

CINELANDIA

3-10 FEBBRAIO 1946

Anno I Numero 3

Sped. in abb. postale - Gr. II

16 PAGINE - 20 LIRE

★ SETTIMANALE DI CINEMA TEATRO E VARIETA ★



MADELEINE CARROLL

A PORTE CHIUSE

di MINO CAUDANA

Settembre 1939. Dopo una breve vita senza chiasso, la Mostra veneziana del cinema si accingeva a chiudere bottega. La guerra era scoppiata da qualche giorno, i giornali annunciavano su otto colonne le prime vittorie tedesche. Pioveva. Una pioggia minuta, angosciata, ossessiva. Si pensava ai funghi avvelenati, al suicidio con l'inchiostro copiativo. Il «Corriere della Sera» pubblicava la telefoto della partenza di Sir Neville Senderson da Berlino, dopo la consegna dell'ultimatum. L'ambasciatore britannico aveva, appeso al braccio destro, un ombrello gocciolante, ed al suo fianco un fratello dei bassotti di Manlio Lupinacci. Forse pioveva anche sulle tette città sotterranee della Maginot, dove una strana popolazione si stava incavernando senza entusiasmo.

Il cinematografo divenne subito argomento di secondo piano. Filippo Sacchi telefonava in fretta le sue venti righe di critica, poi si rituffava nella lettura dei bollettini di guerra. Dimentico che la prima Guerra Mondiale era finita da un pezzo. Dino Falconi continuava a distillare micidiali freddure sul Kaiser. Stelle e divi non monopolizzavano più l'attenzione del pubblico. Inutilmente Assia Noris vinceva duecentomila lire allo «chemin de fer»; inutilmente una diva francese reduce, da sette divorzi, rischiava una pleurite doppia per farsi fotografare da Lucio Ridenti in un millimetrico costume da bagno.

Soltanto i pochi americani dell'Albergo Excelsior non sembravano rendersi conto della gravità dell'ora. Fra una telefonata e l'altra all'agenzia veneziana della «Cunard Line», per conoscere i turni d'imbarco, continuavano a vivere come i «transatlantici» descritti nelle pochades. Saccheggiavano le ultime provviste di «Camel», acquistavano orribili gondole-ricordo di filigrana argentata, ponevano sui piatti dei loro «portatili» i dischi di Bing Crosby. Ma il loro divertimento consisteva soprattutto nell'infastidire Corinne Luchaire.

Corinne appariva triste, pallida, riservata. Passeggiava sugli spessi tappeti scarlatti con

una specie di ostilità nello sguardo freddo. Si accostava al banco del bar, inerpandosi sugli sgabelli per raggiungere la sospetta policromia di una bibita esotica: ed aveva l'aria mesta della fanciulla che sopporta un martirio impostole da imprescindibili ragioni professionali. Diceva: «Whisky avec de l'eau Perrier» come se recitasse un atto di contrizione. Rifiutava gli inviti, non ballava il «big apple», si ritirava prestissimo. Una timida luce si accendeva nei suoi grandi occhi chiari soltanto quando il portiere le rimetteva la copia del «Matin» con le penultime notizie da Parigi.

In mancanza di meglio, gli americani dell'Excelsior si adattarono a commemorare Marion Davies. A Venezia Marion giungeva tutti gli anni, a settembre, accompagnata da un corteo di gondole illuminate. Su quella di centro, la più bella, c'era lei, anziana reginotta dello schermo, al fianco di William Hearst, un vecchietto che digeriva con estrema difficoltà e soffriva il mal di mare. Si diceva di lui che acquistasse in Europa turriti castelli pieni di storia e di topi, e li trasportasse poi, un pezzo dopo l'altro, nell'Ohio, per farne un grazioso presente alla diletta Marion.

La Mostra del 1939 si concluse silenziosamente. Giornalisti, attori e produttori partirono alla spicciolata, carichi delle ultime edizioni del «Gazzettino». Nello scompartimento del treno che ci riportava a Roma, due viaggiatori facevano della strategia spicciola, tracciando righe rosse e blu su una carta geografica dell'Europa Centrale: «I tedeschi sono qui, domani saranno là». Altri due, abbandonato il «Corriere» sui cuscini, parlavano con ammirato rancore di un certo piazzista Derossi che era riuscito ad accaparrarsi tutta la clientela piemontese di «bigiotterie». Nessuno aveva notato, nel corridoio dello scompartimento, una ragazza triste che guardava, senza vederlo, il paesaggio sfilare sotto la pioggia scrosciante. «E' Corinne Luchaire», confidammo al nostro vicino. Costui diede un rapido sguardo alle gambe lunghe e magre della diva, poi sorrise stupidamente, un po' deluso. Soltanto più tardi, nel giugno del 1940, riuscimmo a capire l'angoscia che avevamo notato negli occhi grandi e chiari di Corinne Luchaire.

«Gente allegra» ha mandato in estasi i romani per Hedy Lamarr: e vi giuro che il gioco di parole non è volontario. Quando Hedy Kieslerova debuttò in «Estasi», i critici scrissero che «la giovane attrice aveva della stoffa». Infatti Hedy era apparsa nuda sullo schermo. Non le riuscì quindi molto difficile richiamare l'attenzione del pubblico. S'indulge sempre volentieri alle manchevolezze di un'interpretazione, quando le occasioni di svago offerte dall'interprete sono molte e deliziose. La miracolosa apparizione le valse il successo, e il successo le procurò il rituale contratto americano. Varcato l'Atlantico, Hedy Kieslerova divenne Hedy Lamarr, nome che gli americani possono pronunciare senza difficoltà.

Il primo film interpretato in America da Hedy Lamarr fu «Prendo questa donna»: costò 800.000 dollari, e non venne giudicato «presentabile». Successivamente, le cose andarono un po' meglio. Ma la diva, dicono, non fa nulla per aiutare i suoi produttori. La vita che conduce non è quella della donna fatale. Il matrimonio con Gene Markey, reduce dalla burrascosa campagna coniugale con Joan Bennett, non ha giovato ad Hedy, che avrebbe l'obbligo contrattuale di simboleggiare il mistero e l'irraggiungibilità. Quando i dirigenti della M. G. M. la vedono piangere in pubblico per una palla ricevuta nell'occhio destro durante una partita con Charlie Chaplin, piangono a loro volta. Ma di rabbia.

Il caso di Hedy Lamarr non è, del resto, isolato. Edvige Feliulère richiamò l'attenzione del

pubblico uscendo, perfettamente nuda, dallo storico bagno di «Lucrezia Borgia». La suggestiva visione non si è più rinnovata. Ormai grande stella, Edvige non offre più al nostro sguardo che il suo volto espressivo. Per il resto, bisogna accontentarsi dei ricordi. Joan Crawford, nei suoi primi film, utilizzò al massimo l'arma sleale del «sex appeal». Ma ora la bella festa è finita. Anche il disegno della sua bocca si è fatto più casto, ed al famoso «sex appeal» è subentrato un più genuino ed onesto talento. Dita Parlo divenne improvvisamente illustre il giorno in cui, in un film muto dell'Ufa, saltò dal letto vestita soltanto di una corta e trasparente camicia. Simone Simon fu citata all'ordine del giorno della fama soltanto quando, nel «Lago delle vergini», la sua candida perversità ebbe una manifestazione sfacciatamente visiva. Françoise Rosay, scarsa di attrattive fisiche, dovette adattarsi, per farsi notare, a fumare un mastodontico sigaroavana. Questo avvenne nel primo film interpretato dall'ottima attrice, intitolato: «Se l'imperatore lo sapesse».

MINO CAUDANA



Jean Darcante e Anne Bruslay nella «Celestina» ripresa in un teatro di Parigi

IL DIAVOLO IN POLTRONA

La mia sbadataggine è seriamente riprovevole: solo ieri mi hanno detto (ed ho dovuto riconoscerlo) che «L'Immortale Leggenda» è la modernizzazione del «Tristano e Isotta». Io con le mie forze, non me ne ero accorto e non ci avevo pensato.

In mano a Cocteau il mito Wagneriano diventa, — a mio parere — un film Esistenzialista. Cioè un film dominato dal Destino; dal Destino Inevitabile. Cocteau ha sentito questo leggero venticello esistenzialista che spira in Europa e ne ha tratto le sue conseguenze cinematografiche. Il film è tutto tessuto di Esistenze e di Enti. Vi è il Bello; il Brutto; il Maligno; la Maligna; l'Amico, ecc. Tutte queste esistenze sono piccole pedine nel gran gioco della vita; la quale vita è dominata dal Destino.

Ritengo che i personaggi più umani del film sono il Bello e il Brutto. Il primo ha una certa evidenza per la notoria inclinazione ai gusti socratici di Cocteau; il secondo, risulta anche di un buon rilievo umano perché è in diretta relazione col primo. Cioè esiste perché esiste il primo: è la sua ombra, il suo chiaroscuro. E' la notte di quel giorno. E' la luna di quel sole. E' il Male di quel Bene (e quale immenso Bene sarà stato, per Cocteau, quel Bello fuori dello schermo?).

E', quello, un bello (anzi, esistenzialisticamente parlando, un Bello) molto stile Jonville-le-Pont. I Belli francesi sono veramente di carattere particolare. Si sente che sono spaesati, come pesci fuori d'acqua. La Francia è il grande paese dei grandi brutti. La Francia è il paese dei brutti valterriani; delle brutture affascinanti. Non per nulla anche i brutti di casa nostra trovarono colà grandi e storiche accoglienze: dall'Abate Galiani a Boldini.

Ciò che poi veramente stupì nella «Immortale Leggenda» fu la scelta dello scenario naturale dove si svolgono le ultime battute del dramma; cioè la spiaggia. Sembra un paesaggio della «Scuola di Posillipo».

Il finale del film è molto istruttivo ai fini di una indagine sulla sensibilità morale dei romani di oggi.

Mi spiego: ho veduto «L'Immortale Leggenda» due volte. La prima volta, il pubblico era quello pomeridiano del Cinema Corso. Cioè un pubblico medio borghese che accetta perfettamente, come fatto «logico», il difficile finale. La seconda volta, ahimè, successe il finimondo, perché si erano fatte le otto di sera e la media borghesia aveva rincasato (per profitto del quarto d'ora del gas) ed erano sopraggiunti strani signori ingioiellati e con cappotti di una grande potenza. Questi più grossolani signori, perfettamente ignari dei problemi del Destino e della Esistenza, fischiarono a salve il finale. Evidentemente, più rudimentali, più semplicioni, più grossolani, più «cattivi», non accettarono il finale.

Me ne uscii dal cinema pensando molto realisticamente che questa nuova borghesia sorta fra Campo dei Fiori e Piazza Vittorio ci potrebbe benissimo vedere appesi ai lampioni di Roma senza batter ciglio.

RITARDATARIO

CINELANDIA

settimanale di cinema teatro a varietà

★

Abbonamento: un anno L. 900; un semestre L. 500. Una copia L. 20

I manoscritti e le fotografie anche se non pubblicati non si restituiscono. Inviare alla Redazione di Cinelandia, impersonalmente. Riproducendo parzialmente quanto pubblicato in questo numero, è necessario citare la fonte.

★

Direzione, Redazione e Amministrazione: Roma, V. Prin.ssa Clotilde, 5 - Tel. 372032

Concessionaria per la Pubblicità: S. I. C. A. P. Via del Tritone 146

CINEMA

DEL TEMPO PERDUTO

QUANDO eravamo bambini i nostri genitori non volevano condurci al cinema. Abitavamo in quegli anni calamitosi e frenetici in una remota provincia del nord Italia, in una piccola città rossa e nebbiosa circondata tutt'attorno da alte mura di pietra. Il cinema era a pochi passi da casa nostra: ai limiti d'un sobborgo malfamato più per la sua irriducibile affezione ai «caporioni» della Camera del lavoro che per il costume, del resto francamente equivoco, delle sue ragazze sboccate e dipinte. Dai limiti di questo sobborgo, verso la campagna sparsa di ciminiere e di capannoni, partivano nelle serate di luna le squadre dei fascisti: ne ritornavano stanche e torbide a tarda notte per informare delle loro gesta i caffè del centro.

Il cinema era dunque posto in quella che con termine guerresco si dice zona di nessuno. Si riversavano nella capace platea lunga e stretta come un corridoio gli abitanti del sobborgo: un pubblico di operaie e di operai che accorreva a impararvi i baci sofisticati, le mode strepitose. Ma lassù in alto, in una galleria numerata e ristrettissima, si appollaiavano i borghesi di città avventuratisi in diffidente avanscoperta dentro il territorio nemico. Lì si sentiva, nel buio, tossire a più non posso, affumicati dalle sigarette e dai toscani di quelli di sotto. I loro nasi per bene avevano un bel arricciarsi quando al riaccendersi delle luci il calore dei corpi ammucchiati pareva accrescersi dal basso a minaccia della distinta piccioniaia. Scoppiava qualche urlaccio: «abbasso i pescicani...; boia di signora!...». Solo il rinnovato incantesimo del buio riusciva a ristabilire nell'interno della sala quella solidarietà nazionale che a poche centinaia di metri di distanza, oltre il fiume, nemmeno i manganelli dei fascisti riuscivano ad assicurare.

Bastava poco, in fondo. Un po' di buio, come una doccia ai matti. Ma la gente, a quei tempi, poveri e ricchi, operai e signori, aveva ancora da coltivare, ognuno per suo conto, il proprio campicello d'illusione. Credevano, per esempio, nella Cocaina e nel Vizio, come si può credere in una religione: e dei Gastoni che Petrolini ha immortalato eran pieni salotti e marciapiedi. Non che oggi se ne sia perduto il seme, intendiamoci. Di gente che si dà ai vizi e alla cocaina ce n'è di certo più che mai. Ma, vedete, sono vizi e cocaina senza più il «v» è la «c» maiuscoli. Ed è un bene, tutto sommato: come è un bene che i fascisti, se ancora ci sono, non siano che di una levatura scopertamente gangsteristica e utilitaria. Credevano nel cinema, anzi nel Cinema, con una specie di fanatismo, con un accanimento infantile e disperato: il cinema li riforniva degli ultimi miti, delle ultime chimere. Oggi c'è questo vantaggio: che la gente (poveri e ricchi, operai e signori) i miti e le chimere li ha tutti consumati, o, almeno, se li va a cercare altrove. Le farmacie come i cinema sono tornati locali per gente disinteressata. Dei film si occupa l'«Osservatore Romano» e il Partito comunista. Che più? Ma non basta, evidentemente, perché le cose vadano un po' meglio di quel che vanno. All'epoca accesa e irre-

vocabile della nostra infanzia c'era, dopo tutto, molta riserva d'ingenuità e di passione. La reazione stessa ne faceva sfoggio e vanto. Aveva una infinità di leve su cui far forza. Oggi — ed è un altro guadagno — non ha più nessuna leva a disposizione, nessun inganno da adoperare. Preferisce tacere e manovrare sott'acqua. La rivoluzione, dal canto suo, la va imitando. Crede soltanto nella virtù del temporeggiare. Se grida, lo fa per un dovere quasi professionale, a cui è la prima a non dar troppo credito. Se crede a qualcosa è alla propria intelligenza, alla propria maturità. Tutti sanno — dal che bisogna arguire che qualche po' di cammino l'abbiamo pur fatto — che perché sia pace tra la platea e la galleria ci vuole altro, oramai: non basterà più il manganello, né tanto meno smorzare la luce.

Ma allora, nel cinema polveroso e affumicato della nostra infanzia, dove, all'insaputa dei nostri genitori ci accompagnava qualche volta la serva, o, se la serva aveva da rigovernare i piatti, la nostra nonna popolana che adesso è sepolta lassù nella città rossa e nebbiosa, e questa guerra non ha fatto a tempo a vederla: allora, dico, bastava che si spegnessero i lumi del soffitto carichi di ragnateli perché tutti si tornasse più o meno d'accordo.

Ci pare ancora di risentire, nella fisicità della nostra attenzione, quasi l'imperio di una fascinazione collettiva. Sullo schermo piovoso si proiettavano i film della Jacobini, della Bertini, di Valentino, di Stroheim. I film di Tom Mix. Nel nostro amore per Tom Mix era idoleggiata un'ideale democrazia di uomini liberi e generosi, sopravvenienti sempre al momento giusto (un po' come ora Montgomery a El Alamein o le armate russe liberatrici, a Stalingrado) a salvare la fanciulla dolce e buona dalle grinfie del malvagio traditore: la stessa ideale democrazia — ma di quali miracoli di trasfigurazione non è capace l'infanzia! — che ci portava allora a fare il tifo per gli uomini dal fez e dalla camicia nera che avevano sempre piena la bocca dell'Italia e — dicevano in casa — erano sopraggiunti appena appena in tempo per salvarla dalle grinfie dei rossi. Ahimè! Poteva far pensare a tante cose, il sopravveniente Tom Mix: alla Patria recuperata, come al trionfo del «Sol dell'Avvenire». C'era di che soddisfare, purtroppo, tutti i gusti.



Claudette Colbert non cede: eccola più fresca e limpida che mai accanto a John Payne, nel suo ultimo film



Odette Joyeux, il più bel sorriso del cinema francese

I film d'amore non ci piacevano, ancora. Non piacevano nemmeno alla nonna popolana, sebbene la serva — quando ci portava lei — tentasse di domare la nostra nostalgia del sole che fuori cominciava a dorare i bastioni di un tepido tramonto, a furia di pizzicotti. Ma nella sala eravamo gli unici dissenzienti: facili, del resto, a riconciliarsi con l'amore quando questo sentimento da donnicciuole e, appunto, da serve, servisse da trastullo all'empietà teutonica di Erich von Stroheim, «l'uomo — come dicevano i mani-

festi attaccati fuori — che odierete».

Ho qui sul tavolo alcuni giornali cinematografici francesi dell'epoca. Lo stesso odio contro il tedesco che riconciliava davanti a uno schermo la borghesia al proletariato della nostra cittadina, e noi bambini alla serva, mi ritorna come per una intermittenza del cuore dai verdi paradisi dell'infanzia. Ricontemplo con deliziato orrore l'uomo basso e contenuto, le sottili gambe arcuate, strette come in un guanto negli stivali lustrati e leggeri: tutto il piccolo corpo sottile e imperioso, la crudele macchina umana mossa a dar strage — finita la guerra — delle femmine e degli invertiti di Montecarlo, mi balena davanti agli occhi. «Odi et amo». Ma per poco. Evidentemente non siamo più fatti né per odiare né per illuderci. Ripenso a una proiezione della «Grande illusion», a Grenoble, pochi mesi prima della disfatta della Francia. Il gioco di Stroheim, impeccabile, si svolgeva, ormai regolato dall'intelligenza di Renoir, in una sfera remota, incontaminata. Il pubblico educatissimo, intelligentissimo, assisteva senza fremere all'uccisione crudele ma necessaria dell'ufficiale francese. Non sperate di metterci d'accordo se non attraverso l'intelligenza, con l'intelligenza: questo pareva esprimere una così civile compostezza. Pareva una commemorazione che assolvesse i buoni e i reprobri di un mondo superato. La commemorazione, forse, della giovinezza: quella giovinezza che per il vecchio Stroheim giace sepolta sotto i tigli profumati della Vienna di Franz Josef; e per noi, sopravvissuti all'Europa, nell'acre cinema suburbano del tempo perduto.

GIORGIO BASSANO



In « Tristi Amori »

Jules Berry, diavolo per signore

«E alla sera, che fai?» chiesi. Il mio amico rispose: «Vado al cinema». «Tutte le sere vai al cinema?». «Quasi tutte. Il cinema non annoia. Il solo fatto di seguire con gli occhi le immagini in movimento basta a rendermi sopportabili e magari piacevoli le serate altrimenti tediose della provincia».

Così parlò il mio amico prima di risalire sul treno che lo riportava nella sua lontana e piccola città. Quanto a me, capii che cosa chiede il pubblico in generale al cinematografo. Non arte, dunque, esso chiede allo schermo, ma complicità nell'uccidere la noia. Se arte c'è, tanto meglio.

Con tutto ciò sarebbe in errore chi credesse all'indifferenza di tali spettatori verso il cinematografo. Non è detto che manifestando così modeste esigenze nei riguardi di uno spettacolo, essi intendano abbassarne il valore o mettere in dubbio le sue possibilità. Ma, insomma, di tutto questo, chi approfitta è il produttore. Altrimenti, come spiegarsi certi film, che fin dalle dieci paginette iniziali, cioè dalla stesura del soggetto, rivelano il loro scarso interesse ma che il produttore mette ugualmente in lavorazione?

Si spiegano col fatto che il produttore sa che cosa è il cinematografo nelle consuetudini della società moderna, sa che non è sempre un bel film ad attirare il pubblico nelle sale di proiezione. Spesso, basta soltanto

il nome d'un'attrice o d'un attore. La fortuna di certi film francesi fu fatta anche con i nomi di Jean Gabin, di Michele Morgan, di Raimu, di Jules Berry. Oggi, ad un film che abbia come interprete principale Jules Berry, anche se quel film non sia un capolavoro, non può mancare un certo successo. La gente ci va, perché Jules Berry le è diventato simpatico.

Sarà forse strano che un tipo come Jules Berry piaccia al pubblico e sia altrettanto simpatico alle donne che agli uomini. Eppure, così è. Jules Berry piace.

Andate a vedere; vi renderete conto di quanta simpatia egli goda fra i nostri spettatori.

Non c'è un film francese, che abbia intenti realistici, dove non appaia un tipo losco. I film veristici francesi hanno lo strano fascino dei fatti di cronaca nera; sono nati tutti dalle pagine del «Paris soir», dove una volta si leggevano storie di misteriosi delitti, che erano narrati col medesimo stile e davano lo stesso turbamento fantastico dei film attuali. La grande tradizione narrativa moderna spiega molte cose della Francia, e spiana molte pieghe che soltanto al primo sguardo paiono oscure; spiega, fra l'altro, certo gusto giornalistico che non si limita semplicemente al racconto dei fatti, ma descrive caratteri illustrandoli con abbondanti e ardite incursioni psicologiche. A sua volta, questo giornalismo spiega il gusto cinematografico dei Carnè, dei Moguy, dei Pottier, i cui film, come si diceva, non sono che quei racconti di scandali e delitti trasferiti sullo schermo.

Similmente a quello americano, il cinema francese ebbe successo perché rappresentava qualche cosa di vero, di autentico; perché era una precisa documentazione circa i tipi, i costumi, la moralità, i sentimenti, lo stile d'una società e d'un paese. L'esattezza di tale do-



cumentazione è indubbia. Anche l'aspetto dei lineamenti dei lettori vi collabora; attori, si direbbero, nati con questa particolare incombenza. E voi mi direte se la faccia di Jules Berry non convenga perfettamente a quella del personaggio che egli sempre raffigura sullo schermo.

La loscheria piace, affascina: questo ci ha detto il successo dei film francesi; e forse non senza ragione, dopo lunghi anni di produzione americana. In molti film americani c'è pure loscheria, d'accordo; ma di che altra specie! Con quella faccia, con quei vestiti e quei gesti ed estri ambigui, da esperto simulatore, Jules Berry è fra gli attori del cinema francese quello che interpreta la parte più torbida con arte forse più limpida.

GINO VISENTINI

LA VALIGIA DEL CINEMA

Appendice a un anniversario

Se in Europa il cinquantesimo anniversario della nascita dell'industria cinematografica è caduto l'anno testè chiusosi, in America, invece, ricorre il 26 aprile di quest'anno, giacché nello stesso giorno del medesimo mese dell'anno 1896 ebbe luogo a New-York la prima proiezione cinematografica per il pubblico eseguita col «vitascopio». Ma la prima grande produzione di oltre Atlantico risale al 1897 e fu costituita da un documentario, abbastanza lungo, ripreso a Oberammergau in Baviera e che riproduceva le scene della tradizionale «Passione», che quegli abitanti rappresentano ogni anno all'aria aperta.

Il successo fu grande e si giudicò un colpo da maestro, come ebbe a scrivere più tardi Valerio Jahier, aver avuto l'idea di «exploiter» il sentimento religioso. Infatti il direttore del Museo Eden fece subito girare una altra versione dello stesso soggetto. Questa volta si ritenne inutile andare in Europa: le riprese si svolsero sulla terrazza di un grattacielo col concorso di attori e con una strabocchevole scenografia. Anche questo film, lungo ben 700 metri, ebbe un grande successo. Una terza «Passione» fu girata, poco dopo, nei pressi di Filadelfia. In quello stesso anno (1897) Edison scatenò quella famosa guerra dei brevetti, che fu una vera e propria orgia di azioni giudiziarie che condussero alla sbarra, in tribunale, produttori, distributori, esercenti, registi e anche semplici operatori. Sequestri di films e di apparecchi, chiusura di sale, arresti e imprigionamenti divennero fatti quotidiani. I registi non osavano più «girare» sulle terrazze dei grattacieli senza la protezione di uomini armati che sorvegliavano gli ingressi.

Come si vede, il cinema americano, fin dalla nascita, ha avuto tutte quelle caratteristiche che anche oggi lo contraddistinguono. Sfruttamento di sentimenti (come quello religioso) diffusi nel pubblico; ripetizione ad oltranza di un genere che ha incontrato successo; ricostruzione in teatro di posa della realtà, persino per i documentari; lotte implacabili di interessi economici.

Codicillo all'appendice

In Russia il cinema sembra che nasca, già forte e armato come un dio, il 5 gennaio del 1926, giorno in cui fu proiettato per la prima volta il film di Sergio M. Eisenstein, «L'incrociatore Potemkine». Non che nel periodo zarista non vi fosse anche in quel paese una produzione, ma essa era certamente di scarso rilievo e, d'altra parte, i primi anni della rivoluzione, pur in mezzo alle difficoltà della guerra civile, la cinematografia sovietica lavora seriamente in profondità ad acquistare e conquistare una coscienza artistica di questo formidabile mezzo espressivo. Basti ricordare l'elaborazione teorica e le esperienze compiute da Dziga Vertov e Leone Coulechov. Il primo che sostenendo ad oltranza il valore documentario del film, si pone come il più grande assertore del realismo cinematografico; il secondo che, teorizzando il montaggio, rivela l'essenza profonda della sintassi cinematografica.

Nel film di Eisenstein le due esperienze si fondono in un'opera cinematografica compatta e senza incrinature che non ha la pari. Gli ideali della rivoluzione di ottobre trovano la loro più alta espressione artistica bruciando ogni residuo ideologico e programmatico. Il successo del film, anche oltre le frontiere dell'U.R.S.S. fu immenso.

A proposito, perché non se ne cura un'edizione sonora da proiettare, oggi che si può, nei nostri cinematografi?

Solenne ammonimento per tutti i brutti films propagandistici.

Santa ingenuità!

Renato Simoni, improvvisatosi regista cinematografico, ebbe un grande successo all'inizio del film per una sua uscita. Si girava una scena con Ruggero Ruggeri: il neo regista per la prima volta la seguiva dal mirino della macchina da presa. Era una scena di un film in costume che si svolgeva in un ricco ambiente, magnificamente illuminato dall'operatore. Simoni era entusiasta del film in embrione che poteva veder palpitare vivo attraverso la «loupe» come un microbo al microscopio: anche la recitazione di Ruggeri così analizzata sembrava nuova e sorprendente. Simoni non potè reggere a tanta meraviglia e con slancio infantile gridò:

— Vieni, Ruggeri, vieni a vedere come stai bene!



In « I Visitatori della Sera »

L'UOMO PIÙ ASCOLTATO D'AMERICA

★ di ANDRÉ AUMONT ★

L'AMERICA, in questo momento, conta 126 milioni d'abitanti, di cui un numero notevole si trova attualmente all'estero, molto occupato, e assai scontento della sua occupazione seppure quelli che sono rimasti a casa sono molto soddisfatti o, tutt'al più, non sono contenti che a metà.

Fra questi due grandi partiti ci sono i rappresentanti dell'opinione pubblica.



Charlie Mac Carthy è corteggiato da Andrea Leeds

È il più potente, il dominatore della trasmissione radiofonica più ascoltata, quello che guadagna più denaro (è infatti pagato all'incirca come due stelle cinematografiche di prim'ordine), è un giovanotto piuttosto mingherlino...

Dovrebbe essere soddisfatto. Niente affatto: è furibondo.

Non è infatti più amabile nei riguardi dell'umanità di quanto lo sia Donald Duck. Ma sostituisce gli scoppi di collera e i colpi di becco con un borbottio continuo, un'ironia feroce, una cattiveria raffinata e una superiorità talmente affettata disordinata e insolente, che avvilisce gli avversari e li mette fuori combattimento.

Questo piccolo illustre personaggio è Charlie Mac Carthy; non è contento dell'umanità forse perché a lui non sono concesse molte delle nostre gioie...

Egli è di legno.

Charlie ha adesso 8 anni. Suo padre è Edgar Bergen.

Bergen è un giovanottone biondo, tranquillo e che non si può dire silenzioso per il fatto che è ventriloquo, ma nelle sue esibizioni con il suo piccolo compagno, prende scrupolosamente il secondo posto e lascia che il figliolo si sbizzarrisce con quella verve scatenata che fa ridere tutta l'America.

Ai suoi esordi, Bergen era un bravo giovanotto, figlio di genitori molto modesti, d'origine nordica, come indica il nome.

Un giorno, all'Università di Northwestern, mentre scherzava con dei compa-

gni si scoprì ventriloquo. Sembra che certe cose vi possano capitare da un momento all'altro. Bergen aveva comprato ad una fiera un piccolo *Manuale del ventriloquo, per ridere e divertirsi in società*. Non pensava certo quel giorno che la «società» che avrebbe riso dei suoi scherzi si estendeva da città del Capo alle isole Aleutine, e ch'egli avrebbe guadagnato tanto denaro da fare invidia a Constance Bennett, fin dal suo primo anno di lavoro...

Nei suoi dialoghi inenarrabili con Charlie, Bergen insiste sul fatto che il danaro è di Charlie; lui, Bergen, non è che il cassiere, e si comporta come un avaro disgustoso...

Quando fu scritturato presso la M.G.M., ci fu una gran discussione fra Charlie, seduto, come sempre, sulle ginocchia del suo compagno, e gli uomini d'affari che si rotolavano dal ridere.

Furono per accordarsi per 50.000 dollari:

— E 75 dollari in più, — aggiunse la voce del manichino.

— Perché? — disse il vero Bergen, apparentemente meravigliato.

— Ma, — rispose Charlie — bisogna pure che anche tu viva.

Charlie, in origine, scolpito da un semplice ebanista di villaggio non costò che 30 dollari, ma fece presto dei progressi. Bergen modificò il modello e lo perfezionò fino al tipo attuale che contiene delle cordicine molto complesse, fa dei gesti, scuote la testa, esprime la disapprovazione o l'ammirazione per le donne schioccando la lingua....

Ha aggiunto anche altri due manichini: il contadino Mortimer Snerd, che esprime l'opinione agricola, è la zia Efflie Klinker, che rappresenta le matrone americane, tanto numerose e influenti laggiù...

Sembra che il Signor Charlie adori le donne. «Non c'è male, non c'è male!» è una delle sue espressioni favorite. E tutte le volte che una bella ragazza gli passa accanto Charlie si volta bruscamente e la segue, formulando dei commenti e dei complimenti da fare arrossire un marinaio.

Cosa stupefacente: lo sdoppiamento della personalità di Bergen è diventato tale, o più

esattamente la personalità che ha saputo creare per il suo piccolo uomo di legno è talmente potente, che nessuno al mondo pensa di ribellarsi contro Bergen quando Charlie vi colpisce con una frecciata veramente velenosa.

Fin dal primo momento in cui i visitatori vanno a vederlo, lo sentono di lontano, nella sua scatola protestare contro di loro, rifiutare di riceverli, dire che non vuole vedere le loro figure ignobili.

— Ancora dei cretini! — grida con la sua voce di testa... — ancora dei cafoni, dei tipi che arrivano dal villaggio e che vogliono vedermi per raccontare poi alle loro famiglie che hanno abbracciato Charlie e che mi hanno stretto la mano. Vorrei dargliela sul muso!

Gli ospiti — perché Charlie si comporta così particolarmente con i visitatori di riguardo — entrano un po' interdetti. Bergen tira fuori dalla scatola il manichino che subito rivolge agli uomini un torrente d'ingiurie e alle dame una quantità di complimenti.

Una volta il direttore d'un'importante compagnia cinematografica, era andato a offrirgli una scrittura. Mentre usciva dalla stanza sentì la vocina acuta di Charlie che gridava:

— Non si può negare che ha l'aria di un idiota. Ma dev'essere un trucco per accalappiare la gente. Se fossi in te non mi fiderei! Dev'essere molto furbo per riuscire ad avere un aspetto tanto stupido.

E' così che Charlie tratta le persone celebri, le persone importanti e fino ad oggi tutti hanno dimostrato una gran pazienza.

La sua ora alla radio conta 40 milioni d'ascoltatori. Se si tiene presente che al giorno d'oggi è l'uomo più ascoltato di



America, e che questo piccolo Clément Vautel di legno, servito da quattro gagmen e sei scrittori specializzati, fa torcere dalle risa l'intero paese, si pensi quale potrebbe essere la sua influenza politica...

Ma solo su questo soggetto Charlie è piuttosto prudente: non ha mai preso un partito ben definito, come non ha mai adulato il governo, contro cui lancia, per la soddisfazione unanime del popolo, acute frecciate, del tipo di questa:

«Il paese conta centoventisei milioni di soggetti, senza contare i soggetti di malcontento».

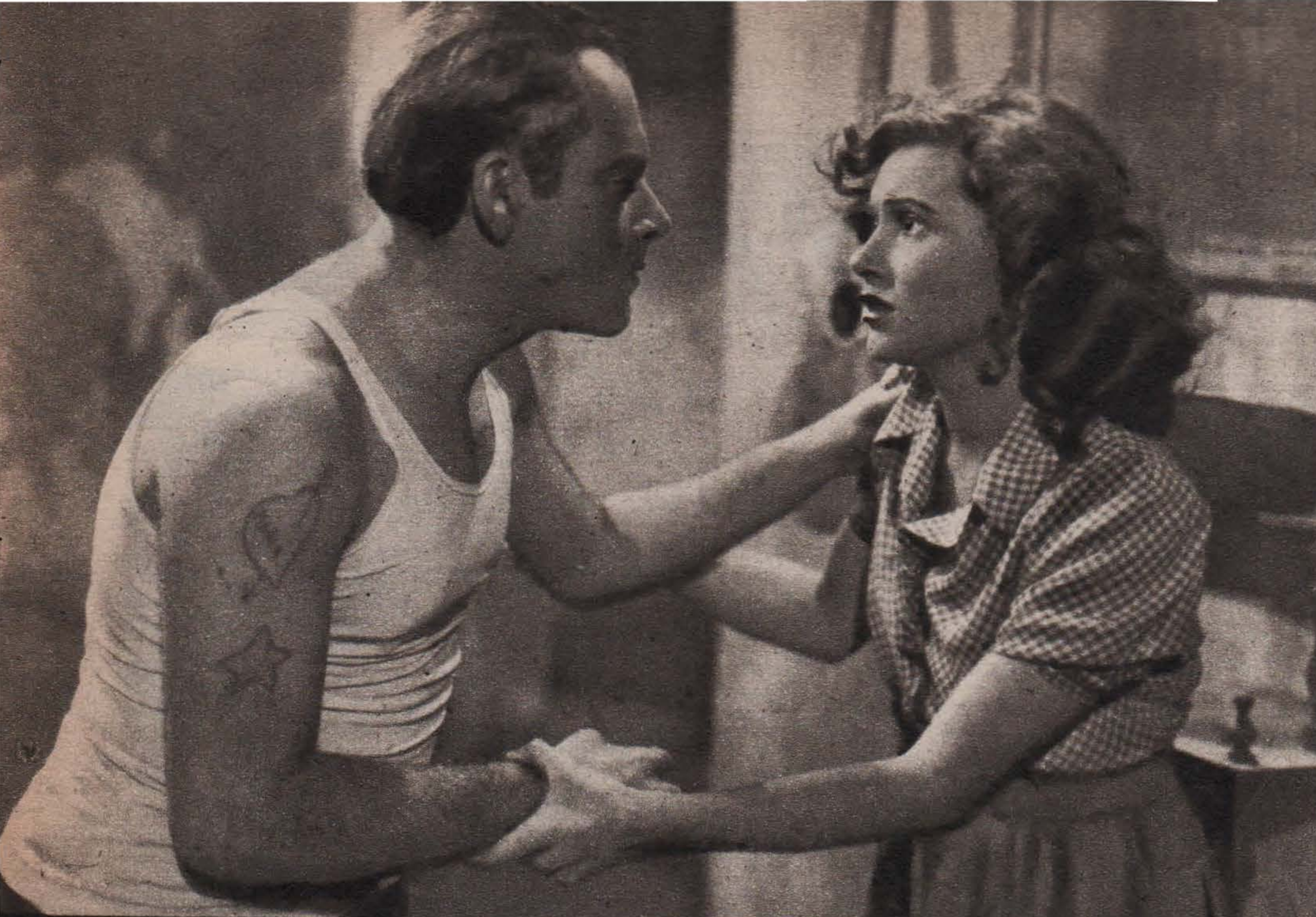
Penso che questo sia un fenomeno unico. Non si è mai dato nella storia che un manichino abbia esercitato la stessa influenza di un uomo in carne ed ossa.

Il giorno in cui il ventriloquo Bergen comprò il suo libriccino non fece un cattivo affare, e nemmeno noi, se si pensa che delle migliaia di soldati, nelle sere di fatica, dimenticano tutti i loro malanni perché Charlie ha incontrato una magnifica ragazza e la descrive, perché, come tutti, è scontento dell'Amministrazione, o perché aggiunge:

— Da domani tutto andrà di bene in meglio. Ce lo dicono il Signor Cour e il governo...



Shirley Temple riceve i regali di nozze dalle sue amiche della Westake School



Adriana Benetti e Vittorio Caprioli, in «O sole mio», sono preoccupati per la sorte di Tito Gobbi, il baritono paracadutista

SCHERMO NUOVO

'O SOLE MIO

Il film musicale

«E' naturale che attori dotati di bella voce cantino, quanto è naturale che i fattorini che sanno fischiare vadano fischiettando per la via»: parole di Lubitsch, un regista che, per aver diretto «La vedova allegra», ha un certo diritto di dire la sua a proposito del film musicale.

Ma la gran maggioranza dei films musicali, battendo altra strada dall'enunciata «naturalità» di Lubitsch, hanno abituato il pubblico a considerar musicali i film che, tramite un celebre cantante, una celebre orchestra o un celebre maestro direttore, costituiscono una semplice e commerciale volgarizzazione della musica. Anche quelli imperniati sulle biografie dei musicisti (si tratti di Schubert, Liszt, Verdi o Bellini) non si discostano da tale intento commerciale, lasciando gli esteti del cinema a ragionare su teoriche e irrealizzate formule.

«Naturale» è invece il melomane Bing Crosby nel film «La mia via». Qui, canto e musica sono per lo più e nei momenti migliori usati per esprimere cose che la parola non riuscirebbe a dire o direbbe in maniera pedante, dato l'argomento. (Si pensi, per esempio, a quando Crosby tenta di spiegare il suo concetto di fede. Poche note al pianoforte sostituiscono le parole: una vera e propria trovata).

«Naturale» è anche il canto di Tito Gobbi nel nuovo film italiano «O sole mio».

I tempi sono cambiati

Un notissimo baritono, un'illustre canzone napoletana e l'ambiente napoletano sono tre ingredienti di un «cocktail» di indovinabile gusto. Ma qui c'è da disilludersi. La bevanda non è solita. I tempi sono cambiati. A Santa Lucia sono passati i carri armati, il pennacchio del Vesuvio è diventato ridicolo di fronte alle colonne di fumo alte sulle case incendiate dai bombardamenti; e nei «bassi», dove si scatenò l'insurrezione popolare contro i tedeschi, continua ad imperare — lacera eredità dell'epopea — la miseria.

Il baritono non è perciò il mattatore; «O sole mio» non riflette la sua melo-

dia sulle placide acque del golfo; l'ambiente napoletano non è sgargiante di palloncini piedigrotteschi né risonante di sentimentali chitarre, ma crudo specchio di povera vita tra miseri panni travalicanti i vicoli da una finestra all'altra.

E allora, che c'entrano il baritono e «O sole mio»?

Un paracadutista americano

Mi hanno assicurato che il fatto raccontato nel film è, nelle sue grandi linee, autentico. Nel 1943, un paracadutista americano, calatosi nei dintorni di Napoli, riuscì a farsi assumere dalla Radio e a trasmettere cantando informazioni militari. Ecco la necessità di avere un cantante quale protagonista. Ed è logico che, tra i Gigli, i Tagliavini, i Bechi, si sia scelto Tito Gobbi, il più giovane tra i migliori, il più adatto per fisico e scenica abilità.

Dieci anni fa, prima di calcare i palcoscenici dei teatri lirici Gobbi ebbe la fortuna di fornicare col cinematografo. Fu allora un menestrello in un film in costume e, non guastatosi sull'esempio della melodrammatica esuberanza scenica usuale nei cantanti, imparò a contenersi, a misurare atteggiamenti e gesti; tanto che oggi la critica musicale può elogiarlo non soltanto come cantante ma anche come interprete.

In «O sole mio», il fatto come egli canta è secondario di fronte alla pre-

dominante azione interpretativa. Certo, nella canzone «O sole mio» o nel Prologo dei «Pagliacci» fa piacere sentirlo. Ma poiché canzoni e romanze appaiono parsimoniosamente a tempo e a luogo e con una funzione abbastanza precisa nel complesso del racconto, l'occhio si appunta in particolare sul Gobbi attore. In un film come questo, fosse il più eccelso dei cantanti, senza la capacità di esprimersi cinematograficamente Gobbi avrebbe fatto fiasco.

Del resto, il regista Gentilomo lo ha, in genere, controllato a dovere.

Le aspirazioni di Gentilomo

Conosco Gentilomo da molti anni. Ha cominciato dalla gavetta, come segretario di edizione. Ha fatto di tutto nel cinema, prima di arrivare alla prefissa meta della regia. E' stato scenografo, montatore, sceneggiatore, aiuto regista. E' padrone del mestiere come pochi, ma non ha ancora fatto il «suo» film. Il temperamento, la coltura, gli studi di carattere estetico che, a suo tempo, pubblicò sull'«Italia letteraria», lo porterebbero a un genere di film che, alla francese, potrebbe chiamarsi «stilistico».

Una volta tentò di attendere il suo film. Si rinserò in casa, e rimase in solitudine per quasi un anno, lavorando a diversi progetti (tra cui un «Belfagor», derivato da Morselli). Ma il nostro mondo cinematografico apprezza poco e dimentica presto. La sua rigida posizione non incontrò il favore dei produttori alla caccia di registi malleabili.

Gentilomo fu costretto a cambiare rotta. Dovette convenire che era necessario piegarsi e attendere l'occasione propizia. Da quel momento ha diretto film di ogni genere: musicali, gialli, farseschi, drammatici con abilità, astuzia e innegabile mestiere.

Un eccellente finale

Nonostante l'evidente commercialità dell'assunto, «O sole mio», gli dà modo di allungare qualche vigorosa zampata. Legato a una storia congegnata senza sottigliezze, sollecita più degli effetti che della costruzione organica degli effetti stessi, alquanto meccanica e, nel meccanismo, poco scrupolosa (che fine fa la ragazza interpretata da Lilly Granado? Dura finché serve; poi, non si sa come, scompare) Gentilomo si preoccupa dell'ambiente — i «bassi» — trae l'eccellente brano finale dell'in-



Il regista Giacomo Gentilomo appare fuggacemente nel film, in una scena con Vera Carmi



Il regista Gentilomo perfeziona alcuni dettagli prima di una ripresa

CRONACHETTE MUTE



TUA PER SEMPRE - Produzione: Universal. Regia: Frank Ryan. Interpreti principali: Deanna Durbin, Joseph Cotten, Charles Wynniger. - **Placevole.**



LA CASA SENZA TEMPO - Regia: Andrea della Sabbia. Interpreti principali: Vivi Giol, Rossano Brazzi. - **Inisipido.**



LA MANO DEL DIAVOLO — Francese. Produzione: Continental. Soggetto: Le Chanois. Regia: Maurice Tourneur. Interpreti principali: Pierre Fresnay, Josseline Gael, Pierre Larquey, Guillaume de Sax. - **Mediocre.**



LA ZIA DI CARLO — Americano. Produzione: 20th. Century-Fox. Regia: Archie Mayo. Interpreti princip.: Jack Benny, Kay Francis, Anne Baxter. - **Arguto.**



IL PENSIONANTE — Americano. Produzione: 20th. Century-Fox. Regia: John Brahm. Interpreti princip.: Merlo Oberon, George Sanders, Laird Regar. - **Monotono.**

surrezione, la parte migliore del film.

Tuttavia, l'ambiente è più visto che descritto; e anche la famiglia che ospita il paracadutista, essendo convenzionale, non si presta a caratterizzazione di ambiente.

Potrei notare altri difetti: la fastidiosa lunghezza della fucilazione sulla gradinata, certi strani impacci d'avvio di situazioni, certa difficoltà di dialogo all'inizio, qualche discontinuità fotografica, forse dipendente dalla stampa... Difetti nei dettagli, in sostanza. E si dimenticano colle schioppettate finali e la visione del bambino che incendia un carro armato e stramazza sotto la mitraglia.

DOMENICO MECCOLI

'O SOLE MIO — Produzione: Rinascimento. Soggetto: Amendola e Rovi. Sceneggiatura: Tolnay e Sequi. Operatori: Brizzi e Delli Colli. Regia: Giacomo Gentilomo. Interpreti principali: Tito Gobbi, Vera Carmi, Adriana Benetti, Carlo Ninchi, Lilly Granado e Vittorio Caprioli.

A ROMA SI GIRA "BIRAGHIN",

Alla Scalera tanta gente nuova: il portiere pugile e in genere la gente che circola tra il giardino, il bar e i teatri. All'ingresso del numero due non c'è più neppure il consueto cerbero che ti distingueva dal curioso, e ciò quasi dispiace.

Il teatro è fiocamente illuminato da luce riflessa. Un grande ambiente tenebbioso nel mezzo: alto, chiuso, buio, sembra dall'esterno una fortezza irta di praticabili e cantinelle dove, a mo' di armi, sono puntati i riflettori. A un fischio, sentiamo accendersi tre archi voltaici che, attraverso tre grandi mezzelune praticate nella parete, dirigono fasci di luce chiara, azzurrina nella sala. In gergo si chiamano «madame». Il loro friggere non ci rammenta le sogliole al burro, come alla collega del confratello proletario di Milano, ma ci fa compiacere con gli stabilimenti Scalera perchè tali meravigliosi apparecchi, costruiti in America, non hanno preso la strada di Venezia o di Praga. Al di là delle pareti — hortus conclusus della lavorazione — si sentono grida femminili, voci concitate, tramestii che ci incuriosiscono.

Entriamo nell'ambiente nel settore illuminato; vediamo un roteante ammasso umano che si scentra, si sfalda, si ricongiunge, per gambe che scattano, calciano, pestano, per mani che menano, strappano, mostrando e coprendo visi congestionati di fanciulle che piangono, urlano, mozzicano. Se non fossimo troppo stupiti, la memoria potrebbe ricordarci una di quelle composizioni in cui futuristicamente Severini o Balla volevano rappresentare la confusione di un tabarin o il movimento di un'officina. Tentativi grafici di rendere il movimento, ma qui, anche se gli effetti sono gradevolmente monocromi nel rosa delle vesti e nel rosa delle carni (dove appena contrasta il bruno e biondo dei capelli), i colpi sono violenti e frenetici tali da lasciarci sconcertati per i duri segni che possono lasciare sui corpi delle fanciulle.

Scossi ed emozionati istintivamente vorremmo separare quelle belle furie se nel buio, raso terra, non scorressimo la macchina da presa e, a destra della macchina, accoccolato, Carmine Gallone. Accanto a lui l'operatore, Anchise Brizzi.

Finalmente, di colpo, il regista dà lo «stop» e lo deve ripetere più forte che quel groviglio vibrante stenta a fermarsi, e lasciar che le persone levandosi prendano corpo individualmente sotto forma di giovani ballerine che si levano, si distendono, scoprendo al centro, in terra, Lilia Silvi e Mimì Dughini tra le più pestate. Da sotto il pesante nero manto appare pallido l'operatore di macchina e concitatamente riferisce: — Inizialmente bene, poi quattro gambe passando mi hanno impallato (coperto) la tirata dei capelli; del morso ho visto solo l'accento perchè la ragazza piombata dall'alto è rimasta in primo piano con le mutandine fino allo stop. — Delusione generale.

L'ambiente rappresenta la sala di danze della Scala, agiscono le ballerine del Teatro Reale dell'Opera per il film «Biraghin» dalla omonima commedia di Fracarroli che con Gallone ha curato la sceneggiatura. La costruzione si potrebbe

dividere per lungo: da una parte, alle spalle della macchina da presa, sono elettricisti, macchinisti, sarte, intrusi, visitatori (tra i quali il regista tedesco Hinrich) che più o meno seguono l'azione. C'è la signora Dughini che sempre accompagna alle riprese la ormai ben formata pargoletta (che qui è Luciana, la rivale di Biraghin); c'è la prima ballerina della Scala, Lia Legnani, che impersona la maestra di ballo ed ha la consulenza per la danza; ed infine, la vera maestra



dell'Opera, Signora Battaggi e una attrice di secondo piano.

Nuovamente le ragazze si dibattono nella scena. Seguiamo con sospensione il succedersi delle azioni meno impietosi. Tutto sembra procedere bene finché una spallina strappata alla ragazza del capitolino finale mette in mostra un candido tenerissimo seno. Subito le vicine coprono. Ella con il fiato mozzo arrossisce, sorridendo imbarazzata, ma felice perchè ciò è accaduto di spalle all'obiettivo senza rovinare la ripresa risultata perfetta. Tutte sospirano di sollievo.

Ballerine e attrici vorrebbero alzarsi, sgranchirsi, ma sono pregate di attendere un minuto, per il primo piano dei morsi. Prevediamo che tra cambiare le luci, studiare la successione dei tre rispettivi morsi passerà molto più di un minuto ed allora andiamo a curiosare sul copione di una ballerina, la quale alzando il bel volto regolare e gli occhi chiari, ci lascia sorpresi: abbiamo riconosciuto Edda Albertini che clamorosamente si impose alla critica e al pubblico delle Arti nella parte di Brigida ne «L'ombra e la sostanza» di P. V. Carrol.

Ci congratuliamo con lei e le chiediamo le impressioni su questo primo film dove interpreta Besana, l'amica di Biraghin. Confessa che odia il teatro di prosa perchè non



Lilia Silvi, quando lotta, non si preoccupa di sorridere

riesce mai a credere, a montarsi, a vivere con il suo personaggio senza esserne distolta. Sorridiamo: quando avrà una parte attraente, quando sarà assuefatta alle esigenze della ripresa, sarà altrettanto appassionata e soddisfatta.

Più tardi possiamo intrattenerci con Lilia Silvi. Parlando dei tentativi teatrali suoi e dei suoi colleghi, non fa critiche personali, ma cita incassi e giudizi di stampa spassionatamente.

Quel complesso di frizzante furberia, caparbieta e falsa e dolciastra pateticità che tutti conoscono per merito di certi registi, sparisce nella signora Scarabello che esprimendosi con muliebre gra-

zia, ne guadagna in spontaneità e bellezza. Mentre segna sul copione gli abiti che indosserà nel film, veniamo a sapere che la casa produttrice paga a un sarto di Firenze i vestiti che restano di proprietà dell'attrice.

Intanto seguite dal carrello, due fanciulle si rotolano sul pavimento nel pieno della rissa. Le sottanelle svolazzano, le gambe inguainate in calze rosa non trasparenti hanno serici scintillii negli scatti. Delle osservazioni piccanti, seguite da precisi programmi giungono alle mie orecchie. Mi rivolgo e vedo un uomo grosso e rosso coi capelli bianchi che, con estatici sguardi al cielo e allusivi sorrisetti, sottolinea le sue parole a due signori maturotti.

VITTORIO NERI



Anchise Brizzi, l'operatore, studia l'illuminazione per Edda Albertini, la giovane attrice rivelatasi quest'anno al Teatro delle Arti



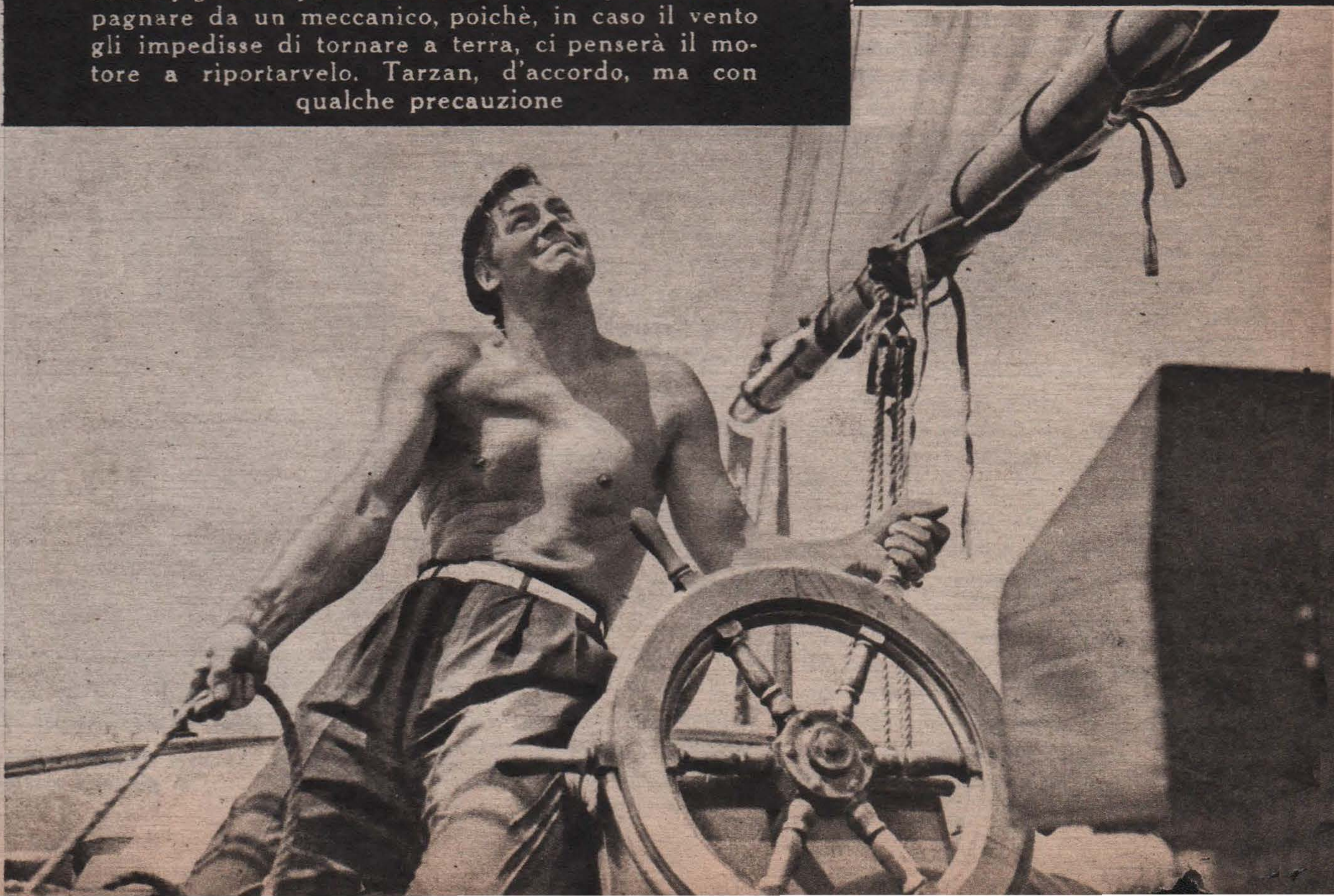
Come il vero Tarzan, Johnny preferisce nuotare in costume adamitico. Per darsi a questi svaghi non permessi dalla legge, Johnny deve però allontanarsi di tre miglia dalla costa, e nuotare in acque non territoriali



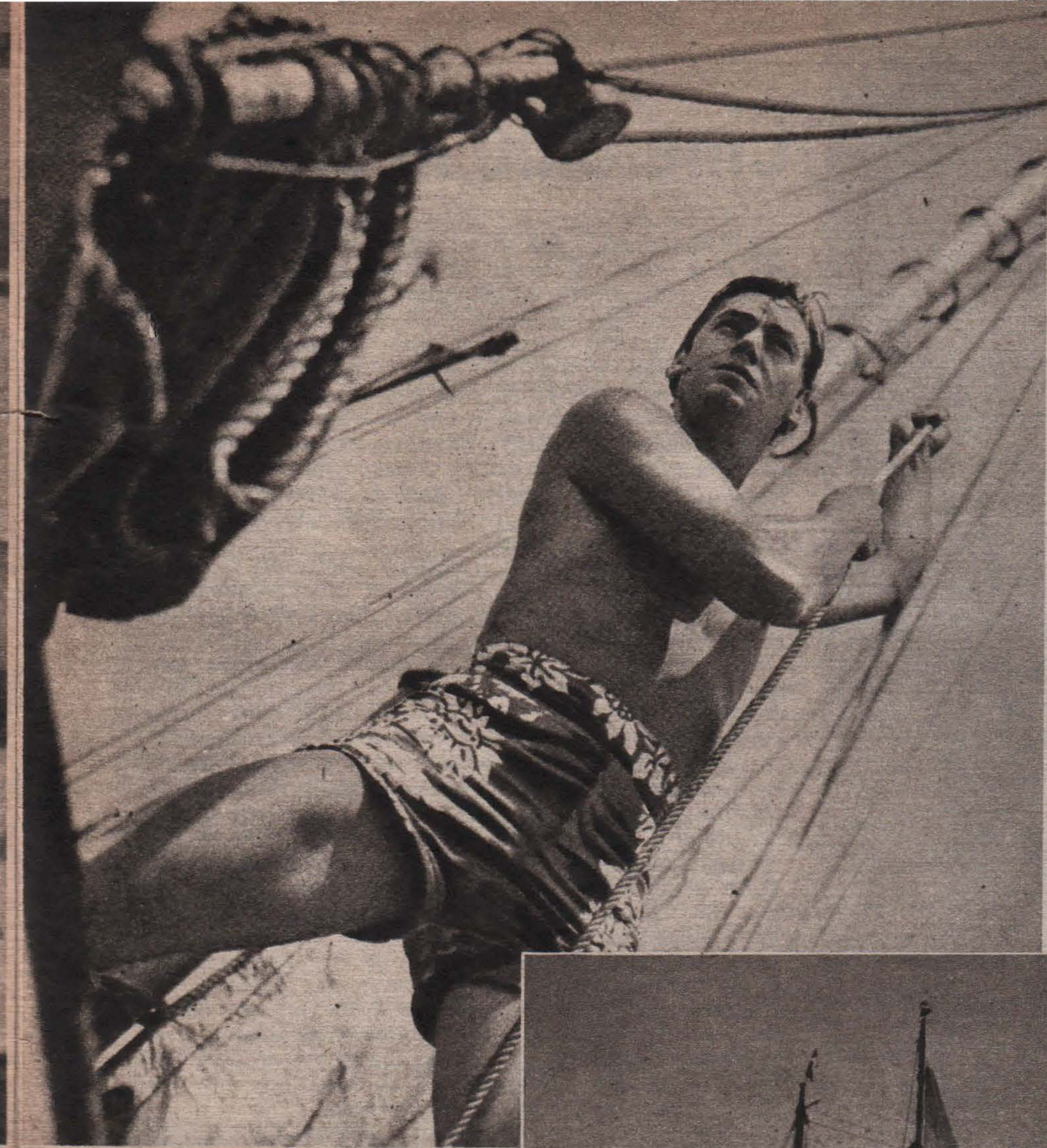
Johnny si prepara da sé anche la cuccetta. Egli assicura di non aver mai sofferto d'insonnia. Il mare calma i nervi

Johnny Weissmuller, famoso per aver detenuto i records mondiali di 200 e 220 yards a nuoto, stile libero, e soprattutto per aver interpretato quattro volte la parte di Tarzan, l'uomo della foresta, si è comprato uno yacht, che da sua moglie - l'attrice Lupe Velez - è stato battezzato "Guadalupe". Ma sul yacht di Tarzan non si imbarca chi vuole. L'attore ama la solitudine e si serve della sua imbarcazione per recarsi al largo della costa californiana. Johnny non crede alle virtù filosofiche della pesca e preferisce sempre il nuoto, l'unico sport che ha costantemente praticato.

Johnny guida il yacht da solo facendosi però accompagnare da un meccanico, poichè, in caso il vento gli impedisse di tornare a terra, ci penserà il motore a riportarlo. Tarzan, d'accordo, ma con qualche precauzione



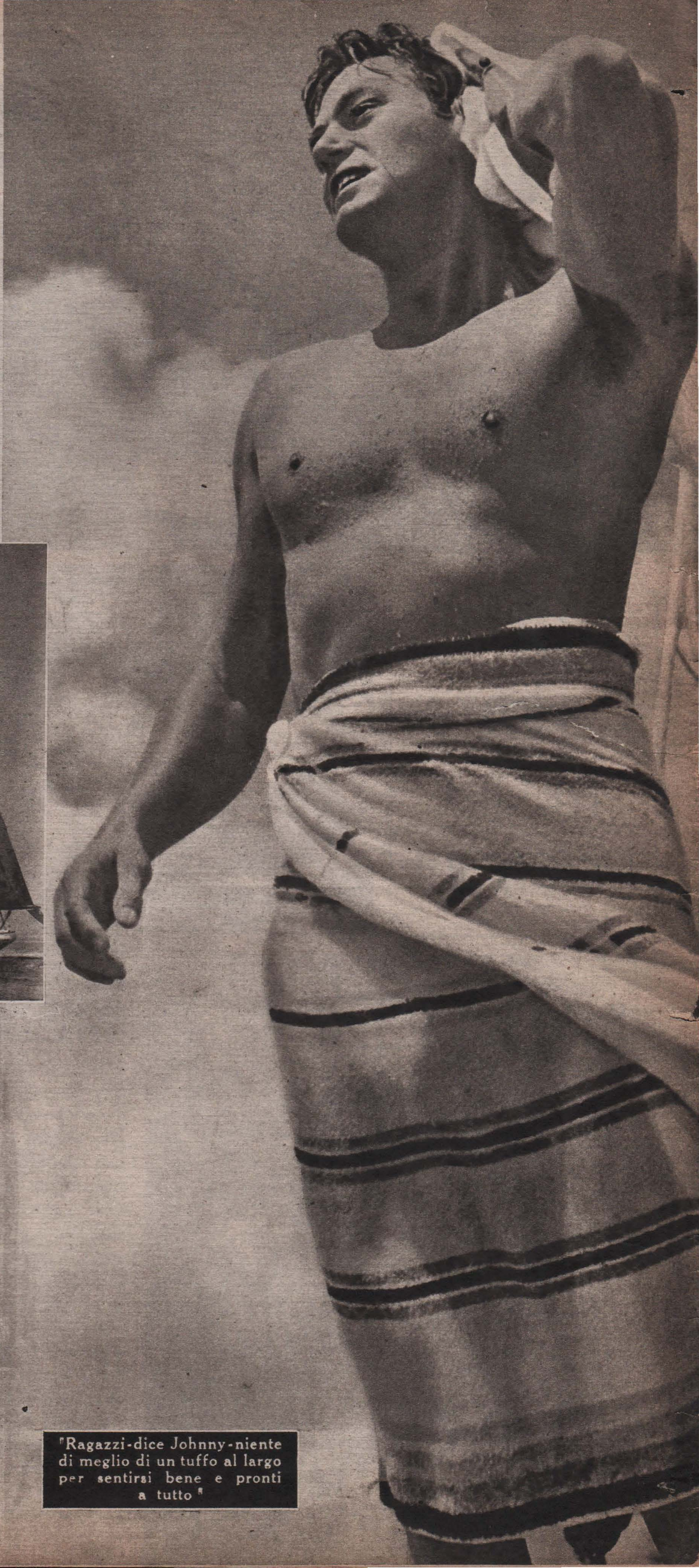
TARZAN HA COMPRATO UNO YACHT



ZAN MPRATO YACHT

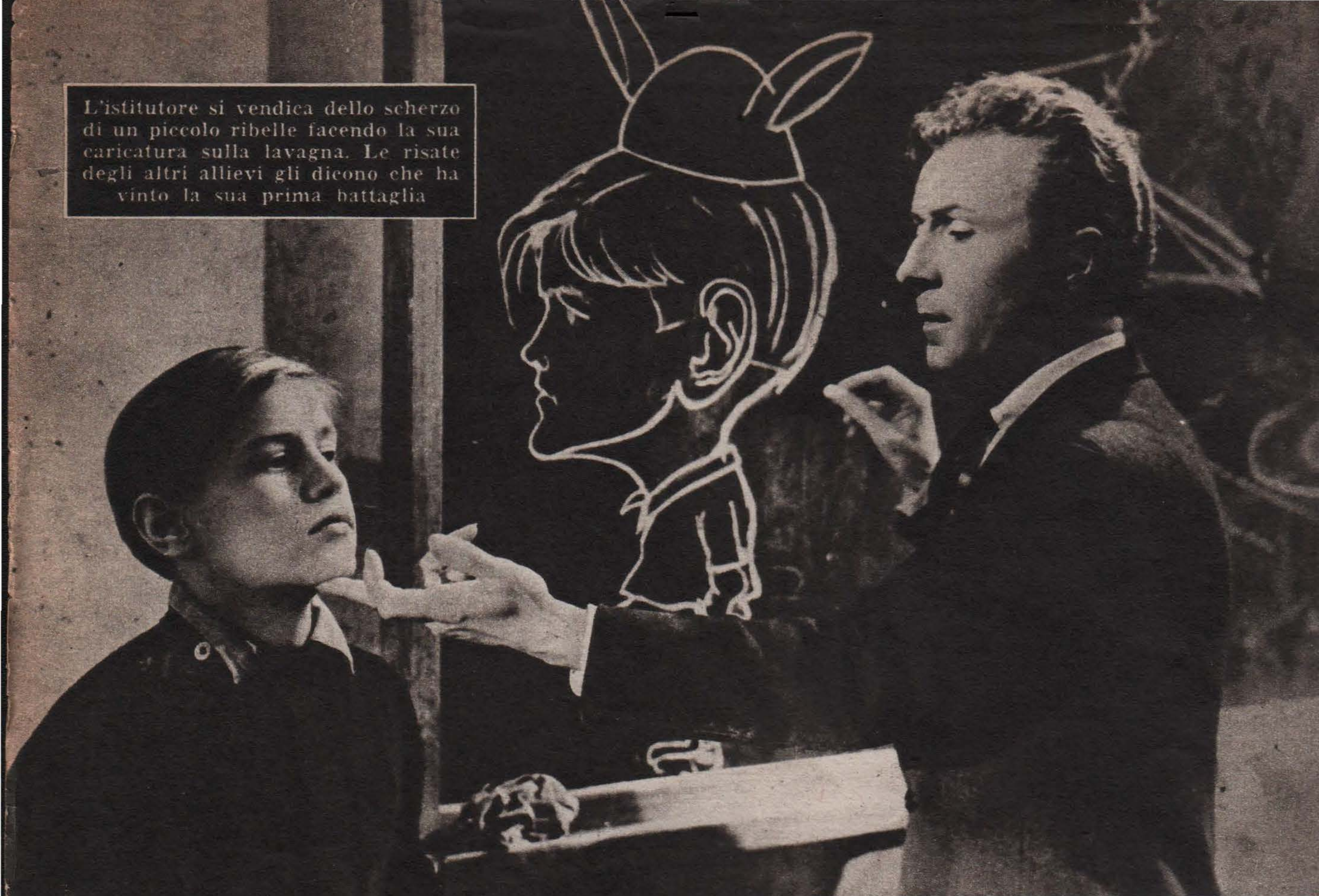


Le donne cucinano male. Questa è una delle opinioni di Johnny che preferisce cucinarsi il cibo da sé



"Ragazzi-dice Johnny-niente di meglio di un tuffo al largo per sentirsi bene e pronti a tutto"

L'istitutore si vendica dello scherzo di un piccolo ribelle facendo la sua caricatura sulla lavagna. Le risate degli altri allievi gli dicono che ha vinto la sua prima battaglia



LA GABBIA DEGLI USIGNOLI



La giovane attrice Mitheline Francey in una delle prime scene del film



L'istitutore non approva i metodi di insegnamento e di correzione. Lascerà agli allievi la massima libertà, anche se il direttore lo richiamerà all'ordine

Cine Club in Francia

Il mio articolo «I Francesi non vanno abbastanza al cinematografo» ha procurato una quantità di posta alla Federazione francese dei Cine-Clubs. Si vuole fondare e moltiplicare dappertutto i Clubs, di cui non è inutile ricordare la storia e la funzione.

Dopo il 1920 dietro l'impulso di amici del cinematografo quali Dellus, Moussinac, Canudo, una nuova generazione di spettatori capì che il cinema era un'arte in senso diverso da quello che avevano creduto la Comédie-Française e Henri Lavedan. Un pubblico fanatico corse i cinema periferici in cerca dei lavori dimenticati di Griffith, Chaplin, Ince e Stroheim, mentre i films svedesi facevano riempire certe piccole sale specializzate dei boulevards.

I primi Cine-Clubs nacquero allora. Vi si davano, oltre i classici già noti, i saggi di un'avanguardia per cui non esistevano ancora gli «studios» delle Ursulines o del Vieux-Colombier.

L'attrattiva principale di questi cine-clubs era la discussione. Gli autori o i critici vi andavano per difendere un lavoro. Il «Club du Faubourg», allora famoso, aveva dato il gusto delle controversie interminabili.

Le autorità riconobbero che vi si potevano dare per la proiezione le pellicole censurate, e il privilegio ottenne la sua ricompensa quando apparvero in Francia, dopo il 1926, i primi grandi films sovietici, a cui fu rifiutato qualsiasi visione. Comparvero allora dei cine-clubs di nuovo genere, i quali non erano più frequentati da centinaia ma da migliaia di spettatori. Il numero degli aderenti agli «Amis de Spartacus» preoccupò e il club fu disciolto. Cosa che non impedì né a «Potemkine», né a «Madre», di proseguire una carriera che avevano iniziata nella grande sala del Casino da Grenelle. Questi capolavori sarebbero rimasti sconosciuti senza i cine-clubs. Da allora il loro privilegio non è più contestato. Li si considerò una specie di correttivo agli errori della censura.

Verso il 1935, il «Club français du cinéma», fu creato da Henri Langlois. Quello che lì importava era il programma e non la discussione. Le sue riunioni, in cui era vietato qualsiasi commento, avevano lo scopo di stabilire il bilancio di quarant'anni di cinematografo, ricercando e mostrando i films classici. Henri Langlois intraprese dunque, senza appoggio, la costituzione d'una Cinemateca francese. Le prime bobine, strappate a dei rigattieri, furono depositate in una bagnarola diventata leggendaria. La cinemateca contiene, adesso, più di mille films.

Il «Cercle français du cinéma», che ha ripreso la sua attività dopo l'occupazione, mostra delle opere rare, delle copie uniche (che dovrebbero essere curate come i quadri del Louvre) e dei films presi in prestito da cinemateche straniere. Una breve presentazione, nessun dibattito. La formula è adesso adottata quasi dappertutto. Il «Cine-Club de Paris» è l'ultimo locale della capitale dove ancora si discute secondo la moda di un tempo, e che forse dovrebbe essere modificata.

Due cine-clubs si sono specializzati in spettacoli per l'infanzia. Speriamo che siano il preannuncio di alcune sale dedicate ai bambini, sale che ci meravigliamo non esistano già in un paese che tuttavia ha mostrato la strada al teatro Robert-Houdin. Questi clubs sono il «Ciné-Club de l'enfance» di M.me Lahy Hollebecque e il «Club Cendrillon».

I clubs per la gioventù sono numerosi e si moltiplicano. Il C.I.C. raggruppa a Parigi un pubblico importante come quello del Cine-club universitario che riunisce ogni settimana nella Maison de la Chimie, molti studenti del Quartiere latino. E per la nuova stagione si può prevedere un magnifico successo a tutti i Ciné-Clubs della Jeunesse di Francia, che prendono il posto del «Service Ciné-Jeunesse» della F.U.J.P.

Il «Ciné-Liberté», ch'era stato chiuso durante la occupazione si sta riorganizzando, il «Cercle technique», riservato ai membri della corporazione, ha conosciuto dei bellissimi successi e il «Club français», in piena efficienza, riunisce in diverse città parecchie migliaia di spettatori.

I cine-clubs di provincia, quasi inesistenti prima del 1939, prendono e vanno prendendo uno sviluppo considerevole. Hanno, a seconda delle città, aspetti vari. La maggior parte preferiscono ai dibattiti corte conferenze che sottolineano l'importanza del film presentato, danno dei dettagli sui realizzatori e gli interpreti, piazzano l'opera nell'epoca in cui fu girata.

«Chi è la Garbo?» mi domandò l'anno scorso un giovane avvocato. La domanda mi sorprese. Ma il mio interlocutore non contava più di vent'anni, e aveva cominciato a frequentare il cinematografo quando la produzione americana era prescritta dagli schermi francesi. Ovunque, un pubblico giovane vuol conoscere i classici del cinema, sapere chi sono Griffith, Stroheim e Eisenstein. Questo pubblico è l'animatore naturale di questi cine-clubs. Non mi stancherò mai di ripetere che sono i cine-clubs i più validi aiuti per la distribuzione e la diffusione delle pellicole; moltiplicano il numero degli spettatori, e insegnano ad amare e a difendere il cinematografo di qualità.

GEORGES SADOUL

ALL'ARLECCHINO SI RECITA A SOGGETTO

Anche se siete ostili ai locali notturni e alle loro follie malinconiche non riuscirete a sottrarvi facilmente al richiamo dell'«Arlecchino», tanto se ne parla in questi giorni a Roma. Può essere l'amico che vive molto nell'ambiente dei pittori a parlarvene per la prima volta: «Sai, come a Parigi! Un ritrovo per gli artisti!» e un gesto estroso della mano arricchirà di sottintesi molto fascinosi le parole Parigi e artisti lasciando prevedere clamorose baldorie notturne più sullo stile «Ballo Quattro Arti» che sul consueto tono marguttresco. Ma accogliete l'invito e tentate, attraverso vicoli bui e non molto rassicuranti, malgrado la vicinanza paternalistica della Questura Centrale, di scoprire il portoncino illuminato sui cui vetri una scritta in vernice bianca debitamente «tirata via» avverte «Circo l'Arlecchino» con un gioco di sillabe non si sa quanto intenzionali; vedrete che nell'interno malgrado il biancheggiare di spazi e il barbaglio di rifrangenze su specchi e bottiglie e metalli del bar, e i severiniani collages multicolori alle pareti, i bellissimi cangiamenti di luce per danze languide particolarmente esotiche (c'è una curiosa confusione geografica in questo campo della danza tra Oriente estremo e vicino, Africa, Awaï, Messico, Cuba e anche Spagna) ed altri commoventi artifici, vi convincerete che l'atmosfera del luogo, accogliente e abbastanza familiare, è ben lontana dalle romanzesche e decadenti falsità montparnassiane, guadagnando forse, nel confronto, molti punti in cordialità e risultando così cento volte più accettabile per visitatori diffidenti come voi e fermamente scettici in fatto di paradisi artificiali ed «oasi di piacere nel cuor della città». E del resto che il pubblico dell'Arlecchino sia poco suscettibile di «épatement» lo dicono le sue preferenze che non sono tanto il ballo (malgrado l'irresistibile «swing» della 0 13) o i passatempi galanti (sebbene non manchino fanciulle e matrone meritevoli di ogni attenzione) quanto certe fulminee recite improvvisate sul piccolo palcoscenico (c'era un teatrino per bambini una volta nella sala) da sei o sette tra i fre-

quentatori più popolari: attori, giornalisti, pittori. Bisogna dire che Bonucci, Caprioli e Mazzarella, bravi comici che tutti conoscono, diventano in quelle lampeggianti scene di loro fabbricazione addirittura bravissimi; che F. e B. due giornalisti che non vogliono pubblicità, si rivelano anch'essi attori di sorprendente disinvoltura e C., professore di filosofia e temuto teologo, imita con molto garbo Zacconi ed altri e rifà il verso al teatro di Trier a quello di Cantini e anche a quello di Pirandello; che Galeazzo Benti si è esibito una sera nella scena intitolata «il sommergibile» e ha fatto sentire male una ragazza a causa del troppo ridere in stato di semiubriachezza; e bisogna subito aggiungere che almeno i tre quarti delle scene che si recitano sono dedicate esclusivamente all'Italia e ai suoi guai vecchi e nuovi, agli italiani, ai difetti degli italiani, ai loro «complessi», ai loro tics, alle loro manie e miserie, e sono scene più irresistibili: questo perché l'intellettuale italiano non è mai tanto brillante e pungente come quando si confessa; l'italiano è autobiografico per temperamento e le sue più belle doti di spirito le manifesta quando «parla tanto di se». Forse è per questo che in Italia

non si scrivono veri romanzi (almeno così si dice) e si potrebbe pensare che l'istrionismo geniale di tutti gli italiani anche negli atti più consueti e comuni della vita, abbia le sue radici appunto in quella acuta coscienza della propria persona, in quella capacità di autocritica. Ma, questo non c'entra con l'Arlecchino e se ne è accennato soltanto perché i divertimenti che vi si improvvisano sono dopo tutto meno frivoli, nelle loro vere ragioni, di quanto potrebbe sembrare ad un visitatore diffidente o ignaro. Certo è questo il motivo per cui il ritrovo è severamente «off limits» per i borsari neri (è un centro di candore intellettuale dove almeno la metà dei convenuti si guardano bene dal «consumare» per gravi difficoltà finanziarie) e anche questa non è una attrattiva di poco conto. E sempre per restare nel campo delle attrattive val la pena di ricordare la discussione collettiva e alquanto caotica, anch'essa improvvisata, dopo la prima del «Matrimonio di Figaro». Bisognerà che qualcuno più spiritoso di me ne parli a lungo perché merita. Io non

posso farlo perché la misura di questo breve articolo non me lo consente.

Sembrava quella sera che stesse per tornare il bel tempo dei ceffoni polemici dopo teatro, sebbene i ceffoni sarebbero stati argomenti molto più chiari e «palmaria» (è il caso di dirlo) dei tanti agitati tra i fumi alcoolici sia dagli avversari che dai partigiani di Luchino Visconti il quale solitario e ghignante al difuori della mischia sembrava un po' il bambino terribile che ha rotto un vaso in salotto e si gode il pandemonio che è scoppiato tra i parenti.

Ma il più commovente tra tutti i contendenti era un vecchio pittore lombardo-veneto il quale, quasi boccheggiato su un tavolo, in quella baraonda andava ripetendo con un accento di ferma persuasione, con una ostinazione quasi feroce:

«L'è tiuta colpa de Musolin! L'è una quistion sociale!».

GIUSEPPE DI BRIZIO



Jaqueline Laurent all'Arlecchino



Carla Caudiani ride



Il Direttore dell'«Arlecchino» offre da bere ad una maschera. (In alto) Caprioli e Bonucci improvvisano una delle loro «scenette»

CESARE, CLEOPATRA, SHAW, PICASSO E QUATTRO BRAVI REGISTI



Un apparecchio per sollevare le vesti alle modelle delle copertine dei settimanali illustrati? No, un nuovo modello di impianto per aria condizionata in un teatro di varietà londinese. Questa attrice si riscalda come può.

e pedanti hanno sufficientemente riscontrato che i lavori praticati dalle donne durante gli anni di guerra hanno molto alterato le loro caratteristiche fisiche: sono cresciuti i piedi, i fianchi e le gambe si sono fatti più tozzi e le mani più grandi. Sarà. Queste variazioni sfuggono all'osservatore, come le oscillazioni del livello di un fiume. Io direi che le ragazze inglesi si sono fatte più carine. Molte vestono ancora l'uniforme, o dei capi dell'uniforme (per es. sono moltissime le donne che vanno la mattina in giro per commissioni in calzoncini kaki) e, nella loro disinvoltura non è raro di trovare — finalmente — un briciolo di civetteria. La città è picchiettata di file. Belle file ordinate, lunghe lunghe, che si snodano sotto il sole o alla pioggia non tanto di fianco ai

di Pablo Picasso alla National Gallery e il film «Cesare e Cleopatra» (dalla commedia di George Bernard Shaw, regista Gabriel Pascal, attori Vivian Leigh e Claude Rains. E' costato 1.300.000 sterline) che, dopo una «prima» di gran gala tenuta a scopo di beneficenza all'O-

Lettere ai quotidiani hanno espresso la protesta del «pubblico» sulla profanazione fatta ai locali della National Gallery; e i critici non si sono sentiti la forza di combattere. Hanno illustrato i loro articoli con le fotografie dei quadri incriminati (vedi per esempio «The Il-

lustrated London News» del 29 dicembre: «The problem of Picasso» quasi volessero dimostrare che questa volta proprio non potevano impegnarsi nella lotta.

Il «Cesare e Cleopatra» è stato quasi all'unanimità definito un'«americanata». Gli spettatori non hanno dimenticato neppure per un momento durante la proiezione del film il milione e trecentomila sterline che — sono stati spesi. Ed è molto difficile conquistare dei clienti che, come gli inglesi, hanno un senso pratico così preciso.

Al News Laurence Olivier, il primo della classe, continua le fortunate repliche dell'«Enrico IV di Shakespeare» (lo spettacolo occupa due serate). Ma qui non è più questione di file; bisogna prenotare i posti addirittura venti



Una scena di «Dead of Night». Lo scettico psichiatra (Frederick Valk) rischia di essere strangolato da uno dei suoi pazienti (Mervyn Johns)

«Dead of Night», diretto da quattro registi (Cavalcanti, Charles Crichton, Basil Dearden e Robert Hamer) è uno dei film inglesi che più ha impressionato pubblico e critica. E' stato definito un'escursione nel soprannaturale. Si compone di cinque episodi, o meglio cinque incubi, che vengono narrati ad uno psichiatra da cinque abitanti di una fattoria. L'orrido e la fantasia si mescolano talvolta all'umorismo, ed hanno dato a questo film un carattere originalissimo. Non ci meravigliremmo, se, dopo questo felice esperimento, i film «incubo» abbondassero.

deon il 14 dicembre alla presenza della Regina

Maria e di quasi tutti i ministri continua ora a fare i suoi esauriti durante i quattro spettacoli quotidiani.

Gli inglesi avevano fermamente deciso di ripagare l'aggressività delle ultime opere di Picasso con una calma indifferenza; di non lasciarsi stupire insomma.

Ma non sono riusciti a tener fede ai loro propositi e, dopo essersi dominati per qualche giorno con quell'ira contenuta che fa arrossire fino agli orecchi e rizzare i peli dei baffi, sono scoppiati. E' stato l'«ora basta» del maestro miop e timido che ha visto rimbalzare sulla cattedra, una dopo l'altra, almeno una decina di pallottoline biaccate.

giorni prima. Non so dunque se farò in tempo ad andarci. Pare che sia molto bello.

Gli attori sono tutti bravissimi e interpreti «classici» di Shakespeare. Di quelli insomma che di Shakespeare hanno oramai una conoscenza tale (e, come è giusto la pretendono dagli spettatori) per cui sarebbe pacchiano di far qualcosa di più che accennare le battute.

«Voce, Falstaff!» ha supplicato un cronista del «Daily Herald». Pare infatti che dall'ottava fila in giù sia assolutamente impossibile di raccogliere le confidenze che Ralph Richardson nella parte di Falstaff, soffoca nella sua barca.

C'è un film (o c'è stato, se vogliamo parlare al presente soltanto delle prime visioni) realizzato da quattro registi. Molto curioso, allucinante, nuovo, Dead of Night.

Ne avete già sentito parlare? E' stato girato da quattro registi e il pubblico ne parla persino in «subway».

HENRIETTE DUCLOS

Londra, gennaio.

Avete 300.000 sterline da spendere? Comprate il Prince Edward Theatre, Soho (ex Ritz, London Casino, Queensberry all Services Club). Ha 1650 posti e il terzo palcoscenico di Londra. E' stato messo in vendita a questo prezzo e la sua costruzione era costata nel 1930 400.000 sterline. Vero è che nel 1939 era stato venduto per 250.000 sterline (e i danni che ha subito durante la guerra vengono ufficialmente valutati 10.000 sterline). Ma è anche vero che con ogni probabilità riuscirete ad averlo anche oggi per 260.000 sterline. Ebbene; è l'unica cosa, che io sappia, che non ha seguito la spaventosa ascesa dei prezzi che anche qui, come più o meno in tutto il mondo, si è verificata. E mi piacerebbe di comprarlo soltanto per questo.

Londra è sempre bella, grande, viva. Le vetrine dei negozi sono, se vogliamo, un po' monotone; ma piene di bella roba solida e pratica. E, tutto sommato, per quanto incredibile possa sembrare, Londra è la città che meno solleciti il ricordo della guerra. Delle statistiche precise

negozi quanto davanti alle sale di spettacolo e soprattutto da concerto. Per questo, dunque, non ho sentito neppure un concerto.

In queste ultime settimane due sono gli avvenimenti che hanno occupato le colonne dei giornali e dato vita alle conversazioni nei salotti. La mostra



La foto mostra l'unico episodio comico. Due pretendenti della stessa ragazza definiscono la vertenza con una partita di golf piena di imprevisti. Vince, naturalmente, il più giovane dei giocatori

★ TEATRO DEL GLOBO ★

Le "Follie Beaumarchais"

In mancanza di autori creativi, il teatro italiano ha i registi creativi. Quei registi alla Talroff, i quali, impadronitisi con la forza di un testo drammatico (in generale, hanno l'accorgimento di scegliere opere di autori defunti o residenti a rassicurante distanza) ne fanno, con chirurgica disinvoltura, strame spettacolare per le loro più audaci ambizioni espressive. In siffatti casi, quello che importa è il risultato: se, cioè, quanto viene realizzato sullo stravolto palcoscenico, giustifichi gli arbitri e le manomissioni. Lungi da ogni conservatorismo, infatti, noi poniamo unicamente la questione della legittimità artistica e non di quella storico-tradizionalista. Ora, Luchino Visconti, manomettendo «Il matrimonio di Figaro» con intenzioni da «divertissement» e da interpretazione plastico-danzante, ossia precipuamente da balletto, non è riuscito, dopo la disintegrazione del testo, a plasmare, con i relitti di Beaumarchais e con le proprie sovrastrutture, uno spettacolo di definito stile e di limpida impostazione, e quindi il suo sconvolgitore intervento è apparso del tutto ingiustificato.

Il riconoscimento dei propri limiti non implica in alcun modo diminuzione, e noi abbiamo ripetutamente attestato la nostra stima per le alte, incisive qualità di regista di Luchino Visconti. Ma appare ormai chiaro, dopo la sua «Antigone» e dopo il suo «Matrimonio di Figaro», che a lui non si addice l'evasione dai temi morbosi, esulceratamente introspettivi e sensazionalisticamente enunciati. Dinanzi a opere che richiedono altro impegno ed altra impostazione, Visconti rimane estraneo, distaccato e, per risolvere, si affida unicamente ad una soluzione spettacolare: di stile, come per l'«Antigone», di forza, come per «Il matrimonio di Figaro».

Ed ecco l'immortale grazia e i fremiti anticipatori dell'orologio - musicista - cortigiano-

rivoluzionario-trafficante ed agente giacobino Pierre Augustin Caron De Beaumarchais farsi pretesto per una congestionata successione di leziosità preziose, di esibizionismi coreografici, di destrezze luministiche, di volteggi e ghirigori verbali, plastici e canori, di recitazione ora caricaturale, ora virtuosistica, ora di pretesa nudità umana, di compromessi tra una serie di allettamenti visivi tali da incendiare le fantasie dei borghesi e, più giù, dei borsari neri, e di tardivi, inattesi moniti di Apocalisse. In questo marasma da maharagà, circolavano, su di una scena eretta a castello di fragola e panna montata, preziose e inusitate dovizie di apporti d'intelligenza, di fantasia e di buon gusto, ma affondavano nelle stratificazioni di marzapane e finivano nel sottofondo della rivista, sì che alla fine, dopo le chitarrate di De Sica, i clairiani girotondi dei personaggi e le sfilate «a passerella», c'era da attendersi l'irruzione in palcoscenico, più che di quattro gelidi teschi robespierriani, dell'irrisivo ghigno di Totò.

Degli attori (Vivi Gioi, De Sica, Besozzi, Lia Zoppelli, Pierfederici), altro non si può dire che hanno seguito il regista con tutto il loro slancio e la loro dedizione, subendone gli oscillamenti, i consapevoli errori, le molteplici, inconciliabili ambizioni.

Il pubblico ha applaudito ripetutamente questo spettacolo che è costato parecchio. Ma in questi tempi di follia, per completare il panorama, erano forse indispensabili anche le «Follie Beaumarchais».

Le sorelle Bambole

Ovvero le Dolly Sisters, erano, come certamente non ricorderete, due gemelle magiare, Roszicka e Jancsi Deutsch, le quali, recatesi all'ombra della statua della libertà e semplifi-

cati in Rosie e in Jenny i loro nomi da costipazione acuta, salirono fino alle più alte vette le magliche scale del grande Ziegfeld e finirono la prima, nel 1932, moglie di un affarista di Chicago e la seconda suicida a Pittsburgh nel 1941. Oggi, le due «bambole» ritornano alla levigata vita della celluloidica nella «gloriosa» incarnazione di Betty Grable e June Haver, naturalmente con abbondanza di sorrisi e con estrema parsimonia di lagrime, onde non contribuire in alcun modo alla «depression» che incombe ininterrottamente sull'iperteso fronte interamericano.

Un'altra «Broadway doll», ma di genere esplosivo, Texas Guinan, la cosiddetta «regina delle notti nuovayorchesi», mordace ed elettrizzante padrona e sovrana di un «cabaret» della Grande Via Bianca, apparirà sullo schermo nella persona di Betty Hutton. E ancora una volta non apparirà il tragico, devastante logorio, che la condusse a un'immaturo fine. Il film, infatti, avrà soltanto l'occhioggiante titolo di «Bionda incendiaria».

Come loro l'avranno voluto

Il regista William Dieterle ha ridotto per la Universal «Come prima, meglio di prima» di Luigi Pirandello, per l'interpretazione di Merle Oberon, Claude Rains, Charles Korvin e Ralph Morgan. Come lo avrà

ridotto? Certamente, come lo avranno voluto il cuore ci trema nell'attesa. Il film si chiama «Questo nostro amore (This love of ours)» ed è annunciato, sul Photoplay, come «basato su di una commedia intitolata «Come prima meglio di prima», di Luigi Pirandello». Che Santa Pellicola vergine e martire ci assista!

In argomento di riduzioni per lo schermo di opere teatrali, Ben Hecht curerà un film su «Lo spettro della rosa», il nominato Dieterle cinematografierà «The searching wind», la



Una sigaretta, un bicchiere di spumante e Susanna (Vivi Gioi) è pronta per le «Nozze»

commedia antinazista di Lillian Hellman, la regina d'Inghilterra ha presenziato la «prima» di «Cesare e Cleopatra» di Shaw, trasposta in immagini mobili da Gabriel Pascal all'esiguo costo di 5 milioni di sterline e la ormai «signora» Shirley Temple è la stella dell'adattamento filmistico di «Kiss and tell (Bacia e raccontalo)», il triennale successo scenico di George Abbott.

E noi? Noi facciamo polemiche, o borsa nera intellettuale.

VINICIO MARINUCCI

ALBUM DI SCENA DI A. G. BRAGAGLIA

ANNA MAGNANI

Anna Magnani è nata in Egitto da madre romana come mostrano i suoi magnanimi lombi, e da genitore arabo, ciò che si vede nei suoi stinchi. E' carattere fierissimo e debole, aggressivo e dolcissimo, avaro e dissipatore (come me).

Viziata dalla rivista l'insuccesso l'annienta, il successo le fa peggio perché la «monta», facendola più autocratica che autocritica. Va a caccia di collaboratori pecorelle da dominare, ma le capita il fatto di tecnici che si danno malati per non servirla, di gente che si squala da Roma per rifiutare, di amici che non le fanno visita per non aver a che fare col suo umore eventuale. Sembra che gli applausi la mettano di traverso perché quanto più ne riscuote, tanto più diventa tirannica e intrattabile. Chi conosce la Merlino ne descrive il caratteraccio infame, ma afferma che Anna la stravinca. (Ora saranno soddisfatte tutt'e due).

La indipendenza fa correre brutti rischi alle sue qualità, che sono indubbiamente eccezionali.

Fuori delle sue cupe insofferenze e scatti furiosi, oltre al suo avido egoismo, Anna possiede un'anima così densa e pensosa e sensibile, con tutti i caratteri del vero artista da costituire uno strumento raro per il teatro e il cinema. L'antica ammirazione che ho per lei vorrebbe che questo strumento ella non lo sciupasse giacché, nelle sue, è in mani imprudenti.

Anna Magnani è, certo, fra le più umane attrici di temperamento forte. Potrebbe diventare la maggiore se sapesse rinunciare alle distrazioni della mondanità, a certi puntigli vani, alle eccessive tendenze commerciali, per dedicarsi umilmente all'arte. Oggi essa guadagna molti milioni ogni anno: sarebbe bello che ne sacrificasse qualcuno (senza andare in escandescenze).

ANTON G. BRAGAGLIA



Pierfederici, Vivi Gioi e Lia Zoppelli nelle «Nozze di Figaro»

HOLLYWOOD È LA MIA CASA

di *W. S. Van Dyke II*

Di nuovo a Hollywood, mi dettero fra le mani Tarzan, con Johnny Weissmuller. Mi stavo sistemando ed ero felice di poter fare gli esterni di Tarzan vicino a Hollywood, quando qualcuno ebbe l'idea di una storia artica: *Eskimo*.

In Africa, — nel Tanganika, nel Kenia, nell'Uganda e nel Congo — noi avevamo pensato di esser giunti ai limiti estremi delle condizioni di vita. A Murchison Falls fummo sommersi così spesso dalle acque che io sapevo sempre dove trovare il mio cappello quando mi svegliavo al mattino, a galla in una pozza sotto la branda.

Ma non avevamo visto nulla fino alla partenza per la zona artica e per *Eskimo*.

La prima settimana, sulla baleniera, nessuno della «troupe», me incluso, fu capace di salire sul ponte. Quando finalmente raggiungemmo il Circolo Polare Artico ci trasferimmo a terra, in baracche circondate da un buon piede di materiale isolante.

Tutto andò bene finché la temperatura non si abbassò. Allora ci fu un'immediata richiesta di altre stufe.

Clyde De Vinna, il capo operatore, che era stato con noi nella precedente spedizione, e che era un antico radio-operatore dell'esercito, aveva trasportato i suoi apparecchi radio dalla baleniera in una delle baracche. Egli stava «parlando» con un radio-amatore della Nuova Zelanda quando il suo messaggio s'ingarbugliò e morì. Il neo-zelandese, insospettitosi, si mise in collegamento con la stazione governativa di Honolulu e spiegò la situazione. Honolulu chiamò Teller Island, vicino alla nostra base. Qualcuno fu mandato nella baracca di De Vinna. Egli aveva perso la conoscenza, sopraffatto dall'ossido di carbonio emanato da una stufetta a carbone, che usava per riscaldamento. Dopo questo fatto, non più stufe a carbone nelle baracche.

Grazie a De Vinna ricevevamo notizie delle Olimpiadi di Los Angeles e, finché durarono, nelle serate di quell'agosto 1932 su nella terra del sole di mezzanotte, noi facemmo scommesse per le gare del giorno seguente.

Io persi una scommessa con Albioz, l'attrezzista. La posta era che il perdente avrebbe dovuto servire gli altri a tavola.

Quando, dunque, servii Albioz, accidentalmente gli versai addosso la minestra.

— Lo hai fatto apposta — rug- gi Harry.

— Oh, Harry, ti assicuro di no. — gli dissi — Ma, se anche l'avessi fatto apposta, ciò non farebbe che ripagarmi dei quattro proiettili che sprecai su quel cocodrillo in Africa.

In Africa una notte era accaduto che i cocodrilli, rinchiusi, per le riprese del giorno seguente, in una specie di laghetto artificiale recintato, erano riusciti a liberarsi. Nella parte più bassa del laghetto, un cocodrillo aveva spostato alcuni dei sacchetti pieni di sabbia che facevano da diga. Mentre noi, armati di torce accese, cercavamo di difenderci dai rettili e di non farli disperdere, Duncan Renaldo tentava di aggiustare la diga. Harry Albioz era aggrappato a un'estremità di un lungo palo la cui altra estremità era finita nelle fauci di un cocodrillo che egli cercava di tenere a bada. Il coc-

codrillo squassava Albioz come una piuma. Albioz non voleva mollare il palo.

«Che io sia dannato se glielo lascio. — borbottava — Questo palo è un attrezzo di scena ed è già stato usato una volta. Deve essere usato ancora ed io non ho nessuna intenzione di farne un duplicato».

La conclusione fu che dovetti liquidare il cocodrillo con quattro colpi.

Questo l'episodio africano che fu rievocato nell'Artico.

Certo, lassù ci procurammo anche, in qualche modo, un po' di svago, ma non ci fu giorno che non ci richiedesse sacrifici, come non ci fu un minuto di scoraggiamento nei membri della «troupe».

Fu una vita veramente dura e se non fosse stato per uomini come il nostro capitano Peter

nel Nord — si lamentò Harry Albioz. — Tutt'al più avrebbero potuto ridurci la paga di un paio di pesci.

Con noi portavamo un'intera famiglia di eskimesi. Dall'Africa avevamo portato i due giganti neri Mutia e Riano, alti quasi un metro e novanta a piedi nudi. Gli eskimesi erano Carl Kamesuk e sua moglie, che avevamo soprannominata «la Garbo dell'Artico», e i loro tre figli; Philip, Nunooruk e il suo bambino Romeo; Leo Charles e Ibrulik. Neanche il caldo dell'estate in California impedì loro di indossare le pellicce per la strada e negli stabilimenti.

Così eravamo di nuovo a casa. Quando tutto è finito, voi giurate che non lascerete Hollywood per luoghi più lontani di Palm Springs. Poi la primavera vi danza intorno e la vecchia cimice del vagabondaggio vi morde di nuovo come se non aveste avuto abbastanza affanni, vermi, zanzare, sporcizia e malaria. Siete tornato dalla giungla africana o dall'Artico, avete montato il vostro film, vi siete inchinato per rispondere agli applausi in occasione della «prima», e avete fatto voto di mai più andarvene, sapendo maledettamente bene che siete un bugiardo anche quando fate il voto.

A quell'epoca mi pareva di aver visto molto. Avevo diretto eskimesi, polinesiani, selvaggi; ma fino al momento in cui incontrai il trio Freddie Bartholomew, Jackie Cooper e Mickey Rooney, allora ragazzi, non avevo veramente conosciuto la vita.

La mattina che arrivai in teatro per cominciare con loro «Simpatia canaglia» non trovai la mia sedia favorita. Si trattava di una normale sedia da campo pieghevole, eccetto la sostituzione della tela con una pelle di leone portata dall'Africa come trofeo. Qualcuno mi disse che la sedia era in ufficio e così mandai a prenderla.

Intanto, il giovane Rooney molto premurosamente me ne porse un'altra. Sedetti. Sul pavimento. Un vecchio scherzo che avevo imparato a scuola.

Non era il caso di tentar di essere severi con quei ragazzi.

Individualmente avrei potuto lavorarmeli, ma raggruppati ero fritto. Meglio tentare di andar d'accordo con loro. D'altra parte era la prima volta che avevo dei ragazzi protagonisti nei miei film. Erano in gamba come attori. Il difficile era tenerli riuniti. Rooney era sempre alla ricerca di un pianoforte, Bartholomew sempre dietro a costruire qualche cosa, come un battello o un aeroplano in miniatura, Cooper si faceva dar lezione di rug-

by da due ex-giocatori di Università che allora lavoravano nel reparto montaggio.

Sfortunatamente non potevo tenere il muso ai ragazzi. Mi ricordavano troppo la mia stessa giovinezza.

Per tenerli insieme impiegai tutte le mie risorse strategiche. Feci loro una delle mie migliori conferenze, dissi che non potevano attendersi di rimanere attori per tutta la vita e che avrebbero fatto meglio a imparare qualcosa nel ramo tecnico del cinema in modo da evitare, più in là, di venire a piatire un lavoro da comparsa.

Allora Cooper decise di dedicarsi alla macchina da presa, mentre Rooney e Bartholomew votarono per la presa sonora. Così per le rimanenti tre settimane di lavoro non si allontanarono dal teatro e tutto andò a meraviglia.

Il giorno dopo aver terminato il film, una domenica, ebbi i ragazzi a casa mia per una festa. Essi portarono i loro amici di altri stabilimenti ed organizzarono il primo Club dei Ragazzi Attori. Io dovevo esserne il padrino; io, in altre parole, dovevo fornire la sede e i pasticcini.

Quel pomeriggio avevo anche alcuni invitati adulti, cosicché non potevo dedicare tutto il mio tempo ai ragazzi. Ero rientrato dal giardino per salutare D. W. Griffith, Margaret Irving ed altri; Clark Gable, Eddy Nelson e Jeanette MacDonald dovevano arrivare da un momento all'altro. Allora uno dei ragazzi mi chiamò e mi disse che dovevo dare il via alla gara di nuoto poichè avevo promesso una coppa al vincitore.

Vinse Rooney. Avevo fretta di tornare in casa ma mi trattenni sull'orlo della piscina per consegnare la coppa a Rooney. Allora sorse una terribile discussione. Cooper e Bartholomew insistevano che c'era stato un imbroglio, che Mickey era partito prima del via. Io cercai di accomodare le cose. Che pollo, sono! Se avessi guardato dietro di me e visto gli altri ragazzi sogghignare, mi sarei potuto salvare. Prima che me ne fossi reso conto, mi avevano afferrato e gettato nell'acqua.

Questo è quanto intendevo dire quando ho detto che non serve a nulla cercar di trattare i bambini attori come esseri umani.

Ma quella che ho raccontato è solo una delle tante avventure capitate proprio a casa mia. Ricordo la festa che detti al termine di «Terra senza donne» (Luna nuova). Vennero tutte le ragazze che avevano preso parte al film e ciascuna condusse un cavaliere. Eravamo appena all'inizio della festa quando due belle ragazze attaccarono lite. Una di esse accusava l'altra di averle soffiato il cavaliere. Allorchè si presero per i capelli mi misi in mezzo e cercai di sistemare la faccenda. Vi ero appena riuscito quando una nuova lite scoppiò fra altre due ragazze, spallegiate dai loro sostenitori. Io rimasi preso nel mezzo.

Terminata la baruffa, somigliavo a un celebre attore dopo che le donne hanno tentato di strappargli i bottoni all'uscita da una «prima».

(continua)

W. S. VAN DYKE II
(Riduzione e traduzione di D. M.)



La bella equimese che interpretò "Eskimo".

Freuchen che conosce l'Artico in lungo e in largo, e come Ray Mala che nel film impersonava Eskimo, avremmo passato brutti momenti.

Ho dovuto riconoscere che gli eskimesi sono un popolo davvero meraviglioso. Non hanno assolutamente nulla di cui essere felici eppure sono felici.

Penso a parecchia gente di Hollywood che potrebbe trarre vantaggio del loro insegnamento....

Terminato il lavoro, ancora una volta potevamo avviarci a casa senza aver perduto un uomo.

Durante il viaggio a bordo del vapore «Alaska» la radio ci portò la notizia che a Hollywood avevano ridotto gli stipendi.

— Avremmo dovuto rimanere



Jannette Mc Donald e Nelson Eddy in "Terra senza donne".

BUSSOLA



«The American»

«Che sogno terribile! Tu e Tyrone Power vi battevale in duello per me e tu vincevi!»,

Carlo B. — Anche a me «Il pensionante» è parso un buon film. Come tu dici giustamente, l'influsso di Ford si ritrova anche troppo nell'atmosfera nebbiosa, appena forata dai fanali a gas, nella presenza delle povere streghe intente a suonare l'organetto. Aggiungerò che il ricordo della «Lulù» di Pabst non è estraneo al nimbo di placido orrore posto intorno al personaggio dell'assassino. Forse rammenterai che anche Lulù incontra a Londra Jack lo sventratore, ed è amata da lui, fino al punto di fargli, ignara, cadere il coltello di mano. Poi, nel suo camerino offrendogli una mela da sbucciare, Lulù stessa gli rimette l'arma in mano e viene uccisa tra svolazzi di merletti un poco sporchi. Che io sappia, non ci sono state altre evocazioni di Jack sullo schermo ed è un peccato che il personaggio, insomma interamente enigmatico, non sia stato preso di petto, risolto in un qualche modo morboso e sincero. Tu ricordi certo la storia di Jack, ma è probabile che qualche particolare curioso ti sia sfuggito e sono lieto di riassumerti una vicenda macabra sopra uno sfondo addirittura pittoresco e stevensoniano. Infatti la serie degli assassinii commessi da Jack si inizia nell'agosto 1888, quando l'attore americano Richard Mansfield prese in affitto il Lyceum Theatre di Londra per mettervi in scena un dramma tratto dal romanzo di Stevenson, «Dr. Jekyll and Mr. Hyde». Il lavoro ottenne un enorme successo e gli spetta-

tenziosamente ornate di piume e di rosetti economici e le loro carni logorate e dipinte presentavano sempre identiche caverne sanguinose: gli intestini talvolta, sempre gli organi genitali, erano stati asportati e, talvolta, disposti in forma di orrende collane attorno al collo delle morte. Quando, nel caso di Marie Jeanette Kelly, ad esempio, il crimine era stato commesso nell'abitazione della disgraziata, allora i resti della sua femminilità pendevano, a festone, dai chiodi che sul muro reggevano i banali ritratti delle attrici o delle Altezze Reali. Ma queste leggere varianti, diremo così di decoro, non mutavano la precisione, quasi la fatalità della vocazione omicida e molte altre ragazze perdevano la vita nell'East End di Londra, senza che l'assassino fosse mai scoperto. Un condannato a morte confessò, è vero, di esser stato lui a commettere queste mostruosità ma la confessione pronunciata sul patibolo era una prova di vanità, piuttosto che di compassione verso un collega sconosciuto e fu facile trovare gli alibi del disgraziato per ognuna delle notti in cui il mostro aveva colpito. L'abilità chirurgica dei tagli parve a taluni indicare la mano di un medico e si volle attribuire proprio ad un medico ogni colpa, supponendolo morto appena la tranquillità tornò nell'East End. I soggettisti di «Il

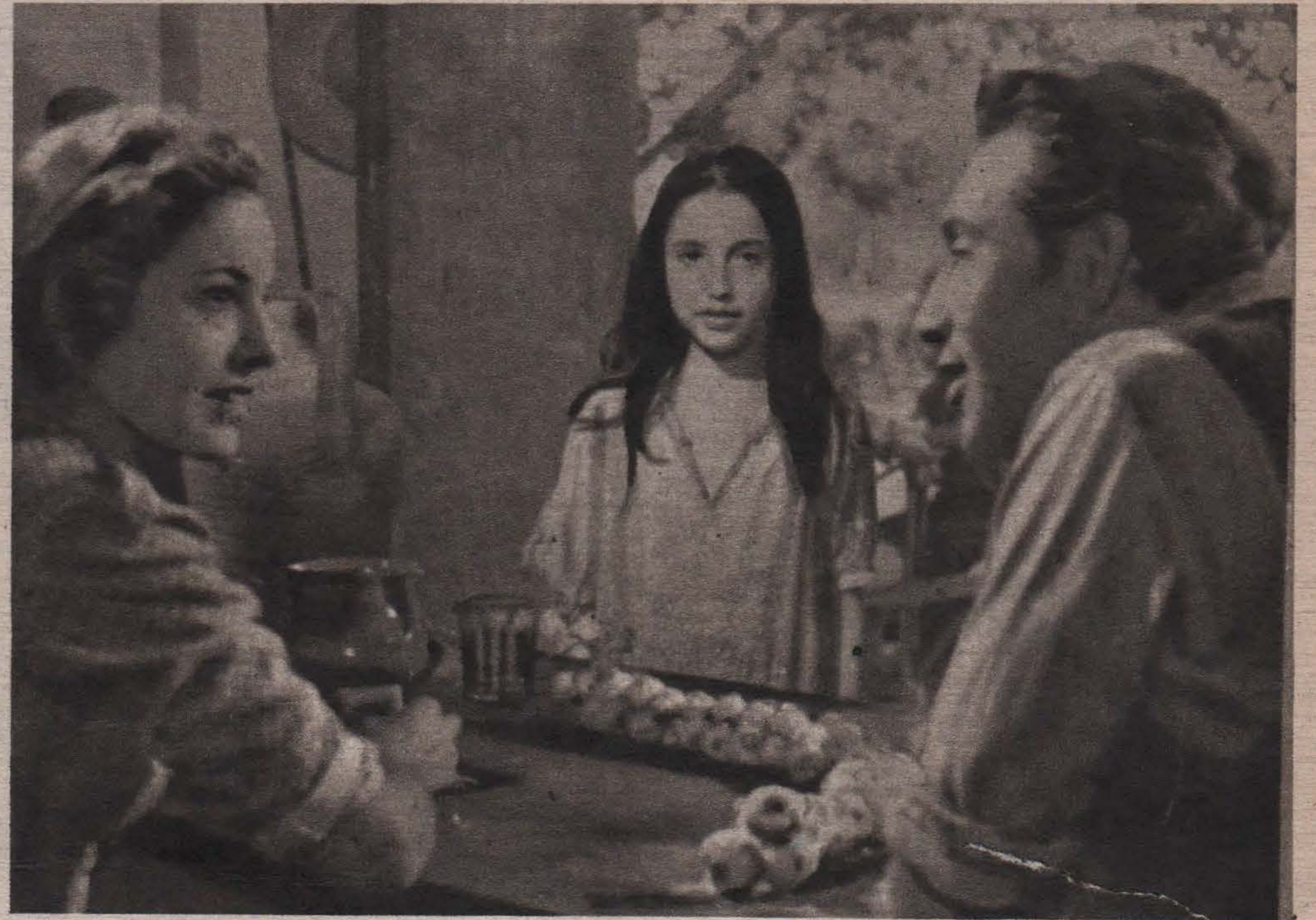
pensionante» si sono, l'hai visto anche tu, affidati a questa versione tranquillizzante: e per gli stessi motivi di prudenza hanno sostituito le donne di teatro alle donne di strada, il colpo di lama sulla gola al colpo di lama sul basso ventre. Sono comunque riusciti a tirar fuori un lavoro emozionante e curioso.

Gianni S., Piazza Annibaliano. — Ci sono effettivamente parecchie cineteche private, a Roma. Alcune sono fornite abbastanza bene. Se lo desideri, potrò metterti in contatto con qualche proprietario di vecchi film rari.

Aurora B. — Dico a te quel che ho detto a Gianni S. Aggiungerò per te che

George Meliès è ancora vivo, sta benissimo nonostante l'età piuttosto avanzata e ugualmente florida è sua moglie, colei che con tanta disinvoltura sedeva sulla falce di luna o sul dorso dei delfini, nei prestigiosi film di suo marito. Anzi Madame Meliès ha saputo trasformarsi, di florida sirena che era, nella più rispettabile dama Vieille France, la nonna di Proust, vogliamo dire o le austere merciaie delle cittadine provinciali. I francesi, stabilendo l'inventario di quanto ancora possiedono, mettono in primo piano queste due vecchie coppie, il signore e la signora Meliès; il signore e la signora Utrillo (La notizia di Utrillo te la regalo per soprammercato, perchè mi fa piacere dire a tutti che Utrillo ha sposato un'eccellente e ricchissima vedova belga, la quale lo ha guarito dal disordine, dalla tristezza e dal delirium tremens ed attualmente lo cura in mille modi).

FANTASIO



La ragazza al centro non è un'attrice, anche se la vediamo tra Anna Proclemer e Roldano Lupi, in una scena del film «Maia», che il produttore Amato ha girato parte a Roma e parte a Catania. La ragazza è siciliana, è stata poche volte al cinema, forse non avrà nemmeno l'occasione di vedersi sullo schermo. L'ha scoperta, tra un gruppo di bambini curiosi che seguivano le riprese in esterno, Gerardo Guerrieri. Molte attrici le invidieranno la grazia e la freschezza, molti operatori cercheranno invano un «nuovo volto» così fotogenico e semplice

CINEMA TASCABILE

ATTORE. — Termine vago che sta ad indicare chi recita, o dovrebbe. Etichetta che si applica pertanto indifferentemente a Leslie Howard come ad Amedeo Nazzari. Ma in quest'ultimo caso con una leggera esitazione e una riserva mentale da parte del tipografo.

REGISTA. — Vale quanto è scritto sopra per l'attore. Di Clair si dice infatti che è un regista, e così di Righelli. A Roma si dice di chi si dimeni, non chiamato, a convogliare le cose: «E che, sei regista?».

GIORNALE. — Si vedrà il caratteristico stanzone di redazione; molti tavoli, molti lumi da tavolo; in questo entra Jean Arthur, attraversa dinamicamente la sala, salutandoci a dritta e a manca e rispondendo con battuta pronta e arguta alle insulse spiritosaggini dei colleghi, ora

siamo giunti dinanzi alla immane vetrata che immette nella camera del direttore. Costui è invariabilmente furibondo, e sta insolentendo i suoi reporter. Entra Jean Arthur. Rapido scambio di opinioni a base di contumelie. Il direttore licenzia Jean Arthur. J. A. promette la più sbalorditiva notizia, vuole non so più quanti dollari. In America è difficilissimo far giornali. Quando tutto è pronto, infatti, entra di volo, invariabilmente, un reporter affannatissimo e col cappello sulla nuca che dice concitato: «Buttate giù la pagina, Jhimmy!». Inespugnabile, perciò, il quadro successivo nel quale veloci rotative sfornano le copie del giornale con titolo clamoroso.

GIORNALISTI. — Sono sempre e in ogni momento «i» giornalisti. Sempre in servizio, come gli ufficiali in s. p. e. Corrono,

corrono molto, corrono in continuazione, sempiternamente alla caccia di notizie. Dicono spesso: «Glielo stampo!». Talché, stampato, provocano scandalo, lo scandalo provoca la notizia successiva, e così via, sino al lieto fine. Li vediamo spesso riuniti insieme, nella stanza attigua a quella del personaggio importante, che ingannano l'attesa intorno ad un giuoco automatico a base di nichelini. Poi scattano improvvisamente, si precipitano al telefono o alla macchina da scrivere, il cui carrello di frequenti riportano con il piede. Loro posizione abituale è con i piedi sul tavolo e in maniche di camicia. Nei film gialli, come è noto, essi servono a risolvere tutto, a scoprire il colpevole e a provocare l'arresto, in barba all'ispettore compartimentale.

VALLI (ALIDA). — Attrice (v.). Modo di riconoscerla: E' quella di «Piccolo mondo antico». Frasi correnti: «E' tanto brava». «C'era anche Alida Valli». «E' sposata, ha un bambino». «Sembra che vada ad Hollywood».

GIACHETTI (FOSCO). — (v. «film che parlano al vostro cuo-

re»). Attore (v.). Serissimo per futili motivi. Frasi correnti: «Ha una bella maschera».

TZIGANO. — Gli è vietato lo ingresso in locali non caratteristici. Sua funzione è di accostarsi alle coppie in amore, accompagnare e sollecitare il sorgere dell'idillio premendo e passando poderosamente e appassionatamente sul suo strumento. Fornito di grosse basette, talvolta anche di anella, comunque d'un vivace costume. Di bellezza un po' barbaresca. Nell'atteggiamento fra l'estatico e l'appassionato ch'egli deve assumere tende la mascella e s'indovina il plumbeo della barba anche se rasata. Modi di dire: «Il violino è la voce dell'anima. Gli tzigani hanno la musica nel sangue. Interessantissimo».

AVVOCATO. — Sempre alla vigilia d'un grosso processo. Scopre la sera precedente o durante il processo stesso che la sua signora si è macchiata verso di lui dello stesso peccato che colui o colei che egli si appresta a difende-

re ha commesso verso altri. Di qui dramma, privato e professionale, con e senza toga. Questa è sempre indossata dall'avvocato con studiata negligenza, appena gettata sulle spalle. I suoi gesti sono ampi, la sua parola conclude brevemente, tanto più che le sue concioni si compongono soltanto dell'inizio e della fine. Spesso egli punta minacciosamente il dito contro qualcuno.

RISPOLI



(Punch)

«Un biglietto intero e due a riduzione»,

CRONACHE CINELANDIA



Le commedie gaie sostituiscono quelle polemiche. Pasquali e Colette Brossat nella «Fuga di Carolina» che si rappresenta a Parigi



Lily Pons, il «soprano farfalla», è la madrina di un reggimento francese



Mary Lind, reginetta del tatuaggio