ANNO I • N. 28 • ROMA, 6 AGOSTO 1938-XVI

32 PAGINE UNA LIRA

SPEDIZIONE IN

Questo è un NUMERO TRIPLO dedicato alla Mostra di Venezia

SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO TEATRO E RADIO

QUESTA VOLTA 32 PAGINE TUTTE DA LEGGERE

Un miracolo di grazia e di finezza: Norma Shearer in "Maria Antonietta" della M. G. M.

Questa volta

Vittorio Mussolini
Franco Ripanti
F. Alessandrini
Alberto Vàsnan

COME ABBIAMO FATTO "LUCIANO SERRA, PILOTA"

Marcel Carné

JEAN GABIN PARLA DI MICHÈLE MORGAN

Alberto Consiglio
Paola Opti
Nicola Costarelli

"BIANCANEVE E I SETTE NANI"

Francyne Prévost

LA VITA, ATTO PRIMO, SCENA PRIMA

Cesare Zavattini

"FUGA VERSO IL SOGNO" (romanzo cinematografico)

Massimo Mandro

NUOVI ORIZZONTI DEL CINEMATOGRAFO ITALIANO

A.B.

SPENCER TRACY E LA BELLEZZA MASCHILE

C.

MONTGOMERY E LE GIACCHE

Lucio Ridenti

COME LI FOTOGRAFO A VENEZIA

Vera

CAPPELLINI PICCINI PICCIÒ

Riccardo Redynski

FILM DI TUTTO IL MONDO A VENEZIA

D.

CI SIAMO

Giuseppe Volpi

VENEZIA E LA MOSTRA

Giacomo Manzoni

I CLANDESTINI A VENEZIA

Ugo Ojetti
Gherardo Gherardi
Antonio Baldini
Marino Moretti

DISPIACERI ALLA DECIMA MUSA

F. Alessandrini
Mario Gamerini
Mario Cinque
Vittori
Carlo Ludovico Bragaglia

ABBIAMO CHIESTO AI REGISTI...

La "signora" Mostra

I.

Ogni anno partiamo per Venezia con rinnovate speranze. La Mostra cinematografica è come una donna capricciosa che amiamo molto e che siamo sempre disposti a perdonare dopo ogni capriccio. Magari, nel momento della crisi, facciamo segreti e irremovibili propositi di piantarla; ma, poi, è così bella, è così giovane, è così elegante, è così... E la perdoniamo, e le crediamo sulla parola — e sul sorriso — quando promette che «non lo farà più». Anche la Mostra ha i suoi capricci, piccoli o grandi; anche la Mostra ci dà — a noi incontentabili — dei dispiaceri; anche la Mostra — talvolta lo pensiamo con amarezza — si potrebbe comportare meglio; e, tuttavia, la sua buona volontà, i suoi costanti propositi di migliorarsi, e fors'anche il dubbio che si affaccia talvolta in noi d'essere troppo esigenti (un po' di indulgenza, ci vorrebbe!... E' giovane, è bella, è elegante, è...) ci fanno passare, di colpo, dall'eccesso dello scoraggiamento all'eccesso della speranza. Allora, dopo averle tenuto un po' il broncio, le diamo un bacetto pieno di sussiego, poi uno con meno sussiego, poi... Insomma, facciamo come i mariti traditi, che continueranno ad essere traditi.

II

Perchè continueremo ad essere traditi? Secondo una teoria molto accreditata, la colpa, di solito, è del marito: o pretende troppo, o lascia troppo fare. Che cosa pretendiamo noi da nostra moglie (cioè dalla Mostra?) Semplicisticamente, si potrebbe rispondere: di trovare, sedendoci a tavola, delle buone portate (cioè di vedere dei buoni film). Ma i film non li fabbrica mica lei, poveraccia; e nemmeno li sceglie: glieli dànno già fatti e già scelti. E allora? Allora, è forse il contorno ciò di cui ci possiamo lagnare? Il «treno» di casa, che è un po' frettoloso e raffazzonato? quel po' di disorganizzazione per cui, se glielo domandiamo, non riusciamo a sapere che cosa ci sarà da mangiare domani (cioè quale sarà il programma dei film)?... Ma, poveraccia, come fa a saperlo lei, se la cosa dipende dai fornitori (cioè dalle case cinematografiche) che promettono, promettono, e poi non mantengono? come può saperlo lei se è alla mercè degli eventi?...

III.

Questa volta, però, saremo severi e terremo gli occhi bene aperti. Giusti, ma severi. Dopo tutto, di donne ce n'è tante! E lì vicino, c'è il Casino che va così bene per le delusioni d'amore... (Eppure, il divorzio non avverrebbe senza malinconia.... si capisce: la Mostra è giovane, è bella, è elegante, è...).

D.

Sesta edizione

La VI Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica si riaprirà l'8 di agosto e mi sembra sotto i migliori auspici. Passerà sullo schermo il meglio della produzione mondiale.

Questa iniziativa della Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, che ha voluto accomunare il cinematografo alle altre arti figurative, ha avuto oltre a tutto fortuna. Il successo si può identificare così: nessun film che abbia avuto grandi consensi internazionali è mancato a Venezia e tutti i film premiati a Venezia hanno fatto trionfalmente il giro del mondo.

E così avverrà certamente anche quest'anno nel nuovo Palazzo appositamente costruito dalla Biennale al Lido di Venezia.

Giuseppe Volpi

Doris Duranti fotografata sulla spiaggia di Viareggio.

RALLENTATORE

La disfida di Blasetti

In seguito alla nota «Giallo» firmata dall'«Agente segreto» sullo scorso numero di Film, *Alessandro Blasetti, facendola precedere da tuoni e fulmini telefonici, ci manda una lettera nella quale dice, tra l'altro:*

"A ciascuno il suo mestiere. Quello dell'«agente segreto» è di informarsi, bene, e riferire, segretamente. Poi viene il polemista, che è tutto un altr'uomo, e sfodera argomenti e nomi e cognomi cominciando dal suo, bello, chiaro.

A confondere gli uomini e i mestieri, c'è da ritrovarsi, come nel caso del tuo «Giallo» di questo numero, con le mani sporche anzichè del desiderato sangue altrui del proprio stesso inchiostro.

Che razza di informazioni è stato capace di darti il tuo agente segreto, oggi, 29 luglio?... Anzitutto informazioni di quattro mesi e mezzo fa perchè la sceneggiatura dalla quale sono attinte è del marzo scorso. E poi sbagliate.

Sulla sceneggiatura elaborata con Lodovici, Mazzetti e Novarese era infatti scritto:

"Sul quadro, o sui quadri che dovranno costituire la chiusura del film, gli sceneggiatori hanno avuto idee diverse che non espongono per non influire sulla fantasia di chi legge per la prima volta tutto il lavoro: e che potrà meglio quindi suggerire quella che, a suo avviso, sarà la conclusione più efficace e coerente".

Ma ad avere un po' di naso c'era da osservar subito che se ci si rivolge «a chi legge» non ci si rivolge certo a chi deve eseguire ed organizzare. Nel nostro caso ci si rivolgeva infatti alla Direzione Generale della Cinematografia che doveva esprimerci la sua opinione e darci i suoi consigli prima che il nostro lavoro divenisse esecutivo; e ci si rivolgeva a Leo Bomba, a Luigi Chiarini, ad Alberto Consiglio, a Gherardo Gherardi e a Giuseppe Zucca chè hanno costituito, per nostro desiderio, il collegio dei revisori della sceneggiatura sia come critici che come collaboratori dell'ultima fase del lavoro.

Ascoltato il parere e il consiglio della Direzione Generale e consultati i revisori, il finale fu bello e fissato, prima di entrare in cantiere, regolarmente, in perfetto accordo fra noi, ed è già girato da un mese.

Dal che avrai dedotto che non abbiamo atteso il suggerimento del tuo agente per preoccuparci della costruzione geometrica, come dice lui, degli atteggiamenti, delle battute e dei punti della parabola; visto che oltre dieci cervelli, mettiamo nove escludendo il mio, abbastanza rispettabili, son stati chiamati a riflettere e a costruire lungo il periodo dei sei mesi occorsi per la sola sceneggiatura e preparazione del film.

Ma non basta, dice il tuo agente. E denuncia spietato: "Ecco cosa c'è scritto a pagina 213 dello stesso copione: inquadrature dalla 430 alla 480 a disposizione della regia", domandandosi smarrito: "Che cosa ci sarà mai fra le inquadrature 430 e 480?"

Se la avesse letta tutta la pagina 213 della sceneggiatura, il tuo informatore avrebbe cominciato a sapere subito, senza domandarlo sui giornali, che cosa c'è fra la 430 e la 480. E, se gli fosse interessato di andare avanti, avrebbe trovato il seguito a pagina 214, a pagina 215, 216, ecc., fino alla 221, con dialoghi, atteggiamenti, azioni, punti di parabola e costruzioni geometriche. Tutto raccontato per filo e per segno da poterne desumere il più preciso dei calcoli preventivi e dei programmi di produzione come infatti è stato fatto molto prima del suo intervento.

L'agente segreto vada a fare un po' di pratica della lavorazione proprio agli effetti delle risultanze industriali. E saprà che quando l'episodio da realizzare è soggetto a circostanze imprevedibili, è molto più pratico, industrialmente, e più onesto, stabilire quello che deve accadere, quella che è l'atmosfera che si tende a realizzare, il contenuto, insomma, ed il senso della sequenza; lasciando poi al regista ed al direttore di produzione di trarre il miglior partito dalle cose, dagli uomini, dagli elementi nel momento e nel modo in cui potranno averli, concretamente apprezzabili, sul terreno della realizzazione.

Nel mio caso le circostanze imprevedibili sono i cavalli in armatura cavalcati da uomini in armatura in azione su un terreno, in una stagione e con una massa di spettatori che non io ma superiori consigli avrebbero dovuto e dovranno ancora stabilire.

Per concludere. Nel mio film Guy de la Motte renderà le armi ad Ettore Fieramosca. Non è industrialmente apprezzabile la differenza che le renda sotto il numero 474 o sotto il numero 475 e che le renda in mezzo primo piano a panoramica o in figura intiera a carrello. Maggiormente perchè, come cento esempi citabili possono dimostrare, quando in episodi di questa natura i numeretti si scrivono restano sempre sulla carta che va in archivio. E spesso succede che, malgrado i numeretti precisi, ballino ridde spaventose gli altri numeri. Quelli dei consuntivi. Cosa che a me, malgrado tutto e fino ad oggi che son quasi alla fine, non è capitata. Appunto perchè io considero il film come il prodotto di una industria e non di un mecenatismo come considero la polemica un fatto importante e costruttivo destinato a giornalisti e non ad agenti segreti».

Alessandro Blasetti

Forse ci sbagliamo, ma il film in questione pare sia un film a soggetto, non un documentario. In quest'ultimo genere di film, è ammissibile rimandare una parte della sceneggiatura al momento della ripresa, per poter approfittare nel modo più fortunoso di ciò che gli elementi imprevedibili possono offrire. Anzi, si può aggiungere che è fiorito un genere particolare di cinematografia che raccoglie a caso tutto ciò che capita sotto gli occhi, riservandosi di dargli in seguito un nesso e un senso col montaggio.

A questa concezione, la cui paternità pare debba attribuirsi a Driga-Vertoff, fondatore del Cine-Occhio, hanno fatto capo alcuni molto celebrati registi russi, che hanno usato lo stesso sistema anche nei film a soggetto. Ma siamo in U.R.S.S. e questi molto celebrati registi, fino a poco tempo fa idolatrati anche quaggiù, hanno speso, per un solo film, somme favolose. Pensate: partivano per la realizzazione con la sola idea del film, che cominciavano timidamente a riprodurre in scene, provando e riprovando, facendo e disfacendo cento volte, fino al risultato finale, il classico topo partorito dalla montagna. I soldi erano però dello Stato, cioè dei contribuenti e del popolo, non di un'industria. Tutti ricordano la pietosa figura fatta da Eisenstein quando, scritturato in America, volle instaurare lo stesso sistema, col risultato di aver girato alcune centinaia di migliaia di metri sul Messico, senza poterne cavare un solo film.

Ma in America l'industria è senile. E se c'è gente audace che rischia, puntando tutto su un soggetto, non c'è nessuno che parta per la realizzazione di un film con una sceneggiatura monca e interpuntata da interrogativi. Perchè? Perchè la sceneggiatura in tutti i suoi elementi che devono essere chiari, precisi, finiti, è la base dell'organizzazione del film, della regia, della recitazione, il binario sul quale deve camminare, sicuro di non trovare interruzioni, tutto il complesso.

Gli americani sono per le sceneggiature coi numeretti e noi siamo con loro. Quelli che non la pensano così rischiano di contrastare un'industria che ha conquistato il mondo con continui successi. Dietro i soli trenta giorni di riprese di «Accadde una notte» c'è un lavoro di un anno di sceneggiatore, a cui furono conferiti premi e onori. Eppure «Accadde una notte» sembra all'apparenza proprio il trionfo della regia e degli attori, mentre è il trionfo di una sceneggiatura minuziosa e definitiva.

Nel caso di buchi nelle sceneggiature, i danni si fanno sentire dovunque nel film, finanziariamente e artisticamente. E' chiaro che scene di creazione durante le riprese possono comportare scene non contemplate nel preventivo, abbisognano magari di attori già congedati e occupati in altri lavori; la narrazione complessiva del film ne discapita, perchè ogni scena è figlia dell'altra, e per quanto dieci o più persone non possano essere d'accordo per un finale, pure esiste un solo finale possibile del film, posti come sono tutti gli altri elementi. E' questo che noi intendiamo per preparazione delle scene e geometria del film.

Nel caso nostro, data l'importanza e la mole del film in questione, non si doveva dare inizio alla lavorazione senza essere matematicamente sicuri di tutti gli elementi e della solidità della sceneggiatura.

E Blasetti è l'ultima persona in Italia, alla quale si possa affidare una sceneggiatura «con buchi».

Regista di grandissimo talento, di squisita sensibilità, di tormentosa profondità, egli è, però, un impulsivo del cinema. L'idea visiva di un film si atteggia nella sua mente calda in immagini vertiginose e incandescenti, che cerca di realizzare senz'altra trafila con inquadrature aggressive, con carrellate combinate in tutti i sensi, con passaggi e attacchi di montaggio: tutte cose molto belle, ma che gli fanno dimenticare, talvolta, gli uomini e la umanità.

Ecco perchè, quando invece di possedere una sceneggiatura «coi numeretti», che sono industrialmente e artisticamente importanti, Blasetti possiede dei brani in cui è dimostrata letterariamente l'atmosfera che si tende a realizzare, il senso della sequenza (come egli stesso dice sia da inquadratura 430 a 480 della sceneggiatura in questione) noi temiamo che quell'atmosfera possa prendergli la mano e metterlo in difficoltà. Non sarà così e Blasetti lo esclude. E anche noi ce lo auguriamo: per lui e per noi.

L'agente segreto

Abbiamo a bella posta sfrondato delle puntate troppo cocenti sia la lettera di Alessandro Blasetti, sia la replica dell'Agente Segreto (Il quale — sia detto tra parentesi — merita quel riguardo che meritano, di solito, una vivida competenza e, anche, l'aver reso dei segnalati servigi alla Patria, sia pure cinematografica). Non volevamo infatti, che una discussione in linea artistica diventasse una disfida di Barletta, anzi di Blasetti.

Ora, ci sembra che le cose siano a posto. Blasetti rimane della sua opinione; l'Agente Segreto anche. Noi tanta stima abbiamo di Blasetti e tanto a cuore ci sta la sua opera — nella quale fermamente crediamo — che, per quel tanto che le osservazioni dell'Agente Segreto sono costruttive le apprezziamo e le teniamo care, proprio nell'interesse stesso del nostro regista. Il quale non deve sdegnare i consigli e le critiche degli amici. E poichè, ora, non sta girando un grande film per suo uso personale riservato, ma per il cinematografo italiano — che ha tanto bisogno di grandi film — riteniamo di potergli fare, e anzi di dovergli, una critica costruttiva. Non ci neghi, Blasetti, che le sceneggiature con buchi sono la piaga della nostra cinematografia. Noi vi abbiamo messo — e non è la prima volta — il dito. E', un po', il nostro dovere; ed è, anche, una nostra amarezza. Si capisce che sarebbe più comodo stare tutto l'anno a fare degli elogi.

Claudette

«Variety» del 20 luglio pubblica: «Claudette Colbert, vittima di uno strappo muscolare, mentre ballava il «can-can» di «Zazà», è stata nell'impossibilità, ieri, di proseguire il lavoro». Vorremmo sapere se la Paramount affiderà il film ad un'altra attrice (la terza, in ordine di numero).

Una lettera di Marcel L'Herbier

Marcel L'Herbier ci scrive:

Signor Direttore,

avete riprodotto un articolo che mi riguarda, apparso ne «La Tribuna d'Italia», e sono certo che vorrete avere la cortesia di pubblicare la risposta che a tale articolo io ho mandato:

"Leggo nel vostro interessante giornale un articolo, firmato Giorgio Zambon, ove si allude, in modo lusinghiero, alla mia lealtà. Ho la certezza che la vostra non sia inferiore alla mia e che accetterete di pubblicare la smentita formale che oppongo a certi argomenti che mi sono stati — gratuitamente — attribuiti dal vostro collaboratore.

Non ho mai nè scritto nè detto su Cinecittà altro che le lodi più entusiastiche e più sincere.

Gli studi di Roma sono riusciti in modo magnifico e affermo, sicuro che nessun cineasta serio potrà contraddirmi, che il lavoro vi è più facile, più veloce, più comodo, che in molti altri studi d'Europa. Cinecittà non ne ha, d'altronde, un merito particolare poichè i suoi studi sono i più recenti e, quindi, i meglio equipaggiati che esistano al mondo.

Se ho fatto qualche riserva, specialmente dal punto di vista del sonoro, tali riserve sono state smentite dalla mia personale esperienza di questi ultimi quindici giorni sul luogo.

Il lavoro cinematografico è arduo ovunque. Sarebbe insensato pretendere che Cinecittà sfuggisse a questa legge cinematografica universale. Ma sarebbe imbecille e sleale non riconoscere che a Roma la fatica del cineasta è mitigata dall'azzurro del cielo, dai freschi corridoi di marmo e dalla cortesia latina. Non parlo, poi, della tecnica eccellente.

MARCEL L'HERBIER".

Pubblichiamo, per dovere di correttezza, questa lettera di Marcel L'Herbier; e lasciamo ai camerati della «Tribuna d'Italia» il compito di giudicare se essa ci soddisfa, o no. Noi, per nostro conto, leggiamo tra le righe l'ombra di una riserva che «il sole di Roma» avrebbe dovuto fugare; e, nel giudicare gli stabilimenti di Cinecittà, non solo diciamo che sono i migliori d'Europa, ma aggiungiamo: del mondo. Se L'Herbier non lo sa, se lo faccia dire da Mireille Balin, che conosce anche quelli di America.

Opportunità di un quesito

Fabrizio Sarazani, critico cinematografico del «Giornale d'Italia», ci scrive:

«Leggo sull'ultimo numero di «Film» una breve e giusta nota a proposito di quei critici cinematografici che sotto il velame di comodi pseudonimi si occupano di doppiati, cioè traducono film americani che poi un certo giorno debbono recensire.

Ad ogni modo ti prego di pubblicare queste righe in maniera che i tuoi lettori sappiano che io non sono e non sarò mai tra questi critici doppiatori».

"Duetto Vagabondo"

Sta per terminare alla Farnesina la lavorazione del film «Duetto vagabondo». Si deve dire a questo proposito che, dopo molte discussioni ha giustamente prevalso su tutti gli altri proposti, il titolo originale del soggetto, ideato e sceneggiato dallo stesso regista Giannini. Dunque «Duetto vagabondo» il 4 agosto sarà regolarmente terminato e passerà al montaggio definitivo. Nino Besozzi ed Enrico Viarisio hanno interpretato questo film divertentissimo nel modo più brillante, oscurando qualunque loro precedente incarnazione, anche in virtù del dialogo e delle situazioni comicissime inventate dal regista-autore. Accanto a loro Leda Gloria ha creato un delizioso tipo di fanciulla provinciale, evoluta e tendenzialmente cittadina, piena di grazia e di vivacità, mentre Pina Renzi, Aristide Baghetti, Checco Durante, Vittorio Vaser, Iris De Santis, il Gazzolo e tutti gli altri hanno dato vita a tipi veramente originali e simpatici: a quei tipi, in fondo, che sono le creature della fantasia di Giannini e le ragioni vive del successo delle sue commedie.

Il primo FILM FONOROMA, produzione Angelo Besozzi-Aurora Film sarà presto pronto per la distribuzione che sarà effettuata dalla DELF, nuova organizzazione di noleggio della S. A. Industrie Cinematografiche Italiane.

A presto l'inizio di lavorazione del secondo film di questo gruppo al quale sin d'ora è assicurato il più grande successo.

SETTEGIORNI

(CRONACHE CINEMATOGRAFICHE DELLA SETTIMANA)

La lista cinematografica di questa settimana è convenientemente eclettica. Nè mancano «portate» di qualche gusto più piccante. Ce n'è per tutti i palati. Antipasto: «giallo», L'ARTIGLIO DI VELLUTO. Niente di più o di meno del genere consueto. Se mai: in più, la tendenza a nobilitare lo schema e, in meno, la efficacia drammatica. Prima portata: «Western», LO SCERIFFO, IL MISTERO DEL RANCH, IL DIAVOLO A CAVALLO (nell'ordine di merito). Il primo riesce a intonarsi molto ai classici del bel tempo antico, appunto per quel tanto di aborracciato e di fretoloso che, in gran parte, rientra nello stile del «western», il quale rifugge — a rischio di morire — da ogni parvenza di leziosità o di standardizzazione. (Ne sono riprova i vani tentativi osati dalla così detta «grande industria»). Ma ci riesce perchè è sostenuto da una vigoria centripeta ed elementare, che manca negli altri due; specie l'ultimo, poi, che è nato, cresciuto e... morto in funzione soltanto del colore. E che brutti colori in questa pellicola! Fortuna che il certificato di nascita, alquanto remoto, ci lascia una speranzella per l'avvenire dei film cromatici. Piatto forte: LA CALUNNIA, UN DRAMMA AL CIRCO, LA FIGLIA DI NESSUNO. In tutti tre si nota una tendenza al film... «invernale». Nè si comprende perchè siano rimasti nella raccolta dei cascami estivi. LA CALUNNIA — per quanto visibilmente a tesi clinica psichiatrica — è un bel lavoro tutto pieno di umanità e pensiero. UN DRAMMA AL CIRCO, — ambiente e trama vieti e arcivieti — segna un bel punto sulla pagella di profitto e condotta del leonino Gallone. Anche se egli dimostra di volersi adattare ai gusti particolari del cinema tedesco (il film è prodotto in Germania) non perde la propria personalità e sopratutto il gran pregio del narratore nato. FIGLIA DI NESSUNO, poi — a parte il titolo solitamente stantio e bacchettone escogitato dai produttori italiani — è quel rarissimo quadrifoglio che risponde alla classica «opera cinematografica di poesia». Provatevi a raccontarne la trama e vi troverete a non saper dire nulla, altro che vaghe parole di significato anodino, quali «adolescenza», «campagna», «lacrime», «amore», «bontà», «fiume», «neve», «musica», «cielo», «bambini». Eppure tutte queste parole, distese su mille e settecento metri di pellicola, vi danno una profonda e vera e soave poesia. E se non volete riconoscerlo, perchè vi piace di atteggiarvi al cinismo coriaceo che è oggi in voga tra gli elegantoni e le elegantonesse che bazzicano in galleria, dovete ammettere (altrimenti potreste fare la figura di incompetenti) che la interpretazione di tutti gli attori di questo film, è semplicemente «miracolosa». «Dessert»: LA SONATA A KREUTZER: potrebbe essere impressionante e pericoloso come un liquore esotico, se non si conoscesse già «a priori» che è tutta questione di bottiglia e di etichetta; dentro c'è un po' d'acqua colorata. Forma assai impegnativa (foto, inquadrature, montaggio, musica e interpretazione) ma sostanza assai negativa (solito «fatto-di-cronaca-letteraria-russa»).

Vice

ANNO I - N. 28 - ROMA 6 AGOSTO 1938 XVI

Film

SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO TEATRO E RADIO

Direttore MINO DOLETTI

SI PUBBLICA A ROMA OGNI SABATO IN SEDICI O DODICI PAGINE

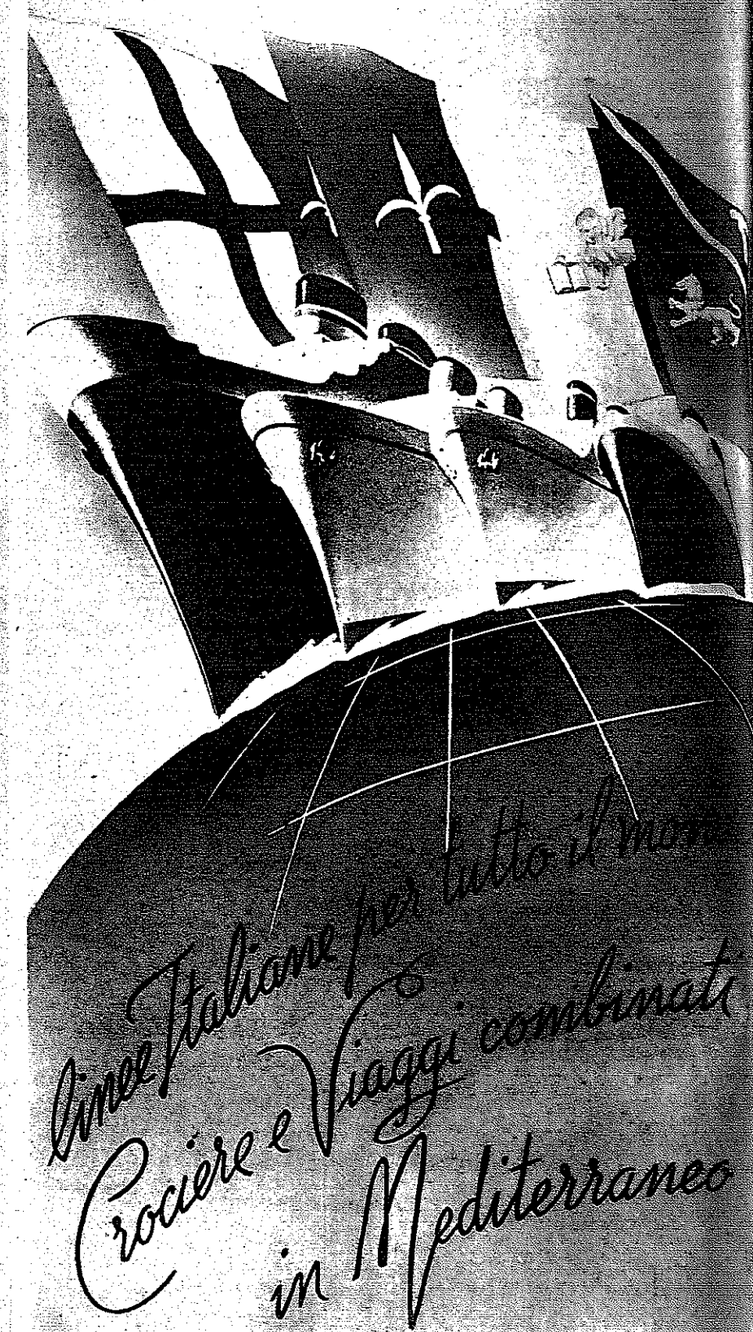
UNA LIRA

DIREZIONE E REDAZIONE: ROMA - Via del Sudario, 28 - Telefono 561.635. - AMMINISTRAZIONE: Piazza del Collegio Romano, 1a - PUBBLICITÀ: Milano, Piazza Carlo Erba, 6 - ABBONAMENTI: Italia, Impero e Colonie: anno L. 45 - semestre L. 23 Estero: anno L. 70 - semestre L. 36 Per abbonarsi inviare vaglia o assegni all'Amministrazione, oppure versare l'importo sul conto corrente postale - Roma 1.24910.

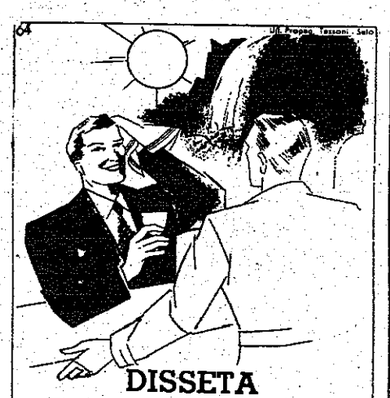
Del materiale non pubblicato, viene restituito solo quello che era stato richiesto dalla Direzione

A norma dell'articolo 4 della legge vigente sui diritti d'autore, è tassativamente vietato riprodurre gli articoli, i disegni e le notizie di "Film" senza che se ne citi la fonte.

TUMMINELLI E C. EDITORI



ITALIA - LLOYD TRIESTINO
ADRIATICA - TIRRENIA



DISSETA COMPLETAMENTE

Quando avete sete, la freschezza dell'acqua d'un ruscello o di una fontana, non basta. Occorre una bibita che completamente disseti. Chiedete una "Tassoni" - la tipica cedrata del Garda. Quale senso di ristoro e di refrigerio!

NON CHIEDETE UNA CEDRATA, MA "UNA TASSONI"

Tassoni
TIPICA CEDRATA DEL GARDA
è buona e fa bene

CEDRAI TASSONI SALÒ

(Fissatore dei capelli)

L'unica Brillantina al mondo che non unge. La testa, il cappello, la biancheria da letto sono così salvaguardate. - L'unica che ammorbidisce mentre fissa. - L'unica che non altera il colore. - Dona una brillantezza naturale. - Elimina, combatte positivamente la forfora; rinvigorisce la cute e il capello. È SEMPLICEMENTE MERAVIGLIOSA LEI LA PREFERIRÀ!!!

L. 8,00 il tubo grande presso i migliori Profumieri o direttamente da

F. LUNATI - TORINO
VIA ROMA 15

Venezia e la Mostra

E' possibile — ed è coerente? — che un numero di giornale dedicato quasi interamente alla Mostra Cinematografica di Venezia pubblichi anche un articolo "contro" la Mostra?... Ma è, poi, davvero "contro" la Mostra questo interessante ed animoso articolo di Gino Rocca? Forse, noi. Noi amiamo la critica, costruttiva, la critica piena di idee, la critica che, se demolisce, ricrea: e siamo convinti, del resto, che le idee di uno dei più forbiti e saettanti giornalisti italiani debbano essere meditate. Se detta un grande amore per l'arte e una grande degnità a professarlo. E se spogliamo le parole di Gino Rocca della loro incandescenza e se riportiamo al tono "normale" i suoi argomenti, ecco che, in molti punti, ci troviamo d'accordo con lui.

Errori ed orrori. I veneziani pensano che la Mostra del Cinema non li riguarda. Riguarda gli albergatori.

Troppi premi, un mercato, una giuria in complotto, un pubblico circoscritto.

Si va oggi verso il popolo.

Se c'è un tipo di spettacolo che ha diritto di chiamarsi dei «ventimila» o dei «trentamila» questo è lo spettacolo cinematografico.

La presa è quello che è: e fin tanto che non muta forma, deve sfruttare una propria intimità indispensabile, devota al valor della smorfia, della pausa, del sospiro lirico, dell'ansito represso, della comicità caricaturale o dell'ironia sottile.

L'opera lirica soltanto ha un valore corale: ed oggi accontenta e convita le masse.

Ma noi vediamo quali sono le opere liriche che gli spettacoli più folti devono accontentare: *Nabucco, Lucia, Gioconda, Turandot* ecc. Ottocento e primo novecento. Mostra di sfavillanti cimeli: ma nessun passo avanti nel campo dell'educazione, dell'emozione, delle sensazioni e del pensiero.

Fra cinque anni saremo ancora alla cabaletta ed allo «snudato brando».

Il cinema può impicciolire e ingrandire le proprie visioni e le proprie voci, senza snaturarsi. Ed è l'espressione più singolare della modernità.

Perchè non si è pensato a questo ideando la Mostra veneziana? Perchè non si è voluto convitare il popolo di una città, che è astuta, severa, gentile e indicatissima per questo giudizio, che deve travalicar le frontiere e tende a condurre l'opera verso la conquista del mondo?

Si è costruito un grande teatro al Lido. Non basta. Anzi, questa per i veneziani sembra un'irrisione.

I veneziani vanno a veder le pellicole che si proiettano durante la Mostra, molti mesi dopo i romani, i napoletani ed anche i tedeschi di Norimberga.

La Mostra del Cinema dunque, a Venezia, non reca alcun privilegio ideale: è un fatto turistico ed alberghiero. Nessun primato è concesso alla città, che pur tiene aperti i battenti della sua magnifica biennale di pittura e scultura per molti mesi.

Della Mostra del Cinema s'interessano gli invitati non del tutto disinteressati, ed i blasonati in marsina bianca.

I veneziani vorrebbero essere giudici in massa. E questo giudizio può derivare da un fatto solo: l'interesse che una pellicola suscita, il concorso del pubblico di ogni ceto sulla base di mezza lira per spettatore, con la statistica onesta delle presenze.

Avviene che film premiati al Lido non conquistano il favore delle sale degli altri paesi. Onori prestabiliti e fiaschi deleteri.

Dunque: Venezia vuole il suo giudizio di massa.

Naturalmente una giuria deve stabilire quali sono le opere degne, deve preoccuparsi del consenso o del dissenso immediato di tutta Venezia, tenendo conto della comare, del direttor di banca e del gondoliere, e non deve essere composta nè di critici nè di produttori o proprietari di sale.

Pochi premi. A mio avviso, uno solo.

I premi letterari hanno rovinato la letteratura.

Nella distribuzione dell'elogio, torniamo al concetto severo dell'«unico».

Dunque: una selezione ed una prima visione al Lido dove c'è un magnifico teatro.

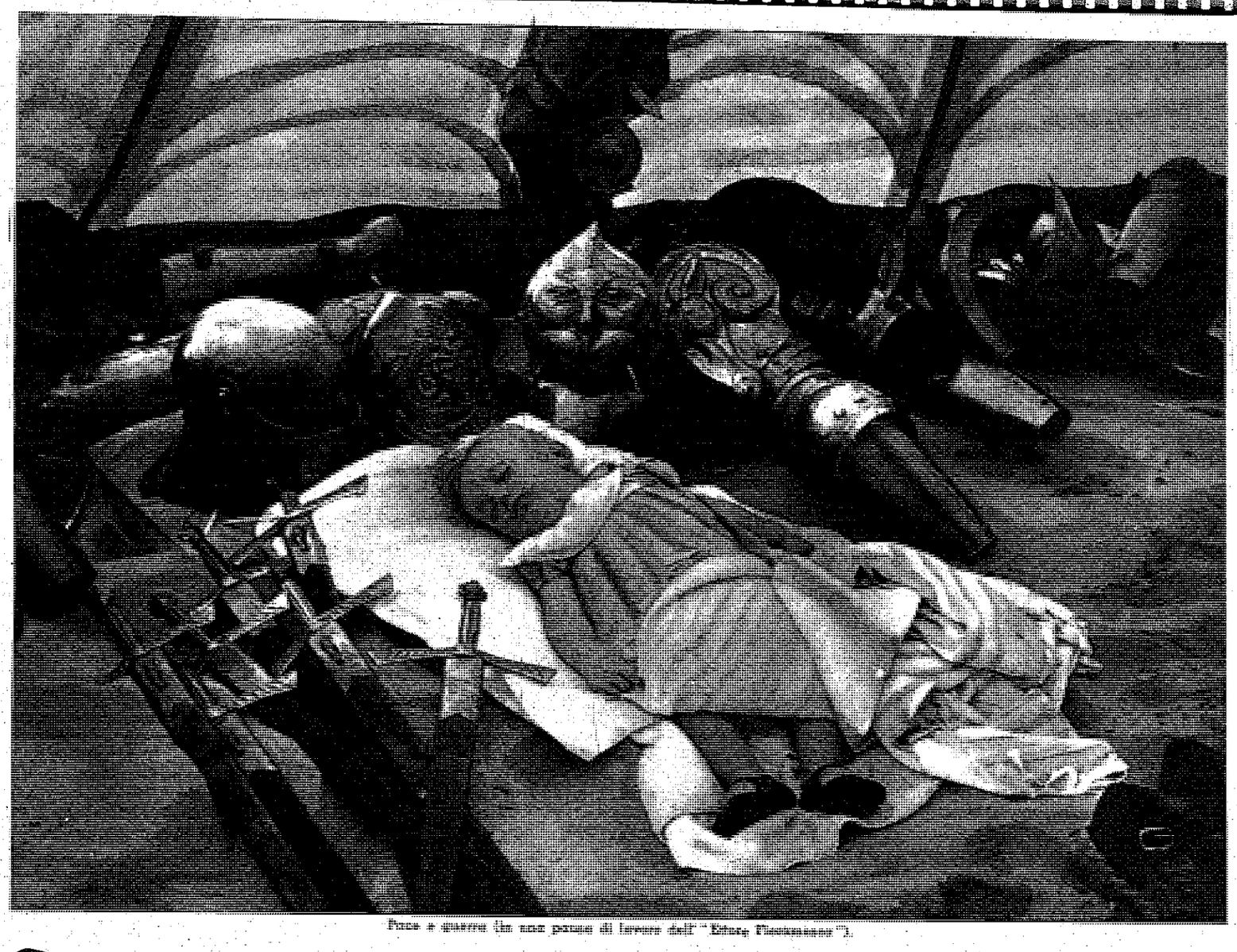
Poi, in piazza: a Venezia. E se una pellicola manda in visibilio le panche esaurite per sette sere, questa pellicola vincerà il traguardo superando l'altra pellicola che alla terza sera gracchierà tremolando dinanzi alle panche vuote.

Il pubblico sentirà il peso e apprezzerà l'onore di questa responsabilità. Venezia sarà veramente nella sua stagione migliore, la Città del Cinema.

Le pellicole dovranno essere poche ed assolutamente inedite.

Questo pensano i veneziani: i quali vorrebbero proprio accorrere in massa, e subito, dopo la riservata proiezione del Lido, ad affollare uno di questi meravigliosi «campi» cittadini, e possibilmente il più vasto, per essere i primi e perchè nel mondo si dica che in Italia una Mostra del Cinema esiste; e che non è soltanto per caso o per piccoletti intrighi o per burla che questa Mostra, unica nell'annata, e per la produzione dell'annata, si chiama *«di Venezia»*.

Gino Rocca



Pace e guerra (in una pausa di lavoro dell'"Ettore Fieramosca").

Film di tutto il mondo a Venezia

ITALIA

Quando nel 1932 si aprì a Venezia la I. Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica, allora Biennale per seguire il ritmo delle mostre d'arte, la situazione della cinematografia italiana era ben differente da quella attuale. Si può dire che la cinematografia italiana aveva ricominciato ad esistere da un paio di anni. E' strettamente necessario avere quel largo e generoso ottimismo che mi è consuetudinario per poter ammettere che i 12 film all'incirca realizzati nel 1930-31 e i 12 più un documentario realizzati nel 1931-32 costituissero una prova di esistenza.

Se si andassero ad esaminare quei film, si scoprirebbe facilmente che la maggior parte di essi, piuttosto che un'affermazione di vitalità, rappresentava un elemento negativo così ai fini industriali come e sopratutto ai fini artistici. Era, più che una produzione vera e propria, il continuarsi quasi per forza d'inerzia di quella sporadica attività che ha contrassegnato il lavoro della cinematografia italiana tra la crisi e l'interessamento diretto del Governo. Attività naturalmente ampliata dal fatto nuovo che si era verificato in quel tempo, ossia dal parlato. Ma la cinematografia italiana non aveva ancora una direttiva, non si era costituito un suo schema organizzativo, mancava di base industriale, si dibatteva tra difficoltà artistiche e commerciali d'ogni genere, non possedeva nessun elemento per imporsi seriamente sia sul mercato interno che sul mercato estero.

In queste condizioni tuttavia alla prima Esposizione Internazionale di Arte Cinematografica fu presentato, non premiato perchè non furono assegnati i premi ma solo rilasciati diplomi di partecipazione, un film che dimostrava, con la sua sola presenza, le energie ancora esistenti nella nostra cinematografia e la possibilità di volgere tali energie a migliori e più fecondi scopi: «Gli uomini che mascalzoni» di Mario Camerini.

Unico film a lungo metraggio presentato dall'Italia di fronte agli 11 americani, ai 6 francesi, ai 4 tedeschi e così via. Si pensi che tra i film americani erano «Grand Hotel», «Il campione», «Il dottor Jekill», tra i film tedeschi: «Il Congresso si diverte», «Ragazze in uniforme», tra i film francesi: «A nous la liberté» e si pensi che la Russia presentava in quello stesso anno «Verso la vita». Quale che sia il valore artistico di «Gli uomini che mascalzoni» e malgrado tutta la grazia e la finezza che distinguono questo film caratteristicamente italiano e rimasto nella storia della cinematografia anche dei più noti critici esteri come un'opera di prim'ordine, non si può fare a meno di raffrontare la produzione con la quale l'Italia si presentava nel X anno del Regime Fascista con quelle degli altri Paesi che avevano partecipato alla Mostra. Una commedia leggera, sentimentale, romantica, piena di buon gusto e di delicatezza, ma assolutamente priva di ogni base etica e di ogni valore sociale o politico: di fronte a questa, i film esteri, opere sostanzialmente dense di significato e di qualità, non solo artistiche ma spirituali, opere come quelle che più sopra abbiamo indicato, atte a dare in sintesi l'espressione di una nazione, di un determinato clima storico, di una peculiare atmosfera sociale. La

Luigi Freddi

Delegato del Governo italiano

(Continua a pagina 4)

INGHILTERRA

Il problema dell'industria cinematografica è, fondamentalmente, lo stesso in tutti i Paesi, ma è indubitato che differisce, come importanza, secondo le circostanze alle quali è legato. Esso è, difatti, il problema di guadagnare, per mezzo del noleggio e dell'esercizio, su per giù quello che è stato speso per la produzione. Il ragionamento pare ovvio, ma non è sempre apprezzato in tutto il suo valore.

Produrre dei film è, in qualunque condizione, un'impresa complicata e dispendiosa e nessuno, per quanto ricco sia, può permettersi il lusso di produrre dei film molto costosi se, prima o poi, non riprende almeno la spesa iniziale. E la cosa diventa una palla di neve perchè, più rende un film o una serie di film, e più è possibile che i suoi finanziatori impieghino maggiori capitali in opere ancora più spettacolari e più «stellari», le quali, a loro volta, guadagnano — o guadagnerebbero se le cose andassero sempre per il loro verso — somme sempre maggiori.

Purtroppo, le cose non vanno sempre per il loro verso: ecco dove sta il problema.

«Film» ha chiesto a me, rappresentante dell'industria cinematografica britannica, di dire alcune parole sulla posizione cinematografica del mio paese, sull'industria cinematografica italiana e sulla Mostra di Venezia. Sono lieto di accettare questo cortese invito ma desidero dire subito che sarebbe più facile scrivere su questo argomento un trattato in quattro volumi che un breve articolo, perchè il problema della produzione cinematografica è così complesso e, insieme, così affascinante, con tutte le sue possibilità e le sue ramificazioni, che trattarne soddisfacentemente e intelligentemente in pochi paragrafi, è quasi impossibile.

Ma proverò — per adoperare un termine del nostro gergo — a «girarlo». E avanti!

Per cominciare, invertiamo l'ordine degli argomenti e affrontiamo, prima di tutto, l'ultimo. Ne verrà fuori, davvero, una trama cinematografica!

Dirò sinceramente che Venezia non è, secondo me, il centro ideale per un'Esposizione Internazionale di Arte Cinematografica, malgrado il fascino e l'attrazione di quella magnifica città e il suo universalmente noto Lido. E' vero che, in questa stagione, vi si dà convegno la popolazione viaggiante dei quattro angoli della terra e una popolazione residente la cui esperienza cinematografica non è, per nessuna ragione, disprezzabile; ma essa non è un centro cosmopolita, finanziario o industriale, nè una capitale o un luogo dove si producono dei film e dove si radunano i magnati cinematografici. L'effetto della cura del sole e della cura dei bagni, unita all'indolenza e alla inerzia di un soggiorno ideale non è, necessariamente, portata a far apprezzare e capire una così eterogenea fiera cinematografica, e non è neanche detto che quello che pensa Venezia oggi, lo pensi, domani, tutto il mondo — almeno per quanto riguarda il cinematografo.

Ma dopo aver detto questo, lasciatemi dire in fretta che gli organizzatori e il comitato direttivo della Mostra hanno trionfato su tutti i disagi che si sono presentati e sono già riusciti a fare della Mostra di Venezia un'esposizione annuale in cui le più importanti personalità del mondo e tutte quelle interessate al cinematografo, sia come produttori, come distributori e come spettatori, convengono e dove i critici di molte nazioni accorrono a vedere, e — se li credono degni — ad esaltare i molti film scelti per l'esposizione. Al suo sesto anno, la Mostra veneziana è diventata un avvenimento stabile e di grande attrazione, e i suoi promotori possono essere davvero soddisfatti del loro successo. Il teatro magnificamente attrezzato, che si è inaugurato nell'agosto 1937, è, non solo,

M. Neville Kearney

Delegato del Governo inglese

(Continua a pagina 4)

POLONIA

E' il sesto anno che, regolarmente, ci riuniamo al Lido di Venezia, bagnato dalle onde dell'Adriatico, nella romantica cornice di tutti i capolavori artistici veneziani, per veder sfilare davanti ai nostri occhi i più disparati film e per sceglierne i migliori.

E' con grande gioia che anche questa estate, mi ritrovo tra gli eccellenti colleghi italiani e tra i rappresentanti dei diversi paesi produttori di film. E' per me un grande onore essere il membro più anziano e più fedele di questa assemblea, come rappresentante straniero, delegato dal mio governo fin dalla nascita della manifestazione. Le nostre riunioni al Lido hanno un carattere amichevole, nel miglior senso della parola. Innanzi tutto, perchè questa assemblea alla quale si affidano i film di tutto il mondo, è composta di persone che amano e sono devote al cinematografo. Ne risulta, perciò, una facile comprensione e una collaborazione armoniosa. Poi, perchè ciascuno di noi si rende conto della sua responsabilità e della fiducia che i diversi paesi ripongono nel suo giudizio. Infine, perchè i nostri colleghi italiani hanno sempre dimostrato un atteggiamento cavalleresco e una gentile ospitalità, comprendendo i nostri problemi di stranieri e invitandoci a giudicare, con loro, la propria produzione cinematografica, pur mantenendo l'intera responsabilità del giudizio.

Queste relazioni, profondamente amichevoli, facilitano il nostro compito presso coloro i quali ci affidano un così delicato mandato. Esse permettono, infatti, che i paesi candidati affidino, con piena fiducia, il destino della loro produzione a questa giuria che sa apprezzare e comprendere pienamente lo spirito e l'atmosfera creatrice che sono proprie a ogni paese.

Con questa stessa piena fiducia la produzione cinematografica polacca si presenta davanti ai giudici di Venezia.

La produzione cinematografica della Polonia, pur essendo ancora giovane e non avendo a disposizione che un mercato limitato nutre, non soltanto il desiderio di servire ai bisogni del proprio paese, ma anche un suo orgoglio artistico e culturale.

Purtroppo, essendo la Polonia un paese sopra tutto agricolo, essa non possiede ancora un numero di sale cinematografiche che corrisponda, proporzionalmente, alla sua popolazione e all'importanza ch'essa ha acquistato negli altri campi della civiltà. D'altra parte, appoggiata dalla sua ricca letteratura e sentendo la responsabilità di creare, essa pure, una sua propria espressione cinematografica, la produzione polacca aveva iniziato la sua attività fin dai tempi della guerra, affrontando e superando condizioni quasi primitive.

La sua perseveranza e la sua ambizione di servire il proprio paese hanno portato, anno per anno, un così grande miglioramento nei suoi stabilimenti e nei suoi laboratori che, oggi, la Polonia è in possesso di tutti i mezzi tecnici moderni del cinematografo.

La produzione cinematografica della Polonia è dovuta agli sforzi di due società: prima, l'Associazione Polacca dei Produttori di Film e l'Associazione dei Produttori del corto metraggio — che hanno già presentato a questa esposizione le loro opere ottenendo diversi premi, e che fanno parte del Consiglio Superiore dell'Industria Cinematografica in Polonia, con altre associazioni rappresentanti tutti i rami della cinematografia polacca —; seconda, il Consiglio Superiore e l'Agenzia Telegrafica Polacca (P.A.T.), che sottomettono pure quest'anno, con fiducia e rispetto, al giudizio della giuria internazionale, qualche opera della loro produzione. La stessa fiducia ispira tutti gli altri paesi candidati, ed è giustificata poichè l'istituzione di Venezia ha una sua tradizione che è quinquennale.

Riccardo Ordynski

Delegato del Governo polacco

UNGHERIA

L'industria cinematografica impiega capitali importanti e, per ricuperarli, deve dipendere quasi esclusivamente dal giudizio del pubblico. Altro, però, è il pubblico del teatro e altro quello del cinematografo: quest'ultimo comprende grandi masse di cultura eterogenea. Difficile è, quindi, per la cinematografia, informarsi a criteri d'arte. Talvolta, eventualmente, la massa potrà preferire film a soggetto divertente, e di scarso valore artistico, ad altri che sono vere espressioni d'arte. Ma, non per questo, potrà essere trascurato il lato artistico del cinematografo che, a mio parere, è l'espressione d'arte più complessa ed efficace. Essa riunisce in sè mezzi visivi e sonori senza limiti di spazio e di tempo. Il cinematografo, in ragione della molteplicità dei mezzi espressivi di cui dispone, è predestinato a essere l'arte del nostro secolo che ha saputo vincere meglio gli ostacoli della natura.

Quando sarà liberato dalle catene del materialismo, il cinematografo potrà conseguire mire artistiche e viepiù soddisfare, non solo il gusto del grosso pubblico, ma anche quello di un gruppo più ristretto di conoscitori d'arte.

L'Italia Fascista ha capito in pieno la importanza della cinematografia nei nostri giorni e le ha assegnato un posto fra le vive forze della Nazione. Non la lascia in preda a commercianti e a speculatori, ma la rende interprete di glorie passate e presenti, manifestazione dell'arte di una Nazione predestinata al primato nel campo artistico. Vediamo così migliorare, anno per anno, la produzione italiana, che l'anno scorso ci diede «Scipione» e «Condottieri» e quest'anno ci promette film di uguale ed anzi maggiore perfezione artistica.

Ma l'Italia, pur curando la sua produzione, incoraggia quella degli altri. E qui parlo della Mostra veneziana che aggiunge un nuovo titolo a quelli già tenuti da Venezia, centro d'arte. Manifestazione artistica che, anche nei tempi più torbidi, convoca a nobile gara tutte le nazioni, sotto l'incantevole cielo di Venezia, dipinto magistralmente dal pennello di Tiziano e descritto con arte squisita dall'Aretino in una lettera indirizzata al grande maestro del colore. Manifestazione internazionale a cui tutti offriamo gioiosi il nostro contributo, intenti ad un solo scopo: quello di dare maggiore rilievo, nel film, all'arte e di incoraggiare le tendenze artistiche.

L'Ungheria partecipa alla mostra di Venezia nella misura della sua produzione. Con, cioè, due film a spettacolo e quattro documentari. E' il massimo concorso di una nazione la cui produzione annuale non arriva ai quaranta film.

Dei due film ungheresi a spettacolo, il «Caso del giovane Noszthy» è una novità che ha avuto successo nella stagione scorsa in Ungheria. Siamo ai tempi felici dell'anteguerra. Un mondo spensierato di brillanti ufficiali di ussari e di proprietari di terre, vive la sua vita allegra e patriarcale nella fertile campagna ungherese. La trama del film è tolta da un romanzo di Mikszath, il grande narratore di tante deliziose vicende in cui si rispecchia l'anima degli agricoltori ungheresi — signori e contadini — che, mentre Budapest, con uno slancio senza pari, cresce e diventa una metropoli mondiale, costituiscono la vecchia Ungheria un po'

Luigi Villani

Delegato del Governo ungherese

(Continua a pagina 4)

Clandestini a Venezia

Non sono mai intervenuto alle Mostre cinematografiche di Venezia, ma a Venezia ci sono stato molte volte e ho anche un poco di fantasia. Non ditemi che quello che ho immaginato non corrisponde alla realtà: che gusto avreste a deludere un pover'uomo che crede ancora ciecamente ai notiziari cinematografici e li cerca come tanti uomini cercano il caffè, il fumo, il vino? Sono i piccoli veleni quotidiani che mettono in moto le rotelline segrete della fantasia, e non fanno male. Pensate che potrei essere uno di quelli uomini relegati nelle regioni più deserte e inospiti del mondo, con la sola gioia della radio e del giornale che arriva a pacchi ogni trenta giorni. Che fa costui? Apre il giornale e legge che Marion Davies, o Marlène Dietrich, o Costance Bennet o chi altra volete che sia, è giunta a Venezia. «L'attrice è scesa a un grande albergo sul Canal Grande, accompagnata dal signor X. Y. Z. (i nomi non importano). Poco dopo la diva è uscita ed ha compiuto un lungo giro in motoscafo sulla laguna. Vestiva un abito di velo bianco a fiori azzurri, e aveva in capo (perchè no?) una flessuosa paglia di Firenze».

Basta. Sull'acqua di turchese, tra la danza lenta delle gondole, sotto un sole di miele, passa fluttuando quell'abito bianco, fiorito di una gialla paglia di Firenze. Dove va quella figura trascorrente sull'acqua? Ma è chiaro: va alle nozze romantiche dei soliti perdigiorno, acchiappanuvole, che sono pronti ad aspettarla dovunque il motoscafo attraccherà, coi «rampini» di un sentimentalismo che di solito si tiene nascosto perchè è vergogna confessarlo. Ma siamo d'estate, e le dee si degnano di camminare tra i mortali.

La signora che la sa lunga, che passa quindici giorni a Venezia e quindici ad Abbazia e quindici in Alto Adige, e conta l'esistenza a quindicine turistiche, dice che la Mostra è un'«attrazione simpatica» ma stanca, stanca «tremendamente» tanti film al giorno da diventare miope. Suo marito, che è un appassionato del cinema, si è buscato la blefarite. Eppoi i ricevimenti, i pranzi, i balli: non si può dir di no al conte X, al barone Y, a quel simpaticissimo Z (il superlativo supplisce al titolo nobiliare). No, signora, la Mostra non è per voi, il film nemmeno: voi conoscete l'età esatta, il numero dei divorzi, il prezzo dei gioielli di ogni celebre stella, ma il cinema non vi preoccupa più dei vostri peli superflui.

Avete mai pensato come immaginano Venezia gli sposi fuggitivi in viaggio di nozze, o gli amanti? Uno scenario di palazzi marmorei, con bifore, lanterne, gondole e bautte, un canale di amoerro turchino dove le barche passano pianamente come tirate da un filo, una luna identica a quella delle conchiglie-ricordo, i rivi coi muretti dei giardini traboccanti di foglie rosse e gialle come nelle cartoline delle prime Biennali. Non ci sono mosche, non ci sono zanzare per questi sognatori.

Luoghi comuni, signora mia, ma l'amore è pieno di luoghi comuni, e a pochissimi è concesso il grande privilegio di avere delle idee originali. Considerate, signora, che avere il coraggio dei propri luoghi comuni è già una bella prova di carattere, e starei per dire di originalità. Perchè dunque vorreste proibire al lontano sognatore dell'Esposizione d'arte cinematografica il diritto di godere di qualche onesto luogo comune?

E siccome non glielo potete proibire, eccolo al fianco della giovane e celebre donna lungo la Riva degli Schiavoni o in piazza San Marco: le parole escono facili e fiorite, tutte egualmente belle e importanti. L'estate è come una bella donna supina, coi capelli biondi immersi nel mare (ma questa è un'immagine che viene in mente dopo); però ogni cosa reca il proprio contributo all'elogio della bellezza femminile: vivere è facile, è facile essere galanti. Si fanno grandi progetti per l'avvenire, si giura che si ha la forza per compiere qualcosa di insolito, e le falde della paglia di Firenze dicono sì, sì, ondeggiando al ritmo del passo, mentre un vento leggero che sa di mare e di fumo di vaporetti fa sventolare le vesti come se dicessero addio ai sogni.

La barca scivola lungo il canale del Torcello tra sponde campestri: si potrebbe continuare così per un tempo infinito, tra i tuffi dei ranocchi e il concerto delle cicale, se non apparisse là in fondo una piazzetta silenziosa con basse case fiorite di gerani, e una chiesa che sembra sia stata rubata nottetempo dai pirati e nascosta tra le erbe alte dei campi. Qui il sogno si disfà lentamente: tutte le parole sono state dette, il silenzio s'avanza in punta di piedi e compie il solito miracolo per cui gli amanti credono di essere soli in mezzo al mondo. Signora, voi mi avete capito, non insistete perchè aggiunga un codicillo a questa chiarissima storia.

E' l'ora in cui la diva perde i suoi freschi colori di donna terrena: la luce la attraversa, l'abito leggero alita intorno a un corpo senza peso, ella sta diventando evanescente, pallida ombra che apparirà sullo schermo di tela dove voi l'ammirerete, signora. E si capisce che quella sfilata di fantasmi vi annoi, e procuri la blefarite a vostro marito. Anche l'aria fresca e umidiccia della notte vi può far male, signora. Statevi riguardata.

Mentre voi nobilmente soffrite per l'arte, l'elegiaco sbafatore della Mostra cinematografica a quest'ora nel suo letto volta fianco, e sogna con prosaica disinvoltura la ragazza del tabaccaio o l'impiegatina che incontra sempre in autobus, e che un giorno o l'altro, se tutto va bene, diventerà sua moglie. Tanto durano i sogni d'estate.

Giannino Marescalchi

ITALIA

(Continuazione della pagina 3)

sproporzione era troppo evidente. Tra i Paesi che abbiamo nominato e l'Italia, ripetiamo ancora una volta, l'Italia dell'Anno X dell'Era Fascista, correva una differenza spirituale formidabile. La Germania si preparava alle sue riscosse nazionali, ma l'America era ancora in attesa della nuova politica economica, la Francia passava, come passa ora, di malgoverno in malgoverno, cercando inutilmente una sua stabilità interiore. Eppure se allo storiografo di domani dovessero restare come sole documentazioni di un periodo spirituale i film presentati dalle diverse nazioni all'Esposizione Internazionale di Arte Cinematografica del 1932, quale panorama etico offrirebbero essi all'osservatore ignaro delle reali condizioni delle nazioni considerate? Chi non penserebbe che la Francia di « A nous la liberté » era un paese capace di esprimere sè stesso attraverso la sua arte, un paese che aveva cura di tradurre i suoi concetti sociali, politici, morali (fondamentalmente errati o meno, questo è secondario) nelle sue manifestazioni estetiche? Chi non penserebbe che la cosidetta civiltà americana, quella di « Grand Hotel », quella del « Campione », era in potente sintesi di sviluppo, tutta proiettata verso l'avvenire, tendenzionalmente sana, malgrado le deviazioni, e vigorosamente umana? Chi non penserebbe, attraverso il film di Ekk, che la repubblica dei sovieti era animata da una grande volontà, anche se costretta allo stato di aspirazione o di retorica politica? E di fronte a queste nazioni, di fronte anche alla Germania di « Ragazze in uniforme » in cui, malgrado talune morbosità facilmente cancellabili, si delineava ampio e vigoroso il dramma di una nazione che si riafferma nel suo principio di autorità temperato da un senso di bontà umana, di fronte a queste opere, « Gli uomini che mascalzoni », nonostante sia un piccolo capolavoro, quale concetto potrebbe far sorgere nell'ipotetico storiografo del futuro? Quello di una piccola nazione borghese, chiusa nelle quattro mura del suo piede di casa, senza aspirazioni che non siano quelle di una ristrettissima mentalità antieroica, incapace di elevarsi al disopra delle piccole storielle interne, mediocre, meschina. L'Italia Fascista dell'Anno X, che bonificava le paludi Pontine e si apprestava a compiere in Africa la più folgorante conquista coloniale che il mondo abbia mai ammirato.

Nel 1934 la seconda Mostra trova più largo materiale italiano da esibire. La Coppa Mussolini premia con « Teresa Confalonieri » un'opera piena, senza dubbio, di oneste intenzioni, un'opera che si sforza di non essere totalmente avulsa dal clima della nazione che la crea, ma ancora industrialmente, artisticamente, un'opera senza rilievo, di indubbia origine e forma teatrale, un'opera che di fronte alla Coppa Mussolini per il migliore film straniero, « L'uomo di Aran », appare come un rifacimento della cinematografia italiana di venti anni prima, quando alcuni produttori realizzavano film pseudo-patriottici al solo scopo di ottenere dei facili plausi dalle platee. Nè possono valere a migliorare la situazione il grande esperimento industriale de « La Signora di tutti », film la cui concezione etica è per lo meno dubbia, se anche la realizzazione è stata certamente al disopra di ogni media della produzione commerciale italiana, o l'ardimentoso « Stadio », pieno di ottime intenzioni, ma ingenuo e non tale da reggere il confronto con la produzione straniera che si presentava contemporaneamente, o ancora « Seconda B », schiettamente derivato da « Ragazze in uniforme », ma non all'altezza dell'originale per vigoria di concezione e di realizzazione e per densità umana.

Le due prime Mostre si chiudono quindi con un netto passivo per la cinematografia italiana di fronte alla cinematografia straniera concorrente. Così nel 1932 come nel 1934, Venezia ha dato nettamente l'impressione che la produzione italiana ha caratteri provinciali, organizzazione improvvisata, mancanza di ogni adesione spirituale al tempo che la vede svolgere, mediocrità di concezione e di realizzazione.

Nel settembre dello stesso anno 1934, lo Stato Fascista decideva il suo intervento nell'attività cinematografica e provvedeva alla creazione della Direzione Generale per la Cinematografia presso l'allora Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda.

Una sola cosa ci si poteva attendere dall'influsso dello Stato attraverso la Direzione Generale: un deciso impulso verso una produzione a carattere più nettamente aderente al nostro tempo e al nostro spirito. L'opera dello Stato poteva cercare di elevare eticamente il film italiano e di livellarlo verso l'alto piuttosto che verso il basso.

La Mostra di Venezia, diventata nel frattempo annuale per opera del Ministro Ciano e del Conte Volpi, inaugurandosi nella sua nuova forma nell'agosto 1935, poteva presentare quattro opere nuove che segnavano un netto distacco tra quello che era stato fatto negli anni precedenti e quello che si andava ormai facendo sotto l'impulso della Dir. Gen.: « Casta Diva », « Scarpe al sole », « Passaporto rosso », « Darò un milione ».

Si era dunque raggiunta veramente una atmosfera nuova. Eravamo lontani dall'Italietta provinciale degli « Uomini che mascalzoni » così nel grande film eroico e sinfonico che era « Scarpe al sole » come nella laboriosa e vasta rievocazione della emigrazione italiana di « Passaporto Rosso » in cui venivano a confluire altissimi motivi di gloria per i figli di una nazione che ovunque e sempre aveva raggiunto con la sua opera e con il suo genio i confini del mondo. Eravamo lontani con « Casta Diva », film di carattere internazionale, non solo per la sua ricchezza e la sua ampiezza, ma anche e sopratutto per i suoi caratteri industriali, dalla « Teresa Confalonieri » che appena poteva reggere il confronto con il medio film straniero. « Casta Diva » in pochissimo tempo poteva battere sul mercato italiano gli incassi dei più grandi film esteri, « Casta Diva » portava in tutto il mondo il nome di un grande italiano strettamente unito alla fama di un risorgere della cinematografia nostra. Persino in quello che poteva essere considerato il meno importante dei quattro film, « Darò un milione », si trovava un nuovo modo di intendere il film comico italiano, una nuova forma, un nuovo spirito; a tal punto che il soggetto di quel film, che era stato realizzato dallo stesso Camerini di « Gli uomini che mascalzoni! », è stato, come ognuno sa, acquistato in America e l'industria di Hollywood lo sta rifacendo. E questo fenomeno che si è verificato così per « Darò un milione » come per altri film italiani, basterebbe da solo a chiarire il capovolgimento che si andava verificando. Erano, prima, i film italiani realizzati come rifacimenti di film stranieri; oggi all'estero si realizzano rifacimenti di film italiani: non occorre commentare la differenza.

Mostra 1936: « Squadrone Bianco », « Cavalleria ».

Quello che nel primo anno era stato soltanto un rinnovamento interiore comincia ora ad assumere caratteri anche industriali; il progresso si riafferma sotto tutti gli aspetti, anche in una Mostra che vanta opere come « L'Imperatore di California », « Il Dottor Pasteur », « La Kermesse Eroica » ed « E' arrivata la felicità ». La produzione italiana non solo si mantiene nettamente all'altezza artistica e realizzativa della produzione straniera, ma suscita la più profonda ammirazione nei tecnici e nei competenti esteri i quali non possono fare a meno di constatare come in due anni l'Italia abbia completamente trasformato la sua posizione di fronte alla cinematografia mondiale. L'Italia che in quel tempo era volta a ben più alte e più ardue conquiste, riusciva così, anche in questo campo, a dimostrare che l'intervento dello Stato Fascista si era rivelato rapidamente benefico per le sue qualità di propulsore e di innovatore. L'immenso successo ottenuto all'estero da « Squadrone bianco » conferma con il disinteressato giudizio dei pubblici di tutto il mondo che la cinematografia italiana era trasformata. Eravamo in realtà su una linea nuova ».

Nel corso della stagione che segue, in cui apparve « Grande Appello », anch'esso di Camerini, il pubblico italiano, manifestando nettamente la sua preferenza per il film nazionale, compensando largamente gli sforzi finanziari ed artistici che erano stati compiuti, affluendo nelle sale in cui i film nostri erano proiettati, confermò che il principio fondamentale per il risorgere della nostra cinematografia era il principio qualitativo. Elevare il livello qualitativo della nostra produzione, presentare al pubblico dei film che, moralmente sani, politicamente efficienti, socialmente benefici, erano in pari tempo spettacolarmente attraenti ed interessanti, questo era il compito che ci eravamo prefissi dal 1934, che era stato iniziato nel 1935 e si poteva dire sulla via del raggiungimento nel 1936. Era così giunto il momento di porre alla prova la organizzazione industriale che nel frattempo cominciava a crearsi, di esperimentare la nuova base tecnica, artistica, costruttiva che s'era formata.

Era sopratutto il momento, data l'impressione che avevano suscitato all'estero « Squadrone bianco » e « Cavalleria », dato l'ambiente favorevole che all'estero era sorto dopo il successo di questi due film, di battere il ferro finchè era caldo. Bisognava cioè porre l'estero di fronte a realizzazioni che si imponessero per eccezionale carattere e particolare entità così industriale come organizzativa. Approfittare del momento favorevole per ampliare la propaganda alla cinematografia italiana e impostarla su basi ancora più ampie e di maggiore effetto. Così Venezia vide l'anno scorso la presentazione di « Scipione l'Africano » e « Condottieri », a fianco ai quali « Sentinelle di bronzo » e « Il signor Max » ebbero la loro ragion d'essere e la loro importanza.

Non è questo il luogo nè l'occasione per discutere il valore artistico di « Scipione » e di « Condottieri »; l'uno e l'altro hanno avuto diverse e alterne vicende, accolti con grandissimo favore in alcuni paesi, con minore in altri; la storia della carriera di « Scipione » sarà scritta un giorno e sorprenderà molta gente; questi due film comunque hanno ottenuto quello che era il loro scopo fondamentale: hanno attratto l'attenzione dei mercati cinematografici di tutto il mondo sul fenomeno di ampliamento industriale che si andava verificando in Italia. Essi avevano valore anche per un altro verso: erano due recise affermazioni di una tendenza che voleva condurre il film italiano ad una più alta e nobile impostazione industriale capace di agire così direttamente come indirettamente sul mercato internazionale e di portare di fronte ai pubblici di tutto il mondo, attraverso il fattore grandiosità che garantiva la esportazione del film, lo spirito e il senso nuovo dell'Italia Fascista.

Con « Sentinelle di bronzo » la nostra cinematografia continuava quella linea eroica che era stata tracciata da « Scarpe al sole » e da « Squadrone bianco », linea squisitamente aderente allo stato d'animo dell'italiano nuovo. Con il « Signor Max » si portava la pura e semplice commedia sentimentale in un clima etico, affidandole compiti che fino allora essa non aveva conosciuti ed elevandola a dignità di ammaestramenti.

Anche trascurando le prime due Mostre cinematografiche precedenti la creazione della Direzione Generale per la Cinematografia, a conclusione di quanto si si è detto possiamo serenamente constatare che a Venezia la cinematografia italiana ha segnato un continuo progresso per opera dell'azione del Ministero per la Cultura Popolare. Progresso che non è stato soltanto inerente alle migliorate condizioni produttive nè alle trasformate condizioni tecniche. Progresso che non è stato soltanto industriale e commerciale. Quel che per noi conta è che in tre anni consecutivi la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia ha veduto di fronte ai film stranieri, buoni o cattivi che fossero, utili o nocivi, importanti o medi, opere italiane che riaffermavano risolutamente principi politici, etici e sociali di schietta derivazione fascista, di innegabile coerenza spirituale con il mondo dell'Italia di oggi, opere che onoravano in ogni senso la nazione che le aveva prodotte.

Il cammino da percorrere prima di poterci considerare a Venezia, in reali condizioni di parità con le maggiori nazioni produttrici, è ancora molto: illudersi di averne compiuto gran parte sarebbe pericoloso, ma noi speriamo che i film che saranno presentati quest'anno a Venezia costituiranno un nuovo passo sulla via di quel progresso che tre anni anni di lavoro fecondo ci permettono di considerare certo per il domani.

Luigi Freddi

INGHILTERRA

(Continuazione della pagina 3)

ideale per il suo scopo (provvisto, com'è di una grande e bellissima arena all'aria aperta che era, una volta, il locale principale dell'esposizione) ma un tributo alla fiducia di coloro i quali sono responsabili di averlo eretto in permanenza per la Mostra.

Avendo assistito, per molti anni, alla Mostra e avendo preso parte alla giuria internazionale e al Comitato di visione, posso testimoniare dei continui miglioramenti che sono stati introdotti nell'organizzazione anno per anno, e della cordialità e cortesia degli amici italiani che sono legati all'iniziativa. Desidero approfittare dell'occasione per esprimere pubblicamente il mio debito di riconoscenza verso S. E. il Conte Volpi e verso tutti coloro i quali hanno lavorato con lui e sotto la sua accorta presidenza, per la loro immancabile assistenza, amicizia e considerazione. Auguro alla Mostra di quest'anno tutto il successo possibile e che l'Esposizione Internazionale Veneziana di Arte Cinematografica abbia lunga e prospera vita.

E, adesso, parliamo dell'industria cinematografica italiana. Non mi dilungherò sul successo e sulla prosperità della produzione italiana degli anni passati. Oggi, sia in Italia che altrove, viviamo al presente e lavoriamo per il futuro — a meno che io sbagli di grosso. V'è, del resto, un motto della Borsa londinese: « Non speculate sul passato! ». Il passato può essere buono o cattivo, ma quello che conta è il futuro. Ci riferiamo al passato per l'esperienza che ne possiamo trarre (per quello che va evitato e per quello che è bene fare) ma guardiamo al presente e al futuro per l'azione. Di nuovo, avanti!

Credo che, nel chiedermi di esprimere la mia opinione, per quel che vale, sui tre punti indicati, « Film » cerchi qualche cosa di pratico e non soltanto cortesi parole. E' tanto facile essere untuosamente cortesi, ma che significato ha l'adulazione? Significa che l'adulatore non ha niente da dire, oppure ha da dire qualcosa che teme di dire, o preferisce tacere. Tuttavia, se il punto di vista che espongo in questo mio articolo è critico e non sempre di elogio, sono sicuro che i lettori capiranno come le mie critiche desiderino avere uno scopo costruttivo e sieno ispirate alla più profonda amicizia e al desiderio di dire una parola che torni utile alla causa della cinematografia italiana.

Ho veduto molti film italiani e la maggior parte di essi è veramente buona, ma (facendo delle riserve relative alla mia poca conoscenza della vostra deliziosa lingua) credo che pochi di essi siano, in questi ultimi anni, stati all'altezza della media della produzione universalmente conosciuta. Devo, però, qui, fare un'eccezione per i giornali « Luce » che sono sempre eccellenti e per qualche film documentario che è stato magnificamente fotografato e concepito. Intendo, adesso, parlare dei film a lungo metraggio i quali, naturalmente, sono la « portata » principale di tutti i « pasti » cinematografici.

Parlando in via generale, devo dire che i film italiani (mi riferisco, naturalmente, a quelli che ho visti, e sono disposto a correggere la mia opinione, se è errata) sono piuttosto tetri, declamatori e elaborati e, se di tipo « super » e di tipo spettacolare, troppo dilungati e troppo rigorosamente ispirati da film americani, che hanno avuto in quello stesso tipo, una rinomanza mondiale. La maggior parte della fotografia è eccellente, il lavoro tecnico è efficacissimo, ma sia la trama che la sceneggiatura mancano di quella scorrevolezza che li porterebbe al livello di grandi film. Parlo, come ho detto, in via generale, e non intendo, con questo, dire che nessun film italiano è buono, e non apprezzato pienamente dal pubblico al quale si rivolge. Pochi di essi, però sono di natura tale da soddisfare i pubblici di tutto il mondo, abituati come essi sono, al movimento rapido, all'esposizione succinta a una vicenda e a un dialogo brillanti, e, sopra tutto, a una recitazione e a una dizione di primissimo ordine. Il segreto cinematografico è di dare al pubblico un po' meno dell'ottimo che egli richiede, per non saziarlo con una pletora di cose ottime troppo diluite. Il pubblico del mondo cerca nei film che gli sono mostrati, qualcosa di specificamente italiano e non una manipolatura di situazioni già precedentemente cinematografate in film provenienti dagli Stati Uniti. Questa mia analisi critica, se così la si può chiamare, riguarda ugualmente la produzione di molte altre nazioni, non esclusa la mia. Credo, tuttavia, che in Inghilterra i produttori, o, per lo meno, alcuni di essi, abbiano già imparato questa lezione.

Nel mio giudizio sono comprese numerose trame cinematografiche le quali, se fossero tipicamente situate in quell'atmosfera che soltanto l'Italia può dare e fossero realizzate con quella semplicità e quella assoluta mancanza di « fronzoli » che è il punto principale dell'eleganza nel vestire, si imporrebbero, non solo a un pubblico nazionale ma a un pubblico mondiale, e frutterebbero più di quanto fruttino molte delle più costose produzioni che sono state fatte senza (e anche qui potrei sbagliarmi) raggiungere risultati abbastanza soddisfacenti dal punto di vista finanziario. I film di una certa grandezza devono essere commercialmente utili e devono assicurare una sicura vendita e un sicuro interesse in territori che non siano la loro patria d'origine. Questo non riguarda solo l'Italia, ma in maggiore e minor grado, riguarda tutte le nazioni che hanno una produzione cinematografica di qualche importanza.

Potrei svolgere molto ampiamente questa teoria, ma non è necessario che allunghi troppo questo articolo. Vorrei concludere questa parte dicendo che, secondo me, la produzione italiana può fare e farà molta strada se il suo primo sviluppo sarà principalmente dedicato (principalmente, non interamente, s'intende) a argomenti più specificatamente italiani; non solo a quelli di antiche glorie e di già sfruttati sentimenti, ma a vicende reali in cui la bellezza, l'arte e lo spirito creativo dell'Italia di ieri, di oggi e di domani possano essere adeguatamente ritrattati. Capisco che questa considerazione può provocare una risposta: « Non abbiamo grandi dive; molti dei nostri registi sono stati allettati dall'estero con paghe che noi non possiamo permetterci se i nostri film non trovano maggiore sfogo sul mercato estero ». In un certo senso, è vero, ma il problema non è molto diverso di quello dell'industria britannica, dell'industria francese, dell'industria tedesca, ecc. Ma non sono solo le dive a fare i film; sono i film a fare le dive; e io non voglio credere che l'Italia, tanto ricca di ingegno da essere stata per tante generazioni alla testa di tutte le altre nazioni, non possa produrre oggi opere buone come quelle prodotte nel passato, anzi migliori. Ne avete l'esperienza tecnica, ne avete la fantasia, ne avete le qualità artistiche e avete la volontà di riuscire. L'arte deve avere il suo corso; datele l'energia e l'incentivo per « sfondare » e l'aratro penserà a solcare la strada del suo destino; ma non vogliate troppo basarvi sui solchi già predisposti. L'acqua trova il suo livello, come l'opera artistica. Potete far deviare un fiume dal suo corso naturale con lavori di ingegneria, ma non credo che la creazione artistica abbia mai obbedito a un bottone elettrico. « Potete condurre un cavallo all'abbeveratoio, ma non potete farlo bere ». Io vi consiglio, quindi se posso avere la pretesa di darvi un consiglio, di aiutare la vostra industria con tutte le vostre forze, ma di lasciare che essa trovi da sè la via della salvezza.

Sono giunto, adesso, all'ultimo punto della mia esposizione: all'industria cinematografia britannica.

Vi è molta incomprensione e molta avventatezza in chi giudica il cinematografico britannico e la produzione britannica, specialmente sul continente. Questo è comprensibile, e io mi proverò, nei paragrafi che seguono, di mettere il punto su questo argomento.

Come le industrie cinematografiche di tutti i paesi, la produzione britannica è stata costretta a riorganizzare la sua attività con l'avvento del sonoro. Questa è, oramai, storia passata, ma gli effetti e le conseguenze di questa rivoluzione rimangono e devono essere trattati. Prima di tutto, naturalmente, bisogna considerare la questione della lingua che limita il film a un pubblico che parli il linguaggio usato in quel dialogo. Non tratterò dei problemi del doppiato e dell'uso di sottotitoli esplicativi. Sono stati fatti progressi meravigliosi in questo lato della tecnica, specialmente nel doppiato, ma un fatto rimane positivo: per quanto un film sia buono, è inevitabile che esso perda una grande parte del suo fascino se presentato in una versione diversa da quella originale.

Il risultato della rivoluzione sonora è stato che i film in inglese hanno trovato una migliore e più pronta accoglienza in quei paesi dove la lingua è la britannica, come nell'Impero e negli Stati Uniti. E' naturale anche che, malgrado la popolazione dei paesi di lingua inglese si aggiri su molti milioni di anime, ci sia, nei soli Stati Uniti, molta più gente di quanta ve ne sia in tutto l'Impero, a capire la lingua inglese. Non è stato e non è facile, per l'industria cinematografica inglese, competere con un'industria stabilizzata come l'industria cinematografica americana, che ha ramificazioni e centri di distribuzione in tutte le parti del mondo, ma la stessa natura delle circostanze ha fatto sì che tra i film britannici e i film americani vi fosse una più stretta associazione che tra le altre industrie continentali. Vi è inevitabilmente una stretta associazione tra la produzione e la distribuzione. Da questo risulta che l'Impero Britannico offre ai film americani il più redditizio mercato che essi abbiano fuori dagli Stati Uniti e che la industria britannica mira a un mercato cinematografico negli Stati Uniti, senza, per ora, un tangibile successo, salvo in casi eccezionali. Questo, comunque, non dovrebbe servire per indicare che il mercato continentale non ha interesse per la produzione britannica, tutt'altro. Ma è chiaro che il mercato di lingua inglese deve essere di grande importanza per tutti i produttori cinematografici, da tutti i punti di vista.

La nostra legislazione cinematografica è sovente male interpretata all'estero. Non v'è una speciale restrizione contro l'importo di film esteri, salvo il pagamento di una piccola tassa sul negativo e sulle copie di positivo. Tutti i film possono essere introdotti nella Gran Bretagna e visionati in qualunque teatro (dopo aver passato un efficace ma molto ragionevole e tollerante censura preventiva) purchè i proprietari dei locali li noleggino. Detti proprietari si basano, per lo più, su quello che essi considerano più adatto al gusto del pubblico e frutta un maggiore incasso. La legge esige soltanto che, su tutti i film distribuiti da un noleggiatore, ve ne sia un certo numero di produzione inglese e che, di tutti i film proiettati in pubblico, ve ne sia un certo numero di britannici (non inglesi).

Il primo decreto cinematografico fu così concepito e rimase in funzione, soddisfacentemente, per dieci anni, ma provocò una serie di piccoli film che, per quanto legalmente e strettamente britannici, non avevano nessun merito particolare. Questi film, fatti per la maggior parte per ordinazione di distributori di film esteri in Gran Bretagna, non davano credito alla produzione britannica ed erano comunemente definiti come « film quota », film cioè che servivano a far quota. Il decreto parlamentare emesso nello scorso aprile tenta, come massimo scopo, di eliminare la possibilità di produzione di questa classe di film e, quindi, di assistere la futura produzione di importanti e decorosi film britannici. Il nuovo decreto, incidentalmente, aiuta i noleggiatori di film continentali in lingue straniere, permettendo la distribuzione di questi film in un determinato numero di locali, senza bisogno della proporzione « quota ». Non è detto, però, che i produttori continentali abbiano ancora apprezzato il valore di questa concessione.

Oltre alle modificazioni suddette e al fatto che soltanto determinate classi di film fatti in Gran Bretagna sono ora suscettibili di servire come « quota » per i distributori (benchè tutti i film britannici, prodotti in questo paese o nei Dominii di oltre mare, continuino a servire di « quota » per gli esercenti), la nuova legge non differisce materialmente da quella che l'ha preceduta. Non meno fiduciosamente si aspetta che la nuova legge abbia la sua grande influenza nello sviluppo della produzione dei film britannici, particolarmente per quello che riguarda la loro qualità.

Secondo il mio personale giudizio, il film britannico è, oggi, molto migliore di quello che non fosse una volta. Non vedo proprio perchè, con intelligenza e collaborazione, i film britannici non dovrebbero raggiungere un altissimo livello nella produzione mondiale e avere, quindi, tutta la fiducia che meritano. E' stato sprecato molto inchiostro, in questi ultimi due anni, a proposito della perdita di danaro e del fallimento di certe compagnie di produzione. Non bisogna, d'altronde, annettere molta importanza o dare molto credito a notizie di questo tipo. E' vero che un certo numero di compagnie, appartenenti, talune, a quei ricchi « tipo lungo » o « tipo veloce », hanno trovato il loro inevitabile « Waterloo »; ed è anche vero che l'industria ha attraversato, tutta, tempi molto difficili, anche se non della difficoltà di quelli attraversati dalla produzione americana qualche anno fa; ma le compagnie genuine sono sopravissute e mi meraviglierei che, nel futuro, non dessero buone prove.

I miei lettori possono, dunque, essere certi che l'industria cinematografica britannica non è affatto morta nè morente, ma che, viceversa, è molto viva e sul punto di vivere la sua grande epoca.

Non vi saranno molti grandi film inglesi alla VI Mostra Veneziana, benchè vi sia una certa quantità di brevi documentari e di produzioni interessanti. Questo dipende principalmente dal fatto che i produttori di grandi film aspettavano l'adozione del nuovo decreto cinematografico prima di fare i loro progetti, e che la legge non è stata approvata dal Parlamento che poche ore prima del 1° aprile, giorno in cui è diventata esecutiva. Grandi film non possono essere preparati e realizzati in un così breve periodo. Vi è anche il fatto che non tutti i film a lungo metraggio sono adatti a una gara internazionale come questa organizzata a Venezia, e, questo anno, il numero di pellicole disponibili, del genere indicato, è molto esiguo. Ma credo che se il nostro contributo pecca per poca abbondanza, esso si farà onore per qualità e sono sicuro che, sia in lunghi metraggi che in cortimetraggi, la produzione che l'Inghilterra presenta a Venezia sarà unanimemente apprezzata.

Concludo dicendo che le opinioni che ho esposto sono assolutamente personali e che non devono essere considerate come le opinioni degli stessi produttori inglesi, nè collettivamente nè individualmente.

M. Neville Kearney

UNGHERIA

(Continuazione della pagina 3)

romantica che difficilmente si adatta ai tempi mutati. Le manovre militari, a una festa popolare della vendemmia, danno modo al regista di intercalare all'azione — che, priva di problemi psicologi e complicati, si svolge verso un lieto fine — scene di massa e di colore. Pàl Iavor e Eva Szörényi, ambedue noti a Venezia, sono i protagonisti principali del « Caso del giovane Noszthy », che dopo Venezia, l'anno venturo, si darà anche nei cinematografi italiani.

Accanto a questo film, l'Ungheria darà a Venezia « Rézi Péntek », un film comico che è la riduzione cinematografica di un romanzo di Rezsö Török, che ha avuto grandissimo successo di pubblico.

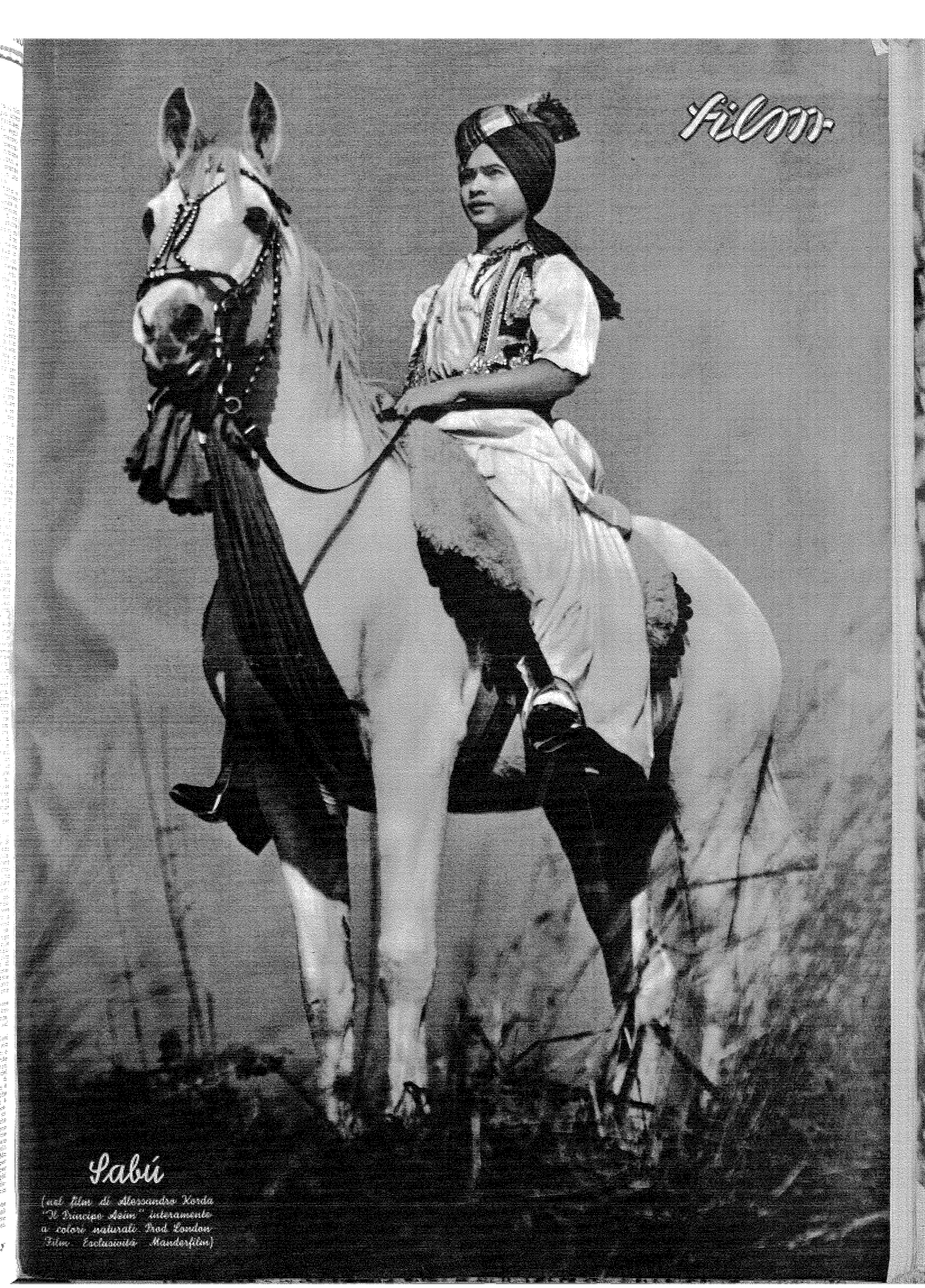
Tutti i film ungheresi a Venezia saranno provvisti di sottotitoli in francese.

Spero che la produzione ungherese potrà accattivarsi le simpatie del pubblico italiano e che, in un secondo tempo, rapporti di intima collaborazione — già stretti fra Italia e Ungheria in altri campi — potranno essere creati fra la cinematografia ungherese e quella italiana, il cui progresso desta, adesso, fra noi, una con viva ammirazione. C'è ancora molto da fare e sappiamo quanto il cinematografo possa contribuire alla reciproca conoscenza di popoli che, come sopra tutti l'italiano e l'ungherese, non sono divisi da differenze politiche ed appartengono allo stesso cerchio di cultura.

Luigi Villani

LA PRODUZIONE ITALIANA DA UNA MOSTRA ALL'ALTRA

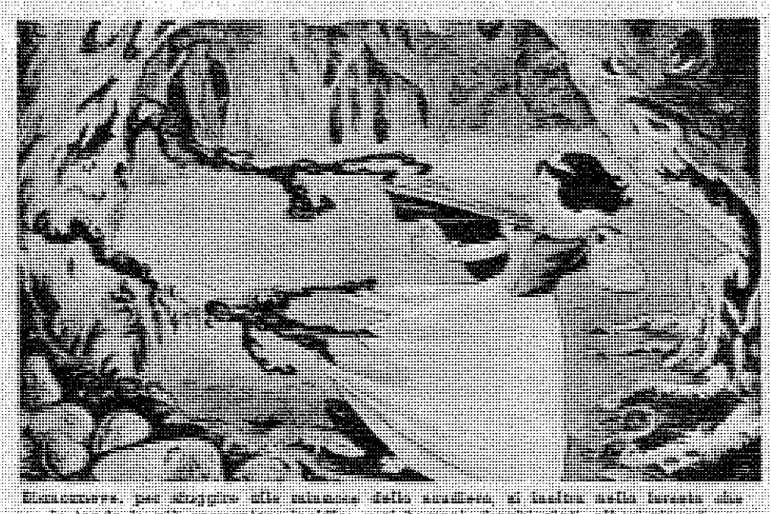
N. D'ORD.	TITOLO DEL FILM	CASA PRODUTTRICE	STABILIMENTO	REGISTA	INTERPRETI	LAVORAZIONE Inizio	LAVORAZIONE Fine
	Versioni italiane						
1	SCIPIONE L'AFRICANO	Consorzio Scipione Africano	Cines-Titanus	Gallone	Ninchi, Pilotto, Miranda	10-8-36	29-3-37
2	LUCIANO SERRA PILOTA	Aquila Film	Cines	Alessandrini	Nazzari, Paolieri	28-4-37	29-6-38
3	IL FEROCE SALADINO	Capitani-Icar	Cinecittà	Bonnard	Musco, Anselmi	3-6-37	6-7-37
4	IL SIGNOR MAX	Astra Film	Cinecittà	Camerini	De Sica, Noris	15-6-37	31-7-37
5	GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEO	Capitani-Icar	Cinecittà	Mattoli	Vicarisio, Pilotto, Scarano	19-6-37	19-7-37
6	STANOTTE ALLE UNDICI	S. E. C. E. T.	Cinecittà	Biancoli	Lodge, Braggiotti	26-6-37	6-8-37
7	MARECELLA	Appia-Scalo	S. A. F. A.	Brignone	Centa, E. Gramatica	26-6-37	15-9-37
8	L'ULTIMA NEMICA	Scic	Pisorno	Barbaro	Giachetti, Denis	5-7-37	13-12-37
9	GATTA CI COVA	Capitani-Icar	Cinecittà	Righelli	Musco, Anselmi	10-7-37	10-8-37
10	IL DOTTOR ANTONIO	Mander Film	Cinecittà	Guazzoni	Cerlese, Gambarelli	19-7-37	28-11-37
11	I TRE DESIDERI	Manenti Film	Cinecittà	Gerron	Centa, Pilotto, Ferida	25-7-37	25-9-37
12	SONO STATO IO	Consorzio Eia-Amato	Pisorno	Matarazzo	De Filippo, Pola	26-7-37	30-8-37
13	LASCIATE OGNI SPERANZA	Juventus Film	Cinecittà	Righelli	Gandusio, Anselmi	6-8-37	9-9-37
14	GLI UOMINI NON SONO INGRATI	Imperator Film	S.A.F.A.	Brignone	Cervi, Chellini, Pola	27-8-37	26-9-37
15	FELICITA COLOMBO	Capitani-Icar	Cinecittà	Mattoli	Falconi, Galli	6-9-37	5-10-37
16	ERAVAMO SETTE SORELLE	Romulus Film	Cinecittà	Malasomma	Gandusio, Barbara	6-9-37	8-10-37
17	NAPOLI D'ALTRI TEMPI	Astra Film	Cinecittà	Palermi	De Sica, Gramatica	10-9-37	22-10-37
18	IL CONTE DI BRECHARD	Amato-Eia	Pisorno	Bonnard	Nazzari, Ceseri, Ferida	12-9-37	13-11-37
19	LA PRINCIPESSA TARAKANOVA	S. A. Film Inter.	Cinecittà	Soldati	Centa, Magnani	15-9-37	1-3-38
20	IL TORRENTE	Phoebus Film	Pisorno	Elter	Pilotto, Corradi	15-9-37	25-6-38
21	VOGLIO VIVERE CON LETIZIA	S. A. P. E. C.	Cinecittà	Mastrocinque	Melnati, Cervi, Noris	18-9-37	19-10-37
22	PIETRO MICCA	Taurinia Film	Cinecittà	Vergano	Pilotto, Bellincioni	25-9-37	15-11-37
23	SOLO PER TE	Itala Film	Cinecittà	Gallone	Gigli, Cebotari	30-9-37	15-11-37
24	L'AMOR MIO NON MUORE	Amato	Pisorno	Amato	De Filippo, Valli	11-10-37	27-6-38
25	CHI E' PIU' FELICE DI ME	Appia Film	S.A.F.A.	Brignone	Schipa, Boratto	15-10-37	15-12-37
26	L'ALLEGRO CANTANTE	Juventus Film	Cinecittà	Righelli	De Rege, Paolieri	18-10-37	1-2-38
27	IL PONTE DI VETRO	Gedea Film	Cinecittà	Ballerini	Giachetti, Paolieri	25-10-37	interrotto
28	LA MAZURKA DI PAPA'	Fono-Roma-Aur.	Cinecittà	Biancoli	De Sica, Bolognesi	20-11-37	19-12-37
29	TOTO' N. 2	Titanus	Titanus	Bragaglia	De Curtis, Hand	6-12-37	15-1-38
30	CRISPINO E LA COMARE	S. C. I. A.	Caesar	Sorelli	Ceseri, Jachino	18-1-38	25-2-38
31	HANNO RAPITO UN UOMO.	Juventus Film	Cinecittà	Righelli	De Sica, Denis	4-2-38	5-3-38
32	L'ARGINE	Fratelli Scalera	Titanus	D'Errico	Cervi, Ferida	10-2-38	20-5-38
33	EQUATORE	Roma Film	Cinecittà	Valori	Fantoni, Panovich	1-3-38	20-6-38
34	GIUSEPPE VERDI	Grandi Film Storici	Cinecittà	Gallone	Giachetti, Morlay	2-3-38	25-6-38
35	ORGOGLIO	S. A. L. I. C.	Cinecittà	Elter	Giachetti, Barbara	7-3-38	15-6-38
36	PARTIRE	Astra Film	Cinecittà	Palermi	De Sica, Denis	8-3-38	3-7-38
37	IL DESTINO IN TASCA	Juventus Film	Cinecittà	Righelli	Vicarisio, Vanni	14-3-38	10-5-38
38	ETTORE FIERAMOSCA	Nembo Film	Titanus	Blasetti	Cervi, Nazzari, Cegoni	31-3-38	29-6-38
39	SOTTO LA CROCE DEL SUD	Mediterraneo	Pisorno	Brignone	Centa, Durante	14-4-38	10-6-38
40	L'OROLOGIO A CUCU'	Era Film	Cinecittà	Mastrocinque	De Sica, Fiume	19-4-38	30-6-38
41	L'ALBERGO DEGLI ASSENTI	Lupa-Romulus	Cinecittà	Matarazzo	Pilotto, Barbara	12-5-38	25-6-38
42	FOCHI D'ARTIFICIO	Juventus Film	Cinecittà	Righelli	Nazzari, Vanni	25-5-38	29-6-38
43	TUTTA LA VITA IN UNA NOTTE	Imperator Film	Pisorno	D'Errico	Pilotto, Ferida	26-5-38	28-6-38
44	LE DUE MADRI	Astra Film		Palermi	De Sica, Denis	13-6-38	29-6-38
	Versioni estere realizzate in Italia:						
45	DRIE WENSEN (olandese)	Manenti	Cinecittà	Gerron	Tenlins, Van Duin	25-7-37	25-9-37
46	LA PRINCESSE TARAKANOVA (francese)	S. A. Film Inter.	Cinecittà	Ozep	Wilm, Verney	15-9-37	1-3-38
47	MUTTERLIED (tedesco)	Itala Film	Cinecittà	Gallone	Gigli, Cebotari	30-9-37	15-11-37
48	THIRTEEN MEN AND A GUN (inglese)	Color Film Two Cities	Pisorno	Zampi	Woriner, Grawford	10-1-38	5-2-38



(nel film di Alessandro Korda "Il Principe Asim" interamente a colori naturali. Prod. London Film - Esclusività Mandorfilm)

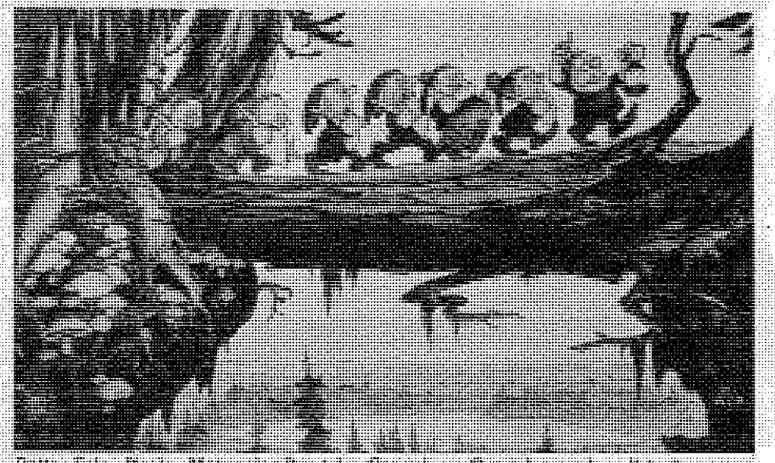
"Biancanova e i 7 nani"

La bellissima regina offre il suo bacio e un boccale avvelenato affinchè le venga portata la bocca dell'unica donna che, nel regno, è più bella di lei.

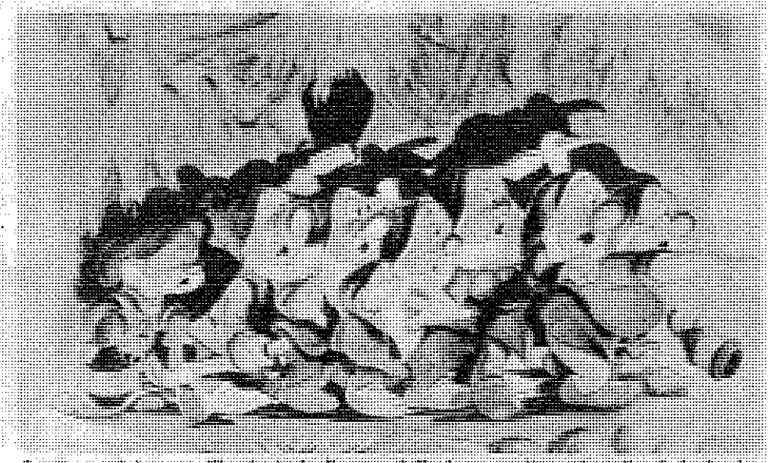


Biancanova, per sfuggire alla minaccia della matrigna, si nasconde nella foresta che le lande le più spaventose inoltre, cupi boschi, dorgli stati alberi vivaci.

Scoiattoli, lepri e uccellini le fanno da guida e la conducono nella casetta dei sette nani. La casina è inesistente. Biancanova e i suoi fedeli la abbanno della polvere e dei ragnatelli.

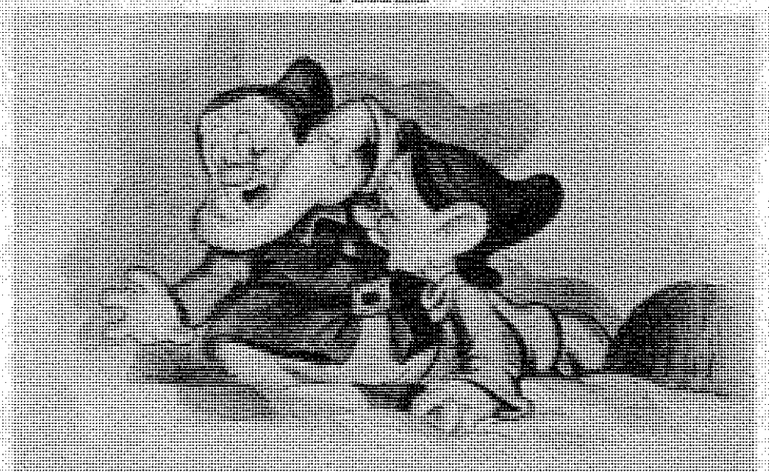


Dotto, Eolo, Pisolo, Mammolo, Brontolo, Gongolo e Cucciolo — che, dicevano non si potevano mantenere il passo — tornano allegramente dal lavoro dalla miniera di diamanti.

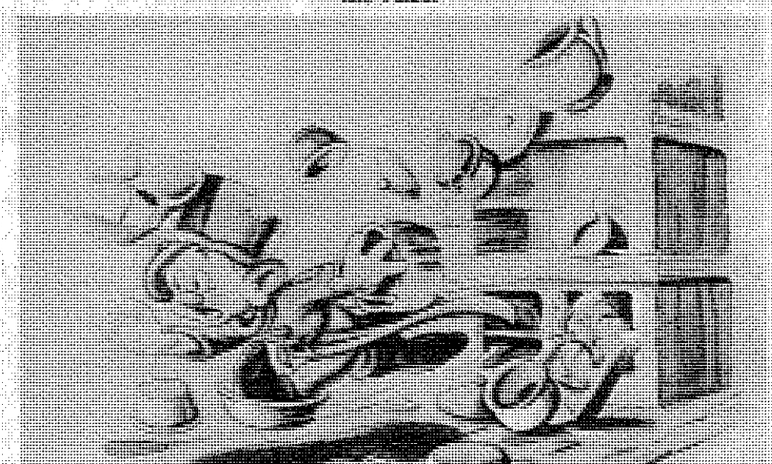


I sette nani trovano Biancanova la fanciulla dalla loro casetta e, avanti ad lei, si rimangono in considerazione sotto gli alberi. E subito, non sono loro meglio superiori Pulcini!

Ma, bisogna essere di consiglio a obbedienti a Brontolo — che, però, rimane sulla reticenza — al seguito del bacchetto Cucciolo, i nani ispezionano la casina intorno.



Cucciolo, nella sua disperata pazzia, ha preparato una stoviglia per un coniglio e conduce a Dotto di avere veduto un drago, nascosto per trovarsi nel loro letti.



Il pollino del fuoco che gli scoiattoli avevano offerto a Biancanova, provoca un notevole incendio di Eolo, colto da gravissima lettura del fuoco.

Biancanova non si accorge nemmeno il corso di Brontolo, arrosso a tutte le donne ma è divertito e commosso hanno degli dini sei nani i quali, estasiati, guardano la sua testina.

E, perso, Cucciolo, Dotto e gentile, simulamente trovarono delle delizie [illegible] e rallegrarsi la loro vita di spenti è cantati canzoni così sotto in fatto.

Brontolo si è ritirato di abbastanza di permanere entro di trovare le mani pulite di [illegible] ma i compagni gli consigliano che [illegible] gli hanno giocato un brutto tiro.

La gara è tutta Brontolo perchè l'acqua perchè i compagni passano gradita un [illegible] di bella in grande stile, [illegible] nella [illegible] dei [illegible] del bacio.

Il cuoco [illegible] Biancanova [illegible] [illegible] [illegible]

DISPIACERI ALLA X MUSA

Eravamo in vena di dare dei dispiaceri alla nostra Musa, la Decima, e, allora, ci siamo domandati perchè mai è la «Decima», mentre l'arte cui presiede — il cinematografo — è la «Settima». Ci siamo rivolti, per risolvere il grave quesito, a Ugo Ojetti, a Gherardo Gherardi, ad Antonio Boldini e a Marino Moretti; e se il quesito sia stato risolto, o no, giudicheranno i lettori.

Perdonate alla mia limitata ignoranza l'audacia di rispondere con alcune domande alle vostra domanda. Le Muse erano nove quando il cinematografo non esisteva: dunque è naturale che la neonata (veramente comincia a essere matrona) Musa del Cinematografo sia la decima. Ma se le Arti liberali, quelle del Trivio e del Quadrivio, erano sette, la Cinematografia non dovrebbe essere l'arte numero otto? Ovvero, date le vostre tante stelle, essa va inclusa nella settima arte che finora era l'Astronomia? O, date le molte spese, nella quarta che era l'Aritmetica? Sono problemi molto gravi. Interrogate la Società delle Nazioni.

Ugo Ojetti

Premetto che io somiglio un poco a quel ministro delle belle arti di Francia, che nel "Bosco Sacro", dovendo ricordare le nove muse arrancava un bel po' e poi ne racimolava appena quattro.

Premetto anche che, quando si tratta di cinematografo, è sempre meglio non chiedere mai il perchè di niente.

Tuttavia, dovendo applicarmi a risolvere il vostro quesito, così come potrei un giorno trovarmi a cercare la chiave di un giuoco di parole crociate, penso che prima di tutto, bisognava pensarci bene, prima di nominare una decima musa. L'aumento del personale è un provvedimento sempre pericoloso specie nei servizi artistici. Valeva la pena di vedere, già che si era a studiare la sistemazione del Parnaso, secondo principi più modernamente razionali, se non era il caso di licenziare qualche musa trovatasi in soprannumero, affidando il servizio cinematografo a qualcuna di quelle che si fossero trovate senza ufficio. Perchè mentre noi ci affanniamo a dare lavoro (e che lavoro!) alla decima musa, non è bello che le altre nove (se non tutte, gran parte) stiano con le mani in mano o vadano a spasso. Capisco che furono assunte in servizio da Esiodo, uomo degno di tutto il rispetto e che non sarebbe bene in ogni modo scontentare, ma alla fine capirebbe anche lui che i tempi sono mutati e che qualcuna delle sue raccomandate potrebbe anche andare a fare qualche altra cosa. Personalmente confesso che avrei veduto volentieri il cinematografo sistemato nell'ufficio settimo o nell'ufficio nono. Erato aveva tutti i requisiti per dirigere questi affari. E se si voleva un simbolo, Calliope, pareva creata apposta, sopra tutto per un'arte di primi piani, nella quale "gli occhi belli" della dea avrebbero avuto il valore di una bandiera. Ma si è pensato di aumentare il personale e dopo tutto, dal punto di vista sociale, non è male. Certo si è messo il dito su una piaga. Ora voglio vedere chi oserà negare che questi servizi debbono essere sistemati. Ecco una cosa utile da proporre agli studiosi di estetica: revisione della competenza delle Muse."

Gherardo Gherardi

Nella zucca non ho proprio l'ombra neanche secca di un'idea sull'argomento.

Antonio Boldini

Che cos'è la decima Musa? E che cos'è la settima Arte? Io non lo so, e mi vergogno di non saperlo...

Marino Moretti

Vera Zorina in "The Goldwyn Follies", prodotto da Samuel Goldwyn per gli Artisti Associati (Esclusività E.N.I.C.).

Jean Gabin parla di Michèle Morgan

Avevo promesso a Jean Gabin, da circa un millennio, di andarlo a visitare, nel suo «roccolo» silvano. Finalmente un giorno trovai il tempo necessario. Partii, giunsi a Neuilly, sul verde declivio del «Bois»; bussai alla scura porticina d'acero, una, due, tre volte; cento volte. Dovetti tornarmene indietro, disperato. Jean era a Joinville. Un nuovo film, «Le quai des brumes», lo aveva allontanato dal suo eremo prediletto.

Mi precipitai a Parigi, negli uffici della Ciné-Alliance.

«Il film è terminato da cinque giorni. Di Jean Gabin non abbiamo alcuna notizia», mi disse una segretaria.

Tutto era dunque finito? Non avrei rivisto più il protagonista di «La bella brigata», «Pepé le Moko», «La Bandera»?

Ostinato, mi impadronii di tutti i ritrovi di Parigi, assoldai i più abili informatori, ricercai tutte le donne che avevano avuto corrispondenze col «bandito della Casbah». Trascorsero alcuni mesi. Turgidi manifesti annunziarono la programmazione di «Le quai des brumes». Rividi il mio amico, sullo schermo, in compagnia di Michèle Morgan, Michel Simon, Pierre Brasseur, Le Vigan, Delmont, Jenny Burnay, Aimos, Genin, ed altri di cui non ricordo il nome, e trepidai alle sue nuove, stupende avventure. Per novantacinque minuti, vissi nel mondo mitico della nebbia, squassato dallo scroscio immenso della vita di un grande porto.

Conobbi quella sera stessa Marcel Carné, il regista del film stupendo. Un giornalista allevato alla cinematografia da Feyder e sorto con una sua vigorosa personalità ed uno stile terso e infallibile. Mi disse dove Jean Gabin, il silenzioso, si era rifugiato.

Lo pescai subito. Viveva da eremita in una casetta composta di una sola stanza, emergente come un fungo rosato sull'orlo d'un laghetto di montagna.

Jean era tetro; mi accolse con freddezza; ascoltò le mie parole senza alcuna attenzione. Aveva con sè il cucciolo di «Quai des brumes» e mi venne quasi voglia di domandargli dove era riuscito a rintracciarlo, dopo la fuga sconsolata nella notte.

— La gente ha ragione — dissi con voce bassa — siete veramente un misantropo, un solitario, un uomo che gode soltanto dello squallore, dell'abbandono e del deserto.

— Non è affatto vero — mi rispose, dando un guizzo di luce dagli occhi foschi — la creduta misantropia è semplicemente amore per la campagna e per me stesso. Null'altro. Adoro i campi, le selve e la solitudine e bramo più i colloqui con i miei sogni disperati che le ineffabili conversazioni con i miei simili. Qui ho tracciato il solco della mia vita nuova. Da bambino desideravo un angolo come questo, dove nel ciclo del giorno e nelle pause della notte si ode una sola voce: quella del riposo. Mio padre, il quale non viveva che per il teatro, volle che intraprendessi la via che tutti conoscono; ma credetemi, io mi son sempre sentito un campagnolo. Coloro che non hanno simpatia per me, vanno dicendo che sono un bruto. Non credo di meritare una qualifica così odiosa. Per quanto riguarda il silenzio, è come la campagna; più vado avanti e più l'apprezzo. Delle volte passo una giornata intera senza dire nemmeno una parola, ma non sono affatto tetro. Siatene sicuro, è un'altra cosa. Gli alberi del bosco, le acque del lago, il volto limpido della natura che ho di fronte, mi danno una gioia profonda. Anche i miei libri. Poco fa stavo leggendo: «Mort à crédit» di Celine. E' una trama interessantissima. Però non posso leggere a lungo. Detto fra noi, il cinema non fa molto bene ai miei occhi. Qui, nella campagna, è il vero mio ristoro. Qui sento tutta la mia forza.

— Quella forza di espressione che donate a tutti i personaggi da voi interpretati! Il soldato di «Le quai des brumes» è una figura indimenticabile!...

— Avete visto il film? Mi han detto che è riuscito abbastanza bene. Debbo dirvi in confidenza che in quel lavoro sono rimasto impressionato sopratutto di una cosa: dell'arte incomparabile di una giovane attrice: Michèle Morgan. Veramente, l'avevo già vista in «Gribouille». Fin dalla prima scena, alla corte d'assise, non io, ma Roger Regent, si chinò verso Marcel Carné e gli sussurrò: non sappiamo ancora se abbia del talento, ma è indiscutibile che la fanciulla ha un viso bellissimo e una recitazione perfetta. Al termine del film, Marcel Carné gridò: «Ora sappiamo che ha anche del talento». Dissi subito tra me: «Questa donna la vedrò sicuramente nel prossimo film di Carné». Infatti, appena arrivato a Joinville per partecipare a «Le quai des brumes» la giovane attrice mi venne presentata come Nelly; e come Nelly l'adorai per tutta la durata della lavorazione.

— Quale entusiasmo!

— Non desidero fare alcuna anticipazione, ma non mi meraviglierei, qualora il realizzatore di «Drole de drame» e di «Le quai des brumes» si decidesse a mettere in cantiere «Leviathan», di vedere Michèle Morgan nelle vesti della suggestiva eroina di Julien Green, Angela la cucitrice. Ella ha un'originalità fresca e spigliata, una sensibilità squisita, una padronanza ed uno stile che forse soltanto noi attori possiamo compiutamente valutare. In «Orage», se riusciamo a sentire tutto lo slancio e la fiamma dell'amore di Françoise, è perchè i dolci raggi dei suoi occhi e la potenza espressiva del suo volto sanno suscitare, con una sincerità luminosa, immagini nuove di bellezza infinita. Michèle Morgan è un «tipo». Non si possono fare confronti con altre artiste. Annabella, Darrieux, Feuillère, Balin, e via di seguito, hanno le loro doti particolari, il loro talento, le loro caratteristiche. Ma Michèle Morgan non somiglia a nessuna delle nostre attrici, quindi, come ha ben detto uno dei maggiori critici parigini, quanto essa porta al cinema francese è prezioso, perchè è nuovo e deliziosamente fresco e genuino. Ha la maschera tragica, ed è una creatura dolce e serena. Sembra che su lei incomba l'ala cupa dell'amarezza; perfino il sorriso rivela nel taglio crudo delle labbra il segno della disperazione, eppure il suo cuore è la culla ineffabile dell'armonia. Quando ella piange, le lacrime sono fatte di anima e non di glicerina. E' stato scritto che niente in lei tradisce il falso romanticismo del dolore, il gusto letterario e morboso della corruzione dell'anima, attraverso la poesia dell'infelicità. Rimane pura nell'impuro. In «Le quai des brumes» la sua rivelazione è piena, raggiante, definitiva.

Improvvisamente sbucarono dalla chiostra erborea due cani glabri e mugolanti, inseguiti da un gagliardo contadino.

— Sono le uniche guide della mia vita — mi disse Jean — mi conducono per i sentieri della mia passione più cara: la caccia!

— Sicchè vi piace sempre la caccia...

— Sempre. Ma quella vera, non la battuta, che è una facile carneficina preparata. Mi piace la caccia per cui si parte da soli con cani allevati da sè e non terrorizzati. Che bellezza! Si cammina per le piste erbose, nel silenzio con quei cari compagni che sono i «clebs», e se poi per fortuna piove, la gioia è completa.

— Per fortuna? Desiderate la pioggia?

— Perchè a voi non piace la pioggia? Ah... La gente di città!... Vedete, ho cani robusti, abituati a sguazzare nel fango. Quanto al mio corpo, gode sotto la pioggia...

— Ho visto difatti in «Le quai des brumes», il vostro apparire sotto le zaffate implacabili. Siete, come sempre, un capolavoro di disinvoltura.

— Basta con i complimenti. Sapete sparare?

— Un pochino...

— Bene, andiamo a prendere i fucili e mettiamoci subito in marcia. Ho scoperto il corridoio delle starne...

Marcel Lorange

Tra gli immortali. — Per la prima volta nella storia il «Chi è?» inglese, includerà anche i nomi delle maggiori personalità di Hollywood, come Norma Shearer, Clark Gable, Robert Taylor, Lionel Barrymore, Luise Rainer e Wallace Beery.

Da Parigi al Sud America. — Il prossimo film che Danielle Darrieux girerà per la Universal sarà di ambiente drammatico e sudamericano, «Rio», su soggetto di Jean Negulesco.

«Girls» di lusso. — Joan Crawford (per la prima volta, si dice, cantante), Virginia Bruce, Eleanor Powell e Margaret Sullavan saranno le quattro protagoniste del film «Ziegfeld girl» che, in seguito al successo del «Grande Ziegfeld», la Metro sta per iniziare.

Michèle Morgan in "La dea del destino", di Marcel Carné, prodotto dalla "Ciné Alliance" (Esclusività Colosseum).

Abbiamo chiesto ai registi...

1) Credete che la Mostra veneziana sia più utile ai fini industriali o a quelli artistici del cinematografo?

2) La Giuria, secondo voi, dovrebbe decidere basandosi prevalentemente sul giudizio del pubblico o su quello della critica ufficiale?

3) Preferireste che la premiazione avvenisse in base ad un pubblico referendum — critici e intenditori spogliati della loro personalità — piuttosto che per criterio della Giuria?

Ed ecco le risposte di:

Alessandrini

1) Artistici.
2) Critica ufficiale.
3) Per criterio della Giuria.

Alessandrini

Bragaglia

1) Ritenendo che ogni Esposizione d'Arte abbia come scopo principale quello di educare, cercando di elevare sempre più il gusto del pubblico, ritengo che la Mostra di Venezia «dovrebbe» essere più utile ai fini artistici che a quelli industriali del cinema.
2) Ciò premesso, la Giuria deve decidere tenendo conto del giudizio della critica ufficiale, anche se esso contrasti pienamente col giudizio del pubblico.
3) La premiazione deve avvenire quindi per criterio di una Giuria, purchè questa sia composta di persone veramente competenti e capaci di giudicare.

Carlo Ludovico Bragaglia

Mastrocinque

Ogni sana industria basa la propria esistenza sulla bontà del suo prodotto. Il problema industriale e quello artistico sono strettamente connessi nel cinematografo, e l'uno non può prescindere dall'altro. Credo però che la Mostra veneziana abbia valore sopratutto nei confronti del risultato artistico, che costituisce il progresso e segna le tappe del cinematografo; l'industria potrà avvalersi dell'esperienza veneziana quale utile indicazione.

Il giudizio della Giuria, però, assolutamente alieno dall'influenza di quello speciale pubblico, così diverso dal grande pubblico del cinema, dovrebbe essere espresso in considerazione del valore artistico-industriale di ogni opera, ovvero tener conto (nei limiti del possibile e sopratutto nei riguardi della produzione europea) del rapporto fra produzione e risultato. Il coraggioso sforzo di una piccola industria, qualora il risultato artistico sia soddisfacente, può esser più degno di premio del normale prodotto di una grande organizzazione, da cui si ha il diritto di pretendere un minimo di nobiltà.

Mastrocinque

Mattoli

1) Artistici.
2) Tener presenti tutti e due i giudizi.
3) Mah!

Mattoli

Camerini

1) Credo che la Mostra veneziana sia più utile ai fini artistici del cinematografo.
2) La Giuria, secondo me, dovrebbe decidere basandosi prevalentemente sul giudizio... della Giuria.
3) Preferirei che la premiazione avvenisse in base al criterio della Giuria, che sarà certamente composta di critici e di intenditori necessariamente non spogliati della loro personalità.

Mario Camerini

Matarazzo

1) Se per fini industriali s'intende incontro, scambio di idee tra produttori, o comunque fra personalità eminenti della cinematografia mondiale, credo che la Mostra di Venezia, in questo senso, sia utilissima. Per ciò che riguarda i fini artistici, credo che la Mostra lasci il tempo che trova, in quanto il pubblico che la frequenta è un pubblico con particolari esigenze e, quel che è peggio, un poco più arcigno perchè si sente investito dell'autorità di critico e più difficile ad entusiasmarsi perchè cosmopolita, mondano, elegante (leggi «indifferente»).
2) Sul giudizio della critica ufficiale perchè, come ho già detto, non ritengo quello di Venezia un pubblico «puro».
3) I pubblici referendum non risolvono niente. I criteri della Giuria talvolta sono risultati inesatti. Tuttavia è preferibile a qualunque giudizio questo della Giuria, anche perchè in fondo è il più responsabile.

Raffaello Matarazzo

Valori

Ho l'impressione che l'attuale indirizzo della Mostra veneziana non miri nè a fini esclusivamente industriali nè a fini esclusivamente artistici. Per conseguire finalità esclusivamente industriali, la Mostra dovrebbe trasformarsi in «fiera» e aprire le porte a tutta la produzione indistintamente; per conseguire finalità esclusivamente artistiche, dovrebbe essere guidata da un criterio selettivo più rigoroso.

In quest'ultimo caso, una Giuria è preferibile a qualsiasi referendum, perchè può e deve guidare il pubblico verso le migliori espressioni artistiche, seguendo una valutazione propria, indipendentemente dalle accoglienze degli spettatori e della critica.

Mario Valori

Pierre Fresnay e Colette Darfeuil in "Chacun Sa Vie", di Carlo Lizzani prod. Ch. Banche (Esclusività Colosseum).

CINE CITTÀ E DINTORNI

Michele Abbruzzo.

PANORAMICA

L'attenzione europea si concentra sempre più su Cinecittà, nei cui teatri il lavoro procede con ritmo intenso in questi mesi particolarmente favorevoli alla produzione cinematografica. Gli industriali francesi, tedeschi e inglesi, guardano agli stabilimenti del Quadraro come al centro ideale per produrre film perfetti, soprattutto dal punto di vista tecnico, e si preoccupano di concludere in tal senso accordi con le case italiane.

Non è ancora finita la lavorazione di «Terra di fuoco» in doppia versione italo-francese, che si annunciano già nuove combinazioni italo-francesi e italo-tedesche. Il comm. Barbieri ed Augusto Genina sono tornati dalla Germania dove hanno definito e perfezionato gli accordi relativi alla collaborazione continuativa tra Germania e Italia nel campo cinematografico. Intanto il comm. Barbieri e Augusto Genina si apprestano a mettere in cantiere il primo film frutto di questa collaborazione, che avrà per protagonisti Lilian Harvey e Vittorio De Sica.

Naturalmente, non passa settimana che un centro cinematografico così importante non riceva visite di personaggi illustri. Senza dilungarci intorno alle visite dei giornalisti italiani, tedeschi, francesi, inglesi, belgi, americani, che continuamente vengono a Cinecittà per avere notizie ed assistere a qualche ripresa, ci limiteremo a dare notizia delle visite più importanti.

Il 25 corr. è stato ospite di Cinecittà il Ministro dei LL. PP. S. E. Cobolli Gigli. Accompagnato dall'on. Roncoroni, dal comm. Proia, dal dott. Oliva e dall'architetto Peressutti, il Ministro ha compiuto una accurata visita ai teatri di posa, ai reparti tecnici, al padiglione delle miniature e al grande auditorium cinefonico. Dopo avere assistito alla riproduzione della colonna sonora del «Verdi» e alla visione di alcune sequenze dello stesso «Verdi», de «L'orologio a cucù» e di «L'amor mio non muore», il Ministro ha lasciato gli stabilimenti del Quadraro esprimendo all'on. Roncoroni il suo vivo compiacimento per gli incessanti progressi tecnici, il fervore lavorativo, l'ordine e la disciplina. Progressi tecnici, fervore lavorativo, ordine e disciplina che hanno entusiasmato anche un altro ospite illustre, Ahmad Husain, Capo delle «Camicie Verdi» (Partito «Giovine Egitto») che venerdì 29 corrente ha visitato Cinecittà.

* * *

Ed ora entriamo nei teatri di posa a goderci un po' di fresco e a prendere qualche notizia fresca (coi nuovi refrigeranti, a Cinecittà di notizie fresche ce n'è in abbondanza!).

Al teatro n. 10, Domenico Gambino, il popolare «Saetta» trasformatosi da attore in regista, dirige il film avventuroso «Lotte nell'ombra», interpretato da Antonio Centa, Renato Cialente, Carlo Lombardi, Carlo Duse, Febo Mari, Dria Paola, Silvana Jachino, Paola Barbara.

* * *

Al teatro n. 7 troviamo Enrico Guazzoni che ha già cominciato a girare «Il suo destino», film di ambiente italo-brasiliano. Luisa Ferida, che ne è l'interprete principale, ci viene incontro con aria aggressiva saettando sguardi infuocati. Aggrottando le sopracciglia, ci domanda:

— Voi che volete? Un'intervista?

Poichè siamo deboli nel duello col pugnale, rispondiamo:

— Niente, niente!

— Ah! Così va bene.

E poi veniteci a dire che nelle attrici italiane manca il fuoco! Se il soggetto non spenge le loro fiamme, esse sanno ardere in modo veramente egregio.

* * *

Uscendo dal teatro n. 7 abbiamo incontrato Michele Abbruzzo. Stringendoci la mano ci ha detto subito:

— Parlate di me! Parlate di me! Non sapete che interpreto «L'ha fatto una signora»?

— Lo sappiamo. Piuttosto diteci chi sono i vostri compagni.

— Rosina Anselmi, Rosina Anselmi...

— Due Rosine Anselmi?

— No, una. Ma in considerazione della sua mole, ne raddoppio sempre il nome.

— Bene. Parleremo di voi.

— Ma parlate anche degli altri interpreti, mi raccomando! L'Anselmi Anselmi, Alida Valli, Nino Taranto, Riento.

— Eh! Quante cose volete!

Sopraggiunge Corrado D'Errico che ci dà la notizia che tra poco inizierà a Cinecittà la lavorazione di un film Imperator: «Vele dipinte» affidato all'interpretazione del tenore Galliano Masini.

Corriamo al teatro n. 5 a goderci il bel canto di Tito Schipa che gira le ultime scene di «Terra di fuoco». Una, due, tre, quattro persone ci circondano parlando tutte insieme. Comprendiamo soltanto che fanno l'apologia di Louise Carletti. Sembra che Louise abbia fatto cose mirabili. Le due, tre, quattro persone vorrebbero che noi componessimo un poema in terza rima su l'arte di Louise. Ma noi non lo faremo, si tranquillizzino i nostri lettori...

* * *

Al ristorante incontriamo Giuseppe Amato, l'uomo adrenalina. Da ogni suo poro sprizzano scintille d'energia. Egli è forse una centrale elettrica travestita. Pensiamo che sarebbe comodo, potendo, portarcelo a casa e avvitargli lampadine sulla testa. Ma non crediamo che egli si assoggetterebbe facilmente a fare da centrale elettrica.

Ci dice che fin dal 2 agosto ha iniziato le riprese del suo nuovo film: «La casa del peccato». Appena questo sarà finito, ne metterà subito in cantiere un altro che sarà diretto da Mario Camerini e interpretato da Assia Noris. E poi certamente un altro, e un altro, e un altro... Chi può formarlo?

Quindi Amleto Palermi comincia a parlarci delle ultime scene di «Le due madri» girate nel "Campo Scipione", scene movimentatissime, di guerra, col concorso di un forte contingente di soldati.

Un comico

Michele Abbruzzo

Lunedì scorso ha avuto inizio, a Cinecittà, la lavorazione del film: «L'ha fatto una signora» tratto dalla commedia di Ermolli.

Gli interpreti principali di questo interessante soggetto, del Consorzio ICAR, sono Michele Abbruzzo e Rosina Anselmi. Il primo risulterà nuovo al pubblico cinematografico; non a quello teatrale, perchè Michele Abbruzzo è apparso alla ribalta di quasi tutti i teatri italiani in un genere di rappresentazione, comica e briosa, affine a quella tanto caratteristica di Musco, ma niente affatto imitativa che ha trovato ovunque le più calorose simpatie. Abbruzzo tenta ora la prova suprema: quella dello schermo.

Nato per la recitazione e per la manifestazione viva e sincera dell'arte, egli si troverà certamente, anche negli studi cinematografici, a completo suo agio. E' un attore di forte tempra e di volontà eccezionale.

Basta dare una rapida occhiata alla sua combattuta vita d'artista per comprendere che anche nel nuovo cammino, così favorevolmente intrapreso, Michele Abbruzzo raggiungerà prestissimo successi e prosperità, fama e prestigio.

Seguita a soli quattordici anni una compagnia di burattinai, capitata a Sciacca, suo paese natale, il cui capo comico, in un primo tempo, con un calcio bene assestato lo aveva lanciato in mezzo alla strada, Michele Abbruzzo cominciò la sua vita artistica spolverando scrupolosamente il palcoscenico e dando una mano per la pulizia della sala. Si potrebbero tirar fuori, a questo punto, i rituali luoghi comuni della passione per il teatro che spinse l'adolescente ai più duri sacrifici, ecc., ma è bene si sappia che al nostro eroe questi sacrifici non erano sconosciuti, anche nella sua Sciacca. Egli si era lanciato però sulla scia di quella compagnia perchè sentiva entro di sè il presentimento che la sua vita vera sarebbe sbocciata dal tempio della rappresentazione, dalla palestra che comunica al popolo le suggestive espressioni dell'arte. Ed ecco come, per virtù di un processo naturale, Michele Abbruzzo comincia a disimpegnare, data l'assenza di uno degli ultimi attori, una particina, che diviene poi un ruolo importante. Finalmente c'è il passaggio in una compagnia di maggiore rilievo. Abbruzzo è nientemeno incaricato di apparire nelle vesti sgargianti di «amorosetto» sotto l'insegna famosa di Giovanni Grasso. Poi la sua irrequietezza lo spinse lontano. Raggiunse l'Egitto dove superò le avventure più disparate. Fece il cameriere, il barista, il meccanico; si lasciò scritturare a poche lire come cantante di un caffè concerto; formò una compagnia con elementi italiani e recitò nei teatri egiziani alcune opere del vecchio repertorio siciliano. Ritornato in patria, entrò a far parte della compagnia di Mariuccia Spadaro. Dopo il servizio militare, formò la prima stabile compagnia italiana.

Come si vede, di passato artistico Michele Abbruzzo ne ha in abbondanza. Ora egli lega il suo mondo teatrale a quello cinematografico, con il filo della maturità e con la luce della passione e dell'arte.

I VIAGGI DI "FILM"

A Venezia per la Mostra Cinematografica: dal 14 al 18 Agosto

A Parigi e Londra per la gita turistico Cinematografica dal 14 al 24 Agosto

Richiedete a noi - Via del Sudario 28 - e all'Italviaggi - Via della Stamperia 72 - i programmi dettagliati e le norme

— Io sono una di quelle donne che si sono fatte da sè — assicura una giovane attricetta a Camillo Mastrocinque.

— Avete fatto benissimo ad evitare agli altri questa corbelleria — risponde con tutta calma il regista de "L'orologio a cucù".

* * *

La solita barzelletta americana di Ubaldo Arata.

Lei: - Io non ho sposato voi, ma il vostro danaro...

Lui: - Vi denuncierò per bigamia, allora!

Lei: - Come?

Lui: - Non sapevate forse che ho più di un dollaro?

* * *

A un pranzo offerto da Umberto Melnati presenti tutti gli attori più in vista, manca inspiegabilmente Ugo Ceseri. Gli amici di Melnati ne chiedono cautamente la ragione e Melnati calmissimo risponde:

— Ho fatto i miei conti e ho preferito regalargli un vestito...

* * *

Ecco una moderna stoccata incassata da Gino Cervi moderno Fieramosca.

— Sei convinto che il tempo sia denaro? — chiede dopo un lungo discorso lo stoccatore.

— Certamente.

— Meno male!... E non avresti un po' di tempo da prestarmi?

* * *

Due aforismi-lampo di Sacha Guitry:

"L'autore incompreso non è che l'autore fischiato che si è travestito".

"Il sipario, questa gomma da cancellare delle commedie".

* * *

Mino Doro, non passerebbe vicino a un cimitero di notte per tutto l'oro del mondo.

— Hai forse paura? — chiede un amico.

— Nemmeno per sogno, non vorrei disturbare.

Armando Falconi, Dina Galli, Mario Mattoli, Angelo Gandolfi, Nino Taranto, Lydia Johnson, Lily Hand.

180 GIORNI

Per realizzare sei film, costituenti un primo gruppo della produzione nazionale, di prossima programmazione, sono stati impiegati, nei grandi cantieri del Quadraro, centottanta giorni. Questi sei film sono: *Equatore, Orgoglio, Partire, Le due madri, L'amor mio non muore, Nonna Felicita.* Seppur succintamente, prendiamoli in esame uno per uno.

Orgoglio, che ha per sfondo gli imponenti macchinari dell'industria serica italiana, riceve luce da una vicenda intessuta di passioni fiammanti e permeata della volontà ferrea che anima gli italiani di Mussolini.

Giachetti, Paola Barbara, Mario Ferrari, Achille Maieroni rappresentano il quartetto di punta di questo film, concepito dal camerata giornalista Silvio Maurano. Soggetto pieno di forza che si intesse tra le operose officine lombarde e le sognanti rive del Lario.

Ne *L'amor mio non muore* riappaiono i fratelli De Filippo, i beniamini del pubblico, che tanto successo hanno riportato sia sulle ribalte che sugli schermi italiani.

In questa produzione i De Filippo agiscono nell'atmosfera da loro stessi creata e la trama del film ci farà vedere in Edoardo un sentimentale romantico della fine dell'800, ed un milionario sbarcato ai nostri giorni dall'America. Peppino, invece, è comicissimo nelle vesti di un astutissimo «detective», e *l'amor mio...* è Alida Valli.

Accanto a questi tre protagonisti, figurano nomi assai cari al teatro ed al cinematografo: Titina De Filippo, Armando Migliari, Filippo Scelzo, Rina Franchetti, Giuseppe Porelli, Roberta Mari, Nicola Maldacea, che nell'interessante film pongono in rilievo tutte le loro caratteristiche di attori consumati.

Amato, produttore e regista, ha saputo mettere in rilievo in delicate situazioni e colpi di scena pieni di arguzia, il soggetto, che certamente farà molto divertire il pubblico, anche se in qualche istante gli occhi si inumidiranno di pianto.

Equatore — tratto dall'omonima commedia di De Stefani — porterà sullo schermo, oltre che la nota attraente vicenda, dei volti nuovi, espressivi, che daranno certamente sicuro risalto ai personaggi di questo film.

Milena Penovich, Ivana Claar, Yvonne Sandner, Tino Erler, Cesare Fantoni, Marcello Simoni, Mario Terchetti, unitamente ad altri attori, sono gli animatori giovanissimi che agiscono nelle sterminate radure equatoriali o negli accampamenti europei, teatri di grandi imprese, di cacce grosse e di lavoro febbrile.

L'*Astra* ha realizzato due film, ed è in procinto di elaborarne un terzo. Il primo di questi, *Partire*, ha per protagonista Vittorio De Sica. Il soggetto è originale e interessante e Amleto Palermi ha saputo farne, con Maria Denis, Luigi Almirante, Barrella, Clara Padoa e Silvana Jachino, un film pieno di trovate, inquadrato con buon gusto, perfetto nella tecnica e nei particolari.

Ma il regista Palermi ha superato se stesso ne *Le due madri*; una produzione che rinnoverà e forse supererà il successo di *Napoli d'altri tempi*. Qui, accanto a De Sica, rivedremo Maria Denis, e riconosceremo delle reclute dello schermo in Lydia Johnson e Bella Starace Sainati. Completano la rosa degli attori Renato Cialente, Maldacea, Clara Padoa e Armando Migliari.

Ultimo in ordine cronologico della serie nominata è *Nonna Felicita*, il film comico per eccellenza, con Dina Galli ed Armando Falconi: questo binomio dice tutto. Intorno ai... due nonni, Mattoli, il regista, ha avuto l'accortezza di riunire due comici di eccezione: Nino Taranto e Angelo Gandolfi; e due giovani pieni di vita: Lily Hand e Maurizio d'Ancora.

Con esso l'Icar conquisterà certo il mondo degli spettatori: e non solo con questo film, ma anche con *L'ha fatto una signora*, che è entrato in questi giorni in cantiere, sempre per la regia di Mario Mattoli e per l'interpretazione del noto attor comico Michele Abbruzzo, di Rosina Anselmi, Nino Taranto e Riento. In questo film rivedremo ancora una volta il bel musetto di Alida Valli.

Queste, per sommi capi, le impressioni sui film che sono stati prodotti senza la perdita di un giorno e realizzati con ogni cura. Film elaborati con intendimenti artistici e commerciali e soprattutto con quei criteri che la logica cinematografica pretende e con quel fervore lavorativo che deve animare i produttori italiani.

Le previdenze del Governo, l'odierna attrezzatura di Cinecittà, le possibilità di realizzazione, sono elementi tali che debbono assicurare un continuo miglioramento nella produzione nazionale ed un rafforzamento nelle file dei cineasti italiani, onde poter affrontare con sicurezza il futuro, dandoci quei risultati che tutti attendiamo e auguriamo.

Amedeo Castellazzi

1. Bella Starace Sainati e Vittorio de Sica in "Le due madri", di Amleto Palermi, con Maria Denis. 2. Piranda de Filippo e Alida Valli in "L'amor mio non muore", di Giuseppe Amato, con Peppino e Titina de Filippo. 3. Milena Penovich e Cesare Fantoni in "Equatore", di Gino Valori, con Tino Erler. 4. Dina Galli e Armando Falconi in "Nonna Felicita", di Mario Mattoli, con Lilly Hand e Maurizio d'Ancora. 5. Vittorio de Sica in "Partire", di Amleto Palermi, con Maria Denis e Silvana Jachino. 6. Achille Maieroni e Fosco Giachetti in "Orgoglio", di Marco Elter, con Paola Barbara e Mario Ferrari.

Diego Carlisi ha la ferma volontà di pagare i suoi piccoli debiti, ma gli manca il necessario e la cosa lo secca.

— Non crucciarti — lo rincuora un amico — li pagherai col tempo...

— E' un'idea — scatta Carlisi — non avevo pensato che il tempo è danaro!

* * *

— Ma si può sapere perchè fai una raccolta di quadri futuristi se il futurismo non ti piace? — chiede un amico a Goffredo Alessandrini.

— Non faccio mica la raccolta, cerco di toglierli dalla circolazione...

* * *

Una ragazza tanto bella quanto sconosciuta, incontra per un viale di Cinecittà Umberto Melnati e gli si aggrappa al collo gridandogli con gioia:

— Finalmente, Alfredo, finalmente...

— Come mai sei qui, Lucia?

— Ma non mi chiamo Lucia...

— Forse che io mi chiamo Alfredo? — ribattè calmissimo Melnati ricambiando l'abbraccio.

Photo
Margaret Sullavan

Biancaneve e i sette nani

I sette nani e tutti gli animaletti della foresta corrono a salvare Biancaneve dalla magia della vecchia strega.

POETICA DI DISNEY

Biancaneve e i sette nani è il primo lungometraggio di Walt Disney. Questa è una caratteristica solo esteriormente eccezionale. Non potremmo, infatti, dedicare maggiore attenzione a *Biancaneve* solo perchè la fiaba si estende per duemilaquattrocento metri di pellicola, invece che per trecento.

La lunghezza del metraggio significa due principali cose: la prima, d'ordine pratico, è che per la prima volta il pubblico, il grande pubblico di tutto il mondo, viene messo innanzi ad un'opera di Disney non più presentata come sussidiaria o complementare, ma fine a sè stessa, al posto d'onore; la seconda è che il lungometraggio serve a Walt Disney non per invadere il campo del film drammatico, ma per rispondere alle più ampie e profonde esigenze della sua ispirazione.

La propaganda commerciale ha tutte le ragioni per sfruttare oggi a proprio vantaggio lo scetticismo di cui, fin dai primissimi cartoni animati, gli esperti di questioni cinematografiche fecero segno il Disney. Si disse allora che i cartoni animati avrebbero avuto una voga fugace, e si ripetè, tre anni fa, che *Biancaneve* si sarebbe risolta in un disastro. Da che cosa deriva la colossale fallacia di queste previsioni? Scetticismo tanto ostinato che, dopo l'enorme successo economico già conseguito negli Stati Uniti, in Francia e in Inghilterra, innanzi al forte prezzo della concessione per l'Italia, un commerciante italiano osservava che «dopo tutto si trattava pur sempre di un cartone animato».

L'industria cinematografica, specialmente nella sua parte americana, è giustamente famosa per l'esattezza delle sue previsioni commerciali. La produzione annuale d'una grande casa richiede una esposizione di capitali enormi; il costo unitario della merce che l'industria cinematografica smercia è elevatissimo; i capi, in conseguenza, hanno bisogno di un piano di sfruttamento che elimini tutti gli incerti, tutti gli imprevisti, tutti gli imponderabili. La selezione accuratissima degli attori, la organizzazione sapiente della pubblicità, il monopolio delle sale cinematografiche, la cura estrema con la quale la produzione americana preserva il suo carattere di novità sensazionale, dimostrano chiaramente che, malgrado la sua potenza finanziaria, il cinema non può affrontare una serie troppo lunga di errori.

Tuttavia, esiste un imponderabile capace di sconvolgere i piani più dettagliati, le previsioni più ponderate. Nemmeno oggi, innanzi al trionfo di *Biancaneve*, noi potremmo dar torto a coloro che fino ad ieri si dimostrarono scettici sull'avvenire dei cartoni animati. Se riusciamo a dominare la commossa simpatia che destano le creature di Disney, da Mickey a Pluto, da Nettuno ai Porcellini, e tentiamo di ragionare a mente fredda, noi dovremo ancora concludere che, se il cinema in generale impone alla libera esplicazione di una personalità artistica delle servitù e delle esistenze materiali così forti da indurci a mettere in dubbio l'intima natura artistica della espressione cinematografica, la resistenza imposta dei cartoni animati è ancora maggiore. Non sarebbe meglio mettere Topolino e i suoi innumerevoli discendenti nella categoria dei virtuosismi? Il cartone animato s'imparenta al cinema per via della registrazione fotografica del movimento, ma interviene nella sua elaborazione un elemento pittorico che, a prima vista, sembra aumentare il tenore artistico dell'opera. Ma cos'è mai questo risultato? Pittura in movimento? Uhm! Se ci affidiamo al fatto bruto, al fatto materiale del disegno e del colore, allora sì vedremo che le resistenze opposte dalla materia alla fantasia pittorica dell'autore sono tremende, di gran lunga più gravi di quelle che condizionano il cinema propriamente detto.

Ma quando avremo concluso in questo senso e avremo notato che i risultati del virtuosismo artistico sono necessariamente, fatalmente labili, balza fuori un imponderabile a darci torto. Questo imponderabile è la personalità di un grande poeta, di un vero poeta. Non solo avevano ragione coloro che dubitavano delle possibilità commerciali dei cartoni animati e coloro che, in sede estetica, giudicavano questa sorta di pittura applicata alla tecnica cinematografica ancor più labile del cinema propriamente detto. Ma aveva ragione anche Walt Disney nel seguire animosamente il suo filone.

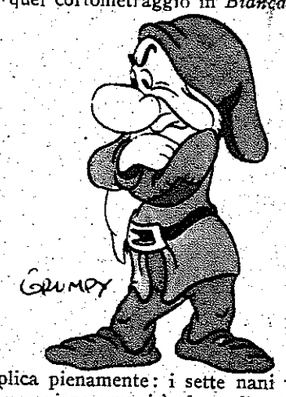
Disney era sopratutto un poeta, e i poeti hanno un solo dovere: l'egoismo assoluto; un solo padrone: il demone che abita nel loro petto. I poeti della sua stoffa e della sua statura hanno sempre ragione: quando gli affari vanno male e quando gli affari vanno bene; quando muoiono di languore e di fame al lume di una candela e quando raccolgono con una sola opera dieci milioni di dollari.

Questo lungo preambolo serve a dimostrare che lo spettatore di *Biancaneve e i sette nani* deve necessariamente resistere al tentativo di teorizzare sui «nuovi orizzonti» che il cartone animato a lungo metraggio apre alla cinematografia, forse un tantino esausta. Ma sì. Può darsi che il tono del cinema europeo salga ancora di poco, che i grandi pubblici si sveglino d'improvviso e respingano una produzione *standard* ormai troppo vacua e inconsistente. Può darsi che l'industria americana, dopo un anno o due di esitazione, sbaragli le prime temibili schiere europee con una formidabile offensiva di cartoni a lungo metraggio, «tipo *Biancaneve*» e di grandi film a colori, «tipo *A Star is Born*». Diamo, anzi, per certe queste possibilità. Ma da dove mai saranno nate, se non da un puro fatto artistico, affermatosi in modo assolutamente imprevedibile, a dispetto di tutta una illustre, indiscutibile, autoritaria esperienza?

Che significa, infine, tutto questo? Ecco ancora una prova, dopo quindici anni di discussione, che la tecnica cinematografica, quella tecnica, quella meccanica dai critici spacciata per tanto invadente e per tanto prepotente da non lasciare spazio alla virtù creativa dell'artista, *non esiste*. Sì, non esiste. Tutti i re del cinema, tutti i produttori e presidenti, tutti gli organizzatori, da un Laemmle ad un Pommer, da un Goldwin ad un Warner, non sono, in ultima analisi, che gli umili servitori del poeta. Del poeta che fa a suo modo e li costringe a seguirlo per una via che loro, gli esperti, avevano giudicato impraticabile, e ad impiantare un enorme *business* su una cosa che loro, gli infallibili, avevano giudicato inutile. Essi allora si assumono il compito di perfezionare, di condurre ad una perfezione estremamente commerciale, estremamente a buon mercato, una tecnica inventata da un poeta.

Forse fra tre anni il mondo sarà pieno di cartoni a lungo metraggio. E i padroni del vapore non si renderanno conto di vivere sull'inestimabile patrimonio del poeta. Il miracolo della poesia è così grande, il valore pratico di essa è così alto, che nemmeno in America, dove la sapienza nello sfruttamento è spinta ad una estrema raffinatezza, il creatore riesce a godersela tutta.

Un occhio un tantino sperimentato riconosce in *Biancaneve* certi segni premonitori. Ci si aspetterebbe di veder trascinare la stessa vecchia favola dei corti metraggi oltre i limiti di quei brevi attimi di fantasia che sono concessi all'uomo contemporaneo: Topolino, Pluto, Nettuno per un'ora e quaranta minuti? Uh! Sarebbe il caso di fare ogni riserva. Sopratutto se per sostenere il tono della narrazione l'autore fosse costretto a ricucinare tutti i *gags* già spacciati dal suo enorme favoliere. Invece, la forza espressiva, l'efficacia artistica di questa opera di Walt Disney deriva da una nuova potenza di umanizzare le cose, gli animali, le creature vegetali o fantastiche. Cosa la critica letteraria conclude nei riguardi di un Lafontaine, di un Grimm, di un Andersen, di un Trilussa? Che la forza della loro poesia favolistica raggiunge i vertici attraverso la satira morale. In sede di pura poesia l'umanità dei loro personaggi è costretta in limiti ingenuamente simbolici. Walt Disney, invece, lungi dal subire le costrizioni di una materia ribelle alla elaborazione artistica, è riuscito a rompere i limiti che costringevano i favolisti classici. Ricordate la *Formica e la Cicala*? Il patetico di quel cortometraggio in *Biancaneve* si



esplica pienamente: i sette nani vivono di una piena umanità, fatta di carattere, di osservazione minuta, di intenerimento, persino di realismo. *Biancaneve* è umanamente candida e bimba. Disney domina a tal segno la sua materia poetica, che vien fatto, a proposito di *Biancaneve*, di citare il Dickens di *Pickwik* per i sette nani e il Dickens della *Bottega dell'Antiquario* per l'angelicale carattere della fanciulla. Si disse una volta, in una dotta polemica tra critici letterari, che se l'arte in sè stessa non ha una storia, ed ogni poeta che sorge è un mondo nuovo e impreveduto, la tecnica, invece, si svolge e si perfeziona attraverso i secoli. Ecco, infatti, che Walt Disney, nei confronti degli altri grandi favolisti della letteratura, è riuscito a perfezionare enormemente la tecnica dei suoi mezzi d'espressione: egli riesce a rendere visibile, sensibile, umano il movimento di un mondo di pura fantasia. In un uomo c'è sempre un bambino. Questo significa che il bisogno di evadere nel sogno è connaturale ad ogni uomo. Certo la fantasticheria è più facile al fanciullo, che è meno ancorato e trattenuto dalla realtà. Ma la favola di Walt Disney, proprio perchè raggiunge dei meravigliosi risultati di concretezza e di umanità, riesce a scavare nel fondo della melanconia umana il fanciullo che ci accompagna fino alla tomba.

Alberto Consiglio

Cucciolo s'è accorto che Biancaneve... vale un sorrisino.

PRIMO AMORE

Si è fatta molta metafisica su Disney e sulle sue creature, si è attribuita loro una suprema importanza cinematografica — sempre minore però di quanto dovremmo attribuirgliene, perchè Walt Disney ha avuto sulla coscienza cinematografica della nostra generazione quell'influenza che, in anni più lontani ma sempre di questo secolo, ebbero, su altre coscienze artistiche, il balletto russo, prima, e il Jazz, poi — ma, per lo più, non si è pensato a tutta l'influenza umana che questa arte esercita sui nostri figli. Essa ha dato all'infanzia il più bel dono che l'uomo abbia fatto al bambino: la realizzazione del sogno. Disney ha permesso al bambino di sognare ad occhi aperti e, oh, meraviglia, di sognare a colori. Quante volte, durante la nostra infanzia, con in mano un libro illustrato da Rackham, abbiamo chiuso gli occhi per vedere in movimento quelle figure fantastiche. Oggi Topolino, la Balena, i Porcellini e i Coniglietti, Biancaneve e Cucciolo, sono sogni reali, sogni che hanno perfino una voce, come domani lo saranno Alice e Pinocchio.

Oggi la vita dei bambini è, di per sè stessa, una grande avventura: Giulio Verne e Salgari sono stati superati dai loro stessi lettori. Il bambino vive, per quanto in miniatura, la vita di suo padre e, quando si diverte, deve riposarsi. Come i grandi, che vanno al cinematografo per sognare, davanti a dei raggi di luce, la vita che essi non possono, in amore o in ricchezza, vivere, così i bambini vanno nel regno delle fate, dove tutte le difficoltà più tristi sono magicamente risolte. Il bambino, adesso, amerà Biancaneve non solo per averne sentito parlare o per averne letto, ma perchè l'ha conosciuta, pavida e decisa, soave e luminosa, povera piccola principessa reietta, regina di sette nani. E i bambini che oggi, grazie, anche qui, alle sfumature e alle trovatine di Walt Disney, non sono più distratti, godranno a individuare nello scoiattolo lavapiatti la vecchia sguattera di casa, nell'uccellino che infiocca la cucina la nonna linda e precisa, nei sette nani i più cari compagni di scuola e di giochi e, magari, i suoi genitori. Quando lo spirito giunge a tanta sottile raffinatezza da suggerire così delicati raffronti, il più burbero dei padri non potrà adombrarsi se suo figlio, con quella ponderata convinzione propria al fanciullo, gli dirà:

— Papà, sei preciso a Brontolo.

Questo ravvisamento — ravvisamento, non somiglianza — è quanto di più amorosamente infantile ci possa essere. Il bambino che idolatri Shirley e che, per tenerezza, voglia paragonarla alla sua sorellina, ha, per quanto innocente, una larvata morbosità nel suo ragionamento.

Shirley è una bambina prodigio, viziata, «divinizzata», che percepisce paghe mirabolanti, che mantiene la sua famiglia e ignora la purezza e il disinteresse della infanzia. I personaggi di Disney, invece, rappresentano per i loro spettatori la «spensieratezza» e saremo orgogliosi del bambino che ravviserà nei tratti della piccola compagna di giochi, che gli è cara e che poi serberà nella vita a dolce ricordo di ore di sole, il ricordo di Biancaneve.

Nei personaggi di Disney, personaggi e attori, non v'è legge di gravità nè obbligo di rapporti: essi sono quello che, a scuola, ci hanno insegnato come «numeri primi»: si dividono soltanto per uno e per loro stessi.

Caro Disney, come siete venuto tardi! Sarebbe stato tanto dolce che noi bambini del dopoguerra, invece di pagare ogni sorriso con un sospiro e ogni conquista con un ragionamento, avessimo potuto conoscere chi ci avesse fatto dimenticare la logica.

Paola Ojetti

Un momento di disattenzione di Cucciolo.

MUSICA ANIMATA

«Biancaneve e i sette nani» è una vera pantomima, nel senso originale di stretta collaborazione fra musica e gesto. E, la parola se pure interviene nelle due forme di recitato e di canto, vi assume un valore che supera quello del suo significato logico, risolvendosi in elemento timbrico e ritmico, allo stesso modo, del resto, che, in questo «cartone», disegno e colore, figura e fatto, si liberano da ogni pratico riferimento, per tradursi in termini di architettura in movimento. E' come dire che la musica, in questo nuovo lavoro di Disney, non si riduce solo alla parte sonora, ma investe tutta l'opera, nella sua forma astratta di «ritmo».

Bisogna restituire al «ritmo» il primo significato che aveva nella creazione musicale. Se lo si vuole intendere nel caso di "Biancaneve". In un senso ampio, seppure sottile, si può dire che l'autore della musica di questo «cartone» è Walt Disney, sebbene essa sia stata scritta da Churchill, Harline e Smith. Per tale dono di «ubiquità», Disney rinnova, qui, il tipo dell'artista greco — ad un tempo poeta e musicista —, cioè del «musico».

E non sembri, la nostra, un'affermazione dettataci da interesse professionale di musicista. Chi ricorda le forme più autentiche di cinema — per esempio «Les deux timides» e «Entr'acte» di René Clair — può constatare, se in possesso di un'adeguata preparazione musicale, come in esse la materia visiva si disponesse e si sviluppasse secondo leggi musicali, pur senza l'ausilio del suono (gli esempi citati appartengono, come si sa, al muto). A noi sembra assai significativo che, fin dal tempo del film muto, Clair accettasse, nella realizzazione dei soggetti, la collaborazione di musicisti come Erik Satie e George Auric («Entr'acte»). Vogliamo anche notare che la stessa sintesi degli elementi costitutivi del cinema — immagine in movimento e suono —, raggiunta attraverso una superiore unità di ordine musicale, apparenta «Biancaneve» ad opere di indiscusso valore «cinematografico», come «Tempi moderni» di Charlie Chaplin e «A' nous la liberté» di René Clair, che rivelano una medesima estetica.

Ci si passi l'abbondanza di considerazioni: ma l'arte cinematografica, per la sua natura ancora problematica, obbliga quasi a doverne rifare tutto il processo ogni volta che se ne discorre.

La musica di «Biancaneve» non si presta, tranne che per qualche «canzone», ad essere citata per sè stessa. Se ciò fosse possibile, quell'unità di cui abbiamo parlato, verrebbe meno. Essa insomma «fa corpo» col film, di cui rispecchia l'anima.

E' straordinario come in questo «cartone» la poesia non nasca dalla stessa vicenda, ma si rivelì tutta attraverso gli elementi plastici di essa: il colore, le figure e il loro moto. Un mondo poetico in cui una luce fantastica illumina una realtà umanissima e toccante che rinnova in noi la «grazia» e lo stupore dell'infanzia: mondo che la musica aiuta a «ritrovare».

Si capisce facilmente che la musica interviene in «Biancaneve», dal principio alla fine, anche durante il dialogo. Non che il dialogo sia cantato: ma esso è concepito in modo che la durata e il ritmo di ogni frase formi, con la musica interposta tra una frase e l'altra, un insieme ordinato, quasi un melologo.

L'intervento continuo della musica distingue «Biancaneve e i sette nani» dagli

altri cartoni di Disney. Negli altri, il suono, è vero, non cessa mai: ma esso — e qui sta la differenza con «Biancaneve» — rimane, spesso, suono soltanto, cioè non si eleva, se non in pochi momenti alla condizione di musica (si ricordi «La cicala e la formica», «I tre porcellini»), limitandosi, nel resto, ad una funzione per lo più onomatopeica. La tempesta di neve, per esempio, nella «Cicala e la formica» è «imitata» per mezzo di suoni e di rumori: la tempesta nel bosco, in «Biancaneve», è «ricreata», invece, dalla musica.

Questo esempio, moltiplicabile, serve a indicare le differenze qualitative con gli altri lavori del genere e a suggerire su quale piano bisogna porsi per valutare l'opera di Disney: sul piano, cioè, della vera e grande arte.

Nicola Costarelli

Biancaneve, i sette nani e gli amici animali cantano e danzano giro giro tondo

ARTE E VITA DI FRANCESCA BERTINI

I

La vita: atto primo scena prima

I

Pranzo di gala agli « Ambassadeurs »: la classica serata *bien parisienne* che tante celebrità dell'arte e della bellezza riunisce a convegno nell'immenso salone. Joseph Kessel racconta ad una intellettuale bionda la trama del suo ultimo romanzo. La povera Suzanne Lenglen narra a Cochet la famosa giornata di Wimbledon: quella in cui obbligò la Regina Maria d'Inghilterra ad attenderla sette minuti. Nella sala, il fragore prepotente degli ottoni di Joe Wills si alterna al languore irrimediabile delle fisarmoniche di Eduardo Bianco. Sui tavoli, tra i fiori che agonizzano nei cristalli preziosi, Mumm corteggia assiduamente la Veuve Cliquot. Musica, profumo e bellezza si fondono in un tutto incomparabile.

"Domani è un altro giorno..." - Racconto a me stessa una fiaba - La rosa di Firenze - Comincia il film della vita

Da un'ora osservo la scena in silenzio. Per quanto io faccia, non riesco a divertirmi. Nè, ad interrompere la mia meditazione, bastano i madrigali dei conoscenti che si avvicinano al tavolo. Un giovane addetto d'Ambasciata che mi ha espresso la sua ammirazione devota, non ha avuto che la ricompensa di un pallido sorriso. Accusando una improvvisa stanchezza, ho rifiutato di ballare con il Visconte de Contades. Il conte Cartier, mio marito, mi osserva da un po' di tempo in silenzio. Mi conosce gaia e ciarliera. Il mio strano mutismo lo preoccupa visibilmente. Premurosamente, in tono affettuoso, mi interroga.

— Eri tanto lieta, Elena. Che è accaduto?

— Non è accaduto nulla. Forse un po' di *cafard*....

Il *cafard* è qualcosa di più della nostalgia: è la nostalgia moltiplicata per mille, esasperata e struggente. Ignora la sapiente lentezza della premeditazione: ti coglie, aggressivo, all'improvviso, e non ti dà respiro. E' il veleno sottile che immalinconisce le serate dei lontani.

Parigi è bella; ma stasera non basta al mio cuore sognante. In esso, da una ora, canta tumultuosa una magica parola: Italia.

— Torniamo, Paolo. Torniamo in Italia.

Mio marito è un uomo d'affari: impassibile, educato alla scuola anglo-sassone, allenato ormai da molto tempo a quelli che definisce i miei capricci. Conosce i miei fulminei entusiasmi ed i miei rapidi abbandoni. Ma l'accento nostalgico delle parole che ho pronunziate in fretta, quasi con voluttà, deve averlo profondamente colpito. Intuisce come non si tratti, questa volta, di una bizzarria del momento. Tuttavia, tenta un briciolo di resistenza:

— Elena, così all'improvviso, è impossibile partire. Gli affari...

— Torniamo!

— Rifletti: il mio appuntamento di Londra con Fergusson...

— Torniamo?

Ora la mia voce si è fatta più dolce ed insinuante. Non è più la voce che ordina, ma quella che invita sommessamente. E l'accento è quello appassionato della donna innamorata alla quale nulla si rifiuta.

— Torniamo, Paolo. Sono tanti anni che manchiamo. Quanti? Tre, cinque? Sono sette: sette interminabili anni senza l'Italia, senza i tramonti di Firenze, senza le violette di Villa Mirafiore.

L'orchestra di Joe Wills ha ripreso a suonare. Il « coroner » affida al microfono le note di una soavissima canzone: « *To-morrow is another day...* » Cartier mi sorride con tenerezza:

— « Domani è un altro giorno.... ».

Anche Paolo adora l'Italia. In Italia è sbocciato il nostro amore; in Italia è nato Giovanni Benedetto, nostro figlio. Sono certissima che soltanto il ritmo intenso degli affari ha potuto costringerlo a viverne lontano. Una luce illumina, improvvisa, il suo sguardo.

— Torniamo, Elena!

— Subito?

— Subito, bambina. Di galoppo: sui quaranta cavalli della macchina.

Il *cafard* svapora di colpo, cancellato dalle parole miracolose di Paolo. Mi sento allegrissima. Il mio cuore è già in Italia. Il profumo dei fiori della mia villa fiorentina mi avvolge tutta. Vorrei abbracciare mio marito, gridare a tutti la mia gioia. Mi sembra di essere tornata bambina, quando mio padre mi prometteva il dono meraviglioso di un viaggio.

All'uscita dagli « Ambassadeurs » ci saluta un'alba livida e fredda. Ma ormai nella mia anima c'è tanto sole: nell'automobile che scivola con un fruscio di seta nelle strade deserte, Paolo ricanta il motivo di una canzone che ha subitamente conquistato il mio cuore:

— « Domani è un altro giorno.... ».

II

E « domani » si parte per l'Italia.

Giovanni Benedetto ne è felice. Ma la mia sensibilità materna mi fa comprendere come la sua felicità sia turbata da un dubbio che lo tortura. Troppe volte si è parlato di tornare; e troppe volte, all'ultimo momento, la partenza è stata rinviata. Ora, nella stanza dove segue i preparativi, mio figlio mi mormora qualcosa all'orecchio:

— Debbo crederci, mamma? Andremo davvero a Firenze?

I miei occhi, prima che la mia bocca, gli rispondono di sì.

— Andremo davvero a Firenze.

Giovanni Benedetto non vuole sentire altro. Corre nella sua camera e si rifugia, ebbro di gioia, nel lettino. Vuol dormire in fretta — afferma con comica gravità — perchè il tempo che lo separa dall'ora fissata per la partenza non gli sembri troppo lungo. Ma, poi ricompare, in pigiama, per augurarmi la buona notte e rivolgermi un'ultima domanda. Balbettandola, la voce gli trema un poco.

— L'Italia, mamie?

— Sì, l'Italia.

Istintivamente apro le braccia affinchè Giovanni vi si rifugi per piangere. Anche nell'anticamera delle mie ciglia una lacrima chiede con insistenza di potersi affacciare. Ma la ricaccio con energia.

— A letto, Giovanni. E ringrazia nelle tue preghiere il Signore che ci ha donato la felicità di questo ritorno.

Tornare. Ora, sul ritmo regolare del motore, adatto la parola che mi sembra magica. Tornare ancora in Italia dove la mia bellezza conobbe lo splendore, dove la mia vita di attrice fu consacrata dalla fama. Tornare fra le persone più care, che parlano come io parlo, fra i lillà che a primavera fioriscono a Pozzolatico. Ecco. L'intensità del mio desiderio anticipa idealmente il ritorno. Rosina, la vecchia e cara Rosina che da tanti anni mi è fedele, mi corre incontro facendo larghi e festosi gesti di saluto alla « padroncina » che torna; il giardiniere sospende il lavoro per togliersi il grande cappello di paglia ed augurare il buon giorno « alla signora contessa ». Tutto è come prima, come allora.

Il mio cuore è troppo piccino per un tale tumulto di ricordi. Ed anche il cammino mi sembra troppo lento per tanta ansietà. Mentre la lancetta del tachimetro oscilla sui 110 orari, dattilografo nervosamente la mia impazienza sul cristallo anteriore. Paolo mi comprende e preme a fondo sul pedale dell'acceleratore. I paesi fuggono velocissimi dietro a noi.

Al tramonto raggiungiamo la frontiera. Sveglio allora Giovanni Benedetto che si è addormentato placidamente sul passato remoto di un verbo irregolare inglese che l'istitutrice ha invano tentato di fargli imparare.

— Che c'è?

— L'Italia, Giovanni.

Mio figlio sgrana gli occhi nella penombra e mi sorride felice. Cartier infrange il silenzio nel quale era immerso da un'ora per rivolgermi una domanda laconica, densa di significato:

— *Heureuse?*

— Sì, Paolo. Terribilmente felice.

Formalità doganali: cortesi e sbrigative. E la corsa verso Firenze comincia nella notte che è ormai caduta. Una bellissima notte italiana, tiepida, profumata, trapunta di stelle.

Giovanni, in silenzio, osserva il cielo. Ad un tratto mi afferra un braccio.

— Mamie — mi annuncia — è caduta una stella!

Una eccezionale fotografia: Francesca Bertini all'epoca di "Frou Frou".

Allora, mentre la corsa continua vertiginosa ed il vento ruba ai campi — portandolo fino a noi — l'olezzo di mille fiori, provo il bisogno di accogliere mio figlio fra le braccia, raccontargli una storia bizzarra di tempi lontani.

— C'era una volta una stella piccina piccina che, nella calda notte d'agosto, andò a cadere proprio nella villa del Cucù, al Viale dei Colli, a Firenze. Quella notte nasceva una bambina, una cara piccola bambina...

Ma Giovanni Benedetto, cullato dal ritmo della velocità, si è riaddormentato. Ed io racconto a me stessa quella che è storia vera e sembra una fiaba.

III

La bambina che nacque in una notte d'agosto alla villa del Cucù doveva un giorno chiamarsi Francesca Bertini. Il suo nome e la sua immagine, ripetuti milioni di volte sugli schermi di tutto il mondo, erano destinati alla più clamorosa celebrità.

La stella che era caduta, rigando il cielo di una scia luminosa, era quella della mia fortuna di donna e di artista. Una leggenda toscana promette, infatti, vita gioiosa alle fanciulle nate nella famosa notte « delle stelle cadenti ».

Aprendo la finestra sul giardino per respirare l'aria profumata, la levatrice aveva levato gli occhi al cielo ritraendosi subito per mormorare estasiata:

— E' nata sotto il segno della stella: sarà certamente una bambina felice!

— Ed una bella bambina! — aggiunse mio padre dopo di essersi chinato, ubriaco di felicità, ad osservarmi con amorosa attenzione.

Era un ricco commerciante napoletano: ritiratosi dagli affari qualche anno prima che io nascessi, viveva agiatamente di rendita. Fu certamente la sua origine partenopea ad accreditare per tanto tempo la voce che anch'io fossi nata nella città del sole. Invece Francesca Bertini è fiorentina. Anche mia madre lo era, ed imparentata con le più antiche famiglie toscane. Aveva sposato mio padre a venti anni ed il matrimonio era stato singolarmente felice. Durante tutta la vita, nell'esistenza nomade ed agiata come in quella un poco difficile del periodo che seguì alla catastrofe finanziaria, non si lasciarono un istante.

La bellezza di mia madre era dolce e serena. Nei suoi grandi occhi chiari si rifletteva una pace profonda; una massa foltissima di capelli biondi le aureolava la fronte; la carnagione aveva dei riflessi alabastrini. Pittori e scultori di quel tempo gareggiarono per ritrarne, nelle loro opere, le delicate fattezze.

Cara e bella mammina. La tua profonda bontà mi ha indicato il cammino nei momenti in cui l'avvenire mi si parava innanzi come un oscuro mistero denso di incognite: che tu sia benedetta.

Le amiche — fre queste erano le più nobili dame della società toscana — incantate dalla sua bellezza la chiamavano « la rosa di Firenze ». Ma di ciò mia madre non traeva motivo d'orgoglio. Per quanto bellissima, la sua vita era improntata alla massima semplicità. Insensibile agli omaggi, indifferente alle adulazioni, dedicava tutta la sua esistenza all'affetto del marito ed alle cure della casa.

Non aveva mai posto i piedi in un teatro, nè voleva che se ne parlasse alla sua presenza. In seguito, quando le burrascose vicende commerciali di mio padre m'indussero a tentare vittoriosamente la prova alla « Pathè », non riuscii mai a convincerla ad assistere alla ripresa di un film.

Negli anni in cui il mio nome correva sulle bocche di tutti, mi accoglieva ancora fra le braccia come se fossi una bambina:

— Francesca Bertini? — diceva. Ma tu, per me, sei sempre la più adorabile e capricciosa delle bambine...

E mi accarezzava a lungo i capelli, mentre io, come presa da un'ondata di tenerezza, mi facevo piccina piccina nell'accogliente rifugio delle sue braccia. Restò, negli anni, sempre estranea alla mia arte come alla mia bellezza. Non ricordo, di lei, un apprezzamento sulle mie interpretazioni.

La mia prima infanzia fu quella felice di una bambina allevata negli agi. Nei mesi estivi, mentre mia madre accompagnava papà nei suoi vagabondaggi mondani a Nizza, a Carigi, a Montecarlo, ero ospite dei nonni a Vallombrosa, affidata alle cure attente di una prosperosa balia di Pomino.

La casa era posta proprio sulla cima di una collinetta verde: per giungervi, occorreva percorrere una stradetta rapidissima e sassosa. Nei lunghi pomeriggi d'estate, mentre la balia sedeva all'ombra sferruzzando lana violetta, dal mio osservatorio scrutavo attentamente l'orizzonte, ansiosa di annunciare per prima l'arrivo di mia madre.

Molti anni sono trascorsi da allora. Ma il ricordo della sua improvvisa apparizione ai piedi della collina nell'ora più calda di un giorno d'agosto permane in me vivissimo. Quel giorno, alle ordinarie preoccupazioni che angustiavano il mio cuore, se n'era aggiunta una di gravità eccezionale. Giocando con un vecchio cane da caccia, ne avevo talmente eccitata la ormai sopita pericolosità da indurlo ad inquietarsi seriamente. Nel conflitto che ne era seguito, durante i pochi istanti che la balia aveva dedicato alla ricerca di un uovo fresco per la merenda, un mio dito era rimasto malamente couciato.

Strilli, urla, lunghi pianti. Mi ero rasserenata solo al pensiero di poter esibire a tutti con dignitosa fierezza una enorme fasciatura; così ero alfine riuscita a lenire il dolore.

Stavo quel giorno facendo malinconiche riflessioni sul bizzarro temperamento dei cani, quando, levando gli occhi, scorsi mia madre che dalla stradina tutta un sasso mi salutava agitando l'ombrellino di pizzo. Allora, per intenerirla, le mostrai di lontano il mio dito fasciato.

Come per incantesimo, mi trovai fra le sue braccia. Alternando il pianto al riso, in una scena veramente degna di quell'artista precoce che ero a tre anni, le feci un confuso e drammatico racconto della mia disavventura.

— Mamma, mamma, non mi lasciare più!

Ricorderò sempre mia madre così com'era in quel giorno di gioia e di sole a Vallombrosa: tutta vestita di bianco, giovane, bella e sorridente: la rosa di Firenze.

IV

Se dovessi sceneggiare il film della mia vita, riassumerei il pericolo che corre dai tre agli otto anni in una rapida serie di dissolvenze. « Una bimba bruna raccoglie i papaveri fra il grano; abbraccia la sua mamma; corre incontro al papà che arriva da Nizza; si addormenta, cullata da una cantilena cantata dal nonno; giungono gli angeli a vegliare il suo sonno ».

Ad otto anni, il primo vero, grande dolore. A breve distanza l'uno dall'altro, morirono i miei nonni materni. A ripensarci, fra le nebbie della lontananza, affiora un confuso ricordo di lacrime, di fiori, di preghiere. Li adoravo e la loro scomparsa lasciò un grande vuoto nella mia esistenza.

Di gran fretta, la mamma vendette la piccola casa di Vallombrosa, dove tante ore spensierate avevo trascorse, e ci stabilimmo tutti a Napoli.

A dodici anni la brutale realtà della vita mi si parò innanzi improvvisa. Mio padre aveva ripreso i commerci ed una serie di rovinose speculazioni aveva completamente distrutto la sua fortuna.

Fino a quel momento la vita era stata per me un susseguirsi di ore liete. Il ricordo di esse aumentò ancora la tristezza della situazione alla quale bisognava rimediare d'urgenza. Nell'ora grigia non mi perdetti d'animo.

Agivano in quel tempo a Napoli diverse compagnie dialettali. Coraggiosamente mi presentai al direttore di quella che recitava al Teatro Nuovo e gli esposi il mio dramma. Non fu tanto l'efficacia del mio racconto, quanto la mia precoce bellezza a procurarmi una modesta scrittura per le parti secondarie.

Compariva così, per la prima volta nella mia vita, il teatro: quell'aborrito teatro di cui mamma, negli anni felici di Firenze, non voleva nemmeno sentir parlare. Quante lacrime pianse, povera donna, la sera in cui mio padre le annunciò che avrei recitato in napoletano.

La mia assunzione alla... dignità di attricetta provocò inoltre un'autentica rivoluzione in famiglia. Mio padre aveva due zii monsignori — Vitiello e Caputo — mia madre due cugine monache. Da tempo esse ventilavano l'idea di consacrare a Dio la mia vita. Nè io avevo fatto, o detto, qualcosa per dissuaderli dal loro proposito: ero, anzi, religiosissima e biascicavo continuamente preghiere. L'annuncio del mio balzo dal progettato velo monacale alla profana realtà delle tavole del palcoscenico, li sbalordì quindi moltissimo. Le speciali circostanze in cui era venuta a trovarsi la mia famiglia non mi accordavano, d'altra parte, un troppo esteso diritto di scelta. E mi parve di agire da buona figliuola provvedendo in qualche modo alle necessità dei miei genitori.

Il più indignato di tutti fu monsignor Vitiello: non appena mio padre gli ebbe comunicato la decisione che avevo presa, egli volle rompere ogni rapporto con noi. Il sant'uomo era convinto in buona fede che una fanciulla, dandosi al teatro, era fatalmente destinata a perdersi. Nè poteva immaginare quanto liliale fosse la mia innocenza e come gelose le cure di cui mi circondava mio padre.

Più tardi, però, si ricredette. E lo fece con molto tatto, visitandomi a Roma nel 1916, massimo fulgore della mia gloria cinematografica.

Egli era solito venire a Roma a visitare Sua Santità Pio X, al quale aveva fatto gli onori della città quando questi, da Cardinale, si era recato a Napoli. In una di queste gite, venne una sera a bussare alla porta della mia casa e, senza dirmi una parola, mi abbracciò, baciandomi in fronte. Sulla purezza della mia condotta privata aveva avute delle ottime informazioni e si dichiarò lieto di accordarmi la sua benedizione.

Ma ritorniamo al mio debutto teatrale. Non fu, in realtà, dei più lieti. Lavoravo senza entusiasmo, mal sorretta dal « mio » napoletano toscaneggiante, interpretavo piccole parti di popolana in commediole d'ambiente. Era, insomma, un inizio ben duro, sebbene preludesse a dei non lontani trionfi nell'arte sorella: il cinematografo.

Francesca Bertini

(Riproduzione vietata)

Nel prossimo numero: ***II. La "stonatura del teatro dialettale"***

12 film della nuova produzione M. G. M. 1938-1939

Maureen O' Sullivan e Robert Taylor in "Un americano a Oxford", diretto da Jack Conway, con Lionel Barrymore, Vivien Leigh, Edmund Gwenn e Griffith Jones.

Constance Bennett e Brian Aherne in "Gioia di vivere", diretto da Norman Z. McLeod, con Billie Burke.

Robert Montgomery e Virginia Bruce in "Cinque anni dopo", diretto da Richard Thorpe.

Virginia Bruce e Melvyn Douglas in "Dopo Rosalia Lopez", diretto da George Fitzmaurice, con Warren William.

William Powell in "Lo Papà", diretto da Robert Z. Leonard, con Luise Rainer, Frank Morgan, Virginia Bruce, Reginald Owen e Molly Christians.

Jeanette MacDonald in "La dea dell'uno", diretto da Robert Z. Leonard, con Nelson Eddy e Buddy Ebsen.

Robert Young e Mary Astor in "Paradiso per tre", diretto da Edward H. Sloman, con Frank Morgan, Edna May Oliver, Florence Rice, Reginald Owen, Henry Hull e Herman Bing.

Myrna Loy, Clark Gable e Spencer Tracy in "Amici dell'aria", diretto da Victor Fleming, con Lionel Barrymore.

Joan Crawford in "La donna che voglio", diretto da Frank Borzage con Spencer Tracy e Alan Curtis.

Maureen O' Sullivan e John Beal in "Il porto dei sette mari", diretto da James Whale, con Wallace Beery e Frank Morgan.

Margaret Sullavan e Robert Taylor in "Tre camerati", diretto da Frank Borzage, con Franchot Tone e Robert Young.

Eleanor Powell e Nelson Eddy in "Rosalie", diretto da W. S. Van Dyke, con Frank Morgan, Edna May Oliver, Ilona Massey, Ray Bolger, Billy Gilbert e Reginald Owen.

FUGA VERSO IL SOGNO

romanzo cinematografico

DI

FERENC KÖRMENDI

RIASSUNTO DELLE PUNTATE PRECEDENTI — Teri, bella e giovane creatura, moglie di un medico, Emerico Zala, s'imbatte casualmente nel regista Kálnay che ha dovuto interrompere, per un improvvisa bizza dell'attrice Lys, la lavorazione del film "Fuga verso il sogno". Kálnay propone a Teri di sostenere la parte abbandonata da Lys, ma Teri, presa dai suoi doveri verso la famiglia, torna nel piccolo ambiente della città di provincia dove, per contrasto, il ricordo di quella proposta si fa sempre più assillante. Una sera, un vecchio cliente del marito muore in circostanze misteriose e, il giorno dopo, Emerico è arrestato sotto l'accusa di avere ucciso il vecchio, affetto da malattia incurabile, somministrandogli una dose eccessiva di calmante. Teri che, quella mattina, era rimasta sola in casa, dopo un'intempestiva uscita del marito, cade in preda all'incubo della disgrazia avvenuta al vecchio e alla nostalgia per la vita che ella aveva disprezzato e fugge verso il sogno, verso Budapest. Kálnay, sbalordito, la vede entrare nel suo ufficio.....

V.

VOI SIETE UN'ATTRICE NATA, MA...

— Ora finalmente ditemi chi siete.

— Non vi è indifferente? L'essenziale non è se sarò capace, o no, di recitare bene la mia parte?

— Da questo lato, certo è indifferente. Ma... se non ve ne avete a male, mi interessa, come persona privata, di sapere chi siete.

— Ve l'ho già fatto dire: sono Tilly Tallián.

— Via! E' brutto anche come nome d'arte.

— E se vi dico che sono Olga Szabó o Clara Barta, che cosa verrete a sapere da ciò?

— Non scherzate. Voi, a quanto pare, non sapete... è naturale che non sappiate, non potete sapere, che cosa significate voi per me! Voglio sapere tutto di voi!

Teri parve un po' imbarazzata.

— Permettete che mi sieda?

Kálnay, viceversa, fu imbarazzato sul serio; non finiva di scusarsi:

— Oh, scusate! Vedete? Mi comporto veramente come uno studentello. — Le spinse accanto una poltrona. — Accomodatevi. Fumate?

— Grazie, non fumo.

— Un bicchierino di qualche cosa? Un vermuth? Un cognac? Del tokaj?

— Grazie, non bevo alcool.

Il regista la fissò negli occhi.

— Voi venite dalla provincia?

— Sì — rispose Teri, dopo un breve indugio.

— Da dove?

Ella tacque, pensando, Kálnay sorrise.

— In Ungheria ci saranno tremilacinquecento tra città e comuni minori. Se volete indovinare di dove io sia... avete una scelta abbondante!

Parve vergognarsi un po'; le echeggiò nell'orecchio la voce del regista, sul viale di Szépfüred, che le diceva: «.. perchè fate tanto la misteriosa?» e comprese che il suo contegno era assurdo; ma, come già cento volte vi s'era decisa, anche ora risolse improvvisamente di tener segreto il suo vero essere. Disse un nome di città con voce tranquilla, ferma: la cittadina da lei indicata si trovava naturalmente al confine opposto a quello dove vivevamo gli Zala.

— Bene — fece Kálnay. — Siete di là? Ottimamente. Ho dei conoscenti, laggiù.

Teri capì che il regista mentiva, cioè voleva metterla alla prova per vedere se non aveva mentito lei. Ella gli sorrise franca:

— Benissimo. Così potrete prendere informazioni e ne avrete di buone.

— Vedete, dama incognita — disse Kálnay con un ampio gesto — non ho alcuna intenzione di chiedere informazioni sul vostro conto. M'è tanto indifferente chi voi siate! Ve l'ho chiesto per pura curiosità.

Più tardi, quando ormai il gran pubblico sarà curioso del vostro essere, della vostra vita «di prima», della vostra «vita privata», vi sarà molto più difficile conservare l'incognito. Ma io... io sono felice di vedervi qui.

Il tono parve sincero; Teri sentì che doveva essere sincero, e mentì di nuovo:

— Sono... la signora Teresa Katona.

— Finalmente! — esclamò il regista. — Insomma, signora. Sembrate una giovinetta. E, se permettete, che cosa fa vostro marito?

— Faceva l'avvocato —. Breve pausa: — Sono divorziata.

— Il vostro nome di fanciulla?

— Teresa Balogh.

— Avete figlioli?

— Sì... due bambini.

— Dove abitate, qui a Pest? Da parenti?

— No, in una pensione.

— E... ora ditemi, come vi siete decisa... dopo avermi piantato in asso in quel viale, come vi siete decisa a venire da me?

* * *

Alla biglietteria della stazione della piccola città, Teri pagò il biglietto per Budapest; poi, contati i denari, vide che le rimanevano quarantacinque fiorini. Sarebbero dovuti bastare per le spese di casa fino alla fine della settimana veniente.

«Ho il denaro, ma non è mio — pensò. — L'ho rubato? No! L'ho preso a prestito. Glielo rimanderò con i miei primi guadagni».

A lui: a Emerico. Questo nome le fece palpitare il cuore. «Dio santo... Emerico. Che ho fatto? L'ho abbandonato! Sono fuggita! Ormai la Marietta avrà certo chiacchierato; forse, ormai, tutta la città n'è informata, forse è già scoppiato lo scandalo! E sia. Io seguo la mia vita! Non posso fare altrimenti!».

Quasi per tutto il viaggio, non fece che ripetere tra sè queste parole e, pensando a ciò, riacquistava via via nuove forze. Era stata costretta a fare così. Emerico non le avrebbe permesso di entrare in cinematografia, e, come madre di due bambine, ella, in coscienza, non avrebbe dovuto farlo. Doveva staccarsi da loro, da tutta la sua vita di prima, per un certo tempo, forse per sempre. Ma lo faceva perchè non le era possibile fare altrimenti!

E ora... appena arrivata a Budapest, sarebbe andata in cerca di «quell'uomo».

«Eccomi qui, voglio recitare! Voglio conquistare il teatro, il cinematografo, il pubblico, la vita! Ci riuscirò! Ne ho la forza e l'attitudine! Non voglio saperne di nient'altro! Neanche «essi» sappiano nulla di me! Sono sparita, non esisto più! Mi cercheranno, forse mi faranno cercare dalla polizia. Teri Zala non esiste più. E' morta! Almeno per un certo tempo. Fino a che avrò vinto! Non toccherò un giornale per non leggervi notizie dei fatti miei, fino a che non potrò leggervi la notizia del mio trionfo! Signore Iddio, perdonami! Signore Iddio, dammi forza!».

...Teri non era stata a Pest da un pezzo, sicchè ora si fermò un po' stranita nella via infuocata dal calore di mezzo agosto. Anche in quell'ora sonnolenta, il movimento era cento volte maggiore che nella sua cittadina; ciò la innervosiva, ma in certo modo, anche, la rassicurava. Sì: dopo la grande quiete, ora doveva abituarsi al movimento, dopo l'inerzia all'azione, dopo il silenzio ai rumori della vita! Doveva essere accorta ed energica!

E, invece, al primo passo si fermò. Stava lì ferma sulla via accanto alle sue valigie, davanti allo sportello aperto dei tassì, senza saper dove andare. In un albergo? Le sarebbe costato troppo. In tutti i casi, doveva fare economia. Una buona piccola pensione? Ma dove trovare una «buona piccola» pensione? Doveva chiederlo all'autista? Si vergognava, davanti a lui, della sua poca esperienza, della sua incertezza. Ma l'occhio sicuro ed esperto dell'autista valutò subito la situazione.

— Cerca un alloggio?

— Sì — rispose Teri in fretta, con gratitudine.

— Se non vuole un albergo di lusso, io potrei indicarle qualche cosa. Non è lontano da qui. Si ferma per poco tempo a Budapest, no?

— No... sì! — rispose Teri imbarazzata.

— Bene — fece l'autista, che poco capì da quella risposta. — Mia zia ha una lavanderia in quella casa e io talvolta vado a trovarla, così so che lì c'è la pensione Rex.

Così Teri capitò nella pensione Rex. La pensione, a dir vero, non meritava il nome di pensione e tanto meno quello di Rex: Occupava un quartiere al terzo piano di una vecchia casa scalcinata in una via tutt'altro che elegante e constava d'una vecchia burbera e non troppo pulita e di quattro camerette più anguste che comode, più buie che chiare, più trascurate che piacevoli. Dava il carattere di «pensione» a quell'alloggio un po' sospetto il fatto che la proprietaria era disposta a dare anche il vitto ai suoi pigionali. Teri si fermò sgomenta nel corridoio buio, lungo, impregnato d'un forte odor di cipolla, e volentieri sarebbe fuggita; senonchè, la padrona chiedeva tanto poco per la camera e il vitto ed esaltava la sua «pensione» con voce così imperativa, che Teri non ardì contraddirla, e poi pensò che, pagato il facchino della stazione e l'autista, le rimanevano soli quaranta fiorini... Per quanto tempo le sarebbero bastati? Così, rimase nella pensione Rex. Per intanto, non osò riporre i suoi panni nell'armadio bruno, dalla porta cigolante, e odorante di muffa, ma tenìo, nei limiti del possibile, di sistemarsi con una certa comodità. Si fece riscaldare l'acqua per il bagno — la serva, che stava stirando, non parve molto disposta a questo lavoro —, strofinò ben bene la vasca, prese il bagno in fretta e con un po' di nausea e si mutò d'abiti. Indossò l'abito bianco che portava a Szépfüred, quando s'era incontrata col regista. Allorchè fu pronta, la padrona già l'aspettava con la colazione. Nella buia stanza da pranzo, nove persone erano sedute a mensa. «Dio santo! — pensò Teri — tutti costoro abitano qui? Chi sono?!». Ma questo fu un interessamento puramente teorico, perchè, benchè tutti le si fossero presentati, non ebbe il coraggio di guardare più da vicino gli uomini e le donne dall'aspetto non troppo rassicurante. I suoi coinquilini... «Tanto me ne andrò da qui, pensò Teri, appena...». Appena sarà accaduto che cosa?

«Appena... otterrà una scrittura dalla casa cinematografica». Sì. Ma per ottenere ciò, ella deve andare dal regista. Dove lavora? Via! Non sarà difficile trovare Alessandro Kálnay a Pest! Sì, ma come? A chi chiederne? Come incominciare? Si sentiva imbarazzata. Doveva chiederne a quella gente... o fermare per la strada un passante: scusi, cerco del regista Kálnay, dove posso trovarlo?... e se la gente sa che vorrebbe... fare l'attrice cinematografica, non si permetterà delle impertinenze? Se lì, in quel covo, sapessero, per esempio, ch'ella non è la signora Katona, come si fa passare, e che vuole fare l'attrice... Insomma che usa un nome finto e si prepara a un'arte da donna leggera... Forse, quel grasso signore dai baffi biondi, che tanto l'ha guardata durante la colazione, tenterebbe di penetrarle in camera... Teri sentiva d'aver paura. Ma, forse, più della paura, la paralizzava la sensazione di avere improvvisamente perduto ogni speranza. Dio, che sciocchezza aveva fatta! Lei, che sin da bambina era stata sempre sotto la protezione di altri, ora era lì sola, abbandonata alle proprie forze, e... se poi non aveva attitudini per il cinematografo? Forse, s'era soltanto immaginata di poter essere una buona attrice. Forse le sue attitudini si limitavano all'aver saputo farsi applaudire, in quelle antiche recite di dilettanti, da benevoli parenti e conoscenti.

E' ben diverso leggere un dramma ed entusiasmarsene o anche recitare una bella parte, da sola, per proprio diletto, a porte chiuse che presentarsi su un palcoscenico, davanti a mille persone, o mettersi davanti alla macchina da presa! Il dubbio e l'incertezza sgretolarono addirittura le forze e lo spirito di lei. Passò tutto il pomeriggio nella sua camera, seduta sul letto accanto al tavolino zoppo. Dio santo! Per questo era venuta a Pest?! Perciò era fuggita?! Perciò aveva fatto getto della sua vita tranquilla, sicura?! Perciò aveva sacrificato le bambine, il marito?! No, meglio di tutto sarebbe stato ripartire e tornare a casa quella sera stessa... Avrebbe, poi, trovata una scusa per spiegare la breve assenza...

... disse all'autista di aspettarla ...

Chiamò il regista: una voce cortese d'uomo le rispose ...

No. Non può trovare scuse e non può ritornare a casa! Rimarrà qui, sì, e domani... incomincerà la vita!

Domani, domani. Passò un giorno, ne passarono due, ne passarono anche sei: Teri passò questo tempo, che le parve lunghissimo, nell'alternarsi violento della fiducia nel domani e nell'incertezza dell'oggi, nella fermezza del desiderio e nello sconforto della realtà, nella letizia dei progetti e nell'amarezza delle apprensioni. Non faceva niente. Rimaneva seduta in camera sua, cercando di mettere un po' d'ordine ne' suoi pensieri confusi, di decidersi a qualche cosa, ed era sempre allo stesso punto. Talvolta si faceva coraggio e scendeva in istrada; il suo umore la spingeva piuttosto verso i sobborghi, dove si perdeva nella folla affaccendata o oziosa, nel rumore, nella polvere, nell'atmosfera della povertà e delle pesanti fatiche corporali. Una sola volta osò avventurarsi nella città interna. Percorse la via elegante, in mezzo alla gente che passeggiava, quasi correndo come se fosse inseguita. Qualcuno la fissò con insistenza; ella n'ebbe paura. Perchè la guardavano? Era vestita in modo ridicolo o... sapevano chi ella era?! Fuggì, nel vero senso della parola, dal quartiere delle vie eleganti, dei sontuosi negozi, della gente benvestita. E, a casa, seduta sull'orlo del letto, pianse. Per questo aveva fatto quello che aveva fatto?! No, ella non se l'era immaginato così! Se una settimana prima qualcuno le avesse detto: «Badal tra una settimana sarai seduta in una misera cameretta al terzo piano d'una vecchia casa in una via secondaria del sobborgo e rimpiangerai tutto...», non gli avrebbe creduto.

Che cosa rimpiangeva? La vita passata, la tranquillità, il silenzio, la pace, il buon marito, le care bimbe, i buoni amici, la esistenza sicura, piccoloborghese, che aveva respinti da sè? O la gran vita, il palcoscenico, il film, la ricchezza, la gloria, che forse non avrebbe raggiunti mai?

Durante il viaggio più volte le era balenata nel pensiero la Grande Promessa. Una grande abitazione elegante in una palazzina, nella Cittadella. Le colazioni al bagno a onde artificiali al San Gherardo. Al pomeriggio un tè al Ritz, sul Lungodanubio. La sera i pranzi all'Isola Margherita. Discussioni sul teatro fino all'alba sulla terrazza della sua palazzina, da dove si vedeva il verde Danubio e tutta la città avvolta nella notte. Il lavoro allo studio. Il grande debutto nel cinematografo. La prima, la decima, la centesima proiezione. Serate in compagnia d'uomini in marsina e di signore in abito da sera. Viaggi all'estero, a Venezia, a Roma, a Parigi, a Londra, in America, tra il lavoro e gli svaghi. Ruoli, molti ruoli e lei che superava tutte le altre. Articoli di giornali che la portavano alle stelle. E un uomo... finalmente il vero, il grande amore!

— Permesso? — udì una voce d'uomo davanti all'uscio. — Si può?

Era il viceportinaio che voleva riparare la tenda della finestra nella camera di Teri.

La seconda settimana, dopo aver pagato il conto della pensione, scritto sulla pagina strappata da un quaderno di scuola, le rimasero tre fiorini e alcuni centesimi. Ma, in realtà, neanche questi erano suoi, perchè abitava già da dieci giorni alla pensione e quindi era debitrice di tre giorni, ciò che faceva quindici fiorini; così gliene mancavano dodici. Se avesse... venduto un abito...

O per questo era venuta a Pest? Per stentare, per disperare, per essere delusa e, alla fine, gettarsi forse nel Danubio?

Allora, con un improvviso mutamento delle sue passioni, de' suoi sentimenti agitati, sentì di nuovo in sè quella gran forza che l'aveva spinta fuori dell'antica vita. Per un momento, risentì nel cuore il magico splendore del sogno.

Non voleva lasciarsi abbattere!

Che cosa aveva aspettato fino allora? Era stata vile e sciocca!

E doveva essere forte, accorta, coraggiosa!

Scese a precipizio in istrada, alla prima cabina telefonica che trovò, cercò nello elenco l'indirizzo di Alessandro Kálnay. Com'era semplice! Avrebbe potuto farlo dieci giorni prima! Chiamò il regista; una voce cortese d'uomo le rispose ch'egli lavorava nel teatro di posa, nello «studio» della Cinestella. Teri uscì dalla cabina, chiamò un tassì, si fece portare allo stabilimento cinematografico; disse all'autista d'aspettarla, perchè la corsa era di quattro fiorini e sessanta centesimi ed ella non aveva che tre fiorini; entrò nello stabilimento — per caso indossava proprio «quel tale» abito bianco —, cercò la stanza di Kálnay, gli si fece annunziare e si sedette nel corridoio ad aspettare finchè la si fosse fatta entrare dal regista...

* * *

— Come sono capitata qui? Anche questo è indifferente — disse Teri a Kálnay.

— Sono qui e questo è l'essenziale. E... prima di tutto, vi prego di far pagare il tassì che m'ha portato qua. Non ho abbastanza denaro.

Il regista balzò in piedi e sbrigò la cosa. Poi, rivolto un po' meravigliato alla donna:

— Non avete abbastanza denaro... con voi?

— No, non ne ho in generale. Ho tre fiorini in tutto e sono già debitrice anche alla pensione.

— Insomma... voi siete fuggita di casa?

Teri sorrise gentilmente:

— Fate il favore di non sottopormi a un interrogatorio. Sono qui. Se posso valere anche senza denari...

— Ma, mia cara...

Egli notò che a queste parole confidenziali la donna ebbe un fremito, socchiuse gli occhi, le labbra le si assottigliarono.

— Signora — disse in fretta —, siete qui e questo è l'essenziale. Sarei felice d'essere a vostra disposizione in ciò che desiderate, finchè non s'incomincerà il lavoro.

— E quando incominciamo?

(6 - continua)

(Traduzione di Silvino Gigante).

(Proprietà riservata)

Silenziosi eremi e nuovi orizzonti della cinematografia italiana

Gli opifici dei film hanno bisogno di angoli remoti, di quiete regioni, dove il silenzio, la serenità e la pace continuano in terra l'estaticità fredda e solenne del cielo.

E' strano come la fantastica costruzione, in cui sono riflessi gli aspetti più dinamici della vita, prenda il ritmo della sua prodigiosa tessitura dallo stupore immobile e irriducibile delle cose ferme. Fin dove si spinge il ricordo, si ha sempre la visione, per quanto riguarda gli stabilimenti cinematografici, di inviolate cerchie di pace e di armonia.

La « Scalera Film » ha preso dimora in uno dei padiglioni claustrali della cinta dell'Urbe, tranquillo come le acque di un laghetto a duemila metri. Dinanzi agli edifici si apre una grande corona di pini, foltissima e pur sempre senza cicale. Non passano tram e autobus, da quelle parti. La città termina ad un chilometro di distanza, nel vocio confuso e nei mille odori del mercatino della Circonvallazione Appia. La strada continua, poi, con modeste villette di gente in pensione, con una chiesa nuova, vasta e incantata, con un muricciolo diroccato e col verde immenso dei campi.

Gli stabilimenti appaiono da un lato tinti di rosa, tra la via asfaltata dei veicoli e quella ferrata dei treni.

Tutte le decorazioni sono in verde, a cominciare dai rampicanti, che ricamano perfino le effimere costruzioni sceniche, agli alti, vigorosi e fronzuti alberi, alle lattughelle tenere degli orti.

Nella cerchia vasta della « Scalera Film », la vegetazione non manca. Si può dire che gli edifici scompaiono nel grandeggiare della selva, che ricopre i quattro quinti dell'area caesariana. In questa fresca, verdeggiante balconata, sulle bellezze periferiche dell'Urbe, si lavora da qualche tempo con molto fervore e con appassionata alacrità.

Renata Carrari, del Centro Sperimentale, scritturata dalla Scalera Film.

I fratelli Scalera, e per essi l'onnipresente comm. Michele, che ha nel colonnello Rodolfo Giorgi un vero collaboratore, infallibile in tutti i compiti che gli vengono commessi, hanno portato negli stabilimenti della Circonvallazione Appia uno scrigno inesauribile di mezzi finanziari, di concezione costruttiva, di serietà e di organizzazione. Hanno tracciato un programma vastissimo e lo stanno realizzando pietra su pietra, particolare su particolare, creazione su creazione. Innanzi tutto, si sono preoccupati di costituire la industria, la sana e gagliarda industria che apre le vie alla prosperità. Quindi lavoro sul sodo e non sulle sabbie mobili. Contratti a lunga scadenza con registi, attrici, attori, operatori e tecnici, di primissimo piano; attrezzatura possente degli stabilimenti, con la costruzione di un terzo teatro, che avrà tutti gli impianti più moderni; sostanziamento, senza alcuna ristrettezza, dei quadri del personale, per modo di stabilire un inscindibile legame fra i vari servizi, una pronta coesione e una sensibile vitalità tra le molteplici branche del complesso organismo.

Leonardo Cortese, che vedremo in "Jeanne Dorè".

Come tutti gli enti che vedono lontano e che fondano sul futuro il concetto del loro consolidamento, la feconda Casa cinematografica italiana ha provveduto, nel suo primissimo piano organizzativo, alla inquadratura delle forze necessarie per il suo avvenire. E così ha costituito il gruppo delle promesse; le giovani speranze, cioè, che potranno trovare, in una scuola efficace, in un metodo intelligente e in un pratico e durevole aiuto, la via maestra per giungere, in un non lontano avvenire, all'ardua mèta della splendente affermazione. La « Scalera Film » si preoccupa anche del teatro e, se oggi è stata costretta, per le esigenze del suo programma artistico, ad accettare il contributo che il teatro di prosa le offriva con i suoi attori migliori, nel domani essa desidera fronteggiare tutte le necessità del suo enorme lavoro con artisti destinati esclusivamente al cinematografo.

Carola Lotti, una giovane scritturata della Scalera Film.

Ai giovani di questo gruppo privilegiato, è stato assegnato, per un biennio, un congruo stipendio. Così essi possono dedicarsi interamente agli studi indicati per raggiungere la voluta perfezione artistica. A tale bisogna funzioneranno egregiamente il Centro-Sperimentale della Cinematografia, istituito dal Ministero della Cultura Popolare e i corsi speciali, teorici e pratici, risiedenti presso gli stessi stabilimenti della « Scalera Film ».

Dell'eletto gruppo dei giovani fanno già parte, con relativo contratto, Maria Claudia Martinelli, Elena Zareschi, Maria Fonzi, Licia D'Alba, Alda Giuliani, Alba Wiegele, Renata Carrari, Emi Rai ed Alfredo Ciavarella, Oreste Carnevale, Aldo Fiorelli, Massimo Segato, Otello Toso, Luigi Cristiani e Fedele Gentile.

Questa schiera verrà rinforzata prossimamente da altri ottimi elementi sino a raggiungere il ragguardevole numero di ventiquattro. Essa sarà agli ordini di Carlo Tamberlani, maestro cinematografico di chiara fama e di indiscusso valore. Per quanto riguarda la produzione non diciamo nulla di nuovo affermando che, uno dopo l'altro, verranno messi in cantiere, dalla « Scalera Film » ben venti film, oltre a quelli in doppia versione, per i quali sono già state concordate combinazioni con gruppi stranieri. Prendiamo ad esempio « Carnevale di Venezia », che verrà prodotto in compartecipazione con un gruppo francese.

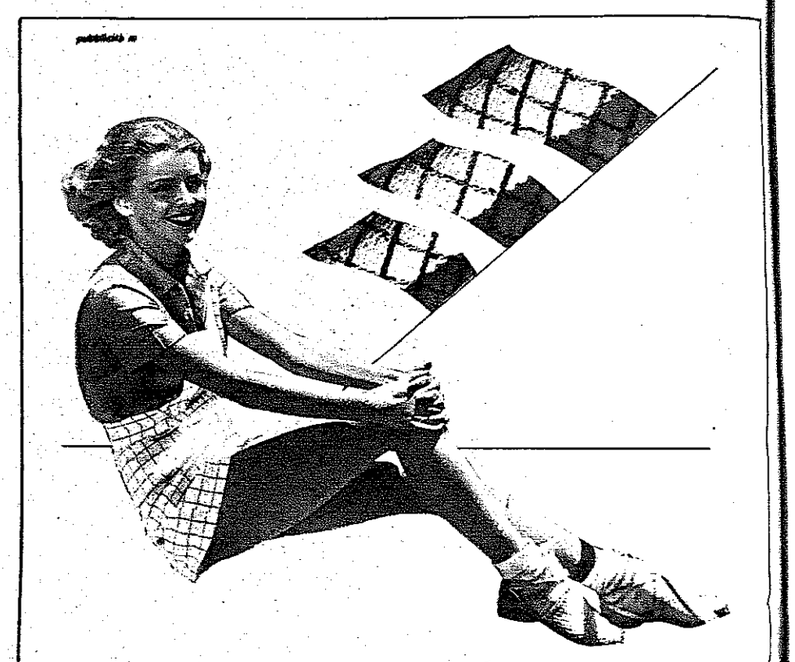
Il primo lavoro è stato l'« Argine » di Rino Alessi. Questo film, girato alcun tempo fa negli stabilimenti della Farnesina, è già pronto per la programmazione. E' seguito « Jeanne Doré » di Tristan Bernard, compiuto interamente negli Studi della Circonvallazione Appia. In questi giorni si è posto mano a « I figli del Marchese Lucera » di Gherardo Gherardi, interpretato da Sergio Tofano. Seguirà « La vedova » di Renato Simoni, regista G. Alessandrini. Emma Gramatica, Isa Pola e Ruggero Ruggeri, sono gli interpreti maggiori del soggetto tratto dalla commedia simoniana. Essi rappresentano, però, un'esigua schiera al confronto della rilevantissima massa di artisti legati per contratto alla « Scalera Film ». Volete degli altri nomi? Ebbene, eccoli: Evi Maltagliati, Luisa Ferida, Gemma Bolognesi, Margherita Bagni, Carola e Mariella Lotti, Mais Lago, Armando Falconi, Gino Cervi, Sergio Tofano, Luigi Almirante, Guido Celano, Camillo Pilotto, Guglielmo Sinaz, Filippo Scelzo, Guido Notari (il debuttante re del microfono) Leonardo Cortese e via di seguito per delle settimane. Tra i registi scritturati, vi è anche Amleto Palermi e tra gli operatori vi sono Arata, Terzano e Martelli. Non parliamo, poi, degli scrittori invitati dalla « Scalera Film » a preparare soggetti cinematografici originali. Faremo i nomi soltanto di Chiarelli, Viola, Antonelli, Sapori, Gherardi, Nosari, De Benedetti e Anton e scusatemi se è poco.

Dopo la « Vedova » verranno messi in cantiere in rapida successione:

« Le sorprese del divorzio » di Bisson, « Inventiamo l'amore », di Corra ed Achille, « Don Pietro Caruso », di Roberto Bracco, « Papà Lebonnard », di Aicard, « Io, suo padre », di Alba de Cespedes, « Carnevale di Venezia » ed altri film con grandi tenori, famosi artisti, noti sportivi.

Piano di attività, quello della « Scalera Film », che illustra eloquentemente le vaste e profonde aspirazioni di questa importante casa sorta col fermo proposito e col preciso intendimento di portare preziosi elementi alla rinascita della cinematografia italiana.

Anassimandro



Il tessuto Albene, per i suoi pregi di freschezza e di eleganza, è il prescelto per gli abiti da spiaggia.

SPENCER TRACY
E LA BELLEZZA MASCHILE

I manometri e i sismografi, negli osservatori della Metro Goldwin, da un anno a questa parte si agitano terribilmente al nome di Spencer Tracy. Il gusto del pubblico femminile si eleva, sebbene coloro che dichiararono di conoscerlo a fondo, giurino sulla sua decadenza.

Il trionfo dell'ormai popolare protagonista di « Capitani Coraggiosi » è forse sopravvenuto con una rapidità inaspettata. Morto l'idolo delle « spinsters », Rodolfo Valentino, si era insignorito dello schermo un tipo maschile più vigoroso e sano, espressione senza dubbio di un pubblico femminile vasto e popolare. Valentino aveva trasmesso la successione dell'efebo effeminato a Ramon Novarro. Nessuno avrebbe potuto impugnare la legittimità del testamento. Quegli occhi, quel profilo, quella espressione « fatale », perfetta materializzazione di tutti i luoghi comuni sulla bellezza latina, erano ben degni di succedere al glorioso divo. Eppure, la fama di Ramon fu pallida, rapida ed evanescente come una meteora.

Al pubblico borghese e piccolo borghese delle « spinsters » (vocabolo onomatopeico che significa zitellona), succedeva un pubblico femminile più sano, più schietto, più giovanile. Era il tempo in cui il cinema tedesco si affermava con le maschere rudi ed espressive di un Gustav Froelich e di un Conrad Veidt. Il cinema americano si rinnovava con la bellezza maschile e vigorosa di un Ronald Colman. Il mento tondo, le mascelle strette, i lineamenti lisci, il tipo « ragazzo di vent'anni » spariva dallo schermo. Due grandi rughe agli angoli d'una bocca forte, una fronte burrascosa, insomma il tipo del quarantenne, conquistava il posto di comando. Era il tempo di Gary Cooper e di Clark Gable. L'uno e l'altro hanno debuttato nel ruolo di « stelle » a meno di trent'anni. Tuttavia, lo stile del nuovo ideale maschile era quello dell'« uomo » non del « ragazzo ». Ai tratti morbidi, ellenicamente armonici, succedeva il trionfo della ruga, della mascella quadra, della bocca violenta.

Questa reazione ha avuto delle punte estreme e delle esagerazioni, che si son chiamate Victor Mac Laglen e Wallace Berry. Certamente. Non solo il vecchio sergente Mac Laglen, ma anche Wallace, il vecchio bestione sentimentale, ha avuto le sue adoratrici. Basta rinfrescarsi la memoria.

Il suo primo trionfo fu diviso in parti eguali con l'indimenticabile Mary Dressler. Era una coppia che sfumava, sì, nel sentimento, ma la base della loro arte rimaneva pur sempre l'incisiva caratterizzazione di due ruderi della vita fuori legge. Ma venne il « Campione ». Perchè appariva patetica la morte di quel magnifico bruto? Sopratutto per la presenza in secondo piano di una donna che amava un altro, alla quale, in definitiva, il destino ingiusto attribuiva tutti i compensi: il figlio, il danaro, la giovinezza, l'amore. Che era la devozione del « Campione » pel bimbo? Che era la sua volontà di redimersi se non un mezzo per evadere da un inferno sentimentale? Dopo quel trionfo, parve per un istante che il vecchio caratterista dovesse diventare un « amoroso ».

Nessuno degli specialisti in gusto delle masse ha mai creduto, in America, alla forza e alla durata del tipo brutale. Si pensava ad una reazione passeggera. Si davano per spacciati, a breve scadenza, degli « stelloni » col nome di Clark Gable. Gable, in effetto, è un documento: i chimici di Hollywood erano riusciti a cavare dalle loro storte una bellezza fatta con una fronte da gorilla e un paio di piedi da gramatiere! Gary Cooper? Mai uscito da una sfera d'arte superiore.

Nel campo maschile si determina così un fenomeno identico a quello che domina il campo femminile. Un divo è sopratutto tale ai fini commerciali, ai fini della cassetta, nella misura in cui il suo tipo è imitabile. Clark Gable? Un paio di apostrofi messe su una dentatura sana, su una risata un tantino animalesca. Formula semplice, accessibile specialmente ai ragazzi del popolo.

Questa gloria fu impugnata, d'un tratto, da Robert Taylor. Chi non ha scommesso su questo formidabile « en plein »? Un numero terribilmente suggestivo sul quale si raddoppiava, senza esitazione, la posta. Non faremo il computo delle vincite. Solo i futuri storici dell'economia cinematografica americana potranno dire qualcosa di definitivo in proposito, dopo avere analizzato la « cassetta » della Metro Goldwyn.

Il successo c'è, indubbiamente, ma l'epidemia manca. Manca la follia, la frenesia che si diffondeva dalla scia di Valentino. Le zitelle anglosassoni non hanno votato per la formula Taylor. E si sa che sono le terribile « spinsters » a fare la pace e la guerra.

Una bellezza, quella di Bob Taylor, certo meno rettorica, meno convenzionale di quella di Valentino. Il prestigio del « tipo Valentino » derivava dalla sua perfezione mitica, non dalla sua imitabilità. Ma la bellezza goliardica di Bob è giusto a mezza via tra la fresca piacevolezza del bel ragazzo e la imitabilità, tra i lineamenti ordinati ed armonici ed una certa sana forza giovanile. Si faceva assegnamento su quel muso « boudeur ». Si pensava evidentemente che quelle sue labbra di fanciullo allegro e sentimentale, quei capelli fatti per passarvi le mani, quegli occhi lieti e candidi, avrebbero scosso quella vena di spirito materno che percorre l'amore di ogni donna.

Ma, perdurando la mobilitazione di tutte le forze della Metro-Goldwyn per portare Bob Taylor alla suprema vittoria, è balzata fuori inopinatamente la formula Spencer Tracy, che si è imposta da sè.

Il mito dell'uomo brutto non era una reazione momentanea, non era una passeggera infatuazione di masse plebee. In questo senso il gusto delle donne si approfondiva e si spiegava. Spencer è un uomo giovane: tra i trenta e i quaranta. Ha fatto la guerra in marina e ha sangue celtico, sangue irlandese nelle vene.

Spesso lo si vede in abiti di ricca lana e di taglio perfetto partecipare, col bicchiere alla mano, ai fasti del mitico mondo elegante dello schermo. Sa essere un mondano anche lui, damerino e ballerino. Ma il vero Tracy è quello del « San Francisco », quello del « Capitani coraggiosi », quello della « Grande città ». L'uomo della fede buona e forte, l'uomo del popolo, il lavoratore potente la cui forza è perfettamente umana, perfettamente civile. Neppure per un istante la sua bellezza suggerisce l'idea del bruto, l'idea della violenza. La sua bellezza è tutta intima, tutta espressa dalla bontà profonda dello sguardo.

Si sente che una donna può amare questo tipo d'uomo, senza la minima deviazione, sentendosene orgogliosa.

A. C.

MOVIOLA

Non parlate a Ferenc Körmendi, il romanziere di FILM, delle maschere di cinematografo. Per Körmendi "la maschera è la mancia più sprecata del XX secolo".

Allora siamo tranquilli. Anche in Ungheria le maschere portano lo spettatore nel posto dietro alla colonna.

* * *

Un "giallo umoristico" narrato da Varaldo allo stabilimento "Plinius" del Lido di Roma.

"L'assassino si accorse che i servi del vecchio castello avevan portato in tavola una porzione di funghi. Fu allora che egli, con il volto contratto dalla collera, gridò: — Ohè! Ohè! Non cominciamo a portare funghi a tavola! Qui l'assassino sono io!".

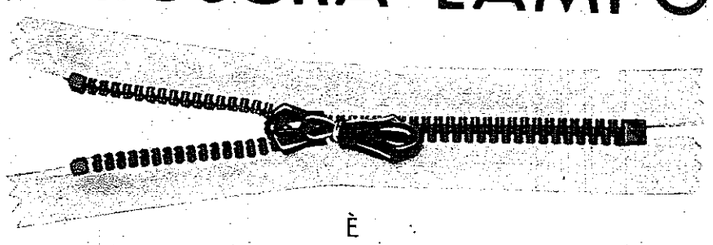
* * *

La zia più grassa del mondo è senza dubbio quella di una delle cassiere della Mostra del Dopolavoro, almeno a sentire i suoi racconti:

"Figurati che mia zia è così grassa che il dottore per poterla visitare le segna addosso l'equatore, i meridiani e i paralleli... In tal modo è tutto semplificato perchè mia zia non ha che dire:

— Mi fa tanto male a 15 gradi latitudine est e 18 gradi longitudine nord! — il dottore capisce subito...".

LA
CHIUSURA LAMPO



È
PRATICA - ELEGANTE - SICURA - MODERNA
NEGOZI IN
MILANO — VIA DANTE, 16 — TELEFONO 12.161
TORINO — VIA GARIBALDI, 28 — TELEFONO 51.685

Igiene interna
è la purificazione degli organi interni - particolarmente dell'apparato urinario - dalle scorie nocive e dai batteri, mediante l'uso delle compresse di
Elmitolo
BAYER
A. P. M. 27705

Filosofia
Tomma Gramatica
(Scultura Filosofia)

COME ABBIAMO FATTO

Parla il supervisore

Alla vigilia della presentazione a Venezia di "Luciano Serra, pilota", abbiamo pensato che potesse riuscire di eccezionale interesse per i nostri lettori conoscere le impressioni di tutti coloro i quali — dai ruoli più importanti ai più modesti — hanno vissuto attimo per attimo, metro per metro, le appassionanti vicende di lavorazione di questo che è, alla Mostra veneziana, il nostro film "di punta". Siamo lieti di allineare, prime fra tutte, alcune considerazioni di Vittorio Mussolini.

« Luciano Serra, pilota » affronta serenamente il severo giudizio del capriccioso pubblico veneziano. La coscienza di chi ha seguito passo passo la lavorazione di questo film, seppure tormentata dagli inevitabili dubbi di una « prima », è tuttavia tranquilla. Tutto quello che da parte della direzione artistica e finanziaria poteva esser fatto è stato fatto, anche a costo di non lievi sacrifici e anche se le acque non sono state calme un attimo. Perciò non si mendica della benevolenza e non si scrivono queste note per mettere le mani avanti. « Luciano Serra, pilota » è un film di giovani, nato per glorificare la passione aviatoria che pervade tutta l'Italia, attraverso la narrazione della vita di un aviatore. A questo scopo, noi abbiamo dato il meglio di noi stessi per fare qualcosa di degno e onorevole che non sfigurasse al confronto coi colossi stranieri. Siamo tutti convinti di aver fatto qualcosa per la nostra cinematografia.

« Luciano Serra, pilota » sarà varato a Venezia; poi andrà su tutti gli schermi del mondo a rappresentare lo sforzo che l'Italia Fascista compie nel tentativo di riportare la nostra cinematografia al livello che aveva una volta.

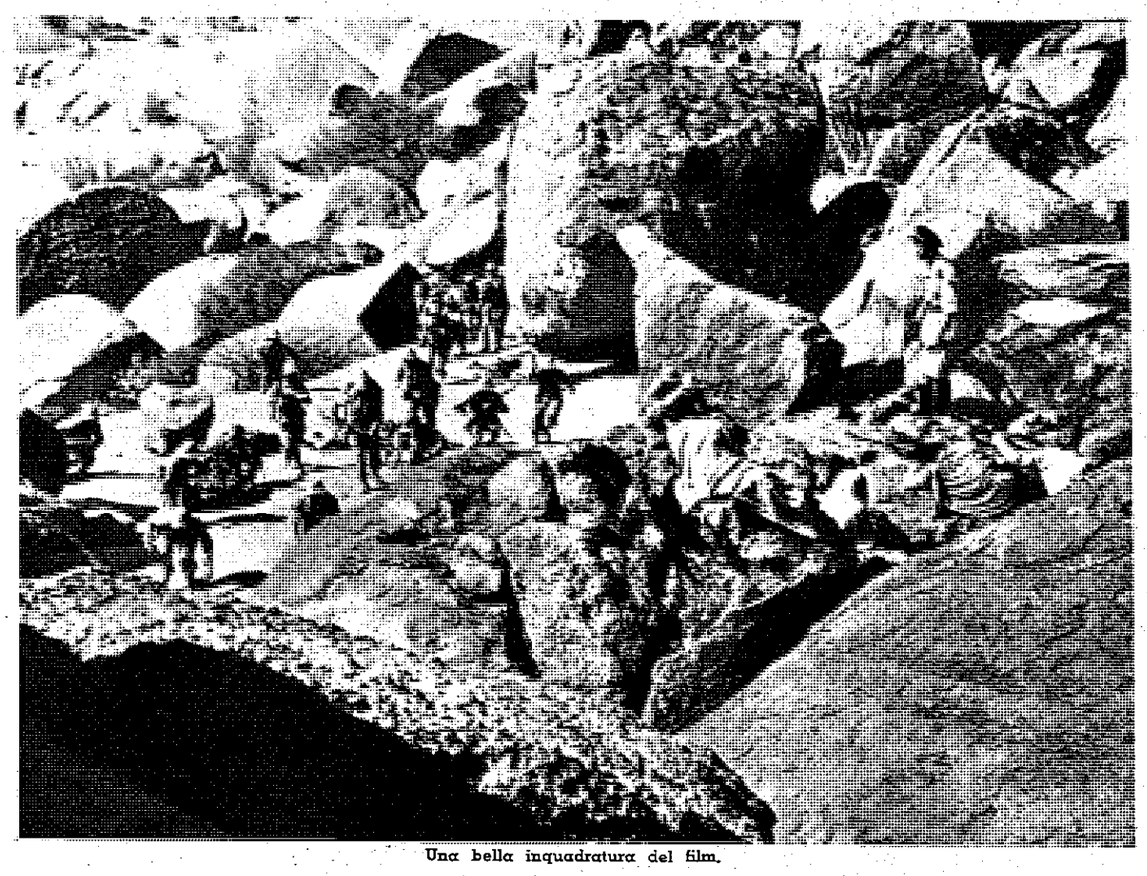
Venezia, non si può negarlo, è un'incognita. Il pubblico della Mostra, comodamente sprofondato nelle poltrone della sala, dovrà dire il suo compiacimento, o (non si sa mai!) il suo biasimo; e sono veramente ansioso di conoscere il suo parere, su questa mia prima fatica cinematografica nella quale mi sono buttato con giovanile baldanza.

Ad ogni modo, sia come sia, sono convinto che « Luciano Serra, pilota » piacerà, anche se non si è mai contenti di quello che si è creato.

L'interesse che suscita e susciterà il film nel mondo, è il miglior auspicio per ciò che può fare la nostra giovane cinematografia, per la quale speriamo di aver fatto qualche cosa per tirarla un po' su.

Vittorio Mussolini

La scena culminante: arrivano i soccorsi...



Una bella inquadratura del film.

Parla il produttore

« Luciano Serra » è finito? Pare di sì! Dopo tanti mesi di ininterrotto lavoro, questa lampante verità risuona ai miei orecchi in forma quasi irreale.

E' strano! Sino a qualche tempo fa non vedevo l'ora di giungere al termine di questa difficile impresa: ed oggi che ci sono riuscito, sento in me come una nostalgia, come un rimpianto: mi ero ormai così abituato a parlare, a discutere del film, che quasi quasi negli ultimi tempi esso non mi appariva più come una materia astratta ma piuttosto come cosa animata, come un essere che avesse vita. Inoltre, come non rimpiangere lo scioglimento della « troupe » di produzione di « Luciano Serra »? Dopo tanti mesi di vita comune, di sforzi inauditi, sempre diretti a profitto del film, fra noi tutti s'era creata quasi una comunanza di vita: di ognuno ormai conoscevo alla perfezione il carattere, i meriti, le debolezze. E per ciascuno avevo cercato l'amalgama, la fusione che permettesse una marcia sincrona e senza soste verso una mèta non certo facile a raggiungere.

Vittorio Mussolini ci ha guidati tutti con giovanile entusiasmo, ma anche con una saggezza e con una misura alle quali dobbiamo il buono e il bello che s'è fatto. Noi tutti — dal regista Alessandrini, agli attori principali e secondari, dagli operatori ai tecnici — ricominceremmo domani, se potessimo, con lui.

Purtroppo, su questa nostra produzione, molto si è discusso, troppo si è vociferato e qualche volta malignato!! Ma nessuno ha mai saputo la verità; nessuno ha mai compreso la nostra febbre, il nostro desiderio ardente di far bene, di fare meglio, consapevoli ognuno della grande responsabilità che ci eravamo assunti, nel trattare un argomento tanto difficile e nel portare la nostra collaborazione al primo film di Vittorio Mussolini.

In particolare, la mia opera qualche volta è stata criticata: mi è stata rivolta l'accusa di aver anteposto l'intefesse artistico del film a quello finanziario; ma io non ho avuto che un desiderio: fabbricare un prodotto che uscisse dal comune e che fosse in condizioni di arrecare un contributo alla risorgente cinematografia italiana.

Credete voi che se io non avessi seguito una tale linea di condotta, il film sarebbe riuscito così com'è? Non lo credo! Ed allora, mi sembra, valeva la pena, una volta tanto, di compiere qualche lieve sacrificio finanziario, pur di poter dire a noi stessi ed al pubblico che la nostra coscienza è a posto e che tutto quello che umanamente si poteva fare, è stato fatto.

Siamo riusciti in quanto ci eravamo prefissi? La risposta ce la darà il pubblico e, per primo, l'esigente pubblico di Venezia, di fronte al quale ci presentiamo nella piena certezza di aver compiuto tutto il nostro dovere e di aver dato quanto di meglio era in noi.

E' inutile che io stia qui a riepilogare la trama del film e le sue metamorfosi: l'amico Alessandrini nel suo articolo ha umoristicamente trattato l'argomento.

Dove, invece, non c'è alcuna possibilità di fare dello spirito, è sul capitolo « Organizzazione e produzione ».

Non è un'esagerazione dire che se si sommassero uno dietro l'altro tutti i chilometri percorsi per girare le scene del nostro film, si formerebbe una striscia capace di avvolgere abbondantemente il pianeta su cui viviamo.

Pensate: due spedizioni in Africa Orientale con aeroplani, piroscafi, autotreni, littorine: tutto è stato impiegato. Sul posto abbiamo consumato qualcosa come 60 ore di volo, sia per la ricerca delle località, sia per i trasporti, che per i collegamenti e per le « riprese » delle scene aeree.

In Italia, per le sole acrobazie, sono state autorizzate e consumate più di quattrocento ore di volo.

Notate ora le seguenti cifre che vi daranno una pallida idea di quella che è stata la produzione di « Luciano Serra » Nelle scene di battaglia, sono stati sparati 40.000 colpi di fucile, 25.000 di mitragliatrice, 300 bombe da tre chili, 150 da due chili e 100 da un chilo. Poichè i colpia salve dei fucili e delle mitragliatrici, erano caricati a polvere senza fumo, siamo stati costretti a scaricarli uno per uno, togliendo polvere ed aggiungendo talco.

Tra gli episodi che non passeranno certo alla storia, ma dei quali la cronaca curiosa può anche occuparsi, ce n'è qualcuno abbastanza importante per me, perchè ha visto in pericolo la mia pelle. Un giorno, con il tenente Moggi, nostro angelo custode, collaboratore aereonautico ed autore dei voli più difficili in Africa, avevo provato un difficoltoso atterraggio sul fiume Barca, allora in secca. Al momento del decollo, però, il motore calò sensibilmente di giri a causa della rena che, sollevata dall'elica, era stata succhiata dal carburatore, bloccando la aletta di aspirazione. Cercammo di andare avanti alla meglio, quando un vuoto d'aria ci fece precipitare mandando lo apparecchio a sbattere contro i fili telefonici della linea che unisce il bassopiano all'altipiano: l'apparecchio cappottò in aria e precipitò di coda, completamente rovesciato. Ambedue rimanemmo illesi; ma nei primi istanti nessuno credette che fossimo vivi: anzi Arata affermò che « Franco Riganti era morto e che l'anima di un negro aveva preso il corpo del disgraziato direttore di produzione ». Che sia stata una maligna allusione? Beh! Passiamoci sopra!

Per chi è amante della cabala, dirò che il fatto avvenne il 13 gennaio, alle ore 17 e 13, che 13 erano i fili telefonici e che l'apparecchio era alla sua 13ª ora di volo dopo la revisione; che il suo numero di matricola è il 10813, la cui somma dà anche il numero 13.

E, per finire con gli episodi sentite questo: un giorno, « girando » una scena alla Stazione Radio di S. Paolo di Roma, avemmo l'idea di cinematografare il nastro del telegrafo sul quale veniva comunicata la scomparsa di Luciano Serra (il nastro che vedrete nel film). Per far ciò, fu necessario radiotelegrafare realmente la notizia a tutto il mondo e captarla con altro ricevitore posto nella stessa stanza.

Da San Paolo naturalmente, era stata trasmessa prima la sigla « Aspettate », il che vuol dire che la notizia per diventare « vera », avrebbe poi dovuto essere confermata. E con ciò pensavamo che tutto fosse a posto.

Senonchè qualche ora dopo, incominciarono a giungere le segnalazioni di alcuni radioamatori americani i quali si affrettavano a comunicare di aver captato gli S.O.S. lanciati da Luciano Serra... Evidentemente, non avevano compreso il significato della sigla « aspettate » ed avevano realmente creduto nella scomparsa del pilota italiano...

Luciano Serra, invece, non è scomparso: è qui con noi, dopo le sue gesta della grande guerra e dell'Africa. Ma è pronto — questo si — a volare ancora.

Franco Riganti

Parla l'interprete

Un mese prima di iniziare la lavorazione di « Luciano Serra, pilota », Goffredo Alessandrini mi scriveva: « ...CREDO SIA PER TE UNA MAGNIFICA OCCASIONE: IL TEMA « AVIAZIONE », CHE E' L'ARGOMENTO DEL SOGGETTO, SARA' SVOLTO ATTRAVERSO LE VICENDE TRISTI E LIETE DEL TUO PERSONAGGIO, CHE NON POTREBBE ESSERE PIU' INTERESSANTE. TRE ETA', TRE DIVERSI STATI D'ANIMO; MA UNA SOLA ASPIRAZIONE: VOLARE! TU CONOSCI LE MIE IDEE IN PROPOSITO. (Alessandrini mi ha spesso dichiarato che non facendo il regista avrebbe fatto l'aviatore). LAVOREREMO, QUINDI, CON CONVINZIONE E SENZA RISPARMIO.

Conoscevo, e conosco ora più che mai, la serietà e la squisita sensibilità di Alessandrini e non potevo dubitare delle sue parole. Autentico ed indiscutibile trovai, infatti, il valore del soggetto, il desiderio di far bene e la collaborazione di tutti, dal più piccolo al più grande.

Meravigliosi e pieni di abnegazione i piloti che ci hanno seguito durante tutta la lavorazione, infaticabili i legionari che hanno compiuto le lunghe marce africane.

I laconici « bene, bene » ed i perentori « da rifare » del supervisore hanno fatto il resto dando il ritmo necessario al nostro lavoro ed opportunamente disciplinando i nostri entusiasmi.

Sono profondamente riconoscente a tutti coloro i quali hanno saputo aiutarmi nel costruire il mio personaggio, per il quale nulla è stato trascurato. E sarò orgoglioso se « Luciano Serra, pilota », film italianissimo, potrà significare qualche cosa per la nostra industria cinematografica. Il dottor Riganti, che si è occupato della produzione del film e ne sta curando la distribuzione, mi assicura di sì.

Amedeo Nazzari

Parla il regista

« Luciano Serra », una volta, era tutto in una fotografia, formato salotto, esposta sul tavolo da lavoro di un giovane ventenne, e precisamente di suo figlio. Il figlio lo guardava con reverente devozione e dalla gloriosa effigie paterna, in divisa di pilota della Grande Guerra, morto nel 1918, traeva nobili propositi di vita e la forza per compierli. Propositi e conclusioni che, tra alterne vicende, avrebbero dovuto fare la trama del nostro film a sfondo aviatorio. Ma le vicende alterne sono invece successe al soggetto e, con l'andare del tempo, la nostra storia s'è mutata tanto che avremmo quasi potuto ridurre il figlio a proporzioni di una semplice fotografia formato cartolina, messa in tasca al padre, che se la sarebbe poi portata con sè per i cieli del mondo, a tener viva la memoria di un figlio non defunto, ma quasi scordato, e finalmente ritrovato in fondo ai tremila metri di patetica e avventurosa vicenda cinematografica.

* * *

Ancora alla prima edizione, cioè al « Luciano » già dato per morto glorioso, egli sarebbe stato Nazzari. Avevo detto: « Chiederemo a Nazzari di figurare in un film solo in fotografia ». In fondo il motore del soggetto sarebbe sempre rimasto il padre morto, il figlio avrebbe compiuto le sue gesta per essere degno della memoria di lui; il primo attore, in un certo senso sarebbe sempre stato lui, il padre, e il padre me lo son subito figurato Nazzari, quello degli ultimi due rulli di « Cavalleria ». Nazzari avrebbe accettato e si sarebbe risparmiato la fatica di un film cavandosela con una bella fotografia che gli avrebbe fatto Pesce, il celebre commendatore fotografo di Cinecittà. Invece, pensandoci su meglio, ho sentito che la responsabilità che mi sarei preso di ridurre Nazzari a così modeste se pur gloriose proporzioni, sarebbe stata veramente troppo grave, e forse il nostro pubblico non mi avrebbe perdonato di aver mancata un'occasione così propizia per far valere le virtù di Amedeo in un film che per impostazione di soggetto si sarebbe svolto nel clima più adatto a far vivere e prosperare con ampio respiro, e magari anche epicamente morire, Nazzari attore.

Così si decise di mettere al mondo Luciano Serra-Nazzari, e il pubblico non potrà davvero pentirsi di questa decisione. Tutt'al più, qualcuno potrà volermene per non aver trattato abbastanza bene il suo favorito, ma mi auguro che gli scontenti per questo motivo siano pochi.

Dopo un paio di settimane di lavoro al nuovo soggetto, Nazzari era già talmente Serra che se gli chiedevate a mezzogiorno « Cosa fai stasera? », rispondeva « Stasera non esco; sto studiando la rotta ».

Studiava la rotta — capite — per volare dall'America del Sud all'Italia, girava per Roma in 1500 e si credeva al volante del suo apparecchio scassato. A un metropolitano che gli voleva dare la multa perchè non s'era fermato al segnale rosso, chiedeva trasognato e convinto:

— Scusate, vado bene per Pernambuco?

Il vigile lo lasciava partire allibito e, siccome eravamo d'agosto, diceva tra i denti:

— Ma guarda un po', il caldo!

* * *

Nazzari è stato un Luciano Serra straordinariamente conscio di sè stesso, delle sue gesta passate, presenti e future, come lo stesso Luciano non sarebbe mai stato se fosse veramente esistito. A un certo punto, aveva preso la mano su noi soggettisti, su noi suoi padri e padrigni, e la sapeva più lunga di tutti. Aveva sempre ragione lui. Se non riuscivamo a cavarcela nello sciogliere la matassa di una situazione nella quale Luciano Serra era incappato, bastava rivolgersi al suo rappresentante in carne e ossa e lasciar fare a lui. Nessuno meglio di lui poteva sapere come e cosa Luciano Serra avrebbe fatto. E questo è stato di grande aiuto al film.

Nazzari è un « piantagrane », dice qualche produttore. Il cinema italiano ha bisogno di molti « piantagrane » come lui: non grane per le paghe, per gli orarii, per i termini del contratto, ma grane per la scontentezza di non vedere il proprio personaggio trattato bene, con amore, con serietà, con intima comprensione della sua personalità fisica e morale. I film — e non solo quelli italiani — nascono e si sviluppano con una malattia in corpo che è per la nostra industria come la tubercolosi è per le scimmie: malattia che si chiama tirar via, menefreghismo, mezza misura, facile contentamento. Solo con le grane, quelle legittime, piantate a tempo, si può per lo meno tentare di vincere il male.

* * *

Siamo stati in Africa due mesi; « FILM » vi ha già narrato le nostre vicende: volevamo che le conosceste tutte, che vi fossero descritte con vivezza e con slancio ed è per questo che ci siamo portati con noi — a vivere sotto la tenda a 40 grodi all'ombra — addirittura il direttore del giornale...

Adoro l'Africa; ci sono nato e vissuto per diciotto anni. Ci vivrei sempre, ma devo limitarmi a fare il regista in Europa e a sperare di fare quanti più film potrò in Africa. (Ne sto, difatti, tramando uno per l'avvenire molto prossimo. Quando sento dire « basta con i film d'Africa », fremo d'indignazione al pensiero che per una delittuosa asserzione del genere non siano contemplate pene nel codice penale. Basta con i brutti film d'Africa, d'accordo, con i film dove l'Africa c'entra solo perchè ci sono le foglie di banane e dove si fanno e si dicono cose come se ne possono leggere nella novella di una studentessa di liceo malata di romanticismo orientale per aver visto Ramon Navarro vestito da sceicco..).

In Africa s'è conclusa la nostra fatica e dei tremila metri del film più di mille sono pieni del suo magnifico sole, delle sue sabbie roventi che costringevano gli operatori a otturatori più chiusi e a filtri più scuri; pieni dei suoi uomini, gesticolanti, urlanti, veloci e leggeri come gazzelle, feroci a volte come leopardi feriti, o miti come le piccole lepri delle loro boscaglie; pieni delle loro voci gutturali o gracidanti come quelle degli infaticabili pappagalletti che solo le furibonde sparatorie della nostra finta battaglia riuscivano a far tacere.

Ringrazio la Buona Stella che mi ha ispirato quando ho pensato di mandare Luciano Serra a vivere la sua ultima avventura in Africa e di averci trascinato, venti uomini, laggiù con lui.

* * *

E, già che siamo ai ringraziamenti, su questo argomento che mi sta particolarmente a cuore, continuo specificando: ringrazio Gigetto Graziosi, segretario di scena, per essere stato, nella battaglia della lavorazione del film, la Fanteria. Come un fante di prima linea, ha combattuto senza mai andare in licenza, ha faticato come un dannato e ha saputo trovare pronta la storiella per farci ridere anche subito dopo delle più pestifere bombe di malasorte che, scaraventandoci addosso quintali di infida terraglia speravamo di tenerci sotto, definitivamente sepolti. In Africa, gli ascari che, in fatto di giudizio sui combattenti, se ne intendono, hanno già fatto Gigetto « bulukbasci » onorario. Lo propongo senz'altro al grado di « sciumbasci » e gli au-

Alessandrini e Riganti mentre un appa

"LUCIANO SERRA, PILOTA"

guro di diventare, nella sua carriera, un Ras.

Debbo ricordare anche Umberto Scarpelli, infaticabile assistente e vigile amico, per aver sopportato con cristiana rassegnazione il dispiacere di non aver vissuto con noi le ore di Africa, dove più che mai la sua perizia di mestiere e la sua fidatezza di amico mi avrebbero giovato; i macchinisti Lodovico e Cesare Salvati per non aver «mollato» un solo istante sulle pesanti sabbie del Carober o sugli umidi roccioni di Agordat, l'energia e il buonumore. Magnifici campioni di «romani de Roma», la bonarietà del loro sorriso di lavoratori cocciuti ha fatto sembrare più sopportabili i 41 gradi di etere infuocato nei quali stavamo immersi.

Ringrazio Zainù Soliman, bulukbasci 123° battaglione eritreo, matricola 1293, religione musulmana, distretto Adi-Caiè (come ama firmarsi ogni volta che mi scrive), per avere perso assieme a me qualche chilo di carne di quei pochi che già avevamo, a furia di correre come un manilli (una lepre), di gridare come un embessà (un leone) tradotti in tutti i dialetti dell'Impero, i comandi, le istruzioni, le imprecazioni, a quel magnifico battaglione di falli scifità (ribelli) che, ininterrottamente, per quaranta giorni, ha sparato a salve, ha «fatto Savoia», ha conquistato per cinquanta volte al giorno posizioni che subito dopo gli facevo perdere, per fargliele ancora riconquistare, s'è sentito scoppiare sotto i piedi le mine, s'è lasciato infilare nelle scoriose pellacce nere le schegge delle pallottole Magistri sparate a dieci metri di distanza, non ha bevuto che tè e mangiato che datteri secchi e, dopo dieci ore di questa giostra quotidiana, invariabilmente gridando a squarciagola, ha trovato modo di «fare fantasia».

(Caro Zainù, come stai, io bene, prego te salutare tutti tuoi ascari dire loro avere fatto «teattru» molto buono, io spero te adesso diventato fitaurari e avere avuto finalmente fucile caccia ma non ti sbagliare sparare novantuno lepri e con pallini vigliacchi scifità perchè dopo stare frecatura...).

Ringrazio ancora Arata per la sua fotografia sempre bella, per i suoi versacci fatti sempre al momento propizio, per le sue risate fatte magari anche quando il solo a ridere era lui, ma che ci hanno sempre costretto, in definitiva, a tenerci la pancia anche noi.

Ringrazio il «duo» Tonti e Fossati, fotografo e aiuto operatore, per il loro numero di varietà cominciato il primo giorno di lavorazione e finito con l'ultimo.

Soltanto Grock prima di conoscere loro, e Charlie Rivers dopo di averli conosciuti, sono riusciti a farmi ridere più del primo con le sue glaciali freddure e più del secondo con le sue reminiscenze di clown, le sue storie di celebri banditi e i suoi «belli bastoni» raccattati magari per strada o requisiti a uno stupefatto pastore kunama.

Vittorio Mussolini, mi perdoni se ho desiderato per ultimo ringraziare lui. L'ho fatto per concludere questa mia chiacchierata col suo nome che per parecchi mesi ha tutelato la nostra fatica. Ringrazio Vittorio di avermi concessa la sua fiducia e di avermi fatto arrivare in fondo alla lavorazione senza togliermela. La sua scelta caduta su di me mi ha fatto vivere un brano di vita che non potrò mai dimenticare: vita intensa di prove, di emozioni di ogni genere, direttamente e indirettamente inerenti alle fatiche e alle gioie e alle depressioni del regista.

Se quest'anno di vita avrà avuto la sua conclusione pratica in un «Luciano Serra» riuscito, io, per me, e per lui, Vittorio, sarò, almeno per un poco, un uomo veramente felice.

Goffredo Alessandrini

Mario Ferrari

Da colonnello, in «Cavalleria», ho subito la retrocessione a capitano dell'armata aerea, nel nuovo film di Alessandrini.

Ma è con vera gioia, con orgoglio, non scevro di una punta di malinconia, che ho rivestito la mia vecchia divisa di guerra. Mi sono sentito più giovane ed ho rivisto come in un sogno, ho vissuto, quella passione che a vent'anni mi portava a sorvolare con le ali raso terra, su un fragile caccia, le trincee nemiche dell'Isonzo e del Grappa.

E' stato soltanto un film... Peccato... Ma uno di quei lavori che non si dimenticano facilmente per l'importanza della parte, per l'umanità del personaggio, per quelle situazioni arroventate che ti conquistano interamente malgrado il trucco, la macchina da presa e la finzione scenica

Ho anche volato, rifiutando la «controfigura», sui campi di Sesto Calende e di Gorizia... ho sentito che il polso era fermo... come una volta...

Dall'epoca del torbido dopoguerra, periodo in cui l'aviazione fu sul punto di essere soffocata, il film si libra a poco a poco, verso vette più elevate, verso atmosfere più terse.

Ma intanto Luciano Serra è stato travolto dagli avvenimenti; parte per l'America, allora terra di fertili promesse.

Io resto sulla breccia, semplice collaudatore di apparecchi nel cantiere di Sesto... (è appunto girando queste scene, per le quali è stato necessario trarre fuori vecchi, scassati aereoplani di guerra, che mi sono sentito un certo fremito... quei cassoni mi erano famigliari, come vecchi amici...).

Intanto l'aviazione italiana prende piede, conquista tutta la gioventù ardita, e i vecchi piloti di guerra diventano altrettanti istruttori.

Si fondano le accademie, si fa sul serio. Il figlio di Luciano Serra diventa anche lui un pilota, come il padre...

Ma si incomincia a vivere la grande epopea dell'aria solo allo scoppio della mina africana.

Io sono promosso colonnello e comando il campo distaccato di Abba Gareb, con un delicatissimo incarico di sorveglianza.

Un giorno ritorna un apparecchio, con il pilota ferito, riportato alla base da Luciano Serra, vestito da semplice Legionario.

Un treno è stato assalito; gli abissini stanno massacrando tutti i bianchi. Alla vista di Serra, il pensiero della nostra dinamica gioventù trascorsa insieme mi sfiora e la commozione mi vince; ma è un attimo.

Tutta la squadriglia è in volo; sei apparechi carichi di alto esplosivo rombano come un temporale incipiente.

La danza incomincia; il terreno si scuote, si spacca, muggisce, si solleva e strapiomba sotto la nostra furia.

Il nemico è in rotta; lo inseguiamo per gettare l'inferno sotto i suoi piedi che corrono velocissimi, senza speranza di salvezza...

E' la vittoria!...

Sento d'essermi lasciato prendere la mano, ma non è colpa mia... credo che debba succedere a tutti quanti vedranno il film...

Mario Ferrari

Luciano Serra (Amedeo Nazzari) accanto al figlio ferito (Roberto Villa).

Ubaldo Arata

Rare volte ho potuto svolgere il mio compito in condizioni così favorevoli, come in «Luciano Serra, pilota».

Un lavoro tale da far tremare le vene e i polsi, è stato invece da me affrontato con la maggiore serenità e con la fiducia che nasce dal presentimento di giungere con certezza al successo.

Ora, tutti questi ottimi elementi non mi sono stati offerti, naturalmente, da uno stato di beato ottimismo, ma sono scaturiti dall'armonia della organizzazione, dalla potente suggestività del soggetto, e, ciò che ha più importanza, dale persone che hanno vivificato l'ambiente del film col loro prestigio e con la loro riconosciuta intelligenza.

Quando un operatore si trova dinanzi agli occhi una vicenda smagliante, come quella di «Luciano Serra, pilota»; quando ha un regista come Goffredo Alessandrini, del quale si conoscono le qualità direttive e le simpatiche doti di cameratismo; quando, infine, ha la fortuna di lavorare con un supervisore che si chiama Vittorio Mussolini, esempio di ordine, suscitatore di energie e appassionato di giovanile entusiasmo, non può non superare tutte le difficoltà con il sorriso sulle labbra: non può non stare, per usare un'altra tipica frase, a cavallo.

A cavallo, spesse volte, anche di un cammello: perchè ne ho fatta di strada, con la monotona NAVE DEL DESERTO, per raggiungere i lontani presidii di africani, teatro delle drammatiche lotte che hanno intessuto, in una fiammante successione di quadri vivi e potenti, la vicenda del film.

Ubaldo Arata

Giorgio C. Simonelli

Ecco il film che aspettavo; lo attendevo da molto tempo, per vagliare con esso le mie possibilità di montatore.

Tanto in «Cavalleria» come in «Condottieri» avevo lavorato con serietà, superando tutte le difficoltà non lievi, tentando nuove formule per dare al montaggio di questi due film non comuni, un'impronta e un ritmo non comune. Ma essi, per molteplici ragioni, non m'avevano procurato quell'entusiasmo, quel brivido che prende tutti, nel trovarsi di fronte a una prova decisiva.

Con «Luciano Serra, pilota» mi si presentava l'occasione migliore.

C'era in Alessandrini, il regista volitivo, esperto, di ampie vedute; in Franco Riganti, il direttore di produzione vigile e accorto; ma sopratutto, con Vittorio Mussolini, appariva nella nostra produzione quel supervisore del quale si sentiva il bisogno, quel giovane che unisse all'ingegno un grande amore per il cinema nazionale e ne comprendesse tutta l'importanza economica e morale.

Questa fu l'impostazione di «Luciano Serra, pilota» battezzato dal Duce.

Dirò subito che ho una specie di timore a parlare di questo film, lo stesso sgomento che provai il primo giorno, quando mi diedero da leggere il copione.

Sentii allora di trovarmi di fronte a un lavoro di così vasta mole, di struttura talmente complessa da sostenere il paragone coi tanto acclamati super-colossi d'oltre oceano; superiore anzi ad essi, per la sua alta comprensione dello spirito nuovo del nostro popolo. Una cosa insomma, che la cinematografia italiana non aveva mai abbordato con tanta forza.

Il film è forte: sferra i suoi colpi, come colpi di maglio. Un'emozione non muore ancora, che già l'altra incalza; l'atmosfera s'arroventa spesso, spesso diventa allucinazione...

Alessandrini ha operato miracoli, Arata ci ha fornito una fotografia insuperabile, gli attori cercano di battersi a vicenda, Nazzari appare formidabile...

M'accorsi subito, fin dalle prime scene girate che mi pervenivano al montaggio, che tutti si erano gettati nella lavorazione con un gran proposito di dare quanto di meglio potevano, dal regista al più oscuro degli assistenti: feci anch'io lo stesso e il pubblico di Venezia giudicherà...

Il film ha sostenuto un lavoro di montaggio di molto superiore a tutti i lavori fatti fino ad oggi. Le guerre d'Africa, i voli continui, le acrobazie più disparate, necessitano di un materiale abbondante che deve poi essere scelto con cure speciali e montato con criteri diversi. Ogni punta emotiva dev'essere dosata scrupolosamente così da non superare il valore previsto.

Le colonne sonore, poichè gran parte del film è stato girato muto, portarono via moltissimo tempo per la loro preparazione; in numero di dieci, dodici e anche diciotto assieme, furono poi mixate alla perfezione dagli apparecchi di Cinecittà.

Migliaia e migliaia di metri di pellicola scartati, per pochi utilizzati.

Ora il lavoro è finito per quanto, come tutte le cose che stanno molto a cuore si abbandonano soltanto all'ultimo momento, così anch'esso, alla vigilia della proiezione, subisce ancora un continuo lavoro di rifinitura, dovuto più all'affetto che sentiamo per la nostra creatura che a una vera e propria necessità.

Si vuol renderlo splendido, lucente nella sua veste più degna.

La musica del maestro Sonzogno ha completato il quadro, rendendo vana ogni altra nostra parola.

Per me Luciano Serra, pilota ha spiccato il volo...

Dove andrà? In quali cieli si slancierà, il valoroso pilota? Io, alla «moviola» della fantasia lo vedo già piombare come un falco sui nemici.....

Giorgio C. Simonelli

Roberto Villa

Debbo annoverare fra i giorni più belli della mia vita quello in cui mi fu chiesto di interpretare il personaggio di Aldo Serra. Non ci voleva, in verità, un grande sforzo mentale per comprendere tutta l'importanza di «Luciano Serra, pilota». Un film, che fin dal primo rivelarsi dei suoi elementi fondamentali, si distaccò subito, nettamente, dal piano della normale produzione, per toccare l'orizzonte della notorietà; notorietà che senza alcun dubbio verrà consacrata dalla prossima Mostra di Venezia.

* * *

Io mi vidi promosso dal rango di radiotelegrafista (rango tenuto nel mio primo lavoro: «Il grande appello») a quello, ben più seducente, di aviatore pilota. Ma non fu soltanto la lusinghiera promozione a riempirmi d'orgoglio. Sapevo benissimo che tutti, dico tutti, avrebbero desiderato di lavorare con un supervisore come Vittorio Mussolini e con un regista come Goffredo Alessandrini, in un film, poi, di così grande risonanza, quale è «Luciano Serra, pilota».

Il fatto d'essere stato prescelto, tra l'immensa schiera di candidati, mi diede un conforto enorme e, nel contempo, mi stimolò a fare cose superiori alle mie modeste possibilità. Ecco perchè in questo film, che è il secondo della mia, appena iniziata, carriera cinematografica, ho dato quanto più potevo dare.

Entrato nello spirito della parte affidatami, ho lavorato con vera passione e con dura tenacia, per rendere fedele alla realtà l'apparizione del personaggio, che tanto interesse del film su di sè richiama.

Spero di essere riuscito nell'intento. In ogni modo, è bene si sappia che ho profondamente sentito il richiamo della sfolgorante vicenda. Il vessillo che io dovevo innalzare nel cielo radioso della conquista africana, il vessillo stupendo della giovinezza, l'ho tratto dal mondo ideale in cui mi fu dato di entrare.

Giovane la guida vigile intelligente ed instancabile, giovane il regista, giovane il produttore, giovani gli attori e tutti coloro che in «Luciano Serra» si sono ritrovati a lavorare, per le alte ragioni della creazione e della perfezione, non poteva non essere giovane anche lo spirito di questa superba e vittoriosa realizzazione.

Ho respirato la giovinezza in tutto e della giovinezza ho fatto le ali per quello che ritengo il mio primo, indimenticabile volo.

* * *

A proposito di volo, debbo fare una piccola rivelazione. Credevo che in un film, il quale contiene una pur vasta corona di gloriosi episodi aviatori, non ci fosse posto che per il fior fiore di volatori, usi a tutte le ardue difficoltà della navigazione aerea. Quindi il pensiero di non essere all'altezza del compito affidatomi, mi fece trascorrere giorni di ansia indicibile. Venne però il momento della liberazione; e fu proprio quello in cui saltai anch'io sulla carlinga, per superare le bassure dei dubbi e dei timori.

In brevissimo tempo presi dimestichezza col mondo aeronautico — e ciò che oggi, ritornato umile pedone, mi colma di rimpianto — presi anche una «cotta» formidabile per il volo.

«Cotta» che non guarisce e che mi durerà per tutta la vita. Per tutta la vita io voglio essere l'indomito figlio di Luciano Serra, pilota.

Intanto, di questa lavorazione, mi rimane anche una vera e propria esperienza aeronautica perchè a Udine — per esempio —, per riprendere alcune scene, ho dovuto fare del volo a vela. Siccome gli altri (Alessandrini e Riganti) volavano sul serio, ho voluto volare sul serio anche io... E la passione è rimasta.

Roberto Villa

Sonzogno

Come abbacinato dall'idea di prender parte ad una iniziativa voluta da Vittorio Mussolini, iniziai la collaborazione del film «Luciano Serra, pilota», avendo un concetto confuso ed approssimativo delle difficoltà pratiche da superare nel comporre il commento musicale di una pellicola. Mi gettai nell'impresa ad occhi chiusi, scordando la diffidenza che avevo fino allora nutrito per la musica di film.

Rimasto sempre lontano dalle belle costruzioni di Cinecittà, dovevo riferirmi all'esperienza degli altri: quella di rose e spine, riportata più o meno fedelmente dai testimoni... auricolari.

A contatto con la realtà, piuttosto aspra e ferrigna, dovetti subito temprarmi nella lotta contro le angustie, create alla musica dalle esigenze talvolta tiranniche della regia, e mettere a dura prova il mio vivissimo entusiasmo artistico.

Mi ricordo di avere allora veduto alcune scene superbe; fra le prime girate da Alessandrini, che ebbero in me una immediata rispondenza lirica: la potente maschera di Nazzari mi aveva lasciato un'impressione profonda facendo scintillare nello spirito bagliori di affreschi musicali e di armonie ora tenui e penetranti, ora gigantesche e solari.

Avrei lavorato di volo (proprio come il mio protagonista!) con le migliori energie, ma feci subito l'esperienza che, ahimè, il film è come una crisalide: si forma via via sino a prendere aspetti definitivi, dopo una metamorfosi lenta e profonda.

Una delle doti fondamentali del musicista cinematografico è appunto quella di sapere attendere, quella di assopire il fuoco dell'arte irrompente, di accarezzarlo, lusingarlo, perchè duri il più a lungo possibile, sino al momento propizio, quello della maturità del film.

Ci sarebbe da chiedersi perchè il musicista non venga chiamato proprio al punto giusto, cioè a film ultimato: quante pene e privazioni di meno! Ma come ottenere dai produttori che il film stia fermo, poniamo un mese, a disposizione del musicista? Col più innocente candore ti chiedono magari di tagliare o di aggiungere 3, 10, 50 battute a pezzi già quadrati e definitivi, inducendoti a quei giochi di pazienza che sono come il vaiolo o la lebbra per l'arte (in questi casi la musica va quasi sempre rifatta da capo con nessun vantaggio per alcuno), ma tener fermo il film, questo mai!

Sulla questione della musica per film molto si è scritto in sede accademica, col solito risultato delle discussioni teoriche, e non mi pare il caso di riportarne qui i termini più dibattuti.

Mi limiterò ad osservare che un'intima fusione di visione e musica non si avrà mai sinchè non sarà raggiunto il giusto equilibrio fra i diversi requisiti del film da una parte e della musica dall'altra: come questa deve piegarsi alle esigenze del film, così il film deve ammettere e comprendere *le esigenze innegabili di una musica che sia veramente tale.*

Non è affatto vero che il film debba, per questo, essere sacrificato. Al contra-

(Continua nella pagina seguente)

spicca il volo per una scena della battaglia.

rio: la regia terrebbe così conto della musica, non soltanto allo scopo di aumentare il pathos di alcune situazioni, ma anche allo scopo di arrivare a crearne delle nuove, ispirate dalla musica stessa. Soltanto una stretta collaborazione fra musica e regia condurrà al film ideale dal punto di vista artistico: proprio come nel melodramma, quando il librettista vive nell'atmosfera del musicista, l'quale, a sua volta, trae ispirazione dalla poesia e dal dramma di quello.

Come fu e come non fu, nel caso di «Luciano Serra», sarebbe immodesto raccontare. Ma certo debbo essere grato, anzi gratissimo, ai miei collaboratori, per la comprensione fattiva nei confronti della musica e per la buona volontà dimostrata nello spalancare, *sin dove era possibile*, le porte ad ogni espressa od inespressa intenzione.

Ho quindi potuto far prevalere i criteri che mi sono formati in questi mesi di lavoro. Essi sono:

1) Quello di rifuggire dalla musica onomatopeica che fa simili i grandi film ai cartoni animati: carattere di musica gustosissimo sin dove l'ironia sorregge, completamente fuori luogo dove, come nel caso nostro, il film assume aspetti di forte umanità.

2) Quello di rifuggire dalla musica asservita all'azione materiale del film, sino al punto di seguirne pedissequamente i particolari, con mirabolanti sincronizzazioni: essa, per quel certo effetto di sorpresa, sarà di successo sul pubblico ma è anche di una superficialità imperdonabile, sopratutto in film che non siano comici o umoristici.

3) Quello di esprimere liricamente le situazioni in blocco, senza tener conto del frantumarsi delle visioni, in quel caleidoscopio di scene intercalantisi, che è tipico del film, per riportare all'unità spirituale la musica che, se mutasse col mutare dello schermo diverrebbe una collana di monconi povera e vuota.

4) Quello di lavorare, quindi, *in profondità*, fedele al proprio credo artistico, che è semplicità, spontaneità e immediatezza emotiva, o, meglio, in una sola e grande parola, *italianità* della musica.

G. C. Sonzogno

Mario Ferrari in "Luciano Serra, pilota".

Germana Paolieri

Accettai col maggiore entusiasmo di vivere questo sogno dorato; ma quando, poi, ebbi ultimata la lettura del «Canovaccio», l'entusiasmo del primo momento si attenuò se non disparve del tutto.

— Caspita — dissi tra me — il soggettista me l'ha combinata buona! Difatti, egli nelle perfezioni delle sue sintesi ha voluto che la protagonista del film offrisse tutte le gamme delle espressioni umane. Per Eleonora Duse ciò avrebbe rappresentato più una lusinga che un disappunto, ma per una modesta Germana Paolieri troppo arduo appariva il compito e troppo abbagliante la figura da rappresentare.

Ciò non di meno, preso il coraggio a due mani e accettato come un segno del destino l'enorme peso calato sul mio accentuato senso di responsabilità, mi misi al lavoro serenamente, con la speranza che tutto sarebbe andato bene.

E così è stato.

Il mio lavoro ha proceduto sul binario della felicità. Mai forse ho dato ad un'opera un così vasto tesoro di volontà, di pazienza e di applicazione. In ogni scena ho trovato l'ispirazione, in ogni quadro ho trovato il raggio limpido della verità e della naturalezza. Credo che più di ogni altra cosa sia stato il clima, nel quale questo film è sorto e si è sviluppato, a rendermi facile ciò che avevo supposto difficile, a spianarmi la via delle prodigiose rivelazioni.

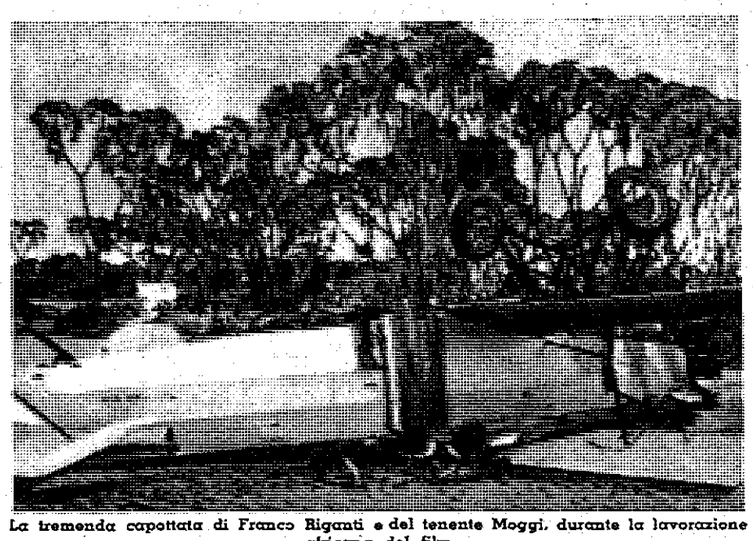
Clima di vittoria. In ognuno di noi era questa certezza: la vittoria. Non so cos'era che ci dava un senso così pieno di riuscita. La bontà della organizzazione, l'ordine impeccabile, l'intelligenza dei dirigenti, la valentia dei collaboratori artistici e tecnici, la passione che tutti sventolavano, come una trascinante bandiera di conquista.

Fin dal primo momento, mi trovai così pienamente a mio agio ed entrai nella drammaticità delle scene iniziali del film, non per una imposizione fatta al mio animo ed alla mia maschera, ma per il fiorire in me di quei sentimenti che maceravano la sposa di Luciano Serra, per il sorgere, nella vena della mia interpretazione, i motivi nuovi ed irresistibili dell'arte. Per virtù d'armonia attinsi poi la potenza delle altre espressioni, alla fonte di questa prima, feconda vittoria.

Ora che il film, ancor fresco di lavorazione, ascende l'aureo palco di Venezia, molta gente vive ore di grande trepidazione.

Gli unici a mantenerci calmi, forse, siamo proprio noi, i parenti, per un verso e per un'altro, di «Luciano Serra, pilota». Non per presunzione, non per ostentato senso di superiorità e di stravaganza, ma per quel tonico, che in tutti gli spiriti umili porta pace e conforto, e che altro non è se non le certezze di aver dato tutto quello che si poteva dare, la consapevolezza e la fierezza di aver lavorato con animo italiano in un'opera luminosamente italiana.

Germana Paolieri



La tremenda capottata di Franco Riganti e del tenente Moggi, durante la lavorazione africana del film.

A FILM FINITO

A film finito, quando si tratta di compilare i titoli di testa e di disporre nei varii fotogrammi tutti i nomi di coloro i quali hanno preso parte all'opera, il direttore di produzione vorrebbe poter sventagliare a caratteri luminosi davanti agli occhi degli spettatori che, per la prima volta, osservano la sua fatica, anche i nomi di chi, con la sua collaborazione, ha reso possibile, la realizzazione del suo sogno di lavoro ma che, adesso, non fan più parte del grande "cast". Il direttore di produzione di "Luciano Serra, pilota" avrebbe, più di ogni altro, questo desiderio perchè il suo film è stato compiuto proprio per la solidarietà e la collaborazione di alte personalità del Governo, di Enti Civili e Militari, di personalità dell'Esercito e del cinematografo, personalità e enti i cui nomi sarebbe orgoglioso di potere almeno una volta allineare: S. A. R. il Duca d'Aosta, Vicerè di Etiopia, S. E. l'on. Dino Alfieri, Ministro per la Cultura Popolare, S. E. il Sottosegretario Attilio Teruzzi, S. E. Giuseppe Valle, Sottosegretario per l'Aeronautica, S. E. Giuseppe Daodiace, Governatore dell'Eritrea, S. E. il Generale Sorice, Capo di Gabinetto al Ministero della Guerra, S. E. il Generale Emilio Laghi, del Comando Aeronautico in Eritrea, l'on. Umberto Klingher, Presidente dell'Ala Littoria, l'on. Carlo Roncoroni, presidente di Cinecittà, il gr. uff. Luigi Freddi, Direttore Generale per la Cinematografia Italiana, il Senatore Emilio Bodrero, l'on. Cibelli, il colonnello Enrico Pizzi, Consulente Militare alla Direzione Generale per la Cinematografia, il colonnello Giovanni Bordini, del Ministero per l'Aeronautica, il comm. Umberto Giglio, del Ministero per l'Africa Italiana, il comm. Gino Raffo, della Direzione Generale per la Cinematografia, il tenente Pilota Aldo Moggi, il dott. Guido Oliva, direttore Generale di Cinecittà, il dott. Mino Doletti, i Comandi e i Piloti dell'Aeroporto dell'Asmara, dell'Aeroporto di Campoformido, dell'Aeroporto di Centocelle, dell'Aeroporto di Ciampino e dell'Aeroporto di Gorizia, il Comando del Battaglione 176 B. B. CC. NN. A. O. del 26° Ascari Eritrei e della 112ª Legione CC. NN. E in questo desiderio di rendere pubblico il suo ringraziamento sono vicini al Direttore di produzione anche l'on. Prospero Gianferrari e il dr. Angelo Monti, rispettivamente Presidente e Amministratore Delegato dell'Aquila Film, i quali, anche a costo di personali sacrifici, non hanno mai esitato a mettere a sua disposizione tutti i mezzi che occorrevano per portare a compimento questa ardua e complessa fatica.

Franco Riganti

Luigi Giacosi

Da moltissimi anni faccio il segretario cinematografico; però quando dalla fiducia di Franco Riganti fui chiamato ad esplicare il mio lavoro per il film «Luciano Serra pilota», ebbi paura...

«Luciano Serra pilota», supervisore Vittorio Mussolini, direttore di produzione Franco Riganti, regista Goffredo Alessandrini...

Alessandrini non mi conosceva e non era troppo tranquillo, tanto che teneva una riserva pronta; io ero a perfetta conoscenza della sua poca fiducia e questo aumentava la mia apprensione...

Abbiamo cominciato a girare il 28 giugno 1937, con un centinaio di persone in Via XXI Aprile, di fronte al Teatro XXI Aprile, alle ore 24. Ma il primo vero «ordine del giorno» era per il 30 giugno; infatti il 29 giugno a sera l'ordine del giorno per la mattina appresso alle sette era questo:

300 *generici* — 600 *comparse* — 100 *bambini tutti vestiti da passeggio estivo* — *molte pagliette* — 10 *clows* — 5 *ballerine* — 1 *donna cannone* — 1 *uomo altissimo* — 2 *cow-boy* — 1 *cavallo e un asino ammaestrati* — 1 *gorilla che sappia fumare, dare la mano e andare in bicicletta* — 3 *carrozze da parata* — *nani* — *lottatori* — *domatori* — 1 *attore per fare uno speacker* — 1 *leone* — *gabbia e corridoio per detto* — 3 *carrozzoni grandissimi*...

Il tutto doveva rappresentare un circo equestre in grande parata per andare a ricevere un leone che veniva per via aerea. Inoltre occorrevano 1000 cestini, vivande, acqua per 1500 persone, trasporto adeguato per le medesime in maniera che la mattina alle 8 si potesse cominciare a «girare».

Era la prova del fuoco; ma Alessandrini da quel giorno non ha diffidato più ed io non ho avuto più paura.

50 giorni di lavoro ad Arona, 50 giorni tra Udine, Campoformido, Gorizia, Trieste; 70 giorni Africa, 5 giorni a Caserta; e poi il resto a Cinecittà.

Il primo ordine del giorno africano del dott. Franco Riganti era questo:

Una stazione in movimento con truppe nere, bianche in partenza, caratteristica completamente africana; e specificava 2000 *persone divise così*: 600 *camicie nere*, 600 *ascari*, 80 *venditori ambulanti con relativi banchetti, viaggiatori, da treni, pubblico di stazione cammelli asini, donne*. L'ordine del giorno è stato dato la sera del 10 dicembre 1937 alle ore 17; la mattina alle 9 la stazione funzionava, con treni, truppe che andavano e venivano. E' stato solo difficile trovare i venditori ambulanti e le donne; ma Franco Riganti aveva messo a mia disposizione 28 autotreni dei quali mi sono servito per far cambiare di posto il mercato di Agordat. Infatti la mattina appresso, aiutato dal capo mercato, ho fatto salire tutti i venditori ambulanti (regolarmente compensati) sui camion e il mercato, quel giorno e il giorno appresso, si è svolto alla stazione con non troppa gioia dei clienti, i quali diventavano comparse di scena, mentre che facevano i loro acquisti.

Altro ordine del giorno 26 gennaio 1938:

600 *ascari del 26. battaglione vestiti e armati da ribelli*, 600 *chili di polvere divisa in* 200 *bombe. Muletti, ufficiali medici, apparecchi per far funzionare le bombe, acqua per* 1000 *persone, personale per* 5 *operatori, pranzo nel deserto per* 60 *bianchi e* 600 *neri* (*i neri mangiano poco*). *Orario di lavoro ore* 7.

La scena doveva figurare l'arrivo di apparecchi di aviazione che mettevano in fuga dei ribelli. Le bombe sono scoppiate regolarmente, i posti di lavoro sono stati cambiati 3 volte e sempre d'accordo con l'aviazione. Ed ecco, finalmente, uno degli ultimi ordini del giorno romani: *A Cinecittà* 60 *professori d'orchestra per incisione musica*. 40 *leggi* — 24 *attori per sincronizzazione per la sala dialoghi* — 50 *generici vestiti da ufficiali, da tenenti a generali per la scena, della premiazione*. La ripresa della scena è all'Aereoporto di Ciampino Nord, gli ufficiali devono essere rappresentanti di tutte le armi.

Bene. Io credo che Franco Riganti e Goffredo Alessandrini siano rimasti contenti di me: lo credo perchè me lo hanno detto, ma non so se il comandante Vittorio Mussolini è rimasto soddisfatto della mia opera, e non ho coraggio di domandarglielo. Allora, pregherò il mio direttore di produzione Franco Riganti di fare un ordine del giorno che mi obblighi a informarmi di questo.

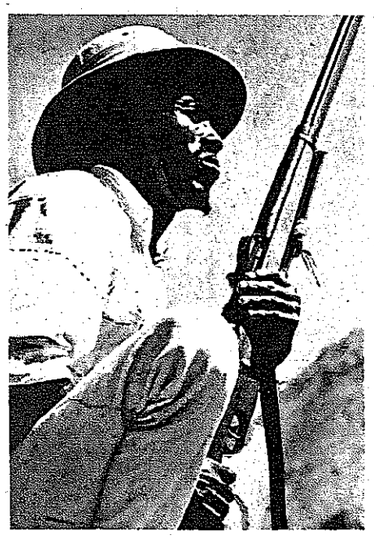
Nel mio lavoro ho avuto due collaboratori preziosi, i quali mi hanno aiutato silenziosamente, e intelligentemente, ed io devo riconoscere che molto di quello che è stato a me attribuito, è merito, invece di Alberto Tronchet e di Gualberto Bagnoli.

Luigi Giacosi

Il piccolo Gino Mari in "Luciano Serra, pilota".

LA **GENERALCINE** PRESENTA UNA PRODUZIONE "AQUILA FILMS"

"Luciano Serra pilota"



Supervisione: VITTORIO MUSSOLINI
Regìa: GOFFREDO ALESSANDRINI
Direttore di produzione: Dr. FRANCO RIGANTI

Interpreti principali:

AMEDEO NAZZARI
MARIO FERRARI - GERMANA PAOLIERI

Egisto Olivieri - Guglielmo Sinaz - Roberto Villa - Gino Mori - Andrea Checchi
Oscar Andreani - Olivia Fried - Felice Romano - Nico Pepe - Felice Minotti

SOCIETÀ GENERALE ITALIANA CINEMATOGRAFICA "GENERALCINE"
DIREZIONE GENERALE: ROMA - CINECITTÀ

AGENZIE

BOLOGNA VIA ROMA, 42 - TELEFONO 20716
ANCONA
CATANIA VIA F. CORRIDONI, 33-37 - TELEFONO 11-207
FIRENZE VIA RONDINELLI, 7 - TELEFONO 24-271
GENOVA VIA CESAREA - TELEFONO 56-994
TORINO VIA CARLO ALBERTO, 21 - TELEFONO 44-083
MILANO VIA MANIN, 37 - TELEFONO 67-968
NAPOLI VIA ROMA, 116 - TELEFONO 21-311
TRIESTE VIA GIOTTO N. 3 - TELEFONO 80-42
PADOVA CORSO DEL POPOLO, 8 - TELEFONO 22-331
BARI
ROMA VIA DEI MILLE, 12 - TELEFONO 481-597

AQUILA FILMS - SEDE LEGALE E AMMINISTRATIVA: MILANO - FORO BONAPARTE 16 - TELEFONO 12-841
SEDE D'ESERCIZIO, PRODUZIONE E VENDITE: ROMA - VIA GIOSUÈ CARDUCCI 4 - TELEFONO 481.400 - TELEGRAMMI: AQUILAFILM - ROMA

Flower
Evi Maltagliati
(Photo: Video)

MONTGOMERY E LE GIACCHE

La via del progresso si chiama anche imitazione. Forse la fase imitativa è l'stituto superiore degli inventori e dei creatori. Quindi, non c'è niente di male nello scoprire e nel lodare l'imitabile, il non abbastanza imitato.

Montgomery è una stella del firmamento Metro. Un attore brillante. Sono riservati a lui i ruoli della commedia moderna, di quel nuovo genere sottile ed elevato che sembra, ad un tempo, il superamento del cinema e del teatro, lo sposalizio legittimo su un piano superiore del film e della letteratura.

Tuttavia, Montgomery non è una stella la cui luce arriva fino alla grande massa. La Metro non punta su questo numero le grosse cifre. La funzione di Bob è più elevata, meno transitoria, meno suscettibile di improvvisi e irreparabili tramonti. Montgomery è una delle decorazioni della Metro: a lui si affida, in parte, il prestigio di eleganza della grande casa.

Le stelle di prima grandezza, diciamolo pure, sono le espressioni di una politica cinematografica fortemente demagogica. (In questo caso «demagogia» significa gusto della grande massa e, quindi, milioni a palate). Ma la Metro, evidentemente, non è disposta a rompere i contatti con la buona società. Sarebbe per lei un errore di imprevedibili conseguenze, se il monopolio dell'eleganza e della raffinatezza rimanesse nelle mani di coloro che controllano l'arte sottile di una Hepburn, di un Marshall, di una Lombard, di una Dietrich.

Chi può esser certo dell'avvenire? Il gusto delle masse, in fondo, non è che la divulgazione e la volgarizzazione dei vecchi gusti della buona società.

Questo compito, dunque, assolve Bob Montgomery. Gli sono compagni di missione, — e spesso di film, — la coppia perfetta e felice: Franchot Tone e Joan Crawford. Notate la qualità di quest'attrice, che era davvero la più imitata e la più popolare del mondo, si eleva e si sottilizza sempre di più. Man mano che il «tipo Crawford», violento e sensuale, dei tempi di *Pioggia*, o quello patetico e perturbante dei tempi di *Grand Hotel*, si diradà nelle file delle ragazze povere, la bellezza di Joan si purifica, ricerca una nuova armonia, quasi si «ellenizza», come dicono i suoi agenti di pubblicità. Come Marlene, Joan si è salvata facendosi accettare nei ranghi dell'aristocrazia vera, ove la bellezza che conta è un'altra.

Ma si discorreva di Bob, non di Joan. Montgomery trae la sua fama da alcune qualità di prim'ordine. La prima, che gli assicura il caldo e permanente consenso degli *snobs*, è una sua certa somiglianza col Principe Azzurro, con l'ex Re Edoardo VIII. Anzi, meglio diremmo con l'ex Principe di Galles.

Riflettete un istante sull'espressione del raffinato attore americano. La reminiscenza c'è, è forte. Non è fatta di tic o di smorfie, ma è in qualcosa di più intimo, di più spirituale. La figura è, su per giù, la stessa. Lo sguardo ridente, un tantino assonnato e scanzonato, è identico. Non manca una cert'aria minacciosa di eterno goliardo. Del resto tutte le parti che toccano in sorte a Bob calzano a pennello sul tipo «ultimo dandy», che è quello dell'attuale Duca di Windsor.

Ma la somiglianza più impressionante è una altra. Come l'ex Principe di Galles, Bob Montgomery è un *arbiter elegantiarum*. Ha qualche concorrente veramente terribile. Ronald Colmann, per esempio, ed Herbert Marshall, che è il doppione, anzi il sosia per giunta, del Duca di Norfolk. Norfolk, per chi non lo sa, è il gran maresciallo della corte inglese, il capo ereditario della nobiltà britannica. Ma l'eleganza di Colmann e di Marshall è Old Bond Street, è Foreign Office, quindi troppo quintessenziale. Quella di Montgomery è evidente, impressionante.

In che cosa consiste? Guardatelo con attenzione, voi ragazzi che attingete allo schermo le pretese con le quali affliggere e tormentare il vostro sarto e il vostro parrucchiere. Si tratta di un attore che difenda ostinatamente il tipo di eterno giovanotto. Eppure, sulle sue spalle e sulle sue gambe non passa mai «tutto quello che si porta». La moda cammina e si rinnova, certamente. Tuttavia, è ottanta per cento di quel che esce dalla fantasia dei parrucchieri, dei sarti, dei cappellai, dei calzolai, trascorre senza toccare l'uomo veramente elegante.

Lo spirito dell'eleganza montgomeriana è, come ben s'intende, nel taglio della giacca e dei calzoni. Quel famoso taglio che è largo, mai aderente, tanto semplice, tanto naturale, che la giacca non sembra cucita. Certo, è un taglio difficile, e non basta trovare il sarto che sappia eseguirlo. La sostanza è sempre nella persona che «sa portare» un vestito tagliato con tanta arte. Però, la massima che basta un vestito per fare un uomo elegante, mentre tre sono più che sufficienti per inchiodare un vagheggino nella temuta condizione di barbiere in vacanza, va tenuta scrupolosamente a mente.

Certamente lo schermo non vi denunzia il colore delle giacche di Montgomery. Tuttavia, ci si avvede che la base del suo guardaroba è sempre formata da un paio di calzoni alla moda di Oxford, (cioè di flanella grigia), e di una giacca scura. Le sue cravatte sono sempre molto semplici, di un solo colore, o a disegni molto minuti. Le punte dei suoi colletti non oltrepassano mai la lunghezza regolamentare. Il suo fazzoletto è sempre bianco. I suoi cappelli sono sempre di una certa linea un tantino antiquata.

Perchè il segreto di questa eleganza, come di ogni vera eleganza maschile, è nel rimanere fedele a qualcosa di dieci o di quindici anni fa. Chi mi sa dire come era vestito, due anni fa, quel giovanotto che sembra balzato dall'ultimo figurino? Invece, un cappello grigio porpora con l'orlo bianco, un ombrello col manico rincurvo e i guanti color maionese, se portati bene, documentano che certe abitudini di eleganza hanno almeno venti anni di vita.

C.

Viarisio ha ricevuto una orrenda cravatta in dono dalla fidanzata. Enrico allora esce con un amico e presto si trova davanti ad un negozio di cravatte.

— Ecco il negozio in cui ella ha comprato quella cravatta dorata con cavallini rossi e scorpioncini blù-oltremare che poi mi ha regalato... Tu intanto va avanti al Commissariato che io tra poco vengo a costituirmi.

Un comico Guerzoni

Si dovrebbe dire, per maggiore esattezza, è apparso un comico nato. Perchè Fausto Guerzoni la comicità ce l'ha indosso, e non in tasca; piccola riserva di quattrinelli, da spendere con calcolo e parsimonia.

Ed è una comicità umana, calda, irresistibile, che ha tutti i tentacoli per vellicare e avvincere, per promuovere il riso e per suscitare i palpiti del cuore.

Alla maschera, tipica, caratteristica, riflesso di ogni raggio del buon umore, s'unisce un temperamento comico potentissimo. Guerzoni è veramente uno di quegli esseri privilegiati che hanno avuto il dono rarissimo di portare un fiore di gioia spontanea e sincera in questa nostra valle di lacrime.

Non so se parlare di una rivelazione improvvisa, oppure di una lenta e feconda maturazione attraverso anni di studio e di intelligenti ricerche ed esperimenti. Certo è che la carriera di attore non è cominciata oggi, per Guerzoni. Il suo nome risuona già da molto tempo sulle ribalte dei teatri. Le più note compagnie di varietà e di riviste lo hanno avuto tra i loro numeri più interessanti ed applauditi. Per Guerzoni è nuovo soltanto lo schermo e nuovissima, proprio di questi giorni, l'affermazione incancellabile delle sue non comuni qualità.

Ci voleva la gustosa trama di *Tutta la vita in una notte*, recentemente girato a Tirrenia dall'«Imperator Film», per farci conoscere l'arte indiscusa di questo comico d'eccezione. La sua maschera comica s'era già vista in *Ballerine* e in altri film, ma la parte affidata a questo valoroso attore non era quella indicata per le sue possibilità. Ora egli ha finalmente avuto il campo di poter spiccare il volo ed il pubblico potrà considerare di quale ampiezza e di quale vigore saranno le sue ali. Nel film *Tutta la vita in una notte*, Guerzoni è il manovale ferroviario alle dipendenze di Camillo Pilotto. Tra i due personaggi vi sono lunghi colloqui. L'attore all'esordio non trema di fronte all'espressione forte, penetrante e drammatica del protagonista. E non recita. Vive profondamente la sua parte, la sente, concede tutto se stesso all'impeto trascinante della parte, su un binario di realtà, a rivelare cose nuove, delle quali, forse, non può nemmeno contenere la rapidità e la misura.

Pilotto, quando parla di Guerzoni, lascia che il sorriso straripi dai suoi occhi. Ne è incantato. A tutte le rappresentazioni dell'arte, egli predilige quella che sorge dal concetto umano, dal ritmo eterno della bellezza genuina.

Pilotto ha trovato nella comicità insita e inconfondibile di Guerzoni, il canto sommesso, ma trionfale, di una umanità piena e splendente, e adora quel volto quando, dopo avere aperto i petali sgargianti del riso, si richiude per raccogliere l'ombra della sera, la mestizia del cuore.

Abbiamo detto, all'inizio, di studi, di ricerche, di esperimenti. Tutte cose necessarie per perfezionare un dono di natura. Anche quando si atteggia la bocca e si attizzano gli occhi per dare al viso un'espressione di ilarità, occorre seguire una precisa tecnica. Piccoli dettagli, cose di pochissimo conto. Guarzoni è venuto su, col suo grande tesoro, col suo grande segreto, dalle profondità della sua anima. Egli esprime la sua arte, la sua volontà, il suo comandamento, attraverso la luce della sua anima vibrante.

Tobis: un nome, un programma

(Indiscrezioni sulla nuova produzione 1938-1939)

Venezia è alle porte: gli uffici di produzione delle diverse case concorrenti si trovano di fronte al grande dilemma. Quale è il film migliore, quale potrà fare «colpo» sul pubblico? e «quindi» scelta meticolosa e ponderata, e frattanto attività febbrile nei cantieri per ultimare scene, musica e missaggi, per mettere «a punto» insomma i poderosi film che dovranno affrontare il giudizio del pubblico di Venezia.

La Germania, come sempre, è presente con un vasto assortimento, compresa una bella serie di film istruttivi e scientifici, che, a ragione, si possono definire i migliori e i più perfetti del mondo.

Il Consorzio Tobis-Filmkunst parteciperà alla Mostra con i suoi migliori film che, già proiettati in Germania, hanno avuto un successo indiscutibile: indice sicuro che la produzione «Tobis» nel decorso esercizio è riuscita a dare al pubblico quello che questi si attendeva, sono gli incassi, insindacabile termometro della riuscita artistica di un film «Mustergatte» (marito modello) ha incassato oltre 2 milioni di marchi (15 milioni di lire); il colosso di Leni Riefenstahl «Olympia», in soli due mesi ha battuto ogni record precedente, incassando 3 milioni e mezzo di marchi (26 milioni di lire); vengono poi i film «Tigre di Eschnapur», «Il Sepolcro Indiano», «Yvette», ecc.

Quest'anno a Venezia si avrà dunque un programma tedesco che avrà certamente una risonanza mondiale, perchè le pellicole destinate a tale concorso dimostreranno le vaste capacità tecnico-artistiche del terzo Reich e confermeranno che la nuova cinematografia germanica ha saputo riconquistarsi quel posto che per tradizione le spetta.

In primo luogo accenniamo al capolavoro «Olympia» — Festa della Bellezza, Festa dei Popoli, che già tanto successo ha ottenuto in Germania, Francia, Belgio, Svizzera, e Lettonia, e che sarà presentato nella integrale edizione italiana, che si sta ora ultimando a Cinecittà. Detta versione, benchè nelle sue linee sia uguale a quella tedesca, differisce dall'edizione originale perchè vi è stata inclusa gran parte delle competizioni a cui hanno partecipato gli atleti italiani, ed è stata curata dal Prof. Nicolai, mentre l'azione incalzante è descritta con maestria da «speaker» sportivi noti a tutti i pubblici, come Carosio, Notari e Ferrari.

Il film «Fahrendes Volk» (Nomadi) è un altro capolavoro della cinematografia tedesca. Ne è regista il realizzatore di «Kermesse heroique», Jacques Feyder. Hans Albers impersona un ex-galeotto che, condannato all'ergastolo, riesce a fuggire per ritornare presso sua moglie (Françoise Rosay), domatrice di leoni che, insieme al figlio (Hannes Stelzer) è ingaggiata in un circo-equestre. Continue persecuzioni e pericoli di essere rintracciato dalla polizia, dànno vivissime note emotive al film.

Sarà poi interessante vedere l'effetto che farà il film «Gioventù» diretto da Veit Harlan e interpretato dalla svedese Kristina Soederbaum e dall'attore di Stato Eugen Kloepfer.

«Patria» e «Licenza su parola d'onore», due film di carattere patriottico, che, senza dubbio, riscuoteranno ottimo successo saranno quindi presentati dalla Ufa.

Infine la Tobis presenterà un'altro film pieno di brio, di allegria e di comicità: «Der Mustergatte» (Il marito modello). Heinz Ruehmann, il più brillante comico tedesco farà passare con le sue trovate una serata allegra agli spettatori, grazie alla regia del giovane Wolfgang Liebeneiner, il quale ha saputo dare al film una speditezza chiara e continua, senza inciampi Liebeneiner è un giovane che promette molto e dal quale il pubblico si attenderà altri film come questo personalissimo.

Per ristrettezza di spazio dobbiamo rimandare ad un prossimo articolo i film scientifici e culturali; citeremo per ora soltanto l'attesissimo film Ufa a colori del dott. Schulz «Nozze nel mondo acquatico» girato nell'Acquario di Napoli.

Ma mentre la Mostra assorbirà le migliori opere della produzione 1937/38, la Tobis ha già in lavorazione il nuovo programma 1938/39.

36 sono i film che la Tobis appronterà nella nuova stagione; un gruppo davvero considerevole; ma non è sulla quantità dei film che dobbiamo fermare la nostra attenzione, bensì sui soggetti scelti, sui registi e sugli attori. Primo fra tutti figurerà il film «Der weite Weg» (La strada lontana) con Emil Jannings, diretto da Hans Steinhoff, imperniato sulla vicenda di una famiglia attraverso tre generazioni: dalla grande guerra alla costituzione del Terzo Reich.

Curt Götz, conosciutissimo nell'ambiente teatrale passa al cinema dove realizzerà come autore, regista ed attore il film «Napoleon ist an allem Schuld» (E' tutta colpa di Napoleone). Steinhoff dirigerà pure un film con Gustav Gründgens: «Tanz auf dem Vulkan» (Danza sul vulcano). Hans Albers interpreterà due film: «Sergeant Berry ed il caso» regia Herbert Selpin e un moderno «Casanova» diretto da Karl Hartl. Veit Harlan che pure proviene dal teatro è già all'opera col film «Verwehte spuren (Traccie disperse) con Kristina Söderbaum e ne prepara un altro che si intitolerà «Der Titan».

La Tobis inoltre farà un film in Italia con Beniamino Gigli «Ein toller Spass» (Marionette) sotto il vigile occhio di Carmine Galione, che negli ultimi due anni ha girato 4 film per la Tobis (Mutterlied, Manege, Sonnenschein, e Mein Herz ruft nach Dir).

Altri film importanti si aggiungono a quelli sopra citati come «Zwei Frauen» - «Robert und Bertran» - «Lord Burnleys affaire» tutti diretti da Hans H. Zerlett. Verhöven, oltre ai film terminati poche settimane fa, «Tag nach der Scheidung» e «Unsere kleine Frau» «Mia moglie si diverte» (quest'ultimo girato interamente a Cinecittà), dirigerà «Sieben Kleider der Katrin» (I' sette abiti di Caterina). E sono impegnati per un'altra serie di film i registi K. H. Martin, H. Deppe, Lamprecht, Kimmich, Anton, Engel e Willy Forst che dirigeranno i più noti astri dello schermo tedesco.

E' un programma vasto e vario per tutti gusti e per ogni film vi sono registi ed attori che promettono ottimi successi e che avranno una grande eco anche tra le masse. Sono uomini dei quali si può dire, di fronte alle esperienze fatte, che non mettono mai in lavorazione film che non siano del più vivo interesse e della più grande attrattiva. E così l'importanza del nuovo programma Tobis è riposta in special modo nella personalità artistica dei suoi realizzatori.

Ernst Purger

Annabella è la protagonista di "Una donna tra le stelle" presentato dalla Colosseum.

Il "concierge" del Plaza, che non è un gran nuotatore, è andato a fare i bagni a Civitavecchia. Prima di entrare in acqua chiama il bagnino e lo prega:

— Per favore, spremete nel mare un po' di limone... Io bevo solo acqua corretta...

* * *

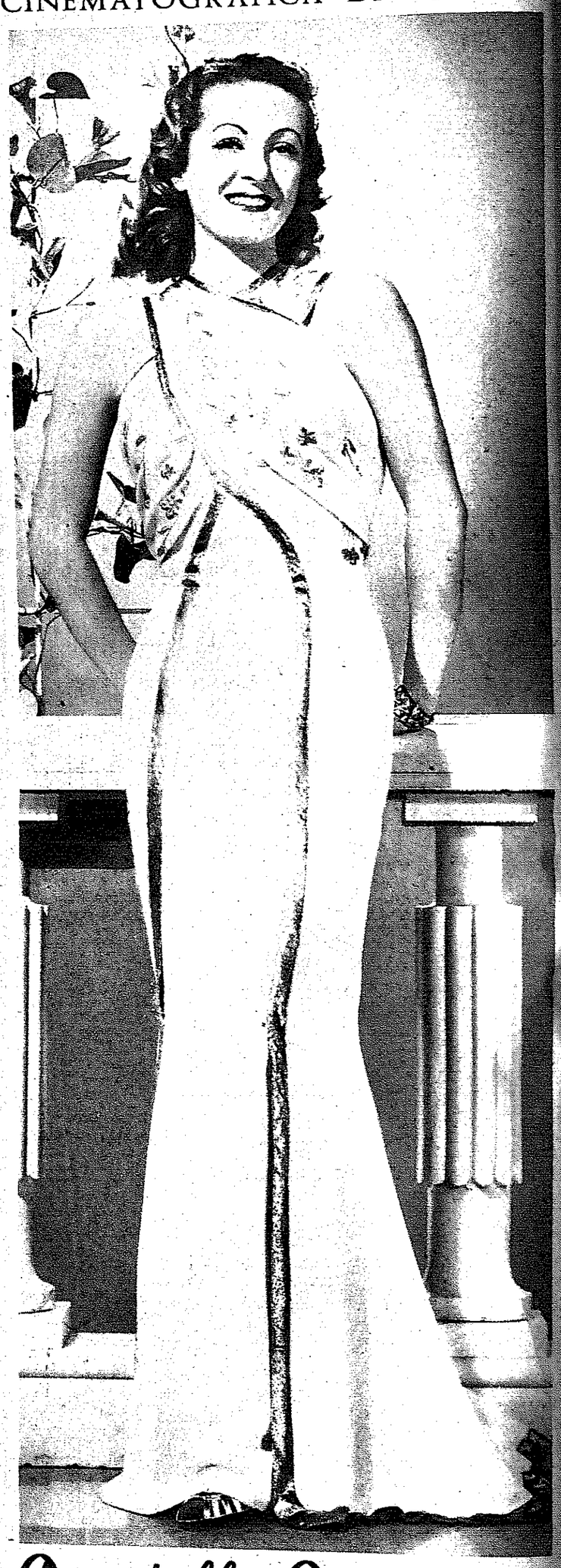
Warner Oland, alias Charlie Chan, quando recentemente è venuto a Roma, ce ne narrò una della sua serie di "storielle di falsari".

"Nell'officina dei falsari le macchine che fabbricano i biglietti da 50 vanno a tutta forza e ogni uomo è intento alla guida degli enormi ingranaggi. Ogni particolare nella riproduzione dei biglietti di banca era stato curato: dalla carta ai fregi, dal ritratto del Presidente della Repubblica alle firme...

Ad un tratto un uomo entra a velocità pazzesca nell'officina, urlando:

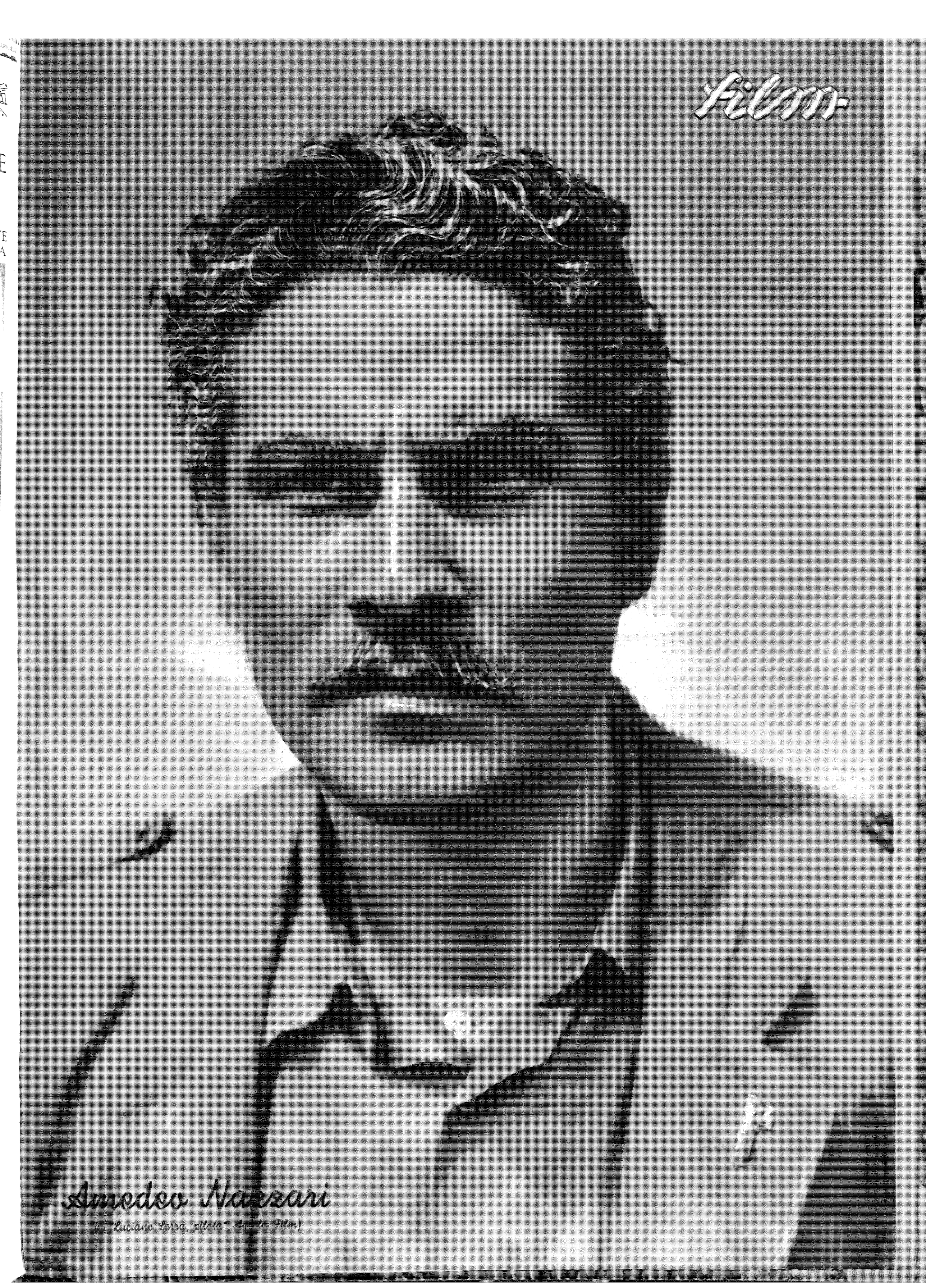
— Fermi tutti! Fermi tutti! Il Presidente della repubblica è senza baffi!".

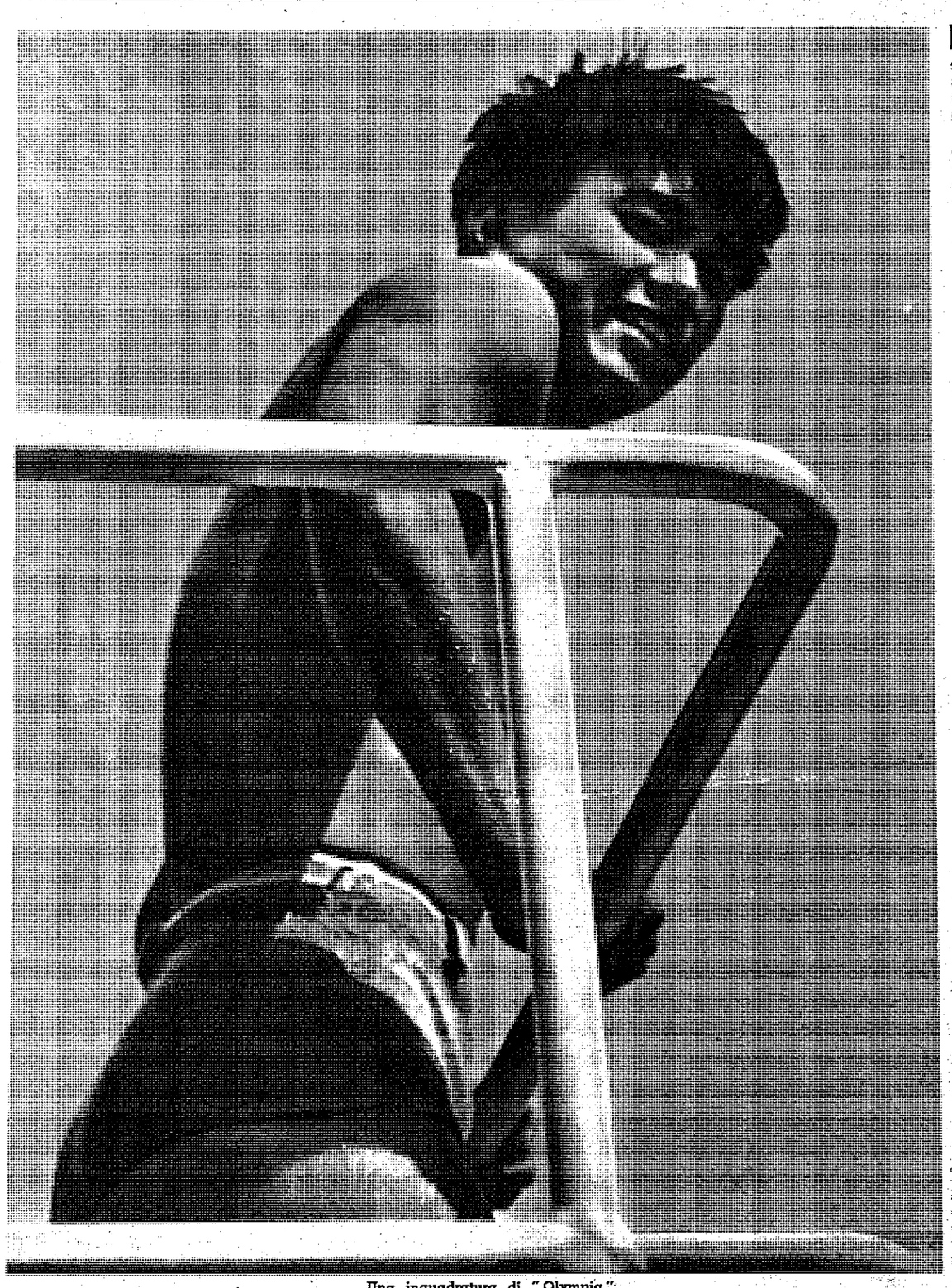
LA
S. A. INDUSTRIE CINEMATOGRAFICHE ITALIANE
presenta alla
VI. MOSTRA INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA DI VENEZIA



Danielle Darrieux
nel capolavoro New Universal Pict.
The rage of Paris
con
Douglas Fairbanks Jr - Mischa Auer - Louis Hayward
Regista
Henry Koster

5.000 LIRE DI PREMIO
a chi, in occasione della presentazione alla Mostra di Venezia, proporrà il miglior titolo per l'edizione italiana del film. Le norme per il concorso saranno rese note dalla Mostra.


Amedeo Nazzari
(in "Luciano Serra, pilota" dagli Ivo Illuminati)



Una inquadratura di "Olympia".

Una inquadratura di "Olympia".

"OLYMPIA"

La cinematografia tedesca presenterà finalmente alla Mostra di Venezia il film delle Olimpiadi del 1936.

Ci sono voluti due anni per arrivare a mettere insieme quest'opera d'arte che può essere sen'altro definita il record della cinematografia tedesca.

400.000 metri di negativo fotografico e 30000 metri di negativo sonoro, hanno trovato la loro armonia ed il loro ritmo definitivo in soli 6000 metri di pellicola positiva che, divisi in due parti, costituiscono oggi un film ricco di qualità spettacolari che esorbitano dalla cronaca dell'avvenimento per assurgere all'altezza del più bel poema sportivo.

Leni Riefensthl è stata la coraggiosa autrice di questo titanico sforzo. E forse soltanto una donna poteva sentire la grande bellezza di una simile impresa, dedicando ad essa tutta la sua attività, per un così lungo periodo di tempo.

Una legione di quarantatrè operatori, da lei guidati, da lei organizzati, da lei forniti del materiale tecnico più moderno e raffinato, fu lanciata e distribuita, secondo un piano perfetto, a seguire tutte le manifestazioni dei giuochi olimpici, dalla partenza della face simbolica accesa sull'Acropoli di Atene al termine della imponente manifestazione berlinese.

Macchine da presa automatiche, montate su rotaie ed azionate elettricamente lungo le linee delle piste; macchine a catapulta; macchine aeree; macchine subacque; macchine sospese a paracadute; macchine pendenti da palloni frenati; macchine piazzate su carrelli aerei e su carrelli girevoli; macchine a rivoltella, funzionanti a scatto immediato; teleobbiettivi di ogni calibro; rallentatori di ogni potenza ed un colossale obbiettivo 500, chiamato «la grossa Bertha», ovvero il quattrocentoventi delle macchine da presa, hanno permesso di fermare sulla pellicola ogni attimo ed ogni fase dei giuochi olimpici, ottenendo risultati letteralmente fantastici di immediatezza e di efficacia descrittiva.

Questo lavoro di ripresa, compiuto in soli sedici giorni, a contatto con masse di milioni di persone, ha richiesto naturalmente una tensione nervosa senza paragone, se si pensa a quella che di solito necessita a chiunque realizzi un film in condizioni normali, tra le segrete mura di uno stabilimento, gelosamente protetto da ogni disturbo esterno. Tuttavia il lavoro di ripresa non è nulla in confronto alla prodigiosa fatica del montaggio, che Leni Riefenstahl si è assunta da sola, riuscendo a scegliere seimila metri buoni fra quattromila di pellicola girata. Per non dire poi della sincronizzazione, degli «speaker» e delle musiche con le quali finalmente il grandioso film ha assunto il suo aspetto definitivo.

«Olympia» non è soltanto un documentario dei Giochi Olimpici che hanno avuto luogo a Berlino nel 1936. «Olympia è un grandioso seguito di immagini che rappresentano in modo assolutamente prodigioso la bellezza, la forza, il valore e il coraggio. E' un film che trascina le masse, che si impone come a pochissimi film a soggetto è mai dato imporsi. Si potrebbe cantarne le lodi soltanto in versi, poichè l'atmosfera di questo film ci trasporta ai tempi dei giochi ellenici, e la bellezza del corpo, vero protagonista di questa opera, pare cantare al cielo il suo grande inno di gloria.

Questa arte cinematografica non ha niente a che fare col disegno e con la pittura, è pura plastica, la fotografia aiuta a rendere il colore bronzeo e la pienezza scultorea di questi atleti, scelti per bellezza tra tutti gli atleti del mondo.

Mai si era potuto avere a disposizione un materiale umano di più irreale perfezione. Leni Riefensthl aveva davanti a sè il più arduo dei compiti: fare una opera degna dei mezzi che erano stati messi a sua disposizione. Ed ha sfruttato il dramma dell'atleta in tutta la sua olimpica grandezza. Ella ha saputo sfruttare ogni inquadratura, ha saputo capire il movimento del singolo attore e quello delle masse, ha reso lo sforzo del maratonista in maniera addirittura drammatica. La sequenza delle statue all'inizio del film, i cento metri di siepe, il lanciatore di giavellotto, il salto alla pertica e i lunghissimi brani presi al rallentatore, sempre inframezzati da scene di «tifo» del pubblico, sono esempi di arte grandissima e, davvero, indiscutibile.

Leni Riefenstahl ha assolto il suo compito con grande onore realizzando in «Olympia» il capolavoro della tecnica cinematografica tedesca. Il pubblico di Venezia potrà dare il suo giudizio su di una edizione italiana particolarmente curata che in questi giorni è stata portata a termine a Cinecittà, con il concorso dei nostri più valorosi tecnici sportivi, ed è certo che la presentazione di questo originalissimo film costituirà una delle più interessanti serate della Mostra.

FRANÇOISE ROSAY - l'indimenticabile madre pazza di "Carnet di Ballo" la borgomastra arguta di "Kermesse eroica" e la protagonista di "Scacco alla Regina" in cui tutta la sua arte rifulge nello splendore di una intelligenza dominante. Questo film, di produzione "Vega" realizzato da Jean Dreville è presentato all'Esposizione di Venezia dalla "Colosseum"

PANORAMICA DEI GRANDI FILM EUROPEI

E' indubbia l'ascesa del cinema europeo che, con le sue rinnovate energie, combatte per la riconquista di un primato che — del resto — i suoi registi, i suoi tecnici, i suoi artisti hanno sempre difeso, anche se incorporati nella produzione d'oltre oceano. I nomi e le opere sono sulla bocca di tutti, le affermazioni sono tanto recenti da rendere inutile il ripeterle qui.

Tuttavia segnalare l'opera di una Casa che delle maggiori affermazioni europee è stata la prima e la più intelligente valorizzatrice ci sembra interessante. E' attraverso un'accorta e vigile selezione che la «Colosseum» è riuscita a dare ai suoi programmi annuali un'impronta ben definita e perciò i film presentati da questa Casa vanno annoverati fra quanto di più sostanziale e significativo si produce negli Studi europei. Bisogna riconoscere infatti che tra la produzione di più alto valore artistico e spettacolare troviamo sempre allineata quelli della «Colosseum e quindi non sorprende il fatto che ogni anno essa si aggiudichi i più ambiti premi all'Esposizione Internazionale di Venezia. Basti ricordare la Coppa del Ministero della Cultura Popolare per la migliore regia a «Figliuol prodigo», la Coppa Volpi per la migliore interpretazione a Annabella in «Vigilia d'armi» » e infine la Coppa Mussolini per il miglior film assoluto a «Carnet di Ballo».

Ma se a questi film, cui è andato il riconoscimento ufficiale, si aggiungono altre realizzazioni di non inferiore importanza, quali «La bandera», «Ammutinamento dell'Elsinore», «Bandito della Casbah» ecc. si comprende come la «Colosseum» possa giustamente vantare un primato evidente.

Quest'anno la «Colosseum» annuncia nel suo programma film di un rilievo eccezionalissimo e ci piace ricordare fra essi: «Fanciulle alla sbarra» di Paul Morand, realizzato da Jean Benoit-Levy, che si è meritato il «grand-prix» all'Esposizione di Parigi e quel «Quai des brumes» (La riva del destino) che anche quest'anno porta agli onori del grande successo internazionale un «Jean Gabin» nella sua più bella forma, e rivela le doti fortissime di un nuovo regista, Marcel Carné, oltre a mostrarci il bel viso e la trepida istintiva arte di una giovane artista bravissima: Michèle Morgan. Troviamo inoltre «Cheri-Bibì, l'evaso» un caratteristico emozionante film di Leon Mathot, tratto dal romanzo omonimo di Gaston Leroux; «Una donna fra le stelle» con Annabella, Jean Murat e Pierre Richard Willm, bella triade d'interpreti per questo film dinamico e moderno; «La porta dell'infinito» una sostanziosa e drammatica vicenda marinaresca di Marcel L'Herbier con Victor Francen e Jean P. Aumont; «Il patriota» di Neumann con Harry Baur; «Marito scomparso» allegrissima creazione di Fernandel, e infine «Scacco alla regina» che poggia sull'interpretazione della grande Françoise Rosay e di Conrad Veidt, Edmonde Guy, Paul Cambo. Questo film per le sue qualità di regia, per l'eccellenza dell'interpretazione, e per l'imponenza della messinscena, è stato prescelto quest'anno per l'Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia.

Se "Bandera" fu il dramma del rimorso e "Bandito della Casbah" quello della nostalgia, eccoci ora di fronte al dramma dell'amore: "La riva del destino". Questo gran film di atmosfera dovuto alla penna dello stesso autore di "Bandera" - Pierre Mac Orlan - e alla poderosa sicura regia di Marcel Carné, trova in JEAN GABIN l'animatore ideale. È lo stesso GABIN che tutti amano con quella sua forza prorompente, con la sua arte sobria e convincente, che trova di nuovo la strada del successo (Produz.: "Cine-Alliance" - Esclusiv.: "Colosseum")

Come li fotografo a Venezia

Un giornalista che fotografa - Avventure e disavventure - Una specie di Babele - Da Laura Nucci ad Edoardo De Filippo.

Non avrei mai immaginato di poter parlare di me come fotografo; ho come l'impressione di non sapermi mettere a fuoco, poichè io non sono nè un maniaco della macchina fotografica, nè un dilettante.

Ho imparato a conoscere molti esemplari di questa specie frequentando le vaschette di sviluppo di un celebre laboratorio fotografico di Torino, dove s'incontrano quotidianamente gli « assi » delle « nature morte » delle « nubi in galoppo » e dei « tramonti », soggetti che possiamo definire la malattia inguaribile di tutti coloro che si giudicano ed avvalorano nella vicendevole considerazione fotografica, a seconda delle patacche o pezze d'appoggio, incollate dietro i loro ingrandimenti 30 x 40, montati su cartone, che girano le infinite « mostre » di tutto il mondo.

Non sono ufficialmente dilettante; non appartengo cioè ad alcuna associazione del genere e non espongo mai di « Salon ». Non ho mai fotografato — per mio piacere esclusivo — un « ovo illuminato di fianco » e tutto ciò che ritraggo serve alla mia professione di giornalista; integro, cioè, il lavoro della penna, con quello dell'obbiettivo, che — sono stato il primo a ripeterlo quando i quotidiani non erano ancora illustrati — non possono andare disgiunti.

Non sono appassionato perchè se dovessi cambiare professione un'altra volta (sono giornalista da dieci anni; ma sono stato attore i dieci anni prima); non farei mai più una fotografia.

Non sono un maniaco di apparecchi fotografici, nè un collezionista di obbiettivi, perchè mi sono comperata una macchina di piccolo formato sei anni fa e non posseggo che quella.

Se sono riuscito a fare delle buone fotografie fin dal primo giorno, è perchè avendo per istinto il fotometro nella testa (coloro che lo hanno in tasca farebbero meglio a lasciarlo anche nell'astuccio; tanto, è lo stesso) ho portato anche nella fotografia quel gusto istintivo che mi permette nella vita di non esprimermi con frasi fatte e di saper scegliere una bella cravatta. Infine, fotografo quasi sempre delle donne (mi occupo molto di teatro e di moda, e si servono delle mie espressioni di eleganza su carta al bromuro, tutte le più importanti riviste di Europa) e questo mi permette, di fronte alla loro grazia, alla leggiadria di un modello, alla vaporosità di alcune stoffe, di comporre, quasi sempre, un quadro armonico ed efficace.

Questa introduzione era necessaria dal momento che, come ho detto, parlo in qualità di fotografo per la prima volta.

Ora prendiamo il piccolo apparecchio ed andiamo pure a Venezia.

Intanto è improprio dire « Venezia »; bisognerebbe precisare: al Lido, o meglio quella piccola parte del Lido con la quale faccio la spola tutta l'estate partendo dalla redazione della « Gazzetta del Popolo ».

In quella Babele devo « pescare » tutti coloro i quali « servono al giornale » ed è una fatica infernale, non perchè sia difficile trovarli, ma perchè con loro vi sono infinite altre persone che non mi servono affatto, e che, certo per questo, vogliono essere fotografate.

Ognuno crede, a torto, che io sia un « mago » che in un istante possa fare una fotografia « come il fotografo non la farà mai » e con questa gratuita ammirazione per la mia « straordinaria abilità » la persona che m'interessa, tirandosi indietro (tanto sa che io devo portarla a casa sulla mia pellicola) manda davanti al mio obbiettivo la signora Tal dei Tali, il commendatore Talaltri, il bambino che « è proprio un amore » la mocciosa che ha le trecce lunghe e ne porta sempre una alla bocca, il signore « che parla col tu » a Luigi Freddi, a Maraini, a Roncoroni, ecc. ecc.

A tutta questa gente, per omaggio ai personaggi indicati, dovrò poi mandare gli ingrandimenti, cosa che faccio con una educazione da « padrone delle ferriere », ma nessuno mi ringrazia neanche con una cartolina, e soltanto qualcuno fa eccezione con un ringraziamento a voce l'anno dopo.

Intanto, io che mi alzo presto, con la folle illusione d'incontrare sulla spiaggia qualcuno che possa interessarmi, ho tutto il tempo di sparare i miei fotogrammi inutili fin verso mezzogiorno, cioè fino a quando il sole è nella giusta posizione rispetto all'obbiettivo. Quando invece, con la sirena del mezzodì, sale allo Zenit e per almeno due ore e mezza non si dovrebbe fotografare più (regola elementare) ecco i « personaggi » tutti uno dietro l'altro tra il bar e l'atrio dell'albergo, da una cabina all'altra, sulla rotonda, e davanti al Palazzo del Cinema. Acchiapparli, mio Dio, acchiapparli!

Come lo fotografo Luigi Freddi, direttore generale della Cinematografia? Se ha una donna al fianco, è meglio attendere che sia solo; se indossa i calzoncini corti, è meglio servirsi solo della testa, se è di cattivo umore, è opportuno aspettare il giorno dopo. Finalmente Freddi è « impressionato » e con lui quella diecina di personaggi ufficiali che vanno da Maraini a Roncoroni e a Croze, dal magnate americano a quello tedesco, giapponese, scandinavo. Sono questi ultimi signori fotograficamente indesiderabili e se non si scrivesse poi sotto le singole foto la loro alta carica, al giornale penserebbero che per cavarmela ho ritratto il mio padrone di casa ed i suoi parenti coetanei.

Mi rimangono le attrici, qualche regista, alcuni critici.

Prima, fra tutte, Elsa Merlini. E' venuto il momento, cara Elsa, di un ringraziamento pubblico alla vostra amabilità, alla vostra cortesia, alla vostra benevolenza nei miei riguardi. Vi spetta di diritto, perchè siete docile, paziente, amica. Io vi torturo tutte le volte che vi incontro, perchè le vostre foto desidero farle sul serio, e voi — che odiate i fotografi, — lo so, mi sorridete anche quando il sole vi fa lacrimare gli occhi, che, fortunatamente non hanno bisogno di rimmel.

Per farmi piacere vi siete alzata presto, da Venezia dove abitate, siete venuta all'Excelsior apposta per me, e non avete disdegnato di portare sotto il braccio un pacchetto con un certo abito di velo azzurro, incantevole, col quale desideravo fotografarvi. E vi ho fatta star ferma sulle scale del Palazzo del Cinema — con la gente intorno che vi dà tanto fastidio — e vi ho fatta correre in tre o quattro punti diversi e lontani della spiaggia, vi ho fatto mangiare una mela quando non ne avevate desiderio, vi ho tartassata in tutti i modi. Così, forse, vi ho potuto fare delle buone fotografie, ma mi avete ringraziato con telegramma, con lettera ed a voce, ciò che mi ha compensato di tutte le mie disavventure di fotografo.

Dov'è ora Laura Nucci? E' con Doris Durante e con Nives Poli: benissimo, non avrei potuto sperare trio migliore in una volta sola.

S'incomincia con la inevitabile domanda « Per chi sono queste foto? ». Vorrei rispondere « per il mio album di famiglia », ma dico la verità: « servono per dei giornali », e questo mette in allegria le tre fanciulle: Non le avevo mai viste prima di allora; le studio un momento con l'intenzione di carpire un segno particolare del loro carattere, un tratto eccezionale del volto, qualche cosa insomma che me le renda vere.

A Laura Nucci, che è fatale, spiego alcune espressioni da « Signora delle Camelie » a Doris Durante, che è ermetica, domando un sorriso che non sia quello per il fotografo; alla giovinezza ingenua e splendente di Nives Poli, domando che rimanga in costume da bagno, si sconvolga un poco i capelli e vi appunti un fiore che ha in mano. Questo accentua il suo tipo « alla spagnola », come il pubblico la deve vedere: danzatrice.

Non è ancora troppo tardi: se corro al Palazzo del Cinema, incontro quelli che mi servono; soprattutto c'è da fotografare Filippo Sacchi, che non possiede fotografie e non se ne fà fare. Per comporre una pagina di critici in un fascicolo dello scorso anno, « Cinema Festival », Mino Doletti ed io abbiamo pubblicato la fotografia di un giovane attore tedesco che a Sacchi somiglia abbastanza; e, infatti, nessuno ne ha messo in dubbio l'autenticità aggiungendo però « che era un ritratto da giovane ». Abbiamo risposto che da allora non ha più posato. Ora, invece, accondiscende con molta cortesia, e dietro di lui, come una fila per la celebrità, ho potuto, in pochi istanti, rinchiudere nella mia macchina, Franci, che non riesce a tenere gli occhi aperti al sole; Doletti, imbronciato più dei suoi sopraccigli, Gromo, che si preoccupa di non avere la sua cravatta più bella; Sarazani, che detta condizioni sul numero di copie da mandargli; Alberto Rossi che guarda il mio obbiettivo, studiandosi di battermi con la sua macchina uguale; Dino Falconi che spara delle freddure da fulminare tutti; Achille Vesce che vorrebbe togliersi gli occhiali mentre li porta abitualmente; G. V. Sampieri che non ha mai tempo; Alberto Consiglio che è docile e dice « mettimi come vuoi ».

Qualcuno intanto viene ad avvertirmi che c'è sulla spiaggia Lilian Harvey, e che le fanno corona Tullio Carminati, Douglas, Menjou e qualche altra celebrità. Penso con terrore che sono le dodici e tre quarti, che i volti di costoro verranno scuri, ed il naso farà ombra fino al mento. Ma il timore di « perderli » mi fa affidare al buon Dio! Ed il Signore mi protegge, perchè riesco a prendere degli appuntamenti per il pomeriggio.

Nel pomeriggio, naturalmente, è la solita storia: gente che « dovrei » fotografare che si è squagliata e che riesco a pescare solo a prezzo di stenti infiniti, e gente della quale non saprei che farmene che mi viene appresso per farmi scattare rotoli su rotoli... (Alla fine della giornata, poi, se faccio un piccolo calcolo, trovo che ho impressionato centinaia e centinaia di fotogrammi). Questi seccatori, poi, sono i miei persecutori anche nei giorni successivi perchè, se mi incontrano (e come farebbero a non incontrarmi?) mi domandano:

— Avete sviluppato? Come sono venuto? Quando si possono vedere le copie?

Vedere « le » copie... Ma qualcuno non si limita ad una domanda così generica e mi dice addirittura:

— Di quella della testa, ne vorrei trentasei. Mandatemele, vi prego, nella camera numero quindici.

* * *

Intanto scorgo gli stivali neri di Blasetti e quelli gialli di Alessandrini: corro loro incontro, e, prima di salutarli, faccio scattare l'obbiettivo. Fu quella fotografia che, presentata all'on. Amicucci, Direttore della « Gazzetta » per la scelta delle immagini da pubblicare, gli fece esclamare:

— Ho paura che tu mi racconti delle storie: questa foto l'hai fatta ad una caccia alla volpe.

— Infatti, risposi, la volpe sono io.

Ritorno all'Excelsior per un'altra infornata, e giuro di fotografarli tutti in costume da bagno.

Lucio Ridenti

E questa, se Dio vuole, è una fotografia che non ho fatto io...

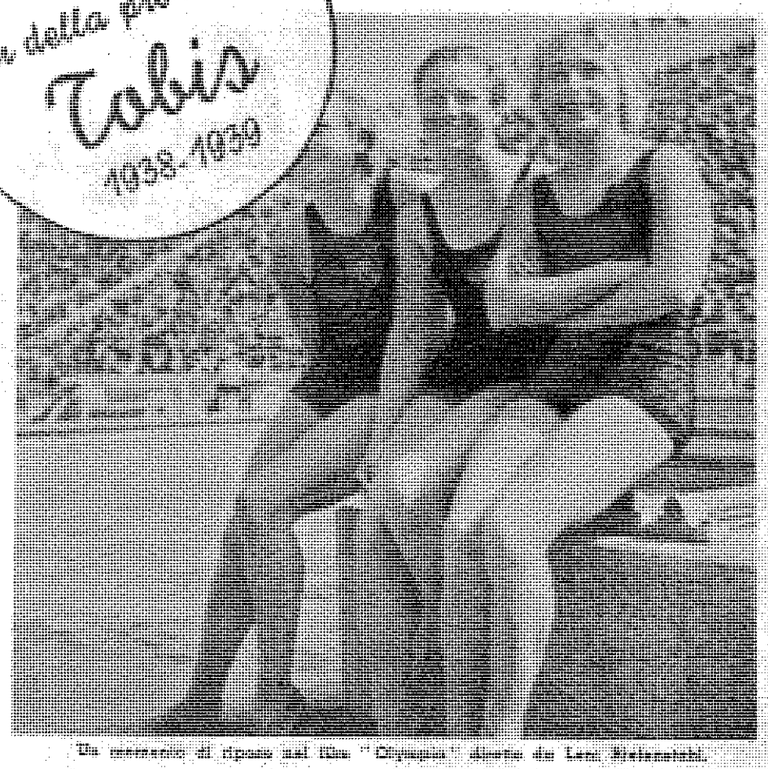
Reparto personaggi ufficiali: il Ministro Dino Alfieri, l'on. Antonio Maraini, Luigi Freddi, Ottavio Croze, Luciano Ramo, Orio Vergani, Fulvia Lanzi, G. V. Sampieri.

Reparto dive: Doris Duranti, Francesca Braggiotti, Lilian Harwey, Andreina Pagnani, Laura Nucci, Annie Vernay, Elsa Merlini, Maria Gambarelli.

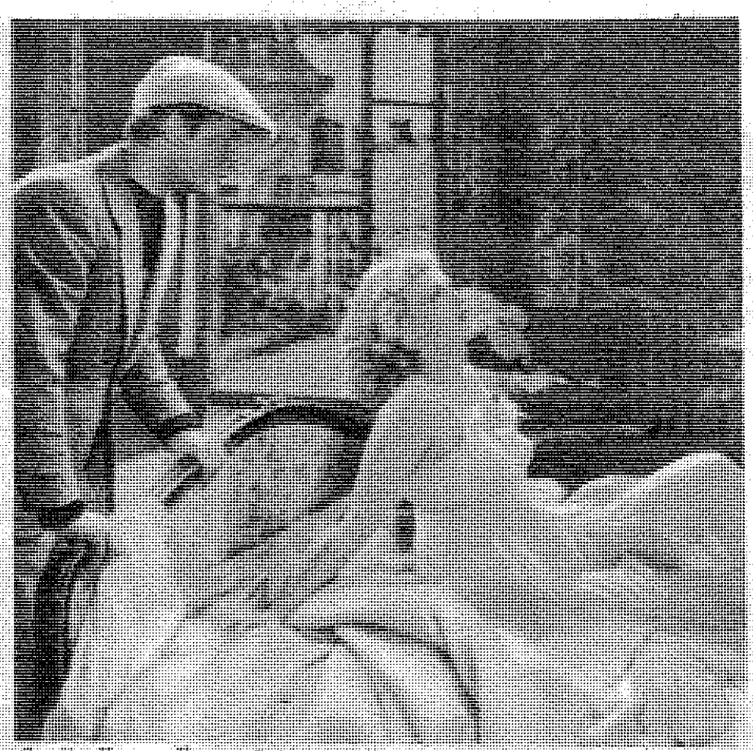
Reparto attori: Adolphe Menjou, Raffaele Viviani, Fosco Giachetti, Armando Falconi, Nelly Corradi, Memo Benassi, Camillo Pilotto, Edoardo de Filippo.

Reparto registi e critici: Carmine Gallone, Goffredo Alessandrini, Fabrizio Sarazani, Filippo Sacchi, E. F. Palmieri, Achille Vesce, Ermanno Contini, Tullio Carminati.

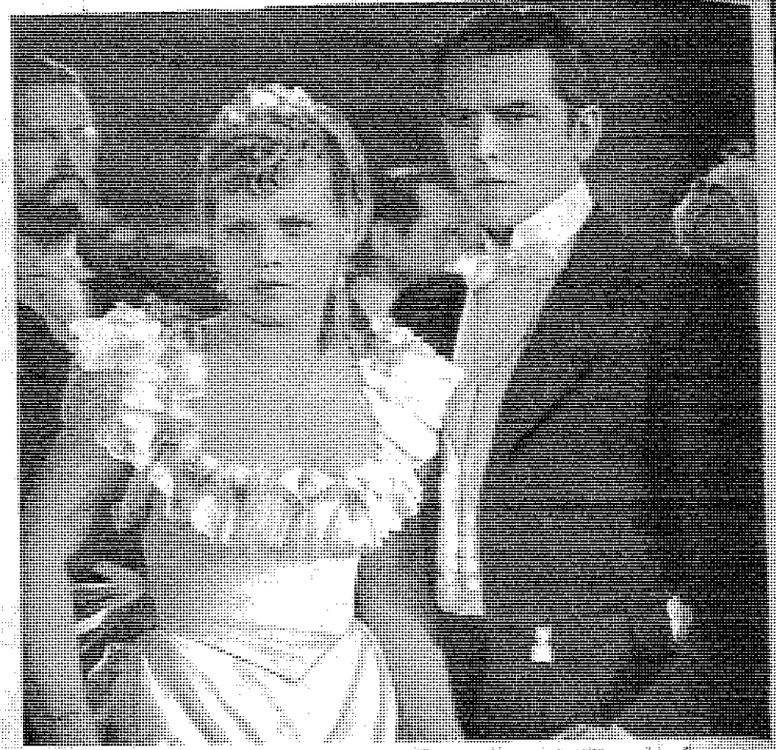
12 film della produzione Tobis 1938-1939



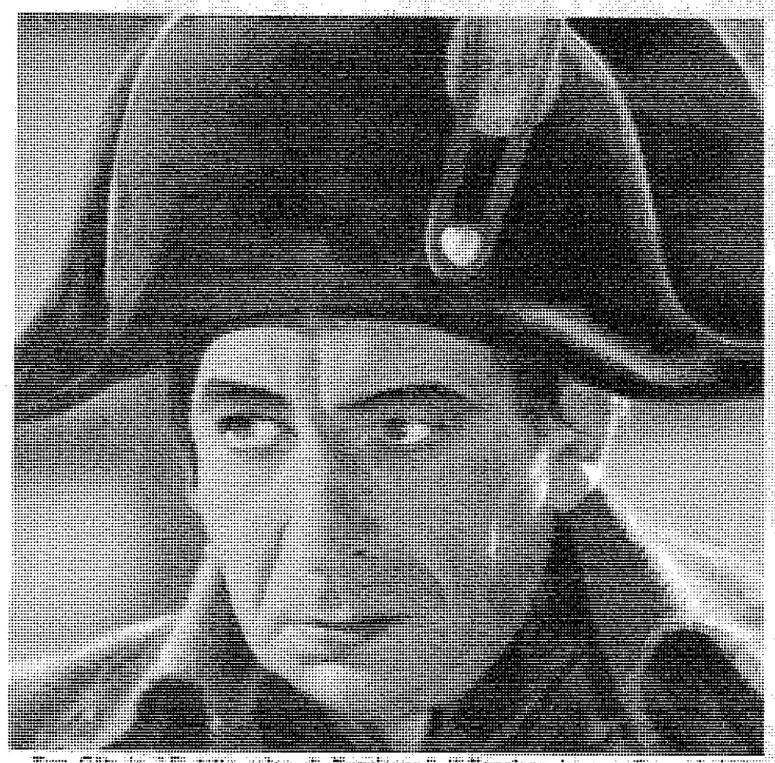
Un momento di dramma nel film "Olympia" diretto da Leni Riefenstahl.



Camille Horn e Hansen Sinker in "Herzog" ("Fiamme Vili"), diretto da Jacques Feyder, con Dana Alvert e Françoise Rosay.



Elisabeth Flickenschild e Fritz von Dongen in "Traum durchs Leben" ("Tormento Sperso") diretto da Veit Harlan.



Kurt Götz in "Es war einmal ein Mann" ("Napoleon ist an allem schuld") diretto da Kurt Götz.

Yves Bergman e Friedrich Hitzer in "Brüllende Lawine" ("Le lavoriste dir Stürme") diretto da Hans H. Zerlett con Lil Dagover e Carola Höhn.

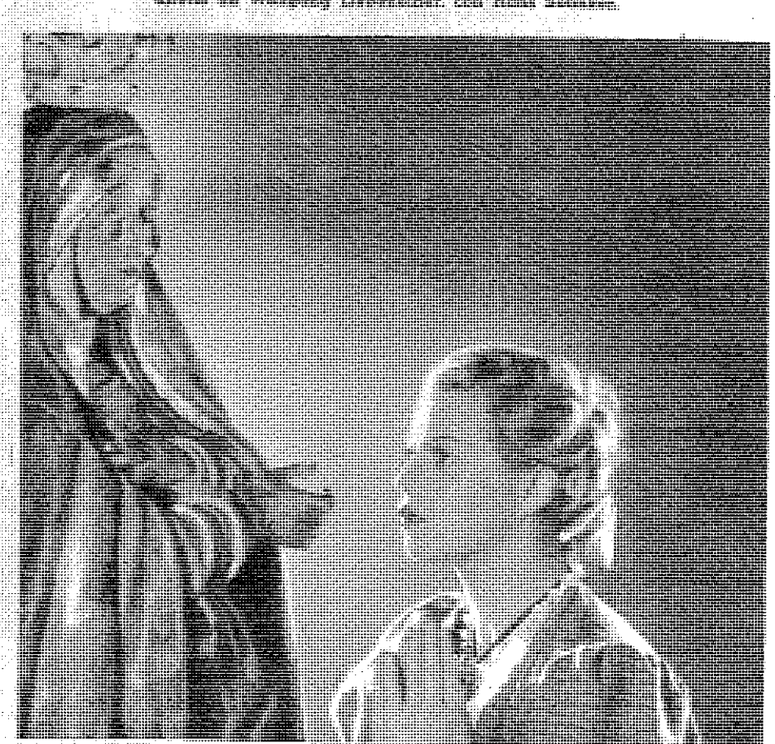
Victor de Kowa e Inge Ulrich in "Ich liebe dich" ("Io amo"), diretto da Hans Schwa.

Ruth Hellberg e Albert Matterstock in "Frasta", diretto da Wolfgang Liebeneiner con Elisabeth Dorsch.

Leni Marenbach e Heinz Rühmann in "Il maestro matitola" ("Der Meisterspieler"), diretto da Wolfgang Liebeneiner con Hans Albers.

Olga Tschechowa e Anita Eichinger in "Miracolino", diretto da Hans Schwa.

Lucy Gallun e Paul Kemp in "Allegria sulla neve" ("Heute in Schnee"), diretto da Hans Deppe.



Karina Sidorkova in "Giovanni" ("Jugend"), diretto da Veit Harlan, con Eugen Klöpfer.

Pia Beckhoff in "Cronaca di Gesenji" ("Gesenjiskronikke"), diretto da Fritz Stös, con Maria Andergast.

NUOVI ORIENTAMENTI DELLA R.K.O.

Non è vero che la produzione americana sia perfettamente standardizzata, nè che tutte le grandi firme di Hollywood producano sul medesimo piano divulgativo e commerciale.

La potenza economica di una grande casa di produzione è in ragione inversa della sua profondità artistica. Non vogliamo, con questo, diminuire il valore ideale di talune produzioni rigorosamente regolate sul gusto delle grandi masse di spettatori e su una propaganda quasi scientifica. Per rifarci ad un esempio di immediata efficacia persuasiva stabiliremo il confronto fra due case editrici, una che diffonde libri a poco prezzo di varia letteratura, in veste tipografica ariosa ed elegante, un'altra specializzata piuttosto in opere di coltura e di poesia. Sonzogno, per esempio, e Treves o Laterza.

Ognuna, certamente, adempie alla sua nobile funzione. Ma accade, talvolta, che un poeta raffinato, uno scrittore sottile rimasto parecchi anni nell'empireo delle edizioni rare e preziose, sia richiesto dal grande pubblico, e passi allora alle tirature Sonzogno di centomila copie. E viceversa accade che un altro scrittore, dopo aver con maggiore o minore successo tentato il grande pubblico, riconosce che la sua arte è meglio fatta per un ambiente più assorto e meditativo.

Per queste ragioni la Garbo, la Crawford, il Powell, il Gable, il Berry, sono raggruppati da una parte e il Cooper, la Lombard, la Hepburn, il Marshall e via dicendo da un'altra. Un solo, ma son questi criteri diremo così editoriali che regolano certi bruschi passaggi che sembrano determinati solo da questioni contrattuali. John Barrymore, da quando la età ha cominciato ad alterare il suo famoso profilo, è ridiventato l'interprete di eccezione. Adolphe Menjou, Lewis Stone, Ronald Colmann, Marlene Dietrich sono macchine fuori serie, cromate fin nei più piccoli bulloni.

La R.K.O. può essere definita veramente il grande laboratorio sperimentale dell'arte cinematografica. Questa definizione, il comune linguaggio europeo, può trarre in errore. Non vogliamo dire, con questo, che i suoi studi siano dedicati preferibilmente all'arte d'avanguardia. Questo concetto « d'arte d'avanguardia », esula dalla sana mentalità americana. Esistono, sì, pittori funambolisti, cineasti stravaganti, poeti lunatici, musicisti pazzi nei dintorni di Piazza Washington, che costituiscono la Montmartre nuovaiorchese. (L'indimenticabile Micha Auer di *My man Godfrey* ne era una gustosissima satira). Ma essi costituiscono una cultura di bacilli europei nel vivo tessuto della terra americana, non l'espressione *di una tendenza* locale.

L'attività prevalentemente artistica della R.K.O. si svolge sempre in una quadro che, invece di definire commerciale, diremmo pratico. I suoi esperti sono ormai specializzati nella «scoperta» di nuovi temperamenti artistici. Alcuni dei più interessanti caratteristi della cinematografia americana, Eric Blore, Preston Foster, Micha Auer, per esempio, sono stati scoperti e valorizzati dalla R.K.O. Barbara Stanwick, Ginger Rogers, Fred Astaire, Herber Marshall sono creazioni della stessa casa. E questo trascurando il grande, sensazionale esperimento della Hepburn e il trionfo del più impressionante tipo di traditore: Edoardo Ciannelli.

La differenza sostanziale tra la R.K.O. e le altre grandi case americane consiste nella politica lavorativa. La Metro, per esempio, è animata da uno spirito conservatore, imperialista. Essa si impadronisce di un elemento artistico quando la sua cifra, ai fini commerciali, è esattamente enunciabile, quando tutti gli esperimenti sono stati compiuti e controllati.

La R.K.O., invece, produce con spirito eclettico e liberale. Essa è una delle case che hanno saputo, per esempio, valorizzare pienamente un temperamento tipicamente europeo come quello di Cloudette Colbert, mentre altre case meno agili e più meccanizzate hanno dovuto rinunciare all'assorbimento di reclute europee.

Del resto, solo in un'atmosfera molto larga e tollerante si poteva mettere in valore la forte e singolare personalità di Katharine Hepburn, che è una delle massime interpreti del teatro di prosa americano. Chi studia attentamente i film di questa grande attrice, da *Piccole donne* a *Gloria del mattino*, da *Amore zigano*, a *Maria Stuarda*, da *Alice Adams* a *Una donna si ribella*, vede che i suoi soggetti non sono scelti e adattati con criteri commerciali, o sullo schermo un grande successo iniziale, o per servire la bellezza fisica della grande interprete. I drammi si riferiscono sempre a un tema sentimentale fisso, particolarmente sentito dalla donna che è nell'attrice: il sacrificio dell'amore alle dure necessità della vita, la mutilazione sentimentale, la melanconia che deriva da questo sacrificio. Ricordate la *Gloria del mattino?* I bene informati sostengono che si tratti di un film autobiografico.

La larghezza di vedute della R.K.O. si riconosce nel fatto che questo tema sentimentale non è perfettamente aderente allo spirito ottimista del grande pubblico americano. La R.K.O. osa respingere, senza uscire dal campo pratico, il tradizionale, americanissimo «lieto fine».

Nella prossima stagione 1938-39 la grande casa americana presenterà due grandi e singolari film della Hepburn: *Palcoscenico* per la regia dell'italo-americano Gregory La Cava, e *Susanna* (*Bringin up Baby*) che sotto il titolo di *L'impossibile Monsieur Baby* ha ottenuto strepitoso successo a Parigi.

Palcoscenico è uno dei capolavori della Hepburn. Esso approfondisce il tema di *Gloria del mattino*. Dramma di ambiente teatrale. Katharine ha al suo fianco temperamenti come Ginger Rogers, Andreina Leeds e Adolphe Menjou. La vicenda si svolge in una pensione di attrici principianti e di giovani donne com ambizioni teatrali: atmosfera nella quale l'esperienza e il formidabile intuito psicologico della Hepburn hanno piena esplicazione.

In *Susanna*, invece, in una vicenda più indiavolata che comica, vedremo Katharine alle prese con un leopardo domestico. Cioè, Katharine, ereditiera bizzarra, e Baby il suo leopardo, si sforzano di rieducare un timido professore di zoologia, David Huxley, al secolo Gary Grant.

Accanto a questi due grossi calibri la R.K.O. presenterà due film eccezionali, *Donna vivace*, (*Vivacions Lady*) e *Vacanza d'amore* (*Harbing Wonderful time*), ambedue con Ginger Rogers, ma il primo con Douglas Fairbanks jr e il secondo con James Stewart.

Fino all'anno scorso le statistiche dei giornali tecnici e i *referendums* assegnavano la massima cifra d'incassi ai film della coppia Rogers-Astaire. Coppia di ballerini brillanti ed eleganti. Nella prossima stagione, dopo qualche eccellente tentativo compiuto di recente, la R.K.O. presenterà una Ginger Rogers *comedienne* e drammatica. Una rivelazione. La intima ed espressiva bellezza della giovane attrice assume un valore nuovo.

Una magnifica avventura (*Damsel in distress*) presenterà Fred Astaire, danzatore irresistibile, a fianco di una nuova, romantica bellezza: Joan Fontaine; mentre in *Pronto per due* vedremo Herbert Marshall e Barbara Stanwick interpreti di una tipica commedia americana.

Il film musicale in grande stile sta avviandosi verso il tramonto definitivo. Quest'anno nessuna Casa americana ha progettato alcun film che si possa paragonare neanche lontanamente a «Follie di Broadway», «Abbasso le donne» ecc.

In questi ultimi tempi si è visto che il grande film musicale non richiama abbastanza pubblico se non è interpretato da artisti di grido e, che le grandiose scene coreografiche anzichè divertire stancano lo spettatore.

Paganini non ripeteva mai. — Si sta per ripetere «Monsieur Beaucaire», con Tyrone Power, in seguito al delirante successo del film di Valentino, riesumato adesso. L'idea è di Zanuck, ma, per quanto questo parli e quello fosse muto, Power non è Valentino. Il film andrà in lavorazione in autunno inoltrato; Power sta adesso al terzo mese di lavorazione di «Suez» il filmone di due milioni di dollari che Zanuck gira con Annabella e Loretta.

Fedeltà alata. — Howard Hughes, il produttore di «Angeli dell'inferno» è così fedele al cinematografo che, adesso, nel suo grande volo transatlantico, si è portato dietro una grande macchina da presa e 3000 metri di pellicola per fare un film sul suo record.

Architetture di capelli. — Il parrucchiere di Max Factor, autore delle fantastiche pettinature di Norma Shearer in «Maria Antonietta» si è guadagnato, come premio, un nuovo contratto di cinque anni.

Anna Neagle in "La grande Imperatrice", di Herbert Wilcox, con Anthon Walbrook.

"Vittoria e Alberto"

Fino a qualche anno fa, quando si voleva parlare di arbitrio intollerabile e inabissibile, in fatto di interpretazione e falsificazione della storia, si citavano i film americani. E veramente i «Crociati» e «Marcantonio e Cleopatra», firmati dall'indiscutibile nome di Cecil de Mille, segnarono un colmo.

Da due o tre anni a questa parte, i produttori americani, presi da un improvviso scrupolo di coscienza, fanno precedere tutti i loro film storici, a quelli che hanno come protagonisti dei personaggi realmente vissuti, da un prudenziale avviso: «La vicenda di questo film è puramente fantastica. Qualunque somiglianza con fatti realmente accaduti, deve ritenersi come meramente casuale.»

Ma da quando gli uffici legali delle grandi case cinematografiche hanno imposta questa formula destinata a prevenire sia le accuse di falsificazione della storia che le azioni per danni, l'aderenza alla verità dei film storici americani è diventata più che perfetta.

Stravaganze americane?

Guardate il «Maria Walewska». La storia d'amore segue così rigorosamente i documenti storici, che malgrado l'importanza cinematografica di Greta Garbo, Napoleone non è diminuito al rango di servitore di una grande attrice. Lo schermo è dominato dalla figura di Charles Boyer. Il film è il dramma di Napoleone, non quello di una piccola contessa polacca. Cinque anni fa, ai tempi di Cristina di Svezia, l'Imperatore sarebbe diventato una figura decorativa.

Nella prossima stagione la R. K. O. presenterà un grande film storico, la «Grande Imperatrice» (Victoria the Greath) nella interpretazione di Anna Neagle. E' la vita di Vittoria regina d'Inghilterra, prima imperatrice delle Indie.

Dobbiamo rilevare che il film storico americano, dopo una prima fase di arbitraria e popolaresca falsificazione, dopo una seconda fase di oggettiva e quasi pedissequa aderenza ai documenti, si accinge con questa «Grande Imperatrice» ad una più intima ed elevata interpretazione.

Per questa grande opera, una delle maggiori personalità dell'aristocrazia e della politica inglese, Sir Robert Vansistart, ex segretario permanente del Foreign Office, attuale consigliere del Governo britannico, garbato commediografo egli stesso, non ha rifiutato la sua consulenza. Non significa questo che lo spirito del film americano è stato ritenuto perfettamente conforme all'intima verità storica d'uno dei più grandi periodi dell'evoluzione imperiale britannica?

Eppure non oseremmo presentare la vera effige della donna che fu Vittoria d'Inghilterra e di colui che fu Alberto di Coburgo, Principe Consorte, accanto alle suggestive effigi dei due attori che reggono le due difficili parti. Vittoria non era bella: piccola, grassoccia, modesta di espressione. Alberto era un tedesco massiccio, rude, calvo precocemente.

Ma l'Ottocento romantico non ebbe coppia d'amanti principesca, borghese o plebea più meravigliosamente perfetta di Vittoria e di Alberto. Nessun uomo adempì con maggiore scrupolo e con maggiore sacrificio personale ai suoi doveri di marito e di padre più di quell'ammirevole principe tedesco. Uomo di alta coscienza e di alta moralità, egli seppe essere il «marito» della Regina, nel senso che, pur non avendo rango ufficiale, fu la guida vigilante, il consigliere esperto di una donna oppressa da immani responsabilità, l'educatore severo di una famiglia di principi. Vittoria, dal canto suo, con sano istinto femminile, seppe piegarsi alla volontà del marito. Il suo amore per lui, la sua devozione, possono essere citati ad esempio. Vedova a soli quarant'anni, per quasi mezzo secolo pianse il suo adorato compagno. Da qualche anno le riviste storiche vanno pubblicando il giornale intimo della grande imperatrice e le sue lettere private: nell'ultimo anno della sua esistenza, Vittoria piangeva il suo perduto amante come nel primo anno di vedovanza.

Era giusto che i produttori americani non guardassero che questo grande, incomparabile amore. Perchè in questo amore devoto, nel perfetto adempimento dei suoi doveri di sposa e di madre Vittoria attingeva la sua grandezza di regina.

Ecco perchè nel film Vittoria e Alberto hanno la bellezza ideale delle loro anime, non la materiale somiglianza coi documenti iconografici del tempo.

1) Ginger Rogers e Douglas Fairbanks jr. in «Vacanze d'amore» — 3) Katharine Hepburn e Cary Grant in «Susanna» — 3) Ginger Rogers e Andrea Leed in «Palcoscenico» di Gregory La Cava con Katharine Hepburn e Adolphe Menjou — 4) Ginger Rogers in «Una donna vivace» con James Stewart — 5) Fred Astaire e Joan Fontaine in «Una magnifica avventura» — 6) Herbert Marshall e Glenda Farrel in «Pronto per due».

Herbert Marshall

La sua cartella biografica reca i seguenti dati segnaletici: Occhi celesti, capelli castano scuri, altezza 1,83, peso 81,500. Questo significa apparenza sullo schermo di almeno novanta chili. Infatti, Marshall non ha la figura di un damerino: alto, un tantino massiccio, la spalla destra un po' meno alta della sinistra, (deformazione tipica di tutti gli intellettuali,) collo corto, occhi vagamente assonnati, non si raccomanda certo per la sua perfezione fisica. Ma è nato in Inghilterra il 23 maggio di un anno ormai inconfessabile, il che significa trovarsi molto più vicino ai cinquanta che ai quaranta. E inglese lo è, al cento per cento, nel senso buono della parola.

Herbert Marshall viene dal teatro. Il compilatore che ha raccolto le biografie di tutti gli attori della R.K.O. narra con meraviglia che alla domanda: — Perchè avete scelto la carriera del teatro, — Herbert risponde: — Perchè offriva più lauti guadagni —. L'eccellente scriba americano, propenso più del ragionevole al facile romanticismo, si meravigliava evidentemente che l'attore non avesse risposto la rituale frase:

— Perchè il teatro è stato il mio primo e grande amore.

Non temono, dunque, gli esperti in propaganda cinematografica che questa risposta così materialistica, così poco romantica possa danneggiare la reputazione di Hebert Marshall? Infatti, per neutralizzarla, i biografi la narrano con un sorriso di incredulità, con l'aria di aggiungere: — Che mattacchione!

Ma la dichiarazione di Herbert è perfetta. Solo un vero inglese poteva farla. Un inglese dallo spirito pratico, conservatore per istinto, privo di fantasia. Probabilmente c'era in lui più passione ed ambizione che spirito pratico. Ma si sa che i veri inglesi hanno una istintiva ripugnanza pei grandi gesti e le grandi parole. Si narra che durante la guerra dei cinque anni i giovani bene educati che avevano ricevuta una distinzione sul campo dell'onore, usavano ironizzare e satireggiare il proprio eroismo

Un inglese, dunque, non poteva dare altra risposta: si sceglie una carriera perchè è più vantaggiosa, perchè offre una migliore sistemazione economica.

Herbert è uscito dal ceto medio del popolo britannico: egli è stato educato in uno dei famosi *colleges* che formano i *gentlemans* su uno schema un po' rigido. Uscito da Harlom fu impiegato di banca. Da questa prima situazione molti suoi colleghi sono poi saliti ai consigli d'amministrazione o alla Camera dei Comuni. Herbert, invece, scontento del suo lavoro, fu assunto come amministratore da una compagnia teatrale. Fu in questa sede che si accorse della convenienza economica della carriera di attore. Tre anni ufficiale nella grande guerra, gravemente ferito, si distinse prima e dopo il conflitto sui palcoscenici inglesi dei suoi continenti.

La sua carriera come attore cinematografico è stata lenta: si è fatto appello a lui quando il soggetto richiedeva un elemento di grande distinzione. In *Venere Bionda*, accanto a Marlene Dietrich, fu perfetto. Ma il maggiore successo lo ha raggiunto di recente, in *Angelo*, dove in maniera incomparabile, con una sottigliezza indescrivibile, ha interpretato la parte di un ministro degli esteri inglese.

Tutta la sua arte è nello stile e nella perfetta padronanza del ruolo di gentiluomo dal quale nessun regista oserebbe separarlo.

— Cosa ne pensate di questo film? — chiede Mario Gromo ad un signore che gli siede accanto.

— Per me è un capolavoro.

— Ho capito, voi non avete pagato l'ingresso.

* * *

— C'è una cosa che mi attrae moltissimo alla Mostra di Venezia — dice Vittorio Metz — ed è precisamente vedere un film indiano, parlato in inglese e non conoscere che l'italiano. Non potrete negare che in queste condizioni la miglior cosa da farsi sia dormire; e a me piace tanto dormire!

* * *

Un inglese, capitato giorni sono nei pressi di Venezia, chiede ad un uomo che cammina placidamente in bicicletta:

— Come dovere fare, io, per vedere le "stelle"?

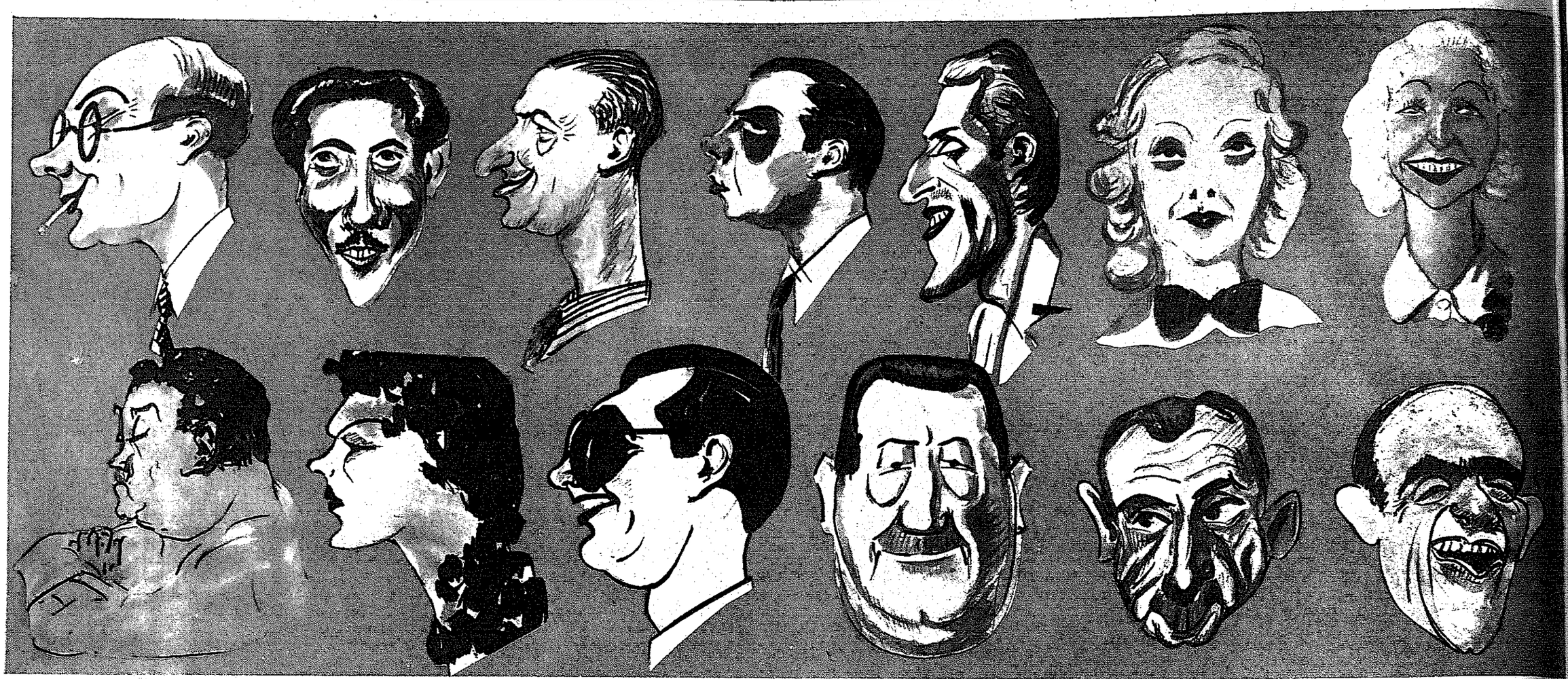
— Fermatevi, e aspettate un'oretta. Poi, guardate in alto, se è sereno si vedono sempre.

* * *

— Non ho mai conosciuto un uomo più tirchio di mio zio — racconta Gianni Agus, un giovane scritturato della "Scalera". — Immaginate che ogni volta che mi vedeva, quando ero più piccolo, mi mostrava cento lire dicendo: "Vedi, Gianni, quando sarai grande te le darò". Ci crederete che l'altro giorno quando gliele ho chieste, mi ha detto che lo diceva solamente per farmi crescere più in fretta?!

* * *

— Antonio Centa, ha migliorato, come cacciatore — racconta Doris Duranti. — Infatti, giorni fa, invece del solito chilo di beccacce, ne ha comprati due....



Da sinistra a destra: E. M. Margadonna, sceneggiatore - G. Pelagallo, dirett. di produzione - C. D'Errico, regista - G. Ansoldi, aiuto regista - S. D'Angelo, architetto - G. Paolieri - L. Vincenti - C. Pilotto - L. Ferida - M. Doro - G. Sinaz - F. Guerzoni - U. Sacripanti

IMPERATOR FILM S. A.

CAPITALE L. 1.000.000 VERSATO

SEDE IN ROMA - VIA CESARE BECCARIA, 23 - TELEFONO 33-783

PRODUZIONE 1937-38

GLI UOMINI NON SONO INGRATI

Regia: GUIDO BRIGNONE

PRODUZIONE 1938-39

Pronto per la programmazione - Concessionario per tutto il mondo CONSORZIO CINEMATOGRAFICO E.I.A.

TUTTA LA VITA IN UNA NOTTE

Regia CORRADO D'ERRICO

LUISA FERIDA - CAMILLO PILOTTO

GERMANA PAOLIERI - MINO DORO - LILY VINCENTI

GUGLIELMO SINAZ - UMBERTO SACRIPANTI - FAUSTO GUERZONI

IN PREPARAZIONE

UN FILM IN VERSIONE TALIANA-FRANCESE

Distribuzione della versione francese "OPTIMA FILM" Londra (Wardour Street, 113) - Parigi (16, Rue de Berne)

INTERPRETATO DAI MIGLIORI ATTORI DELLO SCHERMO ITALIANO E FRANCESE

PRODUZIONE 1939-40

FRANCESCO BORGIA

Grandiosa rievocazione storica il cui costo complessivo è preventivato su dieci milioni di lire

IN PREPARAZIONE

UN GRANDE FILM MUSICALE

Soggetto di GIACOMO DUSMET - Sceneggiatura di E. M. MARGADONNA - Regia: CORRADO D'ERRICO

con GALLIANO MASINI - LUISA FERIDA - GERMANA PAOLIERI

LILY VINCENTI - GUGLIELMO SINAZ - MARIO BRIZZOLARI - LUIGI ALMIRANTE - FAUSTO GUERZONI

GRANDI ATTORI - GRANDI REGISTI - GRANDI FILM

Alessandro Korda mostra al Primier britannico Chamberlain, un pezzo della pellicola di "Il Principe Azim".

"Il principe Azim"

Questo film segna l'ultima fase della lotta anglo-americana

C'è una guerra incruenta, ma spietata, nel campo della cinematografia internazionale. Una guerra che ha ormai cinque anni di durata ed ha già segnato una serie rispettabile di vittorie e di sconfitte da una parte e dall'altra. La cinematografia inglese, condotta da un capitano europeo, ricco di ventennale esperienza, l'ungherese Alessandro Korda, si ostina in una lotta ad oltranza contro la cinematografia americana.

In un primo momento, debellata senza verosimili probabilità di resurrezione la grande cinematografia tedesca, languente per mancanza di atmosfera economica la cinematografia francese, le pretenzioni dei cineasti inglesi parevano veramente disperate e futili. «L'uomo di Aran», il «Fantasma galante», «Le mogli di Enrico VIII» parvero veramente il massimo, proprio il massimo di quel che si poteva ottenere, al di fuori della colossale organizzazione americana, con un enorme sforzo finanziario.

La prima fase della lotta ha avuto parecchi tempi. Con «Le mogli di Enrico VIII» Alessandro Korda volle dimostrare che la industria europea poteva produrre in base ad una formula facile e divulgativa suscettibile di risultati economici non meno importanti delle famose formule americane: il Laughton riempì la cassetta non meno di una Garbo.

Il capolavoro di Flaherty, «L'uomo di Aran», premiato a Venezia con la Coppa Mussolini, dimostrò che l'industria inglese era in condizioni di produrre un film ad alto tenore artistico e ideologico non meno elevato di un «Allelujal».

Il «Fantasma galante» fu un'esperienza ancora più sottile, ancora più concreta. Alessandro Korda, insignoritosi di un grande regista europeo — esempio tipico di mentalità anti-commerciale — seppe imporgli uno stile divulgativo e facile, regolato dalle necessità tattiche e strategiche dello sfruttamento. L'abilissimo cineasta anglo-magiaro seppe fare con René Clair quel che la Metro, a suo tempo, aveva fatto con Jacques Feyder e quel che gli americani non avevano saputo fare con Eisenstein.

Eppure, date queste prove di capacità e di potenza — alle quali bisognava aggiungere il formidabile «atout» della recitazione in lingua inglese —, gli americani si ritennero in grado di annunziare la disfatta totale dell'industria britannica. I circuiti degli Stati Uniti, bloccati dalla produzione hollywoodense, avevano praticamente, se pure di sotto mano, boicottata la produzione inglese. Ora, la nascente industria britannica, per poter battere la formidabile avversaria, aveva dovuto mettersi sul medesimo piano di produzione, assicurandosi attori, tecnici e registi a prezzi elevatissimi. La sua produzione non poteva, dunque, prescindere dal mercato dell'America settentrionale che, ai prezzi di produzione americana, rimane la base essenziale d'ogni efficace sfruttamento.

In effetti, gli industriali inglesi avevano dovuto affrontare una crisi particolarmente grave, particolarmente pericolosa. La minaccia non era fatta solo sul puro piano affaristico, ma anche in campo ideale. Uno degli «atouts» sui quali il vecchio Continente maggiormente puntava era, appunto, la capacità degli europei di conferire alla produzione cinematografica un più alto valore di contenuto.

Invece, proprio in quegli anni, quasi presaga della propria deficienza, con uno sforzo degno di ogni elogio, la pratica e scanzonata America dei «businessmans», gettava sul mercato i «Lancieri del Bengala», «La vita del dottor Pasteur», «Zola», «La carica dei 600». Con grandissima confusione, gli inglesi dovevano riconoscere che nessuno aveva mai interpretato con tanto gusto e con tanta profonda verità i più difficili aspetti dell'anima britannica, dall'orgoglioso spirito che è nelle fondamenta dell'impero, al famoso «Fair Play».

Il colpo, il monito, aveva raggiunto anche i francesi. Mentre magnifici temperamenti di registi e di attori, da Duvivier a Pierre Blanchar, da Chenal a Françoise Rosay, da Feyder a Louis Youvet, da Marcel L'Herbier a Jean Gabin, da Renoir a Danielle Darrieux, mettevano una seconda ipoteca sulla successione del cinema americano, lo spirito essenziale della Terza Repubblica — la religione della scienza, che ebbe come apostolo Pasteur, l'urto permanente tra le forze dell'ebraismo internazionalista e le forze della tradizione nazionalista e cattolica, culminato nel processo Dreyfus — aveva negli americani degli evocatori insuperabili.

Per una stagione, abbiamo creduto che gli inglesi, col tradizionale spirito realistico, avrebbero fatto cadere la lotta impari. Invece, i cineasti stretti intorno ad Alessandro Korda hanno fatto appello ad un'altra tradizione britannica, non meno importante: la testardaggine. La City ha nuovamente aperto i cordoni della borsa, e con maggiore larghezza. Forse la pretesa di avere un'industria cinematografica d'importanza mondiale è della stessa natura della pretesa di avere una flotta aerea non inferiore ad altre.

Certo, con un formidabile bombardamento di sterline la City ha smantellata la coalizione dei circuiti americani. Conquistata la maggioranza delle azioni di una grande firma di Hollywood, gli inglesi si sono assicurato il diritto di produrre negli Stati Uniti e, quindi, di partecipare a quei benefici protezionistici che gli americani avevano escogitato per soffocare sul nascere la concorrenza britannica.

L'America sostiene male la controffensiva. Flaherty ha avuto modo di produrre un altro grande film, il cui successo commerciale è stato di gran lunga superiore a quello dell'«Uomo di Aran», che del resto poteva definirsi nullo. E quest'anno a Venezia gli inglesi risponderanno ai «Lancieri del Bengala». Sabù, il piccolo, Kiplinghiano custode di elefanti, ha qualche anno di più. La sua bellezza è più pura, più suggestiva. Egli sarà un piccolo principe indiano, nel grande e complesso film a colori, «The Drum».

Film pieno di rigorosa ideologia imperiale e britannica. Ma con vivo senso di modernità, il leale carattere del Khan di Tokot e del Principe Mohammed, la fresca e purissima bellezza del Principe Azim, vogliono quasi simboleggiare la fratellanza, la comune, lontanissima origine degli indo-europei. Mentre Carruthers, l'agente dell'Intelligence Service — che non è naturalmente l'emissario di un servizio segreto d'informazioni, ma l'esecutore della giustizia divina — sventa faticosamente e con grave rischio le criminali macchinazioni del perfido Principe Ghul, usurpatore del Principato di Tokot, il piccolo Azim e il tamburino scozzese Bill Holder si accampano in primo piano come campioni delle due grandi razze.

Doveri di corte. — Il primo dovere di corte è la più rigorosa puntualità, difatti alla prima di «Maria Antonietta», a Hollywood, l'8 luglio, era rigorosamente proibito di entrare nella sala dopo le 21. Si poteva, però, andarvi da mezzogiorno e portarsi da mangiare.

«Lord Jeff», un film Metro-Goldwyn-Mayer, con Freddie Bartholomew e Mickey Rooney, ha urtato talmente le suscettibilità degli ufficiali del transatlantico «Franconia» della Cunard Line che questi hanno chiesto che il film venisse ritirato dalla circolazione. Il film tratta della redenzione di un giovane orfano (Freddie Bartholomew) il quale uscito dall'Orfanotrofio Barnardo in Inghilterra ottiene d'imbarcarsi a bordo del «Queen Mary». Lo scopo della pellicola è di dimostrare come la rigida e severa vita marinaresca crea l'uomo ed il cittadino onesto. Ma evidentemente gli ufficiali della «Franconia» hanno interpretato il soggetto come una denigrazione degli equipaggi delle navi inglesi. Anche al Console di S. M. Britannica è stato indirizzato un protesto, ma questi non ha fatto alcun passo diplomatico presso Washington.

L'ATTREZZATURA DI UNO "STUDIO"

Qualche cosa che sta prima degli attori - Impianti di primissimo ordine Macchine e ordigni - L'ala della poesia

Prima che con gli attori, i registi, gli operatori e via dicendo, una casa cinematografica si forma con l'attrezzatura tecnica. Tutto, naturalmente, è relativo. Prendete per esempio una casa cinematografica che si costituisce per realizzare uno o più film senza avere uno stabilimento proprio. Questa Casa è costretta a prendere in affitto da una apposita organizzazione sia il teatro di posa, sia, conseguentemente, tutta l'attrezzatura tecnica necessaria per la lavorazione. Ma quando si tratta di un grande organismo, sorto con precisi scopi industriali, oltrechè artistici, basato su un programma di lavorazione continua e illimitata, intenzionato a mettere profonde radici e a levarsi, con vigore e certezza di duratura esistenza, nel giardino delle feconde realizzazioni cinematografiche, allora, signori miei, si comincia dal mattone e si costruiscono gli edifici per i teatri di posa, per i camerini, per i magazzini, per le officine, per la truccatura, per i parrucchieri, per il sonoro, per il montaggio, e via dicendo.

Costruiti o acquistati gli edifici, si provvede agli impianti; ed allora comincia la sequela dei macchinari, delle lampade, degli apparecchi. Contemporaneamente si deve mettere in moto anche l'importante ingranaggio del personale. Non si tratta di pagliuzze; sono milioni che volano, quando questa titanica macchina che si chiama l'attrezzatura tecnica comincia ad aprire le voragini delle sue imprescindibili necessità.

La «Scalera Film», venuta alla ribalta della cinematografia italiana con l'intendimento di procedere ad una lunga e perenne produzione e di costituire una salda e compiuta industria, anzichè costruire «ex novo» gli stabilimenti e gli edifici necessari, si è provveduta di una solida costruzione cinematografica che aveva tutti i requisiti per poter accogliere degnamente le vaste forze della possente organizzazione scaleriana. Parliamo della «Caesar Film».

Era logico che, sulla struttura della pianta antica, si creassero tutta una nuova architettura ed una nuova armatura ispirate al concetto moderno e dotate dei mezzi più recenti, e più idonei, ad una lavorazione accurata ed intensa.

Per quanto riguarda la parte edilizia, ai due teatri già esistenti se ne aggiungerà prestissimo un terzo, già in via di avanzata costruzione, lungo cinquanta metri, largo ventotto, alto sedici. E' superfluo dire che il superbo edificio si sta levando, nell'immensa cerchia scaleriana, confortato di tutti gli ultimi ritrovati tecnici, a cominciare da quelli fonici per finire a quelli acustici. Per un dovere di sincerità, anzi, dobbiamo segnalare che su questo importantissimo particolare tecnico, si è fatta una cosa che ancora non era stata mai fatta. Si è costruito, cioè, un piccolo teatro e in questo sono state esperimentate tutte le nuove invenzioni acustiche; e, sul modello di questo edificio in miniatura, reso perfetto da studi meticolosissimi, si sta procedendo alla costruzione del grandioso teatro, destinato alle più alte realizzazioni. A questo punto è bene rilevare che nelle nuove costruzioni della «Scalera Film», che vanno dal terzo teatro a tutto un notevole assieme di perfezionamenti e di adattamenti edilizi, trovano lavoro centinaia di operai di tutte le categorie. E questi si aggiungono alle folte schiere del personale già assunto, con regolare contratto.

Riprendiamo il filo del nostro discorso. Ai nuovi edifici, che avranno camerini, sale per truccatori e parrucchieri, bagni, docce, spogliatoi distinti per attori e per generici, oltre le sartorie, le falegnamerie e le officine, si aggiunge una bella piscina che rispecchierà tutta la grazia del fiorito giardino, sorgente nella parte esterna della cinta cinematografica. Poco distante vi sarà lo spazio per l'eventuale costruzione di esterni accessori. E' in atto la preparazione del reparto adibito al «trasparente», mentre le ampie sale di montaggio e di proiezione, e le cabine di tutto il complesso sonoro, dotate di un completo impianto «Tobis», e la magnifica sezione fotografica respirano già tutto l'ossigeno dell'alacre produzione.

Un apparato «Western» e due «R.C.A.» sono in viaggio dall'America del Nord, per completare l'impianto sonoro della «Scalera Film». Si tratta dell'ultimo grido in materia. Sono anche prossime all'arrivo tre macchine «Debrie» per la ripresa fotografica insieme con un vasto materiale accessorio che arricchirà notevolmente le già cospicue dotazioni della «Scalera Film».

Ecco, schematicamente, il quadro della attrezzatura tecnica di una casa cinematografica. E non abbiamo parlato dei carrelli normali e a grue, dell'officina meccanica, nella quale si fabbricano anche delle delicatissime lampade, capaci di speciali effetti; delle moviole «Prevost», delle miracolose macchine di sincronizzazione; della rete delle agenzie di noleggio e di distribuzione che la «Scalera Film» sta estendendo in tutte e dieci le città capozona, della organizzazione del doppiaggio, per il quale la nuova organizzazione cinematografica ha tutta la collaborazione della «Fono Roma»; della prodigiosa intessitura tecnica del «trasparente» e di tanti altri tasselli, insurrogabili, che compongono il vivo mosaico di questa limpida armonia tecnica, sulla cui raggiera, i creatori e i costruttori dei film, riflettono l'ala iridescente dell'arte e della poesia.

Una stupenda espressione di Evi Maltagliati in "Jeanne Dorè", il nuovo film della Scalera diretto da Mario Bonnard.

Irène Chenriè, dell'Opera di Parigi (recentemente venuta in Italia per il Maggio fiorentino) e Irène Chenriè in "Pascinella alla sbarra", di Jean Benoit-Levy.
(Colosseum)

Margaret Sullavan

Un grande talento ed una indomabile volontà - Basta un filo di voce...

La scelta di Luise Rainer non è stata casuale. Si voleva, appunto, una grande attrice di teatro, non per arricchire il firmamento Metro di una nuova «stella», non per avere tra tanti puri astri cinematografici, una grande diva del palcoscenico; ma perchè il cinema attinge, nuovamente, le sue nuove reclute tra le fila dell'esercito nemico. Esercito che si diceva disfatto. Eppure gli emissari di Hollywood si adoperano a corrompere i capo fila dei battaglioni in ritirata, per arricchire gli stati maggiori delle grandi case.

Luise Rainer non ha narrato le lotte interiori o esteriori che precedettero la sua capitolazione. Ma vi fu lotta? Crediamo di sì. L'arte della Rainer era troppo prelibata, il teatro era stato per lei troppo fecondo di successi per poter supporre che se ne sia distaccata senza un rimpianto, senza un fremito. Forse, diranno gli scettici, il rapido oblio è l'immancabile conseguenza degli amori troppo fortunati.

Margaret Sullavan, invece, si diffonde con abbondanza di particolari sulle sue origini teatrali. Anche Margaret viene dalla scena. Attrice molto nota in Broadway, l'assunzione nel firmamento Metro non le ha fatto dimenticare il paradiso perduto. La propaganda Metro lascia che la giovane attrice parli con nostalgia del palcoscenico. Significa, forse, che i suoi osservatori riconoscono la qualità di brevetto nobiliare alla professione di attrice di prosa? Ai tempi dei primi trionfi dell'autentica *girl*, dell'autentica ragazza americana, Joan Crawford, il cinema era più superbo!

— Chi avrebbe detto, — esclama Margaret Sullavan — che mi sarei così strettamente legata con Hollywood?

La giovane attrice ha appena terminato il suo ottavo film, che è poi il secondo sotto l'insegna del Leone: *Three Comrades* e *The Shopworn Angel* ne sono i titoli. Mentre noi critici osserviamo che teatro e cinema hanno firmato una sorta di armistizio sempre più fecondo di scambievoli concessioni, Margaret Sullavan ancora oggi dichiara di non aver superato il profondo senso di malessere che desta in lei la differenza abissale tra teatro e cinema.

— Quando in teatro, — ella dice, — ho imparato a mente tutte le battute e mi sono ben bene immedesimata della mia parte, ho fatto tutto. In cinema, invece, è ancora nulla!

Questa, del resto, è l'osservazione pratica che fanno tutti gli attori in possesso di una personalità tipicamente teatrale. Terminato lo studio della parte il regista ve la frantuma, ve la spezzetta finchè ne abbiate perduta ogni coscienza; poi ve la rimescola e ve la ricompone secondo una fantasia che non è la vostra.

Questa dura fatica impressionò gravemente Margaret, tanto che dopo il primo film *Only Yesterday*, malgrado il notevole successo, ritornò senz'altro a New York per riprendere la carriera teatrale.

Ma in quel momento gli impresari di Broadway non avevano disponibile nessuna commedia degna di un'attrice del rango di Margaret Sullavan. Mentre costei stava per rassegnarsi ad un'attesa più o meno lunga, le venne da Hollywood l'offerta di assumere la parte femminile in *Little mom what now*, il film tratto dal celebre romanzo di Hans Fallada. I produttori colsero Margaret in un momento psicologico. Ebbero così la fortuna di riagguantare la preda che era quasi sfuggita dal cielo più sonoro; ma più effimero del cinema.

Del resto, Margaret aveva avuto una carriera relativamente facile. La vita americana offre indubbiamente il notevole vantaggio di consentire ai ragazzi la libera e incontrollata esplicazione delle loro tendenze e delle loro vocazioni. La Sullavan, che appartiene ad una famiglia molto signorile di Norflolk nel Massachusset, ebbe modo di appagare prestissimo quello che essa definisce il primo e più grande amore della sua vita. E' stata allieva della scuola drammatica diretta da E. E. Clive, ammessa al Copley Theatre.

Questo istituto seguiva metodi didattici molto originali e di sicura efficacia. Lasciava cioè ai giovani allievi piena libertà di iniziativa e di esperimenti. Si voleva che gli allievi sviluppassero spontaneamente le loro qualità di istinto e di fantasia.

Margaret, infatti, si legò di amicizia e di solidarietà professionale con Charles Wetherbee della Harward University e con Bretaigne Windust della Princeton University. Le tre famiglie, del resto, erano gia strette da vecchia amicizia.

Il trio costituì una piccola compagnia sperimentale e faceva di tutto, dalle commedie alla messa in iscena, dall'impresa alla regia e all'interpretazione. Un gioco da ragazzi che doveva essere più redditizio, ai fini della carriera, di una lunga permanenza in una tradizionale scuola.

Questa prima parte, strettamente giovanile, della carriera di Margaret durò tre anni, durante i quali, coi suoi compagni, fu alla testa di un vero e proprio piccolo movimento teatrale in Falmanth nel Massachussets. Dopo questo periodo, ritornò a Norfolk, dove le toccava di iniziare la carriera di ragazza di buona famiglia in cerca di marito. Racconta Margaret di essersi sforzata con ogni buona volontà di recitare la sua parte nei tè danzanti, nei balli, nelle feste di benificenza. Invano. Ritornata al suo grande amore, debuttò in Princeton del New Yersey in *Strictly Dishononrable* di Preston Struggees. Il successo fu superiore ad ogni aspettativa. Ritornata nel suo camerino, le fu detto che Elmer Harris, il noto impresario di Broadway, l'aveva sentita con grande interesse e già pensava di affidarle la parte di protagonista in *The modern Virgin*, una commedia che sarebbe andata in iscena a New York nell'autunno. Anzi, il signor Harris pregava Miss. Sullavan di passare da lui il giorno seguente.

Al mattino, appena sveglia, Margaret si accorse con terrore di aver persa la voce. Un colpo d'aria, o lo sforzo della sera precedente, l'avevano resa quasi completamente afona. Con decotti, pozioni, e col quasi completo silenzio di tutta la mattinata, tentò di preservare e di rinforzare quel filo di voce che le sarebbe stato necessario nel pomeriggio per discorrere col signor Harris. Si misero facilmente d'accordo. Ma quale fu la meraviglia di Margaret quando, alla fine del colloquio, Harris disse, molto soddisfatto, di non aver fatto attenzione alla sua voce, la sera precedente, e che proprio quel tono, leggermente afono era necessario alla sua commedia. Anzi, era indispensabile.

Margaret racconta, — se non è vera è ben trovata, — di essersi esposta per tutta l'estate a vento, bufere e sudori raffreddati per rimanere afona. E di esserci riuscita! *The modern Virgin* fu, naturalmente, l'inizio della sua trionfale carriera.

La Warner Bros. presenta
alla sesta Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia:

BETTE DAVIS IN JEZEBEL

metà sirena - metà angelo
intieramente donna

con
Henry
FONDA
George
BRENT

VIVA PRODUZIONE
DI
W. WYLER

LANCIA e C.
FABBRICA AUTOMOBILI
TORINO

Elizabeth Arden
S. A. ITALIANA

Prodotti di bellezza per la cura dell'epidermide. Prodotti speciali per l'estate. Prodotti Hollywood per la truccatura cinematografica e da scena.

Al Lido di Venezia, presso "GIULIO" al Grand Hotel des Bains, un'Assistente Specializzata di Elizabeth Arden applicherà, durante tutto l'Agosto, gli stessi trattamenti di bellezza che hanno reso celebri i Saloni di Nuova York, Parigi, Londra e Berlino.

ROMA - SALONE PER TRATTAMENTI: PIAZZA DELLE TERME, N. 4
presso GRAND HOTEL, Tel. 42348

Maraviglia

CARAMELLA "PRIMAFLORA": DELIZIA SOTTO IL SOLE

Venchi Unica

L'AUDITORIUM DI CINECITTÀ

Abbiamo chiesto all'ing. Enzo Cambi, progettista dell'AUDITORIUM, un articolo su questa magnifica realizzazione dell'ingegneria italiana, la quale, per unanime riconoscimento dei tecnici, ha superato di molto i più progrediti apparati americani e tedeschi.

Venni chiamato a collaborare con l'on. Roncoroni, per lo studio acustico della costruenda Cinecittà nel febbraio del '36. Il primo problema, e il più importante come mole, se non come interesse tecnico, era quello delle esigenze acustiche dei nove teatri da presa che costituivano il primo lotto da costruire.

Il problema a sua volta si sdoppiava in due: il primo riguardava l'isolamento dei teatri dai rumori esterni, e il secondo la acustica interna, cioè il comportamento dell'ambiente di fronte ai suoni generati nell'interno di esso e destinati ad essere registrati.

Per il primo problema, si trattava di raggiungerlo con tutte le strutture delimitanti il teatro; e questo, naturalmente, con disposizioni tecnicamente e industrialmente pratiche, e con materiali esclusivamente nazionali ed autarchici (si era in periodo di sanzioni).

Mentre per le pareti perimetrali i dati della letteratura tecnica davano per sufficiente l'isolamento di un muro in tufo e mattoni dello spessore di 45 cm., per le strutture di copertura e per le porte era necessaria la combinazione di materiali che, oltre a presentare l'isolamento richiesto, avessero i necessari requisiti di relativa leggerezza, di costo moderato, e di durata. Data la scarsezza di dati sperimentali, ritenni metodo migliore quello di ricorrere all'esperienza.

In uno dei locali del vecchio stabilimento «Cines» venne così realizzato in brevissimo tempo un completo, per quanto rudimentale, laboratorio acustico in cui vennero successivamente sperimentati nei riguardi dell'isolamento, tutti i materiali elementari praticamente applicabili e tutte le combinazioni di essi, che la teoria, e la logica della ricerca, consigliavano per la soluzione del problema.

Giunsi così, oltre che alla soluzione cercata, a procurarmi una vastissima messe di risultati sperimentali, che avevano, almeno, il pregio non comune di essere stati tutti determinati nelle medesime condizioni; questi dati furono in seguito, e saranno, di grandissima utilità per la soluzione dei problemi relativi all'allestimento delle rimanenti installazioni dello stabilimento.

In base al risultato di queste esperienze tutti i teatri di presa hanno un triplice tetto in tavelline di cotto; il più esterno porta la copertura di superficie in Eternit ondulata, il più interno il rivestimento del teatro, e nelle due intercapedini intermedie sono disposti opportuni materiali assorbenti. Particolare cura è stata dedicata all'attacco della copertura alle pareti perimetrali, ove era necessario mantenere la continuità dell'isolamento, lasciando libera la dilatazione elastica delle capriate, che, con opportuni accorgimenti presi di comune accordo con i costruttori, sopportavano la triplice copertura.

Analogamente si definiva la struttura delle porte di comunicazione con l'esterno, e il sistema di tenuta acustica di queste ultime nelle loro commessure; altri problemi si presentarono nelle aperture inaccessibili dei canali di ventilazione per il condizionamento d'aria, e anche questi vennero risolti analogamente.

Garantiti i teatri contro i rumori esterni, si trattava di realizzare nell'interno un tipo di rivestimento che assicurasse la correttezza acustica della ripresa: cioè di disporre e dosare il materiale assorbente in modo da garantirci contro gli echi e da assicurare un giusto grado di sonorità interna. Anche qui si fissò un valore numerico — la *coda sonora* che si desiderava in ogni teatro — e si determinarono i quantitativi di materiali assorbenti necessari per realizzarlo. Il valore scelto per la coda sonora — diverso da teatro a teatro — è stato più rigoroso ancora di quello consigliato dalla letteratura, principalmente americana, sull'argomento: questa maggiore esigenza è stata confortata dalla bontà delle riprese eseguite. I coefficienti di assorbimento necessari per il progetto dei rivestimenti erano anch'essi non tutti noti e in parte poco attendibili: lo stesso laboratorio acustico, in cui erano state eseguite le ricerche di isolamento, fu attrezzato per le misure di *riverberazione* e circa 40 serie di misure fornirono i dati necessari su un egual numero di materiali adatti al rivestimento.

Ultimato il progetto e la costruzione di gran parte dei teatri, si addivenne all'allestimento delle cinque piccole sale di proiezione destinate all'esame delle riprese, in particolare alla maggiore sala (n. 1°) di cui la accuratezza del progetto acustico dell'ambiente e la perfezione tecnica degli apparecchi di riproduzione, dovevano giustificare l'appellativo di «proiezione modello».

I materiali di rivestimento, sui quali erano ora abbondanti i dati sperimentali, vennero in questa sala disposti in modo da conciliare le più rigorose esigenze acustiche, con l'eleganza dell'ambiente che venne curato, come per i restanti impianti dello stabilimento, dal progettista prof. arch. Gino Peressutti.

Dalla collaborazione di tutti i reparti tecnici è risultata così una sala cinematografica di proporzioni relativamente modeste, ma di caratteristiche eccezionalmente buone.

L'ultimo edificio (in ordine di tempo) allestito in Cinecittà, è l'edificio Cinefonico, che è però il primo in ordine di interesse tecnico. Il suo valore risiede principalmente nella razionale disposizione degli ambienti che permettono il procedere contemporaneo di più lavorazioni senza che l'una interferisca con l'altra. La disposizione degli ambienti e le dimensioni di essi sono dovute principalmente al nostro ing. Bittmann, che ha portato nel progetto il contributo della sua personale esperienza e delle visite appositamente effettuate nei principali stabilimenti del mondo.

L'edificio comprende tre sale principali destinate alle fasi della registrazione sonora che per l'una o l'altra ragione non possono essere sviluppate in teatro. Si ha precisamente: la sala Grande Orchestra, per la ripresa di musiche sinfoniche, per le quali risulterebbero inadatti i teatri, allestiti principalmente per la ripresa del parlato e presentanti quindi un'acustica di ambiente troppo *secca* per una conveniente registrazione della musica; la sala Dialogo per la sincronizzazione di brani di pellicola muti o comunque da doppiare; la sala Mixages dove tutte le colonne sonore, recanti incisi i vari suoni o rumori che devono essere riprodotti nel film, vengono mescolate in una unica colonna — quella che accompagna la fotografia — essendo ogni singolo suono, e il totale di essi, controllabile dal tecnico, nella sua natura e nella sua intensità, in modo da ottenere il migliore effetto di insieme. Ogni sala è corredata della sua proiezione, per proiettare contemporaneamente alla ripresa del suono, la fotografia che deve essere commentata da questo.

La Sala Grande Orchestra doveva presentare una sonorità totale — una *coda sonora* — notevolmente maggiore di quella dei teatri da presa: il materiale assorbente quasi integrale — il Vetroflex — di cui era stato fatto largo uso nei teatri, dovette perciò essere relegato in una piccola parte del rivestimento, mentre per tutto lo sviluppo della parete un materiale pure italiano, di assorbimento minore, ma con altre buone caratteristiche di impiego — la Faesite — si presentò come il più indicato. Ad evitare la formazione di echi nella grande sala (m. 15×25) contro cui non poteva dare sufficiente garanzia il diminuito assorbimento di parete, dovetti però intagliare profondamente il rivestimento in grandi prismi di dimensioni tutte diverse sulla profondità comune di un metro in modo che in nessun punto della sala fossero affacciate due pareti parallele. Il giuoco delle superficie e il contrasto dei colori conferiscono all'ambiente una sua estetica caratteristica, mentre nel tempo stesso i prismi laterali fornirono in pianta un razionale appoggio alle pedane dell'orchestra.

Nelle riprese di musiche occorse nella sala, dopo la sua inaugurazione, l'ambiente ha corrisposto ottimamente alle sue funzioni acustiche.

Per il tecnico del suono che registra l'orchestra, è stata allestita, contigua alla sala principale, una Sala Ascolto comunicante con la prima, attraverso una grande finestra. La sala è stata prevista in progetto di dimensioni maggiori di quelle normalmente adottate in altri stabilimenti, e ciò le conferisce caratteristiche nettamente migliori per l'ascolto delle musiche sinfoniche. Grande cura è stata dedicata all'isolamento fonico tra le due sale: le fondazioni sono indipendenti, il muro di separazione è doppio, con una intercapedine riempita di pomice granulata: la finestra di visione è munita di tre cristalli di dimensioni crescenti verso la sala orchestra.

In questo modo il fonico ha una visione completa della orchestra e dello schermo su cui si proietta l'azione commentata dalla musica, pur restando acusticamente del tutto isolato da questa: l'ascoltazione è fatta esclusivamente attraverso i microfoni posti in orchestra, mentre la sala Ascolto è totalmente assorbente in modo da restare acusticamente passiva di fronte alla riproduzione.

La Sala Dialogo è una delle più interessanti per la variabilità della sua acustica interna. Le pareti laterali sono interamente ricoperte da una sportellatura a doppia faccia, assorbente da un lato e riflettente dall'altro; e anche il soffitto è diviso in cassettoni ribaltabili indipendentemente l'uno dall'altro, in modo da poter variare a volontà il coefficiente medio di assorbimento. Con questa disposizione ed effettuando le innumerevoli combinazioni possibili si può variare la coda sonora dell'ambiente tra limiti tanto vasti (da 1 a 11) da rendere possibile la sincronizzazione di scene svolgentesi nelle condizioni acustiche più svariate, da quelle dell'aria aperta a quella di una grotta o di un pozzo. Nel doppiaggio di «Biancaneve e i sette nani» la sala ha dimostrato la sua grande elasticità d'impiego.

Anche qui su un apposito schermo, si può proiettare durante la sincronizzazione la scena da commentare. Tre strisce di diversi tipi di pavimento sono disposte nella sala per produrre il rumore di passi da accompagnare alla scena.

La terza grande sala dell'edificio, meno interessante dal punto di vista dell'acustica ambientale, ma più interessante nei riguardi delle installazioni tecniche, — dirette, come tutte quelle dello stabilimento —, dall'ing. Bittmann — è la Sala Mixages. In una sala contigua, ben otto apparecchi di riproduzione sonora marcianti in sincronismo assoluto riproducono — in forma di correnti elettriche modulate — le colonne sonore da mescolare per la produzione della unica colonna di commento del film; le otto correnti elettriche vengono condotte al tavolo del «mixer» nella Sala Mixages ove il tecnico del suono le può mescolare, correggere e dosare in modo da produrre la colonna unica, con il controllo di un perfetto sistema di altoparlanti, uguale a quello della sala modello, a cui la corrente finale, uscente dal mixer, viene inviata.

La sala rivestita in Vetroflex sulle pareti e sul soffitto, e con uno spesso tappeto di feltro sul pavimento, è quasi assolutamente inerte, in modo che il suono, riprodotto dagli altoparlanti, sia il più possibile fedele alla colonna registrata, senza interferenze ambientali.

Tutte le sale dell'edificio Cinefonico, erano pronte a funzionare al 28 aprile dell'anno in corso, esattamente un anno dopo l'inaugurazione dello stabilimento.

Ing. Enzo Cambi

Servizio II

In questa sezione risponderemo, su qualsiasi argomento, nelle settimane successive a quella in cui ci perverranno, a tutte le domande dei nostri lettori.

L. A., Napoli. - Ci duole che la grande abbondanza di collaborazione che già abbiamo ci impedisca di pubblicare la vostra piacevolissima novella.

Dottor Bonazzi, Milano. - Grazie, non tanto della «sostanza» della comunicazione che ci fate, pur sempre gradita, quanto delle parole veramente cordiali che la accompagnano.

Landi C., Torino. - Il giudizio sugli attori che ci citate lo avrete, via via, sui futuri numeri di FILM. Non possiamo rispondervi sul Servizio II perchè prenderebbe troppo spazio.

Giuseppe Sardella, Foggia. - Per indirizzare a Deanna Durbin, scrivete presso di noi con un francobollo da 1,25 e noi inoltreremo la lettera. Sarebbe preferibile che scriveste in inglese.

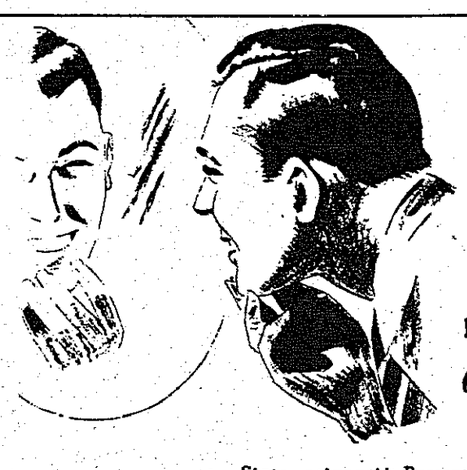
Studentessa ammiratrice di Rudy, Udine. - State tranquilla, le notizie che avete letto sono tutte errate, anche quando non sono in contrasto con FILM ma illustrano particolari che FILM non ha riportato perchè mancanti di ogni sussistenza.

Ammiratore di Greta. - State tranquillo, la Garbo lavorerà, nuovamente, prestissimo.

I. Cattorini, Milano. - Le fotografie vi sono state regolarmente inviate.

Gustavo R., Bagnoli. - Il vostro pensiero è chiaro e giusto e siamo certi che l'esempio dei «Piccoli naufraghi» sarà seguito con profitto.

Franco Rossetti, Venezia. - Ginger Rogers, Ginger Roges; Warner Oland, Vuona Oland; James Stewart, Gieime Stuart; Myrna Loy, Merna (e muto) Loy); Barbara Stanwyck, Barabara Stanvuia; Spencer Tracy, Spenser Treisi; Mischa Auer, Miscia Auer.



Creata PER LA VOSTRA distinzione

Siate esigenti! Provate l'Acqua di Colonia Coty, capsula rossa. Noterete subito che essa è diversa da ogni altra: più fresca, più pura, più deliziosamente profumata. E' la colonia usata in tutto il mondo da milioni di persone. Dopo la quotidiana rasatura della barba una semplice frizione tonifica l'epidermide dando al viso un'espressione di vivacità e di maschia distinzione.
Se invece desiderate una colonia con una gradazione di alcool e di profumo più forte, chiedete l'Acqua di Coty, capsula verde.

ACQUA DI COLONIA
COTY
Capsula Rossa

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

Settembre in Crociera con l' UTRAS

28 AGOSTO - 8 SETTEMBRE
VIAGGIO IN GERMANIA
Milano - Francoforte - Colonia - Amburgo - Berlino (Potsdam) - Norimberga Monaco - Milano

1 SETTEMBRE - 11 SETTEMBRE
A PARIGI in autopullman attraverso la Svizzera e l'Alsazia e Lorena
Milano - Zurigo - Selva Nera - Strasburgo - Metz - Verdun - Parigi (Versailles) - Fontainebleau - Digione - Ginevra - Losanna - Montreux - Passo del Sempione - Milano

3 SETTEMBRE - 11 SETTEMBRE
ATTRAVERSO LA SVIZZERA in autopullman
Milano - Passo del Sempione - Zermatt - Montreux - Ginevra - Berna Interlaken (Jungfrau) - Lucerna - Zurigo - St. Moritz - Milano

6 SETTEMBRE - 23 SETTEMBRE
CROCIERA IN SIRIA, PALESTINA, EGITTO sul piroscafo "Roma" della Soc. di Nav. "Italia"
Genova - Napoli - Falero (Atene) - Rodi - Berutti - Caifa - Porto Said (Cairo) Tripoli - Napoli - Genova

CHIEDERE (SENZA IMPEGNO) I PROGRAMMI DETTAGLIATI ED ILLUSTRATI ALL'
UTRAS
UFFICIO TURISTICO DELLA RIUNIONE ADRIATICA DI SICURTÀ
VIA MANZONI, 38 - MILANO - TELEFONO 72-865

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

TUMMINELLI & C.
EDITORI • ROMA MILANO

Tre periodici
Tre successi

Per vivere sani!

Si pubblica in Roma il 5 ed il 20 di ogni mese in fascicoli di 32 pagine con numerose illustrazioni

SOMMARIO DEL 2° NUMERO:

Editoriale "Dovrei, ma non ho tempo" **Arienti,** Stamane si opera - **Trabucchi,** La demenza precoce può guarire - **Bertarelli,** Attenti alle mani - L. G., Digitale purpurea **Strauss,** Arte del movimento - **Fracastoro,** Sabbia e non terra per i giochi dei bimbi **Cavaglieri,** Il verde della città - **A. B. G.** La bella cera - E. B., Elogio dell'acqua corrente - **Cuboni,** "Dottore sono già incinta?" **Cantoni,** L'anchilostomiasi malattia record mondiale - **Vidacovi,** Il letto - **Il medico di turno,** Caldura e Vacanze estive

PREZZO DI OGNI FASCICOLO L. 2,50

ABBONAMENTI

Annuale: Italia e Colonie L. 50 - Estero L. 70
Semestr.: Italia e Colonie L. 27 - Estero L. 37

Per istruirvi!

La storia interessante e divertente
Raccontata, rivelata, illustrata

Si pubblica a Roma il 10 e il 25 di ogni mese in fascicoli di 48 pagine con numerose illustrazioni

SOMMARIO DEL NUMERO 4:

Historicus, Maria Antonietta Delfina e Regina di Francia; **Fausto Nicolini,** Un infortunio diplomatico di un barocchista; **Leone Gessi,** Il Farnese; **Salvatore Rosati,** Il dramma del Vesuvio: Fine di una città; **Ferdinando Gerra,** Garibaldi e il Tevere; **Silvio D'Amico,** Vita del credente e peccatore Lope De Vega; **Daniele Massé,** I misteri della storia: L'esilio di Ovidio; **Renato de Weck,** L'avventuriero coronato (romanzo) **Giannetto Avanzi,** La prima crisi del libro; **Vittorio Gorresio,** Gioacchino Murat; **Geodfrey L. Butler,** La fuga di Napoleone da Ham; **Il vetrinista,** La vetrina del libraio

PREZZO DI OGNI FASCICOLO L. 2

ABBONAMENTI

Annuale: Italia e Colonie L. 40 - Estero L. 60
Semestr.: Italia e Colonie L. 22 - Estero L. 33

Per divertirvi!

il più bello, il più ricco, il più importante settimanale di cinematografo, teatro e radio

Si pubblica in Roma ogni sabato con 12-16 pagine di grande formato

PREZZO DI OGNI NUMERO L. 1

ABBONAMENTI

Annuale: Italia e Colonie L. 45 - Estero L. 70
Semestr.: Italia e Colonie L. 23 - Estero L. 36

Un affare!

ABBONAMENTO SPECIALE CUMULATIVO AI TRE PERIODICI

FILM-STORIA-SALUTE

dal mese di Agosto al 31 Dicembre 1938 con diritto a ricevere i numeri arretrati sinora usciti di "Storia" e di "Salute"

SOLO LIRE 65
(Invece di L. 77,50)

Affrettarsi a inviare tale importo all'Ufficio Periodici Tumminelli Roma, piazza del Collegio Romano 1-a, oppure a versarlo sul conto corrente postale, 1-24910

TUMMINELLI & C.
EDITORI - ROMA MILANO

Su un abito nero, Norma Shearer porta collana e bracciale di smeraldi a palline d'oro.

Cappellini piccini, picciò...

Sarà magari un'idea ma, se cominciamo così, in autunno, con i cappelli, saranno dispiaceri grossi, e gli uomini che, in generale trovano sempre argomento di risate e di ironici commenti nel fiorire dei nostri nuovi copricapi quest'anno potranno addirittura smascellarsi. Siamo ancora nel cuore dell'estate e le modiste, sempre sollecite, hanno già rivelato al mondo quello che intendono di fare (ahimè, povere testoline innocenti!), appoggiando le loro rivelazioni con gran copia di modelli, alcuni dei quali possono essere chiamati stupefacenti, senza che nessuno ci accusi di esagerare.

Non so se la pensate come me, ma io trovo che il cappello ha un'enorme importanza, è l'elemento essenziale dell'armonia di un insieme indovinato e, da solo, basta ad esaltare o a rovinare completamente l'eleganza di un vestito. Si può sempre, e si deve, oggi più che mai, cercare di fare economia sul vestito, ma sul cappello no, tanto più che questa moda difficile chiede una leggerezza di mano, una sicurezza di gusto, una sapienza di dosatura tali che solo una modista di classe può riuscire a creare un cappello perfetto e... portabile.

Il cappello invecchia con una rapidità incredibile, sboccia sulle nostre teste come un inverosimile fiore e ha del fiore la limitatissima durata. Parlo naturalmente dei cappelli che, davvero esprimono le tendenze più estreme della moda, perchè, per nostra fortuna, vi sono anche cappelli più tranquilli, che accennano soltanto, a queste tendenze e che moderati, sono destinati a durare assai di più.

La prova della breve vita di un cappello l'abbiamo chiarissima nei film. Molti film arrivano a noi dopo sei, otto mesi e anche un anno, dal momento in cui sono stati fatti e, se i vestiti resistono benissimo a questa, diremo così, stagionatura, i cappelli tradiscono assai spesso il passare di due stagioni. Sono piccolissime cose, ma che prendono straordinario risalto in un film, dato che si guarda con un'attenzione esagerata tutto quanto orna la leggiadra figura delle stelle. I creatori di moda di Hollywood risolvono il problema cercando di evitare, per quanto è possibile, i cappelli o scegliendoli molto semplici e tranquilli, senza nessuna esagerazione di linea o di guarnizioni, o, anche, ripiegandosi verso quei cappelloni, di velluto, di paglia di Firenze o di tulle dai bordi vasti semplicemente ornati da un nastro che, più o meno, sono sempre usati e useranno ancora, con molta probabilità, fra qualche anno.

Ogni tanto, quando un film è particolarmente intonato alla moda, come *Roberta*, di deliziosa memoria, o come il nuovo film a colori *Modella di lusso* i cappelli sono più audaci e seguono o precedono la moda, perchè si sa che questi film sono destinati ad avere una vita relativamente breve e che vengono, poi, tolti di circolazione senza speranza di riprese.

Cosa abbastanza strana, dato il tipo dell'attrice, sapete qual'è la stella che, secondo Adrian, il quale se ne intende, porta con maggiore disinvoltura e grazia anche i cappelli più strani e originali? Greta Garbo. Sì, proprio Greta che, nella vita, non ha mai portato altro che quelle forme di feltro con i bordi tanto ampi da coprirle mezzo viso, che l'aiutano quando non vuole farsi riconoscere, il che accade abbastanza spessino, mi pare. Vi ricorderete, infatti, il famoso cappellino, rotondo come una scatoletta, che Greta presentò in *Come tu mi vuoi*. Quel cappellino, decisamente nuovissimo, allora, aprì la via a tutte le « pill boxes » o scatolette da pillole, più o meno grandi, che abbiamo portate per almeno una stagione, e che si chiamavano anche cappelli da mandarino. Sempre a Greta si devono i turbanti che, per sera, qualche anno fa, presero un posto di primo piano sulla ribalta della moda. Essi infatti erano derivati, in linea diretta, dal turbante che, proprio davanti agli occhi degli spettatori, Greta Garbo stringeva attorno al capo in *Velo dipinto* e che completava tanto bene l'armonia esotica del vestito bianco, lungo fino a terra, con la tunica scampanata, chiusa da enormi alamari, anch'essi bianchi.

I cappelli, che oggi ci vengono proposti, non sono lanciati dalle dive e non credo che le dive li adotteranno mai. Si chiamano cappelli-miniatura, ed effettivamente le loro dimensioni sono così ridotte che i cappelli che abbiamo portati fino ad oggi, anche i più minuscoli, sembrano importanti. Il merito di queste invenzioni, che chiamerei piuttosto comiche, è di una creatrice italiana, Schiaparelli, che ormai, da un gran numero di anni, impone le sue quattro volontà al mondo femminile del mondo intero. Già in inverno e in primavera aveva preso ispirazione dal circo equestre dai pittoreschi abbigliamenti dei pagliacci, da tutto quello scintillìio di orpelli che rende così caratteristica l'atmosfera del circo, e ave . anche lanciato, oltre al cono scintillante di paglietta, anche il cilindro semi schiacciato del pagliaccio disgraziato, avvezzo a prendere tutti i momenti bastonate e colpi in testa. Adesso Schiaparelli è andata anche più lontana e ci offre cappelli copiati esattamente da quelli che, a volte, portano i *clowns* pericolosamente inclinati sull'occhio, o fra i corni delle rosse parrucche a tre punte. Sembrano anche cappelli da *cotillon*, e solo è diversa la materia perchè, invece della carta, si usa il velluto, il feltro, il raso e, in questo scorcio d'estate anche la paglia. Immaginate di far copiare, per la vostra bambola, uno dei vostri cappelli e avrete un'idea precisa delle dimensioni di questi copricapi i quali, naturalmente, non riescono a stare in testa da soli e neanche appuntati con uno spillo e vengono montati spessissimo su una reticella o su un nastro che si può annodare sulla nuca o sotto il mento.

Di recente la creatrice medesima, che tra parentesi non è nè bella nè giovane, per quanto intelligente e piena di spirito, si è presentata in una riunione elegante con uno dei suoi cappellini, una paglietta minuscola, bianco latte, montata su una reticella del medesimo colore, circondata da un nastro cannettato, completante una giacca di seta pesante nera, una camicetta bianca e un ciuffo di orchidee bianche appuntate sul risvolto con una piccola piovra di brillanti dagli occhi di rubino.

Queste sono le ultimissime notizie in fatto di cappelli, ma non bisogna impressionarsi perchè la moda «portata» è sempre assai diversa dalla moda proposta e infatti, anche a Parigi, le vere collezioni che si mostreranno, fra due mesi, alla clientela delle signore, saranno già il risultato di una scelta e di un'eliminazione: in una parola, la rivincita, di un relativo buon senso, sulla fantasia, spesso senza controllo.

Vera

Seduzione del profumo

Nulla crea il ricordo e il rimpianto come il profumo di cui una donna si serve normalmente, ed è forse per questo che le donne più eleganti mettono una cura particolarissima nello scegliere quelle essenze destinate a creare attorno a loro un'atmosfera dal potere quasi magico, e cambiano tanto di rado quello che diventa una vera e propria emanazione della loro bellezza.

Sono ormai lontani i tempi in cui le belle sceglievano le fragili, bonarie essenze di fiore, i dolciastri effluvii dell'" ylang-ylang ", quelli acuti e perversi del " patchouli ". Oggi vi sono profumi per tutti i gusti, per tutte le epidermidi, per tutti i tipi di bellezza. Una bionda non porta il profumo creato per le brune perchè sa che oggi si tien calcolo delle emanazioni speciali dell'epidermide e si dosano gli elementi di un profumo anche in rapporto con queste emanazioni, che hanno caratteristiche esattamente corrispondenti alle caratteristiche di un tipo.

Le stelle cinematografiche, raffinatissime per tutto ciò che riguarda la loro persona, sono assai esigenti nella scelta dei profumi e non commettono mai nessuno di quegli errori che, a volte, commettono anche le donne più eleganti. Anzitutto la prima legge che esse seguono è un'unità assoluta.

Dai sali per bagno all'aceto da toletta, dal borotalco alla cipria, dai sachets che si mettono fra la biancheria a quelli che ogni stella esige sieno attaccati negli armadii dei suoi abiti, dal sapone alla lozione per i capelli, tutto ha il medesimo aroma. Ciò evita non soltanto dei contrasti che a volte possono essere tutt'altro che piacevoli, ma veramente fa sì che il corpo si muova in un alone profumato che emana da tutta la persona e dagli abiti stessi.

Vi sono alcune regole precise per l'uso del profumo e sarà bene seguirle se si vuole ottenere dal profumo il massimo rendimento. Il profumo va messo sulla pelle perchè, solo a contatto col calore dell'epidermide, esso rivela le sue qualità o i suoi difetti. Si può anche vaporizzarne un poco sui capelli ma bisogna fare attenzione a non impregnarne gli abiti e le pellicce, perchè, assai spesso, e oggi più di prima, le tinture, e le materie disparatissime che formano un tessuto, tendono, messe a contatto diretto col profumo, a modificarlo radicalmente, e, quasi sempre, in modo tutt'altro che vantaggioso.

Molte stelle di Hollywood fanno cucire dei sacchettini pieni di polvere profumata in fondo all'orlo della loro gonna, rinnovandoli spesso, così che ad ogni passo, si leva un'onda di profumo.

Come scegliere un profumo? Si deve o non si deve seguire una moda? Vi sono effettivamente dei profumi di moda, ma sono quelli che, provati dalle donne più eleganti del mondo, sono stati poi, per la loro squisitezza, adottati da un gran numero di signore. E' l'eccellenza, più che l'originalità del prodotto, che, in questo caso, decide del successo.

E' buona regola provare il profumo prima di acquistarlo, dato che i profumi fini costano carissimi e non si possono fare degli esperimenti acquistandone intere bottiglie. Le case più importanti danno sempre dei campioncini che le profumerie distribuiscono volentieri alle loro clienti. Se non dà campioncini, ogni grande profumeria ha un campionario di così dette « tiges » — bottigliette lunghe e sottili con tappo fornito di un bastoncino di vetro — che permette di prelevare la goccia di profumo necessaria per una prova. Per provare un profumo, il palmo della mano è il punto migliore. Non basta che il profumo ci piaccia appena posato sulla pelle; molti sono i profumi che « virano », che si modificano, cioè, di molto, dopo qualche ora, a contatto della pelle, o anche che svaniscono senza quasi lasciar traccia. Un profumo, per essere considerato un grande profumo, deve essere delicato e tenace ed è appunto questa seconda qualità la più difficile da ottenere. In generale un profumo è durevole solo se ha un determinato tempo di stagionatura, oltre naturalmente, ad essere composto di ingredienti di primissima qualità.

Questi ingredienti sono quasi sempre costosissimi e, con la stagionatura, che rappresenta una immobilizzazione di capitale relativamente lunga, spiegano come solamente i profumi di grande marca possano avere tutte le qualità richieste.

Le bionde preferiscono i profumi più delicati e dolci e anche qualche profumo a base di fiore si adatta bene alle emanazioni della loro epidermide, mentre per le brune occorrono profumi con maggiore accento, magari anche più pesanti ed aggressivi. Però, non mancano eccezioni e certe bionde usano con successo profumi creati per le brune e viceversa. Solamente una prova può guidarci in modo sicuro e, poichè bisogna ricordare che noi stesse ci abituiamo tanto al nostro profumo da non sentirlo più, è saggio ricorrere anche al consiglio di chi ci sta vicino e che, in molti casi, può giudicare meglio di noi quanto un profumo si addica al nostro tipo. Esattamente come, molto spesso, un estraneo può essere un utile consigliere nella scelta di un cappello o di un vestito, poichè, se non è un nemico, ci vede e giudica con occhio sereno, e senza preconcetti.

V.

Notatissima Joan Bennett, con un abito da sera di crespo nero opaco, una cappa a strisce alternate di tulle e di breichwantz e un calottino di velluto sormontato da un immenso paradiso in tinte naturali. La moda dei paradisi si va affermando e molte dive hanno scelto questa ricchissima guarnizione per i loro cappelli o i loro turbanti da sera.

Le increspature sono sempre di moda e le troviamo su molti abiti di attrici. Esse costituiscono una guarnizione sobria e distinta che arricchisce l'abito senza appesantirlo. Gloria Dickson, in un film molto recente, porta un abito di crespo leggero, interamente increspato a righe parallele, fin molto sotto al fianco, dove le crespe sono lasciate andare in modo da formare una gonna molto ampia. L'abito ha le maniche lunghe e una scollatura quadra, ravvivata da due grandi clips di strass e rubini.

Uno degli abiti da sera di Simone Simon in "Josette", sarebbe molto adatto come abito da ballo per signorina molto giovane. Ha una ampia gonna di tulle e un corpettino attillato di raso: sulla gonna scendono grandi rami di foglie applicate, di raso eguale a quello del corpettino.

CIGA

LIDO VENEZIA

EXCELSIOR PALACE
GRAND HOTEL DES BAINS
GRAND HOTEL LIDO
HOTEL VILLA REGINA

A VENEZIA

GRAND HOTEL
ROYAL DANIELI
EUROPA E BRITANNIA
REGINA
VITTORIA
BRISTOL

RADIOMARELLI
"L'APPARECCHIO PIÙ DIFFUSO IN ITALIA"

THE KURLASH CO.
ROCHESTER U.S.A.

Con semplice pressione, senza calore, senza cosmetico, il **KURLASH** curva in pochi secondi le ciglia, ingrandisce e fa brillare gli occhi

"NEGLI OCCHI È IL SEGRETO DELLA BELLEZZA"

CHIEDETE KURLASH CO. GRATIS AI CONCESSIONARI
B. ZAMPONI & C. / MILANO / VIALE LOMBARDIA 66 B

ESIGETE KURLASH ORIGINALI - DIFFIDATE DALLE IMITAZIONI

POLVERI DOTT. DE FRANCO

per 10 litri di acqua litiosa aromatizzata all'arancio o al limone equivalenti a 50 bibite
Sistema di aromatizzazione brevettato

CERCANSI ESCLUSIVISTI

Se il Vs. fornitore è sprovvisto inviate L. 10 (anche in francobolli) menzionando il presente giornale: riceverete 2 scatole franco destino.

DOTT. LUCIANO DE FRANCO
Via Messina, 148 - CATANIA - Fabbricante della rinomata LIMONINA

DOMENICA 7

ITALIA

Ora	Staz. e programma
16,30	PROGRAMMA III. « Carmen », dramma lirico in 4 atti di G. Bizet.
16,30	PROGRAMMA I e II. Trasmissione da Livorno: Radiocronaca delle prime fasi della XVIII Coppa Ciano.
17,00	PROGRAMMA I. Fantasie di jazz.
17,00	PROGRAMMA II. Concerto sinfonico diretto dal Mº Fernando Previtali, pianista Tito Aprea.
17,45	Radiocronaca dell'arrivo della XVIII Coppa Ciano.
20,25	Prof. Ettore Viviani: « Tessili di cellulosa ».
20,35	PROGRAMMA III. Canti della terra d'Italia.
21,00	PROGRAMMA I. « Agosto, testa a posto », rivista di Marchesi.
21,00	PROGRAMMA II. Dal Castello sforzesco di Milano: « Andrea Chenier », Quattro quadri, musica di Umberto Giordano.
21,30	PROGRAMMA III. Orchestrina araba.
21,40	PROGRAMMA III. Quattro chiacchiere in famiglia: « La modestia all'altalena », di P. M. Gigante.
21,50	PROGRAMMA I. Concerto d'organo, Maria Amalia Pardini.

ESTERO

Ora	Staz. e programma
20,00	STRASBURGO-BRUXELLES. Musica da ballo.
20,00	BRUXELLES II: Piano e canto (Schumann-Rachmaninov).
20,10	BUCAREST: Musica polacca (piano).
20,10	DEUTSCHL. Serata danzante.
20,10	KOENIGSBERG. Serata di varietà.
20,10	VIENNA. Lehar: « Dove canta l'allodola », operetta in tre atti.
20,10	FRANCOFORTE. Concerto var.
20,15	KALUNDBORG. Musiche di Mozart e Lortzing.
20,15	RADIO PARIGI. (da Vichy): Berlioz: « La dannazione di Faust », opera.
20,30	PARIGI T. E.: Programma vario.
20,30	LIONE. Serata di varietà.
20,30	PARIGI P.T.T.: Serata teatrale (Téatre Libre): 1. Maurice Duplai: « Robespierre amant de la Patrie », radiorecita; 2. George Collin: « XIV Thermidor », rievocazione radiofonica da documenti storici.
20,30	OSLO I. Orchestra e canto.
20,30	OSLO. Musica finlandese.
20,30	LUBIANA. Orchestra e canto.
20,50	STOCCOLMA. Radiorchestra.
21,00	VARSAVIA. Varietà: « Il circo ».
21,00	BRESLAVIA. Soprano e piano.
21,00	BRUXELLES I. Concerto ritrasmesso da Ostenda con Toti Dal Monte.
21,00	PARIGI P.P. Sacha Guitry: « L'amore », commedia interpretata dall'autore.
21,00	COLONIA. Erwin Mausz: « In dem Herzen hor ich's Klingen », operetta in un atto.
21,15	MELNIK. Selezione di composizioni di Suppé e di Milloecker.
21,50	LONDON NATIONAL. Concerto sinfonico diretto da Adrian Boult.
21,50	MIDLAND REGIONAL. Orch. e canto.
22,00	SOTTENS. Musica strumentale e recitazione.
22,00	PARIGI P. P. Cabaret.
22,30	STOCCARDA. Musica da ballo.
22,55	KALUNDBORG. Mus. da ballo.

LUNEDI 8

ITALIA

Ora	Staz. e programma
20,20	Prof. Marino Lazzari: Ritrovamento dell'Ara Pacis.
20,30	PROGRAMMA III. « Solo », commedia in un atto di Enrico Duvernois.
21,00	La lingua d'Italia, risposte ai quesiti degli ascoltatori.
21,10	PROGRAMMA I. Orchestrina ritmica.
21,10	PROGRAMMA III. « La nascita di Viareggio », rievocazione storica di Luigi Bonelli, musiche di Marino Cremesini.
21,10	PROGRAMMA I. Stagione lirica dell'Eiar: « Il Carillon magico. Un atto di Pick Mangiagalli, Direttore Mº Alfredo Simonetto. « Rosa rossa », un atto, musica di Renzo Bossi. Direttore Armando La Rosa Parodi.
21,30	PROGRAMMA II. Dalla Basilica di Massenzio: Concerto sinfonico diretto dal Mº Ferruccio Calusio.
21,40	PROGRAMMA III. Concerto bandistico diretto dal Mº Ennio Arlanti.

ESTERO

Ora	Staz. e programma
19,00	LIPSIA (da Salisburgo): Beethoven « Fidelio », opera in due atti diretta da Hans Knappertsbusch.
19,00	KOENIGSBER. Reger: « Suite » in stile antico per violino e piano.
19,30	MELNIK. Radiorchestra (Bizet - Ciajkovski).
19,45	SOFIA. Concerto sinfonico.
20,00	BELGRADO. Trasmissione di un'opera in dischi.
20,00	LONDON REGIONAL. « The Band Waggon ».
20,00	SAARBRUCKEN. Radiocabaret: « Il filo rosso ».
20,00	MONTECENERI. Tre sonate per viola d'amore sola.
20,00	PARIGI T.E. Canto e piano.
20,05	PRAGA. Musiche di Dvorak per violino, cello, piano e canto.
20,10	BRESLAVIA. Varietà: « Lunedì azzurro ».
20,10	VIENNA. Cabaret musicale.
20,10	KOENIGSBER. Ser. danzante.
20,10	BUDAPEST (da Szeged): Puccini: « Turandot », opera.
20,15	RADIO PARIGI. Cello e piano (Schumann - Bozza - Ravel).
20,20	SOTTENS. Orchestra e soprano.
20,30	LONDON NATIONAL. Promenade Concert.
20,30	MELNIK. Donizetti: « Don Pasquale », op. (dischi in italiano).
20,30	RENNES. Serata teatrale: 1. Henry Bori: « Dondon », commedia in un atto; 2. Madeleine Montvaisin: « Cendas », commedia in tre atti.
20,30	STRASBURGO. Serata teatrale: 1. André Karguel e Alfred Tirard: « Francois de Châteaubriand », radiorecita; 2. Jean Bergeraud: « Messieurs... Le Roi », rievocazione radiofonica con musica di Marcelle Soulage.
20,45	RADIO PARIGI (da Vichy): Festival Franck e Debussy, diretto da L. Fourestier.
21,00	DEUTSCHLANDSENDER. Beethoven-Schubert.
21,00	VIENNA (da Salisburgo): Concerto mozartiano.
21,00	BERLINO. Concerto verdiano.
21,00	BRUXELLES II. (da Knocke): Concerto sinfonico.
21,20	PRAGA. Janacek.
21,30	PARIGI P.P.P. Schubert-Debussy Pierné.
21,35	KALUNDBORG. Orch. d'archi.
22,30	PARIGI P.P. Cabaret.

MARTEDI 9

ITALIA

Ora	Staz. e programma
13,15	STAZIONI PRIME. Concerto di musica popolare svizzera.
13,15	STAZIONI SECONDE. Concerto per solista e orchestra diretto dal Mº Armando La Rosa Parodi, pianista Magda Longari.
16,40	Trasmissione dalla Colonia marina di Chiavari.
19,20	Giuseppe Stellingwerff: « Case popolari e protezione antiaerea ».
20,30	PROGRAMMA III. Concerto Orchestrale, diretto dal M. Aurelio Rozzi, pianista Cesarina Buonerba.
21,00	PROGRAMMA I. « Il giro del mondo », commedia in tre atti di Cesare Giulio Viola.
21,00	PROGRAMMA II. Stagione lirica dell'Eiar: « Il Carillon magico », un atto di Pick Mangiagalli, Direttore Mº Alfredo Simonetto. « Rosa rossa », un atto, musica di Renzo Bossi. Dirett. Mº Armando La Rosa Parodi.
21,15	PROGRAMMA III. « Licenza liceale ». Scherzo di Riccardo Aragno.

ESTERO

Ora	Staz. e programma
20,00	BRUXELLES II. Canto e fisarmoniche.
20,00	PARIGI T.E. Ferraut: « Sonata » per violino e piano.
20,00	DEUTSCHLANDSENDER (dall'Esposizione): « Onda 1838-1938 », varietà berlinese.
20,10	STOCCARD. Varietà: « Le ferie sul balcone ».
20,10	BERLINO (da Salisburgo): Musiche di Schubert.
20,10	KOENIGSBERG. Concerto ritrasmesso da Salisburgo.
20,10	PARIGI P.P. Rimski-Korsakov: « Sheherazade », con commenti di Paul Reboux.
20,15	RADIO PARIGI. Schumann - Gellon - Beethoven.
20,20	KALUNDBORG. Emborg: « Quartetto d'archi n. 5 » in si minore, op. 53.
20,30	COLONIA. Serata danzante.
20,30	LONDON NATIONAL. Varietà: « Cop o' th' tower ».
20,30	KALUNDBORG. Berlioz - Franck - Roussel.
20,30	PARIGI T. E. Concerto sinfonico diretto da Firak.
20,30	BORDEAUX. Conc. orchestrale e vocale.
20,45	SOTTENS. A. Dumas (figlio): « Denise », commedia in quattro atti.
20,55	PRAGA. Orchestra Filarmonica ceca.
21,00	LUSSEMBUR. Wagner: « Tannhäuser », opera (registrazione).
21,00	PARIGI P. P. Serata teatrale: 1. Michel Duhud: « Cento atmosfere », commedia in un atto; 2. Jules Gille: « Maldonne », commedia in un atto.
21,00	SAARBRUCKEN. Serata danzante.
21,10	RADIO MEDITERRANEE. Serata di varietà.
21,10	STOCCOLMA. Musica da ballo.
21,20	BUDAPEST. Piano.
21,30	BEROMUENSTER. Eugen. d'Albert: « La partenza », op.
21,30	RADIO PARIGI. Georges Jamin e Jean Servais: « Una tragedia americana », dramma in nove quadri dal romanzo di Th. Dreiser.
21,40	LONDON REGIONAL. Musiche italiane.
22,15	RADIO MEDITERRANEE. Musica da ballo.
22,25	LONDON NATIONAL: Frank: « Quartetto d'archi in re ».
22,30	SAARBRUCKEN: Cembalo (Bach).

MERCOLEDI 10

ITALIA

Ora	Staz. e programma
20,30	PROGRAMMA III. « I tre desideri », operetta in tre atti di C. M. Zimmer.
21,00	PROGRAMMA I. Dall'Arenaccia di Napoli: « La Bohème », opera in 4 atti di G. Puccini.
21,00	PROGRAMMA I. Concerto del violinista Giovanni Leone e del soprano Alba Anzellotti.
21,50	PROGRAMMA I. Concerto della R. Guardia di Finanza.
22,00	PROGRAMMA II. « Acqua sul fuoco », commedia in un atto di Luigi Ercole Morselli.

ESTERO

Ora	Staz. e programma
19,00	BRUXELLES II. Fisarmoniche.
19,10	MONACO. Mozart - Chopin - Debussy - Ravel (piano).
19,15	SOFIA. Verdi: « Aida », opera.
19,25	PRAGA. Smetana: « Il muro del diavolo », dramma (adattamento), con musiche di Berlioz, Liszt, Schumann, Wagner.
19,30	STOCCOLMA. Due piani.
20,00	LUBIANA. Piano.
20,00	PARIGI T.E. Violino e piano.
20,00	LONDON NATIONAL (dalla Queen's Hall): Promenade Concert diretto da Henry Wood.
20,10	OSLO. Concerto variato.
20,30	RADIO PARIGI. Viol. e piano.
20,30	PARIGI T. E. Serata teatrale: Aristofane: « Le nuvole », commedia (adattamento); 2. Ch. Perrault: « Le petit Poucet », commedia (adattamento).
20,30	BORDEAUX. Maurice Hennequin e Romain Coolus: « Le sonette d'alarme », commedia in tre atti.
20,30	PARIGI P.T.T. (da Vichy): Concerto sinfonico diretto da Fourestier.
20,30	RENNES. Musica caratteristica.
20,30	BRUSELLES I. Concerto orch.
20,40	HILVERSUM I: Conc. variato.
20,40	SOTTENS. Courteline: 1. « Lapaix chez soi; 2. « Monsieur Badin ».
21,00	RADIO PARIGI. Varietà brillante.
21,00	LUSSEMBURGO. Lestaru Théâtre con Ray Ventura.
21,10	MELNIK. Bach - Schumann.
21,40	MIDLAND REGIONAL. Cabaret e danze.
22,10	RADIO MEDITERRANEE. Serata di varietà.
20,30	PARIGI P.P. Cabaret.
22,30	VIENNA. Musica viennese.

GIOVEDI 11

ITALIA

Ora	Staz. e programma
20,30	PROGRAMMA III « Gianni Schicchi », commedia in un atto di G. Forzano.
21,00	PROGRAMMA I. Concerto Sinfonico, diretto dal M. Willy Ferrero.
21,00	PROGRAMMA II. Dall'Arena di Verona: « Tannhauser », 3 atti di Riccardo Wagner. Direttore Maestro Sergio Failoni.
21,00	PROGRAMMA I. Selezione di canzoni.
21,10	PROGRAMMA III. Assoli di fisarmoniche e chitarre.
22,10	PROGRAMMA I. S.E. F. T. Marinetti: « L'avvenire dell'arte discusso da aeropoeti e aeropittori ».

ESTERO

Ora	Staz. e programma
17,00	RADIO PARIGI. (Odéon): Dancourt: « Le chevalier à la mode », commedia in tre atti.
19,00	DEUTSCHLANDSENDER - HILVERSUM I (da Salisburgo): Mozart: « Le nozze di Figaro », opera in quattro atti.
19,20	MELNIK. Selezione di musiche di Gluck.
19,25	VARSAVIA. Varietà musicale: « Dallo Schimmy alla Carioca ».
19,30	STRASBURGO. Piano.
19,45	SOFIA. Piano.
20,00	OSLO. Canto e piano.
20,00	PARIGI T.E. Chopin - Mendelssohn - Liszt (piano).
20,00	LONDON REG. Musica da ballo.
20,00	MELNIK. Friml. « Rose-Marie », operetta.
20,00	MONTE CENERI. Alessandro Stefani: « Triangolo magico », dramma giallo in tre atti.
20,00	LILLA. Varietà brillante.
20,10	KOENIGSBERG. Concerto di soli e coro.
20,10	SAARBRUCKEN. Concerto orchestrale.
20,10	LIPSIA. Cabaret musicale.
20,10	BERLINO. Serata di varietà.
20,15	PARIGI P.P. Music-Hall.
20,15	PARIGI T.E. (dal Casino di Vichy): Verdi: « Aida », opera (con Lauri Volpi).
20,15	Bucarest. Beethoven: « Sinfonia n. 9 » diretta da Stokowky (dischi).
20,30	PARIGI P.T.T. Henry Duvernois: « Cuore », commedia in 3 atti e cinque quadri.
20,30	MARSIGLIA. Armand Salacrou: « Atlas-Hotel », commedia in tre atti.
20,30	STRASBURGO. Concerto sinfonico.
20,30	RADIO PARIGI. Orchestra e canto.
20,30	RENNES. Concerto variato.
20,45	STRASBURGO. Weber - Schubert - Beethoven.
20,45	LONDON REGIONAL. Promenade Concert.
21,10	HILVERSUM II. Organo e contralt.
21,20	KALUNDBORG. Musica nordica per piano.
21,35	PARIGI P.P. Maurice Diamant Berger: « Kessa Gozene », un dramma rapido.
22,10	RADIO MEDITERRANEE. Serata di varietà.
22,15	STOCCOLMA (dall'Opera Reale): Verdi: « Aida », opera, atto quarto.
22,15	OSLO. Sindong: « Trio » con piano, op. 87 in do maggiore.
22,15	RADIO MEDITERAANEE. Musica da ballo.
22,25	LONDON REG. Mus. da ballo.
22,30	PRAGA. Janack: « Quartetto d'archi n. 2 ».

VENERDI 12

ITALIA

Ora	Staz. e programma
16,40	Trasmissione dalla Colonia marina Assoc. Pubblico Impiego di Pietra Ligure.
19,20	PROGRAMMA II. Musica leggera di autori inglesi, eseguita da Reginald King e la sua orchestra.
21,00	PROGRAMMA II. « Concerto di Jazz Sinfonico, diretto dal Mº Barsizza.
21,00	PROGRAMMA II. Selezione di canzoni. Orchestrina ritmica.
21,00	PROGRAMMA I. « Calandrino », operetta in 3 atti di Cuscinà.
21,00	PROGRAMMA II. « Un curioso accidente », commedia in tre atti di Carlo Goldoni.
21,30	PROGRAMMA II. Dalla Basilica di Massenzio: Concerto Sinfonico, diretto dal M. Ferruccio Calusio.

ESTERO

Ora	Staz. e programma
19,00	FRANCOFORTE (da Salisburgo): Verdi: « Falstaff », opera dir. Vittorio Gui, interpreti italiani).
19,00	RADIO PARIGI (da Salisburgo): R. Strauss: « Il cavaliere della rosa », opera.
19,15	SOFIA. Rossini: « Il barbiere di Siviglia », opera.
19,30	OSLO. Concerto di piano.
19,40	HILVERSUM I: Due violini.
20,00	MONTECENERI. Musica slava per canto e piano.
20,00	PARIGI T. E. Tartini - Mozart Schubert - Weniawski - De Falla (piano).
20,00	MELNIK. Concerto orchestrale.
20,00	LONDON REGIONAL. Varietà da Southampton.
20,00	DEUTSCHLANDSENDER. Musica leggera e da ballo.
20,00	KOENIGSBER. Varietà dall'Esposizione Radiofonica di Berlino.
20,05	BEROMUENSTER. Massenet: « Werther », opera in 4 atti (dischi).
20,10	COLONIA. Reger - Boccherini.
20,10	VIENNA. Hans Knan: « Avvelenamento per nicotina », commedia (fra i personaggi: gli organi del corpo umano).
20,10	LIPSIA. Serata danzante.
20,15	PARIGI P.P. Varietà bril.
20,15	BEROMUENSTER. Bernhard Shaw: « Amori rustici », commedia in tre dialoghi.
20,30	PARIGI P.T.T.-LILLA (da Vichy): Concerto sinfonico diretto da L. Fourestier.
20,30	LILLA. Concerto sinfonico.
20,30	GRENOBLE. Concerto orchestrale e vocale.
20,30	STRASBURGO. Léon Vasseur: « La cruche cassée », opera comica in tre atti.
20,30	PARIGI T.E. Musiche di Alessandro e Domenico Scarlatti (al cembalo: Corradina Mola).
20,30	BELGRADO. Violino e piano.
20,45	BUDAPEST. Musica zigana.
20,55	PRAGA. Janacek: « Messa glagolitica » per soli, coro e orchestra.
21,00	MONACO. Varietà brillante.
21,55	VARSAVIA. Concerto sinfonico diretto da Fitelberg.
22,15	RADIO MEDITERRANEE. Musica da ballo.
22,20	MONACO. Musica da ballo.
22,30	MELNIK. Composizioni brevi di Janacek (per piano).
22,45	PARIGI P.T.T. Respighi: « Suite » di antiche arie e danze.
23,00	RADIO PARIGI. Concerto sinfonico.
23,00	TOLOSA - LUSSEMBURGO - KALUNDBORG. Mus. da ballo
24,00	FRANCOFORTE. Musica strumentale italiana.

SABATO 13

ITALIA

Ora	Staz. e programma
17,55	I dieci minuti del lavoratore. Ennio Lavina: « Gli ausiliari del traffico ».
20,30	PROGRAMMA III. Rassegna di canzoni.
21,00	PROGRAMMA II. Concerto della Banda degli Agenti di P. S.
21,10	PROGRAMMA III. « Arcadia alla rovescia », scena di Felj Silvestri.
21,35	PROGRAMMA III. Orchestra d'archi di ritmi e danze.
22,10	PROGRAMMA II. Concerto della Pianista Ornella Politi Santoliquido e del violoncellista Massimo Amfitheatrof.

ESTERO

Ora	Staz. e programma
16,00	COLONIA - MONACO - DEUTSCHLANDSENDER (da Bayreuth): Wagner: « La Walkiria », opera.
18,30	SAARBRUCKEN. Brahms: « Sonata in mi minore » per cello e piano.
19,15	LONDON NATIONAL. Musica da ballo.
20,00	LONDON NATIONAL. Promenade Concert. Concert: Moravska-Ostrava: Dvorak, Smetana.
20,15	BUCAREST. Musica da ballo.
20,20	PRAGA. K. Weiss: « L'espresso di Nizza », operetta-vaudeville in tre atti.
20,20	SOTTENS. Schubert.
20,30	Rennes (Strasburgo, Nizza). Concerto sinfonico da Vichy.
20,20	PARIGI P.T.T. Concerto sinfonico diretto da H. Tomasi.
20,30	RADIO PARIGI. Max Denis: « K 247 », radiorecita.
20,30	LILLA. Théo Bergerat: « Il sosia dell'Imperatore », film radiofonico.
20,30	LIONE. Serata lirica.
20,30	MONTECENERI. Trasmissione di un'opera su dischi.
20,30	LUSSEMBURGO. Music-Hall.
20,30	LONDON REG. Varietà: « Sing-Song ».
21,00	BRUXELLES II. Radio Cabaret.
21,00	KALUNDBORG. Musica viennese.
21,00	HILVERSUM I. Varietà e danze.
21,00	PARIGI P.P. J. S. Bach.
21,10	RADIO MEDITERRANEE. Concerto sinfonico da Monte Carlo.
21,10	PARIGI P. T. T. Marc Denis: 1. « Le bracelet », un atto; 2. « Le taipan », un atto da Somerset Maugham.
21,45	BORDEAUX. Jean Ibarnegaray: « Maité », opera comica un atto.
21,50	PARIGI T.E. Raymond Pons: « Bacillo B.X. 766 », dramma giallo dal romanzo di E. Brooker.
22,00	RADIO PARIGI. Musica da ballo.
22,15	RADIO MEDITERRANEE. Musica da ballo.
22,20	BRNO. Musica da ballo.
22,20	DEUTSCHL. Beethoven « Minuetto e bagatelle », opera 126 per piano.
22,30	LONDON NAT. Musica da ballo.
22,30	MELNIK. Musica da ballo.
22,45	KOENIGSBERG (Radio Parigi, Lussemburgo, Tolosa, Bruxelles II, Breslavia). Musica da ballo.
23,00	LONDON NAT. Musica da ballo.
23,30	BRUXELLES I. Mozart: « Sinfonia concertante » per violino e viola (dischi).

I PIÙ MODERNI E ORIGINALI BALLABILI CHE AVETE ASCOLTATO ALLA RADIO SONO STATI RECENTEMENTE INCISI SU DISCHI

CETRA-PARLOPHON

DA

ANGELINI E LA SUA ORCHESTRA

GP 92532 - **Ricordi ancor le mie parole** - Slow Fox di Bracchi e D'Anzi con ritornello cantato da V. Belleli.
— **Amami di più** - Slow fox di Rampani e Ala con ritornello cantato da V. Belleli.
GP 92533 - **Nulla** - Slow fox di Casasco e Quattrini con ritornello cantato da V. Belleli.
— **Il cobra e il flauto** - (The cobra and the flute) - Fox-trot di Gifford e Bishop.
GP 92534 - **The Dispy Doodle** - Fox di Larry Clinton.
— **Una lettera a mia madre** - Fox di Gilbert e Valabrega con ritornello cantato da V. Belleli.
GP 92535 - **Coubanakan** - Slow fox di Simons.
— **L'Avana a Parigi** - Conga cubana di Orefiche con ritornello cantato da V. Belleli.
GP 92551 - **Whistle while you work** - Fox di Churchill dal film: « Bianca neve e i sette nani ».
— **Heigh-Ho** - Fox di Churchill dal film: « Bianca neve e i sette nani ».
GP 92552 - **Somme day my prince will come** - Fox di Churchill dal film: « Bianca neve e i sette nani ».
— **Tutta nel mio cuor!...** - Tango di Casale e Hector con ritornello cantato da Pavesio.
GP 92553 - **Tutta la vita** - Tango di Romanée e Valdes con ritornello cantato da Pavesio.
— **Madonna siete più bella del sole** - Slow fox di Katscher.
GP 92502 - **Un quartierino sul grattacielo** - Fox di Lazzaro, Nizza e Morbelli con ritornello cantato da V. Belleli.
— **She ware a little juket of blue** - Fox di Fisher.
GP 92503 - **Satan (Spooky takes a Holiday)** - Fox di Clinton.
— **Questa notte verrò** - Fox di Friend con ritornello cantato da V. Belleli.
GP 92504 - **La mazurka di Carolina** - Mazurka di Redi e Bruno con ritornello cantato da V. Belleli.
— **Bocca de Rosa** - Tango di Blanco e Fouché con ritornello cantato da V. Belleli.
GP 92434 - **Dove e quando** - Slow fox di Rodgers.
— **Tchi-Tchi** - Mazurka di Scotto e Valabrega dal film: « Marinella » con ritornello cantato da Belleli.
GP 92435 - **L'ultima ronda** - Slow fox di Hell.
— **Jo no se porqué te quiero** - Tango di Canaro e Pelay con ritornello cantato da Moreno.
GP 92440 - **Buona notte** - Valzer lento di Conrad e Bertini.
— **Vieni Vieni** - Fox-trot di Scotto con ritornello cantato da Belleli.
GP 92441 - **Cosa farai di me** - Slow fox di Hess - Misraki - Rastelli e Panzeri con ritornello cantato da Belleli.
— **Non me ne importa niente** - Fox di Lao Schor e Marf con ritornello cantato da Belleli.
GP 91911 - **Allegra brigata** - Fox-trot di Costa.
— **Amore (avere per dare)** - Quick step di Casieri e Velture.
GP 92478 - **E' una cosa naturale** - Fox di Burke e Johnston dal film: « Double or nothing ».
— **Arrivederci bambina** - Tango di Kramer - Gorni e Rastelli con ritornello cantato da V. Belleli.
GP 92479 - **Harlem** - Fox-trot di Carrol.
— **Serenata della notte** - Slow fox di Goletti e Cram con ritornello cantato da V. Belleli.
GP 92480 - **La Paloma** - Canzone rumba di Iradier con ritornello cantato di V. Belleli.
— **Il più bel tango** - Tango di Scotto e Bertini con ritornello cantato da V. Belleli.

Il pelo nell'uovo

Compensiamo questa collaborazione dei nostri lettori estraendo a sorte un abbonamento annuale gratuito a FILM tra coloro i quali, ogni numero, vedranno pubblicati i loro pezzi. Vincitore per il sorteggio del N. 27 di FILM è risultato, sui sei concorrenti dei quali avevamo pubblicato i "peli nell'uovo", Mario Moschen, via Ludovisi 35, Roma.

Nel film « La carica dei Seicento », si vedono donne e ragazzi caricare i fucili dalla parte posteriore con nuovissime cartucce d'ottone, come quelle che si adoperano attualmente. Ma al tempo della guerra di Crimea i fucili si caricavano dalla bocca, con bacchetta, stoppaccio, polvere, pallottole ecc.

(Segnalato da **Pierluigi De Stefani**, Rio Terrà della Carità 1038, Accademia, Venezia).

Nel film « Amore perduto », Clive Brook, quando esce di casa per andare a scoprire quello che fa la moglie nel caffè, si mette un fiore all'occhiello destro della giacca. Quando arriva al caffè, il fiore è all'occhiello sinistro.

(Segnalato da **Alberto Benone**, via Principessa Jolanda 18, Bari).

Nel film « La forza dell'amore », l'amico di Gene Raimond viene chiamato al piano di sopra, da una signora, mentre si sta cambiando d'abito in ascensore. L'ascensore scende con la porta aperta. Ma nesssun ascensore, a meno che sia guasto, si muove se la porta è aperta.

(Segnalato da **Gianfranco Risi**, via San Fermo 4, Pavia).

SERVIZI PER IL PUBBLICO

SERVIZIO I

Tenore per opere wagneriane cerca aiuto finanziario per dedicarsi esclusivamente allo studio spartiti. Patente auto 14053 Fermo Posta, Verona.

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 l'11 agosto, avranno saputo dirci il titolo del film, il nome della Casa che lo ha prodotto, del suo regista e dei suoi interpreti, estrarremo a sorte un abbonamento annuale gratuito a "Film". Nel numero del 13 agosto (N. 29 di "Film"), pubblicheremo la risposta esatta alle varie domande.

Il fotomontaggio apparso nel N. 27 di "Film" si riferisce al film « L'Isola dei dimenticati », della Warner Bros., diretto da William McGann e interpretato da Ann Sheridan, John Litel e Mary Maguire.

STACCHINI FRUSTA!

- Le nostre nonne si davano con la scrupolosità di chi, prima di firmare un assegno, calcola l'ammontare del proprio conto corrente. Dopo la guerra, le donne fan pensare agli assegni senza provvigione.
- Un russo sposato a un'americana: l'amò che ha pescato un capidoglio.

"GUTTARAMA" da (III Ed. L. 10)

NOVITÀ di CESCHINA

Credete voi necessario di dovervi

ritoccare spesso le labbra?

Perchè servirvi di un rosso non più di moda, fabbricato secondo viete formule, mentre allo stesso prezzo potete procurarvi il nuovo ROUGE GUITARE "baci senza tracce" che si mantiene inalterato tutta la giornata? Il Kissefix, che fa parte della sua composizione, permette di mangiare, bere, fumare, tuffarsi nell'acqua e... baciare senza alterare la bellezza delle labbra e senza lasciare la minima traccia. Moltissime sono le donne che già usano il ROUGE GUITARE col più grande successo. Provatelo oggi stesso, domani sera voi ne sarete persuasa. Quattordici sono le tinte del ROUGE GUITARE tutte nuove nella loro luminosa trasparenza. — Successo garantito. — In vendita dappertutto. Modello grande di lusso L. 25. Modello medio L. 12. Tubetto campione (dura un mese) L. 3. - Usellini Rip. 14/3, via Broggi 23, Milano.

LA

S.A. INDUSTRIE CINEMATOGRAFICHE ITALIANE

FONO ROMA

PRESENTA IL GRUPPO

FILM FONOROMA

PRODUZIONE ANGELO BESOZZI - AURORA - FILM

Duetto vagabondo

Soggetto e regia di GUGLIELMO GIANNINI
con
LEDA GLORLA
NINO BESOZZI - ENRICO VIARISIO

Amicizia

DALLA COMMEDIA DI MOURGUET
Regia di BIANCOLI
con
ELSA MERLINI - ENRICO VIARISIO

La dama bianca

di ZORZI e DE BENEDETTI
Regia di MATTOLI
con
ELSA MERLINI
NINO BESOZZI - ENRICO VIARISIO

Un gioco di società

Regia di BIANCOLI
con
ELSA MERLINI
VITTORIO DE SICA - ENRICO VIARISIO

Cieli

Soggetto di DE ROBERTIS
Sceneggiatura di ALDO DE BENEDETTI
Regia di MATTOLI
Produzione Consorzio APE-FONOROMA

Un gruppo di film italiani che assicura agli esercenti i maggiori incassi

DISTRIBUZIONE

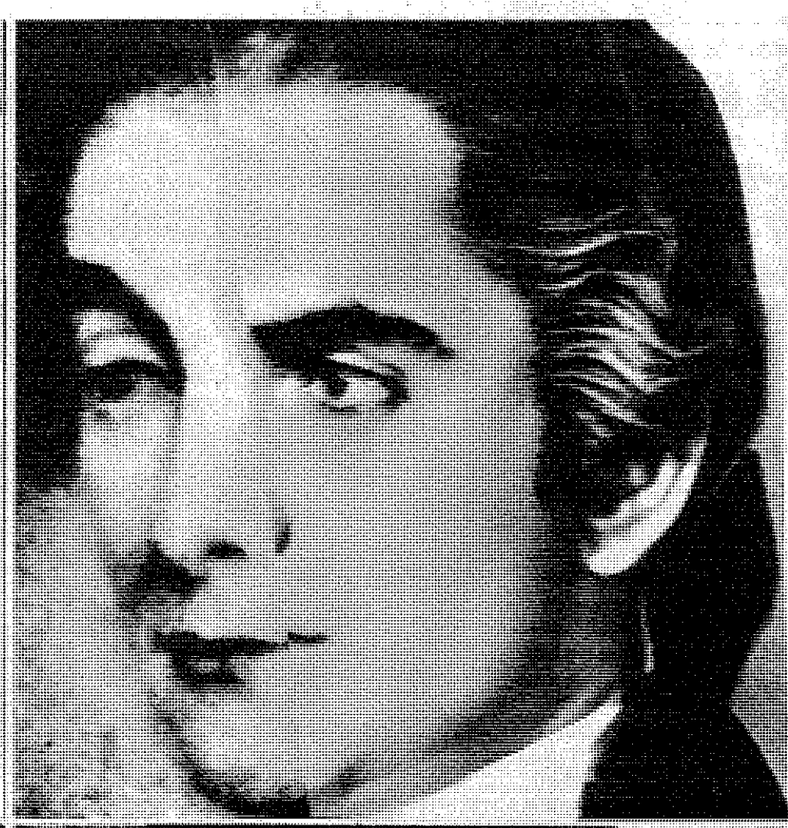
D.E.L.T.

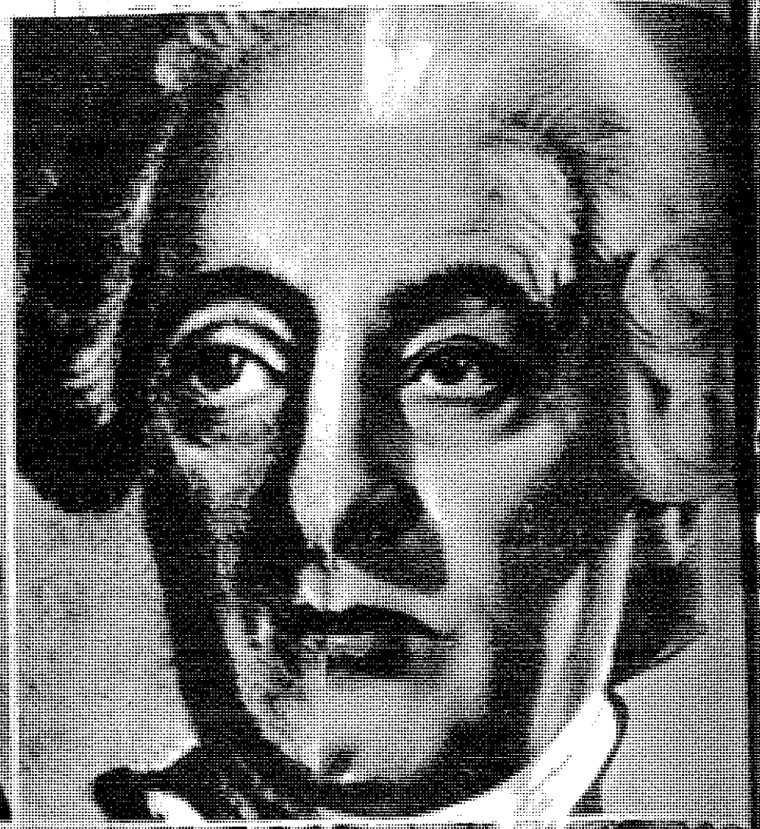
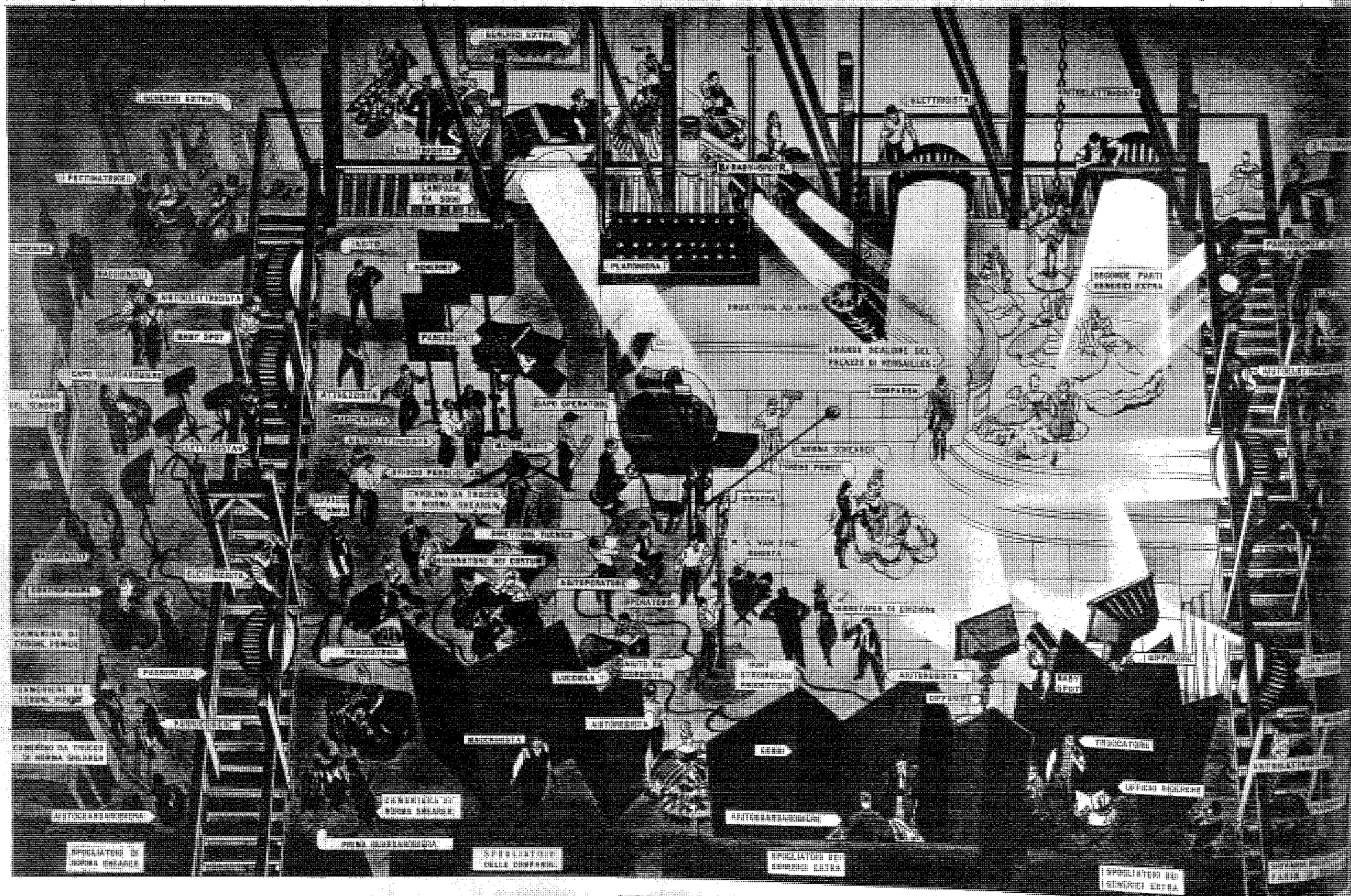
SEDE CENTRALE: ROMA - VIA DEL TRITONE 91 - TELEFONO 484032

AGENZIE:

ROMA	VIA DEL TRITONE, 87 - TEL. 44261	MILANO	VIA NAPO TORRIANI, 19 - TEL. 64582
BOLOGNA	VIA ROMA, 44 - „ 33675	FIRENZE	VIA DEL GIGLIO, 6 - „ 23122
GENOVA	VIA DOMENICO FIASELLA, 28 rosso, - „ 54870	TORINO	VIA CAVOUR, 17 - „ 46865
PADOVA	VIA TRIESTE 15 - „ 4151	TRIESTE	VIA N. R. IMBRIANI, 16 - „ 9169
NAPOLI	VIA NAZARIO SAURO, 29 - 30 - „ 4419	CATANIA	VIA A. DI SANGIULIANO, 69 - „ 14392

Documentario di "Maria Antonietta" M.G.M.





La sorpresa sarà che la Metro Goldwyn Mayer nella documentazione storica del suo film, e che in particolare la scena sulla decorazione di "Maria Antonietta", è stata tratta da questa fotografia dove l'originale attrice, durante un dipinto, è dell'epoca stessa di Maria Antonietta; è rallegrante all'idea che ogni impressione sul film qual data personaggio: Norma Shearer come Maria Antonietta, Tyrone Power come Conte di Fersen, John Barrymore come Luigi XV, Robert Morely come Luigi XVI, Kruger come Maria Teresa e Anita Louise come Contessa de Lamballe. — La grande vigilanza la hanno riprodotta nei suoi particolari il trono di paglia dove è stata posta "Maria Antonietta"? Si sarà la minutiss riproduzione del trono.