



SETTIMANA

CINEMATOGRAFO TEATRO E RADIO

IN QUESTO NUMERO:

**RODOLFO VALENTINO**  
E LA SUA VITA

Questa volta

Due cinematografie

Soggetti cercansi

Viva il cinematografo

Nessuno l'ha dimenticato (La vita di Rodolfo Valentino)

Un problema centrale

Nuovo cinematografo tedesco

Un film sulla conquista etiopica

"Antonio e Cleopatra"

Siamo tornati dall'Africa

Andrò a fare un film in Spagna

Torno adesso da Hollywood

"Provino" di Camillo Pilotto

"Posta" d'Inghilterra

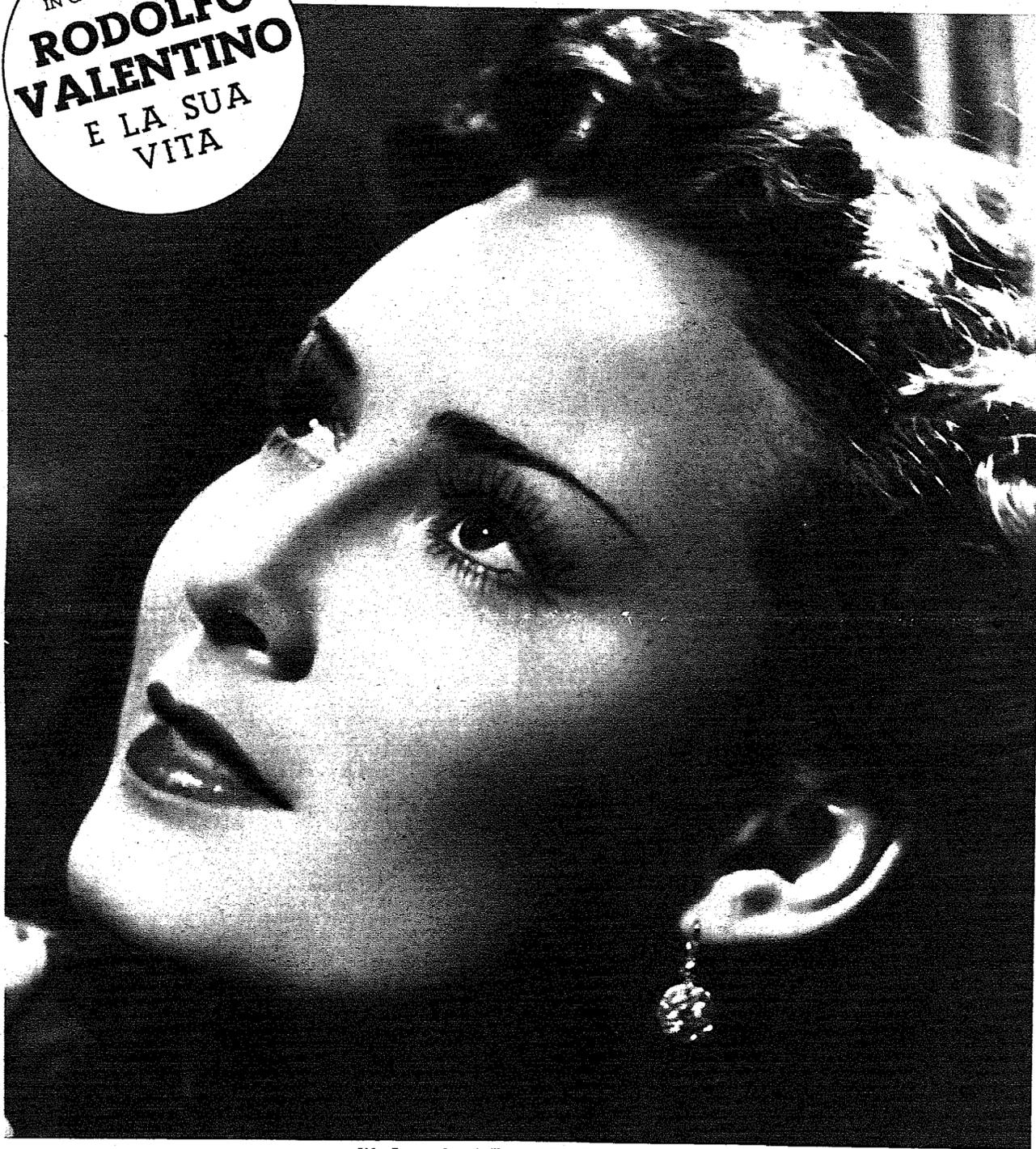
I "generici"

Sette giorni

Il pelo nell'uovo

I servizi per il pubblico

La terza puntata di "Modella di lusso" romanzo cinematografico con Joan Bennet e Warner Baxter



Lida Barova, la scintillante stella della Tobis.

## Soggetti cercansi

Sembra che si stiano cercando, in Italia, dei soggetti per il cinematografo; e sembra — almeno così si dice — che non se ne trovino, per la semplice ragione — sempre a quanto si dice — che non ce n'è. (I «si dice» sono dei produttori, i quali, con aria vittimistica e con gesti enfatici, vanno girando per la Galleria e per i dintorni di Cinecittà, alzando le braccia al cielo ed emettendo interiezioni di rabbia. — «Ma perchè — dicono — dobbiamo essere così disgraziati? Perchè i soggetti italiani non sanno darci dei soggetti mediante i quali noi si possa produrre dei buoni film? Perchè? Perchè? Che cosa abbiamo noi fatto al destino perchè ce ne rimunerà così?» — E, al coro dei produttori, si aggiunge quello dei registi che si battono il petto anche loro e pronunziano, su per giù, le stesse esclamazioni: — «Dateci un buon soggetto e noi...» —, eccetera, eccetera. Loro — si capisce — faranno dei magnifici film).

Questa storia non è di oggi: dura già da qualche tempo; ma si è aggravata, nelle ultime settimane, con l'intervento di alcuni scrittori di giornale, i quali, forse a corto di argomenti (diciamo pure: di soggetti) si sono attaccati alla questione e vanno dicendo al colto e all'inculto che, in Italia manchiamo di soggetti, e che quello dei soggetti è il problema principe, e che se ci fossero dei buoni soggetti, tutto andrebbe a posto nel migliore dei modi, e che forse anche le attuali incongruenze meteorologiche dipendono dalla stessa causa, e che, se i piselli rincarano, lo si deve al fatto che... Va bene. Ma se produttori e registi ci hanno ormai abituati all'ipocrisia delle loro querimonie, non altrettanto si può dire di questi scrittori i quali non rendono certo un buon servizio né al cinematografo, né all'ingegno italiano. La verità, invece, amici cari, è un'altra. I soggetti ci sono (perchè non dovrebbero esserci?) e continueranno ad esserci; ma sono i produttori e i registi che non sanno giudicarli «buoni»; e il giorno in cui avremo capito che cosa intendono i produttori e i registi per «soggetti buoni», quel giorno avremo scoperto la pietra filosofale. O meglio: la abbiamo scoperta già e sappiamo bene quello che cercano produttori e registi italiani (basta vedere i film che producono!).

Questo è veramente incredibile. Questo criterio di scelta per il quale un soggetto è «buono» solo se è adatto alle facce di Melnati e di Vicarisio, oppure se, in un modo o in un altro, le suddette facce riescono ad entrarci, è incredibile, oltre ad essere paurosamente triste. In caso diverso, il soggetto non è «buono» e, allora, bisogna ricorrere alla riduzione di qualche commedia francese o alla riedizione di vecchi film che già la prima volta avevano suscitato la nostra insopprimibile pena. Intanto, le idee — per chi ha la fortuna di averle — rimangono prigioniere nei cassetti e nei cervelli. Magari, qualche volta, un produttore o un regista ci quadi voi, con la rivoltella in pugno, siete riusciti a raccontare una trama interessante, vi diranno, in un momento di smemorato entusiasmo: «— Magnifici! Domani faremo colazione insieme, e ne parleremo...» —; poi, non solo la colazione va in fumo, ma anche il produttore e il regista si squagliano; cosicché, mentre voi, delusi e affamati, andrete in qualche «buco» a rifarvi dell'invito rientrato, essi — potete esserne certi — saranno in Galleria o nei dintorni di Cinecittà a lanciare esclamazioni di disperazione e di rabbia: — «Soggetti! Dateci soggetti! Ma perchè, o crudel destino, non ci debbono essere dei buoni soggetti anche in Italia?...»

## MOTIVI DUE CINEMATOGRAFIE

La visita del Führer all'Italia Fascista ha un grande significato anche per noi del cinematografo. Non va, infatti, dimenticato che all'opera di rinnovamento della cinematografia nazionale, energicamente effettuata dal Governo Fascista, fa riscontro in Germania un'analoga azione del Governo Socialnazionalista che, da cinque anni a questa parte, tende con tutti i mezzi a creare un'arte cinematografica ispirata alle norme di vita del regime.

Tanto in Italia quanto in Germania, c'era tutto un vecchio mondo del cinema da demolire: qui un ginepraio di piccoli speculatori e di mestieranti privi di scrupoli e di cultura; là un aggruppamento di forze antinazionali, ebraiche e marxiste, che, attraverso il film, cercavano di snaturare la coscienza del popolo. E, quando ci si accorse che non si poteva più andare avanti senza offrire il fianco alla penetrazione di una sottile propaganda antifascista o antinazista, i provvedimenti nacquero immediati in virtù dell'autorità dei Capi. Sorsero allora in Italia la Direzione Generale della Cinematografia, presso il Ministero della Cultura Popolare, e in Germania la Reichsfilmkammer

inquadrate nell'orbita del Ministero per la Propaganda. Galeazzo Ciano prima, poi Dino Alfieri qui da noi, il Ministro Goebbels a Berlino divennero così da quel giorno i disciplinatori delle due cinematografie intese, immediatamente, come forze vive di propaganda etica e politica.

Il lavoro fu lungo e difficile. Tuttavia i risultati non tardarono a farsi sentire, chè le due industrie andarono man mano assumendo altri caratteri, intonandosi progressivamente allo spirito dei due popoli, proiettati verso un'avvenire di potenza e di gloria.

Ma quel lavoro non è ancora compiuto e tuttora prosegue decisamente in tutte le varie branche dell'industria. Sono così recentissimi i nuovi provvedimenti propulsi, tanto in Italia, quanto in Germania, destinati a realizzare attraverso il cinema un'arte del nostro tempo, capace di rappresentare sullo schermo lo spirito che anima le due rivoluzioni. Tra questi provvedimenti va notata l'istituzione dei consessi artistici, in seno alle case produttrici di film, voluta dal Ministro Goebbels, allo scopo di dar vita ad un'arte tedesca del cinema, alla pari con

la riorganizzazione del sistema d'assistenza statale della cinematografia attuata dal Ministro Alfieri.

Siamo dunque in una linea parallela, dalla quale non si può che bene sperare quando si pensi alla magnifica efficienza delle industrie dei due Paesi che poggiano sul complesso di Cinecittà e sull'aggruppamento poderoso della Ufa, della Tobis e della Terra Filmkunst, riunendo dunque in sé quanto di meglio si può avere in Europa in fatto di stabilimenti di produzione.

A questo punto, però, vien fatto di domandarsi perchè mai tra la Germania e l'Italia non debbano intercorrere rapporti più attivi di quelli attualmente esistenti. E' vero che le due cinematografie hanno caratteri diversi; tuttavia, non si spiega perchè in Italia si debbano vedere così pochi film tedeschi ed in Germania così pochi film italiani, mentre gli schermi dei due paesi, per esempio, sono apertissimi alla produzione francese, anche di second'ordine ed i nostri non si peritano di onorarsi della più scadente produzione americana. Questo per non parlare della produzione che, pur dovendo ispirarsi alle stesse direttive

etico-sociali, si dimostra, tra i due paesi, priva di alcun contatto efficace.

C'è evidentemente qualche cosa che non va, nel settore dei rapporti cinematografici italo-tedeschi, e forse, anzitutto, c'è un difetto di conoscenza reciproca, dal quale deriva una specie di incomprensibilità sostanziale. Eppure un'alleanza tra i due mercati dovrebbe riuscire oltremodo giovevole, creando nel centro dell'Europa una situazione di forza che potrebbe indubbiamente dare notevoli elementi di riflessione ai monopolisti americani. Un complesso di duecento film all'anno e di diecimila cinematografi sarebbe infatti veramente temibile se ad un tratto si decidesse a far da sé, chiudendo le porte alla penetrazione straniera.

Non vogliamo dire con questo che Italia e Germania dovrebbero aggredire la cinematografia mondiale: siamo però del parere che ci sarebbe tutto da guadagnare in un regime concordato di difesa.

Anche questa può essere una importante conquista dell'amicizia italo-tedesca, destinata a restaurare le sorti della vecchia Europa.

# Viva il cinema

di Margherita G. Sarfatti

Cosa faceva la gente, di sera, quando non c'era il cinematografo? Sempre la « Preghiera di una vergine », suonata al pianoforte per la figliola maggiore del cavaliere; sempre il tresette con la moglie del farmacista. Poverini, che noia.

Le passeggiate al chiaro di luna, sì, l'estate, ma ci vuole l'estate, il chiaro di luna e la coppia; tre sere al mese, moltiplicate per quattro mesi all'anno, durante un numero incerto di anni.

Il ballo a carnevale; e il teatro, fatto sporadico nelle città piccole, e anche nelle città maggiori, la stagione d'opera si contava a settimana, e le compagnie di prosa, anche allora, non saranno poi state moltissime né tutte eccellenti.

Il problema rimane, retrospettivamente insolubile.

Un mio carissimo amico, poco frequentò il teatro come giovanotto, e di poi se ne astenne quasi rigorosamente. Che è, che non è, da un paio d'anni esso gli desta in cuore una improvvisa tenerezza, ne parla, se ne occupa con una specie di ansiosa sollecitudine, vi mette persino piede, tre o quattro volte per stagione, poi racconta di quelle serate come di eventi memorabili, ricche in sedimenti e ricordi.

Questo egli fa, io sono persuasa, in odio al cinematografo, per protesta contro la meccanicità, la quale, secondo lui, invade minacciosa la vita, e si estende pure alle forme dell'arte moderna.

Egli ha insieme ragione e torto. Esiste, è vero, una certa meccanizzazione materiale della vita, effetto della sempre crescente popolazione, che in sempre maggiore folla partecipa a tutti gli eventi, mentre in altri tempi le folle erano meno numerose, meno accentrate, più disperse e inerti. Non esistevano quegli enormi fuochi di fila dell'informazione pubblica, che si dilatano, si allungano, si propagano da un capo all'altro di una nazione, un popolo, un continente, e di tutta la terra: la rapidità del fulmine non era ancora asservita con la magia delle prese e chiacchette elettriche per la radio e il cinema.

Ma, in compenso alla spontaneità immediata della comunicazione fra l'attore e il pubblico, propria al te-

atro, esiste l'enorme superiorità del cinema sul teatro, per la sua facilmente moltiplicabile e accessibile perfezione. Nello spettacolo di teatro, difficilmente coincidono il valore dell'autore, e quello degli attori a renderlo interessante. Da noi, specialmente, l'incontro di un Pirandello con un Ruggeri non accade tutti i giorni, e persino allora, intorno al matador, all'espada, al tenore di cartello, si forma il coacervo delle mediocrità e peggio.

Per me, sono così fatta che le docce scozzesi fra la battuta del personaggio di gran classe e la replica del povero guito senza stile, mi esasperano. La scena d'amore fra un grande attore e una grande attrice con una miserabile comparsa, mi dà ai nervi. Il cinema è accurato e omogeneo in ogni partecina anche secondaria, in ogni accessorio di tempo, luogo e persona. Inoltre è vario e divertente, non richiede preparativi, decisioni, preparazioni; e in più emancipa dalla suggestione di dovere prendere risolutivi e cerimoniosi provvedimenti; fissare la compagnia, l'appuntamento, i biglietti, il palco, le poltrone, vestirsi, anticipare il pranzo, scappare di casa col boccone in bocca. Invece, all'ultimo momento, si sceglie fra dieci cinema, si entra in cappottino da strada, e si passa una serata quasi sempre piacevole. Se è noiosa, senza rimorso, si tronca a metà, si ritenta e si riprende altrove.

La produzione intera del mondo è a vostra disposizione. Vi squaderete innanzi il tesoro dei suoi prodotti: una industria fertile e ricca, la quale ora prende il terzo posto tra le voci commerciali del mondo, subito dopo il grano e il carbone. Il pane, il fuoco e lo spettacolo; tre bisogni fondamentali degli uomini. Si ringraziano e moltiplicano; fioriscono, rinnovano, perfezionano i tuoi prodigi — visione e suono, a cui si agguinceranno il rilievo e il colore — o tu, cinematografo, appagatore di curiosità, largitore di cognizioni, notizie, divertimento; riproduttore del reale che indubbiamente finirà con l'affrancarsi dalla triste servitù del reale; macchina per vincere il tempo e lo spazio, archivio dello storiografo e inventore della surrealità.

Margherita G. Sarfatti

## FOTOGRAFIA EUROPEA O AMERICANA?

Osservando due fotografie di interni, anzi, che se non vi siano attori, non è difficile distinguere quale delle due scene appartenga ad un film europeo e quale ad uno americano. Non nella scenografia o nell'arredamento può trovarsi la fondamentale differenza fra le due fotografie, ma solo nell'illuminazione delle scene. Quella del film italiano, poi, è inconfondibile con quella d'oltre oceano.

I nostri operatori usano gli stessi apparecchi elettrici che si adoperano ad Hollywood; però, in maniera particolarmente realistica, ossia si preoccupano di rispettare al massimo la direzionalità della sorgente di luce che nella scena dovrebbe dare l'illuminazione. Se da una finestra aperta entra il sole, è da questa finestra che deve entrare un fascio di luce assai più potente di quella che viene disposta per dare una illuminazione generale all'ambiente, ottenendo così dei contrasti di luce e di ombra che servono egregiamente a mettere in rilievo i volumi della scenografia.

I loro colleghi americani, a quanto pare, se ne infischiano altamente di tutto ciò. Se una sorgente di luce ci sia o non ci sia, se debba trovarsi a sinistra, a destra, o di fronte, per loro non ha nessuna importanza.

Basta che l'ambiente sia tutto egualmente illuminato.

Fra i due sistemi, quello usato dai nostri tecnici è certamente il migliore per ottenere una fotografia più movimentata e realistica. Ma anche l'altro non deve essere disprezzato in quanto consente di ottenere una fotografia molto più pastosa e delle sfumature più morbide nelle ombre.

Ma non bisogna dimenticare che in cinematografia, più che l'ambiente, è l'elemento attore quello che maggiormente interessa e sul quale l'operatore deve porre la massima attenzione, specialmente per quanto riguarda l'illuminazione. Ed è qui che il sistema americano si dimostra il più adatto. Esso, con la sua luce diffusa oltre al non costringere a movimenti, è millimetricamente misurati gli attori, con conseguente detrimente della naturalezza e della spontaneità dell'azione, evita nel loro volto le macchie violente di luce e di ombra, anzi ne ammorbidisce la fisionomia rendendola più piacevole. Un esempio di ciò l'abbiamo con Isa Miranda. Non si può disconoscere che il pubblico ha tardato a simpatizzare con questa attrice, pure apprezzandone le non comuni doti artistiche, perché « c'era qualche cosa nel suo volto che non andava ». Ma non appena sono state pubblicate le prime fotografie giunte da Hollywood, è stato un coro generale di meraviglia e di ammirazione per lei. Con quali mezzi si è compiuta questa miracolosa trasformazione? L'angolo di ripresa e il trucco possono aver contribuito notevolmente a mitigare i lineamenti piuttosto marcati del suo volto, ma soprattutto l'illuminazione diffusa, senza eccessivi contrasti, è quella che ha permesso il miracolo.

Senza trascurare poi che la fotografia luminosa, chiara, morbida, è quella che incontra il maggior consenso nel nostro pubblico; il suo occhio vi si riposa più facilmente e predispone favorevolmente lo spettatore a disporre tutto il film con maggiore indulgenza.

G. F.

Stan Laurel e Oliver Hardy erano in vacanza in un paesucolo della Florida. Un ufficio telegrafico angusto e sgombrato come il paese. Per la redazione dei telegrammi un tavolino angusto e sgombrato come l'ufficio.

Laurel e Hardy prendono posto a quel tavolino e, poi che gli occupanti sono molti, stanno a ridosso, la magrezza dell'uno brevemente confusa con la pinguedine dell'altro; ed a stento incominciano a scrivere.

Sonoché, dopo un poco, un molesto prurito (gli occupanti dicevano, sono molti) interrompe Laurel e gli caccia la mano sotto il tavolo e comincia a grattarsi dolcemente; ma la sua magrezza e la pinguedine di Hardy aderiscono, e anzi che sul suo, è sul ginocchio del compagno che egli prende a raschiare con unghie via via più feste.

Hardy dapprima sussulta, poi si stupisce, infine si preoccupa e, tendendo le mani grasse, affannosamente interpellando l'amico:

— Di, Stam, come diavolo faccio a grattarmi, se ho tutt'e due le mani qui sul tavolo?

N. 14 BIGLIETTO A RIDUZIONE DEL 30%

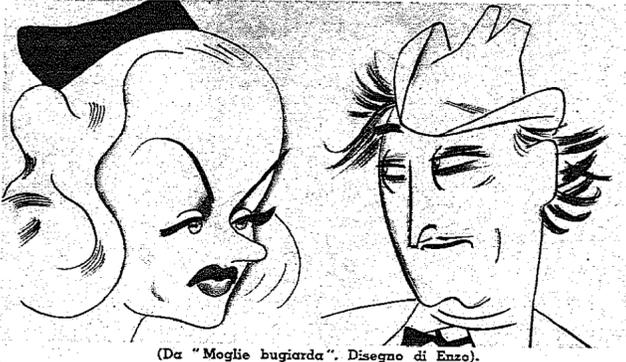
N. 14 BIGLIETTO A RIDUZIONE DEL 30%

Valevole nel primo giorno di programmazione di ogni "film" per una riduzione del 30% sul prezzo di qualsiasi posto, in uno dei locali dell'EN.I.C. Roma (Superclassica, Vittorino, Cola di Rienzo); Milano (Corso, Plinius); Torino (Ambrosio, Vittoria); Genova (Olimpia, Odessa); Bologna (Medicea, Savoia); Napoli (Augusteo); Trieste (Nazionale, Fenice); Gorizia (Verdi); Venezia (Olimpia); Padova (Adua); Verona (Columba); Vicenza (Roma); Brescia (Crociera); Mantova (Andreatri); Novara (Eldorado); Vercelli (Verdi); Savona (Eldorado); Firenze (Ereolico, Modernissimo); Livorno (Moderno, Centrale); Asolo (Littorio); Collesano (S. P. D.); Guidonia (Imperiale); Fontana (Duc); Salsola (Savoia); Messina (Odessa, Trionfale, Savoia, Impero).

SETTIMANA DAL 7 AL 13 MAGGIO

## SETTE GIORNI

(CRONACHE CINEMATOGRAFICHE DELLA SETTIMANA)



(Da "Moglie bugiarda". Disegno di Enzo).

**1 L'ULTIMA NEMICA.** — Questo non è solo un film sbagliato; è qualche cosa di più grave: non è un film. Nutrendo un'enorme stima per Umberto Barbaro, uomo colto e probo, abbiamo fatti sforzi eroici per trovare « qualche cosa » che si sollevasse, un'idea, uno spunto, una sequenza, una battuta, e, sapendo che barbaro ha tradotto Pundowkin, e ne ha fatto in certo qual modo il suo idolo, abbiamo sperato che nell'« Ultima nemica » ci fosse almeno un pezzetto alla Pundowkin. Neanche questo. (Sarebbe stata una consolazione da poco, perché Pundowkin ci ha sempre fatto un po' ridere; o, almeno, non ha mai saputo entusiasmarci, così come ha entusiasmato i vari Barbaro della Penisola; ad ogni modo, sarebbe stato sempre « qualche cosa »). Peccato, peccato davvero. Da Barbaro — e proprio per via di questo seccatore di Pundowkin — non ci aspettavamo cose folli; ma dalla sua cultura, dalla sua misura, dal suo gusto, ed anche da quel suo sapere essere pacato e vigile, era lecito almeno aspettarsi un film senza tante incongruenze, senza così paradossali ingenuità, senza tanta comica e umoristica sciattezza. Tutto questo è giunto a limiti così paradossali che il pubblico stesso, lungi dal protestare e dall'esprimere un qualsiasi malumore, come avrebbe fatto — supponiamo — con un film americano, è diventato perfino ilare. C'era di che esserli i gesti melodrammatici di Giacchetti, le occhiate di Sinac, le lacrime della Zareschi, la festa di fidanzamento di Maria Denis; e, poi, la incongruenza di soggetto, di sceneggiatura e di montaggio: erano tutti elementi così fuori « tono » che non si riusciva nemmeno ad arrabbiarsi. Abbiamo troppa stima di Barbaro per fare la piccola speculazione di dire queste cose « tra le righe »; preferiamo dire così, nette e chiare come si possono dire ad un artista che la prossima volta si riscatterà. E si riscatti anche nella concezione del suo film; né faccia, esso, pensare a modelli troppo eccellenti. (Queste volte, i modelli erano: « Ultima prova », « Luca verde », « Uomini in bianco »). Brava, bravissima — e tanto meglio se è anche merito del regista — Maria Denis.

**2 LA MOGLIE BUGIARDA.** — Questo film è la glorificazione di Carole Lombard: della Carole Lombard parzialmente squilibrata che, partendo da « XX secolo » e passando per l'« Impregiabile Godfrey », doveva raggiungere qui una così compiuta e mirabile espressione. Non sappiamo perché da « True confession » (confessione vera) si è giunti, nella riduzione italiana, alla bandita scardente e mediocre di « Moglie bugiarda »; ad ogni modo, la traduzione è impeccabile e non deve essere stata impresa facile in un così scoppiettante susseguirsi di fuochi d'artificio. Anche Fred Mac-Murray è bravo; e John Barrymore è soprattutto. Ma chi domina è Carole Lombard. Ella — per citare un particolare — con quella smorfia che fa da avanguardia a ciascuna delle sue menzognere invenzioni, ha creato un « tic » degno del famoso saluto a mezz'aria di Gary Cooper in « Marocco ». E' stupefacente la freschezza e la levità di questo film. Sembra messo su con tanta facilità, con tanta scovolezza. La verità è che gli americani, trovata la formula del « genere », la applicano ora con precisione e infallibilità addirittura scientifica. Perché non si potrebbe tentare di copiarla?

m. d.

**3 VENDETTA.** — C'è Claude Rains, un Claude Rains invecchiato e passato allo stacco di parecchi film in costume, protagonista più per la sua arte che per il suo personaggio, vivo e tagliente quasi quanto in « Delitto senza passione ». E c'è una vicenda appassionante e commovente, che ci interessa seguire, più che per il suo « fascino giallo », per la drammaticità con cui Mervyn Le Roy ha rappresentato l'odio del popolo meridionale col popolo nordico. Ma non c'è il grande film al quale, per merito del soggetto e per merito di un attore fortissimo, sarebbero potuti arrivare.

**4 LA VITA A VENT'ANNI.** — Non si può assistere a un film di Accademica Navale senza pensare ad « Ammiraglio ». Ma Sam Wood non è Borzage e ha voluto intercalare certe belle e patetiche scene di amor filiale e di affetto cameratesco con sequenze che possiamo quasi includere tra i documentari: oltre alle tante parate di cadetti e di ufficiali assistiamo a una mirabolante partita di rugby, durante la quale si fa una gran fatica a star fermi sulle seggiole. James Stewart è tanto brutto, tanto caro, tanto nobile che, per tenerezza più che per amore, l'adorabile Florence Rice è costretta a rinunciare all'amore di un « cadetto » più bello e a far dono a James dei suoi sorrisi (e sono sorrisi di lusso). Lionel Barrymore è, anche se appare poco, il « papà » di tutti questi ragazzi e la sua bontà ci colora più per le gioie, le lagrime che Stewart aveva fatto affacciare sulle ciglia.

**5 LA BIONDA AVVENTURIERA.** — La bionda avventuriera è Ida Lupino e il debole che si lascia ammalare è George Raft; lo sfondo di questa avventura e lo scopo di questa malia sono una bisca e i relativi gettoni. Ecco i punti fondamentali di un grazioso filmetto, recitato assai bene da Reginald Owen, da Dolores Costello (l'ex moglie di John Barrymore, un po' sfiorita, ma molto accorta) e da un gruppo di generici perfetti.

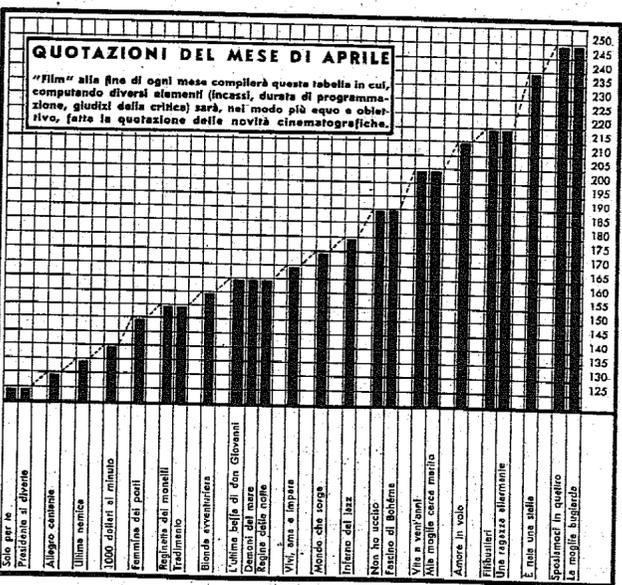
P. O.

## DUE CAMERATI

Due nomi italiani si sono aggiunti alla lista degli uomini di cinematografo caduti nell'adempiamento del loro dovere, sacrificati ad un mestiere rude, difficile, che essi tuttavia avevano inteso come una missione. Armando Pacifici e Salvatore Chisari, operatori dell'Istituto L.U.C.E., tornando dall'Albania dove avevano ripreso, per conto dell'Italia, la cerimonia delle nozze regali, sono periti in un incidente aereo.

Armando Pacifici aveva 47 anni, era decorato al merito di guerra, aveva partecipato alla spedizione africana del Principe Boncompagni, era da dieci anni operatore della L.U.C.E.; Salvatore Chisari, nato nel 1897, aviatore nella grande guerra, fascista della prima ora, era stato operatore del servizio fotocinematografico della L.U.C.E. in A. O. I.

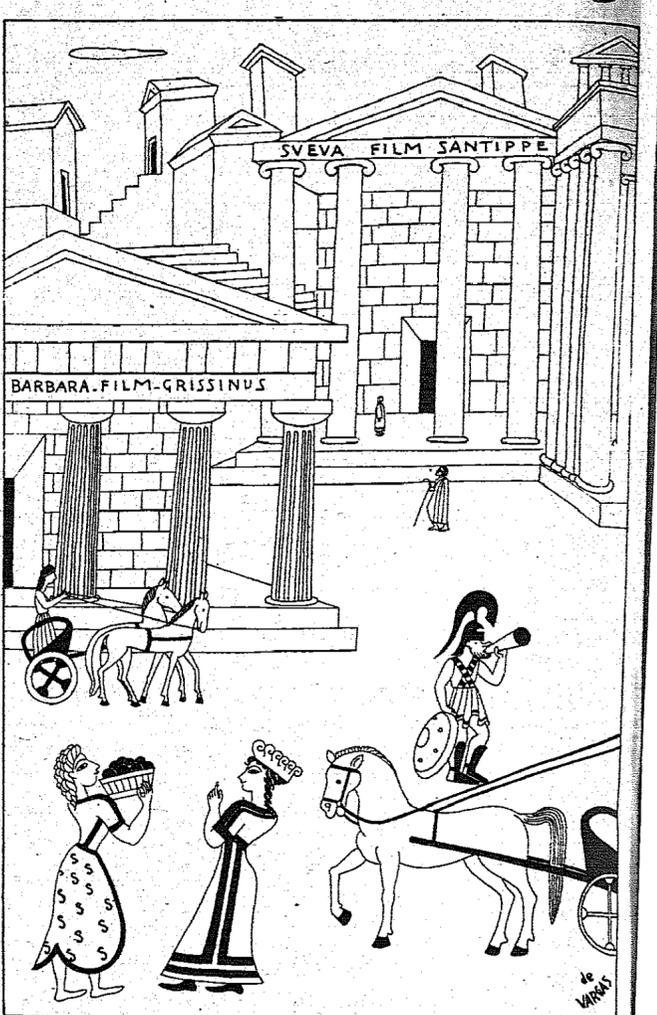
FILM, a nome della gente del cinematografo italiano, rivolge il suo commosso pensiero alla memoria di questi due compagni di comune fede e di comune lavoro.



"FILM" alla fine di ogni mese compilarà questa tabella in cui, computando diversi elementi (incassi, durata di programmazione, giudizi della critica) sarà, nel modo più equo e obiettivo, fatta la quotazione della novità cinematografica.

| Film                              | Quotazione |
|-----------------------------------|------------|
| Trasmissione di divieti           | 250        |
| Allegro cannone                   | 245        |
| Ultima nemica                     | 240        |
| 1000 dollari al minuto            | 235        |
| Femmina dei panni                 | 230        |
| Reginella dei metalli             | 225        |
| Trattamento                       | 220        |
| Bionda avventuriera               | 215        |
| L'ultima ballata di John Giovanni | 210        |
| Spagnoli dal mare                 | 205        |
| Giugie delle nozze                | 200        |
| Vivi, vivi a imparare             | 195        |
| Mondo che tocca                   | 190        |
| Inferno del jazz                  | 185        |
| Non ho ucciso                     | 180        |
| Trattato di Berlino               | 175        |
| Vita a vent'anni                  | 170        |
| Mia moglie cerca marito           | 165        |
| Amore in nob                      | 160        |
| Il buchi                          | 155        |
| Una ragazza americana             | 150        |
| E non una stella                  | 145        |
| Spagnoli in quattro               | 140        |
| La moglie bugiarda                | 135        |
|                                   | 130        |
|                                   | 125        |

# RIEMPIATIVO



SE A QUEL TEMPO CI FOSSE STATO IL CINEMATOGRAFO — Vedi? Quelle due case cinematografiche si fanno una concorrenza spietata. Una usa la colonna sonora jonica, l'altra dorica.

## Quando le stelle non brillano

Da qualche tempo mi diverto a domandare alle ragazze di mia conoscenza qual'è l'aspirazione da loro più sentita. Tutte mi rispondono allo stesso modo: diventare una « diva » dello schermo. Nessuna che ambisca diventare suonatrice di nacchere, stitricatrice a lucido, o cassiera di albergo diurno. La cosa non mi sorprende: è logica sia così. Del resto, si tratta di una aspirazione legittima, molto più lecita di certe sirenate ambiziose da cui erano invase le donne di trent'anni fa. Ricordo che, a quell'epoca, la massima aspirazione delle donne dell'Italia centrale era quella di diventare vedove di comandatori. I tempi cambiano, cambiano anche le aspirazioni. Ma, se le ragazze di oggi, sapessero quali avversità occorre affrontare e quanti ostacoli e contrarietà occorre superare prima di arrivare al lancio o « spring » che proietta l'immagine della nuova « stella » sugli schermi di tutto il mondo, credo che vi rinunciassero.

In America, il tirocinio delle aspiranti attrici dello schermo viene definito col termine poco confortante di « apprenticeship torture » o « noviziato tormentante ». Basti dire che molte aspiranti attrici, dopo aver superate tutte le prove dell'« apprenticeship », vengono ricoverate d'urgenza nei nosocomi, completamente sceme, strabiche e balbuzienti. Quelle che si salvano emigrano verso le terre ove prospera la postorizia e si dedicano, in gran parte, alla manipolazione del burro nei caseifici. Poche sono quelle che rimangono per essere scritturate dalle grandi case, e quelle poche sono dotate di cervelli piccolissimi. Vedi il caso di Simone Simon: la quale viene denominata « canary-brain » o cervello di canarino.

Mi astengo dal descrivere la sorte ingrata che spetta alle aspiranti attrici che hanno la sfortuna di essere ricacciate. Dirò solo che, appena queste brutte ragazze varcano la soglia di uno « studio », vengono immediatamente denudate da vestito personale, indi verniciate di verde e esposte al ludibrio della folla. Qualche volta vengono loro attaccati dei razi, mentre ragazzini prezzolati e malvagi fanno loro la barba.

Circa le aspiranti belle, il trattamento è un po' meno vituperabile, ma non certo accogliente. Quelle che erano abituate, nel loro paese natio, a essere accolte con fanfare e a essere laudate nei carmi del vate compaesano, provano la prima delusione quando si vedono ricevute dai portieri con la stessa deferenza che si può esternare nei riguardi di un gallinaccio. Ma una maggiore delusione le aspetta subito dopo, quando si trovano di fronte al regista. Il regista, nel maggiore dei casi, è un giovinastro con una faccia da pipa, il quale tiene sempre le mani in tasca, il cappello in testa, il sigaro in bocca e i piedi sullo scrittoio. L'aspirante attrice che si era illusa di essere accolta dal regista con alte grida di tripudio e di ammirazione, e con espressioni di profonda venerazione, come « Salve, o reginald », « Splendore d'Oriente » e « Incontadada », si sente dire in modo sgarbatissimo: « Ah, ragazza! Che ci vieni a fare qui? ».

L'aspirante attrice dice timidamente che è venuta per fare quel tale o quel tanto; allora il regista la guarda dall'alto al basso con l'occhio esperto del mercante di bestie, le allunga la mano sotto il mento e la osserva con gli occhi socchiusi, le apre le labbra con due dita per guardare lo stato dei suoi denti, le mette una mano su una spalla; poi le dà una gran pacca sulla schiena e le fa un cenno col pollice aperto

per farle capire che può andare di là, a fare il « provino ».

Di là c'è una grande babilonia: gente che corre recando gondole e slitte, gente che urla entro megafoni, gente che inchioda scene, che sega tavole. Nella parete di fronte, entro piccoli stalli, si vedono angoli di salotti e di tuguri, cabina con obli, interni di vetture, camera da bagno con doccia e bidet. Passano campane vestite da pellerossa, da cowboy, da maraja indiani; scherano fra di loro: si fanno lo sgambetto, si mollano far sventole. I cosacchi del Don fanno sbellettare allo Zar che si dà delle arie; schiavi anamitici danno grandi manate in faccia alla schiena della regina di Saba. Arrivano in fila indiana esigui somarelli che recano sulla schiena alberi di gossolite e maglioni di cartapesta. L'aspirante diva si sente un'estranee, un'intrusa. Gli spenti che passano la urtano con travi e pali e le gridano di farsi da parte. Dall'alto qualcuno fa cadere su di lei la finta neve; passano ululando esquisime su slitte tracciate da cani. Intanto, il tecnico dei suoni fa agire l'apparecchio degli uragani, e un cupo fragore scuote il capannone. L'aspirante attrice è sbigottita come una zanzara dentro un tamburo.

Si sente smarrita, avvilita e vorrebbe andarsene per sempre da quella babilonia. Ma arriva un ometto ricciuto, in camicia bianca, il quale l'acchiappa, le toglie il cappello dalla testa, le rabuffa i capelli con un pettine sporco, le ravviva le guance con i piccoli schiacciati, le vernicia la labbra di blu. Nel frattempo, l'operatore ha piazzato la macchina da presa, e i tecnici delle luci e dei suoni hanno preso posizione coi loro apparecchi.

Tutti hanno un'espressione scocciatissima e masticano cicche rabbiosissime. L'aspirante attrice si sente a disagio, è impacciatissima. Il regista, per rinfamcarla, le dà una manata nella schiena gridando: « Su bella, con la vitali ». Poi, allunga una lettera e le dice:

— Questa missiva vi comunica che siete l'unica erede del trono di Persia. Vediamo come sapete esprimere la gioia.

Il riflettore comincia a sibilare e una luce violenta investe la povera ragazza. Si fa avanti un uomo calvo con una lunga stecca per misurare la distanza dall'obiettivo, e costringe la diva a rincarare con piccoli calci negli stinchi; poi, un giovinastro allunga un grosso « click » e lo fa scattare sotto il naso della ragazza. Finalmente il regista ordina: « Azione ».

Si gira. L'aspirante attrice, col cuore in gola, legge la lettera che dice: « Brutto porcone, so che con la scusa dei « provini » te la passi con quelle stupidelle che vengono nello studio per fare le diva ». L'aspirante attrice dovrebbe esprimere la gioia, ma non ci riesce.

— Cos'è quella faccia da funerale? — grida il regista, « ha ereditato un regno; non la meningite! Perché non gioisci, porca miserabile! »

A questo punto, generalmente, l'aspirante attrice sviene e si affloscia; allora, con grande gioia di tutte le maestranze, si sospende l'azione e ognuno se ne va a bere vini e liquori. Verso sera, qualche inserviente pietoso getta secchi d'acqua in faccia alla ragazza svenuta; e quei secchi d'acqua, oltre che farla rinvenire, estinguono per sempre la sua sete di gloria.

Walter Minardi

Dal diario intimo di Vittorio De Sica: Ribaltata una finestra sulla vita dove si affacciano i fantasmi del teatro. Camerino. — Circolo per conversazioni malinconiche e galantesche. Riflettore: la lampada cui gira attorno la farfalla del cinematografo.

# PICCOLA PREFAZIONE

Perché non ammettere il lettore, una volta tanto, in quel misterioso laboratorio dove, tra la chimica e l'alchimia, si produce un grande settimanale? Il manipolatore di così eterogenee sostanze butta idee su idee nel crogiuolo da cui esce il giornale. Molte fanno buona lega; qualcuna è scoria. Tuttavia egli non rinuncia, non rinuncerebbe a nessuna; e tutte, lì per lì, in quel febbrile lavoro che richiede la preparazione del giornale, gli sembrano belle, utili, anzi necessarie; a poche ore di distanza, cioè appena il « numero » è composto in tipografia, e acciò irrimediabilmente all'incisione sui cilindri, il giudizio è diverso, che, soltanto allora, si ha la precisa nozione della lega ottenuta. È il momento in cui tutti i difetti e gli errori smisuratamente si moltiplicano, ingigantendosi innanzi al severo esame autocritico; ed è il momento che precede quello in cui migliaia e migliaia di lettori spiegheranno il giornale e troveranno che tutto è oro colato, o quasi. Strana ostinata di impressioni: il giorno dopo il lettore, se riprende in mano il giornale, trova che il tono è più basso, mentre l'altro è già tutto preso dal fenomeno della nuova creazione, e butta altre idee, inasauribilmente, nel crogiuolo appena raffreddato.

Voglio dire: è stata veramente una buona idea rievocare la vita di Rodolfo Valentino? Pensate: il « divo » è morto celeberrimo a trent'anni, il 22 di agosto del 1926: oggi — orrore — avrebbe quindi passata la fatale quarantina, e, se fosse vivo, forse sarebbe dimenticato, perché la vita è fatta di onde ingenerose sempre sopravanzate da quelle che le successive distruggono.

Il direttore di « Film » ha avuto, dunque, l'idea di rievocare vita, morte e miracoli del grande attore scomparso; e, con una tempesta di telegrammi (non per nulla, egli è stato più volte in America, dove gli argomenti giornalistici si ordinano su misura, a centinaia di parole) mi ha invitato a stenderla. Che non avanza, per altro, che all'uno e all'altro i lettori della generazione di Rodolfo Valentino facciano torto, avendo essi dimenticato l'enorme interesse che il rapido dramma dell'attore italiano suscitò anche nel pubblico italiano (non dico in quello straniero, ché per fortuna la nostra buona razza non conosce morbosità). E, allora, giova ricordare loro che Luigi Barzini, giornalista principe, non esitò — alla morte dell'attore — a scriverne l'elogio; e che il Governo del suo paese ne onorò la memoria con una corona di fiori.

Le parole di Luigi Barzini siano dunque qui, a capo, non soltanto come un avallo al direttore e al sottoscritto, ma anche a garanzia dell'interesse che la figura di Rodolfo Valentino può avere tuttora; il quale — insomma — non rappresentò una gloria artistica effimera.

« Nessuno come lui aveva saputo dire tanto senza parola » scrisse Luigi Barzini. Quando la sua immagine eloquente, vibrante di realtà, umanamente profonda, appariva sullo schermo cinematografico, portava nell'anima del pubblico come una luce. Irradiava il fascino di convincimenti ineffabili, persuadeva, convinceva, consacrava a tutti una emozione vissuta del dramma mimico; e il pubblico rideva con lui, piangeva con lui, amava con lui. Egli sapeva trascinare con sé milioni di gente nell'avventura scenica. La sua arte seduceva ugualmente donne e uomini, perché consisteva in uno sfiorante e muto poema della giovinezza. Nel cuore degli spettatori, davanti all'arte di Valentino, echeggiava confusamente l'anno glorioso e trionfante della primavera umana: la primavera di ognuno di noi, presente o passata, con le sue speranze o i suoi rimpianti. E, poiché l'immagine di Valentino dominava la scena, ognuno nella sala buia si sentiva ventenne.

Per noi italiani, come per l'America ed il mondo intero, Rodolfo Valentino rappresentava tutta la grazia virile, la macchina elegante, la delicatezza appassionata, la forza gentile, il romanzesco ed il sentimento di un'antica razza di uomini e di un'antica vita. Ritrovavamo nel suo viso e nel suo gesto tanta Italia, che nessuna parola saprebbe dire. Egli poteva apparirci sotto le spoglie cosacche, o nelle vesti di « gauchon », o, ammantato nel baraccano arabo, poteva assumere le apparenze delle più svariate nazionalità, ma nella sua energia senza brutalità, nella sua passione senza volgarità, nella sua gaiezza senza buffoneria, noi ritrovavamo la delicata misura di un'arte nostra, specchio di gioia e di pene nostre. La sua forza di seduzione era in questa tipica emanazione di italianità, che insinuava negli spiriti stranieri indefinite rivelazioni di una squisita sensibilità latina.

Egli ha lasciato un grande vuoto nell'arte cinematografica e nei nostri affetti. È passato rapidamente come una meteora: è sorto, ha trionfato, è morto. Un'ampia documentazione fotografica dell'epoca, testimonia ciò che potrebbe altrimenti essere creduta iperbole di cronisti. Senza ricordare, più che il triste fenomeno meriti, qualche aberrazione isterica, che culmina perfino nell'echeggiare di un colpo di rivoltella e di un grido femminile durante la proiezione di un film di Rodolfo Valentino, si deve ammettere che il fascino dell'attore è stato veramente eccezionale, se intiere folle si addensavano, a stento trette dalle poliziotti, innanzi alla clinica dove egli era morente e alle redazioni dei giornali che moltiplicavano le edizioni.

Già, in vita, egli non aveva avuto — come si dice — una stampa sempre e tutta felice. Demigrazioni, infamie, non mancarono nemmeno dopo la sua morte. In ogni modo, i giornali di tutto il mondo si impadronirono della sua figura, perché

La vita di Rodolfo Valentino



# Nessuno l'ha dimenticato

Rodolfo Valentino, cavaliere dell'amore, amante del mondo  
"Adorato da milioni di donne, soffriva di sentirsi solo..."

lo esigevano l'insaziabile interesse e la curiosità del pubblico. Ma le notizie che si avevano di lui erano scarse; e allora comparvero addirittura le pseudo autobiografie, una più balorda dell'altra. Non si considerò che la verità schietta ha sempre un fascino, e si deformò, si inventò, attribuendo all'attore vizi e virtù, amanti e amiche ipotetiche. Sicché ancor oggi, a chi voglia, a chi deva tentare una ricostruzione esatta della vita del grande attore di quella che, secondo la definizione dannunziana, era allora l'arte muta, riesce non facile scovare il vero dal falso; e forse sarebbe prudente quell'indovinato sopra titolo: « Falso e vero » che felicemente appartiene a Lucio d'Ambra.

Tuttavia, posto che il lettore ammetta, come spero, la buona fede del tardo biografo, il sottoscritto può assicurare che le fonti alle quali ha attinto sono le più veridiche (stavo per dire le meno torbide, trattandosi di una similitudine... idrica) e che, comunque, chi scrive ha qualche motivo di scriverne in quanto, obbedendo nel 1926 allo stesso pensiero del direttore di « Film », fu indotto a scrivere quella cronaca che oggi dovrebbe, abbandonati i travicimenti, inserirsi nella storia: nella storia, intendo, del cinema. L'interesse attorno alla figura del grande attore scomparso era enorme e il quotidiano che a quei tempi il sottoscritto dirigeva, e al quale collaborarono fra gli altri — iniziandosi al giornalismo — Mino Doletti direttore di « Film », Ugo Cuesta e Virgilio Lilli (un giornale « nuovo », per quei tempi; e che oggi — dopo più di sedici anni —, senza la gratitudine di una citazione, sotto altro titolo è riapparso) ebbe il soccorso di una insperata fortuna.

Capitò un giorno in redazione una signora — trent'anni circa, ex bella, accento straniero — la quale consegnò a chi scrive un grosso manoscritto su cartelle azzurre: carta azzurra, inchiostro viola e calligrafia difficile. Era, a prima vista, una « vita » di Rodolfo Valentino scritta in un pessimo francese; o, piuttosto, la biografia dell'attore era

inserita nella strana confessione di una donna che lo aveva amato. C'era anche un titolo: « Rodolfo Valentino cavaliere dell'Amore (a maiuscolo) nei ricordi della baronessa Sarah Weskaja ».

Il colloquio fu breve, perché la sconosciuta signora era spicciativa:

« Se volete pubblicare, pubblicate — disse — il vostro giornale si occupa con simpatia del mio grande amico. Potete telefonare domani una risposta all'albergo. — E ne dette il nome, col suo: Sarah Weskaja. L'autrice stessa, quindi. »

« Qui c'è un trucco — obiettò qualche collega messo al corrente della cosa. »

Un giornale ha modo di controllare. Telefonammo al nostro corrispondente di Taranto, direttore di un giornale locale, perché confermasse se erano esatti i particolari di Castellanza, luogo di nascita di Valentino; e contemporaneamente facemmo ricerche all'albergo: sì, e regolarmente iscritta nei registri la signora « Sarah Weskaja ».

« Sarah Weskaja? può essere un trucco anche quel nome straniero! »

Bene: una visita al questore. Il questore mandò un agente con l'incarico di « far le cose per bene ». Tanto per bene, che Sarah Weskaja, evidentemente scodata, prese il treno e sparì dalla circolazione. Però le generalità erano risultate autentiche, in base a un autentico passa-

porto bulgaro. Cadeva ogni ragione di diffidenza.

Non restava, dunque, che vagliare il racconto della strana risittrice, controllando gli elementi su Rodolfo Valentino con quelli che già si avevano: ebbene, tutto collimava. Il racconto era esatto, veridico. Veridico, evidentemente, anche il romanzo dell'autrice: racconto spregiudicato di una donna a cui, dopo un incontro a Venezia, Rodolfo Valentino era sfuggito, ché ella era ricca e lui povero, o quasi; e che l'appassionata stragante innamorata aveva inseguito fino in America, senza poterlo raggiungere, ma, nonostante la cieca devozione di un innamorato che l'accompagnava, in attesa del meritato premio, premio che forse non venne.

Abbiamo accennato all'interesse, qualche volta morboso, delle ammiratrici del grande attore appena scomparso: ebbene, ci sembrò che l'autrice mirasse appunto, con tono apertamente polemico, a infliggere una severa lezione a coloro che passavano il segno. « Necrofilia, necrofilia » ella gridava a un certo punto del suo racconto. Ma di ciò diremo poi. Vogliamo dire, adesso, che la pubblicazione del manoscritto, tradotto... umanamente, ebbe enorme successo (tant'è che, a 12 anni di distanza, il direttore di « Film » se n'è ricordato) e che le severe parole della

coraggiosa autrice fecero molto bene a certe sciocche ammiratrici così come molto giovarono a stabilire, attorno alla memoria del giovane attore, quella onesta verità che l'uomo e l'artista meritavano.

Questa, la fonte del racconto che si inizia dal prossimo numero.

Il quale racconto comincerà non già con il « primo tempo », ma con l'ultimo, cioè con la cronaca della drammatica fine di una vita che ebbe tanta luce di notorietà e — perché no? — di gloria forse non effimera, almeno nella storia del cinema. Cominciare dalla fine non è stravaganza, non è artificio di narratore: è necessario mezzo per ambientare le lettrici, i lettori più giovani; perché possano rendersi conto dell'interesse che, nei lettori, nelle lettrici non più giovanissime, la rievocazione avrà certamente per merito della narrazione, non del narratore della cronaca, insomma, non del cronista.

L'attore, all'anima della celebrità, aveva confessato:

« Sullo schermo sono un seduttore, un un appassionato, un donnaiolo. Nella realtà ho amato non le donne, ma una sola donna. »

Chi? La casta fanciulla di Venezia, o una Mimì di Parigi? Oppure... Chi sa? Anche Sarah Weskaja si illuse d'essere stata l'amata. Molte, forse, si illusero.

Tutte (quasi tutte, diremo per salvare le eccezioni) lo avrebbero voluto « Amante del mondo » fu chiamato.

Ma basta il racconto dell'« ultimo tempo », cioè dei giorni, delle ore che precedettero la rapida fine del grande attore, per comprendere ciò che per molti mesi, per qualche anno, nessuno capì: e cioè che invano si ricercava un « sosia » (quanti, quanti inutili tentativi!) per ridare vita e volto a un fantasma.

La verità è che l'attore fu grande e forse unico, perché tutto, in lui, era proiettato dallo spirito.

Questo sentiva la folla, questo sentivano le donne che si inginocchiavano innanzi all'impenetrabile clinica dove uno spirito si liberava dalla carne.

Attilio Frescura

# CAPITOLO PRIMO

Soltanto quando è stata girata l'ultima scena del « Figlio dello Scifeo », Rodolfo Valentino confessa che è attanagliato dal male. Un medico, dopo la visita, ha diagnosticato: ulcera gastrica. Tuttavia l'attore non vuole macerare all'ultima fase della battaglia artistica, che è, in America, la prima rappresentazione del film.

La sera del 13 agosto 1926, all'« Ambassador » di New York la sala è gremita di una folla elegante, che decreta il trionfo. L'Attore è ricoperto di fiori, e deve parlare. Serata memorabile, successo travolgente, scrivono i giornali.

Ma alla fine della proiezione, Valentino deve rifugiarsi in albergo. Al mattino, mentre i giornali escono con la cronaca dello spettacolo, un medico occorre per una chiamata d'urgenza al capezzale del febbricitante. Il medico esamina. Il malato vaggia, e mormora una parola italiana:

« L'amuleto... L'amuleto... »

« È il delirio della febbre — spiega brevemente il medico. E ordina che il malato sia subito trasportato al Policlinico. È grave. Urge un'operazione. »

« Molto grave? — domanda al medico il direttore dell'albergo. »

« Forse non passerà la notte — dichiara il dottore. »

Al Polyclinic Hospital i medici confermano la diagnosi: ulcera gastrica e appendicite acuta, con minaccia di peritonite.

L'ammalato è esterizzato per l'operazione d'urgenza.

Alle 19 l'operazione è finita.

Alle 23 l'ammalato si desta. Non soffre. Ma sopravviene ancora la febbre altissima.

All'alba il malato sembra riaversi. Dice:

« La mamma... C'è la mamma? »

(La mamma, ignara, doveva essere percosca dalla notizia soltanto il giorno dopo, nella lontana Castellanza).

I giornali della sera escono con titoli enormi: « RODOLFO VALENTINO, IL DIVO DEL CINEMATOGRAFO, COLPITO DA GRAVE MALORE, SI SALVERÀ? ».

Il tumulto del traffico è arrestato. La folla si addensa attorno agli strilloni. Gli autoturgoni dei giornali sono presi d'assalto. Le edizioni si susseguono recando i bollettini medici del Policlinico.

Intanto la radio butta attraverso l'Oceano la notizia che costerna le folle: « RODOLFO VALENTINO, IL DIVO DEL CINEMATOGRAFO, COLPITO DA GRAVE MALORE, SI SALVERÀ? ».

Il mattino del 16 il bollettino è affisso fuori della porta del « Polyclinic Hospital », innanzi a cui la folla, silenziosa, ha vegliato tutta la notte. Molte donne, di ogni età, pregano, in ginocchio.

Si legge il referto medico: le parole passano di bocca in bocca.

Un infermiere racconta che il malato dice una parola soltanto: « L'amuleto... l'amuleto... » — e che i medici spiegano che ormai vaggia: è il delirio della febbre.

« Vivrà? — domandano i giornali. E la folla ripete l'angosciata domanda: « Vivrà? »

Il giorno 17 Rodolfo Valentino vive ancora.

Giungono fiori a fasci, a fasci, a fasci. Personalità di cospicua posizione sociale domandano di visitare l'attore, i medici ricusano. Non si può. L'ammalato è gravissimo.

Agenti di polizia sono messi ai cancelli del Policlinico per trattenerne la folla. La quale, del resto, è silenziosa. Si rispetta la lotta contro la morte.

Sorge anche l'alba del 18 agosto. Fuori della clinica la ressa è ormai enorme: ai piedi si sono aggiunti i curiosi. Poliziotti a cavallo tentano invano di sgomberare, di far circolare. Al momento in cui escono i supplementi dei giornali, New York sembra paralizzata. Più tardi bisognerà caricare la folla.

Alte, nell'etere degli oceani, battono le lettere della radio: « RODOLFO VALENTINO È MORENTE... ».

I supplementi dei giornali del giorno 19 narrano le scene di disperazione, il pianto silenzioso della folla: diecimila, ventimila, cinquantamila persone...

Rudy... Rudy... — invocano le ignote creature che amano questo morente cavaliere dell'amore.

Rudy... Rudy... — pregano coloro per cui egli è soltanto che l'amante del mondo.

Il 20 agosto, Valentino vive ancora.

I medici — sono il dottor Meeker, il dottor Lennon, il dottor Durham — prodigano tutta la loro abnegazione per tentare l'assurdo.

Il mattino del 21 Padre Giuseppe Congedo, rettore della chiesa del Sacro Cuore di Gesù, è ammesso al capezzale del moribondo. Tutti si allontanano.

Quando il sacerdote esce, Valentino mormora:

« Mi sento meglio... Non ho più dolore... I medici, intanto, tengono un rapido consulto. Si sorprende questa frase: l'insensibilità del malato è sintomo molto grave. »

Un medico illustre, il professor Manning, chiamato a consulto, propone di tentare un'iniezione endovenosa di « metephen ». Sarebbe, tuttavia, un miracolo...

Una infermiera corre alla farmacia del Policlinico... Malinconicamente non ce n'è nemmeno una fialetta... Fatalità! Nessuna delle mille e mille farmacie di New York ha il metephen. In nessuna clinica, in nessuna casa di salute! Dieci, venti tassi mordono le strade levigiate della metropoli, nella vana ricerca. La fabbrica è a Detroit... E qualche ora dopo la folla preziosa è nella mano del medico, che ne inietta il liquido nelle vene del morente.

Fuori la folla, trepidante, attende. Qualcuno abbassa una tenda, perché il malato non sia offeso dal sole che tramonta. Il morente fa un cenno, mormora: « Lasciate... Voglio che la luce mi accolga. »

Nen la luce della gloria umana, ma quella di Dio.

Prima che il sole prepari l'alba del 22 agosto, il morente rechina il capo.

Il medico che gli tiene il polso trasalisce. Un attimo. Poi solleva il lenzuolo e gli copre il volto.

Come la folla ha « sentito »?

Si leva il pianto delle donne, oltre i cancelli chiusi del bianco edificio. E un breve messaggio parte per il mondo: RODOLFO VALENTINO È MORTO.

La folla delle dolenti, muta, si sbanda, fluisce per le strade: chiusi per sempre i suoi occhi; spenta, per sempre, la luce fatale del suo sguardo perturbatore; suggestata, per sempre, la bella bocca che sapeva dire, non dicendo, le parole del cavaliere dell'amore. Morto l'amante dei mondi!

(Continua)



Una fotografia giulietta e inedita di Rodolfo Valentino (in piedi, sorridente) fotografato mentre si gira « I quattro cavalieri dell'Apocalisse ». Sono con lui il regista Rex Ingram (quello seduto, con un bicchiere in mano) e la sceneggiatrice J. Mathis.

# Nuova cinematografia tedesca

Dopo aver raggiunto un inquadramento industriale che si può veramente definire perfetto, la cinematografia tedesca sta procedendo oggi al rinnovamento sostanziale dei suoi criteri artistici.

Già sul principio della stagione produttiva 1937-38, l'annuncio dei programmi di produzione della Ufa, della Tobis e della Terra, con un complesso di 105 film, dava l'impressione che una profonda rivoluzione fosse in atto, tanto a Neubabelsberg quanto a Johannisthal. Oggi alla vigilia della presentazione dei nuovi programmi, si può dire che le promesse sono state mantenute e che una nuova epoca sta per aprirsi alle fortune del film tedesco.

Con la creazione dei «consessi artistici» voluti dal Ministro Goebbels, la Tobis ha infatti iniziato un'era completamente nuova, e sotto la guida saggia e tenace di Emil Jennings procede ora ad un completo rinnovamento della produzione. Si scrivono nuove forze, giovani per lo più, che in qualità di registi, autori, tecnici o attori hanno il compito di seguire le nuove direttive, allo scopo di produrre «film artistici e tedeschi».

Il compito è arduo, anzi molto arduo; però la forza della volontà che anima questa gente nuova, che non vuol conoscere ostacoli, ha già dimostrato che le direttive sono applicabili su larga scala e che tutta la produzione germanica si concentrerà su di esse.

Non è ancora passato un semestre da questa innovazione del Ministro Goebbels e già si constata dei progressi sensibili, così che tutto lascia prevedere un rapido progredire verso una «vera arte cinematografica tedesca», e non è esagerato affermare che la produzione tedesca sta nuovamente per accaparrarsi i mercati europei.

La Tobis Filmkunst sta completando a grandi passi il suo programma 1937-38 e già prepara il vastissimo calendario per

plani. Nel 1920, epoca in cui l'industria del film era in Germania ancora agli inizi, la vastità degli edifici fece subito comprendere quale vantaggio ciò rappresentasse per la produzione cinematografica. Fu così possibile realizzare film eccezionali come «I Nibelunghi» o «Il sepolcro indiano», per i quali erano necessarie costruzioni che non avrebbero potuto essere compiute in altri teatri.

La dislocazione centrale dei più importanti impianti tecnici ed artistici, dei magazzini attrezzi e dei guardaroba, ha ben presto dato fama agli Stabilimenti Tobis, di modo che, in base ai dati statistici, si può dire che la lavorazione è andata sempre in continuo aumento. È interessante constatare che vennero recitati proprio in questi teatri Tobis i due film «Divieto di baciare» e «Geisha bionda», primi predecessori del film sonoro.

All'introduzione del sonoro, i teatri Tobis hanno naturalmente subito una totale trasformazione. Fino all'avvento del sonoro si potevano infatti girare contemporaneamente due film nello stesso teatro; col sonoro, essendo aumentati i costi di produzione, ed occorrendo una lavorazione continuativa, si manifestò la necessità di avere a disposizione due teatri per ogni film, in modo da girare in uno mentre nell'altro si preparano le costruzioni per la scena seguente. Questo «sistema a due» detto anche «gruppo», che è stato adottato poi da tutti gli stabilimenti del mondo, è stato risolto a Johannisthal in modo eccellente, sicché, secondo le più moderne esperienze, sono stati istituiti tre gruppi di teatri, con in più due altri teatri sonori.

Ma nuovi impianti tecnici sono sorti recentemente, insieme ad un complesso di istituzioni igieniche e sociali corrispondenti allo spirito nazionalsocialista della «Bellezza del Lavoro».

Così, pochi mesi fa, i teatri Tobis di

Johannisthal potevano festeggiare la realizzazione del loro 250° grande film, senza contare le sincronizzazioni dei film esteri che vengono presentati sugli schermi tedeschi.

Ora gli Stabilimenti sono in piena attività, il film «Allegria sulla nave» i cui esterni vennero girati recentemente sulle nostre Dolomiti, sarà terminato tra due giorni, mentre Gerhard Lamprecht gira in versione tedesca e francese il film «Giocatore» del romanzo di Dostoevski, e mentre Herbert Selpin lavora al film «Io il amo» interpretato da Victor de Kowa e da Luise Ullrich, l'indimenticabile interprete di «Angeli senza paradiso».

Questo magnifico fervore di opera, nel quadro imponente dell'attrezzatura produttiva tedesca, è garanzia sicura di un magnifico avvenire per la cinematografia della Nazione amica, le cui sorti sono indubbiamente legate agli sviluppi della cinematografia italiana.

G. V. Sampieri



Emil Jennings

ce fatale. Nel momento in cui Ileana, disperata, avvicina il bicchiere alle labbra, un colpo di rivoltella lo manda in frantumi: è il falso prete copto che vigila, sempre pronto ad intervenire al momento buono, sempre in giro per raccogliere informazioni, rendere inservibili armi e munizioni. Ileana rimane prigioniera nella tenda di Hakki, guardata a vista da un suo sgherro. Nel frattempo un apparecchio italiano si abbatte nei pressi della fattoria di Jahnke. La macchina va distrutta, ma il capitano Bertolini e il motorista Bianchi che la montano se la cavano con leggere contusioni. La figlia di Jahnke, la giovane Inge, cura i due aviatori e li tiene nascosti: Jahnke, quando arriva da Addis Abeba, non può che approvare il contegno della fanciulla pur sapendo il grave rischio che ciò significa per tutti loro. Tra la giovane e il capitano Bertolini fiorisce un tenero idillio, turbato solo dal pensiero che l'ufficiale italiano completamente ristabilito non vede l'ora di ritornare tra i suoi a combattere. La falsa notizia diffusa dalla stazione radio di Addis Abeba della riconquistata Macallé, decide il capitano a trovare gli indugi. Con l'aiuto di Wilden, venuto a visitare l'amico, i due italiani si recano al campo d'aviazione di Akaki, sopraffanno i guardiani e, impadroniti di un velivolo, prendono la fuga dopo avere fatto saltare il deposito di munizioni. Un grave pericolo minaccia intanto la fattoria di Jahnke: un sero negro, geloso dell'amore di Inge per il capitano, si è recato da Hakki per avvertirlo della presenza dei due aviatori italiani. Argypopoulos, che ha seguito il traditore, ne approfitta per liberare Ileana e, fatto ritorno con essa alla fattoria, vi organizza la resistenza in vista di un'imminente azione di Hakki. Dal canto suo Wilden si è affrettato a raggiungere Addis Abeba per chiedere alla legazione tedesca l'invio di armati in soccorso della fattoria.

Hakki, presentatosi alla fattoria con un distacco di cavalieri, vi trova un'inaspettata resistenza. Nel momento più critico per gli assediati (Jahnke è rimasto gravemente ferito) arriva il distacco salvatore, che li trasporta al sicuro: l'unico che si rifiuta di seguirli è Argypopoulos, il quale sa che la sua missione non è ancora terminata. La voce del dovere lo fa rimanere insensibile anche alle appassionate suppliche di Ileana. Il capitano Matteucci — è questo in realtà il nome dello pseudo greco — inforca un cavallo e, vanamente inseguito da Hakki e dai suoi, fa saltare in aria il magazzino centrale di munizioni.

Gli eventi precipitano. Il Negus è fuggito, la capitale è messa a sacco dalla plebaglia, le legazioni lanciano un appello di soccorso a Badoglio che, a marce forzate e superando ostacoli enormi, entra infine in città.

Taulero Zilberti

ancora l'illusione di vivere nella verginità della natura. Un tentativo sfortunato basta a fargli abborrire le foreste di tela dipinta e a convertirlo definitivamente all'urbanesimo. Urbanesimo da tribunale, piuttosto, che Van Dyke si tuffa nel film giallo, assumendosi la regia di «Mimi Colpelli», il film dove per la prima volta si vede un morto — assassinio... Non c'è da ridere: buttato a capofitto in un ambiente nuovo per lui, un regista abituato alla semplicità delle belve e degli esquimesi, si è sentito in dovere di compiere le faccende fino al punto di resuscitare momentaneamente un cadavere per condurre in porto la barca.

Ecco quindi il naturalista Van Dyke immerso fino al collo nella più svariata produzione, dal dramma alla commedia, in attesa di stabilirsi su una sponda o sull'altra. E le sorprese continuano, perché estraniato dal suo mondo, egli non sa più di un altro che segue «Ombre Bianche».

Un uomo come Van Dyke non si perde d'animo. E, tra i tentativi di ogni genere, egli raggiunge finalmente il suo stile anche tra i cartoni e gli stucchi di Culver City. Dalle belve della giungla, Van Dyke passa tra le belve umane del film giallo e vi stabilisce una sua impronta personale. Si è adattato adesso al genere commerciale, ma, in mezzo alle fosche tragedie dei tribunali, ha saputo irrigare una sua spiccata vena d'umorismo. Nel poliziesco di William Powell si riconosce la marca di Van Dyke per la prima volta e là si può dire sia tutto il suo stile; anche s'egli ha tentato di deviare dalla nuova rotta, sperimentandosi in drammi dal soffocante respiro come «San Francisco» o in amore operette lubrificanti.

Drag

W. S. Van Dyke è nato a San Diego di California il 26 marzo 1887. Il padre era un magistrato, la madre, Laura Winstan, un'attrice molto apprezzata. E' cugino di Henry Van Dyke, il noto filosofo e scrittore, parente di John Van Dyke, critico d'arte e professore d'archeologia.

Fu assistente direttore con D. W. Griffith nel 1915, nel grandioso film «Intelligenza» al quale partecipò anche come attore. Poi fu direttore artistico.

Fra le fatiche direttoriali di quel periodo sono «Uomini del Deserto», «Servizio segreto» ecc. che lo imposerò all'attenzione dei competenti e delle cose cinematografiche.

I film di Van Dyke per la M.G.M. furono: «War Paint», «California», «Confine Violato», «Rivolta dei Boxers», «Terra nostra», «Gloriosa avventura», «Cavalcatore del deserto», «Ombre bianche», «Culpeper Hands», «La voce del sangue», «Trader Horn», «Il Pagano», «Eskimo», «Le due strade», «Il rifugio», «Eskimo ombra», «San Francisco», «Rose Marie», «L'ultima prova», «Simpatia camogie», «Amore in corsa», «Dopo l'uomo ombra», «Proprietà riservata», «Roadie». Attualmente il nostro regista sta girando «Maria Antonietta» con Norma Shearer e Tyrone Power.

Un bel giorno, però, Van Dyke annunzia di essere stanco. Stanco del suo vagabondare da un continente all'altro. E le agenzie di pubblicità traducono la privazione in rinuncia perché non è sua la stanchezza, ma di quelli che pagano le sue spedizioni extra continentali. Il buon Van Dyke, di colpo, torna a imborghinarsi dietro il paravento dei grattacieli di cartone e le jungle artificiali dei teatri di posa. Sì, anche le jungle artificiali, che — tornato a vita sedentaria — vuol darsi

| TITOLO   | REGISTA           | INTERPRETI PRINCIPALI  | CASA PRODUTTRICE                  |
|--|-------------------|--|-----------------------------------|
| FORTSETZUNG FOLGT (Il seguito al prossimo numero)            | Franz Martin      | Gustav Diesel, Franke Lauterbach, Viktor Sital, Willi Fritsch  | Ufa-Pfeiffer                      |
| DER VIER (Il lavoro)   | R. A. Stammle     | Gustav Knuth, Theodor Loos, Marcelius Claudius, René Deligne, Volker von Collande, Viktor von Ballancko, Hilde Sassak, Ferdinand Merz, Joseph Sleser, Willy Engel, Gerdaine Kait | Ufa-Duday                         |
| WASSEDROSCHKE JUNGE LIEBE (La barca del giovane amore)       | Fritz Kirchhoff   | Lida Barzova, Albrecht Scheubel, Hannes Steiner, Luise Ullrich, Victor De Kowa   | Terra-Lysac                       |
| SCHWAFELHAUT DES GLUCK (Viaggio della felicità)              | Carl Boese        | Heli Finkenzeller, Hans Roth-Roberts, Ingrid Bergman, Rosa Sosh-zker, Lucien Baroux, André Leifur-Almas, Lucyette, Kristine Soderbaum, Fritz van Dongen                          | Algeia-Terra                      |
| NORDLICHT (La luce del Nord)                                 | Herbert           | Trude Sienk, Hansi Knotek, Gerda Marzke, Luise Trezner, Carla Rust, Charlott Daudert, Hilde Krahel, Albert Matternstock, Oscar Sind  | Ufa-Mohrbutler                    |
| IM DRUCK (Il caso Deruga)                                    | Fritz Peter Buch  |  | Win-Ufa                           |
| DER SPIELER (Il giocatore)                                   | Gerard Lamprecht  |  | Tobis Filmkunst, Euphonia         |
| ADAMUS UND EVA (Io il amo)                                   | Herbert Selpin    |  | Tobis Filmkunst-Meteor            |
| FRECHHEIT SIEGT (La siccitadine vince)                       | Jochannes Meyer   |  | Cine Alliance-München-Panorama    |
| DIE VIER GESCHEN (I quattro giovinetti)                      | Carl Froelich     |  | Ufa-Frosch                        |
| UN FICHER METIER (Un mestiere)                               | Pierre Jean Ducis |  | A.C.E. (ed. franc.)               |
| VERWEITE SPUREN (Orme cancellate)                            | Veit Harlan       |  | Tobis Filmkunst-Majestic          |
| FRANZOSIN SIBIR (Le principessa Sissy)                       | Fritz Thierly     |  | Ufa-Mondial (Vienna)              |
| LIEBESBRIEFE AUS DEM ENGADIN (Lettere d'amore dall'Engadina) | Luis Trenker      |  | Ed. esteri a Davao Trenker-Terra  |
| OSTSEE IM PARADIES (Redita straordinaria in Paradiso)        | Karl Hartl        |  | Ed. esteri a Bayreuth Ufa-Nouveau |

## UN FILM SULLA NOSTRA CONQUISTA ETIOPICA

BERLINO, aprile. Presso la Tobis è in preparazione un film abissino, che ricostruisce la gloriosa impresa d'Africa innestando una movimentata vicenda ricca di elementi drammatici. Vicenda vissuta, dichiara l'autore, che è un ex ufficiale germanico vissuto lunghi anni in Turchia, dove durante la guerra fu ispettore generale delle sezioni mitragliatrici.

Possiamo perciò guardare con piena fiducia ai nuovi sviluppi della Cinematografia tedesca, che è certamente la meglio organizzata d'Europa e che, grazie alla vastità delle sue possibilità commerciali, potrà darci in un'anni prossimo avventure un complesso di produzioni di spirito elevato.

le quali, diventando gli spettacoli di un secondo direttore del Ministro Goebbels, il primo esempio di un'arte cinematografica europea ben più viva e significativa della cinematografia americana. La Tobis,

ed è passato successivamente in Etiopia. Il film s'inizia con l'ansiosa vigilia imperiale a Roma e si chiude col trionfale ingresso delle nostre truppe in Addis Abeba. Gli eventi bellici veri e propri vi figurano come sfondo e come contorno all'azione, sulla quale viene a formarsi una palpitante atmosfera di epopea. Ed è questo, a nostro giudizio, il grande merito del lavoro che, pur non potendosi definire un film di guerra, presenta uno squarcio completo della nostra guerra d'Abissinia, facendola rivivere non solo nei suoi eroismi, ma anche nelle sue premesse e necessità storiche, politiche e morali.

Uno studioso tedesco che sta compiendo una spedizione nell'Abissinia nord-orientale assiste, non visto, alla vile aggressione di una banda abissina contro un posto italiano della vicina frontiera eritrea. Nell'organizzatore del colpo di mano riconosce più tardi, ad Addis Abeba, un alto funzionario del Negus, tale Ali Hakki, noto per la crudeltà con cui esige dalla popolazione i più aspri ed arbitrari contributi ed an-

che è al centro di questo processo di evoluzione, è del resto una organizzazione perfettamente adeguata allo sforzo che si deve compiere per arrivare alla metà. Questa grande casa di produzione possiede infatti a Berlino tre stabilimenti diversi: a Berlino, Johannisthal, nell'est della metropoli; a Berlino, Grunewald, nell'ovest ed infine proprio nel centro della città nella Lindenstrasse. Di questi tre stabilimenti quello di Johannisthal è il più importante, ed il suo sviluppo è strettamente legato all'evoluzione del cinema tedesco.

Le enormi somme nelle quali oggi si trovano gli stabilimenti Tobis, erano adibite un tempo al montaggio degli aereo-

taie Bernard, la cui sorella è venuta espressamente ad Addis Abeba per vendicarlo, assumendo il nome di Ileana Petrosco, vedova di un magnate rumeno del petrolio. In occasione di un'udienza dal Negus, la donna riconosce il fratello del fratello ucciso al dito, di Ali Hakki, che attende in anticamera. A seguito dell'aggressione di frontiera, la guerra è ormai nell'aria: tutti la ritengono inevitabile, al grande albergo frequentato dalla colonia europea non si parla d'altro. Qui vi ritroviamo lo studioso tedesco, Herbert Wilden, che ha trovato un suo compatriota, Jahnke, ex colono nell'Africa tedesca e ora proprietario di una fattoria nei pressi di Medjo, altri personaggi entrano in scena nel salone dell'albergo: un greco misterioso, Argypopoulos, l'amico di Ileana, il famigerato Hakki e la stessa bella rumena della quale quest'ultimo si è pazientemente innamorato. Ileana confida a Wilden lo scopo della sua missione ed anche il tedesco rivela di svolgere nel paese un'attività non esclusivamente scientifica. Mentre fervono le danze, risuona dalla strada il rullo del tamburo di guerra, accompagnato da urla di orde inferocite: «Abbasso i bianchi!».

Con lo scoppio della guerra gli avvenimenti si susseguono incalzanti: Argypopoulos, valendosi dei più svariati travestimenti, raccoglie preziose informazioni che trasmette con una stazione radio clandestina alle truppe italiane operanti; infine si veste da prete copto ed entra in tale qualità in un reggimento di irregolari. Hakki, delegato dal Negus a raccogliere contributi e truppe nel distretto di Medjo, ha invitato Ileana ad accompagnarlo per partecipare ad una spedizione di caccia grossa. Una sera nella sua tenda la donna versa nel bicchiere dell'abissino un potente veleno, ma quegli se ne accorge e, facendo le viste di nulla, le porge il cali-

## "POSTA" DI HOLLYWOOD Si gira a "Universal City"

HOLLYWOOD, 30 aprile. Ad Universal City ferre il lavoro per la preparazione del film che New Universal Pict. lancerà sul mercato mondiale nella prossima stagione.

Questi film formano uno dei complessi più interessanti dell'annata, in quanto che riuniscono soggetti, registi ed attori di primissimo ordine sotto la direzione di produttori di grande valore.

È già in avanzata lavorazione il primo film americano di Danielle Darrieux «The rage of Paris» (Follie di Parigi), Henry Koster, l'ormai celebre regista di «Tre ragazze in gamba» e di «Cento uomini e una ragazza», ha messo accanto alla deliziosa attrice francese, due assi della cinematografia americana: Douglas Fairbanks junior, il quale ha avuto recentemente un grande successo con la sua interpretazione del «Prigioniero di Zenda», e l'impegnabile Mischa Auer, che ormai è divenuto un vero asso della commedia.

Deanna Durbin, la fanciulla che ha incantato tutto il mondo con la sua grazia e con la sua voce ha appena terminato di interpretare «Mad about music» (Pazza per la musica) con Herbert Marshall e Gail Patrick, sotto la direzione artistica di Norman Taurog, e lavora alla realizzazione di «That certain age» (Quella certa età) che sarà diretto da Edward Ludwig e prodotto da Joe Pasternak.

Il produttore Edmund Grainger, che è tra i più rinomati di Hollywood, sta preparando intanto ben quattro film, uno più importante dell'altro: «The devil's party» (La festa del diavolo) con Victor Mac Laglen, William Gargan e Beatrice Roberts, diretto da Roy Mc Larey; «Suspicion» (Sospetto) con Warren William, Gail Patrick e William Lundigan, diretto da James Whale; «The Road to Reno» (La via del divorzio) con Alice Brady, Mischa Auer e Randolph Scotts, diretto da S. Sylvan Simon; «Goodbye Broadway» con Alice Brady e Tom Brown.

A sua volta, Joe Pasternak ha organizzato la produzione di un film che fonde in sé gli elementi del successo di «Tre ragazze in gamba» e di «E arrivata la felicità», «Three girls leave town» (Tre ragazze lasciano la città) con Joel Mc Crex, Helen Parrish e Dorothea Kent.

Sono poi in lavorazione un film del celebre regista John Stahl, «Letter of introduction» (Lettera di presentazione) con Adolphe Menjou, George Murphy e Rita Johnson; un altro film di James Whale, il regista de «L'uomo invisibile», «Sinners in Paradise» (L'isola del

Paradiso) con John Boles, Madge Evans e Bruce Cabot; un film di Lewis Stone, il magnifico attore che ha avuto tanti successi nella produzione Metro: «The man who cried wolf» (L'uomo che gridava al lupo), con Barbara Reed e Tom Brown, diretto da Lewis R. Foster; un film di Irving Cummings, «Merry go round 1938» (Carosello 1938) con Alice Brady, Mischa Auer e Barbara Reed; ed un film di Fay Wray, la bellissima attrice della «Spia B. 28», «Jury's Secret» (Il segreto del giurano) con Kent Taylor e Larry Blake, diretto da Ted Sloman.

Questo eccezionale complesso di produttori, di registi e di attori, assicura alla New Universal Pictures un posto di primissimo ordine nella prossima stagione cinematografica.



Danielle Darrieux (New Universal)

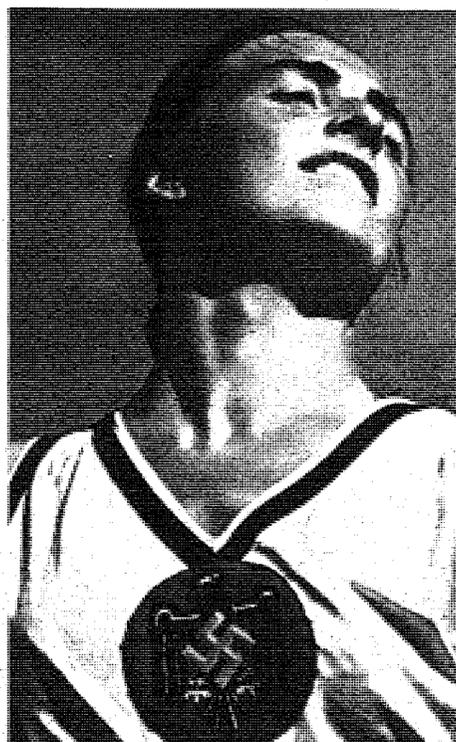
## Registi 1. VAN DYKE

Di S. Wan Dyke ci eravamo fatto un concetto personale dopo le sue «Ombre Bianche». Il suo nome doveva apparire sempre sotto un titolo esotico, perché nell'esotismo si era classificato maestro. E, nell'immediato periodo che seguì «Ombre Bianche».

Van Dyke non deluse. Ci trasportò nuovamente in Africa con «Trader Horn», e, nonostante una certa maniera, molto più ordinaria del capolavoro muto, ci fece conoscere nuovi effetti e nuove emozioni fra le sconosciute boscaglie equatoriali. Andammo a controllare il suo ruolo di marcia e non abbandonammo la prima convinzione: Van Dyke fin dai primi lavori — era stato un innamorato della natura. Anche se quei film apparivano di un certo aspetto commerciale, c'era sempre — sotto sotto — un affannosa ricerca di aria libera, un continuo deviare dalla rotta sociale, «California», «Confine violato» e «Gloriosa avventura» spaziavano nello sconfinato West, pur servendo da pretesto alle scazzottature collettive da scena finale. E, servendo col paesaggio le romantiche avventure di Tim Mc Coy, il regista preparava il terreno alla sua sensibilità di naturalista che, affinata e messa a punto, ci avrebbe dato le pittoresche, indimenticabili visioni di «Ombre bianche».

Così, dopo che s'ebbe creata una personalità, imponendola gradatamente agli yankees della California, Van Dyke ha dato stogo alla sua violenta e primitiva maniera, progredendo le sue caratteristiche pennellate sulle tele meravigliose offerte dalla natura. Quattro anni di attività direttoriale furono assorbiti dai suoi ininterrotti viaggi attraverso i luoghi più belli e sconosciuti, per poterne cogliere tutta la magica imponenza. Dall'Africa alle zone artiche, da Tahiti agli arcipelaghi cinesi i suoi operatori racchiudevano nelle magiche bobine di celluloido gli aspetti originali e fantastici di quei luoghi leggendari.

Un bel giorno, però, Van Dyke annunzia di essere stanco. Stanco del suo vagabondare da un continente all'altro. E le agenzie di pubblicità traducono la privazione in rinuncia perché non è sua la stanchezza, ma di quelli che pagano le sue spedizioni extra continentali. Il buon Van Dyke, di colpo, torna a imborghinarsi dietro il paravento dei grattacieli di cartone e le jungle artificiali dei teatri di posa. Sì, anche le jungle artificiali, che — tornato a vita sedentaria — vuol darsi



40000 metri di negative fotografica, 20000 metri di negative sonoro, 8.000 metri di pellicola positiva utile, 43 operatori, macchine da presa automatiche, a catapulta, a rivoltella, subacquee, aeree, sospese a paracadute o palloni frenati, montate su carrelli girevoli o aerei, teleobiettivi e rullatori, obiettivi 500, detti «la grande Bertha»: queste sono le cifre fantastiche del film OLYMPIA che Leni Riefenstahl ha realizzato in 16 giorni di ripresa ed in due anni di montaggio, creando il capolavoro tecnico della cinematografia tedesca e tramandando ai posteri i fasti delle Olimpiadi di Berlino nel 1936. (Produzione «Olympia Film», esclusiva di Tobis Cinema Film A. G.)

# "Torno ora da Hollywood"

Parla Daniele Amfitheatrof - Ha veduto la Miranda - Mamoulian e l'Italia - "Forse, ci ritornerò presto" - Che cosa fanno laggiù i "divi"

Torno adesso da Hollywood... Un grido simile leccare i baffi anche al più compassato dei cinematografi. Ma ciò che più conta, in un annuncio, è l'annuncio. In questo caso, è Daniele Amfitheatrof, autore delle musiche di "Madundu" che poi si mutò in "Giungla Nera" e in molte altre musiche di film più famosi ma meno nobili.

Finita la stagione di Minneapolis, mi dice Amfitheatrof, sono partito in automobile, con mia moglie, per Hollywood. Sette giorni di viaggio svernante e addormentante, su una strada sempre uguale, in una pianura che muta solo di colore. Ogni tanto un cartello indicatore ci annunciava un albergo a... 45 miglia nell'interno. Unica compagnia, i «divieti di sosta» («no parking»); vorrei sapere a chi sarebbe venuta la voglia di sostare in quella landa...

A Hollywood hai visto la Miranda? — E come! Era nel suo studio, alla Paramount, amichevole, affettuosa, nostalgica.

È vero che è tanto cambiata? — Ma neppure per idea! È sempre la solita, la bella Miranda nostra. La hanno fatto delle fotografie meravigliose, la truccano e struccano continuamente per far sì che renda il meglio di sé stessa. E studia accanitamente la lingua. Ogni uomo incide un disco in inglese e poi lo ascolta con l'istruttore che le fa correggere le inflessioni sbagliate. È bravissima, mi ha fatto sentire uno di quei dischi e non c'è neppure da fare un confronto tra lei e Annabella: quest'ultima, ne «La Baronessa e il maggiordomo», non riesce neppure a farsi capire.

Fuori della Paramount non l'hai veduta la Miranda? — No, ma, non esce di casa o dallo stabilimento, non va in nessun posto, sta buona buona a studiare, ma freme dalla voglia di cominciare a «girare». Pare che farà «Zaza» (credevo fosse un segreto, ma, leggendo «Film», ho veduto che è una notizia pubblica), un film importantissimo.

Quali altri divi hai veduto? — Quasi nessuno, che sono tutti a New York (il bollettino cinematografico di quei giorni segnalava quarantacinque parienze e cinque arrivi), dai loro avvocati, a insistenti causa contro i produttori. E perché?

Perché, con la scusa della crisi (una crisi lituzia, a mio parere, dato che il gran mercato americano li salva da tutti i contingenti europei anche se in questo momento, a Hollywood, girano solo quattro film), si vogliono diminuire tutte le paghe agli attori. Basta coi quattro miliardi settimanali a Joan Crawford: ora gliene vorrebbero dare solo millecinquecento... Ad ogni modo, qualche «divo» l'ho pescato al volo lo stesso... Ho veduto Dick Powell e James Cagney, nei ristoranti degli studi Warner, e sono stato a casa di Robinson. Chi crederebbe mai che quel truce Gagan è un uomo raffinatissimo e coltissimo? Ha una magnifica collezione di quadri francesi moderni — ha perfino un Degas, dei Cezanne — che le scuoie vanno a visitare. È un cultore dell'arte e aiuta molti artisti, sia moralmente che materialmente. Siamo stati ricevuti dalla moglie, un'americana molto fine, ex girl delle riviste Warner, e dal bambino.

È Gary Cooper? E Errol Flynn? E Leslie Howard? — Non li ho visti. Howard è odiato a Hollywood: è troppo inglese per loro. Ma ho visto Clark Gable.

Com'è? — Chiedilo a mia moglie. Lo ha visto da vicino.

Cosa vuoi dire? — Stavamo nello stesso albergo, salivavo in ascensore, mia moglie ha inciampato e ne ripendendosi, è finita tra le corse: braccia di Clark Gable.

Lettrici belle, vi sarebbe piaciuto di essere la signora Amfitheatrof? — E poi? — Non ti par che basti? — Ma veramente... Tiriamo via: Chi altro hai visto? — Tamiroff, la grande trovata dei «Filibustieri». È un simpaticone, stufo di cinematografo, pronto a andare a New York dove ha una scrittura teatrale che lo spaventa perché, dice, ormai non saprà più recitare battute lunghe oltre il minuto. Gli ci vorrebbe un palcoscenico col dia...

Ma, adesso, parliamo di cose serie. Hai visto dei grossi produttori?



Dice che non dimenticherà mai le accoglienze avute in Italia e che egli è certo di poter affermare una verità: il futuro della cinematografia europea dipende unicamente da Cinecittà.

Si, Jessy Lasky; ma tra poco. Quello che lavora di più è O'Selznick.

È regista? — A questo tengo molto: ho fatto colazione con Mamoulian al restaurant Victor Hugo (il famoso Trocadero era vuoto) e Mamoulian mi ha incaricato, anzi, di portare personalmente a Luigi Freddi il suo plauso e la sua commossa riconoscenza.

ristiche per vedere le ville delle stelle. Sono stato in un tabarin dove il proprietario suona il pianoforte e canta delle canzonette oscene con un ritmo così diabolico che solo gli iniziati arrivano a capirlo.

Ti hanno parlato della Garbo? — Sì, dicono che il suo viaggio recente è stata una trovata pubblicitaria. In «Maria Walewska» il vero protagonista è Charles Boyer; lei fa una parte secondaria e, siccome avevano bisogno di destare l'interesse del pubblico intorno alla diva, l'hanno spedita in Europa con Stokowsky, anche lui bisognoso di pubblicità.

E, del tuo ramo, che cosa hai veduto di sensazionale? — Cose meravigliose, impicciati sonori inimmaginabili, miracolosi. Riescono a fare tutto. Alla Paramount ho veduto aggiungere delle parti d'orchestra a una colonna già incisa perché la ripresa diretta era risultata un po' debole, ma non valeva la pena di rifare tutta la colonna. Gli strumentisti avevano la cuffia e, a un cenno del direttore, aggiungevano, qua e là, qualche nota che arricchiva la sonorità nei punti in cui appariva più povera. Ho anche assistito a una conferenza di Boris Morros, il direttore della sezione musicale della Paramount, con proiezioni. Rivelava trucchi meravigliosi anche di vecchi film; per esempio, ci ha mostrato come aveva realizzato il famoso effetto sonoro della trasformazione del «Dottor Jeckyll»: ha inciso e poi mixato, facendoli andare all'incontro, alcuni comunissimi elementi di una colonna «effetti».

E tu hai nessun progetto professionale in vista laggiù? — E' meglio non parlarne, anche per scaramanzia. Ma chissà... vedremo... Se mai prometto magnifici articoli per «Film»!

P.

# "Siamo stati in Africa"

Uno di "Equatore" racconta - Palti da un emisfero all'altro - "Ma lei non è il regista!" - Dove le piste non si vedono - Finalmente, al lavoro

Non ricordo con esattezza quante volte ho sorpassato l'Equatore: mi pare cinquanta a sessanta. Per compiere questa impresa, che avrebbe fatto impallidire il più vecchio componente della ciurma di Sandokan, non mi è stato necessario fare né il corsaro, né il capitano di lungo corso, ma mi è bastato seguire per due mesi la lavorazione del film «Equatore»: tutta la «troupe» era infatti di base a Chisimio, cioè a trenta o quaranta chilometri dalla linea del massimo parallelo, e noi, quotidianamente, ci recavamo dall'emisfero australe a quello boreale: ecco tutto.

Da bambino m'ero fatta la convinzione che l'Equatore fosse una bella striscia bianca che girasse tutto intorno alla pancia della terra, convinzione che un ben nutrito scienziato di insegnanti mi aveva costretto ad abbandonare, sebbene con riluttanza. Ora, ho constatato che la mia vergine intuizione non mi aveva ingannato perché sulla pista che conduce da Mogadiscio a Chisimio, ad un certo punto, c'è un pilastro dal quale parte una bella striscia bianca che attraversa la strada. Naturalmente, ho gridato di gioia e sono stato il primo della «troupe» a mettermi a gambe larghe in mezzo alla strada, per avere un piede in ogni mezzo mondo.

Qualche episodio? Eccone, intanto, uno abbastanza curioso. Accadde, appunto, nel secondo giorno della nostra vita equatoriale, allorché, a sera, una specie di automobile si fermò davanti al nostro albergo per far discendere un tale che ci avvicinò subito con aria, non si può negarlo, disinvoltata.

Chi siete? — gli domandammo.

Sono Gino Valori.

Non scherziamo! — replicammo sdegnati (conoscevamo benissimo il nostro regista e non era il caso di prestarsi a scherzi idioti).



Ventitré ore di viaggio attraverso l'Africa equatoriale, capite? Come volete che trovassimo alcunché di comune tra questo essere sigurato che discendeva dall'automobile e il Valori che avevamo lasciato a Roma?

Invoca no. Era proprio Valori il quale giunto a Mogadiscio per aereo, senza attendere il mezzo messo a sua disposizione dalla Roma-Film, poiché sarebbe partito soltanto l'indomani, aveva ottenuto un passaggio sul furgoncino di due cacciatori che andavano nel Kenia e, dopo ventitré ore ininterrotte di pista era giunto a Chisimio.

Ma questo non era che il principio. E le migrazioni attraverso l'Oltregiuba, che si iniziarono subito, la mattina seguente, ci fecero ben presto capire tutto.

Ora ed ore di automobile, chilometri e chilometri percorsi spesso orientandoci col sole alla ricerca di località che il regista scartava inesorabilmente quando non recalcitravano in pieno le sue idee.

Questo sfondo sarebbe bellissimo, ma quella cortina di ombrelliere fa troppo «massa» laggiù... Questa radura va benissimo, ma da questa parte l'inquadratura «sta» su quel villaggio.

Via, dunque, daccapo, per altre infinite ore di cammino, per poi scendere ancora, ad esplorare la zona, e misurare il corso del sole per stabilire il taglio della luce, e la distribuzione delle inquadrature tra la mattina e il pomeriggio.

Ecco: questo finalmente va bene. Andiamo, allora, Meacchi. Ci si deve fermare: manca la lenzina. Uno sguardo alla carta: e pochi chilometri c'è un paese con un residente. Sono le due e mezzo del pomeriggio: il sole è ferocemente intento a scaldare il nostro cranio.

Tentiamo di raggiungere a piedi questo Eden che la carta con fredda precisione ci indica a cinque chilometri. Siamo in tre: Valori, l'autista ed io.

Dopo un'ora di marcia, io sono a dorso nudo, l'autista ci segue a duecento metri, ma Valori non manifesta ancora alcun segno di disagio. Passa un'altra ora e il paesaggio è cambiato. La boscaglia somala, bassa, stepposa, spinosa di terra rossa, passa in «dissolvenza» ad una maggior quantità di verde, ad una più ricca flora. Si sente la vicinanza dell'acqua, del Giuba. Di colpo, una sete terribile ci inacidisce la gola e tendiamo al fiume con tutte le nostre forze. L'autista è lontanissimo: io non ho più nulla da mettere a nudo e Valori continua imperturbato a cercare le inquadrature. A questo punto penso che la razza dei registi è una razza nuova dotata di particolari qualità fisiche; una specie di uomini, apparentemente normali, ma inspiegabilmente capaci di dormire soltanto poche ore alla settimana, di resistere due giorni senza mangiare, di fornire la somma di lavoro di una mezza dozzina di elefanti, e di mille altre cose del genere.

All'alba siamo a Chisimio. A mezzogiorno si riparte. E così, lentamente si costruisce l'ideale topografia del film.

Ora che la Roma-Film spedisce due primati: nel tempo e dello spazio. Ha fatto il primo film africano con «Squadroni Bianchi» e ha coperto la maggior distanza con «Equatore». Sono circa ottomila chilometri di strada da Roma a Chisimio, un viaggio di 17 giorni in piroscafo attraverso il Mediterraneo, Suez, il Mar Rosso e l'Oceano Indiano. Ma d'altra parte ciò che si trova nell'Oltregiuba, gli sfondi, le foreste, i paesaggi, le lande, lo si cercherebbe invano in tutto l'Impero. Le stesse razze indigene sono fotogenicamente più interessanti che altrove: i Goscia che lavorano nelle concessioni, robusti, alti, a testa rasa, Biagiuni, turchi, muscolosi, con il viso schiacciato, le orecchie larghe e le labbra enormi. I Bimal snelli, flessibili, eleganti. Le gigantesche foreste rese impenetrabili dall'incredibile intrigo di enormi liane, popolate da eserciti di scimmie e buie al punto da non potersi girare. Le piane senza limiti, cieche di sole, dove qualche tozzo baobab solitario alza disperatamente le corte braccia al cielo e dove corrono branchi innumerevoli di struzzi, di iagogeni, di zebre, di giraffe. E la grande via verde del Giuba, lentissimo, immenso tra le palme e i manghi, col greto assolato cosperso di cocodrillosi alla sista e di enormi tracce di ippopotami, dove a sera le gazzelle scendono a bere, guardine. E i villaggi nascosti nelle radure, sorvegliati dalle scimmie e frequentati dagli sciacalli, dove qualche donna lavora a intrecciare stuoie e taluche, lontano, scandisce il silenzio con un tamburo al ritmo dolce delle altissime cime delle palme agitate dal monzone che viene dal mare. Questo è il «classico» dell'Equatore; ed è tutto nell'Oltregiuba.

Valori e l'operatore Lombardi, una sera, sono tornati soddisfatti, annunciando che finalmente si poteva girare. Il miracolo si è allora compiuto sotto i nostri occhi, in un istante. Milena Penovich, Fantoni, Tino Eler si sono trasformati in Frida, in Jimmy ed in Valerio, ed hanno cominciato a soffrire, così come avrebbero dovuto soffrire nei prossimi giorni nei luoghi più belli dell'Oltregiuba, tra le foreste, in mezzo alle piane, lungo il fiume.

Si iniziava la lavorazione di «Equatore».

# "Andrò a fare un film in Spagna"

Romolo Marcellini, regista di "Sentinelle di bronzo" è appena tornato dalla Spagna e progetta già di ritornarvi - Guerra e cinematografo - Al fuoco di Teruel - Qualche cosa da fare per noi

Tò, chi si vede? Marcellini! Era un pezzo che l'aspettavo: ed ora, in premio della lunga attesa, spero che riserverai a Film il privilegio di qualche notizia sul tuo misterioso viaggio in Spagna.

In Spagna? Vedo che non posso più negare di esserci stato. Diremo, allora, che ho fatto un viaggio per affari personali.

Risposta piuttosto strafottuta: mi consentirai, dunque, di esserlo altrettanto nei confronti del tuo riserbo e di dedurre che se un giovane regista cinematografico va in Spagna...

Piano, caro. Tu dimentichi che io non sono solamente regista; ma anche giornalista. Diremo, allora, che ho girato la Spagna nazionale con degli operatori e con la macchina da scrivere. Posso essere ritornato ora, con trentamila metri di negativo o con un manoscritto di trecento pagine; o con gli uni e l'altro. Lo vedrai da te, quando verrà fuori quello che ho girato.

Se stessi parlando con un uomo politico, con un boxeur o con Greta Garbo, comincerei a disperare. Ma, siccome hai confessato di essere anche, se non soprattutto, un giornalista, sono convinto che non mi lascerai andare a mani vuote.

Questo no. Potremo parlare, per esempio, della Spagna.

Ma dimentichi che io ti intervisto per un giornale cinematografico?

Niente affatto. Parleremo, per esempio, di quello che noi italiani potremmo fare nel cinematografo per la Spagna.

Avanti, dunque.

Nei quattro mesi che ho trascorso nella penisola iberica ho visto la guerra civile da vicino. Ero proprio nel centro della faccenda. Coi giornalisti italiani e coi *reguets*, al fronte. Oggi il mestiere dell'inviato speciale su un campo

di operazioni belliche non si fa più come un tempo, dal gran quartier generale e con mode escursioni. La percentuale dei morti tra le file dei giornalisti in Spagna ed in Cina è, difatti, già abbastanza notevole. Anche per questo la vita dell'inviato speciale è la più bella del mondo. Basta stare un po' attenti.

Il collega americano Ney, per esempio, fu colpito con altri due dei nostri in una automobile dove s'era rifugiato per il freddo. Si capì, da questo incidente, che era meglio stare all'aria aperta, magari in un fosso. Sono stato accompagnato quasi sempre dal nostro Craveri, un operatore dotato di un coraggio che rasenta la follia: la sua macchina, nel portarsi avanti, era più ardita di una mitragliatrice. Così mi è capitato di entrare io, unico «fotocinematografaro», in Teruel con le truppe. Una giornata indimenticabile.

E poi?

Naturalmente, non ho visto solo Teruel. Ho avuto anche modo di studiare attentamente la Spagna come mercato cinematografico. La sua capacità di assorbimento è fortissima. Il numero delle sale cinematografiche è di gran lunga maggiore che da noi. Il numero degli spettatori è formidabile. Presentemente, per ragioni esclusivamente economiche, la Spagna nazionale è dominata soprattutto dalla produzione tedesca. Di americani non hanno che i vecchi film dei primi tempi del sonoro che ho rivisti con straordinario divertimento. La Spagna rossa, invece, è largamente fornita di novità americane.

E i film italiani?

Ha avuto grande successo *Scorpe al Sole*. Forse perché è un film di guerra, pieno di morti. Gli spagnoli sono così: non amano le trame sdolcinate e sottili; ma esigono vicende violente, piene di aggrovigliate, passioni. *Aldabaran*, per esempio, ha avuto scarso successo: è stato proiettato poco dopo l'affondamento del *Canarias*; l'opinione pubblica, fortemente colpita dal doloroso episodio, non poteva tollerare una visione piuttosto leggera della marina militare.

E *Sentinelle di bronzo*?

Buon successo.

Vedo, da quanto mi dici, che hai studiato la situazione cinematografica della Spagna. È avvenuto forse in previsione di un film di ambiente spagnolo?

Non lo nascondo. Ma devo precisare. Non solo di ambiente spagnolo, ma di spagnoli. C'è bisogno, per loro, di una trama della potenza drammatica di *Informor* o di *Winterset*. Si può rifare un'atmosfera irlandese con la nebbia o i bassifondi di Nuova York con delle costruzioni di cartapesta e della pioggia artificiale; ma il sole della Spagna, quelle campagne tragiche, quella luce scattante, quei bianchi crudi, bisogna andare a coglierli sul posto. Quell'Europa che è già Africa non si può realizzare di ma-



Il "tecchino" del cinematografo: la macchina da presa.

maza il fratello della sua donna e questa, che non sa di amare l'assassino del proprio fratello, salva il latagista. Le risorse che la Spagna offre per un film di questo genere sono infinite. Non bisogna dimenticare che la Spagna, cinematograficamente, è un puro inedito.

Che altra iniziativa potrebbe prendere la cinematografia italiana in Spagna?

In genere ogni grosso argomento. Ma, soprattutto, è necessario che i tecnici italiani si affrettino e non si lascino precedere da altri paesi. La Spagna, lo ripeto ancora una volta, è un mercato ricchissimo e un audace organizzatore potrebbe fare nella penisola iberica quello che ha fatto Alessandro Korda in Inghilterra.

Però, con tutto ciò che di interessante mi hai detto, io non ho saputo ancora...

Che cosa sono andato a fare in Spagna? Già. Ma sta' tranquillo: neanche te lo dirò. Posso fare, però, di meglio: dirti «perché» ci sono andato. Non è la stessa cosa, credimi. Tre mesi fa mi si aprivano due prospettive: o questa, oppure girare un film a Cinecittà: un film borghese, un film qualunque. Ho preferito l'altra soluzione; ed eccomi qui...

Ma, intanto, io...

Intanto, tu abbi pazienza. Compera il prossimo numero di «Film», o, se non il prossimo, quello successivo: quasi quasi ti posso promettere che qualche cosa di più la verrai a sapere...

Intesi, allora. Diamoci appuntamento, per uno dei prossimi numeri di «Film» a pagina... (1).

X. Y.

(1) La pagina, peraltro, non sappiamo neanche noi quale sarà, ma il «servizio» ci sarà di certo. (N. J. R.)

M. M.



Romolo Marcellini, dietro una trincea di Teruel.



Si gira "Equatore".

# CINECITTA' E DINTORNI

DOCUMENTARIO 4°: ALESSANDRINI



## "Provino" di Camillo Pilotta

Camillo Pilotta è un uomo di natura semplice, ma voler parlare di lui e della sua arte non è una cosa facile. A vederlo così al naturale «giù di scena» senza truccatura, forte nella sua corporatura massiccia, con quel suo labbro inferiore un po' sporgente che sarebbe un sintomo di uomo caparbio, tenace, forse crudele, se non ci fosse il suo viso che scopre interamente la sua bontà d'animo, non si saprebbe come giudicarlo e definirlo. La sua arte nasce appunto da questa sua indecisione: egli sta in mezzo, sta sospeso senza un carattere ben preciso e definito: ma bastano un minimo di truccatura, dosata con intelligenza e con parsimonia, un colpo di pettine, un aumentare o un diminuire della lieve sporgenza del suo labbro inferiore, una minima variazione della sua voce così sonora e pastosa, perché Pilotta si trasformi immediatamente e crei un personaggio dalla personalità decisa e completa, diventando buono o cattivo, leale o malfido, furbo o stolto, egoista o generoso, comico o serio, ferace o sentimentale. Tutto questo senza caricare, senza smorfie, senza espedienti teatrali o di effetto, senza sorpassare il limite della naturalezza e della semplicità.

Noi non sappiamo se Camillo Pilotta, quando si trova a tu per tu col copione che deve studiare, oltre ad imparare la sua parte, la studi, la analizza, la sonda fra i suoi più minuti particolari, nelle sue sfumature le più recondite, nelle sue espressioni più fugaci, per sapere in quale situazione psicologica si trovi il personaggio, in quali relazioni agisce in confronto agli altri: insomma come si comporterebbe se questo personaggio esistesse veramente. Ma certo che, una volta che egli si trova sulla scena o davanti all'obiettivo, è perfettamente inquadrato nella sua parte, completamente mutato nel suo personaggio: egli non imprime la sua personalità nel suo personaggio, ma si assume interamente la personalità del personaggio, quella personalità precisa e matematica che avrebbe il personaggio se esistesse veramente. In parole più semplici, egli si umanizza nella sua parte, toglie dalle apposite caselle il tipo che deve impersonare e non lo fa suo così come è, ma lo smussa, confonde con accorte sfumature quei limiti precisi che separano un tipo da un altro tipo, per crearne qualche cosa di più di un tipo e precisamente un personaggio vivo e reale, completamente «umano».

Questa sua nitida coerenza all'umanità del personaggio, ci ha fatto ammettere la probabilità che Pilotta studi minuziosamente la sua parte prima di interpretarla: ma, anche ammessa questa probabilità, essa sola non basterebbe se accanto allo studio di creare un personaggio umano, Pilotta non mettesse il suo intuito, il suo intuito innato di artista. Questo suo intuito è così profondamente e fortemente radicato in lui, e così pronto e veloce a suggerirgli questo o quell'atteggiamento, e sempre il più adatto al più significativo, che si può dire senz'altro e senza sbagliare che Pilotta è soprattutto un attore «d'intuito». Questo suo intuito si avvicina molto a quella doti artistica che hanno molto spesso i «figli d'arte» che sono diventati attori perché hanno ereditato la passione per il teatro di generazione in generazione; attori che hanno sempre profeso questa nobilissima arte del teatro, anche quando il teatro era un'arte meno nobilitata di adesso e tenuta meno in considerazione, e forse, appunto per questo più nobile, più sentita, più sincera, maggiormente irata di sacrifici, di lotte, infine più appassionata di oggi. Pilotta lo si può considerare

sotto un certo punto di vista anche lui «figlio d'arte». Suo padre era un appassionato del teatro, attore e soprattutto commediografo. (Forse ricordate qualche sua commedia veneziana, come l'Onorevole Campodarsego. Egli ha ereditato questa sua passione appunto dal padre, con la differenza, però, che la sua recitazione non risente della influenza dei ricordi degli antichi modi di recitazione, e qualche volta ancora riscontrabili nei «figli d'arte».) Nato a Roma, subito a due anni fu portato nel Trentino, a Feltrina, dove rimase fino all'età di 16 anni. Qui fu allevato e cresciuto, qui fece i primi studi. Ma gli studi non lo interessavano, ciò che veramente lo attirava era il teatro.

In un paesino come Feltrina, non arrivavano mai o assai raramente, compagnie teatrali che gli potessero infondere una tale idea, assistendo a qualche loro rappresentazione. Ma Pilotta conosceva il teatro attraverso suo padre, conosceva Gino Rocca anche lui di Feltrina, ne aveva studiato qualche cosa a scuola. Covicchè con un puntiglio strano, diverso dai soliti capricci che possono avere i bambini, ogni qualvolta gli domandavano il solito «Che cosa farai?», il piccolo Camillo, sporgendo quel suo labbro inferiore divenuto in seguito una sua caratteristica, e assumendo così una espressione di bambino testardo, crollava la testa e rispondeva sicuro e senza indecisioni «L'attore». E suo padre, uomo severo ma che trattava i suoi bambini come se fossero già uomini, e responsabili delle loro azioni, non gli disse di no. Così a 17 anni Camillo Pilotta entrava nella compagnia di Zaccaroni come l'ultimo dei generici. Ma gli insegnamenti di un tale maestro non dovevano certamente rimanere infruttuosi. In poco tempo, il giovane Pilotta riesce infatti a staccarsi dalla fila dei generici, per entrare come secondo attore giovane nella compagnia Stabile del Teatro Manzoni di Milano con Tina di Lorenzo e Armando Falconi.

Ma sin da allora (siamo nel 1914) il cinematografo cominciò ad attirare Pilotta forse più per un senso di curiosità che per vera passione; e quando Genina lo chiamò per lavorare con lui, egli accettò senz'altro interpretando la parte principale del film Il sprovvisoriato da un soggetto di Giannino Antonia Traversari.

Pilotta vive così un breve periodo di indecisione fra il teatro e il cinematografo: non

vuole tradire il teatro, ma non vorrebbe rinunciare a questa nuova arte che lo attrae; ma la guerra lo fa decidere senz'altro: parte per il fronte come semplice soldato e, poi, diventa caporale dell'artiglieria alpina. Finita la guerra, maturo dalle vicende e dagli anni, Pilotta si getta corpo morto al teatro ed entra così nel periodo della sua carriera teatrale, senza dubbio il più fulgido, quello in cui egli dimostra pienamente le sue qualità di attore. Riunitosi in compagnia con quella «benedetta nostra piccola grande attrice» che è stata e che è tuttora Emma Gramatica, assai calorosi furono i successi che raccolse accanto a lei dopo le recite di Cesare e Cleopatra di Shaw. La sorridente signora Beudet di Amiel, La moglie che sa di Barrie e l'Indemniata di Karl Schönherr. Appunto dopo la recita di questa commedia Marco Praga, allora critico teatrale dell'Illustrazione Italiana, scrisse che «Camillo Pilotta è un interprete squituito: è con vero compiacimento che io vedo questo giovane attore raffinato sempre di più: egli occupa ormai uno dei primi posti nella nostra ricca schiera attuale degli attori italiani».

Quando lascia la Gramatica, Pilotta entra nella Compagnia danzanniana con La Mela e Nicotri. Di lì passa agli spettacoli Za Bim. Ricordate il gangster dal cappello duro e il sigaro in bocca in Broadway? Ma in Italia si ricomincia a parlare ancora di cinematografo: Pinaluba tenta la rinascita della cinematografia italiana e produce il primo film sonoro italiano: La Canzone dell'amore. Pilotta si lascia nuovamente tentare e riparte con questo film la sua seconda parentesi cinematografica. Subito richiesta, per altro, per entrare nella compagnia di Prialusso con Maria Abba e poi con Kiki Palmer e infine con Carlo negli spettacoli giuliani; e riparte per la terza definitiva volta. Infatti, da questo momento in poi, quando si parla di Pilotta, non si pensa più all'attore teatrale ma all'attore cinematografico. Questa parentesi è ancora aperta e chissà ancora per quanto tempo lo sarà.

Crediamo inutile parlare sul Pilotta di queste ultime interpretazioni cinematografiche. Chi non ricorda nelle vesti di Bevo, in Scarpe al sole, quel «vecchio alpino» dalle spalle larghe e dalla folta barba che somministra imperialmente pasta e fagioli e bonari rabuffi a tutta la compagnia sino a che pianta i fornelli, imbraccia il moschetto e cade da leone davanti alla croce di legno spezzata? Chi non lo ricorda infido, mezzo finto, ma in fondo furbo e maligno, nelle parti di quell'oste francese nel Casa Halle, di Blasetti, e autoritario e deciso Granduca Alessandro nel «Lorenzino de' Medici» e quel filibustiere tenace di bar e botte, in mezzo francese e mezzo italiano, primo di qualsiasi sentimento verso la patria, la moglie e il figlio, e che finisce per morire eroicamente nel Grande appello? e Annibale di Scipione l'Africano?

Questi sono soltanto i film significativi di Pilotta: troppo lungo sarebbe elencare tutti quegli altri ai quali egli ha preso parte. Anzi, ci sia lecito aggiungere che sono forse troppi.

Pilotta, con quella sua recitazione variata e del tutto personale, nobile nei suoi atteggiamenti e impovente nel suo personale, che nasconde sotto una vada scorta una sensibilità squisita, è destinato a interpretare parti di primissimo ordine. Egli merita di essere ancora meglio utilizzato e valorizzato. Potrà film ma significativi. Così egli darà ancora molto di più di quanto ha dato fino ad oggi.

Carlo Bestetti

## I GENERICI

S'incontrano un po' dappertutto: sparsi nei ristoranti di terza categoria, dinanzi ai caffè di lusso di via Vittorio Veneto, negli uffici di collocamento e al Sindacato; con una certa collocazione nei locali di danza di qualche grande albergo, o raggruppati, in attesa, nei corridoi o nell'interno dei teatri di posa. Si riconoscono subito: da una eleganza ostentata e chiassosa oppure da una trascuratezza, qua e là, sostenuta da un'industria tentativa di preziosità. Gestiscono i più, parlano ad alta voce, specialmente le donne; tutti hanno una raccomandazione della quale riservatamente parlano, amicizie influenti di cui servono, produttori e registi carichi di loro fotografie e particolarmente propensi ad interessarsene.

Le donne posseggono certa loro ambizione: seduzione fatta di ciglia sovrapposte e di cipria color ocra; ragazze di venti, venticinque anni, ammorose, sottili, paffute. Sorridono o no, secondo il tipo; qualcuna non sorride nemmeno più, salvo che in privato, s'intende. Ciò dipende, anche, da mancanza di calze di seta e di chi avrebbe potuto loro donarle senza pensarci sopra gran che. Tutta qui la tragedia, talvolta: diventano nervose e insopportabili, parlano male di tutto e di tutti, dichiarano che non lavoreranno più «le mandino pure e chiamano ma fare del cinematografo è una vita da cani; ma da cani sul serio, e neanche per cento lire al giorno...».

Intanto, eccole là, tutte quante truccate e infarinate, nell'ombra, in attesa del loro turno, docili e silenziose, gli occhi sulla gran macchia di luce bianca dei riflettori, il volto un poco stanco, i pensieri che scoppiano come fraglie bolle di sapone...

— Mi avevano promesso una parte... — dicono, dopo, quasi tutte insieme nei camerini; e si tengono dispettosamente il cerone dal volto. — Una parte sicura.

Sull'uscio dei loro camerini, non s'è dipinta neppure una piccolissima stella; una di quelle stelle che servono un po' a tutti per fantasmare nel vuoto dei propri sogni. Sogni d'estate in tempo d'inverno, talvolta.

— Potrei essere un tipo — dicono allora fra di sé i generici brutti, quelli che di bello non hanno che l'insistenza ostinata e il paziente coraggio — un tipo per una parte di minore importanza... Qualche uomo o qualche donna brutta servono sempre; se il mondo fosse popolato di tutta gente dagli occhi cerulei e dai fianchi sottili... Vedere gli americani, che scuola: Wallace Beery, Warner Oland, Edna May Oliver...

Non dimenticano la paga, però.

— Che cosa fai?... — rispondono; e gli artisti sono pagati come tutte le persone che esercitano un mestiere. Le ragazze ci si rinnovano il corredo primaverile, e gli uomini si forniscono di innumerevoli paia di calzoni di flanella.

S'incontrano, ripeto, un po' dappertutto: di giorno e di notte, dovunque vi sia della gente disposta a discorrere e a parlar male di cinematografo.

— Ho una parte, stavolta, nel film di... — concludono infine i generici con fermo volto e agguerrita convinzione — una bella parte, mi hanno detto, dopo quella del protagonista... Hanno dimenticato alzacate, delusioni, scartuffe e qualche lacrima; mentono con la stessa puerile ostinazione delle donne e dei fanatismi, come se il convincere chi li ascolta di questa loro menzogna, significhi per essi un primo passo verso la sognata e irraggiungibile celebrità.

## 5 minuti con Zavattini

Il mio incubo dice Zavattini — è il film comico: il film comico nel senso più completo ed ortodosso. In Italia, contrariamente a quanto si pensa, s'è tentato di guardare con grande ottimismo e fiducia certa all'inizio di una vera produzione cinematografica italiana. A questo proposito, invitato da Giuseppe Amato, ho ideato un soggetto che sarà presto realizzato e che spero otterrà il medesimo successo di Dado un milione (il quale ultimo è in lavorazione a Hollywood in versione americana). Il soggetto del mio nuovo film racconterà ed illustrerà i viaggi e le avventure della «Signorina Grandifirma» divenuta ormai giornalisticamente ed esteticamente famosa sulla prima pagina del mio settimanale.

— Vuoi dirmi qualcosa della trama? —

— E' ancora troppo presto per parlarne; tengo solo a dichiararti che tutta l'azione del film sarà basata su di un piano di realtà e di logica umoristica d'accordo finalmente con il desiderio dei produttori e dei registi che, in tema di film comici, trovano tutto inverosimile e assurdo!... E con questo, credo che i cinque minuti siano finiti...

## Ancora 5 minuti...

Sicuro. Ma ne possono cominciare altri cinque. Esistono, secondo te, in Italia attori che potrebbero interpretare film di carattere essenzialmente comico?

— Senza dubbio: i nostri migliori attori di varietà da Totò a Macario posseggono originali e indiscutibili doti comiche che, sfruttate con intelligenza e misura, potrebbero dare risultati eccellenti. Il guaio consiste nel fatto che questi attori non sono ancora stati esaminati e giudicati sul serio dai nostri registi. Io sono certo, invece, che il nostro varietà è ricco di elementi di valore, più conosciuti del resto dal pubblico che da chi si occupa di cinematografo. Il film comico avendo soprattutto carattere di interpretazione individuale, necessita di reggisti sulla mimica e sul gioco tecnico dei singoli attori; le cosiddette «troupe umoristiche» non hanno alcun valore, se non sono realizzate da chi ne sa cogliere e interpretare, secondo una propria vena comica e quindi del tutto originale, l'intenzione o il significato... E dieci!

## 1 minuto ancora...

Un minuto ancora!... «Parliamo tanto di me» e «al povero sono matti» c'è da cavarne qualche cosa per il cinematografo?

— Impossibile — risponde Zavattini —; i miei due lavori non hanno la trama né lo schema fisso e indispensabile per la realizzazione cinematografica; sono troppo basati sull'inverosimile, e l'umorismo vive in essi come una conseguenza naturale di tutto il racconto. A questo i produttori non vogliono arrivare. Senza pensare che, in fondo, le cose più inverosimili sono quelle veramente più ridicole... E undici!... Ciao.

Secondo Umberto Scarpante non esiste collo più lungo di quello di Elsa de Giorgi.

— Ma che dici? — ribatte Umberto Melnati — Non è verol

— Le prove, allora? C'è un collo più lungo, secondo te?

— Certo! il collo di una giraffa che imita Elsa de Giorgi.

## Pi gira

Cinecittà, in questo inizio dell'anno secondo della sua vita, ierve di attività intensissima. Nel grande teatro n. 5, e nel terreno vicino, proseguono intensamente le riprese del «Verdi». Il complesso degli esterni e degli interni del Teatro veneziano della «Fenice» sarà presto esaurito e si darà quindi mano alle grandi scene della piazza di Busseto.

Il teatro n. 2 è occupato dall'«Orologio a cucù» che Mastrocchio continua a realizzare con la massima accuratezza. Oretta Fiume ha iniziato il lavoro ed il suo debutto viene seguito con il più vivo interesse.

Nel teatro n. 6 Goffredo Alessandrini lavora all'ultima serie degli interni di «Luciano Serra pilota».

Si iniziano, poi, in questa settimana le riprese di «Fuochi d'artificio», dalla commedia di Luigi Chiarelli, prodotto dalla Juventus che è così al suo quinto film. «Fuochi d'artificio» è diretto da Genaro Righeili e sceneggiato dall'autore. Interpreti principali: Amedeo Nazzari, Anita Varni, Romolo Costa ed Ermelli.

In settimana tornerà infine a Roma la «troupe» di «Equatore» e si inizierà la preparazione della lavorazione in interni di questo secondo film africano della Roma-Film.

Vittorio de Sica parla di Maria Denis — Una ragazza testardal Si è fermata sui sedici anni e non si muove più!...

S'incontrano Gino Cervi e Giulio Stival del «teatro moderno». Abbracci, baci.

— Ho saputo dei tuoi ultimi successi — fa Cervi, congratulandosi — «Maschio e femmina».

— «Avrebbe potuto essere» — aggiunge Stival, incoraggiato.

— Già è quel che pensavo... Avrebbe potuto essere una bella commedia... conclude distratto Cervi.

Riflessioni di Tina Zucchi: «Il cinematografo: dove si va per sognare o per dormire».

Quando'era in America, Antonio Centa fu chiamato dal giudice per aver malmenato un tizio.

— E' vero che gli avete spezzato un batone sulla testa? — domanda il tutore della legge.

— Sì — risponde Centa — ma non do importanza alla cosa. Si trattava di un vecchio bastone fuori uso...

## Pi girerà

Tra le produzioni di cui si annuncia imminente l'inizio a Cinecittà, dobbiamo ricordare la precedenza al primo film della serie Amico, «Ma l'amico mio non muore» di cui s'era già cominciata la lavorazione a Tirrenia nell'estate dell'anno scorso.

Il dieci maggio si inizierà poi la lavorazione di «L'Albergo degli essenti». Produzione Romulus-Lupa Film. Supervisore Luciano Dorio. Regista Raffaele Mattiuzzi. Principali interpreti Camillo Pilotta, Paolo Barbara, Enzo Gainotti. Il soggetto, che è molto giallo, è di Barricelli. Riduzione di Eduardo Anton.

Dovrebbe poi iniziersi il «Rigoletto» dell'«Era Film» con la regia di Charles Brabin. Già si sono iniziati i lavori preparatori e l'aiuto regista Randone sta realizzando i provini definitivi.

Per la metà di maggio dovrebbe inoltre avere inizio il primo film delle Merlino, del programma Amico, con la regia di Mario Mattoli. Mentre per la metà di maggio dovrebbero avere inizio «La moglie ideale», produzione Itala Film di Berlino, regista Veorler e interpretazione di Kate von Nagy con Paul Kemp e Theo Lingin, in lingua tedesca, e «Terra di fuoco», produzione Memento, in doppia versione italiana e francese, soggetto di G. B. Angioletti, sceneggiatura di Sarment, regia di L'Herbier, con Tito Schipa, Luisa Carletti, Umberto Scarpante e Michele Simon.

Un giovane attore che faceva il suo primo ingresso in società, durante un matrimonio, udì parlare di un tale noto per la sua stupidità.

— Sì, davvero, non vi è un cretino peggiore di lui — esclamò. Ma poi, ricordandosi delle raccomandazioni ricevute con un gransioso sorriso, aggiunse: — Eccetto i presenti, benissimo...

Athricette di Cinecittà. Una brunetta e una platinata stanno parlando (con un certo sforzo) di «soggetti» e di «copioni».

— Ah! lo vedo pazzo per «Il padrone delle ferriere» — esclama la bruna.

— Io invece no... — risponde la «platinata» — in questo momento sono colta per il padrone di una fabbrica di automobili!

Dal taccuino di René Clair: «Il pubblico è più intelligente di quello che tu creda, o regista. Spesso non torna a vedere un altro tuo film».

«Il critico è meno cattivo di quello che tu creda, o regista. Spesso dice molte cose del film di un tuo collega».

Gli uomini lo stesso: forse un po' meno convinti di essere dei grandi attori, forse un po' più persuasi di non diventarlo mai. Tanto vale insistere; s'è pure una benedetta speranza a cui bisogna aggrapparsi e non rinunciare. Qualcuno vi ha già rinunciato da un pezzo, invece; un mestiere, quello del generico, come un altro: straccarsi per la scena, girare e andarsene. Se il regista non gli ha messo gli occhi addosso ora, che son passati quattro anni dal primo film, è inutile pensarci e smaniare come fanno tanti altri. Gli uomini dispongono sempre di tale, amabile senso di comprensione; sanno che non bisogna far la corte alle ragazze in studio e che, soprattutto, non è affatto divertente.

— Mi avevano promesso una parte... — dicono, dopo, quasi tutte insieme nei camerini; e si tengono dispettosamente il cerone dal volto. — Una parte sicura.

Il tavolo del produttore, le fotografie sparse e sorridente di tutta quella luce sparsa e incrociata di smalto; ma i generici sono al di là del tavolo musci ed incerti; e sembra che solo l'ombra sia rimasta su di loro: un'ombra scialba che appiattisce i volti e sbiadisce il colore dei capelli e degli occhi. Le ragazze sorridero ad ogni costo sembrano affacciatanti.

— Ho lavorato con lei in Napoli d'altri tempi... Ho qui un biglietto del commendatore... — Ed estraggono dalla borsetta una lettera regalata che porgono estando.

Il regista osserva, intanto, un po' discosto e come assorto in gravi pensieri.

— Quanti anni avete?

— Sedici, diciotto, ventidue, trenta... — E, negli occhi dei generici, si agita una fiamma di speranza. Il produttore segna i loro nomi e i loro indirizzi su di una cartella che tiene alla sua destra.

— Mercoledì alle 7 — dice il produttore — si «gira».



...o da negri. (Fotografie Pesce III)

La bella e... Ugo Cesari (Fotografie Pesce III)

*Film*



*Kitty Jantzen*  
*(Jolie)*



Foto stupenda esposita al Museo Benassi

## LE SEMI-STABILI

La costituzione di due compagnie a ruoli doppi e tripli che agiranno per un periodo di quattro mesi nel nuovo teatro di San Babila a Milano e nel nuovo Elitio di Roma, continua a sollevare vivaci discussioni negli ambienti interessati. La innovazione è indubbiamente radicale; ma non va, tuttavia, ritenuta come un socratismo. Le consuetudini, gli interessi, i vizi radicati nel mondo del teatro italiano sono tali e tanti, che in ultima analisi un felice risultato dell'esperimento potrà non essere rapido, come da taluni si mostra di credere. Il progetto delle due semistabili solleva controversie vivaci specialmente tra gli autori.

Si osserva, innanzi tutto, che una delle ragioni tecniche della decadenza dell'arte scenica italiana deve riconoscersi nel ciclo annuale delle compagnie. Si aggiunge, anzi, che un Antonelli, un Rosso di San Secondo, un Chiarelli, un Cavacchioli furono rivelati o affermati nel periodo in cui le compagnie usavano il ciclo triennale: è il tempo del trionfo di Tatti Sgatta.

Questo argomento in favore delle semistabili è molto serio. Attualmente non solo una compagnia si scioglie nell'esatto istante in cui comincia a raggiungere un soddisfacente grado di coesione e, come si dice, di «affiatamento»; ma non riesce a ricavare dai lavori che hanno resistito alla prova del pubblico tutto il possibile utile. D'ordinario, gli autori più applauditi scrivono una commedia non solo per un certo attore, ma per una certa determinata formazione; se la sua novità va in-line di stagione, il disgraziato autore deve contarsi di una ventina di repliche con la prospettiva che l'anno seguente la dispersione degli elementi della compagnia renderà impossibile una ripresa.

Anche il rendimento artistico di alcuni lavori piuttosto tenui, ma dai quali si potrebbero trarre degli effetti di caratterizzazione o degli studi di ambiente, in una compagnia annuale è quasi nullo.

La costituzione di due semistabili affronterà prima di tutto il problema strettamente artistico. Gli elementi di primo piano e quelli più promettenti saranno sottratti alle alternanze economiche e ai pericoli del capocomico: in un'atmosfera, diremo di raccoglimento, non saranno da pensare ad altro che alla loro arte. I ruoli doppi e, in qualche caso tripli, offriranno al pubblico la necessaria varietà di interpretazione.

Ma, obiettiva qualche attore, con questo nuovo sistema il massimo successo di una commedia consista di venti repliche: dieci a Milano e dieci a Roma. Tradotto in cifre, dodici o tredicimila lire di diritti d'autore: il terzo del rendimento corrente di una commedia molto applaudita.

I lavori che trionferanno a Roma e a Milano dovrebbero, dunque, essere presentati nelle altre città da compagnie di giro. Ma quali? Il cinema ha saccheggiato il mercato degli attori. Gli elementi di primissimo piano che rimangono, sono stati requisiti dalle due semistabili. Piazza della importanza di Torino, di Genova, di Firenze, di Bologna, di Venezia, di Trieste, di Napoli, di Palermo, dovrebbero quindi subire dei complessi molto più scadenti di quelli che girano attualmente. Questa è la difficoltà che, non senza ragione, preoccupa maggiormente gli autori.

Tuttavia, il fatto che alcuni legittimi interessi saranno sacrificati, non diminuisce il valore dei benefici che si potranno ricavare dal difficile esperimento. Gli attori italiani si gioveranno moltissimo di un ordine e di una disciplina nuova: il pubblico potrà lentamente riducersi e, in un'atmosfera più costruttiva ed elevata, nuovi elementi, (scrittori, attori e spettatori), potranno essere ritirati dal teatro. Evidentemente, la condizione del successo è soprattutto una: la durata dell'esperimento e la tenacia dei responsabili. Un vero risultato non potrà essere conseguito che a scadenza piuttosto lunga.

Un altro dubbio abbiamo raccolto nel mondo degli autori. Chi dirigerà, ci si domanda, le due compagnie? Gli attori e le attrici hanno, si sa, le loro debolezze. L'esercizio del capocomico in una compagnia fornita di due primi attori e di due o tre prime attrici, non è una cosa da prendere a saggio. Sono necessari, indubbiamente, una grande mentalità artistica, una formidabile esperienza e un pugno di ferro. Tutto questo sintetizzato da un nome che imponga per la sua autorità. Tatti, ci ricorda un amico, quando cominciò la sua grande carriera di capocomico, chiuse la sua vita d'attore.

Pierre Blancher ha stabilito a Parigi il suo quartiere generale nel ristorante della torre Eiffel.

— Avete dunque una tenerezza speciale per la torre Eiffel? — gli chiesero.

— Affatto — rispose l'attore. — Ma è il solo posto da cui non la vedo!

A. C.

Rina Morelli (Fotografia fidati)



## Un problema centrale

Come in tutte le attività umane anche nell'arte di recitare l'eccessivo orgoglio può perdere gli uomini. Perché vi sono, evidentemente, due modi di recitare. Quello in cui l'attore adora disperatamente, ereticamente il proprio talento, la propria personalità, e ad essa tutto sacrifica, tutto subordina; e quello in cui cede tutto e stesso ai superiori interessi dell'arte. Non temete che io dia nel difficile. Guardate Renzo Ricci e guardate Memo Benassi, i due maggiori e più completi attori del nostro teatro di prosa (con buona pace dei maestri sessantenni e ottogenari). Ricci è famoso, è memorabile per quella sua speciale maniera di gestire; lo si muove le mani in quel modo elegante e lezioso, solo lui ha quel modo di dire rapido, distaccato e un tantino nasale. Memo Benassi, poi, è ancor più caratteristico: egli odia a tal punto il gestire, che impone la più assoluta passività non solo alle sue, ma anche alle mani degli attori, e usa la sua voce, nella commedia leggera, con una sorta di ironico fastidio che lo rende riconoscibile ad una sola battuta. Insomma, tanto Ricci che Benassi si sono serviti della grande padronanza che hanno della scena prima di tutto per costruire un tipo, una marionetta, una maschera. Il marino di «Uomo sull'acqua» è Ricci vestito da marino, e il lord di «Ma non lo siamo un poco tutti», non è che Memo Benassi che si fa chiamare lord e che si applica una parrucca bionda. Non si laghi chi è stato a sentire la commedia di Lonsdale: è un documento curioso per chi ama e frequenta il teatro da parecchi decenni. Documento, soprattutto, per quella ineccepibile, (quando non è sfrontata), ingenuità con la quale taluni inglesi possono fare del teatro: la commedia di Lonsdale è ancora sul piano brillante, paradosso e polemico delle commedie di Oscar Wilde. Nessuno dubita che anche oggi qualche vescovo anglicano sarebbe capace di scandalizzarsi per la superficialità e il cinismo di un «Ventaglio di Lady Windermere» o di un «Importanza di far sul serio»; ma è piuttosto divertente il constatare che sulle scene del Regno Unito un bacio senza conseguenze concesso in un momento di abbandono e di solitudine, può essere ancora oggetto di una controversia più o meno brillante.

Ora, per insistere in un esempio calzante, la interpretazione che la compagnia Benassi-Morelli ci ha dato della commedia di Lonsdale, ricorda un cavalletto della vita di Garrick che recentemente è stato oggetto di una riduzione cinematografica. Gli attori della «Comédie Française» che, travestiti da personale di albergo volevano giocare una maligna burlesca ai danni del grande attore inglese, furono traditi dalla improprietà della loro recitazione. Dopo averli smascherati, con quattro frasi, quattro gesti, in quattro minuti, Garrick fece vedere come si comporta un oste, un manicalco, un valletto, un cuoco, uno sgattero pazzo. Garrick era un celebre Amleto.

La compagnia Benassi-Morelli, in un lavoro che ha di teatrabile e di vivo solo una certa caratterizzazione di tipi alla Wedekind, è caduta nella stessa retorica mimica e recitativa che il sommo attore settecentesco rimproverava ai comici della «Comédie»: le due «ladies» non erano delle «ladies», il vicario non era un pastore anglicano, la moglie non era una bigotta puritana, il maggiordomo non era un maggiordomo inglese. Ma c'erano delle parrucche color di stoppa!

Questo noncuranza non farebbe, se avesse la funzione di sorreggere, di marcare un monumentale tipo di «lord». Niente affatto. Memo Benassi vi diverte soprattutto per una sorta di snobistica recitazione. La signora tirannica che egli esercita sulla scena arriva all'eccesso di una recitazione umoristicamente pappagallesca: il vecchio «lord» dovrebbe avere un tono di comica sopportazione per la esosa bigottaria della sorella e del cognato e per la testarda inesperienza del figlio e della nuora. Benassi ne approfitta e cava fuori un tono di sopportazione che involge coi personaggi creati dall'autore, anche le battute. In fondo egli omnia e dice al pubblico: guardate un po' che costronerie mi tocca di scodellare!

E' più facile e, per chi si contenta, più divertente, ne conveniamo! Qualche lettore potrebbe prorompere: — Vial Sentileto piuttosto nel «Mercante di Venezia» — D'accordo. Ma se concediamo agli attori italiani di scomodarsi solo per Shakespeare, è finita col teatro: Ricci è soprattutto il Principe Amleto e Benassi è soprattutto Shylock. Bisogna pretendere che essi sappiano essere anche dei «lords», degli osti, dei domestici. Come Garrick.

Abbiamo parlato di orgoglio e forse non si tratta che di pigrizia. Tutti, in una certa misura, hanno contribuito a spingere gli attori italiani in un colpevole ozio.

Soprattutto la critica che, dal tempo del teatro psicologico e del teatro di pensiero, ha perduto di vista la vera, essenziale qualità del grande attore: quella di saper creare dei tipi. Senza la prodigiosa versatilità del vero attore, non può esistere teatro. Non può nascere ogni anno un capolavoro che si imponga per la bellezza lirica o pensosa della sua materia. Un «Santa Giovanna», un «Tutto per bene», un «Ultimo viaggio», un «Prima Lezione» non sono né di tutti i mesi, né di tutti gli anni. Gli attori italiani hanno un po' l'aria di attendere le opere maestre che s'impongono con la loro potenza letteraria. Dimenticano che i grandi comici del passato non hanno conquistata la gloria con Shakespeare e con Molière, ma spesso con dei canovacci dai quali tiravano fuori, con la personale interpretazione e con la sapienza della regia, degli studi d'ambiente e dei tipi osservati dal vero che mandavano in visibilità.

La situazione è stata notevolmente aggravata nell'ultimo decennio dalla presunta rivalità tra il cinema e il teatro. In effetti, il «muto» è il «sonoro» dei primi anni esigevano dall'attore qualità nuove, assolutamente diverse da quelle che dominano sulla scena. Pirandello sosteneva che il cinema italiano sarebbe nato solo quando avesse potuto distaccarsi radicalmente dal teatro. Ma la concorrenza, di «cassetta» c'era, e con questo argomento si spiegavano molte cose. Ora, con la assuefazione dei gusti del pubblico e con la perfetta registrazione della voce umana, la concorrenza si è trasferita su un altro piano. Come volete che lo stesso spettatore che ha visto Frank Morgan in «La fine della signora Charyne» ed Herbert Marshall in «Angelo» possa digerire Benassi che fa il «lord»? Come volete che innanzi a un Ricci marino non si pensi a Spencer Tracy di «Capitani coraggiosi»? Non venite a dirci che si tratta di un altro paio di maniche, perché la giacca è la stessa. Il cinema puro continua per la sua strada; ma intanto il grande teatro si è trasferito sullo schermo. Frederic March, Leslie Howard, Katharine Hepburn, Bette Davis, Luise Rainer, Carole Lombard sono prima di tutto dei grandi attori di teatro.

Edward E. Norton, Eric Blore, Eduarda Cienelli, Frank Morgan, sono delle celebrità della scena. Essi non hanno dovuto, come di sé stesso racconta Lionel Barrimore, pensare dieci anni prima di «dimenticare» il teatro. Luise Rainer è passata, da una stagione all'altra, dal trionfo del teatro al trionfo dello schermo, con gli stessi mezzi di espressione.

Quindi, amici attori, non basta ricreare un tipo di giovan signore elegante e lezioso incontrato in Via Veneto o in Via Tomacelli o in qualche fugace viaggio a Parigi. Andate, coi vostri spettatori, un po' più spesso al cinema.



Bozzetto di Sensani per una scena di "Antonio e Cleopatra".

## Antonio e Cleopatra di F. Malipiero al Maggio musicale fiorentino

FIRENZE, maggio

Il maestro Mario Labroca, organizzatore ed animatore del Maggio Musicale, ha voluto, quest'anno, personalmente incaricare Malipiero di scrivere un'opera nuova da rappresentarsi in questa stagione a Firenze. Con tale atto Labroca si è reso interprete dei sentimenti di ammirazione per il Maestro veneziano di quanti veggono in lui uno dei musicisti più rappresentativi, con Pizzetti e Casella, della sua generazione, e l'iniziatore, con i due artisti sopra citati, del rinnovamento della musica italiana.

Tale rinnovamento, data l'epoca in cui cominciò a manifestarsi, va inteso nel suo modo immediato, come reazione al melodramma borghese e verista che allora rappresentava tutta la musica «italiana», nonostante gli evidenti influssi massenettiani. Reazione che nel suo aspetto positivo, si attuò attraverso un doppio movimento spirituale, volto ad un tempo verso un remoto passato musicale e italiano, di cui si era dimenticata la grandezza, e verso un avvenire che da quello attingesse le energie per concretarsi. Ad affermare l'autenticità e la necessità di un tale operare, basti qui ricordare l'adesione, l'incantamento e perfino la collaborazione che ad esso accordò quel sensibilissimo direttore delle esigenze dei nuovi tempi, che fu Gabriele D'Annunzio.

Malipiero affrontò il teatro e i suoi problemi con uno spirito nuovo; e, dopo aver dato vita a personaggi simbolici, rappresentati gli spiriti informatori dell'epoca contemporanea, si volgerà in un secondo tempo a personaggi propriamente umani, prima con la «Favola del figlio cambiato» di Pirandello, poi col «Giulio Cesare» di Shakespeare. Ugualmente da Shakespeare è stato tratto il testo letterario di «Antonio e Cleopatra». Questo ispirarsi al grande drammaturgo inglese significa idealmente riallacciarsi ai Verdi dell'«Otello» e del «Falstaff»; e quella tradizione teatrale, cioè, interrotta dalla parentesi verista, e che aveva costituito la massima conquista verdiana.

Nella produzione di Malipiero, questa nuova opera segna un approfondimento nell'interpretazione musicale della vita psicologica del personaggio; e, quando si dice psicologica, il termine non va inteso, come di solito, in senso analitico e frammentario. Al contrario, è in rispondenza col testo shakespeariano, l'anima della «drammatica» è qui rivelata, anche musicalmente, a tratti ampi e concisi, seppure espressioni nella sua essenzialità l'incontro di una umana personalità con la vicenda che origina il dramma. E tale essenzialità è mantenuta anche nei riguardi dei tempi e dei luoghi: così Malipiero riesce ad evocare il paesaggio orientale, che costituisce lo sfondo di «Antonio e Cleopatra», attraverso un'invenzione rapidissima che nulla concede alla ormai convenzionale immagine dell'Oriente, quale si presenta alla fantasia di troppi musicisti.

Siamo contenti, come si fa solitamente, alla citazione di singoli brani di opere per rilevarne i pregi o difetti: l'opera teatrale, specie nella concezione moderna, è un tutto organico che non soffre frazionamenti: di «Antonio e Cleopatra» diremo che ci è apparsa notevole in tutti i suoi punti, e di una costruzione serrata e coerente, quale era da aspettarsi da un musicista di una esperienza sinfonica come quella di Malipiero.

Dovremmo qui notare la chiarificazione di linguaggio raggiunta in questa nuova opera. Ma, a parte il folle, che poco interessa, in sede estetica, una chiarezza di scrittura, quando ad essa non corrisponda una intima semplificazione, non crediamo che il problema dell'espressione possa formularsi in termini relativi all'apparenza esteri delle opere, cioè grammaticali; anche per non generare equivoci in fatto di musica moderna, e per non dare motivo di pettegolezzo a quanti veggono la musica moderna nelle «disonanze», e che potrebbero rallegrarsi, per esserci magari in quest'opera molte «consonanze», per un presuntuo abbandono da parte di Malipiero di avanzate posizioni.

Nicola Costarelli

## MUSICA

L'avvenimento musicale più importante della settimana, l'esecuzione dell'«Amfiparnaso» di Orazio Vecchi, dovuta al «Piccolo Coro» di S. Cecilia diretto da Bonaventura Somma, è passato quasi inosservato, a giudicare dalla scarsità di spettatori al concerto di venerdì, al Conservatorio.

Quando si dice più importante, s'intende riferirsi, oltre che al valore dell'opera, artisticamente grandissima, anche alla circostanza che veramente rare sono le

esecuzioni di questo capolavoro apparso nel 1597.

L'«Amfiparnaso» fu chiamato dal suo autore «commedia armonica», consistendo in una vera e propria vicenda drammatica, con la parte dei personaggi affidata al coro e senza rappresentazione scenica. Molti storici, sempre presi dall'assurda concezione evoluzionistica dell'arte, hanno voluto vedere in questo lavoro il primo «tentativo» di opera buffa; per noi il suo valore risiede invece nella sua mancanza di caratteri che possano far prevedere il «gesto» operistico. Si tratta, insomma, di una concezione teatrale «sui generis» che mira a risentire l'azione dall'esterno verso l'interno, sostituendo al ritmo rappresentativo un ritmo interiore, quasi la quintessenza dell'azione stessa. Quanto sia moderna tale concezione, lo mostra il fatto che ad essa si è ispirato Igor Stravinskij nella composizione di «Noces». Ma moderna essa lo è anche per la sua comicità, originalissima, perocché da un «humor» che direi surrealista, per il fantastico accostamento di elementi assurdi e reali.

Bonaventura Somma curò e diresse la esecuzione con una proprietà ed una cura degni del migliore elogio, coadiuvato da un complesso corale di primordine.

N. C.

## PROSA

### IL MERCANTE DI VENEZIA

Si dovrebbe parlare a lungo di questa opera shakespeariana. Il segno più evidente della immortalità di un capolavoro è la sua vita permanente. Esso è sempre nuovo, per ogni spettatore che lo senta per la prima volta, esso è anche un dramma del suo tempo. La compagnia Benassi-Morelli ha presentato all'Argentina la mirabile traduzione di Paola Ojetti, mirabile soprattutto per l'abilità misteriosa con la quale la traduttrice ha saputo rendere in liquida parlata una poesia che sembrerebbe sdegnare il linguaggio consueti. L'edizione non è quella curata da Max Reinhardt in Campo San Trovaso, nel 1934, perfettamente aderente all'originale; ma una riduzione del compianto Franco Liberati che ha dovuto necessariamente molto concedere alle angustie e alle abitudini del nostro teatro. Tuttavia, di Max Reinhardt è rimasta la figura di Shylock, potentemente interpretata da Memo Benassi. Uno Shylock di interpretazione giustamente ebraica. Gli ebrei furono espulsi dall'Inghilterra al tempo dei Plantageneti. Ritornarono nell'epoca elisabettiana e molti erano profughi di altri paesi, vittime di altre persecuzioni. Shakespeare interpretò, in una figura umana creata con autonomia geniale, il dramma del popolo maledetto. Ma l'autonomia e la complessità del carattere di Shylock sono tali che l'interprete ha una singolare libertà di movimento nell'ampio mondo del vecchio giudeo. Basta commentare il risalto della faccia grottesca e miserabile di Shylock per determinare il riso e lo sdegno nell'animo degli spettatori. Basta approfondire gli accenti di dolore e fingere più vivamente la atmosfera di maledizione che grava sulle spalle dell'ebreo, per piangere sulle sue sventure. Certamente questa interpretazione, che fa di Shylock una grande e umana, sima figura, è più vicina al genuino spirito del grande poeta. Ad essa si è con evidenza aggiunta la personale passione di Reinhardt, che è egli stesso israelita.

Questo «Mercante di Venezia» dimostra ampiamente quale immenso potere possa esercitare un grande regista. Ma vorremo domandare a Benassi se il volume di voce che egli sperpera nel chiuso vano dell'Argentina non gli sembra persino maggiore di quello che bastava in Campo San Trovaso. Perché, infine, nel primo atto canterella il proverbio, «Chi ben chiude ben ritrova», sul motivo di «Volgè Volgè?» A Venezia egli aveva a sua disposizione alcune note di un canto ebraico.

### IL CAPO DELLE TEMPESTE

Discutere di Bernstein. Che cosa perreginal il solito uomo di cinquant'anni che si innamorava della ragazza di ventiquattro. La tesi che ci vuol coraggioso per conquistare la propria felicità. Che la felicità bisogna difenderla, anche se fa male a qualcuno, e via dicendo. Naturalmente, siccome Bernstein è vecchio, molto vecchio, e vecchi, molto vecchi sono i suoi interpreti, il cinquantenne trionfa, si porta via la bella ragazza e i giovani vanno in malora. Tutte le nostre felicitazioni a Renzo Ricci che, con straordinaria intelligenza, ha sentito l'opportunità di ruggere più del solito. Al. Cois.

I discorsi del Duce che prepararono con un programma di un milione e 200 mila copie, con il titolo "I discorsi del Duce" sono stati pubblicati in un volume di 300 pagine, con un prezzo di 1.000 lire. Il volume è stato distribuito in tutto il mondo e ha avuto un grande successo. La produzione è stata curata da una commissione di esperti e ha ricevuto l'approvazione del governo. Il volume è stato tradotto in diverse lingue e ha avuto un grande successo anche all'estero. Il volume è stato distribuito in tutto il mondo e ha avuto un grande successo. La produzione è stata curata da una commissione di esperti e ha ricevuto l'approvazione del governo. Il volume è stato tradotto in diverse lingue e ha avuto un grande successo anche all'estero.

LA DISCOTECA DI STATO - VIA RIPETTA 227 - ROMA  
CONCESSIONARIA ESCLUSIVA DI VENDITA: S. A. CETRA - VIA ARSENALE 10 - ROMA

# Posta di Inghilterra

### Nasce il "lungocorto" - Progetti di Wilcox - "Nelson"

LONDRA, maggio

Herbert Wilcox ci aveva invitati l'altro giorno ad un «cocktail party» per salutare Aubrey Smith, il simpaticissimo attore inglese che ha fatto ritorno da Hollywood dopo un anno d'assenza. Impossibile avvicinare il festeggiato e parlargli di film, poiché Aubrey Smith è non soltanto un artista ma anche un formidabile giocatore di cricket; e cento sportivi gli si affollavano intorno per udirlo raccontare come ha convitato Hollywood a mameggiare il «bat» e la palla di legno compresso. Ho preferito, quindi, passare un quarto d'ora con un americano che pochi conoscono ancora, ma il cui nome sarà forse famoso un giorno. Egli è Ray Harrison — l'anima del «Technicolor» — o film a colori. Harrison è uomo di poche parole, ma di profondo pensiero e, naturalmente — come capo di «Technicolor» — egli non pensa che musica e colori.

Un nuovo film sta per sorgere — egli mi dice — quello che accompagnerà nei programmi il film a lungo metraggio. Esso avrà la lunghezza massima di 1200 metri, quattro bobine, e sarà a colori. Non sarà né un gran film né un film a corto metraggio: lo chiameremo «lungocorto» («longshort») ossia lungo abbastanza da poter includere un'azione drammatica e corto abbastanza da servire di contropeso al film principale. Questo «lungocorto» sarà, naturalmente, a colori e con un largo commento musicale. Esso aprirà un nuovo annesso alla cinematografia perché vi sono centinaia di novelle che si presterebbero perfettamente a 1200 metri di pellicola, ma diventano impossibili quando bisogna rimpinzare di materiale aggiunto per estenderle a 2500 metri. Ricordate Maupassant e Edgar Allan Poe? Quale immenso materiale tra le loro pagine! E poi — per voi italiani — quali immense opportunità nelle magnifiche novelle di d'Annunzio, della Deledda o del vostro grande Pirandello. Il «lungocorto» a colori dovrebbe essere una produzione specialmente adatta per l'Italia poiché voi avete tutto, soggetti a bizzeffe, clima, paesaggi, musicisti, attori, registi... Io intanto già una mezza dozzina di «lungocorti» che gli italiani potrebbero girare con successo mondiale. Qui, a Londra, noi cominceremo tra breve. Wilcox ne ha già due in progetto: una novella di Poe e una di O. Henry: «Le voci della città» — entrambe con lunghi commenti musicali. Ma perché l'Italia non può fare altrettanto e concentrarsi per esempio su qualche caratteristica produzione abruzzese o siciliana?

Wilcox — intanto — mi ha fatto conoscere il piano del suo programma per l'estate. Anna Neagle — che a Venezia fu festeggiata come una regina — è ancora con lui e con lui comincerà a girare un nuovo film, sempre sul tema della Regina Vittoria, dal titolo «Sessant'anni di gloria». Il film questa volta descriverà la regina nella sua vita privata, nella sua vita di sposa, di madre, di nonna: vedremo una Vittoria non ufficiale, senza pompe, senza sfilate militari, ma forse più umana, più intima, più commovente. Poi una «Mary Lloyd» (romanzo di una grande attrice del Music-hall) e infine una «Madame Tussaud», la gran creatrice del più famoso museo di cera del mondo.

Ma venitemi a vedere fra qualche giorno — mi dice Wilcox sollevando il suo «Martini» al successo di «Film» — e parleremo insieme di molte cose. L'Italia mi è molto cara, voi lo sapete. Avrò molte cose da dirvi.

Fiscale non ha ancora terminato il suo «Pigmaleone» che già ci annuncia un altro film. Questa volta si tratta niente meno che di Nelson in persona. Sicuro, di Nelson che vedremo a bordo della famosa «Victory» disruggera la grande armata franco-spagnola in quella che sarà la più spettacolosa battaglia navale proiettata su uno schermo.

Non posso dirvi di più — mi dice il simpatico regista inglese — ma ho preso impegno di dare agli inglesi un Nelson degno di loro e manterrò la promessa.

Korda è ad Hollywood. Mi ha mandato una cartolina da Gibilterra, quando tutti lo credevano in pieno Atlantico. «Sono venuto qui in aeroplano per starmene tranquillo e per attendere il «Roma» che mi trasporterà a New-York. Ecco perché non mi avete veduto partire con Goldwyn e Mary Pickford. Avevo bisogno di un po' di riposo. Sarò di ritorno a metà maggio con un programma di sei grandissimi film: un milione e mezzo di sterline. Intanto, a Denham, si prepara tutto per «Four Feathers» («Le quattro piume») il popolare romanzo di A. W. Mason.

La «Capitol Film», che il ceco Max Schach aveva fondata un paio d'anni or sono con due milioni di sterline e un rombante programma — ha, per il momento, chiuso le sue porte. Tutti i suoi 300 impiegati sono stati licenziati. Max — che ha pagato 1.800.000 lire per i diritti di «Prologica», ha finanziato Elisabeth Bergner per un milione e ha incassato due milioni all'anno di stipendio riposa ora in un angolo tranquillo di Londra leggendo i 900 volumi che ha trasportato seco dalla Germania.

La produzione è sospesa — ha fatto sapere Schach — e quindi è inutile continuare a pagare 300 impiegati per far nulla quando si ricomincerà a girare, si troverà facilmente il personale necessario.

Charles Laughton sta terminando per la «Associated British» la versione di «St. Martin's Lane» e Victor Sjöström è giunto da Hollywood a Pinewood ove sta iniziando la produzione in technicolor del «Mikado», la famosa operetta di Gilbert e Sullivan che mezzo secolo fa mandò in visibilibilità il pubblico di due generazioni. Sarà interessante il vedere l'accoglienza che la nuova generazione farà a quello che fu un trionfo mondiale all'epoca beata dei nostri nonni, quando «Madame Pompadour» e «Le campane di Corneville» spuntavano appena all'orizzonte.

Mario Pettinati



Signor Gable (Arthur Aschero) non c'è un errore in questo suo volto stupendo.

## C'ERA UNA VOLTA...

### NUCCI

### IDENIS

### CERVI



Carluccio e Laura decisero un giorno di farsi una bella fotografia. — Metterò gli stivaletti di vitello — disse Laura.

— Ed io — rispose il fratellino — mi vestirò alla «maniera». Un cappellone coi fiocchi, il cordone d'ordinanza e appoggerò la mano sulla spalliera di una sedia, come fece Zio Blok quando sposò Zia Epifania.

— Come sei cattivo! — fece Laura — Sei cattivo e invadente! Io pensavo di fare un gruppo da spiaggia e invece mi tocca indossare un abito intonato ai tuoi! Tu sarai il marinaio ed io la crocierista... Metterò ugualmente gli stivaletti di vitello... — «Le calze lunghe da signorina...» — «La mantellina col bordo di pelliccia...» — «E il cappellino a «cloche», trapuntato...» — «Porteremo i piccioni viaggiatori?» — «Anche!» — «E ci sembrerà di stare a bordo di una nave!» — «In caso di pericolo?» — «Spediremo i piccioni viaggiatori...» — «In caso di carestia?» — «Li mangeremo!»

Di comune accordo, i fratellini andarono dal miglior fotografo di Carrara e con due lire tramandarono ai posteri le proprie e vere sembianze.

Le «cose inutili» in un film, secondo Cesare Zavattini, il soggettista di «Darò un milione»: — Il nome del soggettista (tanto la trama del film è sempre tutt'altra cosa dal suo primitivo soggetto). — Il nome del tecnico degli effetti di luci. (Non il nome dell'aiuto aiuto aiuto-operatore perché Zavattini crede molto nell'interesse della folla per il nome dell'aiuto aiuto-operatore). — Il dialogo (tanto, che il film è stupido, lo si viene a capire per altre ragioni). — Il secondo tempo (A metà film tutti hanno capito come andrà a finire e possono benissimo andarsene soddisfatti).

Dai ricordi hollywoodiani dell'umorista P. C. Wodehouse. Un giorno Wodehouse passeggiava tra gli «studios» di una piccola casa filmistica del luogo, quando dal

Tutti sanno che Maria Denis è nata a Buenos Ayres. Ebbene, voglio fare una grande rivelazione: essa non è nata a Buenos Ayres! Ho avuto con lei una questione per via di eredità e adesso voglio smascherarla! Non è vero, signori, che Maria Denis sia nata a Buenos Ayres. I suoi documenti parlano chiaro. In un piccolo villaggio della repubblica Argentina c'è una piccola casetta tinta di rosa sulla cui parete fu apposta la seguente lapide: «Viandante, fermati rispettosamente di-



nammi a questa venerabile dimora. Sappi che — nell'anno di grazia 1916 — fra queste pareti — vagò per la prima volta Maria Carrillo — passata alla storia col nome di Maria Denis — stella del cinema italiano». — E lei invece afferma di esser nata nella capitale della repubblica! — Ho la vaga impressione che un giorno o l'altro Maria Denis debba vendicarsi per questa rivelazione: non tanto per il luogo di nascita, quanto per aver detto che è nata nel 1916...

Si parla di sport nel ristorante di Cine-Città. — L'uomo più sportivo di tutti — sentenzia Fosco Giachetti — è il cassiere: egli riesce a prendere il volo con una semplice automobile. — Ma lo sportivo per eccellenza — ribatte Barbara Manis — è l'uomo che mangia nei ristoranti delle stazioni, capace di divorare un pasto a tempo di pranzo, per timore di perderlo il treno... — Gherardo Gherardi che definisce Greta Garbo: «Wallace Beery che è andato ad un Istituto di Bellezza in un giorno, però, in cui il reparto della voce era chiuso»... — Secondo Oreste Biancoli lo spettatore cinematografico è uno spettatore per cortisponanza.

## "Stelle" al

La voce è assorbita da quella scatoletta nera, il suono corre corre per miglia e miglia di spazio, e noi, per udirlo, non abbiamo che da girare l'interruttore della radio di casa nostra. Eppure, questa innocua scatoletta nera, che ha dato fama e lustro ai fortunati possessori di belle voci, fa un insolito effetto. Non potreste mai sospettare, ascoltandoli, quante cose strane e buffe Grace Moore, Jack Benny, Rudy Vallee, Bing Crosby, Al Jolson, Martha Raye, Alice Faye, Frances Langford, Phil Baker e Tyrone Power trovano indispensabile fare e a quali abbandonarsi o indossare per essere sicuri che la... voce risponda con obbedienza all'ordine del microfono!

Gli ascoltatori non vedono e, quindi, le moine microfoniche degli attori non hanno nessun effetto sul suono della loro voce. Ma sono moine indispensabili e non si potrebbero mai immaginare quanti modi diversi vi siano di stare davanti a un microfono per donargli il meglio di noi stessi. Canti una sdolcinata canzone d'amore o elogi la dieta vegetariana dei cannibali, il nuovo venuto quello che si ascolta per la prima volta al microfono è assediato di non tossire, di non raschiarsi la gola e di non pestare i piedi. Salvo questo, faccia pure: stia nella posizione che preferisce, purché si senta a suo agio.

Certi attori si sbizzarriscono a fumare: Jack Benny, il notissimo attore, sostiene che il fumo è indispensabile a metterlo «in libertà» il suo anticonvenzionalismo. E generoso di sigari verso gli uomini dello studio e li fa ridere a crepapelle con storielle comiche. Ma loro devono andare a fumare fuori della porta. Quando recita tiene una mano sul microfono, sicuro che se lo mollasse gli si impiglierebbe la lingua. L'altra mano regge il sigaro.

In mano o in bocca — dice — ma il sigaro ci vuole. Ho cominciato a fumarlo quando ho smesso di suonare il violino sul varietà. E anche sullo schermo non posso separarmene. Perché mai dovrei fare un'eccezione in onore del microfono?

Ben Bernie, invece, mastica le cicche: A memoria d'uomo, né a Broadway né a Hollywood, egli è mai veduto il più piccolo pezzo di sigaro avere il tempo di rimanere spento sulle labbra di lui. Fuma, e subito, mangia la cicca. Ne fuma e mangia fino a venti al giorno, immolandone cinque al microfono. La sua segretaria lo osserva amorosamente e quando vede che la cicca sta scomparendo fra i denti del vecchio Maestro, si affretta a porgergli un nuovo sigaro.

Clark Gable, ha anche lui un'amica fedele: la pipa, che, quando deve parlare al microfono, egli tiene spenta ma stretta fra i denti. Dall'aspetto direste che è annolato, ma, in verità, è più nervoso di un principiante. Ha confidato a Carole Lombard di avere, una volta, morso la pipa con tutta la sua forza per non battere i denti.

James Stewart, invece, se la rifà con la sigaretta. Ne prende una dal pacchetto, la arrotola fra due dita, la guarda attentamente, poi sospira e la ripone dove l'aveva presa. Dopo pochi minuti, decesso.

Ma anche i vestiti hanno molta importanza per chi deve combattere col microfono. Benché porti tacchi alti a tutte le ore del giorno, Alice Faye non può esprimere la malinconia delle sue canzoni se non porta scarpe senza tacco.

D'altro canto, tre stelle del microfono hanno la fobia delle scarpe: Joan Crawford, Claudette Colbert e Claire Trevor sono chiamate le «Duse scalze» perché insistono a recitare scene drammatiche davanti alla radio senza sopportare le scarpe ai piedi.

Cecil B. de Mille rimane eternamente regista anche se ha a che fare con la radio. S'immedesima nella parte di direttore al punto di crearsi un vestito apposta: teme, forse, vestito da semplice mortale, di non essere riconosciuto. Ricorre, quindi, ai pantaloni da cavallo, agli stivaloni, alla giacca sportiva e alla camicia floscia.

I fazzoletti sono l'accessorio indispensabile agli signuoli: Lily Pons ne stringe uno nella mano destra e batte il tempo con la mano sinistra. Gladys Swarthout ne porta sempre un grandissimo che appallottola e passa, irrequieta, da una mano all'altra, mentre canta. Idem, Harriet Hilliard che però ha anche il vizio di voltarsi indietro a guardare il marito, Ozzie Nelson, che dirige l'orchestra.

I cappelli, poi, sono una specialità sia femminile che maschile.

Bing Crosby rifiuta di cantare senza il cappello in testa. Per cappello: intende anche un berretto, un basco, o, addirittura, un cilindro. Non importa come sia, purché sia un cappello. Quando gli altri parlano e lui aspetta la battuta, se lo sgualisce in testa come fosse di pezza, tanto per non perder tempo.

Don Ameche porta il cappello quando parla, ma quando canta deve levarselo, non si sa se per rispetto alla musica o per superstizione.

Una scuola di tirocinio radiofonico risolverebbe il problema della mano. Che cosa fare con le mani, è l'eterno dilemma dei più famosi divi radiofonici.

Al Jolson, pur dando l'impressione di essere perfettamente a suo agio e di divertirsi in un mondo, si torce le dita. Se le torce e le fa sbloccare. E' un ricordo dei suoi giorni di schermo e di palcoscenico, dice lui. «Quando facevo un numero musicale sbloccavo le dita in ritmo. Se lo facevo davanti al microfono, farei l'effetto del tuono».

Fred Allen si fa il massaggio a una mano, durante tutta la trasmissione, o, per dare maggior risalto alla sua interpretazione, si batte il pugno di una mano nella palma dell'altra. Siccome non conosce la sua forza, finisce per farsi male.

Il più furbo di tutti è Francis Lederer che risolve il problema tenendo strette fra le sue, le mani della compagna; dice che dà maggior fascino alle sue canzoni.

Le orecchie, poi, hanno funzioni ben più importanti che quelle uditive. Rudy Vallee tira il lobo dell'orecchio destro una volta al secondo, sia quando canta, sia quando dirige la orchestra. Una volta il suo segretario si propose di tirargli giù la mano ogni volta che il gesto si ripeteva, ma dopo cinque minuti dovette rinunciare all'esperimento.

Edward G. Robinson è un ottimo gangster a parole, sia sullo schermo, che alla radio, ma non ha ancora trovato il modo di vincere il timore del microfono. Tirarsi gli orecchi è anche per lui un aiuto, ma continua ansioso a fissare il microfono come se temesse che, in un momento di distrazione, il microfono gli dovesse sferrare un pugno.

Si ripete dietro al microfono ciò che accadeva una volta tra le quinte del palcoscenico. Merito, certamente, degli attori che partecipano alle trasmissioni. Hanno portato alla radio per esempio l'abitudine di mutare per scherzo o per abitudine o per superstizione l'ultimo periodo delle battute lunghe. Tyrone Power, durante le prove, rimane fedele alla superstizione di non dire l'ultima riga come è scritta ma un po' diversa, e solo alla recita fa il suo dovere. Quando è davanti al microfono si sente la responsabilità di commuovere d'un colpo. Si dimena disperatamente disegnando col proprio corpo dozzine di cerchi nell'aria ed è così impressionato dal suo stesso compito che si mangia tutte e dieci le unghie.

Cerchiamo di scusare le stramberie di Frank Morgan e la sua inguaribile distrazione. Evidentemente, giocando a carte deve avere vinto qualche dura partita girando tre volte intorno alla sedia, perché, appena, vede il microfono gli gira tre volte intorno, dice lui, per non impazzirsi. Ma, ormai, le papere, sono la sua caratteristica più preziosa.

Myriam Hopkins ha un'altra fissazione: quella della posizione. Chiede sempre di stare addosso al microfono, a costo di contraddire il direttore. E' il ricordo della prima trasmissione che non l'abbandona. E, adesso, suppongo vogliate sapere qualche cosa di quella che così volentieri ascoltate: Grace Moore. Grace quando canta d'amore, butta la testa indietro e chiude gli occhi con fare sognante, ma aggrotta le ciglia e si contorce tutta se deve cantare frasi drammatiche. Anche lei, ha la posizione preferita: a destra se è sola, a sinistra se è in duetto.

Malgrado tutti i rumori che fa, Marta Raye si avvicina in punta di piedi, per timore di disturbare il microfono. Ha la specialità di cantar bene col minimo sforzo. Si sa facilmente quando è che la sua canzone sta per terminare: si aggrappa al microfono con una mano e con l'altra butta baci appassionatissimi.

Frances Langford, viceversa, guarda fisso il microfono e quando canta una canzone particolarmente amorosa si china verso quella scatoletta nera come per farsi baciare sulla bocca. Se la canzone, invece, è allegra, teneuta il capo e manda avanti il labbro inferiore con l'aria di fare la più offensiva boccaaccia al povero microfono.

George Burz, è irrequieto come Eddie. Non sta fermo neppure quando parla e, con la sua moglie Grace Allen, dà spettacolo di boccaaccia a tutti i presenti, cammina per la sala, interroga gli amici, ripassa le battute ai colleghi e si conduce come se qualcosa di molto grave stesse per avvenire, sempre deluso che non avvenga nulla.

Ecco passati in rassegna tutti i divi radiofonici. Chi li ascolta pensi che, poveretti, hanno un solo compagno davanti a loro: il microfono. Niente palcoscenico, niente costruzioni, niente comparse che possono aiutarli nel loro compito di autosuggestione ma solo fazzoletti, cappelli sigari e sigarette...

Ben Lewis (Riproduzione vietata)



Ben Lewis, il divo della radio, trasmette con un fazzoletto stretto in mano e il nodo della cravatta aperto sul pomo di Adamo...

## FUORI SACCO

La mosca bianca. — Sam Wood, il regista di «Lord Jeff» ha chiesto a una ragazza che assisteva, con alcune compagne di collegio, a una ripresa, di fare un provino. Ma... la ragazza ha rifiutato, dicendo che preferisce fare la medichessa.

«Gli agognati di marzo». — «Jezebel» della Warner e «Lottava moglie di barbabbà» hanno vinto su tutta la linea, per merito di Bette Davis, di Gary Cooper e dei loro registi. Ma la cara Claudette non figura nella lista dei premiati. Gli castelli hanno sempre torto: Claudette è, infatti, in viaggio in Europa.

Spreco di pellicola. — Per la «Maria Antonietta» di Van Dyke con Norma Shearer sono stati girati circa 14.000 piedi; si suppone che ne verranno ancora girati mille o mille e cinquecento. Per un film di 12.000 piedi lo spreco di tremila piedi può essere di esempio a molti registi italiani...

Film francesi a Hollywood. — Albert N. Chapreau ha importato a Hollywood sedici film francesi, tra i quali è «Tarakanova», film italo-francese.

Affogate nei copioni. — William Dieterle, per sfuggire al diluvio dei copioni, è fuggito in campagna per una breve vacanza... portandosi dietro una valigia di soggetti da esaminare.

# "Crearsi un tipo"

NON È FACILE, MA NON È IMPOSSIBILE — "NON VOGLIO ESSERE CARINA" — COME SI FA — LE BUONE REGOLE

Una delle cose che più interessano e, in un certo senso, stupiscono fra le tante interessanti e miracolose cose del mondo cinematografico, è la capacità di "fabbricare" donne e uomini nuovi che arricchiscono con la loro venuta la serie già tanto ricca dei tipi umani che sullo schermo vivono, soffrono, gioiscono. A volte questo tipo è il bello fatto, con le sue spiccate caratteristiche, e aspetta solo che ci si accorga di lui, che lo «scout» col cui fiuto esercitissimo senta quanto nel suo aspetto fisico possa esservi di interessante, di affascinante, di diverso, soprattutto di nuovo. Ma il più delle volte, e basta per rendersi conto di questo guardare le innumerevoli fotografie delle stelle più famose, prese prima e dopo il loro cruento hollywoodiano, il tipo non esiste naturalmente, ma viene fabbricato con un lavoro di linca che dura non di rado parecchi anni e che si svolge attraverso una lenta evoluzione.

Per citare solo i casi più tipici e più impressionanti, pensiamo al caso Marlene e dovremo ancora stupirci ogni volta che vedremo riavvicinare le foto del suo inizio di carriera in Germania con quelle di oggi. Una bionda, pacifica, borghese, inespressiva fanciulla tedesca, diventa l'espressione della più esplicita sensibilità moderna, l'artificio vivente, la donna fabbricata di sana pianta che avrà un altro viso, un'altra figura, una bocca, degli occhi che davvero non somigliano più in nulla a quelli che aveva in origine. Altro caso interessante, quello di Joan Crawford, ballerina bionda alla quale viene foggiate una maschera novissima, con occhi più grandi del vero, con una bocca di disegno mai visto prima, e che proprio per merito di questa metamorfosi, conquista un posto di prim'ordine davanti ad un pubblico che più di ogni altra cosa, poiché è un pubblico in massima parte borghese, chiede al cinema di donargli quelle novità che mai altrimenti entrerebbero nella sua piccola vita, fatta di ripetizione e di disperate fondamentalmente monotona.

Oggi, non ci si può nascondere che il cinematografo è uno dei mezzi che più contribuiscono ad una speciale forma di superficiale cultura, è un mezzo di informazione, è il consigliere della bellezza, dell'eleganza, è l'indice di tutte le raffinatezze. Per lo meno è tutto questo quando ci offre pellicole di una certa classe. Non tutto ciò che ci viene presentato sullo schermo può essere esaltato tale e quale per il nostro vivere di tutti i giorni, ma da queste quotidiane e divertenti lezioni ogni donna, non v'è dubbio, può trarre i più utili suggerimenti, soprattutto per quanto riguarda la creazione di una personalità fisica.

Vi sono donne belle e donne brutte, donne bionde e donne brune, e poi v'è un'infinita legione di donne, né bionde né brune, né belle né brutte. Tanto numerose sono queste donne senza caratteristiche spiccate, senza colore e senza colore, che è forse interessante studiare il

loro problema estetico. Come tutti i problemi, deve avere anch'esso la sua soluzione. Non è questo un soggetto futile, specialmente in questa nostra epoca in cui il fattore estetico ha un'importanza che può considerarsi quasi paragonabile a quella dei fattori morali. Oggi il volto della virtù, quello della saggezza, quello dell'intelligenza, quello del sacrificio, devono essere par: lo meno graziosi, se vogliono avere un certo potere di persuasione. Bisogna sempre ricordare che la nostra presenza esteriore è come il nostro biglietto da visita, è ciò che si vede subito, e al nostro aspetto fisico è sempre affidato il compito di affidarci le simpatie in un primo incontro, sia della nostra vita privata che della nostra vita di donne che lavorano. Dopo questa prima impressione piacevole, ci sarà assai più facile far valere quelle che possono essere le nostre qualità morali e intellettuali, ma il nostro volto e la nostra figura creano il clima della simpatia, elemento di valore incommensurabile nei rapporti con i nostri simili.

Oggi, a meno che non si tratti di casi particolarmente sfortunati, è quasi impossibile che una donna non riesca, anche se tutt'altro che favorita dalla natura, a raggiungere un certo grado di grazia o di bellezza che le dia la fiducia in sé stessa, tanto necessaria alla serenità di noi tutte. Ma il più delle volte appunto i tipi femminili più scialbi, sono portati

ad una certa noncuranza estetica che naturalmente non fa che accentuare i loro difetti. Guardandosi allo specchio, si vedono esattamente quali sono e non sanno guardare, al di là di quella maschera scolorita, il nuovo volto che chiede solo di essere liberato da quella velatura grigia. Il mutamento può partire dai capelli, quando questi non sono né biondi né bruni, ma di quel castano scuro, senza riflessi che mette fuori tono tutto il viso. Questi capelli potranno essere schiariti, ravvivati da una applicazione di henné che li empirà di caldi riflessi, oppure diventeranno molto più scuri dando risalto all'epidermide. Trovato il tono base la truccatura potrà fare il resto: gli occhi sbiaditi avranno la cornice di sopracciglia ben depilate e di ciglia scure e incurvate dal cosmetico; il disegno delle labbra apparirà deciso e il sorriso acquisterà un ben diverso valore. La pettinatura è sempre un elemento importantissimo in questo genere di trasformazioni e dovrà essere studiata da un ottimo parrucchiere. Per la figura, si può trattare di perdere qualche chilo o di guadagnarlo, e oggi con tanti regimi tutti ottimi, razionalmente studiati, ognuno fa della propria figura esattamente quello che vuole, tanto più che i massaggi e i bagni di paraffina, consentono di ridurre solo le parti delle quali l'ipide si accumula con più facilità.

Il miracolo è poi compiuto dagli abiti che saranno sempre studiati in rapporto col proprio tipo e che contribuiranno non poco all'affermazione di questa nuova personalità.

Questo è, né più né meno, il modo di procedere seguito per la... fabbricazione delle stelle, e, come vedete, non c'è poi nulla di impossibile.

**Vera**



abiti da mattino che vedremo volentieri indossati dalle nostre giovani stelle, poiché anche dal punto di vista fotografico e cinematografico, la loro grazia è perfetta.

## DECALOGO DI BELLEZZA

- 1 Mangiare di tutto con assoluta moderazione.
- 2 Nessun liquore forte, mai. Un po' di vino durante i pasti: tè e caffè senza eccesso. Un quarto di latte ed otto bicchieri d'acqua al giorno. I bicchieri d'acqua devono essere bevuti sempre fra un pasto e l'altro e mai mangiando.
- 3 Non più del 15% di amidi nella lista giornaliera delle piante, l'85% dei cibi dovrebbe contenere proteine, alcali, calcio e sali minerali.
- 4 Lo zucchero ottimo produttore di forza e di energia, naturalmente senza mai esagerare. Una zolletta di zucchero stimola e tonifica molto più di un cocktail.
- 5 Far larga parte nel proprio regime alle frutta e ai legumi cotti e crudi, ma soprattutto crudi. Legumi e frutta crudi possono essere passati alla speciale grattugia e si mescoleranno in modo da ottenere impasti di delicato sapore e tali da fornire all'organismo tutto quanto gli occorre. Almeno un uovo al giorno. Il latte rende limpida e vellutata la pelle, le uova danno forza senza fare ingrassare.
- 6 Aver sempre presente, quando si ordinano i propri pasti il numero di calorie necessarie al nostro corpo per mantenersi sano, giovane e bello. È utile per questo aver sottocchio una tabella con il numero di calorie per ogni cibo, e una tabella che insegni quale tipo di vitamine ogni cibo può fornire.
- 7 Niente pasticcini di nessun genere. Una volta al giorno, mattina o sera, un piatto dolce a base di latte o di frutta. Questa regola non deve essere eccitata.
- 8 Non bisogna mai, mai, mai, e qualunque sia la tentazione alla quale possiamo trovarci esposti, prendere qualcosa fra un pasto e l'altro. Nè merenda nè aperitivi.
- 9 Sorvegliate il vostro carattere e i vostri nervi. Per quanto intelligente e razionale sia il vostro regime di vita, per quanto controllati siano i vostri pasti, ogni beneficio sarà completamente perduto, se siete facilmente irritabili.
- 10 Riposatevi in modo completo, fisicamente e moralmente, per almeno un quarto d'ora ogni giorno. Se vi è possibile stendetevi in una stanza buia con gli occhi chiusi, le membra abbandonate, e proibite a voi stesse di pensare.



DOLORES DEL RIO autrice di questo decalogo



### LAGO DI GARDA: CULLA DI CEDRI

Quando bevete una Tassoni la tipica cedrata del Garda voi notate subito che essa è differente da ogni altra: fresca, deliziosamente aromatica e dissetante. L'impiego dei profumati classici cedri, cresciuti sulle sponde del Benaco, conservano alla Tassoni le inimitabili caratteristiche che la distinguono e la fanno preferire.

NON CHIEDETE UNA CEDRATA, MA "UNA TASSONI".



TIPICA CEDRATA DEL GARDA

e' buona e fa bene

DITTA CEDRAL TASSONI - SALÒ



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

MAGLIERIA ELASTICA IN SETA PURA Bemberg LANA IRRESTRINGIBILE

HiSCO

## Modella di lusso

Cinomanzo con Joan Bennet e Warner Barter (Artisti Associati)

Geo Curson, padrone di una grande sartoria, ha rifiutato di finanziare una rivista in cui dovrebbe riproporre la moglie che egli adora e che era un'attrice: la moglie, Mary, allora, lo abbandonò. La giovanissima e bella Guendalina Ketterling, costrinse e sposò il multimilionario Morgan che si era addossato i nobili debiti del Ketterling, riesce a fuggire la mattina stessa delle nozze e, piombando a casa di Geo proprio quando Mary Curson abbandonava il tetto coniugale, riesce a farsi prendere come modella nella sartoria.

tutte. Ma la clientela non l'aveva ancor vista. La nuova modella doveva essere un'attrazione riservata alla grande esposizione di primavera, che la Casa Curson preparava alacremente, con la sua cura e la sua eleganza tradizionali. Il milionario pareva scomparso. Certo, Guendalina non aveva più saputo niente di lui; e questo silenzio, dopo l'attesa un poco inquieti dei primi giorni, aveva finito per darle un'assoluta tranquillità.

Come, secondo la saggezza popolare e tutti i tempi arrivano, così arrivò il gran giorno dell'Esposizione. L'immenso salone, decorato con arte, era gremito di pubblico, e di che pubblico! Tutto il bel mondo di New York vi si era dato convegno, per ammirare le mode di primavera, per criticare il prossimo, per «prendere idee» sugli ultimi dettami dell'eleganza. E anche per vedere Guendalina von Ketterling sotto il suo nuovo aspetto. Curson non si era sbagliato: la notizia, diramata con delicatezza e con discrezione, che la nuova modella sarebbe comparsa sul podio in vari tipi di abbigliamento, era valsa come la migliore delle pubblicità. L'ora era prossima e tutti aspettavano, con interessata impazienza. Curson, nel suo ufficio, imparava gli ultimi ordini, raccoglieva le prime informazioni: quando gli fu annunciata una visita strana: quella del «milionario» Enrico Morgan. Il quale si presentò seguito dal suo avvocato, portando un'informazione del tribunale, che proibiva a Guendalina von Ketterling di apparire in pubbliche esibizioni, gettando il ridicolo sull'uomo che aveva già fatto, per colpa sua, la più magra figura di questo mondo.

Curson fece chiamare Guendalina, e l'informazione fu notificata. Il primo movimento di lei, fu, naturalmente, un atto di ribellione. Ma Curson fu il primo a consigliarla di desistere, perché non era il caso di opporsi ad un ordine della giustizia.

Morgan e il suo avvocato si allontanarono trionfanti, e sedettero nel bel mezzo del salone, non dimenticando di avvisare discretamente i giornalisti, che la tanto aspettata grande von Ketterling non avrebbe preso parte all'esposizione. Del resto, la notizia fu presto confermata dalla direttrice della Casa Curson, che l'annuncio dal podio — una specie di piccolo palcoscenico, preparato espressamente — aggiungendo che la signorina sarebbe comparsa solamente come spettatrice. La delusione di gran parte degli astanti fu grande, e le poche simpatie che godeva Morgan non ne furono certo aumentate. Ma l'esposizione era appena cominciata e solo quattro o cinque modelle si erano mostrate al pubblico, quando si vide Guendalina vestita da passeggio, comparire al braccio di Curson, conversando amichevolmente con lui, come una qualsiasi delle signore presenti. Soltanto, cosa strana, la nuova spettatrice non entrava dal fondo della sala, né da una delle porte laterali, ma dal palcoscenico.

Un momento di dubbio e di curiosità passò fra il pubblico — mormorio che si accentratte quando Guendalina si scusò con Curson, dicen-

do che andava a prendere la sua borsetta, e ricomparve in un elegante abito da pomeriggio. In quella veste deliziosa, sempre al braccio di Curson, fece il giro della sala; però a due o tre signore che facevano l'atto di voler esaminare la veste più di vicino, dichiarò, gentilmente ma fermamente, di non essere una modella. E poi disse che aveva caldo... e risapare poco dopo in un succinto costume da spiaggia. Nella sala, ci fu un grido di ammirazione che fu in una risata. Morgan rosso per l'indignazione, sguscio via, seguito dal legale mortificato, e girò una vendetta cento volte più aspra di quella che aveva meritato, una vendetta della quale doveva essere vittima Curson — il complice — ancor più della fidanzata traditrice che aveva fatto di lui lo zimbello della città.

E qui entra in scena il principe Muretov. Principe autentico, bel giovane, musicista, raffinato esteta, decadente, ricco d'idee strabilianti e povero di quattrini, l'ultimo dei Muretov aveva sposato Betty Linde, la prima designatrice della Casa Curson. Ma invano la neo-principessa aveva pregato Curson di utilizzare il gusto e l'originalità del suo illustre consorte; Curson, uomo pratico, aveva preferito aumentare lo stipendio a lei... perché ormai aveva due bocche da nutrire invece di una.

Muretov s'era messo in cerca di un capitalista, ma aveva battuto invano a parecchie porte. E i due sposi cominciavano a scoraggiarsi davvero, quando, proprio il giorno seguente a quello dell'esposizione, ricevettero un invito di Enrico Morgan per un colloquio nel suo ufficio. Il colloquio fu breve, ma esauriente: Morgan si dichiarò pronto a finanziare illimitatamente una nuova Casa di mode, che doveva chiamarsi Casa Muretov. Il principe avrebbe portato nell'affare il suo buon gusto, la sua genialità, il suo fascino slavo; la principessa, come impiegata di Curson, doveva fornire una lista dei clienti della Casa e anche dei suoi disegnatori e dei suoi esecutori. Betty tentò di opporsi, di protestare, ma la prospettiva di una colossale fortuna ebbe presto la vittoria sui suoi ultimi scrupoli. Così nacque la Casa Muretov, rivale dichiarata e non disprezzabile della Casa Curson.

La prima cliente che disertò la Casa Curson fu una straniera, Madame Lemke, ricchissima, stravagantissima, e profondamente convinta che la sua non confessata quarantina poteva benissimo reggere al confronto con qualsiasi bellezza di vent'anni. Madame Lemke doveva prender parte a un concorso di costumi nel veglione più elegante dell'anno, un veglione orientale; e promise a Muretov che se avesse vinto il premio gli avrebbe portato un gran numero di clienti fra le più eleganti e le più prodighe dame della città. Muretov ci si mise d'impegno: guardò Madame Lemke, e si mise a sonare il primo tempo del «Chiaro di Luna» di Beethoven. Poiché, disse, ciascuna cliente per lui era un pezzo di musica; e Madame Lemke era appunto il «Chiaro di Luna». E, suonando e guardando scuti finalmente l'estro illuminargli il cervello e disegnò il costume.

In verità, il costume era bello: di linee orientale, tutto tessuto di perline d'oro — oro vero — riluceva e fiammeggiava, mentre seguiva deliziosamente le linee del corpo, accarezzandolo, adulandolo. Madame Lemke si guardò allo specchio, prima di uscir di casa, e sorrise alla propria immagine. Nessuno avrebbe potuto gareggiare con tanto splendore.

Traduzione dal testo americano di Evelina Levi

(Continua)

Quando Geo, appena ripreso il dominio di sé dopo il colpo, scese per scusarsi con Guendalina e congedarla, la trovò comodamente installata in una poltrona, e niente affatto disposta a sgombrare. Aveva avuto delle confidenze dal vecchio cameriere, e sapeva esattamente lo stato delle cose. Geo dovette offrirle un cocktail e accettare un invito a pranzo... in casa propria, e quando, esasperato, assetato di solitudine, le disse che usciva, Guendalina gli rispose dolcemente che lo avrebbe accompagnato. Così, strana coppia taciturna, visitarono una serie di locali notturni, senza trovare la distrazione di cui avevano bisogno; e tornarono alla «Casa Curson» nel carcere di un lattino compiacente, appena in tempo per l'ora dell'apertura. Dal carcere, Guendalina passò immediatamente nel magazzino, dove Geo l'affidò alle mani sapienti della direttrice perché facesse di lei la più perfetta delle modelle.

E questo fu il principio della nuova vita di Guendalina von Ketterling, signorina della «Società».

Dieci giorni erano passati, portando veri avvenimenti, più o meno importanti per i nostri eroi. Prima di tutto, Mary Curson era tornata al domicilio coniugale poche ore dopo la sua solenne partenza, ben lieta che la delicata attenzione di un'amica le fornisse argomento per fare al marito una scena di gelosia, per essersi fatto vedere in giro, di notte, con una bella ragazza. Dopo la scena, era venuta la pace; dopo la pace, una nuova speranza di indurre Geo a finanziare la rivista di Brockton.

Poi, Guendalina, telefonando a casa sua, prudentemente, prima di rientrarvi, aveva appreso, senza eccessiva meraviglia, che la sensibile signorina von Ketterling era partita per l'Europa con alcuni amici, per sopire il rumore che le aveva levato intorno l'inaudita condotta della figliuola. Così, Guendalina si trovò libera di fare quel che meglio le piaceva; e si dedicò, anima e corpo, al nuovo lavoro. La signorina Sofia l'aveva presa sotto la sua protezione, e non c'era voluto molto per prepararla. Ora, nessuna delle modelle di Curson poteva competere con lei per grazia e abilità nel presentare un abito; senza contare che era la più bella di

Alema... modelle di lusso.



Polveri Idriz

Preparate l'acqua per la vostra tavola e per estinguere la sete con le rinomate POLVERI IDRIZ ERBA

Facile digestione Questa squisita Gioia di bere

CARLO ERBA S.A. - MILANO

ALIMENTO CUTANEO HORMONA

Rappresenta ciò che di meglio la mente umana abbia saputo creare per la bellezza della pelle e per combattere tutte le sue imperfezioni.

FATE UNA PROVA

Inviando alle Hormona S.A. Via C. Balbo, 2 Milano, L. 1. - in francobollo, per coprire le spese postali, spediremo raccomandato un campione di Alimento Cutaneo Hormona.

ARODINA montecatini

Contro: RAFFREDDORI, REUMATISMI, NEURALGIE

Table with columns for dates (1938 DOMENICA 8, LUNEDI 9, MARTEDI 10, MERCOLEDI 11, GIOVEDI 12, VENERDI 13, SABATO 14) and rows for categories (MUSICA DA CONCERTO, TEATRO RADIOTEATRO, TEATRO LIRICO, ARTE VARIA). Each cell contains program details including time, station, and program name.

Il pelo nell'uovo

Compensiamo questa collaborazione... Nel film «Primo amore», durante l'impeto di Napoleone III, Jeanette Mc Donald e Eddy Nelson cantano la canzone napoletana «Santa Lucia»... Nel film «Il signor Moxe», De Sica gioca a bridge. E' giusto che egli ignori le regole del gioco, ma non dovrebbe ignorare i suoi compagni.

Servizio II

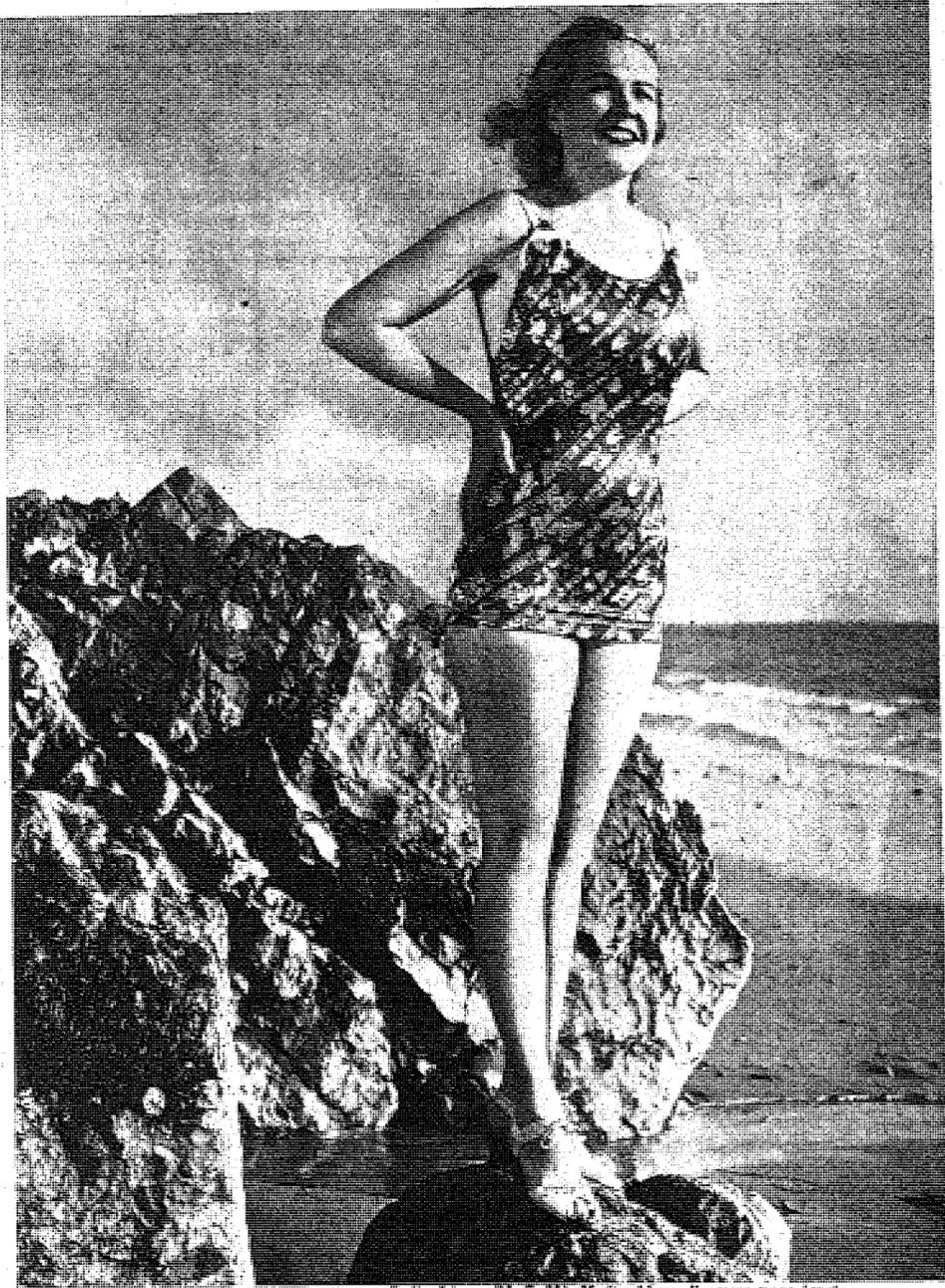
In questa sezione rispondiamo a qualsiasi domanda... Ovidio Santambrogio e Giuseppe Basso. Il Centro Sperimentale di Cinematografia sta in via Foligno 40, Roma. Vi può essere ammesso dopo un esame e la presentazione dei documenti, chiunque voglia lavorare nella industria cinematografica... Giuseppe Tulumello di Luigi di Reanulmo. «Sì, il tagliando per il concorso non c'è più. Per le fotografie la regola è una sola: tre tagliandi con tre nomi e 80 centesimi».

CONCORSO DELLA TESTATA

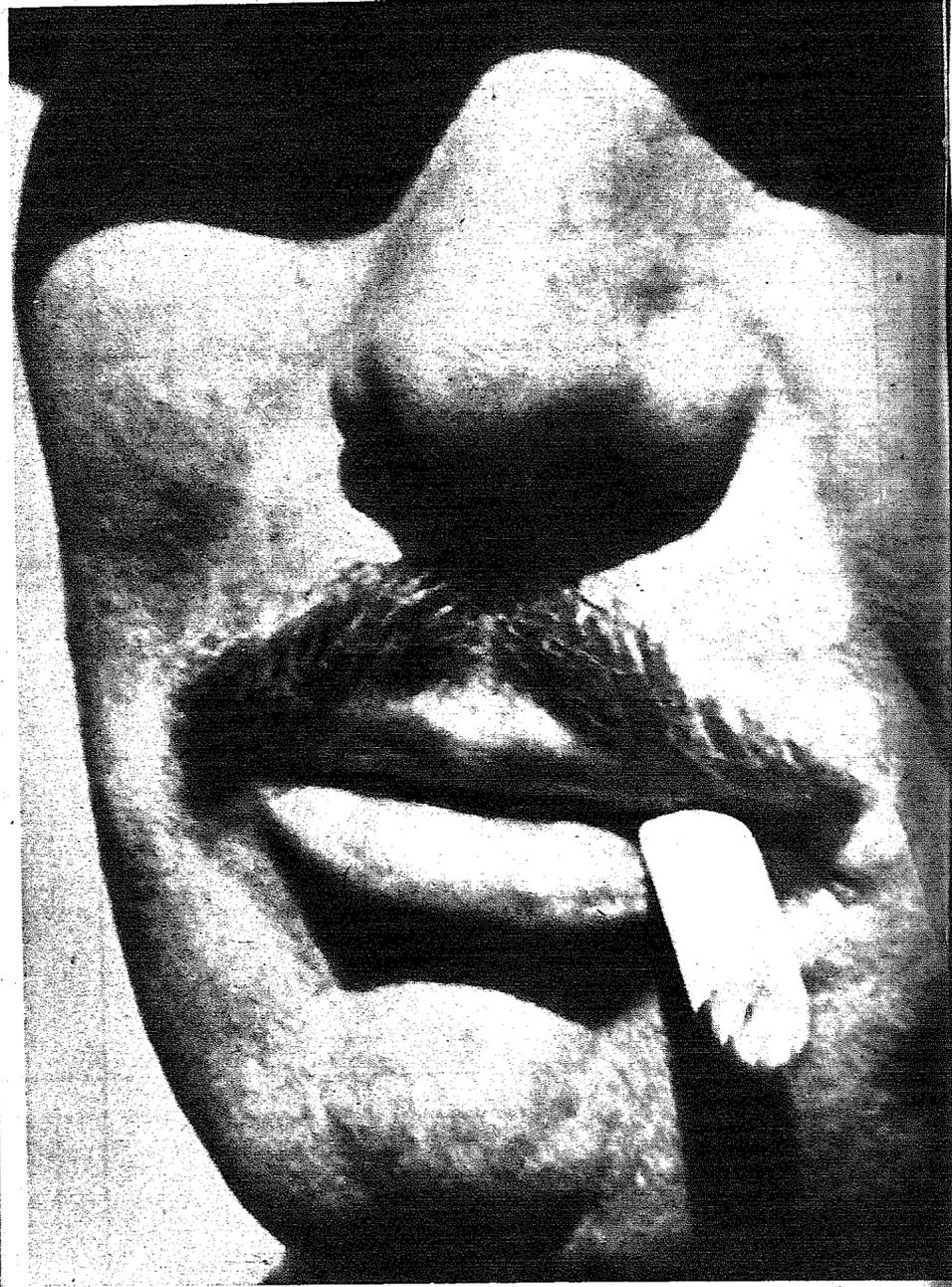
Form for the 'CONCORSO DELLA TESTATA' with fields for title, author, address, and contact information.

IL CONCORSO DELLA TESTATA

Avete osservato la nostra testata? Il titolo del giornale ha per sfondo un fotomontaggio relativo ad un film americano... Rubrica «IL PELO NELL'UOVO» Alla Redazione di «FILM» Via del Sudario, N. 28 ROMA



Le gambe di ferro, questi settimana: Emily Adams (M. G. M.), Montalbano di essere meno ignota.



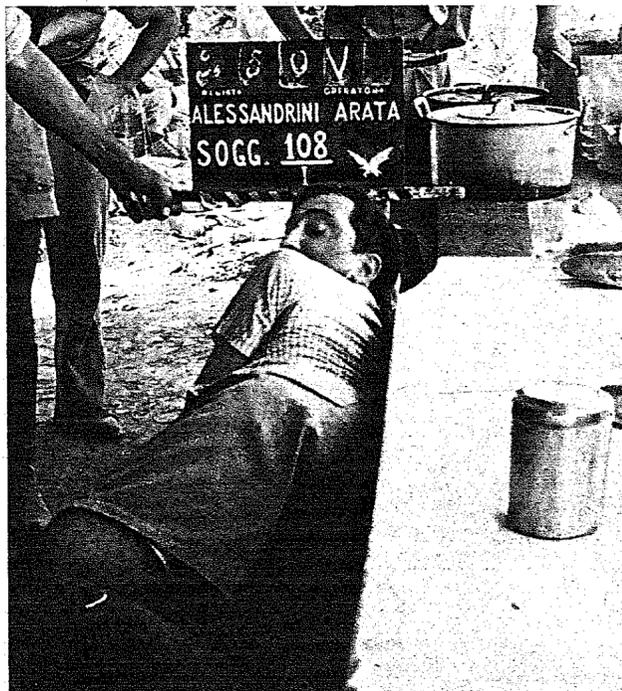
Maschera di Mario Ferrari. O meglio: un quarto della maschera di Mario Ferrari (Fotografia Zumaglini).



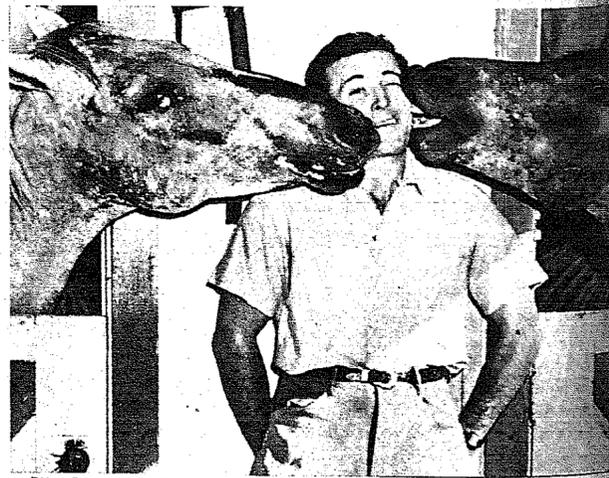
Che effetto ci fa vedere Jackie Coogan, ex "Kid", diventato così giugiolone e per di più così ammogliato (La moglie è Betty Grable).



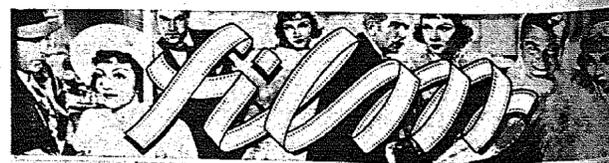
"Pigmazione", secondo il regista Pascall, non era abbastanza piccante: ci voleva almeno una diva che facesse un bel bagno. Ed ecco l'intrattabile Shaw che ha aggiunto nella scongiatura, il piccante. Questa è appunto Wendy Hiller in tre momenti della scena. Ma è davvero tanto piccante?



Un "ciak" eccezionale, mentre si girava "Luciano Serra pilota" in Etiopia. Ed ecco come è stata tramandata alla storia una breve siesta pomeridiana di Ubaldo Arata.



Allan Jones e i suoi cavalli favoriti. O meglio: due cavalli e il loro attore favorito.



IL CONCORSO DELLA TESTATA. — Questo fotomontaggio apparso nel N. 14 di FILM a illustrare "L'ottava moglie di Barbabù", prodotto dalla Paramount, diretto da Emory Johnson, interpretato da Claudette Colbert e Gary Cooper. Il concorso della testata N. 13 (film di lusso) è stato vinto da Anna Rossano, via Mecenate 34, Milano, indovinando con precisione ad avere risposto con precisione alle quattro domande del concorso.