



SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO TEATRO E RADIOTELEVISIONE

Le mani avanti:

Fra poco, Venezia

Fra poco (un « poco » relativo) torneremo a Venezia. Armati di stilografica, di taccuino e di santa pazienza, ci sorbiremo, ad uno ad uno, tutti i film della Mostra, e ogni sera, più o meno imprecaando contro le linee telefoniche occupate, più o meno imprecaando contro il caldo (fra quel « poco », farà caldo) strombeteremo gli elaboratissimi giudizi che eserciti di lettori, distribuiti per tutta la Penisola, attenderanno con avida ansia. Nelle pause di lavoro, poi, tra il desiderio insoddisfatto di un bagno di mare e la vana speranza di un balletto sulla piattaforma dello « Chez vous », imprecheremo al nostro disgraziatissimo mestiere di critici cinematografici che ci costringe a vedere tanti film, che ci rovina gli ozi estivi, che ci priva della nostra legittima libertà, eccetera, eccetera. E, finalmente, dopo un mese circa, una bella sera, radunate le valigie, le idee e gli opuscoli pubblicitari delle case, prenderemo il « letto » (singolo se è possibile) e ce ne torneremo, ciascuno, al nostro paesello.

Sarà proprio a questo punto — ecco — che si verificherà uno strano fenomeno. Gli eserciti dei nostri lettori sparsi per tutta la Penisola, con il diritto che verrà loro dal sacrificio di averci sopportati per circa un mese, crederanno di averla finita con la Mostra e spereranno che le nostre valorose penne siano libere di cimentarsi in tutt'altri argomenti. Ma invano! Per le nostre valorosissime penne, la Mostra non sarà affatto finita e, di settimana in settimana, l'« Araldo della Stampa » (premiato ufficio di ritagli, eccetera, eccetera) sarà piovoso sulla scrivania del conte Volpi chilometri di articoli fiammeggianti contro la Mostra, contro l'organizzazione della Mostra, contro gli scopi della Mostra, contro i criteri della Mostra, contro i film della Mostra. « Dopo il Festival » si alterneranno agli « In margine a Venezia », gli arguti « Coppe e medaglie » daranno il cambio ai violentissimi « Una giuria e due premi », gli spiritosi « Bagni e film » suggeriranno le amenità dei vari « Giudici in costume da bagno ». Comincerà, cioè, attorno alla povera Mostra, una spaventosa scarabanda di critiche, di appunti, di biasimi, di proposte, che, partendo dalle abili e solenni parole dei pezzi grossi, si propagheranno fino ai giornaletti di provincia; di qui, poi, rimbalzando dai « Bene ha detto il collega di Casalpusterlengo... » ai « Sottoscriviamo toto corde i rilievi del collega di Sgurgola Marsicciana », anche i criticonzoli si daranno alla voce: e, alla fine, se una fine ci sarà, di Venezia rimarrà salvo, e a metàpena, il campanile di S. Marco.

Ora, se abbiamo parlato al plurale non è certo per la faccenda della « majestatis »: è perchè la pioggia dei ritagli sul tavolo del conte Volpi l'abbiamo alimentata abbondantemente anche noi. Non ce ne pentiamo, s'intende, come non se ne debbono pentire gli altri che erano (la buona fede è sempre presunta) in buona fede; ma crediamo che, forse, la situazione deve essere riesaminata. Questi critici che stanno a Venezia un mese e, poi, quando sono partiti, si mettono a lanciare sassi, questi moderni Parti che lanciano, sui loro giornali, le loro modernissime frecce, perchè devono aspettare proprio che la Mostra sia finita per avanzare proposte, suggerimenti, idee? Perchè non prendono la penna adesso (adesso che ci manca poco, a Venezia, ma che il « poco » è ancora sufficiente) e non ci dicono — forti dell'esperienza di cinque anni — come la vorrebbero, invece, questa Mostra? Perchè, al posto delle critiche sterili, quando le cose sono già fatte, non tentano di essere costruttivi e pratici? In fondo, la



Bob, il vostro Bob Taylor, in mutande.

Motivi Ripresa

Completiamo il panorama incominciato nello scorso numero sulle iniziative italiane di produzione cinematografica allo studio e che saranno presto mature e pronte ad entrare nella fase realizzativa negli studi nazionali.

Prima di parlare delle iniziative prettamente italiane, dobbiamo però integrare il quadro di quelle già annunciate, tre nuove se ne aggiungono, entrate proprio in questi ultimi giorni in una fase concreta. Diamo di esse gli elementi essenziali, riservandoci di aggiungere in seguito particolari più ampi e più diffusi.

La felice riuscita industriale di *Tarakanova*, realizzato in collaborazione tra una casa francese ed una italiana, ha fatto fiorire possibilità cospicue continuative, come quella della *Francesca da Rimini*, cui abbiamo già precedentemente accennato. A questa, una nuova se ne aggiunge ora, in accordo fra la Cronos Film di Nebenzahl e la stessa casa che colla Cronos ha prodotto *Tarakanova* e che per affrontare il programma continuativo si amplierà e rafforzerà prendendo il nome di Soc. Ital. Grandi Film Internazionali. (È la terza società che già nel titolo assume il nome impegnativo di « Grandi Film ». Buon segno!)

La nuova iniziativa affronterà un problema seducente e complesso: portare sullo schermo il *Werther* di Goethe. Il titolo del film rivela già le intenzioni realizzative, poichè si limiterà al nome dell'infelice eroe del capolavoro romantico anzichè risalire al titolo dell'opera: *I dolori del giovane Werther*. Forse una modernizzazione? Speriamolo. Il cinematografista, se inteso con consapevole e appassionato senso d'arte, può cogliere aspetti eterni d'opere definitive e sospingerli senza profanarli verso atmosfere attuali e climi presenti. Non è già avvenuto qualcosa di simile col *Werther* stesso per opera di poeti vissuti al tempo di Goethe, come il Monti, il Foscolo, il Leopardi, e in seguito ancora, fino a modernissimi come Ludwig e Maurois? E non potrebbe essere un suggestivo assunto quello di portare, intatta e pur attuale, l'indiscutibile luce dell'amore di Werther e Carlotta nel ferrigno e tempestoso mondo d'oggi?

I due amanti saranno nel film impersonati da Annie Vernay e da Pierre Richard Wilm. Annie, a sedici anni, avrà così interpretato tre eroine dei grandi amori infelici: *Maria Vetsera*, *Elisabetta Tarakanova* e *la Goethiana Carlotta*. Che la vita reale le sia più rosea, è il nostro augurio; il tempo ce l'ha.

La regia del film sarà affidata a Max Ophüls. Il gusto sottile e acuto di questo regista, che in questi ultimi tempi s'è andato ancor più affinando, conferirà all'opera indubbiamente un particolare interesse. Non ci resta che augurare al Werther del film quello che Goethe augurava alla sua creatura: « Alla sua mente e al suo cuore non potete negare ammirazione e affetto, né lagrime al suo destino ».

Un'altra grande iniziativa che rientra nel panorama iniziato nel numero scorso è quella relativa alle due versioni, italiana e francese, di un film che verrà realizzato in Italia in collaborazione fra la società nazionale Latina Film e la francese Production Sigma di Pierre Frogierais, il produttore di *Carnet de bal*. Si tratta di un film comico, dal titolo *Le avventure di Ernesto Pich*, che riunirà il nostro bravo Pilotto al popolare attore francese Fernandel. La regia sarà affidata a Christian Jaque che, con Guitry, ha realizzato *Le perle della Corona*.

Un'altra grande iniziativa, anche questa a carattere internazionale, è quella allo studio presso la Regina Film, e che si ripropone di portare sullo schermo, in versione italiana e francese, nientemeno che *Guerra e Pace* di Leone Tolstoj.

Veniamo ora alla produzione strettamente nazionale. La confortante abbondanza di notizie sulla produzione a carattere internazionale ci compenserà delle poche che, in modo certo, si possono sin d'ora annunciare in quest'altro settore che, in un certo senso, è a noi il più caro. Il non piacevole argomento di questa in-

(Continua a pag. 2, col. 2)



MODERNITA' DI JOAN CRAWFORD

L'ARTE

Tra le stars di prima grandezza, Joan Crawford è senza dubbio la più schiettamente e intimamente americana e cinematografica. A parte qualche grosso nome, come quello di Norma Shearer, che si ricollega ad un gusto interpretativo ormai superato, la Crawford può vantare nei confronti delle altre stelle, una origine americana più genuina e tipica. Americane cento per cento rimangono la Davis e la Hepburn, ma solo come risultato della più recente fase del cinema: trionfatrici del teatro di prosa, queste due attrici hanno potuto trasporre la loro arte scenica sullo schermo senza alterarla: l'evoluzione della tecnica permette al cinema di subire questo passaggio, senza che l'efficacia spettacolare ne risulti diminuita. E' inutile insistere sullo spirito schiettamente europeo di una Garbo, di una Rainer, di una Dietrich, di una Sidney. Badiamo invece ad una certa pattuglia di attrici, nella quale spiccano la Gaynor, la Young, la Havilland, la Dee, pattuglia che è fortemente interpretativa della femminilità americana. Ma si tratta d'altro americanismo. Tutte, in questa pattuglia, chi più e chi meno, ma sempre con straordinaria evidenza, interpretano l'ideale medio, l'ideale piccolo borghese della donna con la quale l'uomo comune amerebbe farsi vedere in pubblico. L'americano di tipo medio si fa sempre della donna una immagine di lusso. Egli è avvezzo a considerarla come un essere privilegiato che bisogna mantenere al di fuori e al disopra di tutte le cure, di tutti gli affanni della vita. Un essere grazioso che ha il diritto di rimanere puerilmente e adorabilmente sciocco, e i cui capricci vanno accettati come leggi. Quindi, l'ideale medio del piccolo borghese americano è una donna bella, viziosa, capricciosa, fatua e molto giovane.

La donna americana non è così per sua natura; ma è l'uomo, intento ad una lotta nella quale c'è molto poco posto per le donne, che le impone questo carattere. Lo afferma un'autorevole scrittrice, in una delle maggiori riviste degli Stati Uniti, *The Forum*, e osserva che proprio in conseguenza di questo ideale disumano, la donna americana è la più scontenta del mondo.

Joan Crawford, invece, può esser detta la migliore interprete della donna americana, quale veramente è nella sua natura e nel suo umano destino. Basta ricordarla in *Pioggia* e in altri film drammatici per riconoscerle non comuni qualità di attrice. Tuttavia, attraverso una decennale elaborazione, essa ha dato vita ad una delle più incisive e suggestive maschere cinematografiche: quella della ragazza moderna. Il mondo migliore che essa esprime sullo schermo è quello della sua sofferenza e laboriosa esperienza personale. Joan è la donna di un immenso paese ove l'ideale, tipo Loretta Young, diventa concreto solo dopo una certa cospicua cifra di dollari settimanali di guadagno netto. I poveri lottano alla pari, maschi e femmine: dal banco di vendita di un negozio di calze ai massimi fastigi dell'arte cinematografica, una povera ragazza americana compie un cammino più straordinario del solito garzone che ha cominciato con quattro dollari e si ritrova a sessant'anni presidente di un trust mondiale.

Forse il segreto sogno di Joan, la sua tenace ambizione, è il rango di attrice nel senso più elevato e classico del termine. Chi ha seguito i suoi film degli ultimi cinque o sei anni, la vede ritentare tutti i ruoli di *comediennes* nei quali hanno trionfato le sue rivali. Quasi sempre Joan si è tolta dagli impicci con esemplare bravura. Tuttavia, non esiste interpretazione nella quale non trapeli con suggestiva quasi patetica evidenza la *shop-girl* coraggiosa e volitiva che ha fatto fortuna: nella miliardaria di *Jo vivo la mia vita* c'è sempre la dattilografa di *Grand Hotel*. E si sente che il pubblico l'ama e la predilige per questo. E' una limitazione della sua arte? Se consideriamo la questione dal punto di vista di una Davis, di una Garbo, di una Rainer, certamente sì. Da un punto di vista strettamente cinematografico, questa adesione dello spirito essenziale dei suoi migliori lavori con la esperienza privata e col più sano ideale femminile che possa accarezzare un grande pubblico, rende la sua maschera di capitale importanza nella storia del cinema. Non bisogna dimenticare, mentre è in atto la riconciliazione tra teatro e cinema, che la missione principale dello schermo è nel tradurre in superlativo e divulgabili forme d'arte degli ideali collettivi.

Joan Crawford, benché venga, com'ella ama spesso dire, « dalla gavetta » non è indegna di questo compito e di questa mèta. L'amore che mette nel lavoro, la sua decisa e tagliente volontà di migliorarsi e di progredire nel difficile cammino, verso vette più alte, sono tutte doti che fanno sempre più ammirare quest'attrice ricca e fervida. Ecco perché non è difficile comprendere quale segreto c'è nella sua fortunata carriera: il segreto di una volontà ferrea, di un ardore fiammeggiante.



Joan Crawford nel suo nuovissimo film, "Eleganza", diretto da Frank Borzage.

LE TRE GRAZIE, con W. Haines (1926-27);
TRA CIELO E TERRA, con Carmel Myers (1927-28);
LO SCONOSCIUTO, con L. Chaney ('27-28);
BALLEERINA « TAXI », con O. Moore (1927-1928);
AMORE E MARE, con Ramon Novarro (1928-29);
IL BANDITO SOLITARIO, con T. Mc Coy (1928-29);
I RAPACI, con John Gilbert (1928-29);
ROSE MARIE, con J. Mc Murray ('28-29);

LA GLORIOSA AVVENTURA, con T. Mc Coy (1928-29);
L'INDOMABILE, con Robert Montgomery (1930-31);
UN MARIU FUORI POSTO, con J. Mc Brown (1930-31);
RAGAZZE AMERICANE, con Rod La Rocque (1930-31);
LA VIA DEL MALE, con Lester Vail ('31-32);
RAGAZZE CHE SOGNANO, con Robert Montgomery (1931-32);

L'AMANTE, con C. Gable (1932-33);
GRAND HOTEL, con G. Garbo (32-33);
PROGGIA, con C. Rains (1932-33);
RITORNO, con R. Montgomery (1932-33);
RIVALITA' EROICA, con Franchot Tone (1933-34);
TORMENTO, con Franchot Tone (1934-35);
INCATENATA, con Clark Gable (1934-35);
DANZA DI VENERE, con Clark Gable (1934-35);

LA DONNA È MOBILE, con Clark Gable (1935-36);
NON FÙ SIGNORE, con R. Montgomery (1935-36);
IO VIVO LA MIA VITA, con Brian Aherne (1935-36);
TROPPO AMATA, con R. Taylor (1936-37);
LA FINE DELLA SIGNORA CHEYNEY, con W. Powell (1937-38);
AMORE IN CORSA, con Clark Gable (1937-38);
LA RAGAZZA DI TRIESTE, con Franchot Tone (1937-38);

I FILM

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

1. Come siete diventato critico cinematografico? per caso o per inclinazione?
Ero già critico letterario, drammatico e musicale; sono quindi stato condotto imperiosamente a far della critica cinematografica. Come avrei potuto disinteressarmi dalla magnifica sintesi di queste tre forme di espressione artistica che lo schermo offre agli uomini di oggi?
2. Vi è mai accaduto di prendere quella che suoi darsi "una cantonata" a proposito di opere sul conto delle quali abbiate poi dovuto rivedere il vostro giudizio?
Finora non ho avuto occasione di bocciare pubblicamente quanto ho adorato e di adorare quanto ho bocciato, ma se la mia coscienza di critico mi dettasse questo dovere, non proverei nessun imbarazzo a compierlo.
3. Credete più utile ed esauriente, ai fini critici, vedere i film in privato o col pubblico?
Preferisco le visioni private per due ragioni. Credo che in una visione pubblica il critico corra due pericoli ugualmente gravi:
1) Quello di condividere l'opinione del pubblico (cioè che in una visione pubblica il critico corra due pericoli ugualmente gravi).
2) Quello di essere di parere diametralmente opposto a quello dei suoi vicini (cioè che lo metterebbe in uno stato d'aspettazione continua quando sentisse ridere o applaudire a sproposito). Nei due casi, vi è una grave dispersione di sangue freddo e di senso critico e si rischia di perdere la misura nei due sensi.
4. Come scrivete le vostre critiche? avete un metodo? Prendete appunti durante le visioni dei film? Ne discutete con amici o colleghi prima di scriverne?
Non ho principi severi per esporre le mie impressioni. Ogni caso crea un metodo particolare. C'è tanto da dire sopra un film, che è inutile prendere degli appunti, la centesima parte di quello che si ricorda, basta per dare argomenti a un articolo. Quanto alle conversazioni e alle discussioni con colleghi e con amici, esse mi paiono poco arguibili prima d'avere espresso spontaneamente un sincero giudizio personale.
5. Dei film derivati da opere della letteratura o del teatro, vi preoccupate di conoscere, in precedenza, le fonti? o non piuttosto pensate che, essendo il cinematografo un'arte diversa da tutte le altre, questa fonte ha esclusivamente valore di spunto?
In altre parole, dato che la realizzazione in film di un'opera — ad esempio — teatrale, non debbessere la traduzione "cinematografica" dell'opera stessa (sarebbe, se no, teatro filmato), quale importanza può avere il conoscerla più profondamente che come un semplice spunto?
E' appunto perchè il cinematografo ha la sua tecnica personale che è necessario conoscere a fondo il romanzo o la commedia che ha dato vita al film, per poter analizzare i meriti o denunciare i tradimenti degli adattatori.
6. Qual'è l'attore in cui credete di più?
Dipende dalla parte che gli sarà stata affidata.
7. E l'attrice?
Dipende dal regista che le sarà stato imposto.
8. E il regista?
Dipende dal soggetto che l'avranno costretto a trattare.
9. Qual'è l'opera che vi ha colpito di più? Diteci un solo nome.
Se fossi l'uomo d'un solo film, non oserei esercitare la professione di critico cinematografico.



3. EMILE VUILLEMOZ

Le Temps

critico cinematografico

FILM

"Film" della Radio

ASSISTENTI E ASSISTITI

Tra i tanti compiti che spettano all'annunciatore c'è anche quello di assistere chi conversa. Quest'assistenza in qualche caso arriva alla sostituzione: per esempio nel caso in cui il conversatore sia impedito, ammalato oppure inadatto per infelice conformazione degli organi vocali o per invincibile timor panico, a mettersi a tu per tu col microfono. Allora l'annunciatore diventa il conversatore d'ufficio e deve in qualche modo cavar fuori quella personalità così accuratamente ricacciata durante l'esercizio delle sue comuni funzioni.

Ma queste sostituzioni sono rare poiché giustamente la radio italiana ritiene che gran parte dell'originalità di un discorso al microfono sia data dalla personalità di chi conversa. E in questo senso, come vedremo, essa cerca di limitare il numero delle conversazioni migliorandole con una sempre più severa selezione dei conversatori e degli argomenti.

Quando tuttavia — ed è la maggioranza dei casi — il conversatore compare con la sua voce in un silenzio che fa credere alla sua perfetta solitudine, nella cabina, di fronte a lui, c'è sempre l'altro, l'annunciatore, cui spetta la presentazione iniziale e, alla fine, l'assicurazione al pubblico che l'oratore *locutus est*, libero il radioascoltatore di rimpiangerlo (come capita abbastanza di rado) o di lodare il cielo e la società radiofonica che hanno voluto limitare la dura prova ai sacramentali dieci minuti, sufficienti a dir molto quando si ha qualche cosa da dire e sempre troppo lunghi allorché si tratti d'eloquenza concentrata nel vuoto.

La radio, oggi, preclude tutti i varchi al demone della bizzarria. Ma, agli albori delle radioaudizioni, esso qualche volta s'infrufolava a tradimento perfino tra una presentazione e un discorsetto. E' a quell'epoca (1925) che risale l'episodietto raccontatomi dall'annunciatrice intervistata la volta scorsa. Persuasa di dover dare il titolo dell'ultima sonatina del programma essa annunciò: «Entrata d'Arlecchino», dopo di che attaccò immediatamente a conversare un noto autore di teatro che, avendo per caso preso la parola da un'altra cabina, ignorava di rappresentare per chi lo ascoltava l'allegria maschera della commedia dell'arte diventata tutt'un tratto inamidata e seriosa.

Un'altra volta — il caso è capitato a quello che ultimamente abbiamo chiamato l'annunciatore diplomatico — egli stava leggendo, in presenza del conversatore pronto ai voli dell'eloquenza, uno di quegli annunci pubblicitari che volevano darsi aria disinvolta e discorsiva e di cui, per fortuna, oggi non esiste forse che il ricordo. «Permette?» — incominciava l'annunciatore leggendolo. E il conversatore, educatissimo: «Oh, prego, prego, faccia pure».

Per conoscere vita e miracoli dei conversatori bisogna parlare con quelli che se ne son visti sfilar davanti a centinaia, spavaldi o ridotti a un pizzico, solenni o pacati, terrorizzati o indifferenti e che li hanno assistiti silenziosamente nella non sempre facile contingenza. L'annunciatore, se lo inviti a queste allegre confidenze, dice il peccato ma è muto come una tomba sul peccatore conversante. I segreti di cabina sottostanno a un vincolo simile a quello della confessione. Speriamo tuttavia che l'annunciatore di cui più di frequente ascoltiamo la voce si decida un giorno a raccontare, sia pure sotto il più fitto dei velami per quel che riguarda nomi e cognomi, tutte le piccole tragicommedie in due battute occorse di fronte al microfono a lui e ai suoi assistiti in sette anni di professione. In attesa, ecco qualche antipasto piccante. Come gli altri, esso si riferisce al periodo, diciamo così, romantico della radio da cui ci dividono quasi dieci anni.

Sollecitato l'onore di dir la sua al microfono, un autore siciliano entra in cabina e, dopo aver letto asfitticamente poche righe con un accento da far concorrenza ad Angelo Musco, cede, desolato i fogli a un amico che, a buon conto, s'era tirato dietro. E l'altro, impertentito attacca in un italiano da perfetto gondoliere. Il radioascoltatore aveva potuto così, inopinatamente navigare in pochi minuti dalle acque catanesi a quelle della Serenissima.

Strani riti caratterizzano alle volte il debutto alla radio del conversatore novellino. Una volta l'annunciatore di cui parlavamo scorge tra la caraffa d'acqua, la lampada e le cartelle del debuttante un bellissimo uovo. Discreto, non chiede spiegazioni. Ma all'accendersi di un fanalino di segnalazione vede il suo dirimpettaio metter mano a quella colazione virtuale. «Tocca a me?». «Non ancora». Il conversatore lascia l'uovo. Un altro segnale s'accende. «Adesso?». Lo annunciatore fa cenno di sì. Allora l'altro, con mossa fulminea, prende l'uovo, lo rompe, lo beve e sussurra: «Annunci!» L'annunciatore pensa alle cose più tristi occorsegli nella vita per contenere l'ilarità che gli fa minacciosamente impeto al diaframma; dice quel che deve dire; affonda di nascosto le unghie nel palmo delle mani e riesce a mantenersi serio per i dieci minuti e per gli altri pochi secondi necessari ad assicurare: «Il signor tal dei tali ha parlato sulla vita delle salamandre nell'isola di Giava». Ma poi nessuno lo tiene. Chiude il microfono e, sempre serissimo, domanda all'altro che ormai riposa sugli allori: «Scusi, mi vuol dire perché prima d'incominciare ha pre-



Chissà quante volte avete sentito alla radio il "trio Lescano": eccolo qui davanti al microfono.

so l'uovo?». E il conversatore: «Mi meraviglio di lei che fa questo mestiere. Non sa che l'uovo schiarisce la voce?». E l'annunciatore di rimando: «Signore mio, è proprio una fortuna ch'io non lo sappia. Altrimenti, facendo quello che faccio, un poltaio al giorno basterebbe appena.»

Non basta invece schiarirsi la voce per essere un buon conversatore. Bisogna non lasciarsi impressionare dal microfono. E, per non farsi suggestionare da quella fredda presenza meccanica, il coraggio puro e semplice alle volte non basta. Forse perché occorre una particolarissima specie di coraggio. Un eroico atlantico di ritorno dalla prima transvolata italiana

d'oltreoceano assicurò a quegli che la volta scorsa abbiamo chiamato l'annunciatore-radiofonista di non aver provato nemmeno un decimo d'emozione nel decollar da Bolama. Un poeta aerodinamico, abituato ad affrontare i pubblici più scalmanati, trema dinanzi all'insidia muta di un meccanismo che non reagisce. Altri, entrato con un solino inamidato, esce dalla cabina fatale col colletto floscio.

Altri ancora sicuro di sé, crede d'aver vinto e si è fatto maledire dal pubblico invisibile o perché ha parlato all'ascoltatore singolo come ad una folla o perché si è preso con lui una confidenza eccessiva o perché s'è fatto cogliere in flagran-

te delitto di lettura o perché ha detto o letto cose che non interessano nessuno. Indovinare il tono, indovinare gli argomenti, trovare la formula che contenti il pubblico più eterogeneo del mondo: ecco gli imperativi per un buon conversatore. E quanti sono davvero in grado di rispondere a questi postulati? Pochissimi. A questi pochissimi oggi l'Eiar si rivolge sacrificando con lodevole inflessibilità i conversatori generici verso cui il pubblico ha dimostrato a più riprese uno scarso gradimento. Non solo nel 1937 le conversazioni sono state ridotte da 1965 a 1432 ovvero del 20 per cento. Tra poco, in nessun Paese del mondo, le conversazioni monologiche saranno più rare, più brevi, più selezionate e più interessanti.

Il tempo lasciato libero dall'eliminazione graduale dei conversatori generici sarà invece occupato da interviste, da «attualità», da «Voci del mondo» e insomma da trasmissioni di vivacità e d'interesse senza paragone maggiori. E crediamo che questa finirà per essere un'altra delle ragioni di maggiore incremento della radio che ufficialmente aspira ad arrivare entro l'Anno XVI a un milione di abbonati, cifra che non è se non il punto di partenza per quei cinque che noi auspichiamo.

Enrico Rocca

LUNGHEZZE D'ONDA

PROGETTI DELLA RADIO ITALIANA

Da un'intervista concessa dal Direttore Generale dell'Eiar, Cavaliere del Lavoro ing. Raoul Chiodelli, al Direttore di Radio Industria rileviamo che l'Eiar ha invitato i maggiori comediografi italiani a scrivere dei lavori per la radio e a scoprirne e sfruttarne «le possibilità artistiche, che sono infinite». Vi sarà anche «un ciclo di interviste con tutte le persone che hanno qualcosa d'importante da dire: e cioè con delle personalità rappresentative nel campo della lotta autarchica; coi grandi «assi» dell'aviazione nazionale; con gli inviati speciali dei giornali quotidiani; con i più noti attori ed attrici del teatro e del cinematografo». La divulgazione della cultura, la conoscenza diretta delle forze operanti della Nazione è lo scopo che si prepongono queste progettate nuove trasmissioni.

Si sa, d'altra parte, che sono in corso di costruzione il Centro Imperiale ad onda corta di Prato Smeraldo e le stazioni di Catania e d'Ancona. Il Centro Imperiale sarà pronto per il 28 ottobre prossimo.

Inoltre si sta provvedendo per attuare anche a Milano una terza stazione ad onda media di piccola potenza perché anche gli ascoltatori milanesi possano, al pari di quelli di Roma, ricevere le trasmissioni relative al Terzo Programma.

Diversi tecnici, infine, sono in partenza per Addis Abeba per stabilire un primo servizio provvisorio con una stazione di piccola potenza mentre intanto si stanno prendendo tutti i provvedimenti per l'impianto della trasmittente destinata ad essere la voce diretta dell'Impero. Questo impianto comprenderà anche gli apparati per la ricezione delle trasmissioni del Centro Imperiale e la ritrasmissione della stazione locale.

Autarchia della bellezza

Capita spesso spesso sentire frasi come queste: «Oggi le donne si somigliano tutte». «Le ragazze moderne pare sorridano tutte allo stesso modo», «le donne oggi hanno più o meno la feroce preoccupazione di apparire fatali». Se c'è in questo della maligna esagerazione, non si può negare che in fondo la verità esiste ed appare molte volte troppo evidente. Ammalate di nostalgia per il troppo costellato firmamento hollywoodiano, le donne dimenticano che una cosa è lo schermo, una cosa è la vita, che diversa è la luce del sole, diverso l'aristocrazia delle lampade, che la fluente malia del sogno esula dalla realtà. Accade così di incontrare per strada, nei caffè e specialmente nei ritrovi di moda creature che arrieggiano le pose di Greta, di Jannette, di Marlene, imitandone i gesti, la voce, l'andatura. Sarebbero magari giostre di vitalità e di slancio, ma il loro dovere è farsi scettiche, stanche, facciate. Così si credono affascinanti e invece sono ridicole. Gli occhi languenti, le labbra voluttuose, la tintura nei capelli — per una donna che si rispetti — sono il corredo indispensabile... Tutto il resto passa in second'ordine se la creatura che s'è fissata di somigliare a Mirna Loy, si accorge di avere il naso leggermente più dritto del suo ideale modello.

Per le altre, poi, le meno complicate e le meno oziose, il problema si limita alla imitazione in genere: guardare alla maniera delle stelle, sorridere alla maniera delle stelle, ecc. Ecco affiorare sulle labbra delle sane fanciulle italiane quello stereotipato, falso, smervante sorriso che pare la smorfia di un malato; ecco lo sguardo

farsi assente e dare a tutto il volto una impronta di vecchiezza precoce e di verginità sforata. Neppure il severo giudizio dello specchio implacabile serve più!... Udite come stona quell'accento forzatamente garbano sulle labbra di una dattilografa che sogna la sua futura ascensione agli astri!

Com'è ridicolo quel cappellino da venti lire ispirato al modello di Marlene!... E il guaio è che quasi tutte sbagliano e allontanandosi troppo dal proprio io, forzandolo ad essere completamente un altro, si riducono a delle stupide, avvilenti pupattole che gli uomini finiscono col compatire...

L'America ha creato dei tipi e circa la loro bellezza o perfezione ci sarebbe molto da discutere. Ma l'importante non è questo. L'importante è capire che fare le falsissime copie di questi tipi c'è da rimettere anche quella certa grazia che fa natura, più o meno generosa, dona alla donna.

Il trucco deve tendere a correggere i difetti, accentuando con arte i pregi. Ma il trucco è relativo ad ognuna e in questo campo c'è da spaziare. I tipi non si limitano alle stelle di Hollywood: sono infiniti e tutti col loro fascino inconfondibile.

Basta coll'imitazione, coll'importazione della bellezza d'oltre oceano! Creiamo i nostri tipi italiani sullo schermo e nella vita!... E a proposito di trucco e di schermo, c'è da constatare purtroppo che da noi il trucco è fatto alla carlona. Presso a poco lo stesso per tutti i volti: si tenta la realizzazione del bel volto. E' uno sbaglio. Se la maschera è sensibile a molteplici espressioni, difficilmente è bello, e

volerla a forza impressionare nei canoni di una imposta bellezza significa sminuirlo. Si lasci vibrare il volto come l'anima. Si veda infine sulla tela la vita viva; sana, volitiva e scattante! Bando ai tormenti espressi ed inespressi. Le attrici gioiscono e soffrono sotto i riflettori come sanno gioire e soffrire le donne italiane, ideali creature di spontanea tenerezza. E poiché si pretende che dallo schermo venga un insegnamento, le donne apprenderanno finalmente che il segreto della bellezza è "essere sempre se stesse meglio e più che si possa".

Non dobbiamo nulla invidiare al paradiso di Hollywood. Io credo non sia lontano il giorno quando molti occhi si poseranno su attrici tipicamente nostre. E non saranno le Dee Greta o Marlene, ma Dee italiane con nomi deliziosamente canori. Come si è fatto per la moda e come si fa in tanti altri campi, perché non si tenta anche l'autarchia della bellezza?

Italia Volpiana Horn

Una rivoluzione negli abiti da sera? Ci sarebbe da rispondere di sì, a giudicare da questi "documenti" che giungono, freschi freschi, da New York, e più precisamente, da Fifth Avenue dove, alle scintillanti gioiellerie, si alternano i grandi magazzini di moda.

Guardate quest'abito: è senza bretelline sulle spalle. Come fa, dunque, a reggersi? La risposta la potrete trovare nella seconda fotografia: i grandi sarti americani hanno dimostrato di sapere essere anche degli ottimi ingegneri ed ecco che cosa hanno escogitato: un sistema di stecche di balena, le quali hanno il compito di evitare... disastri (ma li evitano, poi? A giudicare dalla fotografia numero tre, non si direbbe).

E inutile dire che la nuova moda è stata accolta con entusiasmo dalle donne eleganti di New York e della California. E' una moda che ritorna, in certo qual senso, indietro di molti secoli: al tempo della Regina Vittoria, infatti, questi abiti da sera senza bretelline c'erano già; ma bisogna pensare che non si ballava la rumba e, quindi, non si facevano movimenti tali da dover temere dei crolli. Adesso che si balla la rumba e che i crolli ci potrebbero essere, è stato necessario provvedere con le stecche di balena.



Che sia un primo passo per tornare al busto?

E sarebbe buffo tornare al busto che regnava all'epoca dei vitini di vespa, delle giacchette attillate e che, forse, farà ancora la fortuna dei caricaturisti (non si spaventino le cameriere dalle mani delicate: adesso c'è la chiusura lampo e, per imbustare la loro padrona, non dovranno più rovinarsi le mani). Del resto, è passata l'epoca della moda "camicia"; adesso tornano in auge i trucchi e ce lo provano da diverse stagioni i cuscinetti che portiamo sulle spalle e sui quadri petto, ad un tratto, di dover posare un violino, un violino ideale, magari: quello dell'eterno femminino. Vitini steccati, spalle imbottite... Ma potrà bastare il vecchio busto a proteggere le figure delle donne di oggi dallo sguardo indiscreto dei loro ammiratori di ieri?



VOI

non potete fare a meno dell'elettricità, del gas, del riscaldamento... Inoltre, preferite l'ascensore e l'automobile...

E possibile che non abbiate la radio?!...

EIAR

vi offre la voce e la musica d'Italia e di tutto il mondo:

OPERE
CONCERTI
CRONACHE
GIORNALI
COMMEDIE
ATTUALITÀ
CANZONI...

direttamente in casa vostra, nel vostro salotto

81 LIRE ANNUE
COSTA L'ABBONAMENTO ALLE
RADIOAUDIZIONI

Musica e film

10 ANNI DI "SONORO"

"I MUSICISTI DI HOLLYWOOD SONO I MENO INTERESSANTI DEL MONDO"

I personaggi del cinematografo camminano come ombre: e le ombre, si sa, non parlano e qualsiasi cosa facciano non lasciano traccia di suono. Ombre etimologicamente mute e costrette, come i muti, ad affidare allo scritto l'espressione dei loro sentimenti o il senso di quelle parole che non possono pronunciare. Anche nei loro movimenti queste ombre hanno un che di rigido, di impacciato che le fa lontane da qualsiasi senso veristico, lontanissime da qualsiasi sonorità con gli uomini.

Il film si svolgeva allora — siamo agli albori del cinematografo — con una sua logica e un suo equilibrio, in un ingenuo e involontario clima irrealista che faceva pensare all'ingenuo e involontario clima irrealista di certe pitture dei primitivi. Però, man mano che le ombre prendono aspetti sempre più vicini a quegli uomini, i loro movimenti perdono le angolosità e gli scatti caratteristici dei film primitivi (chiamiamoli così per semplificazione); le didascalie danno loro sentimenti umani e passioni umane e le loro azioni sono anche esse sempre più vicine al vero. Non possiamo dire di essere nei pressi del risveglio cinematografico perché forse ad esso siamo lontani dall'arrivare, ma certo una pretesa più artistica che artigianale comincia a trapelare, le intenzioni si fanno sempre più nobili, i film più grandiosi. Siamo però al momento del maggior squilibrio: pensate infatti: il personaggio può farci conoscere il suo pensiero può quasi illuderci di farci sentire la sua voce, le didascalie sono messe a punto con senso opportuno del ritmo del montaggio, eppure basterebbe un attimo di inopportuno silenzio per farci dimenticare il tutto. Il muto scoppia di un colpo di un proiettile, per dirvi che lo squilibrio c'è. Ed ecco che allora, per rimediare a esso, tutto accorrevano con mezzi di fortuna. Fu l'epoca felice delle orchestre e di quei maestri che sapevano adattare non soltanto le musiche, ma anche i rumori ai vari episodi del film.

Sarà sufficiente di ricordare quanto seppero fare alcuni di questi maestri allorché accompagnavano la *Grande parata* con tutte le sue cannone, il fragore dei suoi cannoni e tutto il senso fonico della guerra, per capire che il film muto volgeva decisamente al tramonto. Vero è che fino dal nascere del cinematografo venne a stabilirsi una stretta parentela fra il film e la musica. Sarà stato magari un piascino scordato, un pranista miserabile, un mandolinista strampellatore, ma della musica non si poteva fare a meno. Per digerire tutte quelle ombre movimentatissime, tutti quegli spettri agitati, c'era bisogno di un accompagnamento musicale. Come il buon vino che accompagna il buon pranzo. Accompagnamenti di fortuna, musica qualunque messa lì a caso secondo il capriccio del maestro, ma in ogni caso, musica.

Tanto era la indifferenza del rapporto tra la qualità del film e la qualità della musica, che, ricordò, negli anni della mia giovinezza — che erano quelli della giovinezza del cinematografo — un mio amico pianista che aveva bisogno di guadagnare durante gli anni degli studi, e che suonava perciò in un cinematografo, approfittava delle ore degli spettacoli per prepararsi agli esami; così che il pubblico di serate e di soldati che frequentava quel locale, aveva l'alto privilegio di vedere i lazzi di Ridolini ascoltando inconsciamente sonate di Beethoven e *fughe* di Bach. Non si può dire certamente che ci fosse un rapporto di parentela fra il fatto visivo e il fatto auditivo, tuttavia ricordo che nessuno del pubblico protestava.

Da cosa nasce questa necessità per il film di poggiare sopra il suono, che può essere anche inteso quale anonimo rumore, non è mio compito indagare: a me basta soltanto di constatare il fatto e di ricordare gli sviluppi della parentela tra il film e la musica. Questa parentela negli anni che precedettero immediatamente il sonoro diventò più stretta: ecco addirittura tutta una letteratura musicale espressamente

composta per determinati stati d'animo, determinate situazioni drammatiche, determinati avvenimenti; pezzi che non avevano nessun titolo, ma soltanto l'indicazione delle situazioni alle quali potevano essere adattati; una specie di fabbrica di vestiti a serie dove non si guarda tanto per il sottile alla personalità dell'acquirente, al quale vengono imposti determinati tagli comuni. E così in tutti i Paesi del mondo (perché si formò immediatamente una vera e propria « internazionale » della musica cinematografica) circolavano pezzi di musica — espressamente composti — quali avevano per titolo una specie di didascalia.

Treno lanciato velocemente nella notte
Idillio sulle rive del mare
Stena passionale tra due amanti
Concitato e nervoso (scena di carattere dinamico) etc. etc.

Interpolati tra queste composizioni facevano capolino naturalmente pezzi celebri, brani di opere, frammenti di sinfonie che i maestri includevano nei loro commenti anche per dare una dimostrazione di quanto avevano appreso o nei Conservatori o nei trattati di storia della musica.

che tra il regista e il musicista — quella collaborazione che oggi è piuttosto sommaria e approssimativa, dato che il musicista non è che l'umile servitore delle intenzioni del regista. Quando le ragioni del respiro musicale saranno diventate anche le ragioni del respiro cinematografico, allora l'opera bella o brutta che sia, apparirà certamente equilibrata, prodotta non certo di una moda (come oggi può essere considerato il film) ma di un determinato periodo artistico.

Oggi nei film di tutto il mondo il rapporto con la musica è modesto: pochi quei film nei quali la musica acquista davvero il potere che merita; quasi sempre la musica non è che un elemento decorativo del film, essa entra cioè allorché gli attori non parlano, con la pretesa di creare uno sfondo all'ambiente, un'atmosfera all'episodio. Qualche volta la musica è anche personaggio del film, ma personaggio secondario, il mezzo cioè per far ballare, per far cantare, per far gestire qualche personaggio: quasi mai la musica — che diventa essa stessa personaggio del dramma — fino ad accrescere la potenza.

Possiamo dire con orgoglio che i tentativi più seri in materia di unione tra musica e film sono stati fatti proprio in Italia; da noi sono stati chiamati musicisti illustri a collaborare, a prestare la loro arte e la loro sensibilità a tutto quel che si riferisce alla parte musicale del film, e possiamo anche dire che qualche risultato di un certo interesse è stato anche raggiunto. Ma si tratta purtroppo di casi non troppo frequenti e di collaborazioni dalle quali il musicista è uscito fuori piuttosto malconco. Malconco naturalmente per le pretese del regista il quale — non aveva certamente compreso quale prezioso insegnamento poteva fornirgli il musicista — per quella che è l'anima della composizione cinematografica, cioè il ritmo. Dove la produzione cinematografica è maggiore

e anche, per molti lati, migliore, questo rapporto tra musica e film è assolutamente deficiente. La musica è una modesta servetta agli ordini di una pretenziosa signora; nessuna ricerca di timbri, nessuna speciale strumentazione; i musicisti di Hollywood (perché alludiamo all'America) sono proprio tra i meno interessanti fra tutti i musicisti di America e certo fra tutti i musicisti che scrivono per il cinematografo.

Sono anche molti i casi nei quali la musica è addirittura la protagonista del film: si pensi a quel genere così ricco e così di moda oggi, dedicato ai grandi musicisti, alle grandi opere liriche, alle grandi riviste, e si vedrà che una forte percentuale della produzione cinematografica è basata sulla riproduzione sonora di musiche celeberrime. Però anche qui, quale profonda defusione per i musicisti che sanno davvero che cosa è musica e che hanno un concetto vero della musica. Si pensi all'estremo oltraggio che è stato perpetrato da un maestro tedesco — ai danni di Schubert e di Bellini — con gli adattamenti musicali del film « *Angeli senza paradiso* » e « *Casta Diva* », per sentire con dolore come i problemi della musica nel film siano visti dai produttori di oggi con una leggerezza che confina con la incoscienza. Per questa indifferenza della massima parte dei produttori di fronte a quel che io modestamente penso sia il vero centro focale dell'arte cinematografica, poche speranze ho che i musicisti vorranno dedicarsi un giorno o l'altro al cinematografo con quell'amore e quella passione che essi dedicano a tutte le altre forme dello spettacolo. Il giorno in cui quel produttore nascerà, certamente avverrà una grande rivoluzione nel cinematografo: regista e musicista saranno sullo stesso piano e andranno davvero d'accordo, perché verranno dalla stessa scuola; e certamente verrà fuori qualche film il quale, invece di apparirci come il prodotto di una moda, apparirà quale un'opera d'arte capace di vivere a lungo, indipendentemente dal modo di vestire degli attori, dai nuovi procedimenti della ripresa, dai nuovi sistemi di trucco, dai nuovi esperimenti della tecnica.

Qui si dirà che la musica centra solo per affinità; io non credo; credo anzi che il giorno nel quale i registi avranno realmente compreso il valore della musica e avranno appreso come la forma della composizione musicale nasce proprio dal modo col quale le idee e i concetti drammatici o lirici vengono inquadrati nel ritmo che loro abbisogna, io credo che allora soltanto comincerà a nascere quella letteratura cinematografica che ancora, malgrado abbia già dato bellissimi frutti, non può vantarsi di aver conquistato le palme della immortalità. Il giorno che questo artista verrà fuori, allora certamente nascerà au-

Mario Labroca



VITA DIFFICILE

III - LA GLORIA DEL MATTINO

Nella rubrica degli spettacoli il giornale di oggi segna la graduatoria dei successi con un numero: 30° settimana, 30° settimana. Un successo comincia a diventare notevole, se non memorabile, dopo che ha superato un anno di ininterrotta rappresentazione. Non esistono, quindi, compagnie con « repertorio ». Si prepara, si organizza uno spettacolo: la protagonista e gli altri attori vengono scelti appositamente, la messa in scena e la regia vengono appositamente curate. Se il lavoro cade, è la catastrofe. Se il lavoro trionfa, la compagnia ne avrà per un anno o due.

Al sesto tentativo, (non si ricorda nella storia del teatro un'attrice che abbia dovuto passare attraverso cinque clamorosi insuccessi per arrivare alla sua prima vittoria.) il nome di Katharine Hepburn rimase per più di un anno accanto al titolo di un lavoro: *The Warrior's Husband*. La partita era vinta, la piazzaforte era espugnata. Ma in che condizioni le truppe entravano nella città assediata? Lo vedremo in *Morning Glory*, il più suggestivo, il più patetico del film della Hepburn. Intanto, notiamo che l'arte di Katharine era un'arte di difficile accesso. Non che fosse difficile intendere, ma che si esprimesse inegualmente; ma bisognava che il pubblico riuscisse ad entrare per la prima volta nel cerchio della sua magia. E questo era arduo.

Possiamo avere un'idea di questo ostacolo considerando per un istante la bellezza di Katharine Hepburn. L'originalità della sua bellezza è un valore fondamentale della sua arte. Guardate Katharine in fotografia. Raramente un volto, una figura sono riusciti a rendere maggiori e migliori effetti fotografici. Tuttavia, si direbbe che quel volto emaciato e pieno d'ombre, quegli occhi vivaci e un tantino ferini, quella bocca perturbante d'una sensualità quasi crudele, quei capelli sdegnosi di acconciature troppo frivole, quel corpo scarno, quasi misero e patetico, siano fatti per piacere solo ad una élite. Anzi, ad una piccola minoranza di raffinati dal gusto stanco, tanto la bellezza di Katharine sembra acra e quasi selvatica. Non si può fare a meno, innanzi a certe espressioni immobili della Hepburn, di pensare all'indimenticabile Pioggia, il secondo film tratto dal celebre racconto di Somerset Maugham, nel quale si vide una Joan Crawford prodigiosa: una corugiana dalla bocca violenta, dalla eleganza volgare e provocante, dalla sensualità grossolana. Pare, alle volte, ma solo innanzi a certe fotografie, che la bellezza di Katharine non sia altro che un raffinemento, un assetteggiamento di quella Crawford dei Mari del Sud.

Poi, andate in un cinema e vedetela per la prima volta. Avrete la sensazione di assistere ad un vero prodigio. Tanto sensuale e perversa vi è apparsa l'immagine ferma di Katharine, altrettanto vi sembrerà incantevole, soave, addirittura angelica, se si muove e parla, e gestisce, inventa se stessa, e supera una situazione imbarazzante, e domina l'intero tormento. Ricordate *Primo Amore*? Alice discende da un'agenzia di collocamento dove si è recata per cercare un posto. Incontra il giovane milionario col quale ha ballato la sera innanzi. Inventata di essere in cerca di una segretaria per il padre. Si fa accompagnare dal giovanotto, e

mentre camminano verso casa e il « carrello » precede la coppia passo passo, Katharine parla, parla, narra se stessa, recita finalmente la parte della ragazza di gran famiglia, della fanciulla d'intelligenza e di gusti superiori, e si sforza di sedurre e d'incantare. L'incanto è davvero indescrivibile; ma non deriva da quello che Katharine dice. Malgrado tutto, il tormento interiore della fanciulla è palese, e quella sensibilità patetica che si nasconde in un'orgia di fantasia, che sfugge vergognosa di se stessa commuove, intensisce.

Allora voi vedete che la bellezza di Katharine s'illumina, e direste che s'illumina solo per voi. E comprendete che la sua bellezza è tutta nell'espressione, tutta nel movimento, tutta nella parola. Che cosa è un cadavere? E' precisamente la stessa « cosa », lo stesso « volume » che un istante prima aveva un carattere, una personalità, una volontà, dei sentimenti. Che cosa lo rende diverso? La mancanza del « moto ». Dunque, un cadavere non è un uomo. Così, non esiste una vera, completa fotografia di Katharine Hepburn. Questa grande attrice ha risolto tutta la sua bellezza, tutta la sua arte, nel movimento e nell'espressione. E l'adesione è così perfetta, che la fotografia riesce a dare solo una idea lontanissima della vera Hepburn.

Siamo stati costretti a svolgere questa macchinosa analisi, per spiegare che un'arte così difficile non poteva arrivare al grande pubblico per le vie normali. Gli spettacoli che tentavano di lanciare la Hepburn non potevano fare assegnamento su uno solo degli elementi che determinano i grandi successi. Se il lavoro e la messa in scena non aderivano totalmente alla personalità di Katharine, non si poteva contare sulla bellezza di costei, sul fascino fisico della donna, sulla facile ricezione del suo *sex-appeal*. Bisognava che uno spettacolo totale, equilibrato in tutti i suoi aspetti, rivelasse Katharine al pubblico. A rivelazione avvenuta, il suo successo non avrebbe più corso delle pericolose alee. Per questo motivo, malgrado il clamore dei suoi insuccessi iniziali, Katharine ha sempre trovato qualcuno disposto a credere in lei.

Del resto, Katharine si è raccontata, in *Morning Glory*, (*La gloria del mattino*). Naturalmente il suo dramma è trasposto. Bisogna ritenere di esso, come dato biografico, solo il contrasto intimo, non i particolari concreti. E' la storia di una giovane attrice eternamente respinta dagli impresari, eternamente in cerca di un uomo di coraggio che abbia fede nella sua arte. Ma la critica, il pubblico, i capocomici le sono risolutamente ostili. Qualcuno l'adora, ed è un giovane autore. E da questo punto comincia a svolgersi l'amara logica sentimentale di Katharine Hepburn. Ella non può avere per lo scrittore che un affetto fraterno. Il suo amore non corrisposto va ad un celebre impresario creatore di dive della scena e protagonista di formidabili trionfi. Bisogna considerare attentamente questo punto del *Morning Glory*. La piccola attrice non è un'ambiziosa capace di un gelido calcolo: non tenta di facilitare la propria carriera servendosi delle armi della seduzione. Arte ed amore, destino di donna e destino di attrice, hanno assunto in lei una sola forma. L'uomo dei suoi sogni non può essere un compagno di lavoro, attore o autore che sia, ma solo colui che ha il dominio di quel mondo d'arte e di

rischio. E' il condottiero che guida alla vittoria colui che scrive e colui che recita, il solo che possa esercitare un perenne prestigio d'amore sulla struggente fanciulla.

Una sera la piccola attrice ottenne di essere ricevuta in casa dell'impresario, (una parte mirabilmente sostenuta di Adolphe Menjou), e di poter respirare l'atmosfera del trionfo in un salotto affollato dai più bei nomi della critica, del teatro e della letteratura. Serata di ebbrezza. La piccola attrice riesce a trascurare il fatto d'essere oggetto di sorrisi di compatimento e di derisione. Beve, la sua testa s'accende, il suo cuore si riscalda, e osa parlare a quei magnati della gloria con la voce dei suoi sogni. Anche lei è una grande attrice, la più grande di tutte, l'unica, per esempio, che sappia interpretare Shakespeare. Sentitela nell'*Amleto*:

Essere o non essere, mister fatale.
Gli astanti ridono di quella piccola, grottesca scena. Chi non ride, prova un senso di pena per quella fanciulla sperduta e un po' pazza. L'ebbrezza cresce, come un vino spumante. Non vi basta il monologo di *Amleto*? Eccola nella parte di Giulietta, nella scena del balcone:

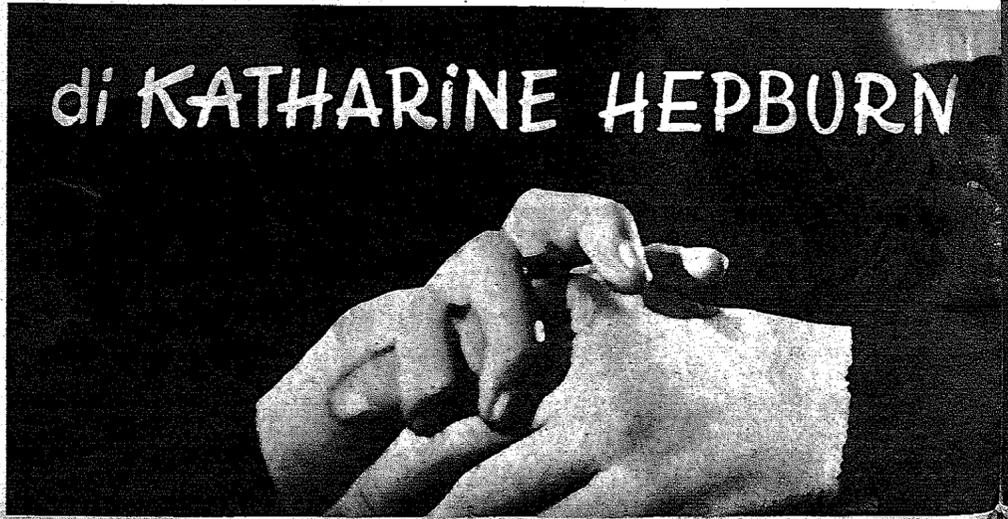
Vuoi andar via? Ma l'alba non spunta ancora.
E' l'usignolo, non è l'allodola
Che ha ferito il pavidio fondo delle tue orecchie:
Canta ogni notte là sul melograno...
Credimi, amor mio, non è che l'usignolo.

C'è un uomo, un vecchio, il più temuto critico di New York, che non ride a quella improvvisata scena. Qualche accento di quella fanciulla che ora cade, completamente brilla, tra gli ironici o pietosi applausi degli astanti, lo ha profondamente impressionato... Il padrone di casa leva tra le sue braccia il fragile corpo della fanciulla. Il risveglio, il giorno dopo, sarà amarissimo. Che è accaduto? L'impresario non è uomo da sorvolare leggermente sul fatto di avere abusato, in una notte di orgia, di una povera ragazza. Egli decide di aiutarla, per rimorso, per compatimento. Ed è finalmente il trionfo. Un trionfo dell'attrice che supera quello dell'impresario.

Qui non sopravviene il finale color di rosa della tradizione americana. L'imprevedibile della vita vera, della vita dolorosa, è visibile, evidentissima: il grande impresario respinge con mani delicate l'amore della sua protetta. Il trionfo l'ha elevata fino alla sua altezza, ma chi potrà mai cancellare il ricordo di quella notte d'orgia? Meglio che la giovane donna rimanga col suo rimpianto: la giovinezza e il successo la compenseranno.

Questa vena d'amaro, questa dolorosa sensazione di aver dovuto pagare con una cospicua parte del proprio essere il trionfo dell'altra, accompagna sempre Katharine, in ogni sua opera. Ombra di raffinata malinconia, nuovissima in una personalità artistica americana, che nobilita la facile formulazione del cinema. Non è inutile osservare, infine, che Katharine Hepburn non è entrata nel cinema per compiere un altro passo sulla via del successo. E' il cinema che si è elevato fino a lei: solo la suprema perfezione della registrazione sonora e fotografica poteva rendere un'arte fatta interamente di sfumature e di accenti.

Alberto Consiglio



di KATHARINE HEPBURN

PANORAMI

BUDAPEST

UNGHERIA

Dev'essere questo il momento giusto per gettare uno sguardo al panorama del film ungherese. Il film ungherese è fondato su infiniti problemi, cosicché non si sa da che parte prenderlo per esaminarlo senza accorgersi di essi. Manca il terreno (e Dio ci salvi dalle insinuazioni politiche, il territorio) e spesso le palafitte su cui si costruisce una pellicola sono barcollanti e tutto va a catafascio.

Nel panorama delle cento case, molte sono quelle che hanno il tetto in acqua. Vi sono problemi solubili, altri insolubili, altri — come quello dell'isolamento linguistico — che non potranno mai essere risolti; e il male è che fin tanto che un film nazionale costituisce un problema, esso è malato. Non sono soltanto gli ungheresi ad accorgersene. Il film è sano quando diventa un affare, anche se l'affare non riesce. Cento film: alcuni ottimi; molti buoni; moltissimi mediocri, qualcuno pessimo. E' una critica facile, che può essere adottata per tutti i paesi, ma che non per questo è meno esatta.

Nel 1937, il film ungherese si è trovato parecchie volte in curva, ha svoltato e risvoltato, alla ricerca di sé, un poco come il cane che si morde la coda. Ma sarei pessimista se dicessi che si è ritrovato al punto di partenza. Se è vero l'adagio per cui sbagliando s'impara, anche la cinematografia ungherese ha molto appreso, negli ultimi tempi.

Alla vita cinematografica, l'Ungheria è legata da mille vincoli, talché si può bene affermare che, proporzionalmente, Budapest dà al film mondiale più di qualsiasi altra città. Le cose di Hollywood sono, qui, faccende domestiche, e fino a qualche tempo fa era lo stesso di Berlino. Eppure questa esperienza, questa domesticità, finiscono quando si entra nel campo della produzione, e non già perchè ad essa viene impresso un suggello troppo magiaro, ma per una vaga incertezza, una specie di ricerca affannosa di spontaneità, una povertà non di mezzi, ma di concetti basilari, che è l'atmosfera stessa che si respira nella fabbrica di via Gyamat.

Sono severo, severissimo: un altro paese potrebbe inorgogliersi di una produzione pari a quella magiara; ma dall'Ungheria, sposa della mano sinistra del grande film mondiale, si deve pretendere di più.

Un'ascesa si verifica, è innegabile: e non crediamo che sia da rendersi merito soltanto ai registi cosiddetti americani che hanno bazzicato per Budapest e vi hanno girato qualche film improntato alla medesima mediocrità. Anche Pasternak, che pur non avendo vaste ali è un ottimo equilibrista a mezzo cielo, non ha cavato, qui, un ragno da un buco. Il miglioramento, se avviene, è spontaneo, e c'è da rallegrarsene. Per molto tempo, tutte le pellicole ungheresi furono assoggettate alla parola d'ordine del provincialismo. I critici stessi che imperversavano contro il cosiddetto falso pittoresco magiaro che veniva distribuito con pessimo gusto e molto amore per il luogo comune rancido nelle pellicole straniere contenenti degli spunti ungheresi, dovevano poi trovare le medesime cose, meno giustificabili, nelle pellicole di casa loro. Quanti bicchieri ha spezzato il buon Javor con i denti, quante « csárdás » ha ballato, quante attrici hanno dovuto fare la cavalcata di rito nella pusztà, per passare poi al rituale tabarino? Quanta musica zingana sciupata, nel film più ancora che alla radio? Come le droghe molto sapide, sono, questi, elementi da dosare con la più cauta parsimonia. Invece, qui, paprica, paprica a manate, contrariamente al buon gusto che è proprio di questo paese e di questa città.

Noi sappiamo qual'è il segreto, un malinteso fra i produttori e la massa, un'incomprensione. Nell'Ungheria si fanno film per gli ungheresi con i criteri e la mentalità che verrebbero adottati per lo stesso scopo in una casa di Hollywood, e con meno disponibilità di mezzi. I produttori « non sentono » ciò che producono, perchè interpretano male una massa alla quale sono, dal più al meno estranei. Tanto è vero che persino la migliore letteratura, voltata in pellicola, perde il suo sapore e si guasta. Quando si pensa alla misera fine di due soggetti come *I Paganini* di Herczeg, che si sarebbe prestato ad un film d'arte di quelli che conquistano il mondo, e di *Due prigionieri*, di Zilagy, tutto è detto.

Ora, sembra che, di quando in quando, registi e produttori tengano conto anche del gusto che il pubblico dimostra quando guarda ed ascolta pellicole straniere. Però, fino ad oggi, nessuna pellicola di grande respiro, nessuna pellicola artistica nel vero senso della parola, nessun capolavoro, anche se locale, è stato varato. Una certa perfezione viene presa di mira, ed è già molto, ma è ancor poco se si pensa che gli insegnamenti di Hollywood, diretti ed immediati, sono quotidiani a Budapest, poiché

il traffico fra le due città è intensissimo e un vero via vai, una parentela stretta e misteriosa che ha gli elementi della consanguineità....

I migliori registi, quali István Székely, János Vaszary, Béla Gaál, hanno delle ottime trovate, sanno mettere, in ogni loro film, qualche elemento che dimostra la loro completa maturità; pur senza troppo allontanarsi mai dal faticcio, essi danno prova, nei loro quasi cento films, di possedere appieno quella duttilità, quell'immaginazione che sono proprie dei magiari; ma tutto questo si afferra nei particolari minori, in qualche sfumatura. Per il resto, spesso si denota la mano pesante del riflettore di soggetti, l'infelice scelta dei protagonisti e si prova l'impressione che gente d'alta statura sia costretta in una camera molto bassa, dove, se si prova ad alzare il capo, urta con l'occipite il soffitto e torna a piegarsi.

Qualche pellicola ha avuto fortuna an-

che all'estero: il *III*, tratto dal noto romanzo di Heltay, è andato qua e là, anche in Olanda, ed è stato ora comperato dall'America, che ne farà anche una nuova versione ungherese. Il regista Székely, che ha il fratello ad Hollywood, è incaricato di dirigerla. *La Rapodia di Tokaj* è il primo film acquistato anche dalla Germania. Ma la scelta dei nuovi soggetti fa rimanere perplessi. Essi richiederanno la ripetizione delle ormai spremute formule, l'identico riapparire sotto le identiche forme dei soliti protagonisti, nonché gli immancabili quadri scenici, stucchevoli come oleografie.

C'è, nel film ungherese — ed il panorama che abbiamo osservato insieme con molto voluto pessimismo lo rivela — una enorme forza latente, di mezzi, di ingegni, di abilità, di capacità. Un giorno o l'altro si mostrerà, e allora ne rimarremo stupiti.

Franco Vellani-Dionisi

Marika Rokk, una deliziosa attrice ungherese.



CINECITTA' E DINTORNI

ULTIME SUL "FIERAMOSCA"

Come viene detto in succinto altrove si hanno, finalmente, notizie precise dell'*Ettore Fieramosca*. Succede così di tutte le produzioni molto importanti: la necessità di prepararle con grande anticipo sull'inizio della lavorazione induce a diffondere una profusione di notizie, vere o false; tanto che, ad un certo punto, il pubblico ci si smarrisce e non riesce a farsi un'idea esatta di quello che potrà essere il film. Qui, in più, c'è Blasetti: presenza positiva, ai fini delle garanzie artistiche che egli dà; presenza negativa — se così può dirsi — per quel che riguarda la pensosa tormentosità sul decidersi circa le tante sfumature di cui un film è fatto.

Blasetti pensava già dal 1934 ad un *Fieramosca* e ne fece, anzi, per la Lido Film lo studio preliminare. Ma il costo apparve troppo elevato per il programma di produzione della società che sospese l'iniziativa. Il germe dell'opera continuava a fervere, però, nella mente di Blasetti; talché, realizzati *Vechia Guardia*, *Aldebaran* e *Contessa di Parma*, l'animoso regista ritornò decisamente al-

l'idea di portare sullo schermo Ettore Fieramosca, figura che amava sopra tutto perchè, dalla collaborazione della sua fantasia con i dati storici che aveva rilevati, essa gli era sbocciata completamente diversa da quella che è l'eroe del *Azeglio*; più precisamente, Blasetti vedeva un *Fieramosca* non eroe nato, non eroe convinto della utilità di una qualunque idea, ma un ragazzo impulsivo, irreflessivo, incosciente e gaudente, buco solo nel suo mestiere: quello della spada. Allo stesso modo, la Castellana di Monreale, cioè la donna, non gli apparve come il suo amore, ma come l'antitesi di quello che egli può amare. Nel suo primo incontro con lei, che è violentissimo, egli comincia sì ad amarla, ma attraverso l'odio, la volontà di rappresaglia ed una manifestazione di amore che è molto più imposta a sé stesso di quanto non sia sentita. Sarà, infatti, attraverso questa donna non bella, non gaudente, spoglia di ogni grazia cortigiana, che *Fieramosca*, da un qualunque uomo d'arme, diventerà un cavaliere italiano.

Questa figura, Blasetti se l'era venuta accarezzando tanto spesso che, a metà del 1937, decise di farla finita con le elucubrazioni e le esitazioni e cominciò a preordinare la realizzazione del film. Gli ostacoli non erano pochi, specialmente di natura finanziaria, e non soltanto finanziaria. In un primo tempo, sembrò che la realizzazione potesse essere fissata a fine settembre dello stesso 1937; poi, dal settembre si dovette passare al dicembre. Ma in dicembre, finalmente, rimosi gli ultimissimi ostacoli, costituita la società, realizzato un piano finanziario completo, grazie all'assistenza della Direzione Generale per il Cinematografo, il film è « partito », entrando cioè nella fase contrattuale e concretamente preparatoria.

Tra le cose curiose che si riferiscono a questo film, è interessante sapere che la società produttrice trae il nome da un'unità di caccia della nostra flotta (il *Nembo*). Il motivo di questo battesimo è legato a una coincidenza agiografica: il giorno stesso della costituzione della società, il fratello di Alessandro Blasetti assumeva il comando del *Nembo*.

Durante tutto il periodo della preparazione finanziaria, e proceduta anche la preparazione tecnica ed artistica. La sceneggiatura ha avuto un primo gruppo di collaboratori (Curt Alexander, Vittorio Novarese e Alessandro Blasetti). Completata questa prima stesura, hanno preso parte alla rielaborazione e all'approfondimento della materia Cesare Vico Lodovici, Augusto Mazzetti e ancora Vittorio Novarese e Blasetti. La



Elisa Cegani, protagonista del "Fieramosca".

Ordine del giorno sul colore

E NOI?

La situazione del colore è attualmente questa: forte della sua assoluta predominanza sull'industria americana, Technicolor ha iniziato un'azione diretta sui mercati europei. In Inghilterra, prima, poi in Francia e recentemente in Italia, si sono costituite, con l'intervento di numerosi ebrei, alcune società « indipendenti » e « nazionali » per la fabbricazione di film a colori mediante lo sfruttamento dei brevetti Technicolor. Qui da noi una certa « Leonardo Film » ha realizzato in due mesi tre documenti: *Roma*, *La montagna di fuoco* e *Caccia alla volpe*, con registi italiani, tecnici americani e macchine americane. I negativi sono stati sviluppati a Londra, donde tra breve torneranno le copie positive per essere proiettate nei nostri cinematografi ad edificazione del colto pubblico.

La manovra è evidente: visti i risultati, che in esterno e col nostro magnifico sole saranno certamente superbi, Technicolor pensa che gli industriali italiani non si faranno pregare due volte e s'affrettano ad assicurarsi lo sfruttamento dei brevetti, così come è già avvenuto per le macchine di registrazione sonora.

Dieci anni or sono le cose andarono proprio nello stesso modo. C'erano decine e decine di studiosi che, da tempo, ammannivano tra l'incredulità generale per imporre l'industrializzazione dei loro brevetti, e un bel giorno Western e Radio piovvero giù di forza, imponendo le loro pesantissime « royalties » dalle quali, sino ad oggi, il nostro cinema non è riuscito a liberarsi.

Technicolor ha pensato che non v'è ragione perchè non si debba seguire la stessa strada.

Urge, però dichiarare che, per quanto sia duro dover pagare ogni anno all'America qualcosa come trentamila dollari di « royalties » per gli apparecchi sonori, questo è ancora un'inezia al confronto di ciò che ci capiterebbe se il trucco riuscisse un'altra volta in occasione dell'avvento del colore. Qui, infatti, non si tratterebbe soltanto di quadruplicare l'importo delle « royalties »; si tratterebbe di cedere allo straniero tutto il settore sviluppo, stampa e pellicola dell'industria nazionale: che, per sfruttare i brevetti Technicolor, non occorre soltanto una speciale macchina da presa, ma anche una speciale pellicola negativa di fabbricazione americana, una speciale attrezzatura americana di sviluppo, una speciale pellicola positiva di fabbricazione americana ed infine una speciale attrezzatura americana di stampa.

Se dunque il piano fosse realizzato, l'industria cinematografica italiana verrebbe sostanzialmente asservita allo straniero.

Viene poi il processo chimico del Roncarolo del quale si è vista due anni fa qualche buona prova, senza poi saperne altro. E, infine, c'è il sistema Bocca-Rudatis del quale si dice che, partendo da presupposti fisici, tende a rivoluzionare, con conclusioni assolutamente nuove in senso pittorico, tutte le teorie del colore. Mentre infatti tutti i procedimenti cercano di realizzare il colore naturale, Bocca-Rudatis riuscirebbero a creare il colore artificialmente con risultati che — da una prima dimostrazione offertaci — sembrano veramente eccezionali.

Di fronte a questo movimento italiano di studi, e premesso che non si parla d'altri tentativi europei, la Germania, già da anni, cerca la sua strada.

In testa è Siemens, col suo sistema additivo, basato sulla pellicola lenticolare. Il film *Deutschland*, presentato a Venezia, ha dato ottima prova circa il compimento della fase sperimentale. Ora però all'adozione del brevetto la grande difficoltà della pellicola e dello sviluppo e stampa. Quel che esige Technicolor nei riguardi dell'America, sussiste, nei riguardi della Germania, per il Siemens. Ma, se questa complicazione potrebbe essere accettata, trattandosi in ogni caso di sfuggire ai pericoli del monopolio americano, ci sono altre ragioni per le quali, sino ad oggi, il sistema è difficilmente accettabile: esso, infatti, contempla la necessità di trasformare lo schermo e la macchina di proiezione nei cinematografi. E ciò è assolutamente impossibile nelle attuali condizioni dell'esercizio. Siemens ha dunque molto cammino da fare per diventare commerciale.

Vengono quindi i procedimenti chimici Kodakcolor, Agfacolor, e Ufacolor; ma gli ultimi perfezionamenti raggiunti non permettono di aver fiducia in una redditizia applicazione, specialmente dal punto di vista artistico.

Il panorama europeo, come si può esplicitare da queste note, non è proprio confortante nel momento in cui David Selznick decide di realizzare d'ora innanzi soltanto film a colori, seguito a ruota da Walter Wanger, dalla Warner, dalla Paramount e dalla Metro.

D'altra parte, è indiscutibile che se la Germania può far molto, attrezzata com'è per la produzione di macchine di precisione, l'Italia si trova in gravi difficoltà, oltre che per l'aspezza di un'industria specializzata, anche per l'indifferenza degli industriali cinematografici ai quali è inutile chiedere interessamento e contributi.

S'è visto che Casiraghi ha trovato i mezzi in Francia, che Cristiani li sta trovando in America, che gli inventori del sonoro sono rimasti indietro di molte lunghezze in confronto agli stranieri, perchè nessuno ha fatto loro credito. Si può dire ora che gli studiosi del colore si trovano oggi in ben maggiori difficoltà per procedere nei loro studi, considerata anche la necessità che hanno di disporre di apparecchi raffinatissimi.

Tuttavia, qualcosa bisognerà escogitare, anche perchè, in Italia, per le sullodate ragioni di paesistica e di tradizione, occorre trovare davvero una formula nuova di colore. In questi ultimi tempi si sta facendo strada la convinzione dell'assurdità di tener fede al mito del « colore naturale ». La via è un'altra: il colore naturale in arte non esiste. Esiste, invece, l'interpretazione data dall'artista ad una realtà colorata. Inutile, dunque, basarsi sulla ricerca di sistemi ottici o chimici. Bisogna scoprire un'arte del colore, da realizzare con apparati speciali.

Bisogna dire che c'è un malinteso fondamentale alla base della cinematografia a colori. La folla, avida di realismo, ha sempre avuto, in pittura, esigenze sconcertanti. Essa non concepisce l'arte che in funzione di copia della natura. Grande pittore è soltanto colui che riesce a fare dei ritratti somiglianti, dei paesaggi simili al vero. Nel cinema si è seguita la stessa popolarissima tendenza così che la preoccupazione della esattezza documentaria del colore è diventata dominante.

La strada è invece ben diversa, se si vuol fare dell'arte.

Su questa strada, in Italia, e forse si deve dire nel mondo, ci sono soltanto Bocca e Rudatis, i quali cercano il sistema che metta a disposizione dell'artista i pennelli meccanici necessari al suo genio interpretativo. Bisognerebbe cercar d'aiutare questi giovani che così nobilmente s'innestano nella tradizione pittorica italiana.

Ma il problema è vasto e complesso, e non richiede soltanto gli sforzi dei tecnici e degli artisti, bensì anche l'interessamento di enti e d'Accademie oltre che norme e provvidenze di legge.

Non è questa la sede per avanzare proposte o formulare progetti. Riteniamo però doveroso richiamare alla gravità ed alla urgenza della situazione quanti sono preposti al controllo ed alla direzione degli affari cinematografici nazionali, affinché, con la massima rapidità, sia presa una direttiva e sia organizzata la necessaria battaglia per il colore italiano.

NOTIZIE

E' fissato per il 7 marzo l'inizio della lavorazione del film dal titolo provvisorio *Alba di domani* prodotto dalla Società Anonima Lombarda Industrie Cinematografiche. Il soggetto è di Silvio Maurano. Regia di Marco Elter. Principali interpreti: Fosco Giachetti, Paola Barbara, Mario Ferrari. Stabilimento: Cinecittà. Esterni a Como.

Con un milione di capitale si è costituito a Trieste un « Consorzio Adriatico Cine-Teatrale » che ha eletto a suo presidente S. E. l'on. Raffaele Riccardi, a vice presidente il cav. di gr. cr. E. P. Salem, podestà di Trieste, a Direttore Generale Rino Alessi. Il Consorzio, che inizia in questi giorni una vasta attività cinematografica, sta definendo, con un gruppo italo-francese, la realizzazione in doppia versione di un film il cui soggetto sarà tratto dalla *Caterina de' Medici* di Rino Alessi.

Si è costituita in Roma una nuova società produttrice « Elettta Film » di cui è Amministratore Unico il comm. Gianni Barcellona. L'Elettta Film ha iniziato lo studio di vari soggetti e conta di cominciare a produrre nel mese di maggio.

Dal prossimo numero
**100 UOMINI
E I RAGAZZA**
Un delizioso cineromanzo

filmmaker



BETTE DAVIS
(WARNER BROS.).

ampieri

FILM del palcoscenico

G. B. S. AL BALZO

S ere ia, al Teatro delle Arti, ho assistito al « Mistero di Santa Giovanna » di Amar. Si potrebbe chiamare, credo, Santa Giovanna 7 (o otto o nove) in analogia col titolo dell'Amphytrion 38 di Giraudoux.

Che si sarebbero richiamati Peguy, Deltel, Schiller e Voltaire, c'era da non dubitarne. Più che altro c'era da aspettarsi il richiamo all'ultima Santa Giovanna: lo spiritoso è fortunato mistero di Shaw, irlandese fabiano.

Perciò, mentre la vicenda del mistero mi si snodava sotto gli occhi alle Arti, per due atti ho alimentato in me l'ardita speranza che un italiano, della terra dove fiorì il dramma sacro e la Sacra Rappresentazione, fosse riuscito a sottrarre la Santa Irenese alle sevizie cui l'avevano storicamente sottoposta gli scrittori spiritosi; e l'avesse riprodotta in un'opera teatrale, ma nella sua luce adatta: posto che i più ossequenti, come Peguy e Deltel, per diverso rispetto, avevano composto, sull'argomento, opere non teatrali, e quindi incapaci di opporsi alle facce degli autori di spirito. Penso a B. Shaw. Non a Voltaire, che come uomo di teatro non vale niente. Altri potrà dire se valga qualche cosa, fuori che per la vivacità dello stile (e fuori di *Candide*, una riuscita) in tutti gli altri campi compreso l'umano: è una gatta già pelata. Penso a G. B. Shaw, gatta ancora da pelare.

Parve scandalizzare la mia affermazione non troppo timidamente espressa che, come *posizione spirituale*, fosse preferibile quella di Amar a quella di Shaw. La cosa può parere enorme solo se si prende per realtà l'ombra della lanterna magica. Comunque, siccome le parole se le porta via il vento, vorrei che la cosa restasse dichiarata. Come nell'esercizio: ve la metto per iscritto.

Diciamo subito che il terzo atto del mistero di Amar mi ha disamantato ogni speranza: e che di una azzardata antitesi fra le due opere, considerate dal punto di vista dell'espressione compiuta, non ardirei più parlare. Sebbene quella semplicità popolare dell'inizio e quel grande rispetto alla materia persuadessero me ad un analogo rispetto per l'autore; e ancora mi venga fatto di volgermi indietro, come quando si abbandona a malincuore un sito che si era deciso di visitare; e poi, per impreviste cause, si è dovuto tirare di lungo.

Resterebbe ora un copioso discorso — che non farò — sulla Santa Giovanna di Shaw in particolare e su G. B. Shaw in generale.

Alla luce di una critica sistematica, i valori di questo autore non sono molto difficili da definire e sono definiti. Vorrei ricordare la battuta felice di un grande scrittore: « Les chef d'oeuvre sont bêtes ». Non occorre dire che, preso alla lettera, l'aforisma si presta ad una facile ritorsione; le cose bête non sono necessariamente « chefs-d'œuvre ». Intenderemo l'asserzione nel senso che i capolavori, i geni, i grandi autori, sono, secondo la felice espressione di Bontempelli, dei *candidi*. Così inteso l'aforisma si presenta come un principio limite di una certa efficacia.

Poiché le opere immortali non sono molte, passatele in rassegna da voi: vedrete che alla base di quanto supera il tempo sta quasi sempre la forza di un ingegno candore. Vedrete altresì che per gli spiritosi non c'è posto nei giardini della gloria, se non per qualcuno entrato col biglietto di favore ottenuto, per lo più, per ragioni politiche: (spero che non riterrete Gorkoni per un autore spiritoso, ma per un moralista più profondo della sua stessa forma) caso Voltaire, che presenta un parallelismo impressionante con Shaw — anche se in un piano culturalmente più alto per il possesso che soltanto Voltaire ha in pieno, di uno stile esemplare.

Ricorderete l'attitudine di Voltaire contro Shakespeare, salvo poi a studiarsi sotto sotto e a indirettamente saccheggiarlo. Anche nel caso Voltaire le battute brillanti (i bons mots) trovarono larghissimo seguito tra gli amanti della faccetta; quelli che amano il riso anche nella bocca degli stolti. Ma in definitiva Shakespeare, il candidato, finì per battere Voltaire lo spiritoso per centomila a zero. Shaw fa qualche cosa di simile quando lancia il suo « better than Shakespeare ». C'è più giochetto pazzerebbe in questa attitudine di Shaw; un po' simile a certe battute pubblicitarie del Windsor Soap o della dolce Eucressina. Ma, tant'è, quando si dice la combinazione: Voltaire fa una *Santa Giovanna*, che è quel capolavoro di bellezza, di onestà e di buon gusto che tutti conosciamo; una cattiva azione e un prodotto artisticamente ripugnante. Oggi riconosciuto: ma per quanto tempo l'autorità costituita del nome di Voltaire non ha avuto ragione del puro e semplice buon senso estetico? Temo forte che il destino di Shaw non si preannunci piuttosto simile, nel caduco, a quello del suo confratello svizzero e francese.

Conosco tutta l'opera teatrale di G. B. Shaw e non sarò mai io e negargli nemmeno uno dei suoi meriti di secondo ordine, che sono per me i soli che ha. Shaw mi appare un po' come il primo della classe di una classe inferiore. Il primo tra i secondi e forse anche tra i terzi del suo stesso paese. Non parlo di Shakespeare e nemmeno di Swift; parlo di Sygne, di Jeats, di Sean O'Casey, che hanno tranquillamente rivelato qualche verità, mentre questo si trastullava allegramente per tenere allegra la compa-

LE OPINIONI DELL'AMICO FELICE

L' amico Felice si tirò la sciarpa gialla fino alle gote ed incassò la testa nel bavero del cappotto. Non faceva freddo; era segno di taciturna tristezza. Intorno, il pubblico usciva dal teatro con una rumorosa eccitazione, che rimbalzava per le scale, inondava il marciapiedi e andava poi lentamente ad inscatolarsi nella automobile, tagliata dai colpi secchi degli sportelli. Sembrava che tutti fossero presi da grande gioia, come se uscissero da una festa. C'era chi faceva ancora capannello fuori della porta del teatro, indubbiamente a dir l'ultima freddura sulla commedia e sull'autore; e, fra le risa, le strette di mano del commiato prendevano l'aire, fino a diventare manate sulle spalle.

Felice arricciò leggermente il naso e prese a camminare senza dir molto. Io lo seguii taciturno, perché so che Felice, se non parla, pensa; e se pensa, poi parla. Ma quella sera Felice non parlava.

— Grandi pensieri devono agitarlo — dicevo dentro di me — pensieri di certo sublimi, quali in lui basta a suscitare, anche cosa banale.

E rispetta il suo silenzio. Quando, così andando, ci imbattemmo in un rigagnolo di gente che si spandeva fuori dalle porte di un cinema. Ne avemmo alterato il passo e Felice si trovò a faccia a faccia con un amico. Si fermò a salutarlo.

— Sei stato al cinema? — Giò, tanto per passare la serata — rispose quello, e lo sopracciglia levate e la mascella abbandonata lo dipingevano in aria di malinconico noia.

— Era bello il film? — chiese Felice. L'amico ignoto si esprime con una sola parola, senza riguardo alcuno per la raffinata sensibilità di Felice. Guardai i cartelloni appesi fuori del cinema. Non era un film italiano.

Poco dopo Felice cominciò a parlare: — La malinconia che nasce dal vedere cose brutte è effetto di solitudine. Così il cinema, che è per sua natura isolante e dove lo spettatore si sente del tutto solo, anche se tiene le mani nelle mani della bella, un'opra brutta ti dà malinconia e noia. Invece, al teatro, eccitato ad una gioia crudele; e basta soltanto che la commedia mostri il fianco e dalla platea si levi un frizzo od una ironica risata, perché il pubblico si getti a capofitto ad un divertimento senza pari; il beccare diventa una specie di sport, per il quale occorre stare all'erta, attenti a cogliere qualsiasi cosa, battuta, situazione o personaggi presenti il destro all'ironico sbefeggiamento. Come se l'autore se ne stesse nudo e vergognoso alla ribalta e le signore e i signori provassero un gusto malto a strappargli la pelle a brano a brano, a colpi d'anghia lucida e curata. Il pubblico non ha pietà; ma al cinema non gli piace pigliarsela con le ombre inafferrabili e si rincuorava nella poltrona, stemperando l'acidità in soffocati sbadigli. Al teatro invece, dove ha a disposizione persone vive, non risparmia e vuole tutto intero lo spasso feroce di umiliare fino al rossore di vergogna, come un reuccio discoloro e maleducato; senza rispettare nessuno, nemmeno il passato dell'autore, nemmeno gli attori, che magari sono suoi ammirati beniamini. Il fiasco, a teatro, inebria il pubblico, come se fosse di denso vino di Frascati. Se la commedia non lo diverte e non lo commuove, il pubblico si diverte almeno a sbefeggiarla e a demolirla, a colpi di talone; e si ricompensa così della spesa del biglietto.

Parlando, Felice aveva a poco a poco tirato su il capo dalla fossa delle spalle

Invitavo i nostri lettori a cercare il pelo nell'uovo. Alludiamo al pelo nell'uovo cinematografico. Non è difficile: ce n'è tanti. Noi pubblicheremo gli eroi di cui avremo riscontrato sfidatamente l'esistenza e compenseremo questa collaborazione dei lettori straziando e sorto un abbonamento annuale gratuito a FILM tra coloro i quali, ogni anno, vedranno pubblicati i loro pezzi d'arte, l'elenco delle segnalazioni — alcune delle quali sono davvero argute — e il poco spazio, le pubblicheremo un po' alle volte; non al preoccupino, quindi, del ritardo; i nostri collaboratori si le loro "peli" sono astuti, vedranno, prima o poi, la luce.

Servizi dell'apposito tagliando inserito a pagina 11.

Pubblichiamo anche oggi le segnalazioni più saporose.

Nel film « Atterraggio forzato » con Esther Ralston e Ouslow Stevens, durante alcune scene l'approccio è bimotore ad ala bassa e, durante alcune altre scene, diventa trimotore ad ala alta. (Segnalato da Renato Vesinatti, via Montebello, Milano).

Nel film « Stomate alle undici », si possono vedere molte impronte digitali dovute alla vernice fresca sulle grandi porte, e l'acido della potente cassaforte dei gangster! (Segnalato da Armando Rossi, via Magenta 5, Torino).

Nel film « Il Corsaro Nero », l'ironia del film, amaro di ricerca, riprende alla fine di Van Goudt le dice: « Non sono romantico », e il romanticismo è nato alla fine del XIX secolo mentre quello visuale si svolge alla fine del XVII. (Segnalato da Gian Giacomo Gallego, via Marzulli 18, Livorno).

Nell'ultima scena del film « La Regina Cristina » con la Garbo, la protagonista, a prua del veliero ha i capelli scompigliati dall'indietro dal vento. Siccome il veliero era in movimento il vento doveva venire da poppa e non da prua e i capelli della Garbo dovevano dunque essere scompigliati sul viso dell'attrice. (Segnalato da Enrico Galietta, corso Amedeo 15, Livorno-Mare).

Nel film « Eravamo sette sorelle », Leonardo dà due ragazze una lezione di ontologia e le conduce a vedere le terre degli insetti. Questo, in un primo piano, squarcia in una vespa sotto le ali e colui, avrebbero dimostrato di essere, infatti, larve, allo stato di "pisci nani". (Segnalato dal dott. Leonello M. Artigfoglio, piazza Verdi 4, Genova).

LE OPINIONI DELL'AMICO FELICE

L' amico Felice si tirò la sciarpa gialla fino alle gote ed incassò la testa nel bavero del cappotto. Non faceva freddo; era segno di taciturna tristezza. Intorno, il pubblico usciva dal teatro con una rumorosa eccitazione, che rimbalzava per le scale, inondava il marciapiedi e andava poi lentamente ad inscatolarsi nella automobile, tagliata dai colpi secchi degli sportelli. Sembrava che tutti fossero presi da grande gioia, come se uscissero da una festa. C'era chi faceva ancora capannello fuori della porta del teatro, indubbiamente a dir l'ultima freddura sulla commedia e sull'autore; e, fra le risa, le strette di mano del commiato prendevano l'aire, fino a diventare manate sulle spalle.

Felice arricciò leggermente il naso e prese a camminare senza dir molto. Io lo seguii taciturno, perché so che Felice, se non parla, pensa; e se pensa, poi parla. Ma quella sera Felice non parlava.

— Grandi pensieri devono agitarlo — dicevo dentro di me — pensieri di certo sublimi, quali in lui basta a suscitare, anche cosa banale.

E rispetta il suo silenzio. Quando, così andando, ci imbattemmo in un rigagnolo di gente che si spandeva fuori dalle porte di un cinema. Ne avemmo alterato il passo e Felice si trovò a faccia a faccia con un amico. Si fermò a salutarlo.

— Sei stato al cinema? — Giò, tanto per passare la serata — rispose quello, e lo sopracciglia levate e la mascella abbandonata lo dipingevano in aria di malinconico noia.

— Era bello il film? — chiese Felice. L'amico ignoto si esprime con una sola parola, senza riguardo alcuno per la raffinata sensibilità di Felice. Guardai i cartelloni appesi fuori del cinema. Non era un film italiano.

Poco dopo Felice cominciò a parlare: — La malinconia che nasce dal vedere cose brutte è effetto di solitudine. Così il cinema, che è per sua natura isolante e dove lo spettatore si sente del tutto solo, anche se tiene le mani nelle mani della bella, un'opra brutta ti dà malinconia e noia. Invece, al teatro, eccitato ad una gioia crudele; e basta soltanto che la commedia mostri il fianco e dalla platea si levi un frizzo od una ironica risata, perché il pubblico si getti a capofitto ad un divertimento senza pari; il beccare diventa una specie di sport, per il quale occorre stare all'erta, attenti a cogliere qualsiasi cosa, battuta, situazione o personaggi presenti il destro all'ironico sbefeggiamento. Come se l'autore se ne stesse nudo e vergognoso alla ribalta e le signore e i signori provassero un gusto malto a strappargli la pelle a brano a brano, a colpi d'anghia lucida e curata. Il pubblico non ha pietà; ma al cinema non gli piace pigliarsela con le ombre inafferrabili e si rincuorava nella poltrona, stemperando l'acidità in soffocati sbadigli. Al teatro invece, dove ha a disposizione persone vive, non risparmia e vuole tutto intero lo spasso feroce di umiliare fino al rossore di vergogna, come un reuccio discoloro e maleducato; senza rispettare nessuno, nemmeno il passato dell'autore, nemmeno gli attori, che magari sono suoi ammirati beniamini. Il fiasco, a teatro, inebria il pubblico, come se fosse di denso vino di Frascati. Se la commedia non lo diverte e non lo commuove, il pubblico si diverte almeno a sbefeggiarla e a demolirla, a colpi di talone; e si ricompensa così della spesa del biglietto.

Parlando, Felice aveva a poco a poco tirato su il capo dalla fossa delle spalle

Invitavo i nostri lettori a cercare il pelo nell'uovo. Alludiamo al pelo nell'uovo cinematografico. Non è difficile: ce n'è tanti. Noi pubblicheremo gli eroi di cui avremo riscontrato sfidatamente l'esistenza e compenseremo questa collaborazione dei lettori straziando e sorto un abbonamento annuale gratuito a FILM tra coloro i quali, ogni anno, vedranno pubblicati i loro pezzi d'arte, l'elenco delle segnalazioni — alcune delle quali sono davvero argute — e il poco spazio, le pubblicheremo un po' alle volte; non al preoccupino, quindi, del ritardo; i nostri collaboratori si le loro "peli" sono astuti, vedranno, prima o poi, la luce.

Servizi dell'apposito tagliando inserito a pagina 11.

Pubblichiamo anche oggi le segnalazioni più saporose.

Nel film « Atterraggio forzato » con Esther Ralston e Ouslow Stevens, durante alcune scene l'approccio è bimotore ad ala bassa e, durante alcune altre scene, diventa trimotore ad ala alta. (Segnalato da Renato Vesinatti, via Montebello, Milano).

Nel film « Stomate alle undici », si possono vedere molte impronte digitali dovute alla vernice fresca sulle grandi porte, e l'acido della potente cassaforte dei gangster! (Segnalato da Armando Rossi, via Magenta 5, Torino).

Nel film « Il Corsaro Nero », l'ironia del film, amaro di ricerca, riprende alla fine di Van Goudt le dice: « Non sono romantico », e il romanticismo è nato alla fine del XIX secolo mentre quello visuale si svolge alla fine del XVII. (Segnalato da Gian Giacomo Gallego, via Marzulli 18, Livorno).

Nell'ultima scena del film « La Regina Cristina » con la Garbo, la protagonista, a prua del veliero ha i capelli scompigliati dall'indietro dal vento. Siccome il veliero era in movimento il vento doveva venire da poppa e non da prua e i capelli della Garbo dovevano dunque essere scompigliati sul viso dell'attrice. (Segnalato da Enrico Galietta, corso Amedeo 15, Livorno-Mare).

Nel film « Eravamo sette sorelle », Leonardo dà due ragazze una lezione di ontologia e le conduce a vedere le terre degli insetti. Questo, in un primo piano, squarcia in una vespa sotto le ali e colui, avrebbero dimostrato di essere, infatti, larve, allo stato di "pisci nani". (Segnalato dal dott. Leonello M. Artigfoglio, piazza Verdi 4, Genova).



Zoe Incrocci in "Santa Giovanna", al Teatro delle Arti.

e guardava a terra. Camminava cercando di non posare i piedi sulle fessure del selciato.

— Deve essere amaro, un fiasco, per un autore che si è conquistato una fama lavorando austeramente per l'arte. Sembra, talvolta, che il pubblico sia ingiusto; ti pare?

— Certo, ingiusto.

— E invece no, non è ingiusto. Il pubblico è, almeno in tali casi, giusto, tremendamente giusto. Perché il pubblico accetta talvolta anche la banale sciocchezza, quando non è e non vuol essere che sciocchezza. Rifuta talvolta l'ingegno quando non lo riconosce. Ma non accetta mai e poi mai l'ingegno che manca a se stesso e decade a sciocchezza. Questo lo fa essere feroce nella sua tremenda esigenza, feroce fino alla gioia incosciente. Ma in tal maniera il pubblico impone al teatro una legge di moralità artistica, legge severa e senza scampo. A questa legge l'autore non deve e non può mancare,

pena il sottomettersi ad un tal supplizio, che se non giunge più allo stracato lancio di erbaggi, non è per questo di minor effertata sottigliezza. Guai se l'autore dimostra di non tener fede a questa moralità che l'arte gli impone ed è disonesto verso se stesso. Il pubblico fa allora sua la massima hebbeliana che dice: « Cadere a chi cammina è concesso, a chi balla non già » e si sfrena con gioia selvaggio sul povero ballerino caduto. Questa è la dura legge morale del teatro.

L'amico Felice era così giunto davanti a casa sua e le ultime parole disse con il magro indice alzato. Poi si infilò rapido nel portone e me lo richiuse sulla faccia.

« Erano questi — dissi fra me — i pensieri sublimi, che io ho rispettato in silenzio, finché spontaneamente non venuti alle labbra dell'amico Felice. Ma un'altra volta, per darsi, non lascerò più che si concentri in siffatto modo ».

Arcifanfano

E. G.

QUESTA SERA, REPLICA

D ividiamo in due gruppi il pubblico convenuto all'Eliseo per la prima della commedia di Ugo Betti: diffidenti per ragioni di gusto, scettici per abitudine e dissenzienti per preconcetto (Gruppo A); simpatizzanti di Betti e tutti gli altri, non troppi, che, pur sconsigliati dai disinganni, entrano ancora in teatro con la segreta speranza d'incontrarvi un poeta (Gruppo B). Gruppi, dunque, e non partiti, perché, tra due partiti, il meno che ci si possa logicamente attendere è un conflitto; e all'Eliseo il conflitto è mancato. E' mancato in scena ed è mancato in sala, non per la tante volte deprecata indifferenza del pubblico, ma per colpa, purtroppo, dell'autore.

Sulle superfici lisse di una scena stilizzata si profilano, al prime atto, creature bettiane autentiche, che paiono fuggite da qualcuna delle amare ed umanissime novelle di *Cuisio* o delle *Casè*. Pomeriggio domenicale: una seduta straordinaria in prefettura, un ritardo involontario, una chiave che non si trova. La patina di metodicità burocratica si screpolava al sole settembrino, matura improvvisamente un seme d'evasione, che, non ancora sterilito, s'annidava fra i sogni dimenticati e i desideri sopiti di un vice-archivista aggiunto. Una delicata mamma, timida e solitaria, trascorre sulla panchina di un parco il suo abbandono paziente. Incontro: l'insoddisfatta si sviluppa ed espone in frenesia evasivonica. Uomo e donna, pena contro pena, pietà contro pietà, partono per la Riva delle Ninfe, teatro della perdizione domenicale di serve e d'impiegati.

Il primo intervallo trova il pubblico unanimemente soddisfatto: il gruppo A ha annusato profumo di peccato, il gruppo B ha fiutato odor di poesia.

Ma, alla « Riva delle Ninfe », le aspirazioni avventurose dei due « evasi » naufragano nella monotonia di un colloquio innocente fra le chiare pareti di un caffè (delusione del gruppo A), mentre l'atmosfera iniziale, densa di dolorante umanità e di promesse drammatiche, si perde a poco a poco, per progressiva rarefazione, in una comicità artificiosa, mai sorretta dall'esile impalcatura dell'azione (delusione del gruppo B).

Ugo Betti ha respinto, questa volta, quelle sue note personalissime, che leggono in un'ininterrotta catena tutte le sue opere, dalle liriche alle novelle e dalle novelle ai drammi (ansia di liberazione, approfondimento progressivo di un'indagine tormentosa e quasi aggressiva, che nell'urto estremo di forze brutte, chiede lenimento alla pietà), per misare invece alla commedia cosiddetta « ungherese », ed è scivolato, senza accorgersene, nella comicità farsesca e ingenuamente parodistica. Risultato? Facili commenti ironici del gruppo A. Silenziosa e impotente mortificazione del gruppo B, che non ha potuto difendere, come le altre volte, le intenzioni nobili del poeta. Amarezza dell'autore. La commedia non si replica.

Chissà se il successo nel gran pubblico premierà mai una travagliata creazione di Betti, di quel Betti autentico, che con *Uomo e donna* entra oggi nelle prime file della poesia italiana, che con *Franco allo scalo* nord suscitò ieri schietto entusiasmo e fiere polemiche.

« L'uscita del teatro, piccoli gruppi della categoria B, disgregata dai disinganni, si disperdevano nelle strade, augurandosi sinceramente che Betti torni a Betti e che questo scrittore ritorni al teatro con una grande opera di poesia.

IL PELO NELL'UOVO

Nel film « San Francesco », mentre la Mac Donald canta nel cantare, poiché Clark Gable le sta guardando con espressione alquanto ammirativa, uno dei gangster che gli sta vicino esclama: « Quelle! Il cinema col rallentatore! Non è un'ancronismo parlare di rallentatore nell'anno del trionfo di San Francesco? » (Segnalato da Renato Rossi, via A. Sanguigno 6, Milano).

Nel film « Il fu Mattia Pascal », Mattia applica sulla busta della lettera che egli scrive a sé stesso un francobollo in corso da 50 cent, con la testa di Vittorio Emanuele III riprodotta di fronte. (Segnalato da Renato Rossi, via A. Sanguigno 6, Milano).

Nel film « I Condottieri », quando le « Bande Nere » attraversano il ponte per entrare a Firenze, infatti nell'alto parapetto di sinistra, rispetto a chi guarda, vi sono le mansole di ferro con gli isolatori per i fili della corrente elettrica. (Segnalato da Renato Rossi, via A. Sanguigno 6, Milano).

Nel film « Il signor Marz », il maggiore di cavalleria che viene a prendere gli amici per la passeggiata a cavallo, indossa l'uniforme di marcia con la bandiera bianca, mentre tutti sanno che con le tuniche di marcia è prescritta la camicia grigio verde. (Segnalato da Orvaldo Camparisi, Spilato Rovetta 6, Alessandria).

Nel film « I fratelli Castiglioni », l'avvocato di (Viarisi), seduto a tavola con tutti i fratelli, discute sul modo di recuperare il famoso biglietto della lotteria, uscito nella giacca dello zio defunto. Viene offerto una limonata e siccome egli si attende molto a bere e non giunge alla conclusione del suo discorso, uno dei fratelli Castiglioni, il più vecchio, il ragioniere, allontana il bicchiere e il piatto su cui il bicchiere è posato, dall'avvocato. L'avvocato, più tardi, vuol bere e, vedendo la limonata cassi lontana da sé, allunga la mano, afferra il bicchiere e beve. Beve, posò sul tavolo, davanti a sé, il bicchiere; ma, chissà come, davanti a lui, adesso, c'è il piatto dal quale l'avvocato aveva preso il bicchiere e che nessuno gli aveva rimesso vicino. Come sarà successo? (Segnalato da Enrico Stoppa, via Sansovino 30, Milano).

Nel film « Il principe e il povero », il giovane principe viene incoronato re e imperatore. Ma il re d'Inghilterra è imperatore delle Indie e a quell'epoca (1500) l'India non era ancora scoperta e quindi il re d'Inghilterra non poteva essere incoronato imperatore. (Segnalato dal prof. Piero Leonardini, via Scarpini 20, Padova).

Nel film « Eravamo sette sorelle », Tolmo « maggiolino », distribuisce le scarpe lucidate delle ragazze, posandole davanti a diverse porte che vorrebbero indicare diverse camere da letto: in un'inquadratura seguente, invece, si vedono le sette ragazze alligiate in un unico salone con sette letti. Ammettiamo che si trattasse di una camera con diverse porte ma a che scopo, una camera con diverse porte, come non si vede allora, Tolmo voleva applicarle alle porte un cartello con il nome delle ragazze, mentre in questo caso avrebbe dovuto essere applicato ai letti come negli ospedali? (Segnalato da Renato Rossi, via A. Sanguigno 6, Milano).

Nello stesso film Bettuzzi parte da una città italiana (Lago Maggiore) per l'Africa equatoriale alla caccia di una mosca rara, riesce ad catturarla un esemplare, ritorna, il tutto entro "qualche giorno", perché questo è il periodo di soggiorno delle ragazze presso il Conte. Forse che già mandato di nascosto col "Sarti Verdi" per fare così presto? (Segnalato da Eugenio Villa, via Ozanam 12, Milano).

Nel film « Bettaglia », di peli nell'uovo ve ne è a bizzeffe. L'amore si svolge nel 1905, come è possibile che a quell'epoca vi fossero apparecchi da guerra e di comunicazione, radio, telefoni, cannoni, così perfettamente moderni? E la macchina da scrivere per viaggio che quel tenente di ventotto, che si ostenta a barbone, e telefoni, telegrammi, ci mostra parecchie volte? Il comandante Yriaka va a compiere il rito propiziatorio nella cappella di casa sua, perché indossa sotto al kimono le scarpe di vernice, mentre tutti sanno che per pregare in Oriente calzano pantalone che sono sempre pronte sul l'uscio perché a una visita di riguardo, come a un rito, non possono tessere con le scarpe che calzano la maggior parte della giornata. (Segnalato da Alberto Benone, via Principessa Isabella, Bari).

Nel film di Sacha Guity, « Le Perle della Coraica », vi sono tre peli nell'uovo: 1) la barba del Francesco i che posa è bianca, mentre sul collo è nera. 2) il cucciolo non era ancora stato inventato, a quell'epoca, per cui la pelliccia era di castoreo e non poteva rimbalzare come bene. 3) la scure che tagliò il collo di Maria Stuarda è rimasta pulita benché sia ricoperta di sangue. (Segnalato da Armando Pire, Caselle Postale N. 7, Genova).

Nel film « Stomate alle undici », Francesco Braggiotti, seduto nella cantina dell'aeroporto, a bordo del quale conoscerà il suo amore John Lodge, cerca di passare meglio il tempo e di colmare

le sue passioni per il giallo con un libro dello stesso colore. Un libro strano, però: direi un libro internazionale. Infatti, ha il titolo scritto in inglese e il contenuto in tedesco. Chissà se l'introduzione sarà stata in cinese e l'indice in amaro? Sarebbe interessante saperlo. (Segnalato da Mario Cosulich, via Sicilia 235, Roma).

Nel film « Chi è più felice di me? » quando il tenore Mauri lascia l'Italia per l'America, si vede in un primo piano un banale del tenore al quale è attaccata una trottola della Compagnia di Navigazione Italia sul cui è scritto "Tito Mauri - Rex" - 25-8-1937". Siccome il tenore deve rimanere due anni in America, prima che finisca la vicenda del film, come non si veda il tenore nel 1938 senza dargli tempo di rientrare? (Segnalato da Renato Rossi, via A. Sanguigno 6, Milano).

Nel film « I Condottieri » si vede la stanza del Perseo di Benvenuto Cellini, nella Loggia dei Lanzi di Firenze, e la si vede con comodo perché la macchina vi si sofferma. Il protagonista del film, Giovanni delle Bande Nere, è morto nel 1506, mentre il Perseo è stato coniato a termini nel 1558. (Segnalato da Roberto Tassi, via XXII luglio 5, Parma).

Nel film « Anime sul mare », il protagonista (Gery Cooper) è scaricato su un ruolo di codazzi e fissa su uno degli uberi della nave la bandiera americana che vediamo distesa al vento con le 48 stelle che figurano sulla bandiera americana di adesso. Una dicotomia che aveva avuto che il fatto avveniva circa cento anni addietro e perciò la bandiera americana del 1938 doveva contare solo 25 stelle, corrispondenti alle 25 stati dell'Unione di quell'epoca che solo nel 1845 le stelle furono aumentate a 47 per l'ammissione di due nuovi stati. Quindi, ripetito, lo stesso doveva essere solo 25 o, tutt'al più, se il fatto è avvenuto sette anni dopo, 27. L'errore è grave perché ne è colpevole la produzione del film, cioè una casa americana. (Segnalato da Renato Rossi, via A. Sanguigno 6, Milano).

Nel film « Chi è più felice di me? », sul "Mar" un giorno prima dell'arrivo a Napoli, Tito Mauri, gran conquistatore (che straziò), si libera da una famiglia conquistata di borbo parlando di una moglie e di figli che attendono in Italia. La conquista, non aggressivamente coloniale, è più o meno così: « Ma se arrendevate detto di essere libero come l'aria! ». E Tito Mauri risponde: « Sette giorni fa, in pieno mare, v'ho detto di essere libero come l'aria, ma oggi... ». Il "Mar" impiega sei giorni a fare la traversata e perciò, sette giorni prima, era all'ancorea nel porto di New York. (Segnalato da L. Fossati, via Timone 12, Trieste).

IL ROMANZO

"Il trionfo della Primula Rossa"

Stesso alle ultime battute della terribile lotta — lotta per la vita e per la morte — che si sta combattendo tra la coraggiosa Primula Rossa e Chauvelin, l'antico nastro di Robespierre.

Cinemanzo interpretato da Barry K. Barnes (Sir Percy), Sophie Stewart (Margherita), Margaret Scott (Teresia Cabarus) (Appendice di "Film" - N. 3)

Al quartier generale della Primula Rossa, l'attività era febbrile; Percy distribuiva ai suoi amici i vari incarichi. L'evazione di Margherita doveva avvenire al ritorno dalla prigione. Ci si doveva poi ritrovare tutti come al solito alla Taverna del Gatto nero a Barbizon, sulla via di Calais.

Chauvelin, passato l'istante di rabbia per la beffa di Sir Percy, era soddisfatto. La delazione di uno squattero l'aveva informato che il luogo di riunione degli affiliati della Lega della Primula Rossa dopo le evasioni era appunto la taverna del Gatto nero a Barbizon e stava dando istruzioni a tre commissari di Polizia. Il rapimento di Margherita non doveva essere ostacolato; bisognava invece bloccare la via di Calais e circondare con imponenti forze di polizia la taverna a Barbizon. La trappola aveva funzionato a dovere. Questa volta, infine, avrebbe arrestato non solamente il capo, l'inafferrabile, la dannata primula Rossa, ma tutti i membri della sua banda.

L'aula del tribunale rivoluzionario era affollata per il processo della bella Margherita San Just, ora lady Blakeney. Fouquier Tinville aveva già pronunciato la sua accusa incolpando l'imputata d'aver, in connivenza col marito, complottato contro la sicurezza della repubblica. Margherita non negava, cercò solo di scolarne Percy. Sapendo che suo marito sarebbe venuto a Parigi per farla evadere e sapendo che correva il pericolo d'essere arrestato da Chauvelin, disse che la tanto famosa Primula Rossa era lei. Che interesse poteva avere un nobile inglese alle cose di Francia? Lei, solo lei, aveva organizzato le evasioni. Chauvelin smontò facilmente la ridicola asserzione dell'accusata e allora Margherita, in una appassionata invocazione, disse che sperava che le sue parole avrebbero in qualche modo raggiunto suo marito e lo pregava di rimanere a Londra di non muoversi, di non rischiare la sua vita per lei. In una delle prime file erano venuti a sedersi i due conducenti delle carrette che avevano portato i prigionieri al Tribunale; due popolani, sudici, avvizziti, lacerti e con la barba di parecchi giorni. Alle parole di Margherita uno di essi fischiettò il melò di *Après de ma blonde*. *Après de ma blonde* era una canzone assai popolare a Parigi in quei giorni e nessuno vi fece caso. Ma Margherita e Teresia sussultarono: solo Sir Percy fischiettava in quel modo il ritornello. Teresia guardò il popolano e riconobbe Sir Percy. I loro occhi s'incontrarono; fu un attimo. Teresia chinò i suoi e non fece nessun segno all'agente di Chauvelin.

badavano a difender se stessi piuttosto che occuparsi del loro capo improvvisato, per il quale, in fondo all'anima, nutrivano un profondo disprezzo.

Chauvelin — disse la voce fredda, tagliente di Blakeney — la tua vita è nelle mie mani, e sono disposto a pensarla con la mia, piuttosto che donartela. Ma ti lascerò libero, se permetterai che Margherita sia portata in salvo da Foulques. Io rimarrò qui per te, per il tuo capo, per chiunque voglia e possa prendermi. Ma ti domando la libertà di Margherita.

Chauvelin volse intorno uno sguardo bieco.

— Accetto — rispose. Disponete pure la fuga di vostra moglie.

Pochi minuti dopo, con un disperato sguardo di amore e di addio verso il suo Percy adorato Margherita varcava la soglia, accompagnata da Andrea e da pochi uomini fidati.

La porta si era appena richiusa, che Blakeney d'un balzo fu sulla lucerna e la spense.

Nelle tenebre improvvisò, la lotta si mutò in una zuffa, in un parapiglia indescrivibile. A uno a uno, misteriosamente, inesplicabilmente, gli uomini della Primula scomparvero, e le prime luci dell'alba trovarono Chauvelin graffiato, scarmigliato, inviperito, fra pochi dei suoi soldati cui percorse e ferite più o meno gravi avevano impedito la fuga.

Nel pallido mattino Sir Percy era steso su un lettuccio, in una stanzetta segreta della taverna. Non dormiva, pensava. Pensava a Margherita che a quell'ora doveva esser lontana, libera, sotto i vigili occhi di Foulques. Pensava a Margherita... e il suo cuore intrepido batteva più forte, sotto la stretta di una inesplabile angoscia.

Un colpo alla porta — un richiamo — un segnale.

Sir Percy balzò dal lettuccio e aprì la porta.

Sulla soglia, pallido, disfatto, sanguinante, era Andrea.

— Margherita?

Una sorpresa, un agguato, un'inutile lotta... Margherita era di nuovo nelle mani di Robespierre. Per la prima volta, Sir Percy sentì che la situazione era disperata. Bisognava giocare tutto, vita

Dal prossimo numero, un cinemanzo AFFASCINANTE interpretato da DEANNA DURBIN e da ADOLPHE MENJOU 100 UOMINI E 1 RAGAZZA Una storia deliziosa, con musiche deliziose, raccontata con un garbo che vi affascinerà

contro vita. Tornare a Parigi, attingere alle migliori fonti d'informazioni, imbastire un tentativo supremo, per liberare a un tempo Margherita da un carnefice, la Francia da un odioso tiranno.

Il più misterioso, il più prezioso informatore della Primula era l'uomo più vicino a Robespierre: il suo segretario, il freddo e intelligente De Colmet. Da lui Sir Percy ebbe notizie terribili: il tiranno aveva decretato che Margherita dovesse morire entro 24 ore. Malgrado le insistenze di Chauvelin, che sperava ancora, tenendola prigioniera, di attirare Sir Percy e di farlo cadere in qualche insidia, Robespierre era irremovibile. La donna doveva morire. E Chauvelin, finto che si era lasciato sfuggir dalle mani il più pericoloso nemico della Repubblica, la avrebbe seguita sul patibolo a meno che non riuscisse a consegnare Lord Blakeney alla giustizia. Né sarebbe morto solo: nelle 24 ore, la mannaia doveva sopprimere un grandissimo numero di deputati.

La vittime ignare sarebbero state giustiziate senza preavviso.

«Così finiscono i nemici di Robespierre». In capo alla lista era Tallien.

Per mezzo della sua polizia segreta, la Primula avvertì i condannati della loro prossima sorte, incitandoli a difendere la propria vita contro quella di Robespierre.

Il partito della Primula si accresceva così di elementi tanto più preziosi, quanto più disperati. Ma l'arma migliore era ancora nelle mani di Sir Percy. Non c'è molla più possente, e Lord Blakeney lo sapeva per prova — dell'amore dell'uomo per la donna, della donna per l'uomo. Teresia doveva essere arrestata, perché Robespierre era certo che Tallien, privato di lei, non avrebbe più avuto la forza di lottare.

In un colloquio segreto, la Primula avvertì la bella spagnola del pericolo, la istruì dei mezzi da adoperarsi per tentare la salvezza comune. E quando si allontanò da lei, portava sul cuore un biglietto, più prezioso del primo messaggio d'amore.

Una torbida atmosfera di terrore e di rivolta gravava sui deputati riuniti alla Camera il giorno seguente. Si attendeva che Robespierre parlasse, e l'attesa era uno spasimo. Finalmente il tribuno si alzò e un lampo di scherno brillava nei suoi occhi obliqui. E cominciò un lungo insidioso discorso, che domandava la morte dei suoi nemici.

Il discorso non era ancora finito, che una mano misteriosa fece scivolare un biglietto nella mano di Tallien. La scrittura fece sussultare il giovane: era quella di Teresia. Le parole del biglietto lo agghiacciarono. Dicevano semplicemente: « Sono stata arrestata ».

Come aveva ben preveduto Lord Blakeney, il pericolo corso dall'amata diede al timido ribelle il coraggio che forse gli sarebbe mancato per difendere soltanto se stesso. Egli si alzò e pronunciò una fiera requisitoria contro il tiranno, mentre intorno a lui si levavano grida minacciose. « Abbasso Robespierre! Morte all'oppressore! »

Intanto una staffetta si precipitava verso la prigione centrale. Ivi giunta, presentò un ordine firmato da Robespierre che ordinava il rilascio di Margherita Saint Just.

Il capo carceriere esaminò l'ordine, aggrottando le ciglia. No, non c'era dubbio, quella era la scrittura di Robespierre, e la staffetta aveva un viso conosciuto — dove lo avesse visto, il vecchio non avrebbe saputo dire — ma certo, fra i domestici del tiranno.

— Seguitemi — disse con voce burbera.

Seguendo la fioca lanterna del carceriere e il tintinnio delle sue chiavi, Sir Percy (poiché era lui) traversò col cuore stretto i tetri e tortuosi corridoi dello spavento e della morte. La porta di una cella stridette sui cardini, una bianca apparizione fu sulla soglia: Margherita! Un cono spense il grido di gioia, la fiamma dello sguardo. Seguendo il suo adorato come un estraneo, Margherita fu fuori della prigione.

Ma il sospiro di sollievo e di felicità non ebbe il tempo di uscire dal petto. Mentre Sir Percy la raccoglieva fra le sue braccia, spuntò sull'angolo della via il ghigno sinistro di Chauvelin, seguito da un drappello di armati.

Prima di intraprendere una lotta di armi impari e vana Lord Blakeney tentò di lottare con le parole.

— Perché volete essere ancora sicari del tiranno? La sua fine si approssima. Unitevi a noi e abbattiamolo per sempre. — I soldati si fermarono esitanti, in fondo al loro cuore tutti odiavano Robespierre, ma la paura li teneva e li paralizzava.

La forza di Sir Percy era agli estremi, lo struggeva il terrore non per sé, ma per Margherita.

Quando ebbi echeggiare per le vie un grido!

— Robespierre è caduto!

Il grido si propagò, ingiganti, come un incendio. Allora Lord Blakeney rivelò per la prima volta il suo vero essere:

— Tutti a me! Sono la Primula Rossa! La soldatesca ebbra di gioia e di trionfo, si rivolse contro Chauvelin che, tremante, avvilito, attendeva la sua fine.

Ma Sir Percy, generoso nella sua vittoria, liberò il suo avversario e lo incitò a fuggire.

Poche ore dopo, la brezza del mare scompigliava sulle gote di Sir Percy i morbidi capelli di Margherita, che, stretta a lui, guardava il nuovo, chiaro orizzonte della loro felicità.

FINE



Segni d'ombra e di luci nel volto di Doris Duranti (fotografia Luxardo).

Idee di film per ragazzi

Il problema dei film per ragazzi a-tende ancora, come tutti sanno, una soluzione pratica dalla nostra cinematografia. Intanto, se ne discute, si studiano gli aspetti, si fanno proposte. Queste ultime sono quelle che più ci interessano. Ne abbiamo trovate, ora, anche in due articoli apparsi su Cinema (N. 36 e 37) firmati il primo da una donna e scrittrice: Maria Tibaldi Chiesa, il secondo da un religioso, filosofo ed educatore: P. Agostino Gemelli. Vediamole.

Le idee della Tibaldi Chiesa muovono dal generale verso il particolare. Dopo aver detto che il « cinematografo ha dinanzi a sé, per i bambini e per i fanciulli, una miniera inesauribile » non ancora sfruttata, l'autrice accenna all'immenso patrimonio « delle tradizioni popolari d'ogni paese, dalle antiche cattedre della Cina, dell'India, dell'Egitto, alle produzioni della fantasia dei popoli nordici, dei Giapponesi, dei Pellissieri », alle « fiabe bellissime dei celebri novellatori: Perrault, Grimm, Andersen ».

Finché egli si attiene, scrupolosamente, a una trascrizione viva del commosso racconto, questo, a confronto delle precise esigenze dello schermo, svaniva e si spappolava irrimediabilmente. Quando egli si provò a ricreare i personaggi dall'interno, secondo un'interpretazione più aderente al nostro tempo ma sempre in funzione del medesimo tema, allora i movimenti e le reazioni dei personaggi e, di conseguenza, i fatti stessi — ossia la trama — si trasformavano al punto da non riconoscere più il racconto originale. Ne usciva un altro soggetto.

Questo esempio valga, almeno, a dimostrare come non si possa così tout court affermare che Cuore è un libro da sfruttare per il cinematografo. Così potrebbe dirsi di Gian Burrasca che, a parte il frammentarismo, rischia non tanto di perdere, dal realismo dello schermo, molte delle qualità che la Tibaldi ritiene cinematografiche, quanto di non essere più adatto per i ragazzi. E che dire della proposta di cercare spunto a un film dell'Amore delle tre melarance, in cui il Gozzi, si valse dell'ingenua fiaba popolare come di cornice a una satira vivacissima del Goldoni e del Chiari? Espunta la satira, rimarrebbe un tessuto favolistico troppo tenue che lo stesso Gozzi considerava « sciocco ». Ma a che serve l'elencazione generica di nomi e di opere dalle quali « si potrebbero ricavare motivi per film »? Nulla, se ne convinta la Tibaldi: le storie letterarie, le enciclopedie e, in alcuni casi, anche qualche non del tutto trascurabile preparazione culturale, sono a disposizione di coloro che si oc-

cupano di cinematografia in Italia. Ai quali una proposta come l'Enaide o i poemi omerici non può non apparire peregrina e di dubbio gusto.

Restano le proposte per i cartoni animati e per il capolavoro colloidiano. E qui si potrebbe anche essere, in generale, d'accordo, sempreché il problema non fosse ancora da risolvere industrialmente. Pinocchio, come Topolino, è tipicamente « cartone animato » perché è un burattino umanizzato e anche perché nemmeno « a un protagonista di estrema e legnosa magrezza », quale desiderava la Tibaldi, si può tagliare e far ricrescere venti volte il naso!

Più che una proposta, un vero e prezioso contributo è dato da Padre Agostino Gemelli per la soluzione del problema del film per ragazzi.

Le sue affermazioni ci sembrano particolarmente importanti, oltre al fatto che ci vengono da lui, perché staturiscono da una visione del problema inteso fino alle ultime conseguenze. Ma non è né su un piano teorico, né su quello del problema qualitativo della produzione, che egli fissa alcuni punti definitivi della questione.

No, P. Gemelli sembra levarsi dal mezzo della numerosa gioventù che lo attornia e che egli conosce intimamente a dire: « La difficoltà vera non sta nel problema economico; e non sta nemmeno nel fabbricare o nel mettere in commercio questi film: la difficoltà vera sta nel trovare artisti che non si mettano in veste di censori moraleggianti ad annoiare i nostri ragazzi, ovvero che pensino di creare film per ragazzi impiccioleto e adattando quello che serve e fu concepito per gli adulti; ma che, avendo un'anima d'artista, sappiano presentare gli avvenimenti e le scene di un film come li veggono, come li concepiscono, come li amano i ragazzi del nostro tempo; andando incontro alle loro tendenze buone e sane, risvegliando il loro interesse così da uscire a far sorgere nell'anima del ragazzo quei sentimenti, quei pensieri, quelle riflessioni che hanno efficacia educativa. La questione del cinema per ragazzi com'è richiesta dai ragazzi del nostro tempo. Occorre un « Colodi del cinematografo » (che è ben altra cosa da un film su Pinocchio).

Non si poteva dire meglio, né più chiaramente. Ma avranno inteso, « i buoni intenditori »?

Guglielmo Usellini



Margherita aveva il volto pallido e stanco...

"FILM" DI TUTTO IL MONDO

(NOSTRI SERVIZI PARTICOLARI)

POSTA di FRANCIA

PARIGI

(Dal nostro corrispondente)

Quattro nuovi film questa settimana sugli schermi parigini e tutti, salvo uno, di assai buona qualità, senza che tuttavia il critico possa trovarvi quello che più apprezzerebbe: un pizzico di originalità. Nuovi film, dunque, ma vecchie formule. I produttori francesi, dopo qualche iniziativa avventurosa, del resto coronata da successo, ridiventano prudenti.

Cominceremo — *noblesse oblige* — da *Nuits de Princes*. È il film romantico e sfarzoso fatto per il pubblico e che, al pubblico, è piaciuto. I principi sono russi, le notti sono quelle che gli ex boiardi, oggi in esilio, trascorrono nei *cabarets* di Montmartre bevendo o servendo sciampagna secondo che resti loro o no qualche vestigia dell'antica opulenza; e quelle, più intime, in cui si adunano come dei congiurati in qualche camera d'albergo per dar libero corso alla loro disperata nostalgia. Ben congegnato, ricco di scene, di costumi, di musiche, simpaticamente recitato da Kate di Nagy, Jean Murat, Fernand Fabre, Larquey, Pauline Vartion, René Lefèvre, Milly Mathis (alla maggior parte dei quali si può soltanto rimproverare di far parlare gli emigrati russi col più bell'accento parigino) il film è riuscito uno dei migliori di un genere che non è fra i migliori.

Analogamente, come film d'avventure, con qualche pretesa psicologica, *Molénard* ne vede tanti altri della stessa categoria; che il pubblico va a vedere senza stancarsi. Sarebbe troppo lungo raccontarne l'intreccio, molto più complicato e confuso nella pellicola che non nel romanzo da cui lo stesso autore, O. P. Gilbert, lo ha tratto in collaborazione con Charles Spaak. Nel complesso, il film è ricco di colore (salvo nelle fotografie che sono troppo uniformemente tenebrose) e di situazioni drammatiche. Harry Baur è un possente lupo di mare anche se talvolta la sua recitazione è troppo lenta. Albert Préjan, Pierre Renoir, Jacques Baumer, Gabrielle Dorziat gli stanno assai degnamente a fianco. Regista, Robert Siodmak.

Quadrille non è che la registrazione cinematografica dell'omonima commedia di Sacha Guitry, con in più qualche scena aviatoria per la quale il palcoscenico di un teatro non si sarebbe evidentemente prestato. Il dialogo scintillante di Guitry, recitato dal medesimo con la collaborazione di Gaby Morlay, Jacqueline

Delubac e Georges Grey, fa passare un'ora piacevole a chi non può andare ad ascoltarlo al teatro.

La femme du bout du monde appartiene alla categoria dei film di cui val meglio non parlare. ***

L'elenco dei film in preparazione o in progetto si allunga. Ce n'è davvero per tutti i gusti. Avventure poliziesche: due romanzi di Georges Siménon e *Le Chapelier rouge*, che Léo Joannon realizzerà rimandando a più tardi *Alerte en Méditerranée*. Storia: un *Goya* di Jeff Musso *La Comtesse de Castiglione* per la quale Maurice Martin du Gard ha già trovato il musicista, Georges Auric, ma cerca ancora interpreti; *Le Patriote*, con Harry Baur che sarà il figlio della grande Caterina; *Vaudeville: La Présidente* dei nostri giovani anni. Senza la celebre — un tempo — commedia di Hennequin il repertorio dei film *grivois* non sarebbe stato completo. Fernand Rivers ha pensato a colmare la lacuna.

Agli appassionati di pugilato si offrirà prossimamente *But' d'Aff*, col campione Marcel Thil e un film documentario sul nobile sport con la collaborazione di parecchi noti pugili fra cui Angelman, Young Perez, Bostock e Al Brown.

Due drammi di Henry Kistemaekers, saranno portati sullo schermo: *L'Imbecille* e *Occidente*. Quest'ultimo film, realizzato da Henri Fescourt, è già pronto. Per dare il primo giro di manovella a *Katia*, Raymond Bernard aspetta il ritorno di Danièle Darrieux dal suo inutile viaggio ad Hollywood.

Jacques de Baroncelli si è imbarcato in questi giorni per l'Africa dove girerà gli «esterni» di *S.O.S. Sahara* che descriverà la vita e le avventure dei pionieri del deserto. Per la stessa destinazione partirà fra breve Pierre Billon col gruppo di artisti che girerà *La piste du Sud*.

La commissione d'inchiesta sulla produzione nazionale, estendendo i propri studi alla crisi dell'industria dello spettacolo ha deplorato che, nel 1936, su 448 film proiettati in Francia, si siano conformati soltanto 116 film francesi e ha proposto nuove restrizioni all'importazione e proiezione di pellicole straniere. ***

Jean Painlevé ha presentato a pochi iniziati un corto-metraggio, *Barbe Bleue*, che rappresenta un'interessante innovazione nella tecnica cinematografica.



Ministrato il vino alla Consola "Colapinto a la mamma".

POSTA d'AUSTRIA

VIENNA

(Dal nostro corrispondente)

* È in corso di elaborazione la stesura del film *Casonova* che viene scritto, per l'interpretazione di Hans Albers, dagli autori cinematografici Rolf Vanloo ed Eduard Strigowsky. I fatti si svolgono ad Amburgo, Venezia e Budapest; vi saranno scene di campagna del bassopiano ungherese, quadri di Parigi e di Vienna. Il lavoro di presa incomincerà a Vienna in maggio sotto la regia di Karl Hartl per la casa produttrice «Interlogia».

* Hans Moser, il grande piccolo comico viennese, è stato impegnato per la parte principale in un nuovo film, intitolato *Liebesballade* (La ballata dell'amore). Luise Ullrich, da tempo un po' dimenticata, sarebbe l'interprete femminile. Gustavo Ucicky che, crediamo, è l'unico viennese fra i registi di Vienna, dirigerà. La scelta dei personaggi ci dice che si tratterà di una pellicola a carattere «tipico locale».

* La società viennese degli Amici del film proietta, per i suoi soci, una rarità: l'unico — crediamo — film viennese di Greta Garbo, girato qui quattordici anni or sono all'epoca della cosiddetta «inflazione cinematografica», con la regia di G. W. Pabst. Interpreti principali del-

la versione in pellicola del romanzo *La strada senza gioia* di Bettauer, sono Greta Garbo, Asta Nielsen e Werner Krauss. Vale veramente la pena di compiere questo esperimento, più psicologico che critico: assistere alla proiezione dell'«invecchiata» pellicola viennese di Greta Garbo, e precipitarsi immediatamente dopo al Cinematografo Schweden per contemplare le scene di *Contessa Walewska*. Quattordici anni formano uno spazio di tempo vertiginoso.

* Lunedì scorso è incominciato nello Studio viennese di Schönbrunn il lavoro di doppiaggio del film *Le bugie di Nina Petrovna* (Die Lüge der Nina Petrovna). L'ing. Kulisz ha scelto per il doppio di Nina Petrovna, che è interpretata da Isa Miranda, la viennese Margarete Fries. Gli altri sono: Viktor Parlighi, Ludwig Donath, Robert Kisch, Julia von Benedek, Lia Porge, Thea Poras, Fritz Gamberti e Karl Neubauer.

* Luise Reiner, la deliziosa attrice viennese, balzata ai vertici della gloria in America, è ammalata ed ha dovuto cedere a Maureen O'Sullivan la sua parte nel film *Fanny* che si sta girando a Hollywood. Per una grave forma di anemia ella è degente in una casa di cura da settimane.

POSTA d'AMERICA

HOLLYWOOD

(Dal nostro corrispondente)

Il nostro Console a Los Angeles ha consegnato a David O. Selznick e a Clarence Brown, rispettivamente produttore e regista di *Anna Karenina*, due copie della coppa del Duce, coppa che si erano guadagnati, col loro film, nell'esposizione cinematografica veneziana del 1935; e ha consegnato a George Cukor le insegne di Ufficiale dell'Ordine della Corona di Italia in riconoscimento dei suoi alti meriti nei rapporti commerciali tra le industrie cinematografiche d'Italia e d'America. Il Console ha pronunciato, al termine del banchetto, un breve discorso di saluto ai festeggiati, auspicando sempre più strette intese tra il già affermato cinematografico americano e il sempre progrediente cinematografico italiano, e invitandoli a tornare anche quest'anno alla Mostra di Venezia.

Il film ebraico *Campi verdi* sarà proiettato in versione originale con sottotitoli in inglese in vari cinematografi newyorkesi dal circuito Lewes, il più importante di New York. Questa è la prima volta che un film straniero viene presentato al pubblico americano in sale destinate alla sola proiezione di films in lingua inglese.

Fra poco, a quanto pare, Walt Disney farà concorrenza a Schiaparelli, Patou, ecc. *Biancaneve ed i sette nani* ha avuto un tale successo che una delle principali modiste di New York ora offre alla sua clientela «cappelli per signora ispirati dai copricapi portati dai sette nani».

La signora Claudette Pressman (nota anche col nome di Claudette Colbert) farà «Are husbands necessary?» (sono necessari i mariti?) per la Paramount quando rientrerà a Hollywood.

Claude Rains che avete visti in *Delitto senza passione* sarà protagonista in «White Banners» (Stendardi bianchi) della Cosmopolitan-Warner Brothers. La protagonista femminile non è stata ancora scelta poiché Helen Hayes e Helen Mencken hanno già rifiutato la parte.

La M.G.M. ha deciso di fare cambiare genere di film a Robert Taylor; difatti prossimamente Bob farà *Northwest passage* con Spencer Tracy. Il film in cui Taylor avrà la parte di un giovane avventuroso, si dice sia a tinte forti.

L'Agenzia Schulberg-Haff-Crawford ha offerto 25.000 dollari per il contratto di Deanna Durbin, attualmente di proprietà di Jack Sherrill. Per fare ottenere un utile agli offerenti la «ragazza prodigio» dovrebbe guadagnare almeno 5 milioni di lire.

Corre voce che Robert Z. Leonard produrrà vari films con Samuel Goldwyn (al secolo Goldfish) non appena liberato dagli impegni che ha colla M. G. M.

Poiché Charlie Chaplin non ha ancora messo allo studio un nuovo film, pare che la Paulette Goddard lavorerà per la R. K. O. Finora Chaplin non ha permesso alla Paulette di lavorare per altre Case adducendo il motivo che stava preparando un film per lei. Ma ormai la Goddard ha aspettato per più di un anno e si dice che ne sia stufo.

Melvyn Douglas ha la parte del Duca d'Orléans in *Marie Antoinette* della M. G. M., già in lavorazione.

Lo sapete che la cosiddetta attrice «inglese» Madeleine Carroll è figlia di un professore irlandese e di una aristocratica francese?

IL CONCORSO DELLA TESTATA

Avete osservato la nostra testata? Il titolo del giornale ha per sfondo un fotomontaggio relativo ad un film di prossima programmazione sugli schermi italiani. Ma qual'è il titolo del film? Quali sono gli interpreti? Chi è il regista? Qual'è la Casa produttrice? Non dovrebbe essere difficile rispondere a queste domande: i lettori di «Film» non sono lettori distratti essi seguono, chi più chi meno, la produzione cinematografica italiana e straniera; e del resto, di quel film in particolare si è già molto parlato in Italia e all'estero. Volete, dunque, dire il titolo? Volete dire chi sono gli interpreti principali, chi è il regista, chi è il produttore? Fra coloro i quali avranno riempito il tagliando relativo (che pubblichiamo a pagina 11) rispondendo con esattezza a tutte le domande, estraremo a sorte l'abbonamento annuale gratuito a «Film». Nel numero del 19 febbraio (N. 4 di «Film») a pagina 12 riproducendo la testata di questo numero, pubblicheremo la risposta esatta alle varie domande.

PRODUZIONE, NOLEGGIO, ESERCIZIO

FUORI GLI INCASSI!

La nostra nota sulla necessità urgente d'istituire presso la Società degli Autori un servizio che permettesse ai produttori di conoscere gli incassi dei film, ha riscosso l'unanime approvazione degli ambienti cinematografici ove più seriamente si considera la presente situazione che esige un chiaro orientamento industriale e commerciale.

Tuttavia l'annunziato provvedimento non ha ancora preso forma; e non se ne comprende il perché tanto più che — come già dicevamo — un accordo di massima sembrava che fosse stato già raggiunto.

È pertanto angurabile che la Società degli Autori, rendendosi conto della impropragibilità di un provvedimento in materia, accolga favorevolmente le richieste degli interessati i quali, hanno più che mai diritto di conoscere gli incassi: quegli incassi che i noleggiatori della Società (dato che la Società fa anche del noleggio) conoscono benissimo, tranne un vantaggio per il loro proprio commercio.

Questa considerazione vale anche di risposta ad un «tecnico del noleggio cinematografico» il quale ci ha scritto che se a nessuno verrebbe in mente di chiedere a qualsiasi altro esercente di un qualsiasi altro negozio (cartolaio, vinaio, pizzicagnolo ecc.) di rendere di pubblica ragione le somme che incassa, non vede la ragione perché questo dovrebbe essere preteso dagli esercenti cinematografici. No, egregio signore, nessuno ha mai chiesto di rendere gli incassi «di pubblica ragione». Si domanda di far conoscere a ciascuno gli incassi dei suoi stessi film, esercizio per esercizio, ed a tutti gli interessati dell'industria e del commercio, gli incassi globali di ogni film. Niente pubblica ragione, dunque: ma a ciascuno il suo e a tutti quel che interessa tutti.

Perché questo privilegio deve esistere oggi soltanto per qualche grande organismo di noleggio, e per gli altri no?

DOPPIO PROGRAMMA? AVANSPECTACOLO? PROGRAMMA UNICO?

Quanto abbiamo scritto nel primo numero del nostro giornale relativamente alla questione del doppio programma, dell'avanspettacolo e del programma unico ha trovato fra i nostri lettori il massimo interesse.

Trecento studenti del R. Liceo Galvani di Bologna ci hanno dichiarato la loro solidarietà proponendoci di indire un referendum in materia.

Il nostro «così non si può andare avanti» ha trovato un'eco immediata. «Finalmente! ci ha scritto un lettore — c'è voluta la nascita di «Film» perché la frase fosse detta chiaramente ed il problema fosse finalmente posto in discussione».

Altri molti ci hanno scritto esponendo le loro idee e i loro desideri.

Da un esame di queste lettere risulta chiaro sin d'ora che l'avanspettacolo non lo vuole nessuno e che tutti pretendono uno spettacolo pieno di tre ore. C'è chi s'accontenta del doppio programma lamentandone tuttavia la pessima organizzazione ed invocando l'art. 20 del contratto-tipo di noleggio, e c'è chi auspica l'abolizione del doppio programma per dar luogo ad un programma unico che comprenda un giornale e «Luca», un film ed un documentario importante.

Il problema è grosso, come già s'era detto, e va studiato attentamente.

Pubblichiamo soltanto fotografie ESCLUSIVE
Non mandateci fotografie che avete già mandato ad altri, o che volete mandare ad altri:
NON CI SERVONO

OSSERVATORIO

Incassi netti

Un quindicinale che si occupa in modo particolare dei problemi del noleggio e dell'industria, deprecando il grezzo criterio dei film di costo non superiore al milione, pubblica una nota sugli incassi netti della produzione italiana in cui si legge quanto segue:

«Casta Diva, il 31 agosto 1936 quando era ancora ben lungi dall'esaurire il suo circuito nelle sale di proiezione, aveva realizzato un incasso netto all'esercizio di lire 5.954.656; alla stessa data *Aldebaran*, in condizioni ancora più limitate, L. 4.084.748; *Scarpe al sole*, dopo soli 2.248 giorni di proiezione lire 3.360.097; seguono con incassi tutti largamente superiori ai tre milioni, e dopo un numero tutt'altro che definitivo di giorni di proiezione, *Passaporto Rosso*, Non ti conosco più, *Vivere! Aria del Continente*, *Burlone*; e ci permettiamo di ritenere, nonostante le sincere qualità dei film citati, che non sia troppo difficile superare il loro livello».

Benissimo. Ma l'incasso netto all'esercizio non ha nulla a che fare con l'incasso netto al produttore. Tanto è vero che *Scarpe al sole*, ad esempio, pur avendo dato a tutto il 31 agosto 1936, nette all'esercizio, L. 3.360.097, al 31 agosto 1937, e cioè un anno dopo, nette al produttore aveva dato soltanto lire 1.567.295,80. Dunque... Ma è possibile, ancora oggi, una così grave confusione di lingue nella Babelte cinematografica?

Libretti di circolazione

Un noleggiatore ci scrive per deprecare l'uso del libretto di circolazione del quale vorrebbe l'abolizione considerato che in molti casi riesce inutile: «infatti ogni noleggiatore sa che specialmente per i passaggi nei centri minori, dove non c'è l'autorità locale di P. S., il libretto non serve, perché il passaggio non viene segnato, come sarebbe prescritto». Ricordiamo al noleggiatore suddetto che in ogni centro abitato esiste sempre un'autorità di P. S. Dove infatti non c'è una Stazione di R.R. CC. c'è sempre un Podestà, un Capostazione, un Delegato Municipale che ha le funzioni di rappresentante dell'autorità di Pubblica Sicurezza. Quindi il libretto di circolazione può essere sempre timbrato... purché l'esercente lo voglia e il noleggiatore lo prenda.

LA PRODUZIONE ITALIANA A TUTTO GENNAIO

	Titolo	Regista	Interpreti	Produttore	Noleggiatore
Film	Pietro Micca L'ultima nemica Tarakanova (due versioni) La Comtesse de Castiglione L'ugola forata	Vergano Barbero Ozop - Soldati Gallone Righelli	Piloto - Doro - Celmo Giachetti - Denis - Valli Wilam - Vernoy Gigli - Gebotari Manurita - Pabolieri	Taurinac film S.C.I.A. S.E.C.E.T. Italc film Ivrestus	S.N.F.I. S. A. Pisorno Cronos film - I.C.I. Generalcine Juventù
In Annona	Luciano Serra, pilota Hanno rotto un tomolo Crispino e la comare Il ponte di vetro L'Amor mio non muore	Alessandrini Righelli Sorelli Ballerini Amato	Novazzi - Paolieri De Sica Cesari - Pisu Giachetti - Paolieri De Filippo - Velli	Aquila film Ivrestus S.C.I.A. Amato	Società Autori C.N.F.I.
In Preparazione	Ettore Fieramosca Rigoletto Verdi L'Argine Sotto la croce del Sud Partire Carnovale di Roma Piccolo segreto di Capri L'Alba di domani Carnovale di Venezia	Biasetti Gallone D'Errico Comin Elter	Cervi - Cecchi Giachetti - Maltagliati Cervi - Ferida Piloto - Durante De Sica - Dalma Knapur - Zygari De Sica - Harvey Barbero - Giachetti - Ferrari	Nemus film Erc film S.I.G.F.S. C.I.F. Mediterreac Astra Astra S.A.L.I.C. Europa film	E.N.I.C. E.N.I.C. Generalcine
All'incirca	Totò n. 2 (titolo provvisorio) La mazurca di papà Elter Compagna romana	Brayoglia Bianchi Elter Bianchi	Totò - Hand De Sica - Meloni Piloto - Corradi (Documentario turistico in Technicolor)	Titonus film Fono Roma Phoobus film Leonardo film	Phoobus film United Artists

SERVIZI PER IL PUBBLICO

I. SERVIZIO

In questa sezione di «Servizi per il pubblico» inseriremo tutti i piccoli annunci che ci pervengono, relativi ad interessi che i lettori possono avere con qualsiasi branchia del cinematografo: richieste e offerte di attori ridotti che offrono in visione i loro film; competenza e vendita di macchine nuove o usate; richieste, ed offerte di collezioni fotografiche, ecc., ecc. Il prezzo dell'inserzione è di lire 0,50 per parola, minimo 10 parole.

II. SERVIZIO

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

Non intendiamo fare una «Piccola Posta» umoristica, né istituire un'antimercato di segretarie gentili per raccogliere i sospiri dei tifosi cinematografici. Pensiamo, invece, che, attorno alla vita del film, ci possa essere tutto un mondo di cose sul quale i lettori desiderano da «Film» delle risposte, dei pareri, dei giudizi dei consiglieri e noi, nei limiti del possibile, li daremo.

Tramontolo. — Mi dispiace per il suo «Pelo nell'orecchio». È arrivato quando era già uscito il N. 2 con lo stesso «Pelo» segnalato da un altro lettore.

Roberto Fasola. — Scusi, ma «Orizzonte perduto» è stato girato a Hollywood; quindi non facciamo illusioni né sul Monte Bianco, né sul Tibet.

Giuseppe Tullamello. — Grazie del consenso al giornale. Il «Pelo nell'orecchio» è valido anche per le seconde e terze e quarte visioni, purché sia autentico.

Giuseppe Nannini. — Come vede, il suo sogno si è avverato ed eccolo FILM. Purtroppo, però, la seconda parte del sogno (quella in cui lei diventa nostro corrispondente da Firenze) è irrealizzabile, in quanto il corrispondente lo abbiamo già.

Giuseppe Amato. — Grazie delle gentili parole. L'articolo non è andato: abbiamo già molta collaborazione su questo argomento.

Trecento alunni del Liceo Galvani - Bologna (e per essi il gentile amico che ci ha scritto).

Vi ringraziamo delle parole calorose per FILM. Seguiremo il più fedelmente che ci sarà possibile i vostri consigli e vi saremo grati se ci scriverete il vostro parere e se continuerete a fare propaganda per noi.

Renzo Bedonco. — Pubblicare belle e grandi fotografie di attori non vuol dire offendere incoraggiare il divismo. Sono belli (per quanto qui molto noti) gli scatti fotografici che lei ci manda; ma se si dovesse rimanere fermi a questo inquadramento di carattere, anche il cinematografo diventerebbe monotono. A furia di congegnare inquadrature di quel genere, la cinematografia russa è morta; e di cadaveri in cinematografo è già abbastanza che ce ne sia uno.

Carlo Amedeo. — Seguendo FILM, troverà una risposta a tutti i suoi quesiti e vedrà come è necessario che il musicista collabori strettamente col regista, quasi come fossero una persona sola.

Di solito, il musicista «pensa» la musica sulla sceneggiatura e la «applica» vedendo in proiezione i brani che sono stati girati. Abbiamo sequestrato all'EN.I.C. la sua richiesta.

Univers. Franco. — La materia cinematografica non ha ancora una vera e propria bibliografia alla quale si possa ricorrere a colpo sicuro: bisogna contentarsi di raccogliere qua e là i dati e di metterli insieme. Per questo il suo compito è più difficile ma, nello stesso tempo, il riscontro lo darà maggiore soddisfazione.

Letture di Medea. — Sta tranquillo, siamo «partiti» così e miglioreremo sempre. Quanto a Poppea, ha ragione lei, naturalmente.

Stefano Calzagno. — Grazie della propaganda che fa a FILM. Quanto ai tagliandi, si tratta di una questione amministrativa della quale non possiamo occuparci.

Ridottista - Milano. — Abbiamo già pensato di istituire una rubrica del passo ridotto e speriamo di poter riuscire al più presto. Grazie, ed ogni modo, dell'incoraggiamento.

Letture di Salerno. — Il libro di James Cagney, «God's Country and the Woman», dal quale è stato tratto il film «La Legge della Fe», non si trova in Italia. Ma si può ordinare a farlo venire dall'America. Il film «Il Re e la ballerina» non è stato tratto da un romanzo pubblicato ma, vagamente, da un romanzo vissuto.

Mario Falta. — Grazie per la cordiale adesione alla nostra campagna. In altra serie del giornale vedrà come ne abbiamo tenuto conto. Felicitamente poi alla lunghezza del film normale non può superare, per il nostro pubblico, i 2500 metri. E per i cortometraggi, è vero c'è ancora tutto da fare. Ha ragione a dire che ci vorrebbe un intero numero di FILM per esaminare tutti questi problemi. Ma se questo è impossibile, perché il giornale ha le sue esigenze, non è detto che in ogni numero non possa essere trattato un problema diverso. E, un po' alla volta, così, lo scopo sarà raggiunto.

III. SERVIZIO

Chi vuole scrivere agli attori può — per risparmiare tempo e denaro e per essere certo che la lettera giunga a destinazione — indirizzarla a «Film» (affrancando con lire 1,25, se l'attore è straniero). Noi provvederemo ad inoltrare col mezzo più rapido, evitando le inutili perdite di tempo che ci potrebbero essere se il mittente, ad esempio, dovesse scrivere prima a noi per avere l'indirizzo dell'attore e poi, avuta la nostra indicazione, dirigesse direttamente la sua corrispondenza.

È bastata precisare che «Film» eserciterà solo la funzione dell'indirizzo della lettera (che rimarranno, ben s'intende, suggerite) ed applicherà sulla busta un timbro il quale, recando l'indirizzo del giornale, contribuirà a fare avere alla lettera miglior sorte di quella che avrebbe se fosse inviata senza alcun timbro.

IV. SERVIZIO

Questo IV servizio per il pubblico — che si riferisce, da parte nostra, all'invio gratuito di fotografie di attori cinematografici italiani e stranieri e tutti coloro i quali ce ne faranno richiesta — si sta già svolgendo. Ma per poter provvedere da parte dei nostri lettori ad un numero di richieste, stiamo già provvedendo all'invio delle fotografie, e, appunto per aver modo, di dar corso alla prima tremila richieste, sospendiamo per questo numero la pubblicazione del tagliando.

(Quei lettori che hanno scritto un nome solo sui tagliandi del primo numero — mentre la nostra è di scrivere tre — sono pregati di indicarci a mezzo di una cartolina postale gli altri due nomi, perché non possiamo degnarci delle norme del «servizio». Provvederemo, subito dopo, all'invio).

I FILM ALLA CENSURA

Titolo	Regista	Interpreti	Produttore	Noleggiatore
Un mondo che sorge	Frank Lloyd	Joel Mc Crex - Francis Dee - Bob Duru	Paramount	Paramount
La gelosia non è di moda	Walter Lang	Loretta Young - Warner Baxter - Virginia Bruce	Fox XX Century	Fox XX Century
Sette schialli	Paul Martin	Lilian Harvey - Willy Fritsch	U.F.A.	E.N.I.C.
Il trionfo della Primula Rossa	Hans Schwartz	Barry K. Berner - Sophie Stewart - Margaret Scott	Manderfilm	Manderfilm
Eleganza	Frank Borzage	Jean Crawford - Spencer Tracy	M.G.M.	M.G.M.

RADIOPROGRAMMA DELLA SETTIMANA

Table with columns for days of the week (DOMENICA 13, LUNEDI 14, MARTEDI 15, MERCOLEDI 16, GIOVEDI 17, VENERDI 18, SABATO 19) and rows for categories (ECHI DEL GIORNO, MUSICA DA CONCERTO, TEATRO RADIODI TEATRO, TEATRO LIRICO, ARTE VARIA). Each cell contains time, station, and program details.

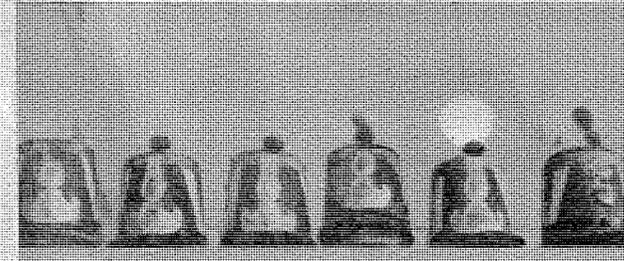
Table titled 'LE TRASMITTENTI ESTERE (IN ORDINE ALFABETICO)' listing international radio stations with columns for frequency (MHz), power (kW), and station name.

Table titled 'LE TRASMITTENTI ITALIANE' listing Italian radio stations, divided into 'PRIMO PROGRAMMA', 'SECONDO PROGRAMMA', and 'TERZO PROGRAMMA'.

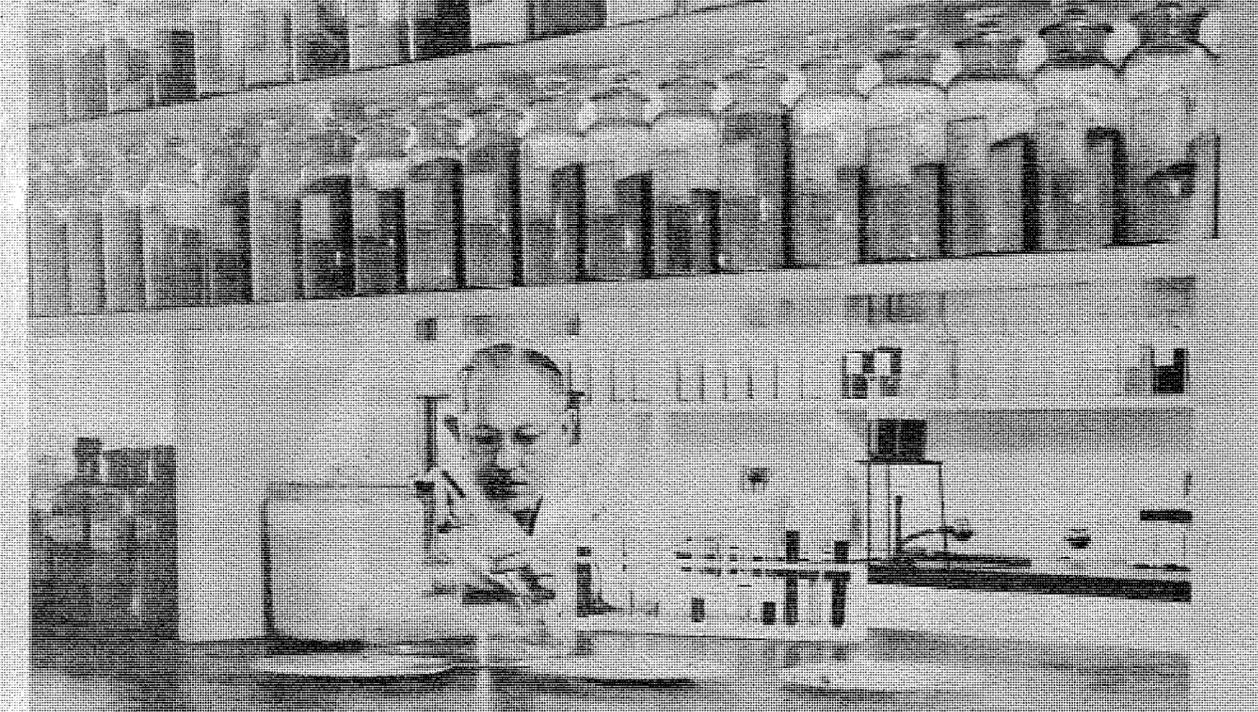
Advertisement for 'Film' featuring the slogan 'Il nostro tagliando a riduzione' and details about a 30% discount on cinema tickets for the week of Feb 12-18, 1938.



Continuano i disegni di ispirazione: su carta fotografica di Jean Parlier che avrebbe dovuto essere pubblicata in "Film" il 23 luglio, vede la foto di scena inverna. Possibile i lettori di considerarla come un'assoluta primizia.



Speciale per un film musicale nel risorgimento che si potrebbe intitolare "Il Ballo del duca Anselmo".



Miss Farrow, che intrattiene la bellezza delle dive, nel suo laboratorio di Hollywood. Il quieto rituale (da sinistra a destra) nel suo studio: contiene l'elenco di intraliti di Marlene Dietrich.



Cosa è stata Greta Garbo si trova in Svezia dove trascorre qualche settimana di riposo. Ecco la diva svedese mentre sbarca a Göteborg (sui suoi volti è dipinta l'immagine di raggiungere la terra natale). Non si lascia caso al costume: la Garbo si è travestita da Maria Walleström per non essere riconosciuta e molestata dagli ammiratori.

OCEAN FRONT
SANTAMONICA, CALIFORNIA

Dear Grace

I was so happy
over your great personal
triumph in your new
picture "One Night of Love"
You completely won your
audience with your
warmth and charm
and thrilled us with your
glorious voice.

Sincerely
Norval Page

I received recently your letter of congratulations & was happy to hear from you. Grace Moore dopo il successo di "One Night of Love" (Una notte d'amore), lo scorso 24 agosto 1933. Edizione, sale ieri, 11 febbraio 1938. La lettera è arrivata a destinazione. Ne pubblichiamo il fac-simile che è stato trascritto per essere da Los Angeles a New York per radio da New York a Parigi e, per filo, mila vostra redazione.



Tenerezza della diva verso il suo produttore, che è anche il fratello in carne e ossa.



«Si deve al gusto raffinato del produttore, ma...» (Da una delle tante scene su dei tanti film).



IL SUCCESSO DELLA TAVOLA. Questo straordinario successo nel 1933, il film "The Sign of the Cross" diretto da Michael Curtiz e interpretato da Douglas Fairbanks Jr. e Greta Garbo. Il film "FRANCISCA TARRAGHINI" è una storia per un'epoca che si è conclusa con un successo per un film.