

CINEMA

101

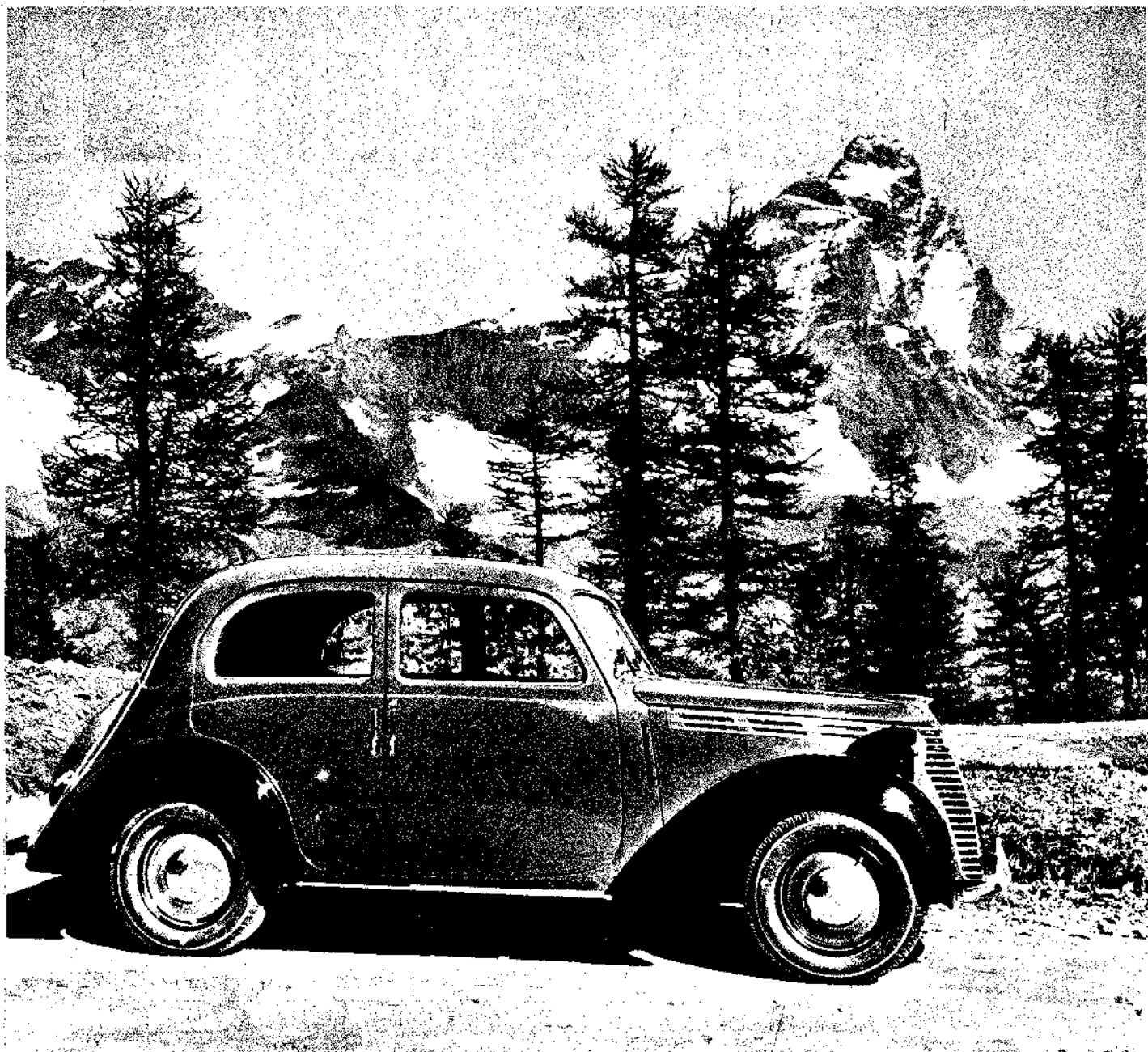
10 SETTEMBRE
1940 - XVIII

2,50

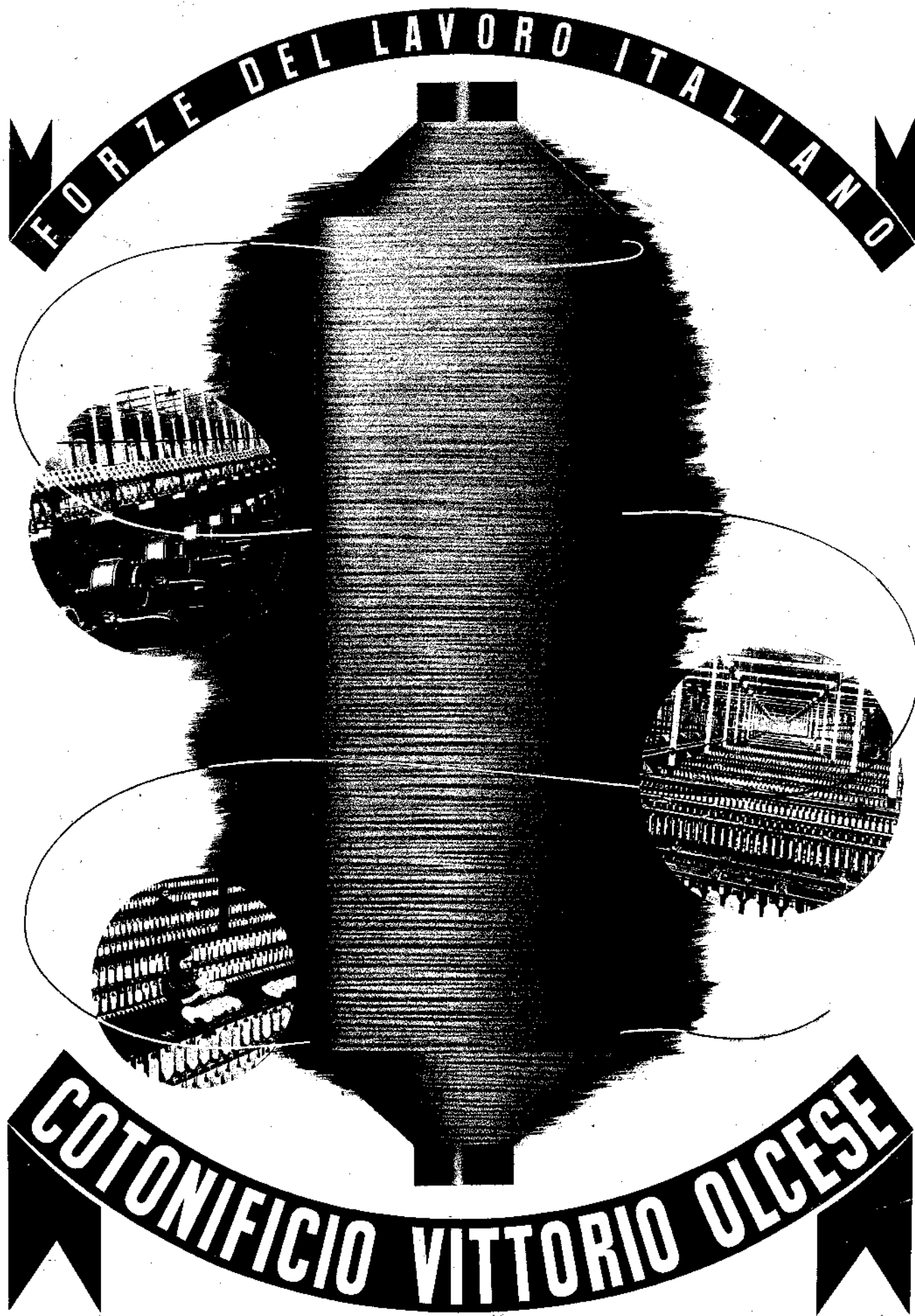
SPED. IN ABBON.
POST. GRUPPO II

MANIFESTAZIONE CINEMATOGRAFICA ITALO-TEDESCA VENEZIA 1940-XVIII

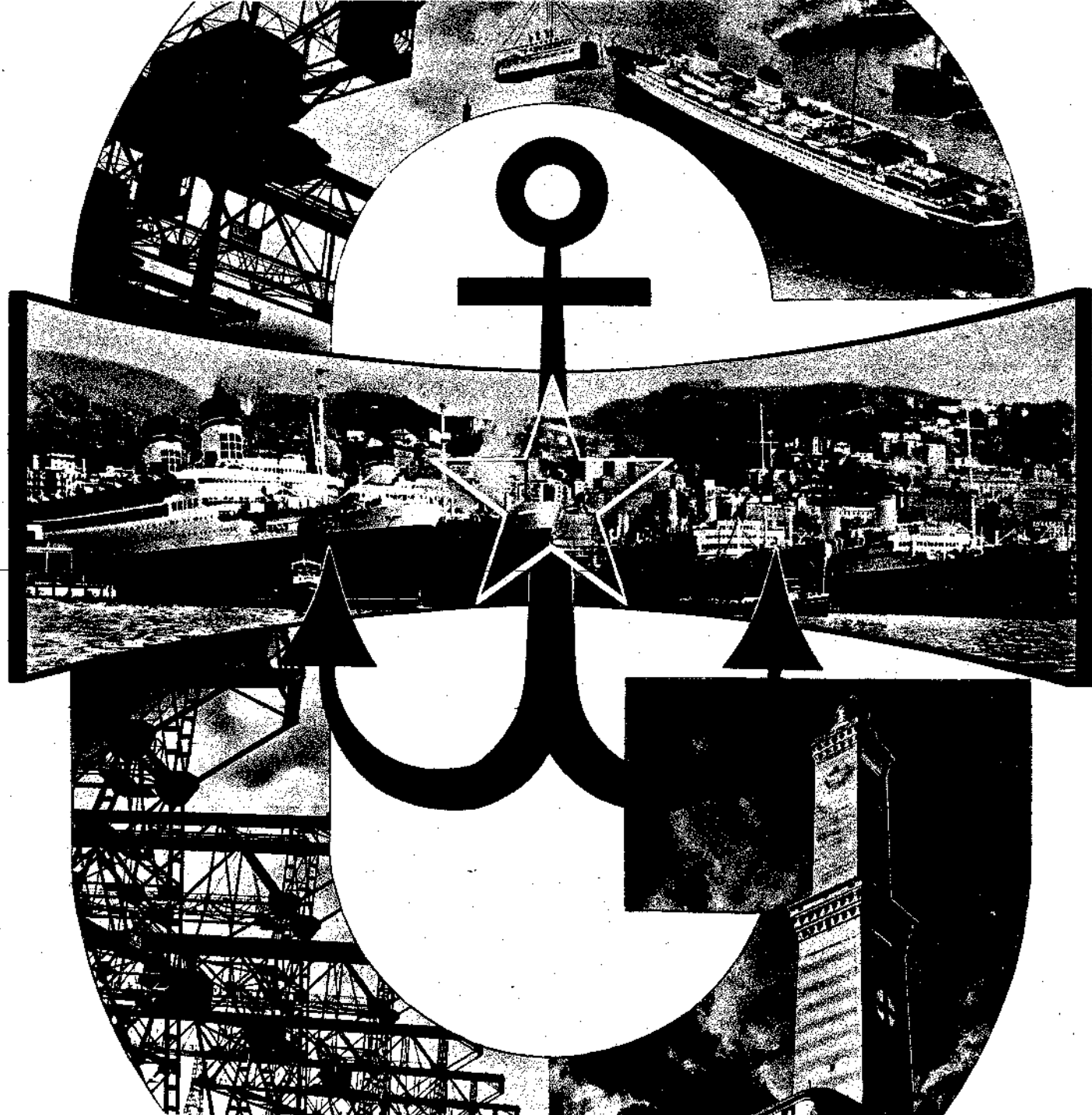




FIAT 1100



FORZE DEL LAVORO ITALIANO



IL PORTO DI GENOVA

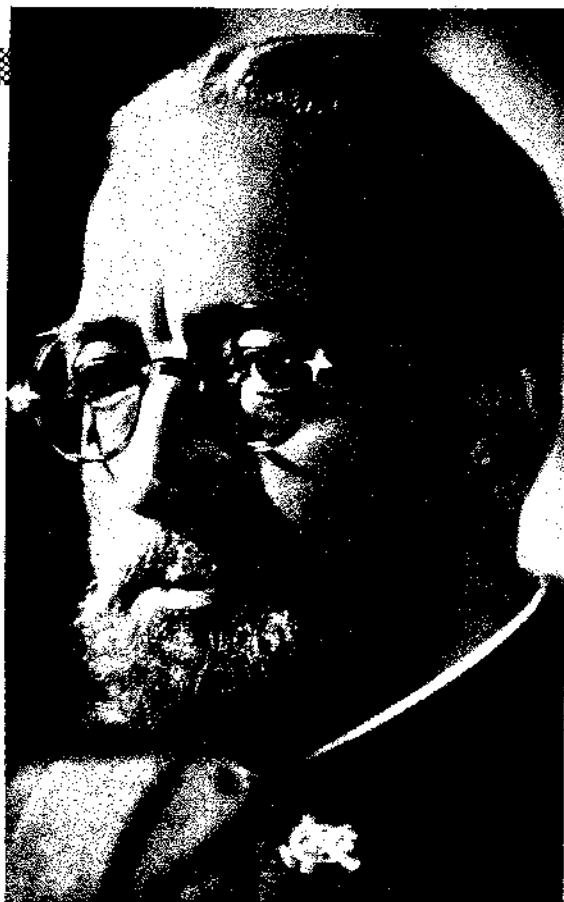
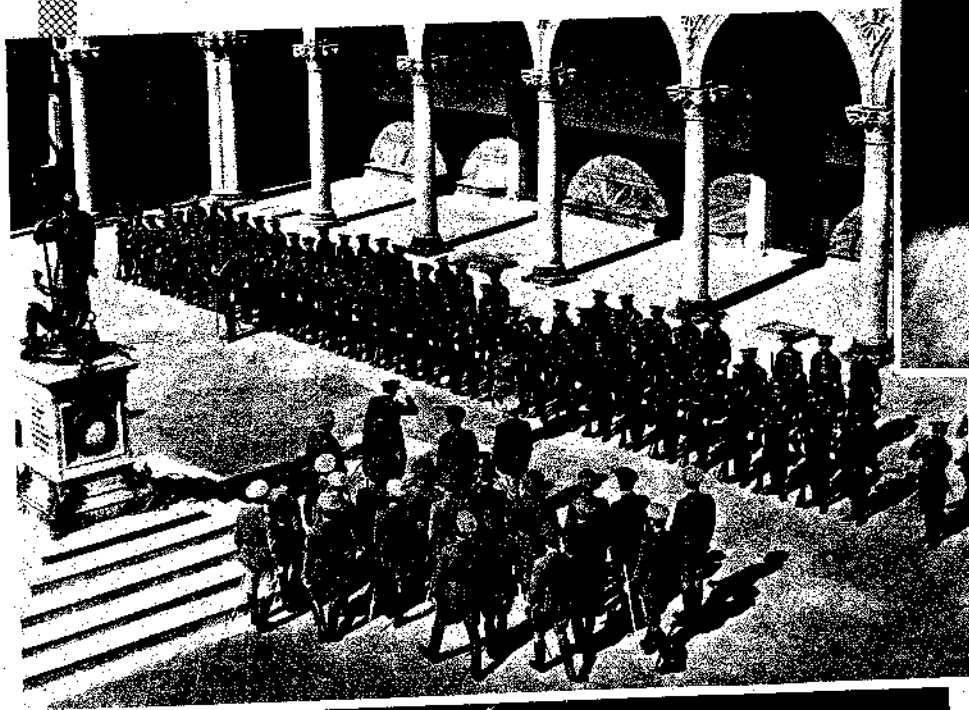
**GIÀ ATTREZZATISSIMO STRUMENTO DI RIFORMIMENTO E DI ESPANSIONE - HA NUOVAMENTE
INGRANDITO I SUOI IMPIANTI. HA MOLTIPLICATO ANCORA I SUOI MEZZI, È OGGI VERA
MENTE UN DEGNO CENTRO DI IRRADIAZIONE DI UN GRANDE IMPERO MONDIALE**

L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR



SUPERPRODUZIONE BASSOLI

UN FILM DI AUGUSTO GENINA



INTERPRETI:

Mireille Balin
Fosco Giachetti
Maria Denis
Rafael Calvo
Andrea Checchi
Aldo Fiorelli
Silvio Bagolini
Carlo Tamberlani
Guido Notari
Guglielmo Sinaz
Carlos Munoz
Giovanni Dal Cortivo
Carlo Duse
Adele Garavaglia
Oreste Fares



FORZE DEL LAVORO ITALIANO

L'INDUSTRIA TELEFONICA ITALIANA

È SUSSIDIO DI FONDAMENTALE IMPORTANZA

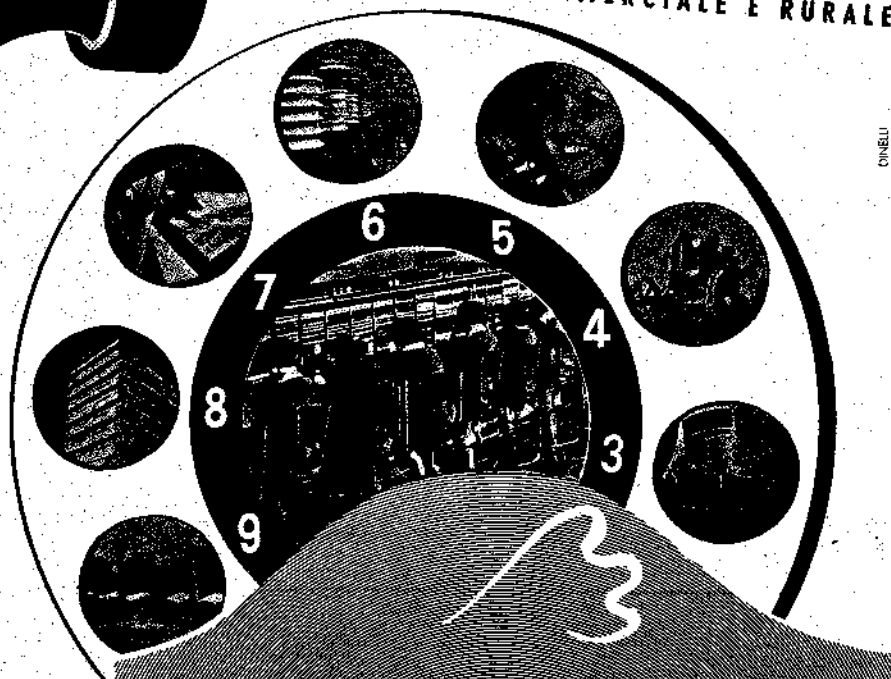
PER LO SVILUPPO DI OGNI ATTIVITÀ

INDUSTRIALE, COMMERCIALE E RURALE

STIPEL

TELVE

TIMO



ONELLI

STET

gruppo



FORZE DELL'ECONOMIA ITALIANA



BANCA D'AMERICA E D'ITALIA

**L'ESPANSIONE DI OGNI ATTIVITÀ ITALIANA NEL
MONDO È FERVIDAMENTE APPOGGIATA DALLA
BANCA D'AMERICA E D'ITALIA CON INDISCUSSA
AUTORITÀ E RAZIONALE IMPIEGO DI VASTI MEZZI**



JOLE VOLERI

protagonista di

MANOVRE D'AMORE

con ANTONIO GANDUSIO • ANTONIO CENTA • CLARA CALAMAI
VERA BERGMAN • RENATO CIALENTE • MARIO PISU • STEFANO SIBALDI

Regia: GENNARO RIGHELLI

Produzione: I. C. I.

hengo
Rodini

CINEMA



Bozzetto di Domenico Purificato

Per la pubblicità rivolgersi
alla Concessionaria esclusiva:

**UNIONE PUBBLICITÀ
ITALIANA S. A.**

MILANO - Palazzo della Borsa - Piazza
degli Affari. Telefono 12451

ROMA - Via Dossofatti, 9. Tel. 51372, e
presso tutte le altre succursali ed Agenzie

CINEMA

quindicinale di divulgazione cinematografica

FONDATA DA ULRICO HOEPLI

Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

Organo della Federazione Nazionale Fascista degli Industriali dello Spettacolo
Collaborazione tecnica dell'Istituto Nazionale per le Relazioni Culturali con l'Estero

Anno V - Volume II - Fascicolo 101 - 10 settembre 1940-XVIII

Questo fascicolo contiene:

JOSEPH GOEBBELS

Per la manifestazione di Venezia . pag. 161

ALESSANDRO PAVOLINI

Per la manifestazione di Venezia. . » 162

Significato di Venezia » 163

AMERIGO CENCI

Otto Mostre. » 164

UMBERTO DE FRANCISCIS

Cortometraggi italiani a Venezia . » 167

GIUSEPPE ISANI

Neu Babelsberg 1940 » 169

MICHELANGELO ANTONIONI

Inaugurazione » 172

CARLOTTA JUHÁSZ

Film ungheresi a Venezia . . . » 174

DOMENICO PURIFICATO

Una parentesi » 180

LO DUCA

Ultracinema » 182

AMMONIO SACCA

Divagazione » 184

MARIO SOCRATE

La vida es sueño » 185

FIERA DELLE NOVITÀ

Senza cielo » 190

GIOVANNI TESSARO

Ritratti » 197

RUBRICHE:

Cinema gira » 153

Galleria: Osvaldo Valenti . . » 192

Capo di Buona Speranza . . » 201

Giocchi e concorsi » 206

DIREZIONE, AMMINISTRAZIONE e REDAZIONE: Roma,
Piazza della Pilotta, 3 - Telefono 66-470 - Gli abbonamenti si ricevono direttamente dall'Amministrazione del periodico, o mediante versamento al conto corrente postale 123277 oppure presso le librerie Hoepli in Milano (via Berchet) e Roma (Largo Chigi)
ABBONAMENTI: Italia, Impero e Colonie, anno L. 40 semestrale L. 23, Estero, anno L. 60, semestrale L. 35
PUBBLICITÀ: rivolgersi Unione Pubblicità Italiana Soc. Anonima - Roma, via Dossofatti 9, e sue Succursali

OGNI NUMERO IN ITALIA, IMPERO E COLONIE: LIRE 2,50 - NUMERI ARRETRATI: IL DOPIO
Manoscritti e fotografie, anche non pubblicati, non si restituiscono

**PRIMO GRUPPO
PRODUZIONE
1940-1941**

ARMANDO LEONI
concessionario esclusivo
per il noleggio della
SCALERA FILM

Tosca

Regia: Carlo Koch

Produzione: Era-Scalera

Imperio Argentina - Michel Simon
Rossano Brazzi - Adriano Rimoldi

Lucrezia Borgia

Regia: Hans Hinrich

Produzione: Scalera Film

Isa Pola - Pina De Angelis - Federico Benfer - Carlo Ninchi - Luigi Almirante
Nerio Bernardi

La commedia della felicità

(prov.) Regia: M. L'Herbier

Prod.: Scalera Film

Michel Simon - Ramon Novarro
Jacqueline Delubac - Micheline Presle
Renato Chiantoni - Alerme

Ritorno

Regia: Geza Von Bolvari

Prod.: Scalera-Itala Film

Beniamino Gigli - Marta Harell - Rossano Brazzi - Maurizio D'Ancora

Boccaccio

Regia: Marcello Albani

Prod.: Scalera-Venus Film

Clara Calamai - Bice Parisi - Osvaldo Valenti - Luigi Almirante

Kean

Regia: Guido Brignone

Produzione: Scalera Film

Rossano Brazzi - Germana Paolieri
Mariella Lotti - Filippo Scelzo

Miseria e nobiltà

(provvisorio)

Regia: Corrado D'Errico

Produzione: Scalera Film

Virgilio Riento - Luigi Almirante
Vincenzo Scarpetta

Arriviamo noi!

(provvisorio)

Regia: Amleto Palermi

Produzione: Scalera Film

Virgilio Riento - Erminio Spalla - Laura Nucci - Luigi Almirante - Carlo Romano

La taverna della Jamaica

Produzione: Laughton

Distribuz.: Am. Paramount

Charles Laughton - Elsa Lanchester

Capitan Furia

Regia: Hal Roach

Produzione: United Artists

Brian Aherne - Victor Mc. Laglen - June Lang - Paul Lukas

Il vagabondo dell'Isola

(prov.)

Produzione Laughton

Distr.: Am. Paramount

Charles Laughton - Elsa Lanchester

Il carro fantasma

Regia: Julien Duvivier

Distribuz.: Am. Columbia

Marie Bell - Micheline Francey - Louis Jouvet - Pierre Fresnay

Crociera d'amore

Regia: Walter Wanger

Produzione: United Artists

Fredric March - Joan Bennett - Ralph Bellamy - Ann Sothorn

Zenobia

Regia: Hal Roach

Produzione: United Artists

Oliver Hardy - Jean Parker - Harry Langdon - Billie Burke - Alice Brady

L'angelo del focolare

Regia: Léon Mathot

Produzione: S. N. C.

Lucien Baroux - Betty Stockfield
Viviane Romance - Roger Duchesne

Il rigagnolo

(provvisorio)

Regia: Maurice Lehmann

Produzione: Agiman

Françoise Rosay - Michel Simon

Sherlock Holmes

Regia: Karl Hartl

Produzione: U. F. A.

Hans Albers - Marielouise Claudius
Heinz Ruhmann

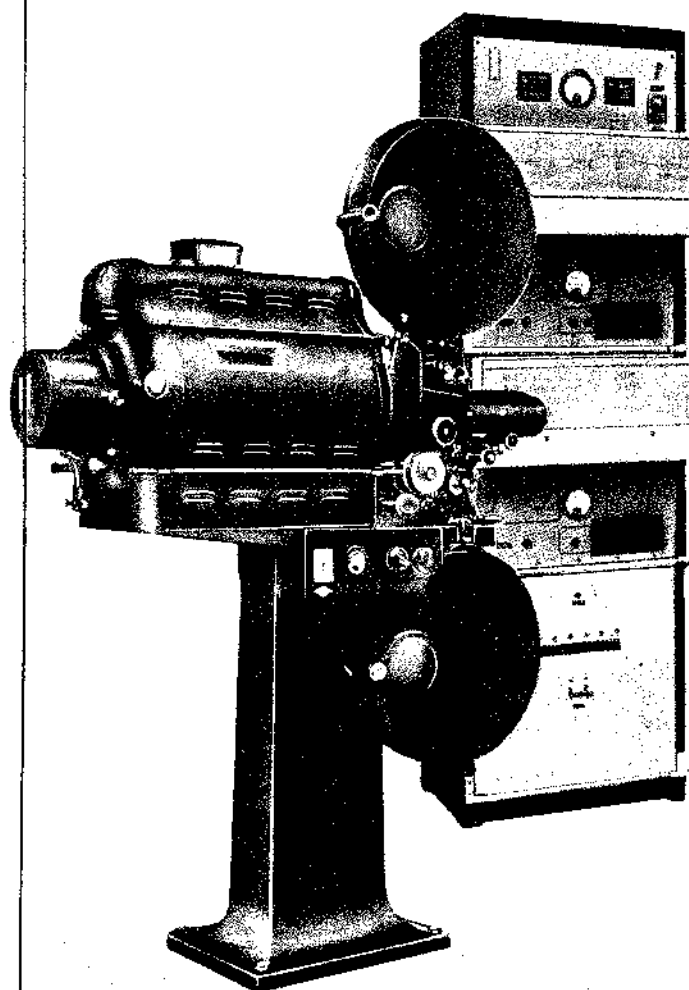
Un volto di donna

Regia: G. Molander

Produzione: Svenk F. I.

I. Bergman - A. Henrikson - K. Karlson
E. Berglund

I più moderni impianti CINESONORI



**SOC. ANONIMA
CINEMECCANICA**

MILANO
VIALE CAMPANIA, 25

**ALLOCCIO
BACCHINI & C.**

MILANO
CORSO SEMPIONE, 93

CINEMA GIRA



Irene Dunne e Charles Boyer in 'When Tomorrow Comes' (Vigilia d'amore)



Barbara Stanwyck, Adolphe Menjou, William Holden in 'Golden Boy' (Un ragazzo d'oro)



Rosalind Russell, Norma Shearer, Joan Fontaine in 'Women' (Donne)

HOLLYWOOD

Tutto lascia credere che nella stagione cinematografica 1940-41 sarà prodotta, negli stabilimenti americani, la stessa quantità di pellicole già prodotta nella stagione 1939-40. Le singole società hanno confermato l'intenzione di girare per la nuova stagione le seguenti pellicole: Twentieth Cent. Fox, 52; M. G. M. 52; Columbia, 56; Warner Bros., 48; Paramount, 52; United Artists, 40; Universal, 52; R. K. O., 48; Republic, 48; Monogram, 49

La

Generalcine

presenta:

AMORE DI USSARO

Produtz. SOVRANIA FILM CONSORZIO ICAR

con

**CONCHITA MONTENEGRO
LILY VINCENTI
ANNA MARISCAL
L. SAGI VELA
GIULIO DONADIO**

Regista: **LUIS MARQUINA**



FIAMME ALLA FRONTIERA

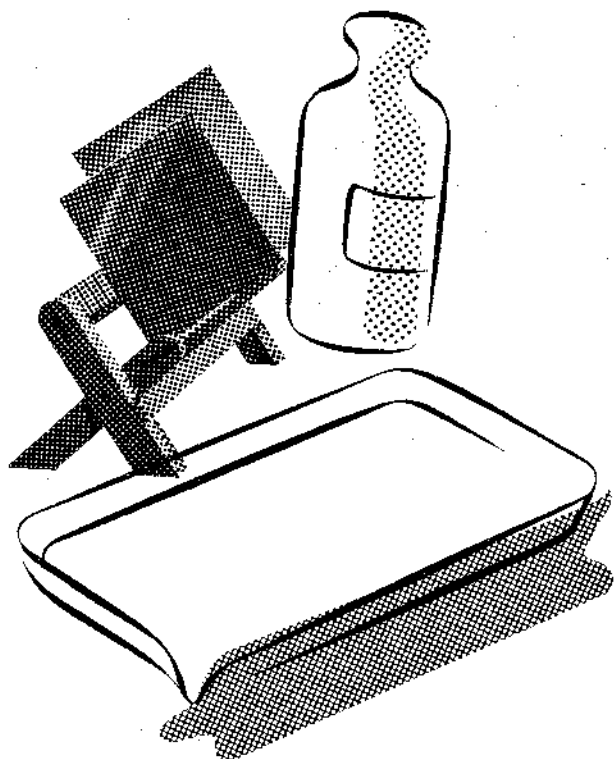
Prod. BAVARIA FILM KUNST

con

**ATTILA HÖRBIGER
GERDA MAURUS
H. A. SCHLETTOW
GEORGIA HOLL**

Regista:

A. J. LIPPL



PRODOTTI

per fotografia

CHINONE

COLLODIO
FOTOGRAFICO

IDROCHINONE

MONTECATINI

SOC. GEN. PER L'INDUSTRIA MINERARIA E CHIMICA
MILANO VIA PRINCIPE UMBERTO N. 18-20

DOCUMENTI



Due giornate di lavoro a Cinecittà del film 'Addio giovinezza' di produzione ICI-SAFIC, diretto da F. M. Poggioli ed interpretato da Maria Denis, Clara Calamai, Adriano Rimoldi (foto Bragaglia)

UNGHERIA

'PRIMAVERA MORTALE'

Si segnala dall'Ungheria il grande successo di PRIMAVERA MORTALE, un film tratto dal famoso romanzo di Lajos Zilahy. Interpreti principali di questo passionale film sono Pal Javor e la Karady. Di questa, ultima la stampa tutta riconosce i meriti straordinari e l'acclama come

un'autentica rivelazione dello schermo. Si parla della Karady come della Katharine Hepburn europea. Pal Javor dal canto suo è l'interprete di GUL BABA e di DANKO PISTA, i due film ungheresi presentati a Venezia (vedi articolo a pag. 174). PRIMAVERA MORTALE, che oltre al valore degli interpreti può vantare una tecnica ed una regia di prim'ordine, sarà presentato in Italia dalla «Colosseum».



Come apparirà Alanova in una danza nel film 'La zia picchiatella' (Sol Film - distribuzione Colosseum - foto Pesce)

Tende coloniali

Ettore Moretti
MILANO-FORO BUONAPARTE/12

IL 5 AGOSTO...

...si ebbe a Budapest la prima di PAZZA DI GIOIA. « De Sica è diventato il beniamino del pubblico ungherese » scrive la stampa locale. Tutti i giornali affermano che PAZZA DI GIOIA è stato da dieci anni a questa parte il più grande successo di Budapest. Quali le ragioni? « Noi ungheresi amiamo il genio italiano, il popolo italiano, la lingua italiana e tutto ciò che ha un colore italiano ». « Il segreto del successo ungherese del film italiano è la lingua italiana, tanto musicale; gli italiani debbono comprendere che il più grande tesoro dei loro film è la lingua ». « La passione e il tempo dinamico dei gesti italiani è proprio quello che

noi vogliamo vedere. L'eruzione colorita dei sentimenti e delle passioni è quello che non abbiamo veduto nei film di nessun'altra nazione. La voce dei film italiani che abbiamo veduto è come una musica di Verdi ».

INDIA

(Madras). - Il giudice britannico di Nellore, della giurisdizione di Madras, ha proibito recentemente la programmazione del film NELLA GERMANIA NAZISTA affermando che non si tratta di un notiziario ma « di una pellicola di propaganda che mostra una gran quantità di truppe armate che potrebbero intimidire le persone timide ». Senza commenti...

UN FILM DI MARIO CAMERINI

*Una Romanza
Rivoluzionaria*

Interpreti: **ASSIA NORIS - GINO CERVI - LEONARDO CORTESE**

Produzione: **E.N.I.C. G. AMATO**

Esclusività: **E.N.I.C.**



Solo una pelle perfettamente *pulita* può essere bella!

Provate una volta anche voi. Versate qualche goccia di Lara su un batuffolo di ovatta e massaggiate leggermente il viso. La pelle immediatamente vivificata vi dirà che Lara penetra profondamente nei pori; la migliore dimostrazione della sua efficacia vi sarà data dal batuffolo di ovatta diventato tutto nero. Lara scioglie i punti neri e tutte le impurità; in tal modo pulisce la pelle in profondità. Lara rende la carnagione bella, delicata, liscia. I pori sono liberi e la pelle, che può nuovamente respirare, riacquista la primitiva freschezza e prolunga la gioventù della vostra carnagione. Lara lascia inoltre sulla pelle un leggerissimo velo protettivo che forma una base ideale per la cipria. Ottenete così un triplice effetto con un sol prodotto.

Lara
lozione per il viso
Scherk



Scherk Società Anonima
Italiana, Milano, Via Luigi Mancinelli, 7.

Vi rimetto questo tagliando e L. 1,- in francobolli, per le spese d'invio, affinché mi spediate un campione di Lara

Nome _____
Cognome _____
Città _____
Via _____
Provincia _____ 3 P



Edwige Fenech nel film 'L'adorabile sconosciuta' (distribuzione Lux)



Alida Valli e Olindo Cristina in una scena di 'Una donna che passa' (produzione Italcine - foto Ciolfi)

LAVORO NELLE DOLOMITI

Ai primi del mese di agosto si è iniziata nelle Dolomiti e precisamente alle Torri del Vaiolet, la lavorazione del nuovo film **TERRA BASSA** per conto della Tobis, dalla notissima regista **Leni Riefenstahl**, creatrice del film **OLYMPIA**.

Il tema è tolto dal dramma spagnolo omonimo di Guimera, ma esso sarà, però, svolto liberamente.

Leni Riefenstahl, autrice della sceneggiatura e regista del film, interpreterà pure la parte principale di **Marta**, zingara-ballerina. La parte di **Pedro** è sostenuta da **Franz Eichberger**, un giovane della **Marca Orientale**, dal viso marcato, scoperto dalla stessa **Riefenstahl**.

Consulente artistico è il noto attore **Mathias Wiemann**. Direttori di produzione sono **Max Hueske** e **Walter Traut**. La fotografia, del bravissimo **Benitz**, fedele collaboratore di **Luigi Trenker**.

Nonostante che la lavorazione si svolga in zona impervia e pericolosa, ad un'altezza di 2.500 metri, tutte le scene vengono girate anche col sonoro, e Cinecittà ha messo a disposizione il nuovissimo truck portabile che, così, ha avuto il suo migliore collaudo.



ITALCINE

presenta il
suo nuovo
film



ALIDA VALLI

CARLO LOMBARDI - NINÌ GORDINI CERVI

Giuseppe Rinaldi - Lisa Varna - Achille Majeroni

Giuseppe Pierozzi - Guglielmo Barnabò - Olinto

Cristina - Renato Malavasi - Augusto Marcacci

Distribuzione



LA PRIMA DONNA CHE PASSA

Sceneggiato di ALESSANDRO DE STEFANI

Regia di

MASSIMILIANO NEUFELD





DUE GRANDI FILMI ITALIANI DI PRODUZIONE LUX

LA GERLA DI PAPÀ MARTIN

interpretato da **RUGGERO RUGGERI**, GERMANA
PAOLIERI, ROBERTO VILLA, ENRICO GLORI, LUISELLA
BEGHI, e diretto da **MARIO BONNARD**

LA FORZA BRUTA

(titolo provvisorio) interpretato da **JUAN DE LANDA**
MARIA MERCADER, GERMANA PAOLIERI, ROSSANO
BRAZZI, e diretto da **C. LUDOVICO BRAGAGLIA**

TRE GRANDI FILMI DI PRODUZIONE ESTERA

L'ADORABILE SCONOSCIUTA

con **EDWIGE FEUILLERE**
diretto da **R. BERNARD**

TEMPESTE SU PARIGI

con **ERICH VON STROHEIM** e **ANNIE DUCALUX**
diretto da **B. DESCHAMPS**

L'IMPRONTA DI DIO

con **PIERRE BLANCHARD**, **ANNIE DUCALUX**, **J. DUMESNIL**
diretto da **L. MOGUY**

COSTITUISCONO IL PRIMO GRUPPO 1940-41 DELLA

LUX FILM - ROMA

PRONTO PER LA PROGRAMMAZIONE ALL'INIZIO DELLA STAGIONE

10 SETTEMBRE

1 9 4 0

XVIII

C I N E M A 101

IL MINISTRO GOEBBELS PER LA MANIFESTAZIONE DI VENEZIA

Le attività cinematografiche tedesca e italiana anche nell'anno di guerra 1940 si uniscono di nuovo in una comune Mostra, che deve dare testimonianza delle creazioni artistiche della produzione filmistica di questo ultimo anno. Nessun'altra cosa più di questo fatto potrebbe documentare in maniera evidente la volontà nel campo culturale e la forza creatrice dei due giovani popoli. Mentre la produzione cinematografica dei nostri nemici si trova in uno stato di disorganizzazione, e addirittura di completo disfacimento, la produzione cinematografica tedesca e italiana, malgrado tutte le esterne difficoltà, portata innanzi dall'impulso spirituale di due grandi rivoluzioni, va indirizzandosi verso sempre più mirabili e migliori opere. Durante la settimana cinematografica a Venezia, in questo ormai tradizionale luogo di pacifico concorso culturale, i lavoratori cinematografici dei due Paesi si stringeranno cameratescamente la mano e cercheranno di riportare dalle reciproche creazioni e aspirazioni nuove impressioni e suggerimenti per il futuro lavoro.

In questo senso auguro alla settimana cinematografica tedesco-italiana un armonico svolgimento e un pieno successo.

Das deutsche und das italienische Filmschaffen vereinen sich mitten im Kriegsjahr 1940 wiederum zu einer gemeinsamen Schau, die Zeugnis ablegen soll von den künstlerischen Leistungen der letztjährigen Filmproduktion. Nichts vermag den Kulturwillen und die schöpferische Kraft der beiden jungen Völker deutlicher zu dokumentieren als diese Tatsache. Während sich die Filmproduktion unserer Feinde in einem Zustand der Desorganisation, ja der völligen Auflösung befindet, entfalten sich das deutsche und das italienische Filmschaffen allen äusseren Schwierigkeiten zum Trotz, getragen von den weltanschaulichen Impulsen zweier grosser Revolutionen, zu immer eindrucksvolleren und reiferen Leistungen. Während der Filmwoche in Venedig, dieser traditionellen Stätte friedlichen kulturellen Wettstreites, werden sich die Filmschaffenden der zwei Länder kameradschaftlich die Hand reichen und aus dem beiderseitigen Schaffen und Streben für die künftige Arbeit neue Eindrücke und Anregungen zu gewinnen suchen.

In diesem Sinne wünsche ich der deutsch-italienischen Filmwoche harmonischen Verlauf und vollen Erfolg.

JOSEPH GOEBBELS



Due scene del più atteso film germanico: 'Il mastro di posta' (Ufa)

IL MINISTRO PAVOLINI

PER LA MANIFESTAZIONE DI VENEZIA

NON esito a prevedere che la manifestazione di quest'anno sarà la più importante fra quelle che Venezia ha fin qui dedicato al cinema. Questa affermazione potrà stupire coloro i quali si limitino al fatto che il numero degli Stati europei partecipanti è ridotto; che mancano rappresentanze di altri continenti; o, addirittura, che si è rinunciato alla cornice mondiale del Lido. Ma a chi vive la vita del cinema e guarda lontano, l'eccezionale importanza della Settimana Cinematografica di quest'anno non può sfuggire. Essa è determinata da un triplice ordine di motivi. Primo, questa mostra di guerra — in cui la produzione italiana e germanica appare in crescente rigoglio — dimostra definitivamente la vitalità del nostro cinema, su cui nemmeno un evento quale la guerra incide: si può dire, anzi, che agisce da stimolo. Secondo, quest'anno a Venezia si consacra la posizione fondamentale assunta dal cinema, specie attraverso il documentario, nella vita dei popoli e in quello che di tale vita è l'atto più alto e probativo, la guerra. Le documentazioni cinematografiche delle vittorie tedesche e italiane hanno confermato il giudizio del Duce sull'« arma più forte ». Terzo, il livello raggiunto dalle cinematografie italiana e tedesca nel campo spettacolare e la loro presentazione solidale in perfetto cameratismo di lavoro e di intenti — con la collaborazione di altri minori complessi produttivi europei, e con indipendenza piena rispetto all'influsso della cinematografia di altri continenti — anticipano quella che sarà l'Europa cinematografica di domani, dopo la definitiva vittoria dell'Asse.

ICH stehe nicht an zu behaupten, dass die Kundgebung dieses Jahres die bedeutendste sein wird unter all denen die Venedig bis jetzt dem Film gewidmet hat. Diese Feststellung mag diejenigen verblüffen, die sich auf die Tatsachen beschränken, dass die Anzahl der teilnehmenden europäischen Staaten reduziert ist, dass die Vertretungen der andern Kontinente fehlen, oder selbst, dass man auf den mondänen Rahmen des Lido verzichtet hat. Aber dem, der in der Filmwelt lebt und weiter voraussieht, kann die aussergewöhnliche Wichtigkeit der Settimana Cinematografica dieses Jahres nicht entgehen. Diese ist durch eine dreifache Reihe von Gründen bestimmt. Erstens: diese Schau im Kriege, in der die italienische und die deutsche Produktion in aufblühender Entwicklung erscheinen, beweist endgültig die Vitalität unseres Filmlebens, dem sogar ein Ereignis wie der Krieg keinen Abbruch tut, sondern im Gegenteil einen Auftrieb gibt. Zweitens: in diesem Jahr widmet man sich in Venedig der neuen Grundhaltung, die der Film, speziell durch den Bildbericht, im Leben der Völker und in dem höchsten und wichtigsten Akt in diesem Leben, dem Kriege, eingenommen hat. Die Filmbildberichte der deutschen und italienischen Siege haben die Definition des Duce über den Film als « die stärkste Waffe » bestätigt. Drittens: das vom italienischen und deutschen Film auf dem Gebiete des Spielfilms erreichte Niveau und ihr solidarisches Auftreten in vollständiger Kameradschaft der Arbeit und der Absichten — zusammen mit der Mitarbeit anderer kleinerer europäischer Filmproduktionen und mit der vollkommenen Unabhängigkeit von dem filmischen Einfluss der anderen Kontinente — lassen vorraussehen, was das filmische Europa von morgen sein wird, nach dem endgültigen Sieg der Achse.

ALESSANDRO PAVOLINI



Due immagini del film italiano «capofila»: 'L'assedio dell'Alcazar' (foto Cinecittà)

SIGNIFICATO DI VENEZIA

CHE Venezia abbia riaperto i suoi dorati battenti al cinema, anche in questo duro anno di guerra, è cosa che conforta giustamente amatori e professionisti. E, nell'operosità tuttora viva ed energica delle industrie di due Paesi gravemente e altrimenti impegnati, una nuova patente di nobiltà e di pesata importanza offerta al cinematografo: che vede ancora una volta altamente riconosciuti i suoi caratteri di attività umana dalla portata vastissima. (Peccato soltanto ch'esso non ripaghi tutto questo con un uso più puro della parola arte, e dunque delle sue esigenze). Quest'industria è diventata oramai una parte inscindibile della vita della società moderna; la diavoleria sospettata e disprezzata dei primordi ha progredito talmente da meritarsi riconoscimenti definitivi coll'andar del tempo. Ogni Paese civile s'è manifestato ed espresso, o ne ha avuta e ne ha l'ambizione, mediante il cinema, tant'è vero che il cammino artistico del film, come quello industriale, vede, quasi per l'alternarsi d'un diagramma, oscillare sul vivo del mercato e della fama cicli nazionali che talvolta servono addirittura a divulgare l'intima natura e le necessità e la vita di popoli interi. La Danimarca, ad esempio, protagonista d'un breve ciclo di carattere tutto « commerciale » (a parte Asta Nielsen e qualche film di Benjamin Christensen), può dire d'essersi fatta conoscere da milioni di persone che ne ignoravano usi e costumi (sembra paradossale, ma non è) in grazia della diffusione mondiale che il cinema dette alla sua vita e a personaggi fittizi che ben valevano come prototipi di tutto un popolo. E più ancora la Svezia, che si fece cinematograficamente celebre per opere infinitamente più approfondite delle danesi, tentativi di scoperta di nuove espressioni. L'America stessa, infine, senza i suoi cow-boys e i suoi gangsters, le sue rievocazioni tipo SPAVALDERIA, i suoi film moderni attentissimi al costume, non ci sarebbe così chiara (anche se piuttosto romanzescamente).

La propaganda può esser dunque non solo politica, ma umana innanzi tutto. Per questo — detto tra parentesi — vorremmo che il cinema italiano ci desse con più coraggio opere moderne, ritratti e rappresentazioni di vita nostrana. Grande interesse v'è nel mondo di conoscerci meglio — quale mezzo, per farlo, migliore del cinema? Film moderni, film realistici, con un'ambientazione al vivo: è questo che chiediamo.

Intanto — per ritornare senza indugi in tema — è già sommamente significativo che l'industria nostra non solo prosperi, ma si sia potuta permettere di presentare a Venezia un lotto di film che non ha l'eguale nelle precedenti partecipazioni italiane al Festival. La stessa cosa va detta per i tedeschi; mentre s'ha da seguire con simpatia l'impegno della Svezia, dell'Ungheria, della Svizzera e della Boemia.

Così quest'anno Venezia, questa frettolosa ma scintillante università del film, che diede nel passato, tra l'altre, tre o quattro lauree di un certo peso, muterà un poco carattere, non parrà più quella. Lontani sembrano gli anni delle discussioni e dei contrasti tra il pubblico: se non la si direbbe un'epoca di pionieri adolescenti e scervellati! Vero è che non sempre il rigoroso carattere di scelta d'arte ch'essa doveva avere, poté venir mantenuto dalla Mostra. Sappiamo tutti che i puri fiori del cinema-arte non fioriscono tutti gli anni. Ed è per questa ragione che troppo sovente si son visti su quello schermo film di portata esclusivamente commerciale. Ma (ecco un carattere tutto sperimentale, di esibizione paragonabile a quelle figurative, che senta le contingenze del tempo) accadde sovente che film artistici mascherati da opere commerciali non li sapemmo svelare a Venezia: un esempio mirabolante è quello di VENTESIMO SECOLO. Il film (che oggi, quando lo rivediamo, ci par sempre di più una schietta opera d'arte) fu presentato di pomeriggio, nessuno ci fece gran caso. Nella sala non v'erano profeti. Lo stesso — non è vero? — capita facilmente, per l'appunto, nelle mostre di pittura o di scultura. Ve-

dete dunque, per finire la notazione, che una volta tanto la patina del tempo ha giovato alla comprensione d'un film eccezionale. Si accentuò invece, negli ultimi anni, quel carattere di « borsa del film » (come diceva bene giorni fa l'Eccellenza Orazi) che fece di Venezia luogo d'importanti convegni per la gente dell'industria. Questo carattere sussiste.

Ma va da sé che il massimo senso di questa manifestazione italo-germanica è dato dall'affermazione di vitalità offerta da due industrie così importanti, che le esigenze d'un passato nobile (in differente grado per l'una e per l'altra) e di un futuro responsabile chiamano a fatiche non mai esauribili, a veglie pazienti. Questo senso è pienamente rispettato. E alcuni di questi film (ALCAZAR, BALLO ALL'OPERA, LA PECCATRICE, IL MASTRO DI POSTA) conferiscono, in una certa misura, anche dignità artistica all'esibizione, e definiscono il sensibile progresso qualitativo di due produzioni quantitativamente così bene attrezzate.



Paola Barbara si rivela interprete straordinaria in un coraggioso film moderno: 'La peccatrice' (foto Vaselli)



«Cavalleria» (foto Vasselli)

BILANCIO DEL CINEMA ITALIANO E DEL CINEMA TEDESCO IN OTTO MOSTRE DI VENEZIA

OTTO MOSTRE

TUTTE le attività umane progrediscono o si mutano nel tempo, il costume le influenza, gli avvenimenti e le circostanze le segnano, i passaggi dello spirito vi si riflettono; la storia degli uomini è un continuo flusso e riflusso, d'una marea che non si ritrae mai fino all'orizzonte (se l'immagine è pensabile) nè sommerge, per un tratto opposto altrettanto incommensurabile, terre e paesi. Un moto, giunto ch'è al limite d'un estremo, va a ripercorrere a ritroso la precedente traiettoria. E questa, o no?, una legge che domina l'ordine del cosmo da noi comprensibile. Per essa, a una morte si sostituisce una vita, alla fine di una esperienza il cominciamento d'un'altra.

Passando dall'astrazione a un concreto a queste pagine conseguente, vediamo subito che gli ultimi otto anni, entro i quali si

racchiude l'intensa storia della Mostra veneziana, dal punto di vista del cinematografico rappresentano il racconto di tentativi e di cadute, come in ogni altro cammino percorso dagli uomini. Ma pure, nel cinema, attività dunque anche per questo lato singolare e non trascurabile, c'è questa differenza, che un anno vale sovente un decennio. Misurando la storia di tutto il cinema, si scopre, ovviamente, un fatto meraviglioso. Quarant'anni, all'incirca, ci vengono a parere quattrocento. Vedete che il tempo delle invenzioni vale bene un secolo, che un altro mezzo secolo è preso dal « pionierismo » dell'industria nascente, un secondo cinquantennio spetterebbe ai primi artisti (Sennett e Griffith), un terzo secolo ad altri affermatore dei mezzi espressivi del film (da Stroheim, Chaplin, Ghione, Sjöström, Wegener, Linder, Keaton, a Pabst, Murnau, Vidor), e un quarto può essere quello del sonoro. In quest'ultima era spicca il coraggio di uomini quali Clair, Capra, Renoir, i quali si fanno largo in un periodo di netta decadenza dell'espressione.

In questi otto anni veneziani, mentre l'ultimo cinema procede ora stanco ora « pompiere », e rari artisti tentano nuove vie,

differente e intenso è, allo specchio dei Festival lagunari, il cammino del film italiano e del tedesco.

La Germania presenta nella prima Mostra (1932) gli ultimi capolavori del suo grande cinema pre-hitleriano (IL CONGRESSO SI DIVERTE, RAGAZZE IN UNIFORME, LA BELLA MALEDETTA). Gli anni successivi vedono il tenace e ambizioso e difficoltoso sforzo germanico di liberarsi dalle vecchie e condannate formule, e di trovarne di nuove, in una ricerca che ha le sue leggi fisse, una linea non tutta agevole, necessità imprescindibili. È un cammino interessante a seguirsi, fatto d'alti e bassi. Possiamo dire che solo quest'anno s'è raggiunta una felice unità di risultati: il gruppo veneziano 1940 è la sintesi, veramente, lo spaccato di una industria che ha trovato il suo stile, la sua chiarezza, un equilibrio tra intenti e forma; manca tuttora il sorprendente grido della fantasia, ma alla fantasia era intanto sommamente utile di offrire basi e conforto organizzativi.

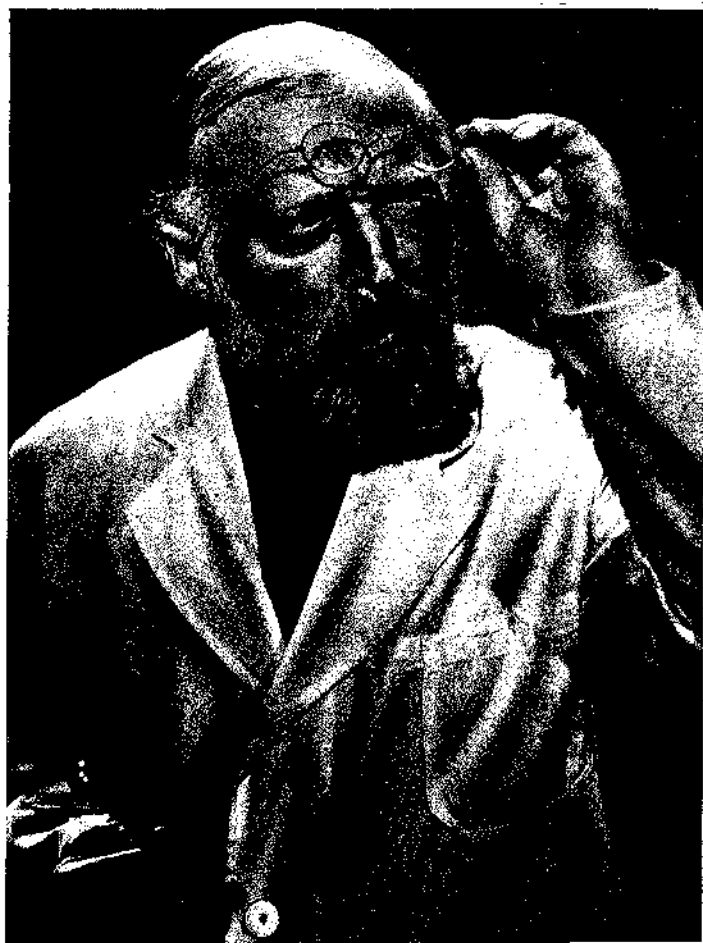
In questo, i due cinema procedono affiancati: nella ricerca d'una strada. Forse negli ultimi film italiani, nei migliori, si può scorgere o presentire un più versatile slancio che in quelli tedeschi (ma può essere

ancora una vaga impressione, sulla quale si dovrebbe ritornare, a chiarirla).

Risalendo via via: la seconda Mostra non porta film tedeschi interessanti (a parte alcuni documentari). Lo sforzo è appena iniziato. Nel 1935 v'è IL FIGLIUOL PRODIGO, un film che fece molto parlare di sé. Due o tre sequenze di quello non potremmo dimenticarle. Ma aveva l'aria di un isolato singolare, non esprimeva l'eccellenza di tutta una produzione. Così dicasi per il documentario di Leni Riefenstahl IL TRIONFO DELLA VOLONTÀ. Nel 1936, L'IMPERATORE DELLA CALIFORNIA ottenne la Coppa, ma si trattava di un'opera assai inferiore al FIGLIUOL PRODIGO. TRAUMULUS è un solido ma troppo massiccio esemplare dell'industria. Nel 1937 va segnalato PATRIOTEN di Ritter. Un anno più tardi, ecco i primi sintomi della compattezza ritrovata d'una produzione che si va maturando: CASA PATERNA, NOMADI, il bellissimo SEI ORE DI PERMESSO, ma soprattutto OLYMPIA (Coppa), riportano il film tedesco in prima pagina, per così dire. E l'anno scorso, mentre IL DOTTOR KOCH (il più importante film germanico di questi ultimi sei anni) vince meritatamente la Coppa, degna cornice è data da film come UN'INEBRIANTE NOTTE DI BALLO e POUR LE MERITE (*La squadrighia degli eroi*). Va ricordato che ogni anno i tedeschi vinsero il premio per il miglior documentario.



Dalla suggestiva mascherata sulla neve del 'Figliuol prodigo'



Werner Krauss ne 'La vita del dottor Koch' (Tobia) - A destra: 'Luciano Serra pilota'



De Sica e Lya Franca: 'Gli uomini, che mascalzoni!'

Il cinema italiano presenta nelle Mostre ogni anno le sue cose migliori, da poco dopo la « rinascita » in poi. È un cammino senza scosse, dove ogni dodici mesi si attende la parola nuova, e, relativamente parlando, tutti gli anni, in fondo, due o tre film appaiono dotati d'una loro nobiltà e freschezza.

Nel primo Festival, quello che rappresentò il frutto dell'entusiastica iniziativa di Luciano De Feo, l'Italia presentò GLI UOMINI, CHE MASCALZONI! e ASSISI, un bel documentario di Blasetti. Il film di Camerini è tuttora ricordato tra i migliori di quel regista, e dunque del cinema nostro. Due anni più tardi, il mediocre TERESA CONFALONIERI vince la Coppa; ma il migliore dei film presentati è di gran lunga SECONDA B, mentre LA SIGNORA DI TUTTI, che ha pezzi notevoli, serve a lanciare Isa Miranda (e resterà probabilmente come la più « giusta » interpretazione di lei). Nel 1935, a CASTA DIVA è assegnata la Coppa: un film tutto e banalmente commerciale. Assai più meritevoli sembravano DARÒ UN MILIONE e SCARPE AL SOLE. PASSAPORTO ROSSO è l'altro film presentato. Nel 1936, SQUADRONE BIANCO (Coppa) e CAVALLERIA rappresentano in modo eccezionale un'annata piuttosto mediocre. Nel 1937, SCIPIONE ha la Coppa, ma è pacifico che, tanto meglio conchiuso nei suoi limiti, IL SIGNOR MAX vale di più (pensando alla necessità dell'esportazione, ci pare evidente che il genere di Camerini potrebbe essere un genere mondiale, mentre gli SCIPIONE non sfondano nemmeno nel nostro mercato). SENTINELLE DI BRONZO, per la medesima ragione, è migliore di CONDOTTIERI. Nel 1938 LUCIANO SERRA PILOTA vince giustamente la Coppa, su ETTORE FIERAMOSCA (degno competitore), sul VERDI, HANNO RAPITO UN UOMO, LA CROCE DEL SUD. Il 1939 è un anno migliore: MONTEVERGINE, PICCOLO HOTEL, GRANDI MAGAZZINI sono i film che fanno, per l'appunto, presentire e sperare il nuovo. ABUNA MESSIAS ha la Coppa. CASTELLI IN ARIA e IL SOGNO DI BUTTERFLY completano il lotto. È facile e consolante dire che il gruppo 1940 supera di gran lunga, per una nobile media, i precedenti. Che questo serva di sprone, come si suol dire.

AMERIGO CENCI

IL CORTOMETRAGGIO non ha mai avuto, da noi, uno sviluppo proporzionato agli incoraggiamenti. Un lavoro preparato abbastanza ampio svolto dai Cine-Guf, specialmente col 16 mm., la possibilità di premi e riconoscimenti lusinghieri non sono serviti ad indurre la produzione a realizzare dei cortometraggi con criteri d'arte. Dall'estero abbiamo visto venire dei documentari notevolissimi, l'Istituto LUCE, che forzatamente deve limitare la sua attività al giornale ed alle cronache di attualità, nei rari casi in cui ha prodotto dei veri e

CORTOMETRAGGI ITALIANI A VENEZIA



propri cortometraggi a tema, ha potuto dimostrare che c'erano in Italia giovani cineasti capaci di concludere qualche cosa gradito al pubblico e contemporaneamente di inequivocabile valore cinematografico. I motivi di questa indifferenza della produzione devono ricercarsi nelle scarse possibilità di sfruttamento che hanno sempre avuto in Italia i complementi dello spettacolo cinematografico. L'esercizio italiano ha ridotto la durata dello spettacolo al minimo integrandolo con il solo giornale L.U.C.E., e questo allo scopo di poter realizzare quattro e talora cinque spettacoli fra pomeriggio e sera. Ne era risultato che i film di disegni animati, i documentari, ed ogni altro tipo di complemento erano quotati a bassissimo prezzo, tale da consentire, nel migliore dei casi, la reintegrazione del capitale in un paio di anni. Così documentari stranieri di grande valore sono stati importati soltanto per essere visionati durante spettacoli di eccezione o in qualche cinematografo specializzato. Naturalmente la produzione italiana si è guardata bene dall'elargire denaro in una impresa a scadenza così lunga.

Un segno di ripresa c'è stato. Lo scorso an-

no vedemmo a Venezia **CRINIERE AL VENTO** di Giorgio Ferroni, che ottenne, ci sembra, una medaglia d'argento. Era un fluido documentario sugli allevamenti di cavalli a Pelsano, concepito su uno schema ortodosamento artistico e perfettamente realizzato narrativamente e fotograficamente. Quest'anno la stessa casa: la « Incom », presenta a Venezia due cortometraggi di qualità notevole, **ARMONIE DI PRIMAVERA** e **AURORA DELLA VITA**.

ARMONIE DI PRIMAVERA (visionato il 1° settembre) è stato realizzato da Pietro Francisci, di cui ricordiamo qualche altro saggio affatto trascurabile. Il cortometraggio è stato ideato come celebrazione del Maggio Musicale Fiorentino ma, naturalmente, lo spettacolo non si è fermato alla rievocazione delle esecuzioni fiorentine. Francisci ha preso a tema del suo racconto la città, i suoi aspetti e ha tentato — dovremmo dire è riuscito — di fare una sinfonia fiorentina, da vedere e sentire. C'è un enorme valore nella tesi svolta da Francisci, soprattutto nell'intenzione di rendere l'evidenza del rapporto fra la musica e la cornice in cui viene eseguita. Specialmente nel finale, in cui i capolavori della scultura passano in tagli rapidissimi perfettamente sincronizzati con il tempo della sinfonia che lo accompagna, questo rapporto non è più soltanto intuito, ma risolto.

AURORA DELLA VITA è di Domenico Paolella, un altro giovane che viene da una approfondita preparazione a questo genere cinematografico. Il cortometraggio è stato realizzato per documentare l'attività della scuola materna italiana, ma Paolella ha tracciato soprattutto uno spettacolo sul bambino, sul prodigio di tenerezza che è sempre lo spettacolo dell'infanzia intenta alle



Sopra: 'Aurora della vita' di Paolella - Sotto: 'Armonie di primavera' di Francisci

sue minute occupazioni. Quello che poteva correre il rischio di risultare stucchevolmente retorico è riuscito invece un vero e proprio tema d'arte completamente sviluppato, ed esaurientemente descrittivo. A parte la fotografia, di qualità superiore, quel che maggiormente ci è piaciuto nella fatica di Paoletta è stata l'inclusione nella colonna sonora di alcuni dialoghi e di canzoni cantate dagli stessi bambini. Impresa questa che, per le difficoltà che presentava, merita un completo elogio.

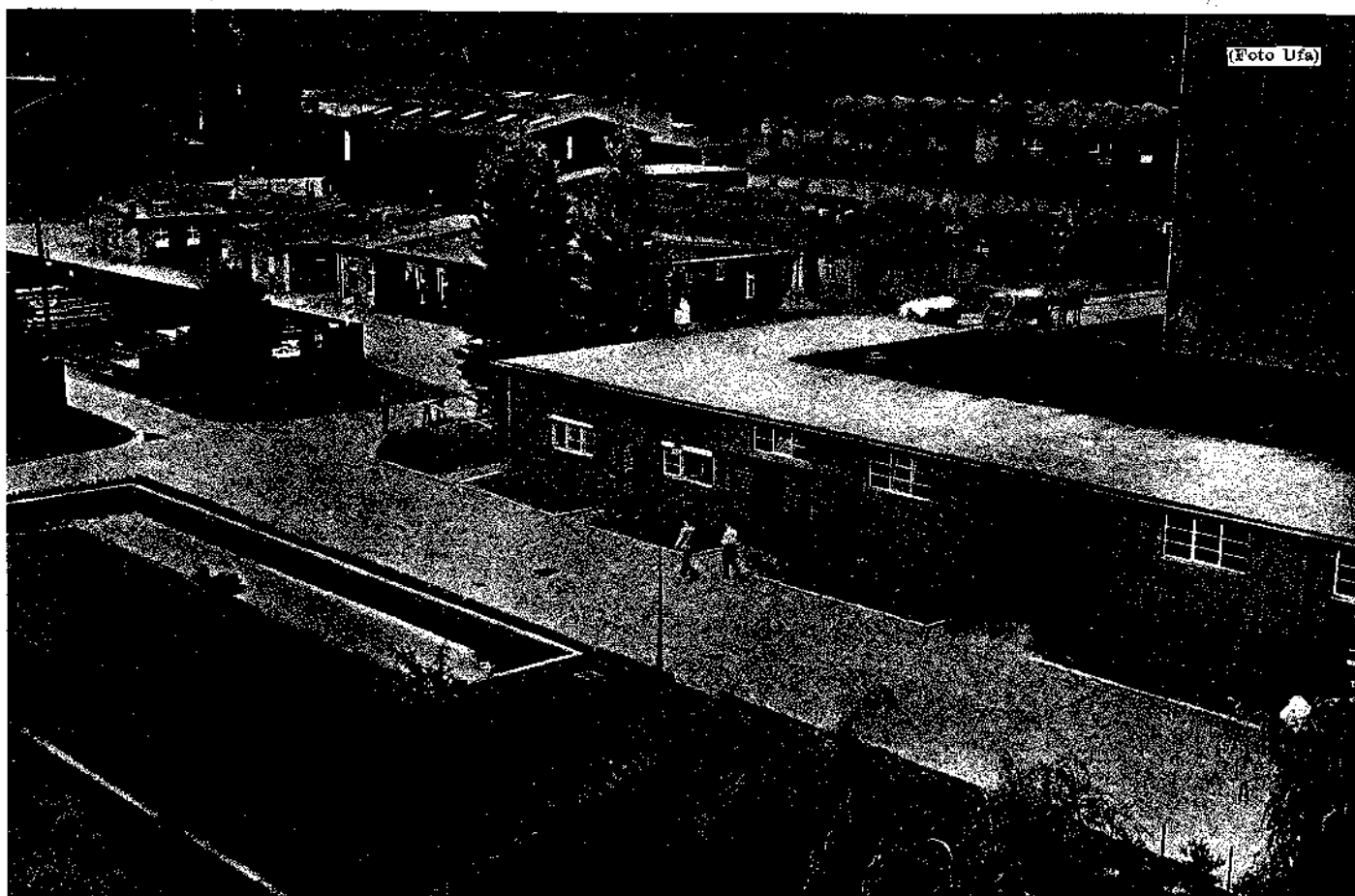
Questi due cortometraggi non sono che i capolista della produzione della stessa casa che ha realizzato quest'anno anche diversi documentari di propaganda di notevole valore. Siamo di fronte, insomma, a una Casa che si è specializzata nella produzione del cortometraggio e intende svilupparla in ogni suo aspetto.

Noi vorremmo, naturalmente, che l'attività che abbiamo segnalata non fosse un caso sporadico, e che sorgessero altre iniziative in concorrenza; non sappiamo se questo sarà dono di un prossimo o di un lontano futuro. C'è ancora molto materiale interessante, in Italia, per il cinema documentario; assai più interessante di tanti soggetti che circolano a piede libero. Ma non vogliamo, almeno per questa volta, ricadere in un discorso che ha assai più di una barba.

UMBERTO DE FRANCISCIS



Sopra: 'Armonie di primavera' - Sotto: 'Aurora della vita'



(Foto Ufa)

NEU BABELSBERG 1940

BERLINO, settembre (dal nostro inviato speciale)

L'ULTIMA volta che ci eravamo recati a Neu Babelsberg, agli stabilimenti dell'Ufa, era stato due anni fa, anche allora in estate. Ricordavamo il breve viaggio in ferrovia sopraelevata, le piccole villette fiorite che correivano nel quadro fuggente del finestrino. Ora ci arriviamo di primo pomeriggio in una giornata assoluta che illumina in modo quasi accecante gli edifici dell'Accademia del film, nel viale d'ingresso a questa città del cinematografo. È un'ora di sosta. Usciti dagli stabilimenti, attori e registi, tecnici e maestranze affollano gli ampi spazi e le strade fra un teatro e l'altro, siedono all'aperto ai tavoli del ristorante e del caffè, ascoltano con attenzione la voce della radio installata sull'ingresso del locale che diffonde le ultime notizie della guerra, gli ultimi comunicati. Seduti anche noi a un tavolo in compagnia dei nostri accompagnatori, alcuni nella divisa militare delle « Propaganda-Kompanie », per un attimo dimentichiamo l'ambiente che ci circonda e le persone più o meno celebri che ci stanno d'intorno. Sembra davvero di essere in una allegra comitiva domenicale fra gente semplice e cordiale, senza affettazioni di sorta o volute stravaganze. Guardiamo questi attori e queste attrici: il segno che ce li rende più

simpatichi è appunto questa loro semplicità. Alla Ufa il clima che regna è quello dell'assoluto lavoro e dell'assoluto rispetto per il lavoro dei compagni. Non v'è alcuna ostentazione di popolarità e di superiorità sugli altri. Tutti sono consci della operosità e della indispensabilità del lavoro altrui e si pongono entro questi recinti su un piano di assoluta eguaglianza.

Ma la sosta è breve. Pian piano ciascuno ha ripreso la strada del proprio teatro o del proprio laboratorio o della propria cabina. Anche noi ci muoviamo e iniziamo il nostro giro.

Quasi vicino all'ingresso un basso edificio bianco è quello che per primo ci schiude i battenti. È questo il laboratorio per microfotografie e per microfilm e consta in complesso di due o tre locali relativamente piccoli ma pieni zeppi di macchine, di microscopi, di vasi con acque dense e verdastre, di animaletti, di pianticine, di fiori. Una donna in camice bianco ci va spiegando minutamente i segreti del suo regno. Qui si fermano su brevi nastri di pellicola i lentissimi movimenti di vita dei più minuscoli esseri, si studiano in proporzioni gigantesche le nascite, le esistenze e le morti di invisibili corpuscoli ai margini dei regni vegetale e animale, si filmano i tessuti dei più lontani

insetti, delle più minuscole felci. Guardiamo all'occhio del grandissimo, luminoso microscopio e vediamo agitarsi in lentissime vibrazioni gli abitanti di un'ala di farfalla, e di una zampetta di mosca. Poco dopo, nastri di pellicola svolgono dinanzi ai nostri occhi, ingrandite smisuratamente, le stesse forme di vita.

Ma il regno più meraviglioso ci apparirà un po' più tardi nei teatri di posa dei Kultur-Film. Quando vi giungiamo una apparente calma ci colpisce. Pochi uomini si muovono silenziosamente attorno a grandi macchine da presa puntate su piccoli modelli di scene. Contemporaneamente si stanno girando quattro o cinque film. L'accompagnatore ci spiega che la durata di ripresa di queste pellicole può durare periodi lunghissimi, mesi, anni interi. Qui si girano i film sulla nascita delle piante, dei fiori, delle foglie, sugli sviluppi dei germogli, sugli impercettibili movimenti dei vegetali. Si girano i film sulla vita dei pesci e dei molluschi, sulle metamorfosi degli insetti, sugli sviluppi delle uova degli animali, sulle reazioni di tutti questi esseri alla luce, alle diverse temperature, ai diversi climi, ai diversi trattamenti. Una grande serra, che sta accanto al piccolo edificio, ci mostra i soggetti, i protagonisti di questi film. Mantenuti alle temperature

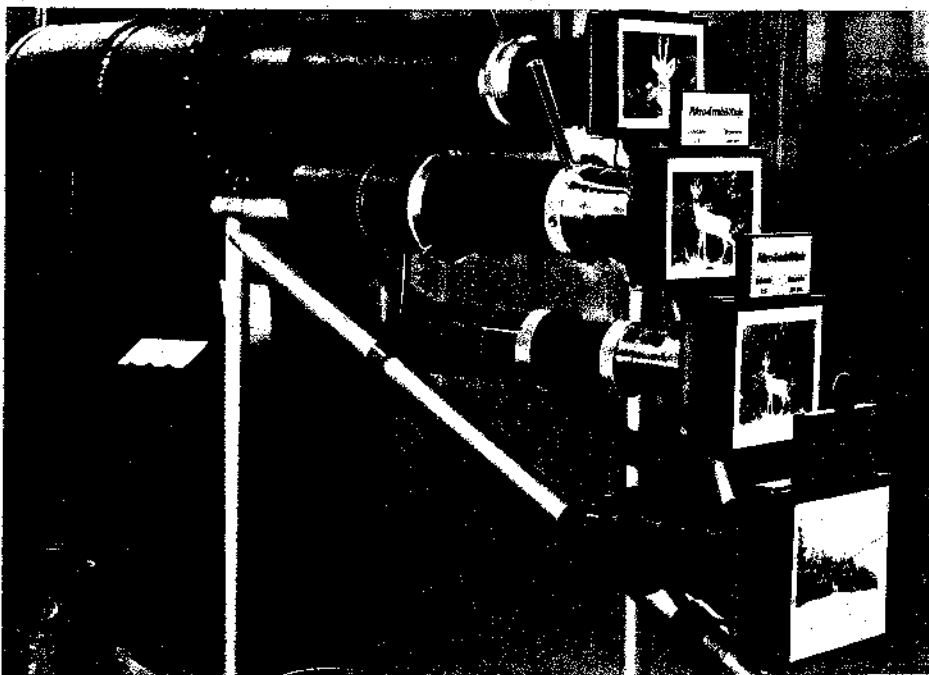
naturali di origine, collezioni intere di piante tropicali, di piante nostrane, di licheni nordici, creano una fantastica scenografia, ai variopinti abitatori di piccoli acquari o di linde gabbiette che corrono intorno alle grandi pareti di cristallo.

Film che durano anni e che esauriranno in dieci o quindi minuti di visione la fatica lunghissima di questi uomini, pazienti, precisi, animati da un immenso amore e da un grandissimo credo nel proprio lavoro. Usciamo per i lunghi viali parlando ancora con qualcuno di loro che ci spiega minuziosamente la difficoltà di ripresa dell'aprirsi di un fiore o dello schiudersi notturno di una gemma. Il linguaggio scientifico si anima, esce dalla fredda meticolosità del laboratorio, diventa nel loro accento quasi poetico, scopre nuovi mondi di infinita delicatezza e fantasia.

Lentamente ci avviamo verso i grandi teatri



Muratori, decoratori, fabbri e pittori al lavoro per una nuova scena di un film di campagna, costruita in teatro (foto Ufa).



Gli obbiettivi per il Kultur-Film: con essi, si possono fotografare a formato normale oggetti fino a 2000 metri di distanza (foto Ufa)

per i film a spettacolo normale. Nel primo c'è grande movimento. Karl Ritter sta girando una scena di *UEBER ALLES IN DER WELT*, film che mostrerà gli aspetti dei vari paesi di Europa durante l'attuale conflitto. La scena cui assistiamo si svolge sui gradini di una scala di una casa popolare. Gli attori sono Bertha Drews e Hannes Stelzer. Accanto a Ritter vediamo il suo giovane figliuolo che gli fa da assistente e che già dimostra una perizia non comune nella correzione di alcuni tagli di scena e di alcuni dettagli. Sarà questo, ci spiega Ritter, uno dei più importanti film della prossima stagione, e mostrerà al mondo attraverso elementi spiccioli della vita civile molte delle grosse ragioni e delle verità della guerra.

Attorno a noi operai in tuta muovono acciecati riflettori, le maschere degli attori e dei generici variano di minuto in minuto col variar della luce, i ceroni si induriscono o

si ammorbidiscono al minimo variare delle distanze.

Siamo in pieno lavoro. Ognuno degli altri teatri è invaso dalle scenografie, dalle masse, dagli attori.

Pochi passi più in là ecco in un angolo del teatro N. 2, su un ampio tavolato in rialzo sul pavimento, una scena che ci porta miglia e miglia lontano di qui. Siamo in un interno di una villetta equatoriale, in una casa di Haiti, nel film che appunto ha titolo *ZWISCHEN HAMBURG UND HAITI!* e che il regista Erich Waschneck sta ultimando in questi giorni. La scena è lunga e piena di personaggi. Da lontano vediamo muoversi le persone tra mobili chiari e in un arredamento ricco di palme e di motivi coloniali. La macchina da presa presso cui siede l'operatore Robert Baberske si muove in lente carrelate verso il campo di azione, poi di colpo si arresta. Si ricomincia così varie volte; varie volte gli attori ripetono movimenti e parole, finché non viene raggiunto quel limite di perfezione che fa sorridere di soddisfazione Waschneck.

Usciti dal teatro di posa, attraversiamo ora larghi spiazzi erbosi. Sul fondo si innalzano



Una scena di 'Ueber alles in der Welt', diretto da Karl Ritter (foto Ufa)

strane costruzioni in stile orientale. Esse furono le scene esterne del vecchio film FUGGIASCHI la cui storia si svolgeva appunto in Cina. Vicino ad esse ecco apparire le nuove costruzioni del film I ROTSCCHILD finito di girare pochi mesi fa e che già abbiamo avuto occasione di ammirare in un grande cinema di Berlino.

Ma già siamo sulla soglia di un nuovo teatro. Qui si lavora alle ultime scene di VERKANNT, film diretto da Josef von Baky, e nel quale, tra gli altri, compaiono Paul Kemp, Edith Oss, Hilde Schneider, Hilde Hildebrand, Georg Alexander e Franz Weber.

Vediamo una piccolissima scena che ci convince sempre più della grande serietà di recitazione e di lavoro dei nostri amici.

Più oltre altri film vengono girati: AUF TAUCHSTATIONEN e DIE KEUSCHE GELIBTE.

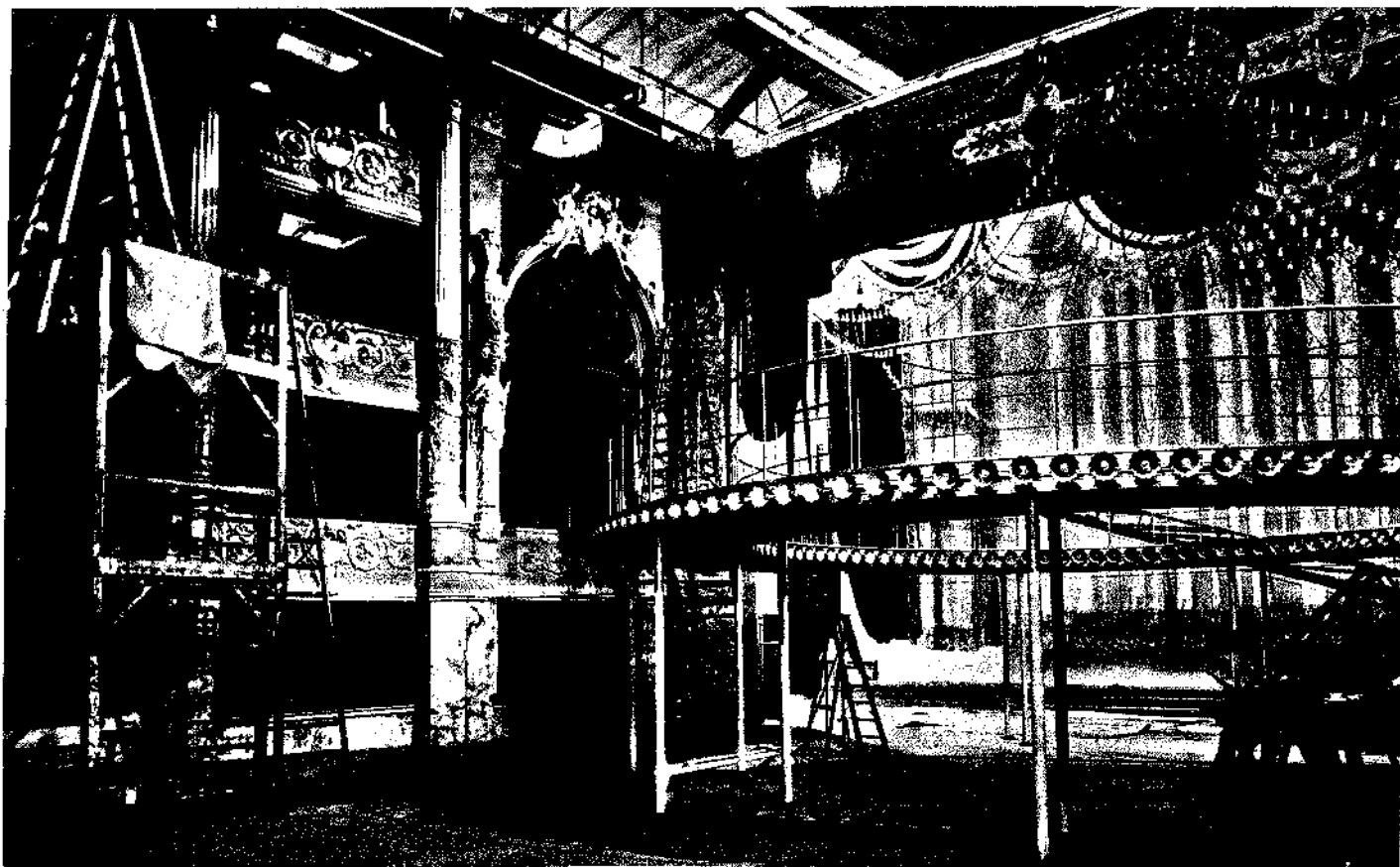
Quando ci dirigiamo verso l'uscita è già sera, benchè il chiaro cielo estivo di Berlino dia l'illusione di una perpetua giornata. Questa visione rapida ma esauriente di un giorno di lavoro agli stabilimenti di Neu Babelsberg ci ha convinto ancora una volta di più della grande operosità dei nostri alleati anche nel settore cinematografico.

Anche nel cinema si combatte una guerra di indipendenza e di nuovi valori spirituali e estetici. E per questo che abbiamo veduto un piccolo ma ferrato esercito di artisti, che è in piena lotta, in una lotta condotta con grande intelligenza, con passione, con operosità. Anche ad essi non mancherà la vittoria.

GIUSEPPE ISANI



Rudolf Carl in una scena del film 'Rotschild' (foto Ufa)



L'Opera di Parigi ricostruita in un teatro di Neu Babelsberg (foto Ufa)

INAUGURAZIONE

VENEZIA, 1 settembre (dal nostro inviato)

NON v'erano giacche bianche al Cinema San Marco la sera dell'inaugurazione, nè scollature femminili. La Mostra si è inaugurata ufficialmente nelle ore d'oscuramento; nella sala s'avvertiva un'atmosfera del tutto differente da quella consueta (altri erano i giorni del Lido, sotto luci sfarzose che ci paiono memoria d'un tempo prenatale addirittura) degli anni passati. In tempo di guerra, la guerra anche là dentro faceva sentire la sua presenza imponente; in assenza della mondanità veneziana, tutto appariva più raccolto, austero. Senza lusso era la rappresentazione, sebbene non mancasse la gente elegante (mai vista, però, più seria e più silenziosa), tra cui si muovevano attrici, registi, personalità. Dappertutto si vedevano rose; e con esse si componeva un colpo d'occhio pieno di colore e di vita; la sala, così, pareva arredata per un allegro veglione; mancavano solo i lumi cinesi. Il pubblico era numerosissimo.

Affollato fu anche il cinema Rossini, dove, nel pomeriggio, il Ministro Pavolini tenne rapporto. In un intelligente discorso, egli volle chiarire la importanza della Mostra odierna. È innanzi tutto significativo — disse — ch'essa sia continuata; siamo così indotti a credere che questa continuità e intangibilità della Venezia cinematografica finiranno per fissare il suo prestigio nel mondo. La emergenza che si sta traversando — ha affermato il Ministro — non incide sulla vita del nostro cinema. Egli, al contrario, ha dimostrato che la guerra ha incrementato la produzione cinematografica dei Paesi beneficiati da un solido ordine economico. In un breve parlare precedente, Volpi rilevò, e Pavolini venne a ribadire le sue frasi, come l'importanza della Mostra sia accresciuta, per differenti e validi motivi. Essa — proseguì Pavolini — sta a consacrare tangibilmente un fatto: il cinema italiano e il cinema germanico, avvalendosi di una sanità morale e di una robustezza spirituale come di fattori decisivi, progrediscono di anno in anno. Fare a meno invece di quei motivi — sanità e robustezza — obliarli, è fatto che porta a gravi conseguenze: come in Francia, il cui cinema sfatto, corrosivo agiva negativamente sull'animo ricettivo delle folle. E le folle francesi smarriscono ogni ingenuità, ogni freschezza.

La manifestazione odierna — conclude il Ministro — decreta l'importanza del documentario, specie di quello bellico. Essa infine prelude all'Europa cinematografica futura, ne dà un'anticipazione eloquente. È la medesima Europa, nella sostanza e negli intenti, a cui queste giornate ci stanno conducendo. Il limpido e vivo discorso fu applauditissimo. Pavolini parla dondolandosi leggermente; parla bene, con quel suo buon linguaggio toscano. E dicendo, fissa gli occhi scurissimi sul pubblico, che attento ascolta, donne comprese.

Alla sera dell'inaugurazione, erano presenti il Duca di Genova, Pavolini, Volpi, Cini, Orazi, Freddi, personalità tedesche, registi, attrici ed attori italiani tra i quali notammo Paola Barbara, Elli Parvo, Anleto Palermi e altri.



Composizione raffinata per 'Opernball': v'è una perfetta e armoniosissima corrispondenza tra la figura femminile, il suo abito, le luci, i disegni della tappezzeria. L'attrice è Marte Harell, la quale, evidentemente, porta al film un vivo contributo

Prima del film a lungo metraggio ch'era, della serata, il numero più importante (il tedesco OPERNBALL, produzione « Terra », regista Geza von Bolvary, interpreti Heli Finkenzeller, Marte Harell, Paul Hörbiger, Fita Benkhoff, Hans Moser), fu proiettato l'interessante documentario ARMONIE DI PRIMAVERA della « Incom ». Lodevole è lo spunto del film: dal Maggio Fiorentino si passa a una sinfonia visiva di fontane, giardini, statue, palazzi fiorentini accarezzati dalla macchina sapiente di Francisci. Tecnicamente abilissimo, il regista semmai ha difettato un poco nella scelta del materiale poetico mediante il quale tradurre in immagini quelle sensibili armonie. Un giornalista tedesco che mi sedeva accanto era entusiasta del film: forse esagerava, ma spontaneamente, è chiaro.

Opernball è il titolo di un'operetta di Richard Heuberger, dalla quale è stato tratto il film omonimo. Così sono evidenti e i pregi e i difetti derivanti dall'originale teatrale. Il film non pretende di elevarsi a commedia, e nemmeno a documentum della spensieratezza viennese fin di secolo; s'accontenta di caricaturarla brillantemente. E, divertendo francamente, vi riesce in pieno. V'è una trama intessuta di intrighi, di finti tradimenti, di equivoci e di episodi piccanti, tutto quanto imperniato sul ballo all'Opera. Due coppie di sposi che possiedono tutti i numeri per essere felici — l'una di marito e moglie giovani, l'altra di anziani — passano, nel film, dalla gioia

alla disperazione. Invece di abbandonarsi alla loro schietta felicità, le quattro persone soffrono di maledette gelosie. Le mogli stavolta hanno ragione: decidono di mettere alla prova i rispettivi mariti, invitandoli con lettere anonime al ballo all'Opera. Ognuno s'immagina i pasticci che ne nascono. Ma tutto infine, dopo innumerevoli scambi di persona (tutti basati sul vecchio assurdo che una mascherina sugli occhi basti a nascondere la fisionomia, assurdo di vastissima applicazione teatrale e anche cinematografica), si risolve nel migliore dei modi. Perfino la minaccia d'un duello è amenamente sventata, a causa della paura dei rivali.

Il film fila via rapido grazie alla scorrevole e arguta sceneggiatura (dovuta a Ernst Marischka), efficacemente e spiritosamente interpretata dal fin troppo versatile regista Von Bolvary. OPERNBALL ha il pregio tutto operettistico di rinnovare trovate e situazioni scabrose con quella candida sfacciataggine che salva ogni rischio di cadere nel tono vizzo della « pochade ». In alcuni punti la preoccupazione di rappresentare la Vienna dell'Ottocento sia pur ridicolizzata, scompare: così si arriva fino alla presenza di alcune coreografie modernissime, le quali paiono stonature; mentre sarebbe stato bello trovare, in mezzo a tanto scapricciato brio, un lieve profumo di Vienna dei tempi romantici (e non si chiedeva, con questo, un approfondimento stroheimiano: sarebbe stato impossibile e fuor di luogo). Ma evidentemente,

insomma, questa non era l'intenzione degli autori, i quali volevano solo realizzare una farsa spassosa.

Tecnicamente, OPERNBALL è eccellente: merito della bella fotografia di Willy Winterstein, del sonoro curato da Walter Rühland. Molto belle e appropriate le costruzioni di Robert Herlth. Da esse, e da un arredamento raffinato, si sprigiona un'eleganza squisita, cui molto aiutano i magnifici costumi, disegnati da Herbert Ploberger. Molto fusa l'interpretazione, dove le belle donne mettono in opera una calda morbidezza tutta viennese (bravissima Marte Harell), e gli uomini uno spirito acuto e insieme addomesticato. Notato il comico Theo Linggen.

A mezzanotte tutto era finito. Autorità, cinematografari e pubblico uscirono fuori in silenzio (il buio ammutolisce, elementarmente, gli uomini, cui, invece, la luce artificiale donava eccitazione e volubilità di parola). Mutato scenario e tono, il film continuava all'esterno. Venezia appariva veramente irreale, così buia; scivolavano lumi sui canali invisibili, e parevano cadute silenziose di stelle vicinissime; rari lampioni creavano prospettive strane: potevano uscir benissimo, dagli angoli delle calli, le vecchie maschere, e nessuno se ne sarebbe stupito.

Piazza San Marco sembrava una morbidissima radura circondata da altissime siepi. In fondo il campanile, un enorme cipresso nero.

MICHELANGELO ANTONIONI



'Opernball' è un film ricco e affettuosamente curato: basterebbe questa immagine, di Heli Finkenzeller abbagliata e tenera al ballo, per asserire pienamente la qualità del lavoro

FILM UNGHERESI A VENEZIA



DUE film portano gli ungheresi a Venezia, due film di notevole impegno: **DANKO PISTA** e **GÜL BABA**; son quelli, indubbiamente, che meglio rappresentano la produzione magiara. Gli eroi che danno il titolo ai due film sono di carattere tipicamente ungherese. Così anche l'Ungheria, seguendo l'esempio italiano specialmente, incomincia a produrre film in costume. Fino a ieri, la maggior parte dei film erano commedie musicali leggere o drammi sociali, secondo tutta una tradizione letteraria locale.

Con **GÜL BABA** s'è realizzato per la prima volta un vero e serio film musicale in costume. La storia si svolge durante l'occupazione turca a Buda, nel secolo XVI. Un gruppo di giovani ungheresi arditi e senza paura ordiscono una congiura contro gli usurpatori, per salvare il Paese dai suoi nemici. Alla loro testa è il fiero studente Ga-

bor, questa suadente incarnazione dell'anima nazionale. **Gül Baba**, il nobile turco, che si comporta molto umanamente e amichevolmente verso gli ungheresi, vive ritirato nel suo giardino, tra le sue « rose sante », insieme con sua figlia **Leila**, la quale è straordinariamente bella e capricciosa. Le rose sono sacre, e colui il quale ne ruba una è punito con la morte. Gli ungheresi cercano un corridoio sotterraneo segreto per trovare un ingente tesoro perduto, che li aiuterebbe a salvare la patria. **Gabor** corre il rischio di rubare un fiore, e in grazia di questo incidente incontra **Leila**, e i due, logicamente, si innamorano l'uno dell'altra. Dopo mille peripezie, la ragazza turca sposa il giovane ungherese cristiano.

È interessante ricordare che **Gül Baba** è stato talmente onorato dagli ungheresi, che anche oggi la sua tomba è coperta estate e inverno di rose colte sulle « colline di rose » di Budapest, così chiamate in sua memoria.

Il film è commentato da una musica squisita, le scene di massa sono perfette e grandiose, e la fotografia eccellente. Una delle scene più belle è quella della morte dello zingaro che segue **Gabor** come un'ombra fedele. Egli lascia in eredità, morendo, la sua



Sopra: Pal Javor in 'Gül Baba' - Sotto: Sandor Kőműves come Gül Baba nel film omonimo



Zita Szalecsky (Leila) in 'Gül Baba'

musica, i suoi canti, i suoi sogni, a sua moglie e ai suoi numerosi figlioli.

Danko Pista era il « re della canzone ». La sua vita movimentata alla fine del secolo xvi è diventata una leggenda popolare,

e gli ungheresi, i quali professano un vero culto per la loro musica nazionale, lo festeggiano ancora oggi ogni volta che le sue note amorose si fanno sentire. Pal Javor, eccellente, interpreta i due ruoli, quello di

Gabor e quello del « re della canzone ». Grazie alla sua recitazione perspicua, appare concretamente sullo schermo quello spirito ungherese nobile, guerriero e patriottico.

CARLOTTA JUHASZ



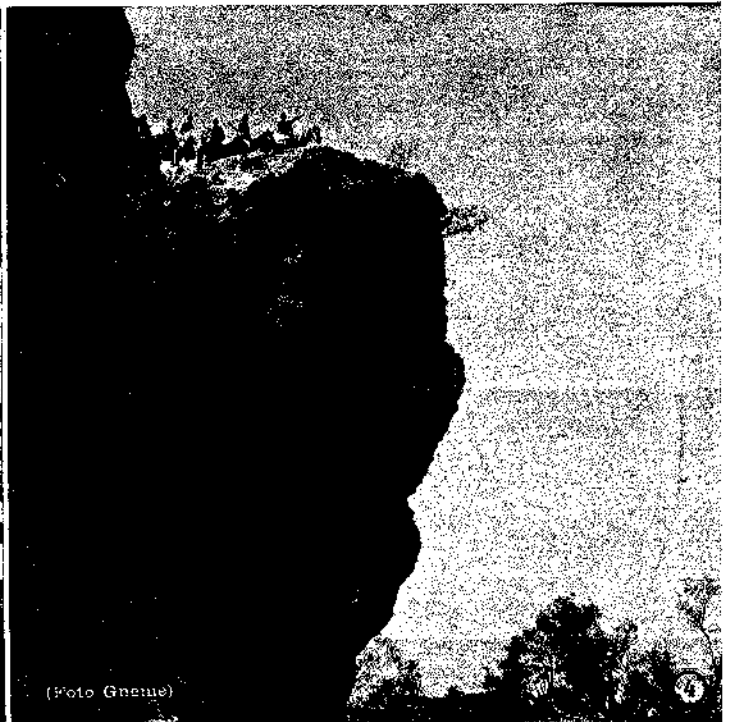
(Foto Penco)



(Foto Vaselli)



(Foto Cinescitta)



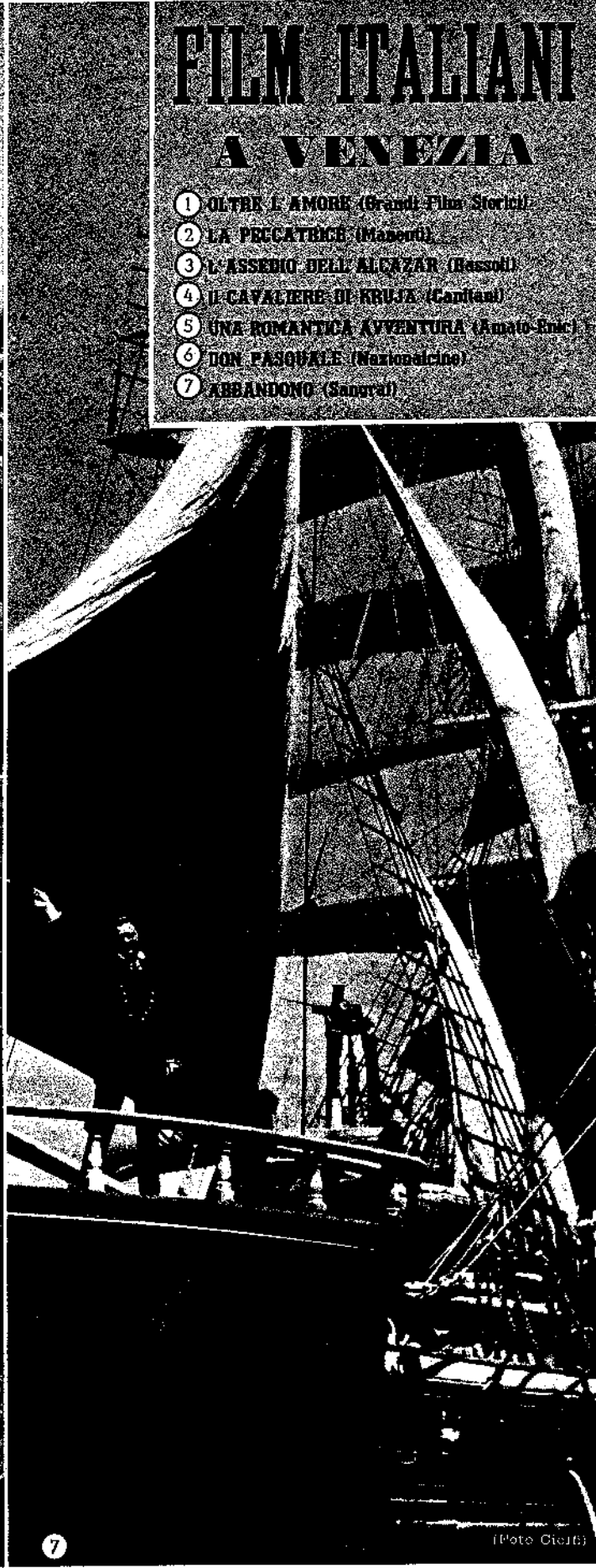
(Foto Gnamme)



(Foto: Pesce)



(Foto: Bianchini)



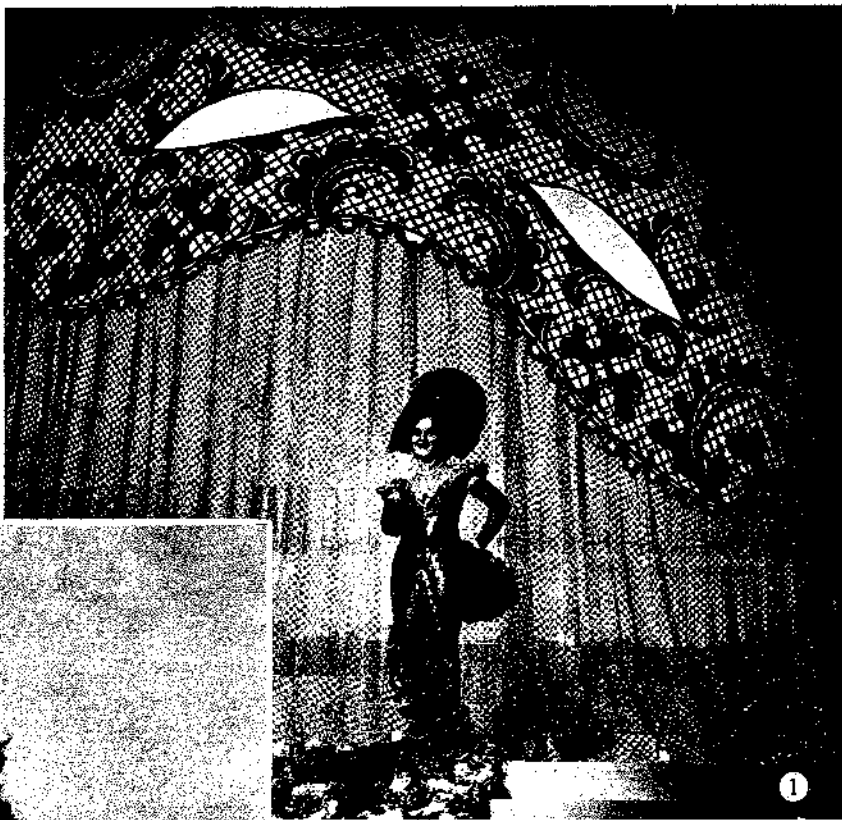
(Foto: Giffi)

FILM ITALIANI A VENEZIA

- ① OLTRE L'AMORE (Grandi Film Storici)
- ② LA PECCATRICI (Mancini)
- ③ L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR (Hassoli)
- ④ IL CAVALIERE DI KRUIJA (Capitani)
- ⑤ UNA ROMANTICA AVVENTURA (Amato-Enic)
- ⑥ DON PASQUALE (Naxosalcino)
- ⑦ ABBANDONO (Sangral)

FILM TEDESCHI A VENEZIA

- ① BALLO ALL'OPERA (Terra)
- ② MANI LIBERATE (Bavaria)
- ③ AMOR MATERNO (Ufa)
- ④ TRENER IL PANDURO (Tobia)
- ⑤ SUSS E' EBREO (Terra)
- ⑥ ATTENTI! IL NEMICO ASCOLTA (Terra)
- ⑦ IL MASTRO DI POSTA (Ufa)





UNA PARENTESI

MENTRE ancora continuano su queste pagine i nostri ragionamenti sui rapporti tra pittura e cinema, apprendiamo che una Casa romana sta preparando per la regia di Alessandrini nientemeno che un film su Caravaggio. Per tutto il mondo di ricordi, per le vive sensazioni, per il quasi stupore, in noi improvvisamente suscitati, possiamo bene affermare che la notizia, di cui son già partecipi i nostri lettori, ci sembra di quelle che non capitano tutti i giorni.

Michelangelo Merisi, rivoluzionario geniale della pittura, primo pittore moderno, violento e magnifico artista dalla vita tempestosa e tragica, avrà il suo film come l'ebbero Rembrandt e Brueghel, Cellini e Salvatore Rosa.

Ogni accenno ai rischi dell'impresa, all'innanzi difficoltà che essa presenta, come ogni anticipato commento o previsione andrebbe oltre i limiti del nostro assunto.

La critica, l'opinione del pubblico, o che si voglia, diranno, a lavoro ultimato, la loro parola, e nella classificazione dei valori il film avrà il posto che si sarà meritato.

Ma, poichè è gran merito avere il coraggio di gettarsi in imprese rischiose, considerando soprattutto che dalle notizie a noi pervenute alcunchè di serio e di impegnativo è potuto trapelare, noi qui vogliamo di questa serietà e di questo impegno rendere merito a chi di dovere.

Ciò non esclude che resteremo in attesa della conclusione dell'opera per dire allora, se sarà il caso, una nostra più precisa e consapevole parola.

Scopo di questa breve nota vuol essere pertanto quello di segnalare ai nostri lettori ciò che di buono e di notevole è venuto in luce, anzi si è concluso, nella fase preparatoria del film: intendiamo dire della scenografia di Salvo D'Angelo, giovanissimo architetto che ha tutta l'aria di chi prenda le cose sul serio.

Anche di questa scenografia noi non daremo qui un giudizio definitivo, mancando degli elementi indispensabili, e primo fra tutti quella convinzione che viene dall'analisi dei risultati ultimi, ottenuti in seno all'opera cinematografica, cioè a dire dalla conoscenza di tutta l'opera conclusa, e

quindi dei vantaggi che a essa sono derivati da siffatta scenografia.

Ma non faremo mistero delle nostre simpatie e della nostra approvazione per il metodo seguito da questo giovane nella realizzazione delle sue scene, metodo già da noi auspicato su queste pagine, e pure spontaneamente e contemporaneamente dal D'Angelo messo in pratica.

I nostri lettori ricorderanno come altre volte, studiando i rapporti esistenti tra la pittura e il cinema, abbiamo indicato su queste colonne i vantaggi d'una scenografia che s'ispirasse, nei motivi e nella scelta di elementi, a quelli esistenti nei quadri dei grandi maestri d'altri tempi.

Abbiamo poi veduto tali vantaggi diventare quasi una necessità nei casi di film storici, nei quali più evidente si palesa l'enorme importanza del ricorso a tele di pittori dei tempi cui la vicenda si riferisce.

Abbiamo altresì indicato nella KERMESSE EROICA il più felice di questi tentativi, e ci-

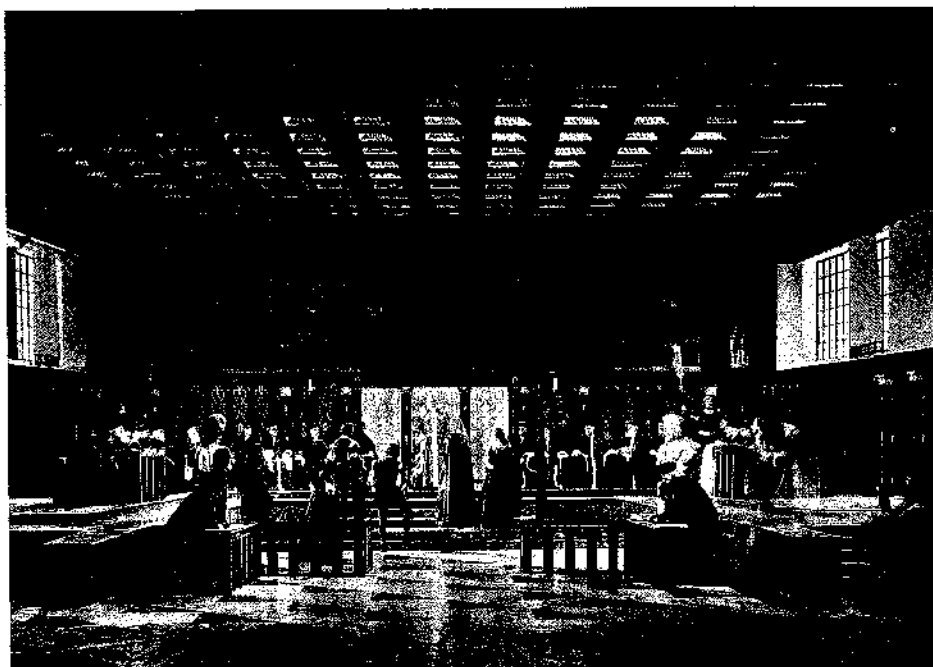


Sopra: 'Un convito' (Scuola del Botticelli). Sotto: L'ambiente di un locale notturno per il 'Caravaggio' costruito, togliendo elementi dal 'Convito', da S. D'Angelo.

tato esempi in cui volta a volta si erano raggiunti risultati degni di nota.

È ovvio che, presentandosi ora anche in Italia la possibilità di parlare d'una scenografia intesa nel senso da noi auspicato, ci sentiamo in dovere di segnalare la cosa con vivissima soddisfazione.

Salvo D'Angelo, per quanto ci risulta, è il primo qui da noi a concepire l'organizzazione e l'allestimento delle sue scene con elementi presi in pieno dai più noti quadri esistenti nelle varie pinacoteche del mondo. Cosa degna di nota e molto importante per il suo lavoro futuro è l'aver compreso che non troppo facilmente, per ragioni che sarebbe lungo enumerare, l'artista di oggi può raggiungere un gusto e un rigore degni dei grandi dell'antichità.



Una scena di 'Scandalo per bene' realizzata da Salvo D'Angelo, ispirata a motivi del Carpaccio (foto Bragaglia - Cinecittà)

Ha capito che a un'architettura, a un motivo di decorazione, a un mobile è più che sufficiente l'avallo di Giotto, di Beato Angelico, di Piero della Francesca, di Benozzo Gozzoli, di Veronese, ecc., a garanzia del suo valore d'arte e della sua preziosità. Seguendo tale criterio, egli ha instaurato nel suo lavoro il metodo del ricorso all'eletta schiera di grandi pittori per tutti gli spunti che volta a volta gli potessero occorrere. Sperimentato il metodo con risultati degni di nota in una scena di SCANDALO PER BENE, ispirata a motivi del Carpaccio, il nostro architetto ha preparato con tale sistema la scenografia del CARAVAGGIO. I risultati sono in parte riscontrabili nei disegni che pubblichiamo insieme con alcune fotografie delle relative fonti d'ispirazione.

Gli elementi presi in prestito dai grandi si scoprono con facilità: lo scaffale, la nicchia, i torcieri in ferro battuto, sono ricavati dal noto « S. Girolamo nel suo studio », di Vittore Carpaccio, mentre quella specie di cappelletta dalle linee gentili è un autentico motivo raffaellesco.

Noi, per la verità, avremmo desiderato una maggiore unità stilistica; una più viva assimilazione, che disperdesse ogni senso palese di eclettismo; una fresca rielaborazione degli elementi derivati dai grandi; avremmo amato un più severo rigore, e una più personale emozione; nè possiamo dire fino a che punto giovasse più al racconto una scenografia che prendesse a modello l'opera stessa del Caravaggio. Ma il D'Angelo è un giovane dotato, che ci fa molto sperare per

le sue promesse, tanto più che non sono davvero privi di ingegno e di buoni effetti gli esperimenti fin qui tentati.

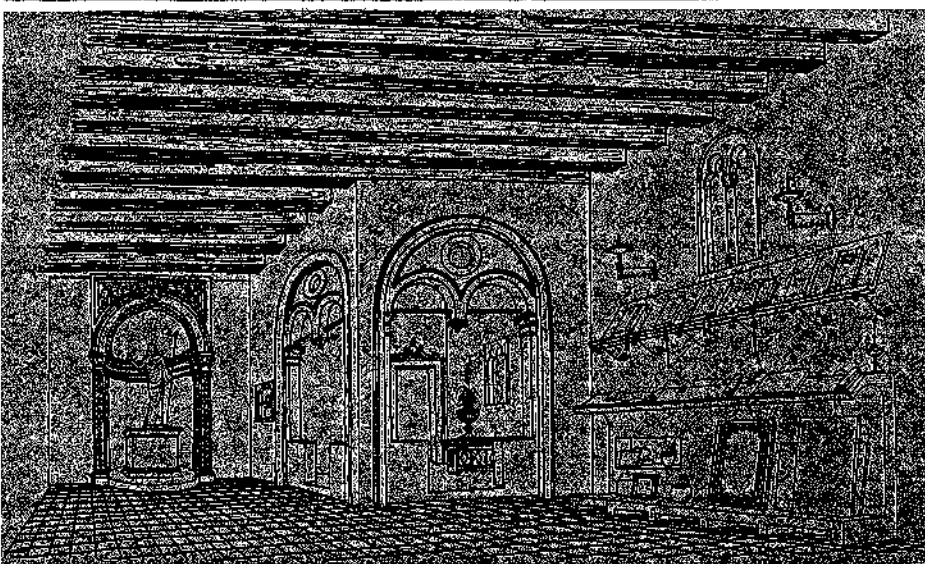
Questo caso, venuto a proposito a giustificare il nostro interessamento e la nostra preoccupazione per i problemi di cui periodicamente ragioniamo su queste colonne, ci convince ancor più dell'importanza dei rapporti tra pittura e cinema, e dei benefici influssi che a quest'ultimo possono derivare dall'arte del dipingere.

Non possiamo, pertanto, temere che vadano completamente deluse le nostre speranze, quelle stesse che ci spinsero allo studio di detti problemi, se in pratica qualcuna già si informa nel proprio lavoro a idee e metodi simili a quelli che animano e hanno fin qui animato il nostro parlare.

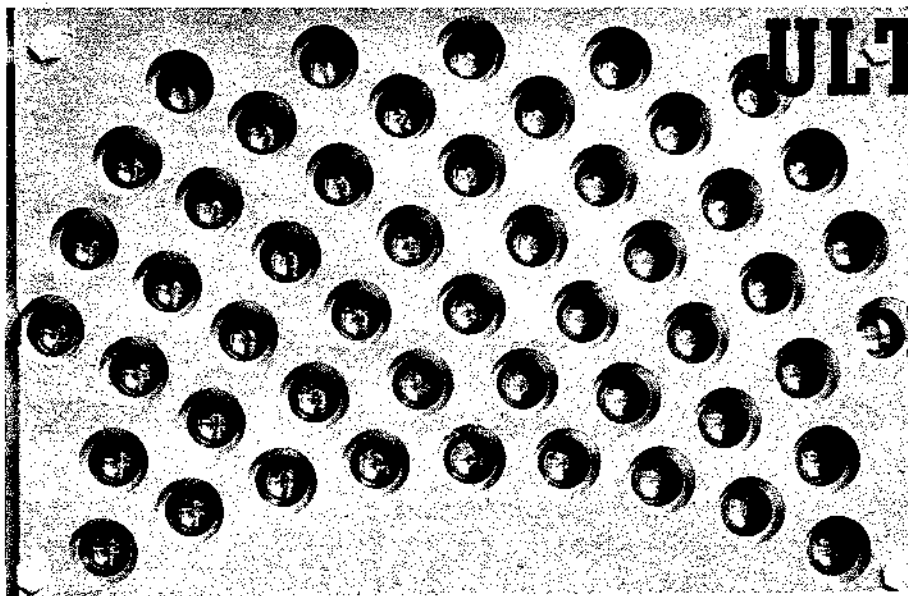
DOMENICO PURIFICATO



(Foto Alinari)



Sopra: 'S. Girolamo nel suo studio' di Vittore Carpaccio. - Sotto: Lo studio di Caravaggio, ideato dal D'Angelo in base a motivi del quadro carpaccesco



ULTRACINEMA

Il nuovo apparecchio a blocco di 50 obbiettivi, ideato da L. Bull, per prese rapidissime

OGGI tutti sanno cos'è lo stroboscopio: l'apparecchio cinematografico che invece dei 16.24 fotogrammi ordinari, permette oltre i 300 fotogrammi al secondo. Questo minimo è stato sorpassato da lungi: nella pratica comune abbiamo già la possibilità d'ottenere 6.000 fotogrammi al secondo.

[Parallelemente la fotografia, con lo stroborama capace di istantanee a meno di 1/10.000 di secondo, è giunta al milionesimo di secondo.]

Pensando che la natura tiene in serbo velocità immensamente superiori, o che un proietto può toccare i 900 m. al secondo, si ammetterà la... mediocrità dei risultati. D'altronde, l'ultracinema non è che una combinazione del vecchio apparecchio del belga Plateau destinato a osservare i movimenti rotatori rapidi — lo stroboscopio dei fisici — con l'illuminazione per scarica attraverso tubi contenenti gas rari (neon, cripton, vapore di mercurio). Tale scarica è sincronizzata con un congegno che fa girare la pellicola: l'obiettivo resta aperto e le rapidissime illuminazioni [una volta tanto un superlativo è al suo posto] impressionano i film a 5/6.000 fotogrammi al secondo. Queste pellicole, proiettate con un normale apparecchio, presentano poi gli oggetti a un estremo rallentamento.

Tra l'altro, l'apparecchio serve a misurare le velocità in natura; conoscendo infatti lo intervallo di tempo tra le scariche successive e misurando lo spostamento dell'oggetto nello spazio nel seguito dei fotogrammi, è sufficiente dividere lo spazio per il tempo per calcolare la velocità dell'oggetto. Fra le applicazioni tecniche più interessanti per il pubblico, citiamo lo studio dei movimenti sportivi, nei loro minimi particolari; senza contare le applicazioni abituali che riguardano il controllo degli errori di costruzione, dalla balistica all'aerodinamica. Molti se ne sono serviti per raggiungere la perfezione nel disegno animato. Risultati eccezionali sono stati dati da un nuovo apparecchio a blocco di obbiettivi,

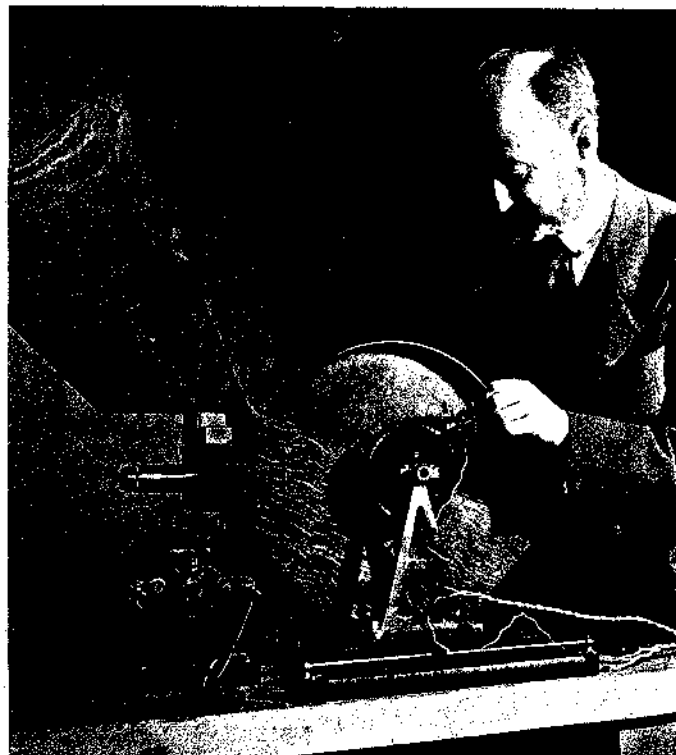
ideato dal Bull e costruito dal Kelsen. Questo apparecchio è in contrasto con i ciclopi: ha 50 occhi di 25 mm. di lunghezza focale, luminosi ($F. 3.5$); su una lastra sensibilissima (13×18) dà fotogrammi circolari di 16 mm. di diametro. Gli obbiettivi sono posti ad archi di cerchio concentrici. Dinanzi alla batteria di obbiettivi gira un disco-otturatore, la cui velocità è regolabile; in esso sono tagliate feritoie che aprono successivamente gli obbiettivi che si trovano nello stesso arco. Con una rotazione di 60 giri al secondo, i 50 obbiettivi sono esposti 1/60 di secondo, cioè: frequenza 3000 immagini al secondo. Lo stesso apparecchio potrebbe essere costruito con un numero

doppio o triplo di obbiettivi, aumentando così il numero delle immagini. E' possibile proiettare direttamente il risultato ottenuto, facendo girare l'apparecchio in senso inverso, naturalmente illuminando il blocco di obbiettivi dalla parte posteriore. Un campo nuovo, e forse una nuova maniera, si apre con questo sistema; con l'apparecchio attuale si tocca il massimo di 15.000 immagini al secondo.

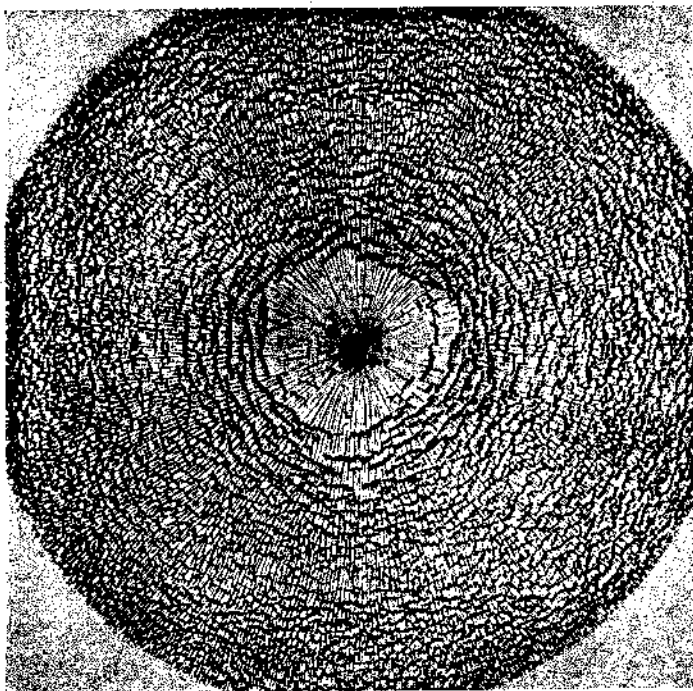
H. E. Edgerton [*Stroboscopic Moving Pictures*, 1931], C. Cranz, Aug. Séguin [*Stroborama*, 1934], Herriott [*High Speed Motion Picture Photography*, 1938], A. Magnan, Toyotaro Suhara [*A new Ultra-Speed Kinetomatographic Camera* (40.000 i/s) Tokio, 1930], O. L. Railsback

[*Chromatic Stroboscopes*, 1937] e Lucien Bull sono i più noti e più puri ricercatori di questa branca del cinema. Dopo l'Istituto Marey, invecchiato per forza di cose, il primato assoluto delle ricerche, per novità e valore estetico, appartiene al Massachusetts Institute of Technology. Il suo famoso dottor Edgerton — di cui segnaliamo il recentissimo volume *Flash! Seeing the unseen by ultra High-Speed*, scritto in collaborazione con J. R. Killian jr., Boston (Hale, Cushman e Flint, 1939) — è un giovane riservato dai capelli biondi ondulati, e dagli occhi chiari; questa semplicità esteriore contribuisce a confonderlo coi suoi ingegnosi apparecchi; nel cinema americano egli ha una personalità a parte, da compararsi a quella d'un Ford, d'un Capra; secondo noi, egli tenta di andare al di là delle leggi della materia, o almeno di quelle leggi che sono al di là del nostro mondo plastico. Ma questo lo pone immediatamente all'avanguardia. Quel che egli trova supera in intensità altri mondi plastici artificiali, esplorati a tentoni dai futuristi, dai cubisti e dai surrealisti. Da queste ricerche, non può non uscire qualche elemento d'una estetica nuova, d'una sintesi inattesa, o intuita di tanto in tanto dall'arte. Certé ricostruzioni stroboscopiche — non a caso non parliamo di scomposizioni — hanno il valore d'un balletto, del più grande balletto di Broadway. La scienza porta spesso a questi mondi bizzarri ove non si sa più quando è cominciata l'arte.

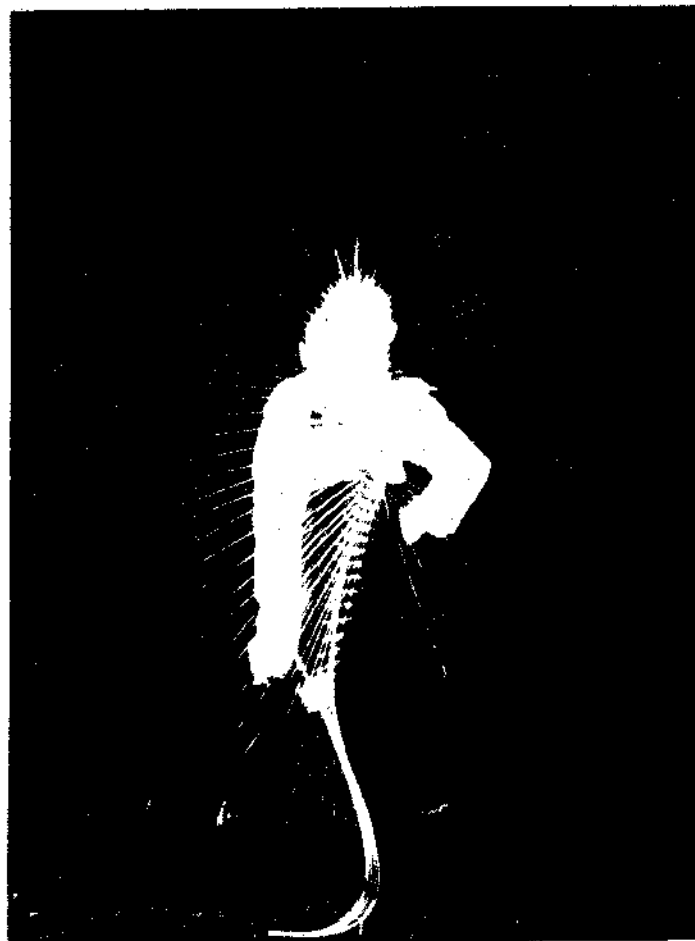
LO DUCA



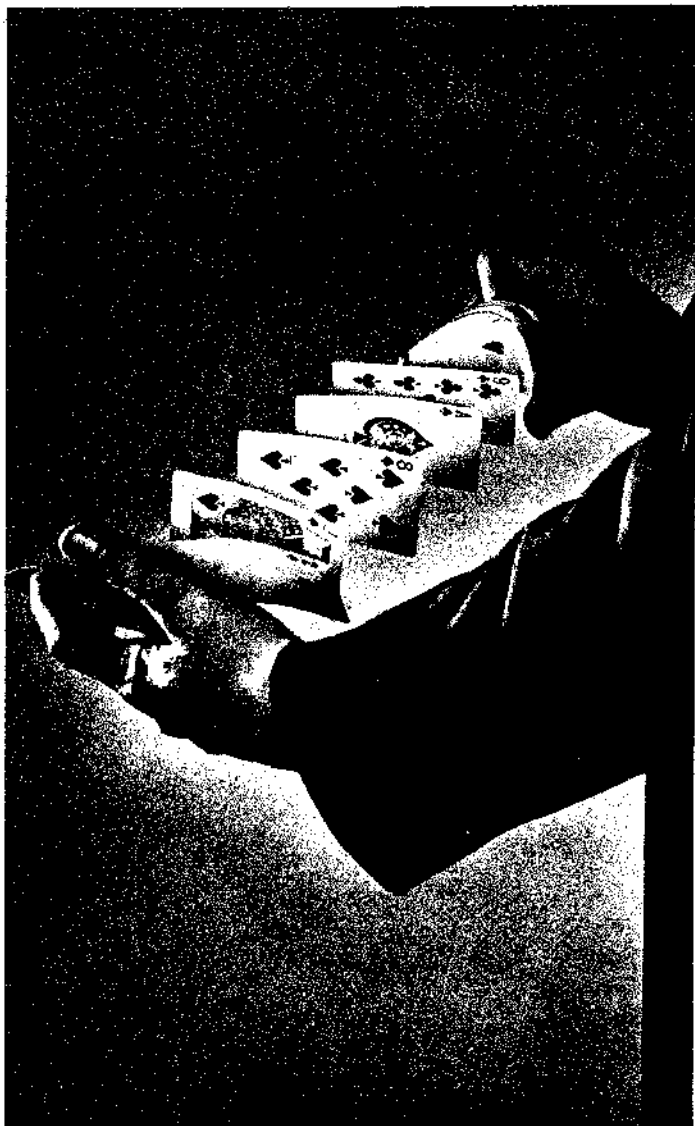
L'inventore L. Bull dinanzi a un apparecchio aperto per cinema stereoscopico a scintilla



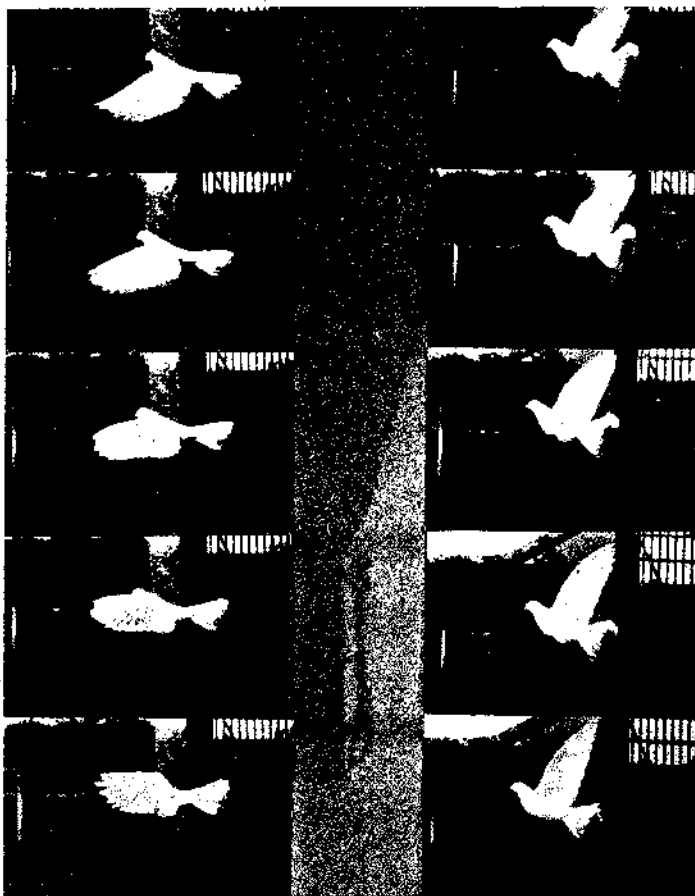
Una pallottola attraversa una lastra di cristallo: l'istantanea ce ne rivela lo stato, una frazione infinitesimale di secondo prima del crollo



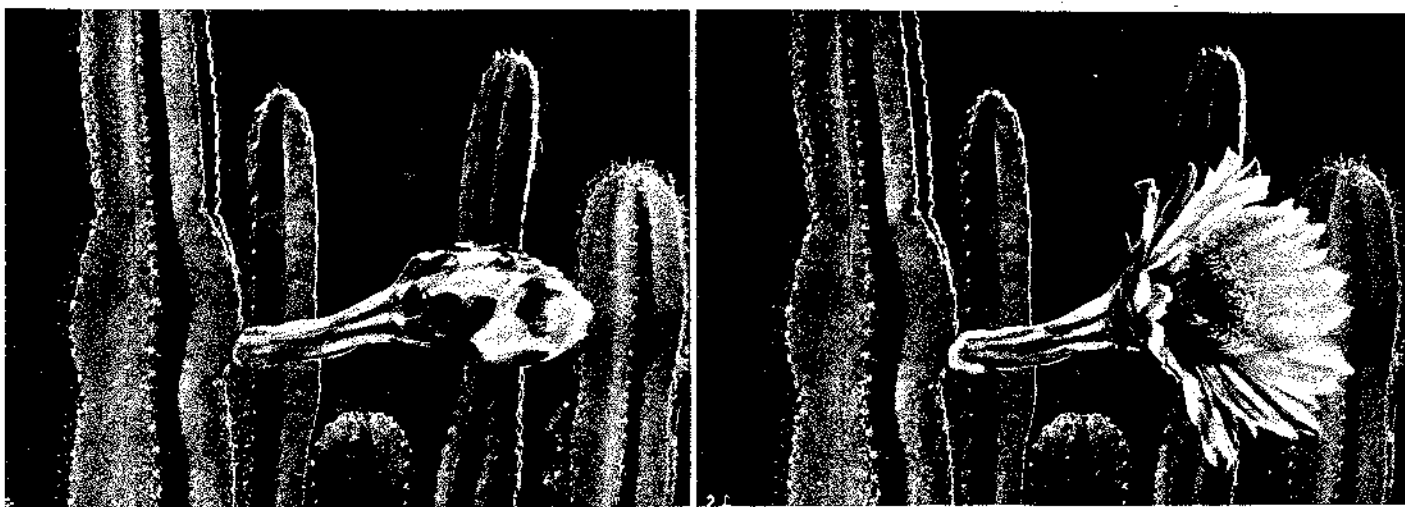
Qualche movimento di fioretto del campione americano Joseph Lewis



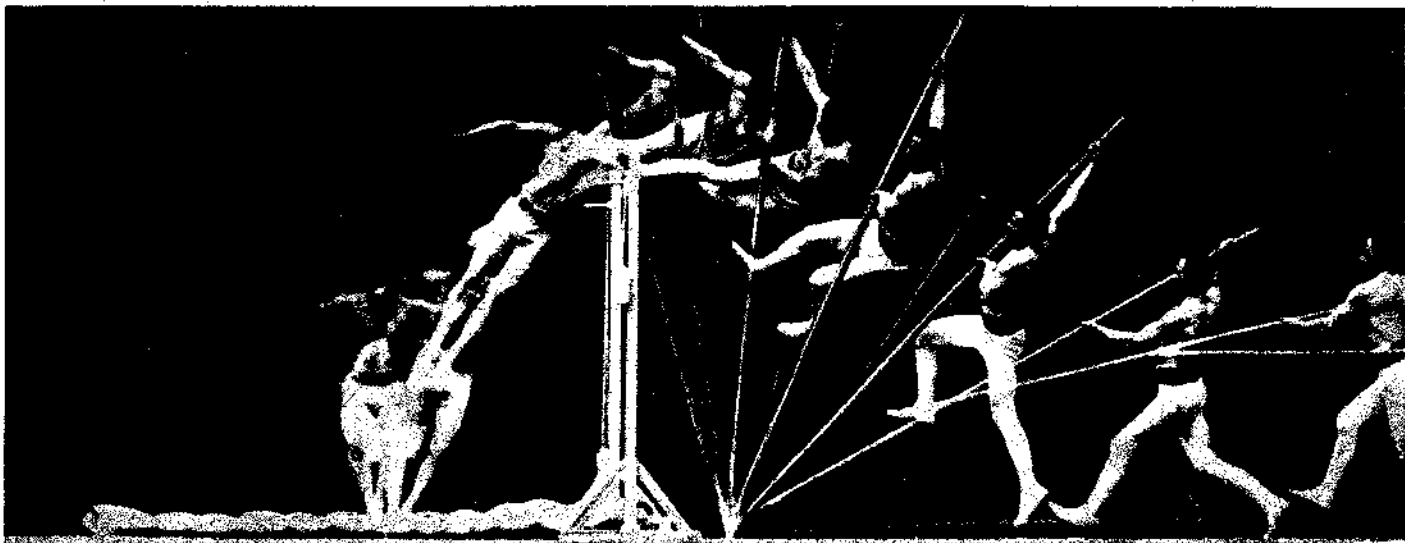
Ultracinema: un 'gag' dal gioco delle carte (di Stephen G. Simpson)



Fotogrammi del volo di un colombo (P. Nogues)



Due fasi della fioritura del cactus *Cereus* sorpreso dal cinema (dal film 'La vita sensibile delle piante', Ufa)



Le prime scomposizioni del movimento nelle registrazioni di Marey (immagine originale)

DIVAGAZIONI

E ACCADUTO di rado, nella letteratura narrativa (e non parliamo della poesia), che al cinematografista sia stata affidata una parte che non fosse quella del comune riempitivo ma lo impegnasse come dato di una realtà viva ed operante; e credo che non sarebbe faticoso — tanto son pochi — elencare quelle preziose esemplificazioni (tra cui i nostri Pirandello, con Quaderni di Serafino Gubbio operatore, e Ada Negri, con un racconto in Sorelle).

Meno agevole è scovarne il motivo. Verrrebbe d'incolpare la giovane età di questo benedetto cinema, non ancora penetrato nella coscienza degli scrittori, o almeno con quella baldanza e significazione con cui ha investito l'animo delle folle — ed è in parte vero. Ma c'è dell'altro: c'è una riluttanza tutta speciale che nasce da una concezione pura dell'arte e si fa di questa paravento per disconoscere allo schermo quella nobiltà, quella serietà anche, che si chiede a un elemento ispiratore, come se il cinematografo non fosse quello che oggi giorno è nella vita quotidiana. E così, mentre pittori, musicisti, architetti, poeti sono comunemente gli eroi di romanzi anche pregevoli, i poveri registi nessuno li prende in considerazione se non come gente eccentrica e salottiera.

Eppure quasi mezzo secolo è passato, e non si può dire che nel complesso dei valori spirituali che nel frattempo si sono agitati, il cinema sia

rimasto in sottordine; specie nell'ultimo ventennio la sua risonanza è venuta sempre crescendo, al punto che sarebbe maturo ormai uno studio rivolto a determinare la sua posizione (le responsabilità ed i meriti) nell'ambito non solo del costume, ma anche dello spirito, dove forse più interessanti risulterebbero le conclusioni.

« Ma Rosa ed Edoardo, essendo figli della loro epoca, si decisero per un grande cinematografo, non molto lontano... In quella penombra vasta, soffice, ovattata, seduti molto vicini, essi si sentirono comodamente soli. Sedevano accosciati, quasi nella stessa poltrona, e dinanzi a loro stava la gigantesca magica vetrina dello schermo. In un teatro, o ad un concerto, essi sarebbero diventati parte del pubblico, sarebbero stati costretti a rinunciare a sé stessi, ma non c'è una coercizione di questo genere — ce n'è solo uno scampolo — nel cinema, che, se ti trovano solo, ti lasciano solo; ma se, come accade spesso, ti trovano uniti di una coppia in estasi, non disturbano la tua estasi. E forse è per questa ragione che una serata al cinematografo è di rado una rovina e una causa di malumore, proprio come è di rado, forse mai, uno spettacolo glorioso ».

Forse mai, capite? Come se TABÙ, A NOI LA LIBERTÀ, TRAGEDIA NELLA MINIERA, SINFONIA NUZIALE, ecc., non esistessero e non fossero tuttora visibili. Ma J. B. Priestley (Essi camminano per la città) prosegue:

« Rosa ed Edoardo... godevano della rapida ma piana assurdità del film, che era indubbiamente un trionfo di abilità e di organizzazione, di uomini intelligenti che lavoravano insieme per uno

scopo, uomini che avevano tutto sulla punta delle dita tranne l'arte vera, il desiderio di rivelare la visione della vita, l'onesto aprirsi della mente, il grido del cuore, tutte cose che non avevano mai conosciuto o alle quali avevano detto addio da gran tempo, sul rapido fra Chicago e Los Angeles ».

Ed è davvero strano che un uomo come Priestley parli così. Soprattutto stupisce il fatto che egli ricerchi nei film « la visione della vita », « l'onesto aprirsi della mente », Priestley, autore di commedie metafisiche come *Time and Conways* e *I Have Been Here Before*, nelle quali si enunciano teorie matematico-filosofiche talmente oscure da superare, appunto in oscurità, gli stessi fenomeni che pretenderebbero interpretare; il che non si direbbe visione chiara della vita e onesto aprirsi della mente.

Queste che seguono, potrebbero essere parole di un regista — e in verità vorremmo che lo fossero, magari di un regista italiano. Sentite:

« Perché io ho bisogno d'immagini, nelle quali mi cerco con altrettanta attività che nelle parole dei poeti. E anche in senso più largo: sono un povero feticista, m'illudo di vivere in un mondo governato da figure. Tante volte avrei voluto fare come se una creatura non esistesse; o negare, distruggere una cosa. E le ritrovavo, dentro di me, in una forma, in un contorno che bisognava rispettarla come un limite infrangibile; il limite che mi conteneva nell'ordine, e al di là del quale era l'arbitrio, la morte ».

Così invece Emilio Cecchi in Osteria del cattivo tempo.

AMMONIO SACCA

"LA VIDA ES SUEÑO"

PER UNA INTERPRETAZIONE CINEMATOGRAFICA
DEL CAPOLAVORO DI CALDERON DE LA BARCA

DA che Griffith riuscì a creare una tecnica di cinematografo che si librasse per sempre dai controlli del teatro, e le mani della donna in *INTOLLERANCE* parlarono la loro umana espressione d'angoscia, come il suo volto, innalzate a un primo piano, il cinema camminò per così proprio itinerario, che il teatro risolto in film tecnicamente, non offrì che problemi di carattere estetico coincidenti per lo più con una fedeltà, con un gusto letterario: e ciò soprattutto quando si trasportò nel cinema il grande teatro del '500 e del '600 europeo.

Le rare esperienze ebbero per oggetto costantemente Shakespeare, come quello che offriva maggior dovizia di narrazione o elementi di una mirabolante coreografia. Alla BISBETICA DOMATA segue il SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE, dove la favola fu raggiunta e conclusa in arte con le esperienze registiche americane di Reinhardt, e le danze e i voli notturni e le trasfigurazioni e i pittorici costumi alla Veronese sentiti in un'immediata urgenza di rappresentazione, ne dettero forse la più realizzata prova. GIULIETTA E ROMEO, poco più che mediocre, si voleva reggere sulle stesse premesse, ma non fu capace di offrirci che un'ottima interpretazione e, menzione a parte, un'edizione di Mercuzio per uno dei più grandi attori d'ogni tempo, John Barrymore.

Ma in tutti e tre prevalse una fedelissima aderenza al testo, la cui apparente audacia era per di più poggiata sulla popolarità delle opere. Qualora però si volesse levare l'occhio dal teatro shakespeariano e fissarlo sugli altri del suo tempo, la scelta cadrebbe su quello spagnolo e la preferenza la prenderebbe tutta *La vida es sueño* di Calderon de la Barca.

E Calderon darebbe la possibilità di un altro metodo. La sua astratta fissità, la sua cristallina contemplazione è una rinuncia alla coreografia. Il suo arido e casistico gusto dialettico (« tres cosas con que respondo — à las otras tres que he dicho — es la primera... — es la segunda... — es la tercera... »), il dubbioso ondeggiamento tra una simbologia panteistica e un allegorismo platonico-agostiniano (*A Maria el corazon, El diablo mundo, El dia mayor de los dias* etc.), non indulgono alla narrazione.

In questo modo, oltre alla difficoltà per il regista d'una risoluzione artistica, s'aggiunge ancora, negativa cinematograficamente, la scarsa sua commercialità. Eppure in luogo d'una gratuita coreografia è in Calderon il gusto al paesaggio. Lo scenario dell'universo trepido d'un cosmico afflato passa

da un dramma all'altro, vivo d'una medesima atmosfera, e l'architettura affidata agli elementi naturali s'alza nella sua imponentza biblica sull'azione che vi aderisce anche nel suo linguaggio (*Il libro di Giobbe, Il cantico dei cantici, Il libro della sapienza di Salomone*), mentre un senso teologico della Provvidenza imprime una ineluttabile fatalità alle opere e ai giorni dei personaggi. I concitati passaggi metafisici scendono e salgono in simboli e allegorie, e tutto si dissolve in un susseguirsi d'immagini di una violenza rappresentativa.

Questo il motivo principale d'una interpretazione cinematografica che trova il terreno più adatto fra le opere di Calderon ne *La vida es sueño*.

S'apre lo scenario sopra i monti della Polonia. Le mirabolanti avventure della popolare *Historia moscovita* di Enrique Suarez de Mendoza, l'esperimento di Lope de Vega con *El granduca de Moscovia* che suggerì a Calderon anche i risonanti nomi di Basilio e Sigismondo, portavano là la sua fantasia che aveva migrato liberamente per buona parte dei paesi della terra.

Ma qui la Polonia non c'entra. I monti che aprono la prima scena sono simili a quelli con cui esordisce se non altri *El gran teatro del mundo*, e se il regista avesse voglia di

rappresentare, per omaggio alla verità, la prigione di Sigismondo presso i dirupi tagliati sul Mar Baltico del ripiano morenico, o le selve incantate di Stanilakowski, o i monti Tatra, o i bianchi crinali dei Carpazi, falsificherebbe di già la realtà poetica di Calderon, che, come è noto, dovè subire dalla critica posterità il rimprovero della sua ageografica descrizione e dei suoi anacronismi.

La Polonia non c'entra. Il paesaggio è biblico e impersonale come la maggior parte di quelli dei suoi « autos ». « Sale en lo alto de un monte Rosaura vestida de hombre en traje de camino y en diciendo los primeros versos, baja ». La didascalia iniziale prepara il saluto di Rosaura al suo cavallo veloce (« Hipogrifo de viento... ») mentre discende al piano. Per il teatro dell'elemento cavallo nessuno se n'è servito. Il poeta Garcia Lorca nelle sue celebri rappresentazioni de *La vida es sueño*, era fedelissimo alla didascalia calderoniana. Eppure nessuno impediva che la mano salutante di Rosaura si volgesse all'ombra del suo cavallo tagliata di coltello sul dorso d'un pendio. Ma cinematograficamente ci si lascerebbe prendere, certo con buon senso, da una cavalcata tra i monti lontani e dispersi che accompagnano veloci il galoppo ondeggiante del cavallo, senza però che questa corsa stravinca, per facile gusto, quella del paesaggio sorretto magari da una incisa sintonia di Monteverdi.

Nel *Don Quijote*, i desolati paesaggi della Mancha furono giustamente sfruttati da Pabst perchè costituivano il clima poetico dell'inizio dell'opera di Cervantes.

La « prigione dov'è sepolto ignorato e ignorante il principe Sigismondo, a cui Rosaura si avvicina con l'ineffabile servo Clarino, è un problema che per la scenografia del



Suonano i tamburi della rivolta, corrono i soldati contro l'esercito del re Basilio (disegno di Carlo Socrate)



«Esce dall'alto d'un monte Rosaura vestita da uomo, in abito da viaggio e dicendo i primi versi, discende». L'accompagna Clarino, suo servo; essi vanno, senza saperlo, verso la nascosta prigione di Sigismondo (disegno di C. Socrate)

teatro si può risolvere con una abitabile caverna visibile all'interno perchè tagliata in sezione, con gusto tutto letterario, a simiglianza delle varie scene in un unico quadro degli antichi « misteri ». Ma al regista d'un film è offerta la possibilità di un originale giuoco di luci e d'ombre agitato dalla mobile lanterna della prigione che accoglie il lamento di Sigismondo.

Da ora in poi i due motivi del dramma, l'esperienza del prigioniero principe affidatagli dal padre, e l'avventura di Rosaura alla ricerca del principe Astolfo che le ha tolto l'onore, così ben delineati e fusi nel dramma, devono sostituirsi se non con la medesima tecnica, cinematograficamente con la stessa misura.

Gli spazi di silenzio, i rari mutamenti di scena, vanno riempiti dai cieli astrologici che re Basilio mira e insegue dai balconi e dalle terrazze della sua reggia, cieli così comuni in quella letteratura spagnola (Cervantes, Quevedo, Lope de Vega), e che restano proprio nella necessità poetica de *La vida es sueño*.

L'azione si svolge poi nella reggia, che si può costruire per i libri cortigianeschi del Seicento spagnolo, ma che di poco si differenziano dai palazzi del classico Rinascimento che danno l'architettura alle opere

di Shakespeare. La concitazione rappresentativa si smorza di delicatezza nel limpido gioco dello scambio di medaglie-ricordo fra Rosaura, Estrella e Astolfo, mentre le varie psicologie di Rosaura donna di calcolo e cervello, di Estrella volenterosa nella sua prima e incerta esperienza d'amore, di Astolfo galante e ambizioso, si contrappongono in un crescendo insospettato, a quella primitiva e prepotente di Sigismondo, a quella dubbiosamente paterna e severa di Basilio, e a Clotaldo padre e servitore fedele, e a Clarino gaio giocator di parole la cui morte si disperde in un sentimento di risibile dolore. Perciò uno degli elementi principali sta nel conservare l'abbondante e sonoro linguaggio di Calderon, perchè è proprio quel recitativo, meno là dov'è d'ingombro, a creare artisticamente il mito di questa umanissima storia.

Ma il racconto di Clotaldo, e Sigismondo sul suo sogno dell'aquila regina, sul suo immediato cambiamento d'ambiente e di spirito, è lasciato alla docilità che la regia cinematografica può avere nell'obbedire ai più magici e inaspettati trapassi metafisici. Dal sogno al breve regno di prova, dal secondo sogno al ritorno nella prigione di Sigismondo, v'è un crescendo di azione e poesia che si spegne potentemente col ce-

lebre monologo del principe Sigismondo ravveduto:

« Que es la vida? un frenesi:
Que es la vida? un illusion,
Una sombra, una ficcion,
Y el mayor bien es pequeño:
que toda la vida es sueño
y los sueños sueño son. »

Ma il racconto ancora non perde il suo avventuroso incedere. Chè suonano di già i tamburi della rivolta: i soldati hanno saputo dell'esistenza del principe ereditario e vogliono il regno per lui, anzichè per lo straniero Astolfo. La fuga di Basilio, di Clotaldo, di Astolfo, la morte di Clarino, stendono l'azione fino all'ultima pagina. Ed è sollievo e riposo la generosa comprensione di Sigismondo, uomo che senza umane esperienze, tutte le ha sofferte, nello scorrere di qualche giorno, di qualche giorno fra la realtà e il sogno. Così la rivoluzione, la fuga del re, la generale conciliazione, presi nella loro esatta misura di rappresentazione, sono quanto di meglio si può offrire per un regista. Tutto sta a non sbandarsi fra il recitativo e la coreografia, a capire insomma Calderon e in una parola a reggere il tono lirico e narrativo della grande poesia de *La vida es sueño*.

MARIO SOCRATE

UN DOCUMENTO UMANO

2 CICCIONI ALLEGRI



HO l'Onore di presentare la mia ultima fotografia, come la presentai per la Stampa, chiestami da un Egreg. Giornalista del Giornale d'Italia, ieri.

Io, lavoratore dell'Arte Scultorica da diciassette anni in poi, ed ora lavoratore del Pensiero e — Attore.

Lasciata Milano due anni fa, dopo d'aver collocata la mia ultima Opera d'Arte Scultorica alla Galleria d'Arte Moderna di quella Città, incorniciata da cornice pure da me scolpita stile 700, e dovuta ad oro zecchino, ed il tutto in una custodia con vetro, alla Galleria dell'Arte Moderna.

Soltanto da Giugno XVII potei entrare nella Cine Città.

Nella prima battuta, nel « Fornaretto di Venezia », Il Mago chiromante, subito vedettero, Regista e tutti — l'Attore Italiano. (Si voleva dire che non era possibile che fosse il primo momento, e che io ero stato in Hollywood. MA CIO' NON E').

Soltanto quattro pose parlate.

Nell'Imputato Alzatevi, (un Giurato brillante) quattro pose mute.

Nel Piccolo Re, una sola battuta parlata. Brillantissima (molti elogi dal Regista), un Poeta fra i giuocattoli, e li declama.

Nel Torna Caro Ideale, una battuta muta; un musicista-compositore, che ascolta in Estasi una canzone del Tosti cantata dalla Paolieri.

Nel Tutto Fenisce Così, una battuta muta; un musicista-ungherese.

Nel non vedi chi sei, tre battute mute, un Notaio — Regista avv. M. Mattoli.

E quindi scritturato dalla Fauno Film, per il film 1000 Km. al Minuto. 16 pose con lunghe

battute parlate, serie e brillanti. Protagonista del Film.

Quasi sempre lasciato libero dal Regista Avv.to Mattoli; che trovava nelle sole due o tre prove, — tre Getti.

Si disse Attore Estemporaneo dalla Regia; e da tutti gli altri attori pure in coro.

Massimi Elogi — non esistendo la critica.

La Scultura in Scena Viva.

Protagonista a bruciapelo. Come vedasi dai documenti Fotografici Uff.li della Cine Città, che qui io presento, e dai Bollettini Uff.li Uff. Stampa Cine Città, Ottobre N. 73 - N. 74.

Pel Film Alcazar, il Regista fu molto lieto dell'incontro artistico.

Già nel Cine Ill.to una scena con Clara Calamai nel Fornaretto di Venezia e nel Film una scena con Vivi Gioi ed A. Gandusio nei 1000 km. al minuto.

Da parecchio tempo sono al lavoro in un copione. Un FILM NUOVO

Tutto In Una Maschera

da un mio Romanzo Enciclopedico

Essentia Arcadicus

L'obiettività Fisiomatica sull'invisibile della Materia dei tre Regni, e dei quattro Elementi, i sette cardinali, con i sette Spiriti delle Sette Arti, per dipingere la comparsa dello Spirito in Solido sullo Schermo

Di tale Film ho scritto pure una Relazione Bra-chiologica e sintetica, ed ho anche alcune fotografie di Maschere in certi punti del Film, ed una breve Critica d'Arte.

Per tanto ringrazio per questa attenzione.

Prof. MARIO ERSANILLI



NEL film comico, un'antica tradizione e un'elementare necessità dei mezzi pel riso, hanno consigliato e consigliano l'uso abbondante di personaggi e di macchiette fisicamente, in un modo o nell'altro, straordinarie. Guardate un po': Chaplin ha i piedi piatti, Ben Turpin era strabico, Fatty obeso, Hardy pure, Laurel magrissimo (per l'appunto li si accoppiava volentieri, per creare un facile ma buffo contrasto fisiologico, così come a Fatty s'accompagnò, per un certo periodo di tempo, il secco Buster Keaton), Harold Lloyd miope, Fernandel ha i denti da coccodrillo, Durante il naso da formichiere, Totò la faccia asimmetrica, e così via seguitando.

La bella ciccia tremolante e paciosa, oh che amabile sorgente di riso, un riso felice, al tutto privo di perturbamenti e deformazioni! I realizzatori dei film di Macario se ne rendono conto: ecco qua due solide pance e gargantuesche ganasce, quelle di Agnese Dubbini e d'un cuoco generico, scelte per IL PIRATA SONO IO.

ASPIRANTI E...

BELLE DONNE AL MARE



Sopra: Laura Buchetti - Sotto: Sara Monsari di Casalecchio (Concorso di Riccione) - A destra: Minnie Zanotti di Bologna (Concorso di Riccione) - Servizio fotografico Guerrini - A.C.I.

Sopra: Laura Buchetti di Roma (Concorso cinematografico di Riccione) - Sotto: Giuseppina De Vecchis di Roma (Concorso di Riccione)



...STILLE



Sopra: Paola Barbara - Sotto: Carla Gandiani

Sopra: Maria Denis - Sotto: Leda Gloria (Servizio fotografico Cecchi-Betrone)



FIERA DELLE NOVITÀ SENZA CIELO



Begina, la fanciulla bianca cresciuta presso gli indii del Matto grosso, e quasi da essi deificata, riceve gli esploratori bianchi, accompagnata dall'ex medico Martin, il reietto

SI PUO' dire facilmente che questo film (soggetto di Mino Doletti e Alfredo Guarini, sceneggiatura degli Autori Associati, regia di Guarini) rappresenta uno sforzo notevole, mentre inserisce un genere differente, mai tentato da noi per l'innanzi con tanto impegno e ricchezza, nel filone piuttosto arido — a dire il vero — del cinema italiano. Si tratta del genere dell'avventura, fantastico, iperbolico, inverosimile, cuore in gola; in uno sfondo selvatico, con al centro un personaggio di donna bianca cresciuta presso gli indii. A questo schema fanno capo film americani famosi, come QUATTRO PERSONE SPAVENTATE di De Mille (e ci sembra, il De Mille di quel film, il più vicino ispiratore di SENZA CIELO), INFERNO VERDE, TRADER HORN, la serie Tarzan, eccetera. È una formula attraente, degna di venir tentata. Ed essa non esclude davvero la possibilità di grossi effetti forniti d'una loro bella logica stravagante, di immaginosa bellezza. Effetti narrativi come formali (ambientazione piena e ingegnosa, fotografia contrastata, ritmo aggressivo). D'altronde con Guarini collaborano l'operatore Václav Vich, il famoso scenografo-arredatore-costumista Boris Bilinsky, attori di classe: l'animoso regista s'è scelto elementi di primo ordine, a garanzia di serietà e d'ambizione — egli farà del tutto, insomma, per portare il film al massimo livello raggiungibile. Fiduciosamente, staremo a vedere.

Isa Miranda, la nostra « stella » mondiale, raffigura un promettente e riccamente composto personaggio; Fosco Giachetti, Diessl, Checchi, Romano, Amedeo Trilli, Carnera, Luigi Garrone, la accompagnano dando vita a figure robuste e vive.



Al campo di Desperacion, un nome che è un programma, italiani e indii aspettano di partire. Primo Carnera li capitana



Gustav Diessl e, con Fosco Giachetti, il protagonista maschile del film. Forte e caratterizzata interpretazione



Regina, ingenua e maliziosa, una selvaggia raffinata, non poteva trovare un'interprete più intelligente e più colorita di Isa Miranda



In vano il truce Martin tenta di trattenere 'La des bianca': essa gli preferisce il sano e nobile esploratore Riccardi (Fosco Giachetti)



L'ambientazione tropicale del film raggiunge una convenzionale ma efficace espressività in scene come questa



Tutti riuniti in scene di grande emotività, i personaggi maschili si scontrano - tre amici contro un nemico insidioso e violento



Regina, candida tra gli indii, campeggia con la sua figura tenera e statuarica, e appare un personaggio felicemente intuito e costruito (foto Pesce)

BANCO DI SICILIA

ISTITUTO DI DIRITTO PUBBLICO

**OLTRE mezzo miliardo
DI FONDI PATRIMONIALI**

**122 sedi
e agenzie**

**L'ISTITUTO RACCOGLIE DEPOSITI
A RISPARMIO e in CONTO COR-
RENTE FRUTTIFERO e COMPIE
TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA**

GALLERIA CI - GUSTAV DIESSL

(v. tavola a fianco)

MOLTE volte la personalità di un attore appare complessa, poliedrica, e cioè formata e composta da un numero più o meno grande di vari elementi, che insieme ne fanno un tutto unico, il quale rappresenta in definitiva il carattere sostanziale dell'attore cinematografico. Abbiamo detto elementi di natura diversa: e possono perciò essere esperienze di vita, passaggi, mutamenti subitanei, che praticamente sono difficoltà quotidiane, o momenti di particolare estro o fortuna.

Uno degli attori su cui molteplici esperienze hanno significato soprattutto la costruzione minuta di un carattere, è Gustav Diessl, attore tedesco di chiara e sicura fama, che è ormai giunto all'età matura, essendo nato a Vienna il 30 dicembre 1899. Conoscenza attenta della vita e degli uomini, tentativi faticati ma seriamente studiati, hanno fatto sì che la sua personalità sia venuta fuori precisa e originale. Questo ci appare ancora più chiaramente se si guarda per un momento il suo volto glabro, solcato da rughe diritte, mobile, quasi bronzeo. La sua fronte alta, la bocca amara tagliata con due linee nette, i suoi occhi profondi sono segni inconfondibili dell'uomo e dell'attore. Ed una caratteristica si rivela subito a guardare indietro nella sua lunga carriera: Gustav Diessl è un attore che può interpretare tipi molto diversi, sicché quasi infiniti sono i limiti della sua arte. Lo ricordiamo in parti di uomo semplice e vigoroso, indurito alle fatiche più aspre come nella *TRAGEDIA DEL PIZZO PALÙ*; altre volte marito un poco sfortunato, perché non compreso (almeno non subito) dalla giovane e irrequieta moglie Brigitte Helm in *CRISI*; in un ruolo patetico di «buono» nel film *SENZA MADRE*, sempre accanto a Brigitte Helm. E così in molti altri film, riuscendo sempre a mantenere alto il suo nome, non cadendo mai nel banale, trovando ogni volta accenti e toni giusti, approfondendo i personaggi con impegno, amore e talento ammirabili. Cosicché lo ritroviamo ogni volta diverso, ma sempre efficace e presente a se stesso: da *LA SCATOLA DI PANDORA* a *FRONTE OCCIDENTALE* 1918 (2 Pabst); dal *DOCTOR MABUSE* a *SEPOLCRO INDIANO*, fino al *TESORO DEI TROPICI* o *UNA DONNA FRA DUE MONDI* accanto a Isa Miranda, con la quale sta ora lavorando in *SENZA CIELO*, diretto da Guarini, nella parte di un vecchio coloniale che da molti anni vive in uno dei luoghi più sperduti del Mato Grosso, dove è diventato amico e capo degli «indios», pur non perdendo i contatti con i brasiliani e le abitudini e i modi europei.

Gustav Diessl, prima che attore cinematografico, è stato pittore, esponendo tra gli intervalli della sua carriera cinematografica e teatrale, a Berlino e ad Amburgo. Figlio di un professore di ginnasio, fin da bambino si legò in stretta amicizia con il consigliere Thi-

mig, nella cui abitazione — e precisamente in soffitta — creò con Hans Thimig un piccolo ma completo teatro per ragazzi. Tuttavia la sua passione erano i disegni, e aveva ferma intenzione di divenire scenografo. Si iscrisse perciò nel 1914 all'Accademia viennese di arti decorative. Durante la guerra combatté al fronte italiano in un reggimento di cacciatori tirolesi e poco prima dell'armistizio venne fatto prigioniero. Ritornato in patria, seguì l'esempio del suo antico amico Hans Thimig e si diede alla carriera teatrale, debuttando al «Nuovo teatro Viennese», dove si fece notare da Carl Froelich, che stava girando nella capitale austriaca una *GRATIA*. Negli anni successivi divise la sua attività tra Vienna e Berlino, intraprendendo anche dei giri in altre città, tra cui Budapest e Strasburgo. Con l'avvento del film sonoro — abbiamo già ricordato che i suoi maggiori successi nei film muti furono *IL VASO DI PANDORA* e *CRISI* — la sua attività aumentò il ritmo. A Hollywood interpretò *UOMINI DIETRO LE SBARRA* ed altri film minori. Nel 1934 partecipò alla famosa spedizione internazionale dell'Himalaya nel Piccolo Tibet e nell'India, con delle riprese ad oltre 6000 metri. La spedizione era capitanata dal prof. Dyhrenfurth, e il film si chiamava *IL DEMONE DELL'HIMALAYA*.

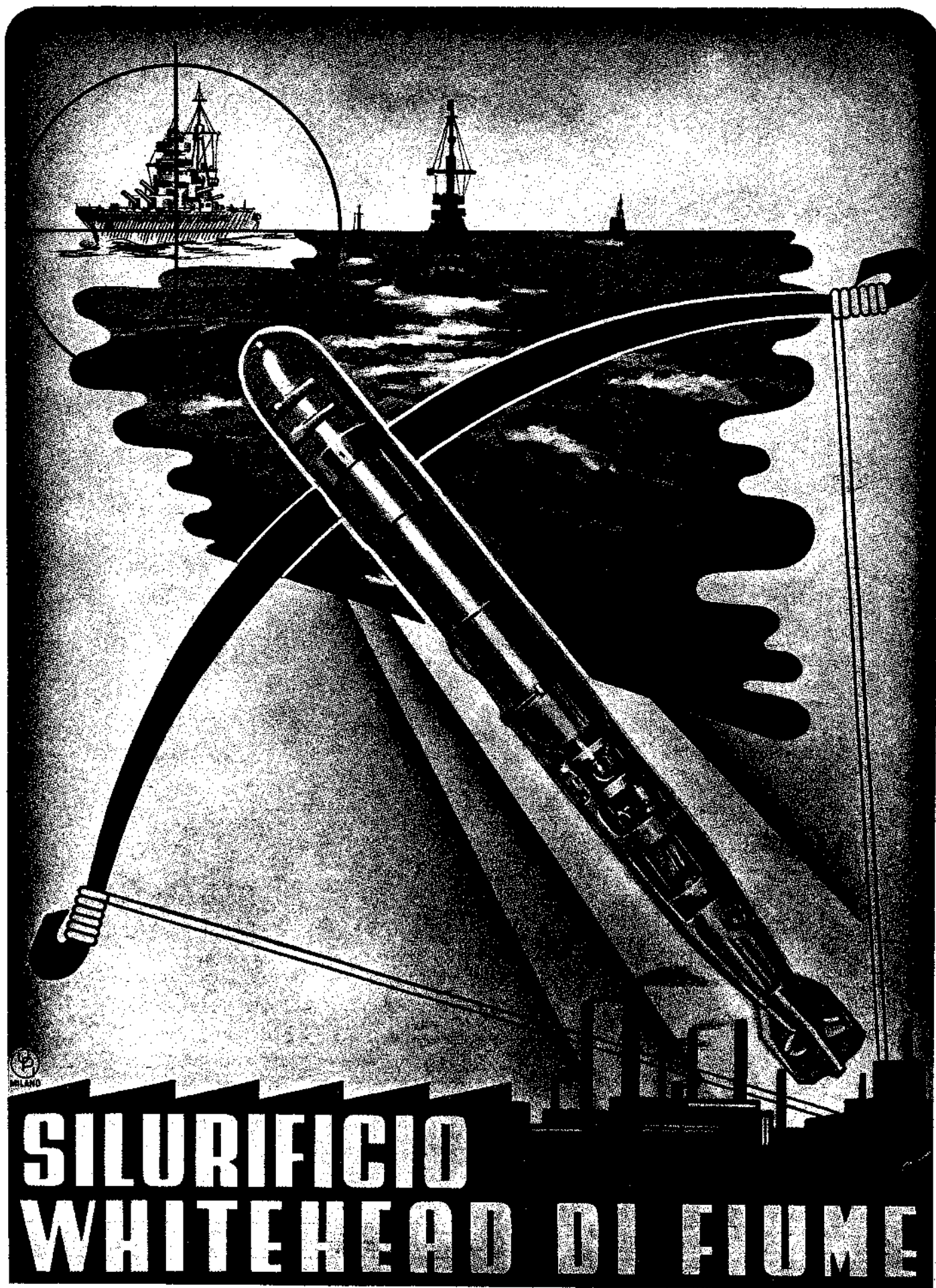
Con una vita ed esperienze tanto ricche dietro, Diessl non è un attore dei soliti, prima di tutto è un uomo. Il vigore della sua esistenza, insieme (talvolta) con una schiva timidezza d'artista e di solitario, egli lo porta intatto nei film. Interprete studioso e raffinato, che dalla potentissima e mutevole maschera sa trarre effetti tanto sicuri quanto profondi.

Non sarà facile che noi dimenticheremo il più celebre dei suoi personaggi: quello del marito di *CRISI*. Era composto e rappresentato con una finezza semplice, e con la matura misura derivata da una conoscenza non vaga degli uomini. Per quel passo esitante, quelle tristi mani, l'occhio vigoroso e pensoso, non v'era momento di un'esistenza d'uomo che non trovasse, nella sintesi, rappresentazione concreta.

FILM PRINCIPALI: *CRISI* (Ufa, 1926); *LA SCATOLA DI PANDORA* (1927); *LA TRAGEDIA DEL PIZZO PALÙ* (*Die weisse Holle vom Piz Palu*, 1929); *WESTFRONT 1918* (Ufa, 1930); *IL TESTAMENTO DEL DOCTOR MABUSE* (Nero Film, 1932); *S. O. S. ICEBERG* (Universal, 1933); *SENZA MADRE* (1934); *LA MAESTÀ BIANCA* (*Die weisse Majestat*, 1934); *IL SEPOLCRO INDIANO* (*Der Tiger von Eschnapur*, Tobis, 1936); *UNA DONNA FRA DUE MONDI* (Astra, 1936); *IL TESORO DEI TROPICI* (*Kauschuk*, Ufa, 1939); *STELLA DI RIO* (*Stern von Rio*, Tobis, 1940); *STARKER HERZEN* (Ufa, 1940); *SENZA CIELO* (Continentalcine-Artisti Associati, 1940).

PUCK





SILURIFICIO WHITEHEAD DI FIUME

ARTISTI ASSOCIATI S. A.
PRODUZIONE FILM



la FANCIULLA di PORTICI

LUISA FERIDA - CARLO NINCHI
GIULIO DONADIO - GIUDITTA RISSONE
ORETTA FIUME - ROBERTO VILLA

Regista: MARIO BONNARD

DIRETTORE GENERALE DI PRODUZ. GIORGIO GENESI



**Per la via più
ardita, lassù, nella
gloria del Sole!**

**Perfettamente equi-
paggiati per lieve la
fatica e più sicuro
è il cammino.**

**Dal costume alla
tenda, dai ramponi
alla piccozza, nel no-
stro Reparto Sport
tutto il materiale per
qualunque speciali-
tà ai migliori prezzi.**

V I S I T A T E C I

RINASCENTE
MILANO • PIAZZA DUOMO

Fotografia: RITRATTI



App. Leica - Obj. Elmar F-50 mm. 1:3,5 - Pel. Agfa Isopan F. - Dicembre ore 12 - B. 3,5 - 1/100
Diffusore Duto N. 1 (Foto G. Tessaro - Padova)

È RELATIVAMENTE facile, per un fotografo diligente e sensibile, di ottenere risultati soddisfacenti nel ritratto. Intendiamo qui riferirci al « ritratto-istantanea », non al ritratto di studio, che richiede particolari dotazioni e tecniche speciali non alla portata di tutti.

Un discreto apparecchio, che ci consenta la messa a fuoco su m. 1,50 o due, e del materiale sensibile che abbia una buona resa dei colori, sono sufficienti al nostro scopo. Anche se non possediamo lo speciale obiettivo a fuoco lungo nella serie degli « intercambiabili » di un modernissimo e costoso apparecchio, potremo modestamente ottenere qualcosa di analogo alle belle « teste » che ammirammo in qualche esposizione o nelle riviste del genere.

Ammettiamo dunque di possedere un normale apparecchio fotografico ad obiettivo unico, con messa a fuoco variabile da « infinito » a m. 1. A tutti noi sarà certamente avvenuto in un primo tempo di avvicinarci istintivamente al soggetto alla minima distanza segnata sulla scala del

nostro apparecchio, al fine di ottenere una bella « testa » della persona da fotografare. E il principio seguito sarebbe stato quello più giusto giacché di massima l'inquadratura di un volto o il così detto « mezzo busto » caratterizzano la persona molto meglio che la fotografia per intero. Ma il risultato di questa presa ci avrà parecchio delusi sulle possibilità della nostra macchina e forse neppure avremo mostrato alla persona fotografata la misera prova, adducendo... misteriose giustificazioni tecniche! Eppure il negativo sarebbe stato ottimo, sia per illuminazione, che per messa a fuoco; ma l'espressione di quel volto è risultata sgraziata e deformata. Se avremo insistito su prese di tal genere, risultati sempre analoghi ci avranno convinti che la nostra macchina porta abusivamente l'indicazione della minima distanza sul temibile « m. 1 » e che in effetti non è diversa da quelle di minor costo che si accontentano del « m. 2,50 ». Ma tra le varie fotografie da vicino, per le quali avremo accuratamente misurata la distanza con la cordella metrica o

attraverso un preciso telemetro, molte ci saranno riuscite bene e senza alcuna deformazione. Esaminiamone i soggetti e ci accorgeremo di aver ottenuto buoni risultati solamente nei casi che presentano scarso sviluppo in profondità.

Dunque il « difetto » lamentato nella nostra macchina non è che una caratteristica di tutti gli obiettivi universali, anche i migliori; e che cioè la resa prospettica, quando la messa a fuoco tende ai valori di minima distanza, diminuisce rapidamente il suo grado di perfezione, fino a darci quelle accentuate deformazioni che più facilmente si manifestano nel ritratto. In generale quindi l'inconveniente sarà più sensibile quanto minore è la distanza di presa e quanto maggiore è la profondità del soggetto.

Ed ora il rimedio: l'ingrandimento parziale, che tanto facilita la composizione artistica dell'inquadratura, risolve in pieno il problema del ritratto, quando non si disponga, come abbiamo detto, di speciali obiettivi a fuoco lungo. E per l'esecuzione del taglio rimandiamo al N. 70 di questa rivista.

Nell'apprestarci dunque a far scattare il nostro otturatore per un ritratto, ci limiteremo a una distanza di parecchio superiore a quella minima: per esempio m. 1,50 o due invece di m. 1, in modo da garantirci un'ottima resa prospettica. Nel nostro mirino dovremo già immaginare l'avvicinamento che otterremo poi coll'ingrandimento parziale e regolarci opportunamente.

Ci preoccupiamo quindi di ottenere dalla persona da fotografare una espressione di naturalezza, evitando in genere che il soggetto « si metta in ordine », per coglierlo invece nel suo carattere; e qui dovremo applicare tutta la nostra abilità di « registi dell'immagine », che dev'essere qualcosa di meglio del classico « Sorridete! » dei signori dalle grandi macchine col panno nero. Giacché nel caso del ritratto è difficile parlare di « istantanee a sorpresa »; questo è senza dubbio il metodo migliore che consente di ottenere assoluta naturalezza; ma è applicabile assai raramente per le minori distanze.

Opereremo generalmente a grande apertura (la massima che ci consente il nostro apparecchio o quella prossima) al fine di avere degli sfondi ben sfuocati, dai quali si staccherà nettamente il primo piano, contribuendo ad aumentare la vivacità dell'immagine.

Nella scelta degli sfondi dovremo tendere ad armonizzarli coi valori del primo piano, evitando elementi che, anche sfuocati, potrebbero distrarre dall'osservazione del soggetto principale.

Operando in controluce o mezzo controluce bisognerà rischiare il soggetto; all'uopo potremo riflettere la luce fondamentale con cartoni o panni bianchi; meglio ancora e più semplicemente potremo farlo se le condizioni di presa ci consentiranno di sfruttare il riflesso della neve o quello d'un muro chiaro o simili.

E anche qui sono in gioco il buon gusto e l'abilità del fotografo, non meno che nell'accurata preparazione di un ritratto di studio. Ma tutto il nostro lavoro di presa dovrà svolgersi in pochi secondi e senza « tormentare » troppo il soggetto; in caso contrario, tutto andrebbe a scapito della naturalezza, pregio fondamentale di un buon ritratto.

Abituiamoci inoltre a considerare la copia a contatto come una prima fase del nostro lavoro; il resto si compirà nell'eseguire l'ingrandimento parziale. Solo l'opera compiuta presenteremo a quella persona, che diffidando si sarà ancora prestata per il ritratto; e questa volta riacquisteremo la sua fiducia.

GIOVANNI TESSARO

ASSICURAZIONI GENERALI DI TRIESTE E VENEZIA

Società Anonima istituita nel 1831
CAPITALE SOCIALE INTERAM. VERSATO L. 120.000.000

LE "ASSICURAZIONI GENERALI"

esercitano i RAMI VITA, INCENDI, FURTI, e
TRASPORTI e, in unione alle affiliate ANONIMA
INFORTUNI e ANONIMA GRANDINE,
i RAMI INFORTUNI e GRANDINE

Capitale sociale inter. versato L. 120 milioni
Fondi di garanzia 3 miliardi e 105 milioni
Capitali vita in vigore 9 miliardi e oltre 267 milioni
Pagamenti per danni dal 1831 . 11 miliardi e oltre 573 milioni

FANNO PARTE DEL GRUPPO DELLE
ASSICURAZIONI GENERALI
59 COMPAGNIE AFFILIATE

AGENZIE IN TUTTI I COMUNI D'ITALIA
Rappresentanti e Commissari d'avaria in tutto il mondo

"ferrania,,



PELLICOLE CINEMATOGRAFICHE
POSITIVA PER LA STAMPA
PER IL SUONO TIPO S.A.V. 35mm
PER IL SUONO TIPO S.D.V. 35mm
NEGATIVA PER CONTROTIPO
NEGATIVA EXTRA RAPIDA
PANCROMATICA

Ferrania SOCIETÀ ANONIMA CAPITALE SOCIALE L. 400.000.000 IN VERS. SEDE: MILANO - CORSO DEL VIGORIO, 12

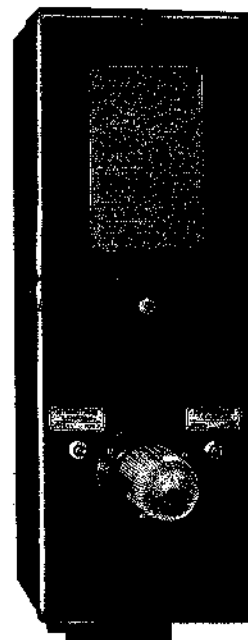


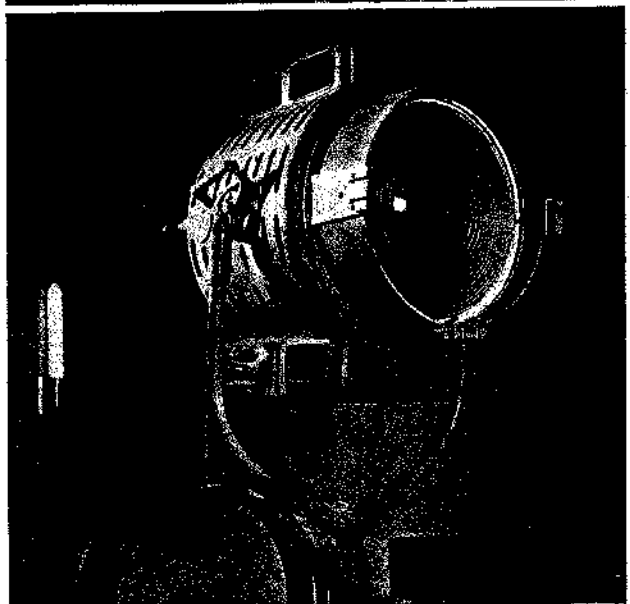
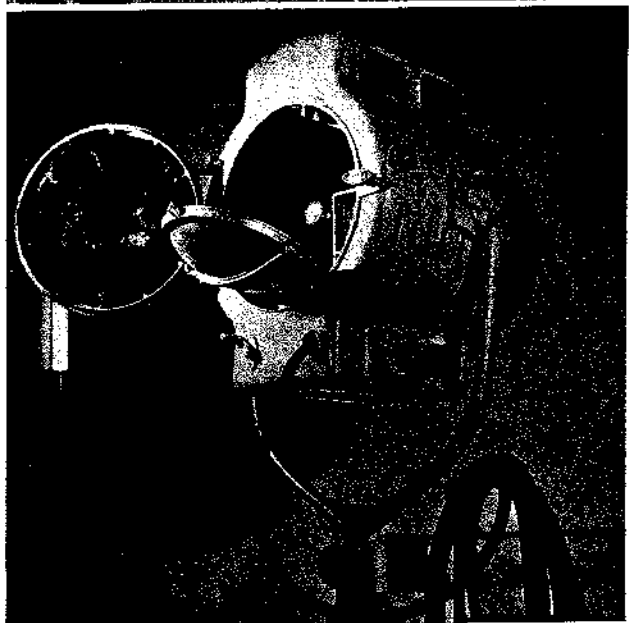
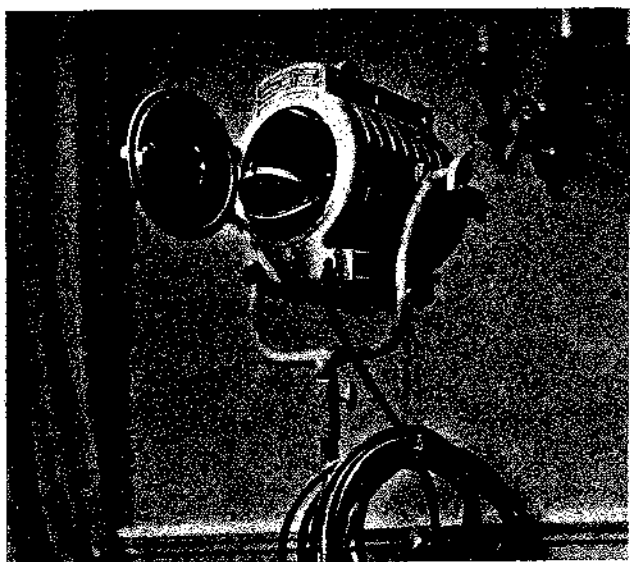
illuminazione di sicurezza Hensemberger

per abitazioni, ricoveri anti-
aerei, cinema, teatri, luo-
ghi di riunione, alberghi,
ristoranti, banche, stabili-
menti, centrali elettriche,
miniere, ospedali, cliniche,
o comunque per tutti gli
ambienti pubblici e pri-
vati ove occorra la sicu-
rezza assoluta di avere
sempre la luce in caso di
guasti e di interruzioni
della pubblica illuminazione

*Affrettatevi a fare l'impianto per
essere sicuri di arrivare in tempo!*

Chiedere informazioni e listini alla
**FABBRICA ACCUMULATORI
HENSEMBERGER - MONZA**





DANTE RISPOLI

OFFICINA ELETTO-MECCANICA

ROMA

VICOLO DELLA FARNESINA, 12-14

Amministrazione: VIA ORTI DELLA
FARNESINA, 20 - TELEFONO 391004

La predetta Ditta Dante Rispoli, notissima presso l'industria cinematografica italiana da oltre un ventennio, ha assunto la rappresentanza esclusiva della Compagnia Mole-Richardson di Hollywood (California), per la fabbricazione in Italia e Colonie di tutti gli apparecchi a proiezione luminosa nonché dei proiettori ad arco e ad incandescenza di brevetto della citata Compagnia americana.

La specializzazione industriale della Ditta Rispoli si è altresì largamente affermata nella fabbricazione di tutti gli apparecchi ed accessori connessi all'industria cinematografica e fotografica ed in particolar modo dei **carrelli** per macchina da ripresa, di giraffe, colonne, specchi, lenti di Fresnel, ecc.

L'affermazione conseguita dalla Ditta Dante Rispoli presso i maggiori stabilimenti cinematografici italiani fra i quali è titolo di onore della Ditta stessa, comprendere la Cinecittà, l'Istituto Nazionale Luce ed il Centro Sperimentale di Cinematografia, i quali tutti hanno largamente attinto alla complessa produzione del Rispoli per l'attrezzatura dei loro Stabilimenti, ha creato a questa officina un vero titolo di esclusività produttiva cinematografica basata sulla assoluta bontà tecnica dei suoi apparecchi.

La Ditta Dante Rispoli, in rapporto alla sua attrezzatura ed organizzazione industriale è attualmente in grado di fronteggiare qualsiasi richiesta per forniture complete di parchi lampade ed accessori garantendone la perfetta costruzione tecnica e funzionale.

La Ditta Rispoli si riterrà ben lieta di essere interpellata e visitata onde sottoporre alla sua Spett. Clientela tutta la sua produzione e si tiene a disposizione per fornire, senza impegno, dati, elementi tecnici e preventivi.

PER L'AUTARCHIA DEL MINERALE

ACCIAIERIE E FERRIERE LOMBARDE FALCK

OGNI PRODOTTO METALLURGICO PER LA FABBRICAZIONE DELLA GHISA E FERRO-LEGHE

STABILIMENTO VULCANO - PRIMO IMPIANTO IN ITALIA DI FORNI ELETTRICI PER LA PRODUZIONE AUTARCHICA DELLA GHISA DALLE CENERI DI PIRITE

CAPACITÀ PRODUTTIVA ANNUALE: PIÙ DI 1.000.000 DI Q.N. DI GHISA PARTENDO DA MATERIE PRIME NAZIONALI

CONSUMO DI ENERGIA IDROELETTRICA 260.000.000 Kwh. CON UN RISPARMIO DI 600.000 Q.li DI CARBONE

RICUPERO DI GAS 50.000.000 DI MC. CON UN RISPARMIO DI 2.000.000 Q.li DI CARBONE

TOTALE DI MINORE IMPORTAZIONE 800.000 QUINTALI DI COMBUSTIBILE E 1.800.000 QUINTALI DI MINERALE

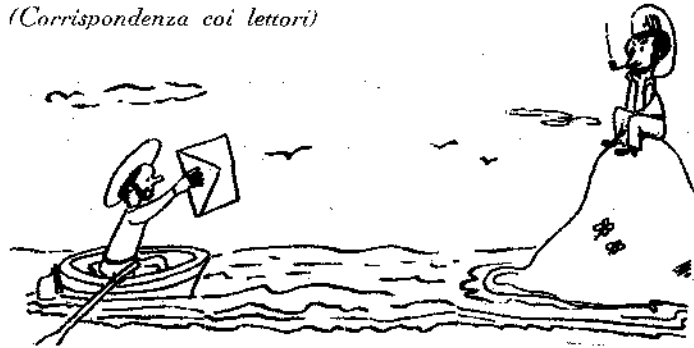


FALCK

ACCIAIERIE E FERRIERE LOMBARDE FALCK

CAPO DI BUONA SPERANZA

(Corrispondenza coi lettori)



BRUNO CARTAPATTI (Milano). - Faccio molto volentieri una conversazione epistolare con te. Mi pare sia inutile che io ti sveli il mio nome. Altri me lo hanno chiesto; ma soddisfatta la prima curiosità, si accorgerebbero di aver rotto un incanto. Coloro che corrispondono con me sono parecchi e procuro di rispondere a tutti entro il numero successivo. Comunque tutti ricevono da me risposta. Naturalmente le domande sono le più disparate. Davvero non capisco nemmeno io, talvolta, la ragione di certe domande. È strano che qualche lettore continui a domandare cose alle quali può trovare risposta in libri spesso ricordati in questa rubrica. Credo che qualche regista nuovo avrebbe certamente delle cose da dire. Accade però che il nuovo regista voglia realizzare film con elementi poco dotati. Poi, il nuovo regista è costretto magari a fare il suo film in condizioni di inferiorità, e non sa sfruttare la situazione in cui si trova a suo vantaggio: il che, del resto, è molto difficile.

LA VEDETTA (Chiavari). - Per Corinne Luchaire rivolgi alla S. An. Gra. F. via San Nicola da Tolentino 1-B, Roma. Per Danielle Darrieux non so, al momento, dove indirizzarti.

VIVA! AL CINEMA (Roma). - È un po' strano che il cinema assorba tutti i tuoi pensieri e che quindi tu non possa pensare ad una facoltà universitaria. Studia lettere, per esempio, o giurisprudenza, o medicina. In tutti i casi, l'università ti sarà utilissima. Troppi sono coloro che fanno domanda di iscrizione al Centro, giovanissimi, senza aver raggiunto una maturità, senza una adeguata esperienza. Circa l'altro argomento della tua lettera, hai in parte ragione. Mi pare che non sia da scartare la collaborazione tra un attore o un'attrice, e i soggettisti, nella fase preparatoria; nel senso che questi lavorino pensando alla interpretazione di quel dato attore o di quella data attrice. Se si fa un soggetto senza pensare all'attore o all'attrice che deve interpretarlo, può accadere che il soggetto stesso non sia adattabile per un film, e che il film non venga mai realizzato.

UNO DEI TANTI (Catania). - Grazie per le parole che rivolgi a *Cinema*. Per quello che chiedi ti rimando al volume di Uraberto Barbaro: *Film: soggetto e sceneggiatura*, edizioni di Bianco e Nero, Roma, via Tuscolana km. 9.

PICCOLA LIU'. - Non credo che per ora potrai rivedere il tuo « amato » Errol Flynn. Non sono annunciati in Italia film da lui interpretati. Quanti anni hai? Devi essere molto giovane. Sei in

tempo per diventare attrice di cinema, nonchè interpretare film a fianco di Errol Flynn. Non credo che abbia divorziato da Lily Damita.

UN AFFEZIONATO LETTORE DI CINEMA (Roma). - Puoi rivolgerti ad Antonio Schiavinotto, via Domodossola 24/17, Roma.

ALDO FONTANESI (Reggio Emilia). - Non posso fare altro che rimandarti a quanto ho già scritto sui soggetti a me inviati perchè io dessi un parere: il mio parere cioè. Hai un bel dire: il soggetto è poca cosa, i produttori poi abbelliscono (questo press'a poco il concetto espresso nella tua lettera). Il produttore purtroppo, non prende in considerazione soggetti che gli pervengono da ignoti. Mi dispiace di toglierti delle illusioni, ma mi sembra proprio che i soggetti sieno convenzionali e non privi di retorica. Comunque, non perderti d'animo. Le tue intenzioni erano più che lodevoli. Se hai altri lavori, manda pure.

ROSSO E NERO (Genova). - « Vi sarei infinitamente grato se mi poteste fare un gran favore, cioè se mi poteste impiegare in qualche Ente o Casa cinematografica come fattorino od impiegato o qualsiasi altro lavoro, avendo passione per il Cinema ». Purtroppo io non dirigo un ufficio di collocamento. Credo d'altra parte che sia più conveniente per Voi rivolgervi a qualche rappresentanza di Casa cinematografica nella stessa Genova, dove risiede anche la Vostra famiglia.

ALFREDO DIERICO (Legnago, Verona). - Ecco gli indirizzi: Alida Valli, via Eustachio Manfredi 9, Roma (ma quante volte ormai l'ho scritto su questa pagina!); Vivi Gioi, viale Parioli 103-A, Roma; Paola Barbara, via Nomentana 78, Roma; Luisa Ferida, Lungotevere Flaminio 26, Roma; Assia Noris, villa Salva, via G. De Notaris, Roma.

ANTONIO NEDIANI (Faenza). - Carlo Jubanico, al quale avete scritto, mi prega di rispondere alla Vostra gentile lettera, e Vi saluta. Gli esempi che avete presentato, di quadri cinematografici, sono senza dubbio suggestivi. Non so come si possa realizzare il terzo; l'effetto delle pareti illuminate di rosso si può rendere soltanto col film a colori. Il secondo esempio (i fiori abbandonati dalla mano della sposa) ha riscosso in una certa forma di cinema sviluppatasi soprattutto negli anni 1933 e 1934. Auguri per la Vostra attività.

LUISA SORICE (Latisana, Udine). - Ecco i titoli dei film e tra parentesi i

BANCA COMMERCIALE ITALIANA

BANCA DI INTERESSE NAZIONALE

CAPITALE L. 700.000.000 INT. VERS.

RISERVA LIRE 160.000.000

AL 18 MARZO 1940-XVIII

nomi dei registi: VIVA VILLA! (Jack Conway), LA FORESTA PIETRIFICATA (Archie Mayo), MESSAGGIO SEGRETO (George Marshall), RIVELAZIONE (Henry Hathaway), CAROVANE (Erik Charell), LE QUATTRO PERLE (Sam Wood), TORMENTO (Clarence Brown), IO VIVO LA MIA VITA (W. S. Van Dyke), INCATENATA (Clarence Brown), LA PROVINCIALE (William A. Wellman), NON PIÙ SIGNORE (Edward A. Griffith), SOTTO DUE BANDIERE (Frank Lloyd). Gli interpreti principali di cavalcata sono Diana Wynyard, Clive Brook, Una O' Connor, Herbert Mundin.

MANLIO FONTANA (Trapani). - Mi sembra strano che in un cinema della tua città tu abbia visto delle fotografie di un film M.G.M. come se si trattasse dell'annuncio di un film di prossima programmazione. Ma il film, è stato poi proiettato? Informati presso la direzione del locale. Non vi sono trattative nuove con le Case americane. Per i nomi delle attrici, vedi risposta data nel numero precedente a un altro lettore.

M. M. (Mogliano, Macerata). - Non ho ben capito se siete al termine dei Vostri studi universitari, oppure all'inizio, dato che, ad un certo punto della Vostra lettera dite di potervi iscrivere alla facoltà di lettere. Comunque sia, io consiglio a tutti di conseguire una laurea prima di un'attività cinematografica. Se possibile, per uno studente in let-

tere, non escluderci, per esempio, una tesi di laurea sul cinema (come già è avvenuto) o, durante gli studi universitari, una preparazione cinematografica culturale sui testi migliori del cinema, nonchè qualche prova di sceneggiatura o film sperimentali in formato ridotto. Poi, la cosa migliore è di fare la domanda di iscrizione al Centro. Va bene? Scrivetemi ancora, se volete, e Vi darò tutte le notizie possibili.

FRANZ (Roma). - Esporrò alla Redazione la tua proposta. Comunque, se hai delle idee per brevi articoli, penso che tu possa scriverli addirittura.

ETTORE ZOCARO (Pescara). - Sì, è interessante quanto dici. Credo che i nostri produttori — poichè è nel loro interesse — studieranno la possibilità, come già è stato fatto, di servirsi della radio come mezzo di propaganda. Certo che mi sembra più utile una bene organizzata pubblicità radiofonica, piuttosto che la pubblicità in calce alle pagine dei quotidiani come vien fatta per il film su Caravaggio, quando del film non è ancora incominciata la lavorazione: pubblicità questa costosa e meno redditizia di quella radiofonica.

ELLA MARI (Bari). - Ecco gli indirizzi: Paola Bar'ara, via Nomentana 78, Roma; Fosco Giachetti, Albergo Moderno, Roma; Evi Maltagliati, via Anglon 3, Roma; Beniamino Gigli, via Serchio 2, Roma.

IL NOSTROMO

NECCHI



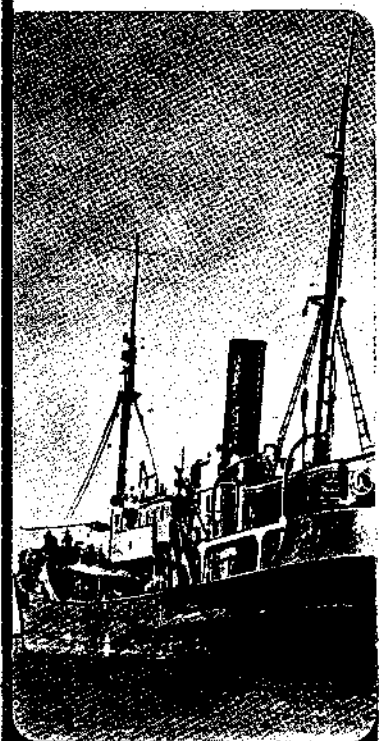
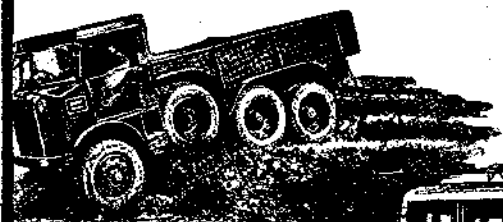
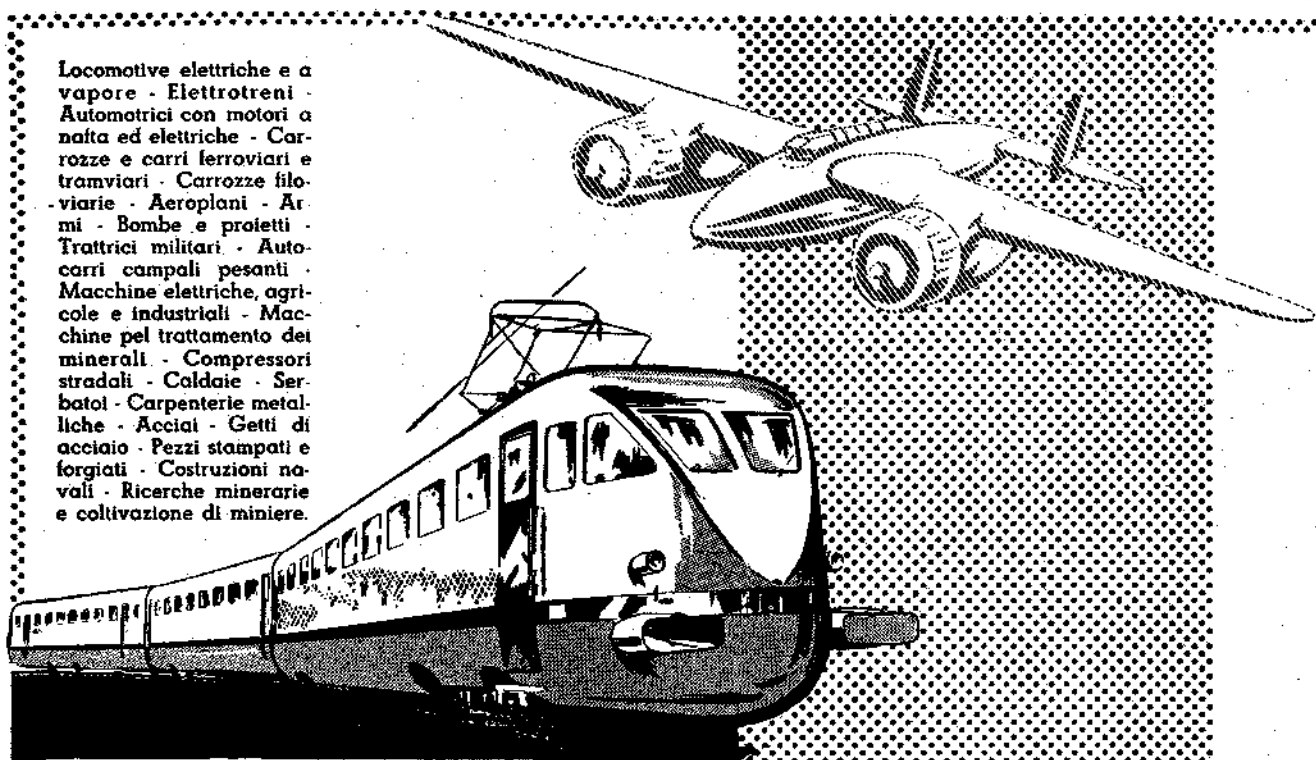
FORZE DELL'ECONOMIA ITALIANA

CASSA DI RISPARMIO DELLE PROVINCIE LOMBARDE

IL PIU' POTENTE ISTITUTO DEL GENERE IN EUROPA

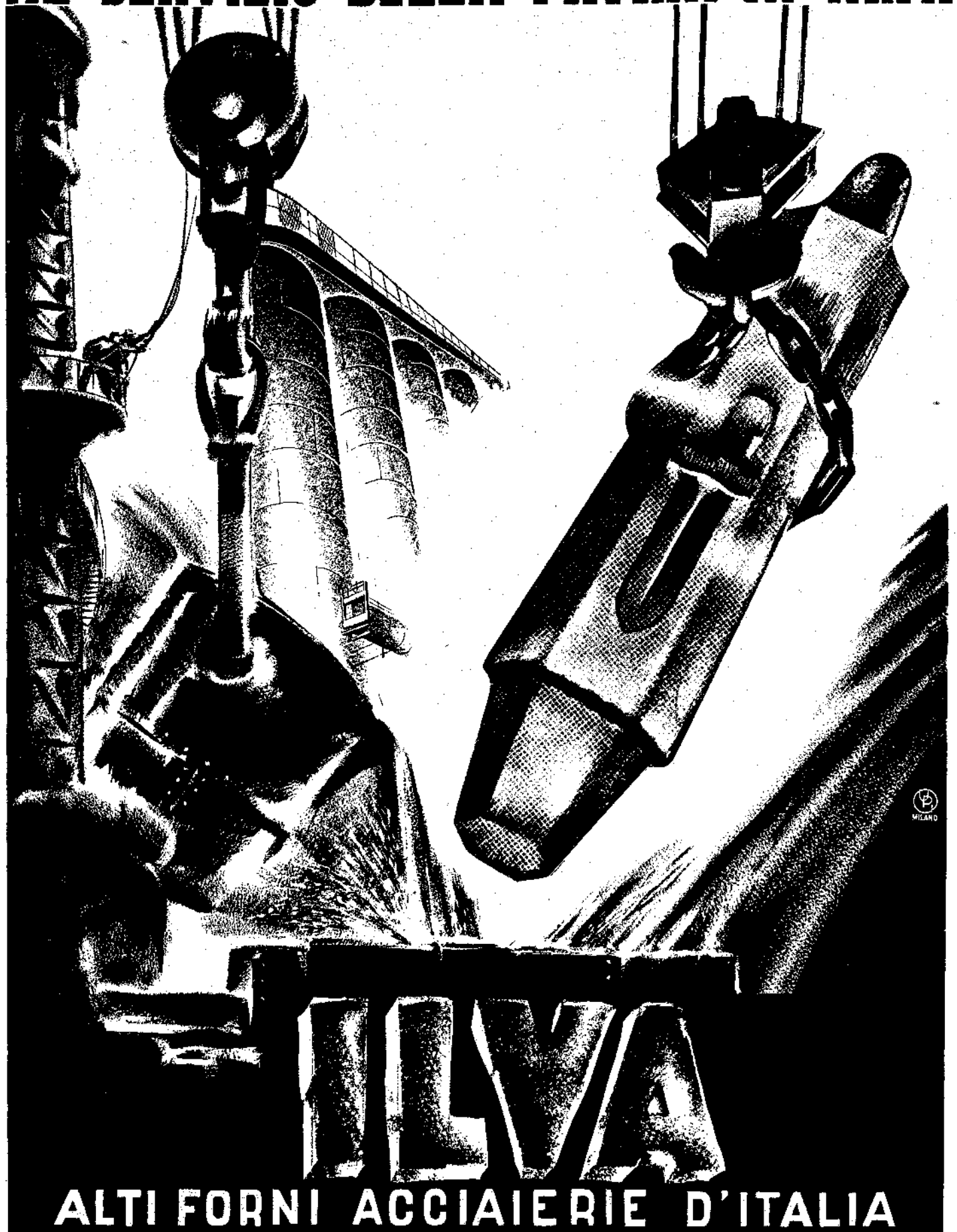
IL POTENZIAMENTO DELL'ECONOMIA AGRICOLA E L'AUSILIO ALLE ATTIVITA' INDUSTRIALI, LA DIFESA DELLA FAMIGLIA, L'ASSISTENZA SOCIALE NELLE PIU' VARIE ED ESTESE FORME, LA TUTELA DEL RISPARMIO, BASI FONDAMENTALI DELLA CIVILTÀ FASCISTA, SONO OGGETTO DELLA SECOLARE, GIGANTESCA ATTIVITÀ DELLA "CASSA DI RISPARMIO DELLE PROVINCIE LOMBARDE"

Locomotive elettriche e a vapore - Elettrotreni - Automotrici con motori a nafta ed elettriche - Carrozze e carri ferroviari e tramviari - Carrozze filoviarie - Aeroplani - Armi - Bombe e proiettili - Trattori militari - Autocarri campali pesanti - Macchine elettriche, agricole e industriali - Macchine per il trattamento dei minerali - Compressori stradali - Caldaie - Serbatoi - Carpenterie metalliche - Acciai - Getti di acciaio - Pezzi stampati e forgiati - Costruzioni navali - Ricerche minerarie e coltivazione di miniere.



BREDA

AL SERVIZIO DELLA PATRIA IN ARMI



Agricoltori!

**INTENSIFICATE LA COLTURA
DELLA BIETOLA
AI FINI AUTARCHICI**

Dalla BARBABIETOLA

ZUCCHERO, alimento insostituibile

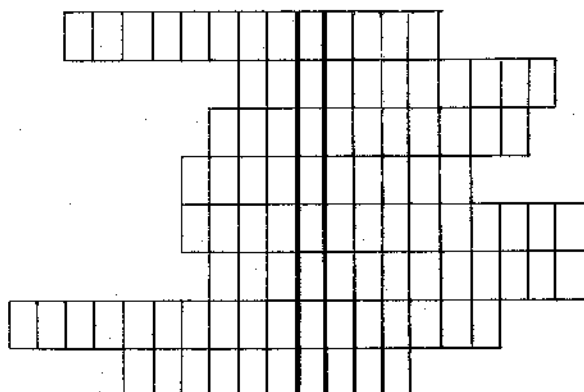
ALCOLE, carburante per l'esercito

GIUOCHI E CONCORSI

La soluzione dei giochi deve pervenire alla Redazione di CINEMA (Sezione Giochi e Concorsi, Piazza della Pilotta, 3 - Roma) non oltre il 30 settembre 1940-XVIII. Scrivere chiaramente, oltre alla soluzione stessa, anche il proprio nome, cognome e indirizzo. Tutti i lettori possono liberamente collaborare a questa pagina.

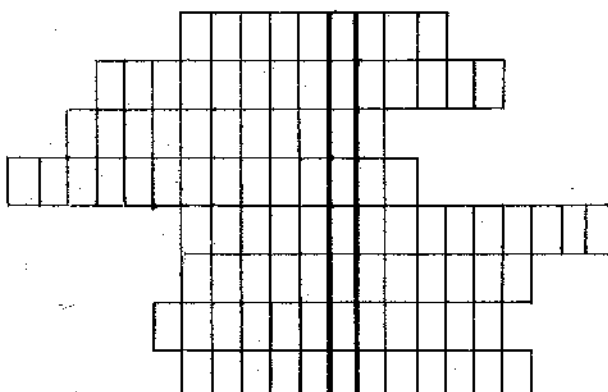
MUTO E SONORO

PRIMO SCHEMA



1. I Miserabili
2. Lo studente di Praga
3. Tarakanova
4. Cuori incatenati
5. Il fu Mattia Pascal
6. Ramona
7. Atlante
8. Resurrezione

SECONDO SCHEMA



Mettere ad ogni riga dei due schemi, nel primo il nome dell'interprete del film muto a fianco scritto, nel secondo il nome dell'interprete della riedizione parlata dello stesso film. Se la soluzione sarà esatta, nella colonna centrale in neretto del primo schema si potrà leggere il nome di un celebre regista italiano del muto, e nel secondo schema quello di un regista italiano oggi molto noto.

MARIO QUARGNOLO (Udine)

BANCA POPOLARE COOP. ANON. DI NOVARA A CAPITALE ILLIMITATO

Al 31 dicembre 1939-XVIII

Capitale L. 73.507.050

Riserve L. 83.658.054,70

Depositi e conti correnti
L. 2.373.572.963,73

Cambiali e Buoni del Tesoro
L. 1.330.043.693,42

BANCA AGENTE PER IL COMMERCIO DEI CAMBI

SOLUZIONE DEL GIOCO DEL N. 99 (10 AGOSTO 1940-XVIII)

FIRMAMENTO FEMMINILE

I SAPOLIA	L AVE DOVA
L AURANUCCI	L CAVALIERE DI SAN MARCO
ASSIANORIS	L A CASA DEL PECCATO
L EDAGLORIA	L AGRAND E LUCE
CARLA SVEVA	CONDOTTIERI
LUISELLA BEGHI	SCANDALO PERBENE
MORI ADENIS	PAZZA DIGIOIA
L AURA ADAMI	TORNACARO IDEAL
CATERINA BORATTO	I FIGLI DEL MARCHESE LUCERA
VANNA VANNI	FUOCHI D'ARTIFICIO
I SAMI RANDA	COME LE FOGLIE
ALIDA VALLI	MANON LESCAUT

Paola Barbara - 'La peccatrice'

SOLUTORE DEL GIOCO N. 99

LOMBARDI ALDO - Milano, Via Soleri, 20

Scrivere la soluzione in neretto e con scrittura molto nitida. Sarà scelto a sorte un vincitore fra i lettori del gioco. Muto e sonoro. Premio: l'Almanacco del Cinema Italiano. La soluzione del gioco pubblicato nel 10° fascicolo apparso nel 103° fascicolo (10 ottobre 1940-XVIII).

Direttore: VITTORIO MUSSOLINI

NOVISSIMA - Via Romanello da Forlì, 9 - Tel. 760205 - Roma

Proprietà letteraria riservata per i testi e per le illustrazioni. A norma dell'articolo 4 della legge vigente sui diritti d'autore è tassativamente fatto divieto di riprodurre articoli e illustrazioni della rivista CINEMA quando non se ne citi la fonte.

AL SERVIZIO DELLA PATRIA IN ARMI



ANSALDO

PER L'AUTARCHIA

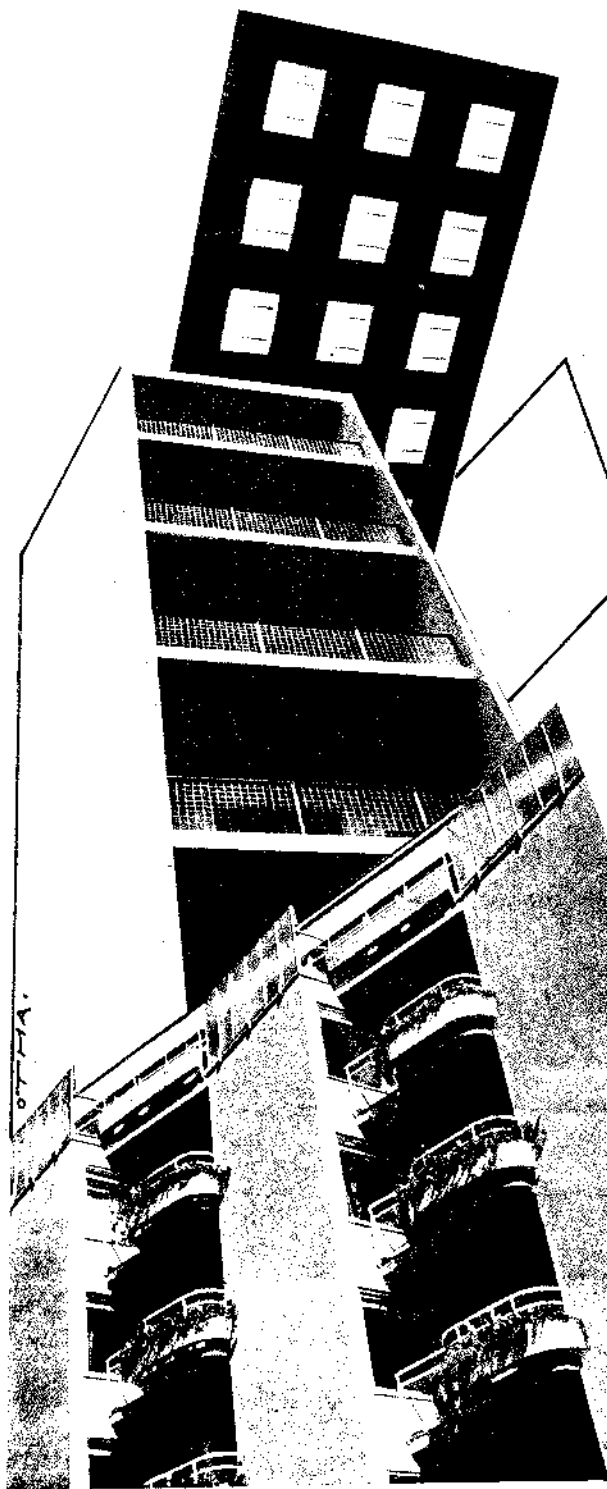
STRUMENTO PREZIOSO DI VITTORIA
PER L'ESERCITO, SUPERBA CREA-
ZIONE SPORTIVA PER I PIU' AMBITI
PRIMATI MONDIALI, LA MOTO GUZZI
HA L'ORGOGGIO DI SAPERE CONTRI-
BUIRE CON TECNICA SAPIENTE E FER-
VORE APPASSIONATO ALLA GLORIA
DELLA GRANDE ITALIA IMPERIALE



FORZE DEL LAVORO ITALIANO

DAI GLORIOSI MOTORI D'AVIA-
ZIONE ALLE PERFETTE CARROZ-
ZE FERROVIARIE DI PROPRIA
SPECIALE COSTRUZIONE LA
PIAGGIO È UN MODELLO
DI TECNICA GENIALISSIMA
AL SERVIZIO DELLA PATRIA





*in casa vostra
potrete incidere
dischi ed
ascoltarli
immediatamente*

SAFAR

RADIO-FONO INCISORE 844
SUPERETERODINA A 8 VALVOLE

