

**SAMPIERI
KORMENDI
VALENTINO
JACHIE COOPER
CONSIGLIO
FRESCURA
GHERARDI
COLLO**

Oggi
il paginone di
ISA MIRANDA
E inoltre: la prima corrispon-
denza del nostro inviato
speciale a Hollywood:
**ISA, DOPO IL
"FATTO"**

S E M A N A L E D I C I N E M A T O G R A F O T E A T R O E R A D I O

Questa volta

MURO DEL PIANTO

U. K. Kormendi
**FUGA VERSO IL SO-
GNO (romanzo cine-
matografico)**

Gerardo Gherardi
**UN CONGRESSO A
STATFORD-ON-AVON**

Rossini
**TEATRO DELLA GER-
MANIA NAZISTA**

Attilio Frescura
**COME NASCE UN
"CARRO DI TESPI"**

Alberto Callo
**IL PRIMO "BELLO"
DELLO SCHERMO
ITALIANO**

**FASCINO LATINO DI
MIREILLE BALIN**

Guassini
**LA FAVOLA DELLA
COLONNA SONORA**

F. G. Gherardi
**VITTORIA DEL CO-
LORE**

Nicola Costantini
MUSICA

Attilio Frescura
**RODOLFO VALENTI-
NO E LA SUA VITA**

SETTE GIORNI

IL PELO NELL'UOVO

Muro del pianto

I.

Guido Stacchini, replicando ad un « Motivo » dello scorso numero intitolato « Intervistomania », ci scrive una lunga lettera dalla quale appare evidente che egli non ha gradito la nota in questione (e questo è abbastanza comprensibile), ma appare evidente anche (e questo è un po' strano) che, per lui l'autore della nota summenzionata è un anonimo. No, caro Stacchini: per non essere anonimi, non occorre sempre firmare con nome e cognome; talvolta, basta una sigla, specie se è conosciuta come quella che di solito, sta in calce ai « Motivi ». Motivo per cui...

II.

A proposito dell'articolo « Stonatura » pubblicato nello scorso numero, il critico del giornale romano al quale in esso si faceva cenno, ci scrive — a mezzo raccomandata con ricevuta di ritorno: « il plico dell'al-l'arme », come lo chiamiamo noi, che ne riceviamo a dozzine — per chiederci una rettifica alla frase che definiva il suo intervento nel « caso » Miranda « di tipica e inequivocabile ispirazione paramountiana »; e ce la chiede — dice — a tutela della sua « dignità professionale »; e minaccia di ricorrere « al Sindacato Giornalisti, al P. N. F., in un primo momento ed eventualmente all'autorità giudiziaria ».

Troppi ricorsi, diciamo noi, in difesa di una « dignità professionale » che non è neanche in causa. C'erano — e ci sono — due tesi sostanziali del « caso » Miranda (le altre sono deviazioni); quella di « Film », e quella della Paramount. Se il nostro critico se ne esce all'improvviso, con argomentazioni, con osservazioni, con soluzioni che confortano la seconda tesi, è evidente che gli elementi di queste argomentazioni, di queste osservazioni, di queste soluzioni, non possono non essere di ispirazione paramountiana, in quanto è dalla Paramount che sono partiti (e « Variety », che li fornisce, dove avrebbe attinto, se non alla Paramount?). Dunque, la « dignità professionale » del nostro critico non è affatto in causa; è in causa, se mai, l'opportunità o meno del suo intervento; e se qualcuno dei numerosi ricorsi che egli minaccia, è veramente da fare, — e se, magari, sono da fare tutti e tre —, bisogna impostarli su ben altro quesito: se sia da lodare o da biasimare un critico il quale — mentre tutta la grande stampa insorge a difendere una nostra attrice bistrattata in America — tace a lungo, tace ostinatamente, e avrebbe forse continuato a tacere se non gli fosse giunto un ritaglio di « Variety » (giornale americano, fonte americana, ispirazione decisamente paramountiana) a fornirgli il destro del suo inopinato intervento. Il quale è tanto più inopinato in quanto — salvo trascurabili eccezioni —, dopo il « caso » Miranda, facendo eco alle parole di « Film », la deprecazione della stampa è stata unanime. E non poteva non esserlo per le amare constatazioni che l'episodio consentiva di fare sui sistemi tipo « U. S. A. »: su quegli stessi sistemi che — al verificarsi dei « casi » Balin, Darrieux e Morgan, avevano già trovato compatto e solidale nella rampogna il giornalismo cinematografico francese. In Italia, solo il nostro critico doveva dissentire. Ed ecco dove — pur la « dignità professionale » non entrandoci affatto — la nota rimane stonata, anzi stonatissima.

D.

Anna Sheridan, una delle più belle attrici di Hollywood, che vedremo nel film Warner Bros. « L'isola dei dimenticati ».

SETTE GIORNI

(CRONACHE CINEMATOGRAFICHE DELLA SETTIMANA)

FIAMME SUL MAROCCO — Protagonista Jack Holt. Ed è detto tutto. La migliore qualità — di questo attore senza qualità — è che «ci crede». Qualunque trama, anche la più fragile, qualunque episodio, anche il più inverosimile trovano in questo interprete soprattutto «solerte», una assimilazione caratteristica che ne trasforma i valori e li rende digeribili. Si potrebbe dire, scherzando in tempo di cultura, che egli è una specie di Sale Hunt del cinema. D'altronde la furbizia propria delle Case americane deve essersi accorta appunto di questo suo lato particolare, per conservargli il contratto non ostante il procedere degli anni. Jack Holt «ci crede» e riesce ad esprimere con tale comunicativa questa sua fede, che il pubblico accetta tutto quanto è da lui narrato, come oro colato. Per il pubblico di cinema, del resto, nessuna altra verità è più vera, di quella che è vera attraverso la finzione dello schermo. Ed ecco anche questo filmetto innocuo — bene equilibrato però e filato con sagacia — toccare il traguardo del successo di cassetta, dietro la guida sagace di quel «ragioniere del cinema» che è l'Holt, funzionario probato ed apprezzato.

Così ne avessimo avuto uno a disposizione i realizzatori di TROIKAI Perché la insipiente decadenza letteraria e il manierismo oleografico, che hanno presieduto alla stesura di questo indigesto polpettone, soltanto in una «fede» di calibro vasto quanto quella di Holt poteva trovare salvezza. Attori, sia pur di Francia, non ne mancano qui: ma sono i primi a non crederci. Figuriamoci il pubblico.

E' un lavoro «in superficie»; e sul vasto orizzonte schiuso dinanzi ai nostri occhi notiamo, di rilevante, solo le grandi scene di neve e le toilettes della protagonista. Belle in verità: come anche molto graziose e promettenti è la fragile indossatrice. Per il tecnico esiste però una sequenza degna del più grande encomio e che «fa scuola»: la fuga delle troike. Se non basta, come non basta, un virtuosismo di tal genere a giustificare un film e ad assicurare il successo del pubblico, il tecnico deve ammirare ugualmente una cosa così alta e perfetta. La regia e il montaggio, intesi ambiziosi nel senso loro più lirico, si inseguono come le troike per superarsi a vicenda nella ricerca di un effetto sempre più eccelso.

Dal biancore lucente delle distese gelate alla atmosfera umida e fosca delle invernali notti irlandesi. Brutto titolo: IL

CASTELLO DEL MISTERO. Fa sospettare un'altra insidia del «giallo». Invece si tratta di un episodio della lotta accanita e feroce che insanguinò l'Inghilterra prima della Costituzione del 1922. Dalla speculazione in superficie, qui si passa ad un tentativo in profondità. Poca che la preoccupazione di imitare modelli precedenti e made in U.S.A. abbia tarpato le ali agli autori. Materia per loro gagliardi ve n'era a josa; e penna capace di toccare le cime più alte spuntano e si innervano con evidenza nello stile della sceneggiatura e della regia. Ma oltre l'auspicio non si va. Forse non è mancata — come il consueto — la ottusità del capitale a imporre freni e ripieghi alle aspirazioni dei responsabili artistici. Povera arte cinematografica, al servizio perpetuo dell'oro e dell'industria!

Ma se l'industria si limita a perfezionare la organizzazione, e attraverso questo capillare controllo si assicura le garanzie di lucro per le quali «unicamente» essa investe i capitali in pellicola, nessuno ha niente da ridire. E gli artisti (se ve ne sono), possono a loro volta aver un giuoco relativamente libero per fare cose belle, senza inframmettenze di capitalisti. E' un po' il profilo della migliore produzione di America. Anche in questa VIA DEL POSTESSO, che altro non è, né vuole essere, che una commedia semplice e onesta, si nota questo disarcionamento dell'arte e dell'industria, sia pure consociata e disciplinata al risultato finale. Qualche critica si è arrabbiata per questo film. Non ne vediamo la ragione. Saporoso nel grottesco senza esagerare. Comico nel paradosso, senza forzare. Sentimentale nella estrinsecazione di affetti senza piagnucolare. Ed è anche, il caldo, forse, che — per merito (chissà?) del fresco e principesco locale che ci ospitava — ci ha fatto gustare la lacrimosa storia di DUE DERELITTI. Infatti raramente ci lasciamo convincere da storie di tal genere. E dobbiamo ammettere di esserci recati alla bisogna censoria con premeditazioni tutt'altro che rosee. La storia è quella che è; e quali generalmente sono trame di tal fatta e con siffatti titoli. Ma è raccontata bene ed ha il grande merito di aver saputo scovare e degnamente usufruire due protagonisti adolescenti di simpatiche fattezze e di buon valore. Lacrime copiose versavano intorno a noi le buone famigliole che assistevano in formazione compatta. Non siamo giunti a questo punto; ma non abbiamo il falso pudore di nascondere che lo stile usato nella realizzazione, sa toccare alle volte anche le corde più asine dei più incalliti cuori. Quale è il nostro.

Vice

ANNO I, N. 26 - ROMA 23 LUGLIO 1938 XVI

FILM

SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO, TEATRO E RADIO

Direttore **MINO DOLETTI**

SI PUBBLICA A ROMA OGNI SABATO IN SEDICI O DODICI PAGINE

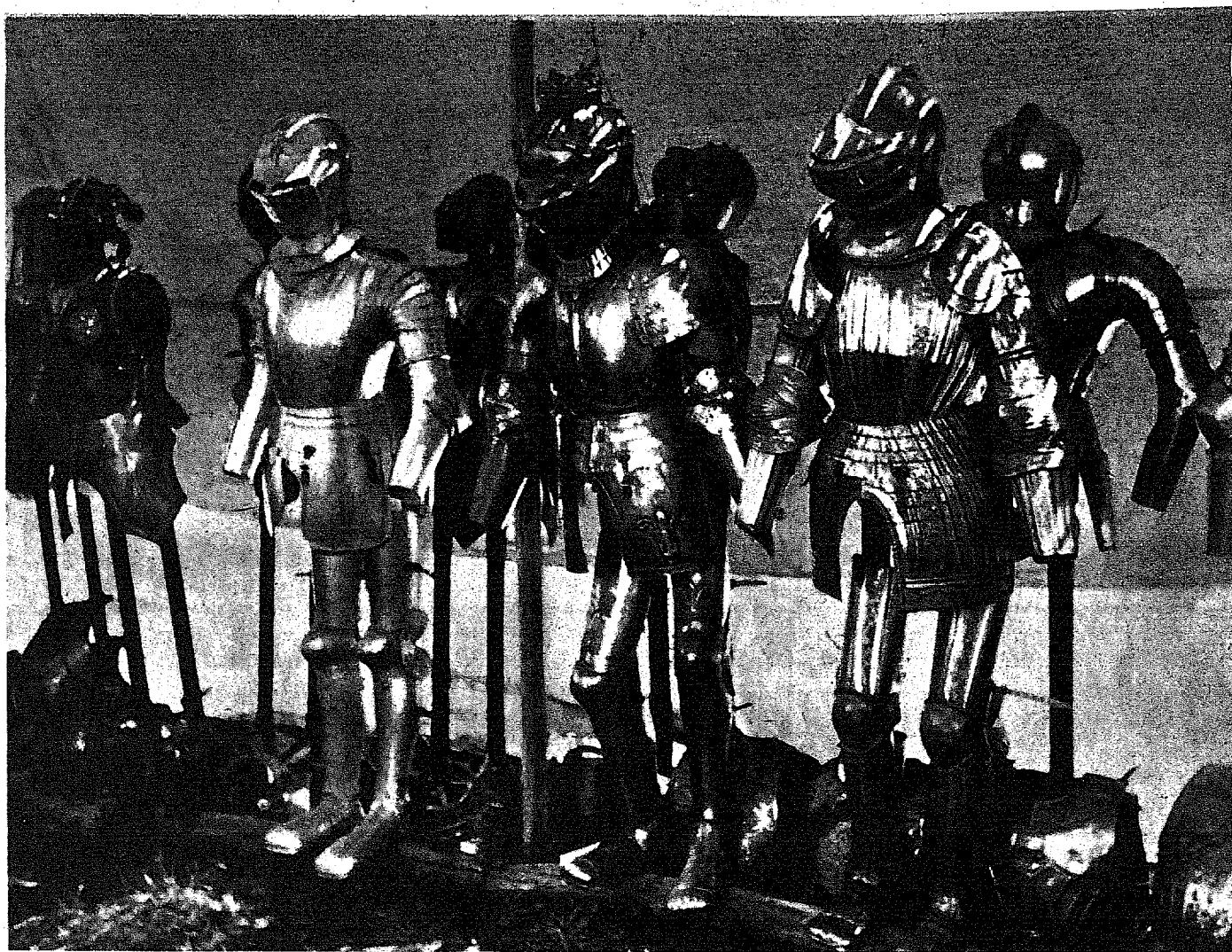
UNA LIRA

DIREZIONE E REDAZIONE: ROMA - Via del Sudario, 28 - Telefono 561.635 - AMMINISTRAZIONE: Piazza del Collegio Romano, 10 - PUBBLICITÀ: Milano, Piazza Carlo Farini, 4 - ABBONAMENTI: Italia, Impero, Colonie, anno L. 45 - semestri L. 23 - Per abbonamenti inviare vaglia o assegno all'amministrazione, oppure versare l'importo sul conto corrente postale n. Roma 124910

Il materiale non pubblicato, viene restituito solo quello che era stato richiesto dalla Direzione

Il nome dell'articolo 4 della legge vigente sui diritti di autore, è tassativamente vietato riprodurre gli articoli, i disegni e le notizie «film» senza che se ne citi la fonte.

TUMMINELLI E C. EDITORI



I protagonisti dell'«Ettore Fieramosca» in una pausa del lavoro.

I VIAGGI DI DI «FILM»

A Venezia

Lo scopo del viaggio di FILM a Venezia non ha alcun bisogno di illustrazioni: avvicinare con sempre maggior simpatia la grande massa degli appassionati del cinematografo alla grandiosa rassegna cinematografica, unica al mondo.

Il programma — stabilito d'accordo con l'Italviaggi — non poteva non essere quindi, imperniato sulla visione dei film più importanti e sulla partecipazione agli avvenimenti più significativi della Mostra. Ecco.

Domenica 14 agosto i partecipanti giungeranno a Venezia. In serata avrà luogo una passeggiata sul Canal Grande.

Il giorno dopo i gittanti saranno chiamati subito ad assistere alla visione di uno dei film in gara. Martedì e mercoledì, seconda e terza visione dei film. Nella serata di giovedì i partecipanti lasceranno Venezia.

Ma il programma non comprende solamente la parte cinematografica. Ai gittanti è dato modo di poter visitare la Biennale d'Arte, la Mostra delle Lacche Veneziane al Palazzo Rezzonico, di poter recarsi a Murano e a Burano; di poter aggiungere, al godimento spirituale, anche un lato squisitamente mondano, quale è quello rappresentato dal tè d'onore che verrà servito, sulla stupenda terrazza dell'Excelsior, con l'intervento delle maggiori personalità del mondo cinematografico internazionale.

La quota di partecipazione alla gita è di lire quattrocento.

I sottoscrittori possono usufruire del ribasso del cinquanta per cento sulle Ferrovie dello Stato.

A Parigi e Londra

Il programma di questo importante viaggio è stato definitivamente fissato.

Il 14 agosto i partecipanti partiranno dalla Stazione di Torino per Parigi. Il giorno seguente visiteranno la capitale francese. Il 16 agosto prenderanno parte ad un tè d'onore offerto da una Casa cinematografica, il quarto giorno conosceranno il Louvre, Versailles e la Malmaison. Il 18 agosto, dopo aver assistito alla ripresa di alcune scene di film negli studi parigini, i gittanti si recheranno a Fontainebleau.

A Londra si arriverà il 19. Subito il giorno successivo comincerà ad aprirsi il ventaglio meraviglioso del programma cinematografico londinese. I nostri turisti faranno colazione nel famoso «Club delle stelle» di Pinewood, l'elegantissimo ritrovo frequentato dalle stelle più in voga e dai maggiori attori della cinematografia inglese. Il 21 verranno visitati il Collegio Eton ed il Castello reale di Windsor, con pranzo conclusivo al London Casino. Il 22 Alessandro Korda offrirà ai partecipanti al viaggio di FILM un tè d'onore in Denham, con l'intervento dei maggiori artisti, registi e direttori di produzione. Il 23 agosto, dopo il ricevimento alla Camera dei Comuni e alla Camera dei Lords, i partecipanti ripartiranno per Torino dove giungeranno il giorno dopo.

Con questo viaggio offriamo ai cultori di relazioni cinematografiche il modo di conoscere le figure eminenti della cinematografia inglese e di avere un'idea esatta della attività filmistica francese. E' un viaggio di profonda e pratica cultura cinematografica al quale dovrebbero interessarsi tutti i produttori cinematografici italiani. Dei loro incarichi potrebbero tornare con del materiale di primo ordine, e non soltanto nel settore dello studio e dell'indagine.

La quota per questo magnifico viaggio è di lire duemila.

Per partecipare ai ricevimenti, è assolutamente indispensabile l'abito da sera. E' necessario il passaporto individuale. Coloro che ne fossero sprovvisti potranno richiedere il passaporto a tassa ridotta che sarà rilasciato ai partecipanti in base ad apposita dichiarazione degli organizzatori.

Chi desidera particolari sui viaggi, tanto per la visita a Cinecittà, quanto per la Mostra di Venezia e per Parigi e Londra, può richiederli alla nostra Segreteria, via del Sudario, 28 ed all'Ufficio dell'Italviaggi, via della Stamperia - Roma.

Raduno in Roma per la visita a Cinecittà

Tutti gli italiani, e non soltanto gli italiani, conoscono per fama Cinecittà, il più perfetto complesso cinematografico che esista nel campo della produzione mondiale, ma pochi sono coloro i quali hanno potuto violare le sue mura e scrutare da vicino il mistero volto della sua portentosa vita. Pochi hanno potuto attingere allo scrigno delle sue mille sensazioni,

delle sue infinite curiosità, dei suoi molteplici insegnamenti.

«FILM», che si propone vastissimi programmi di propaganda e di divulgazione cinematografica in seno alla massa del popolo, organizza per i suoi lettori, d'accordo con la Direzione Generale di Cinecittà, un raduno a Roma, dalle più lontane plaghe d'Italia, ed anche dall'estero, se ci sono dei volenterosi che vogliono approfittare della magnifica occasione, onde procedere ad una visita collettiva dei grandiosi stabilimenti che potenziano la cinematografia italiana. Stabilimenti che, proprio per l'epoca in cui la visita è stata indetta, si trovano nel periodo del loro più intenso lavoro, nel ciclo più splendente della loro grande stagione.

L'eccezionale raduno avrà luogo nei giorni di sabato 6, domenica 7 e lunedì 8 agosto. Di concerto con l'Italviaggi, che collabora con «FILM» nella organizzazione tecnica di questo importante avvenimento, è stato stabilito il seguente programma:

SABATO 6 AGOSTO: mattinata sistemazione negli alberghi, dei quali, più tardi apposti torpedini rileveranno i partecipanti al raduno; mezzogiorno: colazione nel ristorante di lusso di Cinecittà, frequentato dalle attrici e dagli attori dei film in lavorazione; pomeriggio: visita degli stabilimenti cinematografici, in pieno fervore di lavoro; sera: notturna alla Mostra del Dopolavoro con cena in una delle caratteristiche cucine tipiche regionali del villaggio rustico. Ritorno libero in albergo.

DOMENICA 7 AGOSTO: partenza ore 9 in torpedone per Littoria seguendo la incantevole via dei Laghi; colazione a Littoria; visita di Littoria. Sabazia ad Aprilia. Ritorno a Roma alle 19. Pranzo in albergo.

LUNEDÌ 8 AGOSTO: visita all'Urbe museologica in torpedone con guida. Colazione in albergo. Pomeriggio libero.

Nella quota di lire 260 (duecentosessantasei) sono comprese la colazione a Cinecittà, il pranzo al Villaggio rustico del Dopolavoro, la gita con colazione a Littoria, il torpedone per tutte le visite e tre giorni di pensione in un albergo tipo «Ludovisi».

PER I RESIDENTI IN ROMA, CHE VOGLIANO USUFRUIRE DEI BENEFICI DELLA PRIMA GIORNATA SOLTANTO, senza naturalmente l'albergo, la quota è di lire 65 (sessantacinque); nel caso in cui essi volessero partecipare anche alla seconda giornata, sempre con l'esclusione dell'albergo, la quota sale a lire 110 (centodieci).

Sappiamo che a questo annuncio numerosissime iscrizioni affluiranno ai nostri uffici. Dobbiamo pertanto avvertire tutti che raggiunto un certo numero ragionevole di partecipanti, ci troveremo costretti a chiudere, per inesorabili ragioni tecniche, la lista dei fortunati mortali che attraverso «FILM» potranno conoscere finalmente le favolose bellezze di Cinecittà.

I CONCORSI DI «FILM»

Continuano a giungere, numerosissime, le iscrizioni ai nostri concorsi: a quello per due attori cinematografici e a quello per un soggetto. Il primo, anzi, sta per concludersi con i provini a Rimini che il regista Mastrocinque dirigerà nella seconda decade di agosto.

I CONCORRENTI PRESCELTI IN BASE AD UN PRIMO ESAME DELLE FOTOGRAFIE SARANNO INVITATI A PRESENTARSI A RIMINI CON UN TELEGRAMMA. A Rimini, per i pochi giorni di svolgimento dei provini, l'Azienda di Cura ha preparato per loro condizioni di soggiorno estremamente vantaggiose.

Armando G. Genova - S. V. Negrone, Milano - Luigi Mollo. — Il soggetto deve essere scritto come una lunga novella in non più di venti cartelle dattilografate.

G. Stumolo, Messina. — Noi chiediamo un soggetto cinematografico, non consigli cinematografici. E il soggetto deve essere dattilografato a due spazi, cioè a una riga sì e una no.

Luigi Lecca, Genova Pegli. — Per dattilografare il soggetto bastano i soliti fogli formato protocollo, scritti su una sola facciata.

Ivano Viganò, Pisa - De Angelis e Riccardi, Napoli - Franco Marchesi, Bologna - Pietro Monaco, Lido di Roma - Augusto Magagnoli, Bologna - Giuseppe Ragazzi, Piastri - Tueris Terni, Milano - Virgilio Venturini, Roma - Biancamaria Rossi, Milano - Giuseppe Manceletti, Venezia - Pasquale Grimaldi, Cava dei Tirreni - Stefano Bucchi, Roma - Manlio Pedrazzini, Gravedona - Maria Cima, Milano - Angelo Raccanelli, Castelgrande - Norma Chierici, Napoli - Giorgio Gagliardi, Macerata - Antonio Rossi, Pioraco - Pietro Scannella, Tripoli - Michelina Pittalis, Genova - Europa Naldoni, Modigliana - Franco Jamonte, Roma - Otello Guidassi e Ferdinando Forlay, Bologna. — Bisogna che vi atteniate scrupolosamente alle norme del concorso, inviandoci tutte le fotografie richieste (condizione indispensabile per essere ammessi all'esame) e rispondendo a tutte le domande. Le fotografie inviate non si restituiscono qualunque sia l'esito.

12+12+...=?

«FILM» sta preparando un numero speciale per la Mostra di Venezia. E fin qui non ci sarebbe niente di straordinario, perché tutti i giornali, arrivati al mese di luglio, si mettono alacremente a preparare dei numeri speciali per la Mostra di Venezia: raccolgono frettolosamente alcuni metri quadrati di pubblicità, raccolgono fotografie, raccolgono notizie e, all'inizio della Mostra, i numeri escono con il prezzo regolarmente aumentato in ragione dell'aumento delle pagine (delle pagine di pubblicità, beninteso).

«FILM», così com'è diverso da tutti gli altri in tante altre cose, preparando il suo numero speciale per Venezia, sarà diverso anche in questo: aumenterà, raddoppierà, forse anche triplicherà, il numero delle pagine, ma pur mantenendo invariato il prezzo di una lira, si arricchirà di materiale tutto da leggere e da vedere: articoli, fotografie, inchieste, referendum, interviste, e non darà affatto al pubblico la turpitudine solita delle pagine gremite di pubblicità.

Siete, dunque, avvertiti, amici di «FILM»: il nostro numero 28 del 6 agosto uscirà in un numero almeno doppio (e forse anche triplo) di pagine; sarà ricchissimo di materiale; offrirà un panorama cinematografico internazionale di primissimo ordine, e costerà sempre una lira.

Dunque:

12 + 12 + ...

Ecco la nostra formula.

Un amico parla di operette con il «concierge» dell'Albergo Ambasciatori.

«E' vero che nel «Paese dei campanelli», appena una moglie tradisce il marito, subito suona il campanello?»

E il «concierge» distratto: — Sì un colpo per il cameriere, due colpi per l'autista e tre per il facchino...

Una storiella scozzese narrata dal giornale dell'edicolante all'EXCELSIOR, in Via Veneto.

Mac Person vince la lotteria scozzese di quattro milioni. Gli amici lo vanno a visitare per congratularsi e lo trovano tristissimo.

— Ma com'è Mac Person: non sei contento?

— Contento? Ma pensate che questa è la sesta lotteria nazionale: io ho comprato il biglietto dal primo anno e ho vinto solo quest'anno. Cioè ho perso 24 meno 4: ho perso 20 milioni!

Una definizione del portiere dell'ULPIA, umorista in incognito.

«Il regista, questo facchino della fantasia».

Differenza tra il cannibale e il critico secondo Umberto Melnati.

Il cannibale è un critico riuscito male e il critico è un cannibale riuscito male.

(Pare che questa differenza, portata in Africa da Brignone, abbia fatto offendere molto i cannibali).

Alberto Cavaliere, il poeta chimico autore della «Chimica in versi», pur tra le Muse, si diletta ancora di fare esperienze chimiche. Però nei suoi appartamenti non ci si può entrare, tale è la puzza degli acidi e dei composti. L'altro giorno lo siamo andati a visitare e lo abbiamo trovato piuttosto malconcio.

— Che ti è successo?

— Sai, ieri ho mischiato acido solfidrico e gas delle paludi...

— E hanno reagito fortemente?

Sì, i vicini di casa.

A/S/O CUORI
A. Bonelli

Nuova creazione

Esposizione Internazionale Parigi 1937

BELLEZZA DI LINEA
COMODITÀ E DURATA
ecco i pregi della guaina

Zenith
Laster

le guaine inquadriabili

PRESSO I MIGLIORI NEGOZI
TESSITURA ITALIANA ELASTICI
Caronno Milanese



Una delle più recenti scene dell'«Ettore Fieramosca» (Esclusività E.N.I.C. - Fotografia Pesce).



Clara Calamai, una rivelazione dell'«Ettore Fieramosca», il film di esclusività E.N.I.C. che Alessandro Blasetti sta girando. (Fotografia Luxardo).

Con Isa, dopo il "fatto"

Un inviato speciale di "Film" ha compiuto sul posto la prima, accurata, esauriente indagine - Gli occhi della Miranda sono più tristi: null'altro

Per una delicatezza ben comprensibile e del resto doverosa, verso il nostro corrispondente da Hollywood Alfredo Guarini, abbiamo dato ad altri — in questa specifica occasione — l'incarico di inviarci una corrispondenza ampia e documentata sul "caso Miranda". Le nostre corrispondenze telegrafiche, infatti per quanto abbiano avuto il vantaggio di offrire al pubblico italiano le informazioni più rapide e più esatte sull'incidente, non potevano non avere lo svantaggio di essere frettolose e incomplete. Questo, invece, del nostro collaboratore Michele L. Losauro — che da San Francisco si è recato appositamente a Hollywood — è il primo vero e proprio articolo che la posta aerea ci reca dall'America; ed è dovuto alla penna di un giornalista che ha potuto parlare con i personaggi della amarissima vicenda.

HOLLYWOOD, luglio

«La fu Zazà» si legge su una grande busta che Isa Miranda ha aggiunto in questi giorni al suo archivio personale. Nelle «parole», malinconiche, significative parole, è racchiuso — secondo il carattere riservato e misuratissimo di Isa — tutto il grande dramma che alla soglia di una grande prova, l'ha privata della gioia e dell'orgoglio del cinema. Tre parole: «La fu Zazà», e basta. O meglio: in più, a sottolineare le parole, bastano gli occhi dell'attrice: quegli occhi che sono diventati più grandi e più tristi, pur conservando i bagliori di una volontà ferrea, tutta italiana: la volontà che è la particolarità più spiccata nel carattere della nostra attrice.

Andarla a trovare nella sua casa di Camino Palmero, parlarle, chiedere notizie ad Alfredo Guarini, non vuol dire riuscire a sapere — dalla viva voce di due dei protagonisti — come è andato il "fatto". Essi sono molto riservati, e obbediscono ad un bisogno di delicatezza che qui, in America, per questi americani, è un vero e proprio tabù. Vi chiedono, con un sorriso: «Non avete letto i giornali?»

Sì, abbiamo letto i giornali; ma... E, tuttavia, dagli stessi giornali, chi sappia leggere tra le righe, ricostruisce con facilità. Lieve incidente d'automobile, choc nervoso; inizi del film in condizioni di salute non perfette; tutto sembra andare più che bene. Al terzo giorno, un malore... Ed, ecco, è qui che le cose si fanno oscure: viene insistentemente richiesto di rinviare il lavoro «per pochi giorni». I dirigenti della Paramount sono perplessi, forse comprendono la tragedia dell'attrice, ma il film che si sta girando costa più di

un milione di dollari, circa venti milioni di lire! Il regista, George Cukor, è il più irrisolto. Già, durante la preparazione dello «scenario», Cukor era stato combattuto da parecchi dubbi su «Zazà», che vedeva un giorno pura commedia ed il giorno dopo dramma con sfumature brillanti. Soltanto la sua ammirazione per Isa Miranda l'aveva deciso ad accettare lo scenario definitivamente ispirato alla commedia drammatica francese.

Ma, a questo punto, due elementi dovevano intervenire in modo decisamente sfavorevole per la Miranda: Nazimova, la ex attrice di teatro e del film muto, era stata chiamata a collaborare alla produzione del film. La Nazimova (che non è l'ex moglie di Valentino e non è stata la prima interprete di Zazà come affermava il «Corriere della Sera») aveva interpretato «Zazà» nel 1901, a Pietrogrado, ed in «tournée» negli Stati Uniti dove il lavoro aveva già avuto un successo con la famosa Leslie Carter. Questo fatto, abbastanza remoto, faceva credere alla Nazimova di avere il diritto di imporre alla Miranda una linea di interpretazione che la nostra attrice, non sentendo, aveva rifiutato. A questo punto Louella Parsons, la scrittrice più nota di cinematografo ad Hollywood, apprendendo le difficoltà che si stanno verificando nella produzione di «Zazà», parte in quarta contro tutte le attese straniere e contro Isa Miranda in particolare. Domanda, anzi, che la parte venga finalmente affidata ad un'attrice americana. Allora George Cukor, risolvendo i suoi dubbi amletici, prende la sua decisione: domanda a Zukor una sospensione di una settimana, dichiara che aveva sentito in un primo tempo «Zazà» così come era stata scritta (e così soltanto Isa Miranda avrebbe potuto interpretarla); ora pensa, invece, che, per il successo commerciale del film, si deve cambiare il copione basandolo sul tipo di un'attrice americana. Chi potrà essere? Ma Claudette Colbert, che diamine!

A proposito questa influenza, diremo così, nefasta di Alla Nazimova, è interessante un ritaglio di «Variety» (29 giugno):

Un sacco di ragioni sono state date sull'eliminazione di Isa Miranda dal ruolo di «Zazà». Ma la verità è che i guai sono incominciati quando il regista, George Cukor, ha impiegato Alla Nazimova per aiutare Miranda ad interpretare «Zazà». Miranda obiettò e disse che se Nazimova aveva già dato la «sua» interpretazione di Zazà, ella intendeva interpretare la parte a modo suo. Tutti alla Paramount stanno in guardia per vedere se anche a Claudette Colbert verrà suggerito come interpretare «Zazà» dal momento che Nazimova è sempre al suo posto.

E, in appoggio a queste osservazioni, gioverà tener conto anche di quelle fatte dall'«Hollywood Citizen-News» (1 luglio): Claudette Colbert sta interpretando

«Zazà» e nessuno sa se alla sostituita Miranda sarà assegnato un altro ruolo. Prima di tutto, Miranda non vide di buon occhio che Nazimova le suggerisse come doveva interpretare la parte di «Zazà». Infatti, come ella disse a degli amici, non capiva il perché lo studio avesse impiegato una russa per insegnare a lei, italiana, il modo d'interpretare la parte di una francese, mentre c'era già un buon regista.

Questa è la cronaca, che Isa Miranda non conferma, né smentisce, ma che io ho desunto da una inchiesta particolare fatta nell'ambiente. E allorché insisto per avere una parola da Isa, ella sorride stancamente e racconta, con una sfumatura di tristezza, che Claudette Colbert è stata la prima a farle giungere tutta la sua simpatia ed ammirazione.

Gesto, questo, senza alcun dubbio gentile. Ma a proposito della Colbert, qui ne ho sapute delle belle. In meno di due anni, ella ha rimpiazzato Simone Simon durante la lavorazione di «Sotto due bandiere» (che avrebbe dovuto essere il primo film americano dell'attrice francese); ha preso la parte a Marta Abba in «Tovarich» (quando pareva sicuro che i produttori ne avrebbero affidato l'interpretazione alla stessa attrice che aveva presentato la commedia di Deval in America), ed ora viene chiamata a sostituire anche Isa Miranda! Mi sembra per lo meno strano questo compito che i produttori di Hollywood riservano alla simpatica interprete di «Accade una notte»!

E Isa Miranda? — mi chiederete, a conclusione della mia corrispondenza.

Isa ha ricominciato a lottare. La Paramount — ella mi dice — sta «studiando nuovi piani» per lei. La risposta è priva di sottintesi, lo so; ma io, dopo questa prima scottatura, starei molto attento ai «piani»...

Michele L. Losauro

Sono di moda le «storielle di becchini». Ecco una del sassofonista dell'orchestra del LIDO-FOLIES a Venezia:

— In casa del becchino tutti si stanno vestendo a nuovo, profumando, pettinando. Il capo di casa spiega ad un amico: Ti dirò... Stiamo facendo tutti questi preparativi perché stasera porto la famiglia a vedere i fuochi fatui artificiali...

Marchesini, «il barbiere di Via Veneto», parla di clienti calvissimi. Ci mostra un signore completamente pelato, ma che ha un solo capello proprio al centro del cranio: e mormora romanticamente: — Eh, io quel capello lo conosco da quando era alto così...

FUGA VERSO IL SOGNO

romanzo cinematografico

DI
FERENC
KÖRMENDI

RIASSUNTO DELLE PUNTATE PRECEDENTI.

L'attrice Lys, per un dissenso con il regista Alessandro Kálnay, ha abbandonato la troupe che sta girando sul lago Balaton gli esterni di «Fuga verso il sogno» e il film deve venire interrotto. Kálnay, però, ha scelto nella piccola folla di curiosi che assisteva alle prime scene, una donna che — sia, o no, suggestione — gli sembra assomigliare straordinariamente a Lys. Avvicinatela, anzi, le fa la proposta di prendere lei la parte dell'attrice fuggita. Teri (così, si chiama la giovane donna) sorride alla proposta (effettivamente anche la sua piccola bimba, una volta, guardando un manifesto di Lys, trovò la stessa somiglianza), ma, subentrato improvvisamente nella sua anima il pensiero delle bimbe e del marito, pianta in asso il regista e si sforza di non pensare più all'episodio. Questo, però, non ha mancato di suggestionarla e — anche più tardi, finita la villeggiatura e ritornata alla sua vita borghese e normale accanto ad un marito più vecchio che alla non ama, la possibilità di evadere verso il sogno la rende inquieta e nervosa... Del resto, anche Kálnay è rimasto suggestionato da quell'incontro.

— Non posso dormire — disse Kálnay all'amico scrittore —. Da giorni non riesco a chiudere gli occhi. Ho sempre per il capo questa storia. Eppure è incredibile! Vado annaspando come un bambino! Ho un'idea, niente più di un'idea vaga, ma sento che involontariamente, o per puro caso, ho trovata la strada vera! E allora abbandono l'idea, mi lascio sfuggire di mano la cosa, per pura sciocchezza! Sono turbato e confuso come un ragazzino!

L'autore accese una sigaretta col mozzicone dell'altra.

— Ciò che dici è una sciocchezza bambinesca. Tutti i giorni si vedono cento donne, cento facce belle e interessanti e non si pensa che «proprio» questa o «proprio» quella sarebbe quella che...

— Ma è appunto codesto! — lo interruppe il regista. — Ne vedo cento e di nessuna penso che «sia quella», ma alla centunesima so sicuramente che è «lei»! E mi lascio sfuggire proprio questa centunesima!

— Credi a me — tentò di consolarlo lo scrittore, — che non assomiglia punto a Lys; convinciti d'aver sbagliato!

— Sicuro che non le assomiglia! E non deve assomigliare! Non comprendi? Allora, in quel momento critico, con l'averla ritenuta somigliante non volevo altro che esprimere a noi, o a me stesso, che potrei sostituirla a Lys! Se si potesse sempre rendersi conto di tutto, si eviterebbero molte sciocchezze!

— C'è del vero in quello che dici — disse lo scrittore meditando. E, nessun risultato?

— Niente. E' partita. Non l'ho più trovata a Szépfűd, o almeno non l'ho vista. Dunque, evidentemente, è partita prima ch'io fossi ritornato... a prenderla. O, Dio lo sa, forse non è neanche partita; soltanto non m'è riuscito di trovarla. Come potevo cercarla? Ho percorso le strade, i viali, la spiaggia, le vie del paese; sono stato al campo di tennis, all'albergo, in pasticceria, al Kursaal; l'ho cercata alla stazione, nel quartiere delle ville, nel villaggio dietro al quartiere, ma sempre invano. Non so come si chiami: come faccio

a cercarla? Non posso mica chiedere alla gente se ha veduto quella bella donna, alta e giovane... non so neanche se sia signora o signorina, che... ha riso di me sulla spiaggia, mentre si girava il film e che... non assomiglia a Lys! Dammi un fiammifero ti prego.

Mi sono aggirato per Szépfűd come un pazzo, come uno scemo. Volevo fermare ogni passante, e, quando alla fine mi decidevo a farlo, gli parlavo di tutt'altro. Confesso che me ne vergognavo. Era una sciocchezza, quella che facevo; e conoscevo la sciocchezza che avevo fatto col non mostrarmi più energico allorché mi ero lasciato semplicemente piantare in asso, il sul viale. E si che avevo sentito che l'avevo trovata, c'era lei quella che cercavo! Ma non ho saputo resistere. Dappima mi consolai pensando che la avrei trovata di certo; poi, non avendola trovata, non... volli rassegnarmi. Ho guardato tutte le duecento donne villeggianti con occhi avidi, come uno scolarcello; mi sono rotto il capo su duecento nomi di donna, leggendo l'elenco degli ospiti degli alberghi: forse è questa... forse era quell'altra. Invano! E' un guaio — conclusi preoccupato. — Dimmi, hai qualche cognizione di medicina? Non potrebbe venirmene una mania incurabile? Un bel giorno mi metto in moto... e faccio il giro dell'Ungheria in cerca d'una ignota?

Lo scrittore guardò per un momento davanti a sé.

— Sono cose che avvengono nei romanzi. Io stesso ho descritto di tali stati d'animo. Ma in realtà... — e agitò la mano con un gesto sprezzante. — Sai quanto infinitamente semplice è la realtà? Niente altro che banalità. E dobbiamo rassegnarci. — E di punto in bianco: — T'è riuscito di combinare la nuova produzione?

— No — rispose Kálnay. —

Ma forse mi riuscirà.

— Io, in fondo... — e s'interruppe pensoso, — sono lieto che la cosa sia andata a male. Se penso a che robaccia orrenda avevo ridotto il mio dramma... In tutti i casi, facciamo conto d'aver buttato via il soggetto del film; facciamo conto, di averlo distrutto. Il dabben Vadas m'ha scritto che non mi dà un soldo, ma così ho ricambiato il mio diritto di autore. Se quindi ne faremo qualcosa, dobbiamo girare l'«originale», il mio dramma «autentico» e non una cretineria brodosai!

— Che ne capisci tu di film! — proruppe il regista. — Tu te ne stai seduto a tavolino, scrivi i tuoi versi per le belle anime pallide e bionde, scrivi i tuoi romanzi e i tuoi drammi per il pubblico che s'interessa di problemi psicologici e di questioni sociali, insomma delle profondità e delle sommità della vita, ma, appena ti trovi di fronte la folla, l'uomo di tutti i giorni, il gran pubblico, fai un bel fiasco!

Il gran pubblico, sappilo, figliolo, — proseguì con tono cattedratico, — il gran pubblico non vuole problemi; vuole divertirsi! Non dico che voglia ridere a tutti i costi, no; talvolta vuole anche piangere. In fondo è un divertimento anche commuovere.

— Ma un po' e spargere qualche lagrimita. Se l'intrigante cade e l'eroe vince, è una bella fine; e se l'eroe cade, ma cade nobilmente, è pure una bella fine. Tu vorresti che il tuo dramma, che ormai ha un valore nella storia letteraria, non si mutasse, trasformato in film, in una cretineria brodosai? E allora rinunziavi! Il cinematografo non è fatto per cento uomini. E, se oggi i milioni non sanno ancora ascoltare l'autore nella sua lingua letteraria, allora è dovere dell'autore... no, dei cinematografari di studiare e apprendere la lingua dei milioni e «parlarla»!

— Codesta è una concezione bottegai. Per essa nulla è sacro e meno che meno la letteratura. Essa non conosce che un solo valore: quello del denaro!

— Via, non disprezzare tanto il denaro! Neanche tu vivi di manna piovuta dal cielo!

— Ma, se è necessario, digiuno! Voi, invece, volete a tutti i costi saziare il pubblico per saziarvi anche voi!

— Come fine, codesto non è né brutto, né immorale.

— Ma finché non si ha che «questo» fine, non si potrà mai fare un film d'autentico valore letterario o artistico! Finché voi dei semplici mortali della vita farete sullo schermo semidei e principi...

Il regista alzò la mano: — Mio caro, tu m'accusi falsamente: io ho cercato di salvare del tuo dramma tutto ciò che la tecnica intellettuale del film m'ha permesso, e non m'è mancata la buona volontà. Questo lo sai anche tu e sai pure che, se v'è uno che sogni, desideri e si sia prefisso di realizzare il film artistico, quello son proprio io. Ma ci sono dei fatti fondamentali, dei quali dobbiamo tener conto tutti noi altri che ci occupiamo di film.

Lo scrittore scoppiò in una risata: — Per esempio, gli attacchi d'isterismo delle attrici...

— Sì — rispose il regista, — insomma siamo ritornati al punto di partenza. All'attrice. — Tacque per un istante. — Sento d'aver commesso il maggior errore della mia vita lasciando andare quell'ignota! Il viso, la figura, la voce... E' la vera eroina del tuo film artistico!

— Via, non fare il bambino! Se non la conosci neppure! E se fosse priva d'ogni attitudine, come un pezzo di legno?

— Il mio occhio non s'inganna! E, se pure non è mai salita sul palcoscenico, (Continua nella pagina seguente)

(Continuazione della pagina precedente)

se pure non ha mai pronunciato una parola ad alta voce neanche in società, io sento che avrei fatto la nuova grande rivelazione del tuo film! Il mio fiuto...

— Ne sei forse innamorato? — lo interrompe il regista.

— Se lo sono.

— Non ti piace niente. Accade talvolta che non capisca la grande passione della prima donna. Accade d'amare una che non è più veduta. Accade che per anni ed anni per tutta la vita, si corra dietro una donna con la quale non ci si è incontrati mai e con la quale mai ci s'incontrerà. Accade che...

— Certo. Così accade... nei romanzi. Con coerenza ironica, diventi sospetto. Conosci quella donna? Le hai parlato volta e volta e per pochi minuti? Non è che talvolta basta un momento perché il veleno penetri in noi e incominci segretamente la sua opera micidiale?

— Che veleno? — chiese il regista un po' allarmato.

— E' un simbolo — rispose lo scrittore per tranquillarlo. — Il veleno è un pensiero, una sensazione, un baleno di passione. Non ci si ne accorge e si va per il mondo avvelenati e un giorno...

Un cameriere si fermò davanti al loro tavolo.

— Scusino, il regista Kálnay è chiamato al telefono.

— Io? Chi mi vuole? — chiese Kálnay irritato d'essere stato importunato nella conversazione.

— Una voce d'uomo. Ha detto che è la direzione della «Cinestella».

Il regista, alzatosi in fretta, corse al telefono; ne ritornò dopo pochi minuti.

— Caro Otto — incominciò allegro, — la «Cinestella» s'interessa del tuo dramma.

Vorrebbe leggere il libro, trattare l'affaire. Dice che lo scandalo è di buon augurio per l'impresa ed è stato una buona pubblicità per il film. Dice... — e si rifece serio — che, se realmente ho un'attrice capace di fare una creazione sensazionale della parte della protagonista, come ho dichiarato alla «Vita cinematografica».

— E... tu, naturalmente, hai pensato a «quella» donna?

— Proprio così.

— E allora?

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

— E allora... ne troverò un'altra! — gridò irritato il regista. — Naturalmente: una altra Poiché non mi riesce di ritrovare lei! Mentre l'unica adatta... Aggrottò la fronte, si mise a pensare; poi chinatosi improvvisamente verso lo scrittore: — Hai ragione, è proprio un veleno. Sono avvelenato. Ormai sento come agisce il veleno... Dammi, per favore, una sigaretta.

medicina pericolosa... No! Questo era il suo dovere di medico! L'errore era consistito nel non visitare tutti i giorni l'infermo per dargli lui stesso la dose necessaria della medicina.

Era stato un errore? Il vecchio avaro non aveva voluto saperne di visite mediche quotidiane per non aumentare le spese della cura; eppure, egli avrebbe dovuto farle anche contro l'opposizione del vecchio, anche gratis! E così era accaduto il malanno. Forse Balini s'era sentito male, aveva avuto un attacco e nella sua ansia, nella sua inettitudine, aveva versato tutto il contenuto del tubetto — dieci pastiglie — nel bicchier d'acqua. O poteva essere accaduto, anche, un'altra cosa. Forse egli non ne poteva più di quella lunga lotta per un paio d'ore di quiete e s'era procurata la quiete eterna. La responsabilità gravava sull'infermiera, la governante! Perché non era stata più previdente? Perché non aveva sorvegliato meglio il padrone?... E se...? No! Era un pensiero inumano! Inumano? Contrario ai doveri del medico e alle leggi. Perché il senso d'umanità, forse, esigerebbe di liberare quanto prima dalle sofferenze chi non ha ormai altro destino che quello di soffrire fino alla morte. Forse, questo sarebbe il più alto comandamento umano o divino: uccidere nel caso che la morte redima dal male. Non esiste medico che non si sia trovato in una situazione analoga, che non abbia discusso tra sé e con altri quei dilemmi? E il risultato?... La vittoria della legge sul senso d'umanità.

E, poiché la lotta è di molti millenni e il risultato è da gran tempo radicato nella coscienza umana, molto di rado sorge nell'uomo la questione se egli sarebbe capace di uccidere liberamente, se saprebbe spegnere una vita sofferente qualunque, anche avendo la sicurezza di compiere una buona azione. «No» — pensò Emérico Zala — mentre s'alzava con cautela per non destare la moglie, — non sarei capace di uccidere. Uccidere — uccidere — uccidere in generale? Forse sì. Ne sarei capace di certo. Se me lo comandasse la patria, il dove-

re, saprei, non soltanto morire, ma anche uccidere. O...». Non finì il pensiero, allontanò da sé la sensazione inquietante. Ma, non ostante cercasse di difendersene, sapeva bene, ci aveva pensato più volte, che sarebbe capace di uccidere se si fosse trattato di Teri. Se avesse dovuto uccidere per lei o per causa sua o... se forse avesse dovuto uccidere lei stessa. Per liberarla dalle pene o... se altrimenti non avesse potuto tenerla per sé!

Emérico Zala, amava la moglie con la passione dell'uomo che va lentamente invecchiando. Era un uomo di idee chiare e sapeva che Teri non era stata innamorata di lui, quando aveva acconsentito a sposarlo. Sapeva che la grande differenza d'età esistente tra loro circondava di pericoli segreti la loro vita matrimoniale. Una volta ella avrebbe potuto innamorarsi

di qualcuno e allora... No, non poteva vivere senza di lei, né avrebbe potuto sopportare ch'ella lo abbandonasse! Ma che cosa teneva Teri accanto a lui? Il benessere, ch'egli le aveva promesso, col quale egli ne aveva salvato la famiglia dalla rovina, era minore di quello che una donna come lei si sarebbe potuto aspettare. La vita tranquilla può essere distrutta dagli assalti difficilmente evitabili delle cure materiali. «Che cosa ha ella da me? Che cosa ha accanto a me?», pensava talvolta Emérico Zala con profonda tristezza. «Le nostre figlie? Sì: le due bambine». Forse, esse sole tenevano accanto a lui la moglie. Ma tosto scacciava da sé questo cattivo pensiero, questa sua inquietudine. Vedeva l'amore calmo, uniforme, della donna, la sua gentilezza e... sì: ne vedeva e ne sentiva anche l'affetto. E,

negli ardenti amplessi di lei egli sentiva e risentiva la felicità, la gioventù, la bellezza, il piacere. Emérico Zala aveva fede in sua moglie.

Uscì guardando dalla camera; vide che la moglie dormiva ancora tranquilla e chiuse piano dietro a sé la porta.

Teri non dormiva. Giacque tutta la notte senza pigliar sonno. Allorché udì che il marito s'era svegliato e s'alzava, finse di dormire profondamente: non voleva ch'egli le parlasse, non voleva parlare con lui. Perché s'alzava così per tempo? Di solito, era lui a rimanere più a lungo a letto. Forse, aveva da fare e certo era agitato dal caso del giorno prima, la morte del vecchio Balini. Certo ora andava alla casa del morto, forse s'aveva da sbrigare qualche formalità con l'ufficiale sanitario. Tutto ciò balenò in un attimo nella mente di lei; poi i suoi pensieri abbandonarono il marito per ritornare a lei stessa. Perché Teri, per tutta la notte, aveva pensato a sé stessa. La sua vita, come un potente magnete d'una forza magica, attraeva da cento parti i ricordi, i pensieri.

Teri Zala non era quella tal donna «trascurata» o «incompresa» o «annojata». Ella sapeva d'essere amata dal marito appassionatamente, d'un sentimento esagerato. Sapeva quali fossero i suoi doveri, le sue faccende. Sapeva che, se anche Emérico non era l'uomo ch'ella aveva sognato, pure per questo legame di valore sentimentale un po' discutibile, la sua vita aveva uno scopo ragionevole: le figlie. Sapeva che centomila e centomila donne vivevano peggio e più inutilmente e più miseramente di lei. E sapeva soprattutto d'essere infelice.

In un qualche punto, la sua vita s'era guastata. E sapeva precisamente dove. Nel punto dove, forse per spirito di sacrificio o forse per un vile calcolo, aveva creduto piuttosto alla vita che al sogno: nel punto dove aveva seguito i fatti pratici, reali, sicuri, e non il sogno fantastico misterioso, d'incerto splendore. Forse il bel sogno si sarebbe potuto realizzare un giorno. E così? La sua vita s'era guastata, e l'aveva guastata lei stessa. Perché, in realtà, la sua non era stata abnegazione, ma viltà! Perché in quel momento irrimediabile della sua vita, ella aveva desiderato la tranquillità più che la realizzazione del suo sogno fantastico. Era stata infelice al suo sogno, l'aveva tradito, e ora scontava ciò con tutta la sua vita! Lo scontava per sempre la donna modesta, insignificante, piccolo-borghese, che era divenuta in quei sette anni la dama o la mondana del sogno, invece di trasformarsi nella donna famosa della vita pericolosa e interessante. Questo ella scontava nel suo destino borghese piuttosto povero che modesto, in luogo di una vita ricca e splendida. Questo ella scontava nel talamo, che le offriva i soliti e un po' noiosi piaceri, lei che sarebbe potuta divenire un'eroina di avventure eccitanti, un'amante ardente, dispendiosa e accoglitrice di piaceri ignoti. Questo scontava in mezzo alle cure colie ch'era nata per brillare; questo scontava l'anima dibattente nella vita mortalmente noiosa della piccola città, mentre aspirava alle grandi sensazioni della vita; questo scontava così lei che...

Così che, nell'onomastico della sua bambina, era

"POSTA" D'AMERICA

Jackie Coogan è povero

"Dopo avere sprecato la mia infanzia a lavorare senza un momento di requie, dovrò adesso vivere senza un soldo?"

Esiste in America un giovanotto di vent'anni che non abbia cinque dollari in tasca da spendere per i suoi minuti piaceri settimanali? Direi di no, specie non tra coloro che, come me, hanno guadagnato cento milioni durante la loro infanzia.

Eppure fino alla mia maturità, io non ho mai potuto spendere più di sei dollari e mezzo alla settimana.

Speravo, però, che, giunto all'età della libertà e della responsabilità, avrei potuto approfittare del guadagno della mia infanzia. Niente affatto. E non avevo un soldo, di mio, lo scorso novembre, quando ho sposato Betty Grable...

Da allora ho guadagnato solo mille dollari, facendo una partecina di secondo piano in «College Swing». Vale a dire, insomma, che vivo quasi esclusivamente sui cinquecento dollari settimanali che mia moglie prende dalla Casa che l'ha scritturata e che la fa lavorare. A cinque anni, chi mi avrebbe mai detto che da grande mi sarei trovato in questa brillante situazione?...



Betty Grable, la moglie di Jackie Coogan.

I miei soli ricordi d'infanzia sono ricordi di lavoro, ricordi delle code dell'abitato di Charlot. Per giorni, per settimane intere, ho dormito in un cantuccio dello studio. Guadagnavo, allora, più di tutti gli altri artisti del mondo, salvo Charlie Chaplin.

Ridevano dei miei vestiti da ragazzino di strada. Ma molti non sapevano che, nella vita, non ero molto meglio vestito di così...

A quattro anni ero già il solo a mantenere la mia famiglia e, benché questo sembri strano agli occhi dei genitori che mi leggono, devo dire che mia madre è stata dei due, quella che mi ha costretto a lavorare di più. E, se non avessi avuto mio padre, è certo che ancora non sarei libero.

Nel 1925 mi sono ammalato per essere stato quarantotto ore senza dormire. E' stato Wallace Beery, grande amico di mio padre, a osservare che quella vita era troppo dura per me e da quel giorno, grazie a Beery, ho conosciuto un po' più di libertà per divertirmi...

In casa nostra, benché guadagnassi io per tutti, soltanto mia madre aveva autorità.

Mio padre si preoccupava molto poco di tutto quello che succedeva. Aveva una sola vera passione, la pesca della trota. Ecco perché mia madre ha potuto, a tutto suo piacimento, spendere e spendere tutto il denaro che io non contavo e che, verosimilmente, non contava neppure lei.

Cento milioni di dollari... Come somma non c'è male! Ma non si crederebbe che, durante la mia infanzia, mia madre non ha mai voluto comprarmi il trenino meccanico che sognavo...

Se gli si comprassero dei balocchi come agli altri bambini — diceva, — forse perderebbe l'abitudine di fare il «bambino povero».

Può darsi avesse ragione... Ed è forse per lo stesso motivo che fui sempre vestito con abiti fatti dalla donna di servizio.

Non vi è mai stato al mondo un bambino che abbia guadagnato tanto quanto me. Ma ve n'è, forse, anche stati pochi che abbiano avuto un'infanzia così penosa.

Quanto rimpiango, oggi, le gioie degli scolari, le libertà e le cattive abitudini che non ho mai potuto avere! E le rimpiango soprattutto perché il mio grande sacrificio non è servito a nulla.

Adesso, è tutto passato. Una volta, quando ero piccolo, credevo che tutto quel lavoro, che tutta quella giovinezza trascorsa senza che ne conoscessi la gioia, che tutto quel danaro, mi avrebbero un giorno dato una ricompensa.

Più tardi, quando, finalmente, sono andato a scuola, ho dovuto faticare tre volte più degli altri per riprendere il tempo perso davanti alla macchina da presa. Malgrado questo, serbo degli anni di studio un dolce ricordo. Ma la vita infernale mi aspettava all'uscita dal collegio.

Mio padre, che è perito tre anni fa in un incidente d'automobile, era sempre più appassionato della pesca alle trote che di tutto il resto.

C'era tuttavia, il mio «consigliere», che consigliava non so che cosa e che faceva parte della mia famiglia sotto il nome di «manager di Jackie Coogan». Siccome non avevo «giurato» da dieci anni, non so davvero che cosa avesse da amministrare... Ma ero minorenne, e non c'era niente da ridire.

Quando sono uscito dal collegio avevo, come vi ho detto, sei dollari e mezzo per le mie piccole spese settimanali. Non c'era da andare molto in là...

La morte di mio padre è stata, per me, una disgrazia doppia. Perché anche se si mostrava indifferente quasi a tutto era, da un punto di vista legale, il capo di casa. E se quel disgraziato incidente non fosse successo, non solo avrei ancora un padre, ma non sarei nella situazione in cui mi trovo oggi.

Appena morto mio padre, mia madre si è affrettata a sposare il mio vecchio «consigliere»... E, da allora in poi, il capo di casa è stato lui!

Siccome io non ero ancora maggiorenne, è diventato di colpo il proprietario

se i miei genitori rifiutano di versarmi quello che mi devono, posso denunciare per i maltrattamenti subiti durante la mia infanzia. Lo Stato confiscerebbe allora tutto quello che ho guadagnato. Spero però, di non dovere giungere a questo passo.

Ma questa non è la sola ragione di avversità verso coloro che non posso chiamare miei genitori. V'è anche di peggio: alla vigilia del mio matrimonio, mia madre ha telefonato alla madre della mia fidanzata e le ha detto:

— Se Betty crede di sposare un uomo ricco, si sbaglia. Potete dirglielo, perché Jack non ha né un soldo, né una posizione.

Essa voleva, in questo modo, impedire che mi sposassi perché sapeva che, da solo, essendo molto poco spendaccione, non avrei forse reclamato quel che mi spettava ma che, sposato, le cose sarebbero forse state diverse.

Auguro a tutti i ragazzi del mondo di avere delle madri che siano delle mamme e non delle nemiche. E' per questo che, anche se questo processo mi rovinerà, preferisco vedere i miei cinquantamila milioni andare allo Stato piuttosto che in tasca di colui il quale ha usurpato il posto di mio padre.

E ora, forse, capirete che il piccolo Coogan dello schermo non la faceva sempre in barba ai suoi genitori...

Jackie Coogan
(a cura di O. R. Klinder)
(riproduzione vietata)

Una definizione del pittore Sensani: "I costumi, questa carta da caramelle dei divi".

Mino Maccari ci parla di un pittore di sua conoscenza che è tra i partecipanti della Biennale a Venezia: "Figuratevi, è così delicato, così delicato che non dice "le mie nature morte" ma "le mie nature buon'anima"..."

"La partita a scacchi" di Giacosa, ridotta in una battuta da Osvaldo Scaccia nella redazione di Palazzo Sciarra.

IO LANDA (al poggio Fernando) — No, tu non mi ami più! Non ti fai più mangiare le pedine come una volta!

Il decalogo del critico in vista della Mostra del Cinema a Venezia:

- 1) Ricordati che prima di andare in acqua devi aver già stroncato un film da almeno due ore, se no potrebbe farti male;
- 2) Non avrai altro schermo all'infuori di quello del Lido;
- 3) Non rubare (le idee dei colleghi);
- 4) Non ammazzare (i registi presenti a Venezia);
- 5) Onora il divo e la diva;
- 6) Non desiderare la spettatrice d'altri;
- 7) Ricordati che i signori con baffoni e occhiali neri non sono Greta Garbo in incognito, ma sono solo signori con baffoni e occhiali neri;
- 8) Fa finta di capire i film in versione originale;
- 9) Ricordati che a film proiettato a Venezia non si guarda in bocca;
- 10) Ma soprattutto ricorda il numero 4.

"POSTA" DI FRANCIA

Un sabato a Parigi

I cinematografari hanno la vita comoda - Un disordine impressionante - A zonzo per gli "studi" - Costi elevatissimi

Parigi, luglio.

Bisogna dire che a Parigi chi fa del cinema ha davvero una vita comoda. Negli strani stabilimenti cinematografici della Ville Lumière si comincia a lavorare a mezzogiorno e si smette alle otto, per cinque giorni soltanto, perché il sabato e la domenica si fa festa. Sono dunque quaranta ore precise e quiete a quel produttore che avesse fantasia di pretendere una ora di più.

Immaginatevi la meraviglia dei nostri interlocutori quando venerdì sera, avendo definito i nostri affari, abbiamo espresso il desiderio di dedicare il sabato, ultimo giorno della nostra permanenza a Parigi, alla visita degli stabilimenti di produzione. Se avessimo detto che eravamo attesi a colazione dal Re di Francia ci avrebbero guardato con minor stupore.

Tuttavia, dopo lunga riflessione, qualche cosa si riuscì a combinarla. Infatti a Parigi, non ostante la severa legge del fronte popolare, c'è ancora qualcuno che il sabato lavora.

Così siamo andati a trovare l'on. Scapini allo Studio François 1er. L'on. Scapini è il valoroso cieco di guerra, universalmente noto come una delle più belle figure del combattentismo francese. Egli è proprietario del più curioso stabilimento parigino, sito a duecento metri dall'Avenue des Champs Elysées. E naturalmente, in casa sua si può lavorare quando e come si vuole, perché nessuno osa dirgli nulla.

Si entra in una specie di garage, al n. 28 b di rue François 1er, e si arriva dopo varie giravolte in una sala di m. 42 per 19. C'è Nebenzhal che gira «Werther». Ecco delle vecchie conoscenze: il regista Ophüls, la deliziosa Annie Vernay, e quello che sembra destinato ad essere il suo compagno d'arte inseparabile: Pierre Richard Willm. La scena è piena di gusto: quel gusto caricato, ben inteso, che è la specialità degli ebrei tedeschi. Ma in un «Werther» non dà fastidio. Quello che è impressionante è il disordine circostante. Non sembra d'essere in uno stabilimento di produzione. Piuttosto, si direbbe d'esser capitati in uno di quegli interni di fortuna ai quali si ricorre quando si gira in esterni e capita una settimana di cattivo tempo. Soltanto un terzo del teatro è occupato dalle costruzioni; il resto è un bric à brac spaventoso che rassomiglia ad un deposito di masserizie di sfrattati. Domandiamo a Nebenzhal come può girare in quelle condizioni. Ci risponde che si trova benissimo e che, del resto, sta preparando la scena successiva nell'altro teatro che si trova al di sopra di questo. Andiamo a vedere. E' un corridoio lungo 48 metri e largo 10. Alcuni operai tirano su dei telai fischiettando. Si vede che è sabato.

Il nostro pensiero si volge con commossa gratitudine a Cinecittà che splende nella lontananza come un sole e, con autentica compassione, si rivolge anche a quei colleghi francesi che in questi giorni, tanto per armonizzarsi alla corrente, si sono dedicati a diffamare la nostra organizzazione cinematografica. Per non perdere l'occasione, domandiamo poi quanto costa una giornata di lavoro in questo studio. Ci si risponde: 12.000 franchi. Allora il nostro pensiero di cui sopra ritorna ai sullodati colleghi i quali dicono che lavorare in Italia costa di più e sconsigliano di conseguenza i produttori francesi dall'impegnarsi in combinazioni romane. Perché sì, carissimi colleghi parigini, 12.000 franchi di solo studio sono di più, molto di più di 5.000 lire a Cinecittà, senza contare le quaranta ore,



Sacha Guitry dirige a Billancourt.

il sabato, le costruzioni il cui prezzo è triplo in confronto con quello nostro, e tante altre cose. Ma, ad ogni modo, il signor Nebenzhal dice che gli va bene e noi evitiamo di comprometterlo chiedendogli di fare un paragone.

Lasciato il François 1er, filiamo ora alla Boutte de Chaumont, agli studi Gaumont. Franco Film Aubert, rue Carducci, dove Pierre Frégerais, produttore di «Carnet de Bal» ci ha invitati a visionare il primo montaggio di «Ernest le Rebel», il film che doveva essere girato in Italia dalla Laitina sotto il titolo «Le avventure di Ernesto Pic». L'egregio amico ha dovuto faticare terribilmente per ottenere alla G. P. T. A. una sala di proiezione di sabato mattina. Ma, siccome è un buon cliente, alla fine gliel'hanno data.

Lo stabilimento della vecchia Gaumont è un incredibile accrocchio di costruzioni. Dice che ci sono sette teatri, ma non siamo riusciti a capire dove si trovino. Un paio erano riconoscibili dall'esterno. Ma gli altri irranciscono, almeno che non fossero nel sottosuolo, non li abbiamo affatto identificati. Ed era tutto chiuso: quindi impossibile fare degli accertamenti.

Dunque abbiamo visto «Ernest le Rebel». E' stato girato parte a Nizza e parte a Parigi. Non è finito e ai primi di agosto si dovrà ancora girare a Nizza e a Parigi. Pierre Frégerais si duole sinceramente di non aver potuto lavorare a Roma. Egli conosce la nostra organizzazione e sa che è la migliore dell'Europa continentale, chechè ne dicano i giornalisti cinematografici francesi. Ma a parte tutto questo, Frégerais è contento del suo film; e ne ha diritto, perché il regista Christian-Jaque ha lavorato con vivo senso d'arte creando un nuovo Fernandel che assurge veramente all'altezza di grande attore. Ne è risultata un'opera originale, fresca, piena di colore e di vivacità che piacerà certamente anche da noi, a differenza della normalità di tutte le produzioni francesi che sono senza dubbio molto distanti dalla nostra sensibilità.

Avvicinandosi la fine del nostro laboriosissimo sabato, riuscito così bene, a dispetto di tutti i divieti, siamo poi andati a render visita a M. Arys Nissotti, segretario generale della Camera sindacale francese del film.

M. Arys, come è chiamato da tutti, è di

origine italiana. Ha fatto la guerra in Italia nel nostro esercito, da volontario. E' dunque un nostro amico. Per prima cosa ci ha detto tutta la sua gioia per la vittoria degli azzurri a Colombes. Poi ci ha raccontato tante cose simpaticissime e ci ha detto che non chiede di meglio che venire a fare un film in Italia. Pensa ad una «Caterina de' Medici» che gli piacerebbe moltissimo. Egli è infatti un grande produttore: «Zouzou», «La principessa Tam Tam», «La bella brigata», «Café de Paris», il prossimo film di Duvivier, sono suoi, così come le produzioni Regina, «Mademoiselle ma mere» e la «Dame de Malacca» sono nate sotto i suoi auspici; e annuncia imminente la realizzazione di un grande «Cristoforo Colombo», regia di Abel Gance. M. Arys, che è il principale collaboratore di George Lourau, presidente della Camera sindacale e della Camera Internazionale del film, ci ha detto d'essere un fautore convinto d'una stretta collaborazione fra la cinematografia francese e quella italiana e si è dimostrato un perfetto estimatore delle nostre alte possibilità tecniche e lavorative.

Gli abbiamo domandato qualche cosa sulla situazione della produzione e del noleggio in Francia e ne abbiamo avuto delle preziose informazioni.

Oltre ai due stabilimenti di cui già abbiamo parlato, la Francia dispone di cinque teatri, il più grande dei quali misura m. 25 per 20 a Billancourt, di sette teatri, il più grande dei quali misura 45 metri per 18 a Joinville, di altri cinque teatri (m. 32 per 21) a Joinville Saint Maurice, di due teatri alla Courbevoie (30 per 20), di due teatri a rue Francoeur (34 per 11), di due teatri a Epinay (43 per 13), di due teatri ai quali President Doumer (34 per 11), di un teatro al Boul. d'Aufelle de Paladines (25 per 12), di due teatri Tobis ancora ad Epinay (35 per 20), di tre teatri a Neuilly (45 per 16), di due teatri a Montsouris (27 per 16), di un teatro a Place Clichy (16 per 14) e di due modesti stabilimenti a Nizza.

In questi studi, numerosi, come si vede, ma attrezzati alla bell'e meglio, salvo quelli di Joinville e di Billancourt, si producono ogni anno circa duecento film francesi che godono di una organizzazione di noleggio perfetta.

Il costo di un film francese normale è di 30.000 franchi al giorno, costruzioni comprese. Cinque settimane di lavoro danno così 750.000 franchi. Aggiungiamo altri seicentomila franchi di attori, soggetto, sceneggiatura, pellicola e tecnici e vediamo che il costo medio del film normale arriva a 1.350.000 franchi pari all'incirca a 700.000 lire.

Si deve dire che l'indice della produzione è piuttosto basso. Molto più basso che in Italia. Tuttavia, questi film vengono brillantemente sfruttati in esclusività nei grandi cinema riservati alla produzione francese (Normandie, Marignan, Marivaux, Madeleine, Olympia, Max Linder) e, quando attaccano, restano in programma da tre o sei mesi, e per passare in seconda visione ci vogliono almeno quattro mesi d'intervallo. Con questo sistema, la regione parigina dà facilmente tre milioni di incassi lordi per arrivare ai 4,5 milioni di «Carnet de Bal» e ai record già detto di «Grande Illusione». Ci sono, naturalmente, anche i film che vanno male, ma trovano benissimo il loro sfruttamento nei locali di prima visione a doppio programma, appoggiandosi alla seconda visione di un grande film, straniero o francese che sia.

Concludendo, un film francese di classe media dà facilmente cinque milioni di franchi di incassi. Poco di più di quel che dà il mercato italiano.

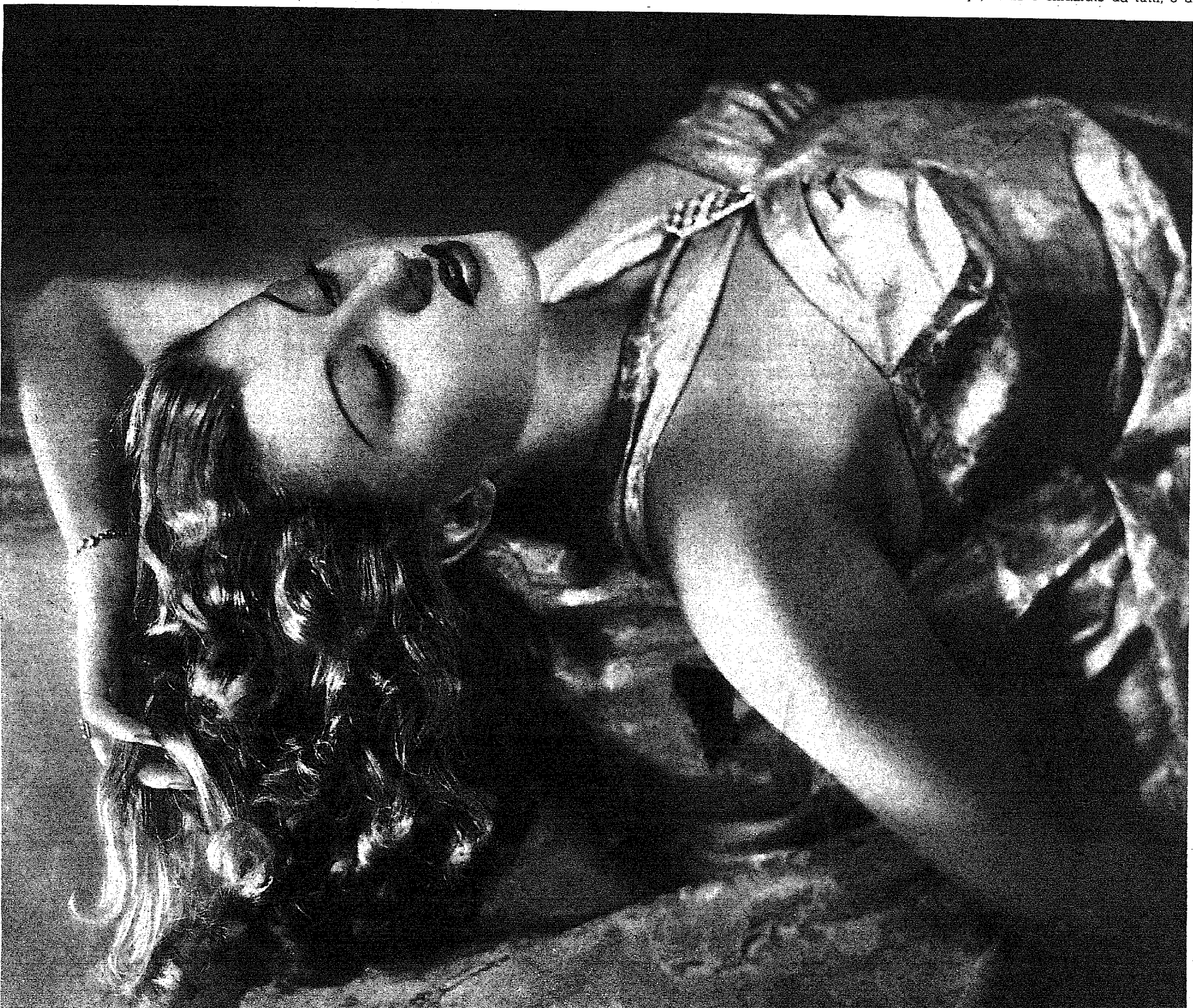
Ma è il pubblico francese quello che sostiene il film di produzione nazionale con una fedeltà veramente ammirevole; ed è questo pubblico che occorre al cinema di esclusività francese a preferenza che ai cinema di esclusività straniera dimostrando la sua simpatia maggiore agli sforzi della cinematografia nazionale. Va bene che i film stranieri sono presentati con i titoli sovrapposti in francese sull'edizione originale; il che riduce l'interesse del film, mentre il doppiato lo aumenta. Ma sopra tutto c'è uno spirito di ipernazionalismo, nel cinema come nel resto, contro il quale nessun fronte popolare potrà mai far nulla. Perché è nel sangue di ogni buon Francese.

E il buon francese è di temperamento cinematografico per eccellenza. Produttori, registi, attori e attori sono veramente tagliati a posta per questo mestiere che trova nel loro spirito la più viva rispondenza. Ma M. Arys, salutandoci con la più sincera cordialità, ci diceva che il momento è più tosto ambiguo e nebuloso. C'è troppa gente non qualificata che passeggia per l'avenue des Champs Elysées, venuta da ogni parte del mondo a tramare affari più o meno sballati. E' facile prendere un ufficio con una dattilografia in una di queste traverse e fare un film sulla carta, senza un soldo in tasca. Parigi è purtroppo sempre un ricettacolo di indesiderabili di ogni razza e la cinematografia è l'asilo di troppa gente poco raccomandabile. Ricordatevi, dunque, in Italia di non accettare proposte d'affari che non siano presentate da persone iscritte alla Camera Sindacale, rigorosissima nell'accettare le iscrizioni. Se non terrete conto di questo consiglio, sarà colpa vostra se i vostri affari risulteranno piuttosto confusi...

Grati all'illustre «italianisant» per il prezioso consiglio, abbiamo concluso il nostro sabato parigino con una passeggiata verso l'Etoile. Era l'ora in cui, sul tramonto, l'avenue scintillava di mille e mille riflessi tra le dieci file di automobili rilucanti e discendenti nei due sensi. Erano con noi Christian Stengel, il produttore di «Fu Mattia Pascal», M. Ribes, consigliere fiscale della Camera del film, M. Arthus, della Compagnie Generale Cinématographique e il camerata Roberto Chabert di Regina Film. Quattro uomini veramente in gamba, in primissima linea sul fronte della collaborazione cinematografica italo-francese.

Siamo rimasti lungamente in silenzio. E arrivati all'Arco di Trionfo, ci siamo fermati a guardare in fondo, verso la Concorde. Senza parlare, era chiaro che pensavamo tutti alla stessa cosa. Che peccato che ci debbano essere tante nubi tra l'Italia e la Francia. Si lavorerebbe così bene insieme...

G. V. Sampieri



Vivato delle nuove "stelle" italiane: Loretta Dana (Fotografia Luxardo).



S. A. R. il Duca D'Aosta in visita a Cinescittà, guidato dall'on. Roncoroni e dal comm. Oliva.



Si gira "Le due madri": una scena con De Sica e Cialente.

**CINE-
CITTÀ E
DINTORNI**

Il fervore di opere in questo primo anno di vita di Cinescittà è stato tale, che un piccolo singolarissimo della piccola e fantastica metropoli è rimasto inosservato. E' mai possibile che la via di una città, di una vera città, rimangano senza nome? Cinescittà è giovane, molto giovane. I suoi abitanti sono ancora dei pionieri, ai quali basta una indicazione molto sommaria per orientarsi. Ma Cinescittà cresce, la curiosità intorno alle sue mura fa rissa, i visitatori italiani e stranieri diventano sempre più numerosi. Si conoscerà un giorno decidersi a battezzare le piazze, i corsi, le strade, i vicoli, i larghi. Dove sceglieremo questi nomi? Diamini! Registri, stelle, film. E avremo, invece dell'antico piazzale, un Foro Carmine Gallone, un Corso Alessandro Blasetti, una via via Miranda, un Largo Mario Camerini, un Viale Giuseppe Amato, un Vicolo Trenker e via dicendo.

Il fortunato autunno di questi due nostri grandi attori si adagia nell'aria "condizionata" di Cinescittà come in un'atmosfera primaverile. Tredici gradi nei teatri di posa, malgrado i «molights».

— Ecco, — dice il «porteur» di Minon de Lanclos, — bisogna cambiare ad ogni scena — e ci mostra un solino inamidato di taglio perfetto. Piccolo particolare pratico. Ma di questi se ne possono sommare cento che forniscono una impressionante percentuale di maggior rendimento. Nel teatro Cines che fu preda, tempo fa, delle fiamme, la temperatura era salita a sessanta gradi.

Cons.

La favola della "colonna sonora"

Caro lettore, ti consigliamo di leggere questo interessantissimo articolo. Esso ti rivelerà alcuni misteri della tecnica cinematografica: ti condurrà nei meandri del "messaggio" e delle "colonne sonore"; ti spiegherà come si fa un "montaggio" e ti farà capire — finalmente — a che cosa serve il "ciak". Non è poco, ci sembra, sia poco.

Potrebbe essere raccontata come una favola. C'era una volta una principessa muta...

La principessa senza favella, che rivela, col raggio vivido della sua pupilla, l'immagine mutevole del mondo e della vita, l'espressione smagliante della vicenda umana, il mistero del divino e dell'arcano, trova il suo sposo.

La grande riformatrice silenziosa, la rivoluzionaria priva di voce, la dea dell'eloquenza senza parola incontra il bel giovanotto dalla gola canora e gli si accoppia e dall'unione risulta, nuovissima genesi, un solo corpo saldo e compatto come un monolito.

Il miracolo si ripete ogni giorno in tutti gli stabilimenti cinematografici sparsi nel mondo.

Il regista, compiuta la sua opera, consegna al montatore chilometri di pellicola muta, insieme con chilometri di sonoro. Il montatore, pronubo, taglia e salda, ed il nostro missato esce fuori portentosamente, miracolo di tecnica e di coesione, pronto per le copie del positivo.

Delle tre fasi cicliche di un film, quella relativa al montaggio è forse la meno conosciuta dalla grande massa del pubblico.

La fase iniziale, riservata alla preparazione, uno se la immagina. Si sa che per fare un film occorre innanzi tutto il soggetto. Scelta la trama, uno o due specialisti e qualche volta anche tre o quattro, oppure cinque o sei (tra i quali v'è, quasi sempre, il regista) stendono la cosiddetta sceneggiatura, che altro non è se non la descrizione minuta, dettagliata e purtroppo mai collaudata, delle varie inquadrature del film. In questa sceneggiatura entra, naturalmente, anche il dialogo, fattore dominante nel campo degli elementi sostanziali.

Contemporaneamente si procede alla scelta degli interpreti. Il regista propone per esempio Greta Garbo per la parte della protagonista. Il direttore di produzione non è dello stesso avviso.

Greta Garbo è troppo cara, amico mio; non ti degna di una risposta neppure se le telegrafi un'offerta di cinque milioni. Che cosa ne diresti, invece, di Paquita Morbeau? Non è molto conosciuta, ma ha delle doti meravigliose. L'ho vista oggi dal latteo mentre prendeva un cappuccino! Un incanto. Aveva un'espressione così genuina, così naturale, così spigliata e così semplice, che era una bellezza a guardare. Devi aggiungere, poi, che Greta Garbo è un manico di scopa, mentre Paquita è piuttosto grassottella; e tu sai



Simonelli alla "moviola".

bene quanto sia in odio, presso i nostri mercanti, la donna magra.

Io credo che, con venti-venticinquemila lire, la Morbeau ci finisca il contratto. Siccome, poverina, avrà bisogno di tutto il vestiario noi le faremo passare, per fatto, in misura, quello che ci rimane con l'ultimo film. Ergo, con sei o sette mila lire, ce la caveremo, ad esclusivo beneficio del pubblico il quale sarà chiamato ad assistere al sorgere di una nuova stella.

Mi accorgo di essere stato piuttosto lungo su quello che doveva essere un rapido sguardo alle fasi che precedono lo stadio conclusivo di un film: il montaggio. Ciò mi permette di sovrallorare, con grande gioia dei lettori, sul periodo della lavorazione e di entrare subito nel regno della «moviola», dove avvengono i miracoli conubii, generatori della colonna sonora.

Un giorno mi recai in Cinescittà. Appena oltrepassato il cancello dell'entrata mi diressi sul viale della mano manca. In questo lato dell'ampissimo cinto gli edifici sono bassi come quelli antichissimi e, in verità, sfuggono un po' di fronte al gigantesco assieme degli stabilimenti che sovrasta, con l'alta mole del triplice ordine di padiglioni, le torri emergenti dalla verde piana dell'Agro.

In uno di questi bassi edifici sono disposte le macchine del «mixage». Le più perfette e moderne del mondo.

Per chi ci capita la prima o la seconda volta, la faccenda è seria. Sembra di entrare in un labirinto e si ha il timore di finire, da un momento all'altro, in chissà quale trabocchetto.

Io ebbi la fortuna di incontrarvi Arianna. Una delle prezziosissime ragazze addette al montaggio mi fornì appunto il filo conduttore, non per uscire dal dedalo, ma per

incontrare il non temibile minotauro: il montatore.

E' bene che a questo punto avverta il lettore di una cosa molto importante. L'impianto per il montaggio ed il missaggio di un film, così come tutto il personale addetto, appartiene a Cinescittà. Il montatore invece promana dalla Casa che produce il film e che, all'uopo, prende in affitto e stabilimenti e impianti tecnici di Cinescittà. Il montatore, quindi, nella sua veste professionale e giuridica, deve essere considerato alla stessa stregua del regista. Se questi ha il compito altissimo di infondere la vita e di donare lo splendore al corpo inanimato ed incolore della sceneggiatura, il primo ha l'ardua incombenza di realizzare la sintesi della compiuta creazione, di dare il tono, il ritmo, la misura e il volto al complesso delle inquadrature girate. Lavoro sulla pellicola e non sulla indomabile disordinanza del piano scenico, ma pur sempre lotta immensa di un cervello contro tutti quegli elementi che, per essere fusi in un solo croco di perfezione e di bellezza, debbono essere tratti dalle miniere dell'esperienza e dai delubri della genialità e dell'arte.

Arianna mi condusse da chi stava completando il montaggio di «Luciano Serra» e dell'«Orologio a cucù»; il montatore dell'Era Film. Una vecchia conoscenza: Simonelli. Quando, qualche anno fa, mi dissero che Simonelli aveva fatto il gran salto: dalla carriera giornalistica a quella cinematografica, pianis a diretto per parecchi minuti. Era un vero peccato, secondo il mio convincimento, che un uomo come Simonelli, capace di guadagnare, nel giornalismo, cifre astronomiche, si fosse lasciato ingannare dalla Decima Musa che, premio, inesorabilmente le persone di talento, con la fame, o quasi. Invece, dopo poco, dovetti ricredermi. Simonelli

cominciò con l'incassare e in Italia e in Germania dei biglietti da mille. Entrato nel campo tecnico, grazie alle sue grandi capacità, poté divenire un montatore famoso. E anche come regista ha i suoi numeri da presentare.

Lo trovai al banco di lavoro, con l'occhio intento al piccolo schermo della moviola. Allacciava le ultime scene di «Luciano Serra».

— E' un film che mi ha dato grandi soddisfazioni — mi disse — Alessandro mi ha fornito scene perfette e inquadrature impeccabili. Vittorio Mussolini mi ha frequentemente soccorso con il suo vigile interessamento. Quando l'ho vicino, credimi pure, sento di fare cose superiori alle mie modestissime possibilità. Tu certo ti meravigliasti di vedermi in questo arnese, in quest'aula, alle prese con questo bestione che sprizza immagini, suoni, strepiti e frastuoni. Una cosa è scrivere un articolo, un'altra è ridare venti o trenta chilometri di pellicola in duecento e duecento metri di film. E dire che avevo la fama di essere un pochino prolisso negli scritti di varietà. Ora, invece, sfoggio — a sentire certi audaci — mirabili doti di sintesi. Debbo confessare che a stringere mi ci trovo meglio che a sbandare. Ciò mi dà il conforto di avere azzeccato la via giusta. Ma tu, caro ex collega, sei venuto qui ad affastellare gli elementi utili per un articolo e non a udire le mie chiacchiere. Non fare segni di diniego; ora ti presenterò delle cose veramente interessanti. Qui ci troviamo, tanto per incominciare, nell'Ufficio edizioni, reparto montaggio. Il personale tecnico di questo Ufficio è quanto di migliore vi sia in Europa. L'impianto è uno dei più attrezzati del mondo. Quindi, il montatore ha la possibilità di lavorare in un ambiente ideale. Come tu ben sai, la macchina principale del montaggio è la moviola. Attraverso questo potentissimo occhio, lo studio attentamente la fotografia e il dialogo ed opera quei tagli che reputo necessari. Quando ho snellito le scene, e ho dato ad esse la connessione necessaria al perfetto amalgama, passo alla sincronizzazione. Con essa accoppio le varie colonne della fotografia e del suono. Quindi, operando con il missaggio, si vendono anche delle «trucca» (adatta per le disavvenze e per le sovrapposizioni) procedo alle correzioni suggerite da quel senso di armonia che il montatore deve assolutamente avere, altrimenti è utile cambiare mestiere.

E' un lavoro difficile?

— Il lavoro alla moviola richiama più le facoltà creative, quello alla sincronizzazione acuita più le qualità tecniche. Il missaggio della colonna muta con quella parlata, ed il successivo accoppiamento della colonna derivata da questa prima saldatura con quella riunita del rumore e della musica, è cosa da farsi con grande attenzione e molta perizia. Qui, in Cinescittà, c'è una sincronizzazione che può accoppiare perfino nove colonne; macchina che è stata ammirata recentemente anche dal Ministro Alfieri durante la sua visita. Ma io opero, quasi sempre, nella macchina a quattro, dove misso la colonna muta con quella che riporta ciò che l'occhio non vede, ma che il montaggio della scena ti fa immaginare; quindi accoppio la colonna del volto e dei rumori, con quella della musica, e infine, riunisco in una sola colonna, che passa subito al personale addetto al taglio del negativo. Naturalmente il montatore opera sempre sul positivo. A lavoro compiuto le bravissime ragazze, addette al montaggio, tra le quali nomino per tutte, Jolanda Benvenuti e Giovanna del Bosco, attraverso il foglio di guida e la numerazione, tratta dai ciak di testa o dalle perforazioni, riportano il negativo al modello del positivo montato. Lo stabilimento di copia fa il resto. Il film è pronto così per la programmazione. E con ciò ti saluto.

Simonelli, con un bel sorriso in fronte, torna al suo lavoro. Io mi indugio un po' nel vasto padiglione silenzioso, ma alacri di opere e fecondo di frutti. Ad un tratto un sordo crepitio rompe la pace claustrale. E' la fucileria degli abissini che assaltano il treno difeso col sangue e col ferro dai nostri eroi. Poi s'avverte un fruscio che via via s'ingigantisce e si fa rombo immenso. Sull'arco fiammante della battaglia passa l'ala dominatrice, l'apparecchio liberatore di Luciano Serra.

Fascino latino di Mireille Balin

E' inutile nasconderselo, sarebbe come se una moglie molto amorosa volesse farci credere che non le importa niente di vedere un'altra bella donna ronzare intorno al marito: quando una diva estera arriva a Roma, tutti noi, in cuor nostro, nel segreto della nostra cameretta, ci diciamo: «Non c'erano dive da noi? Opporre proprio farne venire una da oltreoceano da oltreoceano?»

Andiamo, tutti sorridenti, a prenderla alla stazione, ci prepariamo ad assistere al primo colpo di manovella a Cinescittà, ma poi, a casa, si dice: «Già, graziosa, vestita bene, ma peccato parli male l'italiano...»

Mireille Balin, invece, è arrivata rosa e bionda, sinuosa e sorridente, a farci dimenticare tutti i nostri «retropensieri». Ha dichiarato di essere di madre italiana e di adorare l'Italia non per amore turistico ma per un legame di sangue. Nessuna ha più pensato a lei come a una diva importata: Mireille Balin è italiana. E lo diciamo con orgoglio, non per dovere di ospitalità.

Mireille lavora con una lena tutta latina. E' la prima a essere pronta in teatro e l'ultima a andarsene. La domenica, riposa. E in questo riposo pare fiorisca di una bellezza che il pubblico non le conosce. Non lavora, sta in vetrina: non è più elegante, né graziosa, né breve è, semplicemente, in una parola sola, bella. E lo diciamo pur sapendo che non è questo l'aggettivo al quale la studiosissima attrice, che cerca la scena in cui essere brava, tiene di più.

— Sono contenta di girare «Terra di fuoco» perché posso farvi l'attrice sul serio, l'attrice drammatica, che ha qualche cosa da dire.

— Sarebbe troppo facile, per voi, fare solo la bella.

Oh, grazie.

Questo «grazie» non ce l'aspettavamo. Prova a dir «bella» ad un'attrice e vedrai se ti ringrazia... c'è lo stesso gusto a dir

«come state?» a un inglese: ti risponde «bongiorno», tanto trova logico che, al primo sguardo, tu abbia visto come sta, senza che si sia disturbato, a dirtelo lui.

— Sì, tanto bella, e per virtù di madre natura.

— Oh, avreste dovuto vedere che cosa avevano fatto di me i truccatori di Hollywood...

— Sono bravi, vero?

— Bravissimi a trasformare, se sia in meglio o in peggio non conta.

— Vi hanno trasformato?

— Sì, ma si sono dovuti pentire. Appena arrivati mi hanno guardata ben bene da tutte le parti. Poi hanno osservato che avevo la fronte troppo alta. «Niente paura», hanno detto, «un ciuffo posticcio e avrete una fronte perfetta». Li ho ringraziati. «Se il difetto è grave e se lo possiamo accomodare così facilmente», pensavo, «tanto di guadagno». Ma non era finito. «Avete le sopracciglia insù», hanno sentenziato. «Certo», ho detto, «ho questa fortuna, così non devo neanche depilarle». «Oh, no», m'hanno risposto, «sbagliate. Voi sarete molto meglio senza sopracciglia naturali ma con due buoni tratti all'inghilterra». Obbietti che il taglio dei miei occhi non si sarebbe facilmente accordato con quelle nuove sopracciglia.

«Non importa», mi assicurarono, «con un po' di cerotto trasparente, tiriamo giù ancora la linea degli occhi». Poi mi fecero sorridere. «Che bocca piccola!», mi dissero, con aria di rimprovero. La mattina dopo mi guardai nello specchio un'ultima volta, prima di andare dal truccatore. «Addio Mireille francese, da oggi bocca larga e occhi all'inghilterra». Il truccatore mi aspettava, raggianti, il «caso» era interessante e già si apprestava, armato, a far scomparire per sempre la famigerata linea delle mie sopracciglia. «No, no, scusate», gli dissi, «coprite, truccate quanto vi pare, ma non depilate. Tengo molto alle mie sopracciglia, preferisco lasciarle stare». A malincuore, il gran maestro

truccatore mi applicò due cerottini. Quando ebbe lavorato per un tempo incolore, mi fece spezzare. «Strano», pensai, «non sono più io. Ma forse è così che mi vogliono». E mi rassegnai a passare al reparto fotografico. L'indomani chiesi di poter scegliere io stessa le pose da mostrare al signor Mayer. Mi consegnarono un fascio di fotografie. «Ma le mie non sono ancora pronte?» chiesi. «Le avete in mano, signorina», insistevano. Non credevo ai miei occhi, quella non ero io, lo avrei giurato. E che strano volto, più corto di tre centimetri, con la fronte e gli occhi così abbassati! E la bocca... Vera una posa sorridente, coi denti che si affacciavano solo nel centro. Il resto era bocca finta e, quindi, pur sorridendo, non poteva aprirsi. Il signor Mayer chiese subito: «E questa chi è?»

«Mireille Balin», gli risposero. «Ma io ho scritturato la protagonista di «Pépé le Moko», non un'invenzione del nostro truccatore». Mi chiamò nel suo ufficio e pregandomi di ammirare lo «zelo trasformativo» del truccatore, mi assicurò che non sarei stata modificata.

— E' vero che a Cinescittà vi truccate da sola?

— Certo, è più sbrigativo e, poi, chi può sapere, meglio di me, che effetti hanno sulla mia faccia determinati trucchi?

— E a Hollywood avete visto la nostra

Miranda?

— No, ho saputo che c'era, solo pochi giorni prima di partire da laggiù. Non ho visto né una sua fotografia, né una notizia su di lei. Era sempre chiusa in casa a studiare. Non avevo mai saputo di un'attrice più riservata.

— Siete rimasta molto a Hollywood?

— Quattro mesi. Dovevo fare «Pépé le Moko» americano con Clark Gable e Spencer Tracy. Ma quel clima così speciale, freddo di sera e caldo di giorno, mi s'imbucava. In pochissimo tempo avevo perso sei chili e avevo quasi sempre una forma di tremilo nervoso. Allora ho chiesto di andarmene. Il signor Mayer, meravigliatissimo che un' europea chiamata a Hollywood volesse tornarsene a casa, mi ha fatto un nuovo contratto per cui se, nel febbraio del '39, mi sento in buone condizioni di salute, posso tornare a Hollywood.

— E ci tornerete?

— Vedremo... Intanto, siccome a Parigi ho trovato qualche anima amica che ha voluto far credere mi avessero «rimandato a casa», ho pubblicato in facsimile il contratto. Ma in Europa la vita e l'arte sono tanto più serene e più facili. Laggiù, per un ciglio più lungo, intavolano una discussione che dura dieci giorni. Qui, invece, c'è meno gente a cui dar qualcosa da fare e da pensare e si fa prima.

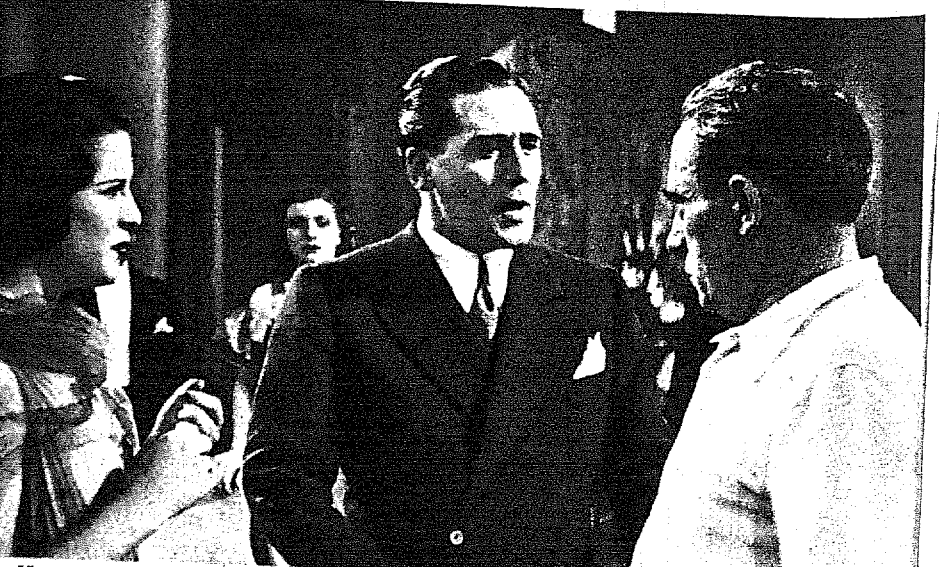
— Rimarrete molto a Roma?

— No, no, ho da girare un film a Parigi. E stiamo facendo molto presto, abbiamo girato la scena più importante del film in un giorno invece che in due.

Parla della lavorazione del suo film a Cinescittà con quell'ammirazione affettuosa che le nostre dive hanno per i nostri stabilimenti. Non si sente ospite o turista, non ha da ricorrere alle frasi fatte di quegli stranieri che trovano tutto bello, prima ancora di averci guardato dentro. Lei sa, vede, ci lavora e ammira con affetto, prima che con curiosità, perché quello che è bello in Italia, è bello in casa sua, al suo paese, al paese della sua mamma, non in una nazione che si visita in viaggio.



L'Herbier dirige Tito Schipa in «Terra di fuoco».



Vanna Vanni e il senore Manurita, sotto la direzione di Gennaro Righelli, girano «La voce senza volto».



Mireille Balin e Tito Schipa in una pausa di «Terra di fuoco».

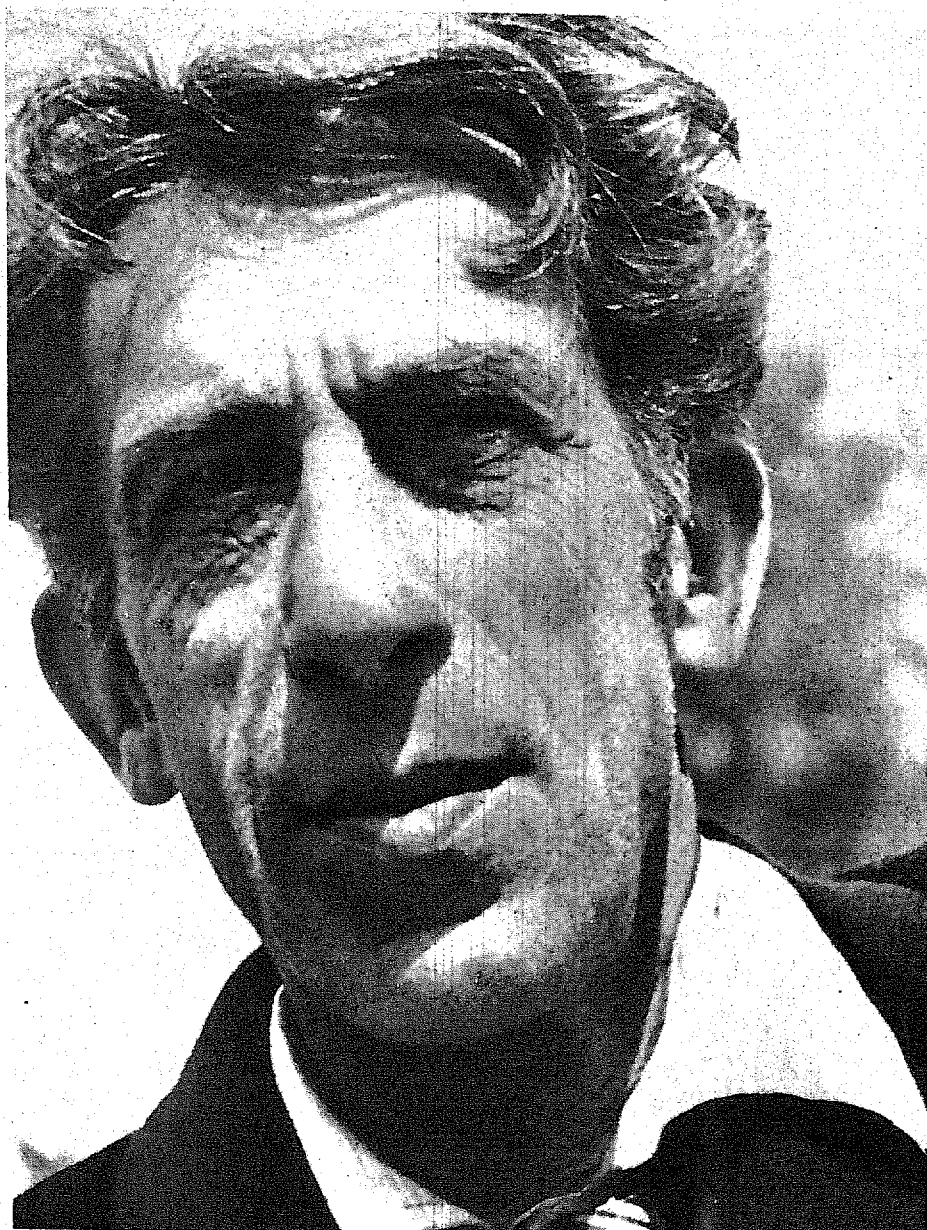
«Nonna Felicità» avanza a tempo di «ricordi». Il film? Ma no! La Dina, che alla fine della giornata se ne sta dritta, impettita, fresca, come se cominciasse un quell'istante. Un certo numero di anni fa, quando le quattro pagine dei giornali erano piene di pubblicità per il «Senobél» e per le «Pillules Orientales», la Dina, povera Dina, volgeva il pensiero, sospirando, alla spietata pialla di San Giuseppe. «Scampolo» era il suo cavallo di battaglia, ma anche la sua evasione. Ora, invece... Come dire? E' diventata bella. Le ragazze che le stanno vicino lottano con un certo complesso d'inferiorità.

E Feloni? Lasciamo stare Feloni. Devo averla andata a finire la discepolo, proprio non lo sappiamo! Gli abbiamo pre-

Filom

Isa Miranda

(V articolo a pag. 3)



Ogni tanto, bisogna portare alla ribalta anche i critici. Perché non si dovrebbe sapere che faccia il teatro? Ecco qui Bruno Barilli...

Un Congresso a Stratford-On-Avon

(Dal nostro inviato speciale)

Londra, luglio.

Di qual genere poteva essere un congresso che si teneva a Stratford-On-Avon, vale a dire in un paese dove c'è una bottega che vende chiavi con il ritratto di Shakespeare inserito nell'anello, battenti di porta con il ritratto di Shakespeare incorporato nel battaglio, oppure nella piastra, oppure nell'ornamento; schiaccianoci con il ritratto di Shakespeare nel manico o nelle morse; in un paese dove c'è un albergo che si chiama Shakespeare e che porta su tutti gli uscì delle camere il nome di un eroe e di un'opera shakespeariana (io avevo la camera *Mercutio*, un delegato di una nazione che non è il caso di nominare per evitare incidenti internazionali abitava la camera *Ombra di banco*; un altro delegato, famoso per il suo amore alla solitudine, abitava la camera *Giulietta e Romeo*); in un paese infine dove Shakespeare è nato ed anche Sir Archibald Flower, che ha profuso amore e milioni nella fabbricazione di un teatro modernissimo, unicamente destinato a rappresentare opere da Shakespeare? Di che genere poteva essere un congresso a Stratford? Ve lo do a indovinare. Era un congresso di teatro. E' vero che proprio negli stessi giorni faceva una capatina sul luogo anche il signor Eden, per tenere davanti ad alcuni amici convitati a banchetto, un discorso politico, ma anche questa chi sa che non sia stata, dopo tutto, una cerimonia teatrale! Il fatto è che delegati di ben quindici nazioni si sono raccolti nel culto, nella memoria, nell'amore di Shakespeare, per discorrere un po' del teatro moderno.

Se dobbiamo credere alle relazioni dei delegati, il teatro sarebbe in crisi in Francia, sarebbe in crisi in Inghilterra, sarebbe in crisi in Finlandia, Estonia, Lituania, Polonia, Svezia, Norvegia, Paesi Bassi, Belgio, America del nord. I soli delegati che hanno portato un raggio di speranza in tanta disperazione sono stati gli italiani prima e i tedeschi poi, per tutto ciò che i loro rispettivi governi hanno intrapreso, sopra tutto nel senso di restituire al popolo genuinamente, questa forma d'arte che dal popolo e per il popolo era nata e non certo per i solitari intellettualismi dei sognatori di illusioni impossibili. L'ottimismo degli italiani ebbe tanta forza, che, diffondendosi intorno, fece spuntare nell'animo di molti il sogno di una rinascita teatrale. Al punto che perfino un ministro, Jean Zay, al banchetto finale presieduto da S. A. I. il duca di Kent, annunciò da parte sua delle importanti riforme teatrali, atte, secondo lui, a ridonare al teatro un nuovo vigore di vita. E i provvedimenti veramente geniali che il Ministro di Francia annunciò, erano presso a poco questi (non badate ai nomi: la cosa è la stessa) Carro di Tespi, teatro teatrale, spettacoli per il popolo, organizzazione dopolavoristica e via dicendo. (Si racconta che Stalin abbia scoperto che la famiglia è una importante cellula sociale e intenda proteggerla d'ora innanzi. Come vedete, siamo in momenti di vera fecondità spirituale e c'è sempre qualcuno che scopre qualche cosa).

Comunque, l'opuscolo a stampa in quattro lingue, presentato al congresso dalla delegazione italiana, fece una enorme impressione sopra tutto perché rivelò a molti, che non lo sapevano ancora, come l'Italia moderna sia un paese nel quale il senso dell'organizzazione è altissimo e istintivo. E' stata forse una delusione per qualche signora vecchio stile che sognava gli italiani così come li aveva creati la letteratura dei viaggiatori.

Gherardo Gherardi

La definizione settimanale di Umberto Melnati

"La distributrice automatica di sigarette è una tabacchiera che non m'interessa".

TEATRO DELLA GERMANIA NAZISTA

(Dal nostro inviato speciale)

Berlino, luglio.

Non potevamo certamente lasciare la Germania senza gettare un'occhiata sugli affari teatrali della nazione amica. L'eccellente dottor Therman, davvero impareggiabile nelle sue funzioni di ospite, ci procurò una breve intervista col supremo moderatore di tutti i teatri del Reich, il «Gaulleiter» Frauenfeld. Costui è un alto dignitario del regime. Austriaco d'origine, ha sofferto parecchi anni di esilio per la causa nazista. Oggi è uno dei due o tre tedeschi che detengono il grado di «Gaulleiter» a titolo onorifico.

Herr Frauenfeld ci spiega rapidamente, con austriaca cordialità, quali sono le direttive rinnovatrici che il regime nazista ha imposto al teatro tedesco. Niente di fanatico, niente di particolare, niente che non sia accessibile a qualunque mentalità.

Invero, la sensazione che destarono i provvedimenti del dottor Goebbels intesi a liberare la stampa berlinese dal monopolio della critica teatrale israelita, e le disposizioni date in seguito per il disciplinamento delle rubriche degli spettacoli, erano state largamente sfruttate all'estero per presentare quel settore della vita tedesca con forti colori rivoluzionari.

In realtà, il regime nazista non ha fatto che mondar e purificare, con mano estremamente prudente, il complesso mondo del palcoscenico. Si riconosce anche in questa sede l'istintivo ossequio col quale il nazismo affronta tutti i problemi che riguardano molto da vicino la gran massa del popolo. A stringere, la politica teatrale del nazismo si riduce a due obiettivi principali: ritorno alla naturalezza, e teatro per masse.

Questa politica deve, necessariamente, svilupparsi in limiti molto vasti e con criteri in un certo senso molto liberali. Il «Gaulleiter» Frauenfeld deve provvedere all'enorme massa di ben duecentotrenta teatri, la maggior parte dei quali rimane aperta l'intero anno. Il cinema non ha inciso moltissimo nel formidabile, tradizionale interesse del pubblico per gli spettacoli teatrali.

La lotta contro l'influenza giudaica nel teatro è inclusa nella formula del ritorno alla naturalezza. Infatti, a voler intendere con esatta misura lo spirito del nazismo, si vede che l'arte israelita non è solamente l'arte di attori, di attori, di registi ebrei: ma un movimento caratteristico che potrà andare nella storia come «arte postbellica».

In fondo, non è solo la Germania che reagisce contro questa forma d'arte. Il Terzo Reich l'ha combattuta con mezzi drastici e con mano di ferro mentre altrove il pubblico, la critica e persino le categorie più elevate di lettori si distaccavano gradatamente da certe forme d'arte intellettualistiche e sperimentali. La decadenza di Max Reinhardt, e in generale dei grandi registi teatrali, non è un fatto esclusivamente germanico, ma è già comune a tutti i paesi. Ma che cosa è questa tendenza artistica che i nazisti pretendono israelita?

Essa consiste soprattutto nel teatro che fonda la sua efficacia più su formule intellettualistiche, su schemi simbolici, che sull'ardore sentimentale, sul teatro che si presta alla manipolazione del regista, invece di aspirare al diretto contatto con la massa degli spettatori attraverso la naturale personalità dell'interprete.

Al centro di questa tendenza postbellica non è il poeta, non è l'attore, ma è il regista. Si badi, né i tedeschi né noi vogliamo impugnare la funzione capitale del regista. Si tratta solo di precisare dei limiti oltre i quali la poesia teatrale rischia di snaturare. Salvo qualche temperamento, la tesi nazista è persino accettabile. A un certo punto la personalità del regista deve fatalmente sovrapporsi quella del poeta e quella degli attori. Il risultato è, talvolta, pieno di bellezza e di intelligenza. Ma fino a che punto esso rientra negli ideali in termini dell'arte? Noi qui parliamo di regia teatrale, che rimane ad una distanza abissale da quella cinematografica. La prima è effimera, transitoria, affidata ad una miriade di elementi impponderabili ed imprevedibili. La seconda è nettamente definitiva.

Si pone, dunque, un quesito di capitale importanza. Si può tollerare una personalità interposta che per vivere ed affermarsi deve, necessariamente, ridurre alla propria, particolare visione l'opera d'un poeta e comprimere la naturalezza, la capacità di sentire e di personalmente interpretare dell'attore? La regia autoritaria, anzi diremmo violenta, di un Reinhardt, di un Piscator, di un Copeau, è plausibile, dei pretesi scenici. Ma è tollerabile, è giustificabile, quando manipola delle bile quando sovrasta e trasforma la vera, la grande poesia teatrale? (Abbiamo nominato

Copeau perché la sua interpretazione del «Come vi garba» presentato all'ultimo Maggio Fiorentino è un forte documento a sostegno della tesi nazista).

Un regime eminentemente, intimamente popolare, come quello della nuova Germania doveva, dunque, preoccuparsi di una attività artistica che avrebbe alla fine allontanato il pubblico dalla diretta conoscenza del mondo dei grandi poeti. Anche la classificazione israelitica è, in fondo, spiegabile. L'arte del regista teatrale offre delle opportunità specialmente allettanti per l'intelligenza ebraica. Spiriti analitici, estremamente propensi alle astrazioni intellettualistiche, poco accessibili alla creazione sentimentale, gli ebrei eccellono in un'arte che consiste nell'insinuare la propria personalità tra le altre e nel conquistare la supremazia con la virtù del rapido intuito, con la sagacia dell'organizzazione.

Che tutto questo abbia avuto il suo valore e la sua funzione nella storia dello spirito, non oseremmo negare. Ma che in ultima analisi finisca per tirare l'arte in disparte e per confinarla nei «clans», nei «clubs», nelle «boites», è ugualmente incontestabile. Un regime di popolo non poteva assumere che l'atteggiamento nazista. Forse, qualche piccola osservazione pratica spiegherà meglio il problema. I fedeli del teatro italiano ricordano l'indimenticabile Virgilio Talli, regista di formidabile valore e di schiacciante autorità. Non erano perfetti la recitazione e il gioco scenico dei suoi attori? Ma Virgilio Talli è morto e con lui sono morti i suoi attori. Si direbbe che la sua schiacciante autorità abbia fatto perdere per sempre a coloro che ne portano i nomi, la capacità di «sentire» con una personalità indipendente.

Qui da noi, come del resto in tutti i paesi forniti di grande letteratura, si sente fortemente la mancanza dell'attore dirompente naturalista. Lo stile astratto, la recitazione vagamente marionettistica e simbolica imposta dai grandi registi che avevano interesse a contenere, se non a sopprimere, la personalità degli attori, fa sentire la sua influenza negativa.

Si obietterà, non senza ragione, che l'arte non si fa, non si determina, per via di decreti. Certo, i nazisti non possono oggi allineare una fila di grandi autori teatrali. Ma lo scopo non era così ambizioso. Il ripudio della mentalità «ebraica», mirava al ripristino di un'atmosfera più semplice e meno ingombrante. Drammi da una parte, scritti da autori che ne assumono la piena responsabilità e che sanno di dover arrivare al pubblico attraverso la sola mediazione dell'interprete, e attori dall'altra che devono risentire, rivivere, tradurre. Non c'è niente di veramente grande? Pazienza. Il regime nazista voleva solo che il terreno fosse purificato e rimesso in condizione di germinare.

Naturalmente, non potevamo abbandonare l'argomento senza assistere ad una espressione concreta della nuova mentalità teatrale germanica. Il «Gaulleiter» Frauenfeld ci designa il «Sommerhochzeit» (Sogno d'una notte di mezza estate) che il grande attore e regista Heinrich George rappresenta da circa settanta anni al «Naturtheater» di Friedrichshagen. La responsabilità di una regia shakespeariana è di molto alleggerita con una traduzione come quella di Augusto Guglielmo Schlegel. La musica di Mendelssohn, ebreo, è stata sostituita da quella di Leo Spies. Ma è lodevole

soprattutto la riservatezza, la discrezione di questa atmosfera musicale, che avvolge il giardino romantico di Friedrichshagen. George è forse un Oberon un tantino onorario: troppo tondo, troppo poco algero. Ma la recitazione, la concezione del gioco scenico sono perfette. Niente magia, niente genialità. Regista e attori hanno voluto servire Shakespeare con esattezza, con disciplina, con devozione. Gli Elfi volano, sotto la guida di Werner Donaldis, come in una fantasia romantica. Il Seicento inglese interpretato dallo spirito dello «Sturm und Drang», ecco il risultato di questo spettacolo quasi religioso. Anche i ruoli del falegname e dei suoi cinque compagni sono una prova di esemplare esattezza interpretativa: affidati ad un gruppo di popolarissimi attori comici, la farsa è interpretata con estro e libertà clownesche. Solo il Puck, affidato ad Hans Hessler, aveva qualche somiglianza con quello di Max Reinhardt nella interpretazione cinematografica della fiaba. Ma Reinhardt era fedele, in quell'episodio, allo spirito del grande inglese.

Concluderemo segnalando che il Regime Nazista ha determinato un fortissimo ribasso nei prezzi degli spettacoli. Attraverso l'organizzazione «Kraft durch Freude», i lavoratori hanno facile accesso ai grandi teatri.

Alberto Consiglio

MUSICA

Venerdì Mario Rossi ha diretto il suo secondo concerto alla Basilica di Massenzio e vi ha presentato, anche questa volta, una composizione nuova per quel pubblico: l'«Introduzione Passacaglia e Finales» di Giovanni Salvucci.

Questo interrompere la monotonia dei programmi cosiddetti popolari, con l'inserire le musiche dei giovani autori, è un atto che rivela, in Rossi, intelligenza e coraggio. Coraggio, soprattutto, verso se stesso: come superamento della supposizione, comune per quanto gratuita, che il pubblico «popolare», com'è definito quello della Basilica, non voglia saperne di musica contemporanea.

Ma a proposito: cos'è questa macronistica e ridicola distinzione che si fa, in sede di arte, di pubblico popolare e non popolare? Dov'è chiaro che non soltanto nel campo cinematografico, come si va ripetendo, si sottovalutano le possibilità assimilative della massa.

Perché — bisogna dirlo? — in simili casi, il termine «popolare» racchiude un giudizio negativo o, per lo meno, implicante passività dinanzi alle opere dal tempo consacrata alla fama. E invece la verità sta proprio nel contrario: che i negativi e i passivi, in arte, sono appunto coloro i quali la pensano in quel modo.

L'«Introduzione Passacaglia e Finales» è stata composta da Salvucci non molto tempo prima che la morte lo sorprendesse, or è un anno, in piena giovinezza di anni e di opere. Per quanto noi non siamo inclini ad esagerare la misura dell'influsso dei maestri sui musicisti, come Salvucci, dotati, in partenza, di una personalità certa, pensiamo, tuttavia, che il Nostro dovette trovare, nella scuola respighiana, che frequentò, sia pure per un fatto casuale,

l'ambiente favorevole alla sua spontanea inclinazione al «passaggio». Dal fatto che egli, poi, si sia allontanato da quella scuola per intenzionalmente tendere a mete più astratte, non si può dedurre un abbandono, anche, delle sue prime inclinazioni, ma il risultato di un approfondimento di esse, volte ora alla rappresentazione di un paesaggio, non più esterno ed esteriore, ma interno.

Questo per dire che, nel giudizio della composizione in questione, non bisogna lasciarsi trarre in inganno dal titolo neoclassico e da certi modi, ugualmente neoclassici, che si riscontrano nella scrittura di alcuni punti del lavoro: proprio di quelli in cui l'autore si è meno consegnato, come nella genetica «Passacaglia».

Il Salvucci autentico è invece nell'«Introduzione», e nell'ultimo episodio del «Finale», dov'è rivelata la poesia particolarissima del paesaggio romano, rivisitato e rievocato in termini di pura musica, liricamente, oltre la descrizione. E non si pensi alla Roma convenzionale — cioè, come convenzionalmente la veggono i forestieri — ma a una Roma quale è sentita da chi c'è nato; familiare, direi, se questa fosse la parola giusta. Questa musica ha richiamato alla nostra memoria l'arte di due poeti romani contemporanei che han saputo vendere certa poesia di Roma: parlo di Alberto Cecchi e di Giorgio Vigolo. Non è un paragone, ma solo un suggerimento.

Mario Rossi ha diretto la partitura col consueto impegno che egli mette, come pochi altri, nell'eseguire la musica nuova. Il pubblico ha tributato al lavoro un bel successo, festeggiando col lavoro un bel successo, festeggiando col lavoro e valoroso direttore anche per il resto del programma, che comprendeva la «Serenata» di Haydn, una «Ouverture» di Ciaikovski, la Sinfonia «dal Nuovo Mondo» di Dvorak e il «Bolero» di Ravel.

Nicola Costarelli



...ed ecco, qui Silvio D'Amico, fotografati entrambi da Lucio Ridenti. Negli occhiali di D'Amico è perfino riflesso il giornale...

Come nasce un "Carro di Tespi"

Milano, luglio.

Le grandi città ritornano agli anfiteatri. Quando non si abbia la ventura di possedere un'Arena, come Verona ha nel cuore della città, si costruiscono immense platee nelle piazze o, addirittura, si adattano i cortili dei castelli, così come Rino Parenti — il fondatore del primo Teatro dei Ventimila — ha fatto al Castello Sforzesco. Grandi rappresentazioni, con formidabili attrezzature che fanno impallidire le più grandi ricostruzioni cinematografiche: nell'Aida milanese, alla marcia trionfale di Radames, figuravano 1700 fra attori e comparse; e addirittura sfilavano gli elefanti, appositamente «noleggiati» dal Circo Busch di Amburgo. Teatro di masse, come ha comandato il Duce: ciò che vuole anche dire, implicitamente, teatro per masse: masse di popolo nelle

cavee, ed evidenza spettacolare in relazione alle masse. Il teatro intimista delle «bambiniere» ha fatto il suo tempo; anche qui, pane unico: ciò che «annulla» le macronistiche distinzioni nei confronti del più essenziale alimento umano» come ha detto Stancare; dunque, anche unicità d'alimento spirituale. Infatti, a questi grandiosi spettacoli, che una volta costituivano un privilegio dei ricchi, il popolo conviene con un biglietto di due lire: e non ci sono palchi e poltrone, e non c'è sfacciata esibizione di toilette e di gioielli: si va per vedere (e per sentire), non per farsi vedere.

Questi grandi spettacoli non sono destinati soltanto ai cittadini, perché l'attrezzatura ferroviaria consente di organizzare appositi treni che riversano dalla provincia migliaia e migliaia di spettatori. Come tutto ciò trovi rispondenza nel popolo è dimostrato, ad esempio, dalla prima dell'«Aida»: 21.500 spettatori, e il teatro era stato tutto venduto in mezz'ora (colpi di telefono: «mille biglietti per il tale Dopolavoro» e a conti fatti risultò che le domande che le biglietterie dell'Estate Musicale Milanese non avevano potuto accogliere, avrebbero riempito per tre volte l'enorme platea del Castello).

Questi sono i grandi spettacoli fissi; poi ci sono quelli mobili, costituiti dal Carro di Tespi che l'O.N.D. organizza ogni anno: si fa conto che c'è gente che non può muoversi, o non si muove per pigritia, e questa si va a trovare in casa propria, erigendo il teatro all'aperto, nella piazza maggiore del paese.

Questo per la lirica. Per la prosa, in attesa che anche essa si organizzi secondo le nuove esigenze spettacolari necessarie alla mutata sensibilità delle masse (come sembrano piccoli, chiusi e soffocati, tutto stucco e cartapesta, i teatri ottocenteschi, quando ci si rientra dopo aver partecipato alle rappresentazioni all'aperto) l'Opera Nazionale Dopolavoro manda in giro dei Carri di Tespi di prosa, di attori e di filodrammatici, i quali a loro volta richiamano spettatori a migliaia.

Singolare, fra gli altri, appare quello del Dopolavoro Provinciale di Milano presieduto da Rino Parenti, e che avrà l'onore di una prova generale nella mirabile piazza Belgioioso: piazza che è una grande bellissima sala raccolta: singolare per le linee architettoniche, che svecchiano le forme tradizionali: una geniale costruzione dovuta agli architetti Gio Ponti e Alessandro Pasquali, i quali hanno anche felicemente risolto un problema acustico, predisponendo una grande ala che, al di sopra del boccacena, si protende in alto e in avanti, conducendo il suono; una costruzione che consente inoltre, a mezzo di quinte mobili che si dipartono dal boccacena — e lo prolungano — di dare un'ampiezza quasi doppia al palcoscenico, per modo che allorché la recitazione prescinde dall'ambiente chiuso, la scena si amplifica e l'attore abbia modo di portarsi innanzi. Un teatro che si monta e si smonta agevolmente in poche ore, con una serie di dieci grandi camerini per gli attori, predisposti sullo stesso piano del palcoscenico.

Questo Carro di Tespi Filodrammatico, dopo la prova generale in piazza Belgioioso, inizierà il suo giro estivo in tutti i centri della Provincia, specialmente là dove il Teatro non è giunto mai, in mezzo a popolazioni agricole; dove, insomma,

non sono mai capitate nemmeno quelle compagnie di guitti che compiono le cosiddette «spedizioni punitive» artistiche. E saranno buone commedie, con buoni attori.

Commedie gaie. Questo il preciso ordine del Presidente dell'O.N.D. Achille Stancare: che divertano ed educino, senza tesi e senza sermoni. Le commedie in repertorio sono due: «Ludro» e la sua gran giornata; di Francesco Augusto Bon si ricalca di teatro goldoniano; «Castigamatti» di Svetoni è di derivazione scespiriana, ma Shakespeare ha tratto «La bisbetica domata» dalla nostra novellistica trecentista: dunque commedia fondamentale italiana. «Ludro» è la sua gran giornata» è commedia di carattere, come tutto il teatro venuto a seguito della commedia dell'arte e mortifica l'avanzata sotto il colore della bonità; «Il castigamatti» è, nella sua sostanza, una moraleggiante commedia che esalta il sano ordine della casa e del domestico focolare.

Mentre si procedeva alla costruzione della casa; si iniziava il reclutamento della futura popolazione: ed ecco sorgere due Scuole di Recitazione, necessarie a formare le Compagnie che dovranno alternarsi al Carro di Tespi: una direttamente dipende dal Dopolavoro Provinciale, ed è prevalentemente composta di impiegati; l'altra, sorta in seno al Dopolavoro del Colofonificio Cantoni di Legnano, di operai. E non sembra senza significato che elementi così disparati si cimentino in una gara artistica di notevole importanza e di vasta ripercussione, perché le rappresentazioni hanno luogo — come si è detto — nelle pubbliche piazze, consentendo prezzi veramente popolari: L. 2 e L. 1.

Direttore del Carro di Tespi è il Direttore delle Scuole stesse, Nardo Leonelli, artista e scrittore di fama, coadiuvato da Nella Maracci, scuole adeguate a un programma di studio che comprende tutte le discipline dirette alla formazione di buoni attori, dalla dizione alla storia del teatro, dal trucco alla scherma.

Va da sé che si deve tener conto che si tratta di filodrammatici, non di attori professionisti; anzi di dopolavoristi filodrammatici: ciò che vuol dire gente la quale dedica nobilmente le ore di svago, e anche qualche ora di riposo, a un ideale artistico che è sempre rispettabile quando sia nobilmente sentito e in qualunque misura sia offerto. Gente di tutte le età e di tutte le condizioni, che per mesi e mesi ha sfidato le intemperie, rubando qualche ora al sonno pur di frequentare le lezioni. In quanto agli attori, dunque...

Ma è giusto ricordare, invece, coloro che sono stati respinti dalla Scuola, al momento dell'arruolamento perché peccavano di presunzione: forse, sulla base delle domande, qualche genio è stato disconosciuto: ma la presunzione è più che peccato veniale; però, non potendosi nemmeno dire che sia peccato mortale, sarà giustizia dire particolarmente di qualcuno, una prossima volta. Per esempio di quel tale che ha scritto:

«Vi allego quattro fotografie di primo piano, e in deficienza di foto in campo lungo (persona intera) vi prego di prendere nota che la mia statura è di m. 1.80 e il mio peso di chilogrammi 70. Da ciò potrete immaginare la mia persona. Se potrei presentarvi a voi, allora la questione della «presenza» sarà completamente risolta. Non so se mi spiego?»

(Sì, tanto chiaramente, per cui si rinunciò a priori a sopprimere quei 70 chilogrammi alti 1.80). Invece, senz'altro si ripose di sì, accogliendo quella candidatura che, aveva scritto: «Sono studentessa. E talmente in bolletta, che mi è impossibile mandare una fotografia: da mesi aspetto invano di raggrarellare cinque lire per una posa al magnesio. Non sono altissima ma piuttosto alta, occhi neri, capelli nerissimi, corporatura di una ragazza di 18 anni che non sente la crisi». E adesso è già una buona filodrammatica. Se seguirà a non patire crisi, diventerà magari una grande attrice. In tutti i modi, una buona italiana. Una ragazza sana.

Atilio Frescura

VITTORIA DEL COLORE

Carlo Bocca e Domenico Rudatis hanno aperto una nuova strada alla cinematografia rivoluzionandone la tecnica. Si rinnova il "bianco e nero" sorge il "colore", si prospetta un perfezionamento del "sonoro". Presentiamo qui la creazione del "colore"

Fin dal 12 febbraio scorso, «FILM» con un articolo di G. V. Sampieri, informava i suoi lettori dell'esistenza di un nuovo sistema di cinematografia a colori e c'esponeva che i due inventori italiani Carlo Bocca e Domenico Rudatis venissero messi nelle condizioni di realizzarlo industrialmente.

Oggi, dopo che giornali e riviste hanno cominciato ad occuparsi dell'invenzione e che fisici e tecnici italiani e stranieri l'hanno esaminata e riscontrata veramente innovatrice e rivoluzionaria non solo nel campo del colore ma di tutta la scienza cinematografica, «FILM» è lieto di presentare i due inventori italiani, di offrire una particolareggiata descrizione del sistema e di illustrare fin da ora, per quanto è possibile, le conseguenze di vastissima portata che esso avrà non solo nel settore della tecnica, ma anche in quelli che più direttamente toccano il pubblico, dell'arte e dell'industria dello spettacolo cinematografico.

Chi sono gli inventori

Il primo dei due in ordine di tempo è Carlo Bocca; ed è abbastanza significativo che egli sia un pittore. Nato a Vigevano nel 1902, studiò a Milano all'Accademia di Brera e dopo aver esposto in varie mostre locali, nel 1930 presentò alla Biennale veneziana l'opera «Contadina calabrese» che fu accettata. Un giovane dunque, coi suoi precedenti artistici in regola.

Una sera del 1931, a Rapallo, Carlo Bocca vide al cinematografo un film a colori che irritò profondamente, per non dire offese, la sua sensibilità di pittore, nonché il suo gusto di artista. Tuttavia, gli rimase una forte impressione di ciò che aveva visto: una cinematografia a colori, si diceva, che avesse qualche serio titolo per denominarsi tale, quali effetti, quali risultati non potrebbe raggiungere al fine dello spettacolo cinematografico? Così cominciò a riflettere sulla questione e subito si domandò se fosse o no possibile di ottenere l'immagine cinematografica colorata non già mediante colori chimici o comunque artificiali, ma utilizzando direttamente i colori dello spettro, i colori, cioè risultanti naturalmente dalla scomposizione della luce.

Carlo Bocca, pittore, in materia di fisica e di ottica in specie, era allora pressoché un diletto, ma non per questo abbandonò la sua idea. Anzi, pur restando nel suo studio di pittore, si mise a studiare quelle discipline appassionandosi e, nonostante la difficoltà sorgenti da ogni parte, affrontava il problema praticamente e riusciva infatti a realizzare delle immagini a colori basandosi sulla diffrazione della luce, immagini che confermavano la sua prima intuizione.

Abbiamo parlato di difficoltà: prima fra tutte anche quelle dei mezzi per procedere nei tentativi e negli esperimenti. Con tali risultati Carlo Bocca seppe comunicare la sua fede ad un mecenate lombardo, il quale lo mandò a Padova presso quella Università ove, sotto la guida e la collaborazione di scienziati, doveva riuscire meno difficile portare a conclusioni concrete i suoi studi. Quattro anni durarono gli studi padovani di Bocca presso l'Istituto di Chimica dell'Università stessa, assistito da un chimico. I lavori colà compiuti mirarono soprattutto alla realizzazione di un procedimento di stampa delle immagini già dal Bocca precedentemente ottenute. Non si pervenne, tuttavia, a nessun risultato sufficiente ad interessare l'industria e lo studio di tale sistema venne sospeso.

A Padova, il Bocca si dedicò allora allo studio di un altro sistema a più immagini registrate sul medesimo fotogramma, analogo ad altri noti sistemi ma presentante alcuni vantaggi. Esso però non poteva superare certe difficoltà inerenti, come è noto, a tutti i sistemi del genere, ad esempio, e principalmente, la mancanza di luminosità.

E' di quest'epoca l'incontro (novembre 1935), che sarà poi risolutivo, con Domenico Rudatis.

Domenico Rudatis, cadornino d'origine, è nato a Venezia l'11 gennaio 1898. A sentirlo raccontare la sua vita, si avverte subito che non è quella di un uomo comune. Finiti i corsi di ingegneria meccanica, passò allo studio delle filosofie orientali di cui è tuttora un appassionato cultore; combattente sul basso Piave, dopo la guerra raggiunse rapidamente, prima che come tecnico, una fama internazionale di pioniere del moderno alpinismo di roccia. Fu compagno di ascensioni di Leopoldo del Belgio. I suoi libri «Monti e valli bernes», «Il regno del sesto grado», «Il sentimento delle vette» e «Das Letzte im Fels» (Monaco), documentano l'apostolato che egli ha dedicato alla montagna intesa come mezzo eroico di elevazione. Per uno di tali suoi scritti ricevette l'ambito elogio del Duce. Del resto, i due aspetti dello studioso e dell'alpinista si compenetrano nella sua personalità perfettamente.

Dopo aver realizzato un film didattico documentario sulle guide dolomitiche della Civetta per conto del C.A.I. in accordo con l'Istituto LUCE, film che venne visionato in diversi posti stranieri, fu chiamato a collaborare alla Enciclopedia del Cinema in preparazione presso l'Istituto della Cinematografia Educativa. Qui curò tra gli altri il campo della cinematografia a colori in cui si era particolarmente documentato. Esaminando la situazione dei sistemi italiani per film a colori, avvertì che nei primi lavori del Bocca v'erano delle idee veramente geniali. Decise allora di approfondire la cosa e conoscere l'inventore. L'amico comune Rinaldo Dal Fabbro, noto negli ambienti cinematografici per la sua attiva ed apprezzata collaborazione alla Direzione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, li mise in rapporto.

Quando il Rudatis fu al corrente di tutti i lavori effettuati dal Bocca, anziché fermare la sua attenzione sui risultati conseguiti da lui con la registrazione di più immagini sul medesimo fotogramma, si sistemò con il Rudatis, data la sua competenza, poteva valutare subito le deficienze di principio, considerò con molto interesse le precedenti esperienze realizzate dal Bocca. Non solo, ma analizzandole matematicamente, scartò pure gli altri studi compiuti a Padova, e concentrò la sua attenzione e le sue indagini intorno ai risultati primitivamente conseguiti dal Bocca nel suo studio di Vigevano. Il Rudatis trovò allora come, usufruendo di un certo

metodo di stampa, intervenissero altri fenomeni prima interpretati erroneamente e che, interpretati invece in modo esatto, spostavano radicalmente l'impostazione del sistema.

La precedente situazione della cinematografia a colori

Per una più compiuta intelligenza del sistema Bocca-Rudatis, è necessario fare un passo indietro e precisare il grado di sviluppo e di risultati cui la scienza cinematografica era giunta prima dell'avvenire della nuova invenzione.

Vedremo più oltre che questa si inserisce all'ultimo stadio della sua evoluzione, sviluppa e conclude logicamente e linearmente quei risultati e apre un campo nuovo di possibilità non solo tecniche ma anche artistiche.

Come si può ottenere una immagine colorata sullo schermo? Sostanzialmente, in due modi.

PRIMO: colorando il fotogramma o a mano, o chimicamente, o con un processo di stampa di carattere tipografico. In altre parole, con questo modo, i colori vengono a trovarsi materialmente sul fotogramma e non vengono per assorbimento ricompariti della realtà che era stata ripresa. Tale è il principio al quale si informano i sistemi «SOTTRATTIVI», così detti perché il colore risultante dalla unione di due o più colori corrisponde ad una maggiore sottrazione di radiazione dalla luce bianca. I sistemi sottrattivi sono caratterizzati da una maggiore semplicità di proiezione in quanto è come proiettare un film normale. Danno un buon rendimento luminoso nella proiezione, ma difettano nella resa delle varie combinazioni cromatiche e nella riproduzione delle ombre che risultano generalmente troppo opache e false. Il sistema che fino ad ora ha dominato il mercato, cioè il Technicolor, è appunto un sistema sottrattivo.

SECONDO MODO: proiettando un'immagine che può essere colorata o meno, la quale permette di realizzare le combinazioni dei diversi colori mescolando sullo schermo alcuni colori fondamentali, ossia mediante la miscela di luci colorate (sistema «ADDITIVI»).

Dei sistemi addittivi — così detti perché forniscono i vari colori aggiungendo sullo schermo le luci colorate corrispondenti ai colori fondamentali — se ne ha un gran numero. Alcuni proiettano sullo schermo, attraverso filtri, immagini distinte (per es.: il sistema Francita). Altri usufruiscono di una sola immagine nella proiezione, ma detta immagine è suddivisa in piccolissimi elementi secondo il noto principio delle autocromie di Lumière (per es.: il sistema Dufaycolor che porta stampato sulla pellicola un reticolo colorato) cosicché nella proiezione si ottengono i colori in quanto i predetti elementi vengono oscurati dal deposito di argento e la luce passa solamente attraverso quelli non oscurati. Va da sé che, nel caso più favorevole, dal punto di vista della luminosità non si utilizza che una piccola parte della superficie del fotogramma. Altri ancora, pur usufruendo di una sola immagine, sostituiscono al reticolo colorato una rigatura lenticolare. Questa rigatura registra i colori sotto forma di strisce più o meno opache attraverso le quali, in proiezione, la luce passa e va a colorarsi per mezzo di un filtro posto in corrispondenza dell'obiettivo. Così, ad esempio, nei sistemi Kodacolor, Agfacolor, Keller-Dorian e Siemens, ma sempre con rendimento luminoso molto basso.

Il sistema Bocca-Rudatis

Il concetto fondamentale del sistema — cioè la sua vera novità — consiste nella creazione di un fotogramma che, proiettato, ha la proprietà di isolare in un fascio unico centrale la luce corrispondente alle ombre e di ripartire nello stesso tempo in tanti fasci distinti, CON DETERMINATE DIREZIONI E DETERMINATE INTENSITA', la luce corrispondente ai diversi colori.

Tutto ciò viene ottenuto mediante una speciale struttura del fotogramma, la quale risulta formata da minutissimi rilievi che variano da punto a punto. A seconda della tinta e della intensità dei colori, tali rilievi posseggono un orientamento prestabilito ed una precisa configurazione. Si tratta in pratica, di piccolissime piramidi a facce curvilinee, più o meno rilevate. Tutti questi microscopici rilievi — che sono ancora più piccoli della grana d'argento dell'emulsione fotografica comune — realizzano una precisa distribuzione di tutta l'energia luminosa che nella proiezione colpisce il fotogramma. Ma tale fotogramma è ancora un fotogramma? Evidentemente no, poiché non sussiste più la solita immagine fotografica. I piccoli rilievi che abbiamo detto, costituiscono una speciale immagine totalmente trasparente che il Rudatis ha definito STEREOGRAMMA. Sarebbe certo più esatto, quindi, parlare di STEREOGRAMMA, anziché di fotogramma.

Per realizzare la formazione dello stereogramma, si parte da un qualunque sistema di ripresa a selezione (tipo Technicolor). Lo stereogramma viene realizzato mediante una speciale stampatrice ottica senza ricorrere ad alcuna operazione chimica. Si ha così in definitiva un film, per il quale gli inventori prevedono, come economicamente e tecnicamente vantaggioso l'impiego di un nastro metallico recuperabile, film che costituisce la matrice. Sparita la fotografia, è sparito anche il processo «positivo-negativo»; le copie si ottengono semplicemente imprimendo la matrice stessa sul nastro di celluloido o di altra sostanza atta a subire l'impronta. Processo quanto mai semplice, economico e sicuro in quanto è garantita la fedeltà della riproduzione che non vi sono operazioni chimiche intermedie.

E' durante la preparazione della matrice che il processo Bocca-Rudatis realizza ciò che nessun altro sistema ha mai potuto neanche lontanamente raggiungere. Vale a dire la possibilità di modificare e trasformare a volontà tutti i colori ottenendo una duplice infinita variazione: di tonalità e di intensità.

Vantaggi del sistema

Concluderemo queste nostre note con un breve commento ai vantaggi fondamentali che il sistema Bocca-Rudatis apporterà al film:

1°) SI REALIZZA LA MASSIMA VERITÀ DOCUMENTARIA FISICAMENTE POSSIBILE. Il sistema, cioè, permette la riproduzione più esatta possibile della realtà che si vuol proiettare sullo schermo perché valente luministico e cromatico. Non ci dilungheremo a illustrare ciò che un tal fatto significherà per tutti i settori in cui si fa uso della cinematografia, da quello della cinematografia spettacolare vera e propria, a quello della ripresa di fenomeni scientifici, di dimostrazioni didattiche ecc.

2°) SI REALIZZA LA MASSIMA POSSIBILITÀ D'INTERVENTO NELLO STABILIRE I CARATTERI DELL'IMMAGINE. Tale secondo vantaggio è di un'importanza fondamentale qualora si voglia parlare di ARTE cinematografica. Qui è da mettere in chiaro, una volta per sempre, che d'arte cinematografica a colori non si poteva né si può parlare finché si mira soltanto alla riproduzione dei colori naturali; la quale, nonostante gli enormi sforzi compiuti da tutti, più o meno, i precedenti sistemi, era stata impropriamente detta «a colori naturali». Ma tale non era né poteva in alcun modo attuarsi, come si è visto, non avendo i precedenti sistemi un effettivo dominio dei valori cromatici e luministici, onde pervenivano a una riproduzione convenzionale e falsa con caratteri in genere oleografici, e priva di armonia.

Ma nemmeno per il sistema Bocca-Rudatis si potrebbe, a rigore, parlare d'arte cinematografica in senso superiore qualora esso si limitasse ad una esatta riproduzione naturalistica, importante per altri aspetti (vedi 1°) ma del tutto insufficiente dal punto di vista dell'arte. Da tale punto di vista — è bene precisarlo — comincia invece a interessare dal momento in cui si può intervenire su tale riproduzione nei modi e nella misura che si sono detti.

Tale intervento, se affidato a un artista, trasformerà quella riproduzione della realtà al punto da renderla non più una RIPRODUZIONE, ma una INTERPRETAZIONE PERSONALE della realtà stessa imprimendo a tutto il film, dal principio alla fine, un suo stile. Tale intervento, si è visto, avviene nella preparazione della matrice che serve poi per la stampa delle copie: il regista del colore essendo un artista, tutto il film, dal soggetto alla sceneggiatura, dalla scenografia agli arredi, dai costumi alla scelta degli esterni, dalle soluzioni tecniche al montaggio, tutta insomma la concezione e realizzazione del film dovrà essere subordinata alla sua visione artistica.

Il sistema Bocca-Rudatis mette nelle mani dell'artista i mezzi materiali per esprimere pienamente. Occorre però veramente un artista che eserciti la sua azione anche dopo la ripresa. A proposito, accenneremo qui per quanti hanno interesse a tali questioni che anche sul contorno e sul chiaroscuro delle figure e degli oggetti nell'immagine da proiettare l'artista potrà — col sistema Bocca-Rudatis — intervenire. In altri termini, mediante un accorgimento nella stampa, affermeremo gli inventori, l'artista potrà altresì stilizzare il chiaroscuro e quindi anche le forme.

Un'ultima brevissima considerazione: il pittore Bocca e lo scienziato Rudatis hanno lavorato sodo, come può giudicare anche il più distratto dei lettori.

Ma, vogliamo dire, essi hanno soprattutto lavorato con fede. La loro opera, prima che un'invenzione, è la conquista di quella fede che li ha animati e sorretti negli scorsi anni fino alla meta: il frutto di pure energie spirituali.

Guglielmo Usellini

FUORI SACCO

Il prepotente schermo. — La prepotenza dello schermo è irresistibile: non contento di appropriarsi dei maggiori attori del teatro e dei più bei cantanti dell'opera, lo schermo sta facendo ripulisti anche sulle pedane e sui podi dei concerti. Il rubi sta per accettare di apparire personalmente nel film per cui ha fatto la musica, «Sweethearts» con Jeanette MacDonald e Nelson Eddy, in technicolor. Bisogna però dire che Hollywood cerca i concertisti belli; difatti, per quanto bravi essi siano, non crediamo ci siano molte speranze per Huberman e per Gieseking...

Ritorno di Jean Arthur. — Dopo un anno di assenza dallo schermo, Jean Arthur è tornata al lavoro. Sarà, la protagonista di «You can't take it with you», il nuovo film di Capra.

Cinque milioni di fiaba. — Disney ha stanziato cinque milioni per la produzione della ventura stagione, di cui tre saranno spesi nel piano già stabilito e due nella costruzione dei nuovi studi nella Valle di San Fernando, A «Pinocchio» e a «Bambi», che saranno pronti alla fine del '39, seguiranno «Cenerentola» e «Alice nel Paese delle Meraviglie».

Meglio tardi che mai. — Mary Pickford, già presidentessa della Cassa di Assistenza Cinematografica, ha dichiarato di avere pensato, nel suo testamento, a lasciare i mezzi per la costruzione di una Casa di Riposo per Attori Cinematografici, e ha chiesto che i colleghi più ricchi seguano il suo esempio.

Cercasi un'isoletta libera. — Il produttore Edward Small non sa dove trovare un'isoletta che non sia, come la Thaiti che è della Paramount, la Pago Pago e la Bali che sono di altre case, già stata occupata da soggettisti e produttori. Non basta sia un'isola, occorre anche che sia selvaggia...

Robusto e quattordicenne. — Ecco l'attore che la M. G. M. cerca con più urgenza, per un film che sta per girare con Beery. Se non lo troverà, come teme, dovrà ripiegare su Mickey Rooney che, a dire il vero, per quanto robusto, è un po' più che quattordicenne.

Risurrezione. — Il produttore Bob Savini ha messo insieme, con dei vecchi documentari, trecento metri di film sulla vita e la morte di Rodolfo Valentino.



Mariella Lotti, giovane attrice italiana scritturata dalla Scalera Film (Fotografia Pesce).

Rodolfo Valentino e la sua vita

XVI

«Dire con un profumo...»

Era gelosa Natacha Rambowa? Corsero su ciò, e a proposito di un'attrice — Jette Goudal — voci assolutamente fantastiche, dovute, come sempre avviene in simili casi, alla pubblicità americana.

La cosa accadde precisamente come potrà rilevarsi dal seguente dialogo; dialogo che nella sostanza — e nel caso specifico di Rodolfo, Natacha, Jette Goudal, e compagni — risponde alla realtà.

Siamo in uno studio del direttore generale di una celebre casa americana produttrice di film.

Interlocutori: il direttore generale (leggi padreterno di un esercito di «divi» N. 1); e l'«art-director» (vale a dire il Sam Pietro di quel mondo singolare: N. 2).

N. 2 — Jette Goudal ha respinto stamane e per la terza volta tutti i costumi che ella stessa aveva ordinato. Jette Goudal ne esige dei più ricchi ancora, affermando che anche le più belle, non devono essere preziose.

N. 1 — Ordinati. Non dimenticate però di comunicarli ai giornali.

N. 2 — Mi permetto di farvi osservare che è la terza volta che i costumi sono respinti. Quella donna è incontentabile. Dove andremo a finire?

N. 1 — Comunicate che è la sesta volta.

N. 2 — Anche Natacha Rambowa trova che la pretesa è assurda. Ed è nota la sua megalomania. Figurarsi come si deve giudicare l'altro!

N. 1 — Tutte cose utilissime da far sapere al pubblico, perché si abbia una idea delle cifre fantastiche che verrà a costare questo film. Accentratela, vi prego. E moltiplicate sempre per due, per tre, per dieci. Non si moltiplica mai abbastanza.

N. 2 — Natacha Rambowa...

N. 1 (colpito da un'idea) — Dite un po': Natacha Rambowa si interessa molto di questi rifiuti di Jette Goudal?

N. 2 — Veramente, no. Sono stato io che le ho chiesto il suo parere. Essa passava, quando mi sono permesso di fermarla, per chiederle che cosa ne pensasse: «Vi sembra giusto — le ho detto — che si rifiutino, e per la terza volta, dei costumi come questi? Sono costosiissimi. Ora, quando una cosa costa molto, è molto bella. Vi sembra?»

N. 1 — E Natacha?

N. 2 — Era un po' distratta. Ha risposto: «Mi sembra». Ma pensava a tutt'altro.

N. 1 — Moltiplicando per dieci, non si può giungere ad affermare che essa vi abbia ascoltato con molto interessamento?

N. 2 — Bisognerebbe moltiplicare per venti.

N. 1 — Non si moltiplica mai abbastanza. E, ditemi: moltiplicando per cinquanta, non si potrebbe far sapere che Natacha Rambowa è seccatissima di queste strane assurde sospette pretese di Jette Goudal? Che ella teme che Jette Goudal voglia apparire bella, non tanto innanzi all'oblietto, quanto innanzi agli occhi di Rodolfo Valentino? Che Rodolfo Valentino ne è impressionato? Che Jette Goudal (badate,

una frase felice vale una moltiplica) non si cura anzi affatto dell'obiettivo, perché ha un solo obiettivo: Rodolfo Valentino?

N. 2 — Tutto è possibile. Ma non capisco...

N. 1 — C'è sempre tempo per capire: basta, a un certo punto, moltiplicare anche l'intelligenza. Esempio: se vi dicessi che Natacha Rambowa si è accorta che tutto questo ammasso di Jette Goudal è fatto per piacere a Rodolfo Valentino; che ella ne era dapprima seccata, e poi ne è divenuta gelosa? Che c'è, a tale proposito, uno scerzio?... Forse... Forse, chi sa? (e moltiplicate, perbacco!) forse anche il divorzio? Che ne dite?

N. 2 — Ho moltiplicato! Ho capito! La voce, diffusa, appassiona il pubblico. I giornali ne parlano ancora, indiscrezioni...

Quindici giorni dopo.

N. 1 — Non sono molto contento della vostra abilità aritmetica. Non avete moltiplicato abbastanza.

N. 2 — Ma ho fatto rifare sei volte ancora i costumi. Anche gli ultimi, di cui Jette Goudal era contentissima. Tutti sono molto seccati del ritardo. Rodolfo Valentino è furiente.

N. 1 — Ma Natacha?...

N. 2 — Natacha, purtroppo, è tranquilla, indifferente. Sembra non accorgersi di nulla.

N. 1 — Ho un'altra idea. Licenziamo Jette Goudal.

N. 2 — Licenziarla? E il film?

N. 1 — Sostituitela, magari, con una comparsa. L'importante è sostituirla...

N. 2 — Ma ciò costerà una somma enorme di indennità.

N. 1 — Non importa. Moltiplicheremo la notizia e la cifra...

N. 2 — Ma, non vedo...

N. 1 — Vediamo di farvi capire. Dunque, Jette Goudal è licenziata. Molto rumore. Si sparge la voce che ciò è avvenuto per le enormi sue pretese di ordine artistico; i costumi rifatti dodici volte...

N. 2 — Sei...

N. 1 — Trentasei.

N. 2 — Oh, yes.

N. 1 — Poi, un'altra voce dice: «No, Jette Goudal è stata licenziata perché Natacha Rambowa era gelosa».

N. 2 — Siete grandi!

N. 1 — Prego, moltiplicate...

N. 2 — Ma se Natacha Rambowa dovesse davvero...

N. 1 — Allora si eviterà la fatica di fabbricare le voci, perché parlerà la sua gelosia. Licenziate immediatamente Jette Goudal. E abbracciamoci.

N. 2 — Abbracciamoci.

Così fu che la voce di uno scerzio tra Rodolfo e Natacha per gelosia di Jette Goudal venne diffusa.

Ma di vero c'era questo:

— Io cercavo una donna — diceva Rodolfo — non un «art-director».

— Io cercavo un uomo — diceva Natacha — non un «divo».

Avevamo, entrambi, ragione. Nulla di strano, quindi, che il dissidio scoppiasse acuto e irrimediabile. E ciò fu nell'occasione in cui Rodolfo firmò un contratto con Joseph M. Schenk per la «United Artists», contratto dal quale Natacha Rambowa era esclusa.

Non era donna, Natacha, da subire ai suoi capricci. Lo sapeva la degnissima signora Verner, sua zia, che procurò sempre, prendendo coraggiosamente le parti di Rodolfo Valentino quando egli aveva ragione (ed egli aveva sempre ragione) di mettere pace fra i due. Ma non ci riuscì; e, quando la madre di Natacha mandò da Nizza, dove la figlia l'aveva raggiunta, un pungente telegramma al genere, la ferita divenne mortale. Chi dirà mai degnamente delle sue opere... americana? Nel suo testamento Rodolfo Valentino volle assegnare metà della sua sostanza a zia Verner e George Ulmann, esecutore testamentario e testimone di così rara devozione, si dichiarò poi ben lieto di adempiere l'incarico.

Proprio in quel tempo Natacha Rambowa aveva «confezionato» un film intitolato «What price beauty» che fu giustamente detto il film del divorzio, perché tutto lo scerzio tra i due coniugi Valentino si era finalmente accorto che ella, fredda dominatrice della sua stessa volontà, non aveva che uno scopo: arrivare a farsi un gran nome, e che, pur di servire la sua ambizione, avrebbe asserito anche la gloria del marito.

Egli procurò allora di concentrare la sua vita nell'arte, preparandosi febbrilmente al film «L'Aquila Nera», ma la stampa americana fece il resto... Prima si parlò di Jette Goudal; poi dei dissensi artistici; i pettegolezzi completarono il quadro. Natacha — per incrementarli — decise di abbandonare Hollywood per New York.

Alla stazione convenne naturalmente una enorme folla di curiosi. L'abbraccio dei due coniugi fu fotografato, diffuso per tutto il mondo.

— Addio! — disse Rodolfo con uno strano presentimento, mentre il treno muoveva.

— Arrivederci! — rispose Natacha. Ma ella non doveva rivederlo che morto.

«When love grows cold» — quando l'amore finisce — era il titolo di un film di Natacha, che Rodolfo aveva cercato di far girare per soddisfare l'ambizione della moglie. Ma ella, ormai decisa, aveva annunciato la partenza per l'Europa, con la scusa di provvedere al corredo per il film stesso. Si stabilì a Parigi, per aver mezzo di chiedere il divorzio. Poi raggiunse la madre a Nizza.

Il celebre bracciale di platino, che gli aveva fatto fermare al polso come a uno schiavo, non era valso secondo la sua ambiziosa volontà.

Natacha regalava dei braccialetti da schiavo; Rodolfo dei profumi: «I say it with a perfume: is lasts longer»; cioè: «Lo dico con un profumo: dura di più». Ecco la differenza che passava fra i due.

Chi può meravigliarsi se arrivarono al divorzio?

(Continua)

Attilio Frescura

Nel prossimo numero: XVII: «La catena dello schiavo».

(Riproduzione vietata)



Tulle e pagliette bianche e la nota accesa di una gran rosa rossa: ecco la cornice per la bionda bellezza di Betty Jones Rhodes (Nuova Universal).

Fragilità

A parlare di moda in questa stagione, mi fa un certo effetto. Mi sembra cioè, di essere uno di quei commessi viaggiatori che basano la loro fama di persone di spirito sul racconto, ahimè molte volte ripetuto, delle più note e consumate barzellette. Siccome, dopo un certo tempo, queste barzellette le conoscono tutti, lo spirito, diremo così non porta, e la barzelletta cade, senza rimbalzare, in un silenzio ironico.

Anche in fatto di moda si può dire che ormai tutto sia stato detto: la moda di oggi è già morta. Solo conta la moda di domani, quella moda già pronta nei grandi laboratori, dietro le porte chiuse che si apriranno solo ai primi d'agosto per rivelare la bellezza, l'originalità, le pazzie, le assurdità dei nuovi vestiti e dei nuovi cappelli. Come potrei oggi parlare di linea se la linea di domani è magari destinata a stupirci per la sua diversità da tutto quanto ci possiamo aspettare? Come parlare di colori, se non sappiamo ancora nulla sulla tavolozza della prossima stagione? Conviene contentarsi, in questo periodo, in cui forzatamente bisogna marcare il passo, di dare un'occhiata in giro per vedere se non ci sia sfuggito qualche dettaglio, se non vi sia qualche piccolo accenno che riveli i propositi dei grandi creatori circa la moda futura.

Del resto, di questi dettagli, di queste trovate che fanno sorridere con indulgenza perfino gli uomini più ostili ad ogni frivolezza femminile, la moda di quest'estate è piena, così che le donne, in queste giornate e in queste serate languide e molli, piene di sole e piene di stelle, possono, se vogliono, apparire circondate da quell'alone di poetica grazia che è uno dei loro fascino più persuasivi.

Amate le piume? Io le amo, per quella loro apparenza corporea e fonda che nasconde invece un'anima quasi imponderabile. Vedete una piccola cappa di marabù dallo spessore importante e vellutato, la prendete in mano ed essa sembra disfarsi, tanto v'è sproporzione fra il suo volume ed il suo peso. La piuma è dunque il più logico surrogato della pelliccia, per l'estate, e ci si domanda come mai tante signore continuino a posare, anche in agosto, sulle loro spalle, il peso greve delle volpi, quando sarebbe così facile sostituirle con una stola, un collare, un piccolo indumento di piuma.

A Hollywood questa moda ha preso in pieno, e varie attrici si sono presentate nelle riunioni più recenti, al Trocadero, con cappe lunghe, a volte fino a terra, come quella azzurra di Virginia Bruce, e formate da innumerevoli fili di struzzo ammorbiditi. Norma Shearer, invece, su un abito a guaina di crespò nero, portava una cappa di struzzo glicerinato, pure nero, che scendeva da uno sprone tutto scintillante di pagliette. Betty Grable, la bionda e fiorente sposa di Jackie Coogan, indossava, recentemente, su un abito rosa pallidissimo, una cappa di struzzo, sfumato dal rosa carneo al rosa corallo.

Bellissima è anche una modernissima e corta cappa formata tutta da piccole piume aracciate e montate su tulle. Le piume di gallo, tinte in tutti i colori, si prestano a creare cappe meno sontuose e meno costose, anzi assai meno costose, ma più moderne e adatte ad accompagnare perfino certi abiti da corsa o da pomeriggio molto eleganti. Le lunghe piume sono disposte a piatto su tutta la cappina, mentre, attorno al collo, formano una frangia scapigliata che si muove in tutti i sensi e incornicia il volto, quando la cappa è chiusa, in una specie di strana cornata dai petali sottili e capricciosi come quelli dei crisantemi. In tutte le tinte di pastello, queste cappe di piume di gallo sono graziosissime: ma, con un abito di albene marone, nella collezione di una grande casa, veniva presentata, ammiratissima, una cappa di piume di gallo di montagna dello stesso colore dell'abito, rischiarata, sul davanti, da due

strisce che formavano quasi due risvolti delle medesime piume, tinte in un pallido «beige».

Con gli abiti blu scuro, che quest'estate sostituiranno, a volte, la sera, gli abiti neri, la cappina o il boa potranno essere di quel gallo di montagna dai riflessi verdi e dorati su fondo bluastrò, di una ricchezza e di una distinzione senza pari.

Anche le modiste han tratto partito da questa moda, e certi piccoli tocchi di piume di struzzo sono una vera meraviglia di tecnica e di intelligenza, poiché imitano fedelmente le moderne pettinature ondulate e aracciate, e il passaggio, fra i capelli e il cappello del medesimo colore di questi è talmente invisibile che, a pochi passi di distanza, non si riesce a scoprire il mistero di un'acconciatura così miracolosamente perfetta.

Le piume di paradiso, quelle di aironi, vaporose e fragilissime, sono anch'esse usate come guarnizioni per gli abiti da sera e per le pettinature, e si levano a volte attorno alle scollature e sulle spalle come leggere volute di fumo, come sprazzi di colore quasi incorporei che vanno a lambire le chiome e si confondono con i riccioli biondi e bruni.

Anche i fiori sono rientrati da veri trionfatori nella moda d'estate, e credo non si possa immaginare nulla di più giovanilmente fresco e seducente di una piccola cappa di fiori su un abito di organdi o di mussolina pallido e vaporoso. Corolle di garofani, vicine le une alle altre, formano una cappa ideale per un abito rosa, e, su un abito viola scuro, ammiriamo una cappina tutta coperta di grappoli di glisene montati su tulle viola pallido, mentre, per un abito marrone, ecco aggruppati in una ricchezza di toni che varia dal giallo all'arancione più intenso strati di marrone, innumerevoli nasturzi dalle corolle di velluto.

A Hollywood, le stelle hanno la passione di queste decorazioni floreali sui



Metri e metri di mussolina... Ma non sono sciupati se fanno alla delicatezza di Rosalind Russell (M.G.M.) una cornice così armoniosa.

loro abiti e, più raffinate e più ricche, vogliono che i fiori sieno veri e fragranti. Il fiore di Hollywood è la gardenia e i fioristi di laggiù sono ormai esperti nel montare queste corolle grasse, fragili e vellutate, in lunghe collane profumate, in boa voluminosi, in manicottini roccò, in piccoli cappelli... Joan Crawford presenzia ultimamente la «prima» di un suo film, tutta vestita di bianco con una cappa di gardenie sulla quale era appuntato un ciuffo di orchidee, di quelle calce di un pallido viola che sono in America il complemento obbligatorio di ogni abbigliamento di lusso. La rugiada, su questa fragrante fioritura di corolle, era figurata dai brillanti che scintillavano al collo, alle orecchie e sulle mani della diva dagli occhi esorbitati e dal sorriso cannibalesco.

Eleganza fragile, davvero raffinatissima eleganza, questa che fatalmente ha la durata di pochissime ore e della quale nulla rimane, eleganza da stelle e da milionarie, che non potremo certo imitare, ma che possiamo tuttavia ammirare senza invidia, proprio come facciamo con le stelle, da molto lontano!

Vera

Dieci minuti di riposo

Questi consigli sono particolarmente dedicati a quelle fra le mie lettrici che vivono una vita molto mondana, o a quelle che, abitando nelle grandi città, dopo aver lavorato tutto il giorno, ricercano qualche ora di svago dopo pranzo. Ogni donna che non abbia passato il pomeriggio in casa, fra le braccia di una comoda poltrona a leggere, sognare, lavorare, prova, quando rientra fra le pareti domestiche e sa di dover uscire di nuovo la sera, un senso di stanchezza che sembra insormontabile e rende penose anche le piccole cure di bellezza necessarie se vuole apparire in forma perfetta. In questi casi c'è il rimedio semplice ed efficace che rimette tutto a posto: Dieci minuti di riposo! Quello che le americane e le inglesi chiamano con espressione assai efficace, «beauty rest», o «beauty break».

Sicuro: dieci minuti di riposo, al buio o in una stanza in penombra. Togliamoci di dosso gli abiti da strada. Indossiamo una comoda vestaglia, stendiamo su un divano o sul letto, abbandonando il nostro corpo nel modo più completo ed evitando per quanto è possibile perfino di pensare. Se nel pomeriggio abbiamo camminato o siamo rimaste a lungo in piedi, e sentiamo i piedi e le caviglie un po' dolenti, dovremo cedere l'avvertenza di tenere le estremità inferiori notevolmente più alte della testa, durante tutta la durata del riposo. Molte signore prendono, una volta distese, una tazza di tè piuttosto leggero o di camomilla, e tengono sulla fronte una compressa bagnata in acqua e aceto aromatico. Per gli occhi stanchi o affaticati sono ottime le compresse di tè molto forte e molto caldo che hanno un effetto tonico ed astringente, ed è anche utile un leggerissimo massaggio fatto con la punta delle dita immerse nella glicerina e passate con un movimento circolare sulla palpebra chiusa e su tutta l'orbita.

In casi non rari di sovraccitazione nervosa, sarà opportuna anche una lieve dose di calmante, seguendo per la qualità e la quantità il suggerimento di un medico. Questo riposo di bellezza dovrà durare al massimo un quarto d'ora, ma non è consigliabile farlo durare di più, altrimenti si corre il rischio di raggiungere l'effetto contrario e di sentirsi a poco a poco invase da una pigrizia che renderebbe penosissimo il levarsi.

Terminato il riposo la cura di bellezza potrà continuare con un buon bagno, tepido, piuttosto che caldo, e non troppo prolungato che finirà magari con una doccia fredda e con una rapida irradiazione col guanto di anine imbevute in acqua di Colonia o aceto aromatico.

Dopo di che andate a pranzo e, poi, procedete con tutta calma alla vostra truccatura. Vedrete allora come tutto diventerà semplice e facile. Un senso di benessere avrà invaso la vostra persona, avrete la mente liberata da ogni inutile preoccupazione, il volto fresco e riposato, l'occhio limpido e brillante, sarete piena di forze e di buonumore, pronta a portare in società la grazia ridente che un pomeriggio caldo e faticoso aveva cercato di soffocare.

CONTACOCCE

E poi si dice che la pettinatura da poggio con i capelli piegati in dentro non è più di moda! Norma Shearer, deposta la candida parrucca di Maria Antonietta, si è affrettata a posare per delle belle fotografie in... borghese, appunto, con i bruni capelli ben lisciati e piegati in dentro tutt'intorno. Però i capelli scendono appena sulla nuca e non coprono, come nelle pettinature da poggio di quest'inverno, tutto il collo.

Nella medesima fotografia Norma mostra una bella collana e un bracciale assortiti, formato da una semplice catena d'oro sulla quale sono montati degli smeraldi non staccati e di forma piuttosto irregolare. Ornamenti un po' barbari, molto adatti a mettere in valore la semplicità di un abito da sera, nero, senza alcuna guarnizione.

La moda è sempre fatta di ritorni, anche i più inaspettati, e, quindi, non bisogna meravigliarsi se fra non molto vedremo ricomparire sulle spiagge gli accappatoi di tessuto spugna bianco, le gail alla vita da un cordone, e col loro bravo cappuccio. Rosalind Russell, porta uno di questi accappatoi nel suo ultimo film, e si sa che l'esempio delle dive è generalmente contagioso.

Adesso che i film a colori si vanno moltiplicando tutte le truccature delle attrici vanno rivedute e corrette. Quasi tutte devono mutare il colore dei capelli perché non tutte le tinte restano altrettanto bene. Adesso è stata la volta di Merle Oberon, castana scura fino a ieri ma, appena tornata dall'Inghilterra, castana molto chiara, quasi bionda, perché un provino ha rivelato che nel film a colori questo è il colore di capelli che meglio le si addice.

Un po' vistoso e audace, ma molto bello, l'abito di pizzo indossato recentemente da Marlene ad un ricevimento parigino. Tutto di tulle nero con la gonna amplissima, dodici metri di circonferenza, aveva il corpetto attillatissimo, con maniche lunghe, chiuso fino al collo, di pizzo nero molto leggero, montato su una fodera rosa carnea, così da dare l'impressione che Marlene fosse nuda dentro al suo vestito. Aggiungete a questo il pallone lunare e i capelli quasi arancioni delle dive e potete credere che l'insieme fosse piuttosto impressionante, no?

Pare che in autunno le volpi argentate saranno lasciate un po' in disparte perché sono diventate troppo comuni. La parola d'ordine è venuta veramente da Parigi, ma le dive se lo sono tenuto subito per detto e vediamo i primi segni dell'obbedienza a queste parole d'ordine nei piccoli indumenti che le stelle hanno ordinati per accompagnare gli abiti da sera. Wandie Barrie avrà una corta giacca con piccolo collo e grandi maniche di marzotta di Russia. Ginger Rogers una giacca senza collo e con maniche corte di volpe azzurra. Merle Oberon una cappa di volpi platino naturali, e via discorrendo...

I gioielli classici sono in questo momento lasciati un po' in disparte dalle attrici cinematografiche, che danno la preferenza ai gioielli fantasie di pietre sintetiche. L'ultima moda è una collana di margherite dai petali di pietra lunare e dal cuore di topazio. Gail Patrick ama appuntare sul seno un ramo di edera di oro verde, con dei brillanti che formano gocce di rugiada. Simone Simon appunta fra i capelli una specie di piccolo fuoco artificiale di pietre semipreziose di tutti i colori. L'ultima moda è un girocollo al collo un velluto nero e lo ferma con due fiori d'oro intarsiati di tormaline e di topazi con le foglie di olivina.

Quando si ha una vita sottile come quella di Anita Louise, che passa per avere la vita più snella di Hollywood, ci si possono permettere molte fantasie e, per esempio, un abito interamente piegheggiato di albino bianco, con una cintura che ricorda le ghirlande di frutta della Robbia. E con tutto questo la sua figura rimane miracolosamente elegante e pieghevole come un giunco.

Molte fantasie per la piena estate nelle scarpe nei sandali che i grandi calzaioli di Hollywood preparano per le stelle. Numerosissimi modelli a due e tre colori: bianco, rosso e blu, bianco grigio e nero, verde giallo e bianco, azzurro e rosso, verde e turchino, sono alcuni fra gli accordi più nuovi usati per le calzature estive.

Si è definitivamente escluso che la donna si bardi, si pitturi, si ripiechi, si stringhi e si spacci per i begli occhi degli uomini. Tutt'al più lo farà per non sfigurare davanti alla moglie o alla compagna dell'amico del suo rispettivo marito o compagno, la quale, altrimenti andando a casa direbbe: — Ma non sa insegnare a vestire un po' meglio, il tuo amico, a quella sciagurata?

Ma anche su questo abbiamo i nostri riveriti dubbi. Fino alla stagione tiepida non li avevamo su un'altra tesi: le donne si vestono, anzi si adornano, per piacere alle altre donne. Ma, adesso, addio illusioni e, poiché la donna è, di tutti i mammiferi e di tutti gli invertebrati e di tutti gli anfibi del globo terracqueo e della volta celeste, il più spietatamente egoista, decretiamo, senza tema che gli eventi ci smentiscano: le donne non si mettono in parata per le altre donne, ma per loro stesse, e nemmeno per il loro specchio, perché, santa pace benedetta, sarebbe mai possibile che una donna si potesse guardare impudicamente nello specchio concitata come si concia di questa stagione?

E' anche vero che questi signori in maglietta, con la giacca tutt'al più sulle spalle, le clavicole al sole e i gomiti al finestrino della macchina, si meritano pochi riguardi, visto che ne hanno così pochi per le loro compagne, ma a tutto c'è un limite... L'anno scorso usavano i cerchini che tenevano già i capelli e avevano una parvenza di cappello, ma, quest'anno, non ci sono più neanche quelli... E quel naso portato a spasso sotto il sole di mezzogiorno, per il Corso di Roma o la via Manzoni di Milano, si arrossa e si sbuccia come un volgarissimo pomodoro lessato. E i capelli che, al mare, possiamo curare e ungere e bagnare, si impregnano di puzza d'autobus, di polvere di asfalto e di nero fumo. E i piedi... Abbiamo un bel tingerci le unghiette, ma si fa anche peggio: quell'aspetto color caramella, trascinata nella polvere da veramente pietà, per non dire — scusate — schifo. Alla fine della giornata, la donna che ha girato senza calze, e che, quindi, si è sentita in dovere di lasciarsi le unghie, ha il giro delle unghie grigio di polvere e la lacca squamata.

Un bel cappello estivo, bianco o grigio, con un bel nastro originale, non dona tanto di più, sotto il sole mattutino? Visto che stiamo in questa città desertica soltanto per tener compagnia ai nostri uomini, possiamo anche far loro la cortesia di andarci a prendere in ufficio, o fuori dall'ufficio, senza offrire questo brutto spettacolo di disfacimento estivo?

La sera? La sera, a Roma, tra Caracalla e Massenzio, per non parlare delle altre città d'Italia, si sta «in eleganza». Non è meglio adornarsi di un grazioso copricapo che col suo colore e con la sua leggerezza dia la freschezza di un fiore, che presceltore quei nostri soliti capelli — soliti anche se camaleontici — quei nostri soliti ricciolini, che i nostri uomini e i nostri amici ci vedano in casa, tutto l'anno? In Africa la donna si deve mettere il casco e i pantaloni, per forza maggiore. Ma qui non potrebbe seguire a essere graziosa?

53 L

PRODOTTI DI BELLEZZA E PROFUMI DI LUSO

Come se foste circondata di fiori

È come se aveste un'intera grande gerla di fiori di lavanda alpina nella vostra casa. È come se voi posaste a lungo sui fiori, avendone mille altri su di voi quale coltre gentile. Più fresca e più odorosa, l'Acqua di Lavanda Coty è diversa da ogni altra. In ogni sua goccia è la vita soave di un mazzo di fiori delle Alpi. Bastano poche gocce di Acqua di Lavanda Coty per dare alla persona un senso di freschezza e un fine profumo che dura a lungo, soave e gradito.

ACQUA DI LAVANDA

COTY

diversa da ogni altra

S. A. I. COTY - SEDE E STABILIMENTO IN MILANO

SMOKO

DENTIFRICIO PER FUMATORI

UNICO AL MONDO

EVITA L'INGIALLIMENTO DEI DENTI PRODOTTO DALLA NICOTINA

Polveri Idriz

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

POLVERI IDRIZ ERBA

Facile digestione

Gusto squisito

Gioia di bere

CARLO ERBA S.A. - MILANO

Praticate l'igiene interna

Per una settimana, al mattino, al pomeriggio ed alla sera, prendete 2 compresse di ELMITOLO: così praticate "l'igiene interna", cioè disinfettate gli organi interni e purificate l'apparato urinario dalle scorie nocive e dai batteri

ELMITOLO

CHIUSURA LAMPO

PRATICA - ELEGANTE - SICURA - MODERNA

MILANO

NEGOZI IN

TORINO

VIA DANTE, 16

TELEFONO 12.161

VIA GARIBOLDI, 28

TELEFONO 51.685

2

Servizio //

a « FILM si oca-
ta » di una volta,
e non le memorie
ma vedrete dal
calce Bertini. Ci
vostro articolo
ci.
Il film in que-
reparazione. E,
già con l'arrivo
che è ancora
nile.

« Un
Ritorno Arseno
si crede, nella

(Segnalato da Mine Cellini,

Nel film « Non ho ucciso », Con-
scrive l'articolo per il giornale e,
me si vede in un'inquadratura suc-
cessiva, tiene la pistola attaccata
allo schienale della sedia,
collega gli chiede un fiammiferetto
Conan risponde di prenderlo ne-
gioca appesa all'attaccapanni.
l'attaccapanni era mancato, inve-
un soprito non si sa di chi.

Segnalato da Luciano Voltri,
Ciro Menotti 10, Milano).

CONTEPNELO

Il pelo segnalato da A. Cirillo, N. 13 di FILM, a proposito del film «Cattie Matcopoli» è errato perché non si tratta della stazione di Rocca ma di quella di Rouven da cui si deve transire per andare da Parigi a Le Havre.

(Marcello Bandini, Milano)

Il pelo segnalato da Dino Bonarini, N. 24 di FILM, a proposito del film «Le mortelle bugiard» è esatto perché la macchina da presa non segue una Merkel e quindi non possiamo controllare a quale piazza sia solita.

(Mario Malvestro, Genova)

Il pelo segnalato da Biagio Fieschi, N. 23 di FILM, a proposito del film «Le Singe» è anche errato. Lionel Atwill dice di capire le parole osservando i movimenti della bocca.

Giulio Vinelli e Aldo Paredi, Genova

MINO DOLETTI, direttore responsabile
ISTITUTO ROMANO DI ARTI GRAFICHE
DI TUMMINELLI & C. ROMA

IL CONCORSO DELLA TESTATA

Avete osservato la nostra testata? Il titolo del giornale ha per sfondo il fotomontaggio di un nuovo film. Fra coloro i quali, entro il 25 luglio, avranno saputo dirci il titolo del film, il nome della Casa che lo ha prodotto, del suo regista e dei suoi interpreti, estatteremo a sorte un abbonamento annuale gratuito a "Film". Nel numero del 30 luglio (N. 27 di "Film") pubblicheremo la risposta esatta alle varie domande.

Il fotomontaggio apparso nel N. 25 di "Film" si riferisce al film "Helmut" della U.F.A., diretto da Karlo Fröhlich e interpretato da Zarah Leander.

Il concorso della testata "Film" è stato vinto da Ketty Serio, via Quintino Sella 4, Palermo.

i 4 maggiori
successi
umoristici

JOVANNI

uttarama"

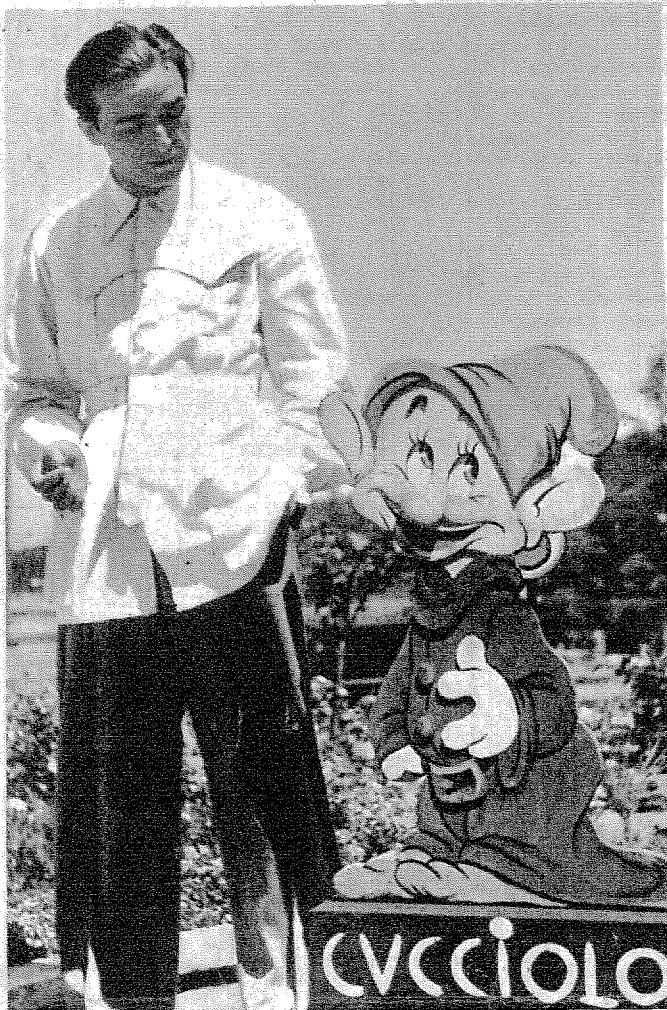
III Edizione L. 10



Un arresto sensazionale, operato da due policemen a Piccadilly Circus? No: è semplicemente l'arrivo a Londra di Eddie Cantor.



Sono veramente così belli? Ecco Gary Cooper e Joan Crawford fotografati al lampo di magnesio.



Scenette di Cinecittà: Armando Falconi arrabbiato per finta e Fosco Giachetti che gioca col suo cucciolo.



I fotografi tedeschi sono perfino riusciti a far sembrare quasi bello Umberto Sacripante nel suo ultimo film "Lettere d'amore dall'Engadina".



Condividiamo in pieno il compiacimento di Lucine Bear (R.K.O.) che si guarda nello specchio.



Le gambe di turno, gambe famose: Ginger Rogers (R.K.O.).