzio I. C. A. R. con **Michele Abbruzzo e Rosina Anselmi**

**WHEN'S YOUR BIRTHDAY?**

CON L'AIUTO DELLA LUNA

Regista: **Harry Beaumont**

JOE E. BROWN - MARIAN MARSH  
FRED KEATING - EDGARD KENNEDY

**HITTING A NEW HIGH**

DONNA IN GABBIA

Regista: **Raoul Walsh**

LILY PONS - JACK OAKIE - ERIC  
BLORE - EDWAR EVERETT HORTON  
JOHN HOWARD - EDUARDO CIANNELLI  
LUIS ALBERNI - JACK ARNOLD - LEONARD CAREY

**SHE'S GOT EVERYTHING**

UNA RAGAZZA FORTUNATA

Regista: **Joseph Santley**

GENE RAYMOND - ANN SOTHERN  
VICTOR MOORE - HELEN BRODERICK

=====**PRODUZIONE ESTERA VARIA**=====

**L' H A B I T V E R T**

UN IMMORTALE SU MISURA

Produzione: ROGER RICHEBÉ

Regista: **Roger Richebè**

ELVIRE POPESCO - VICTOR BOUCHER  
JULES BERRY - ANDRÉ LEFAURE - MEG LEMONNIER

**L' I L E D E S V E U V E S**

L'ISOLE DELLE VEDOVE

Produzione: FRANCO LONDON FILM

Regista: **Claude Heymann**

MARCELLE CHANTAL - PIERRE RENOIR - AYMÉ CLARIOND

**I T ' S L O V E A G A I N**

HO INVENTATO UNA DONNA

Produzione: GAUMONT BRITISH PICTURES

Regista: **Victor Saville**

JESSIE MATTEWS - ROBERT YOUNG - SONNIE HALE

**S E C R E T A G E N T**

AMORE E MISTERO

Produzione: GAUMONT BRITISH PICTURES

Regista: **Alfredo Hitchcock**

MADELEINE CARROL - PETER LORRE  
ROBERT YOUNG - JOHN GIELGUD

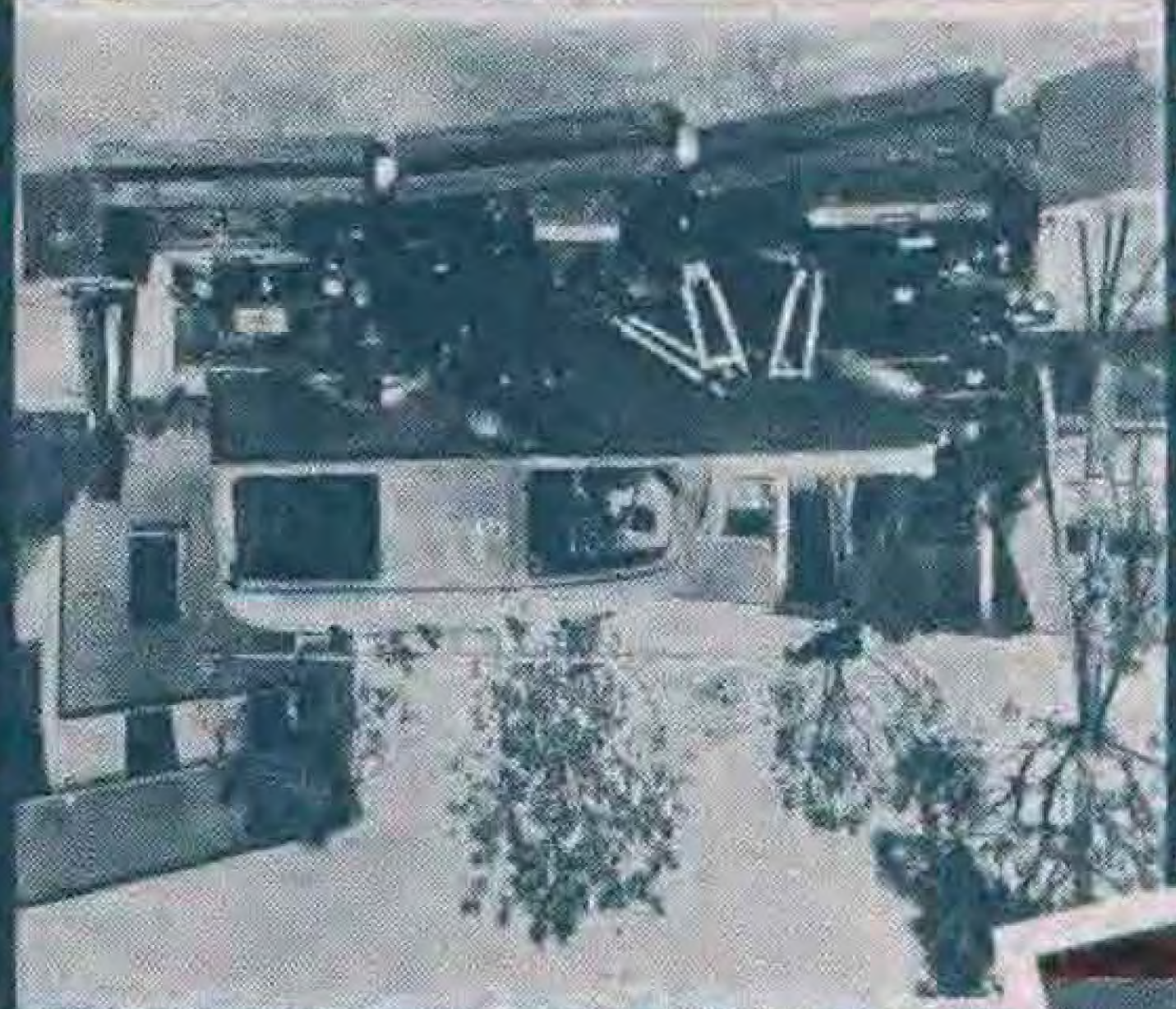
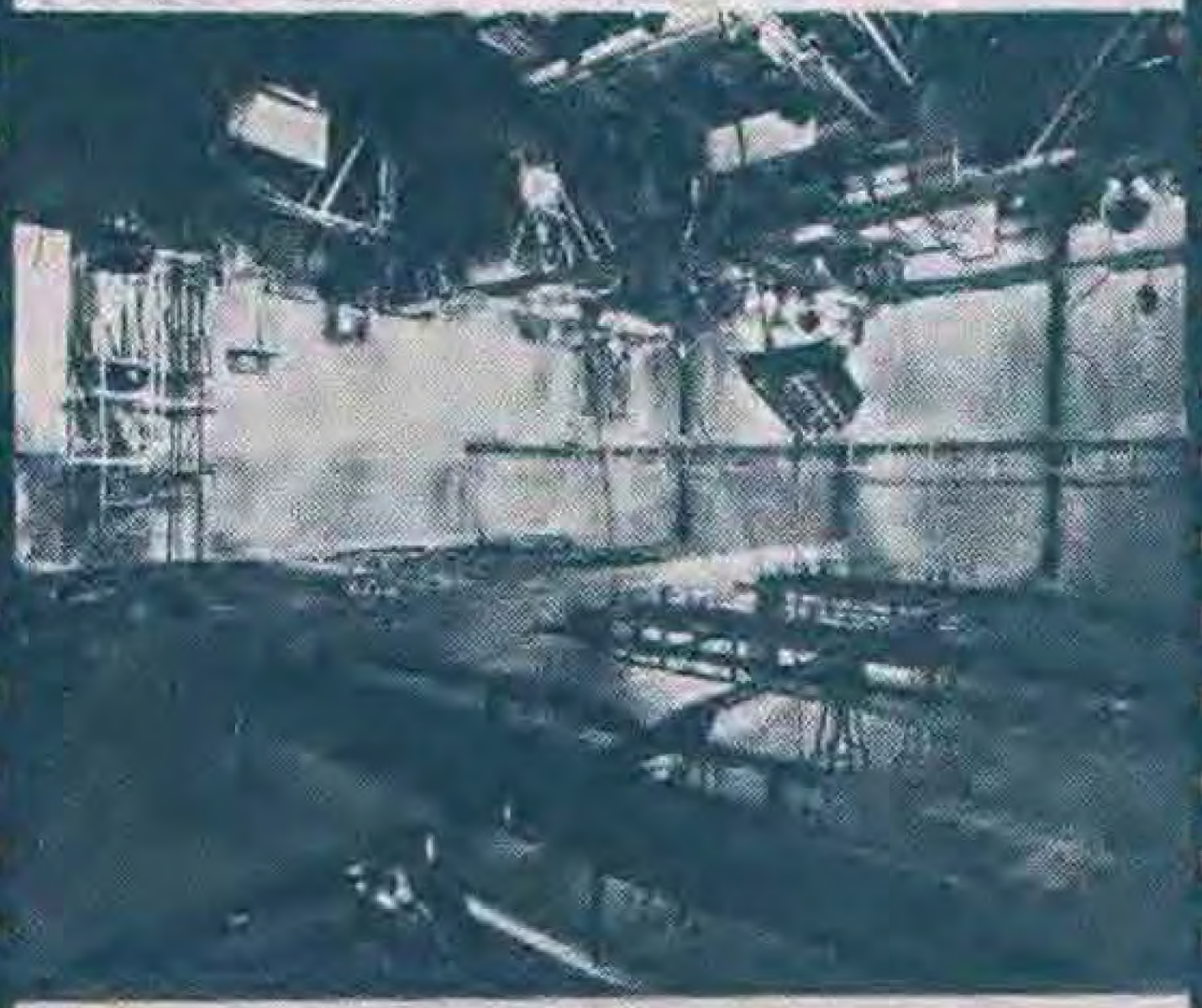
ccini: **“ BIANCANEVE e i SETTE NANI ”**

uova produzione **Walt Disney**

STABILIMENTI CINEMATOGRAFICI - ROMA



PERCHE L'ITALIA  
FASCISTA DIFFONDA  
NEL MONDO LA LUCE  
PIU RAPIDA DELLA  
CIVILTA DI ROMA



# “BIAN- CA- NEVE”

Crediamo che anche una sintetica elencazione dei risultati delle prime programmazioni di « *Biancaneve e i sette nani* » nelle dodici nazioni (esclusi, naturalmente, gli Stati Uniti) dove il primo cartone a lungo metraggio ed a colori di Walt Disney è stato sinora visionato, sia più eloquente di molte parole. Eccola: a Londra (New Gallery Theatre) « *Biancaneve* » è alla diciassettesima settimana; a Parigi (Marignan) alla sesta; a Hong Kong (Queens e Alhambra Theatres) la programmazione dura ininterrotta dal sedici maggio; a Shanghai dal 2 giugno; a Caracas dal 3 giugno; a Ginevra e Losanna dal 19 maggio; a Buenos Ayres, per la prima volta, si sono dovuti dare tre spettacoli al giorno con *Biancaneve*; all'Havana, *Biancaneve* tiene il cartello dal 17 maggio; nella « zona del Canale » è data contemporaneamente in tredici teatri ed ha battuto ogni record d'incasso; e così, via via a Calcutta, a Bombay, a Dheli, a Sidney, a Manilla, a Singapore ed a Panama.

In una parola, si tratta di un successo di carattere internazionale da non poter porre in discussione. Perciò, pochi film come « *Biancaneve e i sette nani* » giustificano un'analisi, che è assai facile identificare con quella della produzione filmistica generale, dal punto di vista delle tendenze del gusto medio del pubblico in rapporto diretto all'indirizzo generale della cinematografia.



(Generalcin<sup>ca</sup>)

L'unica obiezione che può anche apparire, a prima vista, fondamentale contro la scelta di *Biancaneve* come elemento base di un'analisi di questo tipo, è il fatto che si tratta di un cartone animato, sia pure del primo cartone animato a lungo metraggio, e non di un vero e proprio film prodotto con mezzi normali. Ma è facile liberare il terreno da una obiezione di questo genere. Basta tener conto delle notizie date in principio e valutarle alla stregua della qualità e quantità del pubblico che ha determinato il successo di « *Biancaneve e i sette nani* ». Se ne concluderà che si tratta, evidentemente, di totalità di pubblico e non di quella parte di esso che, « preferisce » i cartoni animati, ossia si riaffermerà senz'altro il successo di « *Biancaneve e i sette nani* » come film, astraendo dalle particolarità di cartone animato.

E allora, procedendo più spedi-

ti, sarà lecito chiederci in che cosa consistano gli elementi del successo di « *Biancaneve e i sette nani* » e con quali mezzi il primo cartone animato di lungo metraggio di Walt Disney sia riuscito ad accontentare pienamente il gusto medio di tutti i pubblici del mondo. A parer nostro, gli elementi basilari del successo di « *Biancaneve e i sette nani* », si possono facilmente ridurre a tre: scelta del soggetto, metodo di narrazione, perfezione dei mezzi di esecuzione. E, data la scelta d'una fiaba nota in tutto il mondo come soggetto, di un metodo di narrazione di immediata comprensione e l'uso dei mezzi tecnici lungamente e profondamente studiati attraverso un'attività ed un controllo artistici più che ventennali, discenderà naturalmente da ciò la conseguenza per Walt Disney dell'aver accontentato, con « *Biancaneve e i sette nani* » il gusto medio del pubblico mondiale.

La genialità di Walt Disney si è dimostrata infatti soprattutto nell'organizzazione di « Biancaneve e i sette nani »: con la preparazione — tre anni — e l'impiego di un vastissimo stuolo di collaboratori — oltre 800 — cioè con l'applicazione del famoso « provare e riprovare » che sta alla base di ogni seria e duratura conquista scientifica ed artistica.

Successi come quello di « Biancaneve e i sette nani » non sono concepibili che attraverso una preparazione adeguata. A fatto compiuto è facile assentire. Assai più difficile trarre da uno di codesti successi gli insegnamenti utili in ogni campo e sotto ogni latitudine. Difficilissimo, infine, tener conto degli insegnamenti stessi.

Perchè? Perchè c'è, nel campo della produzione cinematografica, una enorme confusione di lingue,

soprattutto quando vi si parli di gusti del pubblico e di commercio. Guardiamo un po' la condotta di Walt Disney in rapporto alla produzione di « Biancaneve ». Quando, tre anni fa, Walt Disney manifestò l'intenzione di procedere alla lavorazione di un cartone animato a lungo metraggio, tutti i suoi collaboratori immediati o no, espressero il loro netto parere contrario. L'argomento più efficiente era, per costoro, *l'abitudine* al cartone animato di corto metraggio. Per il colore, stesso tipo di obiezioni: come non tediare il pubblico attraverso più che mille metri di pellicola in cui, per forza di cose, le tonalità devono ripetersi? Eppure Walt Disney rispose senza albagia, semplicemente, proseguendo imperterrito per la sua strada: « Basterà trovare, egli disse, il tipo od i tipi adatti

per un cartone animato a lungo metraggio e variare le possibilità di colorazione ».

Ed ecco i sette nani sostituire Mickey Mouse ed i suoi ormai immortali compagni. E la foresta, insieme con gli animali, la cassetta dei nani, l'antro della strega, la tempesta ecc. fornire ogni possibilità di variazioni coloristiche.

E fu così che dalla fantasia di Walt Disney solidamente accampata su di un'organizzazione razionalmente concepita ed attuata, nacquero « Biancaneve ed i sette nani ». Il gusto del pubblico? Ma il gusto del pubblico non è qualcosa che esista in sè, al di fuori dell'opera d'arte. Il gusto del pubblico rispetto ad un'opera originale, è assolutamente indeterminabile a priori, giacchè solo da essa trae la sua determinazione. Ovvero, in altri termini: è assurdo pretendere di prevedere l'accoglienza che avrà presso il pubblico un'opera d'arte, prima che il pubblico abbia preso diretto contatto con essa. Ogni previsione in proposito è avventata. Bisogna avere dunque il coraggio di creare — come ha fatto Walt Disney — opere originali e geniali, anche se non è possibile, appunto a causa della loro originalità, prevederne il successo. L'artista crea, e deve creare, senza preoccuparsi degli applausi. E gli applausi — siate certi — non mancheranno. Gli industriali, che si preoccupano soltanto degli incassi, lascino dunque fare agli artisti, che agli incassi non pensano. Alla fine dei conti si accorgeranno che la fantasia di quei pazzi artisti ottiene miglior successo dei loro calcoli logaritmici.

Questo è il fondamentale insegnamento che possiamo trarre dallo strepitoso successo di « Biancaneve e i sette nani », e per quelle produzioni — assai poche — che valgano la pena d'esser definite « Opere d'arte ».



(Generalclne)

Domenico Paoletta

# Funzione del disegno animato

Dopo la diffusione del sonoro e del parlato, mezzo espressivo del cinema veramente universale è rimasto il disegno animato. La funzione del cinema muto — di parlare a tutte le genti, separate dalla confusione babelica delle lingue, con la sola potenza visiva delle immagini e la loro disposizione ritmica — si è conservata nell'apparente modesta funzione del disegno animato, che pure dal suo posto minore di completamento del programma, riesce spesso a comunicare più poesia che dieci film messi insieme.

Forse la limitazione del mezzo, un disegno e una colorazione da animare, contribuisce alla creazione dell'opera d'arte. Un tratto di matita evidentemente rappresenta una realizzazione più sollecita del fantasma poetico, mentre nel cinema normale l'idea di un personaggio passa per molte trafile artigiane prima di realizzarsi. Certo è che ad un punto ci si accorge che con la matita si possono esprimere molte e più cose. Le figure umane nella semplicità dei tratti assumono una caratterizzazione eccezionale ed esprimono i

sentimenti quasi allo stato grezzo, il che vuol dire che sono per noi di una potenza ricettiva maggiore nel confronto dei personaggi veri e fotografati; gli animali parlano e vivono come gli uomini, gli oggetti si animano.

Questa inclinazione a far vivere le cose attraverso una serie di disegni collegati è nata forse nelle tombe egiziane, dove spesso lo stesso personaggio, il morto, è raffigurato in tanti momenti legati uno all'altro persino nel procedere di un piede e nell'alzata di un braccio. Una rapida occhiata alle figure dà l'illusione ottica del movimento, che è la continuazione illusiva della vita dell'ormai mummificato nei sopravvissuti. E — più lontano — disegni animati si possono chiamare i grafici dei più antichi linguaggi scritti.

Forse il successo del disegno animato è da ricercarsi in questo impreveduto collegamento coll'infanzia dell'umanità. Forse per questa ragione si accettano in blocco le sue favole candidamente puerili. Questo ritorno alla fanciullezza dell'umanità come espressione e all'infanzia dell'uomo

come contenuto costituisce un incentivo per il desiderio di innocenza e di purezza, che non deve mancare in nessun uomo almeno in un istante di giornata.

Di fronte al cinema normale che si nutre di sanguinanti lotte, di violenze, di soprusi, di stragi, di sensualità, di insoddisfazioni, il disegno animato contrappone un sapore agreste e primitivo di storie di fiorellini e di pastori, di fontane e di boschi, di animali e di fiabe. Contrappone al turbamento tutto moderno una serenità classica. Al contrario del normale, il disegno animato ha sempre una morale profonda e sincera: il male vi soccombe sempre ed è sempre detestabile e non ci si compiace di lui, come avviene nel cinema maggiore. Il disegno animato infonde gentilezza perchè invece di gridarci le lotte degli uomini, ci mormora che le cose vivono. E' come una nostalgia dell'infanzia dimenticata, qualche volta una preghiera, sempre un porto sicuro.

Domenico Paoletta

# ING. FEDI

---

## MILANO

Via S. Gregorio, 6 - Telef. 20-831

---

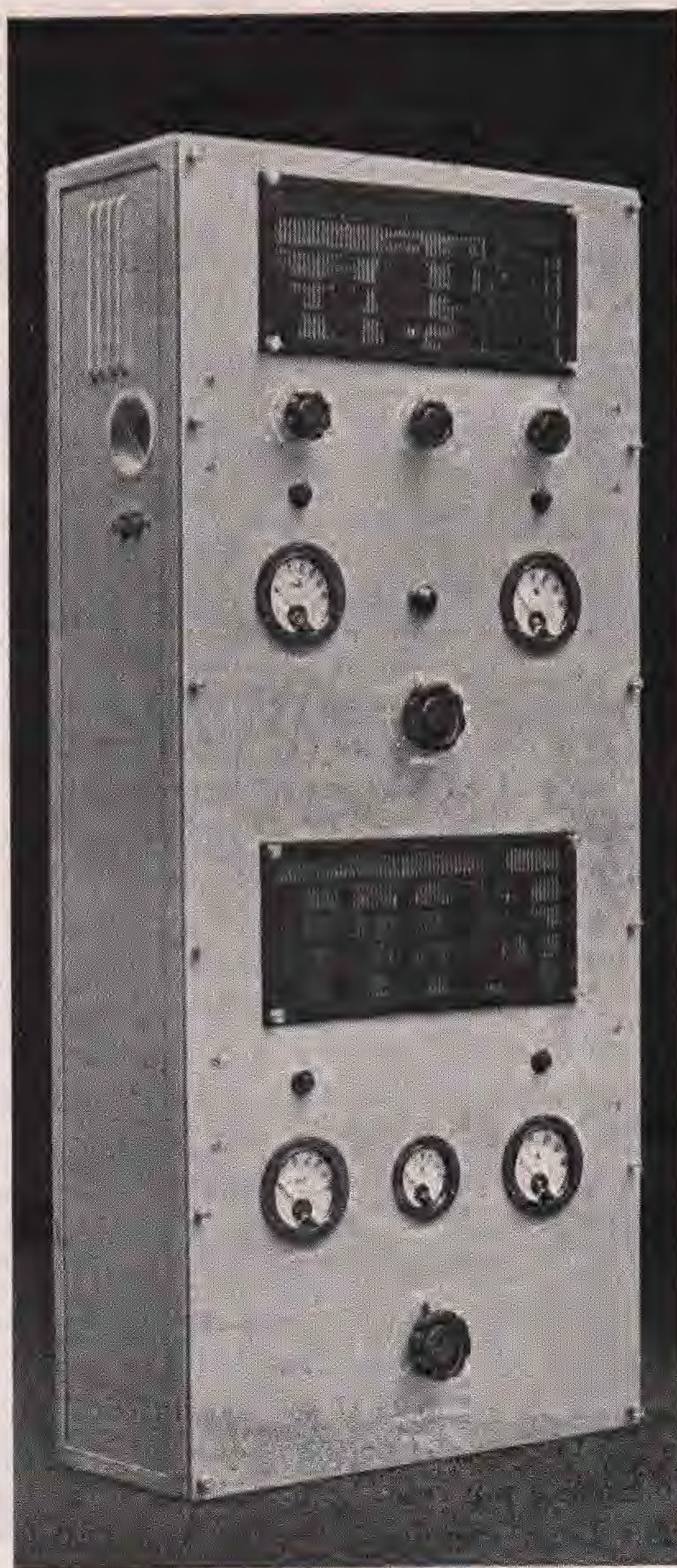
**Il vero complesso "duofonico", a due canali con caratteristiche circuitali appropriate per note basse ed alte**

L'ORFEO non è il solito amplificatore destinato ad una buona riproduzione di tutte le frequenze musicali, che per il solo fatto di doverle riprodurre tutte, non potrà dare che una resa media buona, ma non eccellente.

Non è il solito complesso così detto duofonico, dotato di filtri di smistamento o di taglio che sopprimono determinate bande musicali nocive alla chiarezza ma che deformano inevitabilmente anche le rimanenti utili.

L'ORFEO è il vero complesso duofonico a due canali separati, con caratteristiche circuitali e materiali magnetici ed elettrici idonei gli uni alle esigenze di una riproduzione perfetta delle note basse, gli altri a quelle delle alte.

**La riproduzione sonora del Duofonico ORFEO è una vera Grande Orchestra**



# Architettura cinematografica

**Necessità di una preparazione culturale e tecnica dell'architetto cinematografico e la sua importanza nel piano finanziario.**

**di DANTE TASSOTTI**

L'arte che comunemente vien chiamata scenografica, nel cinematografo prende un'importanza più costruttiva e perciò è opportuno individuarla come architettura cinematografica.

Infatti il cinematografo ci palesa i fatti più svariati e più salienti della vita degli uomini, in quanto può farcene vedere il loro svolgimento in un ambiente che si può estendere fino all'infinito; ed è sempre una visione reale, anche se ci viene riprodotta dall'obbiettivo. In altri termini, l'ambiente cinematografico, o è la natura, opportunamente scelta e magistralmente fotografata, oppure è una creazione dovuta all'ingegno dell'uomo, che interpretando la situazione del soggetto, dà valore a certe forme costruttive che sono o indispensabili, o sono determinanti per esprimere, nel modo più suggestivo, il contenuto di una scena in tutto il suo valore.

Dunque, se il soggetto cinematografico si muove entro un ambiente costituito dalla natura, l'opera dello scenografo è molto semplificata, anzi può essere totalmente surrogata dall'opera del regista; perchè basta scegliere il paesaggio (che talvolta è precisato nel soggetto) e con tutti gli accorgimenti che la tecnica cinematografica suggerisce al riguardo, occorre inquadrare i personaggi nella scena, scegliere sapientemente i punti di vista ed approfittare degli effetti migliori, dati dalla varia luce del giorno o dalla varia illuminazione della notte.

Se invece la scena dev'essere creata, allora il problema diventa più complesso e difficile e se taluni lo risolvono con molta facilità, si pensa e conseguentemente si vede che lo fanno con troppa faciloneria, espressa il più delle volte con belle chiacchiere, fino a che (ricorrendo a tramiti leciti o poco leciti) venga ad essi affidata la realizzazione del lavoro.

Quindi la scena che per il cinema, a differenza del teatro, prende un significato estensivo, in quanto perde certi vincoli, non deve fingere nulla e spesso non abbisogna del colore e delle finzioni prospettiche in quanto deve essere una forma reale, sia pure costituita da materiali scadenti, di durata effimera, e che per essere efficienti, nella ripresa cinematografica, deve avere ben proporzionate le zone chiaro-

scurali su cui s'impenna tutto l'effetto della scena. Da ciò si può stabilire che la scena cinematografica è un'opera d'arte costruttiva, è un'architettura cinematografica, e l'architettura, secondo le leggi e le usanze non la dovrebbe fare altri che un architetto.

Quella forma del costruire, che si presenta da un solo lato, che serve soltanto a delimitare lo spazio, a far da fondale si può chiamare architettura scenografica (nel caso nostro cinematografica) per distinguerla da quella il cui studio dev'essere fatto a seconda della destinazione della distribuzione degli ambienti, del carattere dell'edificio ecc. di quell'architettura insomma, che prima di diventare aulica dev'essere funzionale, rispondente a tutte le esigenze e sana.

Per la scenografia, tutti possono avere una bella idea, e prima degli altri i produttori, i registi, gli attori, gli spettatori, poi i letterati, gli avvocati, i medici, gl'impiegati, le sartine; ed anche qui può accadere che uno dei sunnominati possa avere una idea più brillante di un regista.

Ma per realizzare una scenografia cinematografica in tutto rispondente e, direi quasi, atta ad eroicizzare la scena, occorre una testa che col minimo dei mezzi, con la vita che può infondere alle forme che realizza, abbia la capacità di sintetizzare gli elementi accessori, di creare immagini che non sono date in dotazione agli uomini che operano per riflesso e per aver visto, ma con la ricerca di soggetti appropriati si possa raggiungere con tutta efficacia un susseguirsi di quadri, che abbiano una organicità in modo da dare al film quell'armonia ininterrotta tra il soggetto umano che opera e l'ambiente che lo accoglie.

Per far ciò, non c'è da illudersi, occorre un artista che abbia personale esperienza di tutti i materiali, di tutti i procedimenti di lavoro tradizionali e che abbia capacità d'insegnarne dei nuovi qualora occorressero, che abbia una quadratura mentale matematica e un sentimento d'arte purissimo. Questo per la grande, vera scenografia, cinematografica.

Per fare un salottino intimo, per fare un angolino blu se ne può fare anche a meno; talvolta è capace anche una donna. Pertanto l'efficiente organizzazione scenografica e le doti eccezionali dell'architetto che la presiede conducono con immediatezza a questi rendimenti essenziali:

1°) Al minimo dei mezzi; si allude a quelli tecnici e a quelli finanziari che si possono economizzare quando il lavoro sia stato sapientemente intuito logicamente studiato nei suoi montaggi e diretto con sicurezza da una sola voce a cui la coscienza risponde rettamente perchè opera per conseguire un fine ideale. Questo può apportare una notevole riduzione sul piano di finanziamento per la produzione di un film.

Messa sotto questo aspetto la cosa può esser ben compresa dai signori produttori, i quali si possono convincere che anche un bel film si può fare con pochi soldi e sarebbe molto importante per noi produrre un film, artisticamente lodevole col minimo dei mezzi.

Una statua di rozza pietra, artisticamente parlando, può avere più valore di una statua d'oro, quando tutte due non sono condotte dalla mano dello stesso scultore.



Danielle Darrieux in "The rage of Paris", (produzione New Universal Pict. esclusività S. A. Industrie Cinematografiche ICI.)

2°) Alla commozione delle masse; perchè esiste una differenza imponderabile nella espressione di uno stesso soggetto fatta da diversi artisti; e questa differenza appunto stabilisce una scala di valori artistici da attribuire alle varie realizzazioni del soggetto: ad esempio si possono fare delle figure anatomicamente esatte ma che mancano di quella certa vita che il soggetto prende nella mente dell'artista e che egli esprime nella materia con cui deve poi dare la forma. In fatto di architettura è molto difficile che un muro riesca a commuovere il pubblico, tuttavia ci si riesce sempre quando questo muro viene fatto da un grande architetto e talvolta costa meno di un altro più pomposo perchè, per nostra fortuna, le intime commozioni non sono vincolate al prezzo degli elementi che le producono.

3°) Alla varietà delle creazioni scenografiche; perchè la capacità di riunire in buona sintesi gli elementi, necessari e sufficienti, atti a dar efficacia alla scena, non la possiede l'uomo di circostanza, ma chi è ben temprato a queste concezioni che in definitiva conducono alla creazione di opere sempre varie ed interessanti, senza ripetersi mai in quanto rifugge dal copiatissimo e dall'analogo.

4°) Altro rendimento importante si può ottenere qualora architetto e regista intraprendono insieme la ricerca del soggetto, perchè soltanto loro due sono i più adatti a poter discernere a priori ciò che sarà bello da ciò che sarà brutto, senza aspettare il giudizio del pubblico e spendere milioni per fare un film di più.

Tutte le conclusioni non si possono fare sulla carta e i risultati verranno con lentezza, ma verranno.

Ma un altro punto è interessante fermare. Indubbiamente noi abbiamo raggiunto risultati notevoli per quanto riguarda la distribuzione razionale e funzionale degli edifici, e con questa sicurezza andiamo avanti nella ricerca estetica che dia espressione al costruire dei nostri tempi.

Però, per molteplici e giustificate ragioni, i progetti belli rimangono sulla carta e quelli che si eseguono sono vincolati a tante esigenze tecniche ed economiche di ogni specie; mentre per l'architettura cinematografica queste vengono meno e trionfa soltanto la bellezza eterna.

Perciò la cinematografia può essere un campo sperimentale per le moderne e libere architetture. Non che sia strettamente necessario all'architetto questo esperimento, perchè egli deve saper bene computare il valore delle sue opere nello spazio, ma per gli altri, per gli sfiduciati, per quelli che arrivano sempre in ritardo a capire le cose e in genere le capiscono quando sono tramontate, perciò piangono e rimpiangono.

Dante Tassotti





Deanna Durbin in "Pazza per la musica"

W.C.A.

WARNER BROS. FIRST



# PRODUZIONE

Un film con

**PAUL MUNI**

## LA LEGGENDA

### DI ROBIN HOOD

Con: Errol Flynn - Olivia De Havilland  
Regia: Michael Curtiz - William Keighley.  
(A colori naturali).

## FIGLIA DEL VENTO

Con: Bette Davis - Henry Fonda  
Regia: William Wyler.

## OCCIDENTE IN FIAMME

Con: George Brent - Olivia De Havilland  
Regia: Michael Curtiz. (A colori naturali).

## HOLLYWOOD HOTEL

Con: Dick Powell - Rosemary Lane  
Regia: Busby Berkeley.

## IL PIACERE

### DELLO SCANDALO

Con: Carole Lombard - Fernand Gravel.  
Una creazione di Mervyn Le Roy.

## QUATTRO IN PARADISO

Con: Errol Flynn - Olivia De Havilland.  
Regia: Michael Curtiz.

## L' ISOLA DEI DIMENTICATI

Con: Ann Sheridan - John Littel.  
Regia: William McGavin.

## IL MISTERIOSO

### DR. CLITTERHOUSE

Con: Edward G. Robinson - Humphrey Bogart.  
Regia: Anatole Litvak.

## LA PANTERA GIALLA

Con: Boris Karloff - Beverly Roberts.  
Regia: John Farrow.

## BANDIERA BIANCA

Con: Claude Rains - Bonita Granville  
Regia: Edmund Goulding

## IL NEMICO PUBBLICO N. 100

Con: Edward G. Robinson - Jane Bryan.  
Regia: Lloyd Bacon

## IL CENTAURO

### INNAMORATO

Con: Dick Powell - Priscilla Lane.  
Regia: Lloyd Bacon

## LA MURAGLIA INVIOLABILE

Con: Dick Foran - June Travis.  
Regia: Frank Mac Donald.





1938-39



**FARFALLE D'ORO**

*Con:* Rudy Vallee - Rosemary Lane.  
*Regia:* Samuel Bischoff.

**IL SESSO INVINCIBILE**

*Con:* James Cagney - Marie Wilson.  
*Regia:* Lloyd Bacon.

**LA RIVINCITA DELLA REALTA'**

*Con:* Kay Francis - George Brent.  
*Regia:* William Keighley.

**IL NEMICO DELL'IMPOSSIBILE**

*Con:* George Brent - Anita Louise.  
*Regia:* Busby Berkeley.

**LA MINIERA MALEDETTA**

*Con:* Jean Muir - Barton MacLane.  
*Regia:* Louis King.

**LA MONTAGNA INCATENATA**

*Con:* Ross Alexander - Patricia Ellis.  
*Regia:* Frank MacDonald.

**L'UOMO UCCISO DUE VOLTE**

*Con:* Warren William - Claire Dodd.  
*Regia:* William Clemens.

**IL MISTERO DEL GATTO GRIGIO**

*Con:* Ricardo Cortez - June Travis.  
*Regia:* Alan Crosland.

**L'ARTIGLIO DI VELLUTO**

*Con:* John Litel - Jean Dale.  
*Regia:* William Clemens.

**IL GIGANTE BIONDO**

*Con:* Wayne Morris - June Travis.  
*Regia:* B. Reeves Eason.

**IL TESORO DEL DIRIGIBILE**

*Con:* Glenda Farrell - Barton MacLane.  
*Regia:* Frank MacDonald.

**INNOCENZA SELVAGGIA**

*Con:* Bonita Granville - Dolores Costello.  
*Regia:* Arthur Lubin.

**ALTA TENSIONE**

*Con:* Pat O'Brien - Henry Fonda.  
*Regia:* Ray Enright.





Katharine Hepburn in "Holiday", (La febbre di vivere)

(EIA Columbia)



## ANTIFONA SVAGATA

*Dice Aristofane, negli Uccelli, che Lumpone indovino, per non compromettersi quando doveva giurare nà tòn Zéna, per Giove, adombrava e pronunciava: nà tòn chéna, per l'oca. Salvava così la dignità professionale senza disturbare la coscienza.*

*Il metodo ha avuto un gran successo. Usato da allora, nessuno s'è mai sognato di abbandonarlo. Per cui oggi questa elegante maniera di equivocare ha assunto proporzioni gigantesche.*

*Basta, per esempio, una ben organizzata produzione cinematografica.*

*Si spargono per tutto il mondo i film americani. Ah, questi americani, che mattacchioni, simpatici, geniali, intelligenti... Hanno i giornalisti turbolenti e spiritosi, i cow-boys eleganti e profumati, i gangsters per il folclore, le girls più spettacolose e sorridenti del mondo, i banchieri semidei, i patrizi miliardari, una polizia di giovanottoni invitti, una gioventù di atleti elastici e di magnifiche spigliate ragazze dalle gambe snellissime e mobilissi-*

*me. America, o America, sogno di infinite platee e di milioni di sartine e dattilografe modeste oneste e senza villeggiatura...*

*Chi prova a dubitare che la vera America non sia forse quella dei suoi mille film, ma quella di due soli, un po' diversi: «Tempi Moderni» e «Furia»?*

*In India, dicono i film, ci sono i Marajà che cacciano la tigre sugli elefanti e, quasi sempre, intanto, fanatici e vili insidiano la vita di quelle simpatiche, oneste altruiste rappresentanze diplomatiche di inglesi che sono ospiti della corte.*

*Appare chiaro, nel film, che i 350 milioni di indiani sono quasi tutti impiegati e mantenuti, ben pasciuti e ben vestiti, nelle corti dei rajà e che la miseria, nell'Impero di S. M. Britannica, sia una parola senza significato.*

*Dio mio, e i Mari del Sud? Chi non sa tutto, ora, dei Mari del Sud? Laggiù ci sono le palme, i cicloni, le canoe, un pescecane, una goletta di bianchi cattivi e alcolizzati e indigeni inghirlandati e seminudi (che donne, che*



Nella luce dell'obbiettivo

donne!) che danzano, banchettano e fan l'amore.

Ma allora quelle bellezze scimmiesche e tatuatoe dei Paupasiani e dei Maori, non esistono? Ma è vero non è vero che ci sono anche i cannibali? Mah...

La Legione straniera, poi, è torbidissima, piena di colpe e di delitti seppelliti nel fondo delle coscienze. Ma quando però combatte sul deserto affocato contro i ribelli non c'è pericolo che non mandi tutti in cielo purificati e santificati.

I disertori, per esempio, non esistono.

E l'Africa? L'esploratore, lei, le belve, i pigmei che sbucano fuori a saltaleone tutt'intorno e gli elefanti salvatori all'ultimo momento. Noi ora vorremmo andare nella giungla ad addomesticare un elefante selvaggio.

I mari cinesi sono pieni di pirati malesi e non di navi da guerra giapponesi.

I messicani hanno il sombrero, la chitarra e due pistoloni appesi alla sella piena di borchie d'argento. Degli straccioni che travagliano nelle miniere e nei pozzi di petrolio per conto degli Inglesi e dei Nord-americani, i film non hanno mai parlato e perciò non esistono.

I Pellirosse tendevano imboscate, ammazzavano torturavano e scotennavano i pionieri americani. Chi ha mai detto che i pionieri e i loro successori hanno poi eroicamente distrutto i Pellirosse, invece che con i fucili con l'alcool e la tisi?

E l'Italia? la bella Italia? Non per nulla, in una scena de «L'Ottava moglie di Barbablù», tutto il mondo ha udito «(smandolinare)»

una strafamosa canzonetta napoletana mentre sullo schermo si vedono i protagonisti scivolare in gondola sulla laguna.

Che volete farci? I libri non servono e non si leggono più. Un tifoso del cinema di media cultura confonde con evoluta disinvoltura il deserto del Sahara con quello del Gobi, quello del Colorado con quello Siriaco, mette la tigre in Africa e il leone in India, prende i Lapponi per Eschimesi, crede che gli Anglosassoni siano belli ed eleganti, gli Americani pieni di stile e di trovate, e non sa nemmeno cosa siano il Tibet, la Città del Capo, la Scandinavia, le Ande, la Bolivia e la Mesopotamia. In complesso conosce a fondo ritmi, follie, vita e miracoli di Broadway.

Nà, tòn chéna. Basta un impercettibile scherzo di pronuncia. Basta un teatro di posa ben attrezzato, un buon truccatore di comparse, un obbiettivo e un microfono intelligenti,




Alla luce della verità

un solerte ufficio di pubblicità e di distribuzione, una gran dose di faccia tosta.

Così il pubblico con minima spesa, seduto, senza fatica, vien trasportato a farsi una idea dell'ecumene e dell'antiecumene come sulla freccia d'Abaritte.

E, poichè le cose dello schermo non hanno, oltre a tutto, la proprietà dell'ecceità, è facile fargli assorbire, in buona fede, fumo oppio e cocaina come fossero aperitivi dissetanti.

Testo e disegni di  
Marco Morosini



Il film del XV Anniversario Metro Goldwyn Mayer "MARIA ANTONIETTA" segna il ritorno di Norma Shearer allo schermo dopo la indimenticabile incarnazione di Giulietta dei Capuleti. Il ritorno non poteva essere più trionfale. Per grandiosità ed accuratezza di ricostruzione, per fedeltà ambientale, per sensibilità ed accortezza nel fondere il romanzo con la storia e per virtuosismo d'interpretazione "MARIA ANTONIETTA" è infatti il più bello ed il più spettacolare tra i film storici sinora realizzati. La Metro Goldwyn Mayer ha affiancato alla grande attrice un giovane astro, Tyrone Power, e l'ha circondata di un centinaio di attori fra i quali John Barrymore, Anita Louise, Robert Morley, ecc. e di oltre 5000 comparse. La regia è di Van Dyke.

"MARIA ANTONIETTA" verrà presentato alla VI Mostra Internazionale di Venezia.



Metro  
Goldwyn  
Mayer



**Se Ginevra avesse regalato ad Ettore Fieramosca una sciarpa di Lanital, il prode l'avrebbe riportata intatta dopo la Disfida.**





Abel Jacquin e Charles Vanel

(Sangra)

## Gli autori cinematografici

*Assai complesso è il problema per la determinazione del vero autore dell'opera cinematografica. Secondo alcune opinioni autori sarebbero tutti i collaboratori dell'opera cinematografica, secondo altre il produttore del film, al quale gli autori o collaboratori avrebbero ceduti tutti i diritti economici.*

*I dubbi e i contrasti in materia sono tali e tanti che a tutt'oggi il problema si presenta ancora insoluto, derivandone uno stato di confusione e di disordine che si ripercuote a danno della cinematografia nazionale e particolarmente della categoria degli autori.*

*La necessità di una disciplina dei rapporti tra autori e produttori ha indotto il Sindacato Nazionale Fascista Autori e Scrittori a supe-*

*rare i contrasti teorici sulla figura dell'autore cinematografico e a organizzare un Gruppo sindacale in cui fossero compresi soggettisti e sceneggiatori, dialogatori e riduttori di pellicole straniere.*

*Questo Gruppo sindacale ha dinnanzi a sé un programma molto interessante, che può compendiarsi nella formula: «disciplinare i rapporti tra autori e produttori in modo che al soggettista e allo sceneggiatore sia lecito intervenire nella produzione cinematografica in quella misura e con quella dignità che competono all'arte loro».*

*Per spezzare quell'astratto analfabetismo, onnipresente e onnipossente, che forma l'atmosfera della cinematografia italiana, scrive*

Bonelli, occorre che l'intervento di uomini di valore e di responsabilità, in veste di autori o di sceneggiatori, non resti vano ed inefficace come oggi avviene, ma sia convenientemente sfruttato secondo la logica di ogni spettacolo; occorre che anche nel cinematografo trionfi la naturale gerarchia, appunto delle opere d'arte spettacolistiche, gerarchia che non pone l'impresario o il realizzatore alla testa dello sforzo collettivo, ma sempre l'autore della cui paterna sensibilità ciascuno deve fidarsi, se lo si considera veramente un « autore » e non un occasionale fornitore d'idee più o meno felici e peregrine, di trovate più o meno originali; occorre che i poeti novatori non siano più sfruttati nei titoli e nei soggetti delle loro opere ma direttamente favoriti nella potenza d'invenzione perchè possano creare liberamente e col dovuto prestigio collaborare coi registi e coi tecnici a rendere armoniosa e ordinata la nostra lavorazione cinematografica.

Quest'opera di valorizzazione è alla base del programma che il Gruppo intende svolgere a favore degli autori cinematografici.

In una recente riunione a cui parteciparono, fra gli altri, l'on. Alessandro Pavolini, presidente della Confederazione Fascista dei Professionisti e degli Artisti, Luigi Bonelli, Fiduciario della Sezione Nazionale Autori dello Spettacolo, S. E. Lucio D'Ambra, Gherardo Gherardi, Anton Giulio Bragaglia, Corrado Pavolini, Gaetano Campanile Mancini, Oreste Biancoli, Alessandro De Stefani, Cesare Vico Lodovici, Stefano Landi, Giuseppe Zucca, Camillo Mariani dell'Anguillara, Anton Germano Rossi, Ettore Margadonna, Piero Mazzolotti, Luciano Doria, Aldo Vergano, Leo Bomba, Ubaldo Magnaghi, Vittorio Malpassuti, Romolo Marcellini, Francesco Pasinetti, Rosso di San Secondo, Aldo Vergano, Salvator Gotta, Gian Gaspare Napolitano, Carlo Campogalliani, Pio Vanzi, Carlo Veneziani, Paola Ojetti, Cesare Zavattini, Tomaso Smith, Cesco Colagrosso, il litore per soggetti cinematografici Franco Saponieri, fu a lungo discusso sulla imprecisione sinora sussistita nella definizione di chi possa e debba dirsi autore cinematografico, dato i vari aspetti che questa qualifica può assumere

a seconda degli elementi che concorrono alla costruzione di un film e cioè soggetto, sceneggiatura, dialogo, regia, musica.

Considerato, però, che i creatori del film possono dividersi in tre categorie: a) quella dei produttori a carattere finanziario, o finanziatori; b) quella degli autori di romanzi, commedie, ecc., che eventualmente vengano utilizzati per farne dei film, cioè adattati allo schermo e cinematograficamente riespressi; c) quella dei creatori dell'opera d'arte originariamente e propriamente cinematografica, scrittori, registi e musicisti; fu deliberato che il Gruppo dovrà essere formato esclusivamente dagli ideatori di soggetti originali destinati allo schermo e dagli scrittori cinematografici, ovvero sia dai creatori della parte letteraria del film (sceneggiatori e dialogatori del soggetto originalmente e direttamente ideato per il cinema od anche tratto da altra opera, letteraria o teatrale, preesistente). Tre funzioni: dei soggettisti, degli sceneggiatori e dei dialogatori che possono essere riunite, tutte o in parte, in una stessa persona o ciascuna affidata ad una persona diversa.

Quanto alla questione relativa ai registi, la discussione portò l'adunanza a stabilire il principio che debbano considerarsi autori, e possano pertanto far parte del gruppo, soltanto quei registi i quali siano essi stessi ideatori, scrittori, sceneggiatori del soggetto, e cioè autori dal punto di vista artistico-letterario del film, indipendentemente dalla funzione della regia del film stesso, che in un secondo tempo assumeranno.

Un problema di grande importanza e attualità per la categoria è il riconoscimento del diritto d'autore cinematografico nella legge in corso di preparazione che dovrà regolare i rapporti tra produttori ed autori letterari ed artistici del film, legge che metterà l'Italia all'avanguardia nel campo della tutela del diritto d'autore. Un primo segno di questo riconoscimento di diritti si riscontra nell'avvenuta istituzione, in seguito ad un voto sindacale delle categorie interessate, presso la Società Italiana degli Autori ed Editori del registro dei film.

Per quanto si riferisce alla garanzia e alla

tutela dei soggetti cinematografici, il Gruppo ora costituito ha allo studio un progetto per l'istituzione di uno speciale ufficio che dovrà raccogliere soggetti originali, vagliarli e curarne il collocamento presso le case di produzione sia in Italia che all'estero. L'utilità di questa iniziativa è fuor di dubbio se si considera che in America esiste perfino un ufficio per la tutela dei titoli che vengono accettati in deposito per quattro anni.

Anche il problema dei giovani e della loro utilizzazione nella cinematografia formerà oggetto di attento studio da parte del Gruppo in parola che comprende anche fra le sue fila il littore.

Nell'adunanza sopra accennata fu poi deliberato che per l'appartenenza al Gruppo Autori Cinematografici gli ideatori di soggetti originali (soggettisti) debbono avere al proprio attivo almeno un soggetto realizzato in film: gli sceneggiatori e i dialogatori almeno una

sceneggiatura o un dialogo di un film realizzato; i riduttori non meno di sei adattamenti per l'Italia di film stranieri. Sarà istituito un elenco nel quale figureranno gli appartenenti al Gruppo stesso.

La determinazione e l'inquadramento degli autori cinematografici, l'istituzione dell'ufficio soggetti, il diritto d'autore cinematografico e molte altre questioni di attualità e di interesse per il cinema e gli autori costituiranno la materia di discussione al prossimo quinto Congresso Nazionale degli Autori e Scrittori, che avrà per tema: «I poeti e la cinematografia», tema come si vede assai vasto e comprensivo.

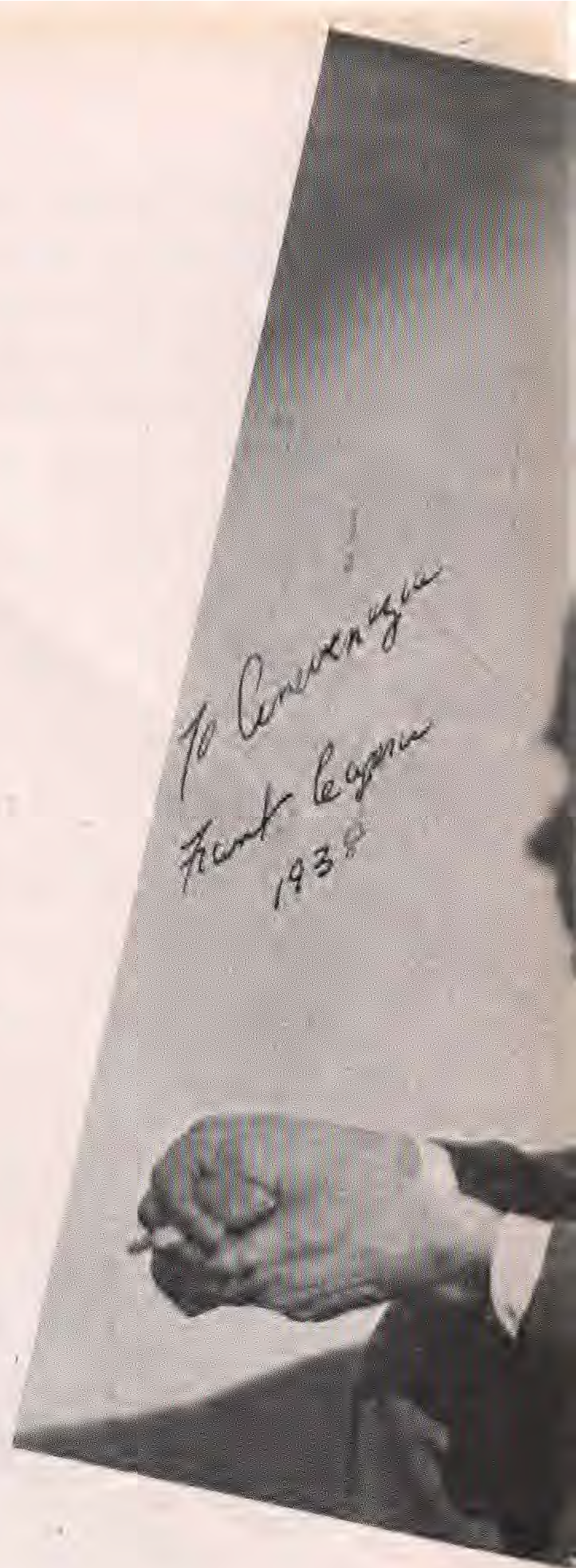
Non più dispersi e disuniti, ma raccolti nella loro organizzazione sindacale gli autori sono pronti e preparati a dare il più fervido contributo d'ingegno creatore alla rinnovata cinematografia nazionale.

Renato Liguori



Una scena di "Prigione senza sbarre",

(Sangraf)



## Writing for the cinema

There are no set rules for writing a scenario. Each person works differently. My own method is to begin by staring at the walls for a considerable time. Then I sharpen my pencils... and again stare at the walls.

ROBERT RISKIN

*dediche a*

*"Cineveneria" .....*

FAY WRAY  
FRANK CAPRA  
KATHARINE HEPBURN



**PALERMO**  
**Palazzo della Direzione Generale**

**Dati di situazione**  
**al 30 Giugno 1938-XVI**

Patrimonio: 476.718.083,42  
Cassa e fondi a vista: 485.995.195,35  
Corrispondenti (saldi creditori): 886.835.105,92  
Depositi a risparmio e in c/c con libretto: 1.050.371.210,83  
Portafoglio, Buoni del tesoro, Anticipazioni e Riporti: 671.785.103,63  
Mutui ed altri impieghi garantiti: 485.333.159,37  
Corrispondenti (saldi debitori): 305.637.497,97  
Titoli di proprietà: 573.107.985,69

**L'ISTITUTO RACCOGLIE**  
**DEPOSITI A RISPARMIO E IN C/C FRUTTIFERO**  
**E COMPIE**  
**TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA**

**Corrispondenti in tutte le piazze d'Italia e**  
**nelle principali piazze del mondo**  
**3 Filiali in colonia e nei possedimenti**  
**115 Filiali in Italia**

**BANCO DI SICILIA**

ISTITUTO DI DIRITTO PUBBLICO

Direzione Generale: **PALERMO**

Capitale L. 250.000.000 - Riserve L. 246.921.689,02

# Intelligenza dell'industriale

Chi, come me, da una ventina d'anni sta osservando attentamente lo svolgimento della produzione cinematografica italiana può intravedere, oggi soltanto, segni non dubbi di rinascita. Dei veri industriali oggi si dedicano alla produzione dei film ed hanno compreso che occorre fare con grandi mezzi, in grande stile, e soprattutto con larghezza di vedute. I fratelli Scalera, ad esempio, hanno messo in lista sette film ed hanno assoldato numerosi registi, artisti, operatori, ecc. Essi hanno volto una attenzione speciale verso la fonte dei « soggetti » e questo è per me l'indice migliore del buon indirizzo di questa impresa. Gli autori prescelti (Tristan Bernard, Bruno Corra, Roberto Bracco, Renato Simoni ecc.) danno affidamento ed è da sperare che i registi siano all'altezza dei soggettisti.

\* \* \*

In generale si è voluto sempre economizzare sul soggetto, come se questo non avesse valore fondamentale sulla buona riuscita del film. La ragione per cui il « soggetto » è stato quasi sempre trascurato proviene dal fatto che esso è la parte più *occultamente artistica* del film.

Certamente è arte quella del realizzatore, è arte quella dell'attore, è arte quella esplicita dai scenografi e dagli operatori, ma si tratta, ahimé! di arte più esplicita, più conosciuta, più volgarizzata e soprattutto più appariscente.

Non così è l'arte di scrivere e di comprendere il valore di un « soggetto » il quale, volere o volare, fa parte della letteratura, romanzo, teatro ecc. Chi studia e comprende il valore di un soggetto deve avere doti di psicologo, poichè il dramma cinematografico è giuoco di stati d'animo, come il romanzo ed il teatro. Occorre saper valutare caratteri e situazioni. Quando si passa dal puro soggetto (intreccio) alla sceneggiatura, prima occorre rivalutare caratteri e situazioni, poi *vederli* con sincerità e chiarezza come se dalle parole scritte volassero immagini sullo schermo.

Il successo del film dipende, in modo fondamentale, dai valori drammatici racchiusi nel soggetto. E' inutile volere tergiversare in chiacchiere più o meno fiorite; inutile il volere snaturare il soggetto stesso con rappresentazioni a carattere di arido documentario, pittoresco, estetico, cervelotico.

Questi sono difetti che hanno fatto fallire moltissimi film e non poche imprese produttrici, rivelando mancanza di fantasia da parte degli autori e mancanza di giusta valutazione da parte dei realizzatori.

Non voglio fare un grande elogio ai « capocomici »; ma è indubbio il fatto che un « capocomico » è un po' l'industriale realizzatore dei « pezzi » da teatro. Il « capocomico » se non è abbagliato nella ricerca di una « partona » per sè stesso, sbaglia di rado sulle possibilità di successo e sui valori del « copione ».

Vorrei che gli industriali, o chi per essi, si dessero la pena di formarsi una cultura attraverso la lettura dei soggetti cinematografici; osservassero studiassero imparassero. Andate a vedere come fanno i buoni industriali milanesi, piemontesi ecc.: conoscono bene la partita e scelgono bene i loro collaboratori.

Mi dicono che un tempo ci fu chi andò dall'industriale Banfi a Milano e gli propose non so quale affare eterogeneo e il Banfi, dopo aver lasciato parlare a lungo il suo interlocutore, tagliò corto rispondendo: «L'è minga savun?» Perchè Banfi fabbrica sapone e di sapone se ne intende, più di qualunque teorico del genere.

Nel campo dell'industria metallurgica è lo stesso. I bravi industriali non tengono conto delle chiacchiere, nè del «savoir faire», nè delle raccomandazioni e, talvolta, nemmeno dei titoli di studio, ma vogliono vedere che cosa sa fare il nuovo collaboratore. Naturalmente per vedere senza sbagliare bisogna conoscere la propria partita o le proprie partite.

Gli industriali del cinema sappiano quindi conoscere il proprio lavoro, sappiano soprattutto valutare e scegliere i «soggetti», sappiano scegliere i propri collaboratori alla prova del fuoco. In fatto di collaborazione temo che si stia ancora maluccio nel campo delle nuove imprese cinematografiche. Convegno che è difficile saper scegliere in un mucchio formato di vecchi-mezzi-falliti e di brillanti-giovani inesperti e chiacchieroni, in mezzo a una ridda di raccomandazioni, che ben difficilmente si possono evitare in modo completo.

Ci vorrebbe più stile fascista anche nel campo delle realizzazioni cinematografiche, cioè meno chiacchiere, più sintetismo e maggiore ardimento. A proposito di ardimento sarebbe utile che gli industriali del cinema non ascoltassero certi sproloqui contro i film d'avanguardia. Infatti qualcuno ha voluto dire che i film d'avanguardia non hanno portato nessun utile allo sviluppo del film normale, industriale. C'è da rispondere che i film d'avanguardia sono o non sono all'avanguardia che, se fossero tali, vanno utilizzati, e se non lo fossero vanno scartati in attesa che ne vengano dei veri. Che se poi i veri film di avanguardia non aprissero le idee agli autori del film industriale, la colpa sarebbe tutta di questi e non di quelli. Se un bravo maestro insegna un'arte sottile e sensitiva e gli scolari non imparano, di chi la colpa? Sono discussioni oziose ed inutili e non val la pena di proseguire.

Per concludere sulla odierna nascita dell'industria cinematografica bisogna dire che le speranze ci sono perchè ci sono i mezzi. Che c'è anche del coraggio, ma che occorre ancora più coraggio, occorre abbracciare orizzonti più vasti e cercare e provare altri collaboratori.

Va da sè che i denari contano molto, ma non è tutto. Ci vuole ingegno, intelligenza, più poesia, più strafottenza che nei vecchi metodi e *a priori*, occorre nè scartare nè accettare la collaborazione di nuovi individui.

Intanto il pubblico attende. Attende di andare al cinematografo per assistere a qualche rappresentazione che diverta, che sia per ciò interessante, nuova, caratteristica, vivace, ingegnosa.

Il pubblico non sarà deluso da questa paziente attesa; ora si fa sul serio.

Arnaldo Ginna



GRANT & BELLAMY  
with Gene Dunne · Cary Grant · Betty Hutton



COLUMBIA

GRAN CAFFÈ BIRRERIA

G. Berardo

GALLERIA COLONNA · ROMA



BUFFET FREDDO  
SPECIALITÀ TEDESCHE

GRANDE ORCHESTRA

*Aperto fino alle ore 2*

MAN SPRICHT DEUTSCH

ON PARLE FRANÇAIS

ENGLISH SPOKEN

Nuovo Salone al piano superiore per rinfreschi,  
matrimoni e ricevimenti, con ingresso riservato

Soc. AN. A. REJNA

— ROMA —

Via Marco Minghetti 36 a 44 - Tel. 61-085

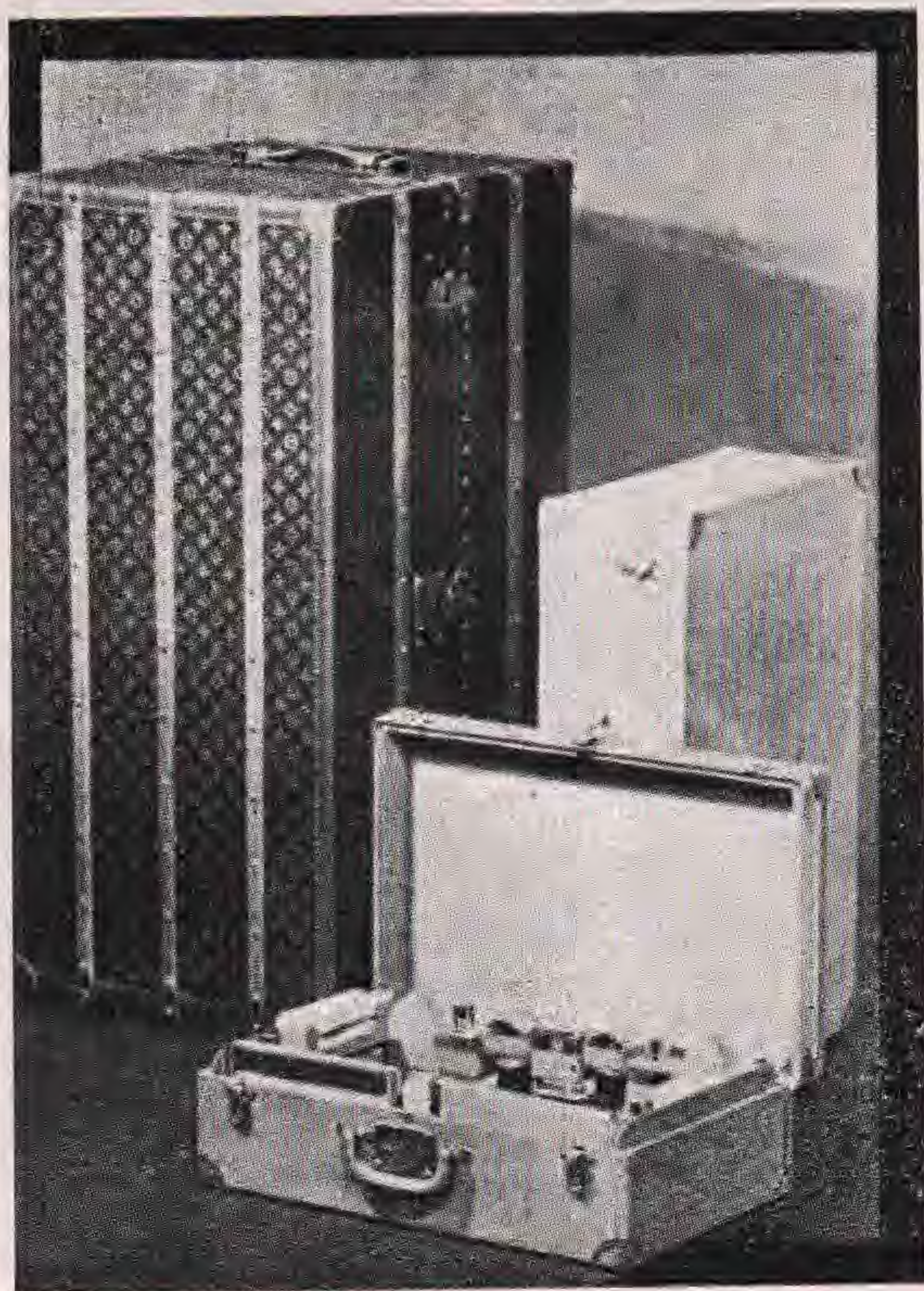
Valigeria di Lusso

Specialità Articoli in Cuojo  
delle proprie Concerie  
di Galliate

Valigie in tessuto di Canapa

Necessario per il Viaggio

Sport





# I PRECURSORI DELL'IDEA CINE- MATOGRAFICA

**Da Salomone ad Archimede,  
da Bacon e Leonardo, e dal  
Della Porta al Padre Kircher**

*Ricercando le origini del principio ottico-fotografico, che ha permesso l'attuazione della cinematografia, occorre risalire nel corso dei secoli fin quasi ai primordi della civiltà umana.*

*Questa affermazione non è da interpretarsi nel senso che fosse nota fin da allora la tecnica della ripresa e della riproduzione delle immagini in movimento, ma nel suo più ampio significato che fossero noti o per lo meno intuiti i principi ottici basilari dai quali poi è scaturita l'idea di Lumière.*

*Se è vero che le prime macchine da presa e da riproduzione furono create in virtù dell'esistenza della lanterna magica, è altrettanto vero che il Padre Kircher era giunto a questo suo meraviglioso ed originale apparecchio riconnettendosi alla tecnica ed alle nozioni note ai suoi tempi.*

*Tutte le grandi invenzioni prendono infatti origine, e sono possibili, in virtù della cultura dei popoli, dalla quale l'uomo, secondo la sua genialità, trae il germe delle sue ideazioni; a questo livello culturale si giunge per tappe lente e numerose e spesso mediante il contributo di un rilevante numero di singoli studiosi, e sperimentatori. Esempi magnifici: la radio e la cinematografia, tra le altre molte grandi realizzazioni di questa nostra epoca, in quanto esse sono dovute non solo all'opera feconda dei loro realizzatori ma anche al grado elevato di cultura tecnica alla quale la nostra epoca è pervenuta attraverso il lavoro faticoso di diverse centinaia di generazioni.*

*E' fuor di dubbio che gli antichi avessero, ul-*

*meno in germe, un più vasto corredo di nozioni, di quanto si possa a priori supporre. La critica ha spesso cercato di ritrovare le origini delle concezioni della scienza, della filosofia e delle arti nelle cognizioni delle più antiche civiltà.*

*Il Cartesio volle negare questa profonda cultura dei popoli antichi e tentò di dimostrare infondata la storia degli specchi ustori a mezzo dei quali Archimede incendiò i vascelli di Marcello che assediavano Siracusa (212 av. Cr.). Egli scrisse infatti un piccolo trattato di ottica al solo scopo di confutare le esperienze di Archimede e le affermazioni fatte in merito dal Dione, il quale ricorda anche che un analogo metodo fu usato da Proclo per liberare Costantinopoli dall'assedio della flotta di Vitaliano (514 d. Cr.) durante il regno di Anastasio.*

*Le idee di Cartesio prevalsero per qualche tempo, fin quando il Buffon provò teoricamente e praticamente come sia possibile provocare il fuoco a grande distanza a mezzo di specchi, e riuscì inoltre a dimostrare la verità della tradizione pervenutaci.*

*Se questo sforzo di ricerca delle origini ha portato nuove e più feconde vedute sulle possibilità delle varie scienze, non sarà certamente vano voler risalire il corso dei secoli allo scopo di valutare lo sforzo realizzativo nel campo delle proiezioni, soprattutto avendo la finalità di inquadrare in un più vasto orizzonte lo spirito creativo e precursore degli antichi.*

*Reali nozioni di ottica elementare erano cono-*

sciute indiscutibilmente dagli Egiziani nell'aureo periodo della loro storia che è caratterizzato dal dominio dei grandi Faraoni. Se si vuol credere agli annalisti dell'epoca si deve ritenere che i preti di Eleusi e di Menfi accedessero ai sacri misteri della divinità per mezzo di lanterne magiche.

In ogni modo fin da allora ritroviamo lo sforzo di studiare le varie fasi del movimento, decomponendo le attitudini ed individuando i gesti delle persone. Questo spiccato spirito di osservazione è comune del resto a tutti i grandi popoli dell'antichità; esempi classici sono presentati soprattutto dalle statue di taluni tempi, nelle quali si trova costantemente lo sforzo palese dell'artista di ritrarre l'uomo nella sua espressione reale, quasi nel tentativo di voler dare forma e vita alla grezza materia.

La conoscenza della lanterna magica è attribuita anche a Salomone e v'è chi crede che la Pitonessa di Endor richiamasse l'ombra del profeta Samuele, in presenza di Saul, a mezzo di artifici basati sui principî ottici della lanterna.

Ad analoghi trucchi deve aver ricorso anche Pigmalione quando per intercessione di Venere, diede vita alla statua di Galatea, e non dissimile deve essere stato il mezzo adoperato dal misterioso individuo che, durante il festino di Baltazar, fece apparire ai convitati le parole:

#### MANE, THECEL, PHARES.

Anche i romani conobbero l'ottica. La liberazione di Siracusa per opera di Archimede ne è una prova, ormai storicamente indiscutibile. Ma se si vuol credere al filosofo ed astronomo arabo Al-Hazen (Abou-Ali-al-Hacan) vissuto verso l'undicesimo secolo, ed autore di un commento sull'Ottica di Tolomeo, anche i Greci ed i Fenici avevano vaste nozioni sulle leggi di propagazione della luce e sulla riflessione delle immagini. Che anzi esistevano allora due trattati d'ottica, uno dovuto ad Euclide e l'altro a Tolomeo, pubblicati entrambi verso il 400 av. Cr.; e sfortunatamente distrutti nell'incendio della biblioteca d'Alessandria (650). Ma del resto tracce sulle conoscenze ottiche degli antichi si possono trovare in molteplici autori del tempo; in tutte le loro descrizioni si accenna sempre ad illusioni ottiche che spiegano ai nostri occhi avvenimenti arcani che dovevano allora terrorizzare ed influire fortemente sulle decisioni degli individui e dei popoli.

Narra Plinio che nell'antico tempio di Ercole, a Tiro, esisteva un luogo sacro, dal quale gli Dei apparivano di preferenza. Analogamente Esculapio si mostrava spesso ai suoi adoratori nel tempio di Tarso, ed in Sicilia esisteva un tempio famoso per essere il luogo ove le divinità si mostravano ai mortali.

Nelle descrizioni di queste cerimonie si riconoscono facilmente tutti i mezzi di una proiezione. Infatti il Salverte così ne parla: « In una di queste manifestazioni comparve su un muro del tempio una massa di luce che in un primo tempo sembrava molto distante; in seguito essa si trasformò in una figura evidentemente divina e sovranaturale, dall'aspetto severo, temprata dal dolore, e d'una bellezza perfetta. Seguendo le istruzioni d'una religione misteriosa gli abitanti d'Alessandria l'onorarono come Osiride ».

Nell'undicesimo secolo tutto quanto si conosceva sull'ottica era racchiuso nel libro « Elementi d'ottica » di Al-Hazen.

Il primo trattato d'ottica della nuova epoca è attribuito a Ruggero Bacone, monaco inglese dell'ordine dei Francescani, nato a Ilchester nel 1214 e morto a Oxford all'età di ottanta anni.

Bacone personifica in un certo senso la scienza del XIII secolo, sia per le sue vaste conoscenze mediche sia per l'entusiasmo con il quale professava la scienza sperimentale. Certe sue esperienze sulla Chimica lo fecero accusare del delitto di magia e di stregoneria per cui fu condannato alla prigione perpetua. Scrisse molti libri tra i quali è interessante ricordare l'« Opus majus » compilato nel 1267 e pubblicato a Londra solo nel 1733, il quale contiene tutti i suoi studi sull'ottica.

L'ottica comincia ad avere importanza ed è preludio all'idea della camera oscura del Della Porta nel periodo in cui ad essa diede il suo contributo di sapere e di studio il grande Leonardo da Vinci, pittore immortale di Monna Lisa. Egli conobbe le leggi che governano i raggi luminosi che penetrano nei mezzi oscuri, anzi nel 1470 così ne scrisse:

« Se la facciata d'un edificio o una piazza, o una campagna è illuminata dal sole e se, dal lato opposto, nella facciata d'una abitazione che non riceve il sole, si pratica un piccolo foro, tutti gli oggetti illuminati faranno passare da quel foro la loro immagine e sembreranno rovesciati ».

Questo è senza dubbio il primo accenno documentabile alla proprietà della camera oscura ed è certo che il Della Porta trasse l'idea del suo apparecchio dai principî teorici enunciati da Leonardo da Vinci.

Del resto bisogna ricordare che Leonardo fu genio universale, la cui spontanea versatilità per ogni opera d'arte o di scienza fu così pronta da farlo considerare uno dei più grandi cervelli dell'umanità.

Tra le molteplici scoperte dovute a Leonardo ricordiamo anche la concezione della stereoscopia e la dimostrazione, per analisi e per sintesi, della visione in rilievo; egli fu il primo a spiegare in modo preciso la visione binoculare.



(Generalcine)

Ginger Rogers

(R. K. O. Radio)

Per la sua opera veramente illustre Leonardo può essere considerato come il precursore della cinematografia e forse non è troppo attribuire a lui il nome di padre della cinematografia.

Come si è già detto, la scoperta della camera nera è dovuta al napoletano Gian-Battista Della Porta vissuto tra il 1540 ed il 1615.

Il Della Porta fu uomo di grande immaginazione e di insaziabile curiosità; facilmente nelle sue opere si trovano, commisti a pratiche d'alchimia e di negromanzia, studi fisici di notevole valore scientifico.

All'età di quindici anni aveva già composti i primi tre volumi della sua opera «*Magia naturalis*», nei quali si legge il seguente accenno descrittivo della camera nera:

«Una scatola chiusa con una piccola apertura, munita d'una lente dalla quale penetrano, incrociandosi, i raggi riflessi dagli oggetti esterni, la cui immagine va a riprodursi su uno schermo posto ad una certa distanza».

L'autore non dà grande importanza a questa sua scoperta e si deve all'interessamento degli eruditi del tempo se nel 1589 fu pubblicata una nuova edizione della «*Magia naturalis*» priva questa volta di tutti i dati futuri sull'alchimia.

Jeanne Crispin in «*Il Mastro di Posta*»,  
diretto da V. Turjansky

(Lux)



Oltre all'opera ricordata Della Porta ha scritto un libro molto importante su: «*De refractione optices*» nel 1593 ed un trattato sulla meteorologia.

L'invenzione della lanterna magica data dal principio del secolo XVII ed è dovuta al Padre Atanasio Kircher della Società di Gesù (1601-1676).

Nel suo grande trattato sulla luce: «*Ars magna lucis et aubrae*» l'autore parte dalla descrizione della camera nera del Della Porta e giunge progressivamente alla lanterna magica, facendo notare i vantaggi di luminosità e di nitidezza che si ottengono sostituendo l'oggetto opaco, illuminato per riflessione, con un'immagine su vetro trasparente.

Il nome dato a questo nuovo apparecchio dal Padre Kircher è così giustificato, in vista dei prodigiosi risultati ai quali esso conduce. L'autore afferma che: «*Quam (lucernam) non immerito magicam et thaumaturgicam... appellandam duximus*».

Lo stesso autore anzi si dilunga a descrivere il mezzo per fabbricare una lanterna perfezionata:

«Costruite un cilindro; in una base collocate uno specchio concavo avente per quanto è possibile la forma parabolica. Nel fuoco di questo specchio, fissate la fiamma d'una candela, voi avrete ciò che cercate. Otterrete in tal modo una luce così viva da poter vedere, durante la notte, le lettere d'un libro, anche le più piccole, così distintamente come se voi faceste uso d'un telescopio. Coloro che vedessero queste fiamme ad una certa distanza potrebbero scambiare per un gran fuoco. La luce sarà ancora più intensa se l'interno del cilindro è coperto di stagno lucido, ed ha la forma ellittica».

Come si vede da questa semplice descrizione già si comincia a delineare in embrione la futura macchina da proiezione ed è fissato il principio ottico dei condensatori ottenuti utilizzando il potere riflettente degli specchi.

Appare elementare ai nostri occhi il principio fisico ed altrettanto elementare il meccanismo pratico che lo sfrutta; essi sono tuttavia il preludio logico della più grande applicazione e segnano la tappa necessaria alla quale occorreva giungere per toccare poi mete più ampie. L'invenzione della lanterna magica segna indubbiamente una tappa di grande importanza per la cinematografia; essa delimita due epoche diverse, delle quali quella che precede può essere considerata come lento periodo evolutivo della tecnica in quanto tale e senza finalità speculative-pratiche; l'epoca che segue l'invenzione della lanterna magica segna invece un periodo di grandi ricerche scientifiche, di evoluzioni continue, di ritrovati e di procedimenti nuovi.

Prima e dopo, sempre, il genio italiano ebbe parte importante nel processo evolutivo della tecnica.

Paolo Uccello

LA  
**COMPAGNIA ITALIANA CINEMATOGRAFICA**  
**L U X**  
TORINO

PRESENTA NELLE PAGINE  
SEGUENTI IL PRIMO GRUPPO  
DELLA **PRODUZIONE 1938-39**





**IL DRAMMA DI SCIANGAI** - Diretto da G. W. PABST  
con CHRISTIANE MARDAYNE, LOUIS  
JOUVET, ROULEAU, DORVILLE, ecc. ::

**LA CASA DEL MALTESE** - Diretto da P. CHENAL  
con VIVIANE ROMANCE, M. DALIO, LOUIS  
JOUVET, PIERRE RENOIR, ecc. :: ::

**ALLARME A GIBILTERRA** - Diretto da F. OZEP  
con E. VON STROHEIM, VIVIANE ROMANCE,  
ABEL JACQUIN, R. DUCHESNE, ecc. :: ::

**IL MASTRO DI POSTA** - Diretto da V. TURJANSKY  
con HARRY BAUR, JEANINE CRISPIN,  
GINA MANÈS, GEORGES RIGAUD, ecc. ::



# FILM - ARTE E FILM - OCCHIO

**Il punto di contatto tra la tecnica e la psicologia delle folle è stabilito dal montaggio.**

**di G. C. SILVAGNI**

La ragione pubblicitaria ha, prestissimo, prematuramente battezzato «Arte» l'industria cinematografica.

Il fallimento del cinematografo in Europa coincide con la sua conquista del mondo intellettuale ed artistico, che data da una ventina di anni.

Al tempo del cinema «Arte muta», un metro di film «standard» valeva millecinquecento lire — oggi ne vale tremila. Le ricerche estetiche che arrivano a costare settantaduemila lire al minuto non possono essere ammesse da un industriale che non sia Crespo, o che non sia pazzo.

Le ricerche — campo vastissimo e sempre aperto in materia cinematografica — devono essere fatte nei laboratori e nei centri sperimentali e devono avere per base, soprattutto, la tecnica.

Nel complesso industriale il finanziere che porta buona valuta o buoni effetti, ha il diritto di esigere dal fabbricante un prodotto conforme alle domande del mercato e alle caratteristiche speciali e convenute. I bottoni devono entrare nelle asole e le ruote girare su di un pernio. Come un qualsiasi prodotto manufatturato, il film deve rispondere alle esigenze del pubblico.

Il complicatissimo congegno cinematografico comincia la sua parabola sulla quasi certezza della tecnica e termina nell'astrazione completa della psicologia delle folle.

Ci sembra che questa figura così semplice come ci viene sotto la penna, arrivi tuttavia a fissare questi due luoghi comuni del cinema: tecnica e psicologia.

In un punto solo la tecnica si fonde con la psicologia — altrove parallelismo ma non fusione — e questo punto comune è il montaggio; e questo contatto di tecnica e psicologia si effettua tra il film e la psicologia del pubblico.

Sgomberiamo prima il terreno da alcuni fastidiosi argomenti.

In poche industrie come in quella cinematografica, la tecnica esclude ogni elemento di ciò che è convenuto di chiamare arte; anzi, lo spirito artistico, fatto di curiosità, di stasi, di ritorni, è assolutamente contrario alla vicenda cinematografica. Uno dei grandi errori in materia cinematografica consiste nella frequente transposizione della letteratura, delle arti plastiche e dell'insieme plastico e letterario che è il teatro, sul piano cinematografico.

E' una troppo facile associazione di idee, quella di considerare il grafismo cinematografico, come obbediente alle stesse ragioni di una composizione pittorica; come è assolutamente falso di credere ad un comune terreno di *effetti*, letterari e cinematografici, e la stessa vicenda teatrale che si sviluppa su tre dimensioni è assolutamente incompatibile con quella cinematografica. Infatti, il cartone, quadro animato, è vero solamente come

proiezione; il sotto titolo è stato eliminato da anni dal film tedesco detto, d'espressionismo, e il tempo teatrale, il tempo gran segreto dei registi, è opposto alla simultaneità cinematografica.

Proposto al pubblico, e da questo considerato solo nel suo insieme, il film si difende, in apparenza, su due quadri, come al baccharat: il soggetto e gli attori.

Non so se valga la pena di notare che tutto è soggetto. I quattro elementi e la quarta dimensione. E per contentarci della materia scritta, il cinema in dieci secoli di costante progresso futuro non esaurirà la quarta parte di uno scaffale dell'immensa biblioteca, accumulata dagli uomini durante il periodo che va dall'invenzione della stampa a quella del cinematografo; e bisognerebbe anche supporre che nessuno scrivesse più.

Secondo quadro: gli attori. Limitiamoci a dire che la questione pubblicitaria e un giuoco particolare di interessi hanno fin qui deciso della voga di un tale o di un tal'altro attore. D'altra parte, in questa interessantissima categoria sociale, — come in tutte le altre — non c'è alcun insostituibile; qualità, questa, del Genio; e veramente senza nessuna cattiveria, non sapremmo nemmeno per Plauto o per Molière stabilire un qualunque paragone, con Beethoven o Michelangelo.

Cionondimeno, resta il fatto che è su questi due vastissimi soggetti



Luisa Rainer nel film "Frou-Frou", della M. G. M.

di conversazione che il pubblico giudica i film. Tuttavia il pubblico accetta soggetti astrusi; attori antipatici, o soggetti stupidi a forza di essere banali, e attori sdolcinati; insomma, il pubblico accetta sempre, fin quando fa il muso duro, si chiude, respinge, urla; perché?...

Ed eccoci al nostro argomento.

Abbiamo detto che c'è un punto di contatto tra la tecnica e la psicologia delle folle; contatto psicofisiologico per precisare; e questo punto è stabilito dal montaggio del film.

Naturalmente, non consideriamo

il montaggio come centro della tecnica, ma come importantissimo fattore di successo, per ragioni come abbiamo detto psicofisiologiche.

Durante l'epoca, già lontanissima, del cinema — fotografia animata — una scena finiva quando il mimo aveva terminato il suo compito o quando il regista lo cacciava via con un urlo. Se Georges Méliès componeva nel 1904 dei film che passerebbero oggi per produzioni d'avanguardia, la convenzione era tale che l'attore scendendo di casa in strada doveva essere visto prima sul pianerottolo poi emergente dall'androne, senza

che queste visioni avessero il meno interesse diretto nell'azione.

Il primo tentativo, coronato da un enorme successo, e che dura ancora, di montaggio psicologico, fu secondo la nostra memoria, quello del film « La Roue », d'Abel Gance, nel 1920. Vicenda semplice e truculenta di un macchinista ferroviario, che conduceva il treno nel quale la sua bella fuggiva con un altro. Il macchinista decide di lanciare il treno ad una pazzia velocità incontro al primo accidente che per forza di cose deve prodursi. Ebbene, in diciotto anni, non abbiamo dimenticato la patetica sinfonia di immagini, delle bielle stantuffi ruote segnali scambi traverse ponti gallerie: quel film muto era pieno di un travolgente fracasso di un ritmo *uditivo* angoscioso e magnifico.

Il montaggio aveva detto per la prima volta il fatto suo. E il tempo simultaneo cinematografico era stato capito. Ed era stato capito anche che, forse unicamente durante frazioni di secondo, la visione è fatto esclusivo della retina, e che, la reazione cerebrale è per così dire *forzatamente* stabilita in alcuni centri emotivi. Insomma una ventina d'anni dopo la sua invenzione, il cinema cominciava a interessarsi dell'occhio, come conduttore psicofisiologico.

Oggi ancora malgrado il suono, l'occhio è re del cinema e non sarebbe eccessivo di domandare alla tecnica di continuare a prendere in considerazione questo fatto. Si può affermare che una sequenza di immagini in evoluzione, per esempio, da sinistra a destra non può risolversi senza urto in una sequenza di evoluzioni da destra a sinistra, un fatto simile, non voluto e ripetuto, infligge all'occhio un trattamento di contrasti determinanti la fatica e la disattenzione: questo per la concatenazione ottica.

Per la concatenazione scenica, ossia per l'evoluzione del film nel suo tempo, il ponte che la vicenda getta sotto i nostri piedi dal prin-

cipio verso la conclusione non può senza catastrofe essere percorso a ritroso. Il tempo del cinematografo è simultaneo e futuro.

La questione del ritmo dunque occupa un posto preponderante nell'insieme di un film.

Il quadro che si attarda e ci fa pensare immediatamente alle cartoline dell'album della nonna — veduta di Casoria — è in contrasto non diremmo nemmeno col successo, ma col minimo interesse. Ecco la baia di Rio de Janeiro, meravigliosa; il regista ha delle ragioni sue personali per deliziarsi di questo quadro; un secondo, due secondi; il Pan di Zucchero, il Corcovado, bellissimo; il ri-Pan di Zucchero, il ri-Corcovado. Accidenti! la barba! (Gli esteti sognatori, hanno distrutto il credito del documentario diciamolo tra parentesi).

Le immagini animate o no non devono eccedere il tempo di comprensione; l'invito a collaborare che il regista fa al pubblico attardandosi su un quadro è pericolosissimo per il film; la porta aperta sullo studio accurato del dettaglio o dell'azione stessa, è sempre una porta aperta per lo spirito che domanda solo di scampagnare.

Ci sembra di poter controllare la validità di questo argomento nella scena che si svolge in casa della madre pazza nel film «Carnet de Bal».

Per occuparci più specificatamente di quel conduttore psico-fisiologico che è l'occhio e della reazione forzata dei centri emotivi, bisogna ricordare che se questi dirige quasi malgrado lo spettatore le sensazioni il cervello completa i movimenti, un pugno dato davanti la faccia rappresenta veramente un bel cazzotto con relativa sbucciatura del mento.

Sinceramente: chi può dire di sfuggire alla travolgente vicenda di un pugilato montato, non diciamo fotografato, da uno specialista?

Vediamo quindi, se è possibile, quale sia l'importanza di Jean Gabin da quando «Pepé le Mokò»

mette il piede sulla strada che lo porterà al molo, e quale sia l'importanza della fotografia stessa, e dello stesso suono.

Tutto asseconda il ritmo che trasporta il personaggio nella febbrile sequenza di immagini; febbrile diciamo, si lo spettatore.

Il nostro occhio viene sincronizzato al montaggio, lo spirito preso segue l'uomo che scende.

Stretta collaborazione del montaggio e dell'occhio: ecco una delle necessità primordiali del film.

Film di pittura, di scultura, di archeologia, di storia, dei quali tanto certo è il catastrofico desti-

no, che anche nell'annuncio fatto mediante un film di sintesi; (il film — annuncio — è il trionfo del montaggio) tutto sembra già troppo lungo, statico e, bisogna dirlo: noioso. E il pubblico scalpita, sbadiglia su quel lentissimo « prossimamente », nell'attesa d'una banale, trita commedia, « made in U. S. A. », che con la facilità, l'elasticità abituale lo porta nella corrente degli avvenimenti dal principio alla fine in un susseguirsi di immagini soddisfacenti lo spettatore numero 1: l'occhio.

G. C. Silvagni



(R. K. O. Radio Generalcine)

Katharine Hepburn nel film «Una donna si ribella»



Bette Davis nel film "Jezebel", della Warner Bros

*dediche...*

a " Schermi nel mondo ,,  
Luisa Garella



*A Schermi nel mondo  
Luisa Garella  
Roma  
1938*

" to Cinevezia 1938 ,,  
Rouben Mamoulian



*With my best wishes  
to " Cinevezia 1938 " -  
Rouben Mamoulian  
June 1938  
Hollywood*

# Esposizione Int.<sup>le</sup> d'Arte Cinematografica a Venezia

**1935** - "Figliuol prodigo"

Coppa Min. Stampa per la  
"migliore regia"

**1936** - "Vigilia d'armi"

Coppa Volpi per la  
"migliore interpretazione"

**1937** - "Carnet di Ballo"

Coppa Mussolini al  
"migliore film assoluto"

**1938:**

*altri 3 film di eccezionale importanza*

## **La riva del Destino**

(Quai des Brumes)

JEAN GABIN - MICHÈLE MORGAN

Regia: Marcel Carné

Produzione: "Cine-Alliance"

## **Scacco alla Regina**

(Joueur d'Échecs)

FRANÇOISE ROSAY - CONRAD VEIDT

Regia: Jean Dreville

Produzione: "Vega"

## **Fanciulle alla Sbarra**

(La mort du Cygne)

di Jean Benoit-Levy

con YVETTE CHAUVIRÉ - MIA SLAVENSKA







Jean Gabin e Michèle Morgan in "LA RIVA DEL DESTINO" un film in cui il celebre interprete di "Bandito della Casbah" raggiunge il vertice della sua arte.  
(CINE ALLIANCE-COLOSSEUM)

Françoise Rosay l'indimenticabile "madre pazza" di "Carnet di Ballo" ritorna accanto a Conrad Veidt, in "SCACCO ALLA REGINA". È la sua più arguta intelligente interpretazione.  
(VEGA-COLOSSEUM)



# Il prigioniero



## di Zenda

DIRETTO DA

JOHN CROMWELL

CON

**Madeleine Carroll**

**Ronald Colman**

**Douglas Fairbanks Jr.**

**C. Aubrey Smith - Mary Astor - David Niven - Raymond Massey**

- Ecco uno dei più belli e romantici film della stagione.
- Nel vorticoso ritmo di avvenimenti che si accavallano e si susseguono in un crescendo impressionante, uomini combattono per l'amore e per il potere, un affascinante giuoco che avvince l'avvenire di ognuno di loro e appassiona l'umanità.
- Intrighi, congiure di palazzo, amore, audacia, duelli, pericoli, fedeltà.
- E' un film in cui la volontà ha una forza preponderante e trionfa della materia brutta e dello spirito inafferrabile. Tutto è svolto con senso d'arte e forza espressiva. È un miracolo di perfezione e di successo.
- Gli attori sono magnifici, convincenti, invidiabilmente inquadrati.
- Ecco un grande film che ricorderete per parecchi anni.

PRODUZIONE: **DAVID O' SELZNICK**

DISTRIBUZIONE: **Soc. An. ARTISTI ASSOCIATI**





Una scena del film "Fiamme in Oriente", diretto da Christian Jaquet (Sangraf)

## CINEMA PER RAGAZZI

*In Italia dove fioriscono, sviluppando in modo meraviglioso, le iniziative più geniali, più istruttive e pratiche, non si è mai pensato di fare del cinematografo per ragazzi.*

*Di spettacoli cinematografici se ne vedono una quantità per tutti i gusti, adatti alle molte ed alle poche intelligenze: visioni storiche — troppo ingombranti per il troppo strafare —; passionali — sospirate dai giovani cuori —; di vita d'ogni giorno spesso banali —; artistiche, scientifiche per studiosi ed amatori, colti: visioni per molti se non per tutti, ma per ragazzi niente.*

*E sono precisamente questi che avrebbero bisogno di vedere, d'imparare come si fa a diventare coraggiosi, generosi, esperti; conoscere la materia necessaria per essere, un giorno, uomini di carattere, atti a se stessi, alla Patria, alla famiglia.*

*Moltissime volte, per non dire innumerevoli, al Cinema si vedono bambini e ragazzi guardare attentamente le «visioni» aspettando sempre un «qualcosa» che per loro salti fuori; e si ascoltano domande insistenti rivolte a chi li accompagna per poter afferrare, conoscere e capire lo «scopo» di un'azione poichè la mente ancora bambina, il carattere ancora in formazione non permettono loro*

*d'intendere lo svolgersi di una vicenda — qualunque essa sia — nuovi come sono alla vita ed ai particolari che l'accompagnano.*

*Un tempo, vi era un solo genere di film che piaceva veramente, entusiasmava i ragazzi di tutti i ceti: «Tom Mix». Le cavalcate, gli atti di audacia, la lotta strenua contro il male e il trionfo finale del bene, s'imprimevano nelle menti, negli animi: diventavano un incentivo, uno sprone: era una palestra di ardimenti, una scuola d'umanità. Ma «Tom Mix» è scomparso nei meandri speculativi delle società importatrici, ed ai nostri ragazzi è rimasto «Topolino»: belle ammirabili «visioni» che appagano la vista, fanno divertire, destano ammirazione e tutto finisce lì. Infatti, si possono decantare l'originalità delle «trovate», l'armonia dei colori, il vertiginoso «crescendo» delle azioni e basta; i ragazzi si sono divertiti, hanno gridato d'allegrezza, hanno battuto le mani. Continueranno a parlare, ad esaltare le biricchinerie di «Topolino e della sua compagnia», ma poi? Null'altro, perchè quel genere di lavoro è solo una meravigliosa parentesi che serve per completare lo spettacolo, una farsa vertiginosa, una fantasia colorata.*

*Fare del cinematografo per ragazzi, non do-*

rebbe essere una cosa molto difficile: basta che il lavoro sia scritto col cuore e diretto con del buon senso, con semplicità umana.

L'Italia ha sempre avuto nel suo passato, ed ha nel suo presente, mille e mille esempi di ragazzi, i quali pur rimanendo tali, hanno agito da « veri uomini ». Basterebbe scegliere un « fatto » e svilupparlo nell'atmosfera nuova, fattiva ed eroica dell'ora che viviamo: non si è eroici solamente alla guerra, ma anche nell'intimità della casa, della scuola, della bottega: perchè si può diventare eroe nel frenare l'impulsività del carattere, nell'umiltà del mestiere, nella povertà della propria persona: quello che conta nella vita, nell'ingranaggio sociale è la moralità, ed il cinematografo inteso in questo senso, potrebbe essere una grande scuola e dare alla Patria uomini consci di sè, pronti sempre a tutti gli eventi; ed anche nel sacrificio vedere e comprendere il gesto di bellezza, l'impronta della razza, della

« nostra razza », della quale si dica pure ciò che si vuole, è sempre una bella, generosa e grande razza!

Chi ha dimenticato il film che destò tant'ammirazione, tanta commozione: « I ragazzi della via Paal »? Questo lavoro, non è forse la sintesi fanciullesca che si svolge continuamente nei nostri ragazzi, rumorosi, ricchi d'immaginazione, turbolenti, pronti sempre a sfidare un pericolo come a compiere una bell'azione; impulsivi, generosi anche vendicativi? E l'Italia, di questi ragazzi, è piena: e con questo nostro genuino materiale umano, la cui bontà è manifesta tutti i momenti, ed in tutti i luoghi, non sarà per nulla difficile « fare il cinema per ragazzi »: ma un cinema che sappia far conoscere anche ai « grandi » quali siano i doveri da osservare, praticare verso le creature che sono la continuazione della vita....

Luciana Grimaldi

## CARBONI PER IL CINEMA



DE LA  
**Société LE CARBONE-LORRAINE**

173 BOULEVARD HAUSSMANN - PARIS (8ème)

Rappresentante Generale per l'Italia:

**CINEMECCANICA**

SOCIETÀ ANONIMA

Viale Campania N. 25

**MILANO**

# RADIOMARELLI

## L'APPARECCHIO PIÙ DIFFUSO IN ITALIA

*Il primato 1938-39 di  
Braccio di Ferro*



*Più pugni sferro  
più nemici atterro!  
Io son  
Braccio di Ferro  
e tutti solterro!*

*Nella prossima stagione  
sarà ogni mio film un  
grande successo!  
.....  
ma vi offrirò di più:  
produzioni a colori  
metraggi da furori!  
Una fiaba strepitosa:  
Braccio di Ferro  
all'Isola misteriosa.  
Una grande novità:  
Braccio di Ferro  
contro Ali Babà.*



*Films Paramount*



# Il problema centrale de

*Considerazioni di G.*

In attesa dell'ormai famosissimo decreto, del quale d'altra parte si gradirebbe avere notizie definitive, si continua a parlare di organizzazioni di produzione continuativa come del toccasana infallibile per la nostra cinematografia.

A costo di tirarci addosso la scomunica diremo che siamo ancora una volta fuori strada. Non è nella produzione continuativa la via della salvezza. Le poche imprese di tale tipo attualmente in funzione sono decisamente dimostrative al riguardo. La via della salvezza, vera ed unica, è nell'organizzazione industriale della produzione. E soltanto quando tale organizzazione industriale sia architettonicamente compiuta, allora soltanto, può aver vita una seria produzione continuativa. Altrimenti niente da fare.

Il produttore che organizza un film su soggetto proprio, o per farlo interpretare dalla nuova diva che gli sta a cuore, ci sembra il giovane autore ambizioso e presuntuoso che stampa i libri a sue spese perchè non ha trovato un editore.

Il produttore che mette insieme quattro tecnici e tre attori per girare un film qualunque ci sembra l'attore che per non rimanere a spasso durante l'estate riunisce una compagnietta per andarsene in tournée nelle città di provincia.

Il produttore che mette in cantiere un soggetto tratto dalla solita commedia, affidandone l'interpretazione a due attori di cartello, ci sembra il venditore di coni gelati in marcia sulla spiaggia nelle ore del solleone: piccolo speculatore affannato dell'affanno altrui.

Il produttore che... ma è inutile continuare. Basta dire che il produttore italiano il quale generalmente ignora la necessità di un ufficio soggetti, di un ufficio tecnico, di un'organizzazione di produzione e di quanto altro occorre all'impianto di quella creazione industriale che è la lavorazione di un film, non ha diritto alla qualifica di produttore. Al massimo potrebbe essere definito come un impresario o un appaltatore di lavoro; ed è forse perciò che tanti costruttori hanno creduto di poter passare al cinematografo in questi tempi di magra per l'industria edilizia.

## DISCORSO

### SULLA GERARCHIA CINEMATOGRAFICA

Sembra incredibile, ma il nostro discorso sulla gerarchia cinematografica, che risale a due anni fa, è ancora fresco e giovane come se l'avessimo dettato appena ieri.

Scrivevamo nel maggio 1936:

«E' ormai assodato che in Italia ci sono soggetti, attori, registi,



Eric Von Stroheim nel film

# ella produzione italiana

L. V. Sampieri



operatori e mezzi tecnici. In diciotto mesi non si è avuta infatti a lamentare alcuna deficienza nello sforzo di realizzare una produzione italiana al cento per cento. Recenti esplorazioni all'estero di nostri tecnici acuti e sereni hanno convinto anche gli scettici residui della bontà della nostra attrezzatura. E quando il Centro Sperimentale e la Città Cinematografica avranno raggiunto la loro piena efficienza, le ultime differenze con l'estero saranno eliminate.

E' inoltre assodato che gli stranieri vengono volentieri a lavorare in Italia e non si trovano affatto a disagio, messi, come sono, nelle condizioni migliori per realizzare opere di grande respiro. Vedi «Casta Diva» e «Ballerine»: l'una per l'apporto finanziario artistico e tecnico, l'altro per la regia.

Quale può mai essere, allora, la ragione per cui in Italia non si riesce a dar vita ad una vera e propria industria del cinema, concepita ed organizzata potentemente?

Il mercato? No, perchè anche il mercato interno si è allargato grazie alle provvidenze governative, all'assistenza assidua e serrata, al nuovo impulso dato al commercio cinematografico dell'E. N. I. C. che, sulle rovine della Pittaluga, ha saputo costruire nuove solide basi di fiducia e di garanzia per il capitale e per il pubblico.

O allora? Dov'è l'ultimo e il primo male di questo nostro cinema che ogni giorno di più s'allontana dal concetto d'industria per avvicinarsi a quello dell'artigianato?

## CONCETTO D'INDUSTRIA

Crediamo che il male sia appunto identificabile nella mancanza di una gerarchia cinematografica: troppi galli cantano ancora intorno all'alba di un film e naturalmente non fa mai giorno. Di conseguenza il chiasso mette in fuga quanti, industrialmente parlando, avrebbero voglia di aprire le grandi strade della cinematografia nazionale.

Se infatti si va manifestando una crescente fiducia del capitale nell'investimento cinematografico, persiste e permane il vezzo del produttore, anzi dei produttori, che si sentono autorizzati a metter becco in ogni fase della produzione, quasi che mancassero d'ogni fiducia nei dirigenti tecnici ed artistici.

Alla base della fortunata cinematografia americana c'è il Producer che, nella assoluta pienezza della sua responsabilità, realizza la produzione di cui è stato incaricato dal gruppo produttore.

Alla base della fortunata cinematografia italiana c'è sempre invece un plotoncino di produttori che, ciascuno a suo modo, rimasticano il soggetto, correggono la sceneggiatura, confondono la regia, senza permettere un'unità di comando.

“ Fiamme in Oriente „

(Sangraf)

Qui sta il male e qui occorre il bisturi, per ottenere la definitiva guarigione dell'ammalato.

E' ovvio che in Italia non sia possibile dar vita ad organismi complessi tipo Metro Goldwyn. Almeno per ora. Tuttavia un'agile e semplice «organizzazione per quadri» della produzione dovrebbe costituire la prima base di qualunque impresa cinematografica nazionale. Un ufficio soggetti, uno schedario artistico ed un reparto d'informazione tecnica dovrebbero essere elementi essenziali di ogni impresa di produzione e dovrebbero avere caratteri di assoluta continuità. Questi servizi, poco costosi e molto utili, dovrebbero essere mantenuti in attività da chiunque volesse fare della produzione, nè dovrebbe essere permesso a chiunque d'improvvisarsi produttore se tale organizzazione per quadri non fosse ampiamente collaudata e controllata. Si avrebbe così una prima organizzazione base del film, sulla quale sarebbe possibile, di volta in volta, impiantare la produzione, affidandone il comando ad un capo responsabile ed assoluto: unico arbitro tanto della parte artistica quanto di quella finanziaria.

Ove questo mirabile sogno si realizzasse non avremmo più sceneggiature raffazzonate, preventivi sballati e salvataggi in extremis. La precisazione di una responsabilità totale non lascerebbe adito a fughe e la selezione naturale riavrebbe tutta la sua importanza, creando col tempo un sicuro complesso di dirigenti.

Naturalmente il producer, che qui da noi si potrebbe per ragioni di opportunità identificare con il «direttore di produzione», dovrebbe ripetere la sua autorità dal raggiungimento del perfetto accordo con tutti i componenti del gruppo produttore sul soggetto, sulla scelta degli attori, del regista, dei mezzi tecnici. Ma tale accordo sarebbe facilmente conseguibile ove il gruppo dei produttori disponesse di quella tale organizzazione per quadri, a carattere continuativo, di cui abbiamo parlato più sopra. Si avrebbe allora, con spirito italiano, e con italianissima parsimonia, una organizzazione industriale pari a quella americana che è principalmente basata sul concetto altissimo della gerarchia.

## INDUSTRIALISMO E DISCIPLINA

Ma per arrivare a questi risultati occorrerebbe anzitutto invitare tutti coloro che si occupano di cinematografo a rinunciare ciascuno per la propria parte ad una piccola parte di individualismo. Bisognerebbe che l'elettricista s'adattasse a non far di testa sua, credendo di far meglio, ma s'accontentasse a seguire le richieste dell'operatore; minor aria di sufficienza delle disposizioni del regista; che il regista accettasse il consiglio dell'autore del soggetto senza pretendere di farne un altro; che l'attore non cercasse di modificare il dialogo perchè «suonerebbe meglio così»... Bisognerebbe insomma che ciascuno fosse e rimanesse al proprio posto, convinto d'essere appena una molecola nel complesso della collaborazione necessaria alla realizzazione di un film.. E per far questo occorrerebbe che lo spirito della gerarchia cinematografica s'affermasse in ogni grado e stato della produzione con un criterio strettamente militare e fascista.

Sarà possibile ottenere anche questo? «Deve» essere possibile, ma è forse necessario che una nuova generazione dimostri con l'esempio l'enorme importanza di questo concetto gerarchico».

Ecco qual'è, ieri come oggi, oggi come ieri, il problema centrale della produzione nazionale.

G. V. Sampieri





Clark Gable nel film: "Gli arditi dell'aria ..

(M. G. M.)

# Cav. LUIGI ZURLA & FIGLI

Casa fondata nel 1885

PRIMARIA FABBRICA LETTI E  
MOBILI METALLICI - ARREDI  
COMPLETI PER COLLEGI -  
CASE DI CURA - OSPEDALI

**B O L O G N A**

VIA FRASSINAGO, 39-41-43

TELEFONO NUMERO 26-270



Come Dollastrini

vede:

# i tecnici...

(Margadonna - D'Errico - Pelagallo - Ansoldi - D'Angelo)



...e gli

# attori

(Luisa Ferida - Pilotto - Germana Paolieri - Mino Doro - Sacripanti - Lily Vincenti - Sinaz - Guerzoni)



del film:

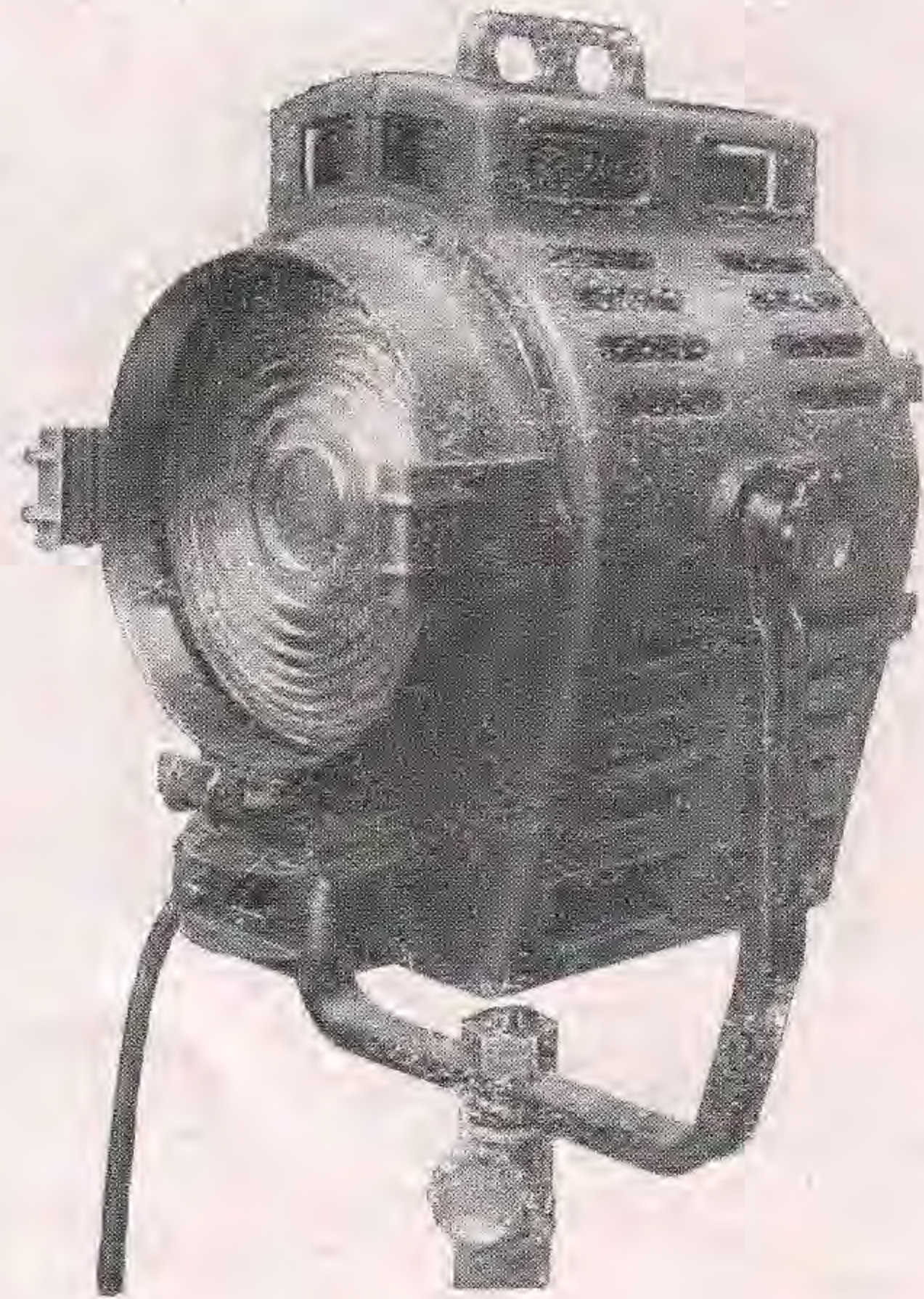
# "Tutta la vita in una notte,"

della **Imperator Film**

# Ing. S. MARCUCCI - Milano

**Ottica - Illuminazione**

Direz. : Via G. Uberti, 7 — Telef. 20-101  
Stab. : Via Card. Mezzofanti 14 - Tel. 52-048



Fabbricazione propria - Fornitrice  
di tutti i principali enti italiani

APPARECCHIATURE ILLU-  
MINANTI di ogni genere per la  
ripresa cinematografica e relativi  
accessori elettrici.

SPECCHI PARABOLICI di ogni tipo  
e dimensione.

LENTI INFRANGIBILI ottiche (li-  
scie) ed a gradini (Fresnel) per spot.

OTTICA PER PROIEZIONE cine-  
matografica.

COMPLESSI LETTORI per film  
sonoro.

CELLULE FOTOELETTRICHE per  
tutte le applicazioni.

*il 10 e il 25 di ogni mese  
doвете acquistare*

## FRONTE UNICO

*“ L'IDEA DI ROMA ”*

il grande quindicinale politico della  
Capitale edito in sei lingue e dedi-  
cato a tutti i problemi politici artistici  
culturali ed economici del mondo.

Fondato e diretto da

CESCO COLAGROSSO

Direzione e Amministrazione:

Via G. Nicotera, 24 - Telef. 35485 - ROMA

# nota

Era nostro proposito di pubblicare le notizie (autori - registi - interpreti - case di produzione - trama, etc.) su tutti i film che saranno presentati alla VI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. Ma la ristrettezza del tempo e la urgenza con la quale molti film sono notificati alla Direzione della Mostra, non ci concedono di dare un panorama completo. Desideriamo qui rivolgere il nostro ringraziamento alla Direzione della VI Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica, e specialmente al dottore Ottavio Croze.

## Giuseppe Verdi



(S.A.I.G.F.S.)

Titolo . . . . . *Giuseppe Verdi*  
Regia di . . . . . *Carmine Gallone*  
Soggetto e scenegg. . . *Lucio D'Ambra*  
e *Carmine Gallone*  
Direzione musicale . . . *Tullio Serafin*  
Produzione . *S.A.I. Grandi Film Storici*  
Interpreti . . . . . *Fosco Giachetti,*  
*Gaby Morlay, Germana Paolieri, Maria*  
*Cebotari, Maria Jacobini, Camillo Pi-*  
*lotto.*

**Soggetto:** Giuseppe Verdi, ventenne, parte per Milano, dove studierà musica, grazie all'aiuto di un droghiere, la cui figlia Margherita ama, riamata, Giuseppe. I vecchi maestri gli negano l'ammissione al Conservatorio. Ma egli rivela il suo talento dirigendo un «Oratorio» di Haydn. Fra le cantanti del coro è Giuseppina Strepponi. A Busseto, sposata Margherita, Verdi scrive la sua prima opera che, per la Strepponi, è rappresentata al «Teatro della Scala» con successo. Ora egli deve, per contratto, comporre un'opera giocosa. A Milano gli muoiono i due bimbi; la sera della «prima» gli muore la moglie, facendosi giurare che non sposterà più. L'opera cade. E' l'ora tragica di Verdi: giunge quasi alla fame. Ma vigila la Strepponi, che fa avere al giovane il libretto del *Nabucco*. Verdi ricompare. In una triste notte compone il coro immortale della sua opera. Il *Nabucco* ottiene un successone. Con l'arte rinasce per Verdi anche la vita, anche l'amore: Giuseppina Strepponi è la compagna della sua vita. E l'amore ispira nuove opere.

Dopo qualche anno Verdi, a Parigi, convince Victor Hugo a far ridurre per la lirica il suo *Roi s'amuse*, cioè *Rigoletto*. Assistendo alla *Sig-nora dalle Camelie* nasce l'ispirazione della *Traviata*. Sono gli anni dei trionfi... Verdi è sciolto dal voto, sposa Giuseppina Strepponi... Poi ecco il successo del *Rigoletto*... Poi la caduta della *Traviata*, che trionferà l'anno dopo. Unitasi l'Italia, Verdi è chiamato alla Camera dei deputati. Il maestro ha composto il *Don Carlos*: lo interpreta Teresina Stolz, la nuova donna della vita del musicista. Dall'amore per questa donna, nasce l'*Aida*. L'*Aida* interpretata da Teresina Stolz, segna un trionfo indescrivibile. Dopo l'apoteosi dell'opera, Verdi torna alla sua villa di S. Agata. Qui sgorgano gli ultimi poemi: *Otello* e il *Falstaff*... Poi, la morte raggiunge anche l'immortale.

## ETTORE FIERAMOSCA



(E.N.I.C.)

Titolo . . . . . *Ettore Fieramosca*  
Soggetto . . . . . *Alessandro Blasetti*  
Produzione . . . . . *Nembo Film*  
Musiche . . . . . *Giuseppe Cicognini*  
Interpreti . . . . . *Gino Cervi,*  
*Elisa Cegani, Mario Ferrari, Osvaldo Valenti,*  
*Lamberto Picasso, Umberto Sacripanti.*

**Soggetto:** Francesi e Spagnoli combattono intorno al Castello di Morreale, di cui è signora Giovanna. Fieramosca, giunto al castello con delle cortigiane incontrate, viene a lite e gli uccidono il cavallo. Irato incontra Giovanna... Nella vallata s'accende uno scontro tra Francesi e Spagnoli. Graiano d'Asti, che vuole sposare Giovanna per impadronirsi di Morreale, manda Fieramosca in aiuto dei Francesi, con la propria armatura. Giovanna, vedendo che quell'intervento cambia le sorti, vedendo poi avanti a lei Graiano con quell'armatura, acconsente a sposarlo. Quel giorno stesso Fieramosca scopre un passaggio, per cui vede Giovanna confessarsi e apprende che sposerà Graiano. Celebrate le nozze, Graiano attua un tradimento. Gli uomini di Morreale sono fatti prigionieri da Guy de La Motte. Fieramosca difende il ponte da solo, e, ferito, è tratto in salvo. Confessa a Giovanna il suo intervento nel combattimento e la sua passione per lei. Giovanna lo manda tra gli Spagnoli. Graiano è investito del ducato di Morreale. La cerimonia viene celebrata, ma sul trono si è messa Giovanna. Pazzo di rabbia, Graiano si scaglia su di lei per scacciarla. Ma gli Spagnoli avanzano verso Morreale. Fra le truppe è Fieramosca, che lancia i suoi italiani contro gli italiani di Graiano che Giovanna ha inviato là perchè si uniscano a loro. Durante la lotta, uno dei guerrieri di Giovanna rivela a Fieramosca che la sua Signora li aveva voluti alleati con lei, non nemici... E la battaglia è vinta dagli Spagnoli.

Giovanna, credendo Fieramosca ferito, corre al campo spagnolo. L'incontro fra i due riporta la pace e l'amore. Ebbro della speranza di riscattare gli errori del suo orgoglio, Fieramosca, allorchè sa di un'ingiuria di La Motte, corre a sfidarlo a nome suo e dei dodici Italiani rimasti. Nella conseguente battaglia gli Italiani compiono prodigi di valore, e Graiano resta ucciso. Fieramosca ha vinto e l'amore di Giovanna lo attende.

## Luciano Serra, pilota

Titolo . . . . . *Luciano Serra, pilota*  
Produzione . . . . . *Aquila Film*  
Regia di . . . . . *Goffredo Alessandrini*  
Supervisore . . . . . *Vittorio Mussolini*  
Interpreti . . . . . *Amedeo Nazzari,*  
*Germana Paolieri, Egisto Olivieri, Mario Ferrari, Roberto Villa, Gino Mori.*



(AQUILA FILM)

**Soggetto:** Un aviatore militare della Grande Guerra non sa, e non può, resistere — tornato borghese — alla passione del volo che è tutta la sua vita. Così Luciano Serra rifiuta un posto nella filanda del ricco suocero, per arrangiarsi con voli turistici sul Lago di Como. Gli affari gli vanno malissimo ed egli, lasciando la moglie Sandra ed il figlioletto Aldo si reca in America del nord e poi in quella del sud per cercarvi una via attraverso l'aviazione. Ha affidato la sorveglianza su suo figlio ad un fedele camerata, il colonnello Morelli. Ma tutto va di traverso a Luciano Serra. Sta finalmente per compiere un volo transatlantico, quando scopre che l'impresa sudamericana di cui fa parte, è un trucco. Ed ecco che riceve una lettera dal figlio Aldo, in cui questi gli chiede l'autorizzazione di entrare nella scuola di aviazione militare a Caserta... Luciano Serra tenta il volo e cade in pieno oceano. Si salva, ma si fa credere perduto. Luciano passa degli anni solo finchè giungiamo alla guerra d'Etiopia. Fondato l'Impero e ristabilito l'ordine, le truppe italiane presidiano la ferrovia di Gibuti. Un treno è assalito da predoni. Un aeroplano guidato da Aldo Serra, che sorveglia la linea, cade in volo. Nel treno, un legionario chiede di andare a salvare il pilota caduto. E' Luciano Serra che, benchè anch'egli ferito, riporta al campo il figliolo adorato.

# MARIE ANTOINETTE



(METRO - GOLDWYN - MAYER)

Titolo . . . . . *Maria Antonietta*  
Produzione . . . *Metro-Goldwyn-Mayer*  
Regista . . . . . *W. S. Van Dyke*  
Direttore di produzione *Hunt Stromberg*  
Interpreti . . . . . *Norma Shearer,*  
*Tyrone Power, John Barrymore, Gladys*  
*George, Robert Morley, Anita Louise,*  
*Joseph Schildkraut, Henry Stephenson,*  
*Joseph Calleia.*

*Soggetto:* Maria Antonietta è data in sposa al Delfino di Francia. L'unione è infelice tanto che essi non vivono insieme. Maria Antonietta per distrarsi partecipa a riunioni e a giochi di società. In uno di questi giochi ella, come penitenza, deve presentarsi accompagnata da un russo. Ella chiama uno straniero, il conte svedese Axel de Fersen, e innanzi agli invitati lo bacia. Ma quegli le rivolge parole poco rigoardose e si allontana. Intanto, poichè i due sposi non hanno figli, Madame Dubarry cerca di servirsi di questo motivo per porre Luigi XV contro Maria Antonietta. La futura regina, messa al corrente, si reca da Fersen per aiuto. Il giovane la rassicura e le confessa il suo amore. Morto Luigi XV, Fersen, comprendendo di non poter più amare la donna che è divenuta regina, parte per l'America. Maria Antonietta dopo qualche tempo dà alla luce due figli. Si giunge alla rivoluzione. Istigata dal Duce d'Orléans, la folla parigina raggiunge Versaglia, assalta il palazzo reale e trascina nelle carceri di Parigi il Re e la Regina. Fersen torna in Francia e organizza la fuga. Il piano fallisce. Maria Antonietta è condannata a salire il palco della ghigliottina.

# HEIMAT

Titolo italiano . . . . . *Casa paterna*  
Regista . . . . . *Carl Froelich*  
Produzione . . . . *UFA - Froelich-Film*  
Interpreti . . . . . *Heinrich George,*  
*Zarah Leander.*  
Messinscene . . . . . *Franz Schroedter*



(UFA - FROELICH - FILM)

*Soggetto:* Una celebre cantante, Maddalena dall'Orta, fuggita da casa in seguito ad una grave questione col padre ritorna dopo molti anni nella sua piccola città natia — Ilmigen — in occasione del grande festival musicale che vi si tiene sotto il patronato del principe regnante. Accolta da tutti con grande cortesia e riconosciuta dallo zio Franz von Schwarz, si riconcilia col padre e torna in famiglia. Dopo qualche giorno incontra il banchiere von Keller, uno degli uomini più ricchi della città, che un giorno ella aveva amato e dal quale era stata abbandonata sebbene madre. Disgustata, decide di partire immediatamente. Un buon amico di nome Langenberg la induce a rimanere. Il padre di lei durante un colloquio con von Keller, apprende la verità sulla relazione. Temendo che la notizia, divulgata, possa compromettere l'onore della famiglia e l'avvenire della figliuola minore fidanzata col tenente Vendrowski, scongiura Maddalena di sposare von Keller. Maddalena rifiuta, non volendo unirsi con un uomo che ella disprezza. Improvvisamente giunge l'amico Langenberg con la notizia che von Keller, al momento di venire arrestato in seguito ad una grossa truffa, ha messo fine ai suoi giorni. Maddalena può ritrovare la pace e la speranza di una nuova felicità.

## THE GOLDWYN FOLLIES



(SAMUELE GOLDWYN-UNITED ARTISTS)

Titolo italiano . . . *Le follie Goldwyn*  
 Produzione *Samuele Goldwyn-United Artists*  
 Regista . . . . . *George Marshall*  
 Sceneggiatore . . . . . *Ben Hecht*  
 Musica . . . . . *George Gershwin*  
 Interpreti . . . . . *Adolphe Menjou*  
*i Fratelli Ritz, Zorina.*

*Soggetto:* Adolfo Menjou, nei panni di un direttore cinematografico, sente per caso alcuni giudizi pronunziati su una scena di un suo film, da una ragazza di campagna. E scopre in questi giudizi qualche cosa che i suoi collaboratori non hanno: intelligenza, umanità. La ragazza di campagna, la fine Andrea Leeds, diviene così la collaboratrice principale del regista e la protagonista ignorata del suo film « Miss Humanity ». Assiste ad una parodia di « Giulietta e Romeo » in cui i Montecchi sono le moderne ballerine di punta e tacco, e i Capuleti le antiche ballerine classiche. In una danza stilizzata Giulietta e Romeo si avvelenano e muoiono. Miss Humanity protesta: così mutata la storia degli innamorati di Verona non ha più senso, devono vivere ed essere felici. Ed i due innamorati risuscitano, mentre il vecchio Montecchi, suonatore di sassofono, si riconcilia col vecchio Capuleti che, naturalmente, suona la lira.

## The prisoner of Zenda

Titolo italiano . *Il prigioniero di Zenda*  
 Produzione . . . . . *Samuel Goldwyn*  
*United Artists*  
 Regia di . . . . . *John Cromwell*  
 Interpreti . . . . . *Ronald Colman,*  
*Madeleine Carroll, Douglas Fairbanks*  
*Jr., Mary Astor, C. Aubrey Smith.*



(SAMUEL GOLDWYN-UNITED ARTISTS)

*Soggetto:* Un nobile inglese, Rodolfo Rassendyll, si reca nel territorio di Zenda, per dedicarsi alla pesca. In riva ad uno stagno s'imbatte in colui che all'indomani dovrà essere incoronato Re di Zenda. Rassendyll rassomiglia in modo impressionante al Re e naturalmente desta la curiosità di quest'ultimo che lo invita nel vicino alloggio di caccia.

Il futuro Re per l'ultima sera brinda alla salute sua, fino a che il contenuto di una bottiglia preparato con narcotico, lo annienta completamente nel sopore.

Il colonnello Zapt, fedele dignitario di Corte, capisce che ha fatto il colpo il Duca Michele, fratellastro del Re, ambizioso di usurpare il trono.

L'incoronazione deve avvenire tra poche ore; Zapt ha un'idea geniale. Sostituisce la persona del Re con Rassendyll. E' facile immaginare lo stupore del Duca Michele e del suo consigliere Conte Rupert, che, comprendendo di essere stati giuocati, non possono denunciare l'intruso sotto pena di denunciare la propria malefatta.

Rassendyll tiene il suo ruolo egregiamente, subito preso però, dalla seducente principessa Flavia, promessa sposa dell'autentico Re. Nella stessa serata l'amore li avvince subito.

Intanto il Conte Rupert ha fatto gettare il Re nella segreta di un castello, e Rassendyll continua il suo ruolo fino a quando egli stesso prende l'iniziativa audace di salvare il Re. Aiutato da una donna, viene in possesso dei dati strategici con cui attacca il castello, ma si scontra con il Conte Rupert, e con lui ingaggia un duello in cui ha la meglio. Il Re è liberato, la principessa Flavia viene a sapere tutto. E' ineluttabile il distacco, ed essi si lasciano, consapevoli del proprio destino.



# " JEZEBEL "



(Warner Bros)

Titolo italiano . . . . . *Jezebel*  
 Regia . . . . . *William Wyler*  
 Soggetto . . . . . *Clements Ripley*  
 Produzione . . . . . *William Wyler*  
 Presentato dalla . . . . . *Warner Bros*  
 Interpreti . . . . . *Bette Davis,*  
*Henry Fonda, George Brent, Margaret*  
*Lindsay, Donald Crisp, Fay Bainter, Ri-*  
*chard Cromwell.*

*Soggetto:* Allevata dalla zia Belle, Giulia è cresciuta con un carattere indipendente e volitivo. Dei due giovanotti che le stanno attorno, Pres e Buck, ha scelto per fidanzato Pres, banchiere laborioso e ambizioso. Il giorno dopo dell'annuncio del fidanzamento ci dovrà essere una grande festa del « Ballo Olimpo », alla quale Giulia dice di voler intervenire con un abito rosso scarlatto. L'uso dell'epoca richiederebbe un vestito bianco; ma Giulia ha deciso così. Il fidanzato Pres, contro voglia, l'accompagna, ma al ritorno dal ballo dichiara a Giulia che il loro fidanzamento è rotto. Egli parte per Nuova Orleans, dove, alcuni anni dopo, scoppia la febbre gialla. Pres ritorna e Giulia prepara in suo onore una gran festa nella piantagione. Ma Pres ha con sé la sua sposa dolcissima Amy. Giulia è profondamente offesa e provoca uno scandalo, mentre Pres è chiamato a Nuova Orleans, tra i condannati dalla peste gialla, presso il suo Direttore. Amy e Giulia, che è pentita, lo seguono. Ma solo a Giulia, il vero grande amore di Pres, è dato di seguirlo sul battello che lo condurrà all'isola della morte.

# Fahrendes Volk

Titolo italiano . . . . . *Nomadi*  
 Produzione . . . . . *Tobis*  
 Regista . . . . . *Jacques Feyder*  
 Interpreti . . . . . *Françoise Rosay,*  
*André Brulé, Marie Glory.*



(TOBIS)

*Soggetto:* Di notte, mentre i carrozoni di un circo equestre sfilano lungo la strada deserta, un evaso, Fernand, si nasconde in uno di essi e precisamente in quello dove sua moglie Flora, domatrice di leoni, vive insieme col figlio Marcello. Questi, che ignora che Fernand è suo padre, vorrebbe scacciarlo, ma la madre si oppone. Il giorno seguente Barlay, proprietario del circo, colpito dalla parlantina di Fernand, lo scrittura come banditore. Un giorno Barlay viene a sapere che una delle sue figlie, Yvonne, amoreggia con Marcello. Adirato, manda la figlia in Italia. Marcello, che si crede abbandonato, se ne va con una cavallerizza di nome Pepita. Dopo qualche mese Yvonne viene rimandata a casa perchè incinta. Durante il viaggio però riesce a fuggire.

I rapporti tra Barlay e Flora divengono tesi. Fernand, che si è saputo cattivare la fiducia del padrone, profitta della sua situazione. Trascinato da antichi compagni organizza un colpo ladresco. Questo riesce benissimo, ma mette in pericolo la vita di Flora. Fernand, pentito, giura ridarle il figlio. Infatti si reca a Parigi, rintraccia Marcello e lo rimanda a casa. Denunciato da Pepita viene ferito a morte dalla polizia che lo insegue, mentre la nascita di un bambino e il perdono paterno riconducono la pace nel cuore di Yvonne e di Marcello.

## Prisons sans barreaux



(A. PRESSBURGER)

Titolo italiano . . . *Prigione senza sbarre*  
 Produzione . . . . . A. Pressburger  
 Diretto da . . . . . Leonida Moguy  
 Interpreti . . . . . Corinne Luchaire,  
 Roger Duchesne, Annie Ducaux, Maxi-  
 milienne, Marguerite Pierry, Ginette  
 Leclerc, Giselle Preville, Marthe Mellot,  
 Alice Cortot.

**Soggetto:** Una vecchia severa « Casa di correzione per ragazze traviate » in una città di Francia, diretta da una acida direttrice, assistita da un Consiglio di zitelle senza cuore. Metodi: la forza, la repressione e la violenza. Ma la casa di correzione è stata statizzata e si attende l'arrivo della nuova Direttrice, donna di una bontà semplice e accorata, che vuole ridurre le giovani. Yvonne Chenal e il suo fidanzato Guy Marechal, medico autorizzato della Casa, tengono in segreto il loro amore. La nuova direttrice inizia la sua opera con una giovane, certa Nelly, che ha attirato la sua attenzione. Dando a Nelly una chiarissima prova della sua infinita bontà, riesce a vincerne la diffidenza e l'ostinazione. Nelly è radicalmente trasformata. Dopo otto mesi anche tutte le altre sono cambiate. Nelly, diventata aiuto-infermiera, s'innamora del dottore, che non tarda a cedere. Egli vorrebbe dimenticare, ma non può; ed un giorno, mentre abbraccia Nelly, è sorpreso da una certa Renée, che comincia a ricattare quest'ultima. Infine Renée, essendo ubbriaca, provoca uno scandalo e di conseguenza un interrogatorio. Yvonne, compresa nell'interrogatorio la nobiltà d'animo di Nelly, perdona. Lasciando la tetra prigione, Nelly saluta con commozione Yvonne, che è la vera prigioniera.

## The adventures of Tom Sawyer

Titolo italiano . . . . . *Le avventure di Tom Sawyer*  
 Produzione . . . David O' Selznick-United Artists  
 Regista . . . . . Norman Taurog  
 Sceneggiatore . . . . . John Weaver  
 Musica . . . . . Franz Waxman  
 Interpreti . . . . . Tom Kelly,  
 May Robson, Jackie Moran, Ann Gillis.



(DAVID O' SELZNICK - UNITED ARTISTS)

**Soggetto:** Dove si può andare a seppellire il gatto morto di Buck Finn, il povero Buck abbandonato che non ha nessuno al mondo oltre al suo gatto? Al cimitero, naturalmente. E di notte. Così i due ragazzi assistono al delitto: l'indiano che uccide il cercatore di tesori, e getta la colpa su Muff Potter, l'ubriaco amico dei ragazzi. Essi dimenticherebbero presto tutto, trascinati nella loro nuova avventura, la fuga sull'isola in mezzo al fiume, se Muff non venisse condannato a morte. Allora Tom osa denunciare il vero colpevole, sebbene questi lo minacci da lontano con un lucidissimo coltello. Colpo di scena e fuga dell'indiano, cui segue l'apoteosi di Tom, l'eroe del villaggio. Questa apoteosi è l'origine delle scene più belle e della conclusione drammatica del film: durante la merenda organizzata in suo onore Tom penetra con Becky in una grotta, trova naturalmente il modo di smarrircisi, ma insieme scopre, prima un tesoro, e poi l'indiano assassino. In una lotta che ha tutta l'angoscia e l'inverosimiglianza e la verità di un incubo, Tom vince ancora una volta, ed ancora una volta è proclamato eroe e festeggiato con torte e con mele rossissime.

# White Banners



(Warner Bros)

Titolo italiano . . . . . *Bandiera bianca*  
 Regista . . . . . *Edmund Goulding*  
 Soggetto . . . . . *Lloyd C. Douglas*  
 Produzione . . . . . *Cosmopolitan*  
 Presentato dalla . . . . . *Warner Bros*  
 Interpreti . . . . . *Claude Rains, Fay Bainter, Bonita Granville, Jackie Cooper, O' Neill.*

**Soggetto:** Fra Paul Ward, professore dell'Accademia di Middale e sua moglie Marcia non esiste un perfetto accordo. La infelice passione dell'invenzione che è in Paul, è un po' la rovina finanziaria della famiglia e la causa dell'insanabile dissidio. Marcia viene a conoscere Hannah Permallee, commessa viaggiatrice, donna intraprendente e coraggiosa, che non esita a proporre d'installarsi in casa sua e di assumerne l'amministrazione. I Ward hanno un'unica figliola: Sally, che è innamorata di Peter Trimble, figlio adottivo del banchiere Sam Trimble. Il professore e il giovane Peter sono riusciti finalmente al realizzare un nuovo tipo di «ghiacciaia senza ghiaccio», ma per la leggerezza di Peter gli operai apprendono il segreto dell'invenzione e brevettano l'invenzione. La colpa della disgrazia ricade tutta sul giovanetto che è allontanato da casa Ward; tuttavia l'inimicizia dei genitori non impedisce agli innamorati di continuare la loro relazione.

Le cose sono a tal punto quando Sally, pattinando, è vittima di un tragico incidente: in un punto il ghiaccio cede. Uscita miracolosamente salva, Sally è colpita da polmonite ed è in fin di vita. Anche questa volta la colpa della disgrazia ricade tutta su Peter. La malattia di Sally riavvicina Hannah e Peter. Passa del tempo: Sally finalmente guarita, parte con sua madre per un luogo di cura, mentre Hannah è intenta con Peter alla costruzione di un nuovo tipo di ghiacciaia, allorché riceve la visita di Paul Ward. Questa volta l'invenzione è appoggiata da Mr. Trimble che parte per Washington col suo avvocato per provvedere al brevetto. Ritornato a Middale con lui, l'avvocato Bradford ravvisa in Hannah la donna che molti anni prima gli aveva dato un figlio, lo stesso che Mr. Trimble più tardi aveva adottato inconsciamente. Bradford è deciso a riprendere il suo Peter ma è Hannah che lo dissuade da un tal passo certa dell'enorme dolore che tale rivelazione costerebbe a Trimble e al ragazzo.

# LE JOUEUR D'ECHECS

Titolo italiano . . . . . *Scacco alla Regina*  
 Produzione . . . . . *Vega*  
 Regia di . . . . . *Jean Dreville*  
 Interpreti . . . . . *Françoise Rosay, Conrad Veidt.*



(VEGA)

**Soggetto:** Viveva a Vienna il barone di Kempelen, considerato uno stregone. Il barone amava dedicarsi a costruzioni meccaniche ed il suo castello ospitava fantocci animati. Uno di questi automi riproduceva la Contessa Worowska, morta due anni prima, che il barone aveva amato. Alla Contessa era stata affidata, 14 anni prima, una bambina, Scnia. Cresciuta accanto a Boleslas, figlio della Contessa, la fanciulla ora è diventata per i polacchi il simbolo dell'indipendenza. Caterina, Imperatrice delle Russie, informata dei complotti, incarica il Barone di Kempelen di rivelare la verità a Sonia: essa è russa. Ma Boleslas ama Sonia e il Barone tace. Sonia è amata anche dal principe Sergio Oblomski. Frattanto Boleslas viene provocato da Nicolaieff, agente di Caterina. Egli, per una polacca, sfida Nicolaieff. L'atto trascina i patrizi. Scoppia una sommossa generale. Schiacciati dal numero, gl'insorti sono battuti. Il barone di Kempelen ritrova Boleslas ferito e riesce a condurlo al suo castello, dove è già Sonia. Essa, al capezzale di Boleslas, sente nascere amore per lui. Di fronte a questo idillio, il barone rinuncia a rivelare la verità. Pensa di condurre il proscritto al di là delle frontiere. Invece nasconde Boleslas in uno dei suoi automi. Lo chiamerà « il Giocatore di Scacchi ».

Dopo una presentazione al Re di Polonia, durante la quale l'automa vince il temibile Nicolaieff, lo spirito sospettoso di costui, costringe il barone Kempelen a portare il suo automa a Pietroburgo. Presentato a tutta la Corte, l'automa affronta il miglior giocatore di tutto l'Impero: l'Imperatrice stessa. Questa, dominata ben presto, ricorre al trucco e bara. Allora il « Giocatore di Scacchi » con un manrovescio spazza la scacchiera. L'Imperatrice sembra divertirsi, ma ordina di fucilare l'automa.

Intanto il Principe Sergio, a cui Scnia ha confessato il suo amore per Boleslas, offre il suo appoggio. Poco dopo un uomo si sostituisce a Boleslas nel corpo dell'automa prima della esecuzione. Boleslas fugge con Sonia. Crepita la fucileria che trafugge il « Giocatore di Scacchi ». Del sangue arrossa la neve... la gente accorre: dall'automa viene estratto il barone Kempelen.

# The rage of Paris



(NEW UNIVERSAL)

Presentato dalla . . . . . *New Universal*  
 Regista . . . . . *Henry Koster*  
 Aiuto regista . . . . . *Frank Shaw*  
 Gli sceneggiatori . . . . . *Bruce Manning*  
 e *Felix Jackson*  
 Produzione . . . . . *B. G. De Sylva*  
 Titolo originale . . . . . *The rage of Paris*  
 Interpreti . . . . . *Danielle Darrieux*  
*Douglas Fairbanks Jr., Mischa Auer,*  
*Helen Broderick, Louis Hayward.*

**Soggetto:** Nicole de Cortillon è una ragazza parigina che si trova a New York disoccupata. Un giorno le viene offerto di posare come modella di nudo nello studio di un pittore. La ragazza accetta e corre all'indirizzo preso. Ma per errore va nell'ufficio di un agente di pubblicità e qui comincia a spogliarsi; quando James Trevor sopraggiunge è già mezza nuda.

James lascia che gli racconti la sua storia mentre finisce di spogliarsi; alla fine le dichiara che non ha bisogno di una modella, e Nicole, credendosi presa in giro, se ne va indignata. Quando torna a casa, la padrona le vieta l'ingresso se non pagherà la pigione. La povera figliola è confortata dalla coinquilina Gloria Patterson, che le consiglia di sposarsi. Gloria si associa con Mike, primo cameriere al Grand Savoy Hotel, e procura il denaro per trasformare Nicole affinché possa trovare un ricco marito. La ragazza conosce subito un giovane milionario, Bill Duncan, che s'innamora di lei. Una sera all'Opera incontrano James Trevor, amico anche di Bill che, riconosciuta Nicole, vuol mettere in guardia l'amico. Si inizia una guerra fra James e Nicole. Poiché Nicole non vuole confessare a Bill il vero essere suo, James la conduce in una sua villa rinchiudendovela. Bill Duncan, dopo aver preso a pugni James Trevor, abbandona la parigina. Chi soffre di più è Mike, che vede sfumare il denaro procurato.

Per un'idea luminosa, il rimpatrio di Nicole, recupera il suo capitale.

Nicole s'imbarca per Parigi. Con sua meraviglia è condotta dalla terza classe in una cabina di lusso. Ed ecco che poco dopo entra James Trevor il quale comincia a spogliarsi. L'intenzione di James è di sposare Nicole e proseguire con lei verso la felicità.

# Vivacious Lady

Soggetto . . dal romanzo di *I. A. R. Wylie*  
 Sceneggiatura . . *P. J. Wolfson e Ernest Pagano*  
 Regista . . . . . *George Stevens*  
 Dirett. di produzione *Pandro S. Berman*  
 Operatore . . *Robert de Grosse A.G.C.*  
 Titolo italiano . . . . . *Donna vivace*



(RKO)

**Soggetto:** Peter Morgan, giovane professore in un collegio di provincia, giunge a New York per trovare un cugino, Keith Berton che è nella metropoli. Finalmente lo trova che sta estasiato a sentir cantare Francey Laracké. Innamoratosi di colpo della fanciulla, Peter non si occupa di altro. Lasciando che Keith se ne vada all'albergo a far le valigie, Francey e Peter si danno ad un bizzarro giro in vari autobus.

Keith ha preso posto nel treno, quando giungono Peter e Francey che gli annunziano d'essersi sposati. Keith pensa a quel che dirà il padre di Peter, vecchio professore, all'annuncio di tale matrimonio.

Si decide che Peter darà la notizia ai suoi, mentre Francey sarà ospite di Keith.

Questi, giunti ad Old Sharon, conduce Francey al collegio, dove una collega di Peter, Helen, si dichiara sua fidanzata. Francey risponde che Peter è ormai suo marito. Nasce una rissa fra le due.

Peter, riuscito a vedere Francey il giorno appresso, le dice di prendere in affitto un appartamento in cui Peter si recherà la notte stessa, dopo aver parlato con i genitori. Peter riesce a parlare solo col padre.

Helen scorge Peter mentre lascia, all'alba, l'appartamento di Francey e ne informa la madre di lui. La madre corre da Francey, che l'abbraccia. Il padre di Peter la informa che egli licenzierà il figlio dal collegio se il matrimonio non sarà annullato. Francey parte e la madre di Peter la segue indignata.

Persuaso di avere esagerato il padre di Peter si slancia all'affannosa ricerca della moglie e della nuora. Accompagnato da Peter le raggiunge sul treno, dove accade una riconciliazione generale, mentre Peter e Francey partono per il loro viaggio di nozze.

# TEST PILOT



(METRO GOLDWYN MAYER)

Titolo . . . . . *Arditi dell'Aria*  
 Regista . . . . . *Victor Fleming*  
 Commento musicale . . *Franz Waxman*  
 Messinscena . . . . . *Cedric Gibbons*  
 Produzione . . . . . *Metro-Goldwyn-Mayer*  
 Interpreti . . . . . *Clark Gable, Myrna Loy, Spencer Tracy, Lionel Barrymore.*

*Soggetto:* Jim Lane, uno dei più audaci collaudatori di aeroplani della Drake Airplane Company, parte per collaudare un nuovo tipo di apparecchio accompagnato dall'augurio specialmente di Gunner, suo meccanico e grande amico. Lungo il volo Jim è costretto ad un atterraggio e prende terra nella tenuta dei Barton. Egli vorrebbe ripartire, ma incontratosi con Ann, proprietaria della tenuta, cambia idea. Riparato l'apparecchio, egli riparte conducendo con sé la signorina, che sposa a Pittsburg. Non avendo ottemperato agli ordini di Drake, il pilota viene licenziato. Desideroso di denaro, Jim partecipa ad una corsa aerea, la vince e guadagna dieci mila dollari. Dopo averne data la metà alla vedova di un aviatore caduto, spende il resto in gozzoviglie. Ann per questo fatto lo vorrebbe abbandonare, ma quando Gunner glielo riconduce non sa più attuare il suo disegno. Jim, riassunto dalla Drake Company, riprende il suo mestiere con passione. Ann vorrebbe convincerlo ad abbandonare quella professione, ma Gunner la dissuade. Un giorno Jim parte in compagnia di Gunner per collaudare un grande apparecchio da bombardamento. Il volo è normale fino all'altezza limite. Nella discesa l'apparecchio precipita, fracassandosi in una foresta. Jim se la cava con ferite, mentre Gunner perde la vita. La morte dell'amico trasforma il pilota che pensa di abbandonare il suo mestiere. Drake lo fa assumere come istruttore nell'aviazione militare. Jim accetta e inizia la nuova vita, sempre dedicata all'arma del cielo.

# Mother Carey's Chickens

Titolo italiano . *La nidata di mamma Carey*  
 Produzione . . . . . *R. K. O. Radio*  
 Regia di . . . . . *Rowland V. Lee*  
 Interpreti . . . . . *Anne Shirley, Ruby Keeler, James Ellison, Fay Bainter*



(R. K. O. RADIO)

*Soggetto:* Alla vigilia della partenza per la guerra, John Carey, capitano della Marina, suo moglie ed i loro quattro figli: Kitty, Nancy, Gilbert ed il piccolo Peter vanno a far merende in campagna. Scoprono una vecchia e bella casa da affittare ed incontrano Ralph Thurston un giovane insegnante e Ossian Popham, amministratore della casa. Il giorno dopo il capitano parte e la famiglia cambia casa. Ralph diviene un assiduo dei Carey, le ragazze pensano che lo faccia per loro. La signora Carey organizza una festecciuola per l'onomastico del marito. Ed ecco giungere la notizia della morte del capitano. La famiglia Carey, ridotta a vivere con la sola pensione, diminuisce le spese. La signora Carey rimane ferita in una filanda dove lavorava. I Carey inducono Popham a ceder loro, con un affitto minimo, la casa in campagna. La rendono abitabile per la famiglia e per un gruppo d'insegnanti che Ralph ha convinto a diventare dozzinanti dei Carey. Appare evidente che Ralph s'interessa a Kitty. Tuttavia Nancy sogna di sposarlo.

La signora Fuller e suo marito attratti dalla casa dei Carey, la comprano dal padre di Tom Hamilton un giovane dottore che intima lo sfratto ai Carey. Ciò interrompe l'idillio Kitty-Ralph. La notte stessa il piccolo Peter s'ammala gravemente. Vien chiamato Tom che, diagnosticata una polmonite, mette il piccino fuori pericolo. Le relazioni fra Tom ed i Carey cambiano. Il giovane s'interessa molto a Nancy ed annulla lo sfratto. La signora Fuller, invece, insiste nel volerli mandar via. E' Tom stesso che propone di far credere che la casa è invasata dagli spiriti. Il piano viene messo in azione la prima notte che i Fuller passano nella casa, dalla quale fuggono terrorizzati. Tom si persuade che Nancy è la ragazza fatta per lui.

# Mort du Cygne



(JEAN BENOIT-LEVY)

Titolo italiano . . . *Fanciulle alla sbarra*  
Produzione . . . . . *Jean Benoit-Levy*  
Regia di . . . . . *Jean Benoit-Levy*  
Interpreti . . . . . *Yvette Chauviré,*  
*Mia Slavenska, Jeanine Charrat.*

**Soggetto:** Rose Souris, allieva dell'Accademia dell'Opera, non ha che 12 anni, ma la passione che la scuote è grande e bella. Per lei la danza è la vita. Essa ha dedicato la sua adorazione alla prima ballerina, la signorina Beaupré che è anche la sua «madrina». Ma quando una straniera, la danzatrice Karine, viene a detronizzare l'idolo, il cielo di Souris si oscura. Rose Souris non può sopportare il trionfo dell'intrusa. E la mano infantile compie l'irreparabile. Una bottola s'apre sotto i piedi della danzatrice nell'ora della sua gloria. La sua carriera è spezzata per sempre. Ma dopo, quando Rose si renderà conto del male che ha commesso e della bontà di Karine (che è diventata sua maestra), il rimorso non le darà pace. Nel giorno dell'esame qualcuno parla, rivela la verità alla danzatrice mutilata. Rose fugge nei sotterranei dell'Opera ove una leggenda vuole che ci sia la via oscura che porta lontano. Ma...

# Quai des Brumes

Titolo italiano . . . *La riva del destino*  
Regia di . . . . . *Marcel Carné*  
Produzione . . . . . « *Cine-Alliance* »  
*Grégoire Rabinovitch*  
Interpreti . . . . . *Jean Gabin,*  
*Michele Morgan, Michel Simon.*



(CINE-ALLIANCE-GRÉGOIRE RABINOVITCH)

**Soggetto:** Un soldato della Coloniale arriva in camion a Le Havre e si mette a cercare un alloggio. Senza denaro, egli trova un ricovero, per mezzo di un simpatico vagabondo, presso un originale, Panama, che lo ospita e lo nutrice. Nella stessa notte egli fa la conoscenza di Michel, un pittore, e di Nelly, una bella ragazza ma afflitta. Nelly ha paura di ritornare al luogo dove l'aspetta il suo tutore, che mira ad ignobili desideri. Questo uomo, Zabel, è spiato da alcuni delinquenti il cui capo è Lucien, un vigliacco. Jean, il soldato disertore, eredita gli abiti e il passaporto di Michel che si è suicidato. Va ad imbarcarsi per il Venezuela, ma il suo amore per Nelly lo richiama a terra, ed uccide Zabel che incalzava troppo la giovane ragazza. Mentre egli fugge verso il porto, Lucien proditoriamente lo uccide dalla sua vettura.

# **La produzione italiana dal 1930 in poi**

**Dati statistici ufficiali**

# P R E M E S S A

Si è chiuso, con il 30 giugno XVI, il terzo esercizio della cinematografia italiana susseguente all'intervento statale.

Sia nell'intento di stabilire un opportuno raffronto tra quanto si era fatto in Italia prima dell'intervento statale e quanto si fece dopo, sia nell'intento di fornire agli studiosi una precisa documentazione sulla produzione italiana dai tempi dell'avvento del sonoro in poi, pubblichiamo qui i dati ufficiali concernenti i film realizzati in Italia dal 1930, data all'incirca dell'inizio del sonoro nella nostra cinematografia, fino al complesso della stagione 1937-38.

Tali dati sono quanto mai significativi, non solo dal punto di vista qualitativo, dal quale punto di vista noi non intendiamo ora esaminare la produzione, ma anche per i loro valori quantitativi. Dalle tavole che seguono risultano, infatti, numerosi fattori da tener presenti nella valutazione dello sforzo compiuto dalla cinematografia italiana in questi ultimi tre anni.

I film realizzati in Italia tra il 1930 e il 1935, in cinque annate lavorative, assommano a 109, più un film muto e un documentario: in pari tempo l'industria italiana realizzava all'estero altri 6 film, esportando così del denaro e nuocendo al lavoro italiano. I film realizzati in Italia tra il 1935 e il 1938, ossia in sole tre annate lavorative, ammontano a 132, più una edizione stereoscopica, 1 miniatura e 3 documentari. Di questi 137 film, ben 15 sono stati prodotti in Italia in versioni straniere, importando così del denaro e giovando al lavoro italiano che ha vedute moltiplicate le sue possibilità d'impiego. Una sola edizione italiana, per speciali accordi, è stata prodotta all'estero, e compensata da una edizione estera prodotta in Italia. Se si esamina il complesso delle due produzioni, e cioè 111 film in 5 anni, prima dell'intervento dello Stato (poichè sarebbe illogico includere nel computo i 6 film realizzati all'estero, che rappresentano un passivo invece che un attivo per la produzione italiana), e 136 film tutti prodotti in Italia in tre anni dopo l'intervento statale, oltre all'unico film realizzato all'estero, si vedrà che la percentuale media di aumento della produzione è annualmente circa del 205%. Ossia la produzione è più che raddoppiata. Naturalmente le nude cifre non tengono conto di molti fattori, così materiali come morali, che pure ad un esame intelligente della situazione non possono sfuggire: fattori di ordine economico inerenti al maggior costo medio dei film, non per aumento dei costi di produzione ma per maggiore entità industriale di ogni singola produzione, e che rappresentano, quindi, un più vasto impiego di mano d'opera largamente intesa in tutti i sensi, così intellettuale come tecnico ed artistico; fattori di ordine spirituale inerenti al maggior prestigio che deriva alla cinematografia italiana dal fatto di veder affluire nei suoi cantieri i produttori esteri piuttosto che di dover ricorrere per il suo lavoro ai nuclei produttivi stranieri.

Dalle tabelle che seguono si constaterà come l'aumento si sia prodotto seguendo una linea in cui il numero dei film prodotti non è mai disgiunto dal

valore di essi. Ecco, infatti, un riassunto delle tabelle:

- Anno 1930-31 — Realizzati in Italia N. 12 film, di cui uno muto.
- Anno 1931-32 — Realizzati in Italia N. 13 film, di cui uno documentario.
- Anno 1932-33 — Realizzati in Italia N. 25 film. Realizzati all'estero due film italiani.
- Anno 1933-34 — Realizzati in Italia N. 30 film. Realizzati all'estero quattro film italiani.
- Anno 1934-35 — Realizzati in Italia N. 31 film.
- Anno 1935-36 — (primo dell'intervento statale) — Realizzati in Italia N. 45 film, di cui 7 versioni estere realizzate in Italia, 1 edizione stereoscopica — Realizzati all'estero un film italiano.
- Anno 1936-37 — Realizzati in Italia N. 41 film, di cui 4 versioni estere realizzate in Italia.
- Anno 1937-38 — Realizzati in Italia N. 48 film, di cui 4 versioni estere realizzate in Italia.

Quando si pensi che l'annata 1936-37 e la successiva risentono, naturalmente, del periodo della guerra italo-etiopea e delle sanzioni, nonché della mancanza dei due più grandi teatri di posa distrutti dall'incendio della "Cines" che provocò il trapasso degli impianti produttivi dalla vecchia "Cines" a Cine-Città, si vedrà come l'intervento dello Stato si è dimostrato subito immediato nei suoi effetti ed efficiente nei suoi risultati. Tanto più quando si calcoli che durante l'annata 1936-37 furono prodotti film come « Condottieri », « Squadrone Bianco », « Cavalleria », « Il grande appello », « Regina della Scala », « Il fu Mattia Pascal », « Sentinelle di bronzo », la cui entità economica ed il cui valore artistico sono senza dubbio eccezionali per la media della produzione non solo italiana ma europea, e che durante l'annata 1937-38 si sono prodotti film della importanza e della struttura non solo di « Scipione l'Africano », che costituisce da solo il superprodotto di eccezione, ma anche di « Luciano Serra, pilota », « Il dottor Antonio », « La principessa Tarakanova », « Giuseppe Verdi », « Ettore Fieramosca », ecc., che contano fra i maggiori film prodotti nell'annata dalla cinematografia europea.

Si è detto che il progresso della produzione italiana non è soltanto quantitativo ma anche qualitativo: anche astraendo dai valori artistici del prodotto esistono valori, di ordine industriale ed economico, che possono agevolmente essere calcolati a cifre. Se noi prendiamo in esame il capitale impiegato nella produzione italiana dall'anno precedente l'intervento statale ai tre anni che seguono tale intervento, noi constatiamo, infatti, che l'aumento di capitale impiegato, rilevato come media unitaria, è un indice preciso dell'accresciuto valore del prodotto singolo.



Secondo i dati ufficiali in nostro possesso, abbiamo le seguenti cifre:

Capitale impiegato nella produzione:

anno 1934-35 . . . . .	L. 18.000.000
» 1935-36 . . . . .	» 39.000.000
» 1936-37 . . . . .	» 71.000.000
» 1937-38 . . . . .	» 90.000.000

Seguendo, ora, il numero dei film prodotti nel riassunto delle tabelle dato più in alto, si constata come rispettivamente siano stati prodotti negli anni contemplati dalla precedente tabella di impieghi di capitale, N. 31, 46, 41 e 48 film italiani. Distribuendo, quindi, il capitale impiegato secondo il numero dei film prodotti in ogni annata, avremo una media matematica del costo di ogni singolo film. Ecco i risultati del computo:

Valore medio del film:

anno 1934-35 (31 film) . . . . .	L. 580.645
» 1935-36 (46 » ) . . . . .	» 847.826
» 1936-37 (41 » ) . . . . .	» 1.731.707
» 1937-38 (48 » ) . . . . .	» 1.875.000

Quindi, calcolando a 100 la cifra media di costo del film nel 1934-35, si ha nel 1937-38 un aumento a 322,90. Ora, siccome la percentuale di aumento del costo di lavorazione non è superiore ad un 60-75 %, si può affermare che il valore economico medio del film italiano è salito da cento a 262,90-247,90: è, quindi, più che raddoppiato.

Naturalmente queste cifre, data l'esistenza nella produzione degli ultimi anni di film di costo molto rilevante, hanno un carattere puramente matematico: tuttavia esse sono un indice abbastanza evidente di un miglioramento che è determinato da un più largo impiego di mezzi finanziari, da un più vasto impianto economico del film, da una più accurata realizzazione.

Un fattore interessante, che dà alle cifre che seguono una luce particolare, è quello fornito dal numero delle case produttrici. Fattore che potrebbe essere negativo qualora le case stesse non fossero che sporadiche produttrici, ma che assume tutto il suo valore quando si constata come la maggior parte delle ditte abbiano una loro produzione continuativa che, se non arriva ancora ad una vera e propria organizzazione di carattere industriale, tende verso il programma ben definito e verso la produzione organica.

Ecco una tabella delle case produttrici secondo le varie annate:

Anno 1930-31	Case produttrici	4
» 1931-32	»	3
» 1932-33	»	9
» 1933-34	»	19
» 1934-35	»	27
» 1935-36	»	30
» 1936-37	»	30
» 1937-38	»	33

Si tenga conto del fatto che su queste trentatre case produttrici almeno 24 possono vantare una produzione continuativa ed una organizzazione industriale che permette di considerarle come nuclei produttivi sempre efficienti.

Un'ultima considerazione a commento delle tavole produttive che seguiranno, considerazione di

notevole importanza poichè concerne l'impostazione di un'opera di conquista dei mercati esteri che ci sembra opera indispensabile ad evitare alla cinematografia italiana l'immiserirsi nella sua pura speculazione del mercato interno: l'esportazione.

Nel periodo della crisi e fino al 1935-36 l'esportazione è praticamente nulla o di scarsissimo valore economico.

Dal 1935, invece, il movimento di esportazione trova con regolarità i suoi sbocchi. Il numero dei permessi di esportazione per film nazionali di lungo metraggio, che era stato di 19 nel 1932; di 14 nel 1933; di 13 nel 1934, segna un confortevole incremento saltando a 62 nel 1935 per ridiscendere a 34 nel 1936, anno delle sanzioni, e balzare a 278 nel millenovecentotrentasette.

Non è stato possibile accertare con precisione gli incassi effettuati per le vendite all'estero di film italiani nel periodo 1930-35; ma, come si è già detto, essi furono praticamente nulli. Dal 1° gennaio 1935 al 31 dicembre 1937 gli incassi effettivi totali ammontarono a lire 9.068.788,10 dei quali lire 1 milione 367.034,40 effettuati nel periodo compreso tra il 1° gennaio 1935 e il 31 dicembre 1936; lire 7 milioni 703.753,60 realizzati nel solo anno 1937. Tali cifre sono inferiori alla realtà, poichè sono tuttora in corso gli accertamenti relativi ad alcuni film.

La ripartizione degli incassi accertati per gli anni di produzione dei film cui si riferiscono può chiarire il contributo del primo elemento:

Produzione 1933-34 . . . . .	L. 60.008,90
» 1934-35 . . . . .	» 1.226.589,30
» 1935-36 . . . . .	» 1.160.749,—
» 1936-37 . . . . .	» 2.736.362,50
» 1937-38 . . . . .	» 3.880.078,40

Il quadro economico della parte attiva degli scambi cinematografici internazionali dell'Italia va completato con le cifre delle esportazioni del lavoro, del paesaggio, del sole, della storia. Nel 1937 il totale delle somme spese in Italia da ditte straniere per girare esterni, e per produrre film in lingua straniera o in doppia versione alla fine del 1937, equivale a L. 8.210.000. Di tale somma lire 2 milioni 210.000 debbono attribuirsi a spese per esterni; lire 2.700.000 a spese per film originali in lingua straniera; e lire 3.300.000 corrispondono al costo effettivo delle versioni straniere di film italiani.

Ricordando che l'ammontare in valuta assegnata per la importazione in Italia di film stranieri è di lire 24.895.000, si deve concludere che circa i due terzi della somma spesa per l'acquisto di film stranieri sono compensati da incassi fatti all'estero dall'industria italiana.

L'esame particolareggiato delle tabelle che seguono dirà poi, a chi vorrà compierlo con equità, se lo sforzo compiuto in tre anni di attività continua dal Ministero della Cultura Popolare (D.G.C.) abbia realmente elevato il livello etico, artistico e politico del film italiano. Se, cioè, tra la produzione italiana degli anni precedenti l'intervento statale, anni in cui tra una marea di produzione mediocre, spesso ricalcata sulla produzione estera, quasi sempre di carattere ed origine di pura speculazione, affiorano qua e là rarissime opere degne dell'Italia d'oggi, e i tre anni di produzione controllata dallo Stato si possa constatare una reale differenza di livello spirituale.

N.	TITOLO	CASA PRODUTTRICE	REGISTA	ATTORI PRINCIPALI	STABILIMENTI DI PRODUZIONE
<b>ANNO 1930-1931</b>					
<i>Film realizzati in Italia</i>					
1	NAPOLI CHE CANTA	FERT	Almirante	Anna Mari, Lilyan Lill, Malcolm Todd	
2	LA CANZONE DELL'AMORE	CINES	Righelli	Dria Paola, Elio Steiner, Sacripante, Pillo	
3	NERONE	CINES	Blasetti	Petrolini, Grazia del Rio, Mercedes Brignone	
4	QUANN'AMORE VO FILA' (muto)	ANY FILM	—	—	
5	CORTE D'ASSISE	CINES	Brignone	Bianchi, Ninchi, Ricci, Steiner, Sacripante, Lia Franca	
6	MEDICO PER FORZA	CINES	Campogalliani	Petrolini	
7	ANTONIO DI PADOVA	SACRAS	Antamoro	Pasquali	
8	TERRA MADRE	CINES	Blasetti	Ninchi, Isa Pola, Leda Gloria, Salvini	
9	RUBACUORI	CINES	Brignone	Armando Falconi, Grazia del Rio, Tina Lattanzi	
10	LA SCALA	CINES	Righelli	Bianchi, Coop, Jacobini, Ninchi	
11	RESURRECTIO	CINES	Blasetti	Lia Franca, D. Crespi	
12	LA STELLA DEL CINEMA	CINES	Almirante	Grazia del Rio, Elio Steiner	
<b>ANNO 1931-1932</b>					
<i>Film italiani realizzati in Italia</i>					
1	LA LANTERNA DEL DIAVOLO	CINES	Campogalliani	Bonora, Grimaldi	
2	IL SOLITARIO DELLA MONTAGNA	CINES	V. De Liguoro	L. Bonini, Carlo Ninchi	
3	L'UOMO DELL'ARTIGLIO	CINES	N. Malasomma	Pia Lotti, Dria Paola, Elio Steiner	
4	PATATRAC	CINES	Righelli	Armando e Arturo Falconi, Maria Jacobini	
5	VELE AMMAINATE	CINES	A. G. Bragaglia	Fantis, Dria Paola, Fontana	
6	FIGARO E LA SUA GRAN GIORNATA	CINES	M. Camerini	Ceseri, D'Ancora, Giachetti, L. Gloria	
7	LA SEGRETARIA PRIVATA	CINES	Alessandrini	Besozzi, Merlini, Tofano	
8	LA WALLY	CINES	Brignone	Soprano G. Arangi Lombardi, G. Paolieri, C. Ninchi, Isa Pola, A. Majeroni, Ricci	
9	L'ULTIMA AVVENTURA	CINES	M. Camerini	A. Falconi, Diomira Jacobini	
10	LA VECCHIA SIGNORA	CAESAR	A. Palermi	Emma Gramatica, Arturo Falconi, Memo Benassi, D'Ancora	
11	IL SENTIERO DELLE BELVE	ZAMMARANO	(documentario)	—	

N.	TITOLO	CASA PRODUTTRICE	REGISTA	ATTORI PRINCIPALI	STABILIMENTI DI PRODUZIONE
12	IL PALIO	CINES	Blasetti	L. Gloria, Brizzolari, Ferrari, Celano, Ceseri	
13	LA CANTANTE DELL'OPERA	CINES	N. Malasomma	G. Paolieri, Gianfranco Giachetti, Isa Pola, Ceseri	
<b>ANNO 1932-1933</b>					
<i>Film italiani realizzati in Italia</i>					
1	LA TELEFONISTA	CINES	N. Malasomma	Isa Pola, Mimi Aylmer, L. Cimara, Tofano, Pilotto	
2	DUE CUORI FELICI	CINES	Negrone	R. Franchetti, M. Aylmer, De Sica, Melnati, Pilotto	
3	GLI UOMINI CHE MASCALZONI	CINES	Camerini	C. Zoppetti, A. Moschino, P. Lotti, De Sica, L. Franca	
4	PERGOLESÌ	CINES	Brignone	Elio Steiner, Dria Paola	
5	CINQUE A ZERO	G. A. I.	Bonnard	A. Musco, Mignone, Bianchi, O. Valenti	
6	LA TAVOLA DEI POVERI	CINES	Blasetti	Raffaele Viviani, L. Gloria, M. Spada	
7	PARADISO	CINES	Brignone	Besozzi, Sandra Ravel	
8	IL DONO DEL MATTINO	CAESAR	Guazzoni	Bilancia, Ermelli	
9	VENERE	TITANUS	N. F. Neroni	Hellen Meis, M. D'Ancora	
10	L'ARMATA AZZURRA	CINES	Righelli	L. Gloria, G. Paolieri, Celano	
11	ZAGANELLA E IL CAVALIERE	CAESAR	Palermi	Arturo Falconi, Capri	
12	SETTE GIORNI CENTO LIRE	CINES	N. Malasomma	Aylmer, Bilancia, Falconi, S. Ravel	
13	TRE UOMINI IN FRAK	CAESAR	Mignone	Tito Schipa, Ermelli	
14	O LA BORSA O LA VITA	CINES	C. L. Bragaglia	S. Tofano, Rosetta Tofano, Almirante, Picasso	
15	LA MADONNA DI CARAVAGGIO	FIDES	Gian d'Irsenia	G. Vacchi, F. Veroli, G. Paleologo	
16	LA VOCE LONTANA	CINES	Brignone	Sandra Ravel, G. Giachetti, C. Mauri	
17	LA FORTUNA DI ZANZE	CAESAR	Palermi	E. Gramatica, Bianchi	
18	ACCIAIO	CINES	W. Ruttmann	Isa Pola, P. Pastore, V. Bellaccini, A. Polveroni	
19	NON SON GELOSA	CINES	Bragaglia	Marcella Albani, N. Besozzi, Almirante	
20	T'AMERO' SEMPRE	CINES	M. Camerini	Elsa De Giorgi, N. Besozzi, Mino Doro	
21	ACQUA CHETA	MANENTI	G. Zambuto	G. Giachetti, G. Paolieri, A. Pagnani, E. Steiner, O. Capri	
22	AL BUIO INSIEME	CINES	Righelli	S. Ravel, M. D'Ancora, O. Vittoria Gentili	
23	NON C'È BISOGNO DI DENARO	LIGURE	A. Palermi	N. Besozzi, Almirante	
24	LA SIGNORINA DELL'AUTOBUS	G. A. I.	N. Malasomma	A. Gandusio, Assia Noris, F. Coop	
25	LA SEGRETARIA PER TUTTI	Za-BUM	A. Palermi	Melnati, Rissone, D'Assunta, Franchetti	

N.	TITOLO	CASA PRODUTTRICE	REGISTA	ATTORI PRINCIPALI	STABILIMENTI DI PRODUZIONE
	<i>Film italiani realizzati in Germania</i>				
26	CERCASI MODELLA	S.A.P.P.	E. W. Emo	E. Merlini, N. Besozzi, U. Ceseri, Giachetti	
27	UNA NOTTE CON TE	S.A.P.P.	E. W. Emo	Elsa Merlini, N. Besozzi, U. Ceseri	
	<b>ANNO 1933-1934</b>				
	<i>Film italiani realizzati in Italia</i>				
1	IL PRESIDENTE DELLA BA. CE. CRE. MI.	CINES	Righelli	Besozzi, Almirante, Falconi, Pagnani	
2	IL CASO HALLER	CINES	Blasetti	M. Abba, Benassi, Pilotto	
3	1860	CINES	Blasetti	Bellia, Gulino, Giachetti, Maiorani	
4	CENTO DI QUESTI GIORNI	CINES	Camerini	G. Giachetti, D. Jacobini, M. Doro	
5	UN CATTIVO SOGGETTO	CINES	Mattoli	De Sica, Rissone, Chellini, Lucacevich	
6	LA SERVA PADRONA	LIRICA FILM	Mannini	B. Dragoni, Bettoni, A. Falconi, Gleck	
7	PICCOLA MIA	TIRRENIA	V. De Liguoro	Coop, M. Denis, O. Capri, O. Benassi	
8	LA MAESTRINA	G. A. I.	Brignone	Pagnani, Cialente, Frigerio, Zoppetti	
9	NINI' FALPALA'	MANENTI	Palermi	Galli, Springher, Coop, De Giorgi	
10	TRENO POPOLARE	S. A. F. I.	Matarazzo	Spada, Frigerio, Zoppetti, Denis, Gennari	
11	IL TRENO DELLE 21,15	CAESAR	Palermi	Calò, Laura Adami	
12	IL TRATTATO SCOMPARSO	CINES	Bonnard	Gloria, Rissone, Benassi, Picasso, Doro	
13	ARIA DI PAESE	CONS. FILM ITALIANI	De Liguoro	Macario	
14	IL SIGNORE DESIDERA?	VENTURA	Righelli	De Sica, Dria Paola	
15	QUANDO ERAVAMO MUTI	GIANI	Cassano	—	
16	SI FA COSI'	TORINO FILM	—	—	
17	LA CITTA' DELL'AMORE	ALBANI	M. Franchini	M. Albani, Picasso, Viotti	
18	LA FANCIULLA DELL'ALTRO MONDO	CINES	Righelli	Spadaro, Dria Paola, M. Doro, Maltagliati	
19	RITORNO ALLA TERRA	ALBANI	M. Franchini	Albani, Storace, Malinverni, Dimitriewna	
20	GIALLO	CINES	Camerini	Assia Noris, Steiner, Ruffini	
21	VILLAFRANCA	FORZANO	Forzano	Betrone	
22	OGGI SPOSI	CINES	Brignone	Gloria, Melnati, Ceseri	
23	CREATURE DELLA NOTTE	CAESAR	Palermi	D'Assunta, Pavlova, Torrini	
24	L'IMPIEGATA DI PAPA'	S. A. P. F.	Blasetti	De Giorgi, Denis, Cialente, Benassi, Viarisio	
25	MELODRAMMA	S. A. P. F.	G. Simonelli	Merlini, Cialente, Racca, Marchetti	
26	IL CARDINALE LAMBERTINI	ELIOS	Bassi	Ermete Zacconi, Ernes Zacconi	

N.	TITOL O	CASA PRODUTTRICE	REGISTA	ATTORI PRINCIPALI	STABILIMENTI DI PRODUZIONE
27	TENE BRE	LITTORIA	Brignone	Miranda, Doro, Zoppetti, Ceseri, Creti	
28	L'AVVOCATO DIFENSORE	MANENTI	Zambuto	Caravaglia, Genazzani	
29	LA CIECA DI SORRENTO	MANENTI	N. Malasomma	Dria Paola, Eacca, Cannavò	
30	SECONDA « B »	I. C. A. R.	Alessandrini	Denis, Tofano, Ceseri, Perbellini	
	<i>Versioni italiane realizzate in Germania</i>				
31	CANZONE DEL SOLE	ITALFONOSAP		De Sica, Melnati, Calza	
32	PAPRIKA	ITALFONOSAP		Merlini, Viarisio, Cialente, Giachetti	
33	LISETTA	ITALFONOSAP		Merlini, Cialente, De Sica	
34	PROVINCIALINA	PERSIC-ITALAFILM		Rina Franchetti, Viarisio, Melnati	
	<b>ANNO 1934-1935</b>				
	<i>Film italiani realizzati in Italia</i>				
1	QUELLA VECCHIA CANAGLIA	LIDO	C. L. Bragaglia	R. Ruggeri, Carmen Boni	
2	LA SIGNORA PARADISO	TIRRENIA	Guazzoni	Elsa De Giorgi, Mino Doro, Benassi	
3	TERESA CONFALONIERI	S. A. P. F.	Brignone	Abba, Carini, Bernardi	
4	LUCI SOMMERSE	ROMA INT. FILM	Millar	Corradi, Nucci, Giachetti	
5	FRUTTO ACERBO	I. C. I.	Bragaglia	Lotte Menas, Besozzi	
6	LA SIGNORA DI TUTTI	NOVELLA	Ophuls	Miranda, Pavlova, Benassi	
7	PARANINFO	VENTURA	Palermi	A. Musco, Fantis	
8	FRONTIERE	EST FILM	Meano	E. Olivieri, G. Cervi, E. Sperani	
9	L'ULTIMO DEI BERGERAC	FARO FILM	Righelli	F. Coop	
10	L'EREDITA' DELLO ZIO BUONANIMA	CAPITANI	Palermi	A. Musco, E. De Giorgi	
11	IL CANALE DEGLI ANGELI	VENEZIA FILM	Pasinetti	M. D'Ancora, A. Ariani, U. Fracci, N. Simonetti	
12	TEMPO MASSIMO	ZA BUM	Mattoli	De Sica, Pilotto, Donadio, Milly	
13	ODETTE	CAESAR	Houssin	F. Bertini, S. Fiausilber	
14	AURORA SUL MARE	MANENTI D.	Simonelli	Ricci, G. Scotto, N. Redivo, E. Cerlesi	
15	KIKI	I. C. I.	Matarazzo	Lotte Menas, Besozzi	
16	IL CAPPELLO A TRE PUNTE	LIDO	Camerini	De Filippo, L. Gloria	
17	L'ALBERGO DELLA FELICITA'	S. A. C. I.	Sampieri	Pandolfini, Isa Pola	
18	LA MIA VITA SEI TU	LURIA	Francisci	Denis, Giachetti	
19	MARCIA NUZIALE	MANDER FILM	Bonnard	Palmer, Carminati	
20	VECCHIA GUARDIA	FAUNO FILM	Blasetti	Giachetti, Brambilla, Monis	
21	QUEI DUE	G. A. I.	Righelli	Edoardo e Giuseppe De Filippo, Noris	
22	STADIO	ARDITA	Campogalliani	Censi, Rampelli, Guerra	

N.	TITOLO	CASA PRODUTTRICE	REGISTA	ATTORI PRINCIPALI	STABILIMENTI DI PRODUZIONE
23	COME LE FOGLIE	I. C. I.	Camerini	Besozzi, Miranda	
24	LA GERUSALEMME LIBERATA	GUAZZONI	Guazzoni	A. Novelli, D. Benetti, I. A. Manzini	
25	LORENZINO DE' MEDICI	MANENTI	Brignone	Moissi, Pilotto, Paolieri, Barbarisi	
26	PORTO	CAPITANI	Palermi	Irma Gramatica, Pilotto, Fantis	
27	CLEO, ROBES ET MANTEAUX	CAESAR	N. Malasomma	Carmen Boni, A. Falconi	
28	CINEMA CHE PASSIONE!	CAVALLINI	Petrucci	M. Rovena, P. Orlova, G. Serena, M. Gallina	
29	CAMPO DI MAGGIO	FORZANO (CONS. V.I.S.)	Forzano	Racca, Varini	
30	MAESTRO LANDI	FORZANO	Forzano	Spadaro, Ceseri	
31	DON BOSCO	LUX	Alessandrini	Rosmino, Maria Stiffi	
<b>ANNO 1935-1936</b>					
<i>Film italiani realizzati in Italia</i>					
1	CASTA DIVA	ALLEANZA CIN. ITAL.	Gallone	Heggert, Palmieri, Picasso	CINES
2	FRECCIA D'ORO	ALA	D'Errico	D'Ancora, Brizzolari, Nucci	CAESAR
3	LE SCARPE AL SOLE	I. C. I.		Isa Pola, Pilotto, Baseggio	CINES
4	AMORE	ARTISTI ASSOCIATI		Cervi, Giachetti	CINES
5	DARO' UN MILIONE	NOVELLA FILM	Camerini	De Sica, Noris, Almirante	CINES
6	SERPENTE A SONAGLI	S. A. GRANDI FILM	Matarazzo	Besozzi, Gentili, Pagnani	S. A. F. A.
7	MILIZIA TERRITORIALE	G. A. I.	Bonnard	Gandusio, Viarisio, Gloria	CAESAR
8	FIAT VOLUNTAS DEI	ARTISTI ASSOCIATI	Palermi	Musco, Bernardi	FARNESINA
9	IN A. O.	DI SAN MARZANO	(documentario)	—	L.U.C.E.
10	RE BURLONE	CAPITANI	Guazzoni	Falconi, Cimara	CINES
11	LUCE DEL MONDO	LOBI FILM	Righelli	Palmer, Racca, Baghetti	FARNESINA
12	PASSAPORTO ROSSO	TIRRENIA FILM	Brignone	Miranda, Scelzo, Giachetti, Ceseri	CINES
13	CANTINO DELLA TERRA	A. PATRUNO	S. F. Ramponi	Bianchi, Vejo	ESTERNI
14	AMO TE SOLA	TIRRENIA FILM	Mattoli	Milly, De Sica, Viarisio	CINES
15	PIERPIN	LOBI FILM	Coletti	L. Carini, Ermes Zacconi, C. Bettarini	FARNESINA
16	ARIA DEL CONTINENTE	CAPITANI	Righelli	Musco, Gloria	FARNESINA
17	ALDEBARAN	MANENTI	Blasetti	Maltagliati, Cervi, Giachetti	CINES
18	FIORDALISI D'ORO	FORZANO	Forzano	Giachetti, Jachino	TIRRENIA
19	GINEVRA DEGLI ALMIERI	CAPITANI	Brignone	Merlini, Palmarini, Ceseri	CINES
20	UN BACIO A FIOR D'ACQUA	S. A. F. A.	Guarino	Barnabò, Baron, Nucci	S. A. F. A.
21	LOHENGRIN	VENTURA	Malasomma	De Sica, Almirante, Tofano	CINES
22	NON TI CONOSCO PIU'	E. I. A.-AMATO	Malasomma	Merlini, De Sica, Viarisio	CINES
23	UN COLPO DI VENTO	FORZANO	Forzano	Dria Paola, Zacconi	TIRRENIA
24	MUSICA IN PIAZZA	ETRUSCA	Mattoli	Milly, Mino Doro	FARNESINA

N.	TITOLO	CASA PRODUTTRICE	REGISTA	ATTORI PRINCIPALI	STABILIMENTI DI PRODUZIONE
25	IL GRANDE SILENZIO	VERITAS	Zannini	Betrone	FARNESINA
26	ARMA BIANCA	NEGRONI	Poggioli	Gloria, Bernardi	S. A. F. A.
27	MA NON È UNA COSA SERIA	COLOMBO FILM	Camerini	De Sica, Cegani	CINES
28	CONQUISTATORI D'ANIME	S. A. FILM DON BOSCO	R. Chiosso	—	FERT
29	CUOR DI VAGABONDO	FORZANO	Forzano	Zacconi, Giachetti	TIRRENIA
30	L'AMBASCIATORE	NEGRONI	Negrone	D'Ancora, Gloria, Ferida	S. A. F. A.
31	BERTOLDO, BERTOLDINO E CACA- SENNO	CONS. AUTORI	Simonelli	Capri, Baseggio, Jachino, Spada	CINES-FARNESINA
32	NOZZE VAGABONDE	S. A. I. STEREOCINEMAT.	Brignone	Gloria, Almirante, D'Ancora	CINES
33	UNA DONNA FRA DUE MONDI	ASTRA FILM	Alessandrini	Miranda, Donadio, Prihoda	FARNESINA
34	L'ANONIMA ROYLOTT	FIORDA & C.	Matarazzo	Calò, Pilotto, Pola, Donadio	S. A. F. A.
35	BALLERINE	A. P. I.	Machaty	Denis, Ferida, Jachino	TIRRENIA
36	SETTE GIORNI ALL'ALTRO MONDO	ETRUSCA	Mattoli	Falconi, Viarisio, Aylmer	CINES
37	SULLE ORME DEI NOSTRI PIONIERI	L. U. C. E.	De Feo L.	(documentario)	L.U.C.E.
	<i>Versioni estere girate in Italia</i>				
38	CASTA DIVA (inglese)	A. C. I.	Gallone	Heggert, Holmes	CINES
39	AMOUR (francese)	LES FILMS EPOC	Houssin	Feuillère, Dauphin, Bagné	CINES
40	POUR LA REINE (francese)	FORZANO FILM	Forzano	Hell, Hollan, Alcover	TIRRENIA
41	COUP DE VENT (francese)	FORZANO-LUT Co. CIN.	Dreville	Berry, Azais, Picani	TIRRENIA
42	COEUR DE GUEUX (francese)	FILMS RENAISSANCE	Epstein	Renaud, Zacconi	TIRRENIA
43	LA GONDOLE AUX CHIMERES (fran- cese)	TIBERIA-HELLANTHE	Genina	Chantal, Rollan, Bernard	CINES
44	EINE FRAU ZWINCHEN ZWEI WEL- TEN (tedesco)	ASTRA FILM	Rabenalt	Miranda, Prihoda	FARNESINA
45	DIARIO DI UNA DONNA AMATA (au- striaco)	PANTA FILM	A. Kosterlitz	Miranda, Garay, Cerlesi	VIENNA
	<i>Versioni stereoscopiche</i>				
46	NOZZE VAGABONDE	S. A. I. STEREOCINEMAT.	Brignone	Gloria, Ceseri	CINES
	<b>ANNO 1936-1937</b>				
	<i>Film italiani realizzati in Italia</i>				
1	IL CAMMINO DEGLI EROI	LUCE	D'Errico	(documentario)	LUCE
2	AMAZZONI BIANCHE	ARBOR	Righelli	Barbara, Ferida	TIRRENIA
3	LA DANZA DELLE LANCETTE	S. A. C. I.	Baffico	Monis, Ceseri, Spada, Almirante	CAESAR
4	RE DI DENARI	CAPITANI	Guazzoni	Musco, Bernardi, Ferrari	CINES

N.	TITOLO	CASA PRODUTTRICE	REGISTA	ATTORI PRINCIPALI	STABILIMENTI DI PRODUZIONE
5	L'ANTENATO	ASTRA	Brignone	Gandusio, D'Ancora, Barbara	CINES
6	LA DAMIGELLA DI BARD	I. C. I.	Mattoli	Gramatica, Cimara, Chellini	CINES
7	LO SMEMORATO	CAPITANI	Righelli	Musco, Borboni, Coop	CINES
8	CAVALLERIA	I. C. I.	Alessandrini	Cegani, Nazzari, Viarisio, Jachino	CINES
9	13 UOMINI E UN CANNONE	FORZANO	Forzano	Giachetti, Pastore	TIRRENIA
10	LO SQUADRONE BIANCO	ROMA FILM	Genina	Giachetti, Centa, Lanzi	CINES
11	TRENTA SECONDI D'AMORE	E. I. A.	Bonnard	Merlini, Viarisio, Besozzi	CINES
12	NAPOLI VERDE E BLU	COLDIM S. A.	G. De Martino	—	ESTERNI
13	IL GRANDE APPELLO	I. C. I.	Camerini	Pilotto	CINES
14	JOE IL ROSSO	LUPA	Matarazzo	Falconi, Denis, Monis, Baghetti	CINES
15	I DUE SERGENTI	MANDER	Guazzoni	M. Doro, Cervi, Maltagliati, Ferida	TIRRENIA
16	I QUATTRO MOSCHETTIERI	MINIATURA FILM	(miniatura)	—	S.A.F.A.
17	L'ALBERO DI ADAMO	MANENTI	Bonnard	Merlini, Besozzi	TIRRENIA
18	L'UOMO CHE SORRIDE	E. I. A. - AMATO	Mattoli	De Sica, Noris, Melnati	S.A.F.A.
19	VIVERE	APPIA	Brignone	Schipa, Boratto	CINES
20	PENSACI GIACOMINO	CAPITANI	Righelli	Musco, Steiner, Dria Paola	CAESAR
21	IL CORSARO NERO	ARTISTI ASSOCIATI	Palermi	Veratti, Jachino	CINES
22	È TORNATO CARNEVALE	TIBERIA	Matarazzo	Falconi, Menichelli	CINES
23	QUESTI RAGAZZI	ROMULUS	Mattoli	De Sica, Barbara	S.A.F.A.
24	FERMO CON LE MANI	TITANUS	Zambuto	Totò, Erzsi Paal	FARNESINA
25	LA REGINA DELLA SCALA	APRILIA	Salvini	Carosio, Cimara	CINES
26	LA FOSSA DEGLI ANGELI	DIORAMA	Bragaglia	Ferida, Nazzari	TIRRENIA
27	HO PERDUTO MIO MARITO	ASTRA FILM	Guazzoni	Borboni, Viarisio, Besozzi	CINES
28	IL FU MATTIA PASCAL	ALA FILM	Chenal	Miranda, Blanchar	CINES
29	LA CONTESSA DI PARMA	I. C. I.	Blasetti	Cegani, Denis, Ceseri, Centa	FERT
30	I CONDOTTIERI	CONS. « I CONDOTTIERI »	Trenker	Trenker, Nucci, Ferrari, Sacripante	CINES
31	I FRATELLI CASTIGLIONE	AMATO	D'Errico	Ferida, Pilotto	TIRRENIA
32	SENTINELLE DI BRONZO	FONO-ROMA	Marcellini	Doris Durante, F. Giachetti	CINECITTÀ
33	NINA NON FAR LA STUPIDA	S. P. E. C. I.	Malasomma	Noris, Besozzi, Roveri	FARNESINA
34	I DUE BARBIERI DI SIVIGLIA	AUSONIA FILM	Coletti	Ferida, Gizzi, Beltramo (interrotto)	FARNESINA
35	I DUE MISANTROPI	ASTRA FILM	Palermi	Denis, Besozzi, Tofano	CINECITTÀ
36	ALLEGRI MASNADIERI	VITTORIA FILM	Elter	Noris, Pilotto	S.A.F.A.
37	PIOGGIA D'ESTATE	ZACCONI	Radiok	Zacconi	ESTERNI
	<i>Versioni estere girate in Italia</i>				
38	CONDOTTIERI (tedesca)	CONS. « I CONDOTTIERI »	Trenker	Prasch, Trenker	CINECITTÀ
39	L'HOMME DE NULLE PART (francese)	ALA-COLOSEUM	Chenal	Miranda, Blanchar	TIRRENIA
		GENERAL PROD.			
40	VOLEURS DE FEMMES (francese)	LES FILMS UNIONS	Gaŋce	Decaux, Berry	TIRRENIA
41	MADAME BUONAPARTE (francese)	A. VINCENT	H. Déchamps	P. Fresnay, Ivonne Printemps (interrotto)	TIRRENIA