



IN QUESTO NUMERO: Körmendi - Piccentini - Sampieri - Damerini - Jona - Consiglio Costarelli - Minardi 50 GRANDI FOTOGRAFIE NOVELLE, VARIETA ROMANZI

SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO TEATRO E RADIO

Preghiera

Tre dei nostri registi migliori (in ordine alfabetico: Alessandrini, Blasetti, Gallone) stanno lavorando attorno a tre grandi film: «Luciano Serra, pilota», «Ettore Fieramosca», «Giuseppe Verdi». Le nostre cognizioni su queste tre imprese sono relative; e, tuttavia, anche presi in blocco, alla cieca, i tre film, si preannunciano già fin da ora come i nostri «pezzi» di punta di quest'anno. Basterebbero i tre titoli, — che non sono i soliti giocherelli di frasi o le solite parolette più o meno suggestive; ma sono tre nomi, tre nomi di «qualcuno» — a garantire che ci troveremo davanti ad opere di singolare importanza; basta lo stile di lavoro dei tre registi ad assicurarci che ogni grammo della loro sensibilità sarà speso; bastano qualche fotografia e qualche notizia sparse qua e là per dirci che i mezzi più larghi sono stati messi a disposizione delle tre imprese. Ma l'altezza dell'argomento, la bravura degli uomini, la ricchezza dei mezzi non sono tutto, nel cinematografo. Si sono visti — in Italia e all'estero — film nei quali questi tre elementi rispondevano in pieno e che, poi, invece, si sono risolti in un disastro. Nel cinematografo, oltre alla materia, agli uomini e ai mezzi, c'è qualche cosa d'altro: «qualche cosa» che sfugge ad un controllo e ad una classificazione precisa; ma che non è per questo meno importante. Forse, è, da parte dell'autore, la possibilità e il coraggio di staccarsi dall'opera, ogni tanto, per esaminarla da lontano, per giudicarla spassionatamente come se l'avesse fatta un altro, e dare, in conseguenza, i colpi di timone che occorrono all'equilibrio e alla bellezza di essa. Ove non sia l'autore così coraggioso da farlo, sia un altro, un uomo di gusto, il supervisore — che in «Luciano Serra», attraverso la sensibilità di Vittorio Mussolini, funziona già — ma queste occhiate salutari e benefiche — queste occhiate estranee ed amiche — siamo date, finché c'è tempo. Di troppi film italiani, anche egregi, abbiamo dovuto pensare, vedendoli, a quel poco, a quel niente, che mancava ad essi perché fossero belli. Questo non deve ripetersi; e, del resto, non è molto ciò che noi chiediamo oca ad Alessandrini, a Blasetti e a Gallone: è appena questo poco, questo niente.



La primissima fotografia di lavorazione del «Verdi». Una trucatura a prova di commenti: Fosco Giachetti (Giuseppe Verdi), non può temere certo, che si dica, da parte dei soliti ipercritici: «Sì, è buona; però, Paul Muni...». Poi, qui, non c'è solo la trucatura; la classe dell'attore, la serietà del regista, danno affidamento che, del grande, c'è anche l'anima.

D'Annunzio appartiene alla Latinità

«Siamo noi Latini che dobbiamo costruire un monumento cinematografico capace di rievocare degnamente la vita del Poeta»

Ci viene, di Francia, una voce amichevole e degna di essere ascoltata: quella di Georges Zambon («Cine-France», 11 marzo 1938), il quale, commemorando Gabriele d'Annunzio e proponendo di trarre dalla vita del Grande la materia per uno «scenario» cinematografico, si augura che

Film come lo farebbe il direttore de la GAZZETTA DI VENEZIA

Abbiamo rivolto ai direttori dei più importanti giornali italiani, le seguenti quattro domande: 1. Come avreste fatto «FILM»? Più illustrato? Più tecnico? Più narrativo? — 2. Qual'è, secondo voi, il maggior merito di «FILM»? — 3. E quale il suo maggior difetto? — 4. Godete alla possibilità di fare in Italia un grande quotidiano di cinematografo, teatro e radio? Dopo le risposte di Aldo Borelli, direttore del «Corriere della Sera» e di Maffio Maffii, direttore de «La Nazione», pubblichiamo quelle di Gino Damerini, direttore de «La Gazzetta di Venezia». 1. COME AVREI FATTO «FILM»? NON LO SO DAVVERO, SEBBENE MI INTERESSI PROFONDAMENTE ALL'ARTE CINEMATOGRAFICA E NE SEGUA GLI SVILUPPI E L'EVOLUZIONE. E TALORA NE SCRIVA. NON AVEVO FIN QUI MAI PENSATO ALL'EVENTUALITÀ DI DOVER FARE UN GIORNALE CINEMATOGRAFICO E TEATRALE PIÙ ILLUSTRATO DEL VOSTRO. MI PARE, COMUNQUE, DIFFICILE IN PARTE, DIVERSAMENTE ILLUSTRATO, QUESTO SÌ; SPERANZANDO, CIOÈ, LE ILLUSTRAZIONI PER QUANTO GLI ATTO, IN SIANO MOSTRO, IN UN FILM, CREDO CHE IL PASSEGGIO, L'ARCHITETTURA, GLI STUDI PER I COSTUMI E LA CREAZIONE DELL'AMBIENTE, LA METEOROLOGIA, MERITINO DI ESSER DISARTICOLATI E PORTATI IN PRIMO PIANO. NON SOLTANTO PER IL PREGIO DELLA FOTOGRAFIA, MA COME PROTAGONISTI, PER METTERE IL PUBBLICO IN CONTATTO MENTALE PIÙ STRETTO CON CIO' CHE DI UNA PELLICOLA FORMA, QUASI SEMPRE, L'ESSENZIALE. CIOÈ IL «CLIMA». SOLTANTO COSÌ CREEREMO NEL PUBBLICO UN GUSTO POSITIVO ABBASTANZA SICURO, ALTRIMENTI LO LASCIEREMO,

COME' ORA, IN BALLA DEL DIVISMO PEGGIORE. 2. IL MAGGIOR MERITO DI «FILM» STA, A MIO AVVISO, NELL'INTELLIGENTE VIVACITÀ E NELLA VARIETÀ DELLE SUE RUBRICHE. 3. IL SUO MAGGIOR DIFETTO È IN RELAZIONE ALLA RICERCA DELLA VIVACITÀ, PERCHÉ NON DARE PIÙ LARGO SPAZIO, NEL GIORNALE, ALL'ESTETICA DEL CINEMATOGRAFO? I PRODUTTORI E I REGISTI ITALIANI NE HANNO SPECIALMENTE BISOGNO. 4. NON CREDO ALLA POSSIBILITÀ DI DARE UNA BASE ADEGUATA — CIOÈ REDDIZIA — NELLA DIFFUSIONE A UN GRANDE — GRANDE NEL SENSO DI SERVIZI COMPLETI E RAPIDI E DI ECCELLENTE COLLABORAZIONE NON DILETTANTE — A UN GRANDE QUOTIDIANO ITALIANO DI CINEMA TEATRO E RADIO. IN ITALIA IL TIPO — SE C'È — DEL TEATRO E DELLA MUSICA, È RETROSPETTIVO. NON SI PUÒ FARE UN QUOTIDIANO PARLANDO TUTTI I GIORNI DELL'«EROLICA» O DELLA «CAVALCATA DELLE VALCHIRIE» DIRETTE DA DE SABATA, E DEL «RIGOLETTO» CANTATO DA GIGLI MA, SOPRATTUTTO, NON CREDO ALL'UTILITÀ DI UN TALE GIORNALE PER IL CINEMA. IL TEATRO E LA RADIO, PERCHÉ VIVONO DI GIORNO PER GIORNO DI QUESTE COSE SBRALVATARNE QUELLE ORDinarie MANIFESTAZIONI CHE RISOGNEREBBERE INVECE AVERE IL CORAGGIO DI SOTTOVALUTARE, GIÀ OGGI NELLE RUBRICHE DEI QUOTIDIANI POLITICI. Nel prossimo numero: «Film» come lo farebbe il direttore del «Messaggero».

siamo dei Latini-francesi o italiani: non importa — a realizzarlo. Più che sottoscrivere la proposta, facciamo ad essa calorosa eco, così come facciamo eco all'allarme che l'accompagna. Dice, infatti, l'autorevole settimanale francese: «Vorremmo esprimere un desiderio. Non aspettiamo che Paul Muni riprova con una parrucca il suo cranio da macrocefalo, per rappresentare la calvizie del Poeta, e ornare il suo mento della barba nera ormai leggendaria dalle fotografie di d'Annunzio giovane; non aspettiamo che decorazioni di carta sostituiscono malamente le copolavori artistici italiani; e non aspettiamo, insomma, che gli americani ci umanniscano una vita romanzesca del Poeta, facendovi apparire gli italiani arricchiti e gesticolanti e i francesi berubati e con grosso pancione. Non aspettiamo che si falsino dei fatti storici e che si inventi una biografia ad uso commerciale... La vita di d'Annunzio appartiene alla Latinità; le letterature francese e italiana sono state da lui arricchite; la sua vita politica, letteraria e militare è stata essenzialmente al servizio della Latinità. Siamo, dunque, noi Latini che dobbiamo costruire un monumento cinematografico capace di rievocare onestamente e degnamente la vita del Poeta in Italia, a Roma e a Venezia, in Francia, a Parigi, ad Arcachon, al fronte delle Fimandre e sul Piave, a Fiume e al Vittoriale... Ci pensino, i cineasti dei due Paesi. Quest'opera varrebbe meglio i milioni che si possono spendere per raccontare le storie di cortigiani celebri... Sottoscriviamo tutto, punto per punto, parola per parola. Paul Muni, è vero, non ha annunziato ancora questa sua nuova interpretazione e Cecil B. De Mille non si appresta ancora a dirigerla; ma l'allarme contro gli americani è legittimo e urgente. «Non aspettiamo che si falsino dei fatti storici e si inventi una biografia ad uso commerciale», esorta Georges Zambon. Ma si è già cominciato a farlo! Se non ancora in sede di «treatment», almeno dalle pagine di una rivista, ohimè, molto diffusa («Life», Chicago, Illinois, 14 marzo 1938) si allineano già le voci insulanti e menzognere. Le citiamo ad edificazione vostra e nostra di voi francesi, amico Georges Zambon, e di noi italiani: cioè di noi latini. Incredibilmente vano, a 18 anni, ancora scolarotto riciccolato, aveva pubblicato due libri di versi, uno dei quali plagiatissimo...

Nel 1914 il Governo francese, pagandogli i debiti, poté carmperto e costringerlo a indurre l'Italia a entrare in guerra con gli Alleati... Il Governo italiano gli diede un mezzo incrociatore (vedi illustrazione)... Visse al Vittoriale dal 1920, sparando salve di saluto dalla nave da guerra del suo giardino, distillando profumo da una bottiglia degna dei Borgia, e dilettandosi di stregoneria... Bastano, questi spunti, per il «treatment»? Se no, ce n'è degli altri; ci sono le didascalie delle illustrazioni. Una dice: «Calvo, senza denti e cieco da un occhio, ecco il Gabriele d'Annunzio del 1931. (Chi, da noi, per citare un esempio, osa pensare a Roosevelt come al «Presidente paralitico»?). Ma amava ancora bardarsi da generale d'aviazione e mettersi in parata...». L'altra didascalia dice: «La nave «Puglia», un incrociatore fuori uso, fa ancora parte della flotta italiana...». Sì, «Life» (cioè «Vita») ma vita americana, vita con i gangster e con le madri del Dillinger — lo seppe voi, a Chicago, Illinois! — che si espongono, a pagamento, sui palcoscenici dei teatri; ebbene, sì, «Life», vita americana, la nave «Puglia» fa ancora idealmente parte della flotta italiana e, anche tagliata a metà, o veritiera «Life», cioè a dire «vita» — vita americana — può iare da pattuglia di punta nella flotta destinata a sbaragliare l'armata delle vostre menzogne, anche se è alleata all'agguerritissima armata della vostra ignoranza! «La vita di d'Annunzio appartiene alla Latinità... Siamo noi Latini che dobbiamo costruire un monumento cinematografico capace di rievocare onestamente e degnamente la vita del Poeta...» Collega Georges Zambon, colleghi di «Cine-France», «Film» raccoglie la vostra voce e si rivolge ai cineasti dei due Paesi per chiedere alla loro fantasia, alla loro arte, alla loro poesia, gli elementi per questo «scenario» sulla vita di d'Annunzio. Esso sarà fatto da Latini: da voi francesi, o da noi italiani. Fiducioso che la sua voce sarà ascoltata, «Film» farà conoscere quanto prima in quale

modo gli uomini di cinematografo e, in genere, gli uomini di lettere e d'arte, potranno collaborare a questo doveroso omaggio dedicato allo spirito di Gabriele d'Annunzio, poeta della Latinità.

26 RIGHE

Abbiamo chiesto ai letterati, agli artisti e agli scienziati di dirci «qual'è la cosa» sul cinematografo: un pensiero, un giudizio, un'idea. Dopo le risposte di Ugo Ojetti, Dimitri Mitropoulos, Ada Negri, Gualdo Cirvini, Stephan Zweig, Bernardino Molinari, A. Silvio Novaro, Felice Casarena, Renato Mugghini, Alfredo Casella, Franco Alcano, Romano Romanelli, ecco quello di Marcello Piacentini. Non sono un tifoso del cinematografo. Ci vado raramente, soltanto quando sento parlare di avvenimento eccezionale. Ma non sono ancora riuscito a convincermi che si possa classificare la cinematografia tra le arti. Forse le sue stesse formidabili possibilità tecniche, applicate a trame teatrali o letterarie, lo impedirebbero. Il succedersi di luoghi e di quadri, il cambiamento continuo di situazioni, spezzano le basi fondamentali di un componimento, come lo abbiamo sempre concepito. Si tratta allora di una serie di fotografie, alle volte anche stupende; ma, insomma, arte fotografica. Ci potrà interessare l'insorgere acrobatico degli avvenimenti, lo scatto incessante delle immagini, ma tutto ciò, quando è al servizio di episodi comuni della vita, arriva tutt'al più a darci le emozioni dei libri gialli. A me sembra che il cinematografo soltanto poggiandosi sui suoi infiniti mezzi d'espressione, potrà arrivare a darci una forma singolarissima d'arte, tale da surrogare altre forme stantiate o addirittura morte. Lo spirito umano ha sempre sentito il bisogno dell'eroico, del soprannaturale, del sogno. Morta l'epica, stentatamente resiste ancora, ma più negli esemplari del passato che del presente, il melodramma; del quale non possiamo fare a meno, appunto per questa sete che abbiamo della fiaba. Il cinematografo, con i suoi mezzi stupefacenti, può sostituirlo, appagando questa nostra istintiva aspirazione. Così soltanto io penso possa diventare arte. Me ne convinsi quando vidi il «Sogno d'una notte d'estate».

Meccanismo del film comico

Un delicato meccanismo di precisione. Gli ingranaggi che ne assicurano la regolarità di funzionamento sono di estrema fragilità: una particella di polvere può bloccare il congegno. La recitazione affrettata o troppo lenta di una scena è sufficiente ad alterarne e distruggere la sostanza comica.

E' infinitamente più difficile girare i trecento metri di una «comica» in un atto che i tremila di un film passionale.

La crisi che travaglia il film comico non è la dimostrazione. Le sue risorse tradizionali hanno subito in vent'anni una evoluzione profonda. Il pubblico che è giovane, ma ha già superato quella fase d'infantilismo che rese possibile la vita comica scodenti come Fatty e Ridolini, esige invenzioni sempre più raffinate. Le catastrofiche cadute e le torte di crema spacciate sul viso hanno fatto il loro tempo. Il produttore 1938 che accingendosi a girare un film comico scavalca in anticipo l'intelligenza del pubblico, commette un errore grossolano e costoso. Il luders, come si è fatto, di poter scatenare ondate diilarità mascherando il potere grande Musco da Ferocce Saladino, è puerile e pericoloso.

Intelligenza del pubblico, ma a quella anche minore del produttore.

L'opera geniale non è mai ermetica, ma accessibile a tutte le mentalità. Charlie Chaplin ha entusiasmo — nella stessa misura, se non per gli identici motivi — Bernard Shaw come i minatori del Galles, l'Accademico Bontempelli come la mia portinaia.

Imprevisioni, che consente a Condusio di far ridere la platea di un teatro con la risorsa dell'ultima ora, è negata al cinematografo. L'effetto comico del film è sempre il risultato della più fredda premeditazione. Ubbidisco a leggi matematiche: se il meccanismo non scatta al momento giusto, l'effetto fallisce. La comicità di un film è una tensione nervosa che lo spettatore non sopporta per lungo tempo. Di qui la necessità di alterare pause di respiro alle trovate, il patetico al grottesco, intensificando progressivamente il voltaggio dell'azione. Ritmo e psicologia sono i fattori essenziali del successo.

La comicità di un film è essenzialmente mimica. I film muti di Charlot e Buster Keaton, che utilizzavano le possibilità comiche della parola soltanto in brevi didascalie, locarono altezze superiori agli attuali. Per rubarci una lacrima occorrono almeno cinquanta parole; per strapparci una risata, ne bastano tre. Mentre il parlato del dramma ha spiccate tendenze a diventare pletorico, quello del film comico si orienta saggiamente verso la concisione. In una situazione drammatica l'attore deve parlare a lungo per far corpo alla idea che il pubblico vuol conoscere nei particolari minuti. Il dramma è sempre accettato come autentico e credibile, e la

collaborazione verbosa dell'interprete. La risata, invece, è la risultante di un avvenimento inatteso che non ammette il ragionamento ma soltanto il contributo sentimentale di una musica appropriata.

E' prudente diffidare della comicità che ha un «pedigree» troppo intellettuale. I conti fatti il miglior Charlot è ancora quello dell'era leggendaria ed eroica della celluloid; del tempo in cui, quei letterati che in seguito gli attribuirono una profondità abissale di pensiero, sdegnarono di occuparsene. In quelle adorabili «comiche finali», quando Charlot riceveva una focaccia in viso, non si riprometteva di fare del «tragico umorismo»; e se rovesciava la zuppiera nel décolleté dell'Ambasciatrice di Lituania non pernacava il suo gesto di un «sottile substrato filosofico». Era soltanto preoccupato di conferire alla sua comicità istintiva un ritmo cinematografico: rapido, scarno ed essenziale. I letterati che ne «inventarono» l'Amara filosofia e la incoraggiarono a distillare l'Acido della sua ironia, lo guastarono un poco, facendone un oggetto complicato ed indolente, isterico e presuntuoso, che periodicamente vaneggia d'interpretare la figura di Gesù Cristo.

Il cinematografo italiano ha, nei fratelli De Filippo, una notevolissima possibilità comica. Ebbene, che Iddio preservi Edoardo e Filippo dalle esaltazioni dei letterati.

L'attore comico non ha la lunga durata del solito divo. Si logora presto. La sua traiettoria artistica si conclude nei pochi anni che rappresentano il ciclo della sua progressiva ispirazione. Abbiamo visto attori come Chaplin e Keaton, che negli anni d'oro della loro carriera condensavano in brevi film un numero incalcolabile di trovate, dedicarsi, nella seconda fase, ad opere di maggior respiro nelle quali le complicazioni dell'intrigo sostituiscono, non sempre efficacemente, l'inavvitato campillo della primitiva genialità. Il soggetto del classico film comico è di estrema fragilità, ma imbutito e tonificato dalla gata fertilità dei «gags».

Sapete di che si tratta; se le idee utilizzate nel film muoiono al riso, sono dei «gags»; diversamente sono soltanto errori. Il «gags» è un assurdo movimento comico; il paradosso che la letteratura ha offerto alla celluloid; quello che non ti

aspetti; l'incongruenza che riesce ad elevare il divertimento dello spettatore alla potenza della ripata. Il «gag-man» percepisce un valore superiore a quello di molte altre famose. Il suo compito è di esplorare la trama originale fin

no a scoprire i punti propizi per le sue invenzioni comiche. Tutti i comici dello schermo ebbero, ed hanno, i loro «gag-men» di fiducia. Soltanto Chaplin confeziona da solo i suoi «gags» a tutta beneficio delle sue opere che risultano di una maggiore organicità spirituale ed ignorano quei paurosi sbalzi di temperatura che caratterizzano i mosaici di Harold Lloyd e di Laurel e Hardy.

Ogni «gag» è fabbricato pezzo per pezzo; ognuno dei suoi frammenti deve esattamente cominciare con gli altri, come in un gioco. Idee che, esposte in un crocchio di amici, appaiono terribilmente umoristiche, non lo sono affatto se tradotte in linguaggio cinematografico; altre che raccontate, non hanno sapore, diventano irresistibili sullo schermo. Il che dimostra, ancora una volta, che la comicità della celluloid è sostanzialmente visuale. All'esistenza del film comico è indispensabile l'opposto continuo di energie sempre rimesse, non ancora contaminate dal mestiere: quel bacillo che in pochi mesi riesce a privare l'uomo intelligente di ogni giusta prospettiva.

La scintilla comica nasce quasi sempre dal brusco contatto fra l'impermeabilità dell'interprete e lo scatenarsi degli avvenimenti. Fatty, che non fu mai vero artista, assomdar confidenza al suo pubblico, il quale rideva con lui invece che di lui. Ma il comico che ride sullo schermo ha tutta l'aria d'informarci che si tratta di un scherzo, a tutto detrimento dell'effetto. Le qualità del personaggio vengono perse a fuoco dalla stranezza della situazione. Ma gli avvenimenti di un film comico debbono essere di ispirazione umana e non di arbitraria fantasia. C'è in noi una inconscia predilezione per quelli che potrebbero inserirsi nel «trans-umano» della nostra vita quotidiana. Essi debbono ubbidire alla legge che condanna le cause agli effetti. In un mondo non sufficientemente coordinato, dove i miracoli sono fatti di amministrazione ordinaria, il personaggio perde ogni rilievo comico.

Mentre Charlot è infinitamente «over» Harold Lloyd è un poco il protagonista di un racconto delle fate. Gli avvenimenti lo servono troppo a pennello; il loro svolgimento meccanico ne tradisce l'artificialità. Leggendo un racconto di Andersen possiamo benissimo credere al

Johnny Weir (Gammone) in un'abile parodia di moda, macchinario e sportelli della M. G. M.



Prudenza del «gag-man» Merina. Ma pretende un film, che allo parata scritta dall'interlocutore Fredricka dell'immagine, siano messi disposti a credere che un film possa accendere le sensazioni, dalla face alla sottile, la contraddizione che nel racconto — accettato il postulato paradossale — è perfettamente ammissibile, genera, nel film, un senso di stanchezza.

Finché si ammette, che per un moltiplicando per mille la nostra normale attenzione di qualità e difetti. Si continua a ripetere che il film comico non è realizzabile in Italia. E' uno dei molti luoghi comuni in circolazione. Pensiamo con un briciolo di anticipo piacere ad un golossissimo film che vorremo ci venisse offerto. Un film comico italiano galvanizzato dai «gags» crepuscolari di Mosca, poetici di Zavattini, canaglieschi di Pitagalli, gelidi di Campanile, catastrofisti di Metz.

Auselmo Jona

CHE COS'È IL «VERDI»

Lucio D'Ambra ci ha narrato i principali episodi del film - Tutta la vita di un Grande raccolta nelle pagine di un grande film

I cronisti narrano come si sta girando il «Verdi» e come si incide la colonna sonora del «Verdi»; tutti parlano del «Verdi»; tutti lavorano al «Verdi»; dal Teatro Regio dell'Opera a Cinecittà; ma il pubblico sa che cos'è il «Verdi», cioè quello che succede nel «Verdi»? In attesa di leggerne il romanzo (1), se non addirittura di vedere il film, tentiamo di scoprire il mistero andando a disturbare un membro dell'Accademia d'Italia, Lucio d'Ambra, l'autore del soggetto. La prima domanda è brutale, ma precisa:

— Scusatelo, Eccellenza, che cosa succede nel vostro «Verdi»?

— Tanta tanta roba: tutta la vita di Verdi. Per carità, non mi fate a bruciare una domanda siffatta. Lasciatemi pensare. Domani... Ecco: domani manderò qualche appunto.

Domani? Quando un intervistato rimanda a domani, c'è pericolo che la cosa vada a finire troppo per le lunghe. Bisogna, dunque, incalzare, senza tregua. Chi sa che anche un Accademico non possa cascare nel tranello del suo stesso entusiasmo?

— Tutta la vita, avete detto? — insistiamo — Credevamo che il film si basasse su un solo episodio. Verdi è campato ottantotto anni...

— Sì, tutta la vita. Il film si inizia con la partenza di Verdi giovanetto per Milano ma, attraverso una rievocazione che ne fa la madre, assistiamo anche al famoso episodio delle campane. Quando le orde dell'esercito austro-russo invasero Busseto, violentando le donne e saccheggiando le case, la madre di Verdi riuscì dalla chiesa dove si era rifugiata con le altre mamme del paese, a rintanarsi nei campanili. Il bambino, di appena tre anni, fu attirato dalle corde delle campane e ci si aggrappò; la campana più piccola e più argentina rispose all'appello e fece risuonare l'allarme per tutta la campagna richiamando gli uomini che erano al lavoro. Come venticinque anni dopo, col coro del «Nabucco», la musica nata da Giuseppe Verdi lanciò il grido della riscossa.

— Ma la vita di Verdi ha periodi tristissimi. I suoi fiaschi sono stati numerosi e schiacciati.

— Sì, e ci sono tutti: alcuni rappresentati chiaramente, come quello di «Un giorno di regno», e altri rievocati dal trionfo che, talvolta, seguì l'insuccesso, come per la «Traviata». Anzi, il primo grande fiasco dà origine a uno dei punti salienti del film: per non impressionare la madre, che pochi giorni dopo la perdita dei due bambini, Verdi, schiacciato dalla caduta della sua opera alla Scala e con gli occhi ancora assorti di fiaschi e dalle parole del pubblico indignato, torna a casa con le e annuncia a Margherita, che è al punto di morte, il trionfo di «Un giorno di regno». E così Margherita muore serena,

facendo giurare a lui che, se pure un'altra donna dovrà allietare l'amor giovane vita del marito nessuna dovrà dopo di lei, avere l'orgoglio di essere la «signora Verdi».

— Eppure Verdi ha, poi, sposato la Strepioni.

— Sì, ma bisogna considerare che cosa fu per il Maestro Giuseppina Strepioni. Ella, per così dire, lo fece rinascere alla vita portandogli il libretto del «Nabucco» e ispirandogli quel divino e famosissimo coro. Dopo, ella voleva farsi sposare, ma Verdi non poteva, legato com'era a quel giuramento. A Busseto d'altronde le buone signore borghesi non potevano permettere che egli convivesse con una donna che non era sua moglie e, per la strada, giungevano a scostarsi scandalizzate dall'oggetto di tanto peccato. Giuseppina, allora, rinunciò di andarsene e fu lo stesso Barezzi, il padre di Margherita, a sciogliere Verdi dal giuramento.

Oltre alle due mogli, c'è la Stolz. Amore platonico, quest'ultimo, o motivo di disperato gelosia verso Maria?

— La gelosia di Maria non è appena accennata. Verdi aveva già sessant'anni e il suo amore per la Stolz era l'amore di un vecchio per una creatura giovane e rigogliosa di vita e di musica. Chi, però, si è disperato per questo è stata la Strepioni che, quasi vi ha veduto un castigo inviato da Margherita tradita nel giuramento che tanta forza aveva dato al suo amore. Ma la Stolz e Giuseppina poi, si dovevano riconciliare: Verdi era troppo grande che meritasse di essere diviso da due donne che non potevano vivere alombra della sua gloria. Verdi era degno di qualunque sacrificio.

— Ma la Stolz e la Strepioni cantavano... Cantano anche nel film?

— Sì, difatti la Stolz sarà interpretata dalla Cebotari; Gaby Morlay (Giuseppina), per quel poco che occorrerà, sarà doppiata.

— E tutti gli altri personaggi? Ho sentito che ce n'è parecchi, di celebri: Manzoni, Balzac, Victor Hugo, Alessandro Dumas figlio... Come si muovono nel gioco del film? Dove e come incontrano Verdi?

— Balzac e Manzoni lo trovano nel salotto della Contessa Maffei a Milano. Victor Hugo lo vede a Parigi, dove Verdi va a chiedere l'autorizzazione di musicare il «Rigoletto»; il poeta francese, anzi, dall'alto della sua cattedra gli fa una scena di fuoco contro i musicisti che guastano i suoi drammi per ridurli a libretto d'opera; ma Verdi saprà perdonare l'«Ermani» (secondo Victor Hugo alcuni brani già scritti da Verdi) e, quando ad ignorare la modestia, stringe la mano a Verdi definendolo suo compagno di grandezza.

Alessandro Dumas figlio appare un momento, sempre a Parigi, dopo una recita della «Signora delle Camelie»; quella sera, in palcoscenico, era apparsa a Verdi la deliziosa figura di Margherita Gautier che vedeva impallidire il Maestro italiano di amare il suo amore.

— Come la sola parola non avrebbe mai potuto cantarlo, e Verdi aveva ascoltato il dramma nel delirio della creazione; fu appunto per questo che la Strepioni che, quasi vi ha veduto un castigo inviato da Margherita tradita nel giuramento che tanta forza aveva dato al suo amore. Ma la Stolz e Giuseppina poi, si dovevano riconciliare: Verdi era troppo grande che meritasse di essere diviso da due donne che non potevano vivere alombra della sua gloria. Verdi era degno di qualunque sacrificio.

— Oh, ve ne sono stati altri di episodi. Se ve li raccontassi tutti, vi occuperebbero dodici pagine del giornale. Ripeterei al pubblico che, per quelli comici della vita di «lattore» che il

Maestro menava a Sant'Agata, a quella del gondoliere che, mancando alla promessa di tenere gli orecchi tappati, ode, il giorno della rappresentazione, Verdi insegnare al tenore «La donna è mobile» del «Rigoletto» e, prima ancora che sia cantata sul palcoscenico, ne difende il motivo per tutta Venezia. Davvero! Sembrava quasi impossibile dare organicità a un film così episodico; eppure vi siamo già riusciti. La musica, poi, ci aiuterà a esaudire ogni desiderio dello spettatore. La sublime musica verdiana lega il film da capo a fondo.

— Darete un campione di tutte le musiche di Verdi?

— Sì, ma in modo assolutamente omogeneo, seguendo la vita di lui con l'evoluzione della sua arte, dalla prima lirica «La Capricciosa» a «Falstaff».

— Si vedranno vere e proprie rappresentazioni teatrali?

— Sì, ma poche, non c'è tempo, in due-milacinquecento metri di pellicola, di fare tante prodezze. Dall'«Aida» si vedrà una grande scena rappresentata, e, dopo quel trionfo, vedremo Verdi in giardino, davanti a casa sua, sfogliare, con Ghislanzoni e Giuseppina, la valanga di lettere, di telegrammi, di libretti che invade la sua dimora. Ghislanzoni lo esorta a scrivere un'altra opera, ma il Maestro si rifiuta. «Oramai non ho che da dormire», risponde. Sale in camera sua, si mette in poltrona, Giuseppina socchiude le finestre e il Maestro si addormenta. Il sonno fisico diventa simbolico, gli anni passano, il volto s'invecchia; è il vecchio Barezzi che gli appare in sogno per ridestarlo dal torpore. E, in sogno, gli appaiono, come statue viventi, in un rapido montaggio, Pier Luigi da Palestrina, Claudio Monteverdi, fino a Bellini e a Rossini. Il leone si scrola e nascono «Otello» e «Falstaff», ultimi figli del sommo miracolo...

Luce nella sala... No, un momento di pazienza, siamo ancora al racconto anche se il racconto è stato così suggestivo da trasportarci tra il pubblico di una sala di proiezione. Il «Verdi» dello schermo è appena nato. Giachetti che lo fa rivivere si è appena truccato con la barba e la sciarpa. Chi ha veramente finito, è Lucio d'Ambra, lucido e arguto rievocatore. Quasi quasi, gli vorremmo chiedere di più: magari una replica del già detto... Ma ci viene un'idea: la replica, perchè non chiediamo a Carmine Gallone, in una prossima intervista? E' da Gallone, non c'è dubbio, che potremo udire, rinnovato, il racconto di un'opera che, per quelli comici della vita di «lattore» che il



Benvenuti i grossi pluchi da Hollywood che ci recano sempre bellissime fotografie di Isa Miranda. Ecco la più recente (Paramount).

Fosco Giachetti in «Giuseppe Verdi» (E.M.I.C.)

(1) Vi possiamo quasi promettere che lo leggerete proprio sulle colonne di «Film» (N. d. R.)

PANORAMI

BRASILE

RIO DE JANEIRO, aprile

Il primo film prodotto in Brasile è dell'anno 1903. Non credo che, a paragonarlo a peso d'oro, il suo direttore artistico si arrecherebbe a farlo proiettare oggi davanti a un pubblico qualsiasi, probabilmente nemmeno davanti alla propria coscienza. Ma quella data sta a indicare che fin dalla preistoria, per così dire, s'è trovato qui qualcuno convinto che il paese poteva tentare di far qualcosa da sé anche in questo campo. Non si può affermare tuttavia che finché dominò il muto, il cui linguaggio, se così può dirsi, ignorava frontiere geografiche, in Brasile si siano prodotte pellicole altro che saltuariamente: qualcuno, una volta all'anno o giù di lì, riteneva opportuno non pessimo investire qualche soldarello in un filmetto, pomposamente poi chiamato nazionale dai cartelloni di pubblicità, che girarsi alla meno peggio, nei giardini pubblici, campando le bolle di uscire un momento di campo, per gli esterni, e in casa di amici per gli interni. L'avvento del parlato, che già di per sé invogliava in ogni paese tutti coloro i quali non erano troppo familiarizzati colle lingue estere a richiedere allo schermo, di quando in quando, e non fosse altro che per cambiare, qualche spiritosaggine detta alla casalinga, coincide in Brasile col trionfo di una rivoluzione a tendenze schiettamente nazionaliste, la quale, per questa sua virtù, fu immediatamente portata a gettare un occhio più attento alle cifre della bilancia commerciale riguardante l'importazione di pellicole cinematografiche, a porsi il problema della propaganda interna e dell'educazione a mezzo del cinema, a scorgere la convenienza di creare in paese, nella misura consentita dalle condizioni di fatto, un principio almeno di industria produttiva. Contrariamente a quanto è avvenuto in altri Stati, nei quali la via alla produzione di pellicole parlate in lingua nazionale, è stata spianata dalla obbligatorietà di doppiare le pellicole parlate in lingua estera, in Brasile nessuna misura del genere è stata introdotta. In sulle prime gli importatori stessi di film ritennero opportuno ricorrere al doppiaggio in portoghese delle film in lingue, come l'inglese e il tedesco, non facili all'orecchio brasiliano. Ma si verificò che l'impiego del gergo brasiliano da parte di quelli, che dallo schermo risultavano troppo evidentemente americani o tedeschi, così come la inevitabile discrasia, nei primi piani, fra i movimenti labiali dei protagonisti e i suoni che ne venivano fuori dagli altoparlanti, non andavano a genio al pubblico brasiliano, abbastanza « pigri » in queste cose, mentre, per contro, non gli dispiaceva affatto, anche nelle più remote borgate dell'interno che ventino una sala di proiezione attrezzata al sonoro, udire la parlata straniera leggenda del significato approssimativo nelle didascalie stampate sull'immagine in contropiù. L'uso del doppiaggio è stato così praticamente abolito, guadagnandone moltissimo la diffusione delle lingue estere, soprattutto l'inglese dagli americani. Oggi è nulla di più facile che udire qualche negra di Rio o di S. Paolo, che con sussiego del « my dear » al suo damo, che le ha offerto il gazzosino al bar, e assicurargli che la cosa è davvero « swell » da parte sua.

Anziché passare dunque per la fase del doppiaggio, il governo brasiliano uscito dalla rivoluzione del '30, è tuttora al potere con mutata Costituzione, dovette affrontare il problema prendendolo di petto: ed emanò nel 1932 una legge destinata a favorire l'avvento rapido di una industria cinematografica nazionale. La legge faceva, e la tuttora, obbligo ai cinematografisti di proiettare un film prodotto in Brasile, di lunghezza non inferiore ai 100 metri, per ogni pellicola straniera di più di 1000 metri. Si promosse così la produzione di corti metraggi documentari versanti su argomenti nazionali, favorendo all'atto stesso il sorgere di operatori, ingegneri, montatori, importatori di pellicole vergine, eccetera, e insomma le basi di un'attrezzatura tecnica capace di servire, all'occorrenza, a una produzione industriale vera e propria (Tale non può chiamarsi, infatti, quella dei documentari di corto metraggio, i quali, dovuti nei più dei casi all'iniziativa e alla realizzazione esclusiva degli operatori, debbono considerarsi produzione a carattere artigianale).

Nonostante però la legge recata la data del 1932, come si è riferito, soltanto dal 1934 a questa parte può parlarsi di una produzione cinematografica brasiliana, artigianale o industriale, con caratteri di continuità. Ecco i dati statistici di questa produzione per gli anni dal 1934 al 1936, cifre che debbo alla cortesia del signor Roberto A. de Araujo, dell'Istituto brasiliano per la cinematografia educativa:

Anno	numero di film prodotti	metraggio totale
1934	182	41.531
1935	486	92.406
1936	576	116.333

Come si vede, l'incremento della produzione non è stato eccessivo, in compenso però senza arresti. I dati che si hanno relativi ai primi cinque mesi del 1937 — e sono i più recenti — confermano questa graduale ascesa quantitativa: 305 film con un complesso di 83.112 metri. La spina dorsale, per così dire, di questa produzione è costituita attualmente dalla somma di 10 mila contos de reis, pari a più di 10 milioni di lire — notandosi che per gli incassi locali dei prezzi della vita, la somma ha in Brasile un valore effettivo maggiore che in Italia — investiti nei soli impianti per la confezione di film da proiettarsi (studii di produzione, case di sviluppo e stampa, eccetera, escludendo la fabbricazione di pellicola vergine, che il Brasile tuttora importa).

Passando dalla quantità alla qualità, però, il paesaggio è assai meno allegro. Infatti nella abbondante produzione di corti metraggi, così come in quei non molti film di metraggio normale e a carattere industriale, si può rilevare tuttora, in linea generale, una notevole insufficienza tecnica, sia dovuta alla attrezzatura ancora tutt'altro che completa, sia alla inesperienza dei più di coloro che vi hanno messo mano. Caratteristiche traballanti, panoramiche malciure, mediocre impiego delle luci nelle riprese di studio, crudezza della fotografia di esterni, nessuna « routine » nelle sceneggiature, presenza quasi costante di « salti » nei montaggi e una ripresa sonora evidentemente condotta a termine con mezzi di fortuna — tanto per dirne alcune, sono le pecche più palesi, in proiezione, anche all'occhio non soverchiamente esigente. Ho visitato, del resto, uno studio di Rio, quello che si afferma il meglio attrezzato del Brasile: sulla modestia dei mezzi e sulla mentalità « tira a campare » di chi ne dispone, non possono sussistere dubbi.

Nonostante tutto questo, il pubblico brasiliano, il quale, per la sua abitudine a vedere da lunghi anni nei propri schermi il meglio della produzione americana ed europea — poiché non esistono continenti — dovrebbe pure essersi creato, oltre che un certo gusto plastico e narrativo, una discreta sensibilità alla completezza tecnica del film, sembra manifestare gli assai bene la produzione nazionale, per quanto mediocre possa presentarsi; forse per un patriottico desiderio di non far mancare stimolo alla roba di casa.

Talasciando però i corti metraggi, fra i quali ce n'è pur qualcuno di notevole interesse documentario ripreso con dignità, e narrativo, una discreta sensibilità alla completezza tecnica del film, sembra manifestare gli assai bene la produzione nazionale, per quanto mediocre possa presentarsi; forse per un patriottico desiderio di non far mancare stimolo alla roba di casa. Talasciando però i corti metraggi, fra i quali ce n'è pur qualcuno di notevole interesse documentario ripreso con dignità, e narrativo, una discreta sensibilità alla completezza tecnica del film, sembra manifestare gli assai bene la produzione nazionale, per quanto mediocre possa presentarsi; forse per un patriottico desiderio di non far mancare stimolo alla roba di casa.

Tralasciando però i corti metraggi, fra i quali ce n'è pur qualcuno di notevole interesse documentario ripreso con dignità, e narrativo, una discreta sensibilità alla completezza tecnica del film, sembra manifestare gli assai bene la produzione nazionale, per quanto mediocre possa presentarsi; forse per un patriottico desiderio di non far mancare stimolo alla roba di casa.

non supera i modestissimi limiti di una banda commediale teatrale male adattata al cinema, non priva di macchiosi errori di ripresa, interpretata mediocremente e contenente appena, come unico elemento all'attivo, un numero di balletto privo di originalità ma ripreso con qualche indovinata inquadratura. Evidentemente i competenti brasiliani, considerandola, come è stato scritto, abbastanza buona « per le nostre possibilità », hanno mostrato di essere dominati da un concetto, quasi pessimistico, e direi quasi disfattista, delle patrie capacità nel campo del cinema. Troppa umiltà, per Bacco. Il Brasile ha, in tutti i campi della produzione intellettuale, dato prove abbondanti di saper condurre a termine opere di gran lunga superiori a quanto « Bombola di seta » possa rappresentare in cinematografia, e, forse, le difficoltà colle quali sembra essere alle prese in materia, sono quelle stesse che all'inizio hanno reso la vita dura alla cinematografia in tutti i paesi: il fatto che la macchina meravigliosa, prima di poter giungere nelle mani degli artisti o anche dei semplici mestieranti, deve pagare lungo pedaggio ai primi improvvisati fabbricanti di pellicole in scatola, pronti a produrre film col medesimo criterio col quale monterebbero una fabbrica di scarpe a buon mercato, ignoranti in genere e spesso perfino di scialba intelligenza.

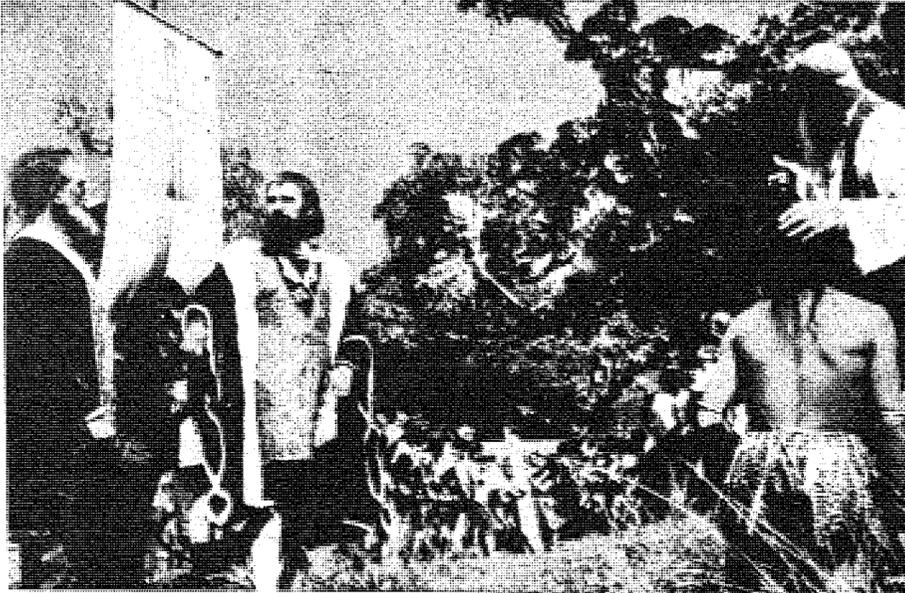
La mancanza di una visione diretta mi vieta qualsiasi opinione nei riguardi di due pellicole qui prodotte due o tre anni fa e da taluni considerate superiori a quella di cui più sopra s'è parlato: « Il grido della gioventù », dell'attore-direttore Raul Roulien, è « Favella dei miei amori » (« Favella » è il nome di una collina di Rio che raduna il fiore della teppa cittadina, ma, forse appunto per questo, oggetto di un liame tanto romantico quanto di discutibile gusto), pellicola dovuta a Humberto Mauro, nato qui ma figlio di italiani. La recente proiezione, però, di un nuovo film del Mauro, « La scoperta del Brasile » mi consente di affermare che il pessimismo, più sopra rilevato, della critica brasiliana sulle possibilità artistiche della propria cinematografia è del tutto ingiustificato. Se non prima dell'apparizione di questa pellicola, con la realizzazione di essa la produzione cinematografica brasiliana ha fornito la dimostrazione di poter aspirare a un posto degno dell'atto livello culturale e artistico del paese.

« La scoperta del Brasile », pure tradendo alcune mende di ordine tecnico, principalmente nella parte sonora, pur non riuscendo a celare completamente l'inadeguatezza dei mezzi impiegati alle grandi esigenze della materia, pure gravata da una certa monotonia per la voluta rigorosa fedeltà del soggetto al tema storico ipotesi, poggiante esclusivamente sulla narrazione del cronista ufficiale della spedizione che condusse alla scoperta del Brasile, possiede inegabili qualità plastiche, dimostra buon gusto e profonda serietà di intenti; l'accompagnamento musicale, opera del più originale e vivo compositore brasiliano, Villa Lobos, dà anch'esso eccellente misura di quel che si potrebbe, e dovrebbe, fare per rialzare il tono della cinematografia brasiliana.

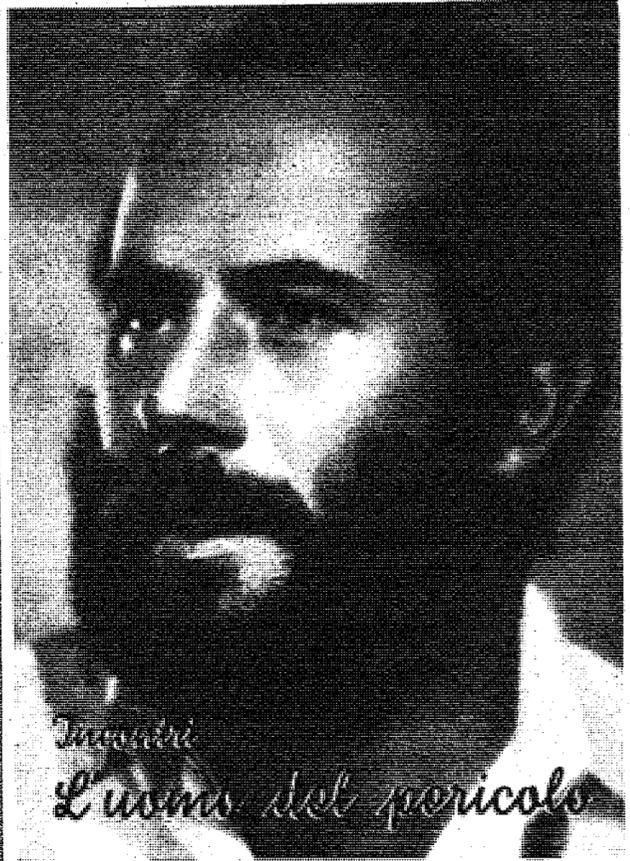
Non saprei, però, dedurre ancora nulla sul futuro dell'industria cinematografica in Brasile, nonostante il governo abbia recentemente istituito un premio annuale in danaro da assegnarsi al miglior film prodotto nell'anno, anche perché « La scoperta del Brasile » non va accreditata alla specifica produzione industriale, trattandosi di una realizzazione condotta a termine grazie ai mezzi forniti da un istituto industriale, ma non cinematografico (quello del cacao, con sede in Bahia) e sotto il controllo di un istituto cinematografico, ma non industriale (quello brasiliano della cinematografia educativa); trattandosi, in altre parole, di un film nato in condizioni eccezionali.

C'è da ritenere, a lume di naso, che a malgrado delle condizioni favorevoli allo sviluppo quantitativo e qualitativo della cinematografia brasiliana, il Brasile per ancora qualche anno almeno non si discosterà molto dall'eccellente posto che detiene nella classifica degli importatori di pellicole americane; posto che nel 1936 sarà il terzo, fra tutti gli importatori del mondo, avendo il mercato brasiliano assorbito 3.900.000 metri di film prodotti negli Stati Uniti.

Mario da Silva



Una « La scoperta del Brasile » di Humberto Mauro



Incerte
L'uomo del pericolo

In certe soste di lavoro, negli stabilimenti di Cinecittà, vien fatto, talvolta, di incontrare stranissimi tipi, che non si sa, né si riesce ad immaginare che cosa facciano. Molte volte, addirittura, si è tentati di battere sulla spalla di qualcuno di essi per chiedere: « Scusi, ma lei qui, che cosa ci sta a fare? »

Giorni fa incontrai proprio il più strano di questi strani tipi. L'avevo visto nella piccola saletta di proiezione del reparto montaggio, mentre Alessandrini visionava alcune scene del suo ultimo film: era un uomo dall'aspetto giovanile, non ostante una folta barba nera. Oltre alla barba, aveva di particolare una voce baronale e sonora; sembrava che sfogasse nella voce e nel gesto tutta la sua forza invadente. Robusto, spalle larghe e quadrate, naso diritto e deciso, occhi acuti, fronte altissima: ecco il mio uomo.

« Ora vada a vedere se posso fare lo scontro automobilistico » — disse e lasciò la saletta, che, senza di lui, ritornò tranquilla e sommersa.

Uscito anch'io, lo raggiunsi. « Scusatemi se non ho ben capito... Cosa avete detto poco fa, che dovette fare uno scontro automobilistico? »

Un'apertura risata che scoperse una fila di denti bianchissimi. Fra il nero della barba, una manata sulle spalle come se ci conoscessimo da anni, mi dimostrarono che, in fondo in fondo, nonostante la barba, il mio uomo era ancora un ragazzo. Certamente — mi disse — in un film che stanno girando, deve accadere un incidente automobilistico. Ora, per questo, ci vuole uno che sappia condurre bene un'auto a forte velocità contro un albero: un uomo robusto e di fegato... Come me.

Allora, voi sareste quello che gli americani chiamano « l'uomo del pericolo »? « Precisamente. Il mio lavoro, almeno per il momento, dovrebbe consistere appunto in questo: rovesciarci dalla macchina, ruzzolare in un burrone, saltare da un ponte in un fiume, o da un tetto all'altro, cadere dal cavallo in corsa; io, per di più, tiro di boxe e faccio la lotta giapponese.

« Come-mai vi siete deciso a fare questo mestiere? » « E' tutta colpa di Alessandrini, che ho avuto la fortuna di conoscere in Africa e a cui ora voglio bene come ad un fratello: se non ci fosse stato lui, sarei ancora laggiù a dormire in cima ad una palma dum, come Tarzan, e a mangiare carne cruda di gazzella.

« Ma voi avete l'accento milanese! » « Criticò! Se sono milanese Ma cosa importa? Quando si nasce con uno spirito nomade, quando si è stanchi della vita di città, quando si piglia una « colta » formidabile per una ragazza e questa fa la civetta e vi obbliga a rompere il muso a tutti i suoi corteggiatori, non c'è altro da fare che piantare baracca e burattini, prendere un fucile, una tenda da campo e andare in Africa a tentare la fortuna.

« E quando la fortuna non è propizia? » « Allora si fa come ho fatto io. Ho preso la mia tenda e sono andato nell'interno. Dopo aver molto girovagato, in una magnifica posizione ho trovato una palma dum non completamente diritta ma un po' orizzontale; alla cima ho tolto alcuni rami, ne ho fatto una specie di nicchia, ci ho messo il mio materassino da campo e ho dormito là godendomi l'aria buona e la bella vista. Per scendere e salire mi arrampicavo come le scimmie: ai piedi dell'albero c'era un ruscello di acqua freschissima; anche lì ho fatto una nicchia nel terreno formando una magnifica vasca da bagno con acqua corrente... Per mangiare cacciavo gazzelle e pernici, le mettevo a cuocere con un po' di olio e le mangiavo al sangue. Quando lamette di rasoio non ce ne furono più, ne ho fatto a meno... e la barba è cresciuta come vedete! »

« E che centra Alessandrini? » « Un bel giorno, dopo parecchi mesi di questa vita, mentre ascoltavo in silenzio gli strani rumori dell'Africa, sento una scarica di fucile. Dopo la prima, una seconda, una terza, Ferbaccol cosa succede?, mi domando. Prendo il fucile e mi dirigo verso il luogo di provenienza degli spari. Dopo qualche chilometro, vedo un gruppo di soldati italiani combattere contro parecchi abissini. Beneone, mi dico, qui c'è da menare le mani. Stavo già per sparare anch'io, quando fortunatamente mi sono accorto che più in là, un gruppo di persone in-

torno alla macchina da presa riprendevano la scena.

« Così, avete cominciato a fare film? » « Sì. Quando ho visto la faccia degli italiani "m'è s'è slargà el coeur! Ho lavorato in alcune scene, ho fatto un po' di tutto, anche il cuoco, e, quando è stato il momento che la "troupe" doveva ritornare in Italia, la nostalgia è stata più forte di me e sono partito. Anche qui, ora, con Blasetti farò una parte dove dovrò dare botte da orbi.

« Ma non rimpiangerete la vita d'Africa? » « Un poco — dice il mio uomo abbassando la voce e guardando lontano. Era bello quando laggiù, con la faccia rivolta verso il sole, come i mussulmani, completamente solo, pregavo o cantavo.

« Cosa cantavate? » « Quasi sempre Wagner.

Così dicendo, si toglie la pipa dalla bocca e me ne dà una prova. Fra il silenzio delle poche persone che si sono radunate attorno a noi, intanto, con voce dolce e intonata, mi canta un pezzo del duetto d'amore del « Tristano », « Ibbra a l'abbra, cuore a cuore! ».

Quando ha finito, ha gli occhi lucidi e cerca di nascondere la sua commozione, ricacciandola nuovamente la pipa.

« Ditemi: come mai conoscete così bene la musica? » « Eh, — dice allargando le braccia, come se volesse abbracciare l'universo intero — è una malattia di famiglia. Mia sorella è la più grande cantante del mondo e guai a chi dice il contrario. Un giorno, uno ha voluto criticare De Sabata e mia sorella, che è Giuseppina Cobelli, e l'ho mandato tutto intero a sfondare la vetrina del Savini.

« Non per paura di sfondare anch'io qualche vetrina, ma per la verità, debbo dirvi, infatti, che la Cobelli è una magnifica cantante.

« Ve ne sono grato — dice l'uomo del pericolo — con gli occhi lucidi per la gioia, e mi tende la sua mano poderosa.

Carlo Bestetti



Marilou Dix (Fox-XX Secolo).

ANCORA SUL COLORE

Certo V. A. non meglio identificato, con una prosa acida e scorretta, non proprio consona all'austerità dell'« Osservatore Romano » che lo ospita, mi onora della sua attenzione e mi propone di quanto ho scritto su queste colonne relativamente al colore.

Risponderò più per dispetto al giornale che per riguardo all'anonimo:

1) Ho visto *Deutschland* e per quanto il signor V. A. abbia espresso diverso avviso nel suo articolo « Il cinema a colori » pubblicato il 20 giugno 1937 (articolo che ho il piacere di non aver letto) devo dichiarare che esso è effettivamente un'ottima prova del compimento della fase sperimentale del sistema Berthoulet Siemens. Il parer contrario dell'anonimo scrittore non mi interessa.

2) Il colore naturale in arte non esiste, ho detto. E lo ripeto. Ben inteso stiamo parlando di arte cinematografica: lo che sfugge completamente all'illustre anonimo che mi vuole insegnare a restaurare i quadri, lo sarà, secondo questo tipo, un cineasta, ahimè! Ma lui sarà, al massimo, soltanto un cattivo pittore. E d'altra parte respingo nettamente la sua lezione, che non mi riguarda. Le specifiche ragioni che io avrei dimenticato di esporre per spiegare il mio concetto, non riguardano il produttore di film che io sono. L'unica cosa che mi riguarda è che il colore sullo schermo deve essere interpretato dal regista attraverso adeguati mezzi tecnici. Altrimenti vien fuori l'oleografia cinematografica che è il più insopportabile delle oleografie. E questo senza perder tempo a considerare le « difettuosità » dell'apparato ottico umano che sfuggono, purtroppo, alla mia cultura cinematografica. Tanti saluti dunque a Morito da Feltrè ed agli altri illustri critici che V. A. vuol spacciare per dalmatisti e con i quali egli gode a sollazzarsi per criticare le mie opinioni, le quali sono mie e non chiedono davvero la sua prestante approvazione.

3) Io intendo proprio raggiungere una vera arte con mezzi meccanici e chimici. Fuori strada il cosiddetto anonimo che nega queste possibilità. Sarebbe come dire che il cinema non è arte. E mi pare che simile asserzione sia almeno fuori tempo, oggi che il cinema da *Cabiria* a *Ombre bianche*, da *Uomo di Aran* a *Carnet de bal* è riuscito ad attingere altezze di sintesi artistica mai raggiunte da altre arti. Dunque bisogna arrivare anche ad un'arte cinematografica del colore, ottenuta con mezzi meccanici. E nel tempo della macchina niente di strano se l'obiettivo e la chimica si sostituiscono al pennello sotto la guida di un artista.

Altre risposte potrei dare all'anonimo se, dalla chiusa della sua nota, non risultasse chiara e palese l'ispirazione partigiana del suo « punto di vista ». Devo però chiarire un punto ancora, dove la « difettuosità » dello scrittore ha cercato di creare l'equivoco dove non è. Io non ho sollecitato lo Stato ad assumere a stipendio fisso gli esperimentatori del colore italiano. E inutile tirar fuori l'Impero Romano a questo proposito. Tanto più che l'Impero ci ha sempre insegnato a vivere; anche quando sovvenzionava gli artisti, lo ha chiesto soltanto l'intervento dello Stato nella questione industriale del colore: affinché gli istituti che hanno la responsabilità dell'industria cinematografica italiana si interessino al problema anziché non ci si trovi impediti davanti alla avanzata del colore straniero pesante come il salito di servizi onerosi. E credo di non aver errato, se il pericolo è tanto alle porte che Vincenzo Genesi è andato a Londra per approntare lo sviluppo e stampa del suo stabilimento sulla base di un brevetto di colore straniero.

Se il laico contraddittorio non avesse da difendere qualche sua clientela e fosse come me disposto a trovare il buono dovunque si trovi al solo scopo di arrivare all'affermazione di un sistema italiano, dovrebbe rinunciare alle sue pose cattedratiche ed associarsi alla mia tesi.

Tuttavia l'episodio è utile a rivelare una vasta manovra ai danni di un colore italiano. Ne abbiamo notizia da varie parti. Tante notizie. E, siccome siamo in lullo e vogliamo ballare e far ballare, sotto a chi tocca. Non abbiamo clientele. Non prendiamo partito per nessuno. Chi ha delle idee le esponga.

Quello che vogliamo è un colore italiano. E bisogna arrivarci. Chiunque ne sia il ventore.

G. V. Sampieri

Il film dei lettori

Ripetiamo in breve suntuo il film dei lettori quale risulta dalle situazioni da noi proposte e dagli sviluppi suggeriti dai tre gruppi di collaboratori rappresentati rispettivamente da Carlo Bestetti, da Romano Voladier e da Carlo Lepore.

Michela Ardia, un pianottero di coltura del Congo Belga, è in vacanza dopo quindici anni di esilio. È ospitato in casa di un vecchio amico, illustre critico d'arte, Roberto Donzelli che abita nella « modeste Biancamano » della villa dei colli toscani. Abita con loro la madre di Bianca, ancora piccolotta, una giovane donna, Luisa, e il segretario e discepolo di Donzelli, Renato Lanza. Roberto e Michela sono due temperamenti opposti: il primo studioso e scettico, il secondo dinamico e audace. Sembra scendere tra Michela e Bianca una profonda, irrisolvibile simpatia.

Ma anche le altre donne si sentono attratte dalla rude e sana forza del pianottero. Si discute una ardente situazione di amore e di diffidenza. In una sera di tempeste cade nelle mani di Roberto una lettera di Michela a Bianca, nella quale si comprende che la conoscenza tra i due non è né recente, né superficiale. Scoperto, Michela scappa sulla sua macchina e parte nella notte; ma sui cuscini posteriori era fissato che, uscendo di soppiatto dalla camera di Luisa, si era nascosto per non essere balzato a spiegare la sua presenza in giardino a quell'ora. Il giorno si avvede che il maestro è fuori di sé e una svolta della strada gli getta addosso la cicca ardente il volante e mette i bruci. Ma Michela è svenuta. Renato in adagio sull'erba. Si allontana in cerca d'acqua. Fatte le alcuni passi, sente il rombo d'un motore. Battone di corsa Michela e la macchina sono partiti. Solo a ritroso indietro, dopo aver vagato tutta la notte, Renato ritorna alla villa. La polizia è sul posto: Roberto è stato trovato in un'auto sportiva comparsa improvvisamente, privo di conoscenza. Le spiegazioni di Renato non persuadono.

Ecco la conclusione, dovuta al signor Raffaele Mestri, via Sistina, 75D, Roma.

Renato Lanza è trattenuto dalla polizia. Il sottoposto di Roberto è impossibile. Ma anche Michela è sospettata. La servitù della villa riferisce di aver trovato intatto, al mattino il suo letto; si comprende che Michela non ha trascorso la notte nella sua camera. Il suo contegno è visibilmente reticente. Una disperata testimonianza di Bianca che dichiara di esser stata con lui al mattino con l'esplicito appoggio della situazione. La natura dei loro rapporti è delicata, ma onesta. Michela, quindici anni prima era partito per Congo per dimenticare Bianca che andava sposa di Roberto. Si passò dunque che Michela potrebbe aver tentato di liberarsi dal rivale. Ma è la scienza che salva Roberto e Michela: una difficile operazione mette Roberto in grado di parlare. E lui, l'ingegner installatore che ha simulato l'aggressione per far coprire i « peccati » su Michela. Ha agito in crisi di follia: prima di morire confessò il misfatto. Torna la pace, ma non le serenità di questa villa dei colli toscani.

CHE COSA VANNO A FARE AL CINEMATOGRAFO I PERSONAGGI DEI ROMANZI?

3. Kelemen

Continua la serie dei personaggi che, nei romanzi, non vanno al cinematografo proprio per vedere il film... Dopo Benedetto di Arnaldo Fratelli e Giuseppe Magos di Ferenc Kormendi, ecco un'altra creatura di Kormendi (Kelemen in "Un'avventura a Budapest", Bompiani ed.), che... Ma, giudicate da voi stessi.

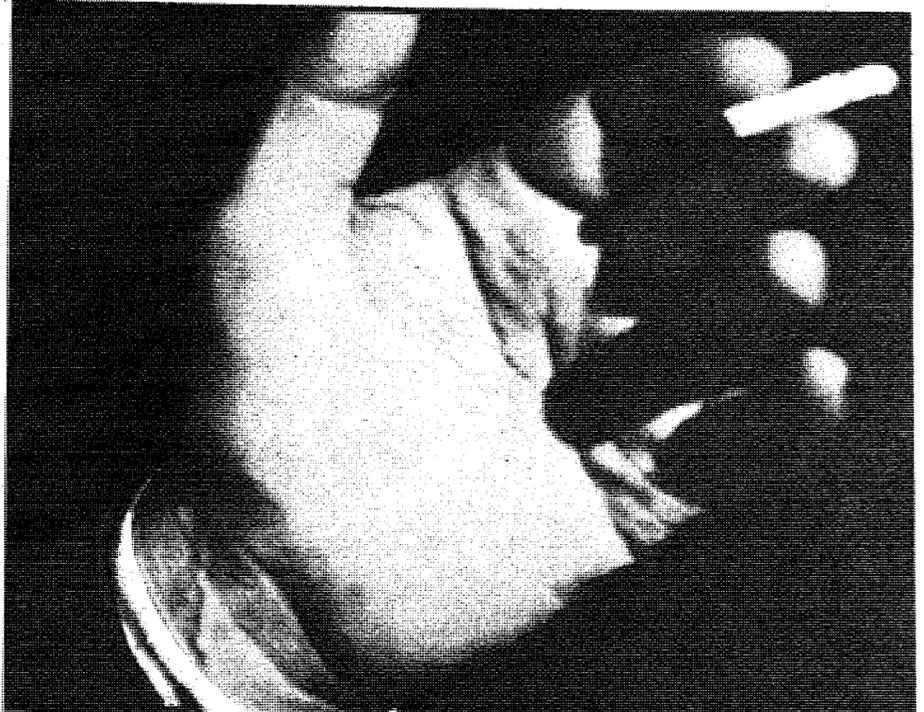
altri due minuti. Legge le insegne delle botteghe, si ferma davanti alle vetrine illuminate. «Ma così stenterà a farsi sera... andrò al cinematografo, raccoglierò qualche donna... se avessi un amico, uno solo... non uno dei «ragazzi» o qualche collega... ma uno con cui si potesse parlare, al quale si potesse dire... o chiedere consiglio... se abbia ad accettare questo posto». Si ferma incerto dove andare. «Al cinematografo del viale, o monto in tram e vado... perché? C'è un cinematografo anche qui, a pochi passi all'angolo. Che cosa si fa verso la porta illuminata. Si ferma nell'atrio affollato. Fra due minuti incomincia la rappresentazione. Che cosa si fa? E' indifferente. Si guarda intorno; qualcuno lo saluta; risponde: gira intorno lo sguardo come se cercasse un conoscente col quale avesse un appuntamento; qualcuno lo spinge avanti: «scusi» — «prego». Così, tra spinte, arriva fino alla guardaroba: fissa insistentemente la guardarobiera, un donnone alto, vestito di nero, che gli sorride incoraggiante: «guardaroba?». Egli si volta e, lavorando di gomiti, cerca di raggiungere la cassa. Nota davanti il grande spec-

I critici si confessano 12. CERETTI

Dopo André Mauriac ("Cris-monde"), Mario Gromo ("La Stampa"), Emilio Villanova ("La Gazzetta del Popolo"), Alberto Rossi ("La Gazzetta del Popolo"), Fabrizio Scarsani ("Il giornale d'Italia"), Alexandre Arnoux ("Les nouvelles littéraires"), Serge Veber ("Pour Vous"), Achille Vecce ("Il mattino"), Guy Morgan ("Daily Express"), G. Campbell Dixon ("Daily Telegraph"), ecco che anche Emilio Ceretti ("L'Ambrosiano") risponde alle domande rivolte da "Film" ai critici cinematografici italiani e stranieri.

- 1 Come siete diventato critico cinematografico? per caso o per inclinazione?
Per caso, come avvengono tutte le cose della vita e anche, naturalmente, per inclinazione. Perché quel giorno che il Direttore del mio giornale mi ha chiamato e mi ha offerto cortesemente un incarico che non mi sentivo d'accettare, io non gli ho detto "Scusa, ma preferirei dedicarmi a un servizio di cronaca o alla rubrica gastronomica"; gli ho detto invece: "Avrei tanto piacere di assumermi il servizio di critica cinematografica. E' la mia aspirazione da parecchi anni". E così, grazie a un certo inaspettato concorso di circostanze favorevoli, la strada fu scelta.
- 2 Vi è mai accaduto di prendere quella che suol dirsi una "cantonata" a proposito di opere sul conto delle quali abbiate poi dovuto rivedere il vostro giudizio?
Per ora non credo; ma chissà che in futuro non vengano anche le "cantonate". Per giustificarmi, dirò che faccio il critico cinematografico da soli due anni.
- 3 Credete più utile ed esauriente, ai fini critici, vedere i film in privato o col pubblico?
In privato, senza alcun dubbio, e soprattutto senza nessuno vicino (conoscante, amico o collega) che si trovi in dovere di fare, durante la proiezione, personali e non richiesti apprezzamenti.
- 4 Come scrivete le vostre critiche? avete un metodo? Prendete appunti durante le visioni dei film? Ne discutete con amici o colleghi prima di scriverne?
Le scrivo subito dopo le proiezioni, sul primo tavolo che mi capita a tiro, evitando di discutere con amici e tantomeno con colleghi e cercando di esprimere semplicemente quello che è il mio pensiero. Solo nei casi di film particolarmente belli e complessi (il che, dopotutto, capita abbastanza di rado) preferisco frapportare un intervallo per così dire di raccoglimento tra la visione e la stesura della recensione.
- 5 Dei film derivati da opere della letteratura o del teatro, vi preoccupate di conoscere, in precedenza, le fonti o non piuttosto pensate che, essendo il cinematografo un'arte diversa da tutte le altre, questa fonte ha esclusivamente il valore di spunto? In altre parole, dato che la realizzazione in film di un'opera — ad esempio — teatrale, non dev'essere la traduzione "cinematografica" dell'opera stessa (sarebbe, ogni "scena", un teatro filmatore), quale importanza può avere il conoscerla più profondamente che come un semplice spunto?
Dei film ricavati da opere della letteratura o del teatro, non mi preoccupa assolutamente di conoscere le fonti. Sono del parere che frasi di questo genere "La tal opera ha perso notevolmente, passando dalla letteratura o dal teatro allo schermo". "La tale pellicola è bella, ma ha il torto di aver tradito lo spirito dell'opera da cui la vicenda è stata desunta" siano frasi senza importanza, del tutto irrilevanti ai fini di un equo obiettivo giudizio cinematografico.
- 6 Qual'è l'attore in cui credete di più? E l'attrice? E il regista?
Tra i caratteristici, Mischa Auer tra gli attori drammatici, Paul Muni. Per gli attori italiani, Amedeo Nazzari. Bette Davis e Luisa Ferrida. Capra e Cameron.
- 7 Qual'è l'opera che vi ha colpito di più? Diteci un solo nome.
Eccovi il solo nome: "E' arrivata la felicità".

chio una ragazza con un berretto azzurro, con le labbra fortemente tinte e sottili sopracciglia nere; una donna graziosa, piuttosto magra, con i seni ben fatti. Certo aspetta una bella mano bianca, dalle dita lunghe. «Dev'essere una commessa di negozio o qualche dattilografa. E poi? la Bebi ravigliosa?». — Si ferma a pochi passi, dalla donna medola — «se capita il maschio, avrò guardato nello specchio, si lecca l'angolo della bocca e gli volta improvvisamente le spalle. Ora i loro sguardi s'incontrano nello specchio. Egli le si avvicina a piccoli passi, guardandola nello specchio. lei continua a rispondere all'occhiata. «Costei non aspetta nessuno, o se si, mi felicito con lui!». Trilla un campanello, la fila d'uomini davanti alla cassa, avanza. Egli è ormai vicino, ha i piedi ben fatti e scarpe buone. Si vede che è un donnaiolo di qualità migliore...». Allora la fanciulla con un gesto rapido s'allontana dallo specchio e viene avanti, passando gli sfiora il braccio — «scusi»; poi entra nella fila. Con un passo egli le è alle spalle. E' pigiato, si muove e le tocca la schiena. «Scusi» — dice sottovoce. La testa di lei non si muove. Ora egli piega il ginocchio toccando la gamba della ragazza. La gamba si ritira. Un altro passo avanti: nuovo tentativo del ginocchio — questa volta la gamba non si muove. Bene. Dalla parte del muro riesce a guardare in viso la fanciulla, che gli risponde: «Stasera si dà una buona filmata?». — risponde lei pure sommessamente — «No, ma lo so». Ancora un passo avanti. Due sole persona sono prima di loro. Egli si stringe alla ragazza: ella s'appoggia a lui senza dir parola. Poi il berretto azzurro si china davanti lo sportello. «Ci sono posti in balconata, da uno e cinquanta?». — chiede. — «Balconata... da due fiorini, quinta fila, andrà bene?». — La fanciulla gira un po' la testa indietro, poi: «Due?». — «Sì» — dice Kelemen — «due posti vicini». — «Va bene». La cassiera spinge un po' avanti il capo: — e getta sulla lastra di vetro un pezzo da cinque fiorini. — La fanciulla si chiama Mariuccia, lavora in una drogheria, ha ventiquattro anni; ha tre sorelle: due lavorano da sarte in un salone della città interna e la terza è governan-



Nelle linee della vostra mano, signore, si legge che voi siete un regista... Si è trovato giusto, ma gli altri, un famoso film... Aspettate: s'intitola "Squadron bianco"... Mi sono ingannato, forse? (No, chromante, non ti sei sbagliato, perché questa è proprio la mano di Augusto Genina, fotografata da Vittorio Zucchetto).

"POSTA" DI HOLLYWOOD

Il rovescio della medaglia

Gli attori? Una merce qualsiasi - Nel giro vizioso e pericoloso delle "opzioni" - La storia di Marlene Dietrich e di tante altre

HOLLYWOOD, aprile. Giornalisti irretolosi ed agenzie compiacenti descrivono la vita degli attori di Hollywood in un modo che non corrisponde affatto alla realtà. Divertimenti continui, scherzi di ogni genere e del più svariato cattivo gusto, capricci delle attrici, e chi più ne ha, più ne metta. Contribuisce ad avallare questa leggenda la pubblicità diretta delle grandi case cinematografiche, occupate a far crescere sempre più il valore commerciale dei loro «capitali». Dico «capitali», perché ogni attore ad Hollywood è un capitale da far fruttare, anzi ogni «star» è un'azienda più o meno ben avviata. Questo modo «commerciale» di esprimersi l'ho imparato qui, dai produttori e dai dirigenti del cinematografo americano. Può sembrare forse poco rispettoso nei confronti di tante personalità, ma è necessario, per chi voglia studiare l'organizzazione cinematografica americana, comprendere prima di tutto con quale spirito è stata creata ed è diretta questa industria che è certamente la più imponente del mondo. Si è parlato molto e si parla dei lotti contratti quinquennali o settennali che legano attori ed attrici alle case cinematografiche di Hollywood; si è detto e scritto in tutti i giornali del mondo che ad Hollywood si creano i divi dello schermo e che ogni casa ha un «allevamento» di centinaia di attori ed attrici. Niente di tutto questo: Hollywood è il centro dove convergono i maggiori «talenti» del mondo impegnati in una quotidiana battaglia per la propria personalità. Ed i rapporti fra le case cinematografiche e gli attori sono perciò di un carattere specialissimo che non ha confronti con qualunque altro elemento essenziale della produzione. In America l'attore è la personalità più importante dell'industria e le case lo considerano tale fino al momento in cui il suo «talento» permette di creare più o meno dei capolavori e la rendere dei quattrini. Voi sapete benissimo che, a parte la propria particolare situazione finanziaria, nessun attore ad Hollywood ha un contratto che gli permetta di rimanere tranquillo ad aspettare le decisioni della sua casa, pensando intanto al modo di godersi la vita. Ogni attore è impegnato da una casa cinematografica per un periodo principale di sei mesi od un anno e, poi, con un sistema di opzioni per uno, tre, cinque o sette anni. Ma se la tale «star» non riesce più a piacere al pubblico americano od incappa in qualche infortunio, ecco la casa che non rinnova più l'opzione e la nostra «star» deve tornare da capo, se è ancora in tempo. Badate che questo ingegnoso sistema, le case americane lo adottano con tutti gli attori e lo modificano soltanto, nei termini, per qualche attore ormai completamente affermato. Ma, comunque, la situazione precaria rimane per tutti gli attori ivi compresi le Garbo, le Dietrich, i Gable, ecc. ecc., che dopo tanti anni di carriera, sono riusciti ad avere un contratto ad opzione il cui periodo di scadenza è portato al massimo di due anni, o, adoperando un altro sistema, sono arrivati ad avere in contratto una sicurezza per quattro film! L'attore, per rimanere ad Hollywood, deve «rendere» e le case, in questo campo, sono spietate. Valga per tutti il caso della Dietrich, che non si può, e non solo a mio avviso, ritenere un'attrice finita. Ma è bastato che si sia costretta a cercare scritte altrove. Perciò, ben poco tempo ha da dare una «star» a quell'effimera vita che viene reclamizzata da tutte le gazette illustrate nel mondo intero. E quei pochi che tentano di stordirsi con un sistema di vita, che chiamerò normale, presto o tardi pagano caro l'essersi dimenticati di fare parte di un'azienda, Azienda, che per essere valorizzata in pieno, ha bisogno di essere organizzata come una piccola società. Le «stars» hanno tutte ad Hollywood almeno un agente, l'incaricato per la pubblicità, un parrucchiere ed un massaggiatore privato. Trascurare gli elementi minori che hanno specialmente il compito di con-

L'Ambrosiano

Una nuova esplosione di Catherine Beretti (fotografia Lazzarini).



Alfredo Guarini

te in una famiglia signorile. Mariuccia davvero non usa far conoscenze al cinematografo; del resto non ne ha affatto bisogno, perché ha due ragazzi che sono pazzi di lei, ma la sua faccia gli è sembrata conosciuta... Non conosce certi Benedek di Via Damjanica? Non vi si sono incontrati una volta? No? Allora s'è ingannata... e d'altronde non voleva far scene davanti alla cassa, così l'ha lasciato fare... Tutto ciò egli lo seppe nel tragitto fra l'atrio e la balconata. Ella aveva un buon odore: un profumo un po' forte, misto con l'odore di drogheria, odore complicato. Durante la proiezione della réclame e degli avvisi, Mariuccia non fece che parlare: le piaceva tanto andare al cinematografo ma raramente ne aveva il tempo, anche oggi era riuscita a stento di uscire di bottega, vi aveva tanto da fare. Non era molto che il padrone aveva licenziato il commesso per ridurre le spese e così ella doveva stare alla cassa e servire al banco, era davvero faticoso. Del resto al banco si rimarrà molto perché il figlio del padrone vorrebbe permettersi certe libertà. Un moccioso licenziato l'anno avanti dall'Istituto tecnico. L'estate scorsa egli l'aveva invitata a fare una gita di fine settimana sola con lui... «E ci andò? Risponda sinceramente. «Ci andai una volta sola perché egli ha un canotto e desideravo tanto di andare in barca sul Danubio, ma davvero non ci fu nulla fra noi. Da allora non mi lascia più in pace, specialmente ora che sta a bottega anche lui e, se il vecchio ci lascia soli per qualche minuto, egli non fa che dire delle sudicerie. E non posso lamentarmene col padrone, che certamente si metterebbe in testa che sia io a voler irretire quel moccioso». Poi seguirono le notizie dell'estero e lei tacque. C'fu poi un film dal titolo «Palm Beach» i famigliari americani al bagno. Giovani donne dalle figure mirabili si precipitarono verso l'acqua, saltavano su un'enorme balena di gomma, gridando allegramente in un ton da cinematografo troppo alto e troppo profondo. «A costoro la va bene, dice Mariuccia. Eppure ho letto che anch'esse sono ex commesse di negozio o manicure». Li comincia finalmente il grande film. Egli o loro prese la mano della fanciulla, la qua naturalmente tollerò, anzi rispose al strett.

Poi anche le loro braccia - le loro ginc

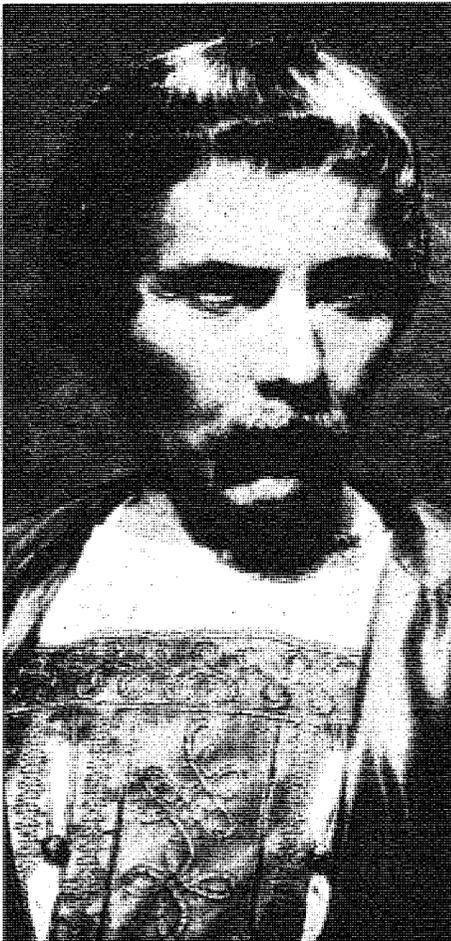
CINECITTA' E DINTORNI MENTRE SI "GIRA"



Momenti del "Fieramosca": Gino Cervi (Fieramosca) e Elisa Cegani (la Duchessa di Morreale).



Umberto Scarpante



Mario Ferrari (Graiano d'Asti)



Le Cegani e Scarpante

(Fotografia Pesce)

LA SCENA DEL GRANDE BACIO

L'amore di Maria Denis per Vittorio De Sica nacque un pomeriggio di aprile, in Cinecittà. Pronubi furono Barbieri, Palermo e Brizzi. Nei mille metri quadrati, del teatro numero sette, agguerrite squadre di operai avevano preparato, di buon mattino, due pareti, un tavolo ampio di corte alla rinascita, il binario per il carrello della macchina da presa ed una folta assemblea di lampade. Si doveva partire, possibilmente nella giornata stessa, per Aprilia, dove Biancini stava organizzando gli esterni.

Palermo, ciononostante, era calmo; non aveva fretta.

Questa scena — diceva con molta bonomia — bisogna provarla cento volte. Era la scena del grande bacio.

Maria Denis indossava una lunga veste bianca aurora a fiori rosso cupo tramontato. De Sica un vestito grigio. Una di fronte all'altro parlavano concitatamente. Dalla porta centrale del teatro, lasciata aperta, entrava una rotante colonna di sole che, ad un certo punto, fece parlare di sé.

Allora Barbieri si alzò dalla sua sedia curule e, con gesto dignitoso, chiuse quella porta. Si presentò un pochino d'ombra e si udì la voce grossa di Brizzi:

Micheli, accendi madama.

Da una lampada, somigliante agli ultimi due centimetri della canna «Muser», sprizzò un raggolino di luce argentea che gradatamente raggiunse il volto della Denis, con quello di De Sica combacitante.

Palermo si avvicinò all'attrice e le disse due parole all'orecchio, ed altrettanto fece con l'attore. I due risposero sì, col cenno del capo. E subito De Sica mise le sue forti mani sulle spalle leggiadre della fanciulla e la strinse a sé; poi le mani salirono nervosamente al volto ed erano così pazze d'amore che un uomo calvo di un metro e cinquanta, rivestito di un tre quarti bianco, seduto accanto a me, cominciò a stritolare coi denti le seguenti parole:

— Guarda come je mette le mani in faccia; antro che cerone, je leva via puro la pelle. Se sti baci continuano un'antro po' quella povera fida deve tornà sicuro dal truccatore.

E, intanto, quella povera figlia s'abbandonava tutta all'abbraccio, facendo scorgere il bianco degli occhi.

Palermo, però, non era mai soddisfatto. Con due sole parole faceva tremare le possenti pareti di cartone del vasto studio.

— Alt, ripetiamo.

Brizzi ridiscese allora dal carrello; tirò fuori il doppio decimetro per riprendere di nuovo le misure. Un centimetro tra le labbra della Denis e quelle di De Sica, tre metri tra i due protagonisti e l'occhio dell'obiettivo. E l'azione tornava ad accendersi nel quadro, le immagini vive dell'amore.

Alla centesima prova vidi sul volto della Denis i segni chiari del turbamento, forse se ne accorse anche De Sica, perché le guardò con maggiore dolcezza.

Fu l'ultima prova. Palermo, contentissimo, pronunciò la fatidica parola: «Si gira».

Tutto andò bene. La scena aveva la presenza della realtà. Varcata la ragazza «dalle labbra voluttà spirava» e il giovanotto lo sentiva.

Anche gli spettatori rimasero un po' turbati e lasciarono il teatro numero sette per recarsi in quello numero nove.

LE COCCARDE VERDI

Ma qui trovarono l'arduo sbarco delle coccarde verdi. E' necessario spiegare subito che l'esercito guidato da Carmine Gallone ha per segno di riconoscimento la coccarda verde, quel nastrino di enorme significato, che i fautori del Cigno di Busseto infilavano all'occhiello la sera del 9 marzo milleottocentoquarantadue, all'uscita della Scala, dopo la primissima del «Nabucco».

Di qui non si passa — fu il motivo del coro dominante che si levò dall'accolta partenopea. Si dovette fare buon viso a cattive voci e, tanto per usare uno stratagemma, infilammo nella sartoria deserte i costumi dell'epoca ed entrammo ricevuti con tutti gli onori.

Per noi erano stati riservati i palchi del Teatro Apollo stavillante di luci, la sera del 19 gennaio 1853, per la prima del «Trovatore».

— Benissimo — disse Carmine Gallone — queste altre comparse ci volevano. Ho tutti i palchi vuoti. Ragazzi prendete posto.

Ci sedemmo nei palchi e cominciammo a scambiare dei sorrisi con le comparse femmine della platea, nel meraviglioso stavillo dei colori. Costumi rosa scariati, neri, viola, cazzurri con frangie d'oro. Colli principeschi con vezzi di perle; teste romane con diademi. Una dama, con largo giro di ventaglio, mi scoprì tutto il candido tesoro del petto.

Sul palcoscenico c'è la Limberti sotto l'ombra cupa della forzezza dell'ultimo atto. In mezzo alla sala trascorre, come un elefante, il carrello gru. Carmine Gallone seduto sull'apice del nostro scruta, con gli occhi nelle lenti della macchina da presa, i dettagli della scena grandiosa. Poi la calare la proboscide per discendere. Terzano

prende il suo posto e Gallone lancia un fischio. L'azione incomincia.

— Play-back — grida il regista.

Da una macchinetta, che somiglia ad un apparato da proiezione, sgorga allora il coro immenso del «Miserere».

«Miserere di un'alma già vicina alla partenza che non ha ritorno. Miserere di lei bontà divina, preda non sia dell'interal scorporio!»

E di seguito viene la voce della Limberti che, pur presente, lascia che si sgoli il «play-back» in «quel suon, quelle prece solenni luneste». Ecco, infine, la voce di Beniamino Gigli: «Ah, che la morte ognora è tarda nel venir!». Ma il grande cantante non è presente; è sempre il «play-back» a fare le voci. E l'orchestra del Teatro Reale dell'Opera, presente in tutto il suo maestoso complesso sotto il palcoscenico, coi costumi dell'epoca e col professore di contrabbasso in moscardina bianca, finge di suonare, ch'è affascinato colonna melodica, parte soltanto dalle due piccole ruote che macinano il nastro di celluloido dove, in precedenza, era stata incisa tutta la trama sonora del film.

Dopo alcune ore abbandonò il palco e lancio una tenera occhiata, non so se di rimpianto o di compianto, alla dama della prima fila di platea, costretta a restare sino alla fine, perché deve prendere la paga, e mi dirigo verso la Fieramosca, sul cavallo di Ettore Fieramosca.

TRA LA SPADA DI JACOPO E I LAZZI DI FRANCIOTTO

Appena arrivo mi uccidono il cavallo. Gli uomini di Graiano d'Asti hanno assalito il castello dei Morreale. Ad Ettore Fieramosca, che ha tentato di difenderlo, infliggono copiose ferite; sicché Franciotto, scudiero di Giovanna, duchessa di Morreale, è costretto a salvarlo. Lo trascina per il cunicolo dell'acqua malsana nell'interno del castello e lo deposita in un mucchio di paglia, nella cripta sepolcrale. Ma Ettore non muore; non può morire. Delira soltanto e dice: «I cavalli neri. Come grandine. Dalle nuvole. Quello che si vede è vero. Lo sapete che lei ha fatto un figlio? tutto di ferro; e adesso dicono che è un figliolo mio. Non è vero; io non l'ho toccata. Lo giuro».

Elisa Cegani carezza dolcemente le sue tempie e soccorre le sue ferite con bende di lino e farmaci aromatizzati mentre Franciotto sussurra: «Gli ho dato vino molto per scaldargli il sangue dopo quel gelo dell'acqua».

— E lo hai ubriacato — vorrebbe dire Giovanna, ma tace.

Franciotto continua: «Adesso ha la febbre forte e straparla. Ma è una pellaccia. Ha cinque vite come la tarantola. Fra una settimana è di nuovo in sella».

Poi, con Giovanna progetta il luogo dove nascondere l'eroe ferito.

Al di là della cripta, presso l'altare della Cappella, c'è un uomo armato di spada, di stocco e di corazzina che ascolta. E' Jacopo, un fido di Graiano. C'è anche Blasetti, armato di pazienza.

Due ancelle siedono, fuori del fuoco dell'obiettivo. Vik, l'operatore, dirige la manovra delle lampade e punta la macchina. Jacopo grida improvvisamente: «Un pochino d'olio sui capelli», e, dal gruppo compatto degli inservienti, si stacca un efebo, armato di spruzzatoio, che, con quattro schizzi, lucentezza a diciotto carati i capelli fulvi dell'armigero. Tutta l'azione consiste nello spegnere una candela con la punta delle dita e fa impressione il fatto che un uomo, così duro all'aspetto, e così carico di ferro, abbia un leggero tremito quando avvicina i polpastrelli di lucignolo acceso.

Franciotto, con il suo vestitino di velluto nero, la sua falsa collana di platino, la sua autentica barba di cinque centimetri, appare sotto il braccio nudo e sanguinante di Ettore Fieramosca, al seguito di Giovanna di Morreale. Non sono di scena. Vogliono essere una volta tanto spettatori. Sacripante, Cervi, la Cegani, tre chiare figure dalla raggiante espressione d'arte.

Nel tempio ardono fiaccolate e cori; sicché, quando Jacopo spegne la candela, non si rimane al buio e si vede passare per la porta marmorea che separa la cappella dalla cripta, la soave figura di Giovanna. E' una controfigura della Cegani, somigliantissima. Mentre l'attrice conversa con l'umile scrivente di questa imperitura cronaca, la sua ombra bianca trasvola nel tempio. Vik s'accorge che le fiammelle dei cori fluttuano come per vento e grida:

— Chiudete porte, cappella chiusa non può avere vento.

E si gira ancora una volta. Vik dice:

— Io adesso visto testa di signorina.

— Benissimo — grida Blasetti — questa è la scena buona.

Sacripante, preso dall'entusiasmo, prorompe in un fragoroso applauso.

Si ride.

Nella pausa corre una grossa scommessa. Cervi dichiara che in ottobre riprenderà la via del teatro.

— In estate farò un lavoro da protagonista nel gruppo Scalerà; poi entrerà a far parte della compagnia dell'esposizione. Sei mesi a Roma, due a Milano e infine altri due mesi nell'Urbe.

— Non ci credo — dice Sacripante.

— Scommettiamo — replica Cervi.

— Mille lire — scatta nervosamente Franciotto.

— Sta bene — conclude pacatamente Fieramosca.

— Mille lire lo scommetto anche io — propone la Cegani.

— Accetto — mormora Cervi.

— Io ne scommetto diecimila — urla Blasetti.

— Sta pure — solleggia Cervi.

— Mille io — sghignazza Vik.

— Sono bene accette — mugola Cervi.

E uno dopo l'altro, tutti scommettono. Mazzetti tira le somme: cinquantasettemila lire.

— Mancano quarantatremila lire per arrolandere. Chi le scommette? — grida con aria di trionfo Gino Cervi.

Nessuno risponde. Tutti gli occhi sono rivolti verso la mia modesta persona.

Non resisto. Mi alzo e dico, scandendo le sillabe.

— Le scommetto io.

E ricevute le congratulazioni, svengo.

Annassimandro



Vittorio De Sica e Maria Denis.

5 minuti con Augusto Genina

— Chi si rivede! Augusto Genina!

— Ho molto lavorato all'estero: in Germania e in Francia specialmente. Sono adesso in Italia per concedermi un po' di riposo, prima di riprendere fra non molto la mia attività.

— Grandi progetti in vista?

— Un film. Ed un film è già di per sé stesso un grande progetto. Girerò a Parigi per conto dell'Ile de France Volpone, la commedia di Ben Jonson che tuttora si replica ed ha avuto il più lusinghiero dei successi. Ne saranno i protagonisti Harry Baur e Jeanne Jules Romain lavorerà alla sceneggiatura.

— Da Squadrone Bianco... a Volpone? Ci sembra un ben singolare sdoppiamento della vostra sensibilità artistica: dal dramma venturoso alla farsa ispirata alla commedia dell'arte!

— Riconosco in me questo notevole eclettismo. Rinunzio soprattutto e a priori ad un'unica specializzazione, per così dire, artistica: ogni buon soggetto ed ogni buona idea che si facciano con il mio temperamento e la mia sensibilità, sono oggetto di un particolare studio.

— E vi siete sempre incontrato con buoni soggetti o, meglio ancora, con buone idee?

— Non sempre; oggi specialmente c'è penuria assoluta di soggetti.

La solita storia: non ci sono soggetti! Ma non ci sono, caro Genina, perché voi registi non li sapete o non li volete cercare; e, quando ve ne portano uno buono, lo scartate; e se non siete voi a scartarlo, lo scarta il produttore, giudicandolo «non abbastanza adatte» (cioè, quando per essere messo in cantiere... Non ci sono soggetti? Bè: venite da noi, in redazione: almeno un paio ve le possiamo dare. (N.d.R.)

Una nuova produttrice

Se c'è da credere alle grosse voci che sono in circolazione, i fratelli Scalerà, fatto l'«Argento», avrebbero... saltato il fosso costituendo, insieme alla «Cesari», un forte gruppo di produttori. Questo avrebbe già significato, con lunghi contatti Alessandrini, d'Erice, Arata, Nazario, De Sica, La Ferida, ecc.

QUADRO DELLA PRODUZIONE ITALIANA

	Titolo	Regista	Interpreti	Produttore	Noleggiatore
Presenti	La canzone della mamma Hanno rapito un uomo	Gallone Righelli	Gigli-Cebotari De Sica-Denis	Itala Film S. C. I. A.	Generalaine
Al montaggio	Orgoglio Partire Il destino in tasca Tredici uomini e un cannone (versione inglese) L'Argine Foto n. 2 Il torrente Crispino e la comare	Elter Palermi Righelli Zampi D'Erice Bragaglia Elter Sorelli	Barbera-Giacchetti-Ferrari De Sica-Denis-Jachino Viarisio-Boretto Boni Crawford Cervi-Ferida-Dalma Tob-Hamd Pilotte-Corradi Coseri-Fisu	S. A. L. I. C. Astra Film Juventus Two Cities Scalerà & C. Titonus Film Flebus Film S. C. I. A.	Generalaine Pisorno Titonus
In lavorazione	Ettore Fieramosca Giuseppe Verdi Equatore Sette la croce del Sud Luciano Serra pilota L'orologio a cucù	Blasetti Gallone Valori Brignone Alessandrini	Cervi-Cegani-Ferrari Giacchetti-Morlay Fantoni-Erler Durante-Glori-Centa Nazario-Paolieri	Nambo Film S. A. G. F. S. Roma Film Mediterranea Aquila Film	E. N. I. C. E. N. I. C. Società Autari
In preparazione	Madre Copri Figlia di Re Guerra e pace Weather Francesca da Rimini Il figlio dell'uomo cattivo Piccoli naufraghi	Mastrolinque Palermi Ophule Ophule Righelli Calvarera	De Sica-Cesari-Laura Sorli Gramatica De Sica Verney P. R. Willm Doris Deranti	Era Film Astra Film Astra Film Lotos Film S. A. G. F. I. S. A. G. F. I. Alle	

Filippo



Myrna Loy

(da "L'ospite in quattro" - M. S. M.)

RA
RA
Genin
ALIANA

PROSA

MACHIAVELLI

E' un dramma in quattro atti di Alfred Mortier. (Si aveva tanto paura che i quattro atti inducessero i borghesi alla fuga, che son diventati tre atti e quattro quadri. Solo, una piccola, quasi invisibile nota nel programma ha avvertito che tra il terzo e il quarto quadro corre un intervallo di cinque minuti).

Alfred Mortier è un amico dell'Italia, un buonissimo amico, di vecchia data, espertissimo della nostra storia passata e dei nostri ideali presenti. Non si può non essergli profondamente grati di aver reso in una superba opera letteraria il carattere di un genio che, meglio scaltro di ogni altro, rappresenta la tipica intelligenza italiana, il suo Machiavelli è un libro che merita un posto nella libreria di ogni italiano colto. Ora, il valore letterario di quest'opera teatrale è tale, che pronunciare un vero giudizio sullo spettacolo è alquanto difficile. Si corre il rischio di essere fraintesi. Come i famosi dialoghi di Gobinac sulla Rinascenza, il «Machiavelli» di Mortier ha scelto la forma teatrale più per rendere evidente l'interpretazione umana della personalità del grande fiorentino e per rendere accessibile la divulgazione del suo pensiero, che per speculare decisamente sulle risorse spettacolistiche della scena.

Non manca l'invenzione, in quest'opera di Mortier. Ritornati i Medici a Firenze, l'autore immagina Machiavelli costretto a giudicare un giovane repubblicano che, durante l'inchiesta, risulta essere un suo figliuolo illegittimo. Il giovane perde ugualmente il capo e Machiavelli cade ugualmente in disgrazia. Però, è dal suo contatto col Valentino e dal confronto che egli può fare tra i generosi sogni italiani di Cesare Borgia e le sue crude concezioni repubblicane, dal tragico confronto tra il generoso ardore del suo ritrovato figliuolo e la sua gelida coscienza di uomo di stato, che Machiavelli ricava la sua immortale, umanissima dottrina. Dottrina che servirà ai futuri, dopo essersi nutrita del sacrificio di Messer Niccolò. Questo il dramma ideale. Elevato, dunque, elevatissimo: nell'ultimo atto, in una sorta di dialogo tra Machiavelli e il fantasma di Tacito, viene dottamente esposta tutta la dottrina del «Principe». Era logico, in fondo, che per la nobiltà di quest'assunto Alfred Mortier trascurasse tutte le esigenze del teatro. Il «Machiavelli» è stato recitato molto religiosamente dalla Compagnia Nazionale: Annibale Betrone era Machiavelli e Nerio Bernardi il Borgia.



Un'altra scena di «Machiavelli»

DIALOGHI DI PLATONE

Se, consegnato nelle mani delle autorità ecclesiastiche, il pubblico dei teatri romani fosse stato condannato per questa Quaresima agli esercizi spirituali, non avrebbe avuto più severi oggetti di meditazione. Quella della rappresentabilità dei dialoghi di Platone, è una vecchia storia, molto «chic» ai tempi di Pirandello e del teatro di pensiero, tra il 1919 e il 1922. Era naturale che ad Ermete Zacconi dovesse sembrare cosa d'oggi. La recitazione è stata, naturalmente, magistrale. Noi faremo una sola osservazione. Quando si risponderà un dramma di cinquecento, di mille, di duemila anni fa, se si tratta di un'opera di vera, di autentica poesia drammatica, la risentiamo rivivere con noi e dentro di noi. Quando, a Siracusa, Edipo a Colono reiterò la sua maledizione contro i figli discorsi, le sue parole fecero tremare la pelle degli spettatori: sembrava che parlasse ai popoli discorsi dei nostri giorni. Il «Fedone» e il «Critone», invece, mettono in luce, sulla scena, la loro natura strettamente filosofica. Chi, nella raccolta pace del suo studio si accinge a leggerli, predispone il suo intelletto ad accettare certe ingenuità. Quale autore dei gloriosi tempi di Platone avrebbe lasciato Socrate sulla scena ad attendere l'effetto dell'amaro berveggiato?

QUESTO NON È L'AMORE

La prima novità presentata all'Argento da Renzo Ricci e da Laura Adoni è risultata come un buono del Tesoro: collocamento sicuro di capitale, interesse regolare, nessuna oscillazione del mercato. Il certificato recava la firma di un agente di cambio che non ama giocare allo scoperto: Guido Cantini. L'arte scenica di Renzo Ricci ricorda sempre più la definizione ciociara che ne dette Anton Giulio Bragaglia: la «nonscianzanza italiana».

AL. CORR.



Annibale Betrone in «Machiavelli».



Le belle Cele Alben, scensista del cinematografo al teatro di cinematografo, fotografata Venturini.

MUSICA Un autore alla volta RIBALTA

Chiarelli

Settimana ricca di musica. Concerto, alla «Filarmonica» della «Société des instruments à vent», ripresa, al «Reale» della fortunata opera di Lodovico Rocca «Il Dibuk»; concerto a S. Cecilia, del «Quartetto Kolisch»; esecuzione, all'Adriano, di ben tre lavori nuovi; concerto, alle «Stanze del libro», di musiche vocali da camera di Franz Schubert, con una interessante conferenza di S. E. Ettore Romagnoli. E non diciamo di varie altre manifestazioni minori, che pure si dovrebbero notare per l'inserzione, negli usati programmi, di qualche novità. Come si può parlare di tutto senza superare di molto lo spazio concesso a queste cronache?

— La rituale domanda: che cosa pre parate di nuovo? — Comincerò a rispondervi con un aneddoto. Due anni fa, a Cap d'Al, rividi dopo parecchio tempo, Somerset-Maugham, il grande commediografo inglese, che tradusse a suo tempo per il Nord America la Maschera e il Volto. « Voi amate sempre il teatro? » mi domandò. « Io non lo amo più: mi annoia ». Io gli risposi, senza nemmeno pensarci su: « Anche a me ». — E' un aneddoto che vale tutta un'intervista. Ne convengo. Ma tanto voi quanto Somerset-Maugham parlavate del teatro come di una donna che si è molto amata. Non l'amo più, si dice. E' un bel dire. Ma quando si arriva a questo punto, c'è tutto un romanzo da raccontare.

— E' vero. Non si ama più, ma si continua a viverci e siamo stressati da un legame più forte dell'amore. Ora, appunto, il teatro mi dà amarezza e tristezza. Credete che sia bello per chi, come noi, nell'immediato dopo guerra, ha contribuito a dotare l'Italia di un teatro che ha fatto il giro del mondo, dover lottare contro piccole e macchine difficili? Gli attori decadono. Molti, sedotti dal cinema, abbandonano il campo. Tofano e la Malagolati in questi giorni hanno stretto un contratto di due anni con la «Caesar Film»: ecco un'altra compagnia, e delle migliori, che sparisce.

— Ma credete che la colpa sia proprio tutta degli attori? — Non so. Certo si fa strada tra le loro file una pericolosa mentalità rassegnata e facilonza: non amano più né il rischio né l'emulazione, cercano il successo facile e i lavori che non richiedono grande studio e approfondimento. Così accade che Luigi Chiarelli ha quattro commedie nel cassetto.

— Quanto? — Quattro. Enea, un dramma che si svolge mezzo nel mito e mezzo nella realtà.

— Non sarebbe stato specialmente opportuno in questo bimilenario augusteo? — Certamente. Ma la difficoltà di trovare un buon Enea e di provvedere ad un'adeguata messa in scena, mi costringono a non poter dire né quando, né dove, né da chi, sarà rappresentato.

— E la seconda? — Nino de tanclos, terminata già da tre anni. Chi potrebbe, in Italia, rappresentarla? E' stata però tradotta in francese da Gabriel Doris e da Eugen Maslari. Sarà prossimamente rappresentata a Parigi. La terza è un Pulcinella, che si svolge in parte a Napoli, nel 1874, quando il San Carlo era ancora operante: sarebbe dovuto rappresentarla Donadio, ma, avendo la compagnia perduto qualche elemento indispensabile, sono stato costretto a ritirare il lavoro.

— Non sarebbe adatto per De Sica? — Manca una parte per Melnai. Al De Filippo, non è il caso di pensare: bisogna che rappresentino loro stessi. Non starò poi a parlarle di Carne Bianca, che è stata vittima di un infortunio.

— In conclusione, caro Maestro, più che di veri e propri studi, si tratta di casi di forza maggiore.

— Infatti. Ora scrivo Moneta Falsa, per De Sica: il dramma di un uomo troppo bello.

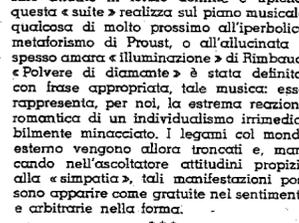
— Comprendo. Vedo già De Sica nella parte.

— Contentone. Dice che è il suo dramma.

— E il Cinema? — Preparo la riduzione e la sceneggiatura di Fuochi d'Artificio, che sarà interpretato da Nazario, dalla Borato e, forse, da Mariani dell'Anguillara.

— Da Mariani dell'Anguillara? — Ma sì. « Perché non mi fate voi il Principe di Argiro », gli dissi. « Sarei lietissimo », rispose.

— Ma con che animo lavora per il cinema? Darà molto di sé stesso a questa esperienza? — Fino a qualche tempo fa, me ne tenevo rigorosamente lontano: ora direi che è a uno sfogo teatrale.



Luigi Chiarelli

Un lungo discorso meriterebbe il «Salmo IX» per coro ed orchestra di Goffredo Petrassi, eseguito domenica all'Adriano. Si tratta di un vasto affresco sonoro che non esita a definire epico, del tutto degno del testo biblico. In esso Petrassi spiega tutta una gamma di possibilità artistiche che va dagli accenti più drammatici e umani («miserere mei Domine») a quelli sovranamente possenti delle esultazioni («Exultabo», «psallam»), a quelli propriamente epici («incorporasti gentes»). Vige in tutto il lavoro la sgorminante grandiosità che si sprigiona dai sacri testi e che Petrassi attua con sonorità più che primitive, primordiali, che determinano un'atmosfera da bronzo alluvionale, da cattedrale di pietra. Le due parti di cui si compone il lavoro furono accolte ciascuna da calorosi e prolungati applausi da parte di un pubblico quanto mai numeroso.

Nicola Costarelli



Antonio e Cleopatra al Maggio Fiorentino

Advertisement for a radio. It features a large image of a vintage radio set with a speaker and a tuning dial. The text reads: 'Con l'apparecchio radio' and 'anche nella vostra casa non mancherà una delle più pure note della vita: la musica'. At the bottom, it says 'ABBONAMENTO ALLE RADIOAUDIZIONI L. 81 ANNUO'.

Autobiografia di Mae West

Nella puntata precedente Mae ha narrato la sua vita in casa del padre: le sue imperdonabili marce, il suo ammorato affetto per fratello e il suo debutto come cantante, a tredici anni, sul palcoscenico di una piccola sala da ballo del paese; debutto trionfale, naturalmente.

II.

Le mie avventure notturne non si limitarono a questa sola scappata. Il successo del primo tentativo ci indusse, un mese dopo, a compiere un altro. Questa volta prendemmo maggiori precauzioni: scegliemmo un giorno sereno nel quale, prestabilmente, il Gay Nineties doveva essere affollatissimo.

Alle dieci di sera, mentre tutti dormivano, sgattaiolammo in giardino. Appena entrati nel locale, i frequentatori abituali ci riconobbero. Tutti gli occhi erano puntati su noi. Non sapevamo dove metterci, dove nasconderci: parecchi consumatori erano della nostra città. Che fare?

— Vieni! — disse Jack ad un tratto. Si fece largo nel centro della sala e, come al solito, l'orchestra cominciò a suonare dei ballabili.

Quando ripenso a quei giorni della mia infanzia, il tanfo e l'atmosfera di quelle piccole sale da ballo, mi rimontano alla testa. Mi sembra di rivedere le stesse facce della prima sera: quella di una nostra vicina che litigava eternamente con nostro padre a cagnone di una palla che noi bambini lanciavamo troppo spesso nel suo giardino; quella di Miss Perkins, la sola commerciante del nostro quartiere; quelle di venti altre persone di cui le abitudini, le vesti, i lineamenti, mi ritornano continuamente allo spirito.

Il direttore del Gay Nineties era un uomo gioviale, sempre pronto a rallegrare i suoi ospiti con una faccetta quando, per caso, l'entusiasmo e l'allegria calavano. Quando giravo Lady Lou, ho cercato di rievocare quel bravo uomo, che non ricordo più se si chiamasse Joe o Jim. Chiesi all'attore, cui era affidata la parte di direttore della taverna, di imitare il « vecchio » del Gay Nineties, il suo cappello a bomba, il suo panciotto a quadroni, e la sua catena che ballonzolava sul ventre quando, grondante di sudore, correva verso i nostri camerieri urlando:

— Fuori il numero due! Fuori Mae!

Fu così che, la seconda sera, il vecchio mi si avvicinò e mi domandò in tono paternalistico: « Orsì, piccola Mae... Torni così tardi da scuola? »

« Faccio beffarde e ridenti, simpatiche o stupefatte, buone o cattive... tutte le solite facce che s'incontrano in un ballo pubblico, si voltavano verso di noi. Ma cominciammo ad abituarci. Lo spavento e la timidezza svanivano. Avevamo pagato come gli altri. Avevamo, dunque gli stessi diritti. Jack mi prese per mano e, sfidando il pubblico che ci guardava divertito, ci installammo in prima fila. Il grosso Joe (o Jim) era anche lui stupefatto: »

— Canterai questa sera? — mi domandò.

— Sì.

— Però — aggiunse Jack — prima dovremmo parlare d'affari.

Jack aveva ancora i calzoni corti. La sua risposta, a voce alta e sfacciata mandò in visibilo il pubblico, che credette ad una scena preparata.

— Benissimo — rispose il « vecchio ».

Fu così che a dieci anni mio fratello fu il mio primo impresario. Quella sera ebbi un bel dollaro nuovo da mettere nella borsetta di vacchetta che m'avevano regalato per il settimo compleanno. Non aveva mai contenuto un vero dollaro.

Quella sera per me fu una meraviglia. Ero una bimba, ma ebbi come una chiara visione di quel che sarebbe stata la mia vita. Un'artista! Rincasammo che era molto tardi. Ma, ahimè! questa volta la casa era in regime di allarme. Anche mio padre doveva essersi levato: tutte le finestre erano illuminate. Ci fermammo qualche istante, e tenemmo consiglio sotto un albero.

— Che diremo?

— Mmh! Si potrebbe dire che siamo andati a far visita a Joshua. (Un amico di mio fratello).

— Uhm! Forse è meglio dire che siamo andati a passeggio.

— E se dicesimo che siamo stati ad una festa?

— Ma non c'erano feste nei dintorni! —

— Aspetta! Potremmo dire che siamo andati a pescare, o a tendere dei laccioli... Questo è un buon pretesto! — osservò Jack.

Così, con la coda tra le gambe, entrammo quasi quasi in casa. Per il corridoio del pianterreno vedemmo che papà se stava comodamente in poltrona e fumare la pipa e a leggere il giornale. Come sembrava tranquillo! E intanto cobissò che nuvole di legname gli s'arbitavano nel cervello! Finalmente, rompendo gli indugi, Jack bussò coraggiosamente alla porta. Papà venne ad aprire. Un formidabile scapaccione cagurò a Jack il benvenuto. Dopo che ebbi subita anche io la stessa formalità, comincio lo stringente interrogatorio:

— Dove siete stati?

— Siamo andati a tendere dei laccioli... e anche a pescare.

— ... ma non siamo riusciti a far preda. — Bravi! E per andare a pesca, avete sentito il bisogno di mettervi il vestito delle feste!

Perbacco! Questo non l'avevamo previsto! Ce ne stavamo con una faccia da scemi, con la testa bassa, guardandoci furtivamente, quando papà riprese:

— E dite un po'... pensavate di catturare molto pesce, cantando?...

Eravamo perduti. Sapevo tutto. Era meglio confessare: sciogliendoci in lacrime, raccontammo la nostra terribile colpa.

— E il dollaro che hai guadagnato? che ne hai fatto? — domandò mio padre con voce terribile.

— Glielo porti, tremando.

— Tanto ti piace danzare e cantare in pubblico?

— Sì, papà, voglio diventare un'artista... osai rispondergli.

— Anche io! — gridò Jack.

— Dammi questo dollaro, — concluse mio padre. — Servirà a pagare le tue prime lezioni di canto.

Il giorno dopo cominciai a frequentare la casa di Miss Berth Mayer, che era l'unica insegnante di musica della città.

La sera Jim, (chiamandolo così!) venne da mio padre. Come aveva saputo il nostro indirizzo? E nostro padre, come aveva saputo che noi avevamo cantato al Gay Nineties? Non sono mai riuscita a saperlo. Sta il fatto che, dalla settimana seguente, cominciai a cantare ogni sera da Jim e i bei dollari nuovi cominciarono a riempire la mia borsetta... Jack ed io cantavamo le canzoni infantili che ci avevano insegnato a scuola. Danzavamo e cantavamo delle vecchie melodie, come Mae from the West e Ob! the Mountain goes.

Dopo qualche tempo, ci fecero fare dei costumi. Cantavamo e danzavamo travestiti da gran dama e da cavaliere o da attori da circo. Naturalmente, i primi a divertirci eravamo noi. Certo, il nostro Big Jim doveva esser molto contento degli incassi: comincio persino a pagarmi due dollari per sera. Il mio nome, finalmente, apparve sul cartellone del Gay Nineties: Little Mae... Ormai ero diventata Little Mae del Gay Nineties.

Un bel giorno Big Jim venne da noi a mezzogiorno. Era il giorno del mio tredicesimo compleanno. Jack ed io fummo invitati ad uscire dalla stanza, mentre papà e Jim parlavano d'affari. Quando il « vecchio » uscì, mi disse:

— Ragazzina, vuoi venire oggi a cantare?

— Se papà permette.

— Naturale che permette... Così per la prima volta mi esibii al Gay Nineties di pomeriggio. La sala era vuota. Non c'erano che due soli spettatori, che somigliavano straordinariamente, nella bombetta, nelle vesti a quadroni, negli atteggiamenti, al grosso Jim. Uno di loro si mise al piano, e m'invitò a cantare le mie canzoni.

Il dover cantare ad una platea di sedici vuote e ad un solo spettatore, che poi non sembrava occuparsi eccessivamente di me, mi fece un senso terribile. Era una sensazione sgradevole che, a ripensarci, mi riprende come a quei tempi. Ricordo le pareti della sala piena di strane pitture, i fessoni, le tavole, le sedie, il piccolo palcoscenico... Queste cose mi sembrano così strane e paurose, che d'un tratto m'interruppi e non andai più avanti. L'uomo che era al piano mi guardò, si rimise in capo la bombetta che aveva deposta su una sedia... e se ne andò lasciandoci in asso.

— Sarà per un'altra volta, — brontolò il grosso Jim.

— Che cosa?

— La scrittura nella troupe di Sammy.

— Quale troupe di Sammy?

Il grosso Jim scoppio in una risata che gli scoperse i denti anneriti dal tabacco e, con un gesto abituale della mano, si abbassò il cappello sugli occhi.

— Quanti anni hai?

— Oggi compio tredici anni.

— Non hai mai sentito parlare della troupe di Sammy?

— No, mai.

— E vuoi fare l'artista?

— Certo.

— Bene. Sappi che se un giorno sarai scritturata da Sammy, diventerai una grande artista. Potrai guadagnare cinque o sei dollari al giorno. Forse anche di più... Perché Sammy paga!

E con un gesto internazionale, consistente nel soffiare il pollice contro l'indice, mi fece comprendere che Sammy pagava profumatamente.

(continua)

(Riproduzione vietata) Mae West



Un lembo del firmamento cinematografico italiano (sette costellazioni nuove): Jole Tinta, che vedrete in "Crispino e la comare"; Odilla Tognan Grey, che apparirà in "Fieramosca" (fotografie Venturini); la bella e maliziosa Clara Padoa (fotografia Luxardo) e Laura Solari, che apparirà in "Orologio a cucù" (fotografia Emanuel).

FUORI SACCO

Crisi in America? — Nel 1935-1936 la media famiglia americana spendeva, su ogni dollaro che dedicava ai pasatempi di ogni genere, 29 centesimi per il cinematografo. Nel 1937 ne spendeva almeno 39, ma oggi non ne spende nemmeno 29.

I "Western" — La Fox sta organizzando una sfilata di western, antica maniera, di categoria A. Soggettisti e sceneggiatori stanno rivedendo, ricostituendo e rianeggiando antichi soggetti.

La biblioteca di Griffith. — Giunge notizia da New York che D. W. Griffith ha donato alla libreria cinematografica della Galleria d'arte Moderna tutta la sua biblioteca e circa centomila metri di film latti nei primi anni della sua carriera. Per ordinare un catalogo di tutto il materiale occorreranno almeno sei mesi.

Il nuovo film di Capra. — La Columbia ha comprato a New York, per la regia di Frank Capra e l'interpretazione di Jean Arthur, «Golden Boy», la famosa commedia che da cinque mesi trionfa a Broadway.

I registi illustri sono quelli che costano meno. — Il «Hollywood Reporter» deplora l'eccessivo costo di produzione dei film americani, costo derivato soprattutto dalla inesperienza dei giovani chiamati alla bisogna dal desiderio di spendere meno e quindi di scritturare chi ha pretese minori, desiderio vano perché la conseguente necessità di girare troppe volte la stessa scena e di rimontare troppe volte lo stesso film eleva il costo a cifre iperboliche. I registi più illustri sono quelli che costano meno, quindi.

Un film inglese sulla Bibbia. — In aprile si inizierà a Londra la lavorazione di un grande film a colori sulla Bibbia. Per questa realizzazione, dovuta alla Vogue Productions, sono già stati stanziati due milioni di dollari.

Concittadino che si fa onore... (Dalle cronache di Hollywood). — Il capo attrezzista della produzione Walter Wanger, Neal Wheeler, è tanto ligio al dovere che, per essersi rotto il polso scivolando nel bagno, è giunto al lavoro appena quindici minuti in ritardo. Il film non si poteva interrompere per lui...

Cento teste di bua. — Si ha da Tanganika che una casa di produzione negra, finanziata dal Carnegie Institute, si è occupata dell'esclusività di una attrice indigena al prezzo di 100 teste di bua; il pagamento, s'intende, è avvenuto in contanti, non per assegno.

La supertelevisone? — Il capitano George Wald, a Washington, ha escogitato il mezzo di trasmettere, per la televisione, suono e visione per mezzo di un solo cavo. Questo procedimento, assai semplice, è utilissimo per la trasmissione dei film.

Continua il successo di "Biancaneve". L'inverosimile, iperbolico successo di Biancaneve non accenna a diminuire. Le prime 170 visioni hanno incassato circa due milioni di dollari e si pensa che la cifra totale, nomica sia specialmente dovuta al fatto che questo film richiede tanta attenzione da parte dello spettatore che tutti sono costretti a vederlo almeno due o tre volte.

La disoccupazione a Hollywood. — Jean Hersholt, presidente dell'Associazione di Assistenza ai lavoratori dell'industria cinematografica, ha lanciato un appello ai colleghi ricchi e impiegati in favore dei colleghi disoccupati e ha, per il primo, non solo offerto il 0,50 per cento dei suoi guadagni cinematografici, ma anche il 0,50 per cento dei suoi guadagni radiofonici.

La pubblicità cinematografica. — Il problema della pubblicità cinematografica si fa sempre più vivo in America. Il pubblico non ammette di pagare per vedere spettacoli o frazioni di spettacoli per i quali l'esercente prende due guadagni: quello del pubblico che assiste e quello della ditta che fa la sua pubblicità. Perché il pubblico non si sentisse frodato, bisognerebbe che gli esercenti si facessero pagare soltanto dalle ditte e lasciassero che, in determinati giorni o in determinate ore, il pubblico entrasse gratuitamente.

Un altro film di Muni. — La Warner ha in progetto un film con Paul Muni sul grande avvocato criminale "C" penalista Clarence Darrow.

Grandi progetti della M. G. M. — La M. G. M. ha annunciato che non produrrà più film di categoria "B", potendosi permettere questo lusso, data la compagnia di attori che ha a sua disposizione. E ha annunciato, per la stagione ventura, 52 film, di cui 35 a colori. Tra questi vi saranno tre film a colori e almeno due film che saranno realizzati in Inghilterra.

"Sposiamoci in quattro"

RIASSUNTO DELLE PUNTATE PRECEDENTI: Margit Agnew (Myrna Loy), attivissima donna d'affari, tiene sotto l'ala della sua protezione la sorella Irene (Florence Rice) e il fidanzato di questa, Waldo Beaver (John Beal). I due ragazzi fanno amicizia con un tipaccio, un artista, Charlie Lodge (William Powell), e Margit fa di tutto perché Irene non lo veda. Naturalmente, in tutti questi arnesi, ella stessa s'innamora di Charlie, senza tuttavia volerlo ammettere.



17 L'indomani mattina Charlie si precipita dalla sorella di Margit, la signora Bly (Jessie Ralph), sua vecchia amica. La signora Bly sa che Margit ama Charlie, ma sa anche che Margit non lo confesserà mai, e, allora, d'accordo con Charlie, comincia un piano di guerra. Charlie farà finta di celebrare, quel giorno stesso, la sua nozze con Irene. Non solo Waldo correrà a riprendersi Irene, ma Margit tornerà definitivamente alla regione.

18 Charlie incontra il sergente Keough spuntato sulla porta dalle signore Bly. Per difendere più presto la notizia, egli informa il maggior-domo-poliziotto del suo matrimonio a proseguire, all'ingrosso, la strada che si è prefissa. Alle due Irene si avvicina verso la dimora di Charlie. L'addio tra i due ex-fidanzati è malinconico: essi si amano, ma sono così imbarazzati che non sanno che pesci pigliare: Charlie li ha sponzati tutti e due!

19 Riparla la notizia del matrimonio, Margit si precipita da Charlie. Per un'ora intera lo scongiura di rimandare le nozze con Irene ma Charlie, ridendo, rifiuta. Egli vuole sponzarsi Margit fino in fondo. Margit allora scoppia a piangere tra le braccia di Charlie. Per un pezzo si lascia consolare dai baci di lui; poi si stacca e, furente, gli dice che non piange per lui ma per Irene, per quella povera innocente che bisogna salvare dalla infelicità.

20 Irene è pronta al matrimonio. Gli invitati si presentano tutti, uno ad uno, compresa la prima moglie di Charlie, Claire (Katherine Alexander). Triste e imbronciata, Irene è silenziosa e pensa con nostalgia a Waldo. Il sacerdote è in ritardo, ma questo fatto non turba la serenità di Charlie. Margit si guarda attorno e, d'un tratto, ha un'idea diabolica. Ma si consola al matrimonio!

(Continua - Proprietà M.G.M.)

Si fa per ridere

Mi piace, nella moda di oggi, l'originalità che rasenta a volte la bizzarria, mi piace questo cercare indifferentemente effetti decorativi, nei campi più disparati, questo osare tutto sapendo che una bella donna ha tutti i coraggi e che un sorriso femminile quando è fresco e luminoso è la bandiera che ricopre qualsiasi mercanzia.

Quest'anno è la volta del circo. Esso ha ispirato una delle più famose creatrici del mondo, italiana piena di spirito e di intelligenza, che non ha temuto di posare sul biondo o bruno capo delle sue indossatrici, il cilindro di felpa coccia-coccia a fisarmonica, classico capriccio dei "toni" vittime delle botte degli amici, o il cono appuntito tutto scintillante di pagliuzze dalle tinte aggressive ed acide, che nel circo sono l'espressione dell'eleganza del pagliaccio giocoliere. Su minuscoli giacchettini o boleri che accompagnano abiti di linea sobria e di colore scuro si snodano ricami festosi in tinte pure, che riproducono lunghe teorie di elefanti o di cavalli ritti sulle zampe di elefanti, ballerine sul filo, acrobati al trapezio, stilizzati e gustosissimi, disegnati certo da un Cocteau o da un Bérard, perché Schiaparelli come Chanel non esita a mettere al servizio della moda, e attraverso le sue creazioni, i collaboratori più illustri.

La cosa più strana in questa moda di oggi, così varia, è la disparità dei suoi elementi e vien fatto di domandarsi come possano coesistere, queste pittoresche fantasie accanto alla grazia romantica di tanti abiti e di tante acconciature che ci riportano davvero un secolo addietro. Non basta ancora, l'abito è romantico, con le spalle denudate, il corpetto attillatissimo, la gonna che ricade in pieghe pesanti e profonde, e su questo quadro di Wintour si leva una festina "principio di secolo" sulla nuda e pura linea del collo e della nuca, i capelli raccolti al sommo del capo in riccioli vaporosi che trattengono a volontà un rametto di fiori, un gruppo di uccellini imbalsamati in atteggiamento di volo, un nastro dalle code arrogantemente puntate verso il cielo, un velo sul quale scintillano come stille di pioggia le pagliuzze d'argento, o come faville che non bruciano, quelle d'oro.

Si, questa moda di oggi sembra nata in un'ora di buon'umore, sembra creata così, tanto per ridere, per divertire chi l'ha creata e chi in seguito l'adopterà, una moda giovane a tutti i costi, perché solo la gioventù può avere l'audacia di ammetterla, così qual'è, nelle sue espressioni più tipiche.

E non è strano il vedere il capo irrequieto delle nostre contemporanee sormontato da una di quelle pagliette che nel 1900 si posarono sul capo certamente più equilibrato delle nostre mamme, e di ritrovare ad un tratto sui nostri volti quelle velette a pipolini di cinghiale annodate in un fiocco voluminoso che le eroine di Bourget portavano nell'ingenua speranza di non essere riconosciute, quando si recavano a qualche peccaminoso appuntamento?

V'è un abito da sera, in una delle collezioni importanti di questa primavera, per il quale è stato scelto come elemento decorativo né più né meno che l'alto busto di raso che trentacinque anni or sono faceva rimontare di un palmo il seno e lo offriva come in due copie traboccanti di una schiuma di raso. Sicuro, un busto di raso rosa ciliaccato con la spigetta, posato su un abito di mussolina e trina bianca, una cosa assurda e tuttavia armoniosa, tanto è giusta la dosatura e tanto sicuro è il gusto di chi ha osato tale eccentricità.

E le scarpe? Si può immaginare nulla di più comico di queste scarpe montate su inverosimili suole di sughero o di legno e tali da mutare addirittura per questa impensata aggiunta di centimetri la figura di una donna? Alcuni sandali per sera hanno la suola scannellata che di profilo forma due o tre smerature, e i tacchi che trattengono la suola al piede passano appunto in questa scannellatura.



Capelli dorati e vaporosi, vera aureola della bellezza.

E non pensate che questi sandali sieno riservati solo al mattino e allo sport, come sarebbe dopo tutto abbastanza logico. No, anche il più vaporoso dei vestiti di tulle o di pizzo, riposerà quest'anno su queste basi imponenti che trasformeranno le donne in altrettante statuette posate sul loro piedestallo. A volte le suole, anche nei sandali più preziosi, di laminato, di broccato, di pelle d'oro o d'argento, o di crespato nella stessa tinta dell'abito, rimarranno nude nella povertà della loro materia, legno o sughero che sia; altre volte, invece, tutto lo spessore della suola e del tallone verrà rivestito di pelle o sarà laccato in una tinta che intoni o contrasti armoniosamente col tono generale del vestito.

Avete in mente i portaspilli della nonna o anche quei mobili imbottiti e rigonfi nei quali la seta lucida è fermata all'imbottitura con un bottoncino ricoperto di tessuto? Questi mobili sono tornati di moda e han trovato la maniera di intonarsi con un quadro di Picasso o con una scultura negra; ma questo sarebbe ancora nulla. Per una specie di mimetismo, anche le donne si sono vestite come i loro mobili di lunghi abiti dalle gonne rigonfie "capitonées" esattamente come una poltroncina, con i medesimi minuscoli bottoni, e c'è un certo cappello di raso nero rotondo come una cocca, anche lui imbottito con lo stesso sistema, che sembra né più né meno che un grande punta spilli.

Così la moda ormai sconfinata dai limiti di tempo che le sono concessi, non è più una moda strettamente contemporanea, è una moda fantasiosa e ricca di tutti i capricci rubati alle mode che l'hanno preceduta nei secoli, una moda che fa sorridere e ridere, ma che pure si adatta tanto bene alla bellezza delle donne di oggi, non più immobile e reale per l'equilibrio dei tratti, ma estremamente mutevole, appunto per piegarsi ad ogni esigenza della moda. Noi non scegliamo più un abito o un cappello per il nostro volto o per la nostra figura, ma ci costruiamo il volto e la figura che occorrono stagione per stagione, per i nuovi capelli e per i nuovi vestiti, sapendo che in questo incessante mutare sta gran parte del nostro fascino, poiché rinnovarsi vuol dire rimanere giovani!

NUOVE PETTINATURE

Ogni tanto un lavoro cinematografico o teatrale influenza sensibilmente la moda. Mae West ci ha riportato verso i fasti dello stile Liberty, naturalmente rielaborato al gusto del giorno, e ancora subiamo le conseguenze di quella Lady Lou dalle reni falcate, dai fianchi baldanzosi, dalla vita di vespa, dal seno procaace. Da Lady Lou abbiamo riappreso le pettinature alte, le pagliuzze scintillanti, i grandi boa di struzzo, i volani fruscianti in fondo alle gonne.

Poi fu la volta della Famiglia Barrett di Wimpole Street a portare il contributo di una tendenza vittoriana a base di gonne ampie e rigide, di colletti bianchi fermati da un cammeo, di cappellini saggiamente inclinati sulla fronte, di frangie di capelli scarmigliate e vaporose che danno agli occhi un'espressione più intensa. Prima ancora, piccole donne si hanno sedute con la grazia delle loro acconciature e dei loro gesti composti negli abiti giovanilmente modesti, e soprattutto ci ha tolto Caterina Hepburn con quel suo riso non si sa se bello o brutto, ma così intenso di espressione sotto la frangia dei capelli rossi.

Le nostre teste hanno subito il contraccolpo di questi entusiasmi e da qualche anno, ad ogni stagione sembra che un vento malizioso passi fra le nostre chiome per difare la pettinatura che portiamo, quasi invitandoci ad inventarne un'altra.

A volte modiste e parrucchieri, persone competenti quanto interessate, vi avranno detto che quella coi capelli ammassati in alto è una pettinatura da sera, mentre per giorno occorre sceglierne un'altra, ma ditemi voi se è possibile che una donna, con la migliore volontà del mondo, anche se aiutata dalla permanente più perfezionata, può passare la sua vita pettinandosi e spennandosi due volte al giorno!

Certo la permanente è la base necessaria di ogni pettinatura moderna perché è il solo mezzo che permette le disposizioni di capelli più studiate, e garantisce che tali sottili architetture rimarranno intatte per un certo numero di giorni. Molte signore commettono l'errore di chiedere al loro parrucchiere una permanente molto forte, sperando che in questo modo essa duri sei mesi almeno. Oggi i migliori parrucchieri vi diranno che è assai meglio ripetere la permanente tre o quattro volte all'anno, tenendola più leggera, perché è più facile mettere in piega a dovere dei capelli con la permanente leggera che quei capelli crespi ed opachi risultato di una cottura troppo prolungata.

Altro elemento importantissimo per le pettinature nuove è il taglio che deve essere assolutamente impeccabile, se si vuole non solo essere pettinata bene uscendo dalle mani esperte del parrucchiere, ma essere bene acconciata tutti i giorni pettinandosi da sole. I riccioli, le ondulazioni si conservano e riprendono la loro piega solo quando i capelli sono sfoltiti e affilati a dovere, e un parrucchiere che taglia bene i capelli è, ai fini della perfezione quotidiana della pettinatura, molto preferibile ad un parrucchiere che sa solamente ben pettinare e ben mettere in piega.

La moda moderna, con questi terribili capelli appena posati sul nostro capo innocente, esige che si sia debitamente e armoniosamente acconciate tutti i giorni e non per eccezione solo una volta alla settimana, quindi il primo merito di una pettinatura è di essere facile da riordinare e da mantenersi intatta.

Contagocce

Le stelle e le stelline di Hollywood si vestono molto semplicemente nella loro vita privata e preferiscono gli abiti di linea sportiva. È stato ammirato recentemente l'insieme di Mary Carlisle: una sottanina a pieghe di lana a righe marcate nere grigie e rosse, e una camicetta di flanella nera con le tasche profilate di grigio e rosso. Janet Gaynor ha scelto per sé un completo a giacca tutto di antilope verde reseda con cappellino della medesima pelle e camicetta giallo limone: due colori che vanno perfettamente d'accordo con i suoi capelli di rame.

Il pizzo è uno dei materiali scelti più di frequente dalle dive per i loro abiti da sera, trina leggerissima a volte tramate di fili metallici e posati su un trasparente roso di chiffon o di organza. June Lang indossava recentemente, per un pranzo al Troc un abito di trina avorio e argento su fondo rosa tea e l'insieme elegantissimo era completato da un minuscolo cappellino formato da una coccarda increspata del medesimo pizzo che circondava un mazzolino di rose. Da lontano il cappello sembrava uno di quei mozzai di fiori ottocenteschi che sbocciano da un colletto di carta trarofata.

Kay Francis ama molto le volpi argentate, dividendo in questo i gusti di tutte le donne del mondo. Il suo ultimo acquisto è un paltò da primavera di leggera lana nera nel quale tre volpi sono disposte in modo abbastanza nuovo e cioè tutte e tre sul davanti, riavvicinate, dalla vita al fondo della gonna. Niente pelliccia al collo né alle maniche.

Molte fra le stelline più giovani hanno adottato con entusiasmo gli abiti con le gonne molto larghe a pieghe, increspate o modellate, che richiedono realmente una figurina estremamente giovanile. Poiché i pallini faranno furor questa estate, Phyllis Brooks ha scelto un abito a pallini marroni su fondo color biscotto con la gonna tutta a pieghe doppie, a distanza di due dita l'una dall'altra, il corpetto accollato ripreso da un gruppo di pieghe sulla spalla e un'alta cintura di cuoio marrone, con cuciture alla selleria bigie.



Sulla sinistra distinzione di un abito sera garantito di volume ingenuità, il complesso di un cappello a forma di calamaro, con penna e tutto.

Dolores Del Rio ha una delle più belle case di Hollywood, messa su da suo marito Cedric Gibbons, il decoratore della Metro Goldwyn, e la sua stanza da bagno è di una raffinatissima eleganza, tutta nera con lunghe tende formate interamente da frangie di seta bianca. Accanto al bagno la stanza dove la diva si veste, ha il suolo coperto interamente con un tappeto di pelle di leopardo.

Più originale l'abito di Rosemary Lane è di lana leggera turchina, con la gonna increspata rimbata alla vita da un'alta cintura del medesimo tessuto chiusa da una grande fibbia quadrata di metallo dorato. Il corpetto ha quattro tasche abbottonate e il bottone è formato da un piccolo orologio. Con quattro orologi a disposizione che scusa potrà mai trovare la bruna e leggiadra Rosemary, quando giungerà in ritardo ad un appuntamento?

Bilancio della bellezza americana

La donna americana è fra tutte le donne quella che si occupa della propria bellezza con più costanza ed è, nella generalità dei casi, di una suprema raffinatezza per tutto ciò che riguarda la sua persona. Cura il suo corpo ed il suo viso con tutti i mezzi che le vengono offerti e il progresso della cosmesi ha appunto come patria d'origine l'America. È interessante apprendere dalle statistiche più precise che cosa abbiano comperato le donne americane durante lo scorso anno. Cento milioni di vasetti di crema per il viso; 89 milioni di scatole di cipria; 60 milioni di prodotti per le mani e le unghie, ed infine, ciò che mostra come alle basi di ogni cura di bellezza americana sia sempre una fondamentale pulizia.

Si è constatato anche che in media le donne americane spendono più per i prodotti di bellezza che per i loro vestiti. Infatti le cifre del bilancio di bellezza sono piuttosto eloquenti. 858 milioni di lire di creme per il viso, 312 milioni di lire di prodotti per la truccatura, 1.040 milioni di lire di lozioni per il viso e di lozioni per i capelli. I fabbricanti di questi prodotti hanno tali margini di guadagno che possono spendere complessivamente 35 milioni di dollari all'anno per la pubblicità su giornali e riviste nazionali. Il 42% di tutte le vendite americane di prodotti di bellezza, viene fatto nei grandi magazzini, dove ogni grande casa ha un banco di vendita servito da ragazze degne di partecipare ad un concorso di bellezza, deliziosamente truccate e pettinate, con uniformi leggiadre nelle tinte più tenere. Si tengono spessissimo nei grandi magazzini conferenze relative ai cosmetici e alle truccature, con la partecipazione di personalità femminili celebri per bellezza o per eleganza, che mostrano con l'eloquente esempio della loro graziosa presenza i risultati che si possono ottenere con una cura razionale e costante della propria persona. A volte la conferenza è illustrata con proiezioni a colori che descrivono i più recenti trattamenti di bellezza, bagni di paraffina, di schiuma, cure elettriche, massaggi, maschere di ogni genere, e questo sistema di divulgazione tanto preciso, per quanto costoso, si riflette immediatamente sulle vendite che si moltiplicano con un crescendo continuo.

AUMENTATE IL FASCINO DEL VOSTRO SORRISO

Se una vostra amica ha le labbra colorate di un rosso eguale e senza macchie, se esse sembrano vellutate, morbide e fresche, chiedetele quale rossetto usa. Otto volte su dieci vi sentirete rispondere che essa usa Gitana di Coty.

Il rossetto Gitana di Coty è veramente un prodotto di bellezza che merita la fiducia di ogni donna. Esso non soltanto è innocuo, ma contiene sostanze emollienti tali da conservare le vostre labbra sane, fresche e vellutate. Le sei sfumature di tinta nelle quali è preparato il rossetto Gitana vi consente di scegliere il colore più adatto alla vostra carnagione.

Gitana COTY
LA FINE MATITA PER LE LABBRA

Il crespato pesante di Albene è il tessuto di moda per gli abiti primaverili

Albene

Heisco MAGLIERIA ELASTICA IN SETA PURA **Bemberg** LANA IRRESTRINGIBILE

EMOKO DENTIFRICIO PER FUMATORI UNICO AL MONDO EVITA L'INGIALLIMENTO DEI DENTI PRODOTTO DALLA NICOTINA

PRODINA montecatini **Contro: RAFFREDDORI, REUMATISMI, NEURALGIE**

ABBONATEVI A 'FILM



La veletta pesante annodata dietro. Reminisce "principio di secolo".

Table with columns for dates (1938, DOMENICA 17, LUNEDÌ 18, MARTEDÌ 19, MERCOLEDÌ 20, GIOVEDÌ 21, VENERDÌ 22, SABATO 23) and rows for categories (ECHI DEL GIORNO, MUSICA DA CONCERTO, TEATRO E RADIO-TEATRO, TEATRO LIRICO, ARTE VARIA). Each cell contains program details like 'ORA', 'STAZ. e programma', and 'ORA', 'STAZ. e programma'.

Il pelo nell'uovo

Compensiamo questa collaborazione dei lettori estrando a sorte un abbonamento annuale gratuito a Film tra coloro i quali, ogni numero, vedranno pubblicati i loro pezzi. Incollare sulla busta l'opposto tagliando. Vincitore del sorteggio per il N. 11 di FILM è risultato su 17 concorrenti del quale sono stati pubblicati i "peli nell'uovo" il dott. Giacomo Giarda, via Manin 77, Treviso.

Servizio II

Armando Nannetti, Milano. - «Film», non una società o un'impresa, ma un servizio di collaboratori. Per questo, vedrà la luce, in questi giorni, un numero speciale di «Film», intitolato «Servizio II». In questo numero, si parlerà di collaboratori, di come si lavora, di come si sceglie il materiale, di come si scrive, di come si pubblica. Si parlerà anche di come si fa il giornale, di come si fa il cinema, di come si fa il teatro. Si parlerà di tutto ciò che riguarda il mondo dell'arte e della cultura. Si parlerà di come si fa il servizio, di come si fa il lavoro, di come si fa il giornale. Si parlerà di come si fa il cinema, di come si fa il teatro, di come si fa il teatro. Si parlerà di come si fa il servizio, di come si fa il lavoro, di come si fa il giornale.

Contropelo

«Eravamo sette sorelle» non è scatto perché gli invitati arrivano a destinazione proprio mentre Gandusio parla con Paola Barbara. (Alberto Testi, Firenze).

CONCORSO DELLA TESTATA

Redazione di FILM. Deve pervenire, incollato su una cartolina postale, a FILM, Via del Sudario 28, Roma, entro il 21 aprile.

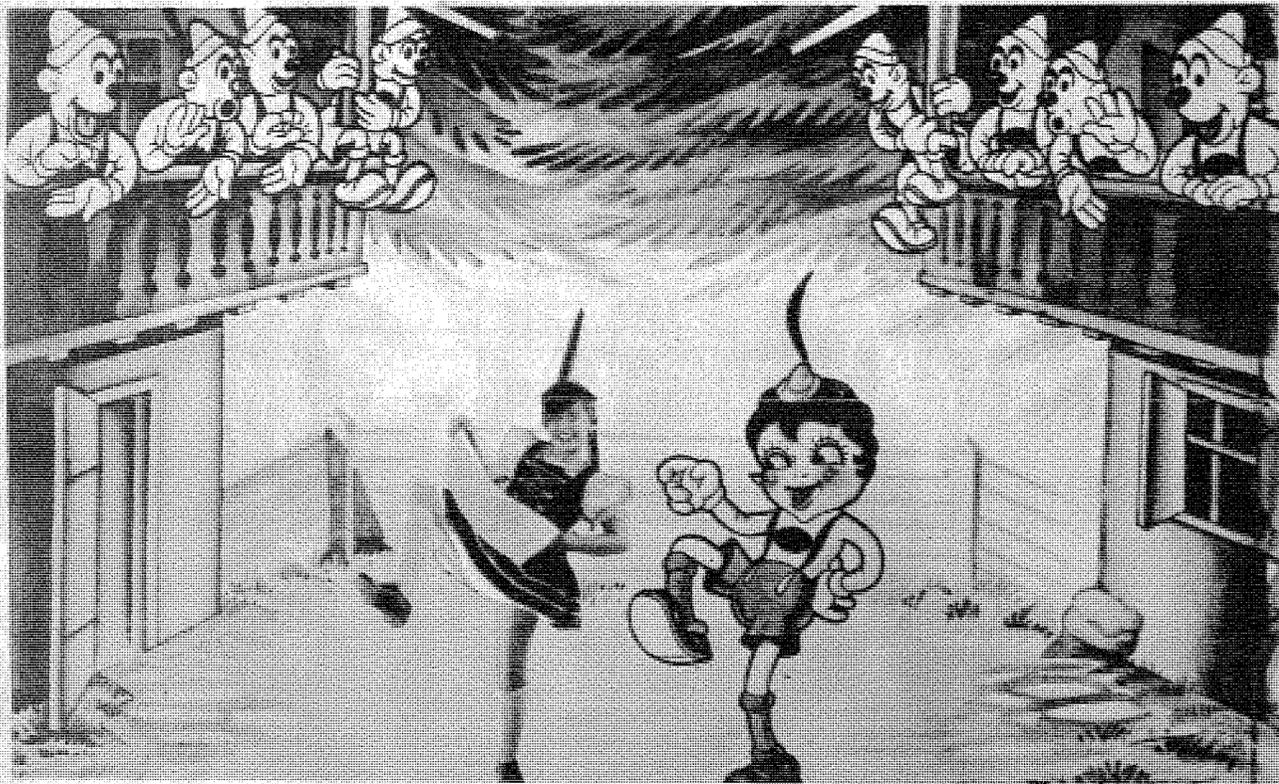
Film



Victor Francen e Vera Kuzina in "Femmina", diretto da Felix Gaudez (anch'egli E.M.C.).



La prima fotografia di lavorazione di "Equatore" girata in Italia. Con il "soave" stu grande in Adon Ombale gli esterni di questo film.



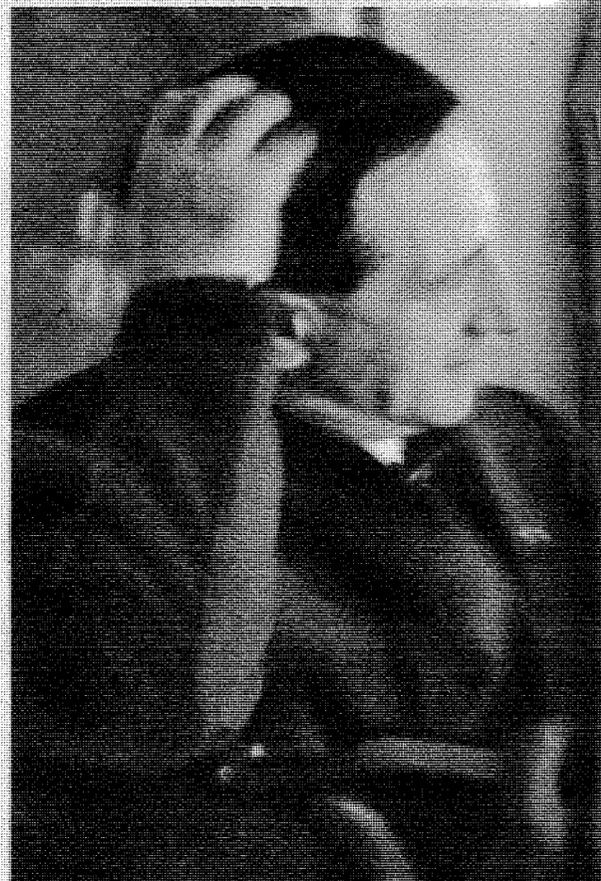
NUOVI CARTONI ANIMATI. — Una grande casa cinematografica americana sta per lavorare in tutto il mondo una sua immensa produzione nel campo dei cartoni animati. Mediante un'operazione di montaggio il disegno viene completato e arricchito facendo agire, contemporaneamente alle figure disegnate, una figura cinematografica in presa diretta. Gli sviluppi che si possono ottenere con questa originale tecnica sono infiniti e l'adatta nei problemi è ricura.



Scene del "Fiammese": Giovanni di Monforte a tavola con Baccinotto, Franchino...



Dana Murray, ricca stella americana che lavora in America per la M. G. M.



Un attimo perplesso di Giovanni Galasso mentre si gira "Vera"

Film

IL CONCORSO DELLA VERITÀ. — Grande manifestazione organizzata per il 15 di Aprile a Roma a cura della casa editrice "L'Espresso". L'idea di questo concorso è di Luciano Young e Carlo Saverio. Il concorso sarà aperto il 15 di Aprile alle 18 ore presso il Cineclub di Roma. Sono ammessi a partecipare tutti i cineasti italiani e stranieri.