



SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO TEATRO E RADIO

# Sabbie mobili

Perché mai l'ambiente cinematografico — quello della produzione in specie — dev'essere afflitto dalla pericolosa inflazione della falsa moneta? La falsa moneta non è forse proibita? e la legge non ne punisce più i fabbricatori e gli spacciatori? Voglio intendere — per falsa moneta — non i biglietti da dieci o da mille, ma le parole, le promesse, i contratti, gli appuntamenti, i «Le telefono domani», i «Ci vediamo oggi», gli «Stia tranquillo: tanto siamo d'accordo», che pullulano nell'ambiente cinematografico. Intendo tutto quel mondo di cose che si dicono e che si fanno attorno ad un film — sia, o no, cominciato —; tutto quel mondo di cose che si fanno e che si dicono e delle quali una spaventosa percentuale è irrimediabilmente falsa. Va bene: di merli non ce ne sono più; o ce ne sono pochi, e questi pochi sono duri a caccarsi, ma — tanto meglio, allora — per chi la fabbricano la moneta falsa? Si sa: le incertezze sono sempre calcolate in tutti i bilanci di previsione delle più svariate attività umane; ma la percentuale di queste incertezze, di questi pericoli, di questi imprevisti, di queste contrarietà, è limitata ad una cifra x più o meno ragionevole a seconda della materia. Nel cinematografo — e, diciamo pure, specie nell'ambiente produttivo — questa cifra x assume, invece, delle proporzioni paurose. Nessuno mette in dubbio la buona fede; ma — questo è il più grave — l'x c'è lo stesso. Si può essere le persone più per bene, le persone più equilibrate, più rette, più calme, più decorose del mondo: eppure, quando comincia ad esserci di mezzo l'odore della celluloida, le più strane crisi si verificano. Un signore normalissimo che si occupa di varie cose — tra le quali il cinematografo — e con il quale avete rapporti di affari, può essere onestissimo — è onestissimo — quando tratta con voi su quelle altre cose, ma diventa stranamente vago e impreciso — per non dire di peggio — quando si scivola negli affari cinematografici. Scusatemi il paradosso e prendetelo, anzi, proprio per un paradosso, ma se addirittura voi — voi stessi — vi sentite persone normali, basterà che svoltiate sotto l'arco di porta San Giovanni per non esserlo più. Vi prenderà una strana febbre, vi prenderà un «qualche cosa» che non so spiegare; ma, anche voi — voi stessi — diventate come gli «altri»; e gli «altri» sono quelli che vi danno appuntamenti per non venirci, che vi promettono contratti per non firmarli, che vi assicurano scritture per non mantenerle. Ah, benedetta porta San Giovanni!

Così, attorno agli affari cinematografici, gli scetticismi aumentano, i pericoli si moltiplicano, le incognite s'ingigantiscono. Chiedete ad un attore che ha già il contratto in tasca se farà «quel» film; ed egli vi risponderà: «Forse...»; venite invitato da un produttore a mettervi in contatto con lui per una sceneggiatura? potete star certi che l'ha già affidata ad un altro. La preparazione di un film è già a buon punto? Nessuna illusione: le probabilità che vada a monte sono ancora molte... Perché? Perché i film «vanno a monte»? Perché c'è in giro ormai la terribile abitudine di trincerarsi dietro la frase: «Va bene: siamo intesi così; però, non si sa mai...»? Non si sa mai? Che cosa non si sa mai? Se il soffitto crollerà? Se arriverà giù dal tetto una tegola? Va bene: questo — facendo i necessari scongiuri — è sempre in bilancio; ma, allora, se il «non si sa mai» diventasse così cronico, non si farebbe più niente al mondo; e, del resto, poiché invece si fa, e le altre cose si costruiscono e progrediscono e fervono coscienti e serene, perché proprio le cose cinematografiche debbono essere assoggettate a questa legge così negativa? E, poi, andiamo piano col negativo: la sostanza, in fondo, è un'altra; la sostanza è che le cose, poi, si fanno anche in cinematografia: solo, si sente il bisogno — non si sa perché — di soffocarle con la moneta falsa. E non si arriverà mai a toglierla dalla circolazione? non si arriverà mai a fare irruzione nel misterioso sotterraneo in cui si fabbrica per distruggere i macchinari? non si arriverà mai a trovare il giusto, onesto tono del due e due fanno quattro, delle cose che stanno «così» e non si muovono da «così» (tegola e scongiuri a parte)? Non arriveremo mai a guardarci in faccia, con franchezza, negli occhi; a dirci delle parole precise, a farci delle promesse oneste? Piuttosto, le promesse da non mantenere, non facciamole; le scritture da non rispettare, non firmiamole; le illusioni da stroncare non alimentiamole. Siamo in netta ripresa; siamo tutti in buona fede; siamo tutte persone per bene: e, allora, lavoriamo con serietà, con probità, senza mettere in circolazione moneta falsa. Il cinematografo italiano è un edificio che ha il diritto di non vedersi insidiato dalle sabbie mobili.



Isa Miranda nella sua più recente fotografia hollywoodiana.

# Motivi Parole e fatti

Di quel «tifo cinematografico» cui alludeva Vittorio Mussolini in un articolo sul primo numero di questo giornale varrà la pena di riparlare. Ma v'è un lato di questo «tifo» che va individuato subito, come una piaga, onde porvi rimedio prima che diventi cancrena. Ed è quello della vociferazione malvagia, del petegolezzo coragnesco, del disfattismo irresponsabile e vigliacco. Male non necessario, perché ancora più pernicioso. Passatempo di sfaccendati, di delusi, di impotenti. Pus corrosivo e inettivo che, se si diffonde nella circolazione ancor giovane di questo cinema italiano che noi tanto amiamo, potrebbe seriamente e gravemente ammalare l'organismo. Non basta rispondere col conciso ma gonfio di disprezzo modo amletico: parole, parole, parole. Bisogna rispondere coi fatti.

Ed è dei fatti che oggi intendiamo parlare in questa rubrica alla quale intendiamo conferire uno spirito costruttivo ed un senso realistico animati di passione e di fervore. Di quei fatti che maturano nei settori più seri della nostra industria cinematografica, quelli che badano a costruire senza curarsi del chiacchiere sterile e stupido, e trovano nella Direzione Generale della Cinematografia del Ministero della Cultura Popolare il conforto e l'appoggio di una adesione collaborativa preziosa ed affettuosa.

Cominciamo dalle due iniziative già mature, che hanno, cioè, già perfezionato la fase preparatoria finanziaria, tecnica ed artistica, e che entreranno in cantiere ai primi di marzo. Si tratta del «Giuseppe Verdi» e dell'«Ettore Fieramosca», la prima del valore industriale di sei milioni, la seconda di tre. Si deve all'apporto del Ministero per la Cultura Popolare (D.G.C.) ed a quello prezioso ed intelligente dell'E.N.I.C., in unione alle due case produttrici, se le due grandi ed italianissime iniziative hanno potuto felicemente maturare.

Il «Verdi» sarà prodotto dalla S.A.I. Grandi Film Storici, organismo che si propone un vasto programma a carattere continuativo, e sarà diretto da Carmine Gallone il quale, con Lucio d'Andrea, Accademico d'Italia, ha anche steso la sceneggiatura del film. Avremo occasione di ritornare sull'argomento del soggetto. Ora diamo i dati definitivi che si riferiscono alla «distribuzione» e cioè agli attori che interpreteranno il film. Verdi sarà un noto attore italiano e Giuseppina Strepponi sarà Gaby Morlay. L'introduzione dell'attrice francese d'origine italiana (essa infatti è nata in Sicilia e si chiama Gabriella Morlacchi), insieme ad un altro gruppo di attori francesi consentirà il piazzamento del film sui mercati d'influenza francese. Il Barezzi sarà interpretato da Pilotto, Massini da Picasso, Solera da Racca, Merelli da Benassi, Teresa Stolz dalla Cebotari, Piave da Celano, Ghislanzoni da Ferrari, Marioni da Bernardi, la madre di Verdi da Maria Jacobini, Lavigna da Viotti, Basily da Giorda, Demaldè da Tamberlani, Donizetti da Palmari, Cavour da Zacconi, Muzio da Cerlesi, il Governatore di Milano da Maieron, il conte Maffei da Cimara, il conte Vivaldi da Glori, Luparini da Febbo Mari. A questo formidabile gruppo d'attori s'aggiungeranno probabilmente M. Simon, H. Baur, Pierre Blanchard per i ruoli rispettivamente di Balzac, di Hugo, di Dumas figlio. Altri ruoli saranno ancora interpretati dalla Sainati, da Ruby Dalma, dalla Chellini, da Barnabò, Baghetti, Dolfin, Zago, Micheluzzi, Zoppetti, Creti, Polacco, Duse, Barrella. Sono ancora indecisi i ruoli di Margherita Barezzi, della contessa Maffei, del padre di Verdi e di Manzoni. Il tenore Beniamino Gigli canterà in tutti i brani d'opera del grande maestro che saranno rievocati nel film. La parte musicale è affidata a Tullio Serafin. I costumi saranno disegnati da Titina Rota. Le scene dall'architetto Fiorini. Il film sarà girato a Cinecittà. Saremo presto in grado di comunicare i quadri tecnici.

Il «Fieramosca», che sarà prodotto da un nuovo gruppo di cui è a capo Genesi, forte e serio industriale cinematografico, riporterà alla produzione Alessandro Blasetti. Siamo ansiosi di vedere ritornare al lavoro questo nostro grande e nobile regista, che a questa iniziativa ha dedicato oltre un anno di tenace, silenziosa, appassionata attività. La sceneggiatura è stata stesa dallo stesso Blasetti, in unione a Ludovici. I ruoli principali del film saranno interpretati da Gino Cervi, Elisa Cegani, Mario Ferrari, Carlo Ninchi, Camillo Pilotto, Franco Coop, Sacripante. La parte musicale sarà curata dal maestro Ciognini. Architettura e scenografia da Gastone Medin. Costumi di Novarese. Il film sarà girato alla Farnesina. Questi due film, prettamente italiani, sono pre-

# SETTE GIORNI

disposti anche in vista della partecipazione italiana alla Mostra Internazionale di Venezia.

Seguendo un criterio che la Direzione Generale per la Cinematografia ha impostato e favorito, sono in avanzata fase di preparazione inoltre alcune importantissime iniziative a carattere internazionale, sul tipo di « Tarakanova » che ha sortito un felice esito industriale sul terreno appunto della collaborazione fra l'Italia ed altri importanti paesi produttori.

Promotrice di una delle più importanti di queste iniziative, e che già è entrata nella fase preparatoria, è l'Astra Film di Roma, diretta dall'on. Felicioni e da Oreste Barbieri, e che ha prodotto quest'anno fra l'altro, due dei più notevoli film italiani: « Il signor Max » e « Napoli d'altri tempi ». L'Astra, in unione a una grande casa germanica, sta allestendo un grande film che sarà realizzato a Roma in versione italiana e tedesca e il cui complesso raggiungerà la cifra di circa otto milioni: « Il piccolo segreto di Copri ». Il soggetto, tratto da un romanzo di Franc K. Franky, e che sarà probabilmente realizzato dal nostro Genina, porterà per la prima volta sullo schermo il magico incanto dell'isola divina. E nel film s'incontreranno due « stelle » del cinema europeo: il nostro popolare Vittorio De Sica e l'indimenticabile protagonista del « Congresso si diverte »: Lilian Harway.

Un'altra iniziativa a carattere internazionale, questa volta basata su una collaborazione italo-francese e il cui costo s'aggira sui cinque milioni, è quella nobilissima e suggestiva che riguarderà una delle più sublimi figure dell'umanità « San Francesco d'Assisi ». Ne è promotrice, in unione a un serio e forte gruppo francese, la Colosseum Film che ha già prodotto pregevoli opere cinematografiche, tra cui « Il fu Mattia Pascal » di Pirandello. Gli studi su questa iniziativa durano da oltre un anno. Bernardo Zimmer, uno dei più intelligenti, colti e lirici sceneggiatori, e il grande Pierre Blanchard, che dovrà interpretare la figura del Poverello, hanno vissuto per dei mesi ad Assisi per studiare e lavorare nell'atmosfera del Santo.

Sempre sul terreno della collaborazione internazionale questa volta ancora di natura italo-germanica, un'altra grande iniziativa per un grande film del costo di circa dieci milioni è entrata nella fase pratica della preparazione preliminare: « Carnevale di Roma », da girarsi in Italia in versione italiana e tedesca

con la probabile regia di Tourjanski. L'organizzazione è affidata a un forte gruppo italiano in unione alla Terra, Film di Berlino. Protagonista del film sarà la coppia canora Marta Eggerth e Jean Kiepur. Il film, che si svolgerà in un suggestivo ambiente romano settecentesco, dovrà essere girato entro l'anno: la data dipende da un felice evento a cui la bionda Marta si prepara con gioia infinita. Per cui, infiniti auguri.

Una quarta iniziativa a carattere internazionale, questa volta addirittura triangolare, poiché si tratterebbe di un film in versione italiana, tedesca e francese da realizzarsi in Italia, è quella che riguarda la realizzazione, il cui studio è già molto avanzato, della « Tosca ». Un forte gruppo italiano prepara attualmente, in unione alla Victoria Film ed alla Projectograph di Vienna, la recitazione dell'opera, che sarà tratta dal celebre dramma di Sardou e cosparsa della divina musica di Puccini. La regia sarà probabilmente affidata ad Augusto Genina. Interpreti del film saranno attori d'eccezione; ecco alcuni nomi: ancora Marta Eggerth e Jean Kiepur, nonché il nostro Giachetti ed i francesi Edvige Feuillère e Jouvot.

Ed infine, sempre sul terreno internazionale, e cioè in versione italiana e francese, altre due iniziative sono allo studio. Una è quella relativa al « Carnevale di Venezia », su soggetto di Paul Reboux, che però è ancora in una fase embrionale. E un'altra, sommarmente interessante e che si sta studiando con tutti gli scrupoli industriali tecnici e artistici, riporterà allo schermo il più grande poeta vivente, che al cinematografo ha già dato uno storico capolavoro: Gabriele d'Annunzio. Si tratta di una « Francesca da Rimini » che Max Ophüls sta studiando da mesi con passione di artista e che un gruppo francese realizzerà probabilmente in collaborazione col gruppo italiano che ha prodotto « Tarakanova ».

Un'altra formula, che la Direzione Generale per la Cinematografia ha impostato e favorito in tutti i modi e che ha già avuto felice applicazione in casi come « La Gondole aux Chimères » e « Mutterliede », quella cioè della realizzazione in Italia di film esteri, troverà quest'anno vasta applicazione. S'inizierà in aprile con la realizzazione a Roma della versione tedesca del « Signor Max », che sarà diretta dallo stesso Mario Camerini e sarà interpretata dai migliori attori tedeschi, realizzazioni che sarà promossa dall'Italia Film di Berlino diretta da Giacalone. E continuerà colla realizzazione pure a Roma di un altro film tedesco, prodotto anch'esso dall'Italia Film, dal titolo « Il clown innamorato », che avrà come protagonista Beniamino Gigli.

Questo è il quadro dell'imminente attività a carattere internazionale che si svolgerà negli studi italiani. Vi sarebbe ora da parlare dell'attività dei produttori italiani per la produzione a carattere prettamente nazionale. Ma questo è un lungo discorso che faremo un'altra volta.

**1 Eravamo sette sorelle.** Sette, forse, sono un po' troppe: se fossero state un paio di meno, non avrebbe disturbato; e ci sarebbe stato vantaggio anche per l'artificiosità della vicenda che ripete molte volte lo stesso motivo. Comunque, Nunzio Malasomma, abilmente giocando tra l'operetta e la commedia, argutamente facendo muovere questo fresco plotoncino di belle ragazze, e facendole cantare e facendole muovere a comando — in una paradosica ma non infelice sequenza da camera militare — ha congegnato un film decoroso e piacevole: uno di quei film che, ogni tanto, ci stanno bene, in un piano produttivo. (Ma quando sono troppi stroppiano). Accanto alla giovanile freschezza delle protagoniste, Sergio Tofano è delizioso, e Antonio Gandusio bene al suo posto; non altrettanto direi di Nino Bezzi il quale — benché efficace e misurato — dev'essere certamente incolpevole di questo « tipo » che ripete, come attraverso un vetro, l'altro dei due misantropi. Paola Barbara, protagonista, per un tanto per cento la vedo proprio al suo posto; per il rimanente della percentuale non posso non pensare che ha delle raccomandazioni.

**2 Voglio vivere con Letizia.** Si tratta di un film medio, ma decoroso. Camillo Mastrocinque — che aveva a disposizione un soggetto debolissimo e una sceneggiatura incapace di sostenerne e giustificare taluni passaggi — non ha potuto, pur facendo sfoggio di sapienza e di misura, mettere insieme quella brillantissima cosa che i suoi mezzi gli avrebbero potuto consentire. Ma Mastrocinque è intelligente, ha gusto, ed ha — benché giovane — del buon « mestiere »: se un giorno gli daranno un'opera che valga la pena, sarà il regista che vale l'opera. Intanto qui, valendosi della buonissima fotografia di Faras, ha compiuto, tra l'altro, due imprese non trascurabili: ci ha dato una Assia Noris senza moine e sdolcinature, quindi in rango per divenire una delle nostre migliori attrici, e un Melnati più solido nella caricatura e nell'arguzia. Gino Cervi non mi sembra scatto troppo bene: quest'attore non va scappato in partecine di medio calibro, poiché ha ben altra potenza; e, soprattutto, non deve suonare l'organino del suo cuginetto Anselmo.

**3 Café Metropole.** Delizioso film delizioso. Loretta, impareggiabile Menjou! (E Tyrone Power? Ma sì, anche: è bravo anche lui...). Gli americani hanno scoperto ormai la formula di questi film — coppa di sciampa-

gna e l'applicano senza distinzione di regia o di case produttrici: sono bravi tutti allo stesso modo. Ma, questa volta, il miscuglio è stato congegnato con speciale arguzia: sulla sceneggiatura scintillante francese di Jacques Deval (l'autore di « Tovarich »), sono state giocate carte che hanno il valore di Loretta Young, di Tyrone Power, di Adolphe Menjou (che grande, grandissimo attore!), di Charles Winninger (il papà di « Tre ragazze in gamba »: quello che ha saputo chiudere degnamente tanto film, con poche parole: « Sono un padre... »), e il gioco non poteva non riuscire.

**4 Chi è più felice di me?** Tito Schipa, Caterina Boratto, Guido Brignone: la formula e la cifra di « Vivere ». Sarà identico il risultato? Non v'è dubbio, perché i motivi romantici ci sono, quelli sentimentali anche; e le canzoni sono piacevoli. Caterina Boratto, che è sempre dolce e languida, forse non ha ancora trovato la sua cornice e il suo massimo di tono; ma io credo molto in lei, checcè si dica, di espressioni zuccherate e di caramelle.

**Vice**  
Possiamo avere la più alta stima del nostro critico cinematografico ma siamo proprio certi che il pubblico la pensa come lui? Quello che piace al pubblico è anche ciò che piace al critico? E viceversa? Per rispondere a questi interrogativi, abbiamo deciso di ricorrere ad un singolarissimo controllo e ogni settimana pubblicheremo, in fondo alla rubrica "Sette giorni", la critica di un signore qualunque — proprio qualunque — e del quale pubblicheremo nome, cognome, indirizzo e fotografia.

**3 bis**  
nche questo è il solito film dell'amore forzato che poi diventa amore vero e tutto finisce bene. Ma Loretta Young e Tyrone Power sono molto belli e molto bravi come « Bravo Menjou » che fa il direttore del caffè. Loretta, specie quando è tutta vestita di bianco, è uno splendore. Quando ballano insieme, lui e lei, fa proprio piacere a guardarli. Tutta la scena del ballo è magnifica e del resto il film si conclude proprio con questa.

vaamente favorevole, il progetto fu abbandonato: Pierre Frogerais vendette il soggetto e il progetto agli americani, e passò all'ordine del giorno. Intanto, si era costituito in Italia la S. A. Latina Film, della quale il Frogerais è vice-presidente per l'intensificazione dei rapporti cinematografici tra l'Italia e la Francia, ed altre idee furono poste allo studio. Così la settimana scorsa il produttore parigino è tornato a Roma, questa volta accompagnato dal suo regista preferito Christian-Jaque, autore di Perle della corona, di Pirati del Rail, di Uno della legione e di altre notevoli opere. Due giorni sono bastati per fare il classico giro d'orizzonte. Cinecittà — deserta e silenziosa — è apparsa al regista più che mai accogliente e perfetta. Roma — solare e su-

Abbiamo chiesto ai letterati, agli artisti e agli scienziati più illustri di darci "qualche cosa" sul cinematografo: un pensiero, un giudizio, un'idea. Ecco la pagina di Dimitri Mitropoulos. Nei prossimi numeri: Stefan Zweig, Ada Negri, Guelfo Civellini, Vittorio Gui, Francesco Pastonchi, ecc.

Fuori dalla mia arte, il cinematografo è la maggiore gioia della mia vita. Soltanto al cinematografo io posso dimenticare il mio lavoro e vivere con me stesso e con la mia fantasia. Sono isolato, nell'oscurità che mi dona la facoltà di vivere tutti gli ideali sentimentali, tragici, drammatici che ho vissuto e che vorrei vivere: tutti i tipi immaginati e amati, tutti gli idoli adorati e desiderati: passano davanti ai miei occhi, sullo schermo bianco e desiderati. Noi, chiusi nella nostra arte, che non abbiamo il tempo di vedere la nostra vita, godiamo al cinematografo due ore d'una vita ideale che è di capitale importanza per il nostro spirito. Madonne, donne belle, donne fatali, accoppiate alle creature più degenerate della loro venustà e del loro amore; primi attori perfetti, l'amaroso Romeo, il sinistro gangster, l'impetuoso cavaliere di coppa e spada, il coraggioso sportivo, l'eroico soldato: Ogni nostro più recondito desiderio trova in quel complesso di immagini il suo sfogo supremo. Una perfetta sintonia umana che ci rappresenta ogni lato della nostra vita, ecco che cosa dobbiamo a questa arte nuova arte che è il più delle volte degna di questo titolo.

L'arte drammatica, per essere all'altezza della sua tradizione deve sempre rimanere irreali. Il cinematografo, invece, realizza questo: la nuova arte diventa un'arte irreali, essa ci offre lo spettacolo della natura con una verità che, fino ad oggi, era rimasta insoddisfatta. per questo, vivere, non ci offre altro che una verità che, fino ad oggi, era rimasta insoddisfatta. Dimitri Mitropoulos

**Si, MABEL!**  
— Il nostro correttore di bozze è davvero infallibile. Nel numero scorso non gli è sfuggito un solo errore di stampa...  
— Sì, Mabel!  
— Ho telefonato a Cinecittà e mi è stato risposto subito...  
— Sì, Mabel!  
— A proposito di Cinecittà, recatomi al ristorante numero 1 (che si chiama così perché i suoi prezzi sono moltiplicati per 2), ho potuto fare una magnifica colazione...  
— Sì, Mabel!  
— Ci è stato chiesto (vedi norme del concorso a pagina 11) il « paginone » di Sandro Palmieri...  
— Sì, Mabel!  
— «...Non c'è neanche da pensare (come qualche maligno vorrebbe) che è stato proprio Sandro Palmieri a chiedere il « paginone » di se stesso... No, no: è proprio un suo ammiratore che lo ha chiesto...  
— Sì, Mabel!  
— Fosco Giachetti ha messo su il « manager » per trattare le sue faccende cinematografiche...  
— Sì, Mabel!  
— Continuano, ininterrotte, le riprese del « Pome di vetro »...  
— Sì, Mabel!

# CINECITTÀ E DINTORNI

## STRANIERI IN ITALIA

Nessuno potrebbe negare che Roma sta diventando il centro di attrazione della cinematografia mondiale. Non c'è settimana, infatti, che qualche magnate non capiti in visita al Quadraro: produttori, registi, attori. Anche se fino ad oggi, per dire il vero, le chiacchiere sono state più abbondanti dei fatti (perché molti vengono soltanto a curiosare, molti altri a misurare le forze dell'eventuale concorrenza, moltissimi infine a vender fumo) non v'ha dubbio che qualcuno sia venuto proprio per studiare pratiche possibilità di colla-

## Parla la sceneggiatrice di De Mille

IN DIFESA DI «CLEOPATRA» - MENTRE SI ATTENDONO «RIGOLETTO» E «CANTO DEL CREPUSCOLO»  
Se Jeannie Mac Pherson è la sceneggiatrice di Cecil B. de Mille, e se Jeannie Mac Pherson è a Roma, non bisogna lasciarsi sfuggire l'occasione di chiederle notizie di De Mille... (Il quale sta bene, naturalmente, e prepara degli altri colossi storici). E, se Jeannie Mac Pherson è stata per dodici anni la collaboratrice più vicina al famoso regista, forse forse... Sì: con un po' di coraggio, le si può chiedere se ne sa niente di certe « disinvolture » del suo « principale » alorché « cucina » la storia. E' a proposito di storia, come mai quella famosa Cleopatra? — Già — dice sorridendo la signorina Mac Pherson — avete fatto un « casus belli » di Cleopatra... E avete cominciato col discutere la scelta della protagonista: Claudette Colbert. Ma Cleopatra era greca, cogli occhi color acciaio e i capelli color rame, piccola di persona, perfetta di forma, minuta di lineamenti. Non era un donnone da stemma repubblicano. Voi ve la siete figurata così attraverso gli sdilinquinamenti di Medusa e i balzi da tigre di cui erano prodighe verso di lei le attrici del vecchio teatro. — Ma Claudette... — No: credete a me, che per nove mesi ho vissuto con lei e per lei, notte e giorno. Cleopatra era una creatura moderna, innamorata dell'amore e della vita: una gaudente, maliziosa e penetrante come una parigina; come Claudette, insomma. — E amò Cesare? — Cesare fu il suo idolo, il grande idolo, non l'amore. L'amore fu Marcantonio, giovane, bello e, come lei, innamorato di tutti i minuti d'amore che la vita generosamente gli offriva. — Ma il nostro pubblico ha veduto una Cleopatra che per poco non aveva una dodici cilindri alla porta, mentre Marcantonio portava l'orologio al polso... — E perché no? De Mille ha voluto che Claudette Colbert non rinunciassi a un solo numero della sua modernità. L'automobile non c'era, ma il cuore e la sensibilità di Cleopatra dovevano risultare moderni. Claudette non era abbastanza « regina » — può darsi che avrebbe ragione a crederlo — ma non v'è un'inguardatura in tutto il film che non sia rigorosamente fedele alla storia. Ne rispondo io.

Si spaventosamente difficile. Sorgono ad ogni passo difficoltà e dubbi. Ma una difficoltà, soprattutto, ad un certo punto ci era apparsa capitale. Si trattava di trovare il bandolo di una matassa intricata, di trovare una soluzione che potesse essere semplice come l'uovo di Colombo ma noi non avevamo Colombo... E, allora, è stato proprio Vittorio Mussolini che ci ha aperto la strada. Non conoscevo Vittorio: lo avevo visto due volte solo. Egli è venuto a vederci lavorare e allora, gli ho esposto il problema che per lui mi pareva insormontabile. Egli ha sorriso, si è concentrato quasi come per accuminare la freccia prima di scoccarla. E l'idea, la soluzione, è balzata fuori, nuova e geniale dalla sua mente italiana come non avrebbe mai potuto nascere dalla più esperta mente hollywoodiana. Ed era una piccola cosa che risolveva tutto. Così, ora... — Così, ora? — Così, ora, non credete che vi abbia detto abbastanza?

perba — è sembrata più che mai il centro del mondo; ed un cordiale arrivederci ad aprile ha concluso l' esplorazione. Pierre Frogerais sarà infatti a Roma con Christian-Jaque fra tre mesi per realizzare un divertentissimo grottesco con Fernauet. Principale interprete italiano, sarà Camillo Pilotto. Due versioni e un grande film. Si compirà in tal modo un interessante e razionale esperimento di produzione italo-francese che potrà in seguito svilupparsi in accordi definitivi.

**ABBONANDOVSI A FILM RISPARMIATE L. 7**  
sul prezzo dei fascicoli di un'annata e vi **ASSICURATE** il regolare ricevimento di tutti i 52 fascicoli; con i prestati gli eventuali numeri speciali.  
PER ABBONARSI INVIARE VAGLIA E ASSEGNI ALL'AMMINISTRAZIONE, ROMA - Piazza del Collegio Romano 14  
Italia Estero  
Abbonamento annuo L. 45 70  
Abbonamento semest. „ 23 36

borazione; e ad ogni modo, il movimento c'è, l'Italia cinematografica ha oggi un aspetto interessante e sostanzioso, e non passerà gran tempo che si realizzeranno dei rapporti concreti. Tra i produttori che più attivamente mantengono contatti con la nostra industria va notato in prima linea Pierre Frogerais, colui che ha avuto il privilegio di portar via da Venezia la Coppa Mussolini con il suo Carnet de Bal. Pierre Frogerais, in Francia, ha una posizione di prima linea. La sua profonda competenza è basata sull'esperienza della distribuzione dalla quale sei anni fa è passato alla produzione. Egli è oggi alla testa del gruppo Sigma che, prima di Carnet, ha prodotto Monsieur Peronne, con Jule Berry, Rigolbosche con Mistinguette, L'école des journalistes con Armande Bernard ed una fortunata serie di « vandeilles » assunti in esclusività dalla Paramount. Una forte organizzazione di noleggio, Les films Vog, costituisce lo sbocco della produzione di Pierre Frogerais. Dopo Carnet de Bal i cui esterni, come è noto, sono stati girati sul lago di Como, Pierre Frogerais, rapidamente convintosi delle favorevoli condizioni esistenti in Italia per una produzione in compartecipazione con la Francia, ha intrapreso una serie di viaggi esplorativi Parigi-Roma. La prima volta è venuto tra noi insieme con Benoit-Lévy, fresco del Grand Prix guadagnato all'Esposizione con la Morte del cigno. Si vagheggiava l'idea di realizzare in Italia Altitude 3200, un film molto interessante ambientato tra le vette ed i rifugi alpini. Esaminata la situazione dal punto di vista produttivo, l'affare sembrava possibile. Tuttavia, certe strane ideologie del regista, inducendo a credere che la concezione artistica del film non avrebbe trovato nel pubblico italiano un'accoglienza eccessi-

ANNO I - N. 2 - ROMA 5 FEBBRAIO 1938 - XVI  
**CINEMATOGRAFO**  
DIRETTORE MINO DOLETTI  
SI PUBBLICA A ROMA OGNI SABATO IN SEI COPIE EDICHI PAGINE  
UNA LIRA  
DIREZIONE E REDAZIONE: ROMA - VIA M. S. PIETRO 21 - TEL. 21333  
ABBONAMENTI: ROMA - VIA M. S. PIETRO 21 - TEL. 21333  
CORRISPONDENTI DEL TERZO: BOLLINO  
MILANO - VIA S. PIETRO 12 - TEL. 21333  
VERONA - VIA S. PIETRO 12 - TEL. 21333  
FIRENZE - VIA S. PIETRO 12 - TEL. 21333  
NAPOLI - VIA S. PIETRO 12 - TEL. 21333  
PALERMO - VIA S. PIETRO 12 - TEL. 21333  
CATANZARO - VIA S. PIETRO 12 - TEL. 21333  
SALERNO - VIA S. PIETRO 12 - TEL. 21333  
CAMPANIA - VIA S. PIETRO 12 - TEL. 21333  
SICILIA - VIA S. PIETRO 12 - TEL. 21333  
SARDEGNA - VIA S. PIETRO 12 - TEL. 21333  
TIRRENIA - VIA S. PIETRO 12 - TEL. 21333  
ADRIATICA - VIA S. PIETRO 12 - TEL. 21333  
MARE ADRIATICO - VIA S. PIETRO 12 - TEL. 21333  
MARE ADRIATICO - VIA S. PIETRO 12 - TEL. 21333

**IL CONCORSO DELLA TESTATA**  
Avete osservato la nostra testata? Il titolo del giornale ha per sfondo un fotomontaggio relativo ad un film di prossima programmazione sugli schermi italiani. Ma qual'è il titolo del film? Quali sono gli interpreti? Non dovrebbe essere difficile rispondere a queste domande: i lettori di "Film" non sono lettori distratti: essi seguono, chi più chi meno, la produzione cinematografica italiana e straniera, e del resto, di quel film in particolare si è già molto parlato in Italia e all'estero. Volete, dunque, dircene il titolo? Volete dirci chi sono gli interpreti principali e chi è il regista? Fra coloro i quali avranno riempito il tagliando relativo, rispondendo con esattezza a tutte e tre le domande, estratteremo a sorte l'abbonamento annuale gratuito a "Film". Nel numero del 12 febbraio (N. 3 di "Film") a pagina 12, riproducendo la testata di questo numero, pubblicheremo la risposta esatta alle tre domande.  
Titolo del film .....  
Interpreti .....  
Regista .....  
Nome e cognome: .....  
Indirizzo: .....  
Deve pervenire, incollato su una cartolina postale, a "Film" Via del Salaria, 28, Roma, entro l'11 febbraio.

TUMMINELLI E C. EDITORI

Alfredo...  
D...  
Certo...  
Stati Uniti...  
che del...  
essendo...  
greto...  
Warner...  
Da quest...  
terrestre...  
i maggio...  
prodotti...  
soci e...  
compart...  
queste com...  
sti di pro...  
tanto, per...  
R.K.O. qual...  
fortissimo...  
program...  
essere ridot...  
Un'altra...  
la produ...  
si riferisce...  
attori ingles...  
perché...  
americane...  
e per esem...  
moar, Kor...  
gandola...  
trarre le...  
mondiale...  
guiltiera...  
un Impero...  
politica, fare...  
durre laggi...  
che possa...  
ste una...  
angolo...  
se sarà...  
ricano...  
In second...  
duzioni, è...  
no bastati...  
Dietrich, Sh...  
dei film...  
sono riusci...  
sta facendo...  
guardia...  
Da tropp...  
stelli (e no...  
ioni, forse...  
che riesce...  
vera artista...  
più nessun...  
tempo non...  
naggio al...  
Ma il suo...  
stria american...  
delle altre...  
sta tra 200.000...  
(costo tra 10...  
Cat. D.) (costo...  
dollari)  
Sempre dalle...  
prodotti nel...

# PANORAMI

## AMERICA

Alfredo Guarini, nostro corrispondente da Hollywood, non è un giornalista; è un produttore. Ma, appunto per questo, abbiamo creduto interessante affidargli il compito di riferire le cose vedute laggiù, perché egli, oltre al colpo d'occhio, può mettere nei suoi ragguagli quella particolare acutezza, quel saper vedere nel profondo, che sono proprie all'uomo del mestiere» allorché giudica la produzione di un altro paese. Non vi sarà lettore, infatti, che non coglierà il sapore delle notazioni contenute in questo articolo — il primo fra quelli che il produttore di Passaporto rosso ci invierà — e, soprattutto, la rapida, esauriente sintesi di un argomento che, di solito, non è agevole affrontare.

Vi manca, è vero, un adeguato rapporto sui divorzi delle stelle; ma queste sono notizie che si trovano in tanti altri giornali, e non c'è bisogno di leggerle anche su «Film».

HOLLYWOOD, gennaio.

Della produzione americana, in linea generale, si può cominciare col dire che ha subito nel 1937 un aumento di costo che va dal 30 al 40% aumento, dovuto in massima parte alle spese di organizzazione. Il problema di tutte le case è il soggetto e qui si arrivano a preparare perfino 12 scenari prima di varare il film! Tutto ciò comporta spese enormi per autori e sceneggiatori, oltre alla quota di spese generali che comincia a gravare sul film dal momento in cui è messo allo studio.

Certo, le maggiori spese sono da imputarsi alle grandi produzioni, che infatti raggiungono quest'anno la percentuale massima d'aumento del 40%. Ma il pubblico ha dimostrato chiaramente, con il suo consenso, di preferire le grandi alle piccole produzioni. Infatti, su 100 film di categoria A (e cioè di costo che va dai 500.000 dollari ai 2.000.000) presentati nel 1937, soltanto 19 non hanno coperto il costo con il ricavato netto degli Stati Uniti. Tutti gli altri, non solo l'hanno raggiunto, ma anche superato.

Mi servo, a questo riguardo, di statistiche del «National Box Office» e, perciò, essendo pubbliche, non rivelo alcun segreto. I film che dovranno cercare di arrotondare il loro bilancio fuori degli Stati Uniti sono: *Internes can't take money*, *Angel ed High, wide and handsome* della Paramount; *Romeo and Juliet*, *Conquest* e *The bride wore red* della Metro; *Vogues of 38*, *52nd Street*, *Knights without armor*, *Dreaming life e Fire over England* degli Artisti Associati; *New Faces of 37*, *Victoria the Great*, *Life of the Party*, *Quality Street*, *Music for Madame* della R. K. O.; *Top of the town*, *Merry 30*, *Round 38* e *The Road Back* dell'Universal; *The Great Garick* della Warner Bros.

Da questi film si possono fare delle interessanti considerazioni. Prima di tutto i maggiori insuccessi sono dovuti a film prodotti in Inghilterra dagli Artisti Associati e da R.K.O. Pare che la quota di compartecipazione americana sia stata, in queste combinazioni, troppo alta ed i costi di produzione inglese proibitivi. Intanto, per queste combinazioni, tanto R.K.O. quanto U.A. hanno subito delle fortissime perdite che si ripercuotono sui programmi americani che hanno dovuto essere ridotti.

Un'altra ragione che fa costare troppo la produzione americana in Inghilterra si riferisce agli attori. I film inglesi con attori inglesi non hanno successo qui e perciò occorre scritturare delle «star» americane. Ma le grandi «star» costano e per esempio per *Knights without armor*, Korda ha preteso la Dietrich pagandola 400.000 dollari! Se ne possono trarre le conseguenze dopo l'insuccesso mondiale di quel film! D'altronde l'Inghilterra ha, almeno per ora, dietro di sé un Impero e gli americani debbono, per politica, fare qualche sacrificio, ma produrre laggiù. Non molto, ma quel tanto che possa far credere agli inglesi che esiste una collaborazione cinematografica anglo-americana. E così il mercato inglese sarà sempre aperto al prodotto americano.

In secondo luogo, in queste grandi produzioni, è da notare il fatto che non sono bastati i nomi di stelle come Garbo, Dietrich, Shearer e Crawford per salvare dei film che sono costati troppo e non sono riusciti. E' che il pubblico americano sta facendo per conto suo il cambio della guardia.

Da troppo tempo le suddette quattro stelle (e non solo loro) sono sui cartelloni. Forse, delle quattro nominate quella che riesce ancora ad interessare (perché vera artista) è la Garbo. Chi non interessa più nessuno, invece, è la Dietrich che da tempo non è più riuscita a dare un personaggio al suo pubblico.

Ma il problema maggiore dell'industria americana è quello relativo ai film delle altre categorie e cioè: Cat. B. (costo tra 200.000 e 500.000 doll.); Cat. C. (costo tra 100.000 e 200.000 doll.) a Cat. D. (costo che s'aggira sui 100.000 dollari).

Sempre dalle maggiori case, sono stati prodotti nel 1937 n. 250 film divisi fra



Il monumento che Hollywood ha dedicato, nel 1930, a Rodolfo Valentino.

ne potevano infischiare del rendimento di un film in un determinato paese.

E questo è l'importante per noi. Una qualunque casa americana non può più risponderci che poco gliene importa se i suoi film rendono o no in Italia. E se, con le dovute cautele, si studiasse anche in Italia un provvedimento che obbligasse a programmare i film stranieri in lingua originale, credo che sarebbe un gran passo per la nostra emancipazione. S'intende che in un Paese come il nostro, che non ha una grande produzione nazionale, si dovrebbe concedere dei permessi di doppiaggio, ma di volta in volta, e con una tassa forte che permettesse un vero aiuto ai buoni film italiani. Ho detto «buoni» film italiani e mi accorgo che sto per entrare in un argomento che esula dal mio scopo. Passo perciò a dare ancora qualche notizia sulla situazione delle diverse case di Hollywood.

Come ho detto sopra, United Artists e R.K.O. stanno attraversando una crisi per le loro combinazioni inglesi. Selznick e Wanger stanno facendo all'amore un po' con tutte le case di Hollywood lasciando solo il vecchio Goldwyn a lavorare per U.A. Non si sa perciò come andrà a finire quella casa. Per R.K.O. il problema è diverso. Questa casa vive non per gli uomini di valore, ma per gli interessi di compagnie elettriche. Il prodotto perciò non è mai stato completamente buono e, se ora peggiora, è dovuto al fatto che molti buoni elementi tecnici stanno passando ad altre case. Terza casa in difficoltà (e non da ora) l'Universal che ha chiesto in questi giorni una moratoria di sei mesi. Non basta il successo della Durbin a risanare il bilancio di una casa! Chiude l'elenco delle grandi compagnie che non dormono i loro sogni tranquilli la Columbia. Questa casa ha prodotto nel 1937 un solo film di mole: *Orizzonte perduto* di Capra che ha avuto, veramente, un grande successo negli Stati Uniti. Ma non ha abbastanza capitali per seguire le altre case nella corsa ai grandi film e perciò risente della situazione del momento.

Restano le quattro grandi colonne del cinema americano: Metro, Paramount, Fox e Warner che uniscono alla loro solidità finanziaria degli uomini di primissimo ordine che conoscono a fondo la produzione. Da queste note ho escluso, deliberatamente, case come la Monogram, Republic e Grand National che non hanno alcuna importanza nel giuoco della produzione americana.

Alfredo Guarini

### SI DICE COSÌ

Tyrone Power	Táiron Pauer
Wallace Beery	Uiles Biri
Loretta Young	Loretta Ían
Norma Shearer	Norma Sciar
Leslie Howard	Lesli Húard
Gary Cooper	Gári Cúpar
Dorothy Lamour	Dóroti Lámur
Key Francis	Chéi Fráncis
Charles Boyer	Sciári Buói
Virginia Bruce	Virginia Brus
Rosalind Russel	Rósalind Rússel
Rochelle Hudson	Róchele Házson
Deanna Durbin	Díanna Durbin
Shirley Temple	Sciári Tempel
Katharine Hepburn	Cátrin Hépburn
William Powell	Uiliám Púel
Alice Faye	Alis Féi
Marlene Dietrich	Marlen Dítrich
Billie Burke	Billi Berc
Stim Laurel	Stim Lorel
Buddy Ebsen	Bardi Ébsen
Claude Rains	Ciód Réins
Jean Muir	Cien Múiar
Gloria Swanson	Gloria Súonson

Hollywood non è l'America; ma è qualche cosa di più dell'America: è tutto il cinematografo americano.



Che cosa si sa dei critici cinematografici? Come svolgono il loro lavoro? Quali sono i loro attori preferiti? I loro film? Si sono mai sbagliati nel dare un giudizio?... Ecco le domande che abbiamo rivolto ai principali critici cinematografici italiani e stranieri ed ecco le risposte di Mario Gromo, critico de "La Stampa".

Nel prossimo numero: Emile Vuillermoz, critico del "Temps".



- 1 Come siete diventato critico cinematografico? per caso o per inclinazione?
- 2 Vi è mai accaduto di prendere quella che suol dirsi "una commoata" a proposito di opere sul conto delle quali abbiate poi dovuto rivedere il vostro giudizio?
- 3 Credete più utile ed esauriente, ai fini critici vedere i film in privato o col pubblico?
- 4 Come scrivete le vostre critiche? avete un metodo? Prendete appunti durante le visioni dei film? Ne discutete con amici o colleghi prima di scrivere?
- 5 Dei film derivati da opere della letteratura o del teatro vi preoccupate di conoscere in precedenza, le fonti? o non piuttosto pensate che, essendo il cinematografo un'arte diversa da tutte le altre, questa fonte ha esclusivamente valore di spunto? In altre parole, dato che la realizzazione in film di un'opera — ad esempio — teatrale, non dev'essere la traduzione "cinematografica" dell'opera stessa (sarebbe, se no, teatro filmato), quale importanza può avere il conoscerla più profondamente che come un semplice spunto?
- 6 Qual'è l'attore in cui credete di più?
- 7 E l'attrice?
- 8 E il regista?
- 9 Qual'è l'opera che vi ha colpito di più? Diteci un solo nome.

Devo confessare di essere sempre stato un tifoso di cinema. Dal 1918 al 1921 ho bazzicato parecchio per gli studi torinesi, che si stavano preparando al crack che tutti sanno; e ho certo trascorso più ore in quei capannoni vetusti che non sulle panche dell'Università. Veramente uscivo di casa per andare all'Università ma poi gli studi erano così vicini... Quando, nel 1930, la STAMPA, alla quale già collaboravo, mi propose di occuparmi di critica cinematografica, accettai l'invito con schietto piacere.

Non vorrei apparire un presuntuoso; diremo perciò che, per chi mi legge, chissà quante ne ho prese. Robra da essere tutto un livido.

In privato.

Non ho metodi, non prendo appunti, non discuto; anzi, la compagnia meno... preferibile, per vedere un film, è forse quella delle confidenze d'un... collega.

Quando posso, mi aggiorno alle "fonti", teatrali, o letterarie, o storiche, o cronistiche, del film. E' un inutile lavoro, lo so, che mi richiede parecchio tempo, ma al quale mi sobbarco volentieri perché interessa me. Sarò tutti d'accordo, spero, nel ritenere l'opera o i dati originari semplici spunti ma, quegli spunti, per chi abbia voluto o dovuto curarne un film, quali suggerimenti quali suggestioni gli in sé potevano offrire? E sono stati colti? Se sì, il merito di chi ha saputo curarne un buon film dev'essere sottolineato in quel senso; se poi, oltre a quelli, gli autori del film hanno saputo averne d'inediti, e convincenti, viva la faccia, il loro merito dovrà essere ancora più sottolineato. Insomma, in un viaggio siamo tutti d'accordo che importa l'arrivare; ma trascurare del tutto la stazione di partenza e le tappe intermedie, il metodo sarà buono per un precco postumo.

Sono parecchi, fra tutti gli stranieri, gli ottimi attori; e ogni ottimo attore ha diritto a ogni fiducia. Gli italiani, poi, tutti bravi, tutti bravissimi; però, se proprio lo volesse sapere, il Fosco Giachetti di SQUADRONE BIANCO non me lo posso dimenticare.

La Hepburn, la Garbo, la Rosay, la Bergner; non certo la Crawford, non certo la Dietrich, non certo Mae West. E da noi, la Miranda, si capisce, e la Ferrida, e la Norris, e anche la Cegani; insomma, volti rivelati dal cinema soltanto, e che per il cinema dovrebbero molto poter fare.

E ora facciamo "en plein": Flaherty, e Cameroni.

E allora, in pieno centro: L'UOMO DI ARAN.



### TACCUINO ARABO di LUIGI RIVOLTA

Il secondo foglietto del taccuino arabo di Luigi Rivolta reca una data: 4 aprile 1936. Ciò che in esso è contenuto, se riflette i gusti personali del nostro compianto amico — sui quali è probabile che molti non siano d'accordo — ha, oggi, un evidente valore d'attualità. Diamo, perciò, la precedenza a questo foglietto che, nel testo originale, reca il numero quarantasette.

Tra le secche del nostro teatro, è fiorita una pianticella che sta crescendo bene. Si chiama De Sica. De Sica è un attore che incontra, come suo darsi, larghe simpatie nel pubblico. E' un attore moderno, giovane, intelligente. Bravo De Sica. De Sica comincia ad interessare anche il cinema. Il pubblico del cinema ama De Sica. De Sica è un nome di cartello per il film italiano. Evviva De Sica. Dice il regista K. K., uscito da un insuccesso con il suo ultimo film: «Se avessi fatto il film con De Sica! Il produttore Z. Z., furbo, ha fatto un contratto a De Sica scritturandolo per tre film. Bene: buon pro' a De Sica. Ma il produttore X. X. aveva un'opzione per fare lui pure un film con De Sica, oltre quello ap-

pena cominciato. Bisogna mettersi d'accordo con le date d'inizio e di termine del film per permettere a tutti di fare, con De Sica, i loro affari. De Sica, dunque, comincia ad essere conteso a colpi di decine di biglietti da mille dalle varie società di produzione. Ciò non è male; così il fabbricano i divi, dice qualcuno. Intanto vedremo cinque film con De Sica. Cinque film con De Sica su quaranta film italiani in un anno, via, non sono molti.

A questo punto Luigi Rivolta ha schizzato, sulla pagine del taccuino, profili e profili di De Sica, tutti più o meno somiglianti e più o meno riusciti. Più sotto, riprende, con brusco cambiamento di stile, il testo.

De Sica. De Sica. I produttori e i registi italiani, non sentono, non vedono, non odono, non parlano per De Sica. Se c'è De Sica il film lo fanno, se no niente. O De Sica o morte. De Sica vende i giornali. In ufficio, chiamo il mio segretario: è De Sica. A casa, apro un album di vecchie fotografie: questa, sbiadita e ingiallita, di cinquant'anni fa, dovrebbe essere di mio padre vestito da tenente dei lancieri. Gran Dio! no, è De Sica. Vado dal medico per farmi curare, entro nello studio: è De Sica. In gita di piacere, a Napoli, per distrarmi, tutti i giovanotti che passano per via Caracciolo sono De Sica. Salgo in treno, il controllore è De Sica. Nello scompartimento c'è una coppia. La ragazza stringendosi a lui che le ha sorriso, dice: «Caro, somigli a De Sica!»

Qualche ora dopo. Voglio andare al cinema. Vediamo i programmi. Ieri ho visto un film con De Sica. L'altro ieri ho visto un film con De Sica. Anche la settimana scorsa ho visto un film con De Sica. Voglio vedere un film con un altro attore. Cercherò ancora. Cercato. Sto a casa: tutti i film sono con De Sica.

(Trad. dal testo originale di B. Nazir.)

### DIALOGHI CON LA X MUSA

CINEASTA — Ho da darti una triste notizia, o divina. E' morto il cinematografo russo.

MUSA — Lo ha forse fatto fucilare, dopo sommario processo, il terribile procuratore Wisinsky?

CINEASTA — No, o divina. E' morto di morte naturale, dopo lunga e penosa malattia. Nessuno prevedeva questa fine, te lo assicuro. Erano stati fatti anzi sforzi eroici per evitarla: cure, rimedi, tentativi d'ogni genere; e per un po' di tempo, è potuto sembrare che il paziente riuscisse a salvarsi; si è sperato anche nella sua robusta fibra. Ma invano! La sorte è stata maligna, inesorabile.

MUSA — Eccetera, eccetera... Ma, dimmi un poco: quali conseguenze credi che avrà il luttuoso avvenimento?

CINEASTA — Atroci, o divina. Anzitutto, i nostri più illustri critici non sapranno più che cosa scrivere di elevato e di profondo. Il cinematografo russo era il loro cavallo di battaglia, era la loro Accademia della Crusca, la loro grande Enciclopedia. In fondo, detto in confidenza, i russi erano i soli a saper fare sul serio del cinematografo! Pensa, per esempio, a quelle inquadrature strabilianti! Te ne ricordi, o divina?

MUSA — Ecco... Io mi ricordo certe scene opache e statiche; certe fotografie terrose e cupe; e, poi, Volga Volga...

CINEASTA — Allibisco, o divina! E parla piano, anche! Se ti sentono quegli illustri critici, sei frittata... Scene opache e statiche? Fotografie terrose e cupe?! Tu vaneggi, evidentemente! Tu farneticchi! Scommetto che fra un momento osarai parlare anche di fotografie storte, di piedi in primo piano...

MUSA — E fossero soltanto piedi!

CINEASTA — ...di faccioni ottusi che vengono avanti sullo schermo con espressioni da carcere a vita... Ma sì, ma sì! Mi pare già di sentirtelo dire, queste eresie! E sono così gravi che non oso, ora, da solo, tenerti testa; e quasi quasi, chiamo in aiuto quei tali critici, a difendere la memoria dell'estinto.

MUSA — Ma, scusami la domanda: questi tali erano forse suoi amici?

CINEASTA — Amici... Amici... la parola, forse, è troppo forte... Bè: diciamo conoscenti... Bè: diciamo che avranno veduto magari in tutta la loro carriera, qualche metro di pellicola russa; ma, sai, di codeste pellicole basta vedere qualche metro per capire che cosa sono.

MUSA — E, adesso, il povero cinematografo russo è morto! E' triste davvero. E nulla, veramente nulla, potrà alleviare il nostro rimpianto?

CINEASTA — Sì: una cosa, forse. Che i funerali sono stati fatti a spese dello Stato.

NEI PROSSIMI NUMERI:  
LABROCA  
ZWEIG  
VUILLERMOZ  
MOLINARI  
CIVININI  
NEGRI

In fondo al pozzo

"SISTEMA BISEO"

Il colonnello Attilio Biseo, parlando delle difficoltà tecniche del volo tra l'Italia e il Sud America ("Corriere della Sera", 25 gennaio), ha scritto: "La preparazione del volo è stata compiuta secondo il sistema italiano, che ha ormai le sue norme meticolosità e pazienza nella messa a punto degli apparecchi e del personale, controllo e prova del materiale, serenità e lucidità nella previsione di ogni eventualità. Si vuole col nostro metodo, dare alla preparazione un'importanza ancora maggiore che al volo stesso; considerare il volo, insomma, come il semplice epilogo del lavoro compiuto durante la minuziosa preparazione".

Che "il sistema italiano" sia quello buono sarebbe inutile aggiungere. Senonché, leggendo le surriferite righe, mi è venuto spontaneo domandarmi perché, se il sistema è buono, non lo si applica anche in altri campi, per esempio in quello cinematografico. Niente di straordinario paragonare un film a un volo, che tra un bel volo e un bel film, su piani diversi, vi sono analogie di significati e di finalità. Perché ho riletto il citato periodo di Biseo pensando alla nostra cinematografia e laddove ho riletto il citato periodo di Biseo pensando alla nostra cinematografia, sostituito i criteri corrispondenti della preparazione di un nostro film, desunti dalla pratica corrente. Ma, fin dalle parole "sistema italiano", strane e poco piacevoli sensazioni incominciano a farmi sentire. Abbondano i toni lusingatori per tentare quella più esplicita e forse più utile che facilmente può compilare anche il lettore più lontano dalle faccende cinematografiche. Questa: leggere il brano di Biseo come fosse davvero riferito, invece che alla preparazione di un volo, a quella che dovrebbe essere la preparazione di un film. Per i più pigri e scusandoci col valoroso aviatore della "contaminazione" puramente pretestuale, eccane qui di seguito la trascrizione.

LA PREPARAZIONE DI UN FILM DOVREBBE ESSERE COMPIUTA SECONDO IL SISTEMA ITALIANO CHE HA ORMAI LE SUE NORME (desunte dall'esperienza di quattro anni): METICOLOSITÀ E PAZIENZA NELLA MESSA A PUNTO DEGLI "APPARECCHI" DEL FILM (soggetto, sceneggiatura, dialoghi, scenografia, costumi, commento sonoro, ecc.) E DEL PERSONALE (registri, attori, tecnici, ecc.) CONTROLLO E PROVA DEL MATERIALE (sia di quello degli stabilimenti, che di quello inerente al film). SERENITÀ E LUCIDITÀ NELLA PREVISIONE DI OGNI EVENTUALITÀ (dovute, per esempio, a particolari condizioni di luogo e di tempo in cui, spesso, certe riprese devono avvenire).

Si vuole col nostro metodo, dare alla preparazione un'importanza ancora maggiore che all'esecuzione stessa del film, considerare, insomma, la fattura del film come il semplice epilogo del lavoro compiuto durante la minuziosa preparazione. Concluderò, infine, ancora col mio autore, che: con questo sistema un'impresa di un film, anche se audace, viene liberata da molte delle sue difficoltà.

compiere al soggetto il terzo passo. Così, fino alla fine. Naturalmente, pubblicheremo di volta in volta i nomi dei nostri collaboratori. Dunque, al lavoro.

ANCHE VOI POTETE

AVETE MAI

sentito dire che il cinematografo è un'arte collettiva, che il cinematografo è un'arte di massa?

AVETE MAI

riflettuto che il soggetto dei maggiori film è spesso dovuto a tre o più autori?

AVETE MAI

sentito riferire che la grande industria cinematografica americana dispone di appositi uffici nei quali tiene conto di tutte le idee suscettibili di diventare un soggetto?

AVETE MAI

pensato, vedendo il finale di un film: « Ah! io lo avrei fatto terminare in altro modo? »

AVETE MAI

sognato di scrivere un « soggetto » e di vederlo realizzato?

E B B E N E,

se vi siete arresi solo per la presunta difficoltà dell'impresa.

NOI VI OFFRIAMO DI COLLABORARE AD UN SOGGETTO CINEMATOGRAFICO

Troverete qui accanto il principio di un film assolutamente inedito e tale da avere tutte le caratteristiche per eccitare la fantasia dei lettori. Non vi chiediamo di svolgere in una volta sola tutto il soggetto, ma di proseguire l'impostazione, situazione per situazione, in modo da fargli fare un secondo passo avanti. Tra le proposte che ci pervengono, noi sceglieremo quella che, per identità o per somiglianza, può essere ritenuta come la proposta della maggioranza. La pubblicheremo, fusa all'impostazione precedente, e attenderemo che la collaborazione dei lettori faccia

Cominceremo a pubblicare la collaborazione dei nostri lettori a questo originale concorso dal N. 4 di "Film"

FARE UN FILM

Se pensassimo che Carole vuol dire Carolina, forse la pallida, stanca, esangue Lombard avrebbe meno ammiratori.



Tyrone Power, il divo di turno (Fox - XX Secolo)

IL MISTERO DELLA VITA

La più interessante realizzazione della cinematografia scientifica tedesca è *Mysterium des Lebens* (Il mistero della vita). Questo film mostra per la prima volta sullo schermo le fasi drammatiche e su-

riuscito infatti a rivelare sulla pellicola, in modo a tutti comprensibile, questo divino prodigio della vita che sino ad oggi era stato accessibile soltanto alle investigazioni dei gabinetti scientifici.

effettua in cinque fasi. Prima: scissione dell'uovo; seconda: divisione dell'uovo in due cellule; terza: suddivisione delle due cellule in quattro; quarta: formazione di otto cellule; quinta: formazione di una massa di cellule dalle quali si sviluppa l'embrione.

L'obiettivo della macchina da presa è riuscito a sorprendere questo miracolo fotografando le uova di un riccio di mare, animale che è utilissimo alle ricerche di laboratorio di tal genere. Ma le stesse caratteristiche e le stesse fasi si ritrovano nelle seppie ed anche nell'anfiosso che è il capostipite dei vertebrati.

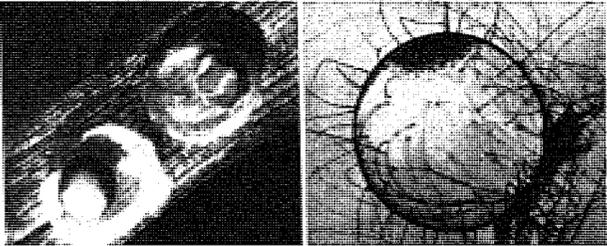
Attraverso i momenti dello sviluppo dell'embrione di un orfino e di una salamandra, il film continua poi a rivelare il mistero della vita nella formazione degli organi dell'embrione, sino alla completa costruzione del corpo dell'animale. E finalmente, realizzando per la prima volta una esperienza così importante sui conigli, il film arriva a dimostrare l'assoluta identità del processo creativo anche nei mammiferi, concludendo che il primo inizio della vita avviene nello stesso modo in tutto il mondo animale.

La materia, che potrebbe sembrare particolarmente ostica, è trattata, in questo film culturale, nel modo più semplice e avvincente. Il mistero della vita diventa un'avventura romanzesca, un fatto drammatico che si segue con estremo interesse nei suoi capitoli sorprendenti. E non è detto che la rivelazione non operi fortemente sulla coscienza dello spettatore che è portato a meditare sulla grandezza delle leggi della natura, riducendo i valori consueti dell'esistenza al punto essenziale.

Pur non potendolo interessare sostanzialmente dal punto di vista scientifico, questo film dà al profano gli elementi fondamentali da cui può derivare la conoscenza dei fenomeni fisiologici. E il risultato, chiaro e palese, può dirsi grandioso.

Non v'è parola che possa definire la impressione che si prova dinanzi alla rivelazione di questo sublime mistero della vita. E' insieme terrore e gioia, dolcezza ed ansia.

Il cinematografo ha compiuto con questo documentario scientifico una delle più importanti tappe del suo continuo progredire. E c'è da domandarsi dove mai ancora si spingerà l'obiettivo, nella sua precisa, impassibile e realizzatrice curiosità.

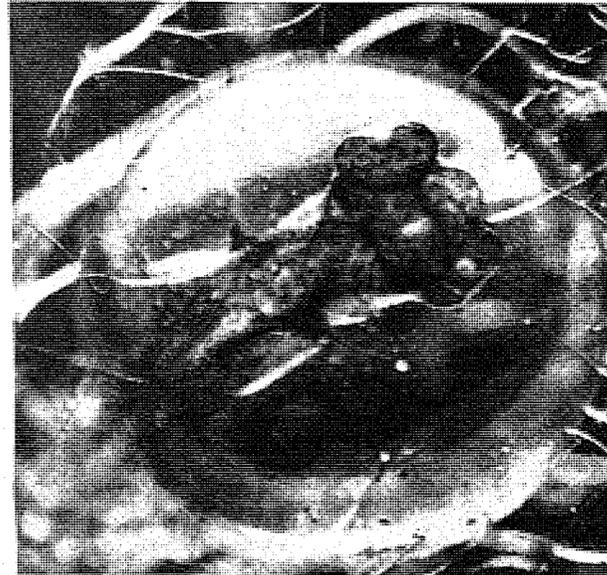


Il grande miracolo in cui si sviluppa la vita.

blimi della riproduzione animale e il susseguente processo degli sviluppi attraverso i quali un essere vivente perpetua il tipo e la razza cui appartiene.

A mezzo di riprese combinate con microscopi e rallentatori, il prof. Frommolt

Assistendo a questo film veramente spettacolare, gli inizi dell'esistenza animale si presentano all'occhio stupefatto in un mondo fantastico. Avvenuta la fecondazione, ha inizio il processo di formazione dell'embrione, processo che si



Un essere nuovo in via di sviluppo.

Sono passati già più di trent'anni da quando per la prima volta risuonò in casa nostra quello scatolone adorno di un enorme imbuto, che col nome di Grammofono fu messo in circolazione ai primi del secolo ed era il successore perfezionato dello stregato Fonografo.

«Perfezionato» è dir troppo. Infatti, quel vecchio grammofono emetteva dal suo gigantesco e variopinto imbuto dei suoni assai sgradevoli. Dalla sua tromba usciva un suono scricchiolante, e la voce di un antico tenore cantava una canzone che a quell'epoca era in voga. Un vecchio e diffidente membro della mia famiglia ascoltava con disprezzo il «miracolo della tecnica moderna» e sdegnosamente affermava che quell'oggetto era forse adatto a riprodurre delle canzonette, ma l'arte... era un'altra cosa. Da quella tromba non sarebbe uscita mai musica «artistica»! Oggi siamo in grado di constatare con piena sicurezza che il mio vecchio bisbetico parente ha sbagliato tanto grossolanamente quanto è grande la differenza che passa tra la scatola di un tempo e il perfetto moderno grammofono elettrico, o, possiamo dire, quanto è grande la differenza fra una canzonetta di voga e un'opera di Verdi suonata da un magnifico disco odierno.

Saltiamo, nel ricordo, almeno una ventina d'anni. Quando, verso la fine del secondo decennio del secolo per la prima volta udimmo il «film sonoro», un mio amico che insieme con me assisteva alla proiezione di *Sonny boy*, affermò che si, qualcosa c'era, ma che il film sonoro tutt'al più si prestava a delle piccole scene da cabaret; ma l'arte... era un'altra cosa. Non potremo mai ascoltare, dallo schermo, un vero «dramma», un romanzo. Credo di non dover più ampiamente dettagliare, oggi, all'epoca del film parlato, l'errore del mio amico.

Narrazioni di due piccoli ricordi, nella mia memoria, perché tutti e due sono caratteristici esempi di quello scetticismo con cui venivano accolte le invenzioni tecniche che erano in relazione con l'arte, ai loro primordi. Queste invenzioni smentiscono, naturalmente, l'opinione degli increduli, e l'incredulità diviene un errore fondamentale; ma lo sviluppo della tecnica non riesce ad escludere qualche errore parziale ed anzi in maggior parte questi errori si sviluppano tenacemente e invincibilmente insieme col genere artistico. Vi sono dei convincimenti e dei pregiudizi destatisi agli inizi dello sviluppo della tecnica, i quali — come leggi artistiche o come superstizioni — sopravvivono indisturbabilmente: per esempio, in quella strana mescolanza di industria e d'arte che si chiama film.

A questo proposito vorrei esaminare qualche problema della connessione del romanzo e del film.

E' mia convinzione che ogni «espressione», ovvero ogni «tema» ha il suo speciale ed unico genere artistico nel quale, fra tutti gli altri generi artistici, quel certo tema può soltanto esprimersi. Un tema drammatico non è adatto, o lo è soltanto malamente, ad un romanzo, e così pure sarebbe compito disperato adoperare una cornice drammatica e scegliere espressioni drammatiche per un tema lirico. La stretta armonia del tema e della forma, quasi regolata da leggi, è la causa per cui ogni rielaborazione diminuisce il vero valore dell'opera d'arte; così, per esempio, di tutte le commedie trascritte da romanzi si può solitamente dire che non sono genuine, ma artificiali nel cattivo significato della parola, di modo che l'entità dell'opera non è in armonia con la forma dell'opera, ma talvolta addirittura contrasta con essa.

Dunque, che cosa dire delle espressioni generiche «dramma cinematografico», «commedia cinematografica», «cinema-poesia»? Secondo me, queste designazioni di generi artistici non corrispondono al vero o, per lo meno, non esprimono ciò che vorrebbero. Perché, oltre all'inevitabile e fondamentale fatto che proprio di ciò si tratta e si svolge innanzi a noi sullo schermo l'espressione di «dramma» o «commedia gaia» non mi fa conoscere il collegamento con l'arte secondo le leggi del genere artistico, ma mi fa sapere che quanto vedrò sarà triste o gaio, l'espressione «romanzo» mi può dare tutt'al più l'idea d'un contenuto più denso e quella «poesia» di un maggiore sentimentalismo, in relazione al film.

Si manifestano dunque un dubbio ed una speranza: il dubbio che tutte queste designazioni significhino rielaborazione e adattamento, ovvero il trapianto del genere d'arte originale nel genere d'arte artificiale, con tutti i conseguenti difetti che la stessa rielaborazione comporta in confronto all'originale genere d'arte; d'altra parte vi è la speranza che sia un'origi-

nale genere artistico cinematografico, o almeno che dovrebbe essere un genere artistico il quale non soltanto nella sua forma esteriore e di rielaborazione, ma anche nella sua entità, si identificasse col genere artistico cinematografico.

Questo speciale genere artistico cinematografico non esiste ancora. I film di Charlie Chaplin avvicinano questa immagine ideale; essi sono senza dubbio artistici

La fantasia dello scrittore è ostacolata dalla legge dell'autenticità artistica e della realtà artistica; del resto, è il denaro a tracciare un confine alle inostacolabili possibilità del film.

E siccome l'industria cinematografica — cosciente dell'enorme responsabilità sia morale che artistica del film — non può confessare che ogni suo punto di vista morale ed artistico nella produzione, è preceduto da quello finanziario, per coprire la propria politica affaristica ha scelto la parola d'ordine della «filmabilità» e l'ha fatta imparare a tutti coloro che, con maggiore o minore talento, ma con servile attaccamento all'interesse affaristico, la servono: allo scrittore cinematografico, all'adattatore, al capo della produzione, al regista. L'odierna industria cinematografica europea, che purtroppo — dobbiamo confessarlo — è rappresentata da interessi capitalisti che si uniscono talvolta occasionalmente e lavorano servendosi di deboli finanze, si nasconde tutta dietro le parole d'ordine di «filmabilità» e «infilabilità». E questo significa che tutto quanto è spicciolo, abusato, schematizzato e permette di sperare in un successo di massa, è «filmabile»; tutto quanto invece è ancora novità non penetrata, grande spesa, fantasia ed invenzione coraggiosa, non è filmabile. Questa cinematografia affaristica è capace di far girare anche cento volte una scena di rivista cento volte già ammirata, aggiungendovi soltanto nuove e belle giulie, nuovi costumi e nuovi scenari, piuttosto di girare magari una semplice scena di un interno artistico, con un dialogo di pregio letterario e non ancora provato; ma questa produzione cinematografica nasconde subito i soldi se viene proposta una nuova soluzione artistica che costi più di un'altra, priva d'arte ma già provata. Filmabilità e non «filmabilità» sono definizioni professionali e per questo possono essere maggiormente sfruttate nei confronti dello scrittore o del regista. Non vi è cosa più semplice di dire di un romanzo che, per esempio, «il suo contenuto è troppo denso, esageratamente ramificato», e i suoi momenti psicologici irripetibili nel film»; o che «il tema non corrisponde alle pretese del film, che tende all'unità», mentre tutto questo non è vero, o almeno non è un ostacolo insormontabile per un regista di talento. Queste scuse nascondono soltanto il fatto che il produttore del film si è spaventato delle spese che la versione cinematografica del romanzo avrebbe comportate, e delle nuove e non ancora sperimentate risoluzioni artistiche che il lavoro avrebbe pretese. Ed ecco che il «produttore» dichiara che il tema non è «filmabile», a meno che lo scrittore non consenta mutilazioni o mutamenti. E a questo, uno scrittore che possiede una convinzione di scrittore e che per giunta creda alla possibilità della missione del film, non può rassegnarsi. Ma questo è affare privato dello scrittore.

E poi per l'«interesse pubblico» che oltre alle parole d'ordine della filmabilità e non filmabilità, la produzione cinematografica che lavora su basi severamente affaristiche e senza alcun nobile intendimento artistico, ha inventato un'altra parola d'ordine, che è la più importante perché tocca la massa, e che perciò ha un'intonazione «sociale». Questa parola d'ordine è che «per la massa ci vuole questo». Questo: vale a dire tutto quanto è abusato, sicuro, schematico, artisticamente povero, moralmente privo di valore. La massa vuole questo, perché la massa vuole divertirsi, perché la massa non accetta altro. Ma è veramente così? E' veramente divertente soltanto ciò che è spicciolo e di basso livello? E se la massa non capisce davvero il nuovo e l'eccezionale, non è forse soltanto perché dalle imprese cinematografiche non riceve altro che l'usuale? «Per la massa occorre questo»: è buoga parola d'ordine offensiva, falsa e ingiuriosa.

Alla massa, in fin dei conti, occorrono soltanto cose buone, di alto livello, artistiche, capaci di ottenere un vero successo; le cose cattive, povere e senz'arte occorrono soltanto a quello spirito che misura anche l'arte col denaro e che vuole abbassare ed infine distruggere il gusto artistico lo spirito e l'orientamento delle masse, per il proprio interesse mercantile. Il vero e proprio genere artistico del film, e fino alla sua creazione, il cinematografo buono ed artistico, sarà ottenuto — dopo molte fatiche, molti esperimenti, molti sbagli e molte mediocrità — da colui il quale sappia comprendere che tanto l'individuo di alta cultura, quanto la massa che tende ad una maggiore cultura, non soltanto «accettano anche le cose migliori», ma nel senso più elevato e definitivo delle cose, pretendono soltanto il meglio!

Ferenc Kormendi  
(Tutti i diritti riservati. Riproduzione vietata).

# KÖRMENDI ROMANZO E FILM



Il luogo occhio dei fuochi, in agguato.

(Servizio particolare di FILM)

Basopiano occidentale etiope, gennaio.

«Oggi si gira».

Se fossimo stati in alto mare, alla deriva su un qualsiasi scaglione di zattera, e ad un tratto, un compagno di buona vista avesse gridato: «Terra! Terra!», la nostra gioia non sarebbe stata certo maggiore di quella che ci colse allorché l'ordine del giorno piantato con uno spillo su una parete della veranda, diede la tanto sospirata notizia: oggi, finalmente si gira. Ma che dico di oceano e di deriva? E' ancora poco il paragone è pallido, di fronte all'impazienza di saper prouti, nelle cassette frigoriferanti, tante decine di migliaia di metri di pellicola, e, intorno, insieme alla bellezza dei panorami, tanta intensità di atmosfera. Il viaggio — che era stato una continua scoperta di emozioni nuove — e i primi approcci con l'Africa Italiana e le ondate di «colore», avevano fatto di noi tante pile elettriche impazienti di scaricarsi verso la metà di una bella opera, di una bella cosa, di pochi metri di film sia pure, che dicessero, però, agli altri ciò che sentivamo nel cuore. La pellicola vergine era stata — nella lunga ma indispensabile attesa — un pretesto di ansietà, un motivo di febbre, così com'è motivo di febbre il pen-

tuosità, furono guai che non ci potevano dare rimpianto: ciò che contava erano le possibilità cinematografiche di tutta quella roba.

Vedrete il film. Forse, tutto questo non lo vedrete, perché un film passa attraverso le misteriose cose del montaggio e molte cose se ne vanno, non si sa perché; ma comprenderete come sia stata difficile la ricerca di queste inquadrature africane, e come sia stata buona sorte il trovarle. Sapete già in che cosa consistesse l'azione: un agguato di ribelli ad una colonna autocarata, durante lo scorcio della guerra. Ci voleva, in primo luogo, il paesaggio. Un paesaggio tipicamente etiope, un paesaggio impervio, tale insomma da rendere verosimile e plausibile l'agguato. Bisognava, poi, che questo luogo fosse non distante da uno spiazzo adatto, sia pure alla meglio, all'atterraggio di un aeroplano (quello di Aldo Serra). Ma dove trovare un posto così? Un posto che fosse nello stesso tempo facile e difficile? Facile per l'apparecchio che atterra, e difficile per gli abissini che aggrediscono? Dopo sopralluoghi e controlli, dopo vari e venni svernanti, quest'araba fenice fu scoperta un bel mattino, vicinissima all'acampamento ("vicinissima" in Etiopia vuol dire distante parecchi chilometri di pista quasi impervia). Si trattava di una "stretta" improvvisata dai primi contrattori montagnosi posti al limitare del Basopiano: le rocce rosse e aspre, la vergine novità del paesaggio, la selvatichità solitudine che solo qualche volo di falchi interrompeva con parentesi rapide, davano immediatamente la sensazione di una grande "scoperta". Altro problema doveva essere, poi, quello di organizzare laggiù i servizi tecnici e logistici della spedizione, ma l'importante era di poter tornare a Roma con della bella roba. E su questo non c'è dubbio.



Alessandrini e gli operatori Arata e Del Frate.

«Otturatore 5. Filtro 9. Diaframma 6,3. Velocità 24. Luce: taglio. Obiettivo: 40.»

Che cosa sono queste misteriose formule? La quadratura del cerchio? Gli appunti per osservare le macchie della luna?... Sono semplicemente le indicazioni di ripresa. Se le riprese sono difficili in teatro, dove non bastano impervie leggi tecniche scrupolosamente osservate a garantire dagli insuccessi e dai capricci dell'obiettivo, è difficile immaginare quanto siano ardue in Africa, a motivo delle luci che esigono particolari e delicati filtri. E, quando anche si osservino tutte le accortezze suggerite dalla più vecchia esperienza, solo lo sviluppo della pellicola potrà dire se le cose "sono andate bene". Immaginatevi, dunque, le ansie di Alessandrini e di Arata che, non potendo sviluppare sul posto, dovevano, ad ogni aereo, spedire in Italia le "pizze" della pellicola ed attendere che un telegrafista più o meno sibilino giungesse a correggere gli eventuali difetti. Era proprio un lavorare al buio. Cosa perfino incredibile con tanta luce.

«Oggi si gira». Significava che Alessandrini aveva trovato.

Aveva trovato, infatti. Aveva trovato una cosa bella e difficile, un posto "con i fiocchi", come disse Arata, che di inquadrature se ne intende. E quando andammo a fare un'ispezione e ci sbucammo le ginocchia in mezzo ai dirupi e rovinammo un magnifico paio di stivaloni gialli in mezzo agli sterpi e alle anfrat-

Così, a guisa di naso, pare che la direzione sia giusta; ma il lume del naso si sbaglia e non c'è peggio del terreno abissino per farlo sbagliare. Eppure, all'andata, siamo passati a destra di uno scheletro di cammello; e questo scheletro di cammello ercolò qui... Ma chi può garantire che sia l'unico scheletro di cammello di tutta l'Africa Orientale?

\*\*\*

Se le scene dette "delle rocce" (la scaramanzia fra gli abissini e i legionari della colonna autocarata) sono state piene di movimento e di imprevisto (sono occorse manovre addirittura alpinistiche per le postazioni delle macchine), anche quelle dell'attacco al treno offrono alla descrizione del cronista saporosi ricordi. Oltre alla massa di armati che vi partecipava (600 ascari del 26° Battaglione Eritreo; 500 Camicie Nere del 176° Battaglione, 200 Sciocani appostamente assoldati) è stato necessario fare un reclutamento eccezionale: quello di alcune signore bianche, le quali facessero da viaggiatrici del treno assai. Ma dove trovare delle signore bianche ad Agordat? Fu, dunque, necessario diramare a destra e a sinistra degli inviti, accolti peraltro con molta cortesia da tutte queste improvvisate comparse, alcune delle quali vennero anche da posti lontanissimi. Naturalmente, ci fu qualche caso in cui, non essendo stato compreso bene il limite preciso dell'invito, l'interessata credette di potere avere, se non la parte di protagonista, almeno dei primi piani... Legge inesorabile del cinematografo, che ritacca irresistibilmente indietro, nell'anomalo grigiore della folla, tante improvvisate ardenti speranze! Forse, il cinematografo non fu mai tanto brutale come in questo bizzarro episodio. Venire così da lontano, fare tanta strada, essere magari molto belle, e dover prestare il proprio volto all'anonima vanità di un quadro in cui nessuno potrà scorgerlo mai....

Ma questi non furono i soli inconvenienti del materiale, diremo così, umano raccolto sul posto. Ben più serio, un certo giorno, fu l'imbarazzo di Alessandrini, allorché si accorse che gli ascari messi a disposizione dal Governo per fare da "abissini", non erano "abissini" abbastanza. Avevano sì le fute appettate dai veteristi dell'Aquila Film, avevano sì i cappellini di feltro grigio, e le scimitarre e l'equipaggiamento, ma qualche cosa "non funzionava": e fu necessario, dunque, assoldare degli autentici Sciocani e degli Amara. Così gli ascari, con loro profonda soddisfazione, poterono tornare a fare gli ascari....

Quando potrà essere fatta meno frettolosamente e con più cura, la cronaca di questa spedizione cinematografica africana non mancherà di rivelare episodi di singolare interesse. E balzerà vivo dal racconto di queste dure settimane vissute a tanta distanza dall'Italia, lo spirito di sacrificio, la passione di lavoro, il desiderio di bellezze che hanno animato tutti — da Vittorio Mussolini, supervisore del film, al più modesto dei collaboratori — per dare vita alla finzione. Finzione? Forse, no. Se il cinematografo si vale, per gli effetti che dovranno fare sul pubblico, di mezzi artificiali (e anche le lacrime possono essere artificiali, anche le espressioni di sofferenza, anche le parole), questa volta di "artificiale" non c'è stato nulla. E se anche il film racconta una storia inventata dalla fantasia, mai la fantasia fu così miracolosamente vicina alla realtà, "inventando" l'impresa di Luciano Serra, pilota italiano.

Mino Doletti

Una magnifica inquadratura di "Luciano Serra, pilota". L'operatore Arata non si vede: ma è qui — dietro di voi, lettori — aggrappato alla macchina da presa, con l'occhio dentro il mirino, che preghista la gioia di questo taglio fotografico.



Passaport



Questa è Isa Miranda "nuova maniera".

L'ARTE

Isa Miranda non è solo l'attrice della malinconia; è, anche, l'attrice della volontà. Voleva arrivare, ed è arrivata.

Si è detto che la fortuna di Isa Miranda è legata anche alla sapienza con cui fu « lanciata » al tempo della Signora di tutti.

Ancora oggi, se anche ci pensiamo con intensità, non sapremmo dire — scusateci, Isa — se la Miranda ha delle belle gambe.

(Ora, Isa è in America. I fotografi della Paramount ce la rimandano, con il corriere postale di ogni piroscampo, fotografata in maniera superba.)

NEL PROSSIMO NUMERO: IL "PASSAPORTO" DI JOAN CRAWFORD

FILM

Isa Miranda ha interpretato, fino ad oggi, i seguenti film: Creature della notte (1933); Tenebre (1933); La signora di tutti (1934); direttore Max Ophuls;



Il diario di una donna amata (1935); Una donna fra due mondi (1935); direttore Goffredo Alessandrini;

Le menzogne di Nina Petrovna (1937); direttore W. Touriansky.

I prossimi film americani di Isa Miranda saranno: Nanà, diretto forse da George Cukor, e Signora dei tropici.

LA VITA

Isa Miranda è nata a Milano da una famiglia borghese. Con queste parole, è ella stessa che racconta la sua vita.

Ma qualche altro dato si può aggiungere a questa schizofrenica autobiografia. Bandito un concorso per trovare la protagonista di Signora di tutti, vi parteciparono circa 340 concorrenti.

Ma qualche altro dato si può aggiungere a questa schizofrenica autobiografia. Bandito un concorso per trovare la protagonista di Signora di tutti, vi parteciparono circa 340 concorrenti.



E questa è l'altra "Isa Miranda" la "nostra".

LA NAZIONE IL REGIME IL RIFORMISTA FIOR DA FIORE IL MATINO LA GAZZETTA DI VENEZIA

Sul Paris-Midi del 27 dicembre, Paul Reboux — a proposito del film pacifista On lui donna un fusil di W. S. Van Dyke — scrive:

La tesi di W. S. Van Dyke è questa: per certi uomini, la guerra fu la scuola del tatto, della violenza, della preda e del delitto.

Si potrebbe osservare che quello che non reca sorpresa si è che la fioritura dei gangster abbondano, in sensi diversi, proprio presso i popoli — tra quelli che hanno fatto la guerra — che ad essa hanno dato minor contributo di vite umane, di tempo e entusiasmi (America e Russia).

Ma, stando al paese d'origine del film in questione, (U. S. A.) ci sarebbe piuttosto da chiedere come si giustifichi, allora, colà, la coesistenza di film, come questi, intesi a bollare la guerra madre di « una generazione incoraggiata all'assassinio collettivo » come dice Reboux, e quella degli innumerevoli film di gangster in cui « il sistema D, pistola alla mano » è così pittorescamente illustrato.

A proposito del problema sempre vivo della « buona sceneggiatura », Giacomo De Benedetti, in un acuto esame critico del film La buona terra (Cinema, n. 38), mette a punto la questione per un aspetto particolare: quello della sceneggiatura tratta da romanzi.

In sostanza, un romanzo accortamente diviso in quadri può essere quasi considerato come una sceneggiatura bell'e fatta. Di suo, di specifico, il cinema non avrà da aggiungere che gli accorgimenti tecnici per potenziare al massimo la resa delle singole scene: dall'angolazione ai movimenti di macchina, dalla scelta dei piani a quella delle luci e degli obiettivi.

Quali difficoltà, quali pericoli incontrati chi s'accinga a tradurre per lo schermo un romanzo o un'opera teatrale ci dice E. Vuillermoz in una sua recente cronaca (Le Temps, 29-1-1938) osservazioni che, per così dire, si possono considerare complementari a quelle del De Benedetti.

Dopo aver assimilato un soggetto tratto da un romanzo o da una commedia, il riduttore è costretto, dalla sua tecnica stessa, a scrivere una quantità di particolari, di notazioni, di spiegazioni e di confidenze che non potrebbero aver posto nel romanzo.

NON È CERTO un'idea eccessivamente originale quella di bandire UN CONCORSO per un soggetto cinematografico; ma non importa: l'unica originalità alla quale teniamo consiste nel dare veramente IL PREMIO al soggetto che sarà giudicato vincitore. E il premio consiste nella REALIZZAZIONE del soggetto vincitore, da parte di un noto produttore italiano. Pubblicheremo prossimamente LE NORME che regoleranno questo CONCORSO

bero trovar posto sulla pellicola. Giostando famigliarmente nel suo soggetto, egli vi si muove agevolmente e nulla gli sembra oscuro. Egli perde così la nozione di ciò che è utile e di ciò che è inutile, indifferente o indispensabile allo spettatore ignorante, che prenderà contatto per la prima volta con il suo film.

E dove il De Benedetti afferma che « è obbligo (del cinema) di trovar l'immagine sintetica, perché basta da sola a suggerire tutto il resto », il Vuillermoz sembra completare l'indicazione mettendo in guardia il « traspositore » da « un excès de raccourcis psychologiques enlevant aux héros principaux de l'action de précieux éléments d'équilibre et de vraisemblance ».

REGISTI PARLA BLASETTI

Abbiamo rivolto ai più noti registi italiani e stranieri alcune domande che non hanno mancato di provocare interessanti risposte. Pubblichiamo oggi quelle di Alessandro Blasetti. Nel prossimo numero pubblicheremo quelle di Goffredo Alessandrini.

I — C'è un film, di un altro regista che ammirate talmente da desiderare che sia vostro?

— Sì, Kameradschaft di Pabst. La mia ammirazione non riguarda il significato sociale del film, significato dal quale dissento, ma riguarda il tono e il valore cinematografico dell'opera e la sua potenza di comunicazione con lo spettatore.

II — C'è un vostro film che preferireste non aver fatto? Quale?

— Tutti. Eccetto Sole, 1860 e Vecchia Guardia.

III — Qual è l'opera, tra quelle da voi dirette, che amate maggiormente?

— 1860.

IV — Di solito, non tutti i sogni d'arte dei registi possono venire appagati: vi si oppone, ove non ci sia altro, l'incomprensione dei produttori. Ebbene, nell'ipotesi che queste difficoltà non ci fossero, quale sarebbe il grande film che accarezzate con la fantasia, l'opera alla quale vorreste affidare la firma del vostro stile e del vostro temperamento?

— V'è un film che accarezzo con la fantasia anche se non ho la pretesa di pensare che possa essere la mia opera capitale; e questo film è La fabbrica assediata, soggetto cinematografico di Paolo Monelli che dovrebbe risultare, per l'appunto, un qualcosa di analogo al Kameradschaft di Pabst, variando, e anzi variando in senso polemico, il significato sociale del film.

G. U.

SERVIZI PER IL PUBBLICO

I. SERVIZIO In questa sezione dei "Servizi per il pubblico" inseriamo tutti i piccoli annunci che ci pervengono, relativi ad interessi che i lettori possono avere con qualsiasi branchia del cinematografo.

II. SERVIZIO In questa sezione risponderemo, su qualsiasi argomento, nelle settimane successive a quelle in cui ci pervengono, a tutte le domande dei nostri lettori.

III. SERVIZIO Chi vuole scrivere agli attori può — per risparmiare tempo e denaro e per essere certo che la lettera giunga a destinazione — indirizzarla a Film (edificando con lire 1,25, se l'attore è straniero). Noi provvederemo ad inoltrarla col mezzo più rapido, evitando le inutili perdite di tempo che si verrebbero a verificarsi se il mittente, dovendo scrivere prima e noi per avere l'indirizzo dell'attore e poi, avuta la nostra indicazione, dirigesse direttamente la sua corrispondenza.

IV. SERVIZIO Invieremo gratuitamente a tutti coloro i quali ce la richiederanno (riempiendo il relativo tagliando) che pubblicheremo gratuitamente — a uso di lire 0,80 in francobolli per le spese postali e di raccomandazione, una grande fotografia, formato 18 cm. per 24 cm. circa, di uno dei tre attori cinematografici italiani o stranieri di cui avremo segnato i nomi.

REDAZIONE DI "FILM" Vi prego di mandarmi la fotografia di uno di questi tre attori... Unico lire 0,80 in francobolli per le spese postali e di raccomandazione. Indirizzo... Tagliando da occludere alla lettera di richiesta.

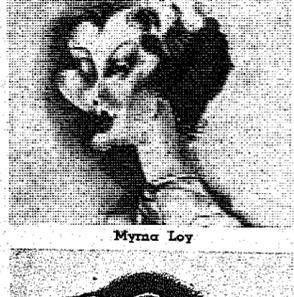
Dopo il N. 1 di "Film", le fotografie richieste da un maggior numero di lettori, sono state quelle di Renée Devry, Bianca Bernasconi, Gail Patrick, Dorothy Lamour, Robert Taylor, Barbara Stanwick, Gary Cooper, Joan Crawford, Robert Donat, Fred Mac Murray, Tyrone Power, Myrna Loy, A. M. Ross, Olivia Field, Alice Faye, Julia Lewis, Fred Astaire, Bette Davis, Ginger Rogers, Marjorie Dietrich, Norma Shearer, Pierre Blanchard, Leslie Howard, George O'Brien, Cecil De Mille. Provvederemo con la maggiore sollecitudine a spedire ai richiedenti.



Greta Garbo



Elsa Lanchester



Myrna Loy



Katherine Hepburn

IL PELO NELL'UOVO

Invitiamo i nostri lettori a cercare il pelo nell'uovo. Allungiamo il capo, il pelo nell'uovo cinematografico. Non è difficile, ce lo ha detto Spesso, nel montaggio di un film, capitano quelli che la tipografia si chiamerebbero svizzeri un attimo, ripreso mentre apre una porta, e mentre è nell'atto di entrare, è senza soprabito (le due inquadrate sono state giunte separatamente, e nel montaggio, è giungo quel particolare); oppure, un personaggio in costume ottocentesco che paga con biglietti da mille della Banca d'Italia oppure altri accorgimenti, quando proprio non si tratti di errori marchiani di sceneggiatura, la regia, di — perché no? — grammatica...

Pubblighiamo, già oggi, quindici delle seguenti lezioni più saporese. Nel film di DuVivier, « il bandito della Casbah » (Pepé le Moko); in una scena che avviene in un bar, mentre i due protagonisti si rivolgono l'un verso l'altro, è di Mario Ucciali la sera prima, il protagonista, Jean Gabin, indossa una camicia scura che ha, sulla parte sinistra, le iniziali J. G.; ma come può avere queste iniziali se, nella fiction del film, egli è Pepé le Moko?

Nel film « La Janca di Barlow » c'è il primo piano di una cartolina illustrata che avrebbe dovuto essere spedita da Rio de Janeiro. La cartolina è in italiano, il timbro postale ideato, il francobollo è austriaco del vecchio regime con la testa di Francesco Giuseppe.

Nel film « Tra due donne », Virginia Bruce, dopo pochissimi giorni da un'operazione di peritonite, la si vede muoversi sotto le coperte mentre, con il nota, i postumi di tale operazione edono immobilità assoluta.

Nel film « Napoli d'altri tempi » v'è una scena in cui Vittorio De Sica gira per la sua camerata in maniche di camicia. I bottoni ai quali sono attaccate le bretelle sono cuciti dalla parte interna dei pantaloni, mentre, a quei tempi, erano cuciti dalla parte esterna.

Nel film « Eravamo sette sorelle », il conte padre (Antonio Gandusio) aspetta l'arrivo di alcuni invitati che si vedono, anzi, avvisati alquanto verso la villa del conte; ma, poi, il film procede senza far arrivare a destinazione gli invitati e il conte passa in ben altro modo la sua serata.

Nello stesso film l'attore Besozzi è curvo sopra un microscopio. Alzandosi per indossare la giacca, si vede chiaramente che il microscopio è messo alla rovescia di fuori, lo specchio in basso, che deve ricevere la luce, è rivolto verso il corpo dell'attore. In questo modo, il povero Besozzi non poteva veder nulla!

Tagliando per la rubrica "IL PELO NELL'UOVO" N. 2. Indirizzo

GALLERIA



Foto: [unreadable]

**LORETTA YOUNG**  
(FOX-XX SECOLO)

UNICA  
N. 2

FILM

# "Film" del palcoscenico

## LE OPINIONI DELL'AMICO FELICE

TEATRO QUIRINO  
SABATO 29 GENNAIO

A una replica della serie felicemente iniziata dalla nuova commedia di Edoardo De Filippo Uno con i capelli bianchi. Stasera Edoardo vuol fare una sorpresa al pubblico; e alla fine del secondo atto risuona dal velario chiuso, con la dolce e canuta testa del suo personaggio, per dire due parole:

Qualcuno ha fatto delle critiche alla conclusione della mia commedia (Voce dal fondo della platea: « Num je dia retto! » — Eh, no — continua Edoardo — il teatro è teatro. Ed io debbo preoccuparmi se la conclusione della mia commedia è stata interpretata diversamente da quello che volevo. Forse questo avviene perché al nostro teatro si ride troppo, eh, sì, un poco troppo, e allora certe battute devono annaspere fra le risate per non farsi soffocare. Comunque, ho il dubbio che nelle critiche qualcosa di vero ci sia; e ho scritto un altro finale del terzo atto. Ma ora mi scaccio quale dei due sarà il migliore. E così, stasera, ve li faccio tutti e due. E poi, mi dicete voi.

Infatti, chiuso il terzo atto in quella atmosfera di ironia esasperata e violenta a cui Edoardo ha portato la sua commedia, il sipario si riapre; Edoardo e Peppino si pongono nuovamente di fronte, per riprendere la scena conclusiva. (Peppino si rivolta al pubblico: — Un momento; no' me ripiglio collera). E i due fratelli recitano un altro finale, che nasconde bonariamente il suo sapore ironico dietro un pacifico lieto fine.

L'umanità degli applausi si scinde subito in due campi avversari. Tutto il pubblico del Quirino è in piedi: e ognuno cerca di sovrastare l'altro con le grida: — «Primo!... Secondo!...». — Non uno che scarrocci velocemente verso le porte, pensando all'ultimo autobus o agli amici che l'aspettano da Dreher.

Nel clamore, un gentiluomo dall'austera barba nera riesce a levare dominatrice la voce:

«E' più umano il primo!  
Ma la parte avversa lo subì subito.  
Dall'altro lato, un signore grasso ed occhialuto, che sta per il secondo, grida ed

annaspa in mezzo ad un gruppo di facinorosi, come un neonato in una bagnatura. Che bellezza. Sembra di essere alla Partita Lazio-Roma; manca soltanto la decisione dell'arbitro...

Ma no; c'è anche quella. E' la scanzonata voce di Edoardo:

— Vultite il primo?  
— Secondooo! Secondooo!  
— Il secondo, allora?  
— Primoo! Primoo!

— E va bene. Aggiò capito. Vuol dire che io, ogni sera, li faccio tutti e due.

Andando verso casa, l'amico Felice (to vado sempre a teatro con Felice) mi diceva:

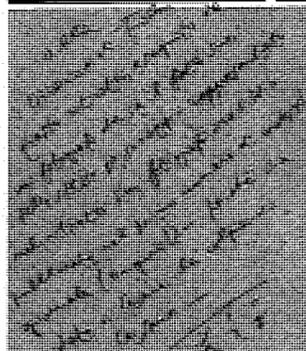
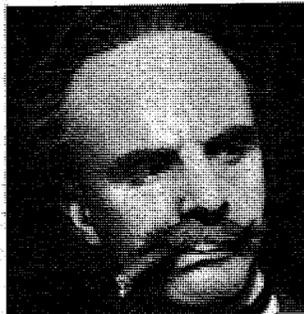
— Vedi? Fa bene al cuore vedere una platea eccitata. Sentire che il teatro ha ancora questa forza; perché, infine, se chi viene a teatro domani sera sente anche il più brutto dei finali, a me che me ne importa? Io li ho sentiti tutti e due; tutt'al più, è una faccenda dell'autore. E, invece, no; ci appassioniamo, ciascuno con la sua opinione, giusta o sbagliata che sia. Ci si dimentica finalmente di essere anche noi truccati da persone serie, come quell'uno con i capelli bianchi. E tutti a gridare come forsennati. Ma io l'ho sempre detto che il bello del teatro è questo e che proprio questo è ciò che lo fa diverso dal cinema; quel poter far sì che in un bel momento si stabilisca un colloquio caldo, cordiale, appassionato. E, allora, tutto il resto non conta; alla verità dei personaggi ci si crede davvero e li amiamo, perché vorremmo che fossero come a noi sembra... E ci scaldiamo, urliamo con una specie di esaltazione infantile e serissima. Però, hai visto il pubblico? Nemmeno stasera è arrivato a mettersi d'accordo. Chi voleva il primo, chi il secondo. Ma questo, in fondo, non ha nessuna importanza. Non giova mica gran che il giusto giudizio. E anche l'opera d'arte, come tutte le cose umane, è veramente viva soltanto quando c'è chi la vede in un modo e chi in un altro. L'importante è che il pubblico si appassioni e si scaldi, meglio ancora che si divida in due campi, ostili, l'un con l'altro, magari fino all'insulto e all'ombrellata in testa. Solamente così vale il giudizio del pubblico. Vedi? Edoardo ci teneva, perché è uomo di teatro e sa che il pubblico bisogna ascoltarlo. Gli ha chiesto un giudizio definitivo, concorde, equilibrato e si è disiluso. Per accontentare il pubblico, ha dovuto ricorrere ad una sentenza salomonica: «Li faccio tutti e due». Poteva essere più salomonico ancora e dire: «A bene, ho capito. Faccio quello che mi

pare». Il pubblico sarebbe stato contento lo stesso, perché, in fondo, gli importa soltanto di trovare qualcosa di cui appassionarsi, in cui credere tanto da far suo.

L'amico Felice tacque e camminò per un pezzo ponendo accuratamente i piedi in ogni pozzanghera che incontrava. Gli chiesi a che cosa pensava.

— Pensavo alla recente polemica riaccesa fra autori e critici. Dir bene, dir male di una commedia, importa soltanto quando della commedia non importa proprio un fico a nessuno. Gli autori dovrebbero essere contenti quando la loro commedia si esalta e si bistratta, perché appassionata. La parola più giusta in questa polemica ce l'ha detta, senza saperlo, stasera Edoardo.

Arcifanfano



«Le belle trascritte degli attori di teatro»: ed ecco a Sergio Tofano quello che è di Sergio Tofano.

## QUESTA SERA. REPLICA

VENEZIANI ALL'ARGENTINA  
NAPOLETANI AL QUIRINO - FIORENTINI AL TEATRO DELLE ARTI

Nord, Centro e Sud si sono dati convegno a Roma, in questa settimana, per un movimentato carosello di novità e di riprese.

Dopo le esemplari interpretazioni della Famiglia del Santolo di Gallina, del Signor Tita Paron di Rocca e della Sagra degli osei di Colantoni, non è azzardato prevedere, per questo corso di rappresentazioni romane della Compagnia del Teatro di Venezia, un bilancio artistico, e speriamo economico, più che lusinghiero. Perché questa volta, oltre che al virtuosismo dei singoli interpreti, all'accuratezza della messa in scena, all'ancor fresca vitalità delle opere, si deve — caso non comune nelle cronache del nostro teatro — attribuire gran parte del merito alla concertazione perfetta, al raro equilibrio con cui il virtuosismo del singolo è disciplinatamente coordinato, e sarei per dire subordinato, all'armonia dell'insieme. Son doti queste che, non solo rivelano serietà e nobiltà d'intenti, ma rappresentano le condizioni prime ed essenziali per poter cominciare a parlare, ragionevolmente e fondatamente, di regia.

Naturalmente, poiché in questi spettacoli veneziani c'erano molte cose da ammirare, non è mancato chi si è sforzato di vedere nella recitazione dialettale di questa Compagnia un facile mezzo di successo ed un sintomo d'inferiorità.

Ed è forse per timore di una simile accusa che i De Filippo, per la nuova commedia di Edoardo, Uno coi capelli bianchi, hanno adottato, insieme a una più curata e moderna cornice scenografica, una recitazione anfibia, contaminata poco equilibrata di lingua e di vernacolo, col risultato non raccomandabile di sciupare l'abituale naturalezza delle parti secondarie (l'intima umanità dei protagonisti non è sminuita dalle preoccupazioni di carattere linguistico) in una

sgradevole alternativa di spontaneità e d'artificio. Con altra più felice contaminazione, Eduardo De Filippo, prendendo in inaugurando così un nuovo genere, cui prestito da Goldoni la loquacità pettegola e intrigante di Don Marzio, e da Molière la spudorata ipocrisia di Tartufo, ha creato un interessante «tipo», che ha messo al centro di un conflitto drammatico ed umano fra giovani e vecchi, protagonista di un'amara satira contro la convenzionale rispettabilità della canizie e quella semplicistica presunzione, per la quale l'esperienza non può derivare che dall'età.

Come molti personaggi molieriani, che, più che uomini reali, sono frutto di una amplificazione forzata e, a volte, esasperata di un carattere, questo signor



Edoardo De Filippo in "Uno coi capelli bianchi".

Battista, protagonista del lavoro, è il risultato di quella stilizzazione che Bergson pone alla base del teatro comico. Forse è questa la ragione per cui, quando, dalle premesse allegramente e dinamicamente farsesche del primo atto, si passa, non senza qualche deviazione dialettica lievemente cerebrale, alla coesistenza quasi tragica del terzo, il trapasso risulta un po' sproporzionato e imarmonico. Della leggera perplessità del pubblico, che d'altronde non ha per nulla menomato il cordiale successo della commedia, dev'essersi accorto l'autore-attore, se qualche sera dopo, con abile e diplomatica manovra, ha sottoposto all'approvazione del pubblico un secondo finale meno pessimistico. Naturalmente gli spettatori hanno applaudito anche questa seconda conclusione. Ragion per cui i De Filippo continueranno a rappresentare ogni sera le due opposte conclusioni, potrebbero esser riservate molte fortune: la commedia con doppio finale.

Quando il sipario s'è levato, per l'ultima volta, sull'epilogo di Crotta, l'opera di Tullio Pinelli, abbiamo visto apparire sulla scena quasi tutti i personaggi, in atto di tirare, affannosamente, disperatamente, una lunga corda, alla cui estremità pare fosse legato il corpo del protagonista miseramente annegato. Ma molti, nella sala, con ironia non del tutto ingiustificata, hanno preferito riconoscere in quell'atteggiamento un significato involontariamente simbolico: il vano sforzo degli attori del Teatro Sperimentale dei G. U. F. per tirar su la poca equilibrata commedia.

L'autore — che ha al suo attivo tre successi con i tre precedenti lavori, La pulce d'oro, I Porta e Lo stilite — in una serie di quadri, nei quali il macabro s'alterna al boccaccesco, ha delineato la figura di questo Crotta, tirano impasto di ciarlataneria e di parassitismo, che predica gignonescamente per una metà del lavoro e si lascia bastonare per l'altra metà, e che si atteggiava a piccolo Peer Gynt, senza tormento, senza poesia e senza Solveig.

Loadato l'appassionato fervore degli interpreti, rammentate le innumerevoli benemeritenze che questo Teatro Sperimentale dei G. U. F., sotto la guida di Venturini, s'è acquistate in parecchi anni di feconda attività, non resta che augurare al giovane e già affermato Pinelli una pronta e completa rivincita.

E. G.

# "Film" della radio

## VITA SEGRETA DEGLI ANNUNCIATORI

La radio ha fatto quest'altro miracolo: che una voce può divenire arredo di una casa. E che questa stessa voce senza volto, uguale per tutti, ognuno, in ogni casa può sentirsi come qualche cosa che gli appartiene. A questa voce che informa, che ci annuncia i titoli dei pezzi di musica e delle commedie e alla quale ormai si associano anche le notizie grandi che il progresso ci porta a domicilio, a questa voce, generalmente gradevole, maschia e chiara o femminilmente delicata l'orecchio s'è tanto abituato che non ne può fare a meno. Se è all'estero riconosce in essa la Patria, se è a casa l'identifica con la normalità. Lo straniero pensa ascoltando: «È l'Italia che parla», l'emigrato sente come un sollievo alla propria nostalgia.

L'annunciatore, ho detto una volta, è la bandiera di una trasmissioni. I suoi errori ricadono su di essa e sul Paese che la trasmissioni rappresenta. La sua responsabilità è immensa proprio perché delle sue qualità vocali, dei suoi refusi parlati, dei suoi inceppamenti chi ascolta non accusa lui, ma l'entità radiofonica e nazionale ch'egli fa vivere con la sua voce. Con la sua voce impersonale che piace tanto più quanto meno si riesce in rapporto ad essa a rappresentarsi una figura umana.

Pure quella voce ha un volto, un'anima, una personalità quasi sempre interessante appunto per il ritengo che diventa sua legge. E ha pure una storia.

Un giovanotto, direttore di un'agenzia pubblicitaria, sente la radio a Milano, nel '30, proprio all'ora in cui sa che sua madre l'ascolta in Ancona. Pensa che, se alla radio potesse parlar lui, la mamma lontana potrebbe ascoltarlo ogni giorno. Si presenta, mosso da questa sua idea, alla radio; lo si ascolta; ha un'ottima voce; lo si assume. Ora basta che la mamma, in Ancona, ascolti il giornale radio e il figliuolo da Roma, ogni giorno, verso lo spazio, le sarà vicino.

Di fronte a costui che ho pregato di confidarsi, e che i Pionieri della radio conoscono de visu per averlo contemplato davanti al microfono nel suo atteggiamento novecentescamente diplomatico, viene a sedersi, dopo poco, la sua collega. E' un po' impressionata dall'aria d'interrogatorio che ha immaginato di trovare entrando. L'annunciatore, allegramente la rassicura: «Non è niente. Il signore vuol sapere se qui, alla radio, ci sei venuta o se ti ci hanno mandata».

«E allora ti dirò che sono venuti a prendermi».

La bella voce, che pare abbia fatto sognare a Iddio quanta gente di là dalle frontiere, si rinfancia nella risata.

La signora, prima di far l'annunciatrice, era fermamente persuasa che la radio facesse quella cosa per curare il can-

cro. Si era del resto nel '25, a Milano, e la radio italiana aveva un anno. Quanti non avrebbero pensato lo stesso? La futura annunciatrice insegnava allora euritmia nella capitale lombarda, complicata disciplina di provenienza transalpina, che consiste in un misto di danza, poesia e musica indirizzato a creare nei piccoli discendenti il senso della vita e del movimento come respiro armonioso. La maestra recita, canta quasi, scandisce. Fra gli allievi della signora c'è il figlio di un ingegnere, anzi di un pioniere della radio, di uno di quelli che in principio facevan tutto, dall'impianto di un trasmettitore alla pesca delle voci. Questa volta il pescatore, aguzzato l'orecchio, esclamò, come nelle vecchie commedie, a parte: «Ecco la voce che fa

sero a poco a poco il regolato, severo e quasi infallibile aspetto che hanno oggi. Ma le papere le può prendere al momento debito chiunque. La signorina dalla bella voce fece perdere la testa a un suo collega, il quale detto fatto, decise di sposarla e fece benissimo perché, a quanto ci consta, non se n'è pentito. La papera la prese invece, proprio a proposito di questo matrimonio, un celebre quaresimalista, caro ai radioascoltatori per la sua umanissima e direi quasi laica semplicità. Egli s'era offerto per benedire le nozze della coppia ed egli stesso volle aver il piacere di comunicare ai radioascoltatori l'imminente matrimonio. Sposerà un collega, voleva dire, e gli scappò «un collegio». Ma il frate era un uomo di spirito e, presa la sua papera

la doccia fredda che per mesi interi riesce a moltiplicare la sua attenzione. Che dev'esser tesa e continua. Le cartelle del giornale radio spesso arrivano all'ultimissimo istante ed è l'annunciatore che deve supplire stando all'erta agli eventuali errori di chi febbrilmente ha mandato una notizia inviata in quell'istante per telefono e che va immediatamente comunicata per radio.

Una volta su di un foglio l'annunciatore di cui sopra trovò scritto «musica telefonica del 16 e 17 secolo». Per non far credere ai lettori che tre secoli prima dell'invenzione di Antonio Meucci, e quasi quattro avanti l'istituzione del così detto teatrofono, i contemporanei di Monteverdi ascoltassero della musica per filo, l'annunciatore aveva dovuto leg-



Tutto un plotone di «annunciatori» davanti al mistero del microfono: Guido Notari, la signora Marconi-Rizzi, Vittorio Cramer, Pio Ambrosetti e Adriano Rimoldi.

per me». E rivolto alla maestra disse: «Scusi perché non viene una volta a farsi sentire alla radio?».

La voce risultò ottima. Il lavoro incominciò seduta stante.

Allora l'annunciatore o l'annunciatrice lavoravano nello stesso ambiente da cui si trasmetteva la musica. Il titolo del pezzo veniva loro sussurrato all'orecchio. Un giorno, come in certi giochi infantili, l'Addio alla mamma dalla Cavalleria diventò nel passaggio auricolare. La viola mammola; un altro giorno le Sante medaglie di Rotoli si trasfigurarono in Santa Melania e il direttore d'orchestra, ch'era di buon umore, aggiunse: «vergente e martire».

Albori della radio. Poi le cose pre-

ancora starnazzante per le ali, la rettificò allegramente.

Siamo entrati nel tema delle papere e ci rimaniamo. E come è ben difficile coglierlo in castagna, l'ottimo annunciatore non esita a raccontarmi qualcosa delle sue più memorande voci dal sen fuggite. Una volta doveva domandarsi al microfono parlando di un certo libro di spiritismo: «Da dove vengono queste voci misteriose? Forse da qualche serbatoio cosmico?» «E si chiese invece: «Forse da qualche serbatoio comico?».

Gli domando dell'effetto che gli fece la papera. «Una lastra di ghiaccio sulla schiena» mi risponde. L'ascoltatore capisce, sorride e non ci fa caso. Ma per l'annunciatore coscientioso il lapsus è

gere in anticipo le date per trasformare il refuso... telefonico in polifonico.

E non è soltanto questo il compito dell'annunciatore. Egli fa servizio di vedetta durante tutta la trasmissione. Dev'esser pronto a supplire, con un disco o con notizie varie, il numero che viene improvvisamente a mancare. Viene avvertito e a sua volta avverte degli inconvenienti. Tre telefoni lo collegano rispettivamente al giornale radio, all'ufficio programmi e al servizio tecnico.

Un annunciatore triestino, che però ha lavato egregiamente i suoi panni in Arno, paragonava questo servizio a quello di un autista che regge il volante a corsa veloce su di una strada piena d'ostacoli e ricca di curve pericolose. Pilota-

re un programma e lasciarsi sorprendere dalla distrazione val quanto andare incontro a un disastro radiofonico. E siccome questi disastri non avvengono mai e tutto fila benissimo, salvo qualche trascurabile incidente, sulla pista dei programmi quotidiani, l'organo cui si richiede maggiore impegno non è tanto la voce quanto il cervello nella zona in cui risiede il senso della responsabilità. Il triestino sostiene che il microfono è il banco di prova del motore umano. Esso impone la calma, dà al tempo il valore ch'esso ha, fa capire che anche un secondo ha la sua importanza. S'incomincia a una certa ora, a una certa ora si deve finire. Se c'è un collegamento con un'altra trasmissione o magari con l'estero, far durare il programma numero uno un minuto di più significa compromettere in pieno il programma numero due.

Si esce dalla cabina, è sempre il triestino che lo afferma, con una specie di bisogno d'evasione lirica in un mondo che ignori gli orari e la tirannia dei minuti e dei secondi e in cui sia legge l'abbandono che dà talvolta la musica o la poesia.

Si capisce quindi che il tirocinio è tutt'altro che facile. Un mio antico allievo del Centro di Preparazione radiofonica, iscrittosi al corso con l'intenzione di fare il radiocronista e assunto invece come annunciatore, mi dice che in principio davanti al microfono il cuore gli faceva da segnale orario e che mai né davanti ai professori, ai quali spettava considerare la sua scienza di medico in erba, né sul ring, dove il futuro annunciatore s'iniziava al pugilato, egli provò lo stesso terrore panico che incute alle volte l'innocente orecchio elettrico.

Un altro annunciatore pur alternando questa sua funzione con quella di giornalista parlante, assicura invece che questa emozione egli non l'ha provata che nel suo debutto radiocronistico.

Professione serissima quella dell'annunciatore malgrado l'allegria con la quale questi bravi ragazzi raccontano i loro rari infortuni. E professione piena di rinunzie a cominciare da quella della propria personalità. Ma c'è caso, malgrado questa rinunzia, di venir riconosciuto alla voce dopo dodici anni come avvenne all'annunciatore-radiocronista e precisamente da una donna.

Non so se per lui sia stato un piacere o un dispiacere. Certo egli assicura che il premio più ambito in tutta la sua carriera è stato quello di poter legger per radio il comunicato della travolgente vittoria in A. O.

E qui dobbiamo, per ragioni di spazio, fare punto. Ma per ricominciare prossimamente.

Enrico Rocca

## LUNGHEZZE D'ONDA

PER QUANTE ORE SI TRASMETTE?

Il numero delle ore di trasmissione è tale da far veramente girare la testa. Quindi, ricorrendo ai calcoli mondiali, fermiamoci all'Italia. Nel 1937 le ore di trasmissione dell'E.I.A.R. sono state circa 50.000 con un aumento di oltre diecimila sulle 40.000 del 1936.

Le ore di programmi allestiti sono state oltre settemila nel 1937 con più di 800 ore d'aumento sulle ore del precedente anno. In parole povere si tratta di circa 20 ore di trasmissioni al giorno. Chi volesse ascoltarle tutte e su tutte le gamme d'onda non potrebbe dormire che quattro ore sulle ventiquattro. Per quattro sole ore, dunque, la radio italiana tace.

Il 40% di queste audizioni ha avuto carattere musicale; il 60% rimanente va alle trasmissioni parlate di cui buona parte è costituita dal Giornale Radio.

Le «attualità», di cui già abbiamo parlato nel nostro primo numero e sulle quali ritorneremo perché rappresentano una delle più interessanti innovazioni della radio italiana, hanno raggiunto di già la media di 25 al mese. Un ritmo, insomma, che si potrebbe dire quotidiano e che corrisponde in pieno al carattere d'attualità particolare alla radio.

## VIAGGI IN ITALIA ATTRAVERSO IL MICROFONO

La radio tedesca ha avuto l'idea felice di registrare tutto il viaggio compiuto da 900 dopolavoristi tedeschi in Italia a bordo del piroscafo Der Deutsche e di trasmettere poi questi dischi attraverso il microfono. Si è potuta così avere un'idea della gaia vita dei turisti lavoratori in navigazione, delle liettissime accoglienze da loro avute a Genova, a Napoli, a Palermo, a Venezia. Radiocronache sul piroscafo, colloqui tra capitano e passeggeri, italiani e tedeschi, descrizioni dei luoghi visitati da questi pellegrini entusiasti devono aver rievocato nei redattori il ricordo del viaggio nell'Italia dei loro sogni e svegliato in tutti i tedeschi il desiderio evanescente (e del resto tradizionale) di passare le Alpi o di traversare per mare per godere di qualche ora felice sotto l'arco sole italiano.

## INFORMAZIONI AI RADIOASCOLTATORI

Un posto d'informazione tecnica ad uso degli utenti della radio è stato istituito in Ungheria presso la trasmissione di Budapest analogamente a quello che già da anni si fa da noi in un'apposita rubrica del Radiocroce. Gli abbonati presenti, o futuri possono rivolgersi a questo ufficio budapestino per aver informazioni e consigli circa l'installazione degli apparecchi e delle antenne e circa il modo per diminuire i disturbi locali.

L'ufficio, a richiesta, manda tecnici a domicilio per la verifica delle valvole e fornisce schiarimenti anche per telefono. Lo scopo di quest'istituzione è di render sempre più popolare la radio che in Ungheria ha raggiunto alla fine dello scorso anno i 374.719 abbonati.

Il selettore

# "Il trionfo della Primula Rossa"

Parigi vive nel terrore, sotto Robespierre. Un solo nome è su tutte le bocche: quello della Primula Rossa, cioè dell'amoroso sir Percy Blakeney che, abilissimo nel trucco, viene continuamente a Parigi a liberare i suoi amici e salvare coloro che ama. Robespierre e Chauvelin, incapaci di catturarlo, ottengono con un ricatto, promettendogli cioè che la vita del suo amato, Tallien, sarà salva per sempre se alle liberazioni Parigi della Primula Rossa, che libella Teresa Cabarrus s'impegna a scovarlo e a denunciarlo.



Guarderanno davanti a loro come ipnotizzati...

Cinematografo interpretato da Barry K. Bomer (Sir Percy), Sophie Stewart (Margherita), Margaret Scott (Teresa Cabarrus) - (Appendice di "Film" - N. 2)

Non si era ancora spenta l'eco dell'ultima nota di *Auprès de ma blonde*, che un grande applauso risuonò nella sala. Teresa Cabarrus, elegantissima nella sua lunga tunica di broccato bianco, ringraziò con un inchino l'assemblea, fece un particolare cenno di saluto a S. A. il principe di Galles e con un gesto associò agli applausi Margherita Blakeney che l'aveva accompagnata alla spina.

Nella rotonda del Padiglione reale di Brighton era riunita la migliore società inglese; in prima fila il principe, grasso e bonario come sempre, con vicino il fido Winterbottom e Sheridan, poi tutti quei membri della nobiltà che erano venuti a far la cura delle acque nel famoso luogo di cura. Nella cornice fredda dell'architettura neoclassica, che cominciava allora ad andare di moda, spiccavano ancora di più le tinte festose degli abiti femminili, le piume, i jabots, i gioielli. Serata di gala. La terza data in poche settimane dal principe di Galles in onore di Teresa.

Appoggiato a una colonna dorica dell'atrio, sir Percy guardava piuttosto preoccupato la scena. Non gli piaceva quell'attrice spagnola capitata a Brighton dicendo d'essere una vittima del Terrore e che in poco tempo era riuscita a fare amicizia con tutti. Sparlava con troppa ostentazione di Robespierre. Soprattutto, non gli piaceva l'intimità che si era stabilita tra sua moglie e Teresa. Non capiva quale potesse essere il suo gioco e provava un certo timore al pensiero di dover lasciare Margherita sola per qualche ora. Ma quella notte a Rottingdean c'era una adunanza della Lega della Primula Rossa e bisognava impartire le istruzioni per l'azione da svolgere in Francia.

Sir Percy guardò l'orologio. Purtroppo, era già ora d'andare. Non riuscendo a vincere un certo presentimento, pregò il fido Hasting di scortare al ritorno la carrozza di Margherita fino al castello dei Blakeney e di raggiungerlo poi al luogo convenuto.

In casa di Foulkes a Rottingdean il fuoco dei caminetti era quasi spento; la discussione durava già da tre ore. Sir Percy aveva detto della promessa fatta a Margherita di non tornare in Francia per il momento e tutti gli amici avevano trovato che ciò era più che giusto. Ma il ritmo delle evasioni non doveva per questo diminuire. Anzi. C'erano, ad esempio, i duchi de Croissard, vecchi e fidati amici, che erano stati imprigionati da Chauvelin e che bisognava liberare a tutti i costi. Sir Percy aveva comunicato agli amici un piano da lui ideato e se ne erano discussi i dettagli.

Andrea Foulkes, che doveva dirigere la spedizione, stava distribuendo i passaporti falsi, quando irruppe nella sala Hasting, sanguinante da una ferita al braccio destro, sudato e con gli abiti in disordine. Raccontò concitatamente agli amici che lungo la strada da Brighton al castello dei Blakeney, e precisamente vicino al bivio che portava all'Atlantico, la carrozza in cui lui si trovava con Margherita era stata aggredita da un manipolo di sconosciuti.

Nella lotta lui e il cocchiere avevano avuto la peggio e Margherita era stata rapita; gli sconosciuti parlavano in francese, quindi senza dubbio erano agenti di Chauvelin. Il loro capo, che aveva assistito alla lotta in disparte, nell'andarsene aveva pronunciato delle frasi ironiche all'indirizzo della Primula Rossa con una voce che, per quanto in falsetto, somigliava stranamente a quella di Teresa Cabarrus. Hasting aveva dovuto fare tre miglia a piedi prima di trovare un cavallo. Quindi i rapitori a quell'ora s'erano già imbarcati e dovevano già veleggiare verso la Francia. Margherita era dunque nelle mani di Robespierre!

— Notizie di Margherita?  
— Nessuna.

Ogni volta che uno dei membri della Lega della Primula Rossa entrava nella sala dell'appuntamento risuonava ansiosa la stessa domanda e, purtroppo, la risposta era sempre la stessa. Da tre giorni i compagni di sir Percy, trav-

deva dalle tre decorazioni che aveva sul petto. Era piuttosto anziano e con il segno d'una ferita sulla guancia sinistra. Il colonnello doveva essere sordo perché il cameriere, già per la terza volta, gli aveva strillato in un orecchio: «volete della trota?» e lui continuava a rispondere «Ma sì vi ho detto che ne prendo mezza bottiglia». Questo rassicurò Chauvelin che non amava che i suoi discorsi fossero uditi da orecchie indiscrete; per precauzione, fece chiamare il direttore e gli chiese se conoscesse il colonnello.

— Il colonnello de La Fontaine? Lo conosco da almeno cinque anni. Viene sempre a mangiare qui quando è in licenza e sempre alla stessa tavola; è sordo come una campana.

Chauvelin, quindi, rivolto verso Teresa entrò senz'altro in argomento:

— Avete iniziato brillantemente l'affare Blakeney; ma la Primula Rossa non è ancora arrestata. Desidero che domani vi troviate al Tribunale rivoluzionario. Vi sarà il processo di Margherita ed è facile che sir Percy intervenga sotto qualcuno dei suoi mirabolanti travestimenti. Voi avete visto quell'uomo per tre settimane a Brighton, quasi ogni giorno; siete un'attrice e dovrete esser capace di riconoscerlo. Tenete gli occhi bene aperti. Un mio agente vi accompagnerà; indicategli tutte le persone a vostro avviso sospette.

Teresa ebbe un moto di ribellione; disse che voleva fare assistere al processo della donna di cui aveva così vilmente tradito la fiducia era un pretendere troppo. Quando aveva accettato il mercato proposto da Chauvelin non s'immaginava che Margherita e suo marito fossero due persone così simpatiche; se, forse non avrebbe accettato. Chauvelin sorrise e disse che per quanto strano potesse sembrare, anche a lui erano simpatici la Primula Rossa e sua moglie, ma si trattava della sua testa o della loro. Robespierre era inesorabile.

Il colonnello, intanto, aveva pagato il conto e, dopo aver consegnato un biglietto al cameriere, stava attraversando la sala rigido e impettito con il tipico passo dei vecchi militari. Il biglietto era indirizzato a Chauvelin e c'era scritto:

«La cercan qui, la cercano là, la Francia intera dov'è non sa. Che smascherare mai non si possa, questa dannata Primula Rossa?»

Chauvelin fece un balzo convulso fino alla finestra: sir Percy era ormai nella strada, fece un ironico cenno di saluto al suo nemico, balzò a cavallo e scomparve.

Nella sala, intanto, era entrato, rigido impettito, con tre decorazioni sul petto e una cicatrice sulla guancia, il vero colonnello de la Fontaine e al cameriere che stupito gli domandava se non avesse già pranzato, stava rispondendo con quel tono di voce alto particolare dei sordi:

— Ma sì, ma sì: è una bella giornata, ma un po' fredda.

(Continua)

## II - LE LUCI DEL MATTINO

La carriera teatrale di Katharine Hepburn è cominciata con uno strepitoso insuccesso. Non è affare da liquidarsi con un breve accenno biografico: fu la drammatica serata di Hartford che decise della sorte di Katharine e impresso al suo carattere la forma che non perderà più. Possiamo facil-



cessità di primeggiare, quando la sua ambizione trionfa, il fuoco della superbia ha bruciato in lei qualcosa di sacro, qualcosa di essenziale: l'eroina non potrà più conoscere la gioia pura, innocente dell'amore.

Ricordate *Alice Adams*, che in Italia ebbe il titolo di *Primo amore*? La differenza di condizione sociale tra la famiglia della protagonista e l'ambiente nel quale riesce a farsi ricevere è appositamente esagerata, perché il contrasto riesca più immediato ed efficace. La volontà di dominio, la volontà di potenza di Alice è riuscita ad avvicinare la fantasia alle porte della realtà. Alice è una ragazza che vive di bugie, di finzioni, di illusioni. Ma evade in questi fantasmi da una insopportabile mediocrità. E' il tormento di una piccola Madame Bovary della provincia americana. La sua volontà che trionfa di infinite piccole miserie, il ballo in casa dei ricchi amici in cui riesce ad attirare l'attenzione di un giovane ignaro della sua povertà, il grottesco, patetico e irritante pranzo in cui il suo tenace sforzo di apparire diversa da quella che è si lascia abatterre dalla fredda ferocia della realtà, sono tra le cose più belle che siano mai apparse sullo schermo.

Lasciato il collegio, Katharine compie un gesto romantico: sdegnando la facile

# VITA DIFFICILE

mente immaginarci le emozioni di quella serata. La figlia di un medico rinomato non può trovar posto che nel migliore collegio della città, tra le figlie dei clienti di suo padre: nessuno dei magnati dell'industria, del commercio e della banca può mostrarsi seccato che le sue figliole abbiano per compagna la figlia del medico. Ma la cordialità un po' distante e protettiva che può esserci tra un grande industriale ed un professionista che vive di onorari, si trasforma, tra due fanciulle di tredici o quattordici anni, in qualcosa di acre e di pungente: la coscienza di appartenere ad una classe sociale diversa rende superba e sprezzante la figlia del ricco verso la fanciulla che, attesa da meno dorati destini economici, fonda il suo prestigio soprattutto sulla bellezza e sulla intelligenza.

Quando quella famosa sera Katharine apparve sul piccolo palcoscenico, innanzi ad una sala piena delle sue colleghe e delle loro famiglie, cento sguardi maligni si appuntavano su di lei. Quasi nessuna di quelle fanciulle aveva lasciato sfuggire nel passato l'occasione di fare alla sua presenza delle esagerate descrizioni di lusso e di trionfi mondani, quasi nessuno le aveva risparmiato un sarcasmo o una malignità; ma tutte avevano dovuto fare i conti con l'indiviolata presenza di spirito di Katharine. Doveva essere la serata della grande rivincita. L'eco dei suoi prodigi di Fenwick era arrivata in città. Bisognava fare miracoli.

Katharine aveva atteso il momento con ansia terribile. Si era preparata con un ardore incomparabile, rubando le ore al sonno, imponendo al suo sistema nervoso una fatica inumana. Ma i suoi calcoli si dimostrarono errati: il momento dell'inizio dello spettacolo non coincide con l'apice della sua ispirazione, ma col massimo della sua stanchezza. La sua anima che vibrava della passione del personaggio, si allentò in una prostrazione terribile. La sua memoria, che prima aveva registrato minuziosamente ogni parola, ogni sillaba, ogni sfumatura d'accento si fece irrimediabilmente buia e deserta.

A chi raccontare questo suo intimo dramma? A chi spiegare che cosa era accaduto in lei? Cento occhi nella sala erano pieni di maligna gioia, mentre i grandi la guardavano con indulgente ironia. Nemmeno la madre avrebbe capito. Diamine! Mrs. Hepburn, specialista di questioni sociali, doveva essere un modello perfetto di disinvoltura e di sicurezza di sé: come comprendere, come avere indulgenza per una figliuola che si lasciava prendere dal panico e che, soprattutto, attribuiva un'importanza eccessiva ad una modesta «recita» di collegio?

Noi abbiamo tutte le ragioni per supporre che proprio in quella grave tormentata di amor proprio Katharine decise il suo avvenire. Se fosse rimasta ad Hart-



## di KATHARINE HEPBURN



e rispettabile vita della ragazza da marito, entra nella scuola di recitazione di Bryn Mawr. Alla fine del primo anno ebbe una parte in *The Truth About Blady's* (La verità su Blady's), alla fine del secondo fu Pandora in *The Woman in the Moon*, (Una donna nella luna). Le cronache non ci dicono se la scuola di Mawr si avvide di annoverare tra le sue fila un elemento prodigioso. La biografia ufficiale ci confida che, appena conseguito il diploma della scuola di recitazione, Katharine riuscì a farsi scritturare dalla compagnia di Edwin Knopf. Ma il direttore di questa compagnia, Kenneth Macgowan, la esortò a seguire un corso di perfezionamento nella scuola di Frances Robinson Duff. Contemporaneamente ella prendeva lezioni di ballo dal celebre ballerino Morkin. Infine, dicono i suoi biografi, le fu offerto di interpretare il ruolo principale in *The Big Pond*, ma, non essendosi messa d'accordo col suo direttore sul modo di recitare la parte, fu costretta ad abbandonare la compagnia.

Uguali divergenze di opinioni e sull'arte di recitare? le impedirono di sostenere una parte notevole in *Art and Mrs. Bottle*.

Nessuna attrice che abbia veramente sofferto gli inizi di una carriera teatrale ha bisogno di vedere diversamente tradotte o interpretate queste notizie biografiche. Il diploma di una scuola di recitazione può costituire un minimo o un massimo di merito. Per Katharine doveva costituire un minimo. Bryn Mawr dovette concederle il certificato forse in premio della sua buona volontà: ci sono degli studenti che non si possono bocciare agli esami e che s'incarica la vita di riesaminare e di bocciare. Ai suoi maestri di recitazione Katharine doveva sempre proprio una studentessa che rinviava al tribunale della vita. Solo la sua meravigliosa ostinazione avrebbe potuto trasformare la vita nella migliore, nella vera scuola. La prima compagnia della quale riesce a farsi scritturare la esorta a prendere ancora qualche lezione. Al secondo esperimento, Katharine non supera la prova: di aver tentato la compagnia prima di aver tentato il giudizio del pubblico.

# CONSIGLI SUL TIPO GARBO

Le donne che somigliano a Greta Garbo, raccomanda Adrian il famoso creatore di modelli di Hollywood, devono prestare la massima attenzione allo stile dei loro vestiti. Una forte, ma esteriore rassomiglianza della figura e della fisionomia con la grande attrice, non deve autorizzare una giovane signora a indossare tutto quello che la Garbo porta sullo schermo. Bisogna soprattutto riflettere che i vestiti di Greta sono creati anche in armonia col ruolo che essa svolge nel film. Quindi, si può dire che un «tipo» Garbo non è facilmente individuabile.

La vera, la imitabile Greta Garbo, è una donna che realizza al massimo grado quella eleganza della semplicità che è grata ad ogni donna di buon gusto. La sua naturale disinvoltura e il suo portamento esigono abiti di estrema semplicità. Ogni ragazza che crede di somigliare alla Garbo, di avere il «tipo» Garbo, faccia un attento esame di sé stessa, e si ricordi che il fascino della grande attrice non si esprime da una speciale piega dei capelli o da un atteggiamento della bocca, ma piuttosto dalla sua spirituale espressione. Considerino, quindi, attentamente se posseggono qualche qualità mentale atta a rendere la rassomiglianza non illusoria, e a conferire alla loro bellezza la grazia e il fascino della Garbo.

Per esempio, l'efficacia drammatica della Garbo è riposta più di quel che non si creda nella grazia con la quale essa indossa i vestiti. Essa incide, ed un bimbo

non è più compenetrato dell'abito che porta di quel che lo sia la Garbo. Questa è una vera arte, ed è un'arte difficile, anche per qualche grande attrice. Colui che crede di poter scegliere per esempio la Garbo, stia attenta a non aver l'aria, quando esce, di stringere nelle mani due cartucce di dinamite. Anche quella di tenere un pacchetto è una piccola scienza la cui ignoranza può subito introdurre nel regno del ridicolo.

Naturalmente il fondamento dello stile «Greta Garbo» è la figura della Garbo. Greta va classificata anatomicamente tra le donne alte e slanciate, dal corpo giovanile e svelto, ma non povero di muscoli, anzi di ben fatte forme. Questo, dunque, è il tipo che ogni donna, anche se di forme piuttosto opulenti si sforza di imitare. Una delle caratteristiche più importanti della figura della Garbo, della quale deve tener conto chiunque voglia creare un vestito che le si addica, è il nessun risalto delle anche. La base del disegno, quindi, deve essere una *silhouette* lunga e dritta. Ogni ragazza piuttosto alta che voglia accentuare la sua somiglianza con la Garbo deve, dunque, con la ginnastica o coi massaggi, sforzarsi di attenuare la curva delle sue anche. I sandali e le scarpe dal tacco basso, saranno, naturalmente di grandissimo aiuto. In casa, dei pigiami di gusto cinese, di seta nera con molti ricami, potranno anche aiutare a rendere meno sensibili le forme.

Disegni originali di Helen Reester per i costumi che Greta Garbo indosserà in "Maria Walewska".



Vedetela nell'apocalittica Broadway. Ormai conosce tutti gli agenti teatrali. Tutti conoscono quella strana e irritante Miss Hepburn: una presunzione smisurata, una recitazione disordinata, bislacca; un tipo sgradevole con quella sua figura magra, stecchita. Che vuole? Non c'è impresario di Broadway che oserrebbe rischiare il suo danaro per esporla alla prova degli immancabili fischi.

La biografia ufficiale non ci dice se in quel periodo Katharine era assistita dai suoi genitori. Noi siamo persuasi che no. Nessuna famiglia di buon senso avrebbe potuto approvare quella ostinazione, quella testardaggine nel tentare una via che sembrava inaccessibile a tutti i suoi sforzi, a tutte le sue possibilità. Quindi, molto più che ad Hartford, molto più che in collegio, la sua anima si raffinò nelle umiliazioni quotidiane, nelle piccole miserie, nelle privazioni meschine. Guardatela! Deve necessariamente frequentare gli ambienti teatrali. Bisogna che si faccia invitare, che procuri di conoscere i grandi attori influenti, i registi, gli impresari, i giornalisti. Nemmeno un istante, nemmeno un briciolo di energia deve esser perduto. Nessun flirt, nessun amore, nessun rifugio sentimentale: anche il suo fascino difficile deve esser messo a servizio della sua ambizione. Ma gli uomini di quell'ambiente sono delle vecchie volpi esperte, avvezze a mettere i loro interessi al di sopra di qualsiasi sentimento: i sorrisi seduttori di Katharine raccoglievano delle smorfie ironiche.

Se Katharine ha giurato di tenere eternamente nascoste le lacrime di rabbia e di disperazione piante nella solitudine d'una povera camera nuovayorchese, si disilluda: quelle lacrime la sua arte pervenuta alla maturità, ce le ha rivelate ad una ad una. La sua biografia ufficiale ci rivela che la sua tenacia fu amaramente premiata. Non tutti seppero eludere la forza persuasiva del suo sguardo e della sua voce. Forse qualcuno volle che le venisse dall'esperienza diretta un definitivo ammaestramento. Cinque volte, in cinque diverse commedie, la sua candidatura alla gloria venne respinta. Cinque debutti, cinque catastrofi; ma si rivelavano già all'orizzonte le luci del mattino.

Alberto Consiglio



# Vi consigliamo di ascoltare

1938	DOMENICA 6		LUNEDÌ 7		MARTEDÌ 8		MERCOLEDÌ 9		GIOVEDÌ 10		VENERDÌ 11		SABATO 12	
	Ora	Staz. Programma	Ora	Staz. Programma	Ora	Staz. Programma	Ora	Staz. Programma	Ora	Staz. Programma	Ora	Staz. Programma	Ora	Staz. Programma
ECHI DEL GIORNO	8.00	ITALIA	9.45	ITALIA	18.45	ITALIA	19.20	ITALIA			20.20	ITALIA	17.55	ITALIA
	9.30	ITALIA	19.30	ITALIA	20.20	ITALIA	20.20	ITALIA						
	13.30	ITALIA	20.20	ITALIA										
	15.30	ITALIA	21.00	ITALIA										
MUSICA DA CONCERTO	17.00	ITALIA	18.00	ITALIA	21.00	ITALIA	21.35	ITALIA	22.20	ITALIA	16.00	ITALIA	16.00	ITALIA
	19.15	ESTERO	19.25	ESTERO	19.10	ESTERO	19.10	ESTERO	19.30	ESTERO	19.10	ESTERO	19.10	ESTERO
	19.30	ESTERO	20.00	ESTERO	19.30	ESTERO	19.30	ESTERO	19.45	ESTERO	19.45	ESTERO	19.45	ESTERO
	20.00	ESTERO	20.45	ESTERO	20.00	ESTERO	20.00	ESTERO	20.30	ESTERO	20.30	ESTERO	20.30	ESTERO
TEATRO RADIO TEATRO	19.15	ITALIA	22.15	ITALIA	20.30	ITALIA	21.00	ITALIA	21.00	ITALIA			21.00	ITALIA
	19.30	ESTERO	20.00	ESTERO	20.30	ESTERO	21.30	ESTERO	19.00	ESTERO	21.00	ESTERO	21.30	ESTERO
	20.00	ESTERO	21.00	ESTERO	21.15	ESTERO	21.30	ESTERO	20.30	ESTERO	21.30	ESTERO	21.30	ESTERO
	21.00	ESTERO	22.00	ESTERO	22.30	ESTERO	21.30	ESTERO	21.30	ESTERO	21.30	ESTERO	22.10	ESTERO
TEATRO LIRICO	19.00	ITALIA	21.00	ITALIA	21.00	ITALIA			21.00	ITALIA			21.00	ITALIA
	19.30	ESTERO	20.00	ESTERO	21.30	ESTERO	19.25	ESTERO	19.30	ESTERO	20.00	ESTERO	20.00	ESTERO
	19.45	ESTERO	21.30	ESTERO	21.30	ESTERO	19.45	ESTERO	20.10	ESTERO	20.10	ESTERO	20.10	ESTERO
	20.00	ESTERO	22.00	ESTERO	22.00	ESTERO	20.30	ESTERO	20.30	ESTERO	20.30	ESTERO	20.30	ESTERO
ARTE VARIA	20.30	ITALIA	22.00	ITALIA	19.20	ITALIA	20.30	ITALIA	19.20	ITALIA	20.30	ITALIA	19.20	ITALIA
	21.00	ESTERO	19.10	ESTERO	19.30	ESTERO	21.15	ESTERO	19.30	ESTERO	19.15	ESTERO	19.15	ESTERO
	21.30	ESTERO	20.00	ESTERO	20.00	ESTERO	20.00	ESTERO	20.00	ESTERO	20.00	ESTERO	20.00	ESTERO
	22.15	ESTERO	20.30	ESTERO	20.30	ESTERO	20.30	ESTERO	20.30	ESTERO	20.30	ESTERO	20.30	ESTERO

### LE TRASMETTENTI ESTERE (IN ORDINE ALFABETICO)

Mhz	Stazione	kw
841	ALGERI	12
964	AMBURGO	109
688	BERGRADO	29
841	BERLINO	100
558	BEROMUNSTER	100
1077	BORDEAUX	35
1004	BRATISLAVA	13.5
890	BRESLAVIA	100
922	BRNO	32
930	BRUXELLES I	15
923	BRUXELLES II	12
822	BUCAREST	12
546	BUDAPEST	120
858	BUDAPEST	100
1176	COPENHAGEN	10
191	DEUTSCHLANDS	60
250	DROITWICH	150
1185	FRANCOFORTE	25
935	GRENOBLE	20
160	HILVERSUM I	150
985	HILVERSUM II	60
240	KALUNDBORG	60
1031	KOENIGSBERG	100
1158	KOSICE	10
1213	LILLA	80
648	LIONE P. T. I.	100
785	LIPSA	120
1149	LONDON NATION	20
877	LONDON REGION	70
829	LISBONA	15

### LE TRASMETTENTI ITALIANE

Mhz	Stazione	kw
527	LUBIANA	6
232	LUSSEMBURGO	150
585	MADONA	50
749	MARSIGLIA	120
1013	MIDLAND REG.	70
1113	MORAVSKA OST.	11.2
740	MONACO DI BAV.	109
1167	MONTE CENERI	15
1149	NORTH NATION	20
1185	NIZZA P. T. I.	60
260	OSLO	80
959	PARIGI P. P.	60
895	PARIGI P. T. I.	120
1456	PARIGI Y. EFFEL	20
638	PRAGA	120
1393	RADIO LIONE	25
1276	RADIO MEDITERR.	27
182	RADIO PARIGI	90
913	RADIO TOLOSA	60
850	RADIO SOFIA	100
1040	RENNES	120
1104	SAARBRUECKEN	17
1249	SOTTENS	100
577	STOCCARDA	100
574	STOCCOLMA	55
704	STRASBURGO	100
859	TOLOSA P. T. I.	120
224	VARSAVIA	120
592	VIENNA	100

### Vi piace il nostro paginone?

È di vostro gusto la scelta che abbiamo fatta dell'attrice? Quali attori e quali attrici desiderate che fossero nei prossimi numeri? Riempite questo tagliando e inviatelo a stretto giro di posta: pubblicheremo, nel paginone, una stupenda fotografia degli attori che ci saranno stati richiesti da un maggior numero di lettori; e, tra quelli che ce li avremo indicati estraremo a sorte N. 1 abbonamento gratuito a "Film".

### Il nostro paginone

Desidero che in uno dei prossimi numeri di "Film" siano indicati nel paginone una fotografia dell'attore

NOME COGNOME \_\_\_\_\_

INDIRIZZO \_\_\_\_\_

Dopo il primo numero, i paginoni richiesti sono stati quelli di Lorenza Young, Robert Taylor, Clark Gable, Greta Garbo, Robert Donat, Sandro Palmieri e Renée Marquet. Quello di Lorenza Young essendo stato richiesto da un maggior numero di lettori, viene pubblicato oggi.

### Il nostro tagliando a riduzione

Servendosi di questo tagliando, ogni lettore di "Film" potrà ottenere una riduzione del 30% sul biglietto per qualsiasi posto, nel primo giorno di programmazione di ogni film, in uno qualunque dei seguenti locali gestiti dall'E. N. I. C.: Roma (Supercinema, Volturino, Cola di Rienzo); Milano (Corso, Plinius); Torino (Ambrosio, Vittoria); Genova (Olimpia, Odeon); Bologna (Medica, Savoia); Napoli (Augusteo); Trieste (Nazionale, Fenice); Gorizia (Verdi); Venezia (Olimpia); Padova (Adua); Verona (Caizomi); Vicenza (Roma); Brescia (Crociara); Mantova (Andreami); Novara (Eldorado); Vercelli (Verdi); Savona (Eldorado); Firenze (Excelsior, Modernissimo); Livorno (Moderno, Centrale); Aprilia (Littorio); Colferaro (B. P. D.); Guidonia (Imperiale); Pontina (Dux); Sabaudia (Savoia); Messina (Odeon, Trinacria, Savoia, Impero).

SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO TEATRO E RADIO

N. 1 BIGLIETTO A RIDUZIONE DEL 30%

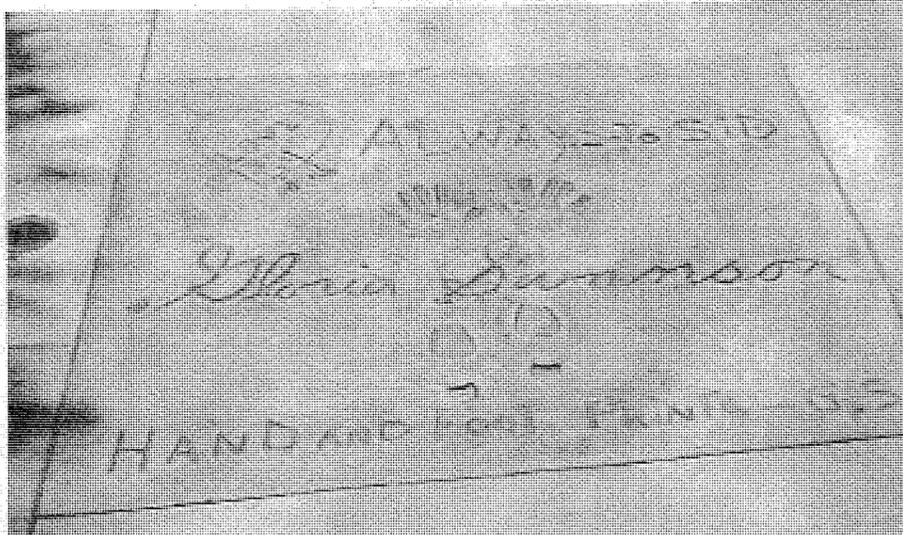
VALEVOLE PER TUTTI I LOCALI DELL'ENIC nel primo giorno di programmazione di ogni film

N. E. - Il presente buono dà diritto all'acquisto di un biglietto a riduzione del 30% per qualsiasi ordine di posti, in uno dei locali dell'Enic.

VALEVOLE NEL PRIMO GIORNO DI PROGRAMMAZIONE DEI FILM IN PROGRAMMAZIONE NELLA SETTIMANA DAL 3 FEBBRAIO AL 12 FEBBRAIO 1938-XVI



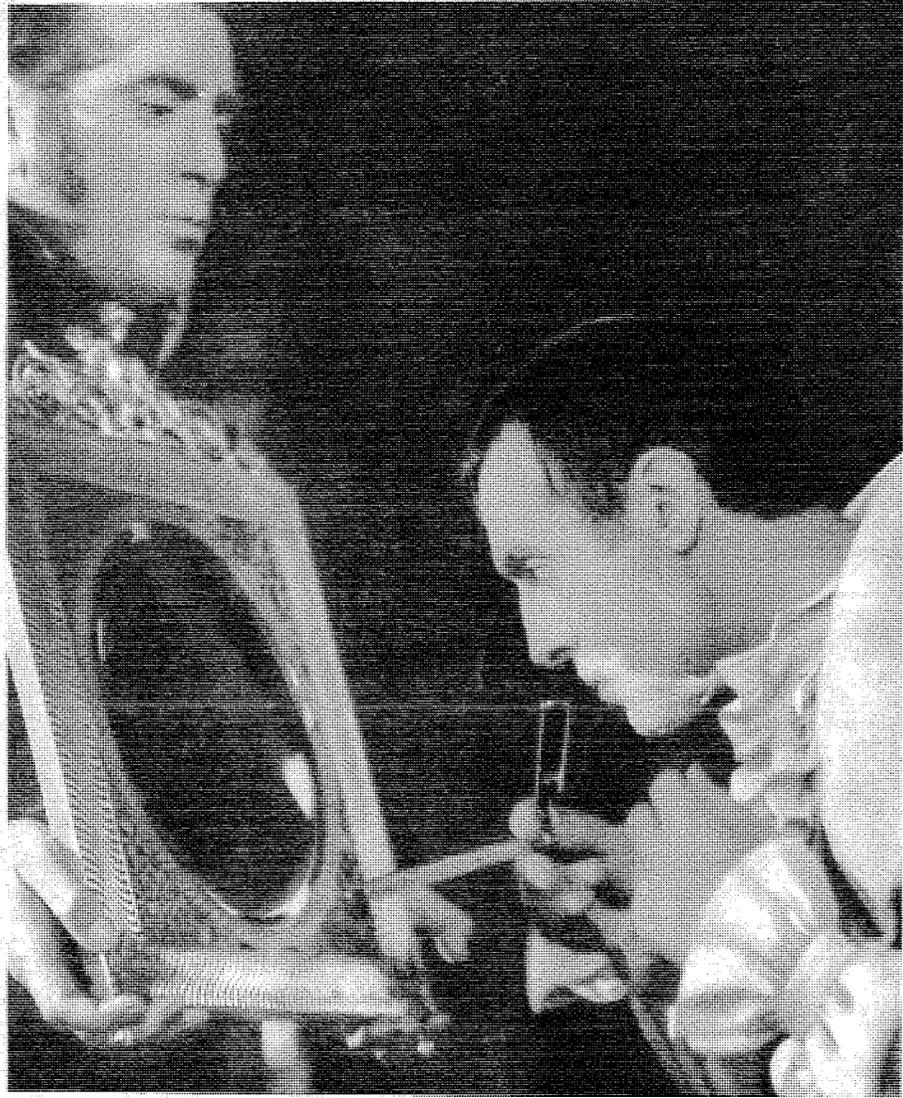
Joan Mitchell, attrice della M. G. M., è stata costretta alla inattività in seguito ad un'operazione di plastica. A — semplicemente un desiderio non scapare l'unità. In attesa di "girare".



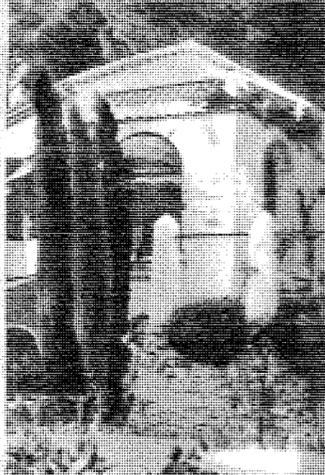
Giulia Swanson è un'attrice della "vecchia guardia", ed è in declino: per non si potrà mai dire che non ha lavorato una parte importante.



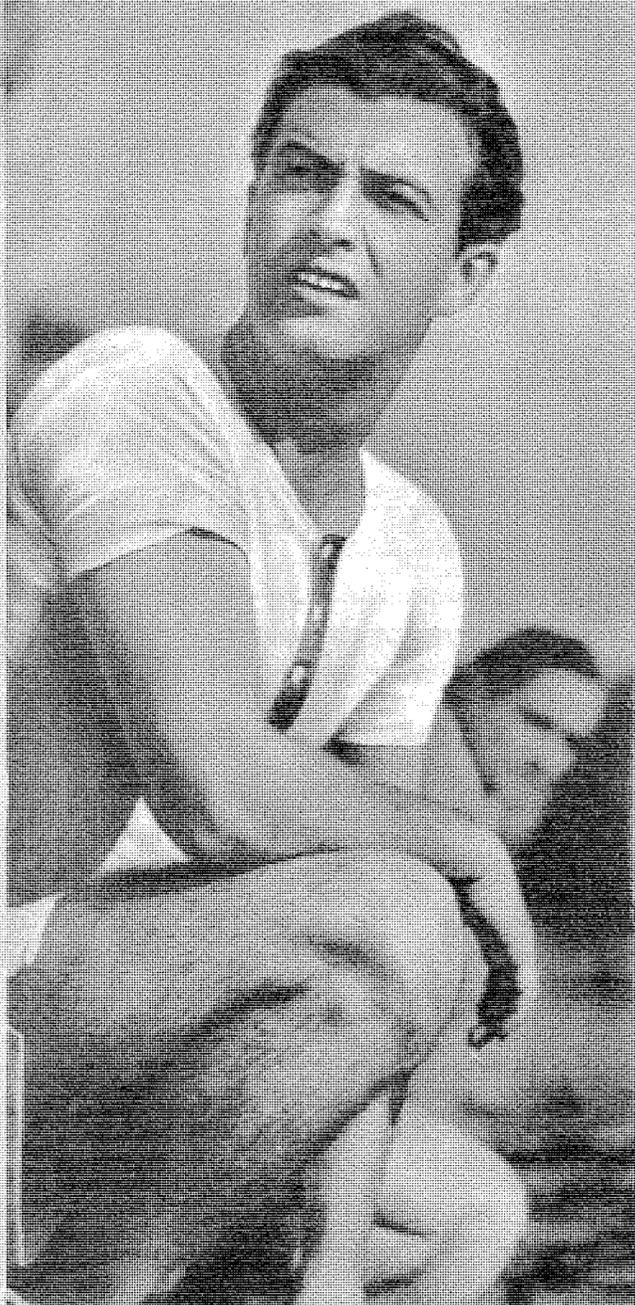
Per un errore del posto, questa fotografia di Margaret Lindsay — che avrebbe dovuto comparire in "Film" il 16 luglio — è stata usata in pieno abito. Per un errore, forse, non è stata usata.



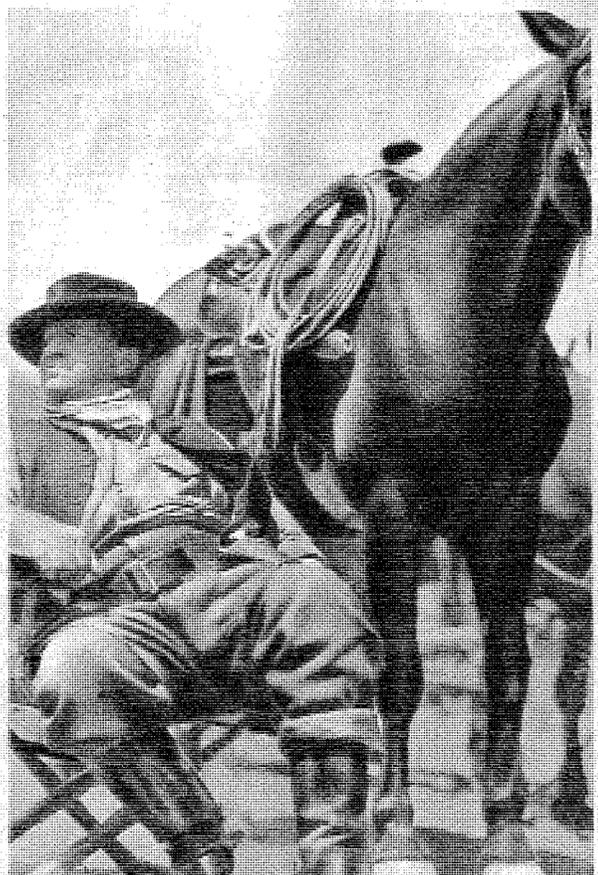
Charles Boyer, barbiere di Napoleone (da "Marie Walewska").



Del nostro inviato speciale fotografico (questo particolare di "Film") riproduciamo la foto, scattata in casa di Marlene Dietrich a Hollywood, Capare: la casa di Clark Gable, Capare...



Vedrete così Bob Taylor nel suo recente film girato a Londra, "Un americano a Oaxaca".



Lo indiano colossale degli atteri cinematografici con gli occhi lavati di Wallace Ford.



Giulia Gembo si scontra il suo stile in regia di Clarence Brown.



IL CARICCO DELLA SPERANZA. Quest'immagine, scattata nel momento di massima tensione, è stata usata in "Film" il 16 luglio. È stata girata da Wallace Ford, regista di "Un americano a Oaxaca".