



**BERTINI
KÖRMENDI
CONSIGLIO
GHERARDI
COSTARELLI
SHIRLEY
TEMPLE**

SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO TEATRO E

Questa volta



**MOTIVI: MACCHINA
INDIETRO**

**FILM DI TUTTO IL
MONDO: PRIME BAT-
TUTE DELLA MOSTRA
CINEMATOGRAFICA**

J. Satō
**STORIA ED ASPETTI
DEL CINEMATOGRA-
FO GIAPPONESE**

Franklin D. Roosevelt
**"IL SIGFRIDO DI RI-
MINI" (la seconda pun-
tata dei Ricordi)**

Luigi Nono
**TUGA VERSO IL SO-
GNO" (romanzo cine-
matografico)**

Gerardo Chiaromonte
DRAMMI ALL'ELISEO

Leopoldo Stokowski
TEATRO D'ESTATE

P.
**CEDRIC GIBBONS,
ARCHITETTO DEL
FIRMAMENTO**

Boff. Mast.
**È IL TURNO DI
SIMONE SIMON**

G. mas.
VENERI "TIPO 900"

Stefano Ellmi
**UN "DIVO" AL LA-
VORO**

Fere
**MODA MODERNA
SU UN'ARIA ANTICA**

Nick Costarelli
MUSICA

SETTE GIORNI

LE PRIME,
AMPIE, COLORITE
CRONACHE DELLA
MOSTRA
DEL CINEMATOGRAFO
DI
VENEZIA



Vanna Vanni al sole del Tirreno.

FILM DI TUTTO IL MONDO A VENEZIA

Prime battute della Mostra Cinematografica

VENEZIA, agosto.

Da sei anni, alla Mostra del cinema, accadono, invariabilmente, le stesse cose. Se l'anno scorso — e due anni fa, o tre — avessimo fatto il primo articolo in più copie, con la carta carbone, esso andrebbe bene anche questa volta. Le stesse cose; le stesse persone; e, siccome, di parecchi dei film, è un pezzo che si parla, in qualche momento si può giungere per autosuggestione a pensare che ci sono anche gli stessi film. Eppure — non si può negarlo — la Mostra ha camminato: se quest'anno ci appare «eguale» a quella dell'anno scorso, il distacco sostanziale dal primo anno è enorme. E allora? Allora, la Mostra è come un bambino che abbiamo sempre sott'occhio, e che cresce, senza che ce ne accorgiamo. Poi, un giorno, con nostra grande meraviglia, qualcu-

no — un estraneo, s'intende — ci dice:

— Ma sapete che s'è fatto più grande?

E ci accorgiamo che è passato un anno di più.

Un anno di più è passato per tutti: anche per le signore e le signorine dell'Excelsior, che sono sempre le stesse. Forse, i passaporti e (forse non soltanto i passaporti) segnalano qualche differenza nello stato civile delle signorine; ma sono differenze che non si vedono. Anche i signori sono sempre gli stessi: hanno le stesse pancette rispettabili, gli stessi calzoncini corti. Anche Andreina Pagnani è sempre diatana allo stesso modo; e Elsa Merlini è sempre scoppiettante e impetuosa; e i critici cinematografici continuano a brontolare dalla mattina alla sera perché

debbono — dicono — lavorare troppo; e anche quest'anno deve venire Greta Garbo, che poi non verrà. E anche quest'anno — si capisce — la sera dell'inaugurazione è venuto giù il diluvio.

(E noi siamo qui — nella medesima stanza del medesimo albergo — a fare il medesimo articolo dell'anno scorso).

In verità, non si può dire che la mostra incominci un certo giorno e finisca un altro. La Mostra non comincia, né finisce. La Mostra c'è. Se ne parla tanto prima; se ne parla tanto dopo, che, in verità, essa, anche scoccato l'ultimo giorno del programma, continua ad essere attuale e presente. Del resto, in Italia (e non solo in Italia) non c'è parecchia gente che lavora tutto l'anno per la Mostra? La Mostra è la consorte del ci-

neamatografo, poichè il cinematografo l'ha sposata; ecco perchè abbiamo già scritto che il cinematografo, parlando di lei, dice:

— La mia signora.

Ad ogni modo, buttando via il colore — che, in fondo, è una soprastruttura inutile — la cronaca, giunta al sesto giorno di questo carosello cinematografico, ha il dovere di «fare il punto»: latitudine, tanto; longitudine, tanto; miglia percorse, tante... E non è facile. Il primo film lo abbiamo visto la sera di lunedì. No: un momento: lo abbiamo visto la mattina di domenica in proiezione privata.

Cosicchè, la Mostra, per noi, è cominciata domenica; ma per il pubblico ha avuto inizio lunedì. Senza contare che per noi non è neanche cominciata domenica, qui a Venezia,

(Continua in seconda pagina).

Motivi

MACCHINA INDIETRO

Se c'è da credere a certa stampa di Los Angeles, si sta premendo a Hollywood, ad opera della «solita» Paramount, una riedizione di «Ritorno alle armi». «Ritorno alle armi» è quello ignobile film antitaliano ed antifascista che già anni or sono, al suo primo apparire sugli schermi d'America (e non solo d'America), ci fece fremere d'indignazione per la sua calunniosa bassezza. Legittime rimozioni nostre e lodevole senso di comprensione da parte delle autorità americane fecero sì, allora, che al film fossero apportati dei tagli indispensabili a renderlo meno malvagio; ma, evidentemente, certe malvagità cinematografiche sono come i bubboni: a distanza di tempo, si riproducono. Una riproduzione che richiede tempo, che è frutto di un lento lavoro sottocutaneo e che, poi, quando meno uno se lo aspetta, sboccia. Certe sorprese, se vogliamo far loro un grande onore, potrebbero essere paragonate ai fiori di quelle piante grasse e spinose che, ogni tanto, con ciclica regolarità, nascono sotto forma di carciofi gialli — del colore della stizza —. Ma questi carciofi si seccano e cadono, vani, come dovrà cadere la nuova escrescenza paramountiana.

Si rende, dunque, necessaria un'altra operazione. E questa volta dev'essere radicale e salutare. A noi interessano fino ad un certo punto le giustificazioni e le attenuazioni che dà la Paramount (che cioè la riedizione del film è destinata al mercato interno americano, e non all'esportazione). Il film diffama l'Italia; il film è un'ignobile calunnia perpetrata dallo scrittore antifascista Ernesto Hemingway; il film è un insulto al soldato italiano che ha vinto tre guerre: e la diffamazione, la calunnia, l'insulto rimangono tali anche se perpetrati nella piccola cerchia della più piccola casa di Broadway. E' per questo che, a parte gli altri passi già fatti o da fare per altre vie, noi avvertiamo i signori della Paramount che questa bassezza non deve essere compiuta. Non ce ne importa niente della promessa che il film non andrà fuori dell'America e non verrà, quindi, in Italia (già: avremmo voluto vedere che cosa sarebbe successo!); a noi basta — per esserne sdegnati — che la Paramount abbia comunque concepito l'idea di sfoderare nuovamente quel volgarissimo arnese diffamatorio. E le diciamo che è meglio rinfoderarlo subito.

Non sappiamo se i rappresentanti italiani di questa casa — che non ha certo dimostrato spesso di essere amica dell'Italia — hanno voce in capitolo. Possono, comunque, avvertire Hollywood che la cosa è, per lo meno, inopportuna. E se saranno solleciti a telegrafare laggiù le nostre sdegnate parole, così come sono stati solleciti a telegrafare allorché denunziamo il «caso Miranda» (si devono essere consumati in cablogrammi!), sarà tanto di guadagnato anche per loro. Siano, questi rappresentanti, italiani o no, essi debbono rispetto non foss'altro ai loro interessi nella terra che li ospita. Il pubblico italiano — italiano e fascista — non potrebbe dimenticare, in nessuna occasione, questo nuovo gratuito insulto.

Per la cronaca, l'autore di «Ritorno alle armi» è quello stesso Hemingway al quale di recente Virginio Gayda ha risposto con delle bene aggiustate staffilate in occasione di un certo articolo spregevolissimo apparso sulla rivista «Ken». Hemingway, inoltre, è autore di numerosi libri ed articoli contro l'Italia e contro il soldato italiano. Naturalmente, né le parole del basso scrittore, né i fotogrammi della Paramount, potrebbero intaccare la gloria dell'una e dell'altro; ma, comunque, si tratterebbe di un gesto assolutamente inopportuno.

Rinfoderi, dunque, la Paramount, il suo «ritorno». E se ad un ritorno proprio ci tiene, sia quello che consiste nel far macchina indietro, finché è ancora in tempo.

(Saremmo curiosi di sapere quanto verrà a costare, ai rappresentanti della Paramount italiana, la trasmissione telegrafica a Hollywood di questo articolo, sia pure con le abbreviazioni del caso).



FILM DI TUTTO IL MONDO A VENEZIA

Prime battute della Mostra Cinematografica



Clark Gable e Spencer Tracy in "Test Pilot", il primo film presentato alla Mostra Cinematografica di Venezia.

(M. G. M.)

(Continuazione dalla prima pagina).

ma sabato a Roma, perché sul treno, tra delegati stranieri, produttori e cinematografari in genere, c'era un sacco di gente che ci ha fatto, con la Mostra, una testa così... Proviamo, allora, a cambiare formula: vediamo quanti sono i film già proiettati a tutt'oggi. Ma, a tutt'oggi, noi abbiamo già visto in anticipo anche i film di domani e di dopodomani. Non rimane, come estrema risorsa, che quella di consultare il programma ufficiale e orizzontarsi lì su. Ma il programma ufficiale è stato cambiato fino dalla seconda sera... (Ci viene un'idea. Se guardassimo i giornali? Prendiamo, ad esempio, quello su cui scrive i suoi divertenti articoli il nostro divertente amico Dino Falconi. Stupore! Secondo questo giornale, la Mostra s'è inaugurata domenica... Ma sì, la cronaca è completa: i discorsi, le persone intervenute, il colore dell'avvenimento... Come mai? E' molto, è troppo semplice: Dino Falconi, da giornalista abile e previdente, ha fatto l'articolo prima, per avere più calma e più tempo, e il giornale lo ha pubblicato, per una svista, con un giorno di anticipo... Bravo, Falconi: sei il più bravo di tutti noi: precorri la cronaca... Oppure, di la verità: è lo stesso articolo dell'anno scorso, di cui avevi tenuta la copia fatta con la carta carbone...)

Ad un film americano ("Test Pilot", pilota di prova, collaudatore) è toccato l'onore di inaugurare la Mostra. Buon film, sebbene peccati di eccessiva lunghezza e di chilometrici dialoghi. Un terzetto di grande rilievo presiede le sorti dell'interpretazione: Clark Gable, Myrna Loy e Spencer Tracy, e bisogna dire che Victor Fleming ha saputo darci del nuovo anche in queste tre caratteri già così nettamente delineati in altre prove. In verità, Gable è apparso affinato, quasi più leggero. Quando già l'ufficio voci di Hollywood andava dicendo che è un attore finito, che il suo "tipo" non piace più, che il "bello-brutale" è stato battuto dal "bello-gentile" (Taylor? Power?),

ecco che Gable torna alla riscossa di prepotenza e ci dà una superba interpretazione che rinvigorisce tutte le nostre simpatie. Myrna Loy è deliziosa: fresca, dolce, docile, commovente. Spencer Tracy, pur dando anch'egli una grande interpretazione, è quello che si differenzia meno — dei tre — dal tipo già noto, ma ci dà lo stesso un personaggio di grande rilievo, di grande misura (il guaio si è che quando la misura è troppa...).

Quello che ci ha persuasi meno, in "Test Pilot", è il soggetto: soggetto, diremmo quasi, negativo. Un film di aeroplani e di piloti è, per definizione, eroico. Questo, invece, dopo essere stato eroico per tre quarti, ha una conclusione deprimente e rinunciataria. Si tratta, in altre parole, di un collaudatore di

aeroplani che per evitare angosce alla moglie — specie dopo tre discorsi cui è scampato miracolosamente — lascia un posto così rischioso per diventare istruttore nell'esercito. Le ultime parole che pronunzia nel film sono, pressapoco:

— E adesso, ragazzi, andateci un po' voi, lassù...

Francamente, non comprendiamo (a parte il suo valore spettacolare) perché un simile film è stato fatto.

Dopo l'America, la Francia, con "Il giocatore di scacchi", di Jean Dreville, interpreti François Rosay e Conrad Veidt. Niente di straordinario, ma neanche opera da buttar via. C'è molto simbolismo, molti tentativi di creare un'atmosfera, molto espressionismo: la vicenda, però, è attanagliante e violenta e l'interpretazione l'asseconda con vigorosa efficacia. C'è di mezzo l'irredentismo polacco del tempo di Caterina II; c'è un tentativo di rivoluzione; c'è un manichino meccanico che viene condannato alla fucilazione e siccome sotto il manichino s'era nascosto niente meno che un barone, non sono soltanto congegni ad orologeria che vengono sventrati dalle pallottole... Come spettacolo, in sostanza, il giudizio è positivo.

"Verginità" è il primo film presentato dalla Cecoslovacchia. Vi ritroviamo il viso di Lida Baarova. Regista è Otakar Vavra. Mediocre e tetra opera, la quale conferma alla Cecoslovacchia — si intende cinematograficamente parlando — il ruolo già coperto gli scorsi anni di parente povera della Mostra. Ma la Cecoslovacchia si può consolare pensando che è in buona compagnia.

Martedì sera è stato proiettato "Heimat". Questo film, prettamente tedesco, tratto da un dramma di Sudermann, noto in Italia sotto il titolo di "Casa paterna", è così ricco di umanità e di vera profonda commozione che, se ben doppiato, dovrà avere anche presso il nostro pubblico il successo che merita. Non v'è niente di quel sentimentalismo americano che sa far piangere al momento giusto; v'è, piuttosto, un accento di verità al quale non siamo abituati. Ci è poi, di grande ammestramento vedere come, da una notissima opera teatrale, sia nato del vero cinematografo. E rendiamone merito al regista Froelich e all'interprete, la deliziosa Zarah Leander.

Il primo colpo di manovella de "La Vedova" avrà luogo a Venezia

Quest'anno i frequentatori della Mostra Cinematografica avranno una inattesa novità: potranno presenziare al primo giro di manovella del film che la Scalerà ha tratto dalla nota commedia di Renato Simoni, "La Vedova", per la regia di Goffredo Alessandrini e l'interpretazione di Emma Gramatica, Ruggero Ruggeri e Isa Pola. Questa commedia, che è tutta soffusa di profumo veneziano, avrà così il suo battesimo cinematografico nel suo luogo di origine e porterà sugli schermi italiani e stranieri la voce della laguna e l'incanto della sua città.

SETTE GIORNI

(CRONACHE CINEMATOGRAFICHE DELLA SETTIMANA)

In LA MONTAGNA INCATENATA si ripete ancora il tema che da qualche tempo ispira certa produzione americana: la valorizzazione del lavoro, inteso nei suoi aspetti sociali e moralizzatori. Drama a tesi, quindi, e, come tale, di alto valore etico, ma di scarso valore artistico, per quanto sia stato cercato — e spesso trovato — un giusto mezzo di accomodamento. Invece, il dramma — nel suo significato di « vicenda » — ha pieno rigoglio e giustifica da solo tutta la pellicola in LA GABBIA DELLA MORTE: per quanto fatto molto alla buona, il film ha un suo piglio fiero ed esuberante, che trova immediata simpatia da parte del pubblico. Film di sincerità autori, interpreti e collaboratori, hanno tutti, fin dal primo istante, nutrito gli intendimenti più seri e più sinceri. Se avessero avuto più mezzi a disposizione, e meno fretta, avrebbero potuto fare qualche cosa di realmente bello. Non altrimenti si può dire di IL SEGRETO DEL GIURATO, dove i mezzi non sono mancati, né il tempo. Ma dove è mancato ogni afflato di entusiasmo. A parte il fatto che tutti sanno, fin dalle prime sequenze, come si andrà a finire, resta da rilevare come quel poco di materiale narrativo che rimaneva a disposizione fosse carico di ottimo potenziale efficace e drammatico. Invece una strama lentezza di ritmo, un torpore invincibile nella recitazione, una prosaistica inspiegabile nel montaggio hanno allungato e impoverito talmente la salsa da renderla scipita al gusto o — come dicono i toscani — scema di sale. Ma una schietta risata ci rimette in equilibrio: essa scaturisce dalle amene avventure che interessano la trama di PARADISO PER TRE. A dir la verità, però, non è la trama che diverte, né tanto meno la regia (alquanto squilibrata e troppo memore dei canoni teatrali). E', soprattutto, o forse, unicamente, la interpretazione di quei grandi caratteristi che l'industria americana alleva, nutrice e tiene sempre in fresco nei ricami vivi delle Case produttrici. Oramai — sempre più accentuandosi la crisi del divismo — comincia ad affermarsi la formula del film « parata di caratteristi ». Questo è un altro della serie. E non è il meno riuscito. Attori di gran temperamento, questi formidabili caratteristi di Hollywood: essi ricordano le tradizioni luminose della commedia dell'arte. Tutti giuriamo che in America il film è regolato dispostamente sui prefissi binari di una sceneggiatura e preparazione meticolosa e inamovibile, lo dubito, vedendo pellicole di tal fatta, che non si tratti invece spesso (di fronte ad attori-creatori di questa tempra) d'una improvvisazione rapsodica tutta istinto ed impeto: quello che da noi — prima di Goldoni (e, dopo, nel teatro popolare a maschere) — si chiamava « recitare a braccio ». Se non è vero, il trucco è però perfetto e più ammirabile della recita.

Che il cinema abbia qualità erudite grandissime, nessuno lo mette in dubbio. Che il cinema — superando ogni ostacolo di tempo e di spazio — possa darci la reale e immediata e simultanea visione e audizione di luoghi e costumi remotissimi è anche un fatto incontrovertibile. Ma è anche altrettanto vero che non si riesce ancora a trovare una poela del documentario, che sappia farne un'opera d'arte, usufruendo di questi presupposti eruditivi per sublimarli nella creazione geniale. Regia, montaggio, foto, musica, ecc. ecc. bastano molto meno ai poeti del colore o del marmo o del pentagramma o del verso per dare opere eterne. E invece ancora in questa GIULIANA OLANDESE siamo alle solite scene oleografiche degli « indigeni » delle « foreste » dei « fiumi » delle « canoe » con il solito « leit-motiv » di mammele al vento e di « perizoma » sudici. Non è certo uno spettacolo confortevole, con questo caldo...

Vice

FILM a ruba!

Se era facile prevedere che il nostro numero speciale dedicato alla Mostra di Venezia con trentadue pagine di testo sarebbe andato a ruba, il successo che la pubblicazione ha avuto e la rapidità con la quale si è delineato, hanno superato qualsiasi previsione. Poiché, di un numero così importante e ghiotto è stata fatta subito una tiratura supplementare, il fascicolo rimarrà in vendita per tutto il mese di agosto, al solito incredibile prezzo di lire una.

ECCO IL SOMMARIO DELL'ECCEZIONALE NUMERO:

La "signora" Mostra, di D. — Sesta edizione, di GIUSEPPE VOLPI DI CESIRATI — Rassegnatore, con scritti di ALESSANDRO BLASETTI, "L'agente segreto", MARCEL HERBIER e FABRIZIO SARAZANI. — Sette giorni (cronache cinematografiche della settimana), di VICE — Venezia e la Mostra, di GINO ROCCA — Giandotti a Venezia, di GIANNINO MARZALCHI. — Film di tutto il mondo a Venezia, con scritti di LUIGI FREDDI, A. NEVILLE KARNLEY, RICHARD O'DYNSKI e LUIGI VILLANI. — Il personaggio di Sabù, del "Principe Azim", di ALESSANDRO KORDA. — Documentario di VITTORIO MESSORI, MANI, FRANCO DI SPICCIATI alla Decima Muse, con scritti di UGO GOTTI, GHERARDO GHERARDI, ANTONIO BALDINI, MARCO MORETTI. — Jean Gabin parla di Michèle Morgan, di MARCEL LORANGE. — Abbiamo chiesto le critiche con scritti di GOFREDO ALESSANDRINI, CARLO LODOVICO BRAGLIA, CAMILLO MASTROGINOUE, MARCO MATTOLI, MARIO CAMERINI, RAFFAELLO MATAZZO, GINO VALORI. — Cinacittà e dintorni: Panoramiche; Un comico, Michele Abruzzo; 180 giorni, di AMEDEO CASTELLAZZI. — Il personaggio di Margaret Sullivan. — "Biancaneve e i sette nani", con scritti di ALBERTO CONSIGLIO, PAOLA CIEITI e NICOLA COSTARELLI. — La prima puntata di "Arte e vita di Francesca Bertini". — Documentario della nuova produzione Metro-Goldwyn-Mayer 1938-1939. — La settima puntata di "Fuga verso il sogno" (romanzo cinematografico) di FERRE KORMENDI. — Silenziosi eventi e nuovi orizzonti della cinematografia italiana, di ANASSIMANDRO. — Spencer Tracy e la bellezza maschile, di A. C. — Il personaggio di Emma Gramatica. — Come abbiamo fatto "Luciano Serra, pilota", con scritti di VITTORIO MESSORI, GIANFRANCO GIGANTI, AMEDEO NAZZARI, GOFREDO ALESSANDRINI. — Come abbiamo fatto "Luciano Serra, pilota", con scritti di MARIO FERRARI, UBALDO ARATA, GIORGIO C. SIMONELLI, ROBERTO VILLA. — Come abbiamo fatto "Luciano Serra, pilota", con scritti di G. C. BONZOGNO, GERMANA PAOLIERI e LUIGI GIACOSI. — Il personaggio di Eriq Maltaglieri. — Montgomerie e le giacche, di C. — Un comico: Guozzo. — Tobit, un nome, un programma, di ERNST PURGER. — Il personaggio di Amedeo Nazzari. — "Olympia". — Come il fotografo a Venezia, di LUCIO RIDENTI. — Documentario della produzione Tobis 1938-1939. — Nuovi orientamenti delle R.E.O. — "Vittoria e Alberto". — Herbert Marshall. — "La Imperatrice". — "L'auditorium di Cagliostro". — ENZO CAMBI. — "Cappellini piccini piccini". — "Seduzione del profumo" di VERA. — I radioprogrammi italiani e stranieri. — Documentario di Maria Antonicelli.



Una fragranza strana, persistente, piena di fascino: ecco la caratteristica di questa **Acqua di Colonia FATMA**. In vendita presso i profumieri più importanti e presso "Fatma", Profumerie di Lusso - viale Regina Giovanna, 25 - Milano.

ACQUA DI COLONIA FATMA

NON CHIEDETE UNA CEDRATA, MA "UNA TASSONI". **Tassoni** TIPICA CEDRATA DEL GARDA e' buona e fa bene CEDRAL TASSONI - SALO

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

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 Bracci e D'Amici con ritornello cantato da V. Bellelli.
 — Amami di più - Slow fox di Ramponi e Ala con ritornello cantato da V. Bellelli.
 GP 92533 - Nulla - Slow fox di Casasco e Quattrini con ritornello cantato da V. Bellelli.
 — Il cobra e il fante - (The cobra and the fante) - 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. Bellelli.
 GP 92535 - Coubanaka - Slow fox di Simoni.
 — L'Avana a Parigi - Conga cubana di Orefiche con ritornello cantato da V. Bellelli.
 GP 92551 - Whistle while you work - Fox di Churchill dal film: "Bianca neve e i sette nani".
 — Hoish-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".
 — Tutte nel mio cuor... - Tango di Casale e Hector con ritornello cantato da Pavesio.
 GP 92553 - Tutta la vita - Tango di Romane e Valdes con ritornello cantato da Pavesio.
 — Madonna siete più bella del sole - Slow fox di Katscher.
 GP 92552 - Un quaterino sul grattacielo - Fox di Lanza, Nizza e Morbelli con ritornello cantato da V. Bellelli.
 — She wears a little jacket of blue - Fox di Fisher.
 GP 92553 - Satan (Spooky takes a Holiday) - Fox di Clinton.
 — Questa notte verrà - Fox di Friend con ritornello cantato da V. Bellelli.
 GP 92504 - La marzuka di Caroline - Mazurka di Rudi e Bruno con ritornello cantato da V. Bellelli.
 — Bocca de Rosa - Tango di Blano e Fouché con ritornello cantato da V. Bellelli.
 GP 92434 - Dove e quando - Slow fox di Redgers.
 — Tchi-Tchi - Mazurka di Scotto e Valabrega dal film: "Marinella" con ritornello cantato da Bellelli.
 GP 92435 - L'ultima randa - Slow fox di Bell.
 — Io no so perché te quairo - 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 Bellelli.
 GP 92441 - Cosa farai di me - Slow fox di Heca, Mischel, Rastelli e Pomeroy con ritornello cantato da Bellelli.
 — Non me ne importa niente - Fox di Leo Sabar e Mart con ritornello cantato da Bellelli.
 GP 91911 - Allegra brigata - Fox-trot di Costa.
 — Amore (avere per dare) - Quick step di Casieri e Veiture.
 GP 92476 - E' una cosa naturale - Fox di Barze e Johnston dal film: "Double or nothing".
 — Arrivederci bambina - Tango di Kramer, Gorni e Rastelli con ritornello cantato da V. Bellelli.
 GP 92479 - Harlem - Fox-trot di Carrol.
 — Sorellina della notte - Slow fox di Gorni e Cram con ritornello cantato da V. Bellelli.
 GP 92480 - La Paloma - Canzone tumbata di Iracier con ritornello cantato da V. Bellelli.
 — Il più bel tango - Tango di Scott e Bertini con ritornello cantato da V. Bellelli.

Non deve andare all'estero

L'invenzione è quella di Edo Alberini. Egli ha risolto uno dei maggiori problemi della tecnica cinematografica ed ha aperto l'orizzonte del definitivo perfezionamento dello schermo. Fino ad oggi si è avuta notizia di centinaia di esperimenti stereoscopici. Ogni tanto giunge un invito ad assistere a questa o a quella proiezione di figure in rilievo. E' d'obbligo l'occhiale, o l'oculare, o altro annesso attico del genere. Una lente è rossa, l'altra è verde. Gli occhi piangono. L'interesse dello spettacolo viene schiacciato dallo sforzo che i nervi debbono sostenere per raccogliere tutti i particolari della visione.

Edo Alberini, invece, non ti propina alcun apparecchio per gli occhi, ti fa sedere su uno sgabello posto all'estremo della stanzuccia riservata ai giochi dei suoi bimbi e illumina lo schermo. Ad occhio libero tu assisti al più bel fenomeno stereoscopico, alla più luminosa rivelazione della terza dimensione, alla piena e vigorosa venuta delle figure in rilievo. Sono piccoli pezzi di film, da lui stesso ripresi nella sua villetta di Montescavo, silenziosi come un romito.

La soluzione che Edo Alberini ha trovato, con mezzi di fortuna tali da costare di per sé stessi una prima ragione di ammirazione, prevede una ripresa della scena con mezzi diversi da quelli fino ad oggi conosciuti nel campo sperimentale dello stereoscopia. Infatti gli obiettivi sono mobili e seguono, in certo modo, la meccanica degli occhi umani che convergono quando devono guardare un oggetto vicino e tendono a porsi paralleli quando devono invece guardare un oggetto lontano. Naturalmente lo spostamento degli obiettivi avviene proporzionalmente al fuoco degli obiettivi stessi, di modo che le immagini ottenute sono identiche a quelle che gli occhi, nelle medesime condizioni, avrebbero, da un punto di vista meccanico, trasmesso ai centri nervosi.

Nella proiezione, invece, le immagini vengono proiettate sullo schermo in modo speciale ed avvicinate (ma non sovrapposte perché insuperabili essendo le immagini stesse disuguali) fra loro fino ad un dato limite che consente la visione binoculare stereoscopica diretta. Ed è proprio questo il vantaggio maggiore, e si può dire sensazionale, del sistema Alberini che, oltre a poter riprendere immagini ferme o in movimento, abolisce l'uso di qualsiasi tipo di quelle lenti diversamente conformate, delle quali numerosi solutori del problema del cinema stereoscopico hanno fino ad oggi dimostrato di avere bisogno.

Ora sentite che cosa dice il «Popolo d'Italia»:

«Malgrado che l'Alberini abbia praticamente realizzato tale suo sistema, tanto da offrirci una visione di alcuni metri di film, e malgrado che la soluzione del problema della stereoscopia senza occhiali sia una delle più invitanti prospettive per gli industriali del cinematografo, alcuni di essi, da lui invitati, hanno finora dimostrato la più incomprensibile indifferenza, tanto che l'Alberini si è visto costretto ad iniziare trattative con l'estero».

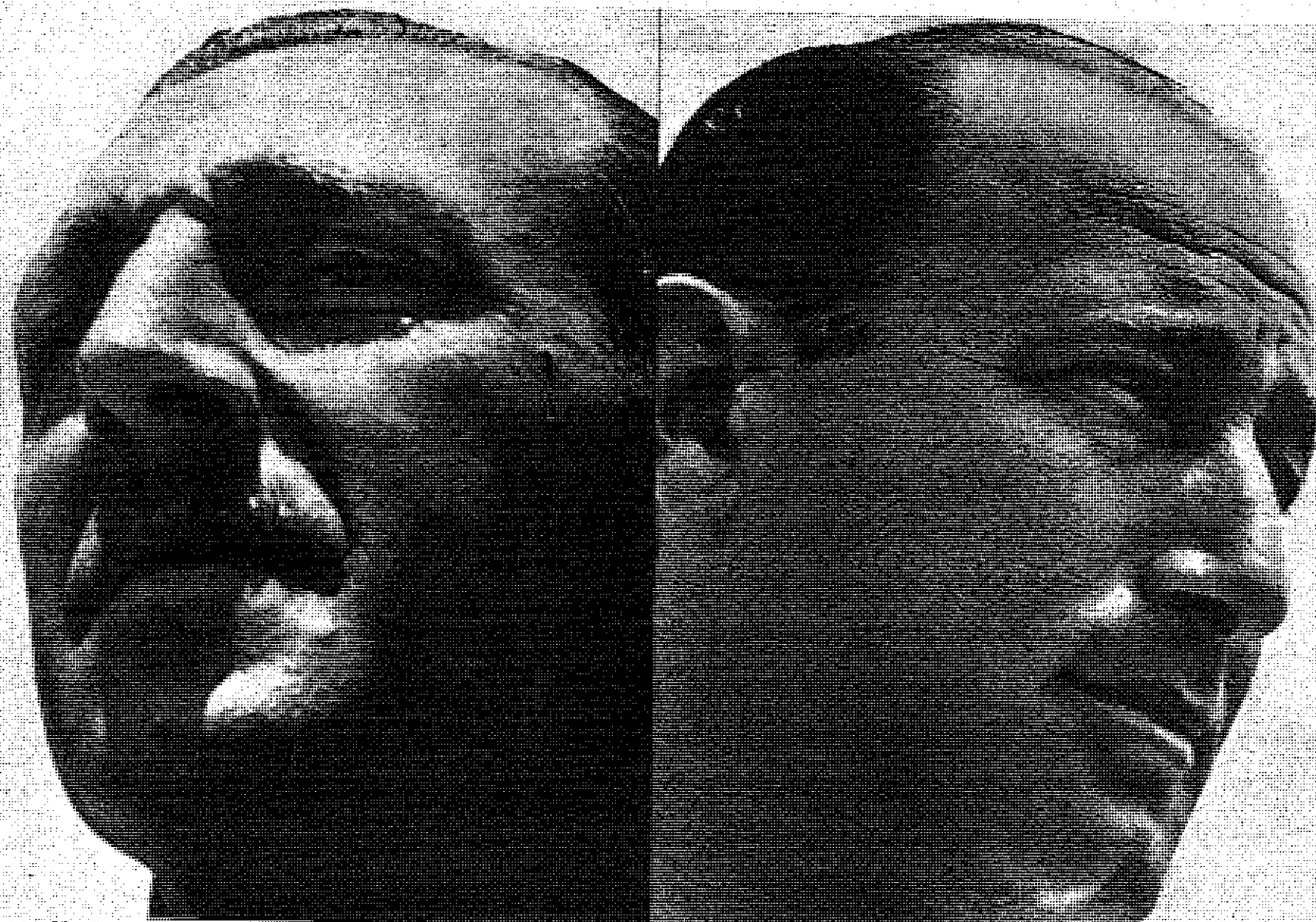
Possibile che l'industria italiana faccia varcare l'oceano a questa grande invenzione dalla quale la nostra cinematografia può trovare il sentiero giusto per arrivare ai mercati mondiali? Economicamente la cosa offre dei vantaggi enormi; moralmente non si può permettere che una invenzione così utile ai nostri fini propagandistici vada a finire nelle mani straniere. Nietzsche diceva: «Cosa sarei mai, o sole, se tu non avessi a chi risplendere?».

Per Alberini cosa sarebbe la sua invenzione se non desse i suoi frutti fecundi? Egli sta tentando, fascisticamente, tutti i mezzi per dare all'industria italiana l'esclusività della invenzione; ma è necessario che la nostra industria venga incontro all'inventore, tanto più che questi ha anteposto alle condizioni finanziarie un piano di favorevole collaborazione. L'on. Ferrario, Segretario della Associazione Fascista Italiana degli inventori, è stato finora l'unico che abbia incoraggiato Edo Alberini, il quale poi non è uno sconosciuto. Egli infatti è il figlio di Filoteo Alberini, creatore della cinematografia italiana ed uno dei primi esecutori della cinematografia mondiale.

Da questo nome non può non discendere un auspicio: e a questo auspicio noi aggiungiamo un augurio. Non vada all'estero un'invenzione che può e deve rimanere nostra; non si dica che in Italia c'è stato l'ingegno capace di trovare la formula, ma non c'è stata la fiducia capace di applicarla. Specialmente in un caso come questo, nel quale si tratta di una invenzione destinata — forse — a rivoluzionare la cinematografia, e darle — dopo il dono del colore — il dono del rilievo, cioè l'illusione che i personaggi siano vivi: veramente vivi, con i loro volti, la loro essenza, la loro verosimiglianza.

Film — che già ha lanciato altri allarmi, perché è attaccato alle cose "nostre" e ad esse rimane fedele — si rivolge oggi all'industria, non per cercare un mecenate disposto a buttar via del denaro, ma per cercare un industriale che del denaro voglia guadagnare.

Sarà ascoltata la nostra voce? Siamo certi che sì.



Minchero, modellista del set e dell'obbiettivo di Loda Kikuchi Otsuka. Grano, direttore della Mostra d'Arte cinematografica, e Mario Caserini.

Film di tutto il mondo a Venezia

STORIA ED ASPETTI DEL CINEMATOGRAFO GIAPPONESE

La storia della cinematografia giapponese ha origini quanto altro mai remote. Stupisce, per lo più, il constatare che il cinema giapponese, oggi, poco affermato in Europa e quasi del tutto sconosciuto, inizi la sua carriera già prima dell'avvento del 1900. Rapido sguardo d'insieme.

E' infatti con l'anno 1896 che simultaneamente venivano importati dall'America i due primi sistemi di tecnica cinematografica allora in uso: il «Vitascope» di Edison e il «Cinematographe» di Lumière. Particolare interessante è che queste due macchine, furono introdotte in Giappone un anno prima dell'annuncio della loro invenzione. Ciò dipende dal desiderio comune alla maggior parte della borghesia giapponese di europeizzarsi, e quindi di accettare tutte quelle innovazioni che provenivano dall'ovest.

I primi tentativi si basarono su delle riprese di pochi metri di pellicola ed interessanti aspetti della natura e scene riprodotte senza storia, automaticamente, e colte dal «Kabuki», il teatro classico giapponese.

Tentativi di scarso interesse, privi di qualsiasi elemento artistico, improntati ad un'estrema puerilità di concetti, in generale intesi come esperimenti, e non accettati dalla massa.

E' solo nel 1904 che viene costruito a Tokio il primo studio cinematografico; l'anno dopo nel 1905, ne viene costruito un secondo a Kyoto. Due città-codeste, rimaste fino ai giorni nostri i principali e più attrezzati centri del cinema giapponese. Ma l'evento storico più importante per l'industria cinematografica giapponese, risale al 1912, anno in cui il «Nikkatsu» la prima grande società cinematografica nazionale, organizza il suo primo trust con un capitale di 10 milioni di yen.

I primi film prodotti non rappresentavano che aspetti della vita giapponese; i suoi costumi, la sua storia. Kyoto fu il centro in cui si producevano esclusivamente film di storia giapponese; a Tokio, invece, si producevano film di vita moderna, tratti da romanzi e novelle di scrittori moderni.

Durante la guerra, e nel periodo che corre fra il 1915 e il 1923, il cinema giapponese conobbe una prosperità inattesa e davvero eccezionale. Le sale di proiezione rigurgitavano di folla ansiosa di conoscere le meraviglie di questa nuova scoperta; durante quel periodo, l'industria cinematografica giapponese monopolizzata completamente da quella americana, ne seguì l'esempio. Furono inviati in America attori e tecnici per studiarne da vicino lo sviluppo sempre più sorprendente. Anche oggi l'influenza americana nel cinema giapponese è palese.

Questo avvicinamento, o per dire meglio, processo di assimilazione, dette risultati d'indiscutibile valore: se ne avvantaggiarono tecnica ed esperienza e nacque da questo felice connubio, la prima e timida idea di esportazione.

Furono costruiti nel 1928 a Tokio i «Mukojima studios» che produssero film di notevole interesse e di un certo valore artistico quali: «Il cadavere vivente» di Tolstoj, e il «Demone d'Oro». Nel 1923, e precisamente nel film intitolato «La danza della morte», apparvero i primi attori giapponesi vestiti all'europea. Uno dei principali registi di allora fu Kayerigama che al senso indiscutibile degli affari, seppe armonizzare anche quello più raffinato dell'arte.

Nel 1920 fu fondata la «Taikatsu»;

si cominciarono a stendere i primi contratti per dei soggetti originali e per le opere dei diversi scrittori, e ad accaparrarsi gli attori migliori e più quotati sul mercato nazionale.

Nello stesso anno fu fondato un istituto di ricerche di arte cinematografica diretto da Kaoru Otsana, regista di valore e grande organizzatore.

Il terribile terremoto del settembre 1923, rovinò completamente ogni buona speranza, stroncò il cammino alla giovane ed entusiastica industria cinematografica, rase al suolo Kyoto, uno dei principali e più fiorenti centri del cinema giapponese; ancora oggi Kyoto non ha potuto assestarsi e riprendere quel primato che deteneva alla pari con Tokio.

Dal 1923 al 1931 il cinema muto, come del resto in tutto il mondo, ebbe campo di progredire e raggiungere quel grado di perfezione non ancora raggiunto dal cinema parlato. Furono costruiti nuovi stabilimenti, distrutti i vecchi, riattivata l'industria; si ripresero a girare soggetti tolti interamente dal teatro. In molti casi, dato che il teatro rimane in Giappone quello più ortodossamente classico, gli uomini presero il ruolo delle donne.

Erano i tempi in cui il marxismo più vigorosamente dettava le sue dottrine; la società era divisa in due correnti opposte, la lotta ideologica s'impone anche nel campo dell'industria e, soprattutto, in quella più propagandistica come la Cinematografia. Al più spinto marxismo faceva riscontro il più spinto nazionalismo. Kan Kikuchi fu il regista che portò sullo schermo, la passione e l'ardore di queste lotte a mezzo di film tratti da soggetti e romanzi politici.

Nacquero così due generi tipici di film: il «Gendai Geki» film di vita con-

temporanea tratta da elementi borghesi e modernizzanti e il «Jdai Geki» film prettamente storico e attenentesi alla più rigorosa tradizione.

Durante il periodo 1924-1927 ebbero in Giappone grande sviluppo i «Ken-Geki» o film, per così dire, sportivi nei quali era magnificato lo sport più popolare giapponese: la scherma. Voglio ricordare alcuni titoli: «Il Serpente Monmouth», «Il Fantasma», «Il vicino di viaggio» ecc. L'influenza del comunismo, intanto, generava sempre più in seno all'industria cinematografica l'agitazione e la lotta: ecco i così detti film «tendenzi» contrapposti ai film «ideologici» ragione di concorrenza diretta e spietata. «La bambola vivente» diretto nel 1929 da Tomu Uchida è il primo esempio di film di tendenza comunista; seguirono a breve distanza di tempo: «Chi l'ha spinta a fare questo?» di Shigé Suzuchi che ottenne un successo formidabile. Ciò motivò l'avvento della censura repressiva allora sconosciuta in Giappone nel campo cinematografico; censura che lavorava in ragione e a difesa delle Società capitalistiche per la lotta contro i film tendenziosi. Il film «Tempeste sull'Asia» fu ammesso in Giappone benché molto ridotto.

Nel 1926 apparve in Giappone il primo film parlato prodotto dalla Warner di New York. Nel 1930 il primo film parlato giapponese intitolato «La madre Patria», ma che non ebbe successo; il seguente, dal titolo «La moglie del vicino» ottenne, invece, un grande successo specialmente in seno all'elemento borghese.

Questi primi tentativi, però, furono seguiti con una certa malcelata diffidenza da parte dei produttori giapponesi. Arri-

viamo alla data di oggi: due grandi trust: il Schochiku e il Tòhò, case cinematografiche produttrici di un grande numero di film, e che per prime hanno iniziato l'esportazione dei film giapponesi all'estero. Il mercato nazionale ne è saturo; in Giappone si produce un notevolissimo numero di film profondamente locali che hanno solo riferimento con il costume, la psicologia e la vita del nostro popolo, e che sul mercato internazionale non potrebbero avere un largo smercio.

Con la «Donna nella notte» prodotto nel 1934 «Sia come una rosa mia moglie» del 1935 e «L'uomo tatuato», il cinema giapponese si avvia verso una forma tipicamente internazionale e quindi di esportazione. Nasce, di conseguenza, una letteratura puramente cinematografica che culmina con il film «Tutte le cose viventi» prodotto nel 1936 e che ottenne in Giappone un clamoroso successo. La formula introdotta è quella francese, diversa ed eminentemente staccata da quella americana paradossale pubblicitaria, ma rappresentante gli aspetti più reali della vita borghese e quotidiana.

Il pubblico giapponese è oggi appassionato di cinematografo; le più vaste sale di proiezione sono quasi sempre affollate. A Tokio esiste una strada la Marunouchi che ha più di 100 cinematografi. E' curioso notare come alcune consuetudini di vecchia data siano ancora in uso: Vi sono, per esempio, tre generi di posti in una sala cinematografica: i posti assegnati agli uomini, quelli adibiti alle donne e, in ultimo, i posti per le famiglie. Il pubblico usa esprimere le proprie opinioni molto rumorosamente piangendo e ridendo ad alta voce, a seconda delle vicende drammatiche o comiche a cui assiste.

La critica giornalistica, infine, svolge un'attività controllata e severissima. E' una critica addestrata a risolvere tutti i problemi e più ardui, e a giudicare con equanimità e vera competenza, ogni aspetto dell'attività cinematografica nazionale.

Indubbiamente non passeranno molti anni che il cinema giapponese si propagerà con successo in tutta l'Asia e l'Europa; a questo scopo il lavoro di pubblicità e di propaganda svolto dalle Società produttrici, è veramente grandioso. Uffici di propaganda si trovano a Londra, a Parigi, a New York e in tutti i maggiori centri di produzione mondiale.

Certo è che fino ad oggi, i nostri film non hanno potuto avere in Europa e in America larga diffusione proprio per i caratteri tipici esistenti in loro: superficialità di temi, diversità di vedute artistiche ed anche tecniche, diversità soprattutto di concetti psicologici dovuti al nostro temperamento che poco si adatta con il temperamento europeo.

L'Italia è la prima Nazione alla quale noi abbiamo affidato i primi saggi della nostra produzione cinematografica di esportazione; indubbiamente la cinematografia crea, oggi, un nuovo motivo di solidarietà e di somiglianza fra l'Italia e il Giappone. Siamo due grandi popoli in linea ascendente ed entrambi con un'arte e un'industria cinematografica nascenti, e che hanno non lievi difficoltà da superare.

Anche in questo campo Italia e Giappone raggiungeranno la meta: intelligenza, volontà ed entusiasmo, sono i caratteri storici ed essenziali dei nostri due popoli.

Film di propaganda

STUTTGART, agosto.

Si dice che tedeschi e italiani siano maestri nella propaganda. Eppure, sovente sia noi che i nostri amici ci lasciamo sfuggire le occasioni migliori. Queste, indubbiamente sono quelle rare circostanze in cui l'interesse politico e ideologico coincide con l'interesse artistico o documentario.

Quest'estate si è svolto nella Germania un esperimento che avrebbe dovuto fornire magnifica materia per un documentario cinematografico. Trentamila lavoratori dell'Italia settentrionale, a gruppi di cinque o seicento, hanno trascorso una settimana di gionca vacanza a Friburgo, Stoccarda, Norimberga e a Monaco.

Esperimento audace e singolarissimo caldeggiato da S. E. il Conte Ciano e promosso dal dottor Ley, capo del «Deutsche Arbeitsfront» e dall'on. Ciani presidente della Confederazione dei Lavoratori dell'Industria. Esperimento audace perché non si è trattato solamente di ricambiare la visita fatta da decine di migliaia di operai tedeschi aderenti alla organizzazione «Kraft durch Freud», a mezzo di treni speciali e delle magnifiche motonavi che il Regime Nazionalsocialista ha fatto appositamente costruire per i dopolavoristi, ma di un concreto tentativo di diretto contatto tra i rappresentanti di due masse lavoratrici.

Sette od otto anni fa destò enorme sensazione un film di Pabst intitolato «Kamaradschaft», che è forse l'opera più nobile, se non il capolavoro di questo regista. Il dramma si svolgeva in una regione della Sare o della Lorena, tra gli operai di due miniere, una in territorio francese l'altra in territorio tedesco, ma tanto vicine l'una all'altra che appena un diaframma divideva le gallerie più avanzate. Sulla superficie del suolo, le due masse di lavoratori hanno continuamente occasione di incontrarsi. La rude fatica della miniera induce questi magnifici rappresentanti dei due popoli rivali ad una cordialità superpartite delle antiche inimicizie. Alline, una catastrofe si determina nella miniera francese: sfondato il diaframma, sono i camerati tedeschi che salvano i sepolti vivi. In Italia questo importante film apparve sugli schermi col titolo «Tragedia nella miniera».

Orbene, malgrado tutta la sua efficacia sentimentale, questo film non era che una fantasia artistica e un auspicio, un augurio, magari un programma. Forse partiva da un episodio realmente accaduto, ma come isolato. Soprattutto il suo spirito appariva inquinato e la sua potenza ideale annullata da una certa atmosfera di internazionalismo ebraico che l'israelita Pabst non poteva evitare.

Invece, la camerateria in atto tra lavoratori italiani e tedeschi è, in questa estate, una realtà visibile e dimostrabile. Nel «Kamaradschaft», più che di camerateria e di comprensione, si trattava di un'astuto ed intellettuale esempio di solidarietà umana. A Stoccarda, a Friburgo, a Norimberga, a Monaco assistiamo all'avvicinamento di due masse lavoratrici, solidali sul piano della rivoluzione e della politica internazionale, ma diversissime per gusti, per tendenze, per mentalità, per lingua, per attitudini, per costumi. Nessuna delle tre città della Germania meridionale è in condizioni di ospitare in alberghi, al livello della modestissima quota versata da ciascun operario, cinque o seicento ospiti. I nostri camerati sono dunque alloggiati in pensioni di famiglia o in case private. Lascio immaginare alla fantasia dei registi giovani e vecchi la copiosa ricchezza ammobiliata di questi incontri su un piano di assoluta intimità. In famiglia, si trascorre la vita con gente del proprio sangue o con amici di vecchia data. Lo svago si prende preferibilmente con gente del proprio paese. Possiamo dire, dunque, che l'esperimento è stato violento e tale da poter riservare più di una disillusione. Si trattava di ben altro che radunare lavoratori tedeschi e italiani in una comune manifestazione politica. Di ben altro che di una occasione offerta a capi e ad organizzatori di incontrarsi per pronunziare discorsi.

Invece, gente del nord e gente del sud si sono intese benissimo. Le famiglie stoccardesi, esauriti gli stock disponibili sul mercato di manuali di conversazione e di dizionari tascabili, vanno al mercato con l'ospite italiano, al Kino, al Kursaal o nei giardini pubblici. L'ospite italiano, se è anzianotto, dà una mano in cucina e qualche gradita lezione di arte culinaria italiana.

L'operaio italiano ha visitato l'operaio tedesco nell'officina. Meccanici piemontesi e lombardi sono entrati nei giganteschi saloni, nella fitta selva di cinghie di trasmissione, che paiono una coltura di misteriose liane viventi, e si sono fermati innanzi a qualcuno dei seimila banchi di controllo sui quali passa ogni pezzo di motore, prima di essere «licenziato» per il montaggio. Teste quadre di piemontesi, occhi vivaci e pacati di lombardi, rudi espressioni di operai svevi.

Questi figli di due grandi climi rivoluzionari si sono riconosciuti fratelli non nelle chiacchiere, ma nelle opere lucenti e romanti nelle quali alla pari si manifesta l'ingegno meccanico degli italiani e dei tedeschi.

Evidentemente non si tratta solo di vacanze e di svaghi straordinari offerti ai nostri bravi lavoratori. Mentre ad oriente si grida da vent'anni «Lavoratori di tutto il mondo unitevi!», e la criminale propaganda sovversiva si adopera invece a frapponere tra i popoli la guerra, lavoratori italiani e tedeschi hanno già realizzato la più intima delle fratellanze.

Ora, la penna di notai giornalisti sarà efficace per illustrare questa fratellanza ai tedeschi e agli italiani. Ma è necessario che anche gli obiettivi delle macchine da presa levino le palpebre. Potremmo mandare all'estero dei documenti tali, da ridurre al silenzio i più ostinati dei nostri nemici.

A. C.

GERMANIA BRASILE

L'esportazione veneziana di arte cinematografica, alla quale l'Estero fino a qualche anno addietro ha partecipato solo in maniera esitante, ha fruttato assunto una forma così definitiva, che è già divenuta tradizionale. L'Italia amante del film ha dato con questa istituzione saldamente affermata e che regolarmente si ripete, una degna e felice sede dell'Arte cinematografica.

La Germania la quale antepone coscientemente e con chiara previsione l'importanza artistica del film al suo sfruttamento commerciale, non poteva perciò che appoggiare con tutte le sue forze e con la più intima convinzione questi sforzi dell'Italia.

Essa sarà perciò anche quest'anno di nuovo rappresentata da una serie di film i quali dovranno dare una visione sommaria della sua produzione filmistica normale e culturale, e tale visione offrirà allo straniero possibilità di confronto fra le diverse produzioni nazionali. Il film tedesco suggerirà le sue forze a Venezia su di un metro che potrà e dovrà essere solamente artistico.

Il film, grazie alla sua organizzazione, disciplina e collaborazione di tutte le forze attive percorre deciso la sua strada, la cui meta è fine sono un ottimo livello etico ed artistico, il benessere economico di tutte le classi lavoratrici, e un altissimo livello tecnico.

Gli amichevoli e fruttiferi rapporti fra la cinematografia germanica ed italiana, formano una base sicura per una collaborazione ricca di successo in avvenire.

Oswald Lehnich
Delegato del Governo tedesco

La contribuzione del Brasile alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica consta di 3 film, limite fissato ai paesi di cui la produzione annua non supera i 40 film. Due sono editi dall'Istituto Nazionale del Cinema Educativo ed uno dall'Istituto del Cacao della Bahia.

Ecco i titoli: «Victoria Regia» (I.N.C.E.) (corto metraggio), storia naturale; «Il cielo del Brasile» (I.N.C.E.) (corto metraggio), cosmografia; «La scoperta del Brasile» (I.N.C.E.) (lungo metraggio), film storico.

Il cinema nel Brasile lotta, ancora oggi, con grandi difficoltà per svilupparsi completamente. Pertanto, è da considerarsi opera di lena, lunga, piena di ostacoli, tentativi e incertezze.

Tuttavia, mi pare che il *Fade-in* del Cinema brasiliano è stato già fatto ed ora si inizia la costruzione dell'opera propriamente detta —; esiste già un ambiente cinematografico nazionale ed esiste l'entusiasmo.

Concorreremo per la prima volta alla Mostra celebre. I nostri film sono modesti, ma penso che «Il cielo del Brasile» dell'I.N.C.E., di esecuzione facile e semplice, presenti qualcosa di nuovo, come idea. E' l'applicazione del Cinema al planetario.

La gara di Venezia costituirà per noi un vero stimolo ed un titolo d'onore.

Humberto Mauro
Delegato del Governo brasiliano

Indubbiamente non passeranno molti anni che il cinema giapponese si propagerà con successo in tutta l'Asia e l'Europa; a questo scopo il lavoro di pubblicità e di propaganda svolto dalle Società produttrici, è veramente grandioso. Uffici di propaganda si trovano a Londra, a Parigi, a New York e in tutti i maggiori centri di produzione mondiale.

Certo è che fino ad oggi, i nostri film non hanno potuto avere in Europa e in America larga diffusione proprio per i caratteri tipici esistenti in loro: superficialità di temi, diversità di vedute artistiche ed anche tecniche, diversità soprattutto di concetti psicologici dovuti al nostro temperamento che poco si adatta con il temperamento europeo.

L'Italia è la prima Nazione alla quale noi abbiamo affidato i primi saggi della nostra produzione cinematografica di esportazione; indubbiamente la cinematografia crea, oggi, un nuovo motivo di solidarietà e di somiglianza fra l'Italia e il Giappone. Siamo due grandi popoli in linea ascendente ed entrambi con un'arte e un'industria cinematografica nascenti, e che hanno non lievi difficoltà da superare.

Anche in questo campo Italia e Giappone raggiungeranno la meta: intelligenza, volontà ed entusiasmo, sono i caratteri storici ed essenziali dei nostri due popoli.

Junzo Sato
Delegato del Governo giapponese

ARTE E VITA DI FRANCESCA BERTINI

II La "stonatura del teatro dialettale"

Salvatore di Giacomo, il delicato poeta napoletano, era da molti anni grande e fedele amico di mio padre. Della mia famiglia conosceva tutte le dolorose vicissitudini. Fu con molta sorpresa che egli apprese la mia improvvisa vocazione teatrale. Conosceva a fondo il mondo curioso dei piccoli palcoscenici dei teatri dialettali: non riusciva, perciò, a convincersi come io mi potessi adattare a vivere la povera vita. Scuoteva il bel capo e rimproverava mio padre che me ne aveva accordato il permesso.

Una sera, stanca delle sue prediche affettuose, lo indussi ad accompagnarmi al «Nuovo» dove io, da qualche mese, recitavo nella compagnia Partenopea.

— Venitemi a sentire, Maestro. Per molte sere consecutive, Di Giacomo venne a sentirmi. Lo vedevo seduto in platea, nella prima fila di poltrone, con gli occhi socchiusi. Seguiva ogni mio gesto, sembrava scrutare a fondo nella mia anima. Finalmente, al termine della prova, mi raggiunse nel camerino e, con allegria tutta partenopea, mi definì «la stonatura del teatro dialettale».

Bambina cara, tu parli il napoletano più orribile che io abbia mai sentito. Nessuno comprende quello che reciti...

— Ma gli applausi, Don Salvatore... Che ne dite degli applausi? — ribattei un po' piccata.

— Oh, quelli sono per il tuo bel musetto! Quello della tua bellezza è un linguaggio universale che tutti intendono. Anche se tu recitassi in cinese, invece che in napoletano, ti applaudirebbero lo stesso. Del resto, non reciti forse in cinese?

Ne fui desolata. Avevo creduto fino allora che gli applausi del pubblico fossero tutti dedicati alla mia grande arte, e Di Giacomo, d'un colpo, annullava tutte le mie più belle illusioni informandomi come essi fossero esclusivamente rivolti alla mia bellezza. Ma il poeta non aveva finito.

— Quel genere di teatro — continuò — non è per te. Le tue notevoli possibilità drammatiche sono sprecate fra quei «comici». Potrà sbagliarmi — aggiunse un po' commosso — ma in questa bruna testolina è nascosto il talento di una grande attrice.

Caro, grande poeta. Ascoltavo il maestro che mi parlava con tanta paterna dolcezza, ma il mio cuore era già lontano, in un mondo fantasioso che splendeva di mille luci. Avevo sempre pensato al teatro drammatico italiano. Questa idea chiara e nitida, era fissa nel mio cervello. Ricordo con immensa gioia la sera in cui Di Giacomo capitò in teatro con un gran pacco di libri sotto il braccio. Capii subito che quei libri erano destinati a me: corsi in camerino, mi ci chiusi dentro. Tremavo di gioia e lessi stupita e felice i diversi titoli: «La Nave», «Le Laudi», «Francesca da Rimini». Su questo era una scritta: «Per la bambina che sogna la gloria, con il fervido augurio che la gloria sorrida alla sua bellezza!».

D'Annunzio. La prosa, la poesia ricchissime del grande poeta, del genio immortale mi affascinarono. Ricordavo di aver sentito recitare la «Nave» a Roma, dove ero stata due giorni con mio padre. Non avevo certo più dimenticato quella serata al teatro Argentina. Evelina Paoli e Alfredo De Antoni mi avevano estasiata con la loro arte incomparabile; chi avrebbe potuto dirmi, quella sera, mentre ero in poltrona, incantata, vicino a mio padre, che mi ci aveva condotta malvolentieri che, pochi anni dopo, lo stesso Alfredo De Antoni il Marco Gratico della «Nave», sarebbe diventato il mio regista e il primo attore della Caesar-Bertini-Film?

Nulla, quindi, poteva farmi più piacere di quei sospirati libri. Molte cose non riuscivo a capire della prosa tutta speciale del grande D'Annunzio. Mi accadeva talvolta di perdersi in labirinti paurosi, dai quali la mia anima usciva turbata e sconvolta; quella prosa magica, sonante, mi affascinava. Rubavo ore al lavoro e al sonno, passavo lunghi giorni e lunghe notti su quei libri cercando di decifrarne

gli arcani, di scoprirne le bellezze recondite, di assaporarne il prezioso profumo e mi accadeva di passare ore e ore a meditare.

Ma una sera fui distolta dal mio rapimento celeste, dalla voce sonora di Di Giacomo:

— Domani ti condurrò da Garavaglia; voglio che egli ci possa dire qualcosa di preciso.

— Ferruccio Garavaglia? — interrogai atterrita e felice.

— Non è il caso di spaventarsi. Ti accompagnerò da lui. Dovrai recitare serenamente, senza alcun timore. Non ha l'abitudine di mangiare le belle bambine e non sbaglia mai nei suoi giudizi.

Il giorno successivo, Salvatore Di Giacomo mi accompagnò da Ferruccio Garavaglia che recitava con la sua compagnia in un grande teatro cittadino. Il sommo attore era allora all'apogeo della sua fama, ed i napoletani, fini e sensibili intenditori d'arte, lo idolatravano: lo attendevano all'uscita, dopo lo spettacolo, per applaudirlo ancora e lo seguivano a rispettosa distanza nelle sue solitarie passeggiate in riva al mare.

Avviandomi al suo albergo, il cuore mi tumultuava. Ero pallidissima ed a tratti afferravo il poeta per il braccio.

— Don Salvatore, torniamo! Ho tanta paura...

Garavaglia mi ricevette con molta gentilezza nel salottino del suo appartamento. Dopo avere espresso a mio padre lusinghieri apprezzamenti sulla mia prestanza fisica, mi invitò a recitargli qualcosa. Di fronte alla grande semplicità del sommo attore, ogni mia esitazione scomparve. E il «qualcosa» fu, immolemente, la scena del secondo atto della «Nave», fra Basiliola e Marco Gratico.

Ferruccio Garavaglia mi ascoltò, pensoso ed attento, senza dar segni di impazienza.

— Questa figliola ha molto talento — disse al termine della prova. — Se studierà senza stancarsi, potrà essere un giorno una grande attrice. Ma il cammino è lungo e difficile. La voce è un po' bassa: peccato veniale per una giovane e bella creatura... Più che non in quella di Basiliola la «vedo» nella parte di Mila di Codra... Quanti anni hai, piccina?

— Quattordici, Maestro. — Pochi, troppo pochi. Ne parleremo fra un paio d'anni. Ritorna allora da me e reciteremo insieme...

E Garavaglia mi congedò. Rincasando dopo il memorabile colloquio, nel mio cuore cantava una immensa speranza di gloria. Il mondo era tutto da conquistare e si offriva al mio abbraccio.

— Grazie, Don Salvatore, di avermi condotta da lui. Gli sono piaciuta, capite. E fra due anni mi prenderà con sé, nella sua compagnia!

— Bambina, pensa per ora a recitare in «cinese» al Teatro Nuovo.

E poiché era troppo commosso, se ne andò senza nemmeno salutarmi.

Provavo la sensazione squisita che la vita cominciasse: una vita meravigliosa che le parole di Garavaglia avevano galvanizzato.

Essa trascorreva ormai come in sogno. Le recite nel piccolo teatro popolare sempre più affollato di pubblico chiassoso, il modesto *tran tran* della mia vita napoletana: tutto mi pareva provvisorio, nell'attesa del grande balzo che avrei compiuto verso il traguardo della gloria. Restavo per lunghe ore assorta in profonde meditazioni; né, a distogliermi, bastavano i richiami di mio padre, che vedeva la mia salute deperire, e i rimproveri della mamma, sempre più radicata nella sua avversione per tutto quanto

si rifletteva al teatro e alla sua vita. Salvatore di Giacomo, intuendo il mio delizioso martirio di ogni ora cercava di offrire un po' di quiete alla mia anima facendomi patetici discorsi sulla tremenda responsabilità che incombe all'attrice drammatica.

— Sarà una esistenza di sacrifici e di rinunce, Elena. Non dimenticare che la gloria è qualcosa di molto diverso dalla felicità. Non apparterrai più a te stessa e rimpiangerai forse la vita serena che ti proponi di lasciare con tanta baldanza. Forse ti converrebbe meglio la semplice gioia di una piccola casa e di un grande amore.

Un grande amore! Ero troppo giovane per pensarvi seriamente. E troppo fanciullescamente orgogliosa per anteporre la sua sicurezza borghese all'alea eccitante della gloria. Il problema dell'amore non si era ancora affacciato al mio spirito. Sul palcoscenico del Teatro Nuovo, ripetivo meccanicamente le parole appassionante delle eroine dei drammi, senza rendermi conto troppo bene del loro effettivo valore sentimentale.



Francesca Bertini di oggi, in una bella fotografia di Pesce fatta alla Scalera Film.



Francesca Bertini di ieri: di lei mi «parlavo» basiliola, perché al teatro popolare della Immortale Partenopea che interpretava, su un palcoscenico napoletano, «Assunta Spina». (La Bertini è l'ultima a destra).

infanzia si accumulava la polvere. Ora le mie bambole erano i grandi personaggi femminili del teatro drammatico. In compagnia di Mila di Basiliola, di Otelia, passavo interi pomeriggi. In quelle ore felici e sognanti, esse parlavano al mio cuore ansioso un linguaggio denso di sortilegi e di misteriose bellezze.

— Don Salvatore, siate buono: ascoltatemi!

VII

Sola nella mia cameretta, mentre fuori la vita si svolgeva chiassosa, mandavo infaticabilmente a memoria interminabili «parti». Lo specchio, di fronte al quale declamavo in versi ed in prosa, era il mio modesto suggeritore.

A tratti mi assaliva lo scoramento. Sul mio volto di bambina tentavo invano di scoprire una piccola ombra che ne indicasse la maturità. Allora lo specchio che, impassibile, faceva rimbalzare la mia immagine agitata nella declamazione, squassata dall'odio e pacificata dall'amore, sembrava parlarmi sommessamente per avvertirmi della vanità dei miei sforzi:

— Ancora troppo giovane. Fra due anni, forse...

Ma erano attimi. Subito dopo risuonavano dentro di me le parole di Ferruccio Garavaglia:

— Studiare... il cammino è difficile... sarà una grande attrice... questa fanciulla ha molto talento.

Qualche mese dopo — eravamo nel 1912 — Ferruccio Garavaglia morì improvvisamente. La notizia mi atterì: la morte di Garavaglia aveva ucciso il mio sogno. Dormivo allora brevi sonni inquieti popolati di incubi: Garavaglia era ancora là, sul palcoscenico dove aveva regnato per tanti anni, e mi ammoniva con la sua voce affettuosa:

— Il cammino è lungo e difficile...

VIII

Una sera, essendomi recata in anticipo in teatro, non seppi resistere alla tentazione di declamare sul palcoscenico, in ombra, la parte di Mila di Codra.

Fu come una rivelazione: apparvi nuova a me stessa. Il lancinante dolore di quei giorni aveva aggiunto un tono alle mie possibilità di dizione. C'era nella mia voce un'asprezza che prima ignoravo. E sul mio volto era scesa infine quell'ombra che doveva indicarne una nuova maturità.

Magica felicità di quell'ora. Fissando la platea ancora avvolta nell'oscurità, mi pareva di scorgere mille pupille fisse su di me. Mi seguivano ansiose e qualcosa brillava in esse. Ad un tratto un applauso scrosciava irresistibile e, sul fragore, una voce si levava distinta:

— Questa fanciulla, sarà un giorno una grandissima interprete.

Un colpo discretamente battuto sulla mia spalla mi scosse d'improvviso. Il sogno era finito: Mila di Codra rientrava nell'ombra dopo l'assurda fuga verso la gloria, ed il teatro tornava deserto e ostile. Salvatore di Giacomo mi era vicino.

— Perché declami con tanta enfasi? — mi chiese stupito.

— Oh, Maestro! Voi siete buono e mi capite...

Poi, fra le lacrime, mi confidai con il caro amico di tutte le ore.

— Domani vado via. Fuggo da questo teatro buio che non comprendo, da questo mondo che mi è estraneo. No, non sorridente così. E' vero: troppe volte vi ho annunciato il mio fermo proposito di abbandonare la Compagnia e troppe volte ho ceduto, tornandomi più umile e più stanca. Ma ora non ne posso più. Voi stesso mi avete detto che senza conoscere il napoletano non avrei potuto far carriera al «Nuovo». Capitemi, Don Salvatore. Mi accingo ad uscire dal nido, per diventare qualcuno come ha predetto Garavaglia.

— Tutto ciò è molto bello: ma dove intendi andare?

Mi attende un'arte nuova che si chiama «cinematografo». Un'arte piena di magie e di promesse. Ad essa offro quelle che voi chiamate «le mie povere quindici primavere».

Il giorno dopo, in compagnia dei miei genitori, partii per Roma. Cominciava il viaggio verso la grande avventura della mia vita. Alla stazione di Termini ci attendeva Gerolamo Lo Savio, direttore della «Film d'Arte Italiana Pathé». Mi accolse con un buffetto sulle guance: evidentemente i miei quindici anni, per quanto floridi, non gli incutevano troppo rispetto.

Come era sorta in Lo Savio l'idea di scritturarmi? Era venuto a Napoli, alla ricerca di una ragazza da scritturare, aveva girato da un teatro all'altro finché una sera, al Teatro Nuovo, a una recita della nostra Compagnia mi aveva veduta fare la stiratrice in «Assunta Spina». La mia bellezza lo aveva subito colpito e mi aveva scritturato per un periodo di prova. Io avevo accettato, anche perché il cinematografo avrebbe dato meno dispiacere ai miei antiquissimi parenti.

Ancora una volta non avevo colpito per la mia interpretazione ma per la mia bruna bellezza, una bellezza che Lo Savio considerò subito per quel che valeva: per la sua impressionante fotografia. Le difficili esperienze del suo esordio, come produttore cinematografico, lo avevano convinto che occorreva rischiare con una ignota che fosse fotografica e non credere di andare sul sicuro con un'attrice fatta che fosse bella soltanto sulla scena.

Egli desiderava «coltivare» una giovane per le particolari esigenze della macchina da presa, fosse pure una ragazzina qualunque, scelta solo per le sue virtù fisiche, suscettibile di imparare la specialissima arte cinematografica.

(Riproduzione vietata)

Francesca Bertini

Nel prossimo numero:
Il «Sigfrido» di Rimini

FUGA VERSO IL SOGNO

romanzo cinematografico

DI
FERENC KÖRMENDI

RIASSUNTO DELLE PUNTATE PRECEDENTI.
Teri, bella e giovane moglie di un medico, Emerico Zala, riceve, per caso, dal regista Alessandro Kálnay, regista che crede di vedere in lei una situazione somigliante a una delle sue opere, la proposta di essere la protagonista di "Fuga verso il sogno". Presso, però, del suo dovere verso la famiglia, rifiuta e torna presso il marito. Ma, in città, nel piccolo ambiente di provincia dove è costretta a vivere, il ricordo di quella offerta si fa sempre più assillante. Il marito, intanto, è arrestato sotto l'accusa di omicidio di avere ucciso, somministrandogli una dose di calmante troppo forte, per l'umiliarità desiderata di non fare più soffrire, un vecchio cliente affetto da malattia incurabile. E quella mattina stessa, approfittando di una sollecita uscita di Emerico, Teri fugge verso il sogno, verso Budapest, ignara di quello che sta accadendo a Emerico. A Budapest, per quindici giorni, lotta col bisogno, alla ricerca di Kálnay, il regista. Finalmente la trova, diventa di averlo abbandonato con il suo arrivo improvviso e col suo desiderio di lavorare.

Il regista fu sorpreso dalla sicurezza della donna.

— Ma... Quanto prima. Lo spero, almeno... Dovete sapere che ci sono molte disposizioni da prendere. Prima di tutto devo far accettare il copione al produttore. Poi, bisogna sceneggiarla, ora che abbiamo buttato via quella sconosciuta che s'era incominciata a "girare" a Szépföldén.

Teri provò una certa angoscia.
— E quanto durerà tutto ciò?
— Un mese... sei settimane. Spero che potremo accingerci al lavoro per la fine di settembre.

— Sei settimane...
E, intanto... che cosa sarà di me?

La voce del regista si fece molto vivace:

— Incominceremo col fare dei provini, per poter far vedere qualche cosa anche ai dirigenti della casa. A loro vi mostreremo invano... al naturale. Essi vedono solo ciò che è proiettato sullo schermo e odono soltanto la voce degli attori parlanti. Domani faremo le prove. Sapete qualche parte a memoria? Una piccola parte qualunque, al caso di "quel" dramma?

— E intanto... di che cosa vivrò?

— Fino a domani?

— Nol fino a che avrà una scrittura.

Fino a che incominceremo a lavorare.

— Intanto... se permettete che io vi soccorra...

— Oh, io non me l'era immaginata così!

— E la sua voce s'elevò acuta, sgomenta.

— Io non voglio essere di peso a nessuno!

Non voglio approfittare della benevolenza di un estraneo! Come ve l'immaginate? Io credevo d'aver subito una scrittura e d'incominciare immediatamente il lavoro...

Si fece forza per soffocare il pianto che minacciava di prorompere. Kálnay la guardava con gli occhi accesi. Il veleno, pensava, il veleno; è proprio così. Otto aveva ragione. Sono avvelenato. Che faccia! Che faccia! Che faccia! Ne sono innamorato. Dio santo, come finirà ciò? Questa non è una qualunque, una piccola avventuriera. Costei io l'ho scoperta e l'ho indotta... A che? Poco importa, qualche cosa avrò! Se ora le dicessi: «Ascolta, io t'amo, comprendi? amami anche tu?»

E, acuto, con accento rassicurante le disse:

— Signora, non inquietatevi, non siate impaziente. Troveremo una soluzione per tutto. Io lo so e lo dimostrerò a tutti che voi siete un'attrice nata, ma...

— ...ma lei professore d'attoria cinematografica? Presenti grandi difficoltà.

Una, passo troppo cauto, incerto, può guastare il lavoro prudente di settimana intera. I cinematografari si possono dividere in due gruppi, al primo appartengono

quelli che hanno fantasia, all'altro quelli che hanno denaro. Quindi non basta che «noi» immaginiamo o sappiamo con sicurezza le cose: noi dobbiamo anche trovarle a «loro». Quando avremo i vostri provini, io potrò «dimostrarli». E la scrittura sarà assicurata. Ma, poi, devo anche dimostrar loro che voi sarete trionfare «quel» dramma. E questo sarà più difficile, perché il denaro è difficile. Poi dobbiamo badare a che voi, la nuova stella scoperta, possiate lavorare indisturbata, senza venire circondata da invidiosi sorti improvvisamente, da nemici, e...

— E? — chiese Teri agitata pendendo dalle labbra del regista.

— E da certi che... diciamo: che volentieri sarebbero vostri «buoni amici». Bisogna fare in modo che la «scoperta» di voi venga a cognizione del pubblico mediante un'enorme e accorta pubblicità. Bisogna far in modo che abbiate costantemente una buona stampa, che gli artisti e la letteratura e il nostro ambiente professionale diventino, vostri veri amici.

— E? — risuonò ancora la voce di lei con un interesse teso. Ella si sentiva già intorno quell'atmosfera che aveva sognata o, almeno, sentiva un lontano d'ito di quell'atmosfera magica. — E?... che cosa sarà poi?

— Tutto andrà bene — disse il regista quasi rassicurando e con semplicità. — Se saprete badare a voi, capite? Se baderete a voi sotto tutti i riguardi e se avrete fiducia in me... se comprenderete che in me avete trovato il primo, il vero... e forse l'unico buon amico...

Teri arrossì lievemente. Nella voce dell'uomo c'era un'eco che la turbò. Nel suo portamento, nello sguardo, nei gesti c'era qualcosa di molto gentile, di molto premuroso — e qualche cosa d'altro.

«Costui è innamorato di me!» — pensò improvvisamente Teri e a questo pensiero gradevole il viso le si illuminò.

— Vi sono grata davvero della vostra gentilezza... e non so come potrà dimostrarvi la mia gratitudine!

«L'amo — pensava Kálnay lieto e, nello stesso tempo, un po' triste. Ella è diversa dalle altre. Non è una donna facile. Attenzione e prudenza! Con costei non gioverà la bravura da cavallegero; non la si può conquistare al galoppo. Non è una donna per un giorno o per un anno, ma forse per tutta la vita. Attenzione! Badiamo a non guastare le cose!»

— Forse una volta vi dirò — le disse piano — che «io» vi devo gratitudine, e forse un giorno vi dirò... — tacque, e guardò; e se tutto ciò non fosse stato in

quel momento una cosa sincera e sentita, comunque sarebbe stato recitato a meraviglia.

Teri, però, sentì che quanto si svolgeva tra loro due non era un gioco, non era un ruolo vano; sentì che, forse, domani, si sarebbe mutato in seria realtà. Sapeva che avrebbe recitato la parte e accettata la realtà.

A un tratto il regista parlò con altra voce, quasi si fosse vergognato del lieve sentimentalismo di poco prima.

— Incominciamo — disse vivacemente. — Non perdiamo neanche un minuto!

Prese il ricevitore del telefono e chiamò un segretario. — Pronto, sei tu, Vértés?

Vorrei parlare con voi d'una cosa importante. Venite tutti da me.

Cinque minuti dopo tutto il personale della casa cinematografica, gli aiuti registi, gli operatori, il direttore di produzione ed altri personaggi dal compito non bene definito, invasero la stanza di Kálnay. Teri stava di fronte a loro. Essi la guardavano meravigliati. Kálnay parlò:

— Ragazzi, ascoltate bene. Vi presento a questa signora, la nuova diva cinematografica. Ella non ha ancora un nome. D'altronde, la cosa deve rimanere segreta; la direzione non deve sapere niente fino a che non avremo i provini. Voglio fare entro stasera le fotografie. Non per noi perché io so, e da questo momento lo sapete anche voi, che questa signora è una futura grande stella del cinema, del vero film artistico... I provini sono necessari per i «vecchi». Voi tutti m'aiuterete perché la cosa riesca. E riuscirò! Questo ho voluto dirvi. Quale teatro è libero?

— Il numero sei! — disse uno dei «ragazzi».

— Bene. Per le sei e mezzo, incominceremo i provini. C'è un laboratorio di sviluppo libero?

— Ci sarà — rispose un altro «ragazzo».

— Bene. Allora per domani potremo avere le due positive insieme con la colonna sonora?

— Le avremo — rispose il terzo «ragazzo».

— Grazie.

Kálnay fece un ampio gesto e tutti uscirono.

— Sono buoni ragazzi! Vedrete come tutti ci verranno in aiuto. Ed ora riprendiamo il nostro discorso.

— Dite — lo interruppe improvvisamente Teri, — chi vedrà quei provini?

— La direzione, il produttore, il direttore della pubblicità, il...

— La direzione della pubblicità? Volete pubblicare le fotografie su qualche giornale?

— Su «qualche» giornale? Su tutti i

grandi quotidiani e su tutti i fogli cinematografici! Come la «grande sensazione»!

— E... non si potrebbe, almeno per i giornali... aspettare ch'io abbia la scrittura?

— «E' fuggita da qualche luogo» — pensò Kálnay — sarà fuggita dai genitori o dal marito e vuole tenersi nascosta». Poi, con un viso pensieroso:

— Siete una donna intelligente, intelligente e prudente. Avete ragione. Ci metteremo in mostra quando avrete la scrittura. Intanto... insomma che cosa avevo cominciato a dirvi? Sì, della preparazione. Prima di tutto, dobbiamo trovarvi un nome.

— Agiti la mano. — Il vostro vero nome ci è indifferente. Ci vuole un bel nome d'arte, perché naturalmente quello di Tilly Talán, è inadoperabile. Aspettate... Perché non potrebbe essere il nome d'arte il vostro stesso nome di fanciulla? Teri Balogh è un bel nome ungherese e un buon nome d'attrice... non vi pare?

— Va bene — rispose Teri —, vada per... il mio nome di fanciulla. Insomma, a incominciare da oggi sono di nuovo Teri Balogh.

— E ora... fino a che avrete la scrittura, dovete pur vivere. Se ben ricordo, avete solo cinque fiorini nella vostra borsetta...

— Tre.

— Insomma, avete bisogno di denaro. Andò di nuovo al telefono, compose misteriosamente un numero e parlò con voce eccitata e alta ed energica:

— La cassa? Prego, il cassiere... Parla Kálnay. Buon giorno. Fate il favore di pagare come onorario per un provino trecento fiorini. Faccio io subito l'assegno. Ossia, diciamo piuttosto cinquecento... Non mandate quel Passerò io a incassarli! Depose il ricevitore.

— Un momento — disse a Teri —, la cosa è fatta. Vado a prendere il denaro. Uscì in fretta dalla stanza; appena uscito, s'imbatté nel corridoio con l'assistente.

— Che ne dici? — gli sussurrò.

— Graziosa — rispose l'altro. — E' la tua bella?

— Animale! E' una signora perbene! — e lo piantò lì. — Animale — ripeté tra sé —

non sanno pensare ad altro: la mia bella!

E sospirò. Poi corse nell'ufficio d'uno dei proprietari della casa.

— Signor Fehér — disse al giovane proprietario della casa.

— Signor Fehér — disse al giovane proprietario della casa.

— Cinquecento? Signor Fehér. Tanti denari non esistono in tutto il mondo! E, del resto, ve ne diedi cinquecento la settimana scorsa!

— Me ne occorrono altri cinquecento — disse Kálnay severo. — Se non li avete, vado alla Vivavox. Sapete bene quanto dispiaccia a Vadas d'avermi lasciato venire da voi. Ho un progetto. Un... ma a voi non lo dico.

Il signor Fehér si grattò di nuovo l'orecchio, questa volta con la punta d'una matita d'oro, con la quale poi scrisse un assegno per cinquecento fiorini.

— Ecco. Voi non mi lasciate vivere. Denaro e denaro! Almeno sia poi davvero qualche cosa di straordinario, codesto progetto!

— Lo sarà! Lo è! — esclamò allegro Kálnay, correndo alla cassa a prendere il denaro.

Poi s'affrettò a ritornare nella sua stanza.

— Prendete — disse a Teri consegnandole i cinque biglietti da cento. — Spero che vi basteranno fino alla firma del contratto. Se no, potrò farvi dare... un'anticipazione.

— Anticipazione? — chiese Teri meravigliata. — Su cosa?

— Su niente. Noi s'usa chiamarla così. O, volendo essere molto precisi: una ulteriore anticipazione sulla scrittura. Ora — e questa è la terza cosa da sbrigare — dove abitate?

Teri, vergognosa, confessò:

— Alla pensione Rex.

— Dov'è? Non ne ho udito mai parlare! E si che io ho alloggiato in quasi tutti gli alberghi e le pensioni di Pest!

Con una vergogna ancora maggiore. Teri gli disse il nome della via.

— E' una cosa infame! — fece spaventato il regista. — Questa sera stessa vi trasferirete altrove.

— Ma dove? — chiese Teri confusa.

Se avesse ascoltato il proprio cuore, Kálnay le avrebbe detto volentieri: «da me». Ma inghiottì a tempo la parola.

— All'isola Margherita, in un grande albergo! D'estate s'abita la maggior parte degli artisti, scrittori, attori che non hanno un'abitazione propria. Mi interesserò per procurarvi una riduzione sul prezzo, come attrice. E — soggiunse rassicurante — non preoccupatevi se è lontano dallo stabilimento cinematografico. Vi ci condurrò io in macchina. Verrò a prendervi e vi ricondurrò; d'altronde, voi vi siete affidata a me, e se avete bisogno di vesti o simili, non avete che da dimelo.

— Oh, davvero voi m'usate tante gentilezze...

— Niente ringraziamenti! — disse Kálnay con scherzosa severità. — Un giorno vi dirò perché lo faccio... a un tratto le si avvicinò, le prese la mano, gliela strinse leggermente, baciandogliela. «Gesummaria! — pensava intanto — a quanto pare, ne sono innamorato io stesso!».

In quella fu bussato all'uscio. Sulla festura della porta socchiuse si presentò una testa ricciuta, un volto sorridente.

— Parrucchiere! Preparazione provino comendatore, signora attrice!

«Attrice», pensò Teri un po' sgomenta.

— Questa cosa io?

— Comandate, signora attrice! — ripeté Kálnay sorridendo. — Andate col parrucchiere. Poi indosserete un costume. Non posso farvi più bella di quanto siete, ma anche questo fa parte del mestiere!

Teri uscì dalla stanza e si fermò nel lungo corridoio buio.

— Accomodatevi di qua — le accennò il parrucchiere, — avanti, poi a sinistra, al camerino numero sedici. Mi chiamo Guglielmo, se la signora attrice permette, e trucco le stelle maschili e femminili della Cinestella! Dobbiamo affrettarci, non conosciamo ancora la faccia della signora attrice e tra poco s'incomincia!

«S'incomincia. Oh, Dio mio, aiutami!» — pensò Teri, mentre s'avviava per il corridoio.

Il dottor Ladislao Répássy, l'avvocato di Emerico Zala, guardò sorpreso la servetta, che ora improvvisamente s'era rimessa a piangere.

Vi dico, signore, la signora è partita! Gliel'ho visto sul viso... non ritornerà mai più!

L'avvocato era un buon conoscitore di uomini e sapeva leggere nelle facce. Ora sulla faccia della contadinotta vide ch'ella, con un intuito quasi mistico, aveva sentito, «sapeva» che la padrona era partita per non ritornare più. Rimirava tra le mani la busta chiusa che la ragazza gli aveva data; dicendogli che la signora l'aveva scritta al marito, e non sapeva prendere una decisione. La busta non portava alcun indirizzo; l'avvocato si lambiccava il cervello: la lettera non era per lui, ma forse conteneva cose di cui era meglio che lui al quale era indirizzata non venisse ancora a saperle. Poi a un tratto, si decise. Aprì una lettera senza indirizzo non poteva essere considerata neppure formalmente una violazione del segreto epistolare, praticamente, poi, era forse di somma importanza, data la situazione, che, prima di chiunque altro, egli venisse a conoscenza del contenuto. Sicché lacerò la busta:

«Non adirarti con me; non posso far altro, non posso più vivere così; sono infelice, voglio essere felice, voglio vivere, devo vivere; vivrò in modo diverso da quello d'ora. Non cercarmi; sii felice senza di me. Ti ringrazio della tua bontà. Bada alle bombine, Teri».

«Insomma, siamo a questo punto». I pensieri turbinarono nel cervello dell'avvocato. «E' fuggita, è chiaro. Sola o con qualcuno? E' terribile. Codesta donna cheta, tranquilla, pura. S'è innamorata di qualcuno. Emerico non lo deve sapere! E nessun altro! Finché sarà possibile, lo terrà segreto! Due disgrazie simili in una volta! Se qualche cosa trapela, tutti metteranno la fuga della moglie in relazione con l'accusa mossa al marito. Bisogna agire sollecitamente; ma che cosa si può fare?».

— Via — disse sorridendo alla serva, — che sciocchezze andate dicendo, Mariet!



— Vi dico, signore: la signora è partita...

io in macchina. Verrò a prendervi e vi ricondurrò; d'altronde, voi vi siete affidata a me, e se avete bisogno di vesti o simili, non avete che da dimelo.

— Oh, davvero voi m'usate tante gentilezze...

— Niente ringraziamenti! — disse Kálnay con scherzosa severità. — Un giorno vi dirò perché lo faccio... a un tratto le si avvicinò, le prese la mano, gliela strinse leggermente, baciandogliela. «Gesummaria! — pensava intanto — a quanto pare, ne sono innamorato io stesso!».

In quella fu bussato all'uscio. Sulla festura della porta socchiuse si presentò una testa ricciuta, un volto sorridente.

— Parrucchiere! Preparazione provino comendatore, signora attrice!

«Attrice», pensò Teri un po' sgomenta.

— Questa cosa io?

— Comandate, signora attrice! — ripeté Kálnay sorridendo. — Andate col parrucchiere. Poi indosserete un costume. Non posso farvi più bella di quanto siete, ma anche questo fa parte del mestiere!

Teri uscì dalla stanza e si fermò nel lungo corridoio buio.

— Accomodatevi di qua — le accennò il parrucchiere, — avanti, poi a sinistra, al camerino numero sedici. Mi chiamo Guglielmo, se la signora attrice permette, e trucco le stelle maschili e femminili della Cinestella! Dobbiamo affrettarci, non conosciamo ancora la faccia della signora attrice e tra poco s'incomincia!

«S'incomincia. Oh, Dio mio, aiutami!» — pensò Teri, mentre s'avviava per il corridoio.

Il dottor Ladislao Répássy, l'avvocato di Emerico Zala, guardò sorpreso la servetta, che ora improvvisamente s'era rimessa a piangere.

Vi dico, signore, la signora è partita! Gliel'ho visto sul viso... non ritornerà mai più!

L'avvocato era un buon conoscitore di uomini e sapeva leggere nelle facce. Ora sulla faccia della contadinotta vide ch'ella, con un intuito quasi mistico, aveva sentito, «sapeva» che la padrona era partita per non ritornare più. Rimirava tra le mani la busta chiusa che la ragazza gli aveva data; dicendogli che la signora l'aveva scritta al marito, e non sapeva prendere una decisione. La busta non portava alcun indirizzo; l'avvocato si lambiccava il cervello: la lettera non era per lui, ma forse conteneva cose di cui era meglio che lui al quale era indirizzata non venisse ancora a saperle. Poi a un tratto, si decise. Aprì una lettera senza indirizzo non poteva essere considerata neppure formalmente una violazione del segreto epistolare, praticamente, poi, era forse di somma importanza, data la situazione, che, prima di chiunque altro, egli venisse a conoscenza del contenuto. Sicché lacerò la busta:

«Non adirarti con me; non posso far altro, non posso più vivere così; sono infelice, voglio essere felice, voglio vivere, devo vivere; vivrò in modo diverso da quello d'ora. Non cercarmi; sii felice senza di me. Ti ringrazio della tua bontà. Bada alle bombine, Teri».

«Insomma, siamo a questo punto». I pensieri turbinarono nel cervello dell'avvocato. «E' fuggita, è chiaro. Sola o con qualcuno? E' terribile. Codesta donna cheta, tranquilla, pura. S'è innamorata di qualcuno. Emerico non lo deve sapere! E nessun altro! Finché sarà possibile, lo terrà segreto! Due disgrazie simili in una volta! Se qualche cosa trapela, tutti metteranno la fuga della moglie in relazione con l'accusa mossa al marito. Bisogna agire sollecitamente; ma che cosa si può fare?».

— Via — disse sorridendo alla serva, — che sciocchezze andate dicendo, Mariet!

La signora scrive che è andata dalla mamma, a trovare le bambine, come s'erano messi d'accordo col signore. In questa lettera appunto, gli chiede una cosa di cui mi occuperò io.

E, nella certezza che, tanto, quella ragazza non usava leggere i giornali e che la notizia non le poteva giungere per qualche giorno ancora, proseguì:

— Neanche il padrone verrà a casa, è occupato... all'ospedale! Questioni d'ufficio! — soggiunse, conoscendo il rispetto, non privo di una certa angoscia, che la gente di campagna ha per tutto ciò ch'è «ufficiale». — Se avete bisogno di qualche cosa, figliola, venite da me! E state bene attenta a quel che vi dico: a chiunque s'interessasse della signora, dite ch'è andata in campagna a trovare le bambine.

E ora bisognava ritornare in Questura e non perdere la testa!

Aveva già in tasca la deliberazione del procuratore del re che approvava l'arresto di Emerico Zala. «E' forse una fortuna — pensò Répássy. — Da questa folle accusa non sarà difficile scolarci — lo pensò al plurale, quasi a provare ch'egli si sentiva solidale con l'amico; — più grave, senza dubbio, è il caso della moglie. Stiamo attenti e non perdiamo la testa!».

Giunto alle carceri della Questura, fu condotto immediatamente da Emerico Zala. Il medico, abbattuto, con la faccia smunta, stava alla finestra difesa da una grata e fissava il tetto muro grigio-giallastro che chiudeva, di fronte, il cortile. Come udì l'amico che entrava accompagnato da un poliziotto, si volse con un guizzo penoso sul volto:

— C'è qualche novità, Lao?

— Niente di buono — disse prudente l'avvocato. — Per intanto, la procura conferma l'arresto.

— Sì? E' una pazzia! — e si lasciò la fronte con un gesto assente. — Sono ammatiti! O sono impazzito io? O impazzirò!

— Poi, con un improvviso scatto nervoso: — Dov'è Teri? E' venuta qui?

— No — rispose l'avvocato. — Purtroppo, non m'è riuscito d'ottenere per lei la autorizzazione a venirla a trovare. Nel pomeriggio ne parlerò al procuratore. Forse domani glielo permetteranno. Ma l'avverto sin d'ora che forse non otterrò questo permesso. Al principio dell'inchiesta...

— Che ha detto? Che dice di... questa follia!

— Calma, vecchio mio! Calma — disse Répássy.

L'altro, nella sua agitazione, non s'accorse che non aveva risposto alla sua domanda.

— Tua moglie sta bene — soggiunse in fretta l'avvocato. — Non stare in pena. Vedrai che tutto andrà bene! — proseguì ambigualmente. — Ma ora, mio caro, parliamo d'altro. Ora questo è l'essenziale. Io so tutto; so che l'accusa è una pazzia; so che mi riuscirà di scolarla. Sta attento a quello che dico: io ho esaminato i verbali. Barbara Réz, la governante di Carlo Bálint, ha deposto che ha veduto sul comodino del vecchio i due tubetti di cordopaxin, e precisamente li vide «pieni prima» della tua venuta, mentre dopo che tu te n'eri andato li trovò «vuoti».

— Alzò la mano: — Calma! «Io» so tutto; ma per provare la tua innocenza, non basta che lo sappia io, l'amico, la persona privata...

(7 - continua)

Armin

(Traduzione di Silvano Gigante).

(Proprietà riservata)

— Vi presento a questa signora la nuova "diva" cinematografica...



Mario Glory e Louise Carletti in una scena di "Terra di fuoco" che si sta girando a Cinecittà.

CINECITTÀ E DINTORNI

L'interno dello «studio» N. 8 è teatro di un pacifico sovvertimento degli ordini cinematografici. («Studio»?) Avremmo dovuto dire «teatro». Ma voi vedete che ne sarebbe venuto fuori da un «teatro che è teatro»! Si gira ormai a tutta carriera. L'ha fatto una signora, per la regia di Mario Mattoli. Interpreti? Michele Abbuzzo, Nino Taranto, Alida Valli, Tina Pica, Rosina Anselmi, Riento, e facciamo punto, solo per ragioni di spazio.

Quante volte si è ripetuto, — in tutte le lingue, in tutti i fogli seri o faceti, — che il teatro è una cosa e il cinema è un'altra? Ricuciamo questa formula in una salsa piccante stile Cinecittà. In questo nuovo film violentemente comico intervengono le maschere plastiche di una forte pattuglia di attori regionali: dall'Abbruzzo alla Sicilia, dal Napoletano alla Campagna Romana, tutta la millenaria tradizione comico-satirica dell'Italia meridionale è rappresentata in questo film.

Ma pel regista son dolori, anzi furori. Si sa che questi benedetti attori regionali hanno la commedia dell'arte nel vene. Immagino sempre di essere su di un palcoscenico e di dover alzare, con mezzi diretti e improvvisati, l'ilarità del pubblico. Il copione, le battute, per uno di questi attori, assumono subito il valore estremamente elastico di un tema per improvvisazione. Il grido fatidico è: *Oggi si recita a soggetto!*

Figurarsi! La recitazione a soggetto fa oggi rizzare i capelli sulla testa ad ogni regista teatrale degno di questo nome. Si vuole che tutto corrisponda, fino alle virgole, fino alle pause, al testo scritto. Se aggiunta c'è, se taglio interviene, bisogna che vengano maturati, ponderati, dosati... Che dovrebbe dunque dire il regista del cinema, quando si trova alle prese con una Tina Pica o con un Nino Taranto?

Tina Pica prova. La *vis comica* prende la mano sulla recitazione. La breve scena fra lei e l'Anselmi, che si è fabbricata una testa da caricatura tedesca del Seicento, risulta nuova, efficacissima. Il regista, paziente e tollerante, l'accoglie come una proposta. La esamina, la discute, la modifica qua e là, la rende definitiva.

— Dunque, siamo d'accordo. Dirai così e così. Ti muoverai così e così. Motore! Azione!

— Ventidue prima! Ciak!

La Pica e l'Anselmi, disciplinate ed ossequianti, eseguono con rispetto assoluto del testo definitivo.

— Come va — domanda Mattoli alla Pica — che la prova ti vien tanto bene, mentre l'azione ti risulta più fredda?

— Fredda a me? — sembrano dire i languidi occhi nordici di Tina Pica. — Motore! Azione!

— Ventidue seconda! Ciak!

L'insuperabile «signora Cupiello» si lancia allo sbaraglio per vendicare l'onore della comicità partenopea. Il testo sparisce sotto tre baffi e due riccioli improvvisati. Un paio di brevi gesti, qualche ammiccatura, una parola aggiunta e due storpiate... Lo stop è dato da una risata omerica di tutti i presenti. La Pica pianta la bandiera bianca e nera di Pulcinella sul misero Capitano Mattoli soffocato dai gas esilaranti...

Il cinema è una gran bella cosa, ed è certamente un affare razionale e scientifico. Ma, come in tutte le cose razionali, son poi gli irrazionali che trionfano, cioè, gli improvvisatori e i pazzi.

E' un'eccezione? State freschi! Mettete nei panni di Nino Taranto che ha

visto degradare una severa assemblea di tecnici al livello del pubblico del Quirino! Non è più lui se non li respinge tra le sedie dell'Arena delle Feste!

Deve girare una scena con Alida Valli. Scena muta. Fanno dieci metri di strada, rincasando. La colpa, naturalmente, è di Alida che, ad un anno di distanza dal suo debutto, sembra aver accentuato quella sua aria pungente di sbarazzina in procinto di marinare la scuola. Taranto



Nuccia Nucci, espressiva e pensierosa...

lancia un paio di occhiate sole. Un caso di forza maggiore gli impedisce di conservare il suo solito contegno di giovane funzionario del Foreign Office, pieno di tatto e di diplomazia: la sua faccia si allunga con una vaga espressione di seminarista...

Risata collettiva, finale. Mattoli promette in facce!

— Insomma, ragazzi, siamo qui per lavorare o per divertirvi?

Cons.



"L'HA FATTO UNA SIGNORA..." è il titolo del film, tratto dalla commedia omonima di Maria Ermoli, la cui lavorazione è cominciata a Cinecittà in questa settimana (Produzione I. C. A. R.) sotto la regia di M. Mattoli e per l'interpretazione dell'attore comico Michele Abbuzzo, nuovo per il cinema, di Alida Valli, Rosina Anselmi, Tina Pica, Nino Taranto, Riento, Armando Migliari ecc. La foto riproduce un'interessante inquadratura. Da sinistra a destra: l'attore Petacci, Michele Abbuzzo, Rosina Anselmi.

LUXARDO IMMORTALE LE STELLE

Sembra una favola... Nel 1931 piombò a Roma, dal Brasile, dove era nato da genitori liguri, un giovane di ventidue anni, un po' spetinato, con gli abiti sguaiati come se fosse rimasto, durante tutta la traversata, a dormire, vestito, nella cuccetta, e con gli occhi chiari come un bambino buono. Diceva di essere operatore, magari solo aiuto-operatore, di voler lavorare. All'Istituto Luce lo accolsero benevolmente ma per sei mesi lo tennero in sospeso.

Intanto Elio Luxardo — che così si chiama lo scapigliato italo-brasiliano — aveva addocchiato un vecchio gabinetto fotografico, in disuso, che era stato di Schembosche, e ci si era rintanato.

Basta — pensava lui — con la luce naturale e con la luce diffusa. Bisognava instaurare il sistema della luce rasente, più cinematografico e più moderno. In breve tempo Luxardo si era guadagnato tanta fama che davanti alla sua botteghina si faceva la coda. Oggi egli è il fotografo di moda: tutte le attrici si precipitano a farsi fotografare da lui: la fotografia di Luxardo, in tutte le pose, in tutte le «toilette», è indispensabile al loro corredo di «diva».

Luxardo non fotografa mai il «cliente» fotografo il signor X o l'attrice Z. E quando l'uomo politico o il bambino vanno nel suo gabinetto, egli sa trarre anche dal loro sussiego o dalla loro vivacità un segno inconfondibile.

Le attrici corrono da Luxardo, perché non possono farne a meno, come a Parigi, non si può fare a meno di avere un vestito o dei vestiti di un determinato scarto di moda, di quel scarto che si dà «classe» anche alla figlia del portiere. E come le eleganti parigine brontolano dicendo che quel scarto non è mai pronto e costa troppo o fa provare troppo spesso, così le attrici italiane, a sentir nominare Luxardo, sospirano:

— Bravo, sì, ma sapessi quanta pazienza... ieri ci sono stata cinque ore...

E vorrebbero fare amicizia, profondamente amicizia, in meno di cinque ore? Strano, la posizione del fotografo: bisogna che faccia conoscenza «a macchina», in quel determinato tempo; se ci mette troppo la diva si stufa e «bionfichia». Non è facile far capire a queste capricciosissime bellone che bisogna dare a una fotografia il meglio di noi stessi, la nostra espressione più caratteristica, più simpatica, più intima, quella che ci fa guadagnare l'affetto di chi ci vive vicino e l'ammirazione del pubblico. Una scena, in un teatro di posa, si prova e si riprende tante volte che, alla fine, l'attrice si sente immiserita in quell'atteggiamento e in quella situazione come se fosse affare suo personale. E così dev'essere la fotografia: il fotografo deve conoscere profondamente un individuo prima di immortalarlo; egli deve avere la coscienza di averlo fotografato e, cioè, reso pubblico proprio nell'istante in cui dava il meglio di sé stesso.

Luxardo ha, a sua disposizione, come tutti i grandi fotografi, pochissimi mezzi. Un paravento traballante e molto alto, di stoffa nera, alcuni gradini da praticabile teatrale, qualche poltroncina, qualche fiore falso e un pavimento a grandi losanghe di tutti i colori. Con questi «arnesi» si può anche credere che ci sia un pavimento di marmo, delle tende nere e delle seggiole da mare. E il cliente ha più modo di trasformarsi e di «montarsi».

Per andare da Luxardo occorre, naturalmente, un appuntamento in piena regola, preso con uno dei suoi «tirapiedi» che promette di riferire e di tenere pronta la risposta per un'ulteriore telefonata. (Ma per solito le telefonate devono essere più di una perché Luxardo è quasi sempre rintanato in una cantina di Trastevere a scolpire. Un amico scultore doveva fare una statuetta e, tira, molla e mena, la statuetta non veniva mai fuori; allora Luxardo ha perso la pazienza e ha voluto dimostrargli che la scultura la sapeva fare anche lui: che non aveva mai preso in meno un pizzico di creta. E si è rivelato scultore e ora imperterrita, fa un testone dopo l'altro e ne riempie l'ingresso, il salotto, la camera di casa sua).

Avuto, come dicevamo, l'appuntamento, la diva si guarda allo specchio, si mette le ciglia false, si dà il rossetto di scena, ripone in una valigetta i suoi abiti più lussuosi e si presenta all'ora convenuta. Luxardo è occupatissimo con un'altra cliente, e, con mille scuse, avverte che ne avrà ancora per un po'. La diva aspetta, sbadiglia, smanìa. Finalmente! La diva entra nel gabinetto. I preamboli sono lunghissimi. Luxardo è, oltre tutto, di pochissime parole e, per trovare argomenti di conversazione, specie con chi non conosce, fa più fatica di un altro. Allora si sofferma a guardare gli abiti che la diva si è portata dietro e, con grande tatto ma con decisione, ne boccia tre su quattro. Poi, la manda in uno stanzino a cambiarsi. La diva è pronta. Poveretta, che illusione... C'è ancora da fare amicizia! E poi, bisogna essere sinceri, quel vestitino ha rivelato delle magrezze che era meglio non conoscere; proprio come la cliente precedente, vestita da giorno, pareva un gatto con gli stivali e vestita da sera, con molta pelle fuori, si è mostrata invece di una bellezza addirittura primaverile.

— Scusate signorina, perché non vi buttate la pelliccia sulle spalle...

— Avete ragione, ma questo vestito ha una così bella linea...

— No, date retta a me, la pelliccia dà tanto risalto al volto.

E la diva obbedisce. Intanto, con la scusa del vestire e dello spogliare, della pelliccia e dell'abito da sera, lo scilinguagnolo si è sciolto, quella stanza un po' buia e così piena di attrezzi ispira confidenza, Luxardo ha gli occhi buoni, pare capire, merita una confidenza maggiore di quella che si dà a un fotografo. E così vien fuori l'espressione vera. Sono due ore che la diva si cambia di vestito e si sceglie la lingua: il momento è giunto.

— Ancora questa, e così sono dodici. Abbiate pazienza.

La diva si riveste, è stanca, stanchissima. Si è «svuolata» come se avesse recitato una scena madre, la scena madre che non potrà mai recitare perché sarebbe la scena madre della sua vita e della sua vera bellezza, l'unico mezzo sicuro perché essa desse tutto di sé al suo pubblico, quel «tutto di sé» che un fotografo è riuscito, con la delicatezza propria dell'artista, ad «imprigionare» per sempre su una lastra di vetro.

Luxardo ha fatto alla diva il passaporto per il firmamento.

Dedicato alle "sabbie mobili" Un "divo" al lavoro...

Ricevo un invito a Cinecittà per essere «veduto».

Meno male! Mi fa sempre piacere avere la cartolina che dà il libero ingresso a quel luogo agognato. Entrare, senza quel documento, è impresa che solo da pochi può essere tentata: occorre quell'aria di sicurezza, quel tono di superiorità, quel modo di dir bugie... quella faccia di bronzo, che ancora non posseggo.

Una volta assistei ad una tentata penetrazione.

— Devo parlare al Commendator Tizio.

— Non c'è. E' partito per Napoli.

— Oh, già! Ho confuso... E' il cavalier Sempronio che vuol vedermi.

— E' ammalato e non viene da una settimana.

— Veramente è il suo segretario, il signor Caio, che mi ha telefonato ieri sera...

— Adesso esagerate! Il signor Caio è morto da un mese.

— Allora... telefonate...

— Ma si può sapere chi vi ha chiamato, e chi volete vedere?

— A dir la verità... non mi ha chiamato nessuno... e vorrei vedere... un po' tutti.

— Questo l'ho capito da un pezzo. Ma qui non si entra!

Ed il cerbero severo, che conosce ormai tutti i trucchi e le furberie, chiude l'apparente seccatore fuori dal cancello.

Però, anche colla cartolina, bisogna superare qualche difficoltà. Scendendo dal tram è naturale che uno si diriga verso l'entrata, specialmente se deve andare negli uffici, che sono vicini. Così facemmo quel giorno: eravamo in parecchi e tutti armati di regolare cartolina. Ma il custode che ad ogni arrivo di tram, si mette sulla difensiva, come se dovessero giungere i Lanzichenecchi, al di là del cancello chiuso, dà il suo ordine indiscutibile:

— Chi ha la cartolina deve entrare dall'altra parte: girate a destra.

Qualcuno osa protestare, ma lui è inflessibile.

Bisogna fare una passeggiatina, sotto il sole cocente, che fra l'Esterno e l'Interno sarà un buon chilometro. Credo sia uno strattagemma per far prendere la tintarella agli attori, così si può fare a meno di sciupare del cerone per truccarli.

Ad ogni modo, al secondo ingresso, dopo accurate revisioni di elenchi, possiamo entrare.

Addossati presso l'uscio di un ufficio, nel corridoio, troviamo in attesa un altro gruppetto misto di uomini e signore. Non pensiamo neppure lontanamente di essere ricevuti subito ed inganniamo il tempo facendo un po' di maldicenze e tentando di indovinare chi ci vuol vedere e perché.

Dopo un paio di orette vengono i pezzi grossi di un film che a giorni si deve «girare» e si accingono a vederci uno per uno. Dal corridoio, chiamati, si entra in un'anticamera e da questa si va nella sala del giudizio. Infatti i pezzi grossi si sono disposti a semicerchio al di là di una scrivania e ti squadrono severamente, come se nella sala accanto fosse pronta la sedia elettrica.

— Siete un attore?

— Sì; sono venuto da voi, a Roma; poi ho mandato delle fotografie e sono venuto anche qui, la settimana scorsa.

Infatti, vi ricordo... ma ho voluto vedervi per... voltatevi... camminate... venite avanti... può andare, vero?... sapete recitare?

— Come?... Se so recitare?... Sono un attore...

— Va bene, va bene... Aspettate là.

E la rivista procede dividendo il gruppo in quelli che devono aspettare e quelli che se ne possono andare.

Chiamerò gli attori, che passeranno alla mia destra, poi i generici che passeranno a sinistra.

(Il giudizio universale).

— Chi di loro sa il francese?

— Io! — rispondono tutti come un solo uomo, tornando a vedere in pericolo la loro assunzione.

Il regista pare poco convinto di questa unanimità e si rivolge ad uno che lo guarda timoroso:

— Voi sapete il francese?

Quello risponde con un sì che pare un soffio.

— Perché siete titubante? Lo sapete o no? Dite qualche cosa in questa lingua.

L'infelice pronuncia un *ui montià* che solleva una risata generale.

— Avanti... — grignisce il regista — non sapete dire altro?... E' pochino davvero. Speriamo che gli altri ne sappiano un po' di più.

Gli risponde un mormorio di fiduciosa sicurezza che pare non lo rassicuri.

— Questi otto che sono alla mia destra sono considerati extra a 89 lire, gli altri... come al solito. Domani a mezzogiorno dal vestiarista per la prova dei costumi, e nella prossima settimana forse, si girerà la scena. Riceverete altro avviso.

Qualche attore avrebbe voluto parlare per la paga, ma come fare? C'è da passare per guastafeste, per quello che mette i bastoni fra le ruote e si arrischia di non essere chiamato mai più.

Il giorno dopo ci troviamo dal vestiarista e passiamo tutto il pomeriggio a provare i costumi che sono del Settecento, poi passano giorni e settimane senza che nessuno si faccia vivo.

Incontro qualche compagno:

— Sei stato a lavorare?

— No. Non ho saputo più niente.

M'hanno detto che la scena è già stata girata.

Dicono invece che, per economia, è stata tagliata.

Ma no: si tratta di un esterno e si aspetta il bel tempo.

Si è ammalato il protagonista.

Dopo due mesi, ricevo l'atteso invito (meno male, poteva accadere di peggio):

«Trovatevi domani a Cinecittà alle 6 precise».

Quando si deve essere a Cinecittà alle 6, bisogna alzarsi alle 4 e quando ci si deve alzare alle 4, si dorme male. Ad ogni modo, sono sul posto all'ora esatta. Si distribuiscono subito i vestiti che nei due mesi sono stati ingarbugliati cambiando di tante «di misure».

Ci vestiamo fra le risate e i mormorii di quelli che trovano i calzoni troppo larghi, le maniche lunghe, le scarpe strette, ecc.

Dopo passiamo al trucco e alle otto siamo pronti per la partenza perché la scena si girerà in una villa a cinque chilometri da Roma.

Si approntano i camion colle macchine e gli attrezzi; poi arriva l'autobus per noi.

— Non perdiamo tempo; salite!... Prima le donne...

Lascio immaginare la scena che succede. Nell'autobus c'è il posto per ventiquattro e noi siamo trentasette. In breve, le spumeg-

gianti, larghissime sottane delle donne, invadono tutto, e i trentasette, entrando tutti, colle buone o con le cattive, fanno un ammasso di sete, di veli, di merletti, parrucche e fronzoli che nessuno può immaginare. Si ride, si brontola, si fa dello spirito e, finalmente, si parte.

Per andare sul posto bisogna attraversare Roma: parecchi pedoni si fermano per lasciare passare l'autobus e gettano un'occhiata distratta nell'interno, ma, quando vedono quel putiferio guernito di facce e di lustrini, rimangono a bocca aperta.

Si arriva alla sontuosa villa ricca di marmi e di giardini. Naturalmente non c'è niente di preparato e si cominciano a stendere guide, a preparare macchine, a collocare riflettori. Verso mezzogiorno si comincia a provare qualche inquadratura. Il regista distribuisce nella zona d'azione i vari attori formando delle coppie e dei gruppi; l'aiuto, per rendersi utile, fa quello che può per modificare tale disposizione; ed un altro che sopraggiunge guasta quello che hanno fatto i primi due.

Come è diffusa la mania di comandare! E come vestono stranamente i cinematografari: maglioni troppo ampi, giacchette troppo corte, stivali, guantoni... sembrano cacciatori di belve.

Si provano i movimenti delle masse che, neanche a dirlo, vanno maluccio, e quando dopo un fare e rifare, il regista crede di avere ottenuto tutto il possibile, pur non mostrandosi soddisfatto, ringhia rabbioso:

— Pronti che si gira!

— Ciak, numero 327, uno!... Azione!...

Alt!!! Accidenti! Il sole se ne è andato! Non muovetevi... Tutti fermi al loro posto.

La nuvola impertuna se ne va con lentezza ed intanto i gruppi si sciolgono, le coppie vanno a sedere dove possono, parecchi sbadigliano e cominciano a circolare le parole appetito e fame.

— Daranno il cestino?

— Forse non ce lo daranno per non perdere tempo.

— Le botteghe sono lontane e non si può provvedere niente.

Torna a splendere il sole.

— Tutti al posto di prima... Voi eravate qui, e voi là... Voi siete con la signora e pastate... Voi vi fermate per salutare... Non così ammicchiate!... Più avanti, voi altri... Questi qua, più indietro!... Quelli laggiù non si muovano... Pronti! Una prova; poi si gira... Azione!

Finalmente, è finita la prima inquadratura. Se ne provano e se ne girano delle altre...

Sono le diciassette. Di mangiare non se ne è parlato ed anche i più brontoloni tacciono per mancanza di forze. Tutti sono abbattuti e qualcuno pare dimagrito. Il regista vuol fare la scena di assieme, in cui parecchi devono parlare il francese. Ardua impresa. Si distribuiscono le battute ai sedicenti esperti della lingua e si prova. Quello che viene fuori è incredibile e la torre di Babele è un debole paragone. Seguendo quella scena, dissi come colui che ascoltava due cinesi:

— Può darsi che ci capiscano fra loro, ma io non ci credo.

Dopo vari ed inutili tentativi, il regista urla fuori dai gangheri:

Basta! Basta! Taglierò la scena... Abbiamo finito, si va via!

Tutti si avviano di corsa verso l'autobus sperando di guadagnare un posticino che gli renda il ritorno meno duro dell'andata. Illusione!

Se non avessi il costume, me ne andrei a piedi.

Mi butto, mi tuffo, mi sprofondo in quel mare di sete e di merletti. Si arriva a Cinecittà insonnoliti, sfiniti, accaldati e spiezzati. Quando si scende dall'autobus, sembra che si trovasi un panierone da burattinaio.

Mi spoglio, mi pulisco la faccia e corro all'ufficio per... l'iniqua mercede.

— Non c'è nessuno ancora.

— Ho tempo di mangiare un panino?

— Ne puoi mangiare anche una dozzina. Ritorno dopo mezz'ora.

— Sono venuti adesso.

— Hanno cominciato a pagare?

— C'è tempo! Debbono fare i conti, no?

— Sono complicati, vero?

— No, no. La paga più lo straordinario che è cominciato alle tredici. Se ci avessero dato un'ora di riposo prima delle dodici, cominciava alle sedici. Però ci devono dare l'importo del cestino ed il venti per cento per le prime due ore, il trenta per le altre due, il quaranta per...

— Non spiegare più, per l'amor di Dio! Ci vuole un matematico che abbia ben dormito e mangiato per capire questa specie di orologio delle ferrovie.

— Avranno finito di fare i conti? Vedo che il cassiere se ne va...

— Va a cambiare i soldi.

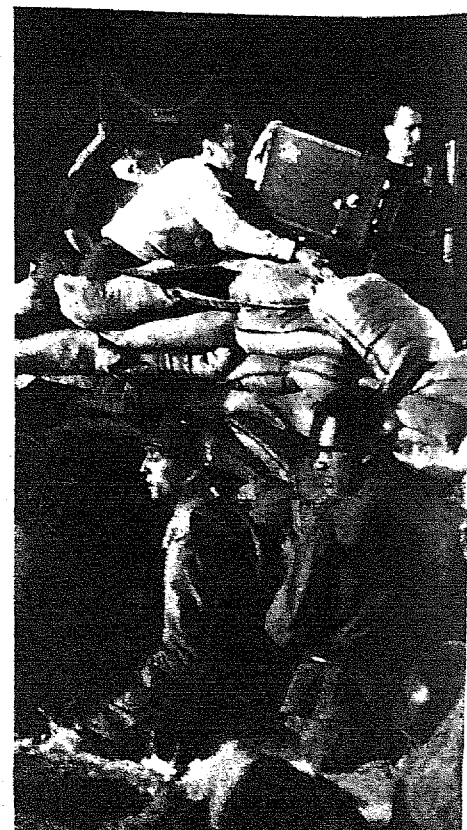
— Dove?

— A Roma...

Alle ventidue precise riscuoto la paga e dopo un'oretta sono a casa.

Mi pare di essere dentro ad una nebulosa: non sento né il caldo, né la fame, né il sonno, ma quando sono vicino al mio letto, vi cado, come corpo morto cado.

Arturo Cellini



Una scena de "Le due madri" ripresa di notte a Cinecittà.

Film



Danielle Darrieux

Ma 'The rage of Paris' - New Universal 7.2.34

VENERI TIPO 900'

Noi non abbiamo avuto, per, tante ragioni, il piacere e l'onore di conoscere la Venere di Milo, figlia di ignoti, che fino a pochi anni fa godeva ancora di una certa reputazione, aveva quella che suole definirsi una buona stampa e rappresentava il tipo ideale della bellezza femminile, l'aspirazione inconscia ed oscura di tutta l'umanità di sesso maschile. Non l'abbiamo conosciuta e la escludiamo senz'altro, quindi, dalla nostra breve rassegna, anche perché i tempi moderni, sacri alla scienza, al funzionalismo, alle formule e a tante altre cose, sono i meno adatti per la riesumazione dei miti e delle leggende.

Lasciamo, dunque, la Venere sorta dal mare, o meglio dalla fantasia di un popolo poeta, dormire il suo sonno antico nei musei e occupiamoci invece delle Veneri cinematografiche, tipo 900 in serie, di quelle Veneri che purtroppo non riuscivano forse mai a fornire materia di poesia nel mondo o a diventare scintillanti costellazioni in cielo.

Le Veneri cinematografiche sono di due specie: una fornita di fascino spirituale e di sex-appeal, che ciascuno di noi, appena arrivato all'età della ragione, cerca di identificare nella immagine dell'attrice preferita; l'altra che vive l'effimera vita artistica di un insetto e che crede con la forza della illusione di impersonificare, sia pure per brevi istanti, un ruolo al quale il destino non l'ha affatto chiamato.

La prima nasce come nascono milioni di bambine ogni anno: viene allattata artificialmente o naturalmente, soffre più o meno le principali caratteristiche malattie dell'infanzia, comincia ad andare a scuola, a farsi sempre più grandina, a diventare una signorina come tante altre, a provare la prima delusione d'amore, a condurre una vita qualunque — commessa, dattilografa, ragioniera, segretaria, ragazza di cosiddetta buona famiglia — una vita, insomma, caratterizzata da una spaventosa uniformità, fino a quando il suo volto appare in un film. Dapprima, ci si fa caso o meno, questo non ha importanza; poi un bel giorno, senza accorgersene, forse perché la pubblicità di ogni genere agisce sul sub-consciente, sentiamo il nostro cervello ed il nostro animo dominati da un volto in mille espressioni, da un corpo in centinaia di pose, da un nome che ci martella dentro come uno di quei motivi di canzonetta, che a volte, per quanti tentativi si facciano, non si riesce a dimenticare.

Da questo istante, quella che era una signorina qualunque, diventa di colpo, il sogno di migliaia di uomini di tutti i colori e di tutte le età.

Cominciano a verificarsi in lei, allora, strani fenomeni: il nome del paese natale sfuma nelle nebbie della dimenticanza, la sua genealogia si confonde e, sotto gli effetti magici della pubblicità, la professione del padre si circonda di mistero o si nobilita, cosicché da un beccato onesto e soddisfatto, nasce per incanto, come se nulla fosse, un visconte e, da una donna di casa, una principessa orientale stupenda e misteriosa.

I primi anni d'infanzia, felici o tristi, comunque sempre comuni, diventano anni pieni d'imprevisti, di casi strani, originali, di fatti e di presentimenti chiarissimi sulla futura attività della diva.

Mai che nelle cronache pubblicitarie cinematografiche di America e di Europa sia possibile leggere: «La protagonista di questo supercolosso, che la casa X presenterà nella prossima stagione, si chiama Dorothy Smith, è figlia di un capostazione e di una donna di casa, ha sette fratelli, ha lavorato come commessa in un grande magazzino e come accidenti abbia fatto ad entrare in cinematografo lo sa solo Dio».

La seconda specie della Venere tipo è molto più numerosa della precedente e, precisamente nella identica proporzione che la vita stabilisce fra coloro che arrivano e coloro che restano nel branco.

Comincia, fin dalla prima età, a manifestare in maniera palese la tendenza verso quell'arte, che chimé non la renderà immortale, mentre sua madre, fra una e l'altra delle sue lezioni teoretico-pratiche sulla vita, pensa bene ad inoculare i primi germi del male e ad iniziarla ai misteri del mondo cinematografico, attraverso le riviste illustrate degli inquilini (riviste che, per un eccesso di amore materno, si guardano bene dal consegnare agli interessati). Anzi, in questi primi passi, la mamma è più fanatica, come dicono a Roma, della figlia, perché sostituisce completamente quelli che erano gli elementi immutabili ed uniformi entro cui scorreva la ore della sua giornata e delle stagioni — i pettegolezzi della signora del primo piano, la lotta con la collega del portone vicino, le scale da pulire, i turni delle donne di servizio per il bucato, lo smistamento della posta, le manie di Natale e di Ferragosto — con le indiscrezioni di Hollywood o di Cinecittà, con lo sfarzo di Myrna, il fascino di Greta, la bellezza di Rosalinda, l'eleganza di Caterina e la maniera di baciare di Tyrone, chimé così diversa da quella del rispettabile consorte.

In questo nuovo mondo che i sogni avranno reso, senza dubbio, un po' meno volgare, per quanto più falso, la crisalide giovanetta si appresta a diventare farfalla ed aspetta, sicura della propria forza, l'uomo che deve lanciarla, il mago moderno dispensatore di gloria.

Quello che avviene in seguito è noto o si intuisce facilmente: la «guardiola» paterna si sgancia del suo fiore più bello, la portineria perde il suo fascino poetico, il Cinema non guadagna nessuna nuova stella su cui far convergere gli occhi attenti delle folle paganti e l'aspirante-diva scompare dalla circolazione. Dove andrà a finire?

Dicono che esista, nei luoghi più misteriosi delle foreste e della giungla, un posto, che nessuno ha mai visto, dove si recano gli elefanti quando sentono prossima la morte.

Forse, senza che nessuno lo sappia, esiste nelle città e nei paesi del mondo civile, un simile luogo altrettanto misterioso e terribile, dove, dopo gli insuccessi, vanno a finire tutte le aspiranti dive con il loro pesante carico di sogni e di speranze. E questo cimitero delle dive mancate è molto, molto più vasto e malinconico di quel degli elefanti.

g. mar.



Milena Penovich, la nuova espressiva attrice italiana, che vedremo in "Equatore".

(Fotografia Emanuel)

"POSTA" DI HOLLYWOOD

Gibbons, architetto del firmamento

Hollywood, agosto

La prima di «Maria Antonietta» a Hollywood, l'8 luglio, ha segnato il trionfo di Norma Shearer, sì, ma anche quello di Cedric Gibbons che, con questo film e con «Maria Walewska», ha raggiunto il massimo della sua bravura di ricostruttore. In «Giulietta e Romeo» noi italiani avevamo trovato da ridire per quelle pagodine veronesi (uno strano profumo di Marco Polo nei veroni dei Capuleti) e per certe arzigogolate preziosità più atte a dimostrare i milioni della M. G. M. che il buon gusto degli italiani: ma qui, nella zuckerose corte di Versailles, il suo cervello si è sbizzarrito, talché si può dire che Cedric Gibbons ha avverato il più fantasmagorico dei suoi sogni di ricostruttore.

La caratteristica essenziale del cinematografico, la sua prima qualità come forma d'arte, è il movimento. Rispecchiamo la natura — natura vera o natura artificiale — il cinematografico riflette qualsiasi vicenda. Con un sapiente taglio di forbi può, al montaggio, ricostruire un dramma o un fatto nelle proporzioni desiderate.

Non occorre, qui fare la distinzione tra cinematografico e teatro. E' lampante che un palcoscenico non ha da offrire che tre lati fermi di un dato ambiente, mentre la scena cinematografica deve offrire una prospettiva tale da permettere al personaggio di agire anche in profondità e alla macchina da presa di fotografare la maggiore quantità possibile di inquadrature.

Non v'è a Hollywood un disegnatore che abbia una più vasta e lunga esperienza di Cedric Gibbons, direttore artistico della M. G. M. Egli ha disegnato le scene di oltre mille film — da quando ha rinunciato a fare l'architetto — sia con Goldwyn a New York, sia negli otto anni con Goldwyn a Culver City e sia, poi, dal 1924, alla Metro-Goldwyn-Mayer. Nel muti, i suoi capolavori sono stati «Ben-Hur» e la «Grande Parata»; poi sono venuti «Le due città», «La tragedia del Bounty» e «L'uomo ombra», «Capitani coraggiosi» e tutti i film della Garbo oltre ai tre film citati più sopra. Le sue architetture decorative hanno segnato un'epoca precisa, non solo nel cinematografo ma nell'arte decorativa del mondo.

Fare dell'arte, quando si devono disegnare quaranta scene per ognuno degli ottanta film che ogni anno si producono alla Metro, è più difficile che fare dell'arte disegnando tre o quattro scene per ognuno delle dieci o dodici commedie che, all'incirca, deve mettere su uno scenografo teatrale. E' poi sottinteso che il lavoro di rifiniture, di particolari, di amnessi e connessi che spetta a uno scenografo cinematografico è centomila volte superiore a quello che spetta a uno scenografo tea-

trale. E' oltre tutto, nel teatro, si possono anche fare dei capricci e delle stramberie, si può anche fare del teatro d'eccezione e, più facilmente, mettersi nel campo dell'arte e della fantasia; sullo schermo bisogna accontentare milioni di spettatori di tutte le condizioni e di tutte le nazionalità, darne a tutti i gusti. E questa indispensabile mole di lavoro va tutta fatta a tambur battente. Si deve garantire che una data scena sarà montata in quel dato minuto perché un minuto prima di quel determinato momento la scena in cui si girava la sequenza precedente sarà rimasta vuota e pronta per essere distrutta. Dal reparto di Gibbons dipende tutto ciò che non è il volto o il movimento dell'attore; egli è responsabile, cioè, di attrezzi, costumi, tappezzerie ecc. ecc. senza eccezioni. Tutto questo è organizzato in modo che si possa raggiungere una media di sessanta o ottanta scenografie all'anno: il direttore artistico disegna la scena, il reparto attrezzi la «veste», l'operatore ne vede le luci, il regista si preoccupa di regolare secondo le inquadrature già determinate, il reparto miniatura si occupa di riprodurre, e di trarre degli effetti e il reparto costumi provvede a intonarli i suoi frequentatori. I diversi reparti sono suddivisi in studi diversi e il direttore artistico può avere più autorità nell'uno che nell'altro, ma è risaputo che il grande settore artistico della Metro-Goldwyn-Mayer è, in tutta Hollywood, il solo a dipendere, salvo per i vestiti, da un solo capo.

L'essenziale del compito del disegnatore cinematografico, sostiene lo stesso Gibbons, è di «vedere» una data scena da quanti più punti di vista è possibile; bisogna, cioè, immaginarla nella propria mente e poi, sempre con la fantasia, girare intorno perché essa sia fotografabile da ogni angolo. Egli deve avere una fantasia così concreta da «vedere» la futura scena come un modello architettonico già realizzato. Non bisogna mai «mettere in cornice» la scena che si sta per realizzare ma andarci dentro, girarla tutta, percorrerla in lungo e in largo.

Una volta, una compagnia cinematografica scritturò un famoso scenografo il quale, appena arrivato, consegnò al regista un magnifico disegno di scena, un disegno da grande artista quale egli era, un disegno che, davvero, avrebbe entusiasmato il più difficile dei critici d'arte. Il regista osservò attentamente il disegno e poi chiese al disegnatore:

— Da dove la riprende questa scena?

— Da dove volete. Questo sta a voi.

Il regista ottenne che l'artista fosse pagato profumatamente come la sua rinomanza meritava, ma che fosse immediatamente rispedito a Broadway e che le scene fossero disegnate da uno scenografo

più modesto ma più pratico: quella scena sarebbe costata circa cinquantamila dollari e, perché apparisse in tutto il suo splendore, avrebbe potuto essere ripresa da un lato solo. Questo esempio non vuole dimostrare la poca importanza della bellezza pittorica di una scena, ma come sia indispensabile che una scena sia fotografabile, cioè sfruttabile, da molti punti diversi. Parlando di punti di ripresa viene alla mente una strana contraddizione, una contraddizione, a dire il vero, che fa uscire pazzi. Benché, disegnando il progetto di una scena, il disegnatore sia costretto a «vedere» la scena da ogni parte, in panoramica, egli deve, al tempo stesso, realizzare che la scena, quando sarà fotografata, non rappresenterà che uno sfondo. La scena, quando è pensata, serve da contorno agli attori, ma, quando è «girata», bisogna risulti che gli attori han servito di contorno alla scena.

Supponiamo che vi sia da disegnare, ad esempio, l'esterno di una casa coloniale. Disegnandolo in prospettiva si deve ritrarne l'intera facciata, con gli archi, il viale prospiciente la casa, le aiuole, gli alberi, i rampicanti. E' naturale che ogni particolare ha la sua importanza; in teatro sarebbe, anzi, essenziale dato che la panoramica potrebbe durare anche un'ora; in cinematografo, invece, è difficile che la scena si veda, da questo punto di vista, per più di mezzo minuto. La casa, tuttavia, dev'essere perfetta, non dev'essere né troppo alta, né troppo larga perché deve entrare nell'obiettivo, e deve avere una certa personalità per cui lo spettatore la ricordi anche se l'ha vista di sfuggita. Nell'inquadratura seguente, per esempio, potrà essere ripresa in modo che se ne veda soltanto la porta centrale e un arco. E quest'inquadratura deve avere lo stesso senso architettonico della precedente, le colonne, che stavano bene viste da lontano, non devono essere troppo pesanti viste da vicino e la porta non deve sembrare troppo grande o troppo piccola, la composizione e le proporzioni devono essere rispettate. Poi vediamo la casa da un lato, un'automobile sale per il viale. Si mette la macchina vicino alla porta. La porta si apre... L'inquadratura riprende, ora, una finestra sopra alla porta e mostra la protagonista che si affaccia. La macchina torna alla porta... Adesso la macchina non guarda più la casa ma, dalla casa guarda in panoramica il paesaggio dove sarebbe il pubblico, se si fosse in teatro. Tutte queste riprese non occupano forse, l'occhio dello spettatore per più di due minuti ma bisogna che, guardando lo schermo, ci si possa fare un'idea precisa di quella casa e di tutto quello che la circonda, e che si senta come i personaggi vi si trovino a loro agio. Questo problema si può definire con questa sup-

posizione: se il film si fermasse, la fotografia proiettata sullo schermo dovrebbe essere, da tutti i punti di vista, ideale.

In cinematografo, il disegnatore delle scene è molto più strettamente collaboratore dell'autore di quanto non lo sia lo scenografo teatrale. Nel cinematografo, l'autore indica, oltre al dialogo, tutti i gesti e tutti i passaggi dei personaggi, indicando, magari, sommarariamente, P. P. C. M. ecc. ecc. Lo scenografo, quindi, deve dare una vita a queste indicazioni.

Gibbons deve anche risolvere problemi che riguardano il direttore artistico, non lo scenografo, e tener conto che non è mai pratico per una compagnia andare a girare degli esterni fuori quando può girarli in studio. Per esempio, per la famosa invasione delle cavallette nella «Buona terra», ha dovuto decidere che cosa andava ripreso in miniatura, che cosa in esterno, che cosa andava truccato ecc. La miniatura è molto utile, specialmente, per grandi scene spettacolari come l'incendio di una nave sul mare, l'eruzione di un vulcano, la distruzione di una città per mezzo di un'incursione aerea. Per piccole scene di esterno si ricorre, normalmente, alle fotografie murali e al «background». E per questi procedimenti lo scenografo cinematografico non può, come quello teatrale, basarsi sulla fantasia: deve in tutti i modi ritrarre la natura, sia essa una città illuminata che appare dietro il finestrino di un'automobile in corsa o un giardino al sole. E, ritraendola, far sì che il falso, nato dal suo cervello, si confonda in modo perfetto con le scene effettivamente girate in esterno e che ora vengono proiettate col metodo del «background».

Il lavoro di Gibbons, basato su un'intima collaborazione col regista, anzitutto — per decidere ogni ripresa di ogni scena — e col costumiere, poi, per intonare le scene ai costumi, è illimitato. Vi è perfino da prendere accordi con l'operatore: una scena illuminata così anziché così può guadagnare il mille per cento.

Cedric Gibbons è di tutti i maghi e gli artefici dell'illusione il più concreto. Egli costruisce e costruisce sul serio, egli dà un corpo e uno spessore a tutto il firmamento, rivede i conti, ascolta le più ansiose domande di un attrezzista in cerca di cavallette, di una stella in cerca di stitipi ai quali appoggiare lo svenevole braccio sinistro, di un regista in cerca di campi lunghi o di un elettricista in cerca di grandinai e di pensiline.

Cedric Gibbons ha cercato, tra tutte le dive, la più bruna e la più nervosa: la drammatica Dolores Del Rio. E ne ha fatta la sua compagna, una compagna fedele che conoscesse l'armonia dei rapporti architettonici e coniugali.

È IL TURNO DI SIMONE SIMON

Parigi, agosto

La stampa parigina, con titoli a sette colonne e annunci in prima pagina, (il «Paris-Soir» dedica al fatto una intera pagina) è tutta in subbuglio per una serie di gravi macchinazioni degli ambienti della cinematografia americana contro la piccola e deliziosa Simone Simon.

La giovane attrice, al suo ritorno negli Stati Uniti, dopo una breve vacanza trascorsa in patria, aveva dovuto constatare che il suo conto corrente era diminuito di ben undicimila dollari. Autrice dei prelevamenti era stata la sua segretaria, Miss Martin. Non si trattava di assegni falsificati, ma di abuso di fiducia e dell'uso arbitrario di una regolare procura. Gli avvocati di Simone si affrettarono, naturalmente, a denunciare l'infedele impiegata che si lasciò arrestare tranquillamente, non senza dichiararsi innocente e respingere l'accusa di prevaricazione.

Ma, poco prima che si iniziasse l'istruttoria, Miss Martin fece chiamare Simone Simon e, senza preamboli, la invitò a ritirare la denuncia:

— Sentite, Simone, io vi consiglio per il vostro bene di ritirare la denuncia!

— Io credo, rispose l'attrice indignata, che voi siete pazza!

— Vedrete se son pazza. Io posso rovinare per sempre la vostra carriera cinematografica. Badate! Ora siete ancora in tempo. In udienza sarà troppo tardi!

La giovane donna, sicura di sé e sicura soprattutto di non aver commesso niente che potesse recar pregiudizio alla sua carriera di attrice, respinse sdegnosamente il tentativo di ricatto.

In udienza Miss Martin fece delle dichiarazioni sensazionali. Affermò di non aver rubato gli undicimila dollari, ma di essere stata autorizzata a prelevarli per compenso di una serie di servizi estremamente delicati resi a Miss Simon. Aveva, per esempio, ordinato dei pigiami di seta non femminili, un orologio in oro in forma di pallone da calcio, e poi tutta una serie di chiavi d'oro per la Villa di Sigmund.

Il magistrato attribuì a queste dichiarazioni una eccezionale importanza. Simone non ebbe nessuna difficoltà ad ammettere di aver avuto questi capricci; ma negò di aver comprato il silenzio della sua segretaria. Esorbitando dai limiti del processo, il magistrato domandò severamente alla denunciante, che cominciava a sentirsi imputata, se veramente le chiavi d'oro erano costate settentocinquanta dollari ciascuna.

Era esatto. Una stravaganza, senza dubbio. Ma non certo degli americani, maestri in questo genere di capricci, potevano meravigliarsi di una futilità. Tuttavia il magistrato, con voce ancora più severa, domandò alla giovane donna chi fossero i destinatari di queste chiavi di oro.

— Perché avete fatto fabbricare queste chiavi d'oro?

— Non credo che questo possa interessare il Tribunale.

— Confermate ancora una volta che esse costarono settentocinquanta dollari ciascuna? (circa quindicimila lire).

— Lo confermo.

— Diteci il nome di coloro ai quali queste chiavi erano destinate.

— Mi rifiuto di rispondere a questa domanda che concerne la mia vita privata.

— Confermate che le chiavi erano due?

— Lo confermo.

— E siete assolutamente decisa di non confessare i nomi del primo e del secondo di questi beneficiari?

— Mi rifiuto di rispondere.

Era naturale che Simone respingesse energicamente questo illegale tentativo di intrusione nella sua vita privata.

Malgrado questo diversivo, in cui si riconoscono i singolari costumi della magistratura americana, divulgati del resto dai fasti di Chicago e dintorni, Miss Martin fu condannata per malversazione. Per tre giorni la stampa scandalistica fu piena di particolari fantasmagorici sull'affare delle «chiavi d'oro». Poi, tutto parve ritornare nel silenzio.

Ma d'un tratto il pettegolezzo rispuntava a galla: un certo numero di circoli femminili degli Stati Uniti, presieduti e diretti da vecchie zitelle e da mogli inacidite di pastori e di piccoli uomini politici, ne faceva materia di una formidabile campagna. Le moralissime donne della moralissima Repubblica Stellata, il paradiso della libertà e della tolleranza, conducevano ora una crociata contro la «scandalosa» Simone Simon!

La carriera della giovane attrice francese è forse in pericolo?

Raff. Mast.

Laura Nucci aveva faticato un pezzo per riuscire a convincere degli amici che lei non aveva assolutamente paura del terremoto. Caso volle che un grosso carro passandoci facesse tremare fortemente la casa. Laura, pallidissima, parti come un bolide verso la porta; poi, accortasi dell'errore ritornò calma esclamando:

— Avete visto che cosa avrebbe fatto uno che ha paura?

— Ma scusa — chiedono a Guerzoni — che cosa vai a fare, tutti gli anni, in quel paesino di montagna dove sei solo come un cane? Ti racconti forse delle barzellette da solo?

— Non me ne parlo: — ribatte pronto il nuovo comico — fino all'anno scorso mi sono divertito, perché ne sapevo delle nuove, ma ora, tutte quelle che mi racconto, purtroppo le so già..

P.

Moda moderna su un'aria antica



Questa bella figliola, col collo cinto da una di quelle collane che le nostre nonne portavano sopra alle "guimpes" e le spalle velate di tulle bianco, non è che una modernissima stella: Merle Oberon della London Film.

Nella nostra epoca, ogni capriccio della moda si volgarizza in men che non si dica, e ogni particolare di eleganza viene riprodotto in un volger di tempo incredibilmente breve, a centinaia di migliaia di esemplari, tanto che si può dire che la parola lusso, intesa nel suo senso più assoluto, è applicabile soltanto ai gioielli.

Anche a Hollywood, che da un certo punto di vista può considerarsi la patria del lusso, vediamo il particolare segnare una differenza sensibile tra le stelle in boccio e le stelle arrivate e arrivate; sono i gioielli che, appunto per il loro prezzo, elevato ovunque, eccezionalmente elevato in America, rappresentano un impiego di capitale esclusivamente alla portata delle attrici la cui fortuna ammonta a milioni di dollari.

Sapete, però, che le donne riescono sempre ad avere quello che desiderano; quando la metà è davvero troppo difficile da raggiungere, cercano un compromesso del quale possano accontentarsi, e le aiutano a non soffrire della rinuncia.

A Hollywood si è delineata adesso una corrente marcatissima nella moda dei gioielli, corrente che rappresenta, appunto, una via di mezzo fra le aspirazioni e le possibilità delle giovani attrici. I gioielli devono essere gioielli, e gioielli autentici, i soli che, appunto per il loro costo, sfuggano al pericolo di essere copiati e mal portati, ma bisogna lasciar da parte le perle e i solitari di dimensioni importanti, gli smeraldi che si van facendo sempre più rari, gli zaffiri e i rubini... Non mancano, per fortuna, altre pietre che, pure essendo vere non raggiungono prezzi proibitivi e che possono, se montate con gusto e con spirito moderno, permettere di creare gioielli veramente eleganti e interessanti. E', dunque, verso questi gioielli di fantasia, ma di fantasia preziosa, che si va orientando, da qualche tempo, il gusto delle stelle e oltre che delle stelline, anche delle signore più eleganti di ogni parte del mondo. A poco a poco, con pazienza e con intelligenza e con una spesa relativamente mite, ci si può creare una serie di accessori di eleganza che hanno il carattere di un'assoluta originalità e non sono facilmente copiabili.

Tutte le pietre semi-preziose sono utilizzabili per i gioielli moderni e le loro colorazioni, spesso deliziose, si prestano a creare nuove e interessanti policromie. Ametiste e acquamarine, topazi color del miele e olivette di un fresco verde primaverile, montate, le prime, su oro bianco, le seconde su oro verde, formeranno gioielli di una tonalità delicatissima per i quali cercheremo qualche disegno semplice e una lavorazione raffinata di bellissimo effetto. Alcune grandi spille piatte sono interamente ricoperte da un vero mosaico di pietre di due toni di un medesimo colore o di due tinte diverse che armonizzano fra loro.

Una recentissima moda propone di montare le pietre preziose e semi-preziose su fondi di pietra dura, a volte intonata alla pietra preziosa medesima, a volte in netto contrasto con questa. Interi anelli di dimensione piuttosto importante, alti come tutta la falange, sono tagliati nel lapislazzulo, nell'onice, nella malachite, nel quarzo rosa ed imprigionano, in un castone scavato nel loro cuore di pietra, un'acqua marina, un'ametista, un topazio. Sonia Henje ha scelto uno di questi anelli di quarzo rosa, di un rosa di fiore, sul quale è montato un zircone del Siam, di quell'azzurro così particolare, fatto di cielo e di mare, che non si

ritrova in nessun'altra pietra e che varia col variare della luce.

A volte questi anelli sono di cristallo trasparente o opaco e vi scintillano alcuni piccoli brillanti dalla montatura invisibile. Anche le spille, i clips e i bracciali, vengono eseguiti in questa fragile materia e, su questo fondo trasparente, i brillanti tracciano disegni moderni, appena visibili, con effetti di grande finezza.

Una novità per le mani oziose esibita recentemente da Carole Lombard, è l'anello doppio che prende due dita, e non mi pare che possa avere altro valore se non quello di una indubbia originalità. Non aggiunge però certo alcuna bellezza



«Mi sto rifacendo la faccia», dice questa deliziosa donna, Virginia Grey, che, pur portando al collo un cuoricino da brava figliotta di provincia, parla come si usa nel ventesimo secolo. (M. G. M.)

alla mano e, anzi, quella linea trasversale alla base del medio e dell'anulare toglie molto slancio alle dita. Difetto, questo, imperdonabile perché la bellezza di una mano risiede, in massima parte, nella lunghezza e nella scioltezza delle dita affusolate.

Fatalmente, la moda delle unghie da mandarino ha portato anche la moda di un gioiello di pretto stile cinese e, cioè, l'astuccio per le unghie, copiato più o meno su modelli orientali. Silvia Sidney, che si vanta di avere le unghie più lunghe di Hollywood, ha degli astuccini per unghie di filigrana d'argento e d'oro, ma quest'esempio finora non è stato seguito da nessun'altra stella. Un'altra moda interessante è quella lanciata da donne di buon gusto, che si sono divertite a ricercare, nei vecchi scrigni di famiglia, o presso gli antiquari gioielli bizzarri che, per le loro caratteristiche speciali, possono intonarsi con la moda di oggi. Il ritorno verso una moda «principio di secolo» ha fatto rifiorire le collane di perle che stringono il collo come un colletto, e che, un tempo, si chiamavano collari da cane, i grandi raggi tempestati di brillantini, le piccole tartarughe, le mezzelune e le stelline di brillanti o di marcassite da appuntarsi fra i capelli. I lunghi orecchini non vengono portati più come orecchini, ma sono stati montati a spille e, pur mantenendo la loro primitiva forma, vengono appuntati ai due lati del petto, per fermare un drappeggio o per ravvivare una scollatura. E' questione di misura e di buon gusto ma, se prendete l'abitudine di fermarvi davanti alle vetrinette, spesso così poco appariscenti, degli antiquari, vedrete che è assai facile, soprattutto in un paese come il nostro, fare delle scoperte interessanti. Grandi spille di mosaico a fondo nero, sulle quali sbocciano ingenui e puri fiorellini copiati fedelmente dal vero, spille bracciali, collane di corallo scolpite a fiori, a frutta, a maschere pompeiane gioielli di cinquant'anni fa che saranno un delizioso complemento ad un abito da giorno modernissimo, monumentali orecchini ricoperti di perline minute che metteranno una nota originale su un abito o su un'acconciatura da sera.

Queste ricerche hanno un fascino irresistibile perché non sempre si trova quello che si cerca, al prezzo che si vuole, e spesso bisogna conquistare l'oggetto che ci interessa con un'opera insistente di lenta persuasione presso l'antiquario che difende il suo bene e che cede il terreno, a dieci lire alla volta!

Quello dei gioielli intesi a questo modo, è non solo un lusso, ma un lusso intelligente, poiché rivela una sensibilità raffinata, un bisogno sincero di vera originalità, ed è l'indizio prezioso di una personalità che rifugge ad ogni costo dalle vie troppo battute.

Vera

Contagocce

Il taffetà stampato a grandi disegni è stato scelto per gli abiti da sera da molte attrici cinematografiche; il più vistoso di tutti è, certo, l'abito di Gail Patrick, a fondo nero, con margherite grosse come girasoli, papaveri e fiordalisi anch'essi disegni della terra di Canaan. L'abito scollatissimo e senza spilline è accompagnato da un'immensa sciarpa di mussolina trasparente stampata sul medesimo motivo.

Anche le frangie sono utilizzate molto spesso dai modellisti di Hollywood e questa predilezione è molto spiegabile dato che le frangie mettono attorno alla persona un palpito pieno di grazia, e creano una imprevedibile di contorni assai seducente, mentre, quando la persona è immobile, creano una teoria di linee verticali che allungano e snelliscono. Mary Astor porta, in un film recente, un abito di crepe azzurro con frangia disposta a spirale sulla gonna e una sciarpa lunghissima, che si drappeggia sulla scollatura e termina ai due lati con la medesima frangia che orna l'abito.

Dolores del Rio si è fatta fare un abito stile spagnolo di taffetà nero, con corpetto attillato e ampia gonna tutta ricoperta di frangette alte cinque centimetri. Un immenso ciuffo di papaveri rosso lacca, eseguiti con piume, orna l'abito alla vita e Dolores appunta uno di questi papaveri anche sull'orecchio. Le scarpette sono rosse, e l'attrice completa questo elegante, seppure un po' vistoso abbigliamento, con dei mezzi guanti di rete nera ornati in alto da pompons di seta nera.

Se siete stanche di portare sempre le solite calze, ecco che da Hollywood ci giungono alcune fantasie che non direi di ottimo gusto, ma che, evidentemente, portano qualcosa di nuovo, in una parte del nostro abbigliamento che rimane per forza confinata entro limiti abbastanza misurati. Prima novità: le calze di seta chiuse dietro, in tutta la loro lunghezza, con una chiusura lampo; dovete confessare che questa non ve l'aspettavate davvero! Seconda novità: calze con tallone di velluto, da portarsi con i sandali fermati dietro solo da un sottile laccio di pelle o di seta. Terza novità: le calze tinte in modo da formare, solo col cambiamento del punto, un segno a quadretti. Queste ultime sono recite per sport e bisogna riconoscere che in questa linea si potrà forse trovare qualche tipo di calza che sia nuovo e anche pratico, perché non troppo vistoso.

Anita Louise ha avuto molto successo apparendo in una recente festa in giardino, di sera, con un abito di tulle bianco a volani tutti guarniti di codine di ermellino. La cappina di ermellino che accompagnava quest'abito era anch'essa letteralmente coperta di codine, in un effetto molto nuovo dato che ormai da tanti anni l'ermellino viene presentato sempre tutto bianco e senza code o, al più, le code vengono riunite a mazzolini, per formare delle guarnizioni.

Circolano, insistenti, le voci di separazione fra Joan Crawford e Franchot Tone, ma non mancano le smentite. Pare che Franchot abbia commemorato un dolce anniversario regalando alla moglie un anello con magnifico smeraldo quadrato; bisogna riconoscere che sarebbe uno strano preludio al divorzio.



Fascino e distinzione

L'Acqua di Colonia Coty, incomparabile miscela di essenze rare di fiori e frutta appena colti, conserva a lungo tutta la soavità del suo profumo delicato ed aggiunge un fascino sottile alla vostra distinzione. Più aromatica, più profumata e persistente, l'Acqua di Colonia Coty è diversa dalle altre colonie e conserva alla pelle una gradita freschezza. Usandone voi darete una grazia nuova alla vostra bellezza e un nuovo incanto alla vostra persona. Se preferite invece una colonia più forte e più profumata, domandate l'Acqua di Coty, capsula verde.

ACQUA DI COLONIA
COTY
Capsula Verde

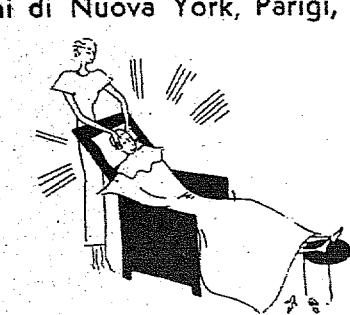
S. A. I. COTY • SEDE E STABILIMENTO IN MILANO

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

Primaflora

CARAMELLE "PRIMAFLORA": REFRIGERIO NELLA CALURA



Venchi Inca

O N I
FONO 42-194
ente Postale 1-19413



Una nuova recluta della Warner Bros. Jane Wynn. Se tutta la "leva" è così...



Doris Duranti al Messico? No: è semplicemente in un giardino del Tirreno.

Dear little friends:

In my geography lessons I have been studying Italy, and I hope someday to be able to see your country.

I'd love to see Mount Vesuvius and all the beautiful buildings in Venice and Rome.

Love
Shirley Temple

Un messaggio di Shirley Temple ai bambini italiani: "Cari piccoli amici, nelle lezioni di geografia ho studiato l'Italia, e spero che un giorno potrò vedere il vostro paese. Vorrei vedere il Monte Vesuvio e tutti i magnifici edifici di Venezia e di Roma. Con affetto, Shirley Temple".



Attenzione a questo giovanotto: è il "bello" di turno: Richard Green della Fox Film XX Secolo.



Si parla molto, a Hollywood, di un flirt Carole Lombard-Clark Gable. A giudicare dalla loro allegria, si direbbe che i due divi sono felici.