

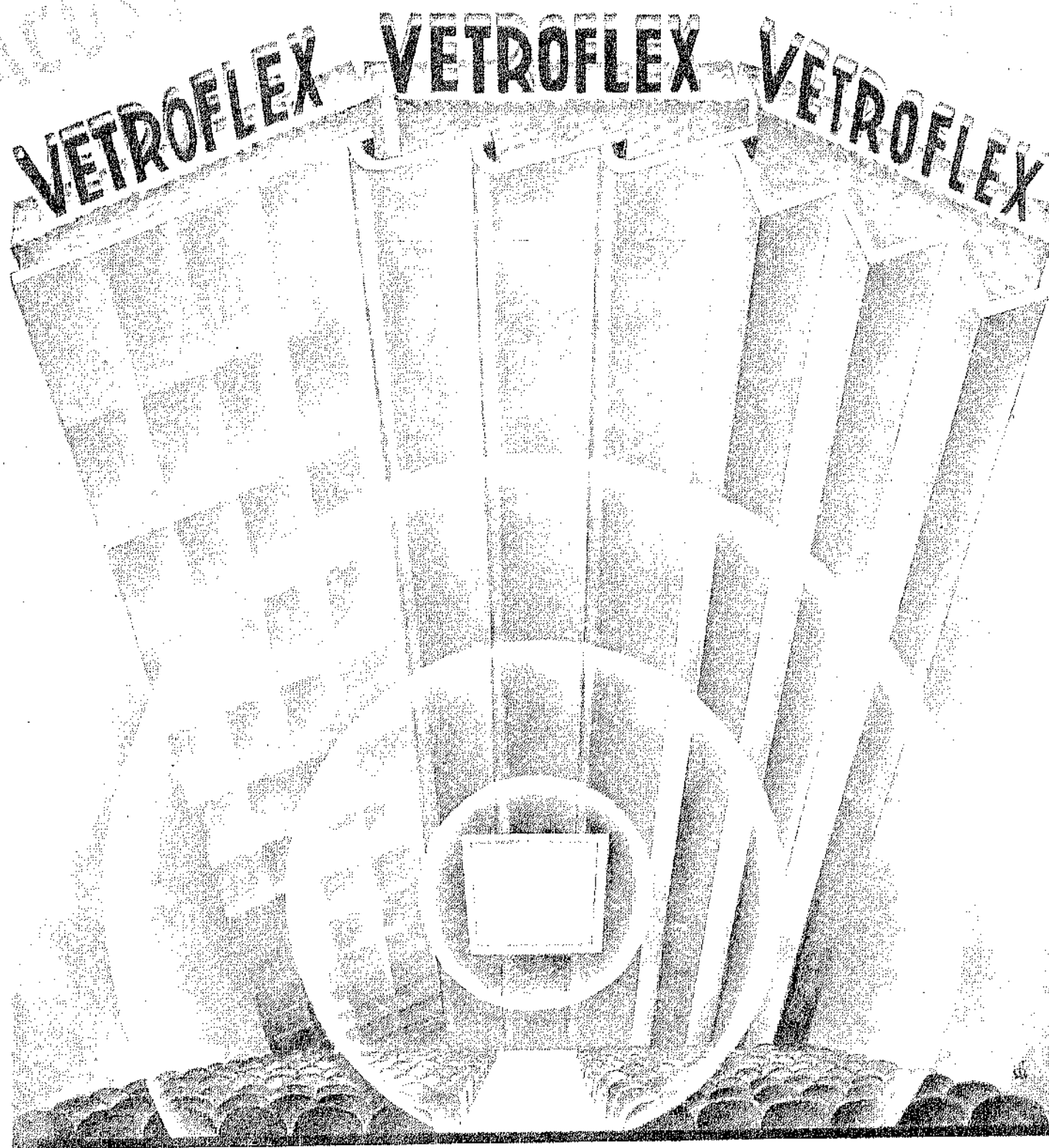
LO SCHERMO

AGOSTO 1936-XIV

RASSEGNA DELLA CINEMATOGRAFIA

PREZZO LIRE QUATTRO





Un ambiente acusticamente perfetto è armonico anche nelle sue linee architettoniche.

SENZA CONOSCERE IL VETROFLEX, IL SUONO NON SI PUÒ CREARE UN AMBIENTE PERFETTO.

La Sezione speciale acustica Vetroflox

studia e realizza le forme più appropriate per ottenere una distribuzione uniforme e gradevole dei suoni.

Il materiale **Vetroflex** rende possibile la creazione dei migliori complessi acustici assorbenti.

S. A. Vetreria Italiana BALZARETTI MODIGLIANI

CAPITALE L. 20.000.000

ROMA

Off. Controllo Vendita (Piazza Barberini, 52)

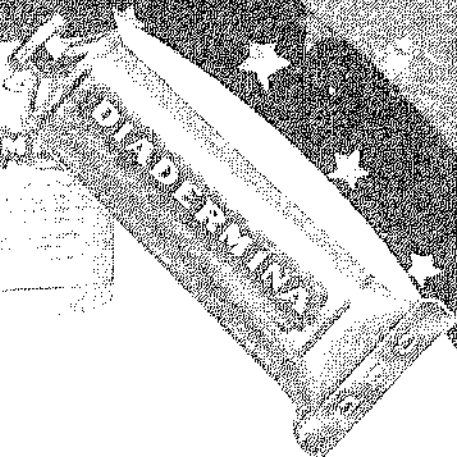
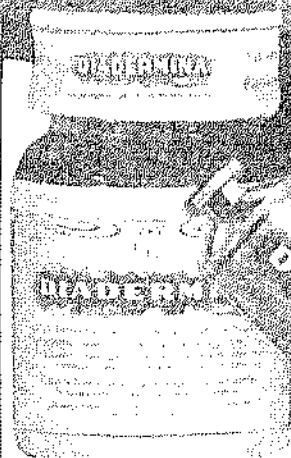
LIVORNO

SEDE E STABILIMENTO

MILANO

Ufficio Vendita Montaggio (Piazza Crispi, 3)

Agenti di vendita nelle principali città d'Italia



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

Diadermina

magica crema da toeletta

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

LABORATORI BONETTI FRATELLI
VIA COMELICO N. 36 - MILANO

ENTE NAZIONALE INDUSTRIE CINEMATOGRAFICHE

P R E S E N T A :

L'ANTENATO

INTERPRETI:

ANTONIO GANDUSIO

MAURIZIO D'ANCORA

PAOLA BARBARA

OLIVIA FRIED

REGISTA:

G U I D O

BRIGNONE



PRODUZIONE: **ASTRA FILM**

ENTE NAZIONALE INDUSTRIE CINEMATOGRAFICHE

P R E S E N T A :

AVE MARIA

INTERPRETI: BENIAMINO GIGLI
KÄTHE VON NAGY
PAUL HENCKELS

REGIA DI
JOHANNES RIEMAN



PRODUZIONE: **ITALA FILM**

Maria Denis in "Re di Danari"



LA SOC. AN. CAPITANI FILM
IN COMPARTECIPAZIONE CON
IL CONSORZIO I.C.A.R. S.A.

presenta:

SERIE D'ORO
PRODUZIONE 1936 - 37

QUATTRO GRANDI FILM ITALIANI
DI SICURO SUCCESSO

RE DI DANARI •

Con Angelo Musco - Regia di Enrico Guazzoni
Sceneggiatura di Guglielmo Giannini

LO SMEMORATO •

Con Angelo Musco - Regia di Gennaro Righelli
Sceneggiatura di Sandro De Feo e Perilli

PENSACI GIACOMINO •

Di Luigi Pirandello - Con Angelo Musco
Regia di Gennaro Righelli
Sceneggiatura di Guglielmo Giannini

47 MORTO CHE PARLA •

Di S. D'Arborio con un noto comico italiano

FANNO SEGUITO ALL'IMPORTANTE GRUPPO ITALIANO
ALTRI QUATTRO GRANDI FILM ESTERI

IL CAPITANO HOTT •

Con Iwan Petrovich e Camilla Horn

VENDETTA NELL'OMBRA •

Con Betty Stockfield e Owen Nares

UN MATRIMONIO A QUATTRO •

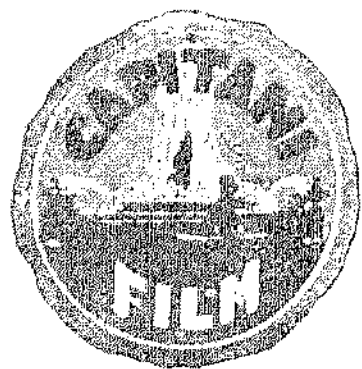
Con Anna Neagle, Benita Hume e James Rennie

IL PRINCIPE SI DIVERTE •

Con Willy Fritzch

AGENZIE FILIALI

TORINO	- FILMITALIA - Piazza Rodoni 5	Telefono 47941
MILANO	- FILMITALIA - Via Napoleone 19	Telefono 64582
GENOVA	- FILMITALIA - Via Domenico Plasella 12	Telefono 54870
FIRENZE	- MOMI FILM - Via De' Pecori 3	Telefono 25980
BOLOGNA	- MILESI FILM - Via Milazzo, 8	Telefono 22439
TRIESTE	- Agenzia Noleggio Film - Via Giotto 3	Telefono 6100
PADOVA	- S. A. Capitani Film - Corso del Popolo 8	
NAPOLI	- S. A. Capitani Film - Via Roma 116	Telefono 21311
ROMA	- Soc. An. Scalzaferrì - Via Marghera 13	Telefono 484824



Distribuzione: **S. A. CAPITANI FILM - Roma Via XX Settembre, 3**

Loretta Young

e

Robert Taylor

Insieme a Patsy Kelly,
Basil Rathbone,
Marjorie Gateson
e Monroe Owsley,
sotto la direzione di
Roy del Ruth,
hanno interpretato

IDILLIO SEGRETO,
(SECRET INTERLUDE)

grande film d'amore
che troverà eco nel
cuore di ogni donna.

Questo film verrà
presentato alla IV^a
Mostra Internazionale
d'Arte Cinemato-
grafica di Venezia



Idillio segreto

Produzione: **DARRYL ZANUCK**



PAUL
MUNI

LA VITA
DI UN GRANDE
BENEFATTORE DELL'
UMANITA' NARRATA
DAL CINEMA CON
L'EVIDENZA DRAMMATICA
ED EMOZIONANTE
DELLE SUE MIGLIORI
RISORSE

LA VITA DEL DOTTOR PASTEUR

KAY FRANCIS
IAN HUNTER
DONALD WOODS

L'ANGELO BIANCO

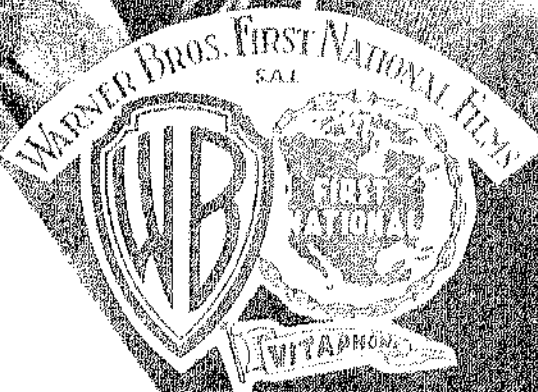
LA SUBLIMAZIONE
DELLA PIU' UMANA
DELLE ISTITUZIONI:

LA CROCE ROSSA

LE SUE ORIGINI
DRAMMATICHE E I
SVOI FINI
UNIVERSALI

REGISTA:
WILLIAM
DIETERLE

REGISTA:
WILLIAM
DIETERLE



LA "MANDERFILM"

OFFRE AGLI ESERCENTI

4 FILMS

CHE NON HANNO BISOGNO DI AGGETTIVI ROBOANTI:

1 FILM ITALIANO:

i due sergenti

DALL'OMONIMO ROMANZO DI COLLODI N.

Interpreti principali: GINO CERVI • EVI MALTAGLIATI • MINO DORO • LUISA FERIDA • UGO CESERI • NELLA MARIA BONORA • ANTONIO CENTA • MARGHERITA BAGNI • LAMBERTO PICASSO • TATIANA PAVONI

1 FILM DI RENÉ CLAIR:

il fantasma galante

con JEAN PARKER e ROBERT DONAT

REGIA DI RENÉ CLAIR • PRODUZIONE DI ALESSANDRO KORDA

1 FILM DI LUDOVICO TOEPLITZ:

l'amato vagabondo

con MAURICE CHEVALIER e BETTY STOCKFELD

REGIA DI KURT BERNHARDT • PRODUZIONE: TOEPLITZ-LONDRA

1 FILM DI ALESSANDRO KORDA:

l'uomo dei miracoli

con ROLAND YOUNG e JOAN GARDNER

REGIA DI LOTHAR MENDES • PRODUZIONE: LONDON-FILM

San Francisco

Clark Gable, Jeannette Mac Donald e Jack Holt: tre protagonisti di "San Francisco"

UNA GRANDE REALIZZAZIONE
DELLO SCHERMO



Trent'anni or sono — la mattina del 18 aprile — i famosi componenti la compagnia del Metropolitan Opera di New York, compreso Enrico Caruso, venuti a San Francisco per aprire la stagione lirica al Grande Opera House, dormivano tranquillamente nei diversi alberghi quando una brusca scossa li sbalzò dal letto.

Era l'avviso del terremoto che distrusse la città. A trent'anni di distanza la **Metro Goldwyn Mayer** ci presenta nel film « San Francisco » le scene di terrore, di fuga e di distruzione che seguirono al primo tremendo avviso, ricostruite nel loro grandioso e terrificante realismo.

La ricostruzione piglia lo spunto da un libro di Rober Hopkins, adattato per lo schermo da Anita Loos, vincitrice di un premio per il miglior soggetto cinematografico.

La trama parte con un anno di anticipo sul terremoto e si conclude con esso. Il motivo sentimentale che sta al centro della vicenda è poggiato ed ambientato nel mondo del teatro, so-

prattutto lirico, ricalcando un po' l'episodio autentico sopra riportato.

La tecnica e l'arte si contendono il primato nel film: l'una con l'accurata ricostruzione ambientale — teatri, alberghi e strade di San Francisco di allora — e con quella ancor più ardua del terremoto e dell'incendio che seguì a completare la distruzione. L'altra per il virtuosismo scenico dei protagonisti che rispondono a nomi quali: Clark Gable, Jeannette Mac Donald, Spencer Tracy, Jack Holt.

Il duetto principale è formato dal Gable con la Mac Donald per la prima volta insieme sullo schermo, sebbene ambedue militino da anni sotto il segno del Leone ruggente.

Dall'unione di questi due tipi a caratteristiche spiccatamente personali è sbocciato uno spettacolo ricco di effetti assolutamente nuovi, che costituiranno la più gradita sorpresa per il pubblico. Il valido fiancheggiamento di elementi del calibro di Spencer Tracy e Jack Holt concorre a dare al lavoro la sigla della classe.

Alla preziosità della interpretazione corrisponde una regia altrettanto preziosa, poggiata com'è sul nome di W. S. Van Dyke. Sotto la guida di una mano così esperta il film procede sicuro dalla prima all'ultima scena, ben dosato ed efficacissimo nelle sfumature sentimentali come nei salienti emozionanti, perfetto e completo nel suo vitalissimo svolgimento.

« San Francisco » con tutta probabilità verrà presentato alla Esposizione Internazionale di Venezia.

Una scena del terremoto di « San Francisco » ricostruito nel film omonimo



Lo Schermo

DIREZIONE E REDAZIONE

ROMA, PIAZZA BARBERINI, 52 - TEL. 480-346

COMITATO DI DIREZIONE

GIACOMO PAULUCCI DI CALBOLI BARONE - LUIGI

FREDDI - LUCIANO DE FEO - LANDO FERRETTI, direttore

s o m m a r i o

Appunti Veneziani (Giorgio Vecchiotti)	Pag. 10
Il film di oggi (Osvaldo Lehnich) presidente della Reichsfilmkammer	» 16
Film sonoro e a colori (Carl Froelich)	» 17
L'ultima esperienza americana del colore (Esodo Pratelli)	» 17
Il declino della cinematografia russa? (A. Lebedinsky)	» 20
La produzione italiana da Venezia a Venezia (Jacopo Comin)	» 23
Intraducibilità del film (Luigi Chiarini)	» 30
Pasteur (Pat)	» 33
L'ultimo Clair (Riccardo Freda)	» 35
Cortimetraggi a Venezia (Francesco Pasinetti)	» 38
Il caso Valdemar (Ubaldo Magnaghi)	» 40
Cinema d'estate (Argo)	» 41
Fotografie e Note sui nuovi attori italiani, alle pag. 15, 19, 29, 31, 32, 37, 42	
Notiziario internazionale	» 43
Tribunale delle pellicole	» 51

AMMINISTRAZIONE: ISTITUTO EDITORIALE SCIENTIFICO

MILANO VIA DURINI, 31 - TELEFONO 72-940

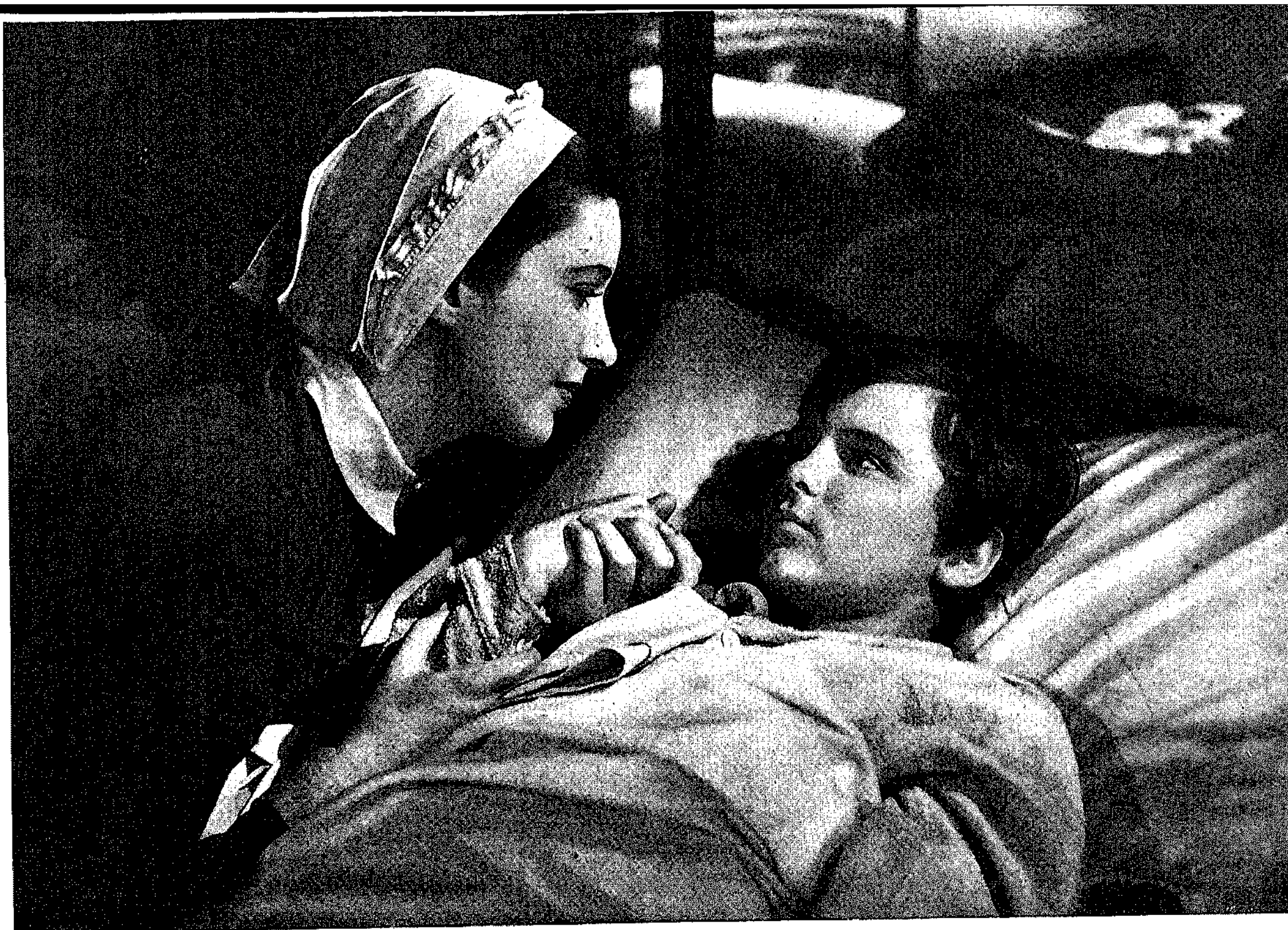
CONTO CORRENTE POSTALE 3 / 800

ABBONAMENTI ANNUI: ITALIA L. 40,30 • ESTERO L. 80

Un numero separato: Italia, Impero e Colonie L. 4 - arretrato L. 8

GLI ABBONAMENTI SI RICEVONO PRESSO L'ISTITUTO EDITORIALE SCIENTIFICO
IN MILANO, I SUOI AGENTI E LE PRINCIPALI LIBRERIE D'ITALIA

Concessionarie esclusive per la vendita al numero:
LE MESSAGGERIE ITALIANE - BOLOGNA



Kay Francis ne « L'Angelo bianco » di W. Dieterle

(Warner Bros)

Appunti veneziani

Tra i disegni, ormai celebri, di Novello ce n'è uno che potremmo intitolare « La rivincita o la carriera del cinematografo ».

Un ometto trasandato nel vestire — questo era il soggetto della tavola — che un solenne guardiaportone con feluca e galloni aveva fatto passare per la porticina di servizio, ora scende, impettito, con passo da cerimonia, lo scalone principale, specchiante di marmi e sovrastato da statue di uomini e di dee, gustando intera la gioia del trionfo. Sotto, il guardiaportone si rivolta appena un poco, più sbalordito che istizzito.

Se l'ometto ha trovato finalmente il modo di fare la sua vendetta, il portinaio — c'è da scommettere — attraverserà ora una grave crisi e stenterà non poco a conciliare il rispetto per i padroni con l'austerità del servizio. Ma intanto l'ometto scende, uno per uno, tutti i gradini...

Anche al cinematografo è capitata un'avventura press'a poco uguale. Entrato alla chetichella dalla porta di servizio fu accolto con diffidenza e ostilità dalle persone di riguardo. Soltanto un pubblico eterogeneo e poco attendibile — soldati, ragazzini, serve, operai — s'accorse di quell'ingresso nella sala e lo salutò in un modo pittoresco e volgare, con applausi, fischi, urli, risate. Ai

gentiluomini e alle gentildonne (più a quelli che a queste) seduti ai posti d'onore, si gelò il sangue nelle vene dal disgusto.

Ora, invece, tutti gli sguardi, le premure, i favori sono per lui; nessuno teme più, nel frequentarlo, di screditarsi e al consenso popolare dei primi tempi, senza doppi fondi metafisici, s'è aggiunta l'alta e posata considerazione di tutti quei signoroni che, tra le scappellate, entrano nel palazzo per lo scalone principale.

E' arrischiato pensare che, dopo i padroni, anche l'ometto e il guardiaportone salgano ora, a braccetto, quelle solenni scale, al ritmo di una musicchetta leggera e ironica, come due personaggi di René Clair?

Non per niente — segno dei tempi! — l'editore Hoepli, che abbiamo sempre guardato con rispetto e soggezione come il professore di scienze al ginnasio, stampa due riviste tutte per il cinema; lui, lo stampatore del « Dizionario Moderno », dove, alla voce « Cinema » è scritto: « Abbreviazione dal francese di *cinematografo*. Come si legge *cinemà* o *cinema*? ».

Mentre Panzini resta preso da quell'assillante interrogativo, dal 1932 l'estate veneziana è occupata dal ci-

nema. Da allora infatti si comincia ad organizzare al Lido, a pochi passi da quella delle arti figurative e plastiche, una Mostra internazionale di cinematografia. «Oggi — riferiamo parte di un articolo stampato un anno fa, sullo «Scherma», da uno dei primi organizzatori veneziani — oggi tutti riconoscono il bello e l'utile e questo vale tanto per industriali, noleggiatori, critici i quali trovano a Venezia il modo di presentare o vedere in anticipo, appena sformato, tutto quello che mesi dopo si presenterà di meglio sugli schermi del mondo, quanto per artisti, esteti e grandi iniziati dell'arte cinematografica, che cercano e trovano riunite a Venezia specialità e squisitezze assolutamente introvabili altrove». «Che il cinema mancasse ancora di una istituzione pratica e coordinante, una specie di «borsa» cosmopolitica dei valori artistici e commerciali, era una realtà più volte avvertita...». Una mostra, selettiva e comparativa del prodotto cinematografico internazionale, da servire a un duplice scopo: estetico e commerciale.

Le «specialità e squisitezze» da un lato e la «borsa» dall'altro; restando ben chiaro e fermo che non è possibile avviare traffici e scambi utili, se non vi siano sulla piazza campioni originali e di prima qualità. Il criterio più severamente artistico (la qualità non la quantità dei film) deve, o dovrebbe, insomma prevalere e caratterizzare di sé le manifestazioni veneziane. Le quali invece, distratte o intralciate da motivi di varia natura, per l'obbligo di sottostare ad esigenze molteplici e spesso contrastanti fra loro, offrono il fianco a critiche non tutte favorevoli, anche se tutte interessanti.

Per un film notevole, entrato con grandi onori, troppi se ne son lasciati passare a scappellotto; per una serata buona, più del convenuto le mediocri.

La Mostra veneziana, che dovrebbe raggruppare e presentare quel cinema d'arte — poca o molta, distinta o confusa che sia — che solo può suscitare l'interesse e stimolare le ricerche degli organizzatori, nasce purtroppo quando in tutto il mondo l'industria cinematografica, fatto il suo bravo esperimento di «Sinistra», piega deciso verso «Destra». Una Destra amorfa, accomodante, calcolatrice che, ripudiati i tentativi intelligenti ma pericolosi, preferisce tenersi a una cifra sicura, a un prodotto standard, banale ma proficuo al borderò.

Nel '32, nonostante questa «crisi», si possono vedere al Lido alcuni film da ricordare, più che per il successo momentaneo, per l'influsso esercitato, per l'orientamento segnato alla produzione ventura. Alludiamo sopra tutti al «Dottor Jekyll», a «Ragazze in uniforme», ad «A nous la liberté», felici saggi di generi che furono di poi largamente imitati e sfruttati, ma con ben poco di quell'arte e misura che seppero metterci quei primi registi: Mamoulian, Sagan e Froelich, René Clair. I film orridi o sessualmente scabrosi o satirici — e ce ne saranno! — deriveranno tutti da quel terzetto.

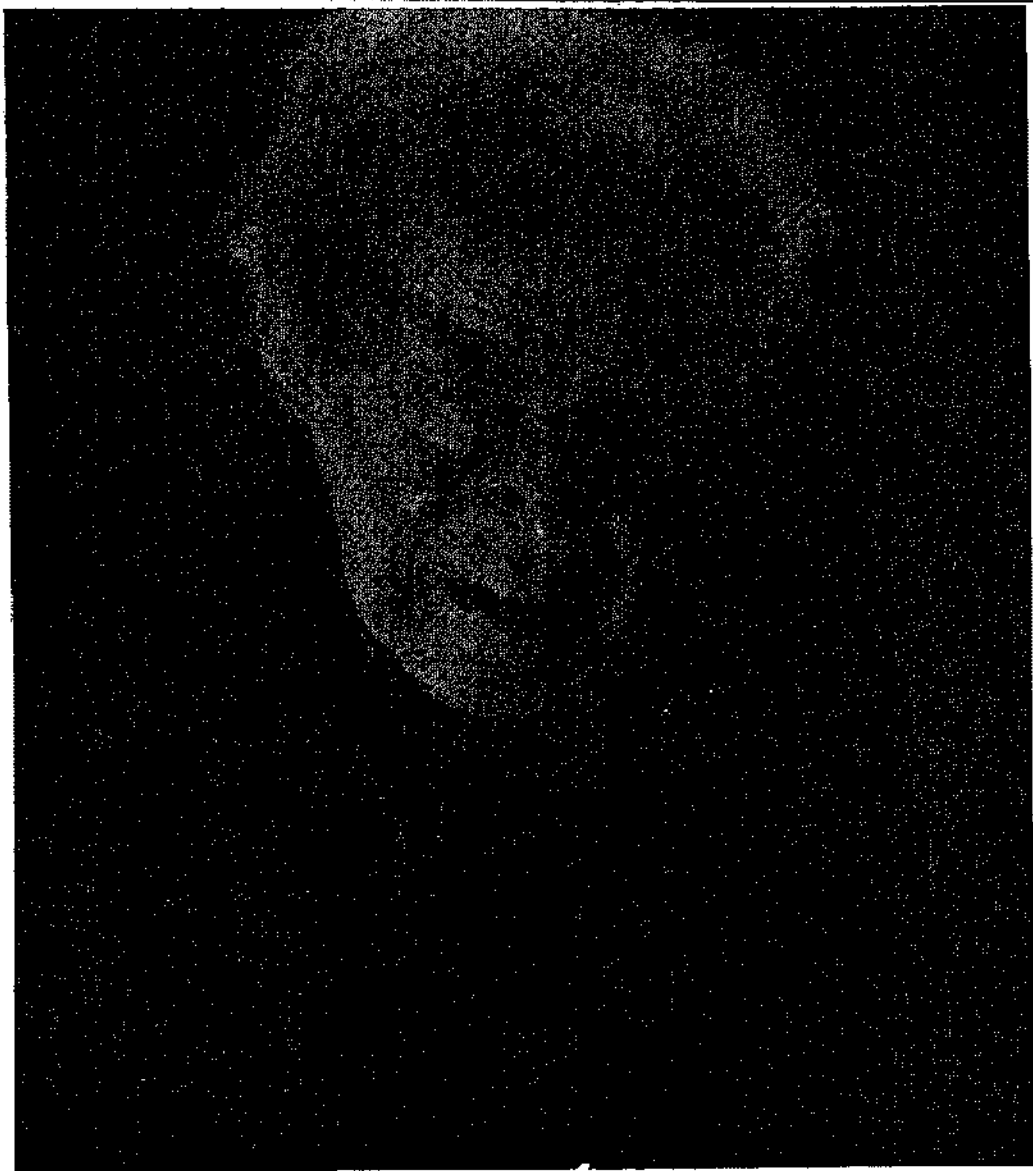
Nel '34 (a due anni di distanza) la seconda Mostra segna la vittoria dell'Europa sull'America. «Estasi» di Machaty, «Pubertà» di Sluizer, i film astratti di Fischinger, «Loth in Sodoma» e sopra tutti l'«Uomo di Aran» di Flaherty, — ricco di nuovi accenti poetici, vera battaglia d'arte contro la commercializzazione briosa ma

Emil Jannings, il protagonista di «Traumulus» di K. Froelich



vacua del film — sono la riprova concreta di quanto possano operare, anche nel campo cinematografico, se stimolati, paesi di antica e sicura civiltà. «Villa» e «Regina Cristina», troppo alla mercé dell'interpretazione, cioè della prepotenza dei divi (Beery e la Garbo) non riescono a dar quelle emozioni, a generare quelle discussioni e polemiche «europee», materiate d'intelligenza e





Seymours Hicks, il protagonista di «Scrooge» (Hagen Prod)

ripetere ogni anno la Mostra. Ma la cinematografia, ripetiamo, sta accentuando un po' dappertutto il suo carattere industriale e commerciale. Si tira al sodo, cioè al film di cassetta, prodotto con larghi mezzi, imperniato su di un complesso di attori di vasta notorietà, utilizzando soggetti facili e conosciutissimi. (Ben vengano i romanzi celebri dell'Ottocento europeo, i rifacimenti, le riedizioni con divi nuovi! Sono i «ruoli» che interessano, non i film).

I registi europei, rivelati da lontani e arditi tentativi d'avanguardia o, anche soltanto, da qualche opera di gusto non corsivo, passano al soldo di Hollywood a condizione di mettere la testa a dovere e di non sciupare nemmeno uno dei dollari preventivati.

L'industriale americano legge nel *curriculum vitae* del tedesco, dello slavo, del francese immigrato i titoli delle opere prodotte in patria, sorride e scrolla il capo. L'originalità, la stravaganza, il capriccio sono belle cose, ma il mercato internazionale ha la sua legge. Bisogna produrre secondo criteri solidi e realistici.

Il regista europeo sbuffa, morde il freno ma s'arricchisce, sale nell'empireo di Hollywood ed impara l'arte di sfornare, a comando, senza tanta fatica, il numero pattuito di film comico-musicali, o gialli, o a intreccio pacchianamente popolare. Eppure, egli non cessa di pensare ai suoi vecchi film europei che lasciarono un'eco intelligente nella stampa; come lo scrittore di romanzi a grande tiratura che guarda il primo libretto di liriche, pieno di ingenuità e d'errori, ma tanto permeato di spontaneità e ispirazione...

Vidor, Lubitsch, Van Dyke, Mamoulian, Sternberg si applicano a lavori il cui esito è sin troppo prevedibile. Von Stroheim, il ribelle cocciuto, viene bocciato e la-

cultura; non sono in grado di «muovere l'ambiente» come invece fanno quei film, in massima parte «indipendenti» e non commerciabili.

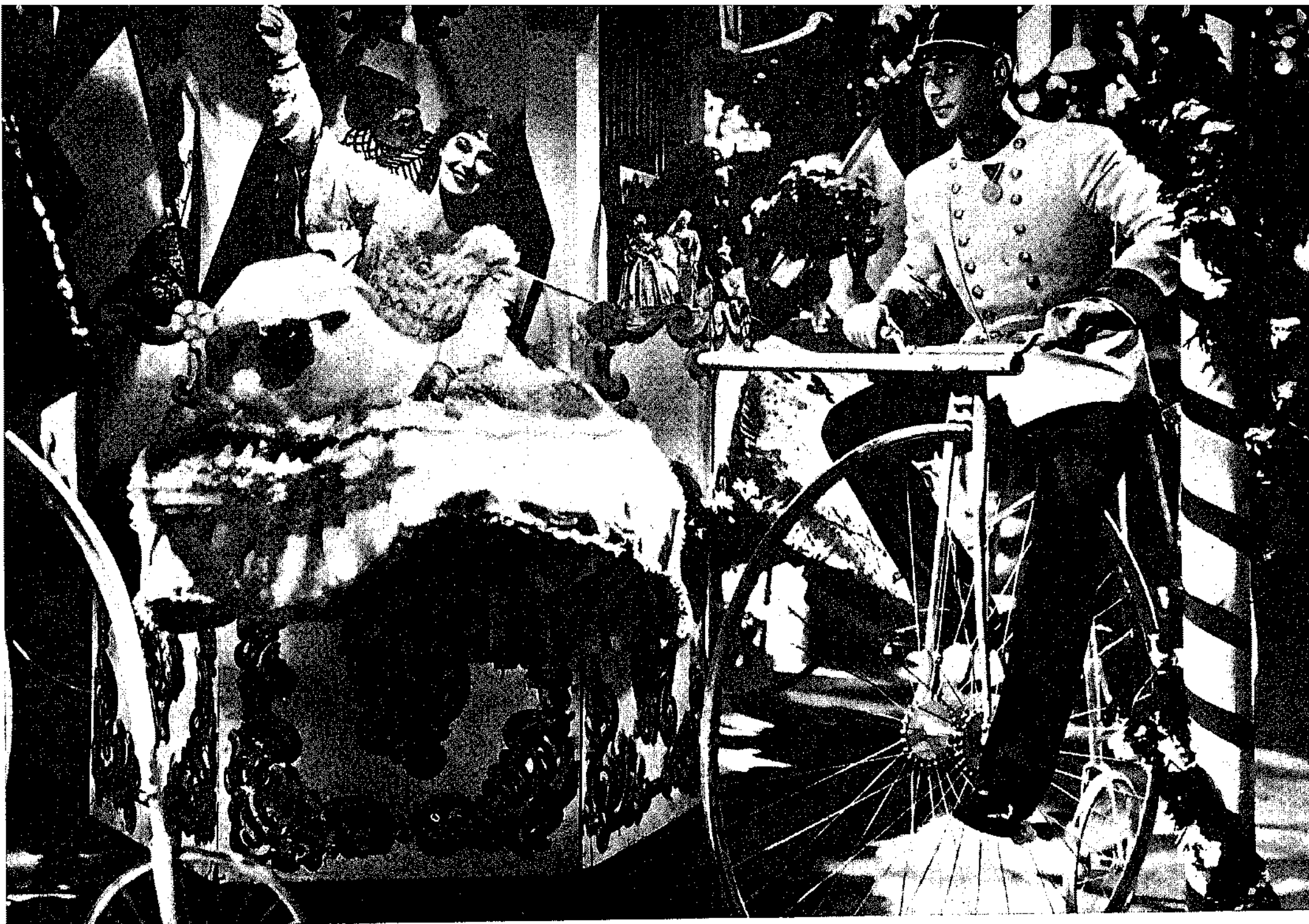
Soltanto Walt Disney, con le sue libere ed estrose fantasie, fa guadagnare alcuni punti, artisticamente, all'America, dicendo, fra le tante stentoree e ad effetto, una parola fresca e disinteressata.

Dal '34 la Mostra diventa annuale. Il lusinghiero successo, finanziario ed estetico, degli anni precedenti; le esigenze del turismo veneziano; la volontà di attirare all'Excelsior una schiera sempre più fitta di espositori; motivi d'ordine pratico ed economico, che hanno senza dubbio il loro peso, consigliano agli organizzatori di

Gary Cooper e Jean Arthur in «Mr. Deed goes to town» di F. Capra

(Columbia)





Grace Moore e Franchot Tone in «The King steps out» (Desiderio di re) di J. von Sternberg

(Columbia)

sciato in disparte come uno scolaro che non si vuole rassegnare a tenere una buona condotta e a fare i compiti con maggiore diligenza. I voti, naturalmente, sono dati dagli industriali *yankees*, maestri che non hanno tempo da perdere in indagini pedagogiche.

Anche Chaplin, dopo un paio d'anni, produce un'opera che sfrutta un tema già logoro e già caro ai filistei di Gottinga: la meccanizzazione della vita moderna. Anche Disney, ricco sfondato, bada a standardizzare le sue fantasie per accontentare i clienti. I Russi persino, dopo avere constatato che i film a tesi scoperte vengono fermati alla frontiera dal primo doganiere, si preoccupano del successo e smerciano prodotti incolori e innocui.

I film da Mostra, i film che muovono l'ambiente, mettono a rumore critica e pubblico, lasciano una scia di discussioni in tutti i ceti, si fanno sempre più rari. Bisogna andarli a cercare nei documentari, o nei piccoli film prodotti quasi alla macchia.

Il compito degli organizzatori veneziani diventa sempre più difficile. Abbondano i film da cassetta, facili e oziosi, che non abbisognano tuttavia di una Mostra in un'artistica e civilissima città italiana per conquistare la platea e commuovere il cuore, e il portafogli, dei noleggiatori. L'esposizione del '35 rispecchia, più delle precedenti, queste difficoltà: «Maschera eterna», l'unico tentativo avanguardista — un avanguardismo tollerabilissimo — dell'anno passato, non ha ancora trovato il suo compratore italiano.

La decadenza, cioè la commercializzazione del film; la non convenienza per alcune grandi ditte di aspettare Venezia per lanciare i loro prodotti; la difficoltà di potere contare su un certo numero di film rimarchevoli e inediti, ecc.; ecco alcuni dei più grossi ostacoli per gli

organizzatori veneziani. D'altro canto, c'è l'impegno di riempire quei venti giorni di spettacoli; c'è l'obbligo di mantenere dignità e successo — l'una e l'altro — a una manifestazione sorta, non bisogna dimenticarlo, per af-



Grace Moore in «The King steps out» (Desiderio di re), di J. von Sternberg

(Columbia)

fiancare la Biennale d'Arte. Il raffronto è significativo.

Perchè abbia la vita prospera che si merita, superando tutti gli ostacoli accennati, pensiamo dunque che la rassegna veneziana debba sempre più accentuare quel carattere alto e nobile di mostra d'arte (non di raduno di film), che ne sollecitò e giustificò l'istituzione. Ma come? eliminando tutti quei film più o meno abili, ma intimamente vuoti e inutili, la cui proiezione in lingua originale non riteniamo strettamente urgente. Alludiamo — è facile capirlo — alla corrente produzione oltreoceana, che il pubblico può comodamente subire d'autunno.

Quale apporto recano a una Mostra d'arte le commedie di Chevalier o della Mac Donald, della Marlene o della Crawford? Oltre la produzione industrializzata, l'America ne possiede, semmai, un'altra, più segreta e indipendente, che a Venezia troverebbe la sua ribalta. (Proprio lo « Schermo » ha ricordato, tempo fa, i film d'avanguardia di Ben Hecht e Mac Arthur che i nostri noleggiatori non importarono mai). Insistere, per converso, sulla produzione europea, che resta, pur con le sue discontinuità e i suoi difetti, la più degna di essere « esposta »: una produzione sparsa e frammentaria che vale la pena di raccogliere e riordinare: una documentazione attiva, spesso, di quel fervore d'idee, moti sociali, rivolgimenti politici, revisioni culturali, tendenze giovanili, tipicamente europei, che le marche americane non sapranno mai darci. Lasciare più respiro alla discussione dei nuovi problemi dello schermo (colore, stereoscopia, ecc.) con esami particolari, rinforzati da convegni di tecnici e da pubblicazioni apposite. Accentuare la partecipazione dei corti metraggi, dei *réportages* cinematografici, dei documentari di propaganda.

E' tempo di politica e anche le signore affezionate a Clark Gable gusterebbero, lo giuriamo, una serie di « inediti » (riservati per Venezia) su Mussolini, Hitler, Stalin, Kemal; e aspetti della vita tedesca, della rivoluzione spagnola, della lotta politica francese, dell'incivilimento etiopico.

Chi di noi non « vedrebbe » volentieri una storia del giornalismo cinematografico, dagli esordi sino ai nostri giorni?

E, quanto al passato, perchè non ordinare, a somiglianza di quel che si fa per le esposizioni di pittura e di scultura, delle mostre retrospettive di registi: un Chaplin o un Griffith, un Vidor o un Pabst, dai primi saggi sino all'ultima opera? O una serie di proiezioni dedicate



Fredrich March in « Mary of Scotland » di John Ford (R.K.O.)

ai comici o ai tragici più interessanti — da Mac Seannet a Max Linder a Charlot? da Valentino ai Barrymore, a Clark Gable?

I più gravi e complessi problemi sono all'ordine del giorno delle Nazioni e già qualcosa ne trapela e si riflette nel cinema, specchio e documento sensibile del tempo.

Perchè non esaminare, anno per anno, qualcuno di questi problemi, partitamente, scegliendo e ordinando i film che vi si riferiscano? L'espansione territoriale; l'educazione guerresca della gioventù; lo stacco delle generazioni; la ripresa del problema religioso, acuito sino alla lotta armata; la giustizia sociale; l'urbanesimo; il culto della personalità — rappresentano in ogni popolo tanti interessi, la cui traduzione in materia cinematografica sarebbe utile determinare e studiare, indagando sulle diverse interpretazioni che del medesimo fenomeno fossero per dare registi diversi. Veri e propri panorami cinematografici su uomini, idee, paesi d'attualità, simili a quelle che gli editori vanno pubblicando da anni con autentico e generale successo.

Una scelta più severa dei film presentati e un criterio ordinatore sottilmente politico contribuirebbero, crediamo, a difendere la Mostra veneziana dalla routine che la minaccia.

Ora che l'omino che abbiamo preso in prestito da Novello, cioè il cinema, ha imparato a salire e scendere con disinvoltura (sin troppa!) lo scalone regale, perchè non tenerlo d'occhio e consigliarlo? Per il buon nome della casa.

GIORGIO VECCHIETTI





FULVIA LANZI • Ovverosia: quello che il cinema americano non può avere. Non è una diva che recita una parte d'aristocratica, ma un'aristocratica che recita come una diva. Il regista non dovrà faticare ad insegnarle a "stare" in un salotto: la disinvoltura, che non si impara, è innata in lei. Ne giudicherete in "Squadrone bianco".

Il film di oggi

Un'articolo di Osvaldo Lehnich
presidente della Reichsfilmkammer

L'esposizione internazionale d'arte cinematografica si propone a Venezia di dare al film il riconoscimento internazionale quale forma d'arte del nostro tempo. Le sue premure corrispondono alle intenzioni della nuova Germania, la quale dopo la rivoluzione nazional-socialista vuol dare anche al film una forma artistica e culturale. Si può già oggi con certezza prevedere che messi per questo cammino, non soltanto la Germania ma anche tutti gli altri paesi proseguiranno con continuità, il film diverrà un elemento naturale della vita culturale della nazione.

Lo sviluppo del film nel tempo appartiene alla storia ed è interessante stabilire che il film, oggi considerato quale risultante di sforzo tecnico, economico ed artistico, fu al principio importato soltanto dal punto di vista tecnico ed in seguito soltanto dal punto di vista economico.

Solo negli ultimi anni si è riconosciuto che le esigenze artistiche e culturali, da molto tempo trascurate, erano decisive per l'avvenire del film e che la tecnica e l'economia non saranno più i fattori dominanti ma ausiliari del film.

Durante gli ultimi quattro decenni gli uomini di Stato responsabili si disinteressarono più o meno del film. Accade oggi invece che in molti paesi si pronuncino parole severe e si esige dallo Stato di assumere la responsabilità per l'ulteriore sviluppo della cinematografia perchè soltanto un indirizzo della produzione che abbia la fiducia dello Stato potrà, equilibrando gli interessi tecnici, economici e culturali, portare tutti i produttori del film ad una collaborazione unanime, con la quale garantire la continua direttiva culturale.

Lo Stato nazional-socialista aveva, subito nel 1933, dedotto da questo riconoscimento le pratiche conseguenze ed inserito quindi il film nel programma di ricostruzione, per considerarlo non solo in funzione dei suoi fattori tecnici ed economici ma per sviluppare questi, coordinandoli al servizio dello sviluppo culturale.

Nella sua funzione di rappresentante della totale produzione cinematografica, la Reichsfilmkammer deve equilibrare gli interessi economici, contrastanti dei diversi gruppi professionali; come incaricata poi del Governo cerca di risolvere — rimanendo a contatto stretto,

vivo e pratico con lo Stato e con gli enti corporativi — importanti problemi di indole culturale-politica non perdendo di vista nello stesso tempo il principio che una economia sana è condizione della prosperità dell'arte.

La natura speciale del film consistente nella sua riuscita felice, che può essere garantita soltanto da una ragionevole unione nello sforzo produttivo, non permette una divisione dei problemi vasti e complessi in settori di natura economica, di natura artistica e culturale, poichè tutti i problemi economici, che si presentano sono, secondo la dottrina nazional-socialista, nello stesso tempo culturali. Così per esempio la cura e lo sforzo per dare alla massa del pubblico divertimento, educazione e cultura rappresentano allo stesso tempo la soluzione di un problema importantissimo; infatti tutti i fattori relativi ad una possibile riduzione dei costi di produzione sono insignificanti in confronto alle possibilità d'aumento delle entrate nelle sale cinematografiche.

L'aumento del numero dei frequentatori, desiderato sia dal punto di vista culturale che economico, dipende dai miglioramenti artistici e tecnici della produzione di ogni film e della maggiore preparazione del pubblico agli effetti dello sviluppo del suo gusto.

A tale sviluppo del gusto ed al suo raffinamento artistico sarà necessariamente vincolata l'educazione politica dello Stato e quella culturale del popolo di tutta la nazione.

Da questa continua azione alternativa fra l'economia, l'arte, la politica e la cultura si presentano ogni giorno nuovi e grandi compiti, che oggi hanno fatto del film un'attività fra le più interessanti se anche fra le più difficili.

Il fatto che questo campo di attività nel suo effetto oltrepassa largamente i confini politici di un paese, deve essere constatato con soddisfazione e appoggiato da tutti coloro che nel film vedono un mezzo impareggiabilmente efficace e adatto ad istruire sugli altri popoli le masse e favorire gli sforzi per una intesa internazionale.

OSWALD LEHNICH

Ministro di Stato, presidente della Reichsfilmkammer e della Camera internazionale del film,

UN ARTICOLO DI CARL FROELICH

Film sonoro e a colori

Da quando il film è passato dalla baracca alla sala cinematografica vera e propria, mi sono sempre occupato del suo sviluppo e della creazione di pellicole. E' stata anzi una lotta senza riposo, una battaglia continua per raggiungere lo scopo e conservare i vantaggi ottenuti. Ogni film ha i suoi problemi, ogni film presenta nuovi compiti da risolvere; il lavoro può essere più o meno faticoso: nessuna ricetta vi è però per il successo.

L'artista era limitato dalla portata degli strumenti tecnici dei quali doveva servirsi nel miglior modo. La tecnica gli zoppicava dietro. Per questo, non valeva sempre la pena di mettere troppo lavoro spirituale e di preoccuparsi troppo del lavoro di ripresa! Una gran parte rimaneva allo spirito di improvvisazione. Malgrado ciò o forse proprio per questo, furono prodotte in questo tempo delle pellicole che si possono considerare delle vere opere d'arte.

Le belle pellicole che tanto ci avevano commosso e per le quali il ricordo è ancora vivo in noi, erano il massimo che il film muto potesse dare ma non vi era alcuna possibilità di ulteriori sviluppi. Soltanto il sonoro ampliò il confine artistico del film sin quasi all'infinito. Soltanto il film sonoro riportò le masse nei cinema.

Appena una dozzina di anni sono passati sul film sonoro e già il mondo cinematografico si occupa di una innovazione tecnica: del film a colori.

Anche se la posizione del film bianco-nero nei confronti di quello a colori non si possa paragonare in nessun modo a quella del film muto rispetto al sonoro, se anche cioè non si possa ora parlare di possibilità artistiche limitate, non si può però negare che si senta oggi la mancanza del colore come si sentiva una volta la mancanza del sonoro! Il film vuole la realtà e la verità più effettiva; e queste non può darle il bianco-nero.

Io sono fermamente convinto che, dopo l'apparizione di alcuni importanti film a colori, questo sistema si diffonderà talmente che in pochi anni non si potrà più comprendere come una volta il film potesse realizzarsi senza il colore.

L'industria ottica e quella chimica hanno svolto numerosi anni di lavoro scientifico nei laboratori e sono ora in procinto di dare tutta la loro esperienza al film a colori. Si è giunti ad un punto di maturità in questo settore. L'ulteriore sviluppo tecnico lo si avrà attraverso il lavoro pratico nello stesso modo in cui lo si ebbe nel caso del film sonoro. Le difficoltà che si incontrano oggi per la ripresa in questo settore diventeranno sempre più piccole con le esperienze.

E' perciò che tutti coloro che si occupano della produzione di film, come quelli che si muovono in un modo qualsiasi entro l'economia cinematografica, dovrebbero occuparsi al più presto del problema del colore e studiarlo a fondo.

Da parte mia girerò nel prossimo inverno un film a lungo metraggio a colori e spero con ciò di convincere gli avversari del colore come già si convinsero nel 1929 gli avversari del film sonoro quando apparve in Germania la pellicola parlata «La notte ci appartiene».

CARL FROELICH

L'ULTIMA ESPERIENZA AMERICANA DEL COLORE

Dall'ultimo film a colori «Il sentiero del pino solitario», si può trarre la conclusione che il problema del cromatismo cinematografico sta procedendo a passi lenti. La novità di questa esperienza tentata dalla Paramount col sistema Technicolor consiste nella ripresa, oltre che di interni, anche e soprattutto di esterni. «Becky Sharp» prodotto nel 1935, si limitava, come si ricorderà, alla ripresa di soli interni: qui, invece, la maggior parte del film si svolge all'aperto in località d'alta montagna. La trama del film riflette il contrasto di aspre lotte, di odi e rancori mortali, che si perpetuano di generazione in generazione, fra genti che abitano villaggi sperduti tra i monti della Sierra. Materia scenica, quindi, ricca di possibilità spettacolari, emozionante se non sempre gradevole: il colore accentua la portata drammatica, solleva l'atmosfera in cui si svolge la vicenda fino a rendere alcuni brani incandescenti. La tecnica del colore ha dunque un potere di influenza fortissimo sulla resa cinematografica. Quale è stato il suo impiego in questo film? Con quali criteri, con che misura fu qui adoperata?

Con queste domande ecco posto il problema fondamentale del film a colori, vale a dire, il problema della visione coloristica. Già nel bianco e nero, pur essendo di gran lunga più limitate, si avevano differenti visioni chiaroscurali caratterizzate dalla sensibilità del regista. Dire ad esempio: Clair, Flaherty, Vidor, Pabst, Sternberg, Korda, Ford, Capra, Trenker significa individuare modi diversi e a volte opposti, di concepire la fotografia, il taglio, l'inquadratura, il montaggio. Visioni, appunto, personali che l'occhio del conoscitore è abituato a distinguere anche alla vista di una semplice fotografia e che, a volte, costituiscono un pregio e interesse del film, a prescindere dal suo racconto.

Con il colore, dove le possibilità sono ampliate in proporzione geometrica rispetto al bianco e nero, imprimere una visione soggettiva, significa, in parole povere, conoscere e dominare la tavolozza sì che il taglio, dal primo all'ultimo fotogramma, risenta di quella visione unitaria.

In questo film a colori che Hathaway ha diretto, si avvertono invece due fatti sconcertanti. Primo: gli interni, sono stati predisposti scegliendo toni e colori il più possibile aderenti agli effetti particolari che si volevano ottenere nelle singole scene, vale a dire seguendo una visione soggettiva; secondo: gli esterni sono stati ripresi senza ricercare una interpretazione tonale e coloristica aderente alle scene relative, costretti cioè nei limiti insufficienti di un verismo fotografico, estraneo al loro significato espressivo.



*Fred Mac Murray e Sylvia Sidney
nel film a colori «Il sentiero del
pino solitario» (Paramount)*

La questione dell'unità di visione nel film a colori si imposta dunque per la prima volta con questo film, che segna così l'evoluzione del problema pittorico nella cinematografia. Alla prova dei fatti, questo «Sentiero del pino solitario» non lo risolve in quanto manca nel film il concetto unitario della visione nonché il valore espressivo del colore.

Ma come congiungere i due aspetti e fonderli in un'unica visione?

Non è qui il caso di rispondere a questa domanda e a tutti i problemi che essa solleva. Mi sembra, per ora, di poter soltanto dire che un film a colore deve

ora, di poter soltanto dire che la realizzazione di un film a colori deve essere lungamente meditato su un piano tecnico ed artistico poiché indubbiamente, la ricerca di determinati esterni, la possibilità di riprenderli secondo una colorazione che si fonda con quella con cui sono ripresi gli interni, richiede una concezione nuova della sceneggiatura, del piano tecnico stesso e conseguentemente di quello finanziario: ma soprattutto, la presenza di un artista che conosca i valori essenziali della pittura che sappia adeguare le possibilità del nuovo mezzo alla sua visione, trasfonderla nel film e dargli unità di stile.

ESODO PRATELLI



Se non sapessimo che è italiano al cento per cento verrebbe voglia di domandare in che angolo di Hollywood è stato pescato. Quella sua freddezza, un po' anglo-sassone, può essere una manifestazione di temperamento. Comunque gli dà una linea ed un tipo. Con "Ballerine" e con "Squadrone bianco" si è affacciato alla ribalta dei grandi film: respiro di sollievo dopo una vita avventurosa e non tutta gradevole. È forse questa vita che gli ha dato quella maschera severa e quegli occhi che guardano il mondo senza troppe illusioni?



ANTONIO CENTA

(foto Popper)

Gli assenti da Venezia

IL DECLINO DELLA CINEMATOGRAFIA SOVIETICA?

Quest'anno i Soviets non espongono niente a Venezia! Il declino della cinematografia sovietica! ecco quel che si sente dire da tutte le parti. Ma è proprio vero?

Per meglio rispondere a questa domanda, per quanto sommariamente, vorremmo prima di tutto esaminare quello che si intende dire quando si parla della grandezza di questa cinematografia e su che cosa sia basata questa opinione.

Supponiamo che nello spazio di una quindicina d'anni non vi sia stato permesso di vedere altro che una diecina, al più, di film di produzione americana, francese o tedesca. Supponiamo inoltre che della produzione americana, per esempio, voi non abbiate visto che i film dei migliori registi come Griffith, Lubitsch, Capra o altri, o di attori come Chaplin, Greta Garbo, ecc.; della produzione francese, soltanto i migliori film di René Clair e così per la produzione degli altri paesi. Non gridereste allora al miracolo, alla bellezza dei capolavori cinematografici di questo paese, non li portereste forse alle stelle? Certamente.

Ebbene, ecco appunto il fenomeno che si è prodotto, riguardo alla cinematografia sovietica. I Russi, molto abili sotto questo aspetto, seppero inviare all'estero, soprattutto all'inizio, soltanto i film dei loro migliori maestri dello schermo; soltanto quei film ch'essi sapevano avrebbero potuto suscitare l'attenzione e l'interesse del pubblico sia per l'attrazione della loro novità, sia ancora per l'incanto del frutto proibito.

Così furono esportati, e apparvero sugli schermi di vari paesi, film come «La Corazzata Potemkine» del regista Eisenstein, «La Madre» e «Tempeste sull'Asia» di Pudovkin, film veramente di grande valore artistico e di profondo interesse sociale.

Noi non ci fermeremo a discutere questi lavori, visto che ciò fu già fatto diverse volte non soltanto dai critici che se ne dichiararono ferventi ammiratori (spesso senza averli neppure visti), ma anche da coloro che se ne dimostrarono feroci avversari. Tale analisi non entra affatto nell'argomento.

Quello che a noi interessa è di constatare che gli altri film di quei registi come «Ottobre» di Eisenstein o il «Disertore», primo e per il momento ultimo film sonoro di Pudovkin, non furono affatto offerti all'ammi-

razione e alla critica del pubblico fuori dei confini dell'U.R.S.S. Di passaggio, possiamo notare soltanto che questi film, in patria, resistettero appena uno o due giorni sugli schermi.

Ed in ciò appunto ha consistito l'abilità dei registi della cinematografia sovietica: di non far vedere nulla che possa smentire questa leggenda della grandezza della cinematografia sovietica, di non far vedere che dei capolavori che concorrano a ribadire tale opinione. Questo faceva parte della loro politica generale di non permettere mai che il loro prestigio fosse assievolito presso le masse.

Essi riuscirono nel loro intento fino al 1934. Fino ad allora essi continuarono, a parte il «Cammino verso la vita» di Ekk che fa parte della produzione 1931, a riposare sugli allori raccolti durante l'era muta della cinematografia.

Quando si parlava e si vantava la produzione di questo paese erano sempre le stesse opere che venivano menzionate: «La Corazzata Potemkine», «La Madre», «Tempesta sull'Asia» e più tardi «Cammino verso la vita». Ecco tutto. Per una produzione di una quindicina d'anni non è molto, nevvéro?

Un altro fenomeno interessante da notarsi è che un buon numero di quelli che si dichiarano ferventi ammiratori della cinematografia sovietica non la conoscono che per sentito dire o attraverso alcune fotografie. Ho conosciuto personalmente alcuni di questi critici che videro per la prima volta un film sovietico, a Venezia. E malgrado tutto, essi vi parleranno con entusiasmo della «Corazzata Potemkine» e degli altri film.

Ma che è successo in questi ultimi anni quando la cinematografia sovietica si vide costretta, per sostenere il suo prestigio, di presentarsi sul mercato mondiale con dei nuovi prodotti?

I dirigenti della cinematografia sovietica compresero molto bene il pericolo che essi correvano e per parare questa eventualità nel miglior modo possibile, provvidero affinché l'apparizione di questi film fosse preceduta da una campagna in loro favore nei giornali dei diversi paesi, specialmente nelle riviste tecniche. In una parola essi si curarono del loro lancio.

All'apparizione di film quali l'«Uragano» di Pé-

Da «La linea generale», di Eisenstein



Da «La madre», di Pudovkin



Da «Gli ultimi giorni di Pietroburgo», di V. Pudovchin

troff, «Le notti di Pietroburgo» di Roshal e di «Giuda Golovlieff» di Yvanovsky, e soprattutto recentemente «Doubrovsky» sempre di Yvanovsky, i nostri esteti non vollero arrendersi immediatamente nè vollero convincersi di aver provato una delusione. Ma a poco a poco essi dovettero ritornare sui loro giudizi e riconoscere che la cinematografia sovietica, almeno per quello che essi potevano giudicare da quanto vedevano in quel momento, non era forse così grande come l'avevano creduta e proclamata, e dovettero ammettere che tali film provavano che la cinematografia sovietica si trovava, in ciò che concerne la fotografia, gli effetti luminosi, la qualità del suono e particolarmente l'interpretazione degli attori, di molto in ritardo sulla produzione dell'America e dell'Europa. Dovettero convenire che quelle figure non vivevano affatto sullo schermo, mancavano di personalità e di individualità, attori buoni per i manifesti ma non per lo schermo. Nella grande maggioranza dei film sovietici gli attori non vivono ma recitano; da ciò viene il loro carattere impersonale, nebuloso, indistinto. Essi non sono esseri di carne ed ossa, di essi noi non conosciamo nè il passato nè il presente; li vediamo muoversi ma i loro fatti e gesti ci lasciano perfettamente indifferenti e non riescono a commuoverci.

Ma da che deriva tutto ciò? qual'è la ragione? perchè questa cinematografia che, come qualsiasi altra cinematografia, conta al suo attivo dei film veri e belli, perchè, diciamo noi, non può attualmente vantarsi ugualmente di averne almeno alcuni di simili al suo attivo? Perchè fra i film sonori non si può neppure menzionare, come veramente degni d'attenzione altri che quello del 1931 «Cammino verso la vita» del regista Nicolas Ekk?

Ciò deriva dal fatto che con l'apparizione della cinematografia sonora, la cinematografia sovietica si è trovata disorientata, ha dovuto contare su due fattori importanti dei quali durante anni ed anni essa fece non solamente a meno, ma contro i quali lottò con accanimento l'attore e il soggetto.

Effettivamente, durante l'era muta, con tutti i mezzi i registi sovietici che davano «il tono» alla produzione dichiararono l'attore e il soggetto, particolarmente il primo, dei «nemici pubblici». Al primo essi sostituirono i così detti attori naturali, al secondo il loro famoso montaggio che oscurò le facoltà critiche di un gran numero di esteti e li fece gridare al miracolo.

Ma con l'avvento del sonoro ciò non era più possibile, non si poteva fare a meno dell'attore e di un soggetto veramente drammatico, a meno che non ci si volesse contentare dei prodotti dei film sonori e non parlati. I Russi naturalmente non vollero restare indietro ai loro confratelli d'Occidente e dell'America. Cominciarono a sfornare essi pure dei film parlati, ed ebbero bisogno di attori. Ma dove trovarli? Come, dopo averli spregiati e scacciati dalla cinematografia, farceli ritornare? Ritornare era impossibile, poichè sarebbe stato necessario il problema che in questi ultimi anni la cinematografia sovietica ha dovuto risolvere.

Ma dove rivolgersi? A meno che non si fosse prodotto un miracolo che, da un giorno all'altro, facesse sorgere degli attori dal niente, occorreva rivolgersi al Tea-



tro, chiedergli in prestito i suoi migliori attori. Nel 1931-1932 cominciò allora quel periodo d'incubazione dell'attore che la cinematografia degli altri paesi aveva già attraversato, e sorpassato da decine d'anni. Nell'URSS si ripeté il fenomeno che ebbe luogo in Italia ed in Francia al principio del secolo quando il cinema prese i suoi attori dal teatro, ma quando però gli attori non abbandonarono affatto le scene in favore di questa nuova manifestazione dell'arte; quando cioè l'attore considerava la cinematografia unicamente come un mezzo per aumentare il suo benessere materiale e non come un'Arte alla quale consacrare tutta la vita, tutte le facoltà creative ed artistiche.



Da «Verso la vita» di N. Ekk.

Da «Montagne d'oro», di Iutkevich.



L'attuale mentalità degli attori cinematografici di oggi è completamente diversa perchè essi si sono dedicati — almeno i veri artisti — corpo ed anima alla loro arte. Per i Russi, questo non avviene ancora. Per essi lo schermo non è ancora altro che un lavoro lucrativo, un aumento di guadagno. Il teatro non soltanto non è stato abbandonato da loro, ma è ancora il Dio a cui essi sacrificano tutto il loro danaro, il loro tempo, la loro famiglia. Nel cinema essi non fanno altro che delle incursioni, la loro vita la passano sulle scene. Dal cinema essi esigono tutto, dal teatro non domandano niente di più che esso si contenta di dare.

Il risultato di tale duplice attività è naturalmente questo che gli attori non arrivano che difficilmente e faticosamente ad afferrare le caratteristiche della cinematografia, conservano le loro interpretazioni teatrali, il loro stile declamatorio, persino i loro gesti di palcoscenico.

Uno dei loro principali difetti è, come avviene nel teatro, di discorrere, di declamare sullo schermo e non di parlare, di conversare; è al pubblico che essi si rivolgono, non al loro interlocutore. Figuratamente parlando, essi si mantengono col volto rivolto al pubblico, non col volto verso il loro interlocutore.

Un altro importante fattore è quello del « successo » della cinematografia. Agli inizi, il pubblico si mostrò indulgente, bonario e ben disposto, e non domandò altro

che quello che si può chiedere a un fanciullo che fa i suoi primi passi e che balbetta le sue prime parole. L'ingenuità della cinematografia di allora era infatti ancora la sua attrattiva. In un fanciullo tutto piace! Ma ora che si considera la cinematografia arrivata all'età matura, le esigenze non sono più le stesse, il pubblico si mostra molto più esigente e più severo e non le perdona più alcun errore, alcun passo falso. La cinematografia sovietica malgrado il suo profondo senso sociale, malgrado le questioni filosofiche che essa tratta, è ancora troppo ingenua nelle sue espressioni. E quella stessa ingenuità che un giorno ci attrasse, oggi finisce non solo per non soddisfarci ma addirittura per stancarci.

Ma quanto abbiamo detto non significa affatto che ci sia un reale declino della cinematografia sovietica. No. Ciò significa soltanto che questa cinematografia essendosi infine resa conto di aver percorso una via sbagliata, essendosi accorta che non poteva trascurare il fattore attore, che doveva infondere alle sue opere una drammaticità non artificiale ma umana, che doveva creare le sue opere su dei soggetti aventi un prologo e un epilogo, su dei soggetti che mettessero in azione l'uomo, affermiamo che questa cinematografia ha semplicemente cambiato il suo corso, ha dovuto cominciare a percorrere la stessa via che la produzione degli altri paesi segue già da molti anni.

A. LEBEDINSKY



V. Pudovchin (a destra) in « Il cadavere vivente »

(Regia di Ozep)



Da «Cavalleria» di G. Alessandrini

(I. C. I.)

LA PRODUZIONE ITALIANA DA VENEZIA A VENEZIA

Un termine di bilancio per la produzione cinematografica, così italiana come estera, un termine che consenta un'annuale soffermarsi sull'attività svolta, può essere ritrovato solo nella Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. Mostra che, qualunque ne sia il carattere, per la sua ubicazione nell'annata separa nettamente una «stagione» spettacolare dalla successiva.

Perciò, volendo prendere in esame, sia pure in modo un po' generico e un po' panoramico, la produzione italiana di quest'annata, crediamo giunto il giorno di «fare il punto»: alle soglie di una Mostra che l'anno scorso ha veduto le prime affermazioni della cinematografia rinnovata e che dovrà vedere, quest'anno, opere che testimonieranno un progresso innegabile.

E, poichè le cifre hanno un loro chiarissimo significato ed una loro evidente espressione, cominciamo con una statistica.

L'anno scorso, al momento in cui si iniziava la Mostra di Venezia, erano in lavorazione cinque film, dei quali due in doppia versione: sono tutti apparsi durante la scorsa stagione e con ottimo esito. Ma di questi, nel bilancio della produzione, non terremo conto, numericamente.

Dalla fine dell'agosto XIII fino al giorno dell'apertura della Mostra in questo agosto XIV, senza calcolare nel numero alcune opere di scarsissimo interesse che non è neppure il caso di rammentare, sono entrati in lavorazione trentatré film. Dieci di questi sono già apparsi nelle sale cinematografiche italiane (ed alcuni, in doppia versione o nella sola versione italiana, anche nelle sale estere). Altri quattordici sono già completamente terminati e pronti per la presentazione, ma non appariranno che nella stagione prossima. Altri nove, infine, sono tuttora in lavorazione e costituiscono il primo nucleo della produzione di questa estate.

Produzione ancora scarsa, indubbiamente, se si vuol fare il confronto con quella di industrie organizzate da

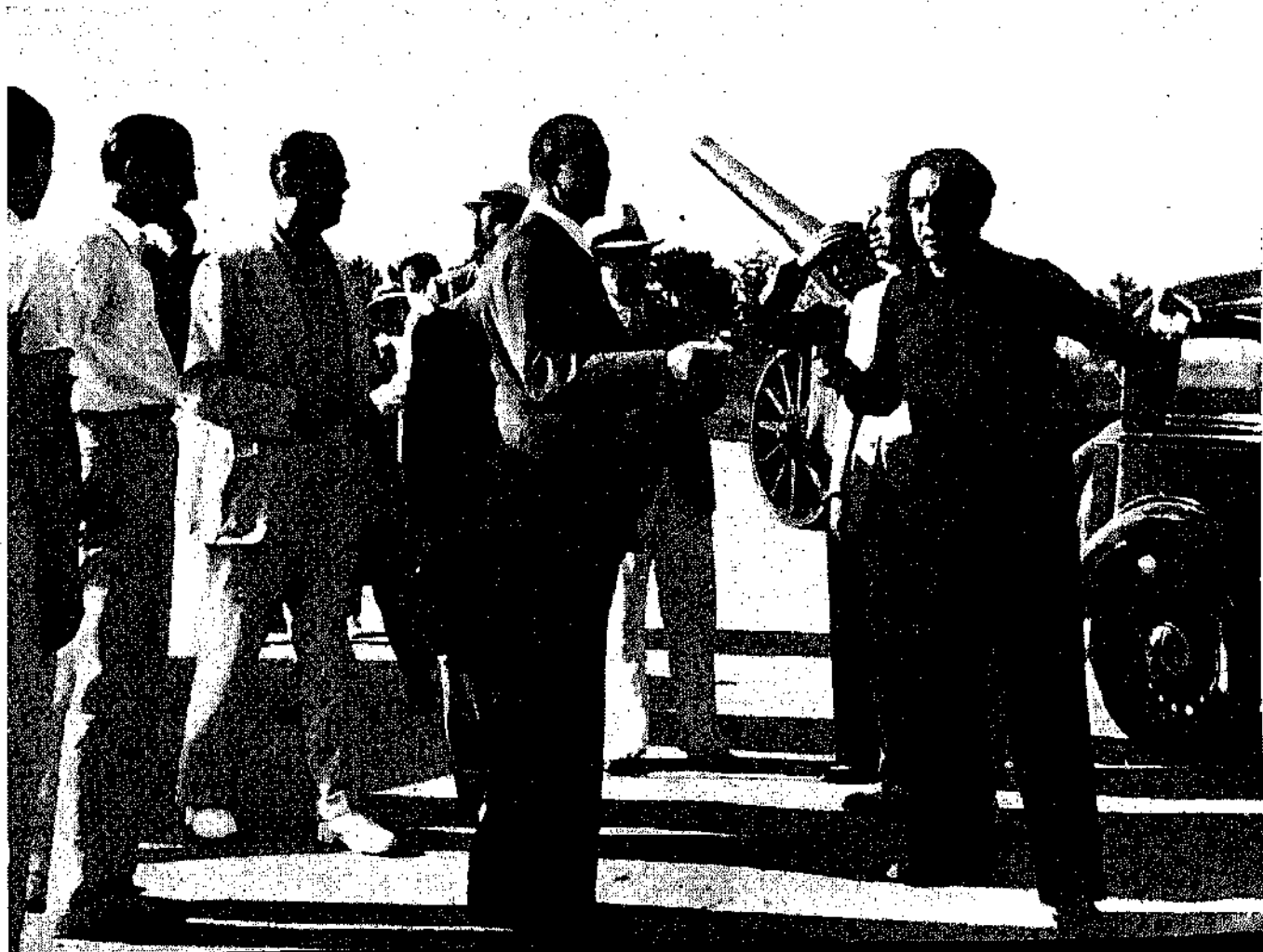
moltissimi anni e che dominano i mercati mondiali. Ma produzione che apparirà sotto ben altra luce se la si metterà a fronte di quello che hanno fatto nella stessa annata altre Nazioni europee la cui cinematografia è assai più progredita industrialmente della nostra, e se si considererà che la cinematografia italiana ha iniziato la sua riorganizzazione (si dovrebbe dire la sua «costruzione») da non ancora due anni. Solo da diciotto mesi circa si può dire abbia ripreso a lavorare sul serio: il resto del tempo essendo stato speso in necessari assestamenti e indispensabili sgombri.

Inoltre occorre notare che la nostra produzione è ben lontana dall'aver raggiunto quel grado di organicità industriale cui tende e che deve raggiungere e raggiungerà soltanto quando saranno scomparsi i molti e non lievi ostacoli che ne imbarazzano il cammino.

Non tenendo conto dei film che erano già pronti all'agosto dell'anno scorso, e sui quindici (i cinque che erano in lavorazione e i dieci successivi) già apparsi nelle sale italiane, se ne contano tre eccellenti, sette buoni, due medi e tre francamente pessimi. La proporzione, a conti

23

S. E. Dino Alfieri e Luigi Freddi, accompagnati da G. Forzano visitano gli stabilimenti di Tirrenia, durante la lavorazione di «Tredici uomini e un cannone».





Da «Tredici uomini e un cannone» di G. Forzano

undici film di medio costo (presso a poco sul milione) e tre film di consumo corrente (al disotto del milione).

Anche qui la media relativa è nettamente favorevole alla cinematografia italiana.

Sarebbe stato facilissimo produrre, nell'annata, un numero assai maggiore di film. Bastava tenere molto più basso il livello medio di ogni opera. Ma la qualità, anche in questo, in Italia, ha fatto premio sulla quantità. Criterio sanissimo, così da un punto di vista artistico (ed è perfino superfluo affermarlo), come da un punto di vista industriale. Infatti il film costruito, il film pieno, il film solido, il film ricco di elementi di richiamo, ha una capacità di guadagno, proporzionalmente, assai superiore a quella del film medio.

Nel complesso, perciò, l'industria italiana ha guadagnato e guadagnerà di più per questa via che non per la via, già ripetutamente provata e ripetutamente fallita, del filmetto di mezzo milione.

Questo, s'intende, non esclude a priori la possibilità di fare un film eccellente anche con una spesa relativa: non è sempre il valore finanziario a predominare nella cinematografia, l'apporto della genialità ha anche i suoi diritti. Ma questo apporto costituisce l'eccezione: e l'industria non può costruire la sua normale attività in vista delle eventuali eccezioni, senza rischiare il più rapido crollo.

La produzione italiana dell'annata, quella non ancora apparsa e quella tuttora in lavorazione, si presenta con dei caratteri ben definiti, con una sua precisa fisionomia che la distingue dalle altre produzioni, sia europee che americane, costituendole un volto differente da ogni altro. Anche qui bisogna chiarire che questo fenomeno non si verifica, né può verificarsi, per tutte le opere poste in lavorazione nell'annata: ma essa è evidente in quelle opere che rappresentano i massimi sforzi che la nostra industria ha compiuti o va compiendo in questo momento.

La concezione generale dei nuovi film italiani, quale appare dalle maggiori opere pronte o in lavorazione, presenta una tendenza abbastanza netta verso il film che chiameremo «di complesso». Si tende, ossia, a portare l'attenzione più che sul minuscolo problema dell'uomo, come protagonista o come elemento base del film, verso il più vasto problema umano che egli rappresenta. Il soggetto tende ad investire tutto un settore della vita etica degli uomini, senza per questo indulgere alla retorica delle posizioni generiche e senza determinare valori puramente formali ed affermazioni aprioristiche. Il contenuto umano del film ha, quindi, sempre un valore integrale ma è possibile e facile risalire dal problema immediato al problema trascendente che esso contiene e rivela.

Forse la parola «problema» non è la più adatta ad esprimere questo atteggiamento: si direbbe meglio «posizione». L'uomo, nei nuovi film italiani, non appare chiuso in sé, nel meschino giuoco della sua vita, ma si pone come elemento sociale, in funzione di tutti gli elementi che lo completano come entità della vita complessiva della sua gente.

E' un superamento interiore che si compie in ognuno di questi film: drammaticamente e avventurosamente, come è insito nella natura spettacolare della cinematografia. Il dramma di «Squadron bianco», dramma di cosciente rinuncia, il dramma di «Cavalleria» condu-

Camillo Pilotto, Mario Soldati e Mario Camerini, mentre si gira «Italia» nel Tigris (I. C. I.)



fatti, è enormemente superiore a quella delle industrie più progredite e più finanziariamente sicure. Un venti per cento di film eccellenti e un quarantasette per cento di film buoni di fronte ad un trentatré per cento di film scadenti costituisce quasi un record. Se il pubblico potesse sapere esattamente quanti film vengono prodotti annualmente dall'industria hollywoodiana (che citiamo ad esempio non per speciali condizioni di inferiorità, certamente, ma per quantità produttiva) e se calcolasse, poi, quanti di questi giungono fino alle nostre sale — sono i buoni, quelli che vanno all'esportazione — e quanti, fra questi, sono stati veramente degni di successo, si accorgerebbe con infinito stupore che la cinematografia italiana, nella proporzione di relatività fra numero e qualità, può essere considerata come una delle più riuscite del mondo.

Calcolare per credere: anche la statistica ha i suoi lati sentimentali, e questa è una statistica che può dare inattese sorprese e soddisfazioni al nostro orgoglio di italiani.

Sui film già finiti e non ancora apparsi al pubblico e su quelli ancora in lavorazione si possono contare, così, all'ingrosso, e da un punto di vista, per ora, esclusivamente industriale, tenendo conto solo dei valori finanziari, nove grandi film (che sono costati o costeranno, all'incirca, fra i due milioni e i cinque e anche gli otto),



*Sopra: Da «Cavalleria» di G. Alessandrini
(I. C. I.)*

*Sotto: Camillo Pilotto, protagonista di «Italia»,
di M. Camerini (I. C. I.)*



Marroni, Pastore, Tempestini e Chini
in «Tredici uomini e un cannone» di G. Forzano

cono verso questa visione della vita che è, in modo fondamentale, visione « fascista ».

Visione eroica ed epica.

Epica sarà la concezione di « Scipione l'Africano » e di « Condottieri »: l'assoluta dedizione dell'uomo ad una forza superiore, che è la forza della sua gente, trova in questi film una manifestazione spettacolare larghissima e in pari tempo trae da questa sua spettacolarità una maggiore evidenza ed una maggiore efficacia. Epica è la visione di « Italia! », in cui la ripresa dei contatti fra l'uomo e la sua gente avviene in un'atmosfera accesa di eroismo, significativa e immediatamente rappresentativa. Epica è la visione di « 13 uomini e un cannone », in cui l'uomo si fa tutt'uno con i suoi camerati e se cede un attimo solo alla sua caducità, è per meglio ritrovarsi a fianco ad essi.

Il vasto e spontaneo apporto che le autorità i Dicasteri militari hanno dato e danno in questi ultimi tempi alla realizzazione delle maggiori opere della cinematografia italiana, trova la sua piena giustificazione in questo carattere di molti fra i film che appariranno nella stagione prossima. Film che non hanno assolutamente nulla del tanto diffamato « film di propaganda », eppure costituiscono opere di spirito e sensibilità nostra ed at-

tuale, contribuendo a riaffermare la profonda e vibrante coscienza italiana.

Ma non è solo in questo tipo di film che si rivela una nuova mentalità: anche nel film più semplice e di uso più corrente si vanno creando modificazioni sempre più profonde e sempre più opportune.

Si sta cercando, nel complesso, un livello di dignità estetica e di costruttività industriale che non era stato certo raggiunto fino ad ora. Lo stesso film comico-sentimentale, il più corrente ed il più banale dei generi in voga, film che non aveva origini italiane ma derivava tutto da certi rifacimenti di opere straniere, va evolvendosi verso una forma di commedia aliena dalla volgarità dell'effetto per l'effetto: in taluni casi (« Sette giorni all'altro mondo »), raggiunge il clima delle migliori commedie straniere pur mantenendosi su di una linea differentissima da esse. Nel film drammatico si ricerca sempre maggiormente una piena aderenza alla realtà umana: è scomparso il sommario e l'arbitrio psicologico e ad esso si è sostituita una solida giustificazione interiore che si manifesta poi con caratteri cinematografici pienamente raggiunti. Esempio tipico il film « Ballerine », opera che ha tutta una sua costruzione spirituale alla quale corrisponde una visività pienamente aderente e pienamente espressa, per cui la forma ritmica del film si innesta felicemente nella costruzione.

Anche nel film comico questo rinnovamento si manifesta in forme interessanti: l'affidare a Musco un'opera di Pirandello, come il « Pensaci, Giacomino! », può dare un'idea di questa tendenza generica a nobilitare il genere. Che trova poi, almeno in un'opera, anche un substrato industriale degno di particolare nota, come in « Nozze vagabonde », per le quali l'industria cinematografica italiana si è per la prima volta cimentata in un film interamente stereoscopico.

Il moltiplicarsi delle doppie versioni, non arrestato neppure dalle sanzioni, e il fenomeno delle lavorazioni estere compiute in Italia, sono aspetti significativi di un altro non trascurabile fattore della nostra cinematografia d'oggi: il valore personale e complessivo dei suoi tecnici e la bontà anche attuale dei suoi impianti.

Tecnicamente, questi film, cominciano ad assumere un loro carattere che li differenzia da quelli esteri anche negli aspetti esteriori: il taglio, la sceneggiatura, la stessa materialità del montaggio, vanno prendendo una linea personale. Alcuni, naturalmente, sono ancora allo stadio dei film italiani di due anni fa: un po' sommarii nella sceneggiatura, un po' empirici nel montaggio, essi appaiono opere non sufficientemente studiate e non condotte a quel grado di perfezione, nel loro genere e nei loro limiti, che avrebbero potuto avere. Ma la maggior parte è, invece, avviata verso una nuova sensibilità cinematografica che si stacca dalle formule consuete: il dinamismo caro agli americani non è più il solo fondamento della loro spettacolarità e di tratto in tratto appaiono larghe zone di respiro, oasi di espressione in cui le sequenze si snodano con pacata chiarezza. Un montaggio più lento, senza essere lento, un abbandonare sempre di più i mezzi retorici della cinematografia, rinunciando ai facili effetti degli scorci o dei virtuosismi tecnici, una ritenutezza espressiva per cui l'essenza cinematografica si va facendo più profonda, più sostanziale, stanno affermandosi nella nuova produzione italiana: è finito il tempo del film fatto alla « truca ».

Un perfezionarsi sempre maggiore della ripresa sonora ed un migliorare le posizioni fotografiche già conquistate dai nostri eccellenti operatori, contribuiscono a dare a queste opere un vivo calore comunicativo.

Altro carattere da rilevare nella produzione italiana di quest'annata, è la sua multiformità.

Già l'anno scorso si vide subito come la nostra cinematografia non volesse stabilizzarsi su formule monotone: ma nella produzione attuale questa tendenza si riafferma nettamente. Dal grande film storico (« Scipione », « I condottieri ») al film di vita nostra (« Italia! »), dal film epico (« Cavalleria », « Squadrone bianco », « 13 uomini e un cannone ») al film drammatico (« Ballerine », « Una donna tra due mondi », « La damigella di Bard »), dal film avventuroso (« Corsaro Nero ») al film giallo (« Anonima Roylott »), dal film sportivo (« Danza delle lancette », « Amazzoni bianche ») al film popolare nel più sano senso della parola (« I due sergenti »), dal film comico-sentimentale (« 30 secondi d'amore ») al film comico (« Sette giorni all'altro mondo », « L'antenato », « Re di danari », « Lo smemorato », « Pensaci, Giacomino! »), fino alla grande farsa (« Nozze vagabonde »), tutti i generi sono rappresentati in questa produzione che non parte da nessun presupposto teorico se non questo: il film, per piacere al pubblico, deve essere un bel film.

Il solo presupposto che abbia diritto di vita nella cinematografia: tutti gli altri, su determinati orientamenti del pubblico o su sue speciali preferenze, non essendo che fantasmi di ostacoli che i produttori si creano con le proprie mani.

Questa troppo sintetica rassegna non sarebbe completa, tuttavia, se non si tenesse conto di tre fattori che,

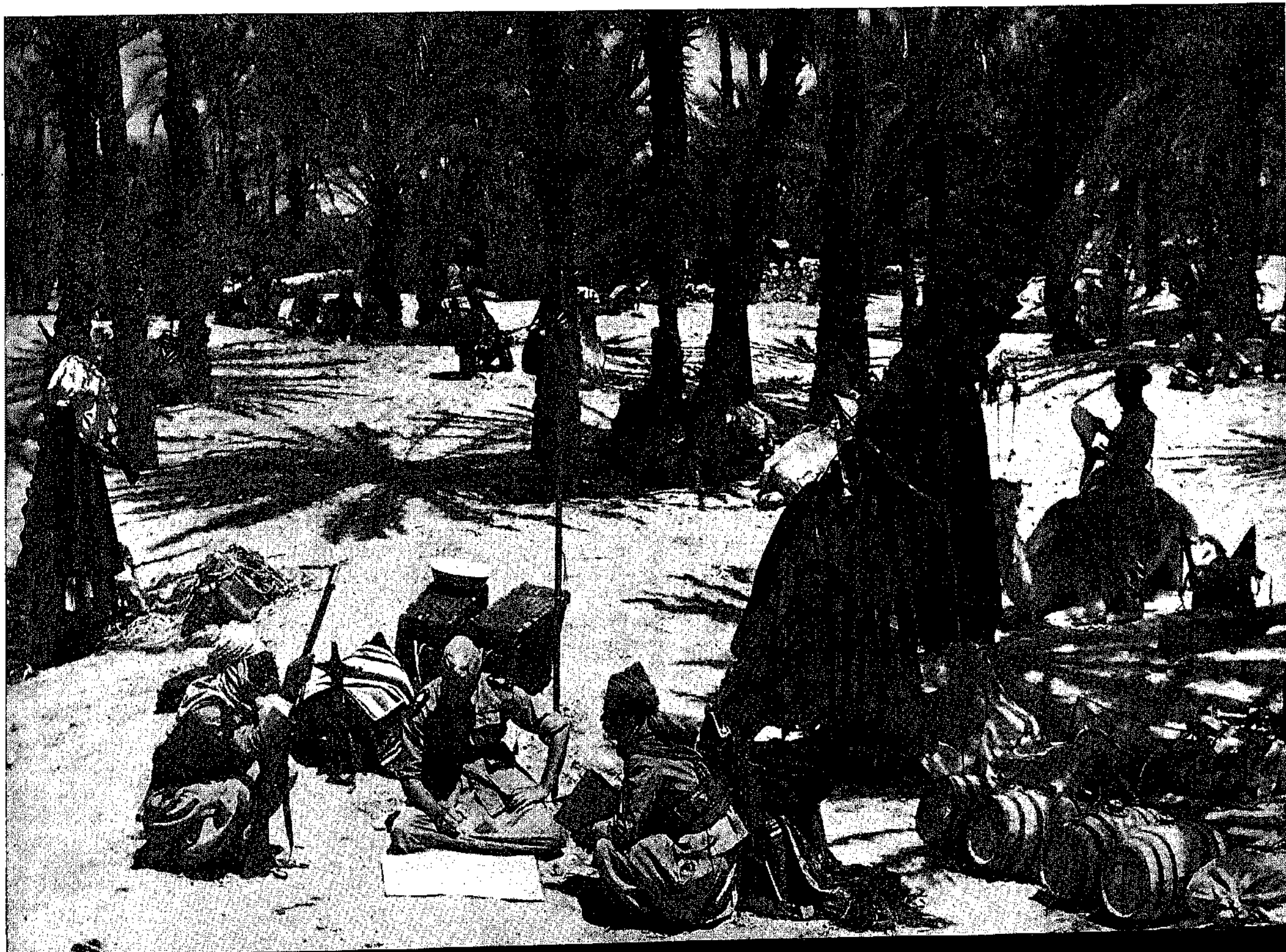
pur non avendo carattere direttamente produttivo, interessano da vicino la produzione. Tre fattori che costituiscono un indice del rinnovamento che si va compiendo e permettono di intravedere le linee di quella che sarà la futura cinematografia italiana.

Il primo di questi è l'inizio della costruzione della nuova città cinematografica del Quadraro: sorge, così, il nucleo produttivo indispensabile alla nostra cinematografia il cui sviluppo è tuttora ritardato dalla deficienza dei teatri di posa da un punto di vista strettamente numerico.

Un secondo fattore, non meno importante, è il funzionamento delle leggi dell'Anno XIII sui provvedimenti in favore della cinematografia nazionale. L'apporto dello Stato, infatti, non vale solo per quell'incremento che reca al capitale a disposizione della cinematografia, non ha solo una materiale funzione creditizia, ma contribuisce ad indicare gli orientamenti della cinematografia italiana. Esso costituisce un elemento equilibratore che consente di cooperare a quelle iniziative che possono dare in pratica risultati, soprattutto artisticamente, degni del nuovo clima. Opere di mole quali « Scipione l'Africano », « I condottieri », oppure opere di particolare interesse artistico e nazionale come « Cavalleria » e « Squadrone bianco », film di carattere originale come « 13 uomini e un cannone » (la cui originalità non consiste nell'essere un film di soli uomini, nel qual caso « La pattuglia sperduta », « Truppe d'assalto » ed altri simili lo avrebbero preceduto, ma nell'essere un film tutto d'atmosfera), e opere a carattere largamente spettacolare ma con intenti più fondamentalmente artistici, come « Il Corsaro Nero », non sarebbero state possibili senza l'intervento statale. Il quale, nella maggior parte dei casi, non ha costituito solo un indispensabile complemento finanziario ma si è

Da « Squadrone bianco » di A. Genina

(Roma film)





Paola Borboni e Franco Coop, ne «Lo smemorato», di G. Righelli

(Capitani-Icar)

anche posto come una affermazione di principio in favore di questo o quel concetto della cinematografia: non a sostegno di un «genere» o di un indirizzo artistico, ma a sostegno di un orientamento industriale bene determinato, organizzativo e selettivo.

Il terzo fattore, di non minore importanza, è l'accesso che la cinematografia italiana ha cominciato a conquistarsi sui maggiori mercati esteri: su quello americano in primissimo luogo, mercato difficile, chiuso, sospettoso. La creazione ed il funzionamento del circuito italiano nell'America del Nord rappresenta una indubbia vittoria, come rappresenta una vittoria il successo di alcuni film italiani di fronte ai pubblici europei. Questo accedere del nostro film alle sale cinematografiche dei Paesi esteri costituisce anche esso un orientamento per la futura produzione italiana: che dovrà tener conto, se si escludono i pochi film di consumo prettamente interno, delle esigenze artistiche, tecniche, industriali, dei pubblici di tutto il mondo. Riaffermando così il criterio direttivo della nuova cinematografia italiana, criterio che dal punto di vista artistico tende ad una prevalenza visiva e dal punto di vista industriale tende ad una affermazione del film robusto e nutrito sul film economico e sbrigativo.

Un ultimo elemento prima di chiudere: l'annata di cui andiamo discorrendo ha veduto anche l'inizio dei corsi del «Centro Sperimentale di Cinematografia». Questo primo anno ha avuto esso stesso carattere sperimentale. Una organizzazione senza precedenti come quella creata dal Ministero per la Stampa e la Propaganda non può trovare il suo assestamento fin dall'inizio.

Tanto più in attesa dei locali definitivi nei quali si trasporterà solo l'anno prossimo.

Tuttavia da questo primo anno sono già apparse le vaste possibilità di fecondo lavoro del nuovo organismo: che potrà domani apportare alla produzione italiana elementi preziosi in tutti i campi. Già, fin da questo anno, dal Centro sono usciti un ottimo attore comico (Bagolini) un buon attore giovane (Sabetta) ed un interessante tipo di attrice fortemente caratterizzata (Maggi), che sono stati immessi nella produzione.

Anche altri elementi nuovi, provenienti dalle più diverse attività sono stati inseriti nella nostra cinematografia, in posti di responsabilità ove hanno potuto dar prova delle loro qualità. E l'azione dei Guf cinematografici (i Littoriali dell'anno XIV lo hanno dimostrato pienamente) continua a svolgersi in progresso.

Il rinnovamento dei quadri della nostra cinematografia è in atto.

In complesso, chiudendo il bilancio, possiamo affermare che l'attivo supera larghissimamente il passivo, costituito da qualche film di vecchia mentalità che ancora ha potuto insinuarsi nella produzione nuova, o da qualche errore, in taluni dei film migliori.

Quanto ai dividendi, il popolo italiano, che ha seguito con passione il rinnovamento della sua cinematografia, li raccoglierà negli anni prossimi quando, interamente organizzata e pienamente controllata in tutti i suoi settori, la cinematografia italiana si affermerà come una delle più importanti del mondo, artisticamente, eticamente ed industrialmente.

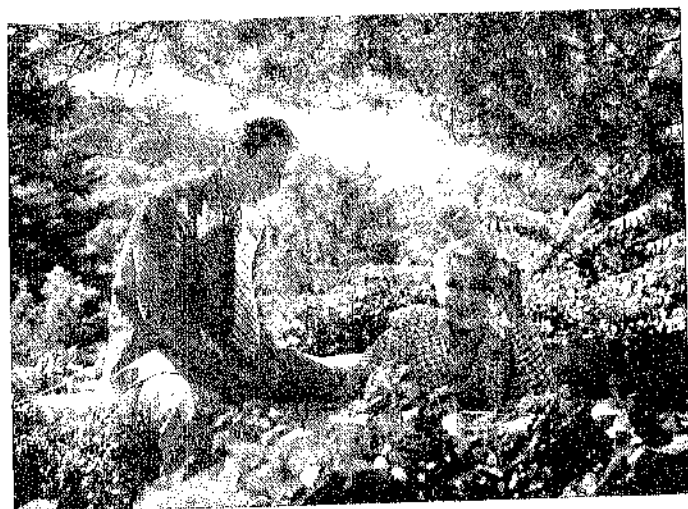
JACOPO COMIN

(Foto Pasinetti)



MAURIZIO
D'ANCORA

È il suo modo di fare da fiorentino scanzonato: non si sa se guardi con affetto o se prenda in giro. Ma in fondo è un bravissimo ragazzo. Si interessa alle più minuscole cose ed è rimasto un bambinone, capace delle più tremende ingenuità. Se non avesse fatto delle "Nozze vagabonde" gli si potrebbe dar più credito come uomo: ma non si conoscerebbero abbastanza le sue ottime qualità d'attore



INTRADUCIBILITÀ DEL FILM

In sede puramente estetica, come è a tutti noto, viene negata la possibilità della traduzione dell'opera d'arte: e dicendo «traduzione» si vuol dire riproduzione esatta e fedele. L'opera d'arte non si traduce, ma si ricrea e si interpreta e nuove opere artistiche possono veramente dirsi quelle traduzioni che con una propria espressività riproducono l'essenza dell'opera originale. Così per le più celebri traduzioni letterarie, a cominciare dall'Iliade, del Monti, per finire con un esempio più vicino, se pur minore, offerto dalla versione italiana del «Cirano di Bergérac».

Il problema della traduzione, che tante discussioni ha sollevato in sede estetica, si presenta attuale e sotto un nuovo aspetto nel campo cinematografico col così detto doppiaggio. Sotto un nuovo aspetto, in quanto la traduzione del film presenta delle difficoltà che non esistono per l'opera letteraria: infatti, nel film, mentre le immagini — che ne sono, per così dire, l'anima, la sostanza — rimangono inalterate, il parlato viene tradotto nella lingua del doppiatore. Basterebbe questo fatto a confermare che se l'opera d'arte è intraducibile, a maggior ragione è intraducibile il film, poichè il doppiaggio ne spezza l'unità artistica. Un film nasce — nei rarissimi casi in cui il film riesce a raggiungere l'altezza dell'arte — come un blocco inscindibile, come espressione di una personalità storicamente determinata. Le immagini e il dialogo costituiscono un tutt'uno inscindibile che vive di quella data atmosfera e di quel determinato timbro nazionale. Non v'è opera d'arte, infatti, che possa dirsi tale, che non sia storicamente e nazionalmente determinata e non raggiunga l'universalità proprio attraverso questa sua concretezza storica. Un film americano è un film dove l'ambiente, i personaggi, i dialoghi, i movimenti di macchina e il ritmo stesso esprimono lo spirito odierno del popolo americano. Prendete codesto film e spezzatene l'unità, sostituendo con dialoghi italiani l'originale parlato e voi avrete compromesso definitivamente l'opera d'arte, in quanto lo spirito nazionale della nostra lingua verrà ad urtare contro lo spirito nazionale della colonna visiva. Si deve concludere, perciò, che il doppiaggio, in sede artistica, è assolutamente impossibile e inammissibile e che altera l'opera d'arte tradotta facendole perdere qualsiasi valore artistico.

Ma per il cinematografo gli argomenti puramente estetici non possono avere un valore assoluto, avendo esso necessità di carattere pratico ed essendo legato a un complesso industriale e commerciale che impone uno spirito di adattamento. Quindi, il doppiaggio è una necessità, se pure deprecabile, inevitabile. E se ci si può augurare che in un tempo non lontano i film vengano proiettati esclusivamente in edizione originale, con dei sottotitoli esplicativi, si deve ammettere, per il momento e fin tanto che l'industria italiana non avrà raggiunto un tale sviluppo da sopperire ai bisogni del mercato nazionale, la fatalità del doppiaggio stesso. E allora, essendo il doppiaggio una necessità, è pure utile discutere quale sia la migliore forma di doppiaggio e come ci si debba contenere rispetto a determinati casi speciali.

Se, in sede artistica, la migliore traduzione è quella che ricrea e cioè rende lo spirito originale dell'opera d'arte nello spirito della lingua e del popolo in cui si traduce, io penso che per il cinematografo non è così e non sono d'accordo con coloro i quali vorrebbero tradotti i dialoghi dei film stranieri in dialoghi italiani caratteristici che esprimessero, per analogia, quello spirito che il film originale esprime. Mi spiego: è stato detto, per esempio, che far chiedere, nella versione italiana, una zuppa di cipolle ad un americano in trattoria è sbagliato e che bisogna sostituire quella minestra con una zuppa di fagioli, che è piatto tipicamente italiano e, quindi, noto al pubblico. Ma questo, secondo me, è un ragionamento che non regge, perchè quella zuppa di fagioli e quell'accento e quell'espressione con cui viene richiesta, tipicamente italiani, contrastano col viso sbarbato, biondo e roseo dell'americano e con l'ambiente della trattoria tipico di quel paese. A questa stregua, bisognerebbe sostituire i giornali stranieri che appaiono nel film con giornali italiani e magari gli inni nazionali con inni nazionali italiani, il che è un evidente controsenso. La lingua ha un carattere nazionale così forte e così vivo — anzi, si può dire che sia la più alta espressione della vita nazionale, tanto è vero che gloriose istituzioni, come la Dante Alighieri, sono state create per difendere la nazionalità attraverso la lingua — che non è possibile accoppiarla, nella sua vivezza, con l'immagine che è altrettanto espressiva, per essere di un realismo crudo, delle caratteristiche nazionali di un popolo.

Basterà citare, come esempio tipico, il caso di film che hanno dialoghi dialettali. Mi richiamo a «La Bandiera» di Duivivier, bellissimo film che credo si stia doppiando in questi giorni, che è parlato quasi completamente in dialetto marsigliese. Ebbene, seguendo la teoria dei falsi esteti del doppiaggio, per rendere lo spirito di quel dialogo bisognerebbe tradurlo in dialetto genovese oppure in viareggiano, ma tutti capiscono che sarebbe ridicolo sulla bocca del popolo di Marsiglia il linguaggio di Lorenzo Viani e quale formidabile pugno esso rappresenterebbe per un uomo di buon gusto. Ecco perchè i letterati sono, forse, i meno adatti per fare del doppiaggio, data la loro prepotente personalità che si esprime, appunto, attraverso la lingua. E allora io penso che il doppiaggio debba consistere in un'opera anonima e paziente, con la quale si deve cercare di far urtare il meno possibile il dialogo con l'immagine; impresa certamente assai difficile, perchè, per esempio, il gesto di chi parla si può dire veramente un'integrazione del linguaggio e a determinati gesti corrispondono determinate espressioni in una determinata lingua. Pensate, per esempio, cosa ne può risultare mettendo una battuta originale americana o tedesca in bocca ad un napoletano o ad un siciliano. Il traduttore allora deve cercare di far scomparire il più possibile la propria personalità e di tradurre in una lingua il più possibile anonima, pur essendo grammaticalmente e sintatticamente italiana, i dialoghi originali. Questa soluzione non è certamente

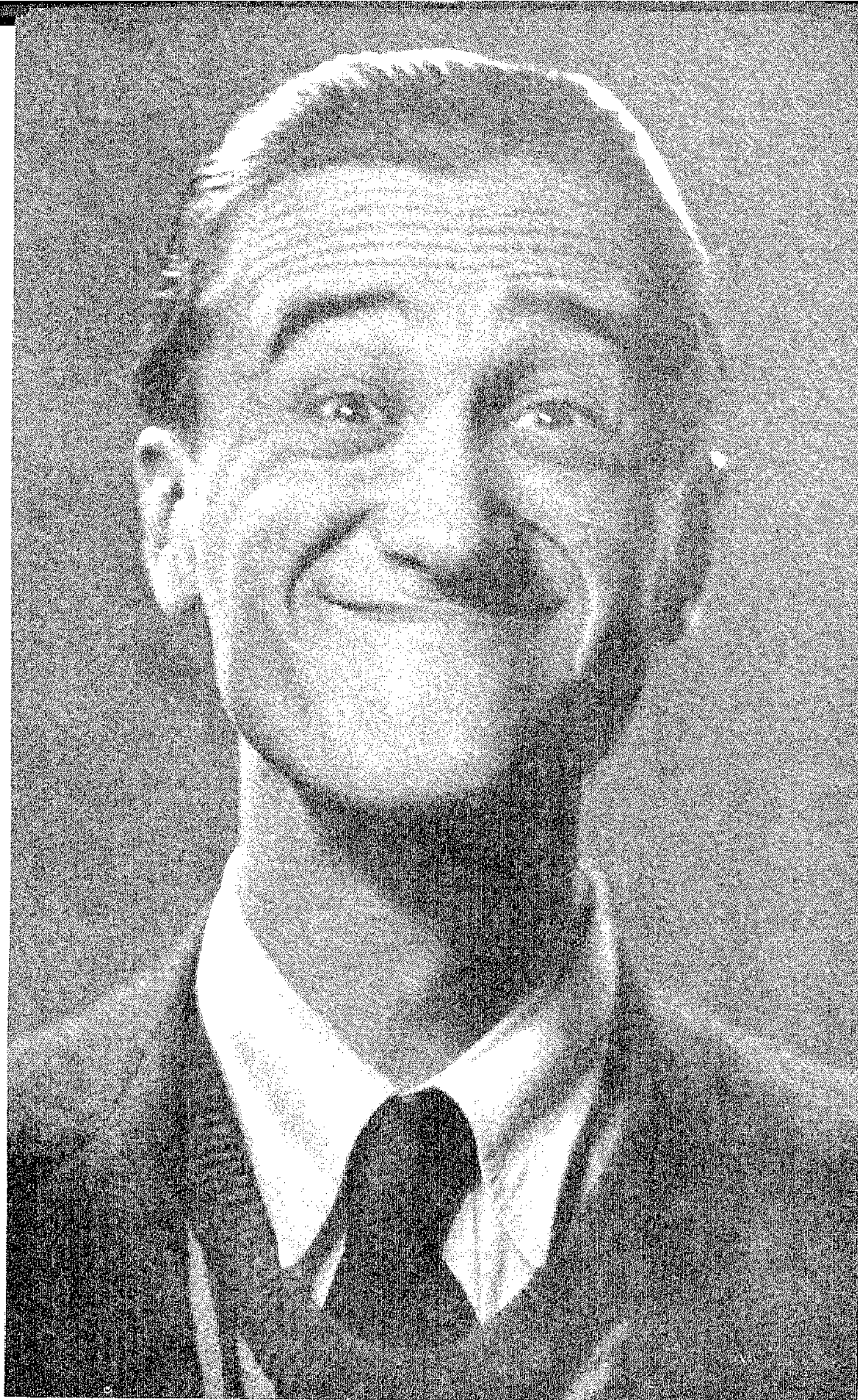


Al secolo porta un altro nome: ma i produttori cinematografici glielo hanno cambiato perchè troppo prosaico. Volto di fanciullo romantico ma senza svenevolezze o languori: tutto nervi e sensibilità. Esce dal "Centro Sperimentale di Cinematografia" dove ha avuto i primi contatti con la macchina da presa: sbalestrato a fare una prima parte del film in A. O., "Africa", non si è trovato affatto a disagio. Perchè quel clima è il suo clima: i giovani d'oggi si adattano subito a certi incontri e si ritrovano facilmente in un'atmosfera che li esalta

FAUSTO GUERZONI

C'è qualcosa di inatteso dietro gli occhi di questo tipo: forse è un piccolo mistero apparente, forse in realtà non c'è altro che una curiosità divertita. Ma per questo Guerzoni può essere interessante sullo schermo: perchè di tipi che si divertano a quello che fanno non ce n'è molti. Se, dopo averlo veduto in "Bertoldo e Bertoldino" vi capiterà di ritrovarlo in qualche altro film, è possibile che non lo riconosciate: perchè si diventerà in altro modo





SILVIO BAGOLINI • Allievo del "Centro Sperimentale di Cinematografia", era sempre in ammirazione della sua bruttezza: capace di litigare con chi affermava che non era il più brutto uomo d'Italia. Da quando "Danza delle lancette", "Cavalleria" e "13 uomini e un cannone" hanno valorizzato la sua bruttezza eccezionale, egli ne ha fatto un vero culto. Ma (non glielo dite, per carità) può fare parecchio anche al di fuori della sua brutta faccia: è, o può essere, uno Stan Laurel italiano, con in più una profonda sentimentalità che l'inglese non avrà mai. Niente affatto meccanico, niente affatto pagliaccesco: un attore, insomma. E italiano.

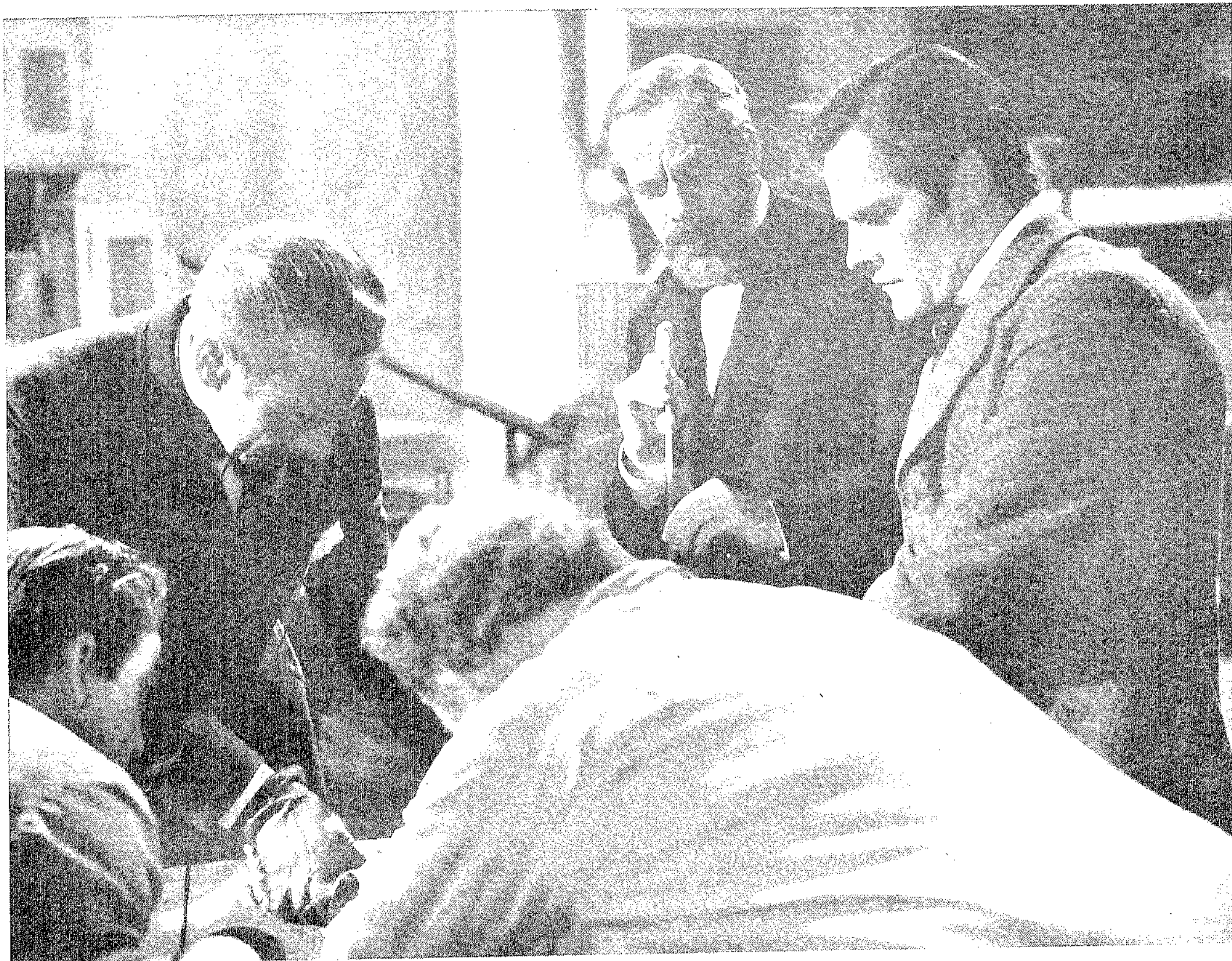
nè ottima nè buona, perchè presenta gravi inconvenienti: tra l'altro, quello dell'imbastardimento della nostra lingua attraverso espressioni piatte e qualche volta banali. Ma è, in fin dei conti, il minor male perchè, sopprimendo l'efficacia del dialogo e facendolo divenire quasi una pura didascalia informativa, non disturba la visione, il ritmo e il succedersi delle immagini. Certo che l'impresa oggi è tanto più difficile, in quanto il cinematografo sembra stagnare sempre di più in una pallida e meccanica imitazione teatrale e i film sono pieni di dialoghi pleotorici che ne allentano il ritmo e ne diminuiscono la potenza espressiva. Pur tuttavia, a me sembra che questa soluzione — che è la soluzione data, in fondo, con innato buon senso, dalle nostre Case di doppiaggio — sia la migliore. E tanto migliore quanto più ci si attiene ad essa, senza cercare di colorire il dialogo con lingua viva o con tonalità di voce tipiche. Il che vuol dire che, secondo me, queste semplici osservazioni valgono anche per quanto riguarda la recitazione di chi doppia. Qui si presentano due ipotesi: o ripetere l'originale recitazione o tener un tono più semplice e smorzato. Io sono per la seconda ipotesi e la giustezza della mia tesi la si può constatare in quei doppiaggi di film francesi dove si è voluto imitare la tipica e un po' enfatica recitazione francese: nel doppiato italiano quell'enfatisma risultava ridicolo e insopportabile, pur essendo fatto di toni vocali perfettamente corrispondenti all'originale francese. Me ne sono dovuto convincere recentemente a proposito del doppiaggio di «Poil de Carotte»: i berci e le lamentazioni della madre, riprodotte in italiano con lo stesso accento e la stessa cadenza divenivano impossibili a sentirsi e i doppiatori hanno dovuto convincersene rifacendo quella parte di dialogo dove questo difetto era evidentissimo. Eppure bisogna dire, a loro difesa, che essi avevano cercato di riprodurre fedelmente la recitazione francese.

Per concludere, secondo me il doppiaggio è deprecabile ed è augurabile che scompaia; ma, visto che, fino ad oggi, esso è una necessità, il miglior doppiaggio è quello che ha una semplice funzione esplicativa, che serve, cioè, a far comprendere agli spettatori lo svolgersi dell'azione e che non disturba con false pretese estetiche il procedimento del ritmo delle immagini. Ecco perchè la Mostra Internazionale Cinematografica di Venezia ha, tra gli altri, un grande valore artistico, in quanto presenta al pubblico film originali e dà ad esso modo di gustarli nella loro integrità.

Con ciò, non si vuol disconoscere il lavoro difficile e intelligente svolto dalle Case di doppiaggio, ma semplicemente osservare che questa impresa è un po' simile a quella di spolverare le Piramidi con lo spazzolino da denti o di far fare, come toscaneamente si dice e che sarebbe difficile doppiare in un'altra lingua, «alle quercie i limoni». Tutto ciò senza parlare di altri aspetti e di altri inconvenienti del doppiaggio, come la monotonia delle voci che costantemente si ripetono per personaggi diversi e l'impossibilità di far aderire un dato timbro vocale a un dato tipo fisico, giacchè ciascuno ha la sua voce come ha il suo sguardo.

Secondo me, l'azione migliore che si possa fare nei riguardi del doppiaggio è quella di rendere finalmente possibile la sua soppressione.

LUIGI CHIARINI



Da «La vita del dottor Pasteur»

(Warner Bros)

Pasteur

Pasteur, il capolavoro di Paul Muni, l'esaltazione americana del grande Francese, arriva a Venezia già consacrato al successo dal pubblico americano. Esso non ha soltanto dei fini spettacolistici ma anche umanitari ed educativi. E' uno di quei film istruttivi con cui gli americani intendono risolvere il loro problema culturale. Mr. H. C. Johnson non sapeva chi fosse Pasteur? Vada al cinema dove troverà da fremere, da trepidare e da commuoversi, da divertirsi e infine da istruirsi.

Là vedrà il barbuto apostolo della scienza combattere contro l'oscurantismo, lo vedrà consumarsi nel lavoro sfibrante sfidando la morte a tenzone fra la scettica derisione del pubblico. Là il Signor Brown si toglierà tutte le illusioni che si era fatto sullo spirito novatore, di ricerca, degli scienziati dell'800, che credevano invece che ai germi, alle streghe e alla magia nera.

Medici e levatrici dovevano appartenere a qualche segreta setta neo-maltusiana decisa a punire tutte le madri con la infezione puerperale e con la morte. A quell'epoca essi usavano insudiciare i loro strumenti, prima di usarli, usavano lasciarli cadere sopra gli sputi e fra la polvere e cospargerli di materie innominabili. Usavano preferibilmente asciugamani sporchi e si ritenevano indicatissimi all'uso quelli macchiati di pus di malati defunti.

Charbonnet odiava l'acqua, non si era mai lavato le mani, e giurava, nonostante le esortazioni di Pasteur, che non se le sarebbe lavate mai. E Pasteur doveva scoprire il vaccino contro l'idrofobia perchè egli accondiscendesse a lavarsi.

I medici di allora deridevano, disprezzavano, e perfino negavano l'esistenza dei microbi. L'unico che li coltivasse, che li mantenesse amorosamente, sfidando il disprezzo di tutti, la miseria, la persecuzione era Pasteur. Li teneva in cantina, in casa, al caldo e al freddo. Li nutriva con le gelatine e coi brodi più costosi, aveva loro dedicato tutte le sue fortune e tutta la vita: per loro dimenticò i figli e la sposa.

Gli scienziati di allora erano spietati. «I germi?» diceva Charbonnet, «più ne mangio e meglio sto». E

con una crudeltà raffinata, ne prese una fiala dalle mani amorose di Pasteur e se li mangiò tutti vivi. Gli altri risero, beffarono lo scienziato, e Charbonnet non morì nonostante le preghiere che tutta la famiglia Pasteur fece in quei giorni al Creatore perché si prendesse Charbonnet e facesse riuscire l'esperienza.

Ma infine la verità si fece luce, la civiltà si fece strada, e da allora nessuno osa più deridere o disconoscere le povere bestiole che vengono oggi allevate in tutti i paesi in magnifici e modernissimi Istituti costruiti appositamente per loro.

Il trionfo finale di Pasteur, solo contro tutte le avversità e le invidie, sarà la felicità del Signor Johnson, la morale per i suoi bambini e per tutti quelli che non crederanno ancora alla profilassi, ai microbi e infine al latte pastorizzato.

Così anche a Pasteur, il vecchio, stizzoso, e spesso fortunato Pasteur, lo scienziato che a sessant'anni si accapigliò come un ragazzino col più che ottantenne Guérin, mentre l'austera aula dell'Accademia delle Scienze dovette essere teatro della disgustosa scena dei due vegliardi che si tiravano per la barba, il sempre grande, nonostante le sue umane debolezze, Pasteur ha avuto a Hollywood il suo addio.

Forse alcuni avrebbero preferito vedere un Pasteur meno santo e i suoi avversari meno diabolici. La facilità, la astiosità, gli opportunismi di Pasteur non ne diminuiscono per nulla la figura. Charbonnet era un onest'uomo che aveva le sue ragioni e gli altri anche.

Ma il cinema ha bisogno di esser deciso, di prendere delle posizioni definite. Perché Pasteur fosse grande c'era bisogno di far piccoli gli altri. Tutte le vite che abbiamo visto al cinema sono state decise in pochi tratti. Enrico VIII era un bestione che mangiava con le mani e Schubert un involontario Cirano che aveva intenerito il cuore di una donna perché se la prendesse un altro. « Pasteur » è la prima biografia cinematografica in cui il cinema abbia sacrificato quell'elemento che — per le ragioni che tutti conoscono — è stato sempre, da Enrico VIII a Schubert, la base su cui poggiava l'intero soggetto: l'amore.

L'amore di Pasteur fu il microbo. Un amore forte, seicercato che afflisse lui, la moglie, il suo assistente e la figliola che se lo era sposato e che un giorno, disperata di vedere così trascurata la sua bella giovinezza, investì il giovane con la frase: « Deciditi: o io o i microbi! ».

E il giovane scienziato scelse i microbi.

PAT



Paul Muni ne « La vita del dottor Pasteur »

(Warner Bros.)

Robert Donat nel « Fantasma galante » di René Clair (Mauderliba)

L'ULTIMO CLAIR

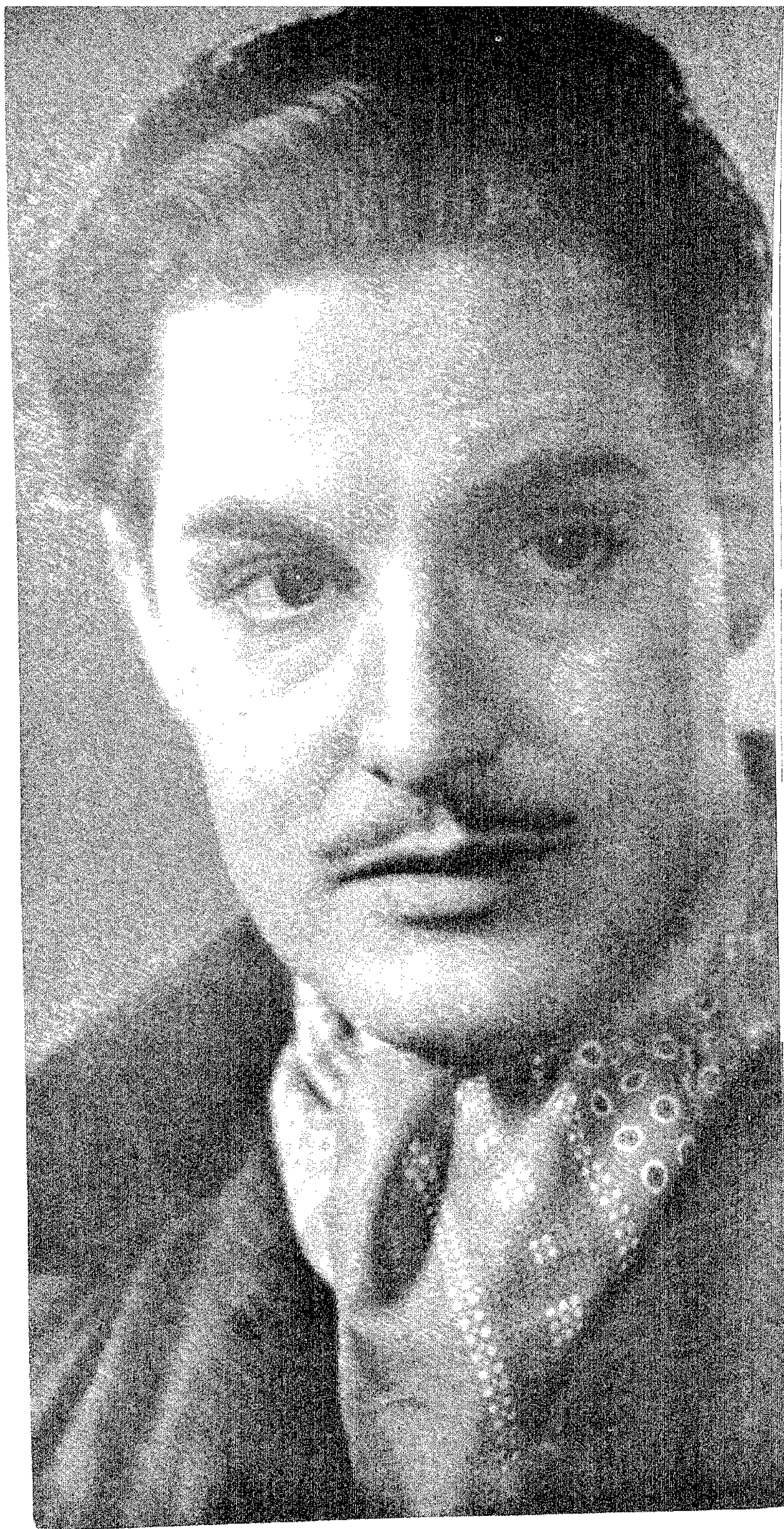
La Scozia feudale è l'ambiente in cui si svolge l'antefatto. Due nobili famiglie sono impegnate fra loro in una lotta mortale: i Clourie ed i Mac Laggan. L'ultimo dei Clourie trova spregevole fine sul campo di battaglia. E sarà condannato dallo spirito del padre, morto nel frattempo, a vagare fantasma sulla terra fino a quando non avrà vendicato su un qualsivoglia Mac Laggan l'onta subita.

Nella Scozia 1935 il discendente dei Clourie vive solo nel castello degli avi. Una governante, una torma di implacabili creditori ed il fantasma dell'avo popolano con lui il maniero. Finalmente un commerciante americano, spinto dalla figlia, incurante del fantasma, acquista la dimora con il proposito di ricostruirla in America. Americani, castello e proprietario con fantasma varcano l'Oceano. Durante il viaggio lo spirito avrà modo di manifestarsi in modo inequivocabile, tanto che il commerciante penserà di avvalersene in America come una pubblicità per i suoi prodotti. Infatti nel castello ricostruito egli organizzerà un grande banchetto in onore dell'ospite invisibile. Questi però a causa del troppo chiasso suscitato intorno a sé è stato riconfinato dal defunto ma sempre vigile genitore nel regno delle ombre. Da cui potrà risortire e uscirà soltanto quando uno dei convitati, concorrente dell'anfitrione, rivelerà incantamente di essere un discendente degli aborriti Mac Laggan. E infine il fantasma, umiliato il vivente rivale, potrà lavare l'antica macchia e risalire in cielo al fianco del padre soddisfatto. Il loro discendente in terra impalmerà la figlia del commerciante.

Questa in succinto la trama. Il film si divide nettamente in due parti. Una prima, che comprende tutto l'antefatto, perfetta per ritmo ed intensità d'atmosfera: una seconda, che segue immediatamente la prima comparsa del fantasma, in cui invece non è difficile rilevare una discontinuità d'andatura ed un appesantimento di tono insoliti in Clair e che pregiudicano da un punto di vista assoluto l'eccellenza dell'opera stessa. Si è già detto come il principio del film ci dia un quadro della Scozia feudale. Povera vecchia eroica Scozia. Immersa nel liquido corrosivo dell'ironia clairiana ne esce maleconcia e irrimediabilmente guasta. A sue spese, l'umorismo scaturisce spontaneo, per contrasto, da un'apparentemente sincera esaltazione della razza guerriera, perennemente impegnata in sanguinose lotte di famiglie o in più complesse ed organizzate battaglie.

Senza un impercettibile inflessione caricaturale, senza mai scivolare nell'accentuato o nel grottesco tutto è raccontato con spontanea serietà nei confronti di fatti e di persone senza che mai dietro ad essi traspariano le intenzioni del regista.

Ma questa cornice di austerità e di solennità (grava nell'aria di continuo l'epopea) genera soltanto come risultante estrema un gesto di suprema vigliaccheria, così descritto, da rovesciare come una raffica tutta l'eroica cornice, che ci rivela, quindi, le sue mura glie di cartapesta e le sue spade di latta. Così, l'aristocrazia scozzese è ridotta a un vecchietto morente, pieno di ardori bellicosi e, perché tale, costretto a subire, impotente, la sfida dei rivali. A lui non resta che anteporre in articulo mortis il whisky al beveraggio dei cerusici, antiveggente propugnatore delle virtù del «Old Scotch». Alle sue sdegnose e fiere invocazioni farà contrasto il figlio, scivolato, nel più assoluto dei positivismi, dietro alle sode carni delle pastorelle, le cui risa egli anteporrà ad ogni clangore di trombe. Infine però riscosso dalle parole del padre egli risente in sé l'orgoglio della schiatta. E va alla guerra. Ma ahimè, alla vista dei



rivali, baldanzosissimi perché sempre in 4, perde ogni pudore e si rammicchia per sfuggir loro dietro a una botte di dinamite. Questa esplode e lo volatilizza. Ed alto scudiere — qui è la trovata più grande di tutto il film per fresca immediatezza — non resta che raccogliere il berretto piumato del suo sire dolcemente calante dal cielo, come unica traccia di lui. Al gesto ed al proponimento eroico segue quindi immediatamente la più sconcia delle vigliaccherie



Jean Parker e Robert Donat nel «Fantasma galante», di René Clair
(Manderfilm)

Fin qui, si ripete, la vena è facile e il discorso senza intoppi. Dopo una fase intermedia (visita al castello da parte dei milionari americani; banchetto offerto dallo squattrinato Glourie a spese totali dei creditori) nettamente inferiore, ravvivata solamente dall'idea felice di costringere gli accanitissimi creditori nelle vesti di maggiordomi e camerieri addetti al pranzo oltre che a sovvenzionatori del medesimo — si giunge all'episodio della prima apparizione del fantasma. Qui, con altre intenzioni dall'antefatto, è un'altra ammirabile sequenza. Con poche efficacissime inquadrature Clair riesce a farci sentire tutto il peso angoscioso che accompagna l'attesa dello spirito; lo schianto improvviso e violentissimo di un bicchiere ci dà il brivido iniziale necessario a cui con crescente densità di mistero seguirà la visione di una scala in penombra, su cui, senza vederlo, avvertiamo per suggestione il passo aereo del fantasma.

Nello stesso modo, la presenza del fantasma è tenuta nelle sequenze successive nel clima necessario cui non nuociono lievi riverberazioni di ironia, come quando l'incorreggibile spirito si perde una volta ancora nella intrapresa conquista della figlia del milionario facendosi richiamare tempestivamente all'ordine dal padre, nei cieli. Questo senso suggestivo di immanenza si perderà però e per sempre quando a bordo del transatlantico il regista ci mostrerà il fantasma stesso concretizzato a tal punto da farne oggetto di una regolare presentazione da parte dell'erede suo all'americano che ne ha acquistato la dimora. Portato in tal modo sul piano concreto della realtà quotidiana il fantasma ha finito per il film la sua funzione.

A questo punto è lecito chiedersi: è possibile che René Clair non abbia avvertito per primo la perdita derivata al suo personaggio dalla sopravvenuta materializzazione, con conseguente immediato svanire di ogni suggestione efficace e di atmosfera?

Oppure ha voluto egli stesso spezzare scientemente l'alone romantico in cui aveva condotto il film, schierandosi malignamente dalla parte della ragione pratica sostenuta nel film dal «gruppo americano» e togliendo insieme allo spettatore lo stato, in questo caso, dilettevole di ansiose sospensioni creato appunto dalle inavvertibili prima e quindi improvvise apparizioni del fantasma?

Pur ammettendo la seconda ipotesi, bisogna riconoscere che in ogni modo vi è un netto sensibilissimo calare, la cui ragione è così evidente, che il regista stesso ha cercato di rimediare col riconfinare, a mezzo dell'intervento paterno già citato, lo spirito nel suo regno astrale per ricostruire di fronte allo spettatore la situazione distrutta.

La tesi predominante dopo la «presentazione», vale a dire la reazione dello spirito americano di fronte al fatto fantasma è certo come intenzione umoristica di qualità inferiore, per quanto anche tutta questa parte del film sia arricchita naturalmente da notevoli trovate: così, l'arrivo trionfale a New-York con il dettaglio saporoso di un'automobile vuota e vigilata «riservata al fantasma»; così la ricostruzione interpretata del castello ecc.

Per concludere: a questo film ha nuociuto in sostanza la mancanza di una spinta iniziale di pretta marca Clair che formasse come negli ormai storici casi del «Milione» di «A nous la liberté» e di «14 Juillet» il sostrato fondamentale su cui lo spirito del creatore potesse concepire e sovrapporre con sicurezza e continuità le idee e le trovate sussidiarie. Qui invece il regista è partito da un'idea non sua, di lontana ispirazione Wildiana, che, pur tonificata dal suo talento acuto e profondo, ha alla fine denunciato il suo vizio d'origine distaccandosi gradualmente dallo spirito del regista.

Tuttavia, al di là di ogni discussione e di ogni rilievo (si è taciuto di proposito la consueta citazione delle particolari virtù tecniche del film, come sempre di rango superiore) anche questo film resterà nella produzione di Clair come un altro chiaro e significativo esempio di una, divenuta sempre più rara, continuità artistica nella sfera più impervia della produzione cinematografica: quella dell'intelligenza.

RICCARDO FREDA

così come a quest'ultima senza soluzione di atmosfera seguirà la ricostruzione in forma esaltativa dei funerali dell'«eroe»: cavallo, avanti, condotto a mano e, dietro, lo scudiero recante su di un cuscino le insegne dell'onore; in tal caso, il berretto piumato.

E la battaglia? La sua realizzazione è perfetta per convinzione tanto che lo spettatore ottuso non ne rileverà la sproporzione esistente tra la preparazione di essa e lo svolgimento; tra la cornice, l'orpello e la sostanza. Contro a un cielo epicamente rannuvolato vediamo snodarsi agili le evoluzioni degli highlanders zampognanti, lo splendore degli orifiammi al vento, il cadenzare ritmato di truppe nelle conversioni dei fanti e dei cavalieri, tra il rullare dei tamburi e l'incrociarsi dei comandi, mentre si postano le artiglierie... Nient'altro. Tutto lo sforzo bellico si comprende e si esaurisce in questa parata marziale fine a se stessa. E quale serietà! Alla quale peraltro fierissimo colpo avrà infitto malignamente l'impagabile domanda ad un viandante del giovane Glourie che si reca sul campo della gloria: «Da che parte è la battaglia?».



Ha cacciato leoni e rinoceronti nelle foreste del Continente nero: ha sorvolato l'Etiopia: ha viaggiato in battello sui fiumi e laghi d'Africa. Ma è rimasta profondamente donna. Alla cinematografia è venuta da sportiva: con lo spirito dell'esploratrice. In "Cavalleria" ha avuto il coraggio di farsi invecchiare di moltissimi anni. Il che prova che non tremare di fronte alle belve può essere un'esperienza eccellente per crearsi un temperamento d'attrice

(foto Venturini)

TATIANA PAVONI

Se la cinematografia comportasse dei "ruoli", quello di soubrette sarebbe tagliato per lei. Una soubrette intelligente e raffinata: deve avere letto Proust, ma ha il buon gusto di non dirlo. Nelle parti di cameriera che le hanno affidata se la cava con molta grazia: ma si sente che starebbe assai bene anche dall'altro lato della tavola





Dal cortometraggio olandese «La vecchia città»

Cortimetraggi a Venezia

Difficilmente un cortometraggio gode di una importanza e di una popolarità pari a quella che ha presso il pubblico un film a soggetto di durata normale. Per contro spesso avviene che un cortometraggio possieda un numero maggiore di requisiti cinematografici; è facile riconoscere nei brevi film le caratteristiche di un tentativo, di un esperimento. Anche per questa ragione la visione di un film di breve durata rimane circoscritta a determinati ambienti.

Vi è però una grande eccezione: i disegni animati. Ormai il pubblico ha imparato a conoscere ad es. il nome Disney e accade che taluno vada al cinematografo più per il disegno animato che per il film che vi si proietta accanto. Si fanno ormai proiezioni speciali, strettamente riservate ai disegni animati. Una volta c'era a complemento del film normale, la «comica». Poi, un po' alla volta, anche le comiche si sono allungate, assumendo le proporzioni di un film vero e proprio, e oggi, praticamente, la comica in un tempo solo non viene più proiettata, anche perché il noleggiatore talvolta ne unisce due per farne una (vedi qualche recente Oliver-Hardy).

Però eccettuato il caso Disney, gli stessi disegni animati di altre produzioni difficilmente raggiungono altrettanta popolarità, e non parliamo poi dei documentari, dei film di avanguar-

dia, delle interpretazioni musicali, dei film scientifici e di fantasia, dei surrealisti, degli astratti. Nelle nostre sale è apparso talvolta qualche buon documentario Luce, e niente di più.

Il luogo dove il cortometraggio impera ed ha tutti gli onori, è Venezia: cioè Venezia quando c'è la Mostra Cinematografica. Vale la pena ricordare come a Venezia taluni film brevi siano stati apprezzati dal pubblico moltissimo e come per merito dell'Esposizione veneziana alcuni film sono stati conosciuti, che altrimenti nessun pubblico vi avrebbe potuto esprimere il proprio parere.

Questo si dice particolarmente per i film cosiddetti d'avanguardia, in una parola «sperimentali» come *Lot a Sodoma* o *Pubertà*. Il primo è venuto dall'America ed è dovuto alla collaborazione tra J. S. Watson e Melville Webber che sono stati ad un tempo produttori, registi e fotografi, mentre Louis Seigel ha curato il commento musicale: film allucinante, tutto a base di trasformazioni, trasfigurazioni, con qualche notazione felice e senza dubbio interessante per il tentativo di originalità (gli stessi autori avevano curato, tempo prima, una edizione della *Casa Usher* di Poe). Il secondo è venuto dall'Olanda, regista un giovane, Hans Sluizer, operatore John Fernhout, interprete Eva Beonjö; di ispirazione psicanalitica, tutto basato sulla simbologia freudiana.

Se Disney nel campo dei disegni animati è stato il trionfatore (*Tre Porcellini*, *Porcellane Cinesi*, *La Cicala e la Formica*) è stato conosciuto Fleischer dal cui laboratorio è venuta *Cenerentola* che si differenzia dai disegni di Disney per il tentativo di stereoscopia naturale, raggiunto col modellino e la miniatura in gioco di piani e non col solo disegno. A Venezia si è visto ancora un papà dei disegni animati un film di silhouette di Lotte Reiniger: *Carmen*.

Ma il più piacevole dei cortimetraggi è stato senza dubbio il più breve fra tutti: *Le Vieux Chateau*, realizzato da Henry Cerutti, sulla canzone dallo stesso titolo di Mireille, cantata da Pills e Tabet: film che è ad un tempo disegno animato e film di oggetti e figurini combinati assieme: una delle più intelligenti interpretazioni di musica leggera: chi non ricorda con divertimento quei gustosi motivi, quegli imprevisi equivalenti figurati delle parole della canzone di Mireille?

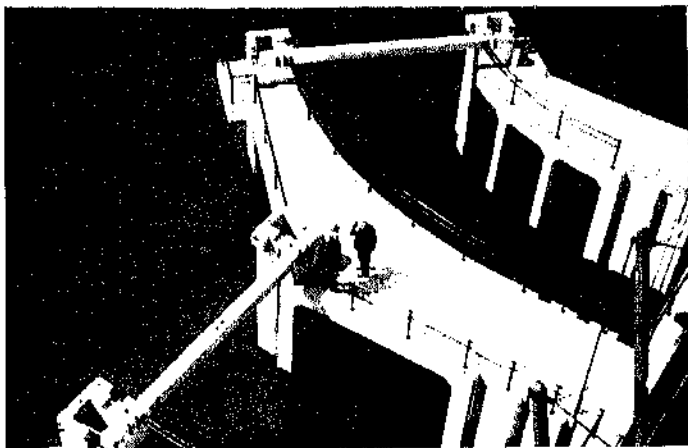
Nel campo delle interpretazioni musicali, meritano particolare attenzione i film cosiddetti «astratti» di Oskar Fischinger: lo *Studio numero otto*, interpretazione dell'*Apprenti Sorcier* di Dukas, lo *Studio numero sette* interpretazione della *Rapsodia* di Liszt, particolarmente notevole per la applicazione nell'immagine alle note evanescenti espressa con l'adagiarsi di segni geometrici nella cornice inferiore del quadro, mentre le frasi musicali degli archi sono trasformate in linee che si svolgono e si intrecciano in volute e geroglifici e i pieni d'orchestra sono determinati da figure



Dal cortometraggio su «La Storia del Teatro Austriaco»



Dal documentario francese «Terre soumise» di J. C. Bernard



Dal documentario «Nuove terre» di Joris Ivens



Da «Il Paese delle formiche» - documentario Ufa

geometriche ben definite; la aderenza tra natura del suono e contemporaneamente dello strumento che lo emette con la figura geometrica o il segno in movimento è ancor meglio studiata nello *Studio in Azzurro* dove il colore si aggiunge agli altri elementi e con esso la figura geometrica solida, che determina talora la visione stereoscopica.

Tipici ospiti di Venezia sono i film *Trois Minutes* realizzati da Etienne Lallier e prodotti da Marcel de Hubsch; ad essi ha collaborato in parte anche il nostro Gianni Franciolini: gli stessi titoli e la durata stabilita per ciascuno di essi, li definiscono: *Parigi, La voce umana, La Terra e la Luna, Pericoli dell'automobile, In aeroplano, L'Europa attuale, Il Problema del Pacifico*: film di intendimenti didattici, chiaramente espressi oltre che con la visione diretta, spesso col disegno.

Il film didattico-scientifico è stato anche rappresentato a Venezia; ricordo, tra l'altro, un grazioso *Ippocampo* dovuto a Jean Painlevé, *La Città delle Formiche* di produzione tedesca, i film di Jean Benoit Lévy

come *Il canto della Miniera e del Fuoco* e *Il Vetraio Marinot*, musicato da Jean Wiener.

Si entra così nel campo assai vasto dei documentari e dei documentari lirici e storici: a quest'ultima categoria appartiene il film realizzato da H. L. Böhm, scenario di Joseph Gregor, sulla storia del *Teatro Austriaco*, documentazione ordinata e pregevole, dottamente commentata. Sui temi assai vasti sono costruiti i film *Cos'è il mondo* di Svend Noldan e *Germania ieri e oggi* di Wilfried Basse, così da raggiungere quasi la lunghezza di un film normale. Assai ampio è il documentario a carattere didattico *Alle Madri d'Italia*, dell'Istituto Luce, regia di Piero Francisci, al quale si deve anche il lirico *Rapsodia di Roma*.

Istruttivo è il carattere dei film di Paul Rotha che ha portato a Venezia due esempi: *Shipyards*, che segue dal progetto al varo la costruzione di una nave, e *Contact*, film quasi pubblicitario, sulle linee aeree, che nel primo tempo con singolare chiarezza e preciso ritmo di montaggio segue la costruzione di un apparecchio civile dal

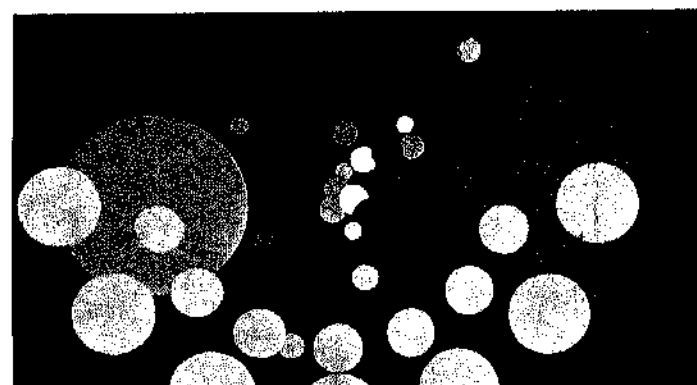
progetto fino alla prima partenza. Il montaggio costituisce anche l'elemento più pregevole di uno dei film palestinesi presentati l'anno scorso: *Lavoro*; è sufficiente del resto il nome dello scenarista e montatore, Ladslas Vajda (ricordate questo nome nel film di Pabst?). La regia e la fotografia sono di Helmar Lerski, la musica di Paul Dessau. L'altro film palestinese è *Terra promessa*, regista Juda Leman, operatore Charles B. Herbert.

Uno dei documentaristi di eccezione, Joris Ivens, due volte è stato presente a Venezia: recentemente con *Nuove Terre*, ampia documentazione dei luoghi sorti dopo il prosciugamento dello Zuidersee; e prima, con *Pioggia*, eseguita in collaborazione con Franken; uno dei più squisiti cortimetraggi apparsi a Venezia: il racconto di una giornata di pioggia ad Amsterdam, seguito da un occhio assai intelligente, con sottili accostamenti di immagini e sfumature. Sempre dall'Olanda, famosa per la produzione dei cortimetraggi è venuto *La Vecchia Città*, regia di Will Tuschinski e Theo Güsten.

Dal documentario sul vetraio Marinot di Jean Benoit-Lévy



Da «Composizione in azzurro» di Oskar Fischinger



Da « Il caso Valdemar » di Ubaldo Magnaghi

Il documentario paesaggistico ha trovato in Maurice Cloche autore del *Mont Saint Michel* un sicuro interprete; salvo qualche luogo comune di tecnica è questo uno dei più pregevoli documentari, per la chiarezza cronologica e topografica e la scelta delle inquadrature; fotografia (G. Perrin) e musica (Michel Levine) aderenti allo scopo. Ancora dalla Francia sono venuti *Terre Soumise* di J. C. Bernard, *Cattedrali* di Lucette Goddard.

La Cecoslovacchia ha mandato due prodotti di Karel Plicka, *Per monti e Vallate* e *La Terra Canta*, dove il folclore è salvato dal buon gusto dell'inquadratura e il monotono ma serio *Uragano sulla montagna*, regia



desto documentario *Giappone* è infine giunto dall'Estremo Oriente.

Alla schiera dei cortimetraggi appartiene infine il documentario cronistico di Arkadij Sciafran sul *Ce. liuskin* ed appartengono anche i film sul *Bridge* di Ely Culbertson, nonché

Il Caso Valdemar

Nel film sperimentale va cercato il nuovo. Per questo, con Gianni Hoepli, ho voluto mettere in opera uno short macabro, scientifico, surrealista, dove il tutto fosse frutto di una ricerca. La sicura esperienza da me acquisita attraverso lunghi anni di lavoro (senza modestia), la chiara ed intelligente esuberanza del mio compagno, fuse in una formula di cordiale collaborazione (nel cinema di solito i giovani sono egocentrici) hanno dato un loro risultato.

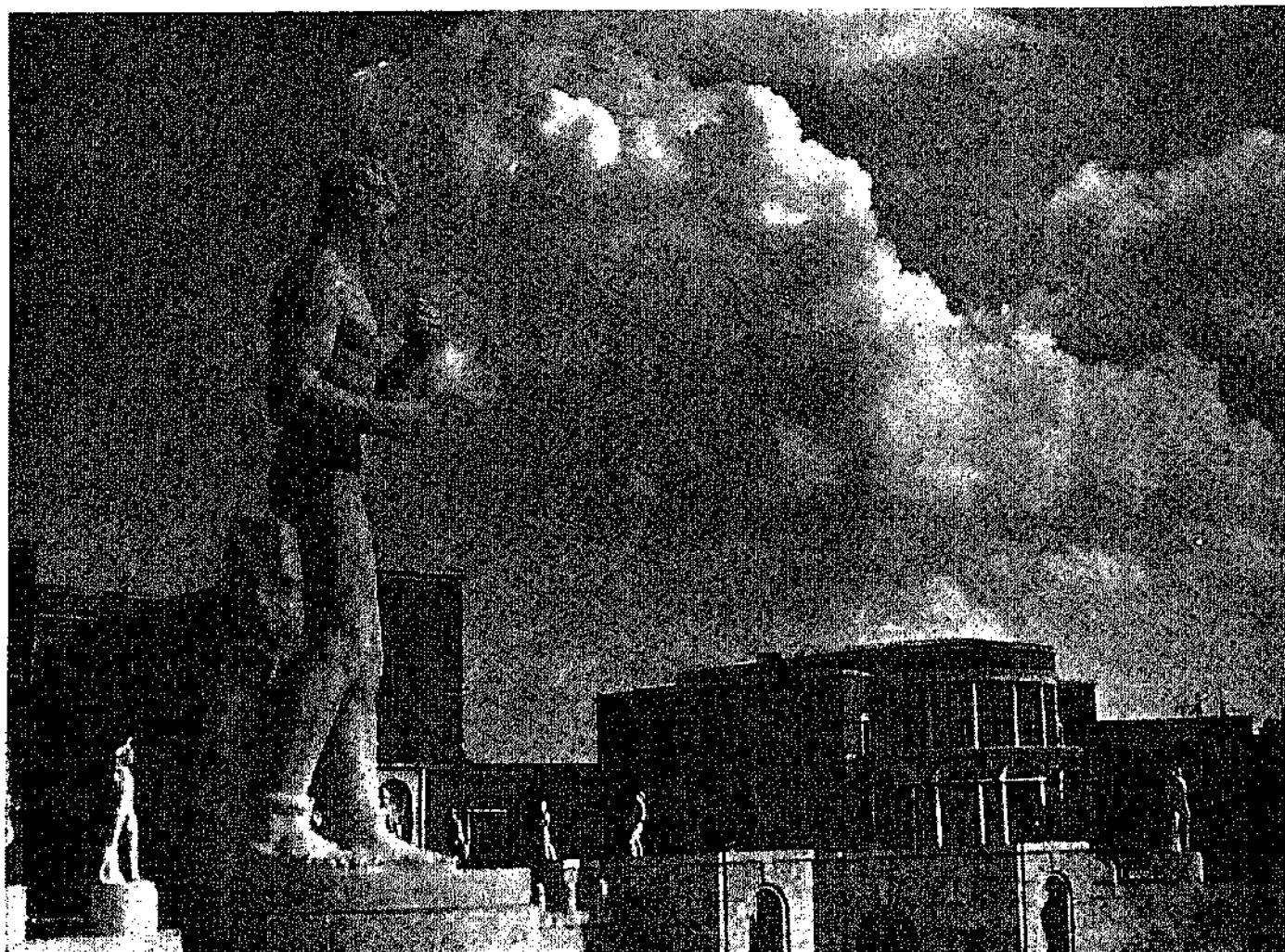
Il nostro arredo: cinque lampade, una stanza, pochi mobili, un'impalcatura, un triciclo, un corridoio, una scala. Studiammo a lungo lo scenario. Il film, tratto da « Il caso Valdemar » di Poe, narra con una sequenza quasi assoluta di primi piani.

Tema base: un esperimento di ipnosi fatto su un moribondo che rallenta il corso della morte in un primo tempo, per poi accelerare il disfacimento delle carni nelle scene che seguono.

Il surrealismo fu cercato nella rapidità (tre minuti primi di proiezione) colla quale passano i fenomeni della putrefazione e dello scheletrimento del corpo. Un medico ha assistito. Il Rettore Magnifico Prof. Livini della Università di Milano gentilmente ha posto a nostra disposizione il materiale scientifico. Le prime scene della decomposizione furono eseguite sull'attore truccato. La camera da presa poi passò su un cranio composto, riempito (uno scultore aveva modellato il volto dell'attore) con materie differenti che, sotto l'azione del calore, degli acidi, dell'aria mano si disfacevano per scomparire lasciando quasi nudo il teschio. Sei giorni e sei notti di ripresa. Un errore di fotografia poteva rovinare ogni cosa.

Attori nostri: un ingegnere (l'ipnotizzatore), uno studente in medicina (l'allievo), un ispettore daziario (il medium), un cantante dicitore (il morto), una professoressa di pianoforte (la suora) e cinque attori professionisti scelti tra i comprimari noti del teatro di presa. A film finito il cuore stretto, le paure, quel giusto timore che invade i giovani quando tentano e lavorano sono scomparsi. Arriverdoci a Venezia.

UBALDO MAGNAGHI



Da « Foro Mussolini » di Antonio Marzari

di Thomas Trnka, operatori Vich e Stallich, illustrazione di un brano musicale di Vitezbar Novak. Ecco *Villaggio Ungherese*, ecco *Hallali*. La Svezia ha mandato una *Canzone della vela*, notevole dal lato fotografico e per qualche indovinata inquadratura, mentre l'Italia si è presentata con un buon numero di film: da *Assisi* di Blasetti, a *Riscatto*, *Manovre Navali*, *Trebbiatura nell'Agro Pontino* dell'Istituto Luce. Dalla Gran Bretagna oltre ai già citati film di Rotha (purtroppo a Venezia non sono ancora apparsi documentari di Grierson e di Wright sono giunti una *Canterbury* e *Springtime in the Scillies*. Un mo-

La Cucaracha diretta da Lloyd Corrigan: il film che ha dato origine al lancio del « colore ». Completa il fol-tissimo numero dei cortimetraggi la serie dei giornali, fra i quali primeggiano i nostri « Luce ».

FRANCESCO PASINETTI



Da « Il caso Valdemar » di Ubaldo Magnaghi

CINEMA D'ESTATE

A quelli che sono costretti a restare a Roma l'estate, e vanno a pigliare il gelato, sospirando, nei caffè di via Veneto, consigliamo di frequentare in pieno luglio, i cinematografi da una lira.

Non è una cosa anti-igienica come qualcuno potrebbe supporre. Pochissimi di quelli che vanno d'inverno in galleria nei cinematografi da otto lire, si figurano come sono spaziosi, puliti e frequentabili i cinematografi da una lira.

Alcuni di questi cinematografi (Dio benedica i loro direttori) aprono alle tre e mezzo; un'ora bruciata e disperata, fra il desinare e l'ufficio.

Alle tre e un quarto comincia a popolarsi pianino pianino l'anticamera.

Si capisce che a quest'ora vanno al cinematografo soltanto gli appassionati, quelli che hanno guardato il cartellone per un quarto d'ora, riflettuto bene, deliberato, e speso energicamente una lira. Sono pochi. Quando sono entrati nella sala e si sentono imbarazzatissimi che lo spettacolo debba cominciare proprio per loro soli: due file complete di bambini, mezza fila di donne, un pensionato col bastone, e una coppia di sposi vecchi, con le teste un po' tremanti, lindi, decentissimi, e un po' imbarazzati di esser loro, così distinti, nel cinematografo da una lira.

Del resto, poi, costa una lira ma ci si possono vedere tutti i film più belli che sono stati dati l'inverno precedente. L'estate è il tempo benedetto che tutte le dive scendono dall'Olimpo, tra i mortali; Marlene, Greta e Joan, costano tutte non più di una lira, e si posson vedere anche in due film diversi, tutti e due (più il Luce, le cronache dell'Impero, e il cartone animato) nello stesso spettacolo: si entra alle tre e si esce alle sette come nulla; se uno non se ne avvede in tempo, viene via regalando, da milionario, due terzi dello spettacolo.

Questo pubblico, è il più buono, intelligente, entusiasta, che qualsiasi regista e produttore possa sognare. E' un pubblico « apposto ».

Quando vengono sullo schermo le parole « Impero italiano », e la statua di Cesare, che tutti conoscono, e intorno alla quale tanti bambini hanno

fatto a nascondino in Via dell'Impero, questo pubblico applaude, ma sul serio: non con gli applausi molli delle signore eleganti, ma con quelli veri, irrefrenabili, solidi, che scrosciano. Se il pubblico è poco, il rumore è molto. Ma dopo le primissime ore del pomeriggio il pubblico è fitto.

Bisogna, però, a questo punto, intendersi. In questi cinematografi non bisogna venire per mania snobistica di scoprire il « popolo pittoresco ». Intanto, il popolo italiano, non è pittoresco, se non per i vecchi turisti stranieri (gli imbecilli) è un popolo di gente seria, in mezzo alla quale bisogna stare da persone serie, e si può, spesso, imparare qualcosa. Prima di tutto la gentilezza. La gentilezza del popolo italiano non è un luogo comune, è una cosa vera. Si tratta di una gentilezza senza moine, chiusa quasi timida, che si esprime con poche parole adatte al caso, e poi si ritrae. Raro, e quasi impossibile in questo pubblico, il caso di un giovanotto che — non gradito — dia noia, come si dice, a una donna.

Dopo la gentilezza l'entusiasmo. O meglio, il modo e la qualità dell'entusiasmo. L'entusiasmo di questo pubblico, non è facile ad ottenersi. Con-

trariamente ai luoghi comuni sulla commovibilità sentimentale degli Italiani, chi conosce questo popolo sa che non è facile all'emozione, ma cauto, talvolta ironico senza veleno, con una specie d'indulgenza allegra e grande, su uomini e cose. Se applaude ai fatti del Fascismo, e alle visioni dell'Impero è perchè li sente suoi; patrimonio suo. Nella terra d'Abissinia (quei monti e quelle fratte che compaiono sullo schermo, in una luce strana, e chiara, quasi ritagliati sul cartone, così lontani e poco familiari) riconosce la terra che sarà sua, che è stata conquistata per il suo lavoro. Nelle immagini familiari delle città italiane, il suo stato e il suo governo. Su questo consentire, che è molto frequente e che può apparire vago e generico, non sottilizza, non distingue, non ha simpatie e fobie personalistiche molto spiccate; accentua il consenso per Uno Solo.

E anche questo è da imparare.

Si diceva, tempo fa, che Charlot, quando aveva finito le scene buffe di un film, le saggiasse su un pubblico di bambini.

E' molto interessante « saggiare » il valore dei film su questo pubblico. Non perchè sia un intenditore perfetto, naturalmente, ma perchè possiede, non guaste, alcune caratteristiche tipiche dell'italiano, e, secondo quelle, reagisce.

Un esempio:

Tempo fa in uno di questi cinematografi si dette un famoso film russo



Vanna Vanni e Angelo Musco in « Re di denari », di E. Guazzoni (Capitani-Icar)

di propaganda. Questo film era stato dato l'inverno prima in un cinematografo elegante per un pubblico elegante: fischi, urli, polemiche ira di Dio; durò poco, e sparì di circolazione.

In questi giorni eccolo riapparire nel cinematografo da una lira, e viene voglia di andare a vederlo per osservare fino a che punto la propaganda faccia presa.

(Sul valore di questo film chi scrive non ha la minima competenza di discutere: è uno che va al cinematografo come un'altro senza l'ombra di una forma mentis tecnica).

Il fatto è che appariva riconoscibilissima nel film l'atmosfera inconfondibile della propaganda russa: un che di gelido e allucinante, forsennatamente proiettato sul piano della razionalità pura.

Il pubblico del cinematografo da una lira, sottoposto a questo interessante esperimento, da principio si annoia; quel pastore simbolico che cor-

re col piffero simbolico attraverso la campagna cantando le lodi del lavoro, lo lascia un po' perplesso. (Una ragazza della terza fila dice al vicino: « Come è bene orchestrato, vero? » ma così, per dire qualcosa d'impressionante al giovanotto, si capisce).

Finalmente viene la scena della spiaggia borghese coi piedi dei borghesi che appaiono, sproporzionati, in una serie allucinante. Terribile satira. Ma la gente si mette a ridere. Pensa che si tratti di una scena comica, e ride. Seguita a ridere quando le bestie invadono la sala del bianchetto; ridono i bambini delle prime file, come se ci fossero Stanio e Ollio, e tutto quel grufolare di porci nei vassoi, non simboleggiasse la classica « sferzata » al solito borghese. Per un pochino ancora seguita a ridere, specialmente quando il bue suona il campanello, e l'ospite prende, a torto, una bastonata. Al principio dell'episodio amoroso spera in qualcosa di preciso e di consolante, ma non suc-

cede nulla. Anche gl'innamorati son simbolici. Verso la fine, quando imperversa il grottesco, raffinato e macabro, e si mescolano il carro da morto, la pioggia, e lo spettacolo di varietà, comincia a seccarsi di parecchio. Per fortuna, finisce presto ogni cosa. Un vecchino, evidentemente toscano a cui il riso è morto a poco a poco sulle labbra, riassume, appena viene la luce, scuotendo la testa con molta indulgenza: « Ma che bischerata... ».

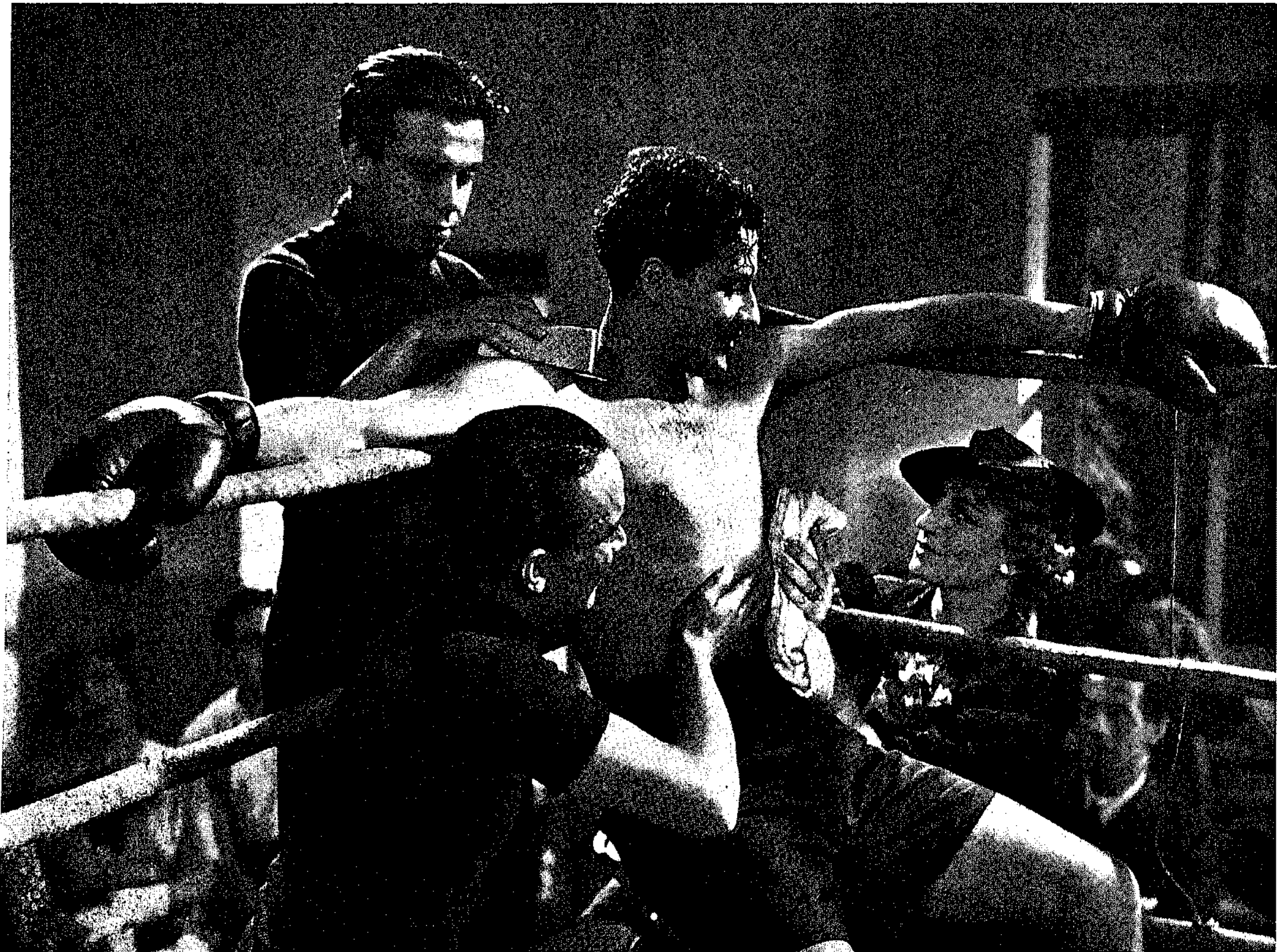
Tutto questo che cosa dimostra?

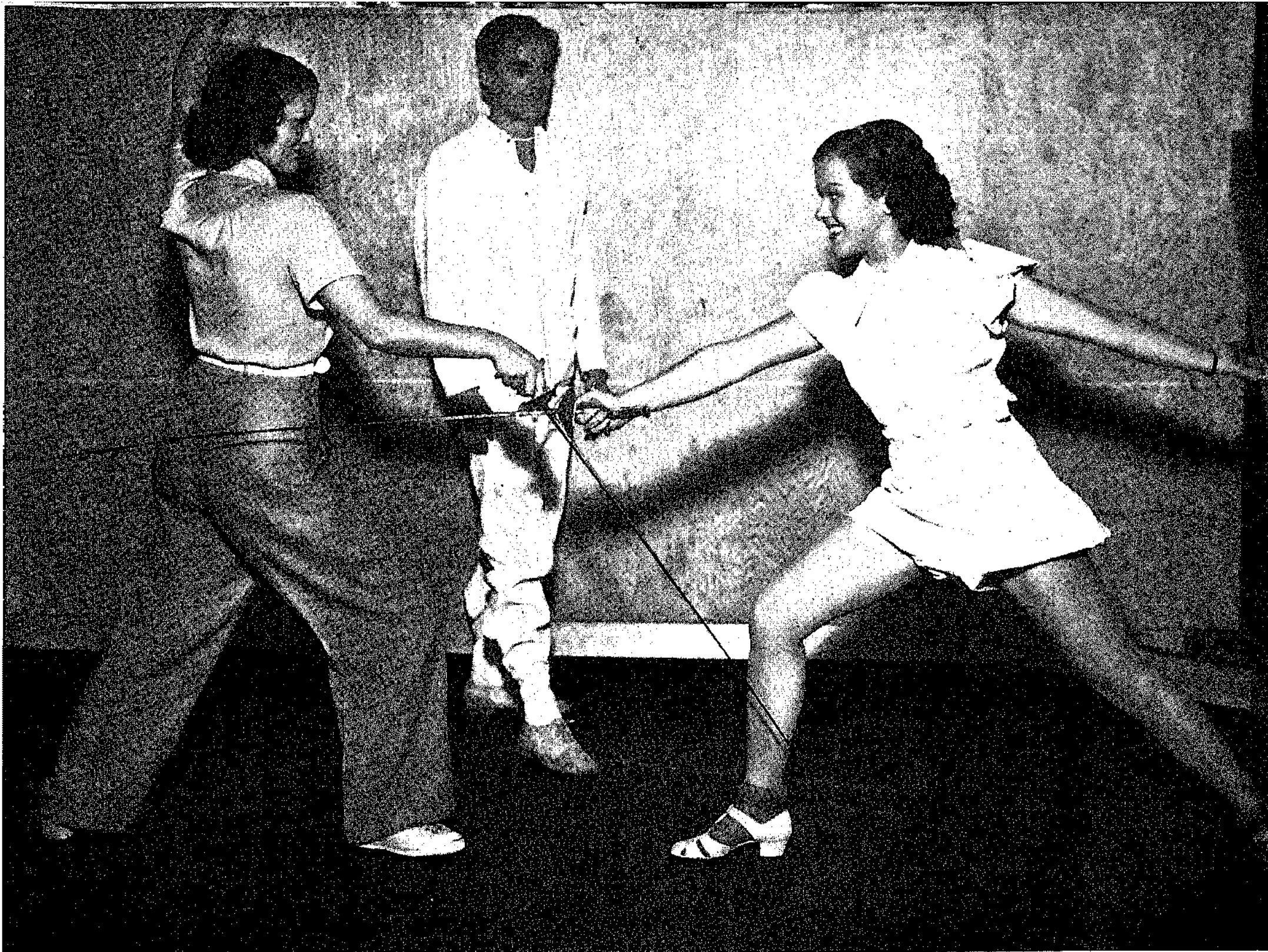
Dimostra precisamente quello che si diceva prima e cioè l'esistenza in questo pubblico, di una sensibilità italiana genuina. Genuina perchè ha riso e non ha fischiato.

Su un pubblico di Italiani questa propaganda non ha fatto presa; è scivolata, semplicemente, dopo aver fatto ridere i bambini e scuotere la testa ai vecchi.

ARGO

MARIO COLLI • Lo avete incontrato cento volte per Roma: o lui o qualche ragazzo che gli rassomiglia tanto da scambiarlo. Con questo non si vuol dire che sia un tipo comune: anzi è il caratteristico ragazzo italiano d'oggi. Sportivo, sano, gaio, ottimista, un po' sentimentale e un po' irruento. Capace di fare un match così per passione della boxe come per passione di una donna. Ma non si sa bene quale delle due prevalga. Vedere "Lo smemorato" per credere.





Simone Simon, in America, a lezione di scherma

NOTIZIARIO INTERNAZIONALE

ITALIA

Film italiani a formato ridotto alla IV Mostra Internazionale di Venezia

Larga sarà quest'anno la partecipazione di tutte le Nazioni alla Sezione del film a formato ridotto, che è la terza organizzata in seno al Festival Veneziano. La prima svoltasi nel '34 e organizzata con entusiasmo aveva visto partecipanti italiani, francesi, olandesi, spagnoli, cecoslovacchi. Oggi i partecipanti sono assai più numerosi, e gli italiani che alle due mostre precedenti si sono fatti onore (ricordiamo Magnaghi, Viola, Zerboni, Dorlgo, Marzari, Mondadori) intendono partecipare con accurata selezione di pellicole a quella che è unitamente ai Littoriali la più importante manifestazione del genere. Con la differenza che ai Littoriali il tema è quasi obbligato, qui invece è libero. Perciò i cineamatori tentano ogni forma di espressione; e dal tentativo nasce spesso un film degno di attenzione o perlomeno originale.

Film a soggetto si alternano ai documentari e alle pellicole di fantasia; i primi di più complessa esecuzione hanno tuttavia

appassionati cultori. Vediamo per quest'anno « **Il Caso Waldemar** » dovuto alla collaborazione di Ubaldo Magnaghi e di Gianni Hoepli (il primo un appassionato cineamatore, uno degli « anziani », il secondo anche scenografo) che è particolarmente interessante per i trucchi adottati nella esecuzione. (Di questo film pubblichiamo qui sotto una nota). « **Giovinanza** » di G. V. Chili e « **Primavera** » si rivolgono pressappoco allo stesso ambiente, e in particolare alla stessa « età »; il secondo, realizzato da Luigi Galeazzi in collaborazione a Giorgio Tedeschi e interpretato da Nora Strauss (che ha fatto recentemente la sua apparizione anche sugli schermi normali), Vigilio Gottardi e Dino Villa, si svolge in una università italiana per stranieri: dall'accostamento di giovani e di fanciulli di Nazioni diverse, studenti nello stesso luogo nasce il dramma che si risolve in forma piana ed è inoltre un pretesto per mostrarci l'ambiente in cui l'azione ha luogo. Da Milano, dove sono stati realizzati « **Il Caso Waldemar** » e « **Primavera** » proviene anche « **Cacciatori di Frontiera** » di Luigi Tosi, già segnalatosi ai Littoriali, e « **Giochi di Vela** » dovuto pure alla collaborazione tra Magnaghi ed Hoepli. Domenico Paoletta, littore per l'anno XIII ha preparato as-

sieme a Remigio Del Grosso un film alquanto impegnativo: « **Cronaca o Fantasia** »: due soli gli interpreti di questa pellicola muta e senza didascalie: si ritorna al cinematografo di un tempo, ma al buon cinematografo. Basato su una situazione che si svolge più nell'interno dei personaggi che attraverso le loro azioni esteriori, il film presentava molte difficoltà di realizzazione: un dramma intimista che realizzatori poco accorti e precisi avrebbero fatto cadere ad ogni istante; l'essere riusciti a mantenere vivo l'interesse dello spettatore per un problema (la costruzione di un personaggio della fantasia di uno scrittore nella donna presa come oggetto di studio) che non è certo dei più plateali, è il migliore risultato cui Paoletta e Del Grosso potessero aspirare. Un documentario scientifico presenta Luigi Calcagno, « **La Digitale Purpurea** »: due film di genere « vario » sono quelli di Onorato Isacco: « **Moda Italiana** » e « **Immagini e bellezze di una grande città** »; Vincenzo Gatti si presenta con « **Sinfonie lacustri** » mentre Antonio Marzari offrirà una « **Via dell'Impero** ». E' probabile la serie si allunghi; comunque già da questi accenni è facile prevedere un discreto successo per i film italiani a formato ridotto.



Arline Judge

(20th Century Fox)

Affermazione italiana al concorso internazionale di cinematografia a formato ridotto di Berlino

L'Italia è riuscita 3ª classificata tra le 15 Nazioni partecipanti al VI concorso internazionale di cinematografia a formato ridotto, svoltosi alla fine dello scorso mese a Berlino. Cinque pellicole italiane concorrevano sulle 60 dei vari Paesi in differenti categorie. **L'Italia ha vinto il 1º premio nel film sonoro**, con la pellicola «Zoo» del G.U.F. di Roma; **il 3º premio** col film di fantasia «Nave» del G.U.F. di Genova; **il 4º premio** con il documentario «Ciechi» del G.U.F. di Torino; il cartone animato «Notturmo N. 2» parimenti del G.U.F. di Torino si è classificato **al 5º posto** nella sua categoria; «La sua vittoria» del G.U.F. di Milano è stato classificato **all'8º posto**.

AMERICA

Il provvedimento spagnolo, ante-rivoluzione, nei confronti di «**Capriccio spagnolo**» è servito a qualche cosa. Infatti la Paramount che sta preparando una «**Carmen**» con Gladys Swarthout e Fred Mac Murray ha invitato un rappresentante ufficiale del Governo spagnolo per controllare sceneggiatura e dialoghi del film stesso allo scopo di evitare ogni offesa allo spirito della Nazione rappresentata. Anche la Cina ha rivolto un energico invito ai produttori americani ai fini di una maggior aderenza alle concezioni di vita ed ai costumi cinesi, pena il totale divieto d'importazione.

La sentenza è stata pronunciata: «**Tra 4 anni solo film a colori**» ha detto Walter

Wanger alla stampa londinese. E tanto per cominciare la Paramount produrrà «**Slave Ship**» (Il vascello degli schiavi) con Gary Cooper. La trama di questo film è quanto mai drammatica imperniata sulla lotta contro la schiavitù. Regista Henry Hathaway che sembra volersi specializzare nei film a colori (egli ha già diretto come si ricorderà «Il sentiero del pino solitario»). Egli infatti realizzerà anche «**Souls at sea**», sempre con Gary Cooper che è evidentemente «cromogenico». Anche questa pellicola che si impernia su di un naufragio con conseguente selvaggia lotta per la vita è a tono drammatico: questo film rimpiazza l'annunciatissimo «**Spawn of the North**», a colori, e, diretto da Hathaway. Il film, che contava tra i suoi numeri l'interpretazione della Lombard, ha dovuto es-



L'ultimo Chevalier ne «L'amato vagabondo» di L. Toeplitz

(Manderfilm)

sere sospeso per una malattia della stessa dopo che ne erano state girate con ottimi risultati numerose scene di esterni nell'Alaska. Da rilevare: la specializzazione del regista, l'orientamento dei film stessi verso « gli esterni ». La Paramount produrrà inoltre 18 corti metraggi a colori.

Nell'annata 1936-37 si calcola che la Paramount produrrà da 60 a 65 film. La RKO non meno di 48. La 20th Century Fox 12 tra cui « **Ramona** » in technicolor. La Warner Bros 60 pellicole di cui 16 già terminate 5 in corso di realizzazione e le altre in preparazione. La Metro Goldwyn Mayer circa 52 film. La Columbia 58 tra cui due « Frank Capra ».

La United Artists ha firmato un contratto per 5 anni con Elisabetta Bergner e Czinzer. Tra i film che la nota attrice interpreterà è da notare soprattutto « **Santa Giovanna** » di George Bernard Shaw. La stessa Bergner dopo averla interpretata a teatro ben 600 volte sosterrà la parte di Rosalinda in « As You Like » di Shakespeare in un film della Fox diretto da Czinzer.

Rouben Mamoulian dirigerà un film musicale « **The gay desperado** » con Nino Martini, Leo Carrillo e Ida Lupino.

E' il momento di Fred Mac Murray. Egli interpreterà: « **Panama Gal** » con Carole

Lombard; « That's What Girls are Made of » con Silvia Sidney; « Champagne Waltz » un film musicale con Gladys Swarthout; « High, Wide and Handsome » un altro musicale con Irene Dunne; « **Diamondd Rush** » film sui cercatori di diamanti nel Transwaal con Gary Cooper; infine « **Texas Rangers** » un Western diretto nientemeno che da King Vidor. Questo film esalterà la colonizzazione del Texas ed avrà come altri interpreti Jean Parker, Jack Oakie ecc.

E Lionel Barrymore? Sarà il terrificante interprete di « **The Devil Dolls** » della Metro, in cui, nelle vesti di uno scienziato folle che trasforma le creature umane in minuscoli esseri asserviti alle sue gesta



Da «Chi ha ucciso Cock Robin?» di Walter Disney (Artisti Associati)

criminoze, tra l'altro, egli emulerà l'indimenticabile interpretazione di Lon Chaney nei «Tre» apparendo come il grande artista scomparso nelle vesti di una vecchiaia.

Frank Lloyd, il regista di «Cavalcade», dirigerà Claudette Colbert in «Maid of Salem». Il soggetto tratta una tragedia del puritanismo in cui la Colbert avrà modo di rivelare un temperamento eccezionale. Sempre Frank Lloyd dirigerà un film con Marlene Dietrich. La quale Marlene si appresta ad iniziare una nuova piacevole fatica sotto l'impareggiabile guida di Lubitsch che vuole ripetere con lei il successo eccezionale di «Desire» con un soggetto costruito appunto sulla falsariga di quello. Anche qui Marlene dovrà interpretare diverse romanze create per lei.

Gary Cooper, anche lui non scherza, interpreterà «The Plainsman» al fianco di Jean Arthur; poi, con Madeleine Carroll «The General Died at Dawn», regista Lewis, Milestone: Ambiente: Cina, naturalmente, in preda alla rivoluzione.

La Paramount annuncia un film con Harold Lloyd di cui non è ancora fissato il titolo.

Walt Disney per la R.K.O. produrrà nel '36-'37 da 18 a 24 cartoni. Il suo ultimo «I tre piccoli lupi», prodotto ancora per la United Artists, sembra abbia superato lo stesso successo dei «Tre porcellini».

Continua l'esodo degli scrittori famosi: ora è la volta di Romain Rolland al quale la Warner Bros ha chiesto un soggetto «Danton». Il film sarà interpretato da Paul Muni.

Anni fa il famosissimo cavallo da corsa «Pharlap» alla vigilia di una corsa moriva in circostanze misteriose. Da questa lontana autentica origine trae lo spunto il nuovo film di Charlie Chan, al secolo Warner Oland. La morte di un cavallo, l'assassinio del suo proprietario, tutto il retroscena losco della vigilia di un gran premio formeranno i pretesti per questo nuovo film «a mistero» della Fox dal titolo «Charlie Chan at the Race track».

Simone Simon, ora in America, sarà lanciata in «Girl's Dormitory» della Fox. Al suo fianco Herberth Marshall e Ruth Chatterton.

La Paramount realizzerà dei grandi film musicali tra cui «The Big Broadcast of 1937»

(La grande trasmissione del 1937) che segue all'omonimo film del 1936: «Il Conte di Lussemburgo» tratto dall'omonima operetta di Franz Lehar con Irene Dunne, John Boles, W. C. Fields: «Follow the Sun» con Bing Crosby diretto da Norman Taurog.

La Columbia realizzerà «Craig's Wife» (La moglie di Craig) con Rosalind Russell e John Boles. Inoltre «Outlaws of Palouse» (I fuori legge di Palouse) con Jack Holt diretto da Erle Kenton.

La Radio produrrà «Count Pete» (Il Conte Pietro) diretto da Joseph Santley con Gene Raymond, Ann Sothorn ecc.

Ann Sothorn con Francis Lederer interpreterà per la Paramount una briosa commedia dal titolo «My American Wife» (La mia moglie americana).

Una interpretazione eccezionale avrà certamente il film Metro «The Devil is a Sissy» con Freddie Bartholomew, Jackie Cooper e Mickey Rooney (il Puck del «Sogno» per chi non lo ricordasse) in una volta sola.

La Columbia annuncia «Adventures in Manhattan» diretto da Edward Ludwig con Joel Mac Grea e Jean Arthur.

La Fox invece torna alla carica con la piccola Shirley Temple; al suo fianco questa volta Frank Morgan.

La Metro ha terminato «Sworn Enemy» con Robert Young, Lewis Stone, Joseph Calleja (il bandito di «Missione eroica») Nat Pendleton ecc.

Un altro grande film è quello annunciato dalla Warner. Titolo «Cain and Mabel». Regista: Lloyd Bacon. Interpreti: Marion Davies, Clark Gable ecc.

Ancora la Cina; un film Warner «China Clipper» con Pat O' Brien. E l'Universal? Ha in lavorazione: «Postal Inspector» con Riccardo Cortez, Bela Lugosi, Patricia Ellis ecc.

Per finire: altri due film Fox. «Pepper» con Jane Withers, e «To Marry with Love», diretto da John Cromwell e con Mirna Loy e Warner Baxter.

«A son comes Home» (Un figliolo ritorna) è un nuovo film ora incominciato alla Paramount. Dirige E. A. Dupont. Interpreti sono Mary Boland, Julie Hayden, Donald Woods, Wallace Ford.

Prodotto da Harry Sherman per la Paramount si è iniziato il film «Hearst of the West» (Cuori del West) con William Boyd e George Hayes e diretto da Howard Beetherton.

L'Universal presenta un altro western di Buck Jones: «Ride' em cowboy» (Cavalca cow-boy) diretto da Lester Selander.

Alla Warner è terminato un film sportivo girato sulle piste atletiche: «Blood lines» (Righe insanguinate) con Patricia Ellis, Dennis Moore, Mickey Rooney (il Puck del «Sogno di una notte di mezza estate») e Virginia Brissac. Dirige William Clemons.

Silvia Sidney e Fred Mac Murray in «The Trail of the Lonesome Pine» (Il sentiero del pino solitario) di Henry Hathaway. (Paramount)





Marlene Dietrich e Charles Boyer nel « Giardino di Allah »

(A. A.)

Dopo il « San Francisco nights » (Uomini di S. Francisco) della Columbia, con Margaret Churchill e Ralph Bellomy diretti da D. Ross Ladermann, viene ora lanciato in pieno l'atteso grande « **San Francisco** » in cui, nella Frisco dei pionieri, degli avventurieri, sotto il terremoto e fra l'impozare del carnevale dell'ultima notte dell'anno, vediamo Clark Gable, gestore di un tabarin e Jeannette Mac Donald finalmente — dicono i cartelli — insieme. Con loro c'è Spencer Tracy, Jack Holt e Ted Healy. Regista è W. S. Van Dyke. Il film, prodotto da John Emervon e Bernard H. Hyman, è M.G.M.

« **Mummy's boys** » diretto da Fred Guoil è un nuovo film Radio. Interpreti sono i due comici Wheeler e Woolsey con Barbara Pepper e Moroni Olsen.

Alla Paramount si è iniziato « **Hollywood Boulevard** » diretto da Robert Florey. Interpreti sono John Halliday e Robert Cummings.

Diretto da Gregory La Cava è terminato alla Universal « **My man Godfrey** » (Mio marito Godfrey) con William Powell, Carole Lombard, Alice Brady, Eugene Pallette e Gail Patrick.

E' terminato alla M.G.M. « **We went to college** » (Andammo al College) diretto da Joseph Santley e interpretato da Walter Abel, Una Merkel, Charles Butterworth e Monde Allen.

« **Women are trouble** » (Le donne son seccature) è il titolo allegro di un altro film Metro ora terminato dal regista Errol Taggart. Vi figurano Stuart Erwin, Florence Rice, Paul Kully e Margaret Irving.

Sol Lesser ha terminato il suo ultimo film con George O' Brien: « **Border Patrolman** » (Guardia di confine). Regina è David Howard.

La M.G.M. sta preparando un film per Frank Morgan e Billie Burke: « **Piccadilly Jim** ».

L'ultimo film della Paramount « **Girl of Ozarks** » è stato un tale successo per la interprete Virginia Weidler che la casa ha già pensato di farle interpretare una collana di film tratta dei romanzi popolari di Martha Stanley nei quali figura l'immaginaria eroina Elsie Dismore. Ma per ora la bella Virginia ha già preso altri impegni, per « **Three married men** » (Tre uomini sposati) e « **Tom Sawyer detective** ».

Francine Larrimore, una piccola stella da particine, della M.G.M. sarà forse l'interprete di un film della Paramount: « **Valiant is the world for Carrie** » (Il mondo è brillante per Carrie).

GERMANIA

Un film a colori sul film a colori

La Ditta Zoru & Tiller-Film ha condotto a termine la realizzazione del corto metraggio a colori « **Colori vari sullo schermo bianco** ». Detto film è stato realizzato in stretta collaborazione con la Ditta Siemens



SHIRLEY
TEMPLE

JACK HOLT
JOHN BOLES
KAREN MORLEY

IN

La Piccola Ribelle



In
settem
vedrete
il
capolav
della
"masco
dello
scherm

Elsa Merlini e Nino Besozzi in « 30 secondi d'amore », di M. Bonnard (Eia)

& Holske e si propone di illustrare i progressi del sistema Berthou-Siemens. La Zoru & Tiller, che a suo tempo riuscì a presentare al pubblico in modo chiaro e facile il problema della televisione si è proposta con questa pellicola fare comprendere i vantaggi del film a colori.

Nella casa « Hinderburg » del villaggio Olimpionico presso Berlino è stata installata una grande sala cinematografica per gli atleti. Le pellicole che si proiettano sono nella maggior parte di carattere sportivo ma non mancano le ricreative. Grande curiosità stanno suscitando le proiezioni di corti metraggi sulle gare in corso.

Nell'ultimo convegno di Dresda i proprietari di cinema del Reich sono giunti alle seguenti conclusioni: 1) il numero delle sale di proiezione esistenti non va aumentato; si dovranno invece apportare dei miglioramenti a quelle in esercizio; 2) la camera sindacale del film non fissa i prezzi di noleggio, lasciando invece la massima libertà alla concorrenza; 3) esclusione di aumento delle percentuali; 4) rifiuto ad aumenti del costo di produzione del film ed in particolar modo delle retribuzioni attualmente percepite dagli interpreti principali. Infine i convenuti alla riunione hanno constatato con soddisfazione che la produzione cinematografica tedesca è sufficiente al fabbisogno del mercato germanico.

Dal 15 luglio scorso è entrata in vigore in Germania l'ordinanza della Camera Sindacale del Film tendente ad unificare la lunghezza del film per bobina. A partire da questa data la « Bobina Tipo » ammessa dal commercio tedesco sarà di 600 metri.

Secondo gli ultimi accertamenti statistici, la Germania si trova, oggi, in prima linea nel continente per ciò che riguarda numero di sale di proiezione. Nel 1913 esistevano colà 2300 sale di proiezione; nel 1924, 3600; ed al 30 giugno 1936, 5271. Con questa cifra la Germania oltre al primato europeo, occupa il secondo posto in linea assoluta nel mondo, venendo immediatamente dopo gli Stati Uniti d'America. Il capitale investito in questo settore ammonta alla cifra di 450 milioni di marchi mentre 25.000 persone esplicano la loro attività nell'esercizio delle sale stesse. Del numero complessivo di sale, 2227 hanno meno di 250 posti; 2127 hanno un numero di posti varianti dal 250 al 500; 671 hanno dai 500 al 900 posti, mentre 194 ne hanno più di 900. Si ha così complessivamente un numero di 1.900.000 posti.

L'esercito di operatori e di tecnici capeggiati da Leni Riefenstahl è attualmente in piena attività per la realizzazione del film della XI Olimpiade Internazionale. Leni Riefenstahl ha espresso molto sinteticamente il concetto che guiderà la sua fatica e che si può riassumere con le parole: lotta, estetica, idealità politica. Si teme che i 500.000 metri di film messi a sua disposizione non abbiano ad essere sufficienti per le numerosissime riprese da effettuare: dalle regate di Kiel e di Grue-

nau, alla città Olimpica di Berlino, alle varie piste di lotta sul campo sportivo del Reich, alla trasmissione del fuoco sacro da Olimpia a Berlino. La prima visione del film completo potrà avvenire soltanto tra un anno.

La U.F.A. sta attualmente preparando un grande film musicale intitolato « E tu mio tesoro verrai con me » il cui scenario è scritto da Bobby E. Lüthge, Philipp Lothar e Georg Jacoby. Il quale ultimo ne sarà il realizzatore. Sono stati impegnati per tali film: Marika Rokk, Hans Söhnker e Karl Hoffmann del Teatro statale di Dresda. La musica è composta da: Franz Doelle.

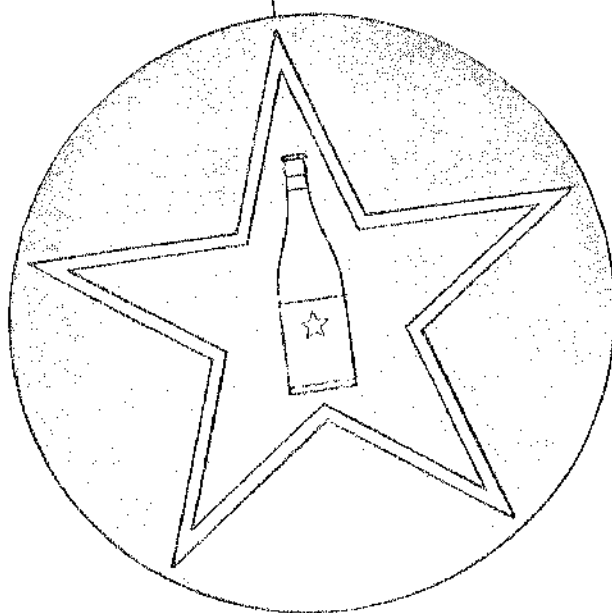
Pola Negri sarà protagonista del film « La Contessa Volescu » nel quale apparirà sotto le spoglie di agente di una banda internazionale in una lussuosa stazione invernale e nei bassifondi di un porto internazionale.

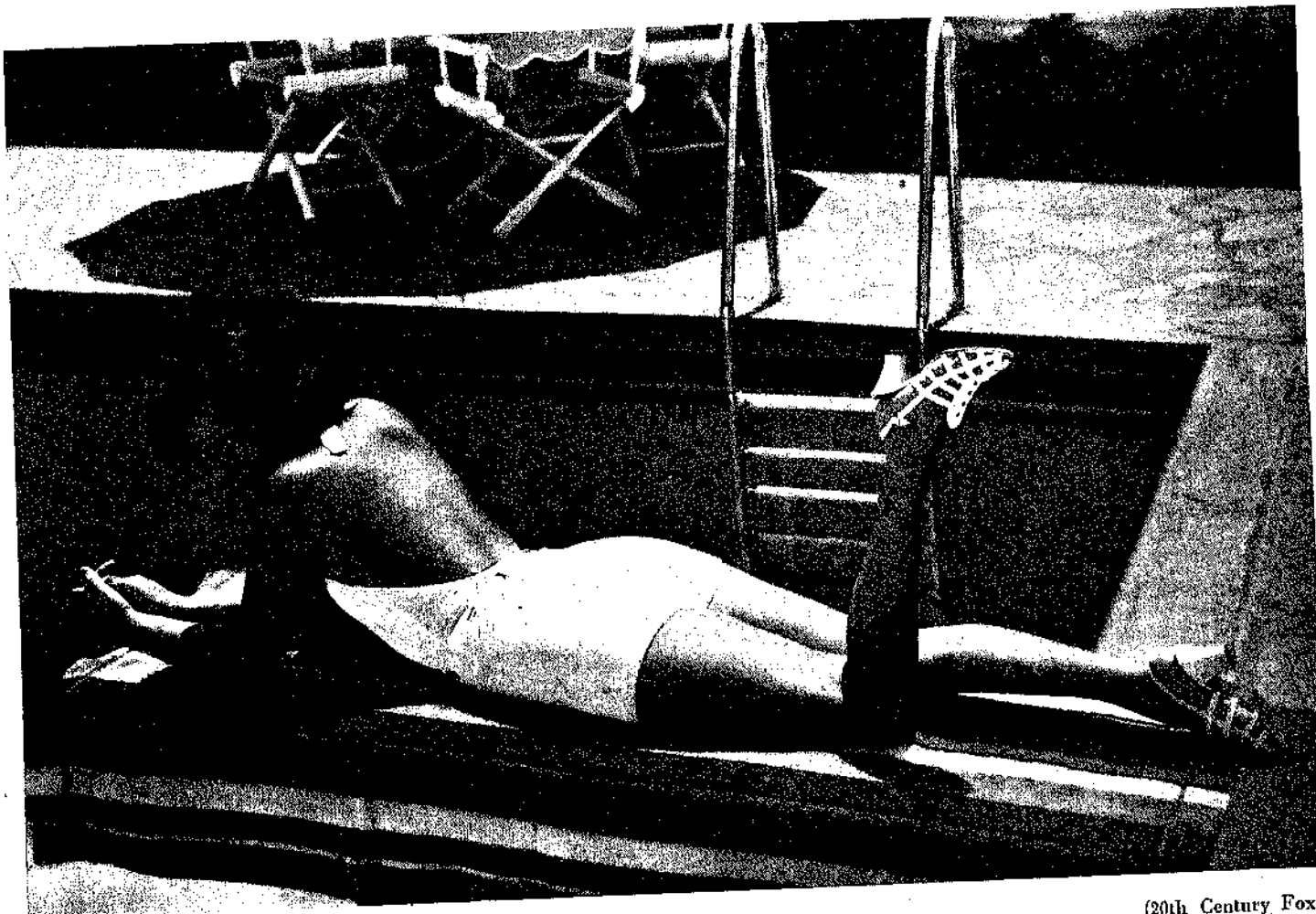
Il noto avanguardista Frank Wysbar ha iniziato gli esterni del nuovo film intitolato « La Sconosciuta ». Lo scenario di questo film è stato scritto dallo stesso Wysbar in collaborazione con Reinhold Muschler, traendo il motivo dalla nota leggenda « La sconosciuta della Senna ». Per i ruoli principali sono stati impegnati: Sybille Schmitz, Jeanne Galland e Rudolph Platt.

Emma Gramatica ne « La damigella di Bard » (I. C. I.)



**ACQUA
S. PELLE GRINO**





(20th Century Fox)

Arlin Judge

Il tribunale delle pellicole

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

ITALIA

Anonima Roylott - giallo, della Fiorda & C. - Regista: Raffaele Matarazzo - Interpreti: Isa Pola, Emma Baron, Romano Calò, Giulio Donadio, Camillo Pilotto, Mino Doro, Carlo Lombardi, Italo Pirani, Alfredo De Antoni, Cesarina Gherardini, Olga Solbelli, Paolo Stoppa, Mario Ferrari, Corrado Annicelli, Giovanni Conforti - Concessionaria: Fiorda & C. - Approvata (1).

Ballerine - commedia dell'A.F.I. - Regista: Gustavo Machaty - Interpreti: Antonio Centa, Silvana Jachino, Olivia Fried,

Laura Nucci, Maria Ray, Gino Viotti, Livio Pavaneili, Maria Denis, Fontana Arnaldo - Concessionaria: A.F.I. - Approvata (1).

Sette giorni all'altro mondo - commedia, dell'Etrusca Film - Regista Mario Mattoli - Interpreti: Armando Falconi, Enrico Viaristo, Franco Coop, Mimi Ayler, Leda Gloria - Concessionaria: Etrusca Film - Approvata.

AMERICA

Angelo bianco (The white angel) - dramma, della Warner Bros-First National - Regista: William Dieterle - Interpreti: Kay Francis, Jean Hunter, Donald Woods, Nigel Bruce, Donald Crisp - Concessionaria: Warner Bros-First National - Autorizzato in massima il doppiaggio (1).

Belve della città (Bullets or ballots) - giallo della Warner Bros-First National - Regista: William Keighley - Interpreti: Edward G. Robinson, Joan Blondell, Barton Mc Lane, Humphrey Bogart, Frank

Mc Hugh - Concessionaria: Warner Bros-First National - Autorizzato in massima il doppiaggio (1).

Città dell'oro (Robin Hood of Eldorado) - dramma, della Metro Goldwyn Mayer - Regista: William A. Wellman - Interpreti: Warner Baxter, Ann Loring, Bruce Cabot, Margo, J. Carrol Naish - Concessionaria: Metro Goldwyn Mayer - Vietato il doppiaggio (1).

Club dei 39 - dramma, della Ditta Artisti Associati - Regista: Alfred Hitchcock - Interpreti: Robert Donat, Madeleine Carroll - Concessionaria: Artisti Associati - Approvata (1).

Ombra che cammina (The walking dead) - dramma della Warner Bros-First National - Regista: Michael Curtiz - Interpreti: Boris Karloff, Riccardo Cortez, Edmund Gwenn - Concessionaria: Warner Bros-First National - Approvata (1).

Riva dei bruti (Frisco Kid) - dramma, della Warner Bros-First National - Regista:



1936 • 37

LA GRANDE STAGIONE "PARAMOUNT"



Il sentiero del pino solitario

(a colori) che sarà presentato a Venezia
con SILVIA SIDNEY • FRED MAC MURRAY
e HENRY FONDA • Regia di **H. HATHAWAY**

L'oro della Cina

con GARY COOPER (che probabilmente
sarà presentato a Venezia) • Regia di
L. MILESTONE

Buffalo Bill

con GARY COOPER
Regia di **CECIL B. DE MILLE**

I cavalieri del Texas . .

con FRED MAC MURRAY
Regia di **KING VIDOR**

L'uomo senza volto . .

con REGINALD DENNY

Volo eroico

con FRED MAC MURRAY

La vergine di Salem . .

con CLAUDETTE COLBERT

Resa d'amore

con FRED MAC MURRAY
e CAROLE LOMBARD

Come Don Chisciotte . .

con DICKIE MOORE

Nel mondo della luna . .

con MARGARET SULLAVAN

Un'avventura messicana .

con GERTRUDE MICHAEL

La donna fatale

con MARY ELLIS

INOLTRE: DUE FILMS CON MARLEINE DIETRICH

UNO DIRETTO DA **E. LUBITSCH**
L'ALTRO DIRETTO DA **F. LLOYD**

Il Conte di Lussemburgo .

Regia di **ERNST LUBITSCH**

Il vascello dei condannati

con GARY COOPER
Regia di **HENRY HATHAWAY**

Carmen

con GLADYS SWARTHOUT

Lloyd Bacon - Interpreti: James Cagney, Margaret Lindsay, Riccardo Cortez, Lili Damita - Concessionaria: Warner Bros-First National - Approvata (1).

Sergente di ferro (I Miserabili) - dai «Miserabili» di V. Hugo - Artisti Associati - Regista: Richard Boleslawski - Interpreti: Fredrich March, Charles Laughton, Rochelle Udson - Concessionaria: Artisti Associati - Approvata (1).

Scomparsa di Stella Paris (I found Stella Paris) - dramma, della Warner Bros-First National - Regista: Marwyn Le Roy - Interpreti: Kay Francis, Jean Hunter, Paul Lukas - Concessionaria: Warner Bros-First National - Approvata (1).

Tre Moschettieri (The three Mousqueteers) - dal romanzo di A. Dumas, della Radio Pict. - Regista: Rowland V. Lee - Interpreti: Walter Abel, Paul Lukas, Margot Grahame - Concessionaria: Minerva Film - Approvata (1).

Ultimo dei Pagani - dramma, della Metro Goldwyn Mayer - Regista: Richard Thorpe - Interpreti: Mala, Lotus - Concessionaria: M.G.M. - Approvata (2).

Corriere dell'Arizona - dramma, della Majestic Pict. - Interpreti: Jack Hoxie, Alice Day, Dinamite, il cavallo sapiente - Concessionaria: Soc. An. ECTA - Autorizzato il doppiaggio (1).

La legge di Rio Grande (Law of the Rio Grande) - avventure, della Syndicate Pictures - Regista: Forrest Sheldon - Interpreti: Bob Custer, Nelson Mc Dowell, Betty Mack, Carlton King, Harry Todd, Edmund Cobb - Concessionaria: Capitollum Film - Autorizzato in massima il doppiaggio (1).

Re dell'Opera - commedia musicale, della Fox Film - Regista: Richard Boleslawski - Interpreti: Lawrence Tibbet, Virginia Bruce, Cesar Romero, Alice Brady - Concessionaria: Fox Film - Approvata (1).

La Continentale - commedia, della Radio Pictures - Regista: Mark Sandrich - Interpreti: Ginger Rogers, Fred Astaire - Concessionaria: Minerva Film - Vietata (2).

L'ora che uccide - giallo, della Fox Film - Regista: Gordon Wiles - Interpreti: Warner Oland, Henriette Crosman, Rosina Lawrence, Herbert Mundin - Concessionaria: Fox Film - Approvata (1).

FRANCIA

Allegro volo (Ademai aviateur) - commedia, della Vidor Film - Regista: Jean Tarride - Interpreti: Noel Noel, Fernand, Sylvia Bataille - Concessionaria: E.N.I.C. - Approvata (1).

Principessa Tam Tam (Princesse Tam Tam) - commedia, dell'Arys Film - Regista: Edmond T. Greville - Interpreti: Josephine Baker, Albert Préjean, Germaine Aubrey, Viviane Romance, Robert Arnoux, Jean Galland - Concessionaria: Colosseum Film - Approvata (1).

GERMANIA

Affare misterioso (Unheimliche Geschichten) - tratto da alcune novelle di Allan Poe dalla Rota Film - Regista: Richard Oswald - Interpreti: Paul Wegener, Harold Paulsen, Gretl Berndt, Blandine Ebinger, Ilse Furstnberg, Maria Koppenhofer - Concessionaria: Italgloria film - Vietato il doppiaggio (1).

Canto per te (Liebeslied) - commedia, musicale, dell'U.F.A. - Regista: Fritz Peter Buch - Interpreti: Alessandro Zilliani, Carolina Horn, Fita Benkoff, Paul Horbiger, Rudolph Platte - Concessionaria: E.N.I.C. - Autorizzato in massima il doppiaggio (1).

Jungla in rivolta (Der Deschunhel ruft) - dramma, dell'Ariel Film-Tobis - Regista: Harry Piel - Interpreti: Harry Piel, Ursula Grabley - Concessionaria: E.N.I.C. - Autorizzato il doppiaggio (1).

Notte di maggio - commedia, dell'U.F.A. - Regista: Gustav Ucicky - Interpreti: Kate von Nagy, Victor de Kowa, Hans Moser - Concessionaria: Consor. E.I.A. - Approvata (1).

Notte sul bostoro - dramma, della Super film G.m.b.H. - Regista: Geza Bolvary -

Interpreti: Gustav Froehlich, Jarmila Novotna, Cristina Grautoff - Concessionaria: Consorzio E.I.A. - Autorizzato il doppiaggio (1).

Pensione Mimosa (Pension Mimosas) - dramma della Tobis Sonore Film - Regista: Jacques Feyder - Interpreti: François Rosay, Paul Bernard, Alerne - Concessionaria: E.N.I.C. - Approvata (2).

Rose nere (Schwarze Rosen) - dramma, dell'U.F.A.-Ton Film - Regista Paul Martin - Interpreti: Lillian Harvey, Willy Fritsch, Willy Birgel - Concessionaria: E.N.I.C. - Approvata (1).

Savoy Hotel 217 - giallo, della U.F.A. - Regista: Gustav Ucicky - Interpreti: Hans Albers, Brigitte Horney, Alexander Engel, René Deltgen, Gusti Huber, Kate Dorsch, J. Tiedtke, Aribert Wascher, Paul Westermeier - Concessionaria: E.N.I.C. - Autorizzato in massima il doppiaggio (1).

Segreto del candelabri (Die Leuchter des Kaisers) - dramma, della Gloria - Regista: Karl Hartl - Interpreti: Sybille Schitz, Karl Ludwig Diehl, Friedl Czepa, Max Sulstorff, Joe e Heestersn, Fritz Hasp - Concessionaria: E.N.I.C. - Autorizzato il doppiaggio (1).

Spie di Napoleone (Der höhere Befehl) - dramma, dell'U.F.A. - Regista: Gerhard Lamprecht - Interpreti: Karl Ludwig Diehl, Lil Dagover, Heli Finkenzeller - Concessionaria: E.N.I.C. - Autorizzato in massima il doppiaggio (1).

Il venditore d'uccelli (Der Vogelhandler) - dall'operetta omonima, della Majestic Film-Tobis Cinema - Regista: E. W. Emo - Interpreti: Maria Andersgast, Lil Dagover, Wolf Albach, Betty, George Alexander - Concessionaria: E.N.I.C. - Approvata (1).

INGHILTERRA

Re di Coppe (It is a King) commedia, della British and Dominions Prod. - Regista: Jack Raymond - Interprete: Sidney Howard - Concessionaria: Capitani film - Vietato il doppiaggio (1).

L'ILLUSTRAZIONE ITALIANA

Il solo settimanale illustrato italiano che offre la documentazione completa della vita nazionale e del mondo

DIRETTORE
ENRICO CAVACCHIOLI

Ogni numero, di 48 pagine illustrate in grande formato, è in vendita a

L. 3.--

MESSAGGERIE ITALIANE - Concessionarie esclusive

Vita Femminile

di Agosto, l'unica rivista femminile di Moda uscita in questo mese estivo, è la sola e vera compagna fedele della Signora elegante e intelligente

Leggetela

contiene 200 modelli originali e i primi modelli autunnali; è ricca di numerosi articoli e fotografie di grande interesse.

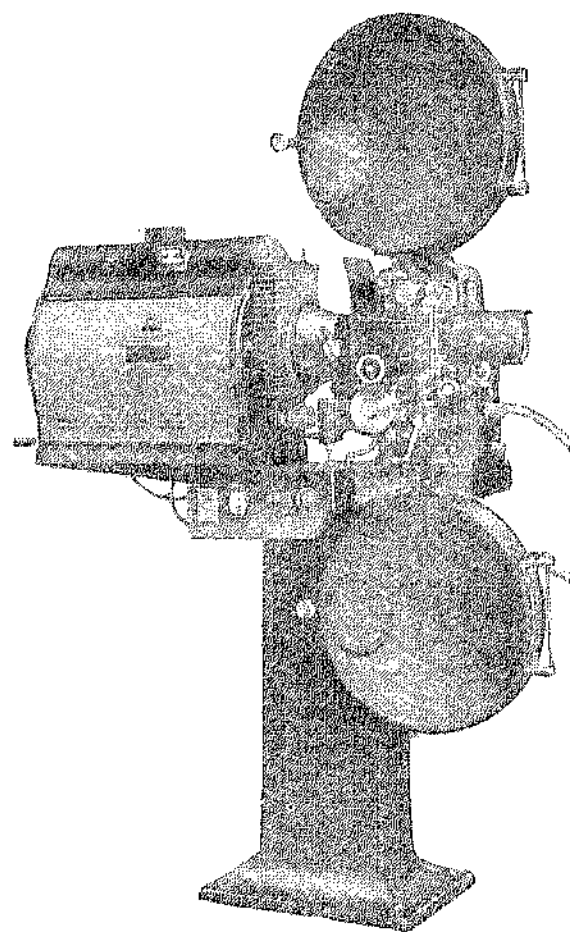
Lire Cinque



**Ciprie
Creme
Rosso per
labbra**

A. V. P. M. me
MILANO

CINEMECCANICA S. A.
VIALE CAMPANIA, 25 — MILANO



ALLE MOSTRE
INTERNAZIONALI
DEL CINEMA A
VENEZIA

i Tecnici di tutto
il Mondo hanno
ammirato nel

**VICTORIA
VII°**

l'impianto cine
sonoro di classe
eccezionale.

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

CARLO DE MICHELI DI E.

SOCIETÀ ANONIMA
MILANO

Telegrammi: Fonsimplex
Telefoni: 50463 - 50464 - 50614

*Le grandi
novità* **1936**

BRETTELLE-GIARRETTIERE

Aerflex

ULTRAFLEX

COSTUMI BAGNO

Forma

BUSTI E AFFINI

**REFLEX FORMA
SIMPLEX FORMA**

STABILIMENTI: MILANO - VIA MARCONA, 35
(TESSITURA): NIGUARDA - VIA ORNATO, 110

SE

"LO SCHERMO"

VI PIACE,

ABBONATEVI

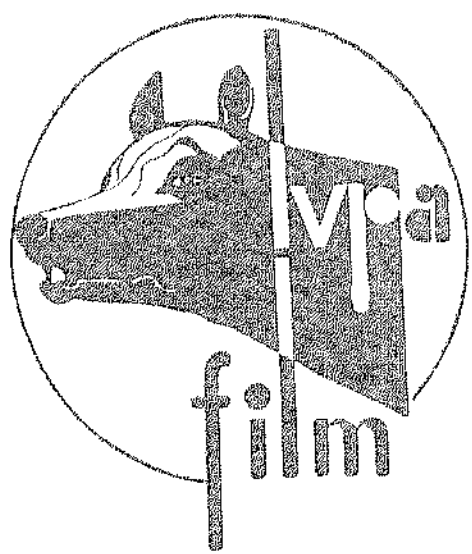
INVIANDO

L. 40.30

ALL'ISTITUTO EDITORIALE SCIENTIFICO
VIA DURINI, 31 • MILANO

Riceverete per un anno la Rivista, ivi compresi
i numeri speciali, senza nessun aumento.

Potete versare l'importo dell'abbonamento sul c.c. Postale 3/800.



LA SOC. AN. LUPA FILM

ha in corso di lavorazione la prima produzione 1936-37

JOE IL ROSSO

dalla brillantissima commedia di **DINO FALCONI**

sceneggiata da **GUGLIELMO GIANNINI**

Protagonista:

Armando Falconi

Direzione Generale Artistica di **LUCIANO DORIA**

Regia di **RAFFAELLO MATARAZZO**

STABILIMENTI CINES - ROMA

Soc. An. Lupa Film

VIA LA SPEZIA, 82
TELEFONO 74.770

I T A L I A N I !

SERVITEVI DELLE LINEE AEREE DELLA

ALA LITTORIA

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

ROMA - AEROPORTO DEL LITTORIO

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

CINES

stabilimenti italiani per produzione film

ROMA - VIA VEIO 51

Direttore: LANDO FERRETTI

Redattori: Sisto Favre, responsabile, Guglielmo Usellini e Giorgio Vecchietti

CONSORZIO ITALIANO CARTE PATINATE (Ufficio Vendita Patinate - Milano)

PIZZI & PIZIO - MILANO-ROMA

FIAT
500

41204-TO

la vetturessa Fiat

Cristalli SECURIT



PIZZI & PIZIO - MILANO-ROMA