

film D'OGGI

Esce il sabato * Una copia L. 15

Anno I N. 20 - 3 Novembre 1945 - Spedizione in abbon.
postale (Gruppo 2) - Italia Centro-Meridionale L. 17
Abbon. annuo L. 700 - Semestr. L. 350 - Arretrato L. 30



PROVENIENTE DALL'ACCADEMIA D'ARTE DRAM-
MATICA, LA PROMETTENTE ATTRICE ZORA
MAJÒ SI PREPARA AD INTERPRETARE IL SUO
PRIMO FILM. (FOTO BARZACCHI-FILM D'OGGI)

DESIDERIO SOTTO GLI OLMI

Questa rubrica non ha lo scopo di proporre ai produttori italiani soggetti cinematografici tratti da romanzi, novelle, commedie più o meno noti. Prima di tutto, non è male che i soggetti si prendano più che altro dalla vita, che nascano per lo schermo. E poi, siamo convinti che i produttori preferiranno mille volte rivolgersi ai loro cugini, autori di sonetti per monaca e di una parodia della famiglia Brambilla in vacanza». Questa rubrica è per te, lettore: perché non ti faccia, nella tua immaginazione, un film a tuo piacimento. Ecco, ora sei il regista di «Desiderio sotto gli olmi», dramma in tre atti di Eugene O'Neill.

Ed ecco la Nuova Inghilterra del 1880, le grandi fattorie, i pionieri che partono per il West d'oro, passioni violente d'uomini e donne, cavalli e bufalini in fuga per le praterie. La fattoria di Efraim Cabot è bella e grande, fa invidia a tutti. E il vecchio Efraim è un uomo dal fisico possente, un padrone prepotente, e colico che vuol citare la Bibbia a testimonianza d'ogni sua azione. Ha avuto due mogli, la prima gli ha dato due figli risiosi e stupidi, due contadini simili più a bestie che ad uomini, Pietro e Simone; dalla seconda moglie ha avuto Eben, un ragazzo delicato e nevrotico, sempre in lotta con un mondo feroce, più forte delle sue braccia e del suo cuore. E la madre di Eben — di cui il ragazzo è il vivente ritratto — ha dovuto soccombere a questa forza cieca, di fatica e di pena.

Ora, il vecchio Efraim è partito, manca da molti mesi; i tre figli mandano avanti la fattoria e continuano a mordersi come cuccioli arrabbiati. Pietro e Simone sognano d'andarsene in California. Eben si consola della sua tetra malinconia con una prostituta del villaggio, Minnie; ma soprattutto pensa al modo di diventare il padrone della fattoria, a un modo qualunque di vendicarsi della superiorità fisica e morale di Efraim, quella che ha fatto morire sua madre, quella da cui lui si sente schiacciato fin da quando ha aperto gli occhi sul mondo. Riesce a convincere i due fratelli a cedergli la parte di fattoria che dovrebbe spettare loro alla morte del padre, in cambio di un po' di danaro, trovato in un nascondiglio, col quale Pietro e Simone potranno andarsene in California.

Ed Efraim ritorna, proprio la sera in cui i due figli di primo letto si accingono a partire. Si sono ubriacati, hanno intonato un raucio inno alla libertà e al miraggio dell'oro, hanno divelto il cancello della fattoria e l'hanno fatto rotolare giù nella valle. Ridono e gridano come pazzi sotto la luna, mentre preparano i loro fagotti. E in questo stato li trova il padre. Non torna solo. Ha con sé una terza moglie: Abbie, una donna di trentacinque anni, sensuale, avida di danaro e di potenza. Pietro e Simone l'accolgono con insulti; e dopo aver improvvisato al padre una serenata oscena, se ne vanno, barcollando, seguiti dalle bibliche maledizioni di Efraim. Il nuovo matrimonio del vecchio è un duro colpo per Eben. Egli sente che i suoi progetti — rimanere solo padrone dei campi e della casa — sono ormai ostacolati dalla donna, che ha ben altri mezzi per ottenere lo stesso risultato; procace com'è, ella ha fatto perder la testa ad Efraim, che ormai sente aleggiare su di sé l'ombra della morte e quest'incubo: «A chi lascerò la mia roba?». A uno, cioè, che sia degno di lui. Eben non gli sembra suo figlio: Efraim lo disprezza, come disprezzava sua madre. Gli altri due se ne sono andati. Il vecchio vuole un figlio da Abbie.

E Abbie è pronta a darglielo, è pronta ad ogni cosa che possa farla diventare la padrona di tutta quella grazia di Dio. Ma è anche una donna; e una donna dal temperamento caldo, irruente, avido di soddisfazioni materiali. Prima per farsene un alleato, poi con una vera passione fisica, Eben, tenta, lo circonda in ogni modo. Ma il ragazzo ostenta di odiarla, anche se dentro di sé la desidera con una forza selvaggia. Il ragazzo sente di doverla odiare: perché ha preso il posto della madre, perché avrà tutto ciò che alla madre fu negato, tutto ciò che lui stesso, Eben, si riprometteva di possedere.

Una sera, di fronte alle lusinghe di lei, Eben scatta: «Non voglio toccarti, non voglio nemmeno guardarti. Preferisco Minnie, che almeno è sincera». Ed esce di casa per andare dalla prostituta. Abbie è presa da un furore incontenibile; si precipita da Efraim, e gli grida: «Tuo figlio si è permesso di farmi delle proposte! A me, alla sua matrigna!». Efraim prende il foule: vorrebbe uccidere Eben. Ma dinanzi a questa minaccia, Abbie non resiste. Riesce a trattenerne l'ira del vecchio. Gli dice: «Perdonami; ho esagerato. Non fare del male a Eben. È un ragazzo, e con questa solitudine, con questa estate tremenda che sembra impazzire intorno a noi, a chi non verrebbero in mente i più strani pensieri? Mi sentivo offesa, solo per questo te l'ho detto. E poi, senza Eben, chi ci aliterrebbe nel lavoro? Meglio una persona di casa, uno che puoi do-

minare come vuoi». Efraim si lascia convincere.

Ma lo scatto, la precipitazione con cui è accorsa in difesa di Eben, ha meravigliato Abbie per prima. Si è accorta d'essere innamorata. Non soltanto calcolatrice, non soltanto vogliosa: interamente innamorata. E a questo amore cede anche Eben. Il ragazzo e la matrigna diventano amanti. Da questo amore nasce un bambino. Efraim è trionfante. Ha il figlio che desiderava: l'avvenire gli sembra aprire innanzi a lui non più come un'oscura nube, ma come un cielo sereno; nemmeno il pensiero della morte vale più a spaventarli. E balla sull'ala come un ragazzo, beve e canta fra i contadini, che ridono e ridono di lui, perché sanno benissimo che il figlio non è suo. Rientra in casa acceso, affannato, e trova Eben seduto su una panca. «Ragazzino, hai visto? A settantacinque anni ho avuto un figlio. Sono un uomo in gamba, lo, non un moscerino come te! E tu volevi farmela, stupido... Credi che non lo sappia che ronzavi intorno ad Abbie? Me l'ha detto lei, una volta. Ti volevo ammazzare come un cane. Ma lei mi ha trattenuto, dicendo che potevi essere utile; che potevamo servirvi di te». Queste ultime parole gettano un tremendo dubbio nell'animo di Eben: che Abbie si sia servita di lui solo per avere il figlio che le consentirà di diventare la padrona. Eben si avventa contro la donna, appena restano soli. La tratta da sguardina, da bugiarda. E lei non capisce perché; lei, che è sinceramente innamorata, diventa come pazza di dolore. E a forza di sentirsi gridare: «Era il bambino che tu volevi, nient'altro che il bambino», concepisce nella sua mente turbata, un atroce proposito. Eben grida: «Ma lo odio il tuo bambino, quel bambino che abbatte non ha nulla di mio»; e Abbie, sconvolta, come una sonnambula, muove verso la culla della creatura e la uccide.

Torna da Eben, sicura di avergli dimostrato che è disinteressata, che si è legata a lui soltanto per amore. Sulle prime, Eben crede che ella abbia ucciso il vecchio, e grida: «Madre, sei vendicata!», ma quando apprende che l'ucciso è il bambino — suo figlio, al quale dopo tutto egli è affezionato — l'orrore per la donna lo domina interamente; non vuol credere più a nessuna delle imploranti, disperate parole di lei, e corre a denunciarla allo sceriffo. Ma quando vede ch'ella sta per essere trascinata via dalle guardie, dagli accenti commossi e umili con cui ella gli dice addio, egli capisce e si pente. Sente che la tragedia che è accaduta è solo la punizione della loro ingordigia, della loro mancanza di pietà, della loro smania di potere. E dice allo sceriffo: «Io l'ho aiutata a uccidere il bambino. Arrestate anche me». Se no vanno per espellere insieme, uniti ormai per sempre, lasciando nell'immensa fattoria Efraim solo, sovrappiù da tante orribili vicende, che sente avvicinarsi il passo della morte.

Giuseppe Marotta UOMINI E DONNE

(Per corrispondere con Giuseppe Marotta potete scrivergli presso la redazione di "Film d'oggi" - Milano, Via Carducci, 18)

G. Papini - Non abbiamo nessuna possibilità di collocare i vostri soggetti, scusateci. Tutti noi abbiamo cominciato come soggettisti cinematografici; Luigi e Antonio, che come me e gli altri dettero alle fiamme i loro soggetti ma che invece di ripiegare sul giornalismo si dedicarono alla compra-vendita dei cini erniani, furono i più fortunati.

O. Gallan - Idem, che altro dirvi? Siete intelligente e vivo, vi troverete un sogno meno ingrato, dimenticherete.

A. Cattalini - I vostri soggetti vi suggerisco di scriverli in collaborazione; così voi ci mettetevi gli stazioni di grammatica e di sintassi, gli altri a metterlo intreccio e dialogo.

M. Grilli e Soti - Siete giovanissimi, non sapete mettere d'accordo un congiuntivo con un condizionale, ma vi proponete di insegnare un dramma che narra le sofferenze di un reduce. Dio vi benedica, ragazzi o pazienza se non riuscite nel vostro intento. L'importante, l'incredibile è che ci sia finalmente qualcuno, in Italia, che pensi disinteressatamente ai reduci.

Donatella - Bergamo - Il vero autore di un film è, se volete saperlo, quello che grida più forte di esserlo, e che ha il bastone più grosso e gli avvocati migliori. D'accordo sugli amici di scuola, dai quali non possiamo aspettarci che ingratitudine e lettere avonime. Più conosco gli amici di scuola e più capisco perché gli uomini di genio furono quasi tutti autodidatti. È straordinario che un grafologo vi abbia predetto che diventerete una grande poetessa. Ma non preoccupatevi, può darsi che sposerete un banchiere e che potrete invece mangiare anche parecchie volte al giorno. Se è male a lasciarsi baciare senza reagire? Diavolo. Mi secca, vedete, star qui a dirvi che una ragazza non deve assolutamente permettere che un uomo che non sia il suo fidanzato la baci... mi secca di dirvi questo nello stesso istante in cui il mio subconsciente si mette in viaggio per Bergamo con l'intenzione di scovarvi e di... lasciarvi andare. Insomma, reagite quando si tenta di baciarvi, e per carità non fatelo come la mia cara Olga. Ci fidanzammo ed essa insistette per costringermi che un uomo solo l'aveva baciata, ma cogliendola di sorpresa. «E tu? Reagisti almeno?» dissi sospirando. «Sì — essa rispose con un singhiozzo che mi ritorna in mente tutte le volte che si spezza un vetro. — Lo baciò anch'io».

Corinna T. - Non stento a credere che Napoli vi sia piaciuta, io del resto ho fatto per il paesaggio napoletano tutto quello che potevo, e cioè mi sono stabilito a Milano. Grazie della promessa di salutarmi Posillipo, evitate però di farla nel ristorante della Roponda, dove col proprietario rimanemmo d'accordo che io sarei tenuto a saldargli il conto e che lui mi avrebbe restituito il sopra-

bito. Si chiamava Anna la ragazza a causa della quale osservando il conto balbettò: «Quarantotto lire... e io non ne ho che ventiquattro...». Anna disse: «Io tengo sì e no i soldi per il tram... ah questo è bello». Pareva che si divertisse. Suo nonno era stato vetturino sotto Ferdinando, il re burlesco. E io di mio uomo non sapevo niente, io avevo tanta voglia di piangere.

Lauretta - Milano - Se Alida Valli è ancora «nel cinema matografo»? Altro che: come una farfalla sul fiore, come un coperchio sulla pentola. Allo spiritismo io non credo. Ho visto spesso individui adulti raccogliersi intorno a un tavolo con tre gambe e spargere la luce; ma pensando che se non avessero fatto questo si sarebbero infallibilmente ridotti a mangiare pasticcini e a pronunziare irrisolvibili atrocità sulla musica o sulla letteratura, ho sempre evitato di informarli che il privilegio più importante di un morto è quello di essere definitivamente al di fuori del raggio d'azione degli imbecilli. Per carità. Pensate ad un recluso che dopo anni e anni di carcere riesca miracolosamente ad evadere e a mettersi al sicuro; credete che egli, se fosse sollecitato a farlo, ritornerrebbe volentieri a varcare la soglia del penitenziario per discorrere del più e del meno con i secondini?

Elda B. - «Sono innamorata di Massimo Girotti. Non l'ho visto che al cinema, eppure non ho potuto resistere al suo sguardo...». Strano, veramente. Mi sono affrettato a consultare Girotti e debbo proprio darvi un dispiacere. Mi ha detto francamente che, da tutti i suoi film, non guardava voi, ma la vostra vicina di posto. Al cuore non si comanda, vero? Sembra che egli la trovi più carina e più intelligente di voi.

Studente T. - Escludo che le belle maniere si possano assimilare studiando appositi libretti. Secondo me educati si nasce e villani si diventa. Provate ad irtare in mala modo un visconte e ve ne accorgete. Grazie. Dico grazie perché non posso soffrire i visconti. Non è concepibile un mondo esiguo ed insulso come quello che riflettono i monocoli di certi nobili. Viviamo ore così nuove e decisive, eventi memorabili si svolgono intorno a noi, ma certi nobili non contengono, oggi come ieri, che espressioni come: «Sì, i Biberon de la Gasse appartengono a un ramo cadetto della mia famiglia...». «Sì, nel 1859 l'asse ereditario fu gravemente intaccato da...». «Prego, baronessa, latte o limone?».

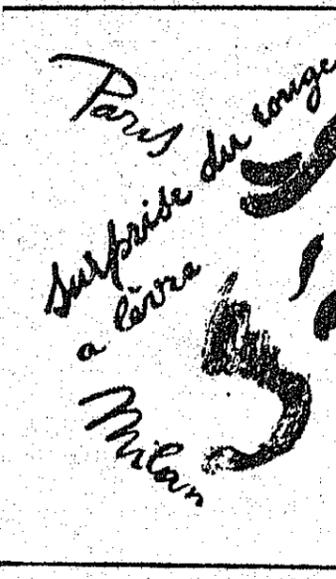
Carlo W. - Non sono filatelico, scusate. Secondo me non si possono desiderare francobolli più rari dei francobolli mesistevi, e allora tanto vale far collezione di modestie di Blasetti, o di disinteressati amici del marito di qualsiasi bellissima donna.

Eugenio D. M. - Il vostro primo tentativo letterario non mi convince. Di Vivi Gioi, voi scrivete fra l'altro: «Arretrava il suo capriccioso naso sulle labbra di palmipede». Santo cielo. A prescindere da ciò che Vivi Gioi può fare del suo naso, sul quale ha diritto di vivere decorosamente, vi faccio osservare che i palmipedi non hanno labbra, di nessun genere. Non ne hanno e non ne possono avere, né in un articolo né in una sommossa. Intere generazioni di oche, di anitre e di cigni mi hanno per così dire sfiorato senza mostrarmi che becchi, labbra disarmonici, ma costantemente privi di labbra. Sa che l'ipocrisia dei palmipedi è ingente, ma non posso ammettere che quando un'oca esce dal forno, dopo tre ore di cottura, il suo primo pensiero debba essere quello di fingersi priva di labbra. Concludo informandovi che potete contare sulla mia amicizia, sempre che si tratti di entrare in una gabbia di fagioli, o di passare insieme la notte in un cimitero; ma sappiate che nulla potrebbe indurmi a seguirvi sul terreno delle similitudini.

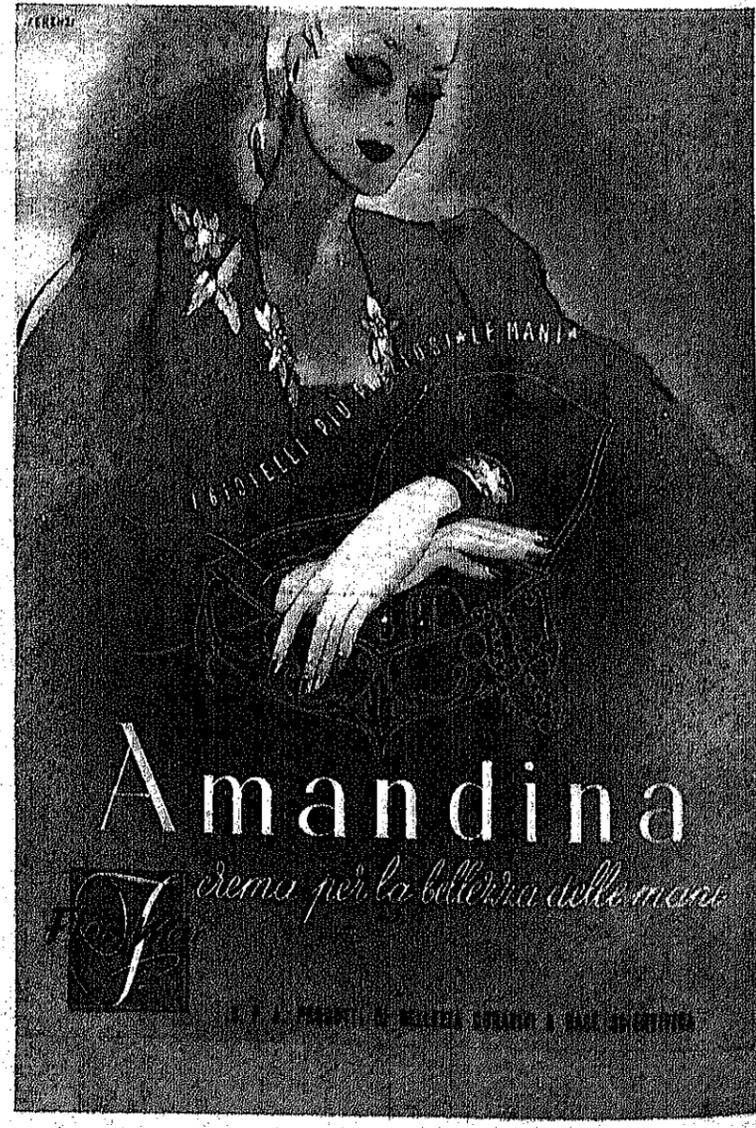
GIUSEPPE MAROTTA



SENO
RASSODATO - SVILUPPATO - SEDUCENTE
si ottiene con la
NUOVA CREMA ARNA
A BASE D'ORMONI
Meraviglioso prodotto che vi darà le più grandi soddisfazioni rendendovi attraenti
In vendite presso le Profumerie e Farmacie



Paris du rouge
Surpasse du rouge a lèvres
Milan
Rapidochic en Rouge
D.H. 127
Chiasso



Amandina
crema per la bellezza delle mani

Film di tutto il mondo a Roma

Il ricordo di questo Festival cinematografico resterà legato principalmente a tre film (serate retrospettive a parte): « Les enfants du Paradis » (francese), « Henry V » (inglese) e « Ivan il terribile » (russo). Forse i primi due più importanti del terzo, se importante è proporre nuovi problemi espressivi e impostarne gli svolgimenti, le soluzioni.

« Ivan » è un grosso film ma in questo senso meno innovatore, meno svincolato da una tradizione nota. « Henry V » invece affronta in modo deciso due problemi: quello del rapporto tra immagine e parola, e quello del colore, che tra qualche anno sarà fondamentale. Ma si può aggiungere che i due problemi camminano in questo lavoro talmente vicini che finiscono per diventare uno solo; quello di una nuova forma dell'espressione cinematografica, Shakespeare — si dice — non sopporta trasposizioni; ma è probabile che se delle immagini avranno la forza sufficiente per piegarlo, esse saranno immagini a colori. Solo l'improvvisa intuizione d'una tonalità e dei suoi mutamenti — d'un paradossale connubio tra due arti — potrà raccogliere la grazia dei versi o della prosa scespiriana; e tutto ciò avverrà in una sfera molto lontana dalla realtà, molto diversa dalla realtà, e le battute stesse diventeranno, sulle labbra degli attori, musica dal significato dichiarato e regoleranno i valori coloristici e ritmici delle sequenze.

Già un'indicazione in tal senso ci è data da Laurence Olivier. Nel suo film abbondano i fondali dipinti, verdi di paesaggi umidi con castelli di cartapesta; proprio questo si addice a Shakespeare. Essi si ispirano, come la pittura inglese di quell'epoca, ai pittori olandesi e fiamminghi, rifiutando tuttavia il realismo; per cui l'influsso non rimane fine a se stesso ma, trascinato nel gioco d'una libera fantasia, diventa poeticamente funzionale. Dicevamo che solo un'indicazione di tutto questo è in « Henry V ». Ma è la prima volta, e se il film rimane, anche per altri difetti, ad un livello artistico non molto alto, bastano quelle a renderlo fondamentale nella storia del cinema a colori.

Altro film inglese è « Blithe Spirit », pedissequamente ricavato da una acclamatissima commedia di Noel Coward. Film divertente e mediocre.

Un film di S. M. Eisenstein ha sempre in sé una forza che gli deriva dall'essere frutto di una profonda maturazione. Le parole in qui anni fa egli condensava la sua poetica sono indicative. « Si tratta — scriveva — di realizzare una serie di immagini composte in modo da provocare un movimento affettivo, il quale a sua volta risvegli una serie di idee. Dall'immagine al sentimento, dal sentimento alla tesi ». Questo film, il primo di due episodi, prende infatti le mosse da lontano, da uno degli indirizzi dell'ultima cinematografia sovietica, di porte talune figure storiche nella loro giusta prospettiva: Alessandro Newski, Pietro il Grande, Minin, Pogliarski, Lenin, Gorki, Ivan. Tenendo conto per quest'ultimo del giudizio dato su di lui da poeti e uomini di cultura, quali Puskin, Lermontov, Bielinski. Non

Ivan tiranno, ma genio teso verso l'idea di uno Stato unitario, ma capitano di popolo.

Ora, qui, è la stessa impostazione storica che guida la mano all'artista. « Alla grandezza della figura di Ivan — egli confessa — occorreva soprattutto far corrispondere una grandiosità di forma ». Così ci troviamo di fronte ad un'opera la cui maestosità, la cui raffinatezza, la cui ampollosità e sensualità sembrano, a un primo esame, sovrappiù, escludere persino il tema. E' invece lo stile del grande regista russo. Tipico in lui, difatti, lo slancio che fa del suo racconto non prosa ma lirica, poema epico; tipico il suo bisogno di dare un'unità stilistica alla materia così a lungo premeditata; tipico l'amore dei dettagli, il gusto plastico dell'inquadratura, dell'immagine che sia canto; e tipico il modo con cui i personaggi secondari diventano coro, inseparabili dalla « intierezza plastica e musicale nella quale sono immersi ».

Soltanto, tutto ciò è portato qui ad una violenza addirittura barbara. In questo è la novità dell'opera di Eisenstein: in questo tentativo di raggiungere un'intensità emotiva esasperando il proprio stile.

Ma al servizio di un simile slancio, ecco una tecnica elementare, tanto elementare che non possiamo pensarla se non segno di estrema raffinatezza. E' nota ormai questa tecnica: ne conosciamo gli sviluppi. Eisenstein era un tempo il più fervente sostenitore del montaggio quale sola fase creativa del film. Egli cominciava i suoi lavori e via via li montava, esaminando alla moviola quanto gli restava ancora da girare; così è avvenuto per « Potemkin », per « Ottobre », e anche per « Lampi sul Messico » sebbene alla fine altri lo abbiano montato. Nel '38 Eisenstein modificava le sue teorie, e in due articoli riportati da « Arts and Letters To-day » affermava che il montaggio « non è tutto ».

Questo « Ivan » ne è la prova. Il montaggio vi ha grandissima parte ma è l'inquadratura che domina, e a questa sono subordinate scenografia, fotografia, recitazione. Inquadratura di evidente ispirazione pittorica, accuratissima, ma non statica; persino la decorazione acquista un valore narrativo (l'occhio del dio sulla parete). La tecnica narrativa poi è basata sulla quasi totale assenza dei movimenti di macchina, quei pochi che ci sono risultano più o meno superflui; un paio di panoramiche, un carrello arretrante, uno verticale. Questa sobrietà è anche nei movimenti interni delle inquadrature. Gli attori sono quasi sempre fermi, se percorrono brevi tratti è per proiettare ombre enormi sui muri ma subito si fermano, lanciano sguardi biechi, assumono atteggiamenti ieratici, da film muto. Il resto una sua ragion d'essere questa primitività della recitazione; nel desiderio di rendere popolare il racconto; se Eisenstein calca le tinte è per arrivare al cuore degli spettatori dei sobborghi, delle campagne. Ed è singolare, ripetiamo, la violenza che l'artista fa al suo modo aristocratico d'esprimersi.

Ma una sensazione non possiamo tacere, avuta davanti a questo cupo

mondo nel quale i sentimenti, le voci, i gesti, il dolore e la gioia, arrivano all'esasperazione con tanta irruenza. La sensazione che il regista sia andato troppo oltre, e che in questo clima ininterrotto da tragedia apocalittica, egli non sia riuscito, di questa umanità lontana, a darci vibrazioni universali, le sole accessibili alla nostra sensibilità. In « Ivan » la commozione stenta a venire; si rimane oppressi, più che toccati. Nonostante il prezioso contributo che in questo senso dà il commento sonoro, stupendo, di Prokofiev, che spesso si intreccia ai dialoghi, diventa coro. Si rimpiange, insomma, davanti a questi « urli visivi », la suggestione di una voce sommersa.

Nicola Cerkassov incarna Ivan, e la sua maschera è fortissima. Tra gli altri attori si nota pure Pudovchin, nella parte di Nicola il fanatico, ossia l'uomo seminudo in catene che protesta contro lo zar. Operatori Moskvini e Tisse. Scenografo Spinell.

Abbiamo poi visto un documentario russo: « Berlino », soggetto e regia generale di Giulio Raimann, con la collaborazione di altri tre registi e ventun operatori. E' nota ormai l'abilità con cui i russi fanno queste cose, soprattutto nel montaggio. Ma in questa documentazione della caduta della capitale tedesca manca, ci sembra, quella forza evocativa che dà alla cronaca un potere emotivo e che finora nella sola « Battaglia per l'Ucraina » abbiamo riscontrato.

Due film francesi, inoltre, di Jean Delannoy: « L'Eternel Retour » e « Pontcarral ». Soggetto e dialoghi del primo sono di Cocteau, la cui intenzione era di portare sullo schermo la favola di Tristano e Isotta. E tutto pareva prometter bene, quando in un castello sontuoso la favola era cominciata con un suo tono sognante e ossessivo, tra personaggi leggermente fuori d'un limite reale, un nano soprattutto che avrebbe potuto essere il cardine del film. Invece tutto scade, alla favola si mescola la maniera realistica e il lavoro finisce con un trionfo del cattivo gusto. Cocteau ha perso una battaglia decisiva; si capisce, egli non è mai stupido, ma veramente qui ha dimostrato quanto inutili siano i suoi sforzi per portare al cinema quel contributo che, limitatissimo, possiamo riconoscergli in letteratura. Jean Marais decisamente ci disgusta; la Sollogne è un'attrice attenta ma un po' troppo ispirata, e modellata sulla Morgan.

Di « Pontcarral » si può dire questo: che non si comprende come mai sia giunto al Festival. Eppure in Francia puntano su Delannoy, lo coccolano come una promessa. Per conto nostro non siamo riusciti a vedere nelle sue regie nulla che giustifichi questa fiducia. Ci sembra anzi che egli inquadri in maniera incerta e artificiosa, che muova la macchina con una fastidiosa sfaturata rispetto alle esigenze del racconto. Del resto, basta il fatto di aver scelto un soggetto come « Pontcarral » a far dubitare di lui, un soggetto che più pompiere non potrebbe essere; un soggetto che condensa in sé tutti i difetti dei francesi. Cattiva propaganda, questa.

MICHELANGELO ANTONIONI



Laurence Olivier e Renée Asherson appaiono in questa scena di « Henry V ». Olivier è anche regista del film, tratto dal dramma omonimo di Shakespeare, che ha avuto al Festival romano un notevole successo di pubblico e di critica.

LETTERE INVENTATE

A chi risponderai, Clara?

Ricevi ogni giorno molte lettere di ammiratori, Clara, tutti lo sanno. Ma oggi ne hai ricevute tre che non sono di normali ammiratori, tre lettere nelle quali non ti si chiede una foto con autografo, come per solito. Possiamo curiosare nella tua corrispondenza privata, Clara? Possiamo vedere che cosa dice la prima? E' permesso? Dunque leggiamo.

« Clara mia divina, ti scrivo oggi dopo tanto tempo che lo desideravo. Sono C. L. Bragaglia, sì, quello che fa i film in una settimana, riprovandosi la domenica. E' da tanto tempo che ti cerco, Clara: voglio offrirti qualcosa. Del lavoro. Ti voglio nel mio film. Ora che è finita la guerra, dolce Clara, potrà riprendere la produzione come qualche anno fa. Farò ventiquattro film all'anno, e in ognuno, mia divina, ci sarà la prima parte per te. Ricordi, Clara, « La guardia del Corpo »? Ebbene, tutte le commedie che vorrai io te ridurrò per te sullo schermo. Che importa se non c'è più Alessandro De Stefani? La vita è piena di Gherardi e De Benedetti, per fortuna. Farai tanti film con me, Clara, e distruggerai l'idolo delle saritine e del nuovo pubblico del cinema di prima visione (borsari neri, per intenderci). Tanti film, madagascari milioni. Milioni, Clara, ti offro! Vieni, vieni con me. Tuo C. L. Bragaglia ».

La seconda lettera è anch'essa di un regista. Soltanto dimostra un temperamento più forte e più nervoso. Vediamo un po' cosa dice.

« Clara mia divina, è da tanto che desideravo scriverti. Soltanto oggi mi sono deciso a farlo, e lo faccio perché devo offrirti qualcosa. Del lavoro. Ti voglio nel mio film. Ora che è finita la guerra, Clara, e non c'è più il Mineurpocensuratore, potrà di nuovo mostrarti al pubblico discolta e fufata, mia divina. Ricordi la « Cena delle Beffe », Clara? Ebbene, Clara, che cosa sarà di fronte ai nuovi svestimenti che io regolerò per te, quella piccola timida brevissima inquadratura in cui, in fondo, non si faceva a tempo nemmeno a guardarlo, il tuo seno divino? Che importa se più non c'è Osvaldo Valentini? La vita è piena di Cervi e di Nazzari disposti a spogliarti, per fortuna! Ridurrò in film, per te, « L'Inferno » di Dante e tu sarai una magnifica Taidè. Oppure, se preferisci, alcuni episodi fantastici del-

« Orlando Furioso » in una sfabesca atmosfera di Ippogrifi e di Rodomonti. Tu sarai Angelica, oppure Olimpia... Pensa, Clara, a ciò che ti offro. Tutto il pubblico maschile sarà tuo: tuoi saranno i giovani studenti sognatori e i mariti di tutte le età. Pozzi di te, i fidanzati sospireranno « Clara » alla loro rispettiva fidanzata, sognando te. Pazzo di te il ragioniere Vergati divorzierà dalla moglie e ti scriverà chiedendoti una foto con autografo. Questo, Clara, ti offro. Non respingerlo e vieni con me. Tuo Alessandro Blasetti ».

La terza lettera è naturalmente anch'essa di un regista. Rivela a sua volta una mano forte e un'ispirazione genuina. Leggiamo anche questa.

« Clara mia divina, è il tuo Luchino che ti scrive, colui che ti scapigliò per la prima volta. Voglio offrirti qualcosa, Clara. Del lavoro. Ti voglio nel mio film. Ora che è finita la guerra, Clara, potrà trovare per te delle parti vere. Ricordi « Ossessione », mia Clara? Ebbene, quel successo sarà superato e dimenticato! Pensa, Clara, quale meraviglioso mondo c'è davanti a noi! Il mondo delle distruzioni e della guerra, il mondo delle lacrime vere e dei drammi reali: tu, attrice magnifica, potrai luffarti in questo mondo che io scoprirò per te. Non avremo bisogno di Verga, di Cain, di Faulkner, per essere realisti, no. Realisti supremo esserò insieme noi due soli, se sapremo ritrarre gli aspetti veri della guerra e le sue conseguenze, e i problemi sociali che ne derivano, dalla prostituzione alla delinquenza. Tu interpreterai questo mondo e sarai più vera, più umana, più brutta che mai, mia divina! La critica sarà tua: tuoi saranno Alberto Moravia, Giuseppe De Santis e Antonio Pietrangeli! Tanti, tanti, saranno i miei ammiratori e scriveranno in ogni lingua e in ogni paese. Questo ti offro, mia Clara: il mondo del cinema, i milioni con me! La farò di te la più grande attrice del mondo. Tuo Luchino Visconti ».

A chi risponderai, Clara? Questa è la domanda che facciamo noi. Risponderai a chi? Risponderai al pubblico? Sembrerebbe che preferisca quello muto. Ma te lo da diritto? Non da... buoni critici, Visconti?

MORDE





La vera bellezza

STA NELL'ESPRESSIONE DEL VOLTO

Accentuando il fascino del Vostro sguardo Voi conquistate subito una maggiore potenza espressiva che irraderà vivacità e grazia su tutto il volto. Spesso gli occhi risultano inespressivi perchè le ciglia sono o troppo corte o troppo chiare e per questo le Signore vorrebbero applicare alle ciglia un cosmetico che le scurisca e le allunghi, ma temono di irritare gli occhi e di sciupare le ciglia.

Il cosmetico per ciglia di FARIL è un preparato attentamente studiato, che non brucia e non cola, è impermeabile all'acqua e allunga le ciglia morbidamente, senza decolorarle.

Il cosmetico FARIL può essere usato in tutte le occasioni e in tutti gli sports, compreso il nuoto.



FARIL

Il cosmetico senza difetti

FARIL - prodotti di bellezza - MILANO

LUCHINO VISCONTI DIRIGE

"Porte chiuse"

Il teatro italiano si vanta di aver regalato al cinema preziose energie. Con Visconti, passato dal successo del film «Ossessione» al successo delle rapite teatrali da «I parenti terribili» di Cocteau, di «Quinta colonna» di Hemingway, il cinema italiano comincia a pagare il suo debito. In questi giorni è andato in scena con l'atto unico di Jean Paul Sartre «Huis Clos» e «Antigone» di Anouilh. «Huis Clos» (a porte chiuse) si svolge all'inferno. Uno strano inferno, questo di Sartre: una camera d'albergo «Secondo Impero», con tre di-
tani ricoperti di seta verde, rossa, e azzurra e un lampadario sempre acceso. Le finestre sono murate. E' in questa stanza che i tre morti, Giuseppe Garcin, Ines Serrano ed Estella Rigault sono condannati a restare insieme per l'eternità, tre individui assolutamente differenti uno dall'altro, che saranno di continuo torturati dalla presenza dell'«altro». I personaggi, tutti e tre in ugual misura complessi, di Ines, di Estella e di Garcin, sono interpretati da Rina Morelli, da Vivi Gioi e da Paolo Stoppa. In ogni suo spettacolo, Luchino Visconti ci ha offerto il dono di una rievocazione: nel «Parenti terribili» una Pagnani inedita; nella «Quinta colonna» una scoperta: Olga Villi; nella «Macchina da scrivere» una magnifica Gassmann. In «Porte chiuse» Vivi Gioi — un'Estella sensuale, attaccata al piacere della vita — raggiunge un'intensità eccezionale nella scena in cui riecheggia il motivo di Saint Louis Blues. Possiamo parlare anche di una Rina inedita. Un personaggio così cattivo non era mai entrato nella complessa tavolozza di questa attrice. Paolo Stoppa è lo Stoppa della shakespeariana «Dolce notte», per intenderci: uno Stoppa scarno e sano, come si conviene a tutto questo atto di Sartre.

PRIMA VISIONE

CINEMA
ROMA
CITTÀ APERTA

Finalmente abbiamo visto un film italiano! Intendiamo per film italiano un film che racconti cose nostre, esperienze del nostro paese, fatti che ci riguardino. Rossellini, con «Roma città aperta» ha portato sullo schermo, in immagini vive di cronaca, i giorni di oppressione e di morte che la capitale visse durante il periodo dell'occupazione tedesca. Le sofferenze, le lotte, le ansie di Roma e degli uomini che in Roma guidarono la resistenza, o che della resistenza furono i soldati generosi, ci sono date in via sintetica attraverso le tragiche vicende, che nel giro di un breve periodo di tempo colpiscono alcuni uomini ed alcune donne: un prete patriota, un comunista ex combattente di Spagna, membro della Giunta militare del C.L.N., un operaio tipografo e la sua donna.

Il film inizia con una sequenza densa di movimento e di suggestione. E' il primo chiarore dell'alba. Le SS ricercano l'ing. «Manfredi». Manfredi riesce a sottrarsi alla cattura attraverso una fuga sui tetti. Trova riparo il giorno stesso nella casa di un suo compagno operaio al Quartiere Prenestino. In questa casa avviene il primo incontro tra il militante laico e il sacerdote che ha fatto del suo abito di religioso l'insegna di una lotta effettivamente combattuta per la libertà e la giustizia.

Il sacerdote si presta per il collegamento che Manfredi non può realizzare. La mattina dopo, di nuovo le SS, in seguito alla delazione di una ragazza (una ragazza viziosa e perduta, cocainomane, che si era attaccata a Manfredi) circondano la casa del Prenestino e arrestano tutti gli uomini. Fra costoro è l'operaio. Era il giorno della sua felicità e della felicità della sua donna: avrebbero dovuto sposarsi. Le SS lo rendono giorno di morte e di dolore. La donna, nell'inseguire, in una corsa disperata, il camion sul quale sono caricati i razzisti, viene colpita dalla fucilata di un tedesco e si abbatte a terra. Appena fuori Roma i prigionieri vengono liberati da un gruppo di partigiani. Ma il cerchio, intorno a Manfredi, si stringe ogni ora di più. Le delazioni si fanno più precise. Viene arrestato di sorpresa, per la strada, insieme al prete. Per non tradire i suoi compagni Manfredi muore in silenzio sotto le torture feroci della SS. Il sacerdote viene fucilato.

Intorno ai personaggi centrali si muove, nel primo tempo, un mondo vivo di uomini e di ambienti che raramente abbiamo visto apparire nella nostra cinematografia: strade squallide di periferia, ragazzi stracciati ma animosi, donne affacciate da tutti i problemi della vita quotidiana, stanze dalle suppellettili dozzinali, dalle pareti stinte, dai letti carichi di gente infreddolita e misera.

Sono gli ambienti, gli esseri umani che più hanno subito il «tallone di ferro» durante gli anni dell'oppressione fascista, angoli bui e penosi della nostra vita nazionale che il cinema di una volta, il cinema imbavagliato dal fascismo, doveva per forza ignorare. E' bene che in questo film siano stati posti a sfondo delle vicende dei protagonisti; la loro presenza, la loro immagine è già un grido di ribellione e di protesta. Sentiamo che è l'ansia di liberazione di questo mondo a dar forza e sostanza agli atti di Manfredi e del sacerdote e farli resistere alle torture e alla morte, a giustificare, a rendere positivo, umano — direi «storico» — il loro eroismo. I nostri non sono eroi che si sacrificano per un vuoto spirito di avventura, per un dannunziano gusto del rischio e del pericolo; anche nel secondo tempo, quando rimarranno soli a combattere, fra le unghie del nemico, ricorderanno per chi lottano e per chi si sacrificano. Il mondo che è dietro di loro li fa resistere o li orienta nel senso giusto, le responsabilità di cui son carichi non permettono loro divagazioni retoriche o motivi «memorabili»; le poche parole che pronunceranno saranno parole di verità e di equilibrio: il prete non si lascerà ingannare dalle insinuazioni e dalle ingiurie contro il militante comunista, il «senza-dio», e risponderà che le vie per combattere il male e l'ingiustizia possono essere infinite; e il comunista terrà fede all'impegno stretto con i suoi compagni di lotta monarchici malgrado la retorica antireazionaria del suo carnefice.

Molti hanno rilevato una superiorità del primo tempo rispetto al secondo. D'accordo che il primo tempo è molto più ricco del secondo di figure e di ambienti ed anche cinematografica-

mente più sciolto. D'accordo che su Via Tasso si è un tantino calcata la mano, quando ad un'artista più profondo sarebbero stati sufficienti pochi tratti. Ma a me sembra che su questa strada si arriverebbe troppo presto a trovar sommi ed ingiustificati molti altri passaggi, poco chiari diversi nodi del racconto (le delazioni, i movimenti psicologici del personaggio che determina la catastrofe: la ragazza) e cinematograficamente non sfruttate delle ottime possibilità, delle interessantissime situazioni anche del primo tempo (la liberazione dei prigionieri, girata un po' troppo alla garibaldina). A me sembra, insomma, che su questa strada si arriverebbe troppo presto a sfondare delle porte che il regista e lo sceneggiatore hanno lasciato a bella posta aperte per poter raggiungere un altro obiettivo; quello di una semplicità, di una immediatezza, di una stringatezza e di una velocità di racconto insolite ed invidiabili.

Raggiungere questo obiettivo significa oggi, per un regista italiano, poter offrire al nostro cinema quelle doti di comunicativa, di persuasività larga, popolare che finora gli sono mancate, anche nelle opere dei migliori, e che solo possono garantirgli un successo nazionale e soprattutto internazionale. I popoli oggi non vogliono un cinema vuoto e sciatto, ma non vogliono nemmeno un cinema di esteti. Il merito essenziale di Rossellini è di aver trovato il ritmo, il movimento più atto a rendere accessibili a vaste masse di pubblico i nuovi contenuti dei quali il film è messaggero, ad adeguarli alle sensibilità più diverse.

«Roma città aperta» è una vittoria sugli scettici e sui becchini del nostro cinema. Il suo successo, d'altra parte, non è il prodotto di una complicata alchimia. Direi che potrà essere l'uovo di Colombo della nostra nuova rinascita. Come dicevo all'inizio «Roma città aperta» è un film italiano perchè parla di cose nostre. E proprio per questo piace al pubblico, proprio per questo gli americani l'hanno comperato. I produttori italiani hanno paura di far pronunciare ai personaggi del nostro cinema parole di democrazia e di progresso: le parole di rivolta di questi personaggi fanno affollare le nostre sale da milioni di italiani e non spaventano gli americani, ci guadagnano piuttosto la loro simpatia e i loro dollari.

Non abbiamo attori, proviamo ad immergere nella realtà i nostri «volti» più noti e li riviamo in qualche modo nuovi, come è accaduto nei momenti migliori di questo film, per Fabrizi e per la Magnani ed anche per Feist.

Il mondo oggi non vuole dei divi, cerca degli uomini, gente della strada. Così hanno saputo essere, anche se spesso guidati troppo superficialmente, Grandjacquet, Pagliaro, il piccolo Anichiarico, Maria Michi, la Galletti.

CARLO LIZZANI

TEATRO
DOPOGUERRA

A MILANO Commedie come «La prigioniera» di Bourdet sono solite destare grandi discussioni in sede morale. Ma, a parte il fatto che non ho mai capito perchè le parole «morale» e «immorale» vengano sempre e solo tirate in ballo a proposito dei fatti del sesso, e mai per quel che riguarda, che so io?, il furto, l'ipocrisia, il tradimento, mi pare che tanti discorsi si possano ridurre ad una semplicissima considerazione. E' fuor di dubbio che Bourdet abbia voluto solamente, nel presentarci un caso d'amore lesbico, far teatro su un lato singolare della vita, che aveva colpito la sua fantasia di scrittore; e che nel testo non vi siano complacimenti morbosi e disgustosi, è dimostrato dallo straordinario pudore con cui la questione viene affrontata. Per me, è anche fuor di dubbio che Bourdet non dà nessun giudizio morale positivo sul vizio che ci presenta, e sono quasi certo che non s'è ripromesso altro effetto, nel pubblico, che quello di un orrore dove già suoni la condanna. Ma il testo — e qui hanno ragione i moralisti, i puritani — rimane ugualmente pericoloso. Per un motivo solo: per una irreparabile insufficienza artistica. E insomma, ogni commedia dove la rappresentazione di un fatto umano raggiunga davvero il grado dell'espressione poetica contiene per ciò stesso un giudizio morale, positivo o negativo, ed esso ha tal forza da diventare, da essere, automaticamente, il giudizio di tutto il pubblico. Qui il giudizio è negativo, è sano; ma Bourdet non essendo poeta, bensì sottile psicologo e fedele cronista, il giudizio del pubblico rimane affidato alla natura di ogni singolo spettatore. Né orrore né condanna né adesione né

spirito del pubblico; ciascuno reagirà secondo il proprio temperamento, il proprio carattere, le proprie tendenze, la propria educazione.

Comunque «La prigioniera» è una opera non volgare, e a suo modo importante; non la commedia di tutti i giorni, e nemmeno un'opera d'arte; ma uno di quei testi in cui una società non si esprime ma almeno si documenta. Personaggi ed eventi psicologici sono segnati in modo credibile ed accorto; il dialogo è non solo abile, ma spesso mordente; soltanto abile (d'una abilità che a me ormai pare ingenuità o rozzezza) è invece la costruzione. «La prigioniera» fu interpretata benissimo dal Cimara, nella sua unica ma viva e umana scena, con un magistrale pudore; caldamente, con trasporto, dalla Maltagliati e dal Colli; con deliziosa infantilità, e pathos e freschezza, dalla signorina Veneroni. Un insieme non eccelso, ma affiatato e gradevole. E insomma, meglio «La prigioniera» che l'orrendo «Ragno» di Sem Benelli (o Ricelli) o la « Vittoria sull'ignoto » degli americani Brewer e Bloch (signorina Merlini, che vi è saltato in mente).

HUGGERO JACOBBI

VARIETÀ

«ORCHIDEA VERDE»

A MILANO Fanfulla l'ho scoperto io. Voglio dire che a quell'epoca, dieci anni fa, io ero ancora incerto se scrivere racconti o copioni di riviste. Frequentavo un gruppo di artisti «maledetti» che vivevano nella mia stessa alternativa: quadri d'avanguardia o insegne di negozi, trattati di filosofia o complicati giochi d'enigmistica. Anche un'insegna di negozio, si diceva, può diventare opera d'arte; certi cartelli di commercio può averli dipinti Vittore Carpaccio. Il copione di una rivista può diventare un'opera immortale: il «Sogno di una notte di mezza estate», come ce lo fece vedere Reinhardt in Boboli, è un «Follie di Broadway» che sfida l'eternità. Cercavo il comico che ispirasse la mia fantasia, e credetti di averlo trovato scoprendo un giorno, al Teatro Nazionale, il giovane Fanfulla; ma già avevo optato per i racconti, malauguratamente. Fanfulla era un giovanotto lungo e secco, esprimeva una comicità nuova, glaciale, cinica, che strappava il riso per eccesso di malinconia; era un manichino diventato uomo, un Pinocchio che dopo la metamorfosi fosse cresciuto, giovanotto ormai, un po' gagli, conservando il cervello di quando era burattino. Fanfulla non trovò mai il suo Colodi.

Fanfulla non è un buon amministratore di se stesso, della sua gloria peritura; se lo fosse non si sarebbe presentato con questo canovaccio di rivista, un'antologia dei più vieti sketches dell'avanspettacolo; non si sarebbe presentato con un complesso talmente giù di stato da muovere i fischi degli spettatori e la delusione degli appassionati.

La sera del debutto nella prima fila di poltrone c'era uno schiarimento di personaggi d'eccezione: Alberto Sempini che portava a spasso il suo poma d'Adamo, Harry Feist agile e biondo, e le stelle del varietà presenti a Milano e provvisoriamente disoccupate, Maria Maresca in festa, in compagnia della madre, compunta e seria come un'educanda. Il vero spettacolo era in platea, dove spiccava il completo di velluto e la penna rossa al cappello di una signora mascherata da Milady del «Tre Moschettieri».

Dalla ribalta Maria Vernati, rosa fra i cavolfiori, sembrava compresa della cattiva figura. Nino Pavese, homme à tout faire, era travestito da diavolo per l'occasione, e Carlo Rizzo che ha abbandonato Macario sembra una signora tradita datai ai facili amori. In più i soliti lividi e carni spente, i soliti seni occhieggianti sotto veli provvidenziali del corpo di ballo; le pance del Trio Fiole, che avrebbero messo d'accordo Tiziano col comm. Brambilla. Al di fuori della mischia, Edmea Lari in due canzoni; l'unica cosa apprezzabile dello spettacolo, ove perfino un ballerino dell'Opera, in una pantomina alla «Petruska» riuscì ad accrescere la nostra malinconia.

VASCO PRATOLINI

PER I BAMBINI DI CINECITTÀ
Benchè sia ormai chiusa la nostra sottoscrizione per i bambini di Cinecittà, continuano ad arrivare offerte. Un gruppo di napoletani ci invia L. 200 (S. Nappa 25, M. Marvo 10, A. Cristiano 10, G. Cristiano 10, E. Davide 10, G. Nunziata 10, E. Carotano 100, A. Battaglia 25) e Jannello Natale di Bordonaro (Messina) L. 100.

CALVI ricuperano i vostri capelli senza pomate né medicamenti. Se tutto ciò rimanesse non potrete più scrivere: CALVI Via Parelli, 89 - ROMA



Dall'alto in basso: Rina Morelli e Vivi Gioi. - Vivi Gioi e Paolo Stoppa. - Il regista Luchino Visconti e Paolo Stoppa. (Foto Rom-Picci Guerrini).

Ruby Keeler, Norma Shearer, Miriam Hopkins, Merle Oberon, Rosalind Russell, Linda Darnell, Valentina Cortese, Veronica Lake

hanno il difetto di Venere



Norma Shearer è la grande strabica di Hollywood. Ogni suo film è costato al regista e ai tecnici un forte esaurimento nervoso; oggi, finalmente, Clarence Brown ha scoperto il mezzo per eliminare il suo difetto sullo schermo. Da un'infinità di tentativi e di piccoli successi è nato « Idiot's Delight », il film che l'attrice, platinata ma solo per l'occasione, interpreta accanto a Clark Gable.

Una voce maligna ha diffuso una notizia che, per noi, ha il sapore della rivelazione o il profumo dell'indiscrezione: Veronica Lake è strabica. Molti ammiratori della bionda stella si rammaricheranno e certo si domanderanno: « Chi l'avrebbe mai detto? » Già; chi l'avrebbe mai detto? Eppure, fra le tante gloriole d'oltre Atlantico, altre attrici sono affette da quel lieve difetto, che molti ritengono un pregio, e non si dimostrano per nulla scoraggiate. Lo strabismo ha forse impedito a Norma Shearer di diventare quella considerabile attrice che è? E Norma, si badi, lamenta uno strabismo divergente. Questa variazione disorienta maggiormente il regista allorché la stella deve essere ripresa in « primo piano ». A un poco giova la regola che gli attori non devono mai guardare in macchina; gli occhi strabici disobbediscono a questa norma anche quando l'attrice posa di tre quarti. Allora il povero regista, l'affaticato operatore, e i tecnici delle luci, scartata la possibilità di riprendere, per l'ennesima volta, la diva di profilo, provano e riprovano all'infinito, cercando sempre di raggiungere un « modus vivendi » fra le pupille. Norma Shearer ha trovato, per sua buona fortuna, un regista che si è impadronito a tal punto dei segreti per fotografarla, da non smentire più il produttore che la scrittura. Questo uomo è Clarence Brown, il regista che ha avuto anche una gran parte di merito nella fortuna di Grata Garbo.

proprietaria dell'Istituto, sul modo di correggere il suo terribissimo strabismo convergente. La signora Peggy Jeremy lo aiutò, per dovere professionale, il mitologico difetto di Venere, ha consigliato alcuni esercizi per gli occhi e lo prescrisse, come di prammatica, una dieta vegetariana. Indi congedò la sua cliente con una frase destinata a portar fortuna: « Rassicuratevi, Korda è un uomo intelligente; vi scriverà ». La smarrita Estelle Thompson di quella sera divenne la sicura, spon-tanea e notevole attrice cinematografica d'oggi, che avrà certamente ammirato sotto il nome di Merle Oberon. Il regista o produttore Korda, non solo la scritturò, secondo la previsione della signora Jeremy, ma la condusse anche all'altare.

Ricordiamo, e i lettori di buona memoria saranno concordi, la simpatia che ispirava la prima strabica che lo schermo abbia avuto, la bruna, entusiasmante Ruby Keeler, « il vago protagonista di film musicali » e sogno degli studenti di tutto il mondo. Dopo il matrimonio con Al Jolson, essa si allontanò dai teatri di posa, tentò ancora la rivista e Broadway e poi sparì. Oggi è ricordata soltanto per il suo difetto.

Fra le attrici più quotate ma ancora non può vantare lo sguardo perfetto: Rosalind Russell. La sua imperfezione si nota, tuttavia, sotto certi particolari angoli di inquadratura. Quando l'imponente Rosalind è ripresa dal basso i dubbi scompaiono di fronte alla evidente convergenza delle sue pupille.

E fra le ultime reclute di Hollywood? Oltre alla controversa Veronica Lake, Linda Darnell si muove senza tema di errori, alla schiera delle Keeler e delle Oberon, ovvero delle « convergenti ». Quando i suoi film appariranno da noi, ci convinceremo della poca importanza di questi inconvenienti per una « vera » attrice, la quale, molto spesso, anzi, se ne vantaggia. Miriam Hopkins, una grande strabica di Hollywood ha usato la sua caratteristica per i fini espressivi che il suo personaggio ne « La Calunnia » esigeva. Poiché, accanto alla Hopkins, agiva anche Merle Oberon, « La Calunnia » si può ritenere il film della strabiche.

Non si disperino, dunque, le giovani aspiranti che nella loro cameretta passano ore e ore davanti allo specchio (ripeto per osservare fino a quale punto i loro occhi sono in disaccordo). I registi e i tecnici materanno a loro completa disposizione l'esperienza di anni; essi risponderanno forse il tempo in cui sudavano sotto camice per nascondere il difetto dalla spalla sinistra di Marlene Dietrich, o la disarmonia dei fianchi di Maureen O'Sullivan, ma impiegheranno ogni possibilità per far trionfare l'attrice affidata alla loro cura. Esattamente, come hanno fatto per Veronica Lake.

ALDO LAURI

L'AMARO TÈ

per Amedeo Nazzari

Tutto è lecito al paradosso e alla malignità. (ANONIMO DEL SEC. XVI)

Non ho parole per definire quella categoria di ragazze che a suo tempo fecero di Nazzari il suo idolo. Un giorno incontrai una fanciulla che conservava gelosamente, nel suo diario stinto, accanto alla stella alpina diventata gialliccia, una foto-cartolina di Nazzari. Fui colto da nausea, la ragazza mi credette colpito da malore, ma quando seppe che la causa era stata Amedeo, mi inviò un biglietto d'ingiurie. Ma io ero guarito e vicino a me sedeva una ragazza che detestava Nazzari quasi quanto me. Eravamo soliti. Ogni sera, per dieci minuti, abbracciati, ripetevamo queste magiche parole: Amedeo è un attore per sbaglio, un buono a nulla cinematografico, ombra vagante, senza spiccata fisionomia sul telone bianco. Del resto, basta guardarlo in una qualunque foto, o nelle sue interpretazioni per accorgersi come la sua faccia non abbia nulla di fotogenico, assomigli più a quella di un cavallo da circo che a quella di un cristiano. Di solito incarna personaggi fanatici e carismatici, oppure uomini dissoluti e rovinati

dalle donne. Ci mise un anno, sul palcoscenico, per dire una battuta appena decora, ma a tutt'oggi, più che parlare, si direbbe che ragli. Rude come un facchino, ottuso per natura, la sua fronte è bassa e denota mancanza assoluta di intelletto; questo, naturalmente, parlando come attore e giudicando il suo personaggio; nella vita, non ci interessa, potrebbe anche essere una persona amabile, sensibile e dotata di raro ingegno. Ma che come attore non fosse una cima, fu del resto subito abbastanza palese: il successo immeritato lo portò a non curare più la recitazione, ad affidarsi al suo istinto rozzo ed ai suoi mezzi espressivi limitatissimi. Non feci, da « Cavalleria », il minimo passo avanti, e solo la facilità dei nostri produttori gli permise di crederci qualcuno e di apparire in numerosi film come protagonista. Caratterista mancato, primo attore per cause ignote e imprevedute, tutt'al più lo potremmo vedere a suo agio come generico di seconda o di terza categoria. In America un attore come Amedeo, secondo il no-

stro giudizio critico, avrebbe fatto la fama più nera; e non gli sarebbe rimasto altro che farsi « cow-boy ».

Qualche volta è apparso sullo schermo in parti di persona educata e in grado di sputar sentenze. Niente di più sbagliato; ma i nostri produttori sono capaci, lo sapete, perfino di buttar benzina nel fuoco. Infatti, il più delle volte Amedeo trattò le sue compagne dello schermo, da cinico e da esaltato; stralava, ingiuriava e arrivò perfino, sull'esempio di Clark Gable, a menar le mani. Ne abbiamo avuto un esempio, nell'ultimo film di Castellani: « La donna della montagna ». La vittima di Amedeo attore, la disgraziata Marina Berti, innamoratissima di lui, ne sa qualcosa e può testimoniare.

Del resto, in quel film, egli aveva già ucciso la sua fidanzata, sottoponendola a scalate sul Cervino; finché la poveretta, sfinita, si ammalò e finì al cimitero. Ma non contento di questa bella prodezza, trattò la sua nuova compagna (che ingenuamente era caduta nel tranello sposandolo) da serva e da sguffiera.

Gigione del palcoscenico, mattatore da strapazzo dello schermo. Certo, la sua non è recitazione, è qualcosa di indefinibile che sta tra lo schiacciare i sassi e il darsi gomitate nello stomaco, magari per ridere. E non lasciavoli indurre in tentazione, per carità, dalla sua apparente generosità; dietro quel volto che vedete sullo schermo si nasconde il peggior nemico dell'umanità, e la sua boria di attore per sbaglio non teme concorrenti. A ve-

derlo, là sullo schermo, il nostro giudizio non può che colpirlo inesorabilmente; e non ci è difficile individuare in quella boria una sorta di ricetta per nascondere le sue incapacità di attore.

Solo in questo modo si possono

spiegare quella apparente rudezza o larghezza d'animo che lo distinguono. Ragazzi, non credete ad Amedeo Nazzari; mai il cinema italiano dal suo primo nascere è caduto in un errore tanto madornale e banale.

YEN

