ANNO I - N. 32 - ROMA, 3 SETTEMBRE 1938-XVI

VENTI PAGINE UNA LIRA

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

UN AMPIO SERVIZIO SUL CONCORSO DI RIMINI TUTTO SULLA MOSTRA DI VENEZIA

FILM

SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO TEATRO E RADIO

QUESTA VOLTA

20 PAGINE

I servizi di 6 inviati speciali

•

100 illustrazioni

•

50 argomenti

Dina Sassoli, una delle partecipanti al concorso organizzato da "Film" a Rimini. (Fotografia di Lucio Ridenti)
(VEDERE A PAG. 5 E A PAG. 6 L'AMPIO SERVIZIO DEI NOSTRI INVIATI SPECIALI).

In margine alla Mostra

Maraini, maglia gialla

E' andata così. Verso la metà del Festival cinematografico ci si annoiava un po' tutti. Si batteva il passo in attesa dei grossi calibri dell'ultima settimana e non bastavano i ricevimenti ufficiali, o quasi, a rompere la monotonia delle nostre giornate. Allora Orio Vergani cominciò a parlare del giro di Francia e l'on. Maraini pensò al giro del Lido. Quindi lo stesso Vergani si fece promotore ed organizzatore di questa superba gara, che passerà sicuramente alla storia come uno dei più importanti avvenimenti della VI Mostra di Venezia.

La giornata era, d'altra parte, segnata dal destino per una stretta alleanza del cinema con lo sport. La sera si doveva dare « Olimpia » e la mattina ci eravamo fatti tutti intorno a Leni Riefensthal, finalmente sbucata fuori dal suo misterioso incognito veneziano che già durava da qualche giorno.

Così alle quattro siamo partiti per gli Alberoni donde avrebbe avuto inizio una ora dopo la corsa fatidica. Ugo Ojetti, presidente della giuria, era in testa a tutti, ospitato nella automobile della stampa. Lui, tranquillo, seduto come un papa, noi poveri « inviati speciali » dritti sui parafanghi, sulle ruote di ricambio, aggrappati alla capote. Insomma eravamo in undici su di una specie di « Balilla » aperta, non meglio identificata.

Gli altri giudici, Luigi Freddi, il generale Vaccaro, Dino Falconi e Orio Vergani, quando arrivò il Presidente, eran già tutti sulla linea di partenza. Orio faceva l'appello e assegnava i numeri. Gli altri si davano un gran daffare ad appuntarli sulla schiena dei concorrenti, con particolare riguardo alle signore. Ma il guaio era che mancavano le biciclette e si moltiplicavano le iscrizioni. Così Arturo Osio borbottava scontroso in lungo e in largo, perchè non poteva correre mentre, diceva, ci avrebbe fatto vedere lui di che cosa era capace. Ma siccome tutti gli altri assi eran già pronti col piede in aria, noi credevamo che Osio volesse imbrogliarci e lo urlavamo. Ma per fortuna arrivò un commesso della Banca del Lavoro che era riuscito a trovare un cavallo di acciaio per il suo Direttore Generale.

Come Dio e Vergani vollero, ad ogni modo, alle cinque, puntualmente, tutto fu all'ordine. In prima linea facevano bella mostra di sè l'on. Antonio Maraini, il nostro gerarca Alessandro Pavolini, l'on. Silva, Brunelleschi, Indro Montanelli, il Marchese Litta, Nino Cantalamessa, lo scultore Bèrti, Raffaello Guzman, Amedeo Castellazzi, il sopralodato Arturo Osio e numerosi altri pezzi grossi. (Luigi Freddi perpetrava intanto oscuri scherzi ai danni degli ignari atleti, del che si ebbero in seguito amarissime prove, durante la corsa).

E finalmente fu data la partenza ai ragazzini, che formavano il primo squadrone. Volarono via in un lampo e poco dopo il telefono ci avvertì che erano già arrivati tutti, primo Giancarlo Cerutti.

Poi fu la volta delle donne. Le nuove valchirie del Lido, una ventina, partirono un po' disordinatamente, ma ad onor del vero arrivarono al traguardo per puro miracolo. Bellissima la performance della signora Falconi che fece la sua corsa con eccellenza, ovvero nell'automobile della giuria, accanto a Ojetti, arrivando buona ultima delle donne e prima di tutti gli uomini. (Ad ogni modo per la storia la palma della squadra femminile toccò a Giuliana Magistrelli, mentre gli ultimi posti videro gloriosamente in linea la sig.ra Fontana e la sig.ra Rivolta, che

(Continuazione a pagina 2)

Mino Doletti Alberto Consiglio

MINO DOLETTI, ALBERTO CONSIGLIO

"LUCIANO SERRA, PILOTA" TRIONFA A VENEZIA

G. V. Sampieri

G. V. SAMPIERI

IN MARGINE ALLA MOSTRA: MARAINI, "MAGLIA GIALLA"

Lucio Ridenti Anassimandro

LUCIO RIDENTI, ANASSIMANDRO

IL CONCORSO DI "FILM" A RIMINI: "DIVI" PER 24 ORE DUE SOLI VINCERANNO (ma venti sperano...)

Francesca Bertini

FRANCESCA BERTINI

QUINTO CAPITOLO DEI SUOI RICORDI DI ARTE E DI VITA

Paola Ojetti

PAOLA OJETTI

DISNEY E "BIANCANEVE"

Alberto Consiglio

ALBERTO CONSIGLIO

PASSAPORTO DEI 7 NANI

Arturo Cellini

ARTURO CELLINI

"SABBIE MOBILI" LE PAGHE DI UN "DIVO"

Questa volta

•

Ferenc Körmendi

FERENC KÖRMENDI

"FUGA VERSO IL SOGNO" (romanzo cinematografico - Decima puntata)

X.

X.

CARMINATI RACCONTA: DA BROADWAY A HOLLYWOOD

Alberto Simeoni

ALBERTO SIMEONI

NASCITA DI UNA VERA INDUSTRIA DEL CINEMATOGRAFO ITALIANO

Roberto Dandi

ROBERTO DANDI

"THE RAGE OF PARIS": UN SUCCESSO (con il permesso della critica)

Y.

Y

STORIA AMERICANA DI DANIELLE DARRIEUX

SI GIRA "LA VEDOVA" - Miracolo veneziano - Parla il regista

"PICCOLI NAUFRAGHI" Film di ragazzi "SOTTO LA CROCE DEL SUD" Film d'Africa

Franco Saponieri

FRANCO SAPONIERI

FILM DOCUMENTARI E SCIENTIFICI AI LITTORIALI

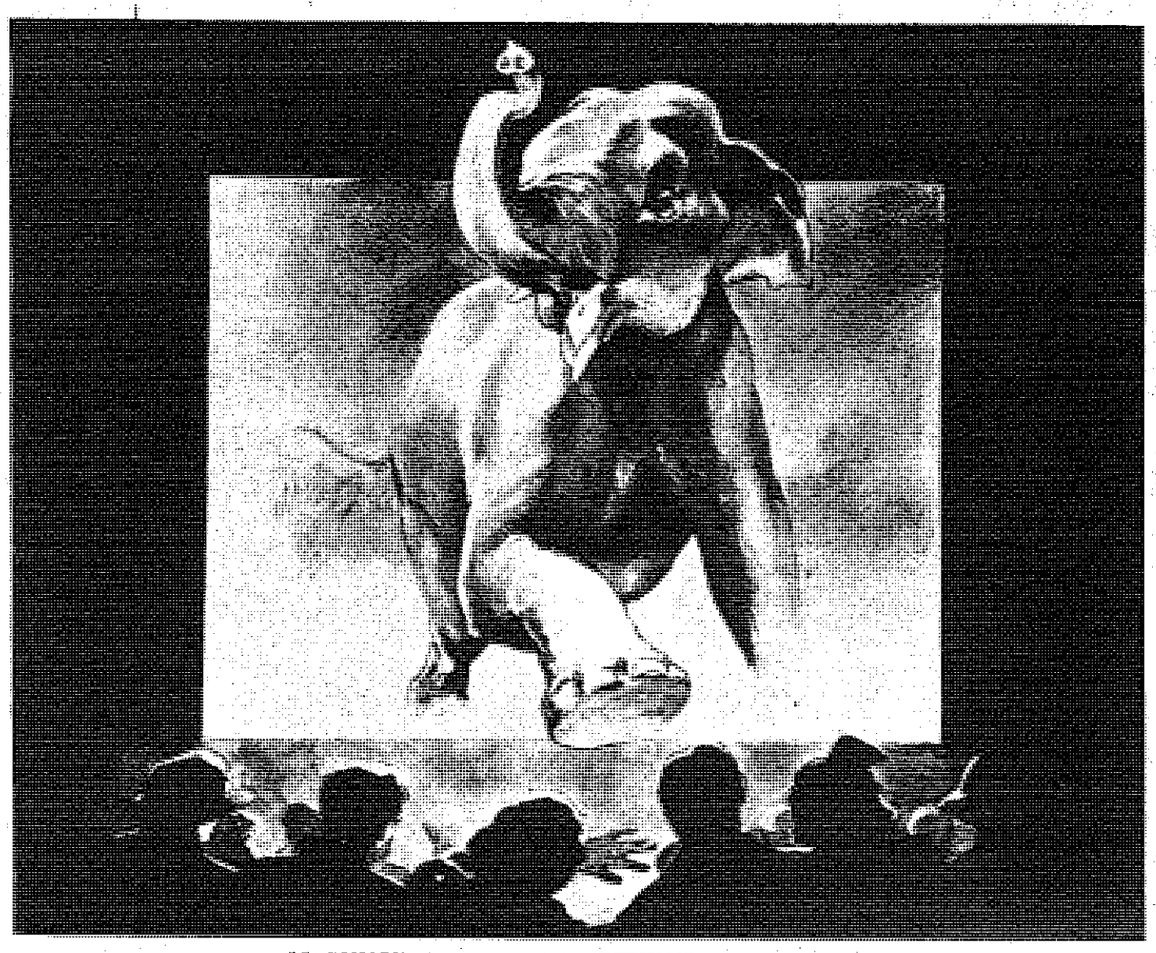
Vera

VERA

LA VIA DELLA SEMPLICITÀ

SETTIMANA N. 4 ALLA MOSTRA DI VENEZIA

SETTE GIORNI



LA CONQUISTA DELLA TERZA DIMENSIONE: IL FILM IN RILIEVO

Immaginatevi una bella sera — dopo un pranzo saporito — d'incamminarvi verso il cinematografo X alla ricerca di un film piacevole che vi agevoli la digestione. Entrate, naturalmente prima che incominci la proiezione, prendete comodamente posto in una buona poltrona centrale che sembra lasciata libera apposta per voi, accendete una sigaretta e, finalmente, siete pronto per centellinarvi gustosamente lo spettacolo.

Anche la macchina è pronta come se aspettasse soltanto che voi vi accomodaste: si spengono le luci e lo schermo s'illumina. Ci siamo...

A questo punto succede la cosa più spaventosa che abbiate mai visto in vita vostra. Il mondo d'immagini che deve vivere solo sulla tela ne balza invece fuori all'improvviso per precipitarvisi addosso con fulminea rapidità...

— Accidenti... Ecco la zampa di un elefante che mi schiaccia!...

Un balzo istintivo a destra e siete miracolosamente salvo, senza neppure sollevare le proteste del vicino per l'urtone improvviso, per il semplice motivo che anche quel vicino è schizzato nella poltrona appresso... Ho detto salvo?... Illusione! Ecco una clava, fino ad un momento prima disciplinata ed innocua nelle mani del giocoliere, dirigersi violentemente verso la vostra faccia e subito dopo una poltrona scaraventata dalla finestra di un ultimo piano precipitare sulla vostra testa...

Questo, in parole povere, è il film in rilievo, sorprendente conquista del cinema, descritto nei suoi sensazionali effetti ottici.

La Metro Goldwn Mayer, all'avanguardia anche in questo nuovissimo ramo della cinematografia, circa due anni fa già presentava un primo esemplare di film in rilievo che suscitò l'interesse e la curiosità dello spettatore e del competente.

Oggi presenta il secondo e la sorpresa si rinnoverà più interessante e più divertente, perchè il secondo film in rilievo fruisce, nei confronti del suo predecessore, di una tecnica più aggiornata e di una materia visiva più ricca di effetti. Sarà indubbiamente una novità sensazionale della nuova stagione.

In margine alla Mostra

Maraini, maglia gialla

(Continuazione dalla prima pagina)

ira le partenti ci erano sembrate le più sicure).

Ma, tante scuse per le signore, il massimo interesse della corsa era riservato agli uomini. E quando Ugo Ojetti partì subito dietro la squadra femminile bisognò richiamarlo all'osservanza dei suoi alti doveri di sommo giudice, perchè si fermasse presso una barena in attesa della partenza dei maschi. La quale partenza fu data da S. E. Alfieri, alle 17,15; dopo di che corremmo al Ponte di Malamocco, traguardo del premio della montagna, a ben sei metri e rotti sul livello del mare, per quivi acclamare Arturo Osio, passato soltanto quinto ed in gran forma, dopo quattro concorrenti ignoti che lo precedevano di qualche macchina.

Constatato così che la corsa procedeva a forte andatura ci precipitammo al traguardo, per non perdere l'arrivo. Quando arrivammo, il Ministro Alfieri era già pronto a ricevere i vincitori dell'ormai storico primo semicircuito del Lido.

Ma il momento era grave. Arrivavano ad ogni istante notizie catastrofiche. Si diceva che Osio aveva demolito un concorrente e se lo era caricato sanguinante sulle spalle proseguendo così la corsa. Si diceva che Maraini aveva abbandonato la gara al secondo colle della montagna, tra gli Alberoni e Malamocco, ovvero a quota m. 3,75. Si diceva che l'on. Silva era stato costretto a continuare a piedi dopo che Freddi gli aveva staccata la catena...

Ugo Ojetti, presidente della Giuria, appunta il numero di partenza sulla schiena dell'on. Maraini.

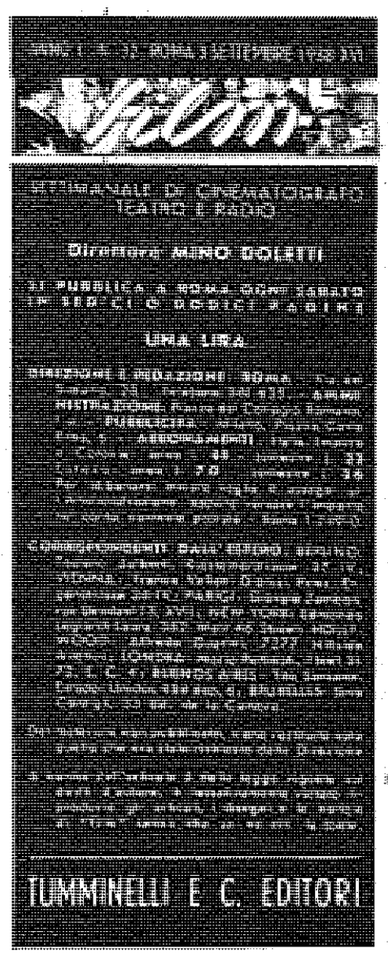
Invece no. Arturo Osio aveva, sì, investito un concorrente, ma siccome la sua bicicletta era rimasta danneggiata irreparabilmente nell'incidente, si era appropriato di quella della sua vittima, lasciandola a piedi e fuggendo veloce. In quanto a Maraini, incontrata una bella signora di sua conoscenza che indossava una maglia gialla, s'era fermato per farsela donare e arrivare sì, buon ultimo, al traguardo, ma con la maglia dal glorioso colore. L'on. Silva, poi, non arrivava affatto perchè la catena della bicicletta non c'era mai stata, secondo lui. La classifica si chiudeva quindi a tempo di primato (9 chilometri in 16 minuti) piazzando al primo posto il dott. Luigi Bianchi del Ministero della Cultura Popolare, al quarto Arturo Osio, al settimo Berti, all'undecimo Pavolini, al diciassettesimo Cantalamessa, al ventiduesimo Montanelli e al ventitreesimo Maraini.

Vincitore morale, dunque, Arturo Osio, fortissimo pedalatore nonchè banchiere ufficiale della cinematografia italiana. Era il tramonto e il sole splendeva a larghe falde quando tutti sfiatati, chi per una ragione e chi per l'altra, risalivamo i gradini dell'Excelsior che due ore prima avevamo disceso con tanta orgogliosa baldanza. Soltanto Ugo Ojetti, fresco e sorridente, si guardava intorno con la soddisfazione del dovere compiuto, deciso ormai a non abbandonare più il basco inaugurato per l'occasione, nemmeno alle future sedute dell'Accademia. Quel basco, o amici, era adunque un simbolo. Il simbolo della evoluzione sportiva del più accademico degli sportivi d'Italia.

Il simbolo, insomma, della rinascita sportiva della Mostra del Cinema.

G. V. Sampieri

S. E. Alfieri dà il via ai concorrenti.



SETTE GIORNI A ROMA

(CRONACHE CINEMATOGRAFICHE DELLA SETTIMANA)

Settimana europea, questa, che si è svolta nei locali di prima visione dell'Urbe. Nessuno più di noi va sostenendo con la parola e con la penna — in mancanza di altri più pratici mezzi espressivi e dimostrativi — quanta immensa ricchezza di possibilità e quanto vasto campo di realizzazioni e affermazioni non transitorie sia a portata di mano della cinematografia europea. Ed anche, aggiungiamo, quanto vantaggio essa possa contare in partenza nei confronti con la pur stragrande e vittoriosa e (dicono le plebi) invincibile concorrente americana. Nè queste nostre affermazioni, e questi nostri esaltati gridi di riscossa alla Pietro l'Eremita, partono da un accesso o eccesso di morboso sentimentalismo o si poggiano su inconfessabili compiacenze di facili successi demagogici e tribunizi: noi basiamo il nostro asserto non solo sulla nozione, cognizione ed essenza stessa dello spirito e della genialità europea — che non può temere confronti con nessun altro concorrente attuale — quanto, e sopratutto, su un esame obiettivo, benchè lungimirante e scaltro, dei valori della industria e cinematografia americana, e da un logico concatenamento tra questi valori — e il successo che essa incontra — con le cause causanti e reali, se pur astutamente nascoste e mascherate.

Non è questa la sede più opportuna (nè, fortunatamente per chi legge, ci è consentito lo spazio necessario) per rielaborare ancora una volta il seducente giuoco dei sillogismi e delle documentazioni che culminano, come una bella torre moderna, con la dimostrazione della tesi che sosteniamo. Ci basta soltanto, per rimanere nei limiti del compito assegnatoci, segnalare come la nostra fiducia, che è assoluta, e la nostra difesa, che è disinteressata quanto entusiasta, di una superiorità e possibile supremazia del cinema europeo nei confronti di quello d'oltre oceano, presuppongono in modo assoluto una genuità di ispirazione ed una coerenza di realizzazione che, nelle produzioni d'Europa, si prefiggano dal primo all'ultimo fotogramma (trama, sceneggiatura, dialogo, fotografia, scenografia e colonna sonora compresi, senza eccezione per nessuno degli elementi costitutivi di una pellicola) di rivelare e affermare l'originalità del loro paese di origine.

Purtroppo, invece, le pellicole presentate questa settimana a Roma peccano tutte, in diverso modo, di una tendenza imitatrice o, quanto meno, di maniera che vorrebbe agganciarle al rimorchio della produzione americana, o sospingerle sulla scia di colossi d'oltre oceano.

Non è in tal modo che, evidentemente, intendiamo una cinematografia d'Europa.

In *La porta dell'infinito*, per esempio, la trama di per sè parte da precedenti già noti e riusciti della cinematografia americana. Con ciò non si vuol negare vita e successo a pellicole che, edite in Europa, vogliano narrare vicende già realizzate in America. A parte che è proprio in siffatti cimenti audaci e allettatori dove si può meglio rilevare una sfida al concorrente e rivelare una supremazia di ingegno e di abilità narrativa, ci sarebbe da domandarsi come si potrebbe fare altrimenti quando le fonti ispirative maggiormente sfruttate dall'America sono tutte nate e allevate dalla letteratura europea. Non si tratta dunque di questo: ma si tratta del modo, o meglio di quello che suole chiamarsi lo « stile ». Nel dramma di L'Herbier non troviamo nessun tentativo sincero e coraggioso di assimilare alla europea l'ambiente di una Accademia Navale, per riprodurre con spirito e stile europeo la vita e i contrasti. Lo schema americano è troppo presente alla mente degli autori. Ed essi, in cambio, cercano di dare una verniciata originale ricorrendo a quella vieta e falsa tinteggiatura letteraria decadente che, se è tipicamente francese, non rappresenta certo un valore lodevole o positivo della letteratura di Francia. In una parola — come purtroppo accade assai spesso — si è limitato il peggio della maniera americana e si è posto in evidenza il peggio dello stile europeo.

Risultato: un film pieno di possibilità, rivelatrici di ingegno non comune e di non comune abilità nei realizzatori, strangolato e soffocato da atteggiamenti di intellettualismo torbido e, innegabilmente, inferiore. In una parola: una battaglia perduta per troppa civetteria di snobismo.

Al contrario accade per *Fanny Elssler*. La cinematografia tedesca, che già sembrò in tempi non remoti minacciare seriamente la concorrente transoceanica — sopra tutto per una originalità e schiettezza inconfondibile di stile, non soltanto esteriore — ha voluto in questo lavoro rinunciare *a priori* ad ogni sua caratteristica. Si è cercato anzi, e lo sforzo risulta evidente anche per i più profani, di evitare con cura ogni più lontano accenno ad uno « stile », per snervarsi intieramente nell'affannoso sforzo di imitazione e di subordinazione a modi narrativi e a concetti ispirativi di tutt'altro clima e tradizione.

Ne è venuto fuori un film senza equilibrio, sdolcinato là dove voleva essere patetico, melodrammatico là dove tendeva all'eroico, arbitrario quando tentava il volo di fantasia. Anche la tipica espressività di illuminazione, di fotografia e di inquadrature che ha distinto sempre la produzione teutonica, è stata sepolta in un candido sudario di lattemiele e di giuochetti di luce angelicale che, se pure in sè non privi di un certo valore intrinseco, deludono ed irritano in una produzione edita là dove nacque e si affermò il più vigoroso, audace e spregiudicato stile fotogenico.

Quanto a *Il destino in tasca* ci sgorgano in punta di penna tante e così prolisse discorsesse che preferiamo — e del resto ci costringe lo spazio — tacere. Non si può dir male di una pellicoletta come questa, dove ci sono tanti e così simpatici nostri attori di teatro, dove tutto è stato dosato con farmaceutica esperienza dall'espertissimo Righelli: non se ne può, nè se ne deve dire male, se lo si considera a sè, come serie di fotografie parlanti che ripetono la commedia di Colantuoni.

Ma se si vuole esaminarlo come film, espressione cioè di quella nuovissima forma di arte spettacolare che agita e interessa tutto il mondo e che si chiama cinematografia... Oh, allora è un altro paio di maniche! Potremmo incominciare *ab ovo*: ripetendo cioè...

Ma le forbici inesorabili dell'impaginatore troncano la tiritera.

Del resto la sanno tutti a memoria: anche Righelli.

Vice

La Dietrich a Parigi. — Si dice che la Dietrich sia in trattative per fare un film Parigi, per la piccola somma di centoventimila dollari!

Stokoski evoluto. — Stokoski si è staccato dalle sottane della diva Garbo ed è partito da Stoccolma per Hollywood.

Elizabeth Arden
S. A. ITALIANA
Prodotti di bellezza per la cura dell'epidermide. Prodotti speciali per l'estate. Prodotti Hollywood per la truccatura cinematografica e da scena.
Al Lido di Venezia, presso "GIULIO" al Grand Hotel des Bains, un'Assistente Specializzata di Elizabeth Arden applicherà, durante tutto l'Agosto, gli stessi trattamenti di bellezza che hanno reso celebri i Saloni di Nuova York, Parigi, Londra e Berlino.

ROMA - SALONE PER TRATTAMENTI: PIAZZA DELLE TERME, N. 4
presso GRAND HOTEL, Tel. 42348

Polveri Idriz
Preparate l'acqua per la vostra tavola e per estinguere la sete con le rinomate
POLVERI IDRIZ ERBA
Facile digestione
Gusto squisito
Gioia di bere

CARLO ERBA S.A.- MILANO

RADIOMARELLI
L'APPARECCHIO PIÙ DIFFUSO IN ITALIA

GABRIELE D'ANNUNZIO
INTERPRETATO DA
RUGGERO RUGGERI
INCISO SU DISCO
CETRA
P. E. 68 - L'USIGNOLO dall'Innocente di G. D'Annunzio dizione di R. Ruggeri
LE MANI da "La Vergine delle Roccie" di G. D'Annunzio - dizione R. Ruggeri
ALTRE RECENTI INCISIONI DI R. RUGGERI
DISCO CETRA P.E. 69
DELL'IGNOTO (Secolo XV)
TRIONFO DI BACCO E ARIANNA di Lorenzo De Medici
NELL'ANNUALE DELLA FONDAZIONE DI ROMA di G. Carducci
Questi preziosi dischi da 30 centimetri sono in vendita presso tutti i buoni rivenditori italiani a L. 20 cadauno
PRODUTTRICE
S. A. CETRA - Via Arsenale, 19 - TORINO

"LUCIANO SERRA PILOTA" TRIONFA A VENEZIA

Hanno vinto i giovani

Venezia, agosto

(Bando toglierle le virgolette, ed ecco che "Luciano Serra, pilota" non è più un film, ma un amico, una persona cara. L'amico, la persona cara con la quale abbiamo trascorso un anno e mezzo terribile, qui in Italia, o laggiù in Africa, a terra o in volo: la persona cara che conosciamo da molto tempo, che conosciamo da sempre, o almeno da quando abbiamo cominciato a capire l'ordinanza di un'ala di guerra che vola. Rimettiamo le virgolette, e troviamo il film — il suo film —, il film della sua vita e della sua morte, le pagine scritte insieme, per lui, su un nastro di celluloide: sul misterioso nastro di celluloide che s'è messo prodigiosamente a parlare con la sua voce, a ripetere i suoi gesti, a ripetere lo sguardo fisso e immobile della sua morte. Caro amico Luciano Serra, per quel minuto in cui i tuoi occhi sono spalancati e fissi verso l'alto, si può dimenticare questo anno e mezzo di fatiche e di ansie: si possono dimenticare i piccoli contrasti, i disaccordi, i grossi bronci che non sono mancati fra di noi — com'è di regola nelle grandi amicizie —; quei contrasti, quei disaccordi, quei bronci, che erano altrettante buone occasioni, forte la pace, per volerci bene di più).

* * *

Se ricordiamo la breve storia — così breve, che è cronaca — di questo anno e mezzo, possiamo ricordarci come incominciò la conoscenza di Luciano Serra. Il primo incontro avvenne attraverso le poche righe di un giornale: un ragazzo aviatore, figlio di un aviatore, scriveva con parole rudi e franche, senza fronzoli, che quest'arte nuova del cinematografo gli piaceva e che per essa avrebbe fatto qualche cosa. Il «qualche cosa» fu «Luciano Serra», personaggio nato e maturato dalla passione del giovane che da poco era tornato dall'Africa dove aveva fatta la guerra. Un aviatore, figlio di un aviatore, fratello di un aviatore, non poteva fare un film con dei tabarini e dei balli languidi; doveva fare un film pieno di ali e di eliche, non messe lì dentro in parata spettacolistica, ma come materia vera e viva del racconto, come elementi indispensabili dell'atmosfera. Difatti, «Luciano Serra» (dimentichiamo per un momento che è un personaggio, e consideriamolo come film) non è un pretesto, più o meno cinematograficamente riuscito, messo su allo scopo di far rumore con delle eliche e di inquadrare sequenze di ali; in «Luciano Serra» la materia aviatoria non è «messa dentro» per un pretesto di sceneggiatura o per una acrobazia del soggetto: in «Luciano Serra», il volo, le ombre delle ali che radono un campo di atterraggio, le anguste custodie delle carlinghe sono, non l'eccezione, non il «colore», non l'ingrediente, ma la norma. E la stessa produzione del film, e i protagonisti, e gli autori, e coloro i quali vi hanno lavorato, hanno sempre vissuto — per più di un anno — in mezzo ad ali che frullavano e ad eliche in vortice. Da Campoformido a Caserta, da Udine al Bassopiano occidentale etiopico, «quelli» di «Luciano Serra» erano sempre con l'apparecchio alla porta, e la ridda dei voli da una parte all'altra dell'Italia e dall'Italia all'Africa ha intessuto una rete vertiginosa e serrata. Voli non turistici, intendiamoci; nè voli fatti per la discutibile comodità del «far presto»; ma voli necessarii, come quelli che vedevano le pesanti partenze dal pigro campo di Agordat e facevano la spola con l'Asmara, quartier generale della produzione. Ci fu un solo giorno in cui l'apparecchio andò quattro volte all'Asmara perchè Franco Riganti doveva parlare, per radiotelefono, con Roma, a Vittorio Mussolini. (E Vittorio Mussolini, per vedere il suo film a Venezia, c'è venuto in volo, naturalmente).

* * *

Dal supervisore all'interprete, dal regista al produttore, credo che nessuno — in questo film — superasse i trent'anni (e qualcuno era molto, molto sotto questo limite). Tutto si è fatto giovanilmente, senza leggerezze, ma anche senza le ponderose pastoie della cosiddetta «esperienza». Si è lavorato spesso — com'era inevitabile — con i nervi tesi e il fiato grosso; ci sono state passioni e passionalità, urti e contrasti, come in tutti i film; ma dal conflitto fatale nasceva fatalmente il meglio. Ad ogni modo, l'esempio della misura, della calma, lo diede sempre il più giovane, Vittorio Mussolini, che stava ore ed ore, giorni interi, a seguire le riprese, e non parlava mai, ma poi saggiamente diceva al momento giusto quella parola che era veramente utile. Dopo, tornava silenzioso e attento, incurante dei curiosi che stavano lì attorno, nel teatro, a guardare. Un giorno tra i curiosi ci fu anche suo fratello Bruno; e, quando se ne andò, disse: — «Allora, ci vediamo...» —. Allora, ci vediamo... La frase fatta di tutti i saluti un po' distratti: e quel giorno Bruno partiva per il suo fulmineo volo attraverso l'Atlantico. Poi, dopo una settimana, tornò a venire, ogni tanto.

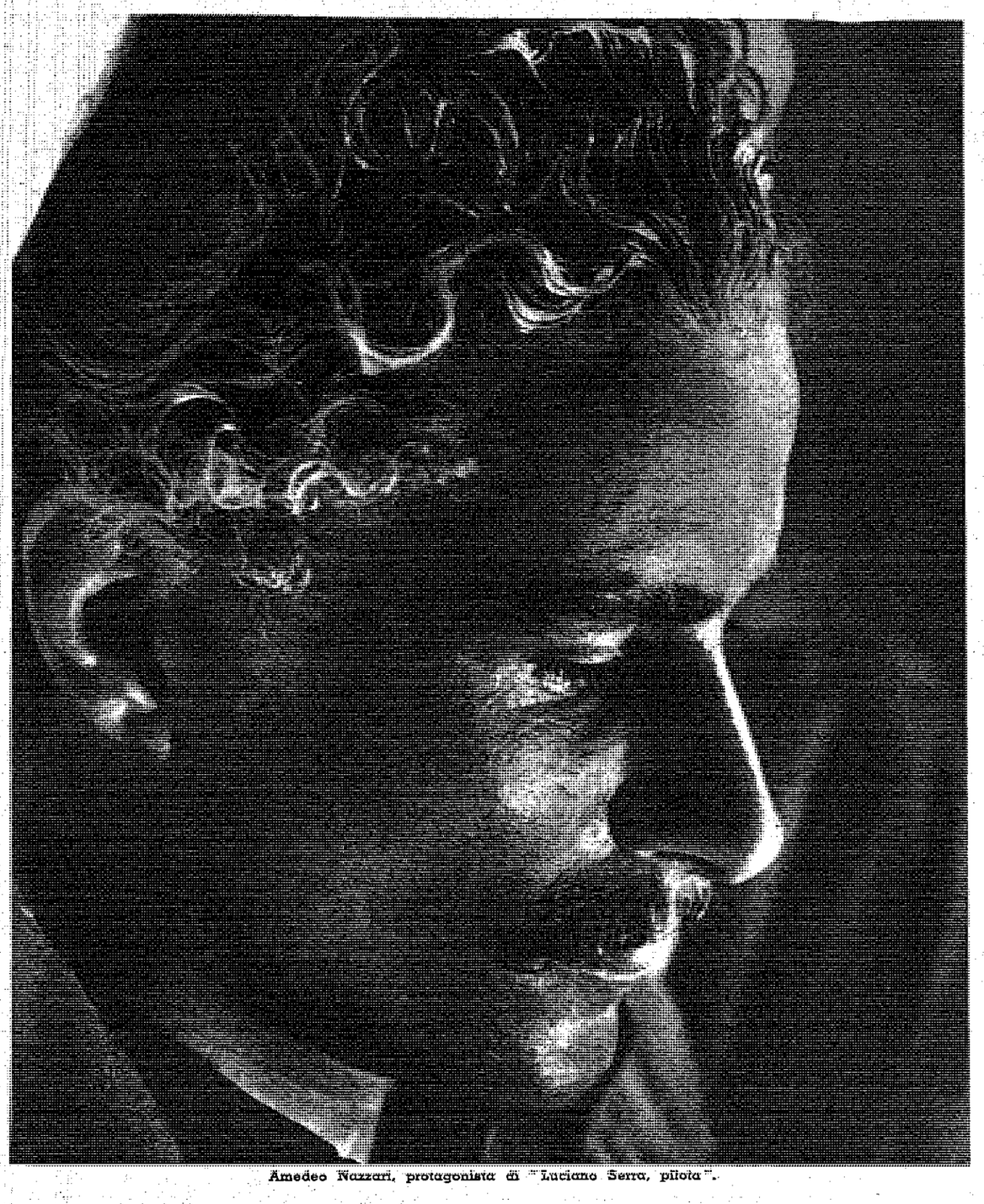
Questo bisogno di ardimento, questa atmosfera speciale della vita aviatoria — che è silenziosa, priva di rumori, parca di parole, e tuttavia sfiora, ad ogni attimo, il rischio — sono stati la materia del film. Il film si "sceneggiava" da solo; la vita del protagonista nasceva e si delineava giorno per giorno, ora per ora, perchè il supervisore ne leggeva le pagine dentro se stesso e il regista le poteva tradurre in una realtà così vicina alla sua. Ecco perchè — se è possibile dirlo nel senso più rispettoso per il lavoro e la passione di tutti — il film è stato fatto giovanilmente, quasi come se i suoi autori avessero deciso di compiere una prova sportiva, un gesto d'audacia nel quale fosse piacevole ritrovare se stessi. Era così — con l'aeroplano alla porta, reduci da un volo, o partendo per un altro — che risolvevano le difficoltà materiali della produzione o le difficoltà spirituali del personaggio. E' inevitabile che in certi determinati punti di qualsiasi film, sorgano i dubbi obbligati: che cosa deve fare, con le premesse già poste e con le conclusioni già definite, il personaggio principale? Come deve pensare? Come deve agire?... Quelli di "Luciano Serra" non avevano bisogno di lunghe perplessità per risolvere i dibattuti dubbi: facevano fare a Luciano ciò che avrebbero fatto essi stessi, lo facevano parlare con la loro voce, vivere con il loro cuore.

Goffredo Alessandrini è stato molto bravo. Confessiamo che qualche volta il suo tormentarsi, il suo non essere mai contento, il suo cercare — esasperatamente ed esasperantemente — il meglio, ci ha innervositi. Noi, dal di fuori, volevamo correre, volevamo arrivare. Ora riconosciamo lealmente che ha avuto ragione lui. Alessandrini sa quello che vuole. Ed ha — aggiungiamo — ed ha avuto, tutto quello che poteva volere. Ecco, infatti, dove il film è assolutamente perfetto: nella classe della produzione, nell'esser fatto con ognuna delle cose che occorrevano, senza risparmio, con una larghezza intelligente che pone Franco Riganti, il produttore, all'avanguardia del difficile mestiere. In "Luciano Serra" ha trionfato il criterio americano della produzione: il criterio dei soldi spesi bene, il criterio del rifuggire dalle economie grette e balorde: tutto quello che occorre al regista — e finchè il regista è un uomo equilibrato — ci dev'essere: nessuna voce dell'ordine del giorno (anche se è un ordine del giorno piantato sul palo di una tenda in Africa) deve restare inascoltata. E Alessandrini lo può dire: niente è mancato alla sua poesia perchè la sua poesia si accendesse.

* * *

(Caro amico Luciano Serra, sei tanto nostro, ormai, che possiamo perdonarti — ma non dimenticare, se Dio vuole — l'ultima che ci hai fatto, la più grossa: quello scossone che ci hai dato, quell'urto nell'anima che hai dato a noi, proprio a noi per i quali tu, pure, non avresti dovuto avere più segreti: a noi che ti conoscevamo a memoria, pezzo per pezzo, metro per metro, parola per parola... Eppure, ce l'hai fatta, caro amico Luciano Serra, pilota spericolato, puro folle del volo: ci hai fatto sentire che qualche cosa si disciogliéva in noi, e qualche cosa urgeva in gola: a noi, spericolati quasi come te, a noi antiretorici quasi quanto te, a noi che siamo delle pellacce. Ma per fortuna, c'era il buio e, quando s'è fatta la luce, eravamo di nuovo a posto, ipocriti e tranquilli, quasi avendo l'aria di sorridere alle lacrime delle signore).

Mino Doletti



Amedeo Nazzari, protagonista di "Luciano Serra, pilota".

Un grande film

Venezia, agosto

Ci si accorge, innanzi a questo film — che indubbiamente è la prima opera italiana degna di esser discussa sul piano più elevato della produzione internazionale —, come sia difficile la gestazione e la nascita di una cinematografia veramente indipendente, veramente rappresentativa di un popolo e della sua civiltà.

In un'impresa che ha bisogno, per raggiungere il successo, di grandi masse di lavoratori, dagli intellettuali agli operai, dai professionisti ai manovali, dagli artisti ai poveri diavoli che se ne stanno lì a buscarsi qualche lira occasionale, è necessario l'ottimismo. Un ottimismo disperato. Persino assurdo, persino irragionevole. Per dieci furbi che s'indignano, cento, mille fanno animo e si esaltano. Coraggio, dunque, con le frasi fatte e coi luoghi comuni: «La Rinascita del film italiano!» «Il film italiano ritorna all'avanguardia!» e via dicendo.

Confessiamolo. Abbiamo tutti combattuto una battaglia che si credeva perduta in anticipo. Si giustificava lo sforzo in cento modi. Si parlava di autarchia e della necessità di diminuire le somme che andavano in pagamento della produzione straniera. Si parlava delle masse che avevano bisogno di lavoro. Si parlava di prestigio nazionale e della necessità di opporre, almeno nei cinema italiani, dei miti, delle ideologie, dei climi nostri alla potente influenza della civiltà anglosassone divulgata attraverso i film.

E l'arte? Si pensava che all'arte non si comanda. L'arte non si sarebbe lasciata persuadere da belle parole, nè da bollettini di vittoria troppo ottimisti.

Invece, l'arte è spuntata. Si comprende che il forzato entusiasmo degli ultimi anni, la congerie di pellicola variamente impressionata piovuta sul mercato, l'enorme movimento artificiale che pareva derivare più dal sudore dello Stato che dalle iniziative private, sono servite a qualche cosa. A creare un'atmosfera? Meglio. Ad acclimatare nel difficile mondo del cinema migliaia e migliaia di persone. Bisognava che la materia eterogenea di cui è fatto un film diventasse facile, accessibile, duttile come la creta. Che ci fossero dei temperamenti tutti fatti di sensibilità cinematografica.

Chi saprà mai narrare in fatti e in cifre, da quali orrori, da quali faticosi travagli è nato il cinema americano? Chi può dire di conoscere tutta, ma proprio «tutta» la produzione annuale di una grande casa?

Dopo *Luciano Serra, pilota* possiamo cominciare ad essere pessimisti. Virilmente pessimisti. Cioè incontentabili. Il cinema italiano ha finalmente raggiunto l'arte. L'arte viva. In questo film si manifesta uno spirito italiano ed europeo. Neppure l'ombra dell'esperienza americana. Forse il proiettile scagliato è andato a conficcarsi al di là dell'industria. Ma questo non ha importanza. L'industria passa, l'arte resta.

* * *

Che cosa ricaviamo scomponendo i valori di questo film? Se volessimo farne un'analisi paradossale cominceremmo a parlare dei suoi difetti. Ragionando di essi, il lettore si accorgerebbe che i termini di confronto vanno scelti tra i massimi calibri della produzione mondiale. Una sequenza di Vidor? Una inquadratura di Flaherty? Una scena di Hataway? Precisamente...

Ma lasciamo i paradossi. Abbiamo il diritto, una volta tanto, di indugiarci sui risultati di una vittoria.

Un film composto delle cose più terribili. L'aviazione, l'arma azzurra, le aquile e gli aquilotti. Il contrasto e il confronto tra il vecchio e il nuovo regime. L'italiano emigrato e la nostalgia della patria lontana. Il padre e il figlio. Il riscatto, la rivincita in un atto di eroismo.

Ma sì. E' la storia di milioni di italiani, è la storia di questa Italia, di questa generazione che ha l'esperienza del vecchio e del nuovo. Forse proprio perchè era troppo viva in noi, ci sembra impossibile che potesse tradursi in un documento d'arte persuasiva. Forse abbiamo elargito con troppa abbondanza l'accusa di rettorica. Tuttavia, questo film sembra tener conto delle suscettibilità più acute. Quante sconfitte prima di *Luciano Serra, pilota*! (Ma sconfitte onorevoli, che lo sforzo per uscire dal banale, lo sforzo per conquistare un vero linguaggio cinematografico era altamente meritorio.) Ricordiamo il *Grande appello*. La necessità di superare l'enfasi e la rettorica era sentita addirittura con ansia. Ma la misura non era dettata dall'ispirazione: il dramma senza sfumature e un clima volutamente popolaresco davano nel frigido, nel letterario.

In *Luciano Serra* il 1921, la crisi terribile, è resa con tre battute e con una atmosfera leggera. Un aviatore, asso di guerra, disoccupato. A un compagno collaudatore domanda: — Quel che abbiamo fatto non conta nulla? — Sottovoce, sorridendo, distratto. Se l'attenzione dello spettatore non fosse già inchiodata, la battuta potrebbe sfuggire. Luciano Serra l'ha già ripetuta tante volte, che la dice ora quasi meccanicamente. La crisi della coscienza italiana è, appunto, in quella famiglia che si sfascia, in quella donna che non ha più fede nel marito, in quel vecchio suocero che si stringe disperatamente, nella bufera, alla sua filanda.

E' la storia d'un uomo, non quella di un eroe o di un temperamento d'eccezione. E' un uomo che affonda, un po' per volta, insensibilmente, senza crolli. Il peso di quella vita perduta si sente solo nel punto in cui dall'Italia gli arriva la domanda del figlio, candidato all'Accademia Aeronautica.

Ma sì, la passione di Luciano Serra a questo punto è umana, umanissima. Forse è più pietà di sè stesso che orgoglio di padre. Egli rivede i suoi vent'anni, ma più chiari, più sereni, e i sogni perduti tradotti in una realtà accessibile ad ogni giovane.

* * *

Luciano Serra si giova di due attori di gran classe. Amedeo Nazzari e Mario Ferrari. Maschere virili, senza liscio. Rudi fisionomie italiane. Dei soldati? Sopratutto degli uomini. Ricordate *Squadrone Bianco*? Spiaceva che lo spirito marziale di quegli ufficiali fosse reso con l'insistere in una sorta di aria arcigna, di gravità musona, di sostenutezza un tantino tediosa: più persuasivi ed umani riuscivano i cavalieri arabi. Serra e Morelli raggiungono, invece, un naturalismo perfetto. Non potremmo non lodare l'equilibrio della fotografia. In nessun momento l'autore sente il bisogno di dominare la propria incertezza nella ricerca di inquadrature preziose, nell'intenzione di raffinate dissolvenze. L'obbiettivo non si preoccupa che del nitido, del chiaro, del «vero». Niente si cede alla tentazione degli effetti di luce in cui si risolvono, troppo spesso, i film d'Africa.

Mirabile il dialogo, dosato con estrema sapienza, recitato con una dizione naturalissima, assolutamente insolita per il cinema italiano, ancora incerto nelle pastoie dell'enfasi teatrale.

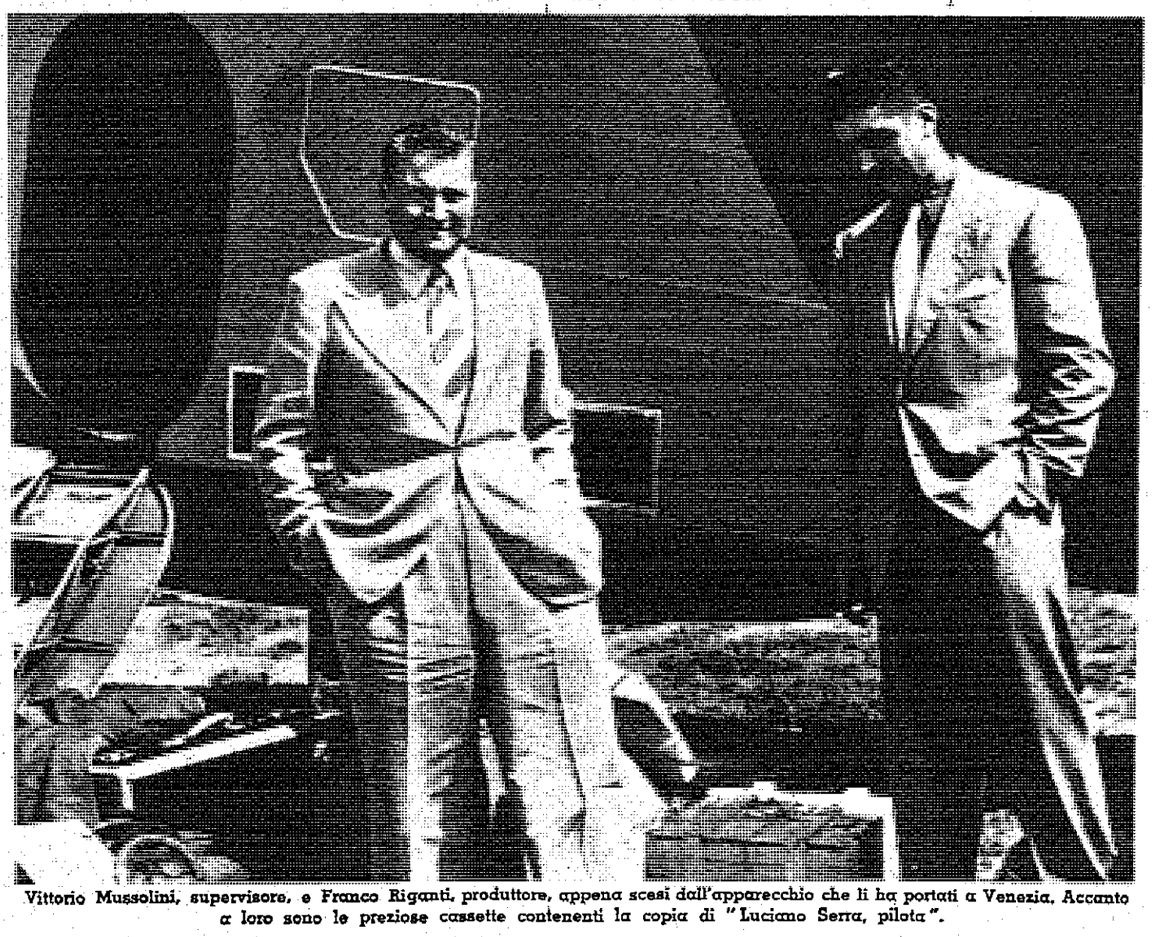
Altri aspetti tecnici di questo lavoro ci rassicurano e ci dimostrano che *Luciano Serra* non è un punto di partenza. Non basta, perchè una produzione cinematografica si affermi, che si possa puntare su un grande temperamento di regista. Bisogna poter contare anche su qualche attore che rappresenti una cifra assoluta, indipendente. E' il caso di Amedeo Nazzari? Diremmo di sì.

Ma il problema che era parso finoggi letteralmente insolubile, è quello del direttore di produzione. Ora, quel che ci soddisfa in *Luciano Serra* è appunto lo stile, la classe della produzione.

Non concluderemo senza ricordare che il giovane, anzi il giovanissimo supervisore di questo film, polemizzava tre anni fa sulle tendenze della produzione italiana e a chi vagheggiava un cinema «europeo» antiamericano opponeva con molto buon senso l'esempio di forza, di giovinezza e di ottimismo che ci veniva dalla produzione degli Stati Uniti.

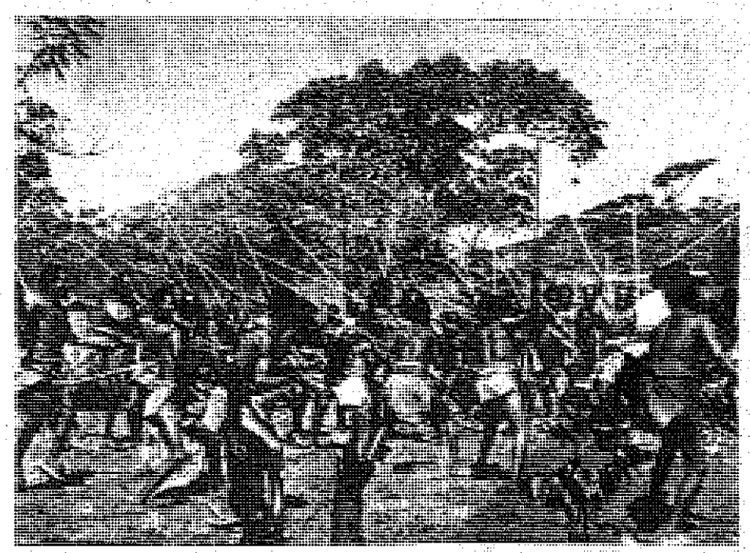
Si poteva prevedere, da quella premessa polemica, un indirizzo americano della nostra cinematografia? Vediamo ora, in *Luciano Serra* quali erano le idee del suo supervisore: esprimere un clima italiano con la forza, l'evidenza e la naturalezza usate dagli americani per esprimere ed imporre il loro clima.

Alberto Consiglio



Vittorio Mussolini, supervisore, e Franco Riganti, produttore, appena scesi dall'apparecchio che li ha portati a Venezia. Accanto a loro sono le preziose cassette contenenti la copia di "Luciano Serra, pilota".

SETTIMANA N.4 ALLA MOSTRA DI VENEZIA

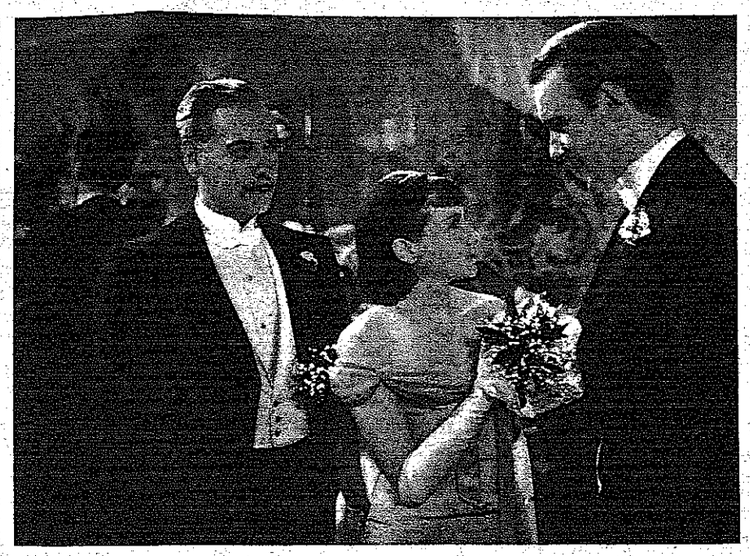


SOTTO LA CROCE DEL SUD, diretto da Guido Brignone.

Nei nostri film coloniali eravamo abituati a vedere scene di guerra. Il ricordo che ne avevamo era sempre legato a qualche morte pietosa. Non ci eravamo ancora permessi il lusso di raggiungere un clima eroico senza morire e non si voleva, giustamente, dare alla nostra vita coloniale un'impronta da Legione Straniera tra avventure di deserto e di tabarini.

Eugenio Fontana ha raggiunto questa meta col suo ultimo film "Sotto la Croce del Sud", il film della terra, non della guerra. Egli è, così, alla sua terza campagna coloniale e, dopo il patetico di "Squadrone Bianco" e l'eroico di "Sentinelle di bronzo", doveva produrre il film della pace, il film nel quale la guerra fosse ormai un fatto compiuto e superato. In questo anche la donna deve cedere il passo alla terra e la grande e magnifica Danza propiziatrice nella quale le vergini indigene danzano, al lentissimo ritmo dei tamburi, affrontate ai giovani finchè, al colmo dello spasimo sensuale, le bocche si uniscono alle bocche, si eleva a un livello che diremo di rito e rappresenta per quelle creature che la guardano assorti e la vedono sovrimpressa sul volto dell'unica donna, che essi possano ammirare, la bellissima Durantì, il soffio ma non il veleno della passione.

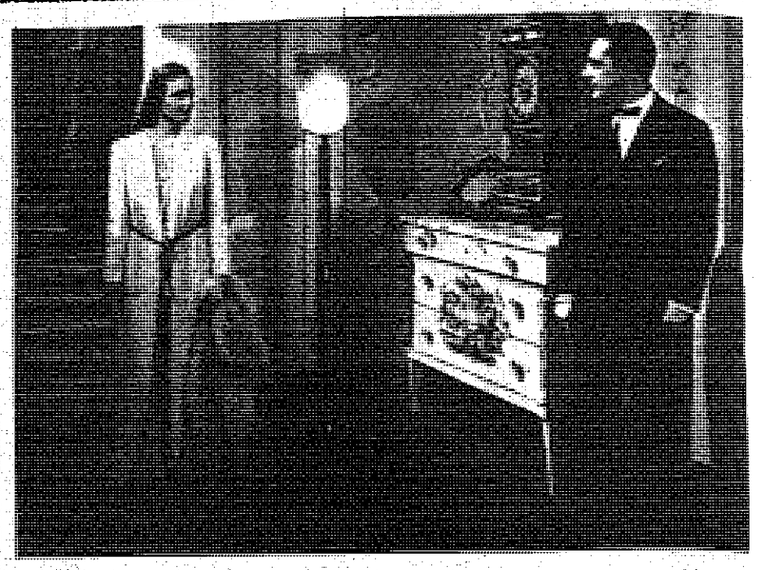
Avremmo voluto che questa superiorità sugli interessi e sui desideri della terra non dovesse mai scendere, neppure un istante, nel piccolo dissidio tra il levantino ladro e l'italiano onesto ma anche questo particolare che, a leggerlo pare addirittura il nucleo del film, è sopraffatto dalla nobiltà dei personaggi che sono resi mirabilmente dagli attori.



YVETTE, diretto da Wolfgang Liebeneiner.

Una novella di Maupassaut tradotta in cinematografo perde gran parte della sua bellezza. E se il regista che si prende l'incarico della trasposizione non ha la mano felice nel cesello degli ambienti e dei personaggi similmente all'autore, c'è poco da fare. Purtuttavia questa «Yvette» della Tobis germanica s'è fatta attendere con un certo interesse poichè si sapeva che era dovuta alla regia di Wolfgang Liebeneiner, ex attore, di cui s'era gustata una precedente, brillante commedia: «Il marito modello». Ma diremo subito che stavolta Liebeneiner non ha avuto la mano felice e che il sub film è stato accolto freddamente dal pubblico veneziano. La vicenda — che si vale altresì di un'ambientazione molto curata — si snoda nel 1880 e ci parla di una giovane donna che, abbandonata dall'amante dopo la nascita della figlia (Yvette), si dà al gran mondo e vive corteggiatissima, sicura di sua figlia che ha chiusa in un convento. Ma la ragazza viene mandata via e, capitata all'improvviso in casa della madre, resta sbalordita del suo comportamento amoroso. Allora Yvette, credendo che la madre meni questa vita allegra solo per mancanza di mezzi, si affretta a chiedere un aiuto finanziario ad un ingegnere suo spasimante il quale comincia a dubitare della di lei onestà. La ragazza si accorge del passo falso e, secondo la moda di quel tempo, si avvelena. L'ingegnere naturalmente arriva in tempo per salvarla, si convince dell'onestà di Yvette e ci fa capire di volerla sposare, lasciando tutti a cuor contento.

In complesso si tratta di un film che si vede senza fremito di passione, nè fremiti di passione contiene.



HANNO RAPITO UN UOMO, diretto da Gennaro Righelli.

Bisogna iniziare il resoconto di questo film con una notizia di pura cronaca: quattro applausi a velario aperto e uno, insistentissimo, alla fine del film.

E' nostro dovere dare questa notizia anche se avremmo preferito che tanto entusiasmo si sprigionasse per film più artistici. Ed è diritto del pubblico divertirsi, quando crede che gli se ne sia presentata l'occasione. A "Hanno rapito un uomo" il pubblico si è divertito tanto da non accorgersi della banalità di certe trovate, dell'incongruenza di certe situazioni e della confusione in cui si cade dopo la prima parte. Caterina Boratto, Vittorio de Sica, Maria Denis, Evelina Paoli e Romolo Costa sono stati sempre così vivaci e piacevoli che gli spettatori si sono affezionati alle loro vicende anche quando non le potevamo seguire. E' solo peccato che Maria Denis, sempre così raffinata, abbia, talvolta, nell'ingrata parte della mondana, esagerato un poco in volgarità.

Lo spunto è divertente: una giovane granduchessa russa, per sfuggire a un matrimonio combinato con uno del suo rango, finge di essere sposata con un attore cinematografico e manda in giro per il mondo la fotografia del presunto sposo. Le cose si complicano tanto, per l'intervento di una zia, che doveva, poi, essere la futura suocera, che la granduchessa è costretta a pregare, anzi a scongiurare il presunto marito a recitare la sua parte vicino a lei. Come si chiarisce la situazione, è facile indovinarlo.

Il pubblico del Lido è grato a Righelli per un pomeriggio di riposo cerebrale, di schietto buon umore. Che cosa si può avere di più da un film che certamente avrà una lunga e brillantissima carriera?

URLAUB AUF EHRENWORT, diretto da Karl Ritter.

Questa pellicola della Ufa diretta da Karl Ritter e interpretata da Rolf Moebins e Ingeborgh Theek, attori della nuova generazione, assunti allo schermo, cioè, dopo la cacciata degli ebrei, è un dramma, di quegli opprimenti drammi tedeschi, ambientato nel tempo di guerra. Ma ciò che conta in questo film non è il dramma esteriore, bensì quello intimo, vissuto dal tenente Praetorius. La angoscia di questo ufficiale che cede alla spinta del cuore contravvenendo alla disciplina del soldato, è una mirabile pagina di cinematografo. Di passaggio per Berlino con un reparto di riservisti, il tenente Praetorius concede ai suoi uomini — contro le disposizioni superiori — un permesso di sei ore perchè questi, giovani o vecchi, soldati anziani o reclute, possano rivedere la famiglia. La pietà dunque vince la disciplina: ed essi, sotto il vincolo della parola d'onore, possono gustarsi la breve gioia di tornare per un attimo tra le proprie famiglie. E' qui che si realizza il dramma vero, potente, umano, vissuto dal tenente Praetorius. E' la sua ansia, la sua angoscia di queste sei ore che costituisce il nucleo essenziale della vicenda, finchè i soldati non fanno tutti ritorno ed egli può schierare l'intero reparto all'arrivo, davanti ai suoi superiori. Recitato con cura, il film ha una linda regia — tranne certi punti oscuri comuni a tutta la produzione — e si fa applaudire per la sua emotività.

Vi sono alcune scene, frutto della nuova maniera tedesca, un pò fosche, un pò pesanti, che riescono tuttavia ad insinuare nello spettatore l'ansia del protagonista. E lo spettatore sia pure con un certo spasimo, le vive nella loro interezza.

REZI PENTEK, diretto da Làszlò Vajda.

Storia ungherese di un medico conquistatore che nuota nei debiti. (Strane, queste figure di conquistatori, che perdurano nei film del ventesimo secolo.) Come è naturale, interviene il solito amico che gli fa vendere la casa ad un ricco imprenditore di lavori pubblici, assicurandogli un aiuto temporaneo e insperato. Poi, per le solite circostanze impreviste — ma che il pubblico già conosce ad usura — il giovane medico s'innamora della figlia del costruttore edile. Ma non lo fa per passione: solo per tentare un'estrema salvezza del suo pericolante patrimonio. Intanto le cose non vanno liscie. Salta fuori una ballerina amante del dottore che minaccia lo scandalo al suono della marcia nuziale. E se ciò non bastasse, ecco che una educanda sottoposta alle sue cure (Rezi Pentek) si fa cacciar dal collegio per aver immortalata la sua insana passione di giovanetta sul diario segreto che non è più segreto perchè scoperto dalla direttrice e va a rifugiarsi nientedimeno che tra le braccia del dottore il quale non pensa più ai debiti, bensì alle carte per il matrimonio. C'è nel film tutta una lunga teoria di trovate ed espedienti che facevano le delizie del pubblico di quindici anni fa. E come queste trovate riescano a mantenersi in vita tuttora, senza tener conto della nuova mentalità del pubblico, ci meraviglia. Recitato con cura, il film ha sprazzi di luce sul grigiore della solita vicenda. Alla fine (e non solo alla fine) esso ci convince ch'è stato costruito unicamente a scopi commerciali. Ed è possibile che li raggiungerà.

PIGMALIONE, diretto da Anthony Asquit e Leslie Howard.

Vi sono due modi per dire il successo di quest'opera che è di quelle che più hanno elevato il cinematografo al livello della letteratura più intelligente e più profonda: la firma di G. B. Shaw, cioè il suo nome tra i titoli di testa, e gli applausi del pubblico della Mostra. Come si sa Shaw, è un brontolone, è forse il prototipo del burbero; per nessuna ragione al mondo, egli avrebbe consentito a dare il suo nome a un'opera che, portando il titolo di una delle sue commedie più importanti, avrebbe portato il suo nome come cinematografaro. E, non solo non avrebbe dato il nome, ma avrebbe scritto proteste su proteste, fatto diffide su diffide.

Leslie Howard è un innamorato del cinematografo. Egli è, fra tutti gli attori cinematografici viventi, quello che più ha dato poesia a quest'arte, egli vi ha trasportato tutta la poesia che è nel teatro e che nessuno aveva mai saputo trasportarvi.

La grande scena in cui Eliza, al ricevimento, ha il successo di una granduchessa, è, nella commedia, raccontata. Qui, nel film, è realizzata. E neppure per questo, e neppure per il dialogo relativo, non meno scoppiettante e scintillante del dialogo preso di sana pianta dalla commedia, Shaw ha protestato.

Al pubblico medio ha concesso soltanto un punto: che egli possa sperare in un ritorno di Galatea al suo Pigmalione. E glielo ha permesso appunto perchè questo finale, dovuto all'intelligenza di Pascal produttore — intelligenza che Shaw non si è mai stancato di elogiare — e alla finezza di Howard e di Asquith, è riuscito un vero capolavoro cinematografico.

L'INNOCENTE, diretto da Maurice Cammage.

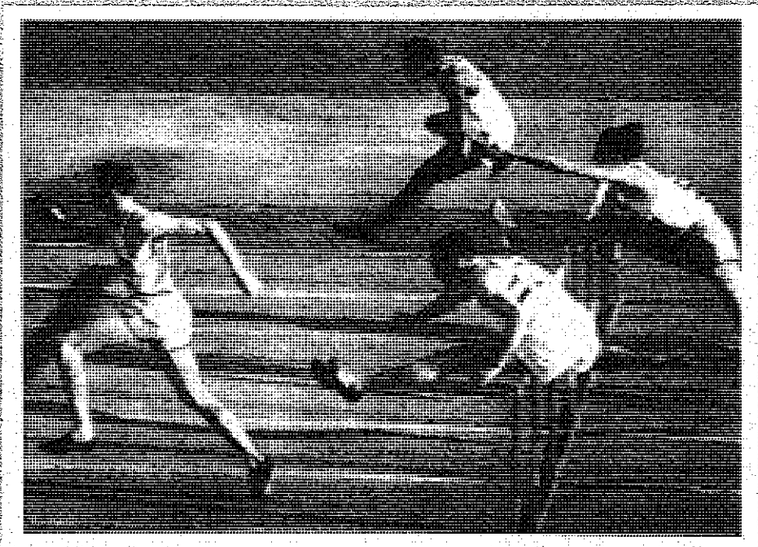
La cinematografia trae volentieri i suoi soggetti dal campo vasto della semplicità, dalle manifestazioni elementari dello spirito e della natura, dal color rosa dei sentimenti e delle ingenue espressioni della vita.

In tanti film, che qui è inutile enumerare, abbiamo visto affacciarsi il volto timido dell'innocente, l'immagine senza carattere e senza contorno dell'uomo che vive la sua ora senza coscienza del proprio essere, senza consapevolezza delle proprie azioni. Ma in questo film «Chantecler», uscito dal cervello e dalla interpretazione del popolare comico francese Noël-Noël e costruito, con stranissime idee, dal regista Maurice Cammage, non vi è nulla che possa essere paragonato ai precedenti tentativi. Esso segue rigorosamente una linea originale, cadendo, però, con una facilità estrema nel paradossale e, quel che è peggio, nel misero e nel piatto.

E' la storia di un disgraziato che vende violette sulla soglia di un ristorante notturno. Per sottrarsi alle mire della polizia, i loschi proprietari del locale affidano all'innocente, con sottili espedienti, lo smercio della cocaina; e lo fanno poi custode di bimbi rapiti e becchino d'un cadavere chiuso in un baule.

Naturalmente il pover'uomo non sospetta di nulla e per la sua enorme inconsapevolezza e innocenza, come volete chiamarla, dà modo alla polizia di arrestare i delinquenti. E sparisce senza aver avuto neppure il raggio più sottile del dramma attraversato.

Madeleine Robinson, Jacques Varennes e Mary Berry condividono con visibile buona volontà, la non grave fatica di Noël-Noël.



OLYMPIA, diretto da Leni Riefenstahl.

Di questo film, che Leni Riefenstahl ha girato non senza l'idea di intessere una materia puramente sportiva con un profondo senso politico, parlano a sufficienza e con larghezza le cifre di produzione. Anni di lavoro, mezzi imponenti agli ordini della animosa regista, severa selezione delle sequenze nell'enorme mèsse del materiale girato, scrupoloso lavoro di montaggio che ha polverizzato, per accuratezza e serietà, anche i famosi montaggi americani di cui tanto si parla e sulla cui efficacia tanto punta la produzione di oltre oceano.

Con questi elementi, non poteva non venire fuori un film mastodontico: mastodontico non soltanto per le proporzioni, ma anche per la classe di produzione. E un segno della fiducia che i camerati tedeschi hanno in questa loro grande opera, si può trovare anche nel coraggio di capovolgere di colpo le moderne consuetudini cinematografiche, le quali esigono che anche una vasta materia ed una lunga epopea siano raccolte nel tempo di una normale proiezione per il pubblico.

Leni Riefenstahl non ha esitato, invece, a tornare al film diviso in episodi. Gli episodi di Olympia sono due, perchè la materia era tale e tanta che ridurla ad un unico episodio sarebbe stato un sacrificio inutile di scene e di sequenze. Chi ha veduto il primo, chi si è appassionato al primo, vedrà e si appassionerà al secondo.

L'atmosfera, anche se la materia si può intendere materia cronistica di un grande avvenimento sportivo, non è atmosfera di semplice cronaca. E' l'esaltazione dello sforzo e dell'ardimento, della serietà di sanità di razza, dell'ansia di vincere.

MARIA ANTONIETTA, diretto da W. S. Van Dyke.

Già un'altra volta la Mostra è stata chiusa da una regina della Metro Goldwyn. Allora la sovrana era Cristina di Svezia e la regina era Greta Garbo; quest'anno la sovrana è Maria Antonietta di Francia e la regina è Norma Shearer.

Anche qui la regalità della protagonista è affidata più all'attrice che alla stessa trama. Maria Antonietta è una donna, una donna che ama e che soffre, che lancia il suo grido di amante, di moglie e di madre, davanti al popolo, davanti al marito, davanti al tribunale.

La tenera grazia della piccola Principessa sposa a un re, i rapporti coniugali seguiti, passo passo, dalla vicenda dell'opera cinematografica, con una fedeltà che fa tremare gli spettatori.

Nulla manca a questo film: la tragicità, la passionalità, il sentimentalismo, la civetteria e la grazia. I meravigliosi costumi, le parrucche settecentesche, gli intrighi di corte. Questo spettacolo ci porterà ai tempi beati nei quali, da giovanetti, passavamo notti insonni a divorare i libri di Dumas padre.

Tutte queste ricostruzioni, dal carcere ai palazzi, dai giardini alle piazze, tutto questo sfarzo di costumi strabiliano. La grande rapidità del susseguirsi dei quadri ci dà addirittura l'impressione dello stereoscopico. Raramente si è veduto uno spettacolo capace di incantare maggiormente il pubblico, volente o nolente. All'uscita, poi, dopo qualche ora, liberati gli occhi da una tanto colossale visione, lo spettatore ripensa ancora a Maria Antonietta, alla piccola donna umana e sofferente portata a un rango di regalità che le è costata la vita.

Mastrocinque con due concorrenti, "inquadrato" dal nostro inviato speciale Lucio Ridenti.

Il concorso di "Film" a Rimini

"Divi" per 24 ore

(DAL NOSTRO INVIATO)

Rimini, agosto

Ogni giorno, nella vita — riaprendo gli occhi alla luce — si riaccende in noi una speranza, quando non si hanno ancora vent'anni, quella speranza è come la stella che ci segue, nella notte scura, su una strada interminabile. Stamane, una ventina tra fanciulle e ragazzi, non ancora o appena ventenni, ha sognato ad occhi aperti, sotto un sole martellante, col volto intonacato di cerone e le labbra livide di viola, come quando — dopo una disavventura da spiaggia dove s'è messa involontariamente in pericolo la vita — si emerge dall'acqua semiasfissiati.

E forse, qualcuno di essi, davvero, ha pensato di rischiare la vita.

Che cosa era dunque accaduto a costo*ro? Quale* martirio subivano? Il più atroce dei martiri e la più splendente delle torture; un'avventura tra sogno e realtà, il più serio degli esperimenti e forse il più inutile gesto della loro esistenza: si sottoponevano al « provino » per diventare attori cinematografici. Ventidue creature, fra le molte centinaia, che favoriti fisicamente dalla natura, hanno domandato il passaporto per la celebrità, come il passante entra nella zona della fortuna — col diritto di fantasticare quanto vuole e come gli piace — comperando un biglietto della lotteria.

Alla dogana ideale di quel controllo minuzioso abbiamo trovato il regista Camillo Mastrocinque, un artista così spiritualmente preparato per gusto, intelligenza e responsabilità, da farci pensare — vedendolo lavorare — ad un giardiniere esperto, ma costretto a formare, con dei fiori di campo, nati spontaneamente al sole e al vento, un mazzo per una regina.

Nulla sbalordisce di più i ragazzi della certezza che i più grandi si occupano seriamente di loro, come nulla è allo stesso tempo più pensoso degli occhi di un giovinetto aggirantesi imbambolato nel labirinto di macchine, schermi, tele, riflettori, dove stanno creandogli la grande illusione dello schermo.

Confesso, che ad un certo momento, in una scena di insieme, ho avuto paura anch'io, ed ho cercato di togliere loro di dosso almeno i miei occhi, tra tanti altri occhi, con la speranza che a qualcuno di essi cessasse il leggero tremito alla piega delle labbra, si calmasse un poco il cuore il cui battito forsennato dava loro, nello sforzo di mantenersi calmi e quasi indifferenti, una rigidezza d'attitudine da sonnambuli.

Chi sono costoro? Di dove vengono? Li ha spinti alla prova il desiderio di una carriera splendente oppure il capriccio? Sono almeno un poco preparati o corrono un'avventura qualunque? Forse l'uno e l'altro, ma è difficile dire; la posta è troppo grande e così lontana da non poter fare nessuna previsione. Rimane il fatto positivo: hanno partecipato al concorso per due attori cinematografici, indetto dal nostro giornale; le loro sei fotografie obbligatorie non sono finite nel cestino: passate e ripassate di mano in mano, nel gioco d'indovini della giuria (le fotografie sono quasi sempre un inganno in bene o in male) hanno finito per essere ammessi. Sono stati invitati a presentarsi alla « prova » e sono giunti spiritualmente nudi, con uno stato d'animo da plotone d'esecuzione. Sono ventidue su quattrocento: centotrentadue fotografie alle quali hanno creduto a priori gli esaminatori, su duemilaquattrocento.

Si sa che cosa è un « provino »: ripresa in primo piano di fronte e di profilo, qualche abbozzo di intenzione espressiva, un sorriso falso, una durezza che nessuno mai riuscirà a togliere all'esaminando. In verità è il regista che si studia di carpire un'espressione, giacchè di naturale il volto umano, in quell'istante, non ha più nulla.

Qualche fanciulla ha a suo favore un po' d'incoscienza che le permette di « dire » col volto qualche cosa, ma gli uomini sono irrigiditi nell'armatura della suggezione.

Mi aggiro tra quelli che sono in attesa: li vedo umili e diffidenti; per uno sguardo amico si butterebbero tra le tue braccia e piangerebbero, come per una domanda, alla quale non riescono a rispondere che balbettando, vorrebbero sprofondare. Ma evidentemente io non incuto soggezione; la mia qualità particolare di giornalista che fu per lungo tempo attore, e che ormai mi conoscono, rende amichevole il conversare.

Ho voluto rendermi conto, soprattutto, delle loro condizioni sociali; sarebbe interessante anche una più vasta inchiesta di tal genere per poter capire se i nostri giornali hanno una coscienza cinematografica, se si avvicinano cioè a quest'Arte seduttrice e terribile con lindi propositi o con vanitose intenzioni. Sul rovescio di una busta ho segnato qualche nome, un paese, alcune timide confidenze. Ma sono come i punti e i tratti del nastro telegrafico: c'è segnata la vita di tanta gente e solo il telegrafista indifferente ne comprende i segreti; questa volta chi scrive sul nastro della vita è la fortuna: ricorderà — bendata com'è — il nome di qualcuno, o li dimenticherà tutti?

C'è anche — fuori concorso, ma chiamato all'ultimo momento — un ragazzo di diciotto anni con i calzoncini a maglia e le scarpette piatte e nere, allacciate con i legacci bianchi, che usano i pugilisti. E' bronzeo, lucido d'olio, col classico naso schiacciato. Non ho mai visto sguardo più infantile nè sorriso più amaro. Se ne stava fermo, poco prima, come un sasso davanti alla macchina; non vedeva e non sapeva nulla, ma traspariva dai suoi occhi una fiducia infinita Sembrava dicesse: « Mi aiutano, devono aiutarmi; è mai possibile che si occupino tanto di me, per lasciarmi poi da un canto, solo e desolato come uno straccio? » ci siamo parlati qualche minuto; mi ha detto: — Sono di Piangipane di Ravenna, mi chiamo Cesare Gordini, ho diciotto anni e faccio il muratore. Ma vorrei tanto fare il pugilista!

— E allora, il cinema che c'entra? questo provino...

— Ho mandato le fotografie perchè me lo ha detto « lui »... ma se mi pigliano mi toccherà battermi per burla!

« Lui » è il « manager » del pugile in fascie: è un vigile del fuoco di un paese, col naso massacrato da 570 incontri: lo dichiara con orgoglio e si vede!

— Siamo dilettanti — aggiunge — ma se Cesare lo pigliano, andiamo a Roma e lì sarà un'altra cosa...

— Per tutti è un'altra cosa! — conclude un giovane che intanto si è avvicinato al gruppetto.

Mi rivolgo al nuovo venuto: mi dichiara le proprie speranze come in confessione e la sua voce è quella supplichevole del peccatore. Viene da Catania, ed è il più « vecchio » fra tutti i concorrenti: 25 anni. E' distinto, garbato, affabile. Non è nuovo a queste prove; un recidivo che ha ancora il diritto di sperare, perchè Armando Garozzo — si chiama così — fu classificato primo ad un concorso della Cines, nel 1931, ed aspetta da allora di diventare divo. Certo in questi sette anni, maneggiando i campioni delle stoffe di cui è rappresentante ha continuato a sognare; sarà la fortuna che lo ha svegliato per la seconda volta?

Dina Sassoli, la concorrente riminese (sarà il primo "profeta" in patria?).
(Fotografia Ridenti)

Avevo notato, poco prima, un certo interesse dell'operatore per la fotogenia di una « coppia »; avvicino i due adesso che sono liberi: si chiamano Alda Grimaldi e Giuseppe Pigorini, entrambi di Torino. La fanciulla ha diciasette anni, un corpicino da cerbiatta e il volto standard delle *girls* di Goldwyn; è dattilografa. Il suo compagno è impiegato, ha diciotto anni, dimostrandone sedici e fa pensare a un Tarzan in miniatura. Sono due abili nuotatori e si sono prestati, nella loro città, alle esperienze di un cineamatore, l'ing. De Sanctis, che — col passo ridotto — sta componendo un suo documentario sul nuoto.

— Ha fatto tutto l'ingegnere — dice la fanciulla, distrattamente, ma con ostentate piccole pose.

— E' l'ingegnere che ci ha mandato qui — completa l'impiegato Pigorini — noi non ci pensavamo nemmeno! — Poi conclude borbottando: — Siamo in otto a casa; almeno uno se ne andasse!

Chi invece dimostra di non avere nessun timore dell'avventura e una certezza risoluta come solo le donne giovanissime sanno palesare, è Antonella Massignani: ventuno anni, milanese, tipo gretagarbo in un campo di tennis domenicale. Sorride, si diverte e mi racconta di essere stata fidanzata cinque o sei volte. Poi conclude:

— Ma non ne ho fatto mai niente perchè « devo » fare del cinema. Ed ha una voce che sembra una lama.

Chiamano Dina Sassoli, una diciottenne di Rimini. Questa fanciulla non corre rischi: se non riuscirà, non le potranno dire di essere tornata a casa; c'è già a casa sua, e sogna il cinema ad occhi aperti. Intanto va a scuola e mi confida che ancora più del cinema le piacerebbe saper disegnare come Brunetta. E' la sua passione, il disegno, ma non le riesce come vorrebbe.

— Sta a vedere — conclude vagamente — che mi riuscirà il cinema.

— Staremo a vedere, ma è meglio non illudersi, — soggiunge Ria Saba, una ventunefine che sembra uscita da una illustrazione francese dimenticata nell'anticamera di un dentista. Ha i capelli nero-corvino, a cernecchi, e ingrandisce la sua « personalità » puntando tutte le sue possibilità sui lusinghieri giudizi di A G. Bragaglia e su ritagli di giornali, che porta in una grande borsa da viaggio, e che ricordano su carta stampata ingiallita, recite di filodrammatici.

Passo ad interrogare un altro: Alberto Manfredini; si distingue per una certa involontaria superiorità che è nella sua figura, nel volto già posato. Non mi sono, infatti, sbagliato: è il più a posto se si potesse fare un calcolo delle probabilità sui requisiti. Figlio di un colonnello di fanteria, fine nei modi, educazione da infanzia con istitutrice straniera. E' diplomato con un primo premio del Conservatorio: primo all'ultimo esame dell'Accademia dei Filodrammatici di Milano.

— Se la fotogenia non mi tradisce — dice — non dovrei aver timori; credo di esser il meglio preparato per una carriera cinematografica. Ma in queste cose — soggiunge — la fortuna ha gran valore.

Sembra quel tale scolaro al quale si assegnerebbe sempre dieci con lode. Ma anche lui può essere tradito dall'occhio acuto e spietato di un obiettivo, la sua vita avvenire è in quei pochi metri di pellicola. Gli sembra di camminare sulla brace, e passeggia.

E gli altri? Capelli ondulati alla Bob Taylor, spioventi sulla nuca; abito nuovo occhi assenti, mani contratte nelle saccocce: passano sul mio taccuino senza un rilievo; sembrano anonimi. Arturo Barattini, studente; Ivano Viganò, impiegato d'assicurazione; Alberto Bandi, studente... ecc. ecc. Una lista di nomi che a ripeterli sembra fare un appello di gemelli; non potrebbero essere più uguali. E non si conoscevano prima, vengono da Roma o da Palermo, da Parma o da Pinerolo. Sono quelli che ritagliando tutti i giorni dai giornali illustrati i ritratti dei divi del cinema e specchiando in quelle immagini i propri desideri, forse inconsapevolmente, si sono formati a loro somiglianza, finendo per creare una classe unica di minuscoli Taylor.

Ma gli occhi no; gli occhi non nascondono l'angoscia e si guardano intorno come colpevoli in attesa di un processo.

Verrà, infatti, la sentenza. E due soltanto saranno assolti dalla loro muta desolazione e saranno ripagati d'una gioia che, forse, non sapremo mai intendere interamente. Gli altri? E chi mai si domanderà che cosa avverrà degli altri? Auguro loro, sinceramente, di poter riaprire alla vita reale gli occhi e il cuore, di accorgersi che nelle illustrazioni dei giornali non ci sono soltanto fotografie di Bob Taylor, e che, in fondo, Bob Taylor non è molto molto più felice di loro, sconosciuti che possono amare, sospirare, vivere la loro vita borghese e semplice ma tanto più vera, tanto più umana di quella dei trionfatori.

I venti che torneranno alle loro case, credendosi dei vinti, non accettino pietà, non accettino di essere chiamati « bocciati ». Il loro giorno di sole li accompagnerà per tutta la vita, sarà un'esperienza nuova, una conoscenza di più. E, forse, un giorno, se ritenteranno la sorte...

E per la prima volta, dal canto mio, non distruggerò il pezzo di carta dove ho segnato i nomi, ora che quegli appunti sono diventati articoli di giornale. Può darsi che un giorno non lontano, io stesso abbia bisogno di ricorrere a quel ricordo e col sollecito di quell'appunto possa risparmiarmi qualche ora di anticamera, in un qualsiasi stabilimento cinematografico del mondo, dove mi recherò ad intervistare quel divo.

Non ho dimenticato che un giorno, in una riunione quasi simile, ho segnato sul solito rovescio di una busta usata: Isa Miranda, di Milano, impiegata...

Lucio Ridenti

Due soli vinceranno (ma venti sperano....)

(DAL NOSTRO INVIATO)

Rimini, agosto

Fra qualche ora, i prescelti dalla Commissione saranno qui, in questa fiorita terrazza del Kursaal, che si apre sulla riva del mare, come l'ala ridente del sogno.

Nei miei nervi formicola una lieve emozione. Sfoglio, nell'attesa, l'album delle fotografie, e scorgo volti stupendi, occhi paradisiaci, espressioni sublimi.

Sono otto donzelle, nate nel paese delle meraviglie, e dodici giovanotti di italica virile bellezza.

Come titolo di presentazione ne hanno uno incomparabile: quello di essere stati individuati e selezionati in una massa enorme di concorrenti.

Usciti dalla pianura sterminata, piena di postulanti, ascendono verso la vetta, sulla quale, per l'uno o per l'altro, verrà pronunciata la parola gloriosa.

Ora che essi si approssimano, penso, più che alla mia, alla loro emozione.

Sono squassati dallo stesso tremore che agita i sorteggiati per la convulsione finale di una lotteria?

No. Ognuno di questi cari giovani si è avviato, sul corso dell'Ansa e del Marecchia, con la certezza assoluta di sfociare nel pieno successo. Ognuno di questi eletti ha la vittoria in tasca. Perchè, signori miei, in un concorso non si corre l'alea dell'urna girata. In un concorso, chi è superiore è superiore.

Ora dovete sapere che quando un tale imbuca nella cassetta delle lettera una cartella di connotati con tre fotografie, ritornando a casa dice tra sè: « Ora i membri della Commissione leggono i dati, vedono l'effige, spalancano tanto d'occhi, si precipitano al telegrafo e trasmettono: **Egregio signore, abbiamo il piacere di comunicarvi che dovrete trovarvi a Rimini entro la mattinata del venticinque prossimo venturo per sottoporvi al provino diretto dal regista Mastrocinque. Arrivando a Rimini rivolgetevi agli Uffici dell'Azienda di Cura e di Soggiorno, ove troverete tutte le istruzioni necessarie. Coi migliori saluti. La Segreteria del Concorso** ». Se questo biglietto, più prezioso di una cartella finalista di una lotteria, non arriva, il tale commenta: « i membri della Commissione non capiscono nulla. Sarebbe bene che cambiassero mestiere. C'è tanto bisogno di agricoltori in Etiopia!... ». Se il passaporto per l'assise definitiva arriva, il tale non si sconvolge. Era la cosa più naturale di questo mondo. Tanto, chi doveva vincerlo il Concorso? Qualche altro, forse? Quando ci si nasce, divi dello schermo, c'è poco da fare. Basta uscire dal silenzio, per donare agli occhi aspettanti dell'umanità, la più luminosa delle rivelazioni.

E quel tale parte con la convinzione assoluta di essere, inverosimilmente, superiore a tutti gli altri concorrenti. Quindi, non c'è dubbio, la vittoria deve essere sua.

Può provare emozione, costui? Non mi sembra. Sento un profondo disgusto.

Ma poi dovrò ricredermi.

L'arrivo

Improvvisamente, nella quiete mattinale, frusciante di rondini e di merletti spumosi, irrompe lo scroscio di un motore.

Un guizzo purpureo sulle ghiaie del piazzale, e due ragazze sportive scendono, pensose, da una « topolino », carrozzata da corsa, non nuova al mio occhio. « Quella topolino l'ho già vista, sicuramente » dicevo tra me mentre le due giovanette avanzavano con sciarpe policrome, che il vento gonfiava come vele.

— Siamo le sorelle Sinibaldi. Veniamo da Roma. Questa è Wilma, la prescelta per il provino. Io l'accompagno. A che ora si gira? Si fa in tempo a sorbire una tazza di caffè e latte? Siamo partite alle tre, con un termos.

— Andate pure e fate tutte le vostre cose con comodo. Il vostro albergo è il tale. Siamo già d'accordo sul trattamento. In albergo stesso riceverete tutte le comunicazioni — risponde, buono e sorridente, il cav. uff. Duprè, infaticabile e modesto collaboratore del Podestà nella importante e complessa organizzazione riminese del Concorso.

E le ragazze salutano, allontanandosi.

— Scusate un momento — grido io rivolgendomi a colei che aveva parlato —, voi non siete la vincitrice della famosa gincana automobilistica di Piazza di Siena, indetta dalla Società Sportiva Parioli?

— Sì — mi risponde la ragazza, e si ritrae.

Viene poi Dina Sassoli. Risiede a Rimini. Non doveva essere la prima? Si è fatta battere, la tardigrada! E' però scusabile. Ella non ha un'automobile da corsa, ma una timida bicicletta da passeggio. Ne discende con eleganza. E' snella, è alta. Veste un abito leggero celeste e bianco e sembra un fiore.

— Buongiorno. Siete molto carina. Quanti anni avete?

— Diciotto, signor regista.

Mastrocinque la guarda stupefatto.

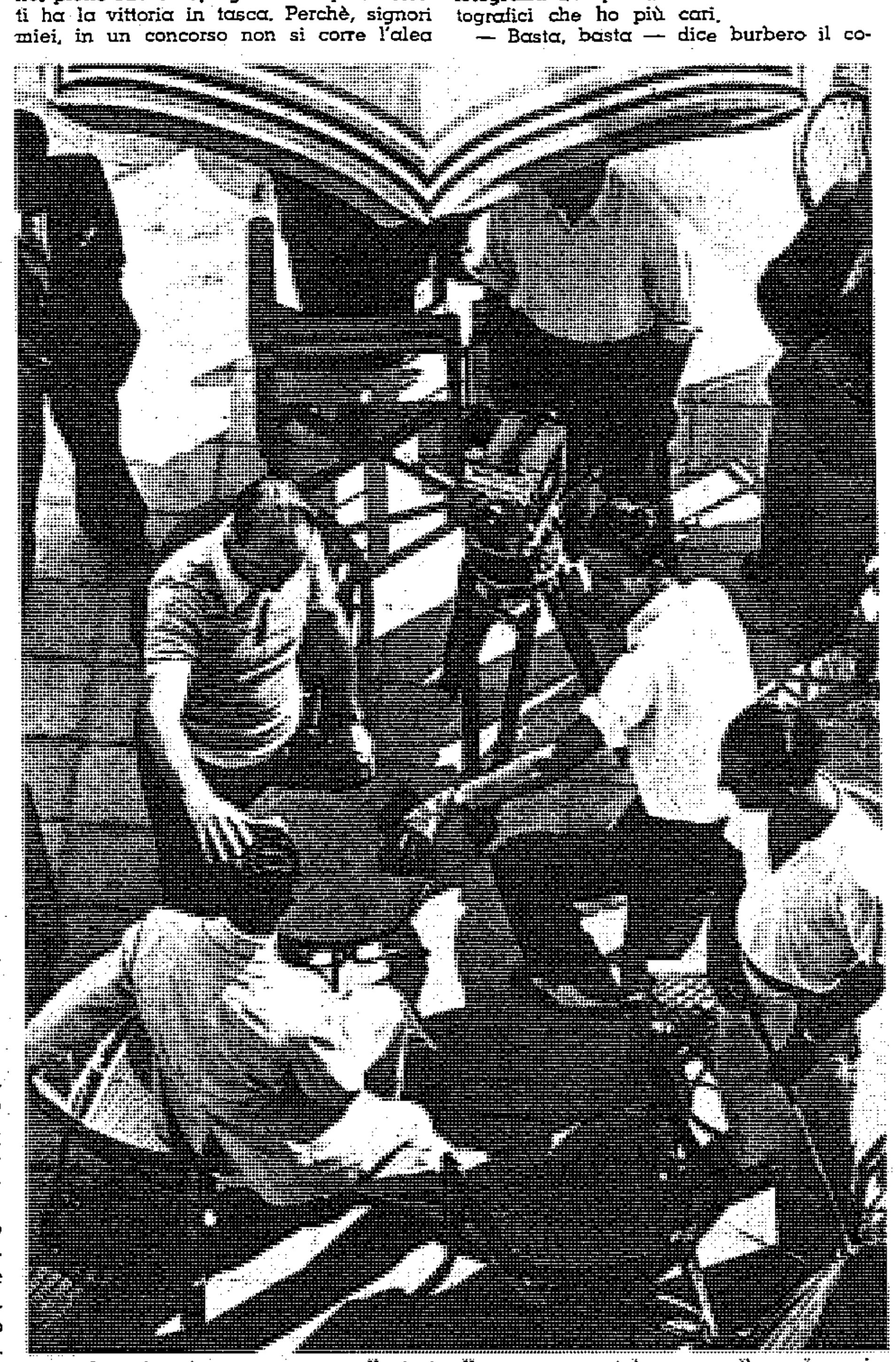
— Come, mi conoscete?

— Chi non conosce il regista di « Regina della Scala »? Ho messo la vostra fotografia tra quella dei creatori cinematografici che ho più cari.

— Basta, basta — dice burbero il colonnello Nardi, venuto in rappresentanza della « Scalera Film ». — Questo lavoro di seduzione non mi garba. Intanto qui, signorina, se proprio lo volete sapere, valgono soltanto i titoli fisici e artistici, non quelli squisitamente femminili della furberia; quindi la vostra sottile manovra potrebbe fare anche l'effetto contrario.

— Ma io...

— Basta.



Il regista (con una mano sulla testa di un concorrente) prepara il provino.
(Fotografia Ridenti)

Ecco Marina Giudici. Gli omonimi leggono, sempre sulla marina, la cartella che la riguarda. E' nata sulla riva del Verbano. E' stata per molto tempo a Roma, ora risiede a Torino. Parla con molta spigliatezza e con una certa conoscenza enciclopedica. Ha fatto gli studi superiori.

Quanti universitari e quanti laureati ha attirato questo concorso!

Ella ha un grosso brillante nel piccolo dito; ma, più della pietra preziosa, brillano i suoi occhi, nei quali si rispecchia, veramente, un fulgore marino.

Ad interrompere la conversazione, che è piacevole ed animata, giunge con il rapido di Roma, Ria Saba, medaglia d'oro per l'arte drammatica e medaglia d'oro per la recitazione. E' già conosciutissima ed è quindi giusto che lasci il posto ad una nuovissima recluta della cinematografia: Liliana del Grano, una formosa e seducente giovinetta di Parma, sulla quale vigila l'occhio austero e trepidante della mamma.

Poi giunge Ada Mughetto di Milano. E' figlia di un attore abbastanza noto, il popolare Aleramo. Sa cantare come un usignolo. L'« Ave Maria » e la « Serenata » di Gounod, sgorgano dalla sua gola con una singolare suggestione. Inoltre sa ben recitare. Sarebbe adatta oltre che per una parte lirica, anche per un tipo d'ingenua. Il suo viso e i suoi occhi ne hanno tutta la limpida luce.

La serie delle automobiliste non si era esaurita con le Sinibaldi. Piomba da Milano, come un bolide, la macchina poderosa, pilotata da Antonella Massignani. Tutti si fanno largo. La ghiaia spasima sotto il tormento delle ruote lanciate a duecento chilometri all'ora; i freni sibilano come sirene. Antonella appare raggiante. Ha qualcosa che la caratterizza. Viene fuori da un quadro o da una favola?

Parla con naturalezza e semplicità, eppure il suo non è il parlare di tutte. C'è del tono, della classe, del meraviglioso.

Ascolta le istruzioni, sorride, saluta e sparisce. Subentra Alda Grimaldi, nuotatrice torinese, occhi castani, capelli casta-

(Continua a pagina sei)

Camillo Mastrocinque spiega paternamente ad uno dei concorrenti, la "espressione" che deve assumere per il provino.
(Fotografia di Lucio Ridenti)

(Continuazione dalla quinta pagina)

ni, con qualcosa in tutto il suo volto, e specialmente nell'arco breve della bocca, che la fa somigliare a quel tipo di bimba, avida di racconti straordinari, ghiotta di pasticcini e di cioccolatto.

Dice di aver fatto già un documentario di carattere natatorio insieme con Giuseppe Pigorini anch'egli presente, perchè anch'egli appartenente alla rosa dei candidati per il serto supremo: il contratto della «Scalera Film».

Pigorini viene, direttamente, dalle gare di Guastalla, Spezia e Bologna. E' un giovane taciturno, ben fatto, gentile di modi, vigoroso di muscoli. Ha una sagoma tipicamente weissmülleriana. Difatti, al suo apparire si leva un mormorio: Tarzan, è proprio Tarzan.

Mastrocinque e gli altri esaminatori propongono subito, per Tarzan e la sua compagna, una scena al mare, da girare subito dopo i provini della testa.

Ed ecco arrivare il musicista. Non ha il volto pallido di Catalani e di Bellini, ma è pur sempre un tipo inconfondibile d'artista. La sua arte è stampata nella nobiltà della fronte, nella distinzione del portamento. Si chiama Alberto Manfredini, è diplomato in pianoforte, è anche allievo della scuola drammatica di Milano, dove ha conseguito un primo premio di recitazione. Un metro e settantasette di altezza lo pongono tra le figure fisiche più rilevanti del Concorso. Mezzo centimetro più alto è Franco Berri, giornalista di Milano, sportivo di buona lega, temperamento gioviale ed entusiasta. Ma ce n'è uno ancora più alto: Otello Guidassi di Bologna che raggiunge senza fatica, con una perfetta armonia di linee un metro e ottantaquattro. Ventitre anni in un corpo asciutto da discobolo, in un volto maschio e sereno, in uno sguardo buono, penetrante e schietto.

Renato Alberini, viene dalla vicina Pesaro, ed è il più attore di tutti. C'è nato. E' uno di quei giovani che, si comprende subito a prima vista, non può fare altro che l'artista cinematografico. Potrebbe diventare un ottimo caratterista e le sue qualità vengono attentamente esaminate. E' molto giovane. Studente d'istituto nautico conosce bene anche il tedesco perchè è stato lungamente in Germania.

Arturo Barattini di Milano ha l'occhio trasognato e il profilo ispirato del poeta. E' alla terza liceale e si dice che componga, con notevole potenza lirica, in versi.

Più pratico nei suoi studi e nelle sue tendenze è il ravennate Alberto Bardi, dedicatosi all'ingegneria, con tutti i suoi sognanti occhi celesti. Arriva, non ultimo, il candidato proveniente dalla più lontana residenza: il catanese Armando Garozzo, maestro diplomato, distintissimo nei modi e nel portamento. Egli è fresco, dopo un così lungo viaggio, come un narciso, e la cosa meraviglia gli astanti.

— Avete una tempra eccezionale! L'estenuante tragitto non v'è costato alcuna fatica...

— Fatica no, perchè ho sempre dormito; ma moneta sì, perchè nessuno immagina quanto abbia dovuto spendere di vagone letto...

Altro maestro, però in erba, è il diciottenne napoletano Antonio Mancini, arrivato in compagnia di Luciano Roset di Trieste. Sud e nord hanno combaciato alla stazione ferroviaria e, per risparmiare, hanno preso una carrozzella in comune.

Ce n'è uno, ora, che balla molto bene il «tip-tap». E' il pisano Ivan Viganò, giovane simpaticissimo ed elegante.

«La danza è la mia passione — dice con trasporto — e il «tip-tap» è il mio cavallo di battaglia».

Al trotto del «tip-tap» arriva trafelatissimo, Gino Nanetti di Bologna. E' l'ultimo dei concorrenti. La Commissione lo esamina all'entrata, quindi si alza, avviandosi felice al mare.

Nell'aria è un rombo guerriero e sulle acque si proietta, come una falce possente, l'ombra di uno stormo in volo, ala di gloria nel cielo radioso.

Esami orali

In cinematografia avviene il contrario della procedura adottata negli istituti di insegnamento. Prima vi sono gli esami orali, poi quelli scritti.

Naturalmente chi parla è semplicemente la bocca e chi scrive è fotogenicamente il volto. Per una volta tanto l'intelletto è lasciato in riposo e se il cervello lavora è più un male che un bene. In queste prove riesce molto meglio una mente che si distrae, piuttosto di una mente che si concentra.

E' sempre il giorno venticinque di agosto. Siamo nel mite pomeriggio, e di fronte abbiamo la distesa cerulea dell'Adriatico.

I concorrenti hanno assunto vestiti sgargianti. Giungono a frotte, tra le siepi ondeggianti della folla, e siedono su poltroncine di vimini.

La Commissione è disposta a semiciclo. Si distinguono, nella parte centrale, il regista Camillo Mastrocinque e il conte Petrangolini. Nugoli di giornalisti investono, con le loro acute domande, il gruppo indifeso dei candidati alla palma. Poi la voce robusta del segretario annunzia il nome della prima esaminanda: Marina Giudici.

Si fa un silenzio religioso.

Marina attraversa lo spazio, che separa i concorrenti dalla giuria, con occhi umili e si appresta al banco.

Il fuoco delle domande s'incrocia, ed ella non si spaventa. Ha polvere per tutti. L'esame è breve. Uno ad uno i futuri astri dello schermo sciorinano i loro segreti alla curiosità indagatrice dei soloni venuti da Roma.

Luxardo e Pesce, fotografi principi, adocchiano i tipi più interessanti. Il pubblico, tenuto a relativa distanza, non risparmia i suoi ammirati commenti. Il conte Mattioli, Podestà di Rimini, si compiace con i membri della Commissione, per la rapidità e l'efficacia dell'esame. Un giovanotto, in costume da bagno, che si nasconde tra la folla balneare, prende degli appunti. Lo guardo bene. Caspita! E' Vanni Teodorani del «Popolo d'Italia». Dall'altro lato scorgo Lucio Ridenti, in maglia azzurra, in atto di intervistare Dina Sassoli per la «Gazzetta del Popolo». C'è anche l'inviato della «Tribuna». E non siamo che al primo atto. D'improvviso s'ode una voce stentorea. «Per l'alba di domani siano accese le lampade e le macchine siano issate sul cassero». Voce da tragedia. Più dolce e più benevolo, Camillo Mastrocinque prega i concorrenti di trovarsi l'indomani alle otto del mattino, nel salone superiore della Casina municipale, onde procedere alla ripresa dei provini.

Il provino

L'architettura di qualsiasi impianto cinematografico è cosa delicatissima. Anche la preparazione di un provino richiede un lavoro di non trascurabile mole.

Questa volta l'attrezzatura era stata affidata ad una casa famosa per le sue possibilità e per la sua serietà. Nessuna meraviglia quindi se, in un periodo di tempo relativamente breve, il personale tecnico, venuto con tutto il necessario da Roma, abbia innalzato tra le volte spaziose della sala luminosa, i castelli fantastici delle lampade, l'officina elettrica, l'assieme considerevole degli schermi, dei fondali e delle macchine da presa.

Gli elettricisti Giuseppe d'Arvia, Augusto Aprili, Giulio Caucci e il macchinista Fernando Filoni, sotto la guida impareggiabile dell'operatore Martelli, giovane di promettentissimo avvenire, hanno accuratamente predisposto ogni cosa all'alba di venerdì 26 agosto, giorno secondo della manifestazione.

Alle sette e trenta, il bravo truccatore Guglielmo Bonotti era già al suo posto, con la sua ampia valigia di ceroni, di creme, di ciprie, di tinte e di vaselline.

Neppure a dirlo, le prime ad apparire sono state le dive in embrione. Vestono tutte eleganti tolette. Oltre il provino individuale si deve girare una scena d'albergo con aspetti della sala. Anche gli uomini, che arrivano alla spicciolata, indossano abiti irreprensibili. Mastrocinque è gongolante. Le trenta lampade vengono accese. Dopo un paio di prove il motorino della macchina da presa comincia allegramente a frullare. Nel contorno degli altri concorrenti, seduti spigliatamente intorno ai tavoli, ricchi di coppe e di tazzine di porcellana, Antonella Massignani, Marina Giudici, Renato Alberini e Otello Guidassi danno vita ad una inquadratura scenica con sobri convenevoli e graziosi saluti di presentazione.

Gli attori in erba ci si ritrovano bene e la scena riesce con lieto stupore del pubblico che, gradatamente s'infoltisce, nel settore ad esso riservato.

Quindi incominciano i provini individuali. La macchina da presa taglia la testa innanzi tutto alla Massignani. Metaforicamente, s'intende, perchè non si tratta di una ghigliottina.

La fanciulla non si emoziona. Ha il cuore saldo. Non è così per la Saba, che le succede immediatamente nella prova decisiva. Le sue labbra tradiscono l'emozione e, allo splendore della luce concentrata, il tremito è ancora più evidente. La Giudici ha invece una impassibilità scultorea, ed il provino esce nitido, senza una macchia. Due rappresentanti dell'altro sesso: Guidassi e Alberini, concludono la mattinata.

Nel pomeriggio, con la stessa cornice di pubblico, varia ed entusiasta, i provini individuali riprendono. La folla viene chiamata a fare da sfondo ed allora il quadro si ravviva di mille colori.

La prima stella pomeridiana è la Sassoli, bianca come un giglio. Il bel volto, marcato dal cerone, risplende sulla candida corolla del suo vestito nuziale. Per lo sposalizio con lo schermo ella ha voluto indossare i veli candenti e Mastrocinque la chiama sulla terrazza, nel tenero, aureo viluppo del sole. Qui la giovane riminese compie due provini e due gliene vengono ritratti nella sala. Poi, una ad una, si presentano all'esame fotogenico: Ada Mughetto, Liliana del Grano e Wilma Sinibaldi, seguite da Alberto Manfredini, Arturo Barattini e Gino Nanetti. Viene, quindi, l'ora di cena e le macchine si spengono, esauste. Si accendono invece le luci policrome della incantata cinta balneare e il ritmo della vita, lieta e spensierata, degli ospiti innumeri di questa inconfondibile spiaggia italica, si fascia della poesia della sera.

Peccato che questo bronzo pugilista fosse fuori concorso...
(Fotografia di Lucio Ridenti)

L'ultimo giorno

Ci si risveglia il mattino di sabato 27 agosto. Pigorini, ancora mezzo assonnato, passa alla direzione dell'albergo per riscuotere lo stipendio. Gli viene comunicato, invece, che deve sborsare un supplemento di quota per i numerosi piatti straordinari richiesti durante e fuori i pasti.

Camillo Mastrocinque apre le ampie finestre della sua camera e, scrutato il cielo, ordina: «oggi si gira all'aperto».

La terrazza della casina municipale viene addobbata con gli schermi rifrangenti; si preparano le sedie per il pubblico, un quadro scenico sorge, per il provino collettivo, tra le magnolie del parco e l'incipiente crisolatura della gaggia.

Prima ancora dei concorrenti, scende dalle scalee degli alberghi la folla cosmopolita.

La terrazza fiorita viene invasa. Ci sono tutte le autorità. Ai numerosi inviati speciali si aggiunge Goliardo Paoloni del «Mattino».

D'un tratto si leva un mormorio. Qualcuno indica, col dito teso, una gagliarda ragazza, quasi bionda, dal corpo di Atalanta, che viene sorridente dalla spiaggia, in costume da bagno. E' Ondina Valla, l'olimpionica. I capelli, a treccia, le formano come un serto. Incede sicura sulle sue gambe mondiali e, ignara della curiosità suscitata, si asside tra la folla.

Franco Berri, giornalista sportivo, dimentica che, quale partecipante al Concorso, non è autorizzato ad esercitare, ancora per tutta la giornata, la sua professione, e corre dalla grande ostacolista per avere le sospirate dichiarazioni. Ondina si schermisce, poi dice laconica: «per un anno non farò dello sport. Sono stanca».

— Ma un provino potrà farlo, interloquisce Mastrocinque.

— Non c'è dubbio, conferma la Valla; e si avvia dal truccatore.

Le candidate alla palma del concorso si mettono in allarme.

— Non agitatevi, grida il regista, si tratta di una cosa extra. Ondina Valla farà una scena sportiva insieme con la Grimaldi, la Sassoli e Pigorini.

In quante ondine presenti arde il desiderio di sentirsi sul viso la patina grassa del cerone!

Con rapidi tocchi Mastrocinque traccia l'inquadratura per il provino generico.

Gli eletti indossano vestiti chiari e leggeri. La scena è vivace e fulminea.

Si riprende, quindi, la serie dei provini di testa. E' la volta di Armando Garozzo, Alberto Bardi, Ivan Viganò, Luciano Roset e Antonio Mancini che sfilano, nell'ordine, dinanzi all'obbiettivo. Poi la macchina da ripresa viene delicatamente trasportata sulla riva del mare, presso una paranza, bianca come un piccione.

Da tutti gli stabilimenti accorrono frotte di bagnanti. Il colonnello Nardi che assume il comando supremo della non facile opera di protezione, deve sgolarsi per allargare un pochino l'ala gigantesca della folla. Sono di scena ora gli sportivi: si gira un'inquadratura marinara: La Grimaldi e Pigorini, dall'alto della paranza senza flutti, offrono una serie completa dei loro migliori sorrisi e, infine, per sottrarsi alla evidente ammirazione suscitata nel pubblico, si tuffano sveltamente nelle acque azzurrine e, con stile perfetto, si allontanano verso isole deserte.

Entrano, poscia, in azione la Sassoli e la Valla e la scena si arricchisce di nuovi brillanti elementi di interesse. Quando il sole tocca lo zenit, Martelli dice: — Ci siamo...

Il corteo fantastico lascia la spiaggia; si spezzetta, sparendo negli alberghi. I parrucchieri, i sarti, i pellicciai, i calzolai prendono in loro dominio il pomeriggio intero.

— Vorrei vedere delle teste novecento — implora un autorevole membro della Commissione.

Una delle concorrenti, per completare la sua toletta serale, compra addirittura una cappa di volpi argentate spendendo una somma favolosa.

Il ballo conclusivo della manifestazione, che ha luogo alle 22 nel salone centrale della casina a mare, richiama tutta l'aristocrazia dei grandi alberghi.

Si riprendono delle scene importanti. I concorrenti, in impeccabili vestiti da sera, fanno risplendere il loro volto raggiante di cerone.

Cinquanta lampade aprono oceani incandescenti. La macchina da ripresa ritrae scorci di pubblico e quadri fantastici di attrici ed attori in azione.

Alle due di notte, dalle vetrate aperte sul respiro sommesso delle acque, escono gli ultimi aneliti della danza.

I provini del Concorso sono ultimati. Chilometri di pellicola, suggellati nelle scatole di latta, partono per Roma.

In essi è l'effige dei vincitori, confusa con l'imagine luminosa di questa pagina riminese del Concorso, fulgida di tutte le armonie e di tutte le bellezze, feconda di risultati e di spettacolosi sviluppi.

Anassimandro

IN ATTESA DEI RISULTATI

Non c'è bisogno di sottolineare — dopo una cronaca così fedele e così ampia — il successo che ha avuto il primo concorso bandito da "Film" per due attori cinematografici: esso si riflette, oltre che nel numero dei partecipanti, nella serietà tecnica, organizzativa e artistica che ne ha contraddistinto lo svolgimento.

Poichè è legittima l'ansia dei ventidue prescelti per il provino di Rimini, e la curiosità del pubblico, comunichiamo che i risultati appariranno nel prossimo numero di "Film": subito dopo i due vincitori riceveranno il premio in denaro loro destinato ed il contratto che li legherà per un anno alla Scalera Film.

* * *

Nel prossimo numero pubblicheremo le norme relative alla nuova formula con la quale "Film" — sempre in collaborazione con la Azienda di Soggiorno di Rimini — bandirà il secondo concorso per giovani attori cinematografici.

POCHE GOCCE DI COLONIA AL PROFUMO "TUTTO TUO"

e vi troverete immersi in una nube profumata ed inebriante. "*TUTTO TUO*" è un'acqua di colonia moderna ed ha il profumo fresco e fiorito della primavera - Giudicate Voi stesse le qualità dell'acqua di colonia "*TUTTO TUO*" chiedendone un saggio al vostro profumiere o direttamente a Giviemme Rep. F · Milano · Via Ronchetti 11, unendo un francobollo da L. 1

Giviemme
PROFUMI E PRODOTTI DI BELLEZZA · MILANO

7 giorni
BAYER
Per una settimana, al mattino, al pomeriggio ed alla sera, prendete 2 compresse di ELMITOLO: così praticate "l'igiene interna", cioè disinfettate gli organi interni e purificate l'apparato urinario dalle scorie nocive e dai batteri.
ELMITOLO
Aut. Pref. - Milano - N. 33343

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

VERMUT BIANCO
Isolabella
EVOÈ SUCCUVA

ARTE E VITA DI FRANCESCA BERTINI

V

Cinedramma d'amore

XVII

L'idillio innocente e poetico con il biondo « Sigfrido » di Rimini non aveva avuto seguito. Dopo il primo palpito, il mio cuore sembrava essersi chiuso all'amore. L'attenta sorveglianza che papà esercitava sulla mia condotta era perfettamente superflua: di essa, egli, in nessun momento, ebbe mai a lamentarsi. La mia vita era assorbita per intera dal lavoro che spesso mi teneva impegnata fino a tarda ora della notte, ed era la vita di una brava figliola unicamente preoccupata di conquistarsi un posticino al sole.

Le donne preferiscono i biondi - Come al cinematografo - Un raggio di sole L'arte prima dell'amore

L'amore era diventato per me null'altro che un tema cinematografico. Se ripenso a quegli anni dell'esordio, mi accade spesso di chiedermi con meraviglia come riuscissi, con la mia scarsa esperienza specifica, ad interpretare con tanta apparente conoscenza di causa le parti di eroina appassionata.

Mi soccorreva l'intuito: quell'intuito che tanto spesso, nella recitazione di una scena d'amore, mi suggeriva dal subcosciente atteggiamenti ed espressioni degni della più consumata e vampiresca donna fatale. Chi mi avesse superficialmente giudicata attraverso le mie interpretazioni, sarebbe stato indotto a definirmi come la donna più documentata in materia di tecnica sentimentale. Invece, la mia innocenza confinava coll'ingenuità più schietta.

Il fischietto d'argento che segnava l'inizio della lavorazione, mi trasformava come per incanto. Passavo senza sforzo dai naturali atteggiamenti fanciulleschi a quelli drammatici e passionali che le esigenze dei copioni imponevano. C'erano due donne in me: quella che nella vita di ogni giorno amava la semplicità, e quella che agiva davanti alla macchina da presa come creatura di passione. Nel corso degli anni le due figure non si sovrapposero mai, nè si confusero.

A casa, nell'intimità della famiglia, continuavo ad essere per mio padre la sua « Elenuccia », un po' capricciosa, ma semplice e schietta. L'atmosfera artificiosa del teatro di posa esercitava, invece, su di me una radicale trasformazione. Scompariva dal mio volto la naturalezza che mi era propria e subentrava la maschera fatale dell'attrice che suscita amori travolgenti, passioni fulminanti: una piccola modesta anticipazione della « maschera e il volto »...

Ma il ricordo dell'uomo che, primo, aveva turbato il mio cuore, non era totalmente svanito. Il suo fantasma appariva spesso nelle mie veglie inquietanti dopo una giornata di sfibrante lavoro. La figura di « Sigfrido » aveva ormai assunto i contorni sfumati dell'ideale. Era come un caro, dolce compagno delle ore di malinconia.

Un giorno, nella mia vita di donna, comparve un altro uomo: biondo anche lui, come l'ideale di Rimini. (Uno strano destino sentimentale mi ha sempre impedito di amare un bruno!).

L'amministratore delegato della « Celio Film » era un conte, il conte Fabrizio, al quale Baldassarre Negroni era legato da una lunga ed affettuosa consuetudine di amicizia.

Fabrizio era un bell'uomo di mezza età, alto, biondo, cogli occhi cerulei. La sua natura era franca e leale. Detestava quei piccoli sotterfugi che immiseriscono con la loro infinita povertà la bellezza della vita. Era abituato ad affrontare il destino come un avversario, sul quale occorre saper piazzare, al giusto momento, una definitiva botta dritta. Era uomo orgoglioso e sicuro di sè. Scrupoloso fino all'eccesso, dedicava tutta la sua operosa giornata alla sorveglianza del buon andamento della « Celio »; e, nel suo compito delicato, sapeva conciliare con intelligenza le rigide necessità amministrative a quelle più nobili ma pericolose dell'arte.

Accolse con molta cordialità il mio ingresso alla « Celio », senza tuttavia dimostrarmi un eccesso di simpatia che potesse in qualche modo farmi presagire quello che stava per accadere. Ma seppi in seguito che fin dal primo incontro era incominciata a maturare nel suo animo una decisione che avrebbe dovuto profondamente mutare i nostri rapporti.

Naturalmente nella mia rosea ingenuità, non mi avvidi della passione che il conte Fabrizio nutriva per me se non quando essa già divampava irresistibile.

XVIII

Presago forse dell'impossibilità del suo amore, egli aveva saputo dominare e contenere la piena del suo cuore. Cortese fino all'esagerazione, Fabrizio si compiaceva tuttavia di ostentare in certi momenti una studiata freddezza nei miei riguardi: un'ombra di ostilità che non poteva non colpirmi ed impressionarmi.

Quasi inconsciamente, mi proposi di indagare il piccolo mistero. Con vigile attenzione, lo seguii in tutte le sue manifestazioni, osservando così come egli evitasse talvolta di incontrare il mio sguardo. Ma non appena il mio s'allontanava da lui, egli riprendeva a fissarmi.

Un giorno, al termine di una « scena madre », caddi malamente producendomi una leggera distorsione. Vidi allora Fabrizio impallidire. Lo guardai fissamente; il suo turbamento si accrebbe al punto da costringerlo ad abbandonare il teatro di posa.

Provai come un senso di delusione. In quell'attimo doloroso, avrei voluto averlo accanto a me. Ed allora, bambina com'ero, dubitai del suo amore per me...

Dopo qualche minuto, ricominciai la scena un po' zoppicante ed in preda ad uno strano malessere che, dai giorni di Rimini, non avevo conosciuto più. Forse non era ancora l'amore, ma un sentimento che gli somigliava moltissimo. Mentre recitavo, non sapevo infatti staccare gli occhi dalla porta d'ingresso nell'inconfessata speranza che egli tornasse e mi sorridesse ancora...

Ma quel giorno Fabrizio non ricomparve più in stabilimento. Intanto, nel breve spazio di poche ore, un profondo mutamento si era verificato in me stessa. Rivedendolo, non provai per lui solamente quell'affettuosa amicizia che aveva fino allora caratterizzato i nostri rapporti, ma un sentimento più dolce e complesso.

Credetti di potermi difendere dall'amore che nasceva studiandomi di non guardare più Fabrizio, di evitarlo. Benedetta innocenza! Il suo sguardo mi accompagnava ovunque mi recassi: lo sentivo talvolta, con un brivido, fisso sulla mia nuca ed ero obbligata a volgermi.

Avrei voluto essergli vicina. Applicavo la mia fervida fantasia nella continua invenzione dei pretesti che mi offrissero l'occasione di incontrarlo e parlargli. Sollecitavo da lui consigli, suggerimenti, approvazioni. Mi ostinavo ad interrogarlo sugli argomenti più strani, provando come un fervido piacere nel sentirlo balbettare le risposte, imbarazzato e commosso.

Quando la mia vena inventiva s'inaridì, non trovai di meglio che recarmi da Fabrizio per protestare contro le pretese che definivo assurde del conte Negroni, il quale mi obbligava ad interpretare scene d'amore troppo espansive.

In realtà, queste scene di eccessivo verismo amoroso non mi garbavano affatto. Quando il copione prescriveva che io fossi, nella scena più intensamente amorosa del film, baciata lungamente sulla bocca dal protagonista maschile, mi ribellavo regolarmente. Ed occorreva tutta la pazienza di Negroni per decidermi infine a tollerare un rapido e niente affatto struggente bacio. Memorabili, in proposito, furono le lotte sostenute con Alberto Collo, che pure era un bellissimo uomo desiderato da un numero incalcolabile di magnifiche donne. Abbandonandomi troppo alla finzione cinematografica, mi pareva di profanare l'amore per Fabrizio.

Egli continuava intanto ad essere il mio amico migliore. Ma intuivo come l'impeto dell'affetto che egli nutriva per me fosse frenato dallo scrupolo di non compromettere la mia serenità. Uno strano presentimento lo arrestava sul cammino che presagiva doloroso per entrambi. Egli evitava perciò ogni occasione di trovarsi solo con me. E la sua incomprensibile riserbatezza mi procurava tanta pena.

I giorni seguivano ai giorni, tutti uguali, ormai, e quasi non più confortati dalla speranza che qualcosa sarebbe mutato nei nostri rapporti. Sentivo Fabrizio sempre più lontano e cominciavo a dubitare di quella che fino allora era stata per me come una luminosa certezza: il suo amore. Ma un giorno...

XIX

Ma un giorno la nostra lieve trama sentimentale trovò la sua logica soluzione. In uno dei suoi rarissimi impeti di rabbia, accadde al conte Negroni di parlare con insolita asprezza a Fabrizio. Fu la scintilla dell'incendio. In preda forse ad un principio di esaurimento nervoso conseguente all'artificioso e snervante dominio esercitato per tanto tempo su sè stesso, Fabrizio (seccato anche dalla mia presenza al colloquio) ribattè con durezza al suo interlocutore.

— Da un pezzo — gridò — ne ho abbastanza di questa baracca della « Celio Film »! Finiamola con le buffonate. Domani riceverai le mie dimissioni. Addio, caro Baldassarre.

Ed uscì dal teatro di posa, sbattendo le porte. Dove trovai il coraggio per vincere la mia istintiva riservatezza e seguirlo di corsa nel giardino dove si era rifugiato? Fabrizio ed io ci trovammo insperatamente soli. Era giunto, infine, il grande momento.

Come dimenticare gli istanti che seguirono? A sedici anni, sola nell'ora del tramonto con l'uomo che da tanto tempo amavo: c'era di che impazzire di felicità. Gli presi una mano fra le mie. Ci fissammo a lungo negli occhi, in silenzio, non più preoccupati di fingere a noi stessi. Improvvisamente si decise a balbettare il mio nome:

— Elena!

Era la prima volta che lo pronunciava con tanta dolcezza. Ma la sua voce era un po' triste.

— Elena — continuò — io fuggo perchè sono innamorato di voi. Come potrei restare ancora in questo luogo dove la vostra presenza è il tormento di ogni minuto?...

— Eppure mi amate...

— Vi amo, è vero. Ma odio la vita che vivete. Essa sottrae qualcosa a voi stessa, alla vostra semplice indole.

La dichiarazione mi aveva commossa.

— Anch'io vi amo, Fabrizio; — risposi perdutamente felice. — E non dovete fuggire, ma restarmi vicino nel lavoro che adoro.

— Impossibile. Se mi amate, dovete lasciare subito la « Celio ». Ci fidanzeremo e ci sposeremo a primavera.

Prima che io potessi rendermi conto con esattezza di quanto stava accadendo, Fabrizio aveva già lasciato lo stabilimento, dopo avermi fissato un convegno per il giorno successivo alla chiesa di Sant'Agostino.

Un'atmosfera di romanzo avvolse all'inizio il nostro idillio. Ma Fabrizio, ribelle per temperamento ad ogni sotterfugio, volle, dopo pochissimi giorni, recarsi a parlare a mio padre.

Papà, pur apprezzando le doti fisiche e morali del patrizio romano, non si mostrò, in sostanza, entusiasta del progetto di matrimonio.

— E' un conte e sta bene — mi disse quando restammo soli — è certamente una gran bella cosa; ma anche la differenza che separa le vostre età è troppa. Non dimenticare che Fabrizio è di vent'anni più vecchio di te.

— Che importa, se io lo amo?

Mio padre ritenne, ad ogni modo, opportuno non confidare a nessuno il nostro fidanzamento. E pazientemente riuscì a convincermi a non rompere il contratto con Negroni se non quando la data del matrimonio fosse definitivamente fissata. Nessuno seppe così del nostro amore e la fuga di Fabrizio dalla « Celio Film » continuò a restare avvolta nel mistero.

Egli veniva a casa mia ogni due o tre giorni, preceduto sempre da un grande fascio di rose rosse. Restava in salotto un paio d'ore, con me e con la mamma; poi si accomiatava dopo avere insistito ancora una volta affinchè io abbandonassi il cinematografo.

La nostra era una situazione illogica che non poteva durare. Mio padre si dimostrava accondiscendente; ma in lui mancava ogni entusiasmo. Ed io soffrivo nel vederlo trattare con molta freddezza l'oggetto del mio amore.

Fabrizio mi condusse un giorno a casa sua, nel palazzo di via Due Macelli, al tè di sua madre, gentildonna molto nota della società romana. Confesso che l'essere invitata dalla futura suocera senza che ella sapesse di trovarsi alla presenza della futura nuora, produsse in me una strana impressione. Ma l'accoglienza gentilissima della nobile dama valse a farmi dimenticare l'illogicità della mia posizione.

XX

Una sera mi recai a un ricevimento offerto da una vecchia contessa amica di mia madre. Negli sfarzosi saloni v'incontrai tutto il bel mondo romano. Il mio nome era già famoso; ma nella fanciulla che indossava un semplice abitino bianco, molti dei presenti stentavano a riconoscere la celebre Francesca Bertini del cinematografo. Essi si attendevano una donna dagli atteggiamenti fatali e si trovavano di fronte ad una giovinetta timida e riservata.

Fabrizio non era presente alla festa. Di mutuo accordo, avevamo stabilito di non incontrarci mai in occasione di ricevimenti, per evitare ogni ragione di pettegolezzo.

Quella sera ballai moltissimo. Ad un tratto, mentre l'animazione era al massimo, la padrona di casa mi fece chiamare in un salottino riservato.

— So di procurarti un grande dispiacere — mi disse dopo avermi fatta sedere accanto a lei — ma ti conosco fin da bambina, ti voglio bene come una mamma e mi sento quindi autorizzata a parlarti con molta franchezza.

— Vi prego, contessa! Parlate! — La interruppi un po' spaventata dall'enigmatico esordio.

— Il consiglio che mi appresto a darti — continuò — è il risultato di profonde riflessioni. Elenuccia, tu devi assolutamente troncare il tuo fidanzamento con Fabrizio. Non hai il diritto di far tanto soffrire tuo padre, nè quello di abbandonare, per un amore che oggi ti sembra immenso, ma che domani, a mente più calma, ti apparirà soltanto un capriccio di bimba, una carriera che si annuncia luminosissima e che può ben sostituire, nella tua vita, l'affetto di un uomo che, di te, è più vecchio di vent'anni!

Scoppiai in pianto dirotto, abbandonando il capo sulle ginocchia della cara amica di mia madre.

— Non posso — balbettai fra i singhiozzi. — Sento che ne morirei...

— Bambina mia. Ricorda che, per ora, nella tua esistenza, l'arte deve avere molta più importanza dell'amore. E, col tempo, ti accorgerai che non si muore per tanto poco.

E la vecchia contessa mi asciugò le lacrime colmandomi di carezze. Dopo la disperazione del primo momento, una grande rassegnazione subentrò nel mio cuore ed insieme progettammo la lettera che avrei dovuto impostare il mattino successivo. Ancora oggi, a distanza di tanti anni, ricordo nitidamente le frasi e le parole di quella lettera: sono scolpite nella mia mente e riecheggiano, ad una ad una, nella mia anima. Mi costarono una grande sofferenza, una tristezza infinita, un'angoscia senza nome.

Ma il mio proposito, anche se apparentemente reso incerto dalle lacrime, era fermo e deciso: « sentivo » che bisognava uscire da quella situazione e sentivo che la strada migliore era quella che appariva come la più dura.

Benchè fanciulla — « bambina », come diceva la mia vecchia amica contessa — un intuito fortissimo mi guidava, tra le lacrime, e dirigeva la mia penna.

Alla fine, rileggendo la lettera, una onda amara mi avvolse: avevo segnato una salvezza che mi feriva come una condanna.

La notte che seguì al colloquio trascorse naturalmente insonne. Al mattino, il mio volto era disfatto dalla veglia e dal pianto. Negroni, che il mio dramma ignorava, mi rimbrottò lungamente, aumentando ancora la mia desolazione.

Imbucai la lettera. Poi attesi Fabrizio che aveva preannunziato la sua visita per le cinque di quel pomeriggio. Quando giunse, cercai di occultare la pena che mi opprimeva parlando con lui con la stessa gaiezza degli altri giorni. Ma un nodo mi serrava la gola e molte volte fui sul punto di scoppiare in pianto.

Al termine del colloquio, lo accompagnai fino in strada. Il commiato fu quello sereno che da mesi ci era consueto. Ma ormai la mia tensione nervosa era durata anche troppo. Quando Fabrizio scomparve alla svolta della strada, rientrai in casa e caddi pesantemente al suolo, svenuta.

Nei giorni successivi non lo rividi più; nè, in seguito, c'incontrammo ancora. Ignoro il cammino da lui seguito. Ma, se questo giornale riuscirà a raggiungerlo, leggendo queste righe egli potrà alfine comprendere, a distanza di tanti anni, l'importanza che il suo amore ebbe nella mia vita.

E al suo « tipo », fisico e morale, dovevo in avvenire restare fedele, nel grande amore della mia vita.

(Riproduzione vietata)

Francesca Bertini

Francesca Bertini e Vitaroglio nell'estate del 1914.

Una scena sentimentale con Alberto Collo.

Il baldo ufficiale è Alberto Collo.

Nel prossimo numero:

VI - "*La storia d'un pierrot*"

Disney e "Biancaneve"

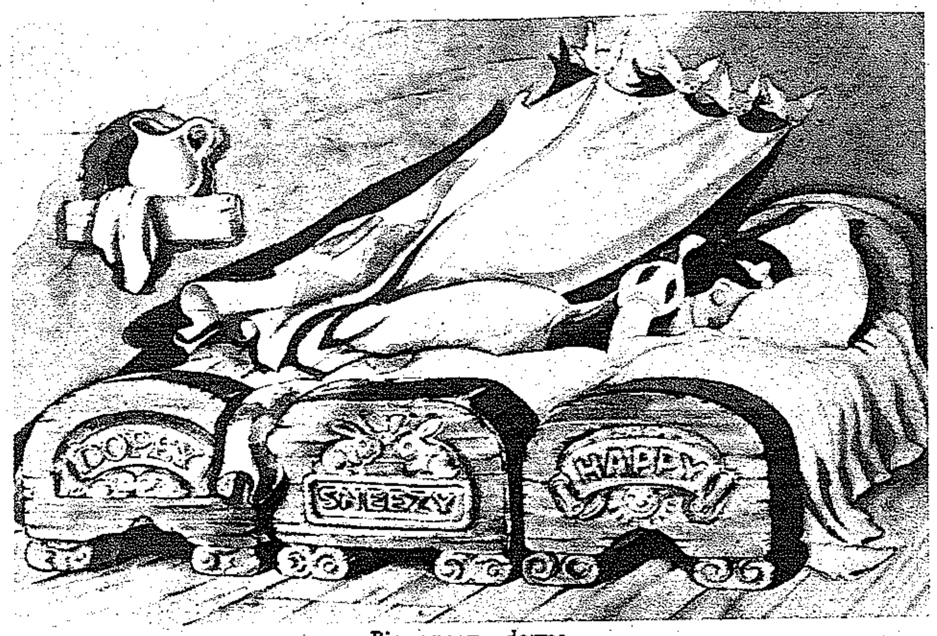
APPLAUSI

Venezia, agosto

L'attesa per l'arrivo dei sette nani era vivissima. Si sapeva che arrivavano dei vecchi e carissimi amici, benvoluti da tutti, desiderati da tutti.

Il loro arrivo è stato magico. Nessuno li ha potuti vedere al pontile di sbarco perchè erano accuratamente rinchiusi in tonde e lustre scatole di latta: non in scatolacce comuni, in quelle scatole che rinchiudono il riflesso di Marlene Dietrich o di Greta Garbo, in quelle brutte scatole che formano la immaginosa delizia degli amatori di cinematografo che vi vedono dentro chi sa quali misteriose bellezze, in quella scatole allattate, un po' arruginite, con cento cartellini mezzi strappati, mezzi cancellati, mezzi scollati. I sette nani avevano da condurre a Venezia la loro amica, tra quelle giacche bianche (quasi tutti i critici, però, avevano la giacca nera: si sentivano, poveretti, in tribunale), su quelle scollature candide, tra quei fiori fragranti, nascevano, sterminati, fissi, severi, gli occhi bistrati alla Francesca Bertini, della nemica di Biancaneve. Erano occhi che cercavano di trovare, nella loro superbia, un po' di riposo (a forza di sorridere si sarebbero addormentati, specie dopo aver veduto tutti i fari di Francia nel più insistente documentario che dotto cineasta abbia mai concepito), ma erano occhi attenti.

I sette nani e la loro piccola amica sono creature minuscole, molto più semplici di quanto il rumore che si fa intorno a loro lasci credere. Essi sono quasi eternamente schiacciati da queste mirabolanti cifre di guadagni e di spettatori. Per di più, arrivando a Venezia, Cucciolo s'era accorto di un cartellone dove lui e i suoi compagni erano dipinti in proporzioni gigantesche che nulla avevano a che vedere con la sua statura. E se ne era spaventato. Ma, come, non era un nano? E diventava, ora, un gigante? Nella sua paura, davanti a quella sala e a tutto quel pubblico, egli si vedeva riflesso grande così. E ne tremava angosciato.



Biancaneve dorme...

Biancaneve. E, così, si sono procurati delle belle scatolone di latta lustra e pulita, senza nemmeno un'ammaccatura.

Quarant'otto ore prima dello spettacolo che richiamava al Lido tutta l'Italia cinematografica, i nani hanno fatto capolino dalla loro tana e, dopo un complicatissimo rito affidato ai loro padrini italiani — i dirigenti della Generalcine — e ai loro compari di magia — gli operatori —, si sono presentati ad una piccola accolta di persone che avevano o sfoggiavano dei diritti di precedenza. Poi, se ne sono tornati nella loro cuccia, a far finta di niente. Invece — e questo lo hanno confidato soltanto a noi che, dal loro arrivo in Italia ad oggi, li abbiamo seguiti con fedeltà — le scatolone sono rimaste un pochino aperte e Cucciolo, incaricato, al solito, di vedere come si mettevano le cose, è rimasto in ascolto. Il povero Cucciolo ha cominciato a soffrire, a soffrire quasi quanto la prima sera del suo incontro con Biancaneve.

Uno scrittore di grande classe, dal quale lui sperava molto, è passato vicino al suo ripostiglio e ha detto: — Confesso, a onor del vero, che non mi riesce a rimbambire al punto da divertirmi a queste favolette.....

Cucciolo si è affrettato a dirlo a Dotto, il quale saggiamente gli ha fatto notare che il letterato non poteva dir nulla perchè conosceva Topolino, la Cicala e altri coinquilini di casa Disney, ma non conosceva loro sette e la loro amica. E che, poi, del resto, essendo maestro di bella lingua, e di proprietà di linguaggio, lo scrittore avrebbe dovuto dire «interessarmi» e non «divertirmi» perchè le loro avventure non avrebbero divertito il cuore più duro. — Cucciolo mio, dove la vuoi una prova migliore che quel signore non ci conosce? Stai tranquillo, quando ci conoscerà.....

Non basta, povero Cucciolo! Un altro signore, che, in fatto di cinematografo, era più autorevole del letterato, ha detto: — No, no, che barba!

E, anche qui, il piccolo Cucciolo si era impressionato. Perbacco, se lo diceva lui! Ma il Dotto lo ha consolato: — Le autorità non devono mai essere del parere di tutti, se no, come le distingueresti? Stai tranquillo, Cucciolo, vuol dire che tutti ci vogliono bene, l'autorità compresa.

Il terzo dispiacere è stato meno grosso perchè era il parere di un amico dell'autorità; diceva che preferiva Topolino... Cucciolo è un buon compagno e preferisce si dica che Topolino è meglio di lui, a che si dica che i suoi guai non interessano. L'onor della firma del babbo Disney, rimane sempre. E, questa volta, non s'è neppure confidato a Dotto.

A Cinecittà, mentre aspettava gli facessero fare questo viaggio, Cucciolo aveva veduto, un giorno, nella saletta di proiezione, qualcosa di più lucido del suo stesso schermo: era una lagrima, la lagrima di un collega, di lui tanto maggiore e più illustre, di Armando Falconi. Qui ha ritrovato l'appoggio del figlio di quel collega, di Dino Falconi. E anche questo gli ha fatto bene.

I sette nanerottoli, contenti e giulivi, pieni di coraggio e di fede, sono usciti ieri sera dalle loro cuccette e hanno presentato al più infido, al più diffidente e al più incallito pubblico del mondo, la loro piccola e dolce amica. Questa fede e questo coraggio è stato frutto di un applauso, di un applauso al loro babbo, perchè appena è apparso il nome di Walt Disney migliaia di mani hanno applaudito, un applauso di fiducia e di ospitalità.

Tra un diamante e l'altro. i sette nani, dalla loro miniera, guardavano in platea. Cercavamo di distinguere nel pubblico i volti amici, i volti diffidenti, i volti indifferenti. C'erano delle Altezze Reali, tante eccellenze, tanti onorevoli, ma neppure un bambino. (I bambini c'erano, però, tra le Fontane Luminose dell'altro teatro, dove i nanetti, previdenti, mezz'ora prima di presentarsi all'imbronciato pubblico della sala chiusa avevano mandato i loro sosia a prendere un po' di calore e di forza). Poveri nanerottoli! Nel loro incubo ogni spettatore prendeva il volto della regina matrigna, la mela velenosa era lì, in quel paniere così pieno di attrattive e così profumato. In quel buio, tesche che nulla avevano a che vedere

Il bacio di Biancaneve sul cranio di Brontolo è parso il segno della pace. Non uno di quegli infidi spettatori ha rifiutato la sua amicizia a quei sette personaggi cari come dei bimbi, comprensivi e umani come gli adulti più buoni. L'attesa era finita, cominciava la gioia. Nella fila delle autorità, lo scrittore sorrideva attento, tutto felice della conversione del nano più burbero. L'autorità non voleva sconfessarsi e, pur fingendo di essere distratto e di parlare col suo vicino, seguiva quello spettacolo di tenerezza con l'affetto di chi è padre e sa che cosa vuol dire una carezza. Cucciolo, anzi, ha capito che, dopo, a spettacolo finito egli avrebbe cercato il suo amico (il quale, però, era a giocare al Casino per non rischiare di doversi ricredere in pubblico) e, in un orecchio, gli avrebbe confidato: «Bada, avevamo torto. Biancaneve è adorabile».

Alla fine, come davanti a un grande miracolo d'arte, si rimane desti a cercare di capire, così, davanti a una tenera avventura, gli spettatori hanno preferito non scuotersi con l'applauso fragoroso, ma restare commossi, al loro posto, con gli occhi bassi e il fazzoletto in mano, a cullare la loro illusione, il loro sogno di bontà. Perfino il più astioso dei giudici, colui che nell'attrice vede solo la realtà della donna e mai la magia dell'illusione, si è piegato e, con una tossettina che voleva tirar su le sue azioni di «dignità», ha fatto capire al perspicace Cucciolo che la morte di Biancaneve aveva commosso anche il suo cuore incallito.

E Disney ha trovato anche a Venezia, il suo grande trionfo. Non più, questa volta, con una poesia ma con un grande poema che lo ha eletto principe di tutta la fantasia di quest'epoca cinematografica, e forse anche di quest'epoca letteraria.

p. o.

C I F R E

Ottocento pittori

Le cifre sono di grande utilità per dimostrare il valore e il successo di *Biancaneve e i sette nani*. Questo film ha richiesto, sotto la direzione di Walt Disney e la supervisione di David Hand, ben tre anni di lavorazione. Il solo lavoro preparatorio è costato duecentocinquantamila dollari. Il costo totale supera il milione di dollari. La durata della visione è di ottantacinque minuti. I rulli sono sette.

La lavorazione ha richiesto l'opera di settecentocinquanta tra pittori e disegnatori, dei quali trentadue «animatori», centodue «assistenti», centosessanta «collegatori», (incaricati di eseguire i disegni di collegamento tra una scena e l'altra), venti «costumieri», venticinque «acquerellisti», sessantacinque «animatori di effetti», (incaricati di eseguire effetti d'acqua, di fumo, di nuvole, di vento), centocinquantotto ragazze incaricate di inchiostrare e di colorire su fogli di celluloide i disegni di Disney.

In totale il film si compone di duecentocinquantamila disegni! ed è stato musicato da un'orchestra di ottanta musicisti.

800.000 spettatori

In queste prime tre settimane *Biancaneve e i sette nani* è stata vista da cinquecentoventunmila persone. Esattamente centosessantaseimila nella prima, centosettantatremila nella seconda e centottantaduemila nella terza. Complessivamente il film è durato in programmazione nel Music Hall della RKO cinque settimane, per circa ottocentomila spettatori. Queste cifre non hanno precedenti nella storia del cinema americano. E', difatti, la prima volta nella storia del cinema e del Music Hall che i posti vengono venduti con una settimana di anticipo.

6.000.000 di dollari

I primi tre mesi di visione in America hanno fruttato due milioni e trecentomila dollari dai quali, per ottenere la cifra netta, bisogna detrarre settecentomila dollari di spese. Il piano finanziario prevede che, entro l'anno venturo, quando il film avrà completato il circuito degli Stati Uniti, si saranno raggiunti i sei milioni di dollari.

1.000.000 di dollari ai collaboratori

Con gesto altamente lodevole, Walt Disney ha disposto che il venti per cento degli utili netti sia distribuito ai suoi collaboratori, proporzionalmente alle loro paghe. Si prevede che, detratta la percentuale del 25 per cento della RKO, il beneficio netto si aggirerà intorno ai cinque milioni e mezzo. Così, gli impiegati di Walt Disney potranno contare su una provvigione di più di un milione di dollari. Cioè, ognuno riceverà dalle dodici alle quindici settimane di gratifica.

Del resto questa forma di partecipazione è ormai abituale negli studi di Walt Disney.

Sessanta autori

Walt Disney ha associato al suo nome di autore ben sessanta collaboratori. Oltre il «supervisore» David Hand, cinque persone portano il titolo di «Sequence directors». Si tratta, evidentemente, dei registi di particolari sequenze o gruppi di scene. Otto sono gli autori della *Story adaptation*, cioè i riduttori. Due gli autori dei «caratteri». Tre gli autori della musica. Dieci i collaboratori nella direzione artistica. Sette sono i *Backgrounds*, cioè gli autori dei fondali. Ventiquattro gli animatori, tra i quali rileviamo il nome d'un italiano: Ugo d'Orsi.

Quadro familiare in casa di Walt Disney: il papà di "Topolino" (e di "Biancaneve", come bisogna aggiungere da ora in poi), con la moglie e il cane fedele.

Passaporto dei 7 nani

Walt Disney ha diretto personalmente il servizio di propaganda per Biancaneve e i sette nani. *Si sa che l'eminente artista americano è anche un valoroso ed agile scrittore. I suoi articoli sono dotati di quella spontaneità, di quel tono di confidenza personale che è la caratteristica di tante moderne scritture americane.*

Chi ha visto Biancaneve e i sette nani *è rimasto subito colpito dalla straordinaria umanità di quei piccoli esseri irreali che sfaccettano le gemme sulle incudini. Disney narra che — scelto il soggetto in omaggio ad un delizioso ricordo d'infanzia — il primo anno trascorse tutto nella ricerca dell'atmosfera musicale che avrebbe avvolto i sette piccoli esseri. Furono scelte otto melodie tra migliaia e migliaia che si erano ammucchiate sull'immaginario banco di lavoro del mago. Alfine, solo nel 1935, cominciarono a delinearsi i caratteri dei sette nani. Perchè i gnomi, nella fantasia di un poeta che è riuscito ad umanizzare con tanta profondità quell'esserino inverosimile che è Mickey Mouse, dovevano fatalmente assumere la forma di caratteri completi, con le loro smorfie, coi loro tic, con le loro manie, coi loro capricci, coi loro slanci e con le loro intolleranze.*

Compiuta l'opera, Disney ha potuto tracciare un rapido ritratto di ogni nano. Sentiamolo:

«Happy *è forse il carattere più facile. Un grassottello sempre gaio, sempre sorridente. Un paio di formidabili sopracciglia bianche danno straordinaria vivacità alla sua espressione. Happy fu il primo a nascere e contribuì a istituire dei cordiali rapporti tra l'autore e i suoi sei fratelli.*»

«Doc *si considera come il capo dei nani. E' pedante e tutto pieno di sè. Si crede fortissimo; ma se c'è una decisione da prendere, s'impappina, balbetta, perde la testa e non arriva ad alcun risultato. Ciò non ostante, è un simpatico diavolaccio.*»

«Grumpy, *invece, è il vero capo della banda. E' sempre di pessimo umore ed odia le donne. Sempre vestito di scuro, sotto questa negra scorza, nasconde un cuore d'oro, del quale si vergogna. Nei pasticci è sempre Grumpy che salva la situazione.*»

«Sleepy *è un tipo completamente diverso. Non parla che sbadigliando. Le sue palpebre non si sollevano mai completamente. Sembra che non abbia mai nulla da dire, tuttavia, se apre la bocca, gli esce fuori la sentenza giusta, come per caso.*»

«Dopey *dei sette è il più popolare nello «studio». Gli manca più di un venerdì. Vive facendo burle al prossimo. Veste da mattacchione: un giustacuore giallo canarino e un cappello grigio lavanda. Insomma, un picchiatello.*»

«Sneezy, *poveretto, soffre di un catarro da fieno che gli provoca formidabili sternuti, nei momenti meno opportuni. Parla con una curiosissima voce nasale, che è perfino contagiosa.*»

«Bashful *è il favorito delle donne. Ha un gran buon cuore. Si fa in quattro per rendersi utile ed è un romanticone. In presenza di Biancaneve la sua timidezza è tale, che ne soffrono persino gli spettatori.*»

Scrive Disney altrove, a proposito dei sette nani: «Sono dei personaggi che potreste incontrare per istrada. Se vi capita di venire nel mio studio vi capiterà di sorprendere dei disegnatori vittime di tremendi sternuti o di enormi sbadigli. I personaggi rassomigliano, come caratteri, agli artisti che li hanno elaborati. Mi meraviglio, anzi, che i miei collaboratori, dopo aver vissuto quasi tre anni in compagnia di Dopey eternamente agitato dal tic nervoso e Sneezy sempre scosso dall'asma da fieno, non diano più manifesti segni di sofferenza.»

C.

I nani a tavola.

FUGA VERSO IL SOGNO

romanzo cinematografico

DI

FERENC KÖRMENDI

RIASSUNTO DELLE PUNTATE PRECEDENTI. — Il regista Kàlnay, piantato in asso, a metà della lavorazione di "Fuga verso il sogno", dalla famosa Lys, la biabetica protagonista, propone a Teri Zala, una bella e giovane creatura incontrata per caso, di interpretare lei il lavoro. Teri, fedele moglie di un piccolo medico di provincia, rifiuta. Nella sua vita modesta, però, l'offerta rifiutata diventa una penosa ossessione finchè, d'un tratto, si decide a partire per Budapest alla ricerca del regista che l'aveva ammirata. Intanto il marito, ignaro del dramma che lo attende a casa, è arrestato per la morte improvvisa di un vecchio cliente al quale si dice egli abbia somministrato, per alleviargli le sofferenze di una malattia incurabile, una troppo forte dose di calmante. E, mentre Emerico è in prigione a protestare a Dio e agli uomini la sua innocenza, Teri dopo un magnifico provino, aspetta la decisione dei produttori e, vivendo la vita della grande attrice, comincia a trovare, nelle ardenti parole di Kàlnay, che vuol darle l'amore oltre alla fortuna, uno strano profumo che ancora le era ignoto.

Verso l'alba Teri si destò di soprassalto — proprio allora era sorto il sole, che nuotava, come un disco rosso, sul mare di vapori mattutini e di fumo che si estendeva sopra la città — e con gli occhi spalancati ammirò il meraviglioso spettacolo. Non aveva mai veduto il sole così. Ella giaceva immobile nella luce dei raggi che andavano rapidamente ingiallendo. Le pareva di non essere ancora desta, di sognare. Sognava che un enorme rupe le gravasse sul petto, che poi fosse venuto uno a liberarla da quel peso insopportabile e ora ella respirasse liberata, serena nella luce.

VII.

UNA COMMEDIA PENALE E UN DRAMMA PENALE

A un tratto, fu colta da un'improvvisa, profonda tristezza. Cos'era quella rupe? La vita d'un tempo? Cos'era quella pressione che aveva sentito? La famiglia, la piccola città di provincia, la sua esistenza insignificante? E chi era colui che ne l'aveva liberata?

Le risonava all'orecchio la parola detta da Kàlnay la sera avanti. «T'amo». Lo sapeva bene, l'aveva letto negli occhi del giovane, l'aveva udito in ogni voce di lui. E sentì che le era accaduto tutto ciò che aveva letto da fanciulla nei romanzi e a cui poi, man mano che la sua vita andava formandosi, aveva creduto sempre meno: «Vedere una persona e innamorarsene» —: questo le era accaduto. Era accaduto a loro. Qualche sguardo, qualche parola lì, alla riva del lago, sul viale — e s'erano innamorati l'uno dell'altro. Sì, non era stata necessaria una lunga conoscenza, non c'era voluta alcuna preparazione sentimentale o mentale, non era stata necessaria alcuna decisione: un unico momento misterioso li aveva manifestati l'uno all'altro e aveva destato in essi il sentimento, che si può nascondere per un po' di tempo, si può non notare, si può reprimere, — ma non si può trattenere nella sua avanzata trionfale.

«L'amo» pensò Teri e sentì d'esser felice. Forse per la prima volta in vita sua era felice davvero. Perchè — e ora lo sapeva con certezza — la felicità non era stata aver avuto la forza d'uscire dal grigiore; non la fortuna di aver fatto il primo passo verso il successo; no: la felicità era questa: sapere d'aver qualcuno per il quale ella rappresentava il più, il meglio, il più bello; la felicità era sentire d'avere qualcuno che per lei rappresentava il più, il meglio, il più bello.

E ora che sarebbe accaduto?

Oh, Dio! Non era un peccato pensare, almanaccare, su ciò che «sarebbe seguito»? Bisognava gioire di quello ch'«era»; tanto, le cose si sarebbero formate da sè e non c'era forza umana che potesse influire sul destino o dirigere le disposizioni della Provvidenza!

* * *

Il regista la aspettava sulla terrazza. Appena la vide, le corse incontro.

— Non siete in collera con me? — le chiese umilmente.

— Perchè dovrei essere in collera con voi?

— Grazie! — disse Kàlnay, baciandole la mano.

Fecero colazione insieme. Ormai i «competenti» sapevano che il regista «andava con una nuova donna». I «competenti», del resto, appartenevano tutti alla famiglia del teatro o del cinematografo: una moltitudine d'attrici, attori, registi, impresari cinematografici, scrittori, giornalisti, ungheresi e forestieri, che villeggiavano nell'albergo — o vi passavano il tempo libero durante i loro lavori estivi. Il gruppo degli artisti era una colonia divertente, variopinta, i cui membri, benchè vivessero ognuno una vita indipendente, e anzi talvolta si tenessero il broncio, tuttavia formavano un tutto sensibilmente omogeneo. Sicchè la comparsa di Teri non fu un avvenimento particolarmente sensazionale; tutt'al più, destò una certa sorpresa il fatto che la «nuova donna» era pure «sconosciuta», doveva essere una principiante. La guardarono e constatarono ch'era bella; vi fu chi n'ebbe piacere e vi fu chi già incominciò a provarne un po' di gelosia. Poi, vennero a sapere che Teri era una «scoperta» di Kàlnay, che aveva già ottenuto una parte principale nel nuovo film della Cinestella; vennero a sapere ch'era una «signora privata» fuggita dalla provincia, vennero a sapere che probabilmente ella sarebbe stata la «sensazione» della nuova stagione. Tutto ciò non era nulla di speciale o di straordinario in quell'ambiente; ma non pertanto Teri era osservata con maggiore interesse e con un senso di collegialità.

A mezzodì la videro far colazione con Kàlnay e Otto Bátor; nel pomeriggio un'attrice le rivolse la parola; la sera ormai tutti la conoscevano. La «stella» dai capelli rossi la ammonì amichevolmente e in confidenza a guardarsi da Kàlnay, ch'era un furiante: ella ne aveva fatto trista esperienza. La diva d'operette biondo-platino le raccomandò caldamente di guardarsi da quella dai capelli rossi, ch'era una grand'intrigante e sempre invidiosa degli spasimi e delle parti delle altre. La celebre attrice drammatica attempata dai capelli neri la consigliò a non tentare il cinematografo: si tenesse piuttosto al teatro, ella l'avrebbe raccomandata al direttore di un grande teatro privato. Il giovane fantasioso dagli occhi celesti le chiese se aveva già un rappresentante e, nel caso non l'avesse, le offrìva i suoi servizi: stesse in guardia; tutti i produttori e i direttori di teatro erano dei furfanti, non pensavano ad altro che al modo di frodare gli artisti. Il vecchio di mezza età dagli occhi penetranti la invitò decisamente a romperla con la Cinestella, se era vero che lavorava con essa: la Cinestella era sull'orlo del fallimento, nè sarebbe stata capace di portare a termine il film che stava per girare! Il vecchio attore celebre la squadrò burbero, poi le chiese senz'altro se voleva venire da lui la notte; se sì, avrebbe lasciato aperta la porta della camera. La «diseuse» dai troppi denti candidi la supplicò di non credere agli uomini, di non dare alcun peso alle loro promesse finchè non fossero una realtà palpabile, altrimenti sarebbe finita male, e presto. Tutti avevano un qualche buon consiglio per Teri, tutti volevano soccorrerla e metterla sulla buona via, tutti le offrivano o il parrucchiere o la sarta o il direttore teatrale o l'amico, tutti volevano metterla in guardia contro qualcuno, tutti inveivano contro qualcuno, i più inveivano l'uno contro l'altro. Teri se ne stupiva, ci si divertiva — ed era anche un po' impaurita. Sì: era evidente che quella gente l'aveva accolta subito nella sua società, ma... il modo come l'aveva accolta era un po' strano. Quelli erano, dunque, fatti così? Erano così nella realtà, nella vita privata, quando non si trovavano davanti ai lumi della ribalta? Erano così quando non rappresentavano una parte, ma vivevano la loro vita... o anche questo non era per essi che rappresentare una parte? Ella non se li era immaginati tali, — ma... tuttavia, forse, così s'era immaginata tutto l'insieme! Colorito, divertente, mutevole, un po' pauroso e forse molto pericoloso... In fondo, eran tutti buona gente, simpatici; l'ira che nutrivano l'uno per l'altro non era profonda, quelli che oggi s'insultavano, domani si vedevano andare, da buoni amici, a braccetto! «Scapigliatura...» — pensò Teri e ne fu un po' scossa: «Così sarò anch'io? O sono già così?».

Ma non sapeva se era così, o altrimenti; sapeva soltanto d'essere felice, perchè aveva potuto entrare in quell'ambiente, perchè s'avviava verso il successo in mezzo a quella gente. E... perchè era innamorata di Alessandro Kàlnay.

* * *

Il commissario di pubblica sicurezza Arpád Kovács aveva chiesto un congedo. Dopo aver fatte le consegne al suo sostituto, era andato alla trattoria e, seduto nel giardinetto davanti a un bicchiere di birra, nel calore del mezzodì, disse tra sè: «Vediamo!»

Il commissario prestava servizio nella sezione penale, sicchè aveva ben poco da fare in quella piccola città; del resto, egli incarnava il tipo che si potrebbe chiamare del «funzionario fidato». Sbrigava con precisione e puntualità il suo lavoro, amava la sua professione e disprezzava, quindi non li leggeva, i così detti romanzi polizieschi. D'altronde, egli evitava ogni apparenza di cui la fantasia popolare suole ornare i grandi poliziotti: non aveva un abito borghese a quadri, non aveva una pipa inglese dalla canna corta, non usava alzare misteriosamente l'indice destro al naso e, dopo aver passato quattro anni in trincea, al tempo della grande guerra, non portava mai indosso altre armi che la spada d'ufficiale di polizia, piuttosto un ornamento che un'arma vera. Ora, poichè l'amicizia per l'accusato gli impediva di agire ufficialmente nella questione, aveva deciso di occuparsi della cosa da persona privata. Incominciò col chiedere un congedo, si vestì in borghese, si sedette nel giardino della birreria e mormorò tra sè:

— Vediamo.

Vediamo che cosa?

Prima di tutto: Emerico Zala è innocente. E' fuori di discussione. Chi è colpevole non si comporta a quel modo. E d'altronde... chi conosce Emerico Zala da quasi trent'anni, chi fu suo condiscepolo al ginnasio e al liceo, chi fu suo compagno d'università, chi fece con lui tutta la guerra, «sa» che Emerico Zala non ha ucciso il vecchio Bálint. L'ha ucciso un altro.

Chi poteva avere interesse a sopprimere il vecchio infermo? Nessuno. Dunque era avvenuta una disgrazia, un errore, un'imprudenza.

Chi poteva avere interesse ad accusare il medico: l'innocente? Chi aveva commesso l'omicidio, forse involontariamente; chi, dunque, cercava di allontanare da sè la responsabilità dell'imprudenza.

Costei era la governante del vecchio.

La cosa era chiara.

Ora, pensò il commissario Arpád Kovács, io voglio parlare con lei.

Barbara Réz, che portava il lutto, si spaventò fortemente allorchè quel signore suonò alla porta della casa deserta. Che voleva? Non si poteva entrare! Chi era il signore? Lì nessuno aveva nulla a cercare! Ma il commissario non si lasciò mandar via.

— Non agitatevi, buona donna! — le disse bonario. — Sono qui nel vostro interesse. Voi sapete che il vostro defunto padrone non aveva che dei lontani parenti, stabiliti in Francia: due figli e una figlia di un suo cugino. Essi ne sono gli eredi, come i soli parenti del defunto. Sono arrivati da Parigi stamattina. Domani il notaio aprirà il testamento. Si crede generalmente che il vecchio signore abbia lasciato un grosso patrimonio. Ora voi, buona donna, l'avete servito fedelmente per almeno vent'anni, e io sono venuto per esaminare insieme con voi la questione: che sarà ora di voi? Sarebbe giusto che anche voi vedeste ricompensata la vostra fedeltà!

— Il signore... è... avvocato?

Il commissario Kovács sorrise:

— Qualche cosa di simile. In tutti i casi... un buon amico. — E dopo un breve silenzio: — Voi, buona donna, siete vissuta qui accanto al defunto. Via, non vergognatevene, tutti sanno che non eravate «soltanto» la governante del vostro padrone. Non c'è da vergognarsene punto! — La donna volse il capo lagrimando.

— E' così. Voi avreste diritto a un compenso abbondante, per poter vivere senza preoccupazioni anche in seguito.

— «Codesto»... è proprio vero — disse Barbara Réz.

— Sì — E mutando improvvisamente tono: — Dio buono! E il pover'uomo è dovuto morire a quel modo!

— Proprio — fece la donna diffidente. — Proprio così, signor avvocato. E' vero che non sarebbe durato a lungo ugualmente, ma chi sa, forse sarebbe potuto vivere ancora!

— E' incredibile! Ma dite: com'è accaduta la cosa? il dottore entrò in camera dal vecchio signore, no?

— Certo; e come non sarebbe entrato? L'abbiamo chiamato per questo!

— E voi siete rimasta di fuori.

— Sì: il dottore non volle che entrassi! — e nervosa, sconvolta, scoppiò in pianto.

Il commissario la osservò tacendo; poi:

— E poi... lì dentro accadde qualcosa. Voi avete detto che...

In quella, l'uscio si spalancò sotto una forte spinta e un giovane alto, magro, dagli occhi penetranti, entrò nella stanza:

— Dite, mamma... — incominciò, ma vedendo il signore forestiere seduto di fronte alla donna, si scosse. — Perdono... — disse con voce rotta, ritirandosi tosto e richiudendo l'uscio.

— E' vostro figlio? — chiese il commissario Kovács, un po' meravigliato; non sapeva ch'ella avesse famiglia.

— Sì. E' mio figlio.

— Ah? E... dite, Barbara, ma sinceramente: l'avete avuto dal padrone?

— Questo?! Macchè! Questo... l'ho avuto dal mio defunto marito! E' nato prima ch'io venissi in casa del signor Bálint! Ha già ventitre anni!

— E vive qui con voi?

— Oh, no! E' venuto a trovarmi, perchè presentemente è disoccupato; quindi ha avuto il tempo di venire da me! Tanto, è un pezzo che non l'avevo visto!

— E perchè non lavora? Che cosa faceva?

— Era fattorino in un negozio. E' stato licenziato. Ha avuto tante noie. Finalmente, lo costrinsero ad andarsene.

— E da quando è qui?

— Da poco! — disse in fretta la donna. — Non lo so! Non ho calcolato da quando — soggiunse diffidente.

— Beh, poco importa. Insomma, io dico che sarebbe giusto che anche a voi toccasse la vostra parte d'eredità...

* * *

Luigi Rácz, il redattore del giornaletto locale, si trascinava pesantemente per la via in quel caldo. Diavolo! A che sciocchezza s'era impegnato! S'era lasciato stordire dalle parole dell'avvocato Répássy. «Voi siete un giornalista, Rácz; a voi s'aprono tutte le porte, voi avete occhi e orecchi e fiuto. Capirete che non possiamo incaricare della cosa un ufficio d'indagini; ma voi troverete quella donna! E' proprio un lavoro da giornalista! E voi avete tante relazioni! Sul Qua la mano! Domani partirete!». Così gli aveva detto avvocato e lui c'era cascato! Era stato sempre fiero d'aver incominciato la carriera come collaboratore d'un giornale della capitale, era stato sempre fiero delle sue «grandi corrispondenze», era fiero dei suoi amici giornalisti di Pest; era più orgoglioso che accorto... e così aveva abboccato all'amo!

Cercare in una boscaglia intricata un certo albero, quello solo! Cercare a Budapest, tra un milione e mezzo d'abitanti, la moglie di Emerico Zala!

Era più d'un mese ch'ella era fuggita. Fino allora l'avevamo tenuto nascosto al medico: le si rifiutava il permesso d'andarlo a visitare, era andata da sua madre; queste erano le spiegazioni che gli davano ed egli le credeva, per fortuna. Quante cose potevano essere accadute alla donna in quelle quattro settimane! Prima di tutto, poteva anche darsi che non fosse andata a Pest. Forse era in provincia o all'estero. Dio sapeva dove! O forse era morta da un pezzo. Chi poteva saperlo? Ed egli, sciocco, s'era lasciato stordire da una lode, non aveva saputo resistere all'idea di quel lavoro eccitante, ma disperato; aveva piantato il suo giornale ed era venuto a Pest, a sudare in quel caldo infernale, che pareva non volesse finir mai. E sì ch'era passato anche l'agosto! E... da due giorni era ad indispettirsi in un alberguccio a buon mercato, al caffè, con gli antichi amici... senza avere un'idea da dove incominciare! E non poteva chiedere aiuto a nessuno, non poteva parlare a nessuno della cosa, perchè aveva promesso all'avvocato il segreto! — Chi sono io?! — si chiese irritato Luigi Rácz. — Sherlock Holmes? O un cretino che... che... — e si sarebbe tirato volentieri uno schiaffo. Via di qua! Fra un'ora, subito, sarebbe montato in treno per ritornare a casa con la sua sconfitta!

E se quel tale albero si trovava proprio all'orlo del bosco?!

Il giornalista rientrò sfinito, sudato nel suo albergo; si sedette al caffè, sul marciapiede, asciugandosi il sudore.

— Un cappuccino al ghiaccio! — ordinò. — E i giornali!

Il cameriino gli portò i fogli del mezzodì; Rácz li scorse: niente di nuovo. Estate, stagione morta. In quella notò una giovane signora grassa che teneva in mano una rivista teatrale con sul frontespizio...

Balzò in piedi, fissando la pagina; a un tratto s'accostò alla giovane — «Pardon!» — le disse e le strappò di mano il fascicolo.

E' lei!...

«La nuova diva della Cinestella, Terry Balogh».

— E' lei... non può esser che lei...

Fissò per un momento l'immagine; poi con dita nervose, prese a sfogliare la rivista. Nella seconda pagina c'era un'altra immagine di Teri, un'altra nella terza e una nella quarta; titolo dell'articolo era: «Contesa per un ruolo».

Terry Balogh insiste per recitare la parte della protagonista, Maria, nella «Fuga verso il sogno» di Otto Bátor; il produttore, invece, vuol far recitare alla nuova stella del cinematografo la parte di Inez, protagonista della «Donna e il diamante» di Ladislao Faludi».

Ruolo... Inez... Maria... Ma questa è lei!

Fissava il foglio con gli occhi sbarrati; si concentrò tutto nel pensiero. Non poteva essere che lei!

Diavolo! Questa sì ch'era una cosa sensazionale!

Si precipitò fuori del caffè con il giornale in mano, corse nell'atrio dell'albergo, cercò del portiere.

— Il mio conto! Parto col treno delle cinque! — ansimò. — C'è posta per me?

— Solo il giornale — disse il portiere, porgendogli il giornale piegato, il suo giornaletto, che Rácz naturalmente si faceva mandare anche a Pest, per vederlo tutti i giorni e stizzirsene: «Come lavorano male, i ragazzi, nella mia assenza!».

Prese il giornale, se lo ficcò in tasca. Tanto, la sera sarebbe arrivato a casa. A incominciare dal domani il giornale sarebbe ritornato quello di prima! E domani..., che sensazione! Teri Zala! Terry Balogh stella cinematografica — la moglie di Emerico Zala! Ormai non si poteva più tacere, non si poteva più serbare il segreto: la rivista teatrale arrivava anche da loro, tutti l'avrebbero riconosciuta! Al caffè, dal barbiere, al circolo... Poi macchinalmente mise la mano in tasca, prese il giornale e l'aprì con curiosità istintiva. Dalla prima pagina gli si avventò agli occhi un lungo titolo sensazionale in caratteri da scatola:

E' stato aperto il testamento di Carlo Bàlint, erede universale: la governante Barbara Réz, sorprendente comunicazione del commissario Kovács, l'avvocato Répassy, chiede l'immediata scarcerazione di Emerico Zala. Piega sensazionale nella questione dell'omicidio di Bálint.

— Dio santo! — gemè il giornalista. — E io non c'ero! — e per poco non scoppiò in pianto nell'atrio dell'albergo.

* * *

I nove signori della Cinestella finirono, tuttavia, con l'accordarsi circa il compito che ognuno si sarebbe assunto: l'uno parlò con Teri, l'altro con Kàlnay, il terzo acquistò il nuovo lavoro di Ladislao Faludi, il quarto ne informò la stampa, il quinto mercanteggiò, il sesto supplicò, il settimo attaccò briga, l'ottavo minacciò, il nono pagò. Kàlnay ebbe il soggetto da mettere in scena, Terry Balogh la parte, e il giorno in cui quella rivista teatrale pubblicò la fotografia di Teri, essi erano seduti l'uno dirimpetto all'altro sulla terrazza dell'albergo, a consigliarsi. Parlavano di ciò che si poteva fare. Dopo parecchie settimane, ora, per la prima volta, veniva dal Danubio una fresca brezza; ma neanche questo lieve alito riuscì ad alleggerire il soggetto che si doveva «girare».

Il dramma poliziesco di Faludi era uno di quei lavori che fanno impallidire di gioia ogni impresario teatrale e per i quali la letteratura arrossisce di vergogna. «La donna e il diamante» era una di quelle sciocchezze leggermente piacevoli che si potrebbero forse designare come «dramma da dozzina». Non aveva nulla a che fare con lo spirito, con l'arte, col pensiero umano e con i sentimenti umani, ma v'era un po' di tutto ciò che merita d'essere dimenticato il giorno dopo. V'era un diamante rubato, che alla fine risultava falso; v'era una giornalista rapita, di cui poi si veniva a sapere ch'era una milionaria; e non c'era altro, ma questo poco era distribuito in modo che il dramma poteva essere rappresentato piacevolmente in qualsiasi città dell'universo. Vi mancava tutto ciò ch'è umanamente profondo, ma in compenso abbondava tutto ciò ch'è piatto e, in genere, piacevole; il dramma aderiva saviamente alle pretese dozzinali, come l'acqua che fedelmente riempie qualsiasi vaso in cui è versata. Bastava adattare accortamente e semplicemente alle circostanze linguistiche e locali dei vari paesi i nomi dei personaggi, delle vie rammentate, dell'inevitabile albergo e del locale dove si danzava, perchè emanasse quel tal «colore locale», che fa indubbiamente effetto dovunque e sempre, perchè di solito la gente prova piacere a rivedere sul palcoscenico le sue usanze e il suo ambiente.

Il dramma era pieno del così detto «odor di vita», vi formicolavano le così dette «cose reali», pareva che tutto fosse «accaduto realmente»: insomma, era uno di quei «successi internazionali» mancanti di qualsiasi parvenza artistica, cosparso d'una salsa pseudoromantica, condito di falso realismo: uno di quei meschini attentati contro l'arte, che destano e soddisfano sogni e desideri: una fiaba ridotta a sciocca commedia sociale, che non aveva nulla a che fare nè con la letteratura nazionale, nè con quella universale.

Kàlnay, esasperato, beveva: mandava giù un bicchierino di cognac dopo l'altro. Teri era titubante. Quell'Inez di cartapesta non era la parte ch'ella aveva sognata per il suo debutto; ma... non era veramente meglio presentarsi al pubblico in una parte che prometteva un successo sicuro? Cercava di consolare cauta, gentile, il regista. Forse... gli diceva con voce persuasiva, forse avevano ragione «essi». Forse... si poteva far penetrare un po' di vera arte in quella robaccia. Forse... era necessario «fare» anche un sacrificio, per quanto potesse essere doloroso!

(10 - continua)

... Ormai i "competenti" sapevano che il regista "andava" con una nuova donna...

(Traduzione di Silvino Gigante).

(Proprietà riservata

CINE-CITTÀ E DINTORNI

Pare che la cinematografia italiana abbia giurato di vincere la battaglia del film comico. Le esauste schiere del teatro regionale, dopo aver sofferto per parecchi anni ai margini della rinascita del teatro di prosa, marciano come un'orda di barbari alla conquista di Cinecittà.

Già qualche condottiero, per esempio Angelo Musco, è caduto valorosamente pugnando sugli spalti della fortezza. I veterani di Cinecittà, i pionieri che parteciparono alla fondazione, ricordano il forte capitano siculo nella Cantina numero due. Pochi mesi prima della sua gloriosa fine, in piena lavorazione del « Feroce Saladino », il barbaro meridionale derideva il tabacco che il sottoscritto adoperava per la sua pipa.

— Caramelle, profumini... — brontolava Musco avviandosi alla sua siesta pomeridiana. — *Le faccio sentere la mea*... Zàmpironi. Se entra un moscone... — E qui un sibilo e un rapido gesto della mano simulavano l'agonia del moscone che ha tanto dell'elica impazzita. — Zampironi! — Erano, poi, spuntature di toscano o, peggio, cicche bagnate di vino forte e messe ad asciugare al sole.

* * *

Gli specialisti in lacrime e geremiadi erano ancora i padroni della cinematografia italiana. Oggi le prime avanguardie sono già accampate nelle piazze e nelle vie di Cinecittà. Nella piazza principale, cioè nel foro... insomma, on. Roncoroni, come volete che un cronista descriva le avventure e il movimento di una città le cui strade e le cui piazze non hanno nome?

— Dove gira Mattoli?

— Teatro numero cinque.

— Dove è il teatro numero cinque?

— Da quella parte.

Cioè, significa girare sotto il sole da mezz'ora a tre quarti d'ora.

Invece: Viale Alida Valli (quando si sarà fatta grande), numero uno. Ci si va difilato, senza perdere un attimo.

* * *

Son cose già dette? D'accordo. Ma volevamo prospettare una necessità pratica; quindi conviene insistere. Giorni fa, ad un incrocio abbiamo sentito i complimenti di due autisti che s'erano sbucciati.

— Dov'è il metropolitano?

* * *

Ma parlavamo della calata dei barbari dalle pendici delle Madonie, dalle montagne d'Abruzzo, dai colli della Ciociaria. Ora è la volta della tribù dei De Filippo che si accinge a girare il « Marchese di Ruvolito ». Non trarremmo auspici fondandoci sul breve passato cinematografico dei tre popolarissimi attori napoletani. Il temperamento dei De Filippo non può manifestarsi che attraverso esperienze personali. La condizione essenziale della loro arte è l'individualismo puro. Guai a « dirigerli ». Bisogna, dunque, rassegnarsi e attendere che i De Filippo abbiano « capito » il cinema a loro rischio e pericolo. Usiamo « capire » come facoltà sentimentale, non come capacità intellettiva. Bisogna che essi riescano a padroneggiare la macchina del cinema e a manipolarla con quella sicurezza dominatrice che ha fatto di loro degli autentici uomini di teatro.

* * *

Lavorerà, nel « Marchese di Ruvolito », anche la giovane Elli Pardo. Quella di « Gatta ci cova ». Un'esca, per la comicità di Peppino De Filippo, di prim'ordine.

* * *

Qualcuno forse ricorda « Il Crepuscolo di gloria » di Joseph von Sternberg che fu, se la memoria non ci tradisce, il secondo film girato da questo regista negli Stati Uniti. Emil Jannings, ancora lontano dal gigionismo, sosteneva incomparabilmente la parte di un granduca russo vittima della Rivoluzione d'ottobre e William Powell quella di un ex rivoluzionario finito regista in quella stessa Hollywood ove l'ex granduca è comparsa. Il dramma di quell'ambiente era appena sfiorato.

Questo ricordo è risalito nella nostra mente l'altra sera, assistendo all'una di notte, tra il sabato e la domenica, alla paga di ottanta comparse che avevano lavorato in una festa campestre.

Che materia era quella? Di un racconto, di un romanzo, di un soggetto cinematografico? Difficile a dirsi. Certo c'era tutta la vita, a fette sanguinolenti. Speranze e disperazioni, ottimismi e rassegnazioni. Un mondo dal quale si comincia o nel quale si finisce.

Cons.

— Io odio la solitudine — mormora una giovane attrice a Mario Camerini che l'ha incontrata per caso in un abbandonato paesino di montagna.

— E quante persone vi occorrerebbero, per sentirvi felice?

— Ohl, basta anche uno... — ribatte lungamente la stellina.

* * *

— Appena hanno bandito la crociata pel razzismo — dice Nada Fiorelli ad una amica — io ho subito cambiato fidanzato.

— Era ebreo?

— Quasi: era tirchio...

* * *

Pasquariello entra in un bar con un amico.

— Che cosa mi puoi offrire? — dice Pasquariello.

* * *

— Per riuscire nella scalata di domenica scorsa, sono stato costretto a piantare venti chiodi — racconta Giorgio Covi, che è un appassionato alpinista.

— C'è ancora qualcuno che ti fa credito? — gli chiede distratto un amico.

Alida Valli e Taranto innamorati cotti, estasiati e patetici, trascorrono le notti e non vedono l'ora... (E' quel che può succedere nel film supercomico " L'ha fatto una signora... ")
(Produzione Icar)

"SABBIE MOBILI"

LE PAGHE DI UN "DIVO"

Stavo leggendo il resoconto del viaggio a Berlino, organizzato da *Film*, quando entra in camera il mio compagno d'arte, quello che mi dà i consigli. (Mi pare d'essere come la Petronilla della *Domenica del Corriere*, che riceve le visite della cognata, portatrice di ricette cucinarie).

— Perchè non vai a Parigi, Londra, Hollywood? Conosceresti una quantità di gente utile e potresti metterti in vista per realizzare il tuo sogno di diventare un « divo ». Ieri, a Cinecittà, ero con un gruppo di attori e si parlava della buona iniziativa di *Film*. Proprio per un caso strano, nessuno di noi era stato in America e neppure a Londra e Parigi. Ho subito pensato a te...

— Anch'io avevo pensato a me... ma poi...

— Andresti volentieri?

— Altrochè!

— Anche in America?

— Là specialmente... Se non ci fosse una piccola difficoltà...

— Pensi alla spesa?

— E a che dunque? Ci vorrebbe un colpo di fortuna.

— La lotteria di Tripoli o di Merano?

— Anche meno: una bella parte in un film... magari due...

— Facendo quei viaggi, potresti trovare la celebrità.

— Non è facile... però da cosa nasce cosa.

— Per esempio, tu sei a Hollywood, fra le stelle...

— Nelle nuvole...

— ...fra i grandi registi che sanno plasmare i « divi » colla materia grezza di un facchino o di un lavapiatti, e vedono in te il tipo che hanno nella mente: ti scritturano...

— ...poi, prima di farmi fare una parte, mi fanno imparare il tedesco, l'inglese, il cinese, l'equitazione, il nuoto, i salti mortali; mi tingono i capelli, mi fanno dimagrare come una croce, e un bel giorno, quando sono maturo per l'arte cinematografica, mi dànno una spintarella verso un precipizio dove io cado dentro... e non se ne parla più.

— Hai sempre voglia di scherzare!... Va là, che se tu arrivassi a fare una parte ad Hollywood, saresti a posto. Là corrono i dollari.

— Come le noccioline americane.

— E si parla solamente di milioni.

— Sebbene si dica e si ripeta che in America legano i cani con la salciccia... io mi accontento anche delle migliaia...

— Spilorcio! Quanto prendi, qui, quando fai una parte?

— E chi lo sa?... Una delle cose più difficili a dirsi, è questa. Quando mi chiamano ed un direttore di produzione mi domanda che paga chiedo, mi vengono i sudori freddi: chiedi poco?... Ti guardano male, mormorano fra loro che non devi valere nulla. Chiedi molto?... Ti ridono in faccia, dicendo che per quella parte hanno stabilito una somma molto, ma molto inferiore. Se chiedi poco, ti trovi a fare il confronto con un generico che, sommando la paga cogli straordinari, i sopraprezzi festivi e notturni, le diarie ecc., prende il doppio di te; e se chiedi molto, devi, per lavorare, ribassare la tua richiesta al punto da essere confrontato coi turchi che vendono i tappeti o coi cinesi che ti appoggiano le loro perle false. Oggi prendi una paga da ottimo attore per fare poco più di una comparsa; domani prendi una paga da comparsa per fare una parte da ottimo attore. Se non fosse per paura delle conseguenze, ed avessi un briciolo di fiducia nella coscienza umana, sarei tentato di dire: — Datemi quello che volete, purchè mi facciate lavorare. — Vuoi qualche idea sulle paghe che chiedono o prendono i nostri comici in teatro o al cinema? Mi raccontava un comico, reduce da una compagnia scioltasi, mi pare, a Galatina: « Non se ne poteva più: per sei mesi abbiamo preso una media di quindici lire al giorno; poi, negli ultimi due mesi, siamo discesi a cinque. Mi sono rifatto un poco, qui a Roma, recitando in un avanspettacolo a quaranta lire e con qualche sincronizzazione a sessanta. Per l'ottobre ho avuto due buone proposte (non dice naturalmente che è stato lui a proporsi) ma forse andrò con Gandusio: ho chiesto ottanta lire di paga e spero me ne diano almeno settanta. Però, se dovessi fare del cinematografo non pretenderei meno di quattrocento lire a posa ». Adesso dimmi tu la paga di questo attore che spazia dalle cinque alle quattrocento lire al giorno. Mi racconta un direttore di produzione: « Se sentiste che *sparate!* Roba da mettersi le mani nei capelli, e da non saper distinguere se dicono sul serio o per scherzo: viene un buon attore, timidetto e modesto, e mi chiede trecento lire a posa, disposto ad accettarne anche duecento e forse meno; ne viene un altro che al suo attivo ha soltanto i capelli ossigenati e la permanente, ed al suo passivo ha persino un difetto di pronuncia, e mi dice con un'aria di ineffabile superiorità che non si muove se non ha mille lire a posa ». Mi racconta un fortunato che nello stesso giorno ha firmato due contratti: « Sono due particine dello stesso calibro e della durata di dieci giorni ognuna. Ho fatto un forfait e con quei tirchi della Casa tale ho lottato due ore per avere ottocento lire, mentre questi altri, veri signori, me ne hanno date cinquemila senza fiatare ». Dicono certi comici: « Se la parte dura soltanto un giorno, non mi scomodo per meno di mille lire, e, se la parte richiede parecchi giorni di lavoro, vuol dire che è molto importante e voglio mille lire a posa ». Rispondono certi produttori: « Per una particina che si sbriga in un giorno, non si può dare più di cento lire, e se la particina è diluita in parecchi giorni di lavoro, potete chiamarvi fortunati se vi dò cento lire a posa ». Quei comici venali e quei produttori avari esagerano, rendendo tutto questo inconciliabile. Non ti pare d'essere in uno di quei mercati di roba vecchia e strana (come Campo di Fiori a Roma, o Piazza Otto Agosto a Bologna, o alla cosidetta fiera di Sinigaglia a Milano) dove chi compra e chi vende, prima di dire cifre, guarda in faccia l'avversario per misurarne il grado di minchioneria? Non credi che con questo sistema solo i furbi e gli sfacciati possano fare fortuna?

— Caro mio, non si possono raddrizzare le gambe ai cani. Tu, come vorresti rimediare?

— Non lo so. Sono un attore anch'io, e, come parte interessata, potrei tirare l'acqua al mio mulino. Non oso dire, per dignità professionale, che vorrei trattare gli artisti come le patate e i pomodori, che hanno il loro bravo calmiere ed un cartello ben in vista, col prezzo segnato... Però, non mi parrebbe sbagliato tentare qualche cosa di simile. Il cinema è pieno di gente che, vivendo ai suoi margini, sa tutto, prevede tutto e critica tutto: questa gente potrebbe risolvere l'intricato problema e dettare la legge. Io già immagino il giorno in cui un produttore mi chiamerà per dirmi: « La vostra figura va bene per sostenere quel ruolo, conosco la vostra abilità e so il vostro prezzo: non c'è che da firmare il contratto ». Immagino dei dialoghi di questo genere:

— Voi sarete uno dei protagonisti del mio film. La parte è bellissima, quindi è mio dovere aumentare di un poco la paga da voi stabilita... Se la parte è bella la questione della paga passa in seconda linea... Non si vive di solo pane... Lo so che amate molto la vostra arte, ed è per questo che non guardo alle mille lire. Con voi, studioso ed appassionato, risparmierò, durante la lavorazione, tempo e pellicola... — Neppure io guardo alle mille lire, se mi si offre il vantaggio di farmi notare, di far emergere le mie doti d'artista...

— Adesso mi pare che tu faccia dei castelli in aria. Siamo ancora molto lontani da quel tempo in cui si potranno sentire simili discorsi...

— Forse, quando attori e produttori smetteranno di fare i commercianti per amare l'arte con più sincerità e con più ardore.

— Ma con questa lunga parentesi delle paghe, abbiamo dimenticato il nostro discorso sui viaggi... dove eravamo rimasti?

— In America...

— Fra i milioni di dollari...

— Già... e credo che sia meglio tornare in Italia fra le migliaia di lire... meglio tornare a casa nostra... Non si sa mai!...

Arturo Cellini

Naso sottile e aguzzo, aspetto strapaesano, questo è Michele Abbruzzo, comico siciliano, che col film italiano: " L'ha fatto una signora... " vuol procurarvi un'ora di grande ilarità.
(Produzione Icar)

Dice Rosina Anselmi: " L'ha fatto una signora... " ma se l'ha fatto... Abbruzzo, faremo i conti, allora!
(Produzione Icar)

Eccovi un'Ultimora trasmessavi da Riento: " L'ha fatto una signora!... " è certo un lieto evento.
(Produzione Icar)

Borbotta Tina Picca: " L'ha fatto una signora... " ma il perchè, come, quando, il giorno e l'ora non ve li dico mica...
(Produzione Icar)

NOTIZIE

Nelle cronache di Cinecittà e dintorni bisogna includere; questa settimana, anche la Stazione di Termini; e non per far dello spirito sul treno delle 23.40 che, tutte le sere, porta a Venezia produttori e cineasti, autorità e giornalisti, attori e registi, ma perchè, effettivamente, Cinecittà ha avuto, per una notte, la notte del 25 corrente un teatro di più. Sono, infatti, state riprese le ultime scene del film di Mattoli « L'ha fatto una signora ». I generici si sono vestiti da facchini, da ferrovieri e da viaggiatori, taluni hanno perfino avuto il brivido di sentirsi divi in viaggio per il Lido di Venezia. Dalla piazza dei Cinquecento la grande mole della Stazione di Termini appariva illuminata a giorno dai potentissimi riflettori che, dall'alto delle impalcature mobili, montate, a loro volta, su appositi autocarri, la inondavano di luce.

Queste riprese sono state le ultime dei film e il direttore di produzione, avv Sylios, si è dichiarato molto soddisfatto del nuovo genere di umorismo inaugurato da questo film.

* * *

Oltre, come abbiamo detto, a quella di « L'ha fatto una signora », sono state ultimate le riprese di « Lotte nell'ombra », il film di Gambino, e fra poco saranno ultimate anche quelle di « Il suo destino » diretto da Guazzoni. « Terra di fuoco », il film della Manenti, che è stato diretto da Marcel L'Herbier e che ha avuto l'interpretazione di Mareille Balin, è già al montaggio.

* * *

La Roma Film continua, attivissima, la sua produzione. Dopo « Equatore », che è stato recentemente venduto alla Germania e che verrà doppiato in tedesco, ha intrapreso la lavorazione di « Terra di nessuno », il film tratto da un soggetto di Pirandello e che rappresenterà uno sforzo di produzione che si potrebbe definire « intellettuale »; per differenziarlo da quelle produzioni di carattere quasi esclusivamente commerciale.

* * *

La Imperator ha iniziato la lavorazione di « Stella del Mare », sempre nei Cantieri di Cinecittà. Questo film, che sarà diretto da Corrado d'Errico, avrà ad interprete principale Galliano Masini ma si distanzierà nettamente da tutti gli altri film a carattere musicale, poichè il soggetto vale di per sè stesso tanto da assicurargli un sicuro successo anche prescindendo dal valore della musica che lo accompagnerà. Corrado d'Errico si vale della collaborazione dell'aiuto regista Giorgio Ansoldi. Il direttore di produzione è Giuseppe Pelagallo. Oltre al protagonista Galliano Masini, sono interpreti del film Luisa Ferida, Luigi Almirante, Germana Paolieri, Guglielmo Sinaz, Fausto Guerzoni e Mario Brizzolari.

* * *

« La Stella del mare » non è il solo film canoro che sia in lavorazione a Cinecittà. Vi è anche, imponentissimo, « Marionette », il nuovo film che Carmine Gallone dirige per conto dell'Itala. La larghezza di mezzi con la quale si procede alla realizzazione di quest'opera cinematografica desta grande interesse. Vi vedremo Carla Rust sotto le spoglie di una inglesina, pseudo giornalista, che si vanta di aver scoperto un certo tenore Rossi (Beniamino Gigli!).

* * *

Il Sindacato Nazionale di Collocamento per lo Spettacolo ha un suo organizzatissimo ufficio a Cinecittà. Esso raccoglie gli ordini del giorno delle varie Case di produzione, riguardanti il fabbisogno di prestatori d'opera delle varie categorie, e li trasmette immediatamente agli Uffici competenti presso la Direzione Generale dell'Ufficio di Collocamento. Quest'Ufficio collabora, inoltre, coi datori di lavoro e i prestatori d'opera, tanto dal lato sindacale quanto dal lato assistenziale, con promettenti risultati.

* * *

Le visite dei personaggi illustri a Cinecittà continuano. E' stato ospite degli studi S. E. Etienne Antal Lazlo, Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio ungherese, accompagnato da alti funzionari del suo dicastero e del proprio segretario particolare. I dirigenti di Cinecittà gli hanno minutamente illustrato gli impianti tecnici e l'organizzazione dei teatri di posa, soffermandosi specialmente nel grande auditorium cinefonico in piena lavorazione e nel grande teatro N. 5, dove Gallone gira « Marionette ».

S. E. Lazlo si è molto interessato a tutte le spiegazioni fornitegli e alle lavorazioni alle quali ha assistito. Ha, inoltre, dimostrato il suo più alto compiacimento per la modernità degli impianti e per il fervore di lavoro che anima gli stabilimenti del Quadraro.

* * *

Anche Nagamasa Kawakita, proprietario dei più importanti stabilimenti cinematografici del Giappone, ha accuratamente visitato gli stabilimenti di Cinecittà accompagnato dai dirigenti e dal tecnico Passerini. Egli, entusiasta per la perfezione degli impianti che ha visitato, ha detto che neppure Hollywood può reggere il confronto con Cinecittà.

* * *

« La casa del peccato » di Amato può vantarsi uno dei più begli interni che si siano visti nei film italiani. L'appartamento del protagonista, Massimo, è la casa del peccato — almeno di nome — ma, per merito delle espertissime maestranze di Cinecittà, è anche la casa dell'eleganza. E' l'unico mezzo al quale può ricorrere Massimo per sedurre le donne, poichè egli non ne ha nessuno di personale.

MOVIOLA

Ritrattini parlati del pittore Molino:

Umberto Sacripante: Un naso da bombardamento.

Charles Langhton: Un negozio di lardo elevato a opera d'arte.

Simone Simon: La collegiale dell'Istituto " Sex-appeal ".

Charlot: I baffetti - banca.

* * *

Cesare Zoppetti deve andare a visitare alcuni amici fuori di città ma non ne ha affatto voglia. Alla stazione si avvicina ad un milite e gli chiede:

— Scusate, se vado a comprare le sigarette, faccio a tempo a perdere il treno per Ancona?

* * *

Alla M. G. M. a Hollywood si sta girando una scena che ha per ambiente Sing-Sing. Tutte le comparse hanno il vestito a striscioni bianchi e neri. Ad un tratto il regista chiede. E quello perchè ha gli striscioni tratteggiati?

— Vedete: non siamo ben sicuri se è colpevole o no...

* * *

— Hai letto dell'arresto di quel tipo che abbindolava le vecchie zitelle? — chiede una matura " stella " a Oretta Fiume.

— Dove è successo?

— A Napoli...

— Meno male, perchè se fosse stato a Roma tu avresti corso un bel pericolo — ribatte la biondissima Oretta.

* * *

— Hai sentito che hanno elevato il " Premio Cervia " a 20.000 lire! — chiede Laura Solari a Maria Denis.

— E credi che lo vincerà, Muscletone? — chiede Maria, che è una sportiva appassionata e di letteratura non se ne intende.

* * *

Melnati fu invitato ad un copioso pranzo di nozze. Ad ogni pietanza alzava il bicchiere, dicendo:

— Con questo bisogna bere buon vino...

E si ripeteva, si ripeteva fino alle frutta. Un invitato gli domandò:

— Ma con che cosa è che non bevete vino?

— Con qualsiasi acqua.

* * *

— Io discendo da una stirpe di soldati, — dice Duse ad un suo amico, — il mio bisnonno era colonnello napoleonico.

— Bella roba!, — risponde l'amico, — Io ho, fra i miei antenati, un ammiraglio che comandò le forze armate di tutto il mondo.

— Perdiana! E chi sarebbe?

— Noè!

Doris Duranti

protagonista di "Sotto la Croce del Sud"

Carminati racconta

Da Broadway a Hollywood

Tullio Carminati, oggi. (Foto Ridenti)

(Continuazione, vedi numero precedente)

Si è talvolta, portati a domandare « come fu che... », specie quando ci si trova di fronte a grandi amori, a grandi trionfi, a grandi avventure. Come non è possibile ignorare perchè Rodolfo Valentino si decise a varcare l'oceano e a cercare fortuna in America, non si può fare a meno di rivolgerci la stessa domanda quando ci si trova di fronte all'attore italiano che, appunto dopo Valentino, ha avuto più successo all'estero, dalla fine della guerra mondiale a oggi.

Anche Tullio Carminati, come il novantanove per cento degli attori ai quali è stata offerta la scrittura americana, ha iniziato i suoi rapporti con Hollywood con un rifiuto. V'è una innata avversione per la mecca del cinema; non sia mai detto che si accolga la fortuna a braccia aperte. Proprio come la piccola ragazza di provincia, che sia veramente bella e sappia di esserlo, ha sempre rifiutato la mano del primo principe che ha chiesto di sposarla; forse perchè aveva i baffi, forse perchè aveva le mani sudate, forse perchè non amava abbastanza i futuri suoceri. Poi, avviene il ritorno di fiamma. E, come per la ragazza veramente bella il secondo principe c'è sempre, così, per l'attore veramente bravo, il secondo cinematografaro americano che sappia tirar fuori un libretto di assegni e consegnare un grande contratto da firmare è sempre a portata di mano.

Infatti, Tullio Carminati, nel periodo in cui recitava con Eleonora Duse, aveva conosciuto Joe Schenck, degli United Artists. La carriera vicina alla Duse era così bella e rieca di insegnamenti che la sua coscienza di artista non gli permise di accettare le offerte, per quanto vantaggiosissime, del produttore americano. E, poi, perchè andare all'estero quando si fa bene e c'è ancora tanto da fare al proprio paese?

Ma nel 1926, vinta la grande crisi spirituale che lo aveva atterrato dopo la morte della Duse e finita anche la tournée di cento recite dei « Fiordalisi d'oro » di Forzano, Carminati fu colpito da un fortissimo esaurimento nervoso. Il medico gli consigliò un viaggio di mare.

Schenck? L'America? Tutto questo mondo abbandonato, che egli aveva considerato suo soltanto per un attimo, gli riaffiorò alla mente. Un viaggio di mare... Per andare in America, per ritrovare Schenck, si poteva anche fare la cura indicata dal medico (dove sarà quel medico? saprà di avere dato il colpo di grazia alla carriera di un così singolare attore?). E Tullio Carminati partì. Ma ne era straziato; non trovava il coraggio di lasciare la sua patria, la terra che, irredento, aveva amato anche più degli stessi italiani nati italiani, la terra che gli aveva dato, con la soddisfazione artistica, il compenso a ogni sofferenza.

Non fu difficile ritrovare Schenck e, istantaneamente, andare a Hollywood, scritturato per due film con gli United Artists: « Il pipistrello » e, poi, « La Duchessa di Bufalo » con Constance Talmadge. Scaduto il contratto con Schenck, ebbe inizio la sua carriera di « free lancer », di attore libero. E, così, nel 1927, fece un film con la Fox e due con la Paramount. « Honeymoon hated » con Florence Vidor e « The three sinners », tratto dalla commedia tedesca «Das Fweites Leben», con Pola Negri, furono i suoi successi maggiori.

Intanto il film muto andava a rotoli, il parlato prendeva sempre più piede e Carminati, che oggi è così padrone dell'inglese, ne era allora quasi completamente — almeno per quello che riguardava la dizione — all'oscuro. Il dramma era, però, il punto d'onore: avere lasciato la patria, essere partito in cerca di avventura americana e tornare avendo fatto solo qualche film con un successo che era stato magnifico ma non ancora trionfale, avrebbe ferito l'orgoglio del nostro attore.

Così, nel 1929 egli è a New York, combattuto dai dubbi e dai timori, a soffrire la sua parte di amarezza e di incertezza, quella tale parte di spasimo che tutti gli attori che si rispettino devono soffrire, anche se il pubblico ammirato e fanatico è convinto che la vita del divo è sempre stata facile e fortunata. Ne sia d'esempio Isa Miranda, che parla inglese come le più americane delle attrici di Hollywood, che è stata definita, dopo « Nina Petrovna » di un fascino pari a quello della Garbo e di una bellezza pari a quella della Dietrich e che, adesso, deve soffrire come una principiante che non trova il suo film...

Una sera, da certi amici, Carminati incontrò una signora Adams. Le fece molte feste, credendola Maude Adams, la famosa attrice. Ella fu entusiasta di una così affettuosa accoglienza e si offrì di leggergli la mano. La signora che, invece, era una famosissima chiromante, Evangeline Adams, che aveva promesso mari e monti a tutti i Presidenti degli Stati Uniti, predetto i più tremendi tracolli di Wall Sstreet e previsto i più grandi colpi di stato, assicurò a Carminati, che allora aveva trentaquattro anni, che prima del 21 settembre, prima cioè del giorno in cui compiva trentacinque anni, sarebbe diventato celeberrimo.

Dopo poco, cadde dal cielo un'occasione straordinaria: il commediografo Sturges aveva scritto una commedia, «Strictly dishonourable», nella quale vi era un signore italiano — finalmente un italiano gran signore era nato nella mente di un commediografo di Broadway! —. Carminati, che, intanto, si era impadronito della lingua, pur mantenendo ancora un leggero accento, poteva esserne, l'interprete ideale, sia per l'intelligenza, sia per la parlata, sia per il fisico. E la « prima » segnò un trionfo indimenticabile.

Era la sera del 18 settembre 1929. Il 19 era festa; cosicchè i giornali non uscivano. Il 20 i giornali uscivano di sera ed erano, per lo più, letti il 21 mattina. E quella mattina, in un articolo di Carl Kitchen sull'« Evening World », Carminati, che compiva in quel giorno trentacinque anni, lesse: « L'altra sera è apparso sull'orizzonte di Broadway un attore sconosciuto, un italiano, Tullio Carminati, del quale aveva sentito parlare solo qualche ammiratore della Duse che lo aveva saputo, per due anni, compagno di quell'attrice. Adesso egli è uno dei figli di Broadway! ». La chiromante aveva avuto ragione e il nostro attore aveva « sfondato » anche la dura muraglia americana!

Il successo di « Strictly dishonourable » seguitò, immutato, per 75 settimane, fino al marzo del 1931. Poi la commedia fu portata in Inghilterra ma, a Londra, il successo fu assai minore: difatti, tenne il cartellone soltanto per dodici settimane.

Carminati, allora, tornò in America dove Pemberton, l'impresario notissimo per aver portato in America quasi tutti i lavori di Luigi Pirandello, gli fece fare « Christofer comes across », una parodia di cattivo gusto su Cristoforo Colombo, commedia che Carminati non voleva assolutamente interpretare e che, del resto, ebbe uno scarso successo e fu rappresentata per sole sei settimane. E anche questa fu una fortuna perchè, dopo «Christofer comes across», venne fuori la commedia musicale « Music in the air » che doveva nuovamente rivelarlo ai produttori di Hollywood ed essere l'addio a Broadway.

Carminati è ancora oggi un nomade, almeno per quello che riguarda i centri cinematografici; ha rifiutato contratti di cinque e di sette anni, contratti che lo avrebbero legato ma reso uno degli attori più ricchi del globo. Egli ha preferito la libertà. Gli basta fare due o tre film all'anno che gli permettano di vivere tranquillamente, per viaggiare, per godere il mondo. E sa, così, di poter fare dell'arte molto più seria e molto più profonda che se fosse legato, vita natural durante, a uno « studio », senza modo di frequentare i diversi ambienti europei, senza aver tempo di annoiarsi, di godere e di soffrire, di vivere, insomma, quella che è la vita di ogni uomo.

E, anche in questo, egli non smentisce il suo temperamento prettamente italiano, la sua curiosità per i paesi nuovi, la manìa di viaggiare che fu, come racconteremo in seguito, la prima ragione per la quale entrò, ancora ragazzo, nel cinematografo.

Italiano, in tutto e per tutto, e quindi impulsivo, si è sempre trovato bene dei suoi rifiuti. Come si trovò bene per aver rifiutato la scrittura di Schenck, che poi trovò ancora calda e pronta quando gli tornò comoda, rifiutò una commedia che gli era stata offerta mentre dava «Strictly dishonourable» e con la quale avrebbe avuto un nuovo trionfo a Broadway: « Prima donna »; una commedia che non fu mai data e che, con grande sopresa, ritrovò a Hollywood, sotto forma di un soggetto cinematografico del suo film più noto: « Una notte d'amore ».

Il suo aspetto, per gli americani, non aveva nulla di italiano. Lo trovavano troppo alto, non abbastanza bruno, quasi nordico. Ma, arrivando a Londra, in piene sanzioni, con passaporto italiano, fu accolto trionfalmente e citato su tutti i giornali come « un grande attore che portava all'industria cinematografica inglese il contributo della sua arte, del suo fascino e delle sue grandi possibilità ». Mentre cinquantadue nazioni si accanivano contro l'Italia, egli riscuoteva fior di migliaia di dollari dai peggiori nemici del suo paese. Ma, a parte la vita dello studio, dove era riverito e rispettato, la sua vita in quel periodo fu la più amara che mai avesse vissuto. Del resto, basti dire che tutte le mattine, quando scendeva in ascensore per andare a lavorare, incontrava Anthony Eden che andava al Foreign Office!

A Londra Carminati ha firmato un contratto con Wilcox per quattro film dei quali, sinora, non ne ha fatti che tre. Essi sono: due con Anna Neagle, la famosa interprete della « Regina Vittoria », e cioè « The three Maxims », tratto dalla versione francese — interpretata, questa, da Annabella, — del famoso « Variété » di Jannings e « London Melody », storia di un diplomatico italiano; e uno con Lilly Palmer, « Tramonto viennese » che è proprio dell'anno scorso.

(Continua). **X.**

Tullio Carminati con Tala Birell in "[illegible]".

Katherine Hepburn, la grande "stella" della R.K.O. (Generalcine)

NASCITA DI UNA VERA INDUSTRIA DEL CINEMATOGRAFO ITALIANO

Finora il grande pubblico, quello che è uso a giudicare gli effetti più che le cause, i mantenimenti più che le promesse, conosce, della Scalera Film, solo due atti che stanno a dimostrare la signorilità e la semplicità dei suoi intendimenti: un'offerta alla diva Greta Garbo di 5 milioni per venire a girare un film in Italia, e un'offerta di lavoro continuativo in Italia a Isa Miranda, dopo la sua disavventura hollywoodiana.

Certi produttori non si erano distaccati dalla mentalità avventuriera del tempo del muto. L'improvvisazione era, per essi la molla necessaria e sufficiente. Cinquecentomila lire racimolate soldo a soldo in un onesto commercio erano messe « a cavallo », come si dice in gergo « roulettistico », tra una vincita e una perdita, su una scorrevole pellicola, cercando di diminuire, e magari annullare, tutti i rischi, pur di restare, almeno, nel proprio. Lodevole proponimento bottegaio che non aveva niente a che vedere con l'industria, con la grande industria, al cui sorgere erano legate tante speranze e alla quale erano, e sono certamente destinate le provvidenze, gli aiuti e le direttive del Regime in materia cinematografica.

La Scalera Film non è voluta partire senza una organizzazione completa, di registi, di attori, di produzione, ha preveduto il prevedibile e poi si è lanciata senza esitazioui per assicurare la continuità della produzione, senza inutili sprechi, ma anche senza grettezza. E ha cominciato impostando un primo lotto produttivo di dieci film, assicurandosi, per lunghi contratti, artisti e registi di grande nome, creando un vivaio di artisti, di registi, di operatori nuovi, aprendo così le porte di tutte le possibilità ai volenterosi e agli intelligenti e invitando i migliori scrittori nostri a scrivere scenari per film originali.

La vastità degli intenti e la loro serietà non poteva, quindi, appoggiarsi a una incerta attrezzatura tecnica, ma aveva bisogno di una definitiva e fondamentale soluzione del suo problema centrale. E la Scalera ha cominciato col rilevare il vecchio ma ampio stabilimento della Caesar Film, rimaneggiandolo, mettendolo a punto, fornendolo delle più perfette e moderne macchine, costruendovi un teatro ex-novo che non ha nulla da invidiaro ai migliori del mondo: un teatro con i suoi spogliatoi, coi suoi bagni, le sue docce, le sartorie, le falegnamerie, le officine, tutto perfezionato, dove gli ultimissimi ritrovati tecnici hanno modo di essere usati largamente. Allo stesso modo sono stati adattati i due teatri già esistenti. A questo va aggiunta la completa attrezzatura in tre apparecchi sonori R.C.A. Photophone con gli ultimissimi accorgimenti e cou le più recenti modificazioni. E, infine, un perfetto « parco lampade », adatto anche al « Tecnicolor ». Ma l'organizzazione generale non poteva limitarsi a questo e doveva, necessariamente, fin dal principio, allargare le sue possibilità avvenire, orientando la produzione verso una facile, prossima, possibilità di creare film in doppia versione, italiana e straniera. E' stato progettato, quindi, di costituire, per ora, due solide Società a questo scopo, una a Parigi e una a Londra, le quali avranno il compito di organizzare la produzione delle doppie versioni, dei film che saranno girati in Italia negli Stabilimenti Scalera. E, per ovviare alle alee determinate dalla concorrenza inevitabile, è stato pensato di gestire direttamente alcuni cinema all'estero, per ora una sala cinematografica a Parigi e una a Londra (a Londra il cinema è quello dall'italianissimo titolo: « Rialto »), dove la produzione Scalera possa essere degnamente presentata tra la normale programmazione di questi cinema, aperti tutto l'anno.

Primo, vero, serissimo modo per la soluzione del problema propagandistico, capace di dare risonanza mondiale alla produzione italiana.

La costituzione, poi, di Agenzie di noleggio, direttamente dipendenti dalla Società, corona il ciclo industriale e lo completa, assicurando alla continuativa produzione uno shocco diretto verso il grande pubblico, dei gusti del quale si potrà avere, in ogni momento, la esatta nozione. A breve distanza da questo alacre lavoro organizzativo, l'importanza dei primi risultati si è mostrata appieno. La Scalera Film ha scritturato, per un tempo abbastanza lungo, attori di chiara fama quali Ruggero Ruggeri, Armando Falconi, Camillo Pilotto, Sergio Tofano, Gino Cervi, Luigi Almirante, Filippo Scelzo, Guido Celano, Guglielmo Sinaz, e una teoria di attrici quali Emma Gramatica, Isa Pola, Luisa Ferida, Caterina Boratto, Evi Maltagliati, Gemma Bolognesi, Olga Vittoria Gentilli, Carola e Marcella Lotti, Nais Lago e ha chiamato a collaborare anche un divo della Radio: Guido Notari, e ha esperimentato con successo un nuovo attore, Leonardo Cortese, proveniente dall'Accademia di Santa Cecilia.

Poi, attraverso una severa selezione, ha attinto nuove energie artistiche, sia attraverso il Centro Sperimentale della Cinematografia, sia attraverso i concorsi nazionali e se ne è assicurate subito diciotto, disponendosi a portarne il numero fino a ventiquattro.

Questi allievi attori sono affidati alla esperimentata capacità tecnica di Carlo Tamberlani, ottimo attore, e insegnante alla Reale Accademia di Arte Drammatica e al Centro Sperimentale di Cinematografia, perchè li educhi e li prepari alle fatiche della nuova arte. Essi sono obbligati a frequentare gli stabilimenti mentre si girano i film perchè, assistendo al lavoro dei migliori attori, possano comprendere, meglio di qualsiasi teoria, quale sia il lavoro che li attende; e partecipano alla lavorazione nei film in corso, in parti di scorcio, per mettere alla prova la loro capacità e la loro fotogenia.

A complemento dei corsi teorici e pratici, i futuri attori cinematografici ascolteranno in brevi e succose lezioni, dalla viva voce dei più illustri loro compagni di lavoro, gli insegnamenti che saranno dettati dall'esperienza e dal lungo amore dell'arte.

Sono stati scritturati i registi nelle persone di Alessandrini, Bonnard, D'Errico, Mastrocinque, Palermi, gli architetti Rava, D'Angelo, Valente, Scotti, e gli operatori Arata, Martelli e Terzano e ne saranno, in seguito, assunti altri già noti e qualcuno dei giovanissimi desiderosi di affinare le loro possibilità e la loro maestria attraverso la pratica degli « studi ». Sono stati invitati scrittori di sicura fama come Luigi Chiarelli, Cesare Giulio Viola, Luigi Antonelli, Gherardo Gherardi, Vincenzo Tieri, Ermanno Contini, Eduardo Anton, Mario Buzzichini, Francesco Sapori, Adone Nosari, Alessandro De Stefani ecc., a preparare trame originali per nuovi film.

Contemporaneamente è stata iniziata la lavorazione di due film che sono stati portati rapidamente a termine: *L'Argine* di Rino Alessi e *Jeanne Dorè* di Tristan Bernard. Sono stati, poi, messi in cantiere altri due film: *I figli del Marchese Lucera* di Gherardo Gherardi e *La Vedova* di Renato Simoni e sono stati preparati: *Io, suo padre* di Alba de Cespedes, *Inventiamo l'amore* di Bruno Corra e Giuseppe Achille, *Don Pietro Caruso*, celebre dramma di Roberto Bracco, *Papà Lebonnard*, famosa commedia di Aicard, *Quella* di Cesare Giulio Viola, *Le sorprese del divorzio* di Bisson, celeberrima farsa che ha fatto ridere generazioni intere di spettatori.

In seguito sarà impostato un film originale, di ambiente radiofonico, dal titolo ultra-moderno, *Dal microfono al mio cuore* di Giuseppe Miozzi. Ma non basta: la Scalera vuole, ad ogni costo, creare il grande film italiano che possa trionfalmente varcare le frontiere e raggiungere i più chiusi mercati internazionali e pensa seriamente ad una degna edizione de *I Promessi Sposi*.

Con un'accolta così imponente di attori, con l'intento preciso di non lesinare nella sua realizzazione, questa riduzione cinematografica della nostra massima opera letteraria romantica risulterà certamente di un interesse grandioso, e non solo per il nostro pubblico, ma anche e sopratutto per il pubblico straniero che ha sempre mostrato di apprezzare le riduzioni cinematografiche dei più celebri romanzi della letteratura mondiale.

La letteratura italiana mancava in questa gara nel portare sullo schermo le classiche vicende romantiche del passato. Con *I Promessi Sposi*, dovuto alla fantasia e all'arte somma di Alessandro Manzoni, la Scalera Film colmerà questa inspiegabile ma non meno reale lacuna. Il successo non potrà mancare a questa popolarissima trama di marca prettamente nostrana. Così come sarà ridotta e interpretata magistralmente, per apparire sugli schermi di tutto il mondo. opera, come si vede, di così vasto respiro da far veramente tremare le vene e i polsi a chi ci si accinge.

Riassumendo, la Scalera mette per ora in lavorazione dieci film i quali dovranno essere terminati, secondo le previsioni, entro il 1938.

Quando questo programma è stato noto negli ambienti cinematografici, non sono mancati gli appunti e le critiche, come avviene per ogni nuova impresa che tenti di diradare la nebulosa in cui ben si trovano gli incapaci e gli inetti.

Prima fra tutte, quella fatta alla scelta dei soggetti della futura produzione. E' stato detto: tutti i film che annunzia la Scalera sono tratti da commedie per la maggior parte conosciutissime, nulla che sia veramente cinematografico e originale. Ora, a parte la trama che è adattabile tanto al cinema che al teatro, a parte il fatto che anche coloro i quali, oggi, si riconoscono maestri, gli americani, hanno sempre abbondantemente attinto da fonti teatrali l'oggetto dei loro film, o quanto meno da novellette o romanzi i quali hanno il solo pregio di essere ignoti alla generalità del nostro pubblico, possiamo dire: la Scalera Film ha promesso un programma di rinnovamento radicale, è disposta a non risparmiarsi e a non risparmiare, e dare impulso veramente industriale al cinema italiano, ma, non per questo, deve cadere nel press'a poco, nel tentativo, nell'incerto; quattrini da spendere, sì, ma a ragion veduta e senza avventatezze pericolose.

Per creare attori nuovi, trame originali, per lanciarsi anche negli esperimenti, bisogna avere dapprima un solido fondamento, onde non correre il rischio di vedersi sfumare i capitali senza risultati concreti.

Saprebbero dirci, i critici, quali siano oggi gli attori e gli scenari nuovi, eppure maturi, per essere tradotti in realtà d'interpretazione? Esiste oggi, in Italia, il vivaio cinematografico puro, tanto per gli attori come per gli scrittori, a cui si possa attingere a piene mani? Non crediamo, se la stessa Scalera Film, ha giustamente e serenamente vagliato circa 350 scenari, non riscontrando in essi alcuna possibilità cinematografica. Ed ecco che i dirigenti della Scalera, per iniziare rapidamente il ciclo lavorativo, e non andare alla cieca, hanno dovuto scegliere attori già notissimi nel teatro come nel cinema, e opere che avevano ottenuto un largo successo attraverso la loro forma teatrale e romantica. Ma non ci si può esimere, d'altra parte, dall'osservare come essi, contemporaneamente, abbiano gettate le basi del prossimo futuro chiamando a raccolta nuove energie.

Alberto Simeoni

Danielle Darrieux e Douglas Fairbanks junior, in una delle suggestive scene iniziali di "The rage of Paris".

"The rage of Paris": un successo

(Con il permesso della critica...)

Ricevo questa lettera:

Caro direttore,

permettete che io richiami la vostra attenzione sull'atteggiamento della maggior parte della critica di fronte al film «The rage of Paris», presentato dalla mia ditta alla Mostra di Venezia. Voi avrete notato che, mentre il pubblico ha dimostrato il suo più unanime e caloroso entusiasmo per la grazia di questa divertentissima produzione, sono stati ben pochi i giornali che ne hanno registrato il successo, mentre quasi tutti gli altri si sono diffusi in titoli e confessioni decisamente peregrini, parlando di delusione e di mancanza di interesse. Io credo, caro direttore, che questo malvezzo della critica che vuol sovrapporsi al gusto del pubblico, sarebbe tempo lasciasse il posto ad un criterio di più spersonalizzata obbiettività. Il critico è infatti libero d'esprimere il suo parere, ma è assurdo che possa sentirsi in diritto di stroncare un film, che è sempre la somma di notevolissimi sforzi artistici ed industriali, soltanto perchè, vedendolo senza pubblico, quarantott'ore prima dello spettacolo, confonde il suo gusto personale con quella che potrà essere la reazione degli spettatori.

E' assurdo che le critiche fatte in precedenza trascurino decisamente, fino a falsarla, quella che sarà di poi la cronaca della serata. E' assurdo che il critico cinematografico tenti costantemente di sovrapporre il proprio giudizio a quello del pubblico, specialmente a Venezia dove i produttori si presentano ansiosi di un crisma internazionale che deve almeno essere obbiettivo e imparziale.

Vogliate, dunque, caro direttore, occuparvi di questo problema sul vostro giornale, rendendovi conto della necessità di instaurare un clima migliore nei rapporti fra la stampa e l'industria cinematografica, dal quale potranno derivare importanti benefici per tutti.

Roberto Dandi

Ancora la critica cinematografica; sempre la critica cinematografica. Parlandone per incidenza lo scorso numero, dicemmo che essa è — salvo rarissime, onorevolissime eccezioni — cauta e fredda, ponderosa e lenta: incapace — aggiungevamo — di entusiasmarsi. Oggi bisogna tornare sull'argomento e, uscendo dalle considerazioni generiche, entrare nel vivo di una questione ben precisa.

Dunque, è accaduto che "The rage of Paris", accolto con successo dal pubblico di Venezia, è stato considerato freddamente dalla critica; non solo, ma la stessa critica ha — per mano di più di uno dei suoi rappresentanti — falsato perfino la cronaca, affermando che il pubblico «si è annoiato». L'incidente è grosso e grave e occorre, per esaminarlo, procedere con ordine.

Anzitutto, ribadiamo il concetto che si tratta di un problema attuale ed importante (tanto importante che, altrove, non si è esitato a risolverlo radicalmente: e proprio con l'abolizione della critica); ora noi non pretendiamo, si capisce, di risolverlo in quattro e quattr'otto; ma un certo contributo alla sua soluzione, forse, lo potremo recare.

Che cosa vuole la critica? Che cosa cerca? Forse dei bei film? Sì: forse dei bei film. Ma dei bei film in senso assoluto, o «belli» solo secondo il suo proprio punto di vista? Il caso di "The rage of Paris", in cui un critico è giunto perfino a comunicare ai suoi lettori (importantissimo, non c'è che dire!) che Danielle Darrieux gli è antipatica, starebbe a dimostrarlo. E siccome — sempre secondo il caso "The rage of Paris" — spesso il parere della critica diverge da quello del pubblico, ne consegue che i produttori dovrebbero fare dei film che piacessero alla critica, infischiandosene degli spettatori. (Siamo, non si può negarlo, in termini di paradosso; ma il paradosso è una verità: solo più profonda). Così, il prossimo anno la Nuova Universal, siccome Danielle Darrieux è antipatica ad uno dei critici (al quale è antipatica anche Louise Rainer: avviso alla Metro Goldwyn Mayer), non produrrà film con Danielle, ma con un'altra attrice che sia simpatica, invece, al critico. E, alla fine, dopo un certo ragionevole numero di anni, al cinematografo, su duemila poltrone, troveremo occupate solo le dieci o dodici della critica (che non paga); ma avremo la consolazione, l'indomani, di leggere degli articoli laudativi.

Ora, prospettato così, il problema si può per lo meno chiarire. La critica è fatta per il pubblico; la critica deve servire al pubblico: deve, quindi, seguirlo (oltre che, ragionevolmente, moderatamente, contribuire ad affinarne il gusto); ma se, ad un certo punto, si mette ad andare per conto proprio e fischia un film che il pubblico ha applaudito, allora manca in pieno alle sue funzioni. Come nel caso di "The rage of Paris". Nè c'è da pensare che il caso di "The rage of Paris" è uno di quelli in cui bisogna «raddrizzare» il gusto del pubblico e, quindi, metterlo in guardia. Neanche per sogno: "The rage of Paris" è un delizioso film, interpretato da una deliziosa attrice e costituisce un pezzo di vero e proprio cinematografo: di quel cinematografo che piace agli spettatori. E dunque? Quali giustificazioni si possono trovare nell'episodio veneziano?

Una, forse, la suggerisce lo stesso Dandi. I critici che sono a Venezia per la Mostra, vedono i film quarantott'ore prima della proiezione, in privato, senza pubblico: si chiudono, loro sei o sette, in una cantina umida e maleodorante (scusami, caro Croze, ma quella saletta è proprio umida e maleodorante) e si «passano» il film. Succede, quasi inevitabilmente, che l'impressione che ne ricevono è falsa e irreale; e succede — come è accaduto spesso — che, poi, riveduto la sera dopo, con il pubblico, il film fa un tutt'altro effetto; ma la sera dopo, mentre il pubblico applaude e si diverte, il critico non c'è, perchè sta scrivendo il suo articolo, o lo sta telefonando. Magari, se è coscienzioso, verso la mezzanotte, afferrerà per le spalle un amico che esce dalla proiezione e gli chiederà com'è andata (l'amico frettoloso gli dirà un «Bene, bene» ancora più frettoloso) ed allora egli potrà «chiamare» nuovamente il giornale per aggiungere le due righe della cronaca. Ma prima di quelle due righe, ci saranno le righe dell'articolo fatto da lui in base alla fredda e anonima visione del giorno precedente. Ecco tutto...

Nel caso di "The rage of Paris", poi, c'era anche lo svantaggio del regista: Henry Koster (ex-Kosterliz). Koster ha fatto "Tre ragazze in gamba" giudicato — anche dalla critica — un capolavoro; ed ecco, per il povero regista, la catena al piede: potrà fare, ora, un supercapolavoro, ma si continuerà a storcere il naso: — «Sì... ma, insomma, non è "Tre ragazze in gamba"...» Avete capito, caro Dandi, come succede?

Ma facciamo punto. Il problema è posto, i suoi termini sono studiati, la discussione è aperta. Se c'è qualcuno che vuole prendere la parola e andare fino in fondo, "Film" sarà lieto di accoglierlo. La soluzione ci dev'essere; si deve poter trovare. E' assurdo che la critica vada da una parte e il pubblico da un'altra, con il rischio magari di disguidi e di equivoci. Forse bisognerebbe che il critico si mettesse nei panni del pubblico e, ogni volta, giudicasse «come giudicherebbe lui», ma con in più e in meglio la sua cultura e il suo sapere approfondire le cose. Chi sa? La formula potrebbe essere questa: mettersi dalla parte del pubblico. Con discrezione, s'intende.

Un momento di spiritosaggine di "The rage of Paris": Nicolas Amer, Danielle Darrieux e Douglas Fairbanks junior.

Storia americana di Danielle Darrieux

Oramai Parigi ha rinunciato a creare la moda e a mandare in giro il suo ultimo e incontestabile grido, ma non potrà mai rinunciare a mandare in giro, ogni tanto, una sua rappresentante di civetteria. Quella che, in questi ultimi anni, ha fatto più furore è stata, indubbiamente, Danielle Darrieux. E, anche lei, come le più grandi vedette o attrici francesi note all'estero, è chiamata a Parigi, dalla *midinette* o dall'*agent de ville*, Danielle, come una di casa. Danielle, come se la popolarità che già aveva non le bastasse, ha perfino rinunciato a un milione di dollari che l'America le offriva al patto che non venisse a lavorare a Parigi, purchè non tornasse a rivedere la sua città, a imbeversi di quel profumo e di quella nebbiolina, di quella luce velata e di quel l'odor di acacia (*acasià*, dice la parigina) che nessuna Hollywood potrà mai darle.

Lo scopo di Hollywood, nel fare una così fantastica offerta, era evidente. Si trattava di non compromettere il processo di americanizzazione, che è la *conditio sine qua non* di ogni trionfo di stella europea nel cinema americano. Nella fattispecie, americanizzare una bella fanciulla europea non significa contraffarla o stravolgerla, ma dare alla sua bellezza un valore più generalizzabile. (Badate che non diciamo «generale» o «universale».) La massa è ancora quello che è. Se la bella europea vanta, — come suole, — una bellezza fatta di elementi sottili e rari, fotografo, illuminista e truccatore si fanno in quattro per ottenere miracoli di arrotondimento da un magico smeriglio.

Ma il «pariginismo» di Danielle è qualcosa che mette a dura prova le ruote implacabili della macchina americana.

Quel suo broncino, quei suoi occhi sgranati, quel suo visetto pensoso dovevano venire da Parigi. E, come tutte le parigine che passano dal sole al temporale e viceversa, Danielle è passata da *Port Arthur* e da *Mayerling* a *Ragazzaccio* e a *The rage of Paris*. Il pianto e il riso si addicono ugualmente bene al suo musino di bimba capricciosa e di donna appassionata. Del resto è giusto che in una bimba possa nascere un coraggio degno di amanti come Maria Vetzera, il coraggio del troppo amore e dell'incoscienza.

Non stiamo a vedere per ora quel che Danielle è, in realtà. Badiamo a quel che significa la sua bellezza. Ricordatela, appunto, in *Port Arthur* e in *Mayerling*. La sua seduzione può derivare da una cert'aria chiusa e scontrosa. Ha l'aspetto di una bimba. C'è sempre, in lei, qualcosa di molto giovanile. Insieme, in quelle mascelle un tantino anguste, in quegli occhi che facilmente si slargano, in quelle papille nasali che si dilatano, è come una segreta paura. L'ombra d'una paura, il ricordo di una paura. Insomma, la bellezza di Danielle può essere sensuale, pungente, persino un tantino perversa.

Voi sapete che in realtà Danielle è una bimba gioconda e una moglie tenerissima. Henry Decoin, suo marito, ha il posto d'onore nel suo cuore. Poi viene la mamma e poi il cane, Florà.

Benchè il suo film «Universal» avesse una trama che non lo richiedeva, Danielle ha fatto sfoggio di quell'eleganza che una volta si sarebbe chiamata, appunto, parigina. Pettinature, vestiti, gioielli che dettano e detteranno legge.

A Hollywood ha fatto lega soltanto con le sue compatriotte, e specialmente con Annabella. Ogni tanto si telefonavano e si precipitavano a fare spese, tornando a casa più leggere di quattrocento dollari e orgogliosissime delle loro strambe compere.

Ma ripensatele insieme, Annabella e Danielle, (due esemplari della medesima serie): l'indimenticabile interprete di *Bandera* e la contessina di *Mayerling;* ambedue, in una vita altrettanto torbida e perduta, nei bassifondi dell'Oriente o nell'opulenza di Vienna imperiale, si confondono in una sola espressione di femminilità, molto vicina alla paura.

La portatrice di così raffinata maschera europea possiede tutta la intelligenza necessaria per compiere fino alla meta la via del trionfo.

La lingua non l'ha impressionata. Koster le ha facilitato il compito disponendo il dialogo in modo che, per ogni inquadratura, avesse pochissime battute da dire e potesse impossessarsene prima di salire sul *set*. Del resto, il graziosissimo accento francese che, con tanta fatica, ella si era ingegnata di perdere, è stato utile nella parte di quella francesina che si dibatte nel turbine di New York.

Adesso a Parigi, Danielle «gira» *Katia*, la dolce, passionale amante dello zar Alessandro di Russia. Per niente al mondo, per nessuna somma, Danielle avrebbe rinunciato a portare il contributo della sua nuova esperienza cinematografica al suo paese.

Chi più l'ha invitata a questo passo è stato Decoin che, con Danielle, ha da sorvegliare una bimba, da amare una moglie e da difendere una diva. Decoin la protegge da tutto quello che può ostacolare la sua vita o, perfino, esagerare il rumore che si fa intorno al suo nome. Una volta, quindici giorni prima che Danielle sbarcasse in Francia, Decoin rifiutò di far intervistare Danielle da un giornalista estero «perchè», disse, scusandosi col collega (anche Decoin, prima di essere soggettista, era giornalista), «si è fatto tanto rumore intorno a mia moglie che temo finisca per diventare antipatica». Decoin ha poi avuto, sempre, l'avvedutezza di rimanere Henry Decoin e non diventare il principe consorte: non perchè disdegnasse di rinunciare a sè stesso per servire la sua compagna ma perchè sapeva, e sa, che la loro magnifica unione ha un profondo valore, soprattutto se è accompagnata da una preziosa collaborazione. Essere il marito di una «diva», quando non si è un divo ma uno scrittore e un artista sul serio, è il mestiere più difficile che possa capitare: se la «diva» è capricciosa, ne ha colpa il marito; se la «diva» è saggia, è segno che il marito ne ha soffocato la fantasia; se la «diva» ama farsi intervistare, il marito ama la pubblicità; se la «diva» non riceve i giornalisti, il marito è geloso. La vita di un marito di «diva» è un continuo dilemma, anche se non vi sono corna da combattere: ma il marito di Danielle Darrieux è il marito di una bambina buona che si lascia imporre la volontà di chi ha più giudizio di lei.

Ma diremo anche, con buona pace delle americane, che Henry Decoin è marito di una diva europea. Questo significa qualcosa, — e la scoperta non l'abbiamo fatta noi, nel vecchio continente. Ricordiamo un'inchiesta compiuta, or fa l'anno, dalla rivista *Forum* — una delle più importanti degli Stati Uniti. Una scrittrice americana concludeva che lo scontento eudemico delle donne del nuovo mondo, derivava proprio dalla posizione di eccessivo privilegio riconosciuta al sesso debole. Ne derivava per la donna una funzione di animale di lusso, che l'uomo ha il dovere di mettere su un altare, al disopra della mischia. In una coppia europea, invece, l'associazione è più profonda, più completa. Quel che conta in un matrimonio europeo non è il privilegio della donna, ma la giusta misura in cui essa partecipa alla vita comune, che può essere anche un'asperrima lotta. Ora, una donna che rimane «donna» nel senso più fisico ed umano del termine, che rimane «moglie» nella forma più tenera e tradizionale, malgrado la prova suprema del *divismo*, può essere incoronata regina. Quante su mille hanno resistito a questa fama divoratrice di vite?

Decoin ha anche il compito di tenerla allegra, di non permettere che senta troppo la tremenda nostalgia che tutti gli europei soffrono a Hollywood. E' stato lui a combinare quella piccola «cricca» di francesi esportati che, a turno, si invitavano al Trocadero, il grande locale elegante di Hollywood e parlavano parigino.

Danielle è una reginetta felice e la sua grande forza è di potersi dedicare alla sua arte, spassionatamente, senza preoccupazioni, senza timori: felice nella vita perchè ha un amore che la protegge, felice nell'arte perchè ha un critico che è tanto severo quanto innamorato e che sa dirle ininterrottamente quali sono i suoi difetti.

Di tutte le dive, Danielle è la più concreta. Se la vedeste in carne e ossa, ne avreste quasi maggior godimento che a vederla sullo schermo: niente di fantastico o di immaginario in quella fragile personcina, in quel gioiello bianco e rosa: in una sola creatura sono racchiuse le due più grandi doti che la Provvidenza possa donare a un essere umano: la bellezza e la giovinezza; due doti unite alla più ineffabile delle tradizioni: la grazia della parigina.

Y.

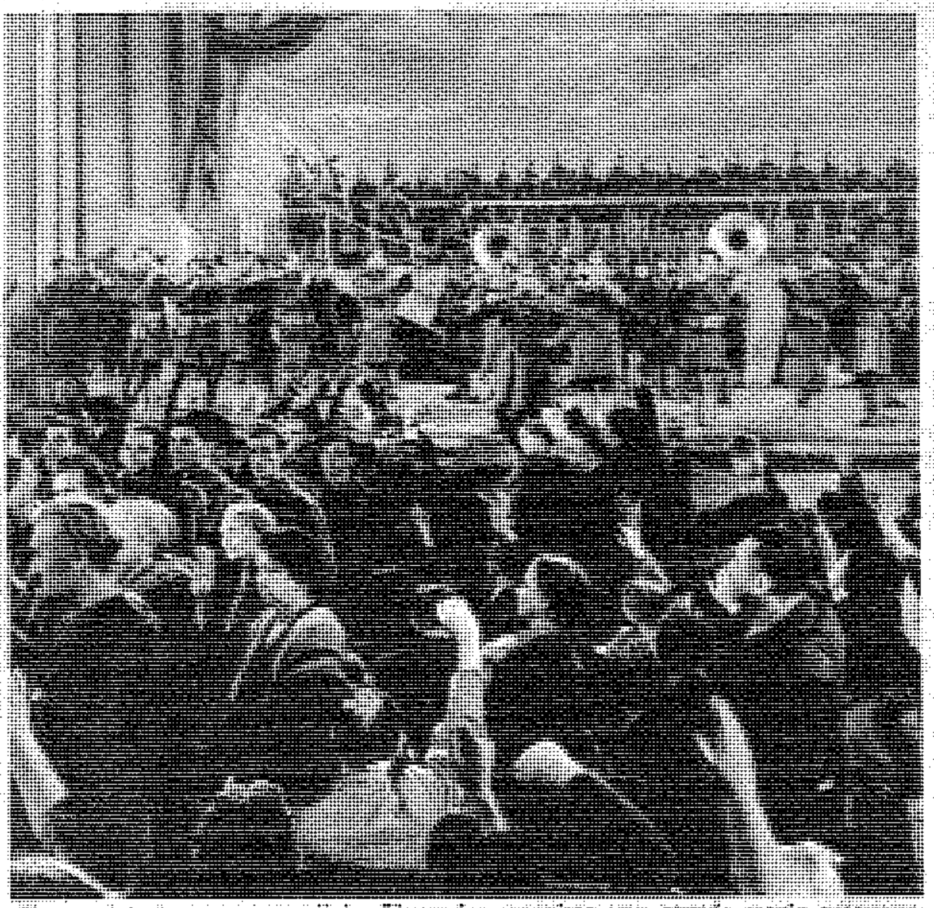
Film francesi di Korda. — Il rappresentante americano di Korda, Morris Helprin, è arrivato a New York, un mese fa, con la notizia che Korda sta combinando di fare quattro o cinque film francesi, a centocinquantamila dollari l'uno, con Danielle Darrieux, Simone Simon, Fernand Gravey e Charles Boyer. Essi saranno «girati» negli stabilimenti di Joinville.

"VECCHIA AMERICA" DELLA "FOX FILM XX SECOLO"

Nella vecchia America dell'immediato anteguerra, Roger Grant (Tyrone Power), che poi sarà noto sotto il nome di Alexander, propone a una piccola cantante, Stella Kirby (Alice Faye), di unirsi a lui per formare un famoso jazz.

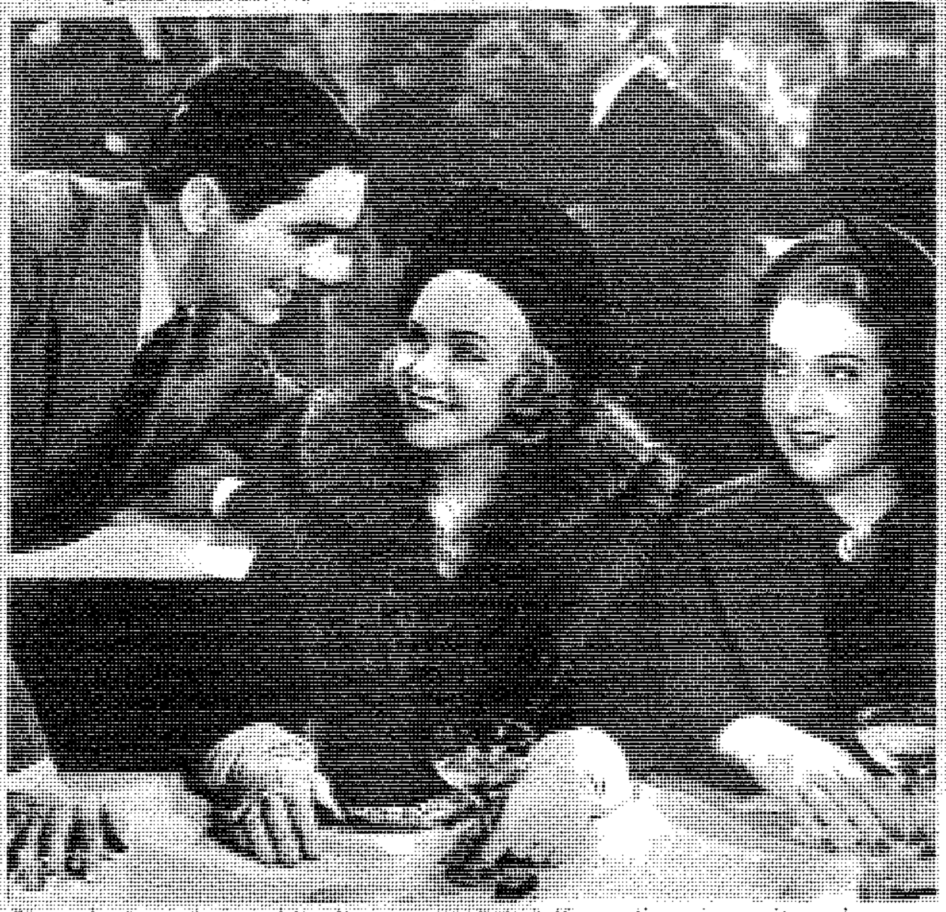
Stella ama vestirsi con boa di piume e gioielli falsi. Alexander non riesce a convincerla a raffinarsi, ma ne incarica Charlie Dwyer (Don Ameche). Il pianista del jazz, che, dal suo canto, è innamorato della voce e della bellezza di Stella.

Charlie compone una canzone d'amore e la dedica a Stella, come pegno della sua ammirazione. Ma Stella non capisce e, cantando per la prima volta in pubblico quella canzone, esprime, con lo sguardo, il suo amore ad Alexander.



E' scoppiata la guerra mondiale. Alexander organizza una grande serata propagandistica a New York. Stella, che lo aveva abbandonato per andare con un grande impresario, è tra la folla, ma lui non la vede e non può avere il saluto di lei.

A guerra finita, Alexander torna in America. E' leggermente ferito a una gamba. Stella è diventata una cantante famosa e non è difficile trovare il teatro ove ella si esibisce davanti a un pubblico entusiasta della sua voce e della sua eleganza.



Alexander le confessa subito di avere impiegato tutti questi anni per ritrovarla e per farla sua. Non può più vivere senza di lei ed è partito col cuore stretto dalla pena di non avere avuto neppure il suo saluto. Ma Stella non può essere sua.

Stella, infatti, ha sposato Charlie. Malgrado il dolore che lo strazia, Alexander accetta la proposta di Charlie e ricompone il famoso jazz che adesso ha uno stile molto più moderno ed è diventato il jazz più famoso degli Stati Uniti.

Charlie e Stella non sono felici. Stella cerca di nascondere la sua tristezza per il marito, perchè egli non s'accorge di nulla, ma il suo cuore è tornato ad essere di Alexander. Charlie capisce e le propone di divorziare.

Ma Alexander è partito, andrà lontano da lei e da lui. Stella, rimasta sola, torna in provincia, nei piccoli caffè dove cantava prima di incontrare Alexander, triste, sconsolata, con la visione di lui fissa negli occhi.

A Londra, dove ottiene i più trionfali successi, Alexander chiede alla sua nuova "stella" di sposarlo. Ma anche lei (Ethel Merman) lo abbandona: è una artista di classe e lo intuisce che Alexander chiede conforto, non amore.

Alexander torna in America e ritrova Charlie, anch'egli rimasto solo. Insieme fondano il più grande jazz che esista a New York, uniti da una profonda e vecchia amicizia e da un amore per l'arte che cancella ogni rancore.

Il debutto del nuovo jazz è trasmesso per radio. Un artista che, d'accordo con un amico di Alexander, era riuscito a ritrovare Stella, apre la radio della macchina e con la forza della melodia, riconduce Stella al suo amore.

Miracolo veneziano

Venezia, agosto

In questo paese così miracoloso che la fantasia si confonde alla realtà, al punto che nessuno ha mai saputo dove finisce l'una e comincia l'altra, anche la più tormentata, la più agitata, la più eccitata delle arti, il cinematografo, gode il beneficio di tanta pace. Soltanto vedendovi «girare» un film di borghese e sincero ambiente veneziano, ci si rende conto della vera ragione per la quale il destino ha voluto che il cinematografo avesse il suo traguardo annuale, corresse, cioè, i suoi agonali, proprio a Venezia.

Acqua e luce: città di acqua, nata dall'acqua, arte di luce, nata dalla luce: la formula è perfetta. I due elementi più belli e più puri concorrono nel mostrarci le loro creature. A Venezia, il tenero e pacifico umore della laguna si trasmette — non ci credete, lo sappiamo, ma è proprio vero — perfino ai cinematografari più notoriamente burrascosi.

A Venezia, soltanto i gondolieri hanno il permesso di strillare: ma non crediate, per carità, che quegli strilli siano indizio di litigio! Tutt'altro. E' un modo di esprimersi, una prerogativa del loro incomprensibile linguaggio. Se a Venezia si strillasse, ci direbbero che vogliamo farci notare e farci passare per la Contessa Morosini che ha avuto dai suoi avi dogi l'autorizzazione di chiamare gli amici da una parte all'altra di piazza San Marco. L'umore Veneziano è come la laguna, una grande distesa piana dove i cavalloni non si sono mai veduti; se, poi, le acque sono torbide e, nel fondo, c'è qualche riccio che punge chi si avventura a pescare, non importa.

I film scivolano lisci e tranquilli come le gondole. Perfino Ojetti, il segretario di edizione de «La Vedova», non osa, quando batte il ciac, dire forte il numero dell'inquadratura. Se un attore non va, lo si cambia, tranquillamente, serenamente, senza togliergli nessuna illusione, senza ferire il suo orgoglio, senza scenate.

Mercoledì sera, al bar dell'Excelsior, Alessandrini ascoltava, da un amico che aveva veduto il film in visione privatissima a Cinecittà, le lodi a «Luciano Serra, pilota». Lui, però, ha dovuto abbandonare «suo figlio» prima che fosse completamente montato e conta le ore che lo separano dalla visione negli antri segreti del Palazzo del Cinema.

— Venerdì, appena finito di «girare» il programma della giornata de «La vedova», mi precipito qui perchè «Luciano Serra» arriva in aeroplano da Roma e devo vederlo subito. Certe scene, le ultime che ho «girate», non le ho ancora vedute stampate.

— E «La Vedova»?

— «La Vedova»? Comincio domani. Domattina presto saremo in Campo San Trovaso. Intanto, adesso, torno a Venezia e faccio una giratina in lancia per conto mio. Certe cose, là, tra le Zattere e San Gregorio, nel sestiere che servirà da scena per il mio film, si vedono bene soltanto da soli, di notte. Non si è mai finito di imbeversi di quest'atmosfera veneziana. Pare ancora di dover scoprire un nuovo segreto.

La mattina dopo. Alessandrini è in Campo San Trovaso. Non più smoking — con le cocche della cravatta rimboccate sotto le punte del goletto —, ma tenuta da lavoro. Qua è regno Scalera e non si parla di Lido e di «Luciano Serra». Niente più eroismo e movimento. Siamo nella più borghese e più serena Venezia che mai avessimo conosciuta.

I truccatori attaccano qualche baffetto

I principali interpreti de "La vedova": Emma Gramatica, Ruggero Ruggeri, Isa Pola e Emi Ray.

SI GIRA "LA VEDOVA"

recalcitrante sulle labbra delle comparse. Il volto del regista è così sicuro, le sue parole sono così pacate che pare di leggergli sul volto tutto lo svolgimento del film. Isa Pola, affacciata all'altana, parla con l'«amato bene».

— Benissimo! Così! Azione! Motore!

Non avevamo capito che si stava per «girare». Sotto quel sole, in riva a quel canale, non ci eravamo accorti dei costumi e quella scena era così spontanea che credevamo di viverla, non di recitarla.

Alessandrini fa ripetere, per prudenza e perchè, con il suo orecchio di regista addirittura teatrale tanto è attento alle intonazioni, vuole che certe cadenze dialettali acquistino nel film un carattere di preziosità e non di leziosaggine.

Adesso basta con le riprese nel Campo. Ma le comparse devono rimanere perchè anche quassù, dall'altana, si vede il passaggio, in fondo, della gente. Bisogna trasportare su armi e bagagli, sedie, megafoni e macchine.

Il tavolino per la Bianchini è già pronto. E la scodella con le patate aspetta che Catte si metta a far le sue faccende di buona massaia. La macchina è lì davanti, a un metro di distanza. I velatini, il ciac, il magnifico pullover e il non meno bel cronometro di Alessandrini, il panama di Baseggio, «consulente veneziano» anche quando non «gira», paiono del 1860 tanto la pace di quell'angolo borghese, con fiori, foglie, canarino in gabbia e balaustra di legno e la fresca voce della Pola, ancora un po' imbronciata per la diffidenza della suocera, sono di tutti i tempi e si adattano al 1910, anno in cui sono stati creati, al 1860, anno in cui sono vissuti, e al 1938, anno in cui sono cinematografati.

Il campo è animato e gaio, comparse e assistenti sembrano al lavoro da un momento, non da otto o nove ore, sotto un sole cocente. Arata, fisso dietro alla macchina, pare imbeversi di quell'atmosfera e di quella luce.

La Bianchini pela le patate, lentamente, ripetendo la battuta che Baseggio — promosso, per l'occasione, a suggeritore — legge nel copione. Alessandrini, seduto di fronte, sereno, pare che sogni, tanto è felice e tranquillo. Invece bada a ogni parola con una meticolosità che fa paura.

— No, Bianchini, stringi di più. Guarda la Pola negli occhi.

— Pronti! Azione! Fermi, laggiù, per favore, con quella sega. Non giriamo mica muto! Silenzio! Motore!

Questi ordini, detti a voce bassa, paiono piccoli appunti di ordinaria amministrazione. La lampada rossa, la lampada verde, tutti gli ammennicoli e i campanelli dei teatri di posa sembrano di un altro mondo.

— Alessandrini, si fa tardi, andiamo a San Gregorio, a rivedere quel rio. Forse per la scena d'amore...

E' Baseggio, il veneziano, che si preoccupa di mostrare al suo regista i più begli angoli di Venezia, nella luce più appropriata. Ma Alessandrini non sa staccarsi dalla sua bella inquadratura:

— Scusa un minuto. Voglio rifare questa scenetta. L'intonazione non è ancora quella che voglio io..

Tutto andava tanto liscio che saremmo andati avanti all'infinito, intervenendo nelle battute di Catte e di Maddalena, consolando questa del suo amore.

Le epoche si accavallano in Campo San Trovaso. Non sono più soltanto le tre epoche de «La Vedova» ad essere presenti, vi sono anche quelle del Campo: ci si domanda se siamo ancora nel 1935, in pieno «Mercante di Venezia» o nel 1937, in pieno «Bugiardo». Max Reinhardt, Renato Simoni.. William Skakespeare, Carlo Goldoni... Gli abitanti di questo luogo hanno pratica di spettacoli. Hanno assistito ai cortei di Reinhardt, ai lazzi di Simoni regista e ora odono i sospiri di Simoni autore. Il loro ponte è servito da ribalta alle capriole di Lancillotto e alle sguerguenze di Arlecchino. Hanno veduto, prima, la sontuosa casa di Porzia e il Casino dei Nobili; poi, le altane e i giardinetti goldoniani; adesso vedono la piceola vita ottocentesca della casa di Alessandro.

Alessandrini, Arata e Baseggio salgono in lancia. L'autista borbotta: sono dieci ore che va su e giù con questi «cinematografari», e adesso non è certo facile entrare in questi rii tanto pittoreschi ma tanto stretti.

— Domani c'è festa sul Canal Grande e noi, dalle nostre parti, in pace, potremo girare, di notte, da soli, senza essere di sturbati la scena d'amore — decide Alessandrini al quale il piano di lavorazione non concede perdite di tempo.

La giornata è lunga ma non si può chiuderla senza avere definito il preciso programma per l'indomani.

Ma adesso, la lancia non soddisfa più il regista. E' troppo difficile, con questo mezzo, in questi angusti canaletti, arrivare dove si vuole. Meglio è andare a piedi. Un ponte dopo l'altro, questo piccolo sestiere che sarà la scena de «La Vedova», pare interminabile adesso che lo vediamo pezzetto per pezzetto. Ci pare di seguire Alessandrini non in un sopra luogo ma in una lettura; non bisogna saltare una riga di certi libri molto belli perchè può essere proprio quella riga a rivelarci il vero carattere dei personaggi, come non si deve trascurare un solo punto di vista quando si esamina un luogo dove «girare» un film.

E' notte. Isa Pola aspetta al Danieli per andare al Lido alla Mostra. Bisogna chiudere l'ispezione. Una corsa in albergo, chè Alessandrini deve cambiarsi. Isa, bionda e gaia, ha lasciato Maddalena a San Trovaso. E', adesso, la diva, che deve andare al Lido a vedere un film e a... farsi vedere, accompagnata dal suo regista e dal suo produttore.

Si riode il rombo pacato della lancia. Le acque frusciano sulla prua sottile, volta verso il golfo fantastico delle luci.

Isa Pola è in veli argentei e si confonde con i raggi lunari; Alessandrini taglia l'aria con la sua sagoma tagliente, Michele Scalera è silenzioso, immerso nella contemplazione dell'incanto notturno.

Ad un tratto, col fulmineo wascello di Isa di Michele e di Goffredo, s'incrocia una gondola insigne, dalle alte spalliere arabescate.

Una nobilissima dama, sfolgorante anche per la dovizia dei gioielli, siede sul guscio lagunare, ed uno strano sorriso vaga sul suo pallido volto.

La lancia, proiettata ad una velocità paurosa, rade il bordo della gondola e il leggero scafo s'incurva verso il pelo dell'acqua. Isa Pola, getta un urlo, Michele Scalera invoca San Gennaro, Goffredo Alessandrini grida: «ciak». La dama invece non si scompone. Rimessasi dignitosamente dal brusco dondolio fissa gli occhi pietosi sugli autonatanti e fa un cenno al gondoliere, che non la smetteva più di infilare moccoli goldoniani, di proseguire per la via fluente, ricamata di stelle.

Alessandrini meravigliato di una così olimpica calma scruta attentamente il volto della signora.

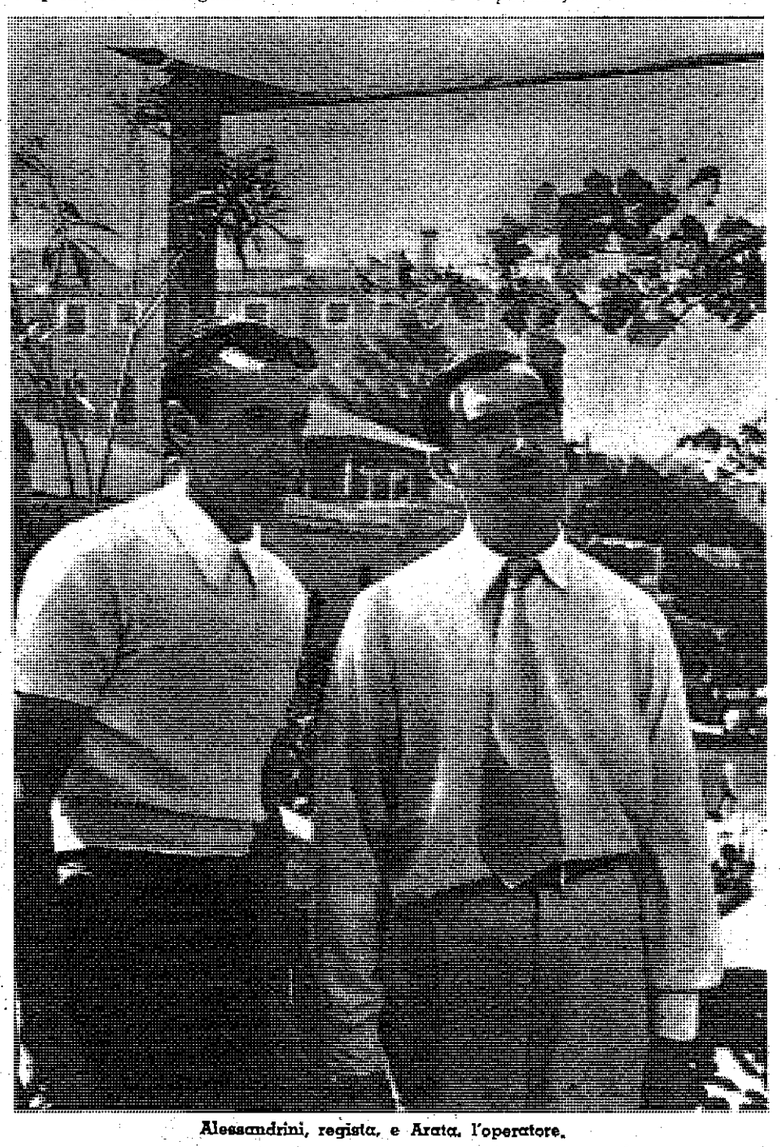
— E' Emma Gramatica — dice pianamente ai suoi compagni di bordo; — la suocera che arriva.

— Speriamo che non ci abbia riconosciuti — dice Isa Pola.

— Speriamo — conclude Michele Scalera.

E la lancia riprende la sua corsa nello splendore della laguna.

Alessandrini spiega a Isa Pola un passaggio del copione.



Alessandrini, regista, e Arata, l'operatore.

Parla il regista

Venezia, agosto

«Chi definisce il cinematografo una arte fatta esclusivamente di azione, non vada a vedere questo film». Sono parole di Goffredo Alessandrini, parole che egli vorrebbe scrivere sui manifesti del suo nuovo film. «La Vedova». Il regista di «Cavalleria» e, specialmente, di «Luciano Serra, pilota» può permettersi il lusso di dirle e di affiggerle. Soltanto chi del movimento è maestro può sapere fare un film quasi statico, tratto da una commedia intimista.

— Per la «Vedova» ho scelto una Venezia provinciale, che si addice a quella piccola Venezia 1860, di ambiente borghese, in cui si muove della buona e brava gente che non ama sfarzi e movimenti. Il cinematografo sfrutterà, così per la prima volta, una pittoresca e quasi ignota Venezia, che anche molti innamorati di questa città non conoscono. Una Venezia, di calli e calletto, campielli e rii, difficili da percorrere — e ancor più difficili da percorrere con una macchina da presa — e da scovare.

Ho scelto un sestiere, così che tutta la vicenda si svolga in poco più di un chilometro quadrato di terra e d'acqua e che se ne avvantaggi la logica del film, perchè è naturale che questi bravi personaggi, tutti casa e chiesa, poichè si vedono da mane a sera, si conoscono fra di loro. Le loro case, le loro botteghe, le loro calli sono così vicine le une alle altre e così unite, che il film non subisce mai uno spostamento. La casa di Clementina, la casa di Alessandro, la casa del dottore, tutto è lì, a due passi. Quando si arriva a Venezia con tutta l'attrezzatura necessaria a girare un film si vorrebbe spaziare, riprendere ogni angolo, ogni balcone, ogni altana. Ma il mio piano di lavorazione è severo e mi ha imposto dei limiti dei quali mi sono giovato e dei quali si gioverà l'integrità dell'opera di Simoni che, a tutti i costi, deve essere rispettata e fedelmente tradotta. Chi leggesse questa commedia con l'intenzione di farne un film griderebbe all'orrore! Nessuno può mai assoggettarsi al fatto che da una commedia statica nasca un vero film. Ma, invece, da questa commedia prettamente anticinematografica — se si intende la cinematografia come azione — sono sicuro di poter trarre uno spettacolo cinematografico di primissimo ordine, che sarà il prototipo del film a carattere intimista. Ho messo da parte ogni velleità spettacolare ma voglio rendere, in tutti i suoi più minuti particolari, la intimità dei personaggi nelle loro case, nelle loro azioni, nelle loro vicende.

Questa dichiarazione, a dire il vero, ci ha stupito. Di solito si vuol fare un grande spettacolo anche di una commedia intima e borghese.

— Ma è, forse, oppunto per questo intento che il lavoro della riduzione cinematografica vi è costato fatica — abbiamo osservato.

— Sì, una fatica tremenda, inenarrabile. Non bisognava mai togliere alla commedia di Simoni la sua preziosità: aver saputo racchiudere in un così piccolo spazio questi personaggi assolutamente sprovvisti di movimento. Nel nostro lavoro di riduzione, Tommaso Smith ed io ci siamo proposti una sola meta: «filmare» una commedia intimista, caratteristica di Gallina o di Simoni. E credo che ci siamo riusciti.

— Simoni vi è stato vicino, vi ha consigliato?

— Non abbiamo, naturalmente, voluto mettere la parola fine al nostro lavoro

UNA COMMEDIA PER IL CINEMA

Isa Pola, in una cornice poetica e serena.

senza avere prima interpellato Simoni, il quale ci ha suggerito alcune piccole modifiche che noi abbiamo subito messe in atto e, fino a due giorni fa, si è interessato dell'andamento della sceneggiatura, preoccupandosi che la sua creatura non andasse svisata. Questo suo aiuto alla nostra fatica cinematografica potrebbe essere di esempio a molti commediografi che si disinteressano completamente della loro opera e lasciano che registi e riduttori ne facciano polpette.

— Hai scelto attori dialettali?

— Sì, in gran parte. E non potevo avere dalla Scalera un maggiore aiuto anche da questo lato. Non è facile trovare un produttore che sia teso come il regista, nella ricerca dell'interprete più adatto, più intonato, più aderente allo spirito del lavoro. Scalera non transige neppure con sè stesso, quando si tratta di raggiungere la meta prefissa. Un film siffatto sarebbe stato praticamente inattuabile con un produttore che non avesse avuta questa intransigenza. Si può dire che questo è il film delle sfumature.

— Sei un profondo conoscitore di Venezia, se no come avresti potuto trovare tutti questi angolini nascosti?

— No, sono un innamorato di Venezia, non un conoscitore. E non so davvero come avrei potuto scovare questi angoletti ideali se non mi avesse aiutato Cesco Baseggio che, oltre a essere uno dei più significativi personaggi del mio film, è un veneziano al cento per cento, che di Venezia conosce tutti i segreti e tutte le magie. In pochi giorni abbiamo potuto così decidere tutto il nostro piano di lavoro. Baseggio naturalmente mi ha condotto a «girare» nella parrocchia di San Basegio (perchè nessuno abbia la cattiva idea di prenderlo per un santo il nostro Cesco, si è raddoppiato il g!) cioè di San Basilio.

— E gli interni?

— Se potessi li abolirei, tanto sono incantato di queste altane, di questi campielli, di quest'atmosfera che al chiuso non potrò mai riavere. Ma bisogna obbedire al piano di lavorazione e, al più presto, cioè ai primi di settembre, tornare a Roma, a girare gli interni. L'architetto Valente ci segue passo per passo nel nostro lavoro veneziano e si riempie gli occhi di questo miracolo di armonia e di semplicità. Così anche a Roma, potremo sentirci a Venezia.

— Verremo a sentire i tuoi attori parlare veneziano, a vedere le altane di Valente e a farci passare un po' di nostalgia lagunare alla Circonvallazione Appia.

— D'altra parte l'organizzazione qui è così perfetta che mi pare di lavorare in studio. Non un solo particolare è stato trascurato. La Scalera ha preso in affitto un intero teatro.

— Ho visto, infatti, il Teatro Goldoni completamente «cinematografizzato».

— Sì, sì, vi ha stabile dimora la direzione della produzione e vi sono stati impiantati tutti i servizi del guardaroba, fornito di oltre trecento costumi.

— Sensani è qui con voi?

— Certo. E starà qui qualche giorno finchè tutto non sarà completamente finito. Al reparto truccaggio presiede Edmondo van Riel, che deve nel più breve tempo, ogni mattina, truccare dalle 50 alle 100 comparse, oltre gli attori ed i generici. Un intero parco lampade, dotato di oltre 50 apparecchi luminosi occorrenti per gli esterni di giorno e di notte, è stato depositato nel vasto sottopalco del teatro. Ogni attore ha potuto così avere il suo camerino, di modo che ogni mattina si può partire per la località stabilita precedentemente con tutti gli attori, i generici e le comparse già vestiti e truccati. Inoltre, una vera flottiglia di imbarcazioni è a nostra disposizione. Per il trasporto delle persone, sono stati noleggiati due motoscafi medii e uno grande, capace di trasportare fino a 60 persone. Per il trasporto del materiale occorrente per la scena come lampade e attrezzeria varia, è a disposizione una grande barca a motore. L'attrezzatura sonora composta di un completo autocarro fornito dalla Tecnostampa è stata collocata su un grosso moto-topo che si sposta velocemente da un canale all'altro.

— A che punto siete?

— Sono già state girate importanti scene alle quali hanno preso parte Isa Pola, Giuseppina Bianchini, Leonardo Cortese, Albino Principe, Cesco Baseggio, e Bice Parisi, nel Campo S. Trovaso, famoso per le rappresentazioni all'aperto di Il Mercante di Venezia *e del* Bugiardo, *sulle Fondamenta dell'Eremita, nei Sestieri di Dorsoduro ed i Campi S. Trovaso a S. Basegio. Fra giorni si gireranno altre importanti scene nell'isola di Torcello alle quali prenderanno parte Emma Gramatica che è giunta a Venezia e Ruggero Ruggeri.*

Talvolta, dopo la visione di un film tratto da una commedia, c'è chi dice, con aria di intenditore: «Ma della commedia non è rimasto più nulla!» Si tratta, per lo più, di persone che ignorano totalmente che cosa sia cinematografo e, quel che è più strano, che cosa sia teatro. Essi non vedono, nella commedia, che quello che avviene nelle due ore di rappresentazione. La vita dei personaggi al di fuori della scena, i loro segreti, i loro moventi, le loro vicende sono note a queste persone soltanto attraverso le parole del dialogo.

E' inoltre, assai raro che un autore segua la sua creatura nella sua evoluzione dalla ribalta allo schermo. Si contenta di dare, in cambio di bellissimi biglietloni di banca, il suo consenso scritto e buonanotte. Poi, agli amici che chiedono la sua impressione sul film che nasce dalla commedia, risponde:

— Povero me! L'hanno tanto voluta, quella mia commedia. Non ho proprio potuto rifiutarel Ma chissà quello che ne verrà fuori.

Qui, invece, la «Scalera Film» e Goffredo Alessandrini hanno avuto la fortuna di trattare con un grande artista, con un uomo che il teatro lo ha scritto e lo ha fatto e lo ha vissuto e che, anche se si picca di non andare mai al cinematografo, ha capito dove sta il «trucco» e ha capito dov'è che la commedia va sviluppata perchè si renda cinematografabile.

Sarà, forse, interessante che il pubblico conosca l'evoluzione de «La Vedova». Ecco il sunto della commedia: Nel Veneto, 1910.

Atto primo. In casa di Alessandro e di Adelaide. Scena prima: i due vecchi sono febbrilmente in attesa dell'arrivo di Maddalena, la vedova del loro figliolo, che essi odiano perchè il povero Carlo, per sposarla, senza il consenso dei genitori, è andato all'estero, lontano da casa, e non ne è più tornato. Scena seconda: Adelaide, la vecchia madre, si sente scoppiare il cuore all'idea di vedere chi le ha portato via il figlio e, sentendo la carrozza fermarsi davanti a casa, si nasconde dietro alle tende per non dover affrontare subito l'incontro. Scena terza: Maddalena, disfatta dal dolore e dalla stanchezza, si guarda ansiosamente intorno nella speranza che due braccia si aprano ad accoglierla, ma non trova che una stentata stretta di mano di Alessandro, meravigliato della scomparsa della moglie, e il condiscendente invito ad andare in camera a lavarsi le mani prima di pranzo. Scena quarta: Adelaide esce dal suo nascondiglio, e copre di rimproveri il marito che non ha saputo inveire contro la nuora che, dalle sue parole, mostra di non aver nessun rimorso d'aver tolto per sempre un figlio ai suoi genitori e promette che, se Maddalena tenterà di abbracciarla, lei scapperà. Scena quinta: Maddalena trova la suocera, cerca di farsela amica, di farla sorridere, di interessarla coi racconti della sua vita felice con Carlo e, poi, dell'agonia di questi; ma Adelaide è tutta chiusa in un'irosa gelosia per questa donna che ha visto Carlo ridere e godere mentre loro, in casa, piangevano e che, poi, lo ha visto morire e lo ha tenuto morto nelle sue braccia. Scena sesta: Maddalena, da timida e modesta che era, a sentirsi così mal accolta si fa ribelle e chiama Alessandro per narrargli la cattiva accoglienza avuta e per dirgli che rinuncia alla promessa fatta al marito morente di venire dai suoi genitori.

Atto Secondo. Scena Prima: Maddalena ha portato in quella casa vecchia e polverosa il sorriso della sua giovinezza e, pur nel dolore, ha saputo dare luce, fiori, aria alla stessa stanza che nell'atto precedente avevamo veduto polverosa, trasandata, malinconica. Scena Seconda: Donna Clementina, bacchettona, viene in casa di Alessandro a rimproverare gli amici che non la vanno più a trovare perchè sono sempre da Maddalena e a narrare tutti i pettegolezzi del paese. Scena Terza: Alessandro prega Maddalena di andarsi a scusare presso Donna Clementina per la vivacità delle sue risposte e, per indurla ad accettare, prega gli amici di lasciarlo solo con lei. Scena Quarta: Alessandro non riesce a convincere Maddalena a scusarsi e le raccomanda di non credere ai consigli degli amici burloni e di essere un po' più gentile con la vecchia Donna Clementina. Scena Quinta: Piero, un giovane ingegnere amico di casa, raggiunge Maddalena e dopo un'ennesima supplica d'amore, le bacia la mano. Scena Sesta: Donna Clementina ha assistito alla scena e corre da Adelaide ad annunciarle che Maddalena si è fatta baciare da Piero, ma le raccomanda di essere prudente e di lasciare a lei la direzione della faccenda. Scena Settima: Donna Clementino, con malizia, davanti a tutti gli amici, Piero compreso, dice a Maddalena di averle perdonato la vivacità delle parole dette poc'anzi e le fa tanti auguri perchè ha saputo che presto andrà sposa; alle pacate smentite di Maddalena, risponde con un sorriso malizioso. Scena Ottava: Alessandro rimprovera la nuora, dice di credere alle insinuazioni di Donna Clementina e, poichè le sue proteste non valgono a calmarlo, Maddalena grida che ama Piero, che andrà via con lui, sicura di essere finalmente capita.

Atto Terzo. Scena Prima: Alessandro è tra gli amici a parlare con rimpianto di Maddalena che sta per partire finchè tutti si confessano innamorati di questa bella creatura e, anzi, assicurano al vecchio Alessandro che anche lui è stato colpito dallo stesso male. Scena Seconda: Alessandro accoglie altri amici che piangono la partenza di Maddalena ma è tutto chiuso nel suo dolore per timore che un altro abbia a ripetere la insinuazione che, poc'anzi, lo ha umiliato; come si può credere che ne fosse innamorato? Scena Terza: Alessandro cerca di consolare un altro amico che si sente abbandonato. Scena Quarta: Maddalena parte salutata con grande tristezza da tutti gli amici ma non dalla suocera che accetta, perfino, di darle un bacio. Scena Quinta: Adelaide, rimasta sola con Alessandro, confessa che, per la prima volta, dopo la morte del figlio, si sente felice; Alessandro, rosso di vergogna, cerca di stornare dalla testa della moglie quest'idea che crede di gelosia; Adelaide assentisce: infatti è di gelosia, ma non di gelosia per lui, di gelosia per Carlo, per il suo Carlo, per il suo figliolo che, adesso, col matrimonio di Maddalena, torna ad essere tutto suo.

Il film, invece, ha luogo a Venezia che, naturalmente, offre molte più possibilità di un paesetto di provincia; ed ha luogo nel 1860, epoca molto caratteristica che più si addice a una vita così raccolta, così modesta. Esso si inizia quando ancora Carlo è in casa, studente, mezzo fidanzato — per un fidanzamento combinato — con Gemma la figlia di Donna Clementina, una vedova, di posizione agiata, che mantiene anche una lontana parente, rimasta orfana, Maddalena. Carlo, frequentando con insistenza la casa di Clementina, scorge Maddalena, tenuta nell'ombra. Una sera, presi dal fascino di Venezia e dominati dall'amore che silenziosamente nasceva in loro, Maddalena e Carlo cadono nelle braccia l'uno dell'altra. Donna Clementina, naturalmente, ha sorpreso la scena. Lo scandalo è enorme. Scaccia Maddalena, per proteggere Gemma, e si precipita da Alessandro il quale, umanamente, non vede un gran peccato in quel bacio di due ragazzi. Ma Carlo, interrogato dal padre, annuncia di amare Maddalena, di esserne riamato e che, poichè essa è stata cacciata di casa per causa sua, la seguirà, lo porterà via e, appena sarà maggiorenne, la sposerà. Di notte i due ragazzi fuggono.

Isa Pola a colloquio grazioso con un altro degli interpreti, Cesco Baseggio.

Pochi giorni dopo che uno studente amico di casa, riferisce ai genitori notizie del figlio, arriva una lettera di Maddalena che ne annuncia la morte.

Questo lungo preambolo, completamente estraneo alla commedia, deve essere inteso appunto come un «racconto visivo» di quello che poi è il nucleo del dramma dei due vecchi. Il risentimento di Adelaide, la burbera ma umana ira di Alessandro sono semplicemente spiegati con la narrazione cinematografica di queste vicende. E il nuovo ruolo di donna Clementina dà una ragione precisa a quello che nella commedia rimaneva oscuro: la ragione del risentimento dei suoceri per la nuora.

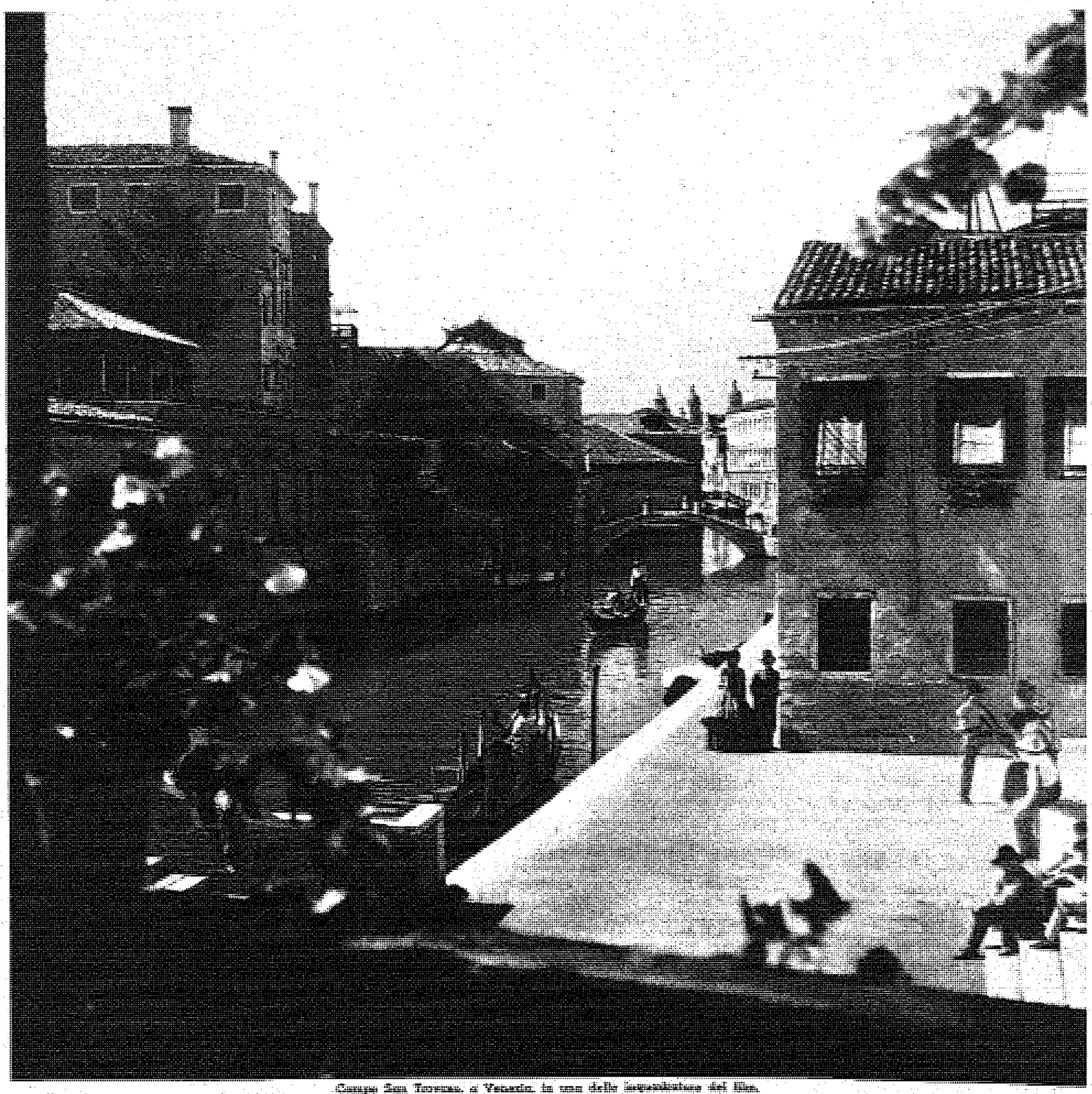
Una notte, d'inverno, un'ombra, velata di nero, bussa timidamente alla porta di quella povera casa dove una sola cosa vive: la fotografia di Carlo davanti alla quale Adelaide, tutti i giorni, mette i fiori freschi e davanti alla quale i due vecchi si uniscono a piangere.

Maddalena entra in casa e la scena che abbiamo veduto analizzata nella commedia si ripete, qui, tal e quale, in tutta la sua drammaticità, divisa soltanto in due volte: la scena tra Alessandro e Maddalena la sera stessa e quella tra Maddalena e Adelaide la mattina dopo. Ed è proprio in quella mattina che Clementina annuncia ad Alessandro che Gemma si è fidanzata; ma, saputo dell'arrivo di Maddalena, si rifiuta di portare a casa il fidanzato per tema che, civetta com'essa la pensa, Maddalena si porti via anche quest'uomo. Intanto si sfoga con tutti gli amici, grida la sua indignazione, incoraggia gli altri a convincere Alessandro a cacciar di casa la nuora. Ma il fascino di Maddalena è troppo grande perchè gli amici possano resistervi. Tutti diventano amici di lei e, anche qui come nella commedia, il sorriso è tornato nella casa che era di Carlo, e sono tornati i fiori ed è tornata la luce.

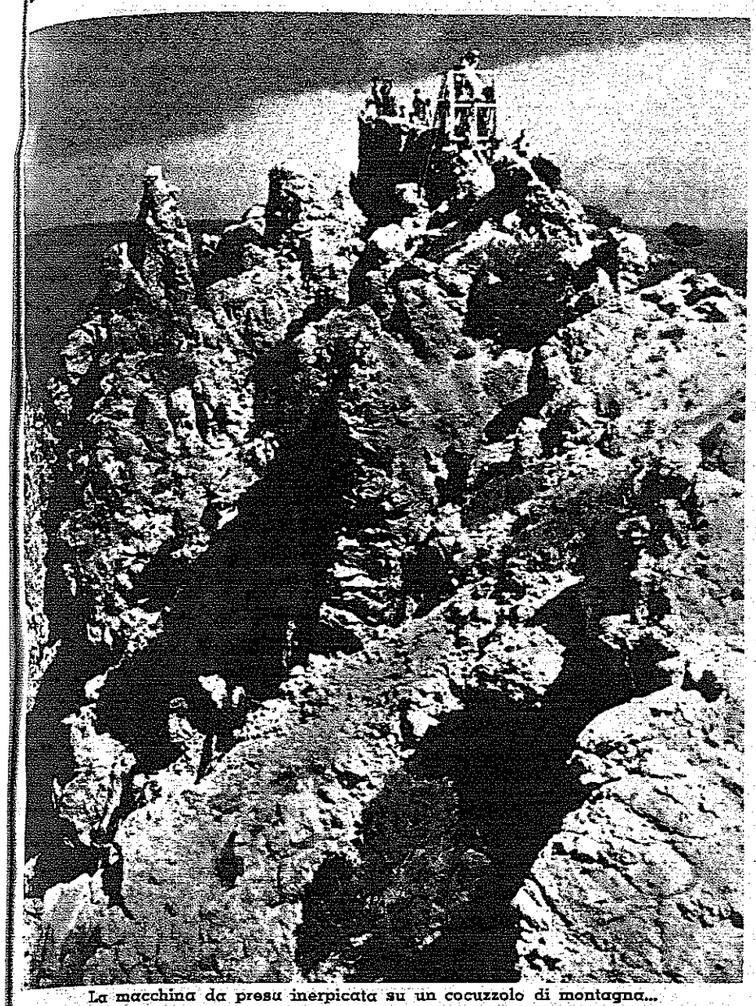
Maddalena sarebbe felice, godrebbe di questa benevolenza, di questa dolcezza, se non assistesse al continuo deperimento di Adelaide. Sarebbe perfino disposta a lasciare la casa, se questo potesse rendere la pace alla povera vecchia. Allora, per avere un consiglio sicuro, si reca da Piero che, nel film, è un medico, il dottor Piero Ricci. Essa lo chiama a complice del suo intento, gli chiede aiuto per rendere la salute alla suocera, lo prega di venire ogni tanto in casa, in visita, a sorvegliare l'ammalata. Questa intesa provoca molti incontri dei due giovani che, finalmente, all'insaputa di tutti, ma non della vigile Clementina, si confessano il loro amore; Maddalena, però, non vuole sposarsi, per non lasciare i due vecchi che le hanno accordato protezione, dai quali è venuta per mantenere una promessa fatta a Carlo morente. Da questo punto la vicenda segue lo svolgimento che ha nella commedia, concludendosi in un'atmosfera di umanità e di sofferenza che sbalordirà gli spettatori di oggi anche più di quanto non abbia sbalordito gli spettatori di quasi vent'anni fa.

L'aver voluto, da parte dei riduttori Tommaso Smith e Goffredo Alessandrini, cambiare professione a Piero è stato provocato da una necessità che chiameremmo umana: non bisognava trascurare nessuna occasione per dimostrare al pubblico la vera, profonda, commossa bontà di Maddalena che, pur davanti allo sbocciare di un nuovo amore e, quindi, alla salvezza della sua vita, non può dimenticare colei che ha dato alla luce il suo sposo, colei che il suo Carlo ha invocato sul letto di morte e della quale ella è stata inviata da lui, in cerca di conforto.

Ecco il film di Goffredo Alessandrini, tratto dalla commedia di Simoni. Ecco che cosa vuol dire rispettare la creazione del poeta e farla conoscere, col mezzo che oggi è più largamente diffuso ai pubblici di tutto il mondo.



Campo San Trovaso, a Venezia, in una delle ambientazioni del film.



La macchina da presa inerpicata su un cocuzzolo di montagna...

"Piccoli naufraghi" film di ragazzi

In una scuola di Napoli, durante la guerra etiopica, lo scolaretto Grandi, che ha il padre in A. O. sogna guerre e vittorie lontane, ascolta distratto una lezione del professor Giannini. I compagni di classe lo seguono ansiosi, nella sua passione. Sotto i banchi, dentro i quaderni, sono nascosti libri di guerra, atlanti geografici, giornali, comunicati, bandierine. La loro passione è così viva che il professore deve, affettuosamente — che anche lui sogna la guerra, e ha fatto domanda di andar laggiù volontario — pregarli di lavorare, di stare attenti, chè a scuola si studia, non si tessono *progetti* inattuabili.

Una mattina, il Preside viene ad annunciare che il professor Giannini lascerà la sua classe perchè va volontario in A. O. Questa nuova circostanza mette i piccoli entusiasti di fronte a un fatto reale: la partenza. Per Grandi, poi, il fatto è anche più grave, chè laggiù, a combattere ad aspettare il professore, c'è anche il babbo.

Bisogna partire, e sullo stesso piroscafo sul quale s'imbarca il professore, sul « Perseo »: partire, ad ogni costo, coi pochi danari di un salvadanaio rotto e tanta fede. E con lui partiranno anche Rovella, e Pisani, e Minutillo, e De Renzis, e Colella e perfino Silvestri, il rivale di Pisani nel comando della scuola, il quale, adesso, davanti a questo avvenimento, non conosce più rivalità ma un solo ardore.

La notte è angosciosa per quelle famiglie. La mattina dopo, in alto mare, il comandante in seconda, ispezionando la nave, trova dieci ragazzi nascosti in un'autoblindata. E altri due sono nascosti in un boccaporto. Il comandante è furente ma il professore, per quanto sbalordito, è orgoglioso dei suoi ragazzi. La decisione, però, è presa: sbarcheranno a Suez e saranno subito rimpatriati. I dodici ragazzi sono uniti in un solo sentimento: il rimpianto. Trovano un amico, Simba, un piccolo negro, che li tiene un po' allegri.

Avviene l'imprevisto: in una notte di nebbia il « Perseo » è speronato e affonda. Nei tentativi di salvataggio Rovella muore e Giannini, il professore, rimane con le gambe schiacciate sotto un'autoblindata. I ragazzi superstiti riescono a imbarcare il professore su una lancia e a salvarsi con lui. Nella nebbia perdono ogni orientamento e, dopo due giorni di sforzi immani, assistendo alla lenta e tragica agonia del professore, giungono a un'isola. Il professore muore, appena a terra. La tensione di nervi provoca qualche dissidio ben presto sanato dall'unica fede; de Renzis ha la febbre. Tutto è triste e cupo intorno a loro. Che fine faranno? Finalmente, scoperto un canalone che li conduce sulla cima dell'isola, scorgono un veliero che si avvicina. I marinai attratti da quei gesti festosi, sbarcano, essi consentono al salvataggio purchè i ragazzi accettino di aiutare lo scarico di molte casse e cassette che sono a bordo. Nell'allegria, Minutillo punzecchia Simba chiamandolo abissino finchè questi, stizzito, scaraventa in terra una delle cassette. Ne escono dei caricatori di fucili e, dalle diciture, i ragazzi capiscono che sono armi per gli abissini, armi che devono servire a combattere gli italiani. Si apre, coraggioso, un dissidio tra i ragazzi e il Capitano. Va bene, i ragazzi saranno condotti su un'isola più lontana, deserta, dove nessuno approderà mai. Un tatuato, che era a bordo di quella nave mostra, però, una certa amicizia ai ragazzi. Egli li scopre mentre stanno per fuggire e Silvestri sta per disancorare la barca che deve portarli al veliero; vuole fermarli ma lo sguardo franco e italiano di Silvestri lo commuove poichè anche lui è stato in Italia e ama gli italiani; e i piccoli eroi trovano finalmente un compagno uomo. Un masso precipita e sveglia i contrabbandieri, questi reagiscono col fuoco, ferendo Simba che, però, guarirà appena sarà giunto in salvo dove i compagni lo conducono dopo una seconda disperata lotta coi marinai.

Questa lotta fra la forza bruta dei marinai e il coraggio intelligente dei ragazzi segna la loro prima vera vittoria, contro un nemico reale. Sotto la guida del tatuato, fanno vela per l'Italia. Sognano il trionfo, l'accoglienza riservata agli eroi. Ma questa gioia è ridotta alla sue normali proporzioni dalla vita che riprende il suo ritmo quotidiano. La scuola ricomincia... Un altro professore spiega le coniugazioni dei verbi anomali...

Ecco la magnifica trama del film che la Alfa Mediterranea « gira » a Tirrenia e all'Isola del Giglio, su soggetto di Giuseppe Zucca.

Il film, diretto da Flavio Calzavara, è il primo esperimento di film interpretato quasi esclusivamente da ragazzi.

Eugenio Fontana, che di questo film è il produttore, aveva conosciuto Flavio Calzavara assistente di Marcellini in « Sentinelle di bronzo » e si era proposto, subito, di farlo lavorare come regista. Difficilmente si sarebbe potuto trovare un direttore più adatto a un film di ragazzi che, oltre alle solite difficoltà tecniche, presenta quella della comprensione dell'anima dei piccoli attori.

Il primo problema fu quello della scelta. La prima cernita fu di trecento ragazzi su 2500 che si erano presentati. Calzavara, poi, è riuscito a trovare tutti tipi ben distinti, scelti nelle più disparate classi sociali.

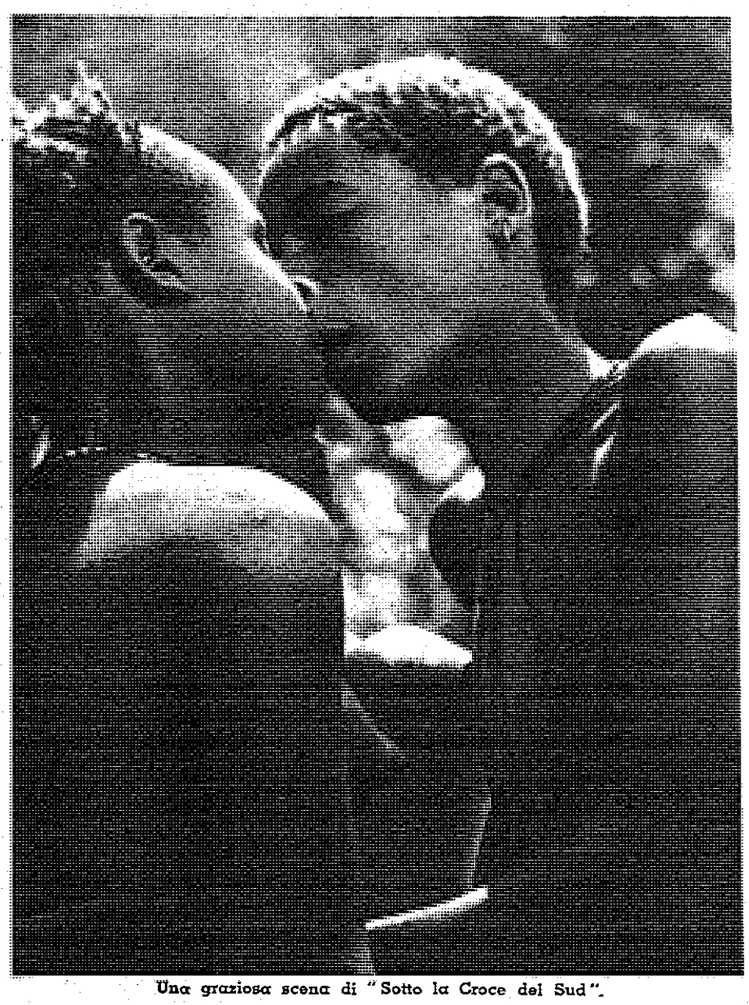
All'isola del Giglio si stanno ancora girando le difficilissime scene dell'arrivo del veliero. Gli interni sono quasi pronti e mai compagine di attori ha tanto amato il suo regista. La bellezza dell'isola del Giglio, talvolta addirittura maestosa, è una perfetta cornice a questa originale vicenda.

Nel punto dove « si gira » non v'è che qualche piccola casa di pescatori. E, quindi, come nelle sue campagne africane, Fontana ha dovuto provvedere a una perfetta organizzazione, e a un grande campeggio. I ragazzi vi vivono e vi lavorano felici. Nulla manca alla loro gioia, vi è perfino l'alza bandiera al levarsi del sole, e tutti i ragazzi vi assistono schierati sugli attenti! Vi è perfino un istruttore che era alla Farnesina e che, anche nei momenti di ozio, fa sì che essi facciano della ginnastica e li segue negli svaghi e nel lavoro.

L'inizio della lavorazione è stato bellissimo. Tutti i ragazzi volevano prendervi parte. Era per loro come un premio poter essere i primi a « girare » all'Isola. Le prime scene, quelle tanto drammatiche in cui gli undici superstiti, rimasti sull'Isola, dopo la morte del professore, disfatti dalla fame, scrutando l'orizzonte, vedono scendere la notte che mai come allora aveva dato alla loro mente di fanciulli l'impressione delle tenebre.

Solo chi ha assistito a quelle riprese può descrivere l'arte e la profondità di quei ragazzi. Non erano mai stati trovati, fino ad oggi, dei così grandi piccoli attori e da Angelini (Grandi) che, davvero, ha combattuto, poichè è stato in Spagna coi legionari, ad Artese (Colella), tutti dicono una loro parola di coraggio e di umanità. Il piccolo Signoretti (Rossi) sbalordirà il pubblico con quel suo faccino furbo e, insieme, sempre malinconico: anche morendo di paura, nella notte, quando gli tocca il turno di guardia, suona la fisarmonica che suonava a scuola, che suonava a bordo del « Perseo » e che gli ricorda la casa lontana e la mamma. De Rossi, il caposquadra, (Silvestri) con gli occhi di fuoco; Rolando Mona (Pisani), il capoclasse, deciso ad andare sempre avanti, qualunque cosa accada; il piccolo Pironti (De Renzis), che sarebbe il signorino e che mostrerà come, tra i bimbi d'Italia, non vi siano distinzioni e come, specialmente nei momenti più tragici, essi fraternizzino pienamente; i due ragazzoni Melchiorri e Donghi, e il pacifico Prestigiacomo, e Lucifera e Castagnoli, sono tutti all'altezza della fiducia che regista e produttore hanno riposto in loro.

E così, in piena allegria e in perfetto ordine, proseguono le riprese di questa opera cinematografica a cui tutti attendono con una passione superiore alla solita e a cui tanto dal regista Calzavara, che ama e comprende i fanciulli come nessuno avrebbe potuto, a Fontana che ne è la guida perfetta e a tutti gli altri, dal Freda al Cocco, al Biraghi, al Minotti portano le loro energie e la loro intelligenza consci di dover superare ogni ostacolo, con qualsiasi sforzo, perchè si trovano di fronte a un film che, oltre ad affermare sempre la nostra industria deve dare chiara la visione dell'intelligenza, della disciplina e dell'amore alla Patria e alla famiglia dei fanciulli d'Italia.



Una graziosa scena di "Sotto la Croce del Sud".

Sotto la Croce del Sud, nuovo film d'Africa

Questo film, girato nella regione dei Galla-Sidamo mostra agli intenditori tutta la strada che ha fatto in soli tre anni l'industria cinematografica italiana, in fatto di film coloniale.

Lasciamo al pubblico e alla critica il giudizio sul suo valore estetico. A noi importa, sopratutto, di richiamare l'attenzione dei lettori su alcuni aspetti pratici di questa produzione, strettamente connessi agli sviluppi dell'industria cinematografica italiana.

A parte la interpretazione di Doris Duranti, di Enrico Glori, di Vincenzo Cento, di Giovanni Grasso, a parte la regia di Guido Brignone e l'ottimo stile fotografico di Arturo Gallea, ci sembra meritevole di esame lo stile della produzione.

Parliamo di « stile », perchè il direttore di produzione, Eugenio Fontana, è lo stesso di *Sentinelle di Bronzo* e di *Squadrone Bianco*. Abbiamo oggi, in Italia, un produttore specializzato in film africani? Oseremmo dire di sì.

Crediamo che nessuno se ne avrà a male, se diremo che in Italia, negli ultimi quattro anni, i direttori di produzione hanno fatto più strada dei registi. Aggiungeremo che era naturale, che solo attraverso questa via la nostra industria cinematografica poteva dimostrare la sua vitalità. Riganti, Besozzi, Silos, Fontana formano già una *équipe* capace di offrire al capitale le migliori garanzie

Vediamo *Sotto la Croce del Sud*. Persuade in questo film la cifra elevata, la politura, la nitidezza, la chiarezza del racconto cinematografico. Piaccia o non piaccia, è un film che potrebbe recare la firma della Fox, più che nel valore estetico, come rifinitura industriale. Si sente che questo film potrebbe far parte di una serie.

Questa caratteristica ha una grande importanza. Il compito del direttore di produzione è appunto questo: saper mettere, nei limiti del capitale, tutti i mezzi a disposizione del regista, e saper fare in modo che il film, qualunque cosa avvenga, non discenda al di sotto di un certo minimo valore spettacolare.

Naturalmente ciò non significa invadere il campo del regista. Anzi, solo la presenza e l'attività di energici ed esperti direttori di produzione possono garantire la nascita e lo sviluppo dei nuovi registi. E' il direttore che si incarica di domare la materia e di renderla malleabile nelle mani di un giovane ricco di ispirazione, ma privo di esperienza tecnica.

* * *

Sotto la Croce del Sud è il vero debutto di questa giovane attrice livornese. Il film precedente, *Sentinelle di bronzo*, la vide nei panni e nei colori di una giovane donna abissina. Si poteva ammirare il suo talento di attrice, ma la sua bellezza rimaneva un inedito.

Parliamo della bellezza, non per fare dei madrigali, ma putroppo perchè essa è materia essenziale della carriera cinematografica. Certamente, giorno verrà in cui le masse degli spettatori del cinema saranno così evolute da seguire con entusiasmo, come i loro aristocratici colleghi del teatro, l'arte di donne intelligentissime, ma insopportabilmente brutte. Per ora siamo ancora tra i primitivi dell'arte cinematografica. La bellezza è di rito. Ringraziamo Iddio.

Doris Duranti porta nel cinema italiano un tipo di bellezza che rompe gli schemi. Bisogna convenire che i ranghi delle nostre attrici sono un po' troppo stretti e rigidi. La *star* italiana sta per diventare una maschera proverbiale. La Duranti, invece, è tutta fatta con piani originali; meravigliosamente tagliata per le parti un tantino torbide e perverse alle quali non sapremmo quale altra attrice segua, con la sua recitazione e la tipo così incisivo.

A noi pare, inoltre, che questa giovane attrice segua, con la sua recitazione e la sua mimica, mirabilmente il suo tipo fisico. Vedetela nella *Croce del Sud*: ella ha perfettamente capito che una certa pigra immobilità della persona, una certa fissità dell'espressione davano maggiore risalto al tipo sensuale che incarnava. La parte era interpretata più dal suo corpo, più dalla sua presenza fisica, che da una mimica apparente.

* * *

La danza dei lavoratori indigeni nella *Croce del Sud* è una delle sequenze più impressionanti e più originali che si siano mai viste in un film di ambiente tropicale. Giovani e fanciulle danzano per propiziare gli spiriti divini a favore del raccolto. Su un ritmo barbarico, le due file opposte battono i piedi in terra, dimenando il corpo. Si avvicinano l'una all'altra, lentissimamente, fin che le bocche si toccano e il ritmo diventa ossessionante.

E' una danza in onore della fecondità della terra. Quindi, nella sua stilizzazione barbarica, ha qualcosa di crudo e di sensuale. Nella sua atmosfera terribilmente evocatrice l'energia dei bianchi esita e rischia di corrompersi.

Questa sequenza è rigorosamente connessa all'azione. Anzi, è il centro della azione stessa. Tuttavia, rimane un documento di folclore etiopico di eccezionale importanza.

E' permesso augurarsi che Eugenio Fontana, il cui gusto per le cose africane già rilevammo in *Sentinelle di Bronzo*, voglia produrre un completo documentario di folclore abissino?

* * *

Parlando di film africani bisogna sempre mettere in prima linea l'organizzazione. Trasportare a 50 chilometri dal Lago Margherita e a 300 da Addis Abeba, nella regione dei Galla Sidamo, a Dalle, vicino a Adela, tutto quello che occorre per girare un film pare un problema insolubile. Un piccolo attrezzo, insignificante, che, a Cinecittà, si potrebbe mandare a comprare in dieci minuti costringerebbe se mancasse, a rinunciare a un'intera scena. Gli elenchi, gli inventari, gli imballaggi sono costati, agli organizzatori, giorni di incubo. E, perfino laggiù, assistendo al passaggio della colonna autocarrata che trasportava le casse della Mediterranea a Dalle, nascevano i più strani dubbi: ci sarà il tampone per la firma degli indigeni? Ci sarà il grammofono? Talvolta, di notte, un attrezzista si destava dall'agitato dormiveglia del suo viaggio in autocarro per correre a consultare un inventario che gli impediva di sognare in pace.

La grande concessione nella quale si coltiva il caffè, in quella regione, vicinissima al pittoresco lago Auasa, è stata teatro di molte fra le più belle scene del film.

Eugenio Fontana, partito dieci giorni prima in aereo, aspettava gli attori, il regista Brignone, l'aiuto regista Fatigati, la segretaria Maria Cecchi e l'amministratore della Società a Massaua da dove, con una sosta all'Asmara e una sosta a Addis Abeba, li ha condotti sul luogo. Le scene più impressionanti sono state girate sul luogo, non un solo particolare che potesse aiutare a ambientare il film è stato trascurato.

La caduta del grande sicomoro, la danza propiziatrice, l'inseguimento di Glori, tutte queste scene hanno acquistato interesse e drammaticità dal fatto stesso che sono state girate in quell'atmosfera. L'Africa — Eugenio Fontana ce lo ha già insegnato con « Sentinelle di bronzo » e, prima, con « Squadrone bianco » — non si può creare negli studi. Essa va ripresa sul luogo, « in grande esterno ». E non solo per la natura ma anche per i personaggi. E' assolutamente da escludere che la calda e appassionata sensualità del personaggio interpretato da Doris Duranti avrebbe potuto avere la stessa efficacia se quella scena, che ha un piccolissimo sfondo africano poichè si svolge vicino alla capanna, fosse stata girata in studio.

Sono stati, invece, girati in Italia due momenti molto drammatici: il grande incendio e la morte del levantino impersonato da Glori. Quest'ultima scena, cioè l'annegamento nella palude, era stata girata laggiù in campo lungo ma non poteva essere ripresa in tutti i suoi più spaventosi particolari senza quella garanzia per la vita dell'attore — che, per davvero, ha passato un brutto quarto d'ora! — che offre soltanto un luogo e una terra che conosciamo perchè vi siamo nati.

L'incendio, ripreso a Tirrenia, è stato così impressionante che molto spesso gli operatori hanno dovuto abbandonare le macchine da presa perchè le fiamme si avvicinavano troppo mettendo in pericolo la loro esistenza.

Doris Duranti ed Enrico Glori in una scena di "Sotto la Croce del Sud".

TUMMINELLI & C.
EDITORI - ROMA MILANO

PERIODICI DI CULTURA POPOLARE

QUINDICINALE ILLUSTRATO DI DIVULGAZIONE MEDICA

PREVENIRE
ASSISTERE
GUARIRE

PREZZO DI OGNI FASCICOLO L. 2,50
ABBONAMENTI
Annuale: Italia e Colonie L. 50 - Estero L. 70
Semestr.: Italia e Colonie L. 27 - Estero L. 37

QUINDICINALE ILLUSTRATO DI DIVULGAZIONE

LA STORIA
INTERESSANTE E DIVERTENTE
RACCONTATA
RIVELATA
ILLUSTRATA

E IN VENDITA
IL SESTO NUMERO COL SEGUENTE
SOMMARIO:
Copertina: La Fede (particolare della statua del Canova nel monumento a Clemente XIII in San Pietro); Ammiraglio GINO DUCCI, L'azione navale nella guerra russo-giapponese del 1904 (con 6 illustrazioni); MARIA BELLONCI, Vigilia di Cesare Borgia (con 5 illustrazioni); FAUSTO NICOLINI, La fuga da Venezia di Lorenzo da Ponte (con 4 illustrazioni); NARDO NALDONI CENTENARI, Il tragico destino del Duca di Enghien (con 7 illustrazioni); CURIOSITA' DELLA STORIA, Il gioiello fatale (con 1 illustrazione); ARTURO LANCELLOTTI, Il Canova (con 5 illustrazioni); VITTORIO GORRESIO, Gioacchino Murat re delle Due Sicilie (VI) (con 4 illustr.); RENATO DE VECK, L'avventuriero coronato, romanzo (VI) (con 1 illustrazione); SALVATORE ROSATI, L'imperatrice Teodora (con 3 illustrazioni); IL VETRINISTA, La vetrina del libraio.

PREZZO DI OGNI FASCICOLO L. 2
ABBONAMENTI
Annuale: Italia e Colonie L. 40 - Estero L. 60
Semestr.: Italia e Colonie L. 22 - Estero L. 33

il più bello, il più ricco, il più importante settimanale di cinematografo, teatro e radio
Esce ogni sabato con 12 - 16 pagine di grande formato

PREZZO DI OGNI NUMERO L. 1
ABBONAMENTI
Annuale: Italia e Colonie L. 45 - Estero L. 70
Semestr.: Italia e Colonie L. 23 - Estero L. 36

SALUTE
per vivere sani!
STORIA
per istruirvi!
FILM
per divertirvi!

Un affare!
ABBONAMENTO SPECIALE CUMULATIVO AI TRE PERIODICI
FILM - STORIA - SALUTE
dal mese di Settembre al 31 Dicembre 1938 con diritto a ricevere i numeri arretrati sinora usciti di "Storia" e di "Salute"
SOLO LIRE 52
(Invece di L. 62)
Affrettarsi e inviare tale importo all'Ufficio Periodici Tumminelli Roma, piazza del Collegio Romano 1-a, oppure a versarlo sul conto corrente postale 1-24910
TUMMINELLI & C.
EDITORI - ROMA MILANO

Frances Farmer (Paramount) si trucca...

La via della semplicità

Si suol dire, ed è vero, che a Hollywood la bellezza scorre per le strade, e che oramai, incontrando una bella donna, nessuno la guarda più. Sono belle le venditrici dei negozi, sono belle le ragazze che ti servono nei ristoranti a buon mercato e nelle sale da tè, sono belle le « usherettes » che ti accompagnano al tuo posto nel buio di una sala cinematografica, precedute dalla pennellata luminosa della loro lampadina, e che riesci solo a intravvedere, sono belle, il più delle volte, anche le dattilografe e le stenografe. Tutte queste donne belle, sparse con tanta dovizia in ogni angolo di Hollywood, rapresentano, quasi sempre, altrettante speranze deluse, poichè non si va ad Hollywood per ottenere un impiego tranquillo e normale, ma ci si getta poi avidamente su un impiego, qualunque impiego, quando le porte degli studi cinematografici ti sono state sbattute sul naso e tu vuoi rimanere ad ogni costo sul posto, forse perchè ti fa bene l'aria, o forse anche perchè in fondo al tuo cuore rimane ancora un bricciolo di speranza.

Al problema della bellezza è strettamente legato il problema dell'eleganza, soprattutto per queste ragazze che, volere o no, sono sempre in vista e che, col loro aspetto fisico, sperano ancora di giocare un'ultima carta che potrebbe essere quella buona.

In generale succede che queste donne, tanto spesso spostate e tanto spesso ininteligenti, continuino a vestirsi per andare ad un impiego come si vestivano quando facevano la ruota intorno ai *castig departments*, ciò che costituisce uno spettacolo piuttosto affliggente e segna un punto in sfavore di queste impiegate per forza. Per fortuna fra tante donne stupide non ne manca poi qualcuna intelligente che sa guardare e sa soprattutto capire. Nel suo cervello germoglia una idea che si fa strada e che finisce poi per rendere i più segnalati servigi a tutte le ochette infatuate della loro bellezza.

E' proprio una donna brutta e inelegante che ha pensato di risolvere il problema dell'eleganza delle impiegate. Ha osservato, guardandosi d'attorno, che il settanta per cento delle fanciulle che lavorano scelgono i loro abiti senza pensare menomamente che questi sono abiti da lavoro e che devono quindi rispondere a certi particolari requisiti. Colore, forma, tessuto, meritano uno studio attento se non si vuole, in un ambiente di lavoro, mettere una nota discordante che a volte abbassa perfino il tono di un ufficio. Elizabeth Hawes è la donna che ha eletto, come missione, quella di offrire alle impiegate una eleganza creata appositamente per loro. Una eleganza che è strettamente legata alla moda del momento, ma che è sopratutto rispondente alle necessità dell'ufficio, e particolarmente di quegli uffici, come sono quelli di Hollywood, dove l'occhio tanto abituato alla bellezza e all'eleganza, non vuole posarsi su nulla che urti. Abiti funzionali che hanno richiesto da parte di Miss Hawes uno studio attento, un non comune spirito di osservazione. Ha osservato la posizione della dattilografa alla sua macchina, quella della stenografa che, accanto alla scrivania del principale, compie il suo silenzioso lavoro, i gesti delle varie commesse nei diversi negozi e, in base a questi appunti, ha disegnato e disegna, di stagione in stagione, una collezione di modelli esclusivamente pratici, nei quali la lunghezza e l'ampiezza della sottana sono calcolate al centimetro, dove il taglio della manica è tale da non impacciare i movimenti, dove la linea della vita, l'aderenza ai fianchi sono tali, che nessun movimento del lavoro riesca a scomporre l'armonia delle semplici linee dell'abito.

I toni sono neutri, spesso scuri, ma sempre ravvivati da qualche fresco tocco di colore o dal candore del colletto e polsini, facilmente staccabili e lavabili in casa. I tessuti sono resistenti, sempre ingualcibili nel modo più assoluto, sempre lavabili, tessuti che non cedono e che vengono sottoposti, prima dell'uso, a speciali prove per essere sicuri, per esempio, che stando lungamente a sedere l'impiegata non veda, come avviene quasi sempre, deformarsi la gonna, dietro quella molto antiestetica sacca.

Le scarpe saranno classiche, senza fantasia, di buona pelle, col tacco piuttosto basso e lavorate in modo da evitare lo scricchiolio fastidioso comune a tante scarpe a buon mercato.

Miss Hawes ha scritto un libro, svolgendo tutte le teorie e commentandole molto argutamente, un libro che ha incontrato un gran favore e che ha seminato, pare, un buon seme nel cervellino spesso un po' vuoto di tante ragazze che credono di vestirsi bene imitando alla meno peggio, con materiale a buon mercato e con una sarta di second'ordine, le più raffinate eleganze.

Così, nella cornice che magari non avevano scelto, queste belle ragazze che sognavano pellicce di visone, gioielli e piume di paradiso, indossano abiti armoniosi che qualche volta mettono realmente bene in valore la loro fragile grazia. E avviene, oh sì, è già avvenuto, che lì, fra scrivanie e classificatori, uno di quegli *scouts* che le avevano incontrate senza batter ciglio quando erano vestite alla moda di Hollywood, o uno del *casting department* che le aveva respinte quando erano venute a presentarsi, si fermi ad un tratto a guardarle e le inviti a passare, uno di questi giorni, allo studio. Questa, fra le altre, è la storia di Andrea Leeds e di Margaret Sullavan.

Vera

Contagocce

Mary Pickford comincia decisamente a mostrare i suoi annetti, che non so esattamente quanti sieno, ma che devono essere parecchi, e che si vedono tutti, o quasi, quando la ex-fidanzata dell'America è vicina al suo indiscutibilmente giovane sposo. Alle corse, recentemente, Mary portava un impermeabile chiuso fino al collo e un cappellino da scolaretta tutto rialzato in giro e col nastro passato sotto al mento che francamente le rendeva un pessimo servigio.

Pare che il divorzio di Joan Crawford e di Franchot Tone sia proprio deciso: i due hanno fatto precise comunicazioni alla stampa, aggiungendo che si separano molto amichevolmente, ma che realmente non possono più continuare a vivere insieme. Intanto sono andati in società insieme fino a ieri, e l'ultima volta che questa coppia celebre è apparsa al Cocoanut Grove, Joan inaugurava la pettinatura di moda che dopo tutto le sta assai meglio di quanto si poteva pensare, dati i suoi occhi esorbitanti e la sua bocca francamente un po' aversata. Studiata con intelligenza e realizzata alla perfezione, questa pettinatura le dona e ciò dimostra una volta di più che con le opportune dosature e modificazioni non v'è moda che una donna non possa adottare.

Barbara Stanwyck ama molto i vestiti a giacca e, forse per amore, si veste spesso come Bob Taylor suo accompagnatore abituale. Bob porta le giacche a disegni scozzesi molto marcati e adesso Barbara lo segue in questo suo gusto e porta con una gonna di flanella bigia una giacca scozzese a disegno grande bigio, marrone, bianco, con qualche filettatura verde. Sono belli e giovani tutti e due e fanno benone.

Lili Damita, dopo avere, sia pure per breve tempo, brillato di luce propria, vive ormai nell'ombra del suo seducente marito, Errol Flynn, e si contenta di essere notata come una bella ed elegante donnina. Non rifugge anche da una certa originalità che, del resto, va d'accordo con il suo tipo da capricciosa parigina. Adesso, per esempio, ha fatto fare per le sue volpi una museruola di filigrana d'oro tempestata di pietre semi-preziose e bisogna riconoscere che ciò dà al suo abbigliamento un tono di grande raffinatezza.

Rosalind Russell va incontrando sempre maggiormente il favore del pubblico: non è una di quelle donne che ti fanno rimanere senza fiato appena le vedi, ma più la vedi e più ti piace e ti persuade. E oltre tutto ha un gran bel corpo dalle linee statuarie. Queste linee risaltano nel modo migliore nel vestito che indossa in un nuovo film, un abito di crespo opaco, pesante, drappeggiato alla greca, accollato e con le braccia nude, e appena sottolineato da file di pagliuzze opache che seguono le cuciture. Niente altro, ma che equilibrio e che signorilità!

Una delle novità più graziose per l'inverno, saranno i cappuccetti di pelliccia non facilissimi da portare per la loro indiscutibile eccentricità, ma che donano indubbiamente molto, poichè incorniciano deliziosamente il viso. Non sarà affatto raro di vedere una donna elegante indossare un mantello di lana senza pelliccia con uno di questi cappuccetti che a volte formano anche una specie di grande collo che copre le spalle, di castorino, di persiano nero o in colore, di talpa naturale o tinta. Sonia Henie ha ordinato un cappuccetto di ermellino bianco per sera e un cappuccetto di ermellino d'estate, biondo come lei, da portarsi su un paltò di velluto di cotone blu ardesia.

MARIA DENIS FA RISALTARE COL SUO VOLTO E LA SUA GIOVANILE BALDANZA, UN ABITO IN MAGNIFICO CRESPO STAMPATO DI LUNESIL E UNA MORBIDA CAPPA DI LENASEL, DUE FILATI CHATILLON DI GRANDE MARCA

A. L. I.
AVIO LINEE ITALIANE
SOCIETÀ ANONIMA
DIREZIONE GENERALE MILANO

SERVIZI AEREI
DI LUSSO FRA VENEZIA E LONDRA
VIA MILANO - TORINO - PARIGI

PARTENZA GIORNALIERA
ALLE ORE 8 DA S. NICOLÒ
ARRIVO A PARIGI ORE 13,05
ARRIVO A LONDRA ORE 14,45

SERVIZIO DI BAR A BORDO

PER INFORMAZIONI E PRENOTAZIONI RIVOLGERSI ALL'UFFICIO CIT - PIAZZA S. MARCO E AL LIDO

DOMENICA 4

ITALIA

10.00 ROMA I, Napoli I, Bari I, Milano I, Torino I, Genova I, Firenze I, Bolzano, Roma II. Trasmissione dalla piazza della Vittoria di Bolzano: Allocuzione dell'on. Carlo Delcroix ai Mutilati Altoatesini.
ROMA III, Bari II, Napoli II, Torino II, Genova II, Firenze II, Bologna, Ancona. Trasmissione da Venezia: Inaugurazione del Convegno Radioscientifico Internazionale.
10.30 ROMA III, Bari II, Napoli II, Torino II, Genova II, Firenze II, Bologna, Ancona. Trasmissione dall'Aula Magna dell'Università di Bologna: Cerimonia inaugurale della XVII riunione della Società Italiana per il progresso delle scienze. Orat. ufficiale S. E. Ferruccio Lantini.
17.15 PROGRAMMA I. Canzoni antiche e moderne.
17.15 PROGRAMMA III. « Ernani », opera in 3 atti di Giuseppe Verdi.
PROGRAMMA II. Secondo concerto dell'Orchestra Chigiana di Siena, diretto dal M. Alfredo Casella.
19.30 Tutte le stazioni. Cronache e impressioni sulle finali dei Campionati europei di canottaggio.
20.25 TUTTE LE STAZIONI. Massimo Settini: « Commemorazione dell'on. Alessandro Parisi ».
20.30 PROGRAMMA III. Concerto di musiche brillanti diretto dal M. Cesare Gallino.
20.30 PROGRAMMA III. « Al Gatto Bianco ». Ritrovo di autori e dicitori di canzoni. Orchestra Cetra.
21.00 PROGRAMMA I. Stagione lirica dell'E.I.A.R.: « I Maestri Cantori di Norimberga », opera in tre atti di Riccardo Wagner (traduzione ritmica dal testo originale tedesco di A. Zanardini), direttore d'orchestra Giuseppe del Campo.
21.30 PROGRAMMA III. Rassegna di canzoni. Radiorchestra.

ESTERO

21.05 MADONA. Concerto sinfonico.
19.35 BUCAREST. Concerto di violino.
19.55 HILVERSUM I. Beethoven e R. Strauss.
20.00 SOFIA. Concerto vocale
PARIGI T. E. Piano e canto.
PRAGA. Nedbal: « Sangue polacco », operetta.
20.10 COLONIA. Gutheim: « Budapest fermo in posta », operetta.
MONACO. Concerto sinfonico.
20.15 OSLO. Grieg: « Suite n. 1 e 2 » dal Peer Gynt.
20.30 RADIO PARIGI. Concerto sinfonico diretto da Bigaud.
20.40 MONTE CENERI. Geza Vago: « La scuola del matrimonio », commedia in 3 atti.
20.50 SOTTENS. Concerto di piano.
21.00 STOCCOLMA. Concerto variato.
21.10 HILVERSUM II. Musica da ballo
21.15 OSLO. Jazz (per due piani).
22.00 LONDON REG. Brahms: « Sonata » in fa minore per viola e piano, op. 120 n. 1
MIDLAND REG. Orchestra, tenore e coro.
22.05 PARIGI P. P. Cabaret.
DEUTSCHL. Concerto di piano.
24.00 STOCCARDA. Concerto notturno

LUNEDI 5

ITALIA

20.30 PROGAMMA III. « Casa Nostra », commedia in tre atti di Oreste Gasperini.
21.00 PROGRAMMA I e II. « La lingua d'Italia ». Risposte ai quesiti degli ascoltatori.
21.10 PROGRAMMA I. « Don Gil dalle calze verdi », operetta in tre atti di M. Corsi e M. Salvini, musica di Ezio Carabella.
21.30 PROGAMMA II. Trasmissione dal « Festival Internazionale di Musica Contemporanea » di Venezia: « Concerto sinfonico » diretto dal M. Dimitri Mitropulos.

ESTERO

19.00 LONDON NAT. Varietà e danze.
20.00 LONDON REG. Concerto di piano.
PARIGI T. E. Piano e canto.
MELNIK. Zeller: « Le maître mineur », operetta in 3 atti.
LILLA. Gerges Hémel: « Publications », radiorecita.
20.15 KOENIGSBERG. Orchestra e violino.
20.30 RENNES. Germane Acremant: « Gai, marions nous », comedia.
NIZZA. Tre commedie.
STRASBURGO. Musica da ballo
MARSIGLIA. Varietà.
LONDON B. FEG. Varietà e danze.
LILLA. Radiorchestra.
20.35 LONDON NAT. Promenade Concert (Wagner).
20.45 RADIO TOLOSA. Musica viennese.
BUDAPEST. Musica zigana.
RADIO PARIGI-LIONE (da Vichy): concerto sinfonico diretto da Bruno Walter.
21.00 PARIGI P.P. Orchestra cubana.
STRASBURGO. 1. E. Behaquis: « Au pont Kerlo », un atto in versi; 2. d'Herviliez: « Commissione 10 % », un atto; 3. De Macklels: « Tre matrimoni », un atto.
HILVERSUM I. Conc. sinfonico.
PARIGI P. T. T. Musica da camera per trio, piano e canto.
21.05 BUCAREST. « Lieder » di Schumann.
21.15 BERLINO. Schubert: « Quintetto » della trota in la mag.
BRUXELLES I. Mus. brasiliana.
21.20 RADIO LIONE. Orch. zigana.
BRNO. Radiorchestra.
21.30 STOCCOLMA. Canto e piano.
21.45 LONDON REG. Mus. da ballo.
21.50 BUDAPEST. Conc. sinfonico.
22.20 LONDON NAT. Flauto, oboe e piano.
22.45 SAARBRUECKEN: Brahms: « Sonata in mi minore » per cello e piano.
23.00 TOLOSA. Musica da ballo.
23.10 BUDAPEST. Musica da ballo.
24.00 FRANCOFORTE. Concerto notturno.

MARTEDI 6

ITALIA

11.00 Stazioni seconde. Trasmissione da Norimberga in occasione del Congresso del Partito Nazionalsocialista e lettura del messaggio del Führer.
13.15 STAZIONI PRIME. Trasmissione da Varsavia: Concerto di musica leggera.
17.00 DA BARI. Radiocronaca della inaugurazione della IX Fiera del Levante.
19.20 PROGRAMMA III. Complesso dell'orchestra a plettro « Giuseppe Verdi » di Livorno.
21.00 PROGAMMA I. Concerto diretto dal M. Pietro Ferro.
21.00 PROGRAMMA II. « L'incrinatura » (« Isa, dove vai?), Commedia in tre atti di Cesare Vico Lodovici.
21.40 PROGRAMMA II. Concerto del violinista Arrigo Serato e del pianista Sergio Lorenzi.

ESTERO

19.15 OSLO. Selezione di valzer.
19.45 LONDON NAT. « The Band-Waggon ».
20.00 BRUXELLES I. Monsigny: « Le deserteur », opera comica in tre atti.
PARIGI T. E. Piano e canto.
OSLO. Ciajkowski.
LONDON REGION. Promenade Concert (Schumann e Schubert).
20.10 KALUNDBORG. Concerto di musica svedese.
20.30 TOLOSA. Karem Branson: « Il professore Klenok » comm.
PARIGI T. E. Concerto sinfon.
20.45 SOTTENS. J. J. Bernard: « Nationale 6 », commedia in cinque atti.
21.00 LUSSEMBURGO. Berlioz: « La dannazione di Faust » (dischi).
PARIGI P. P. Andrée Méry-Reneé Maquet: « Les fous du logis » commedia.
21.10 RADIO MEDITERRANEE. Concerto sinfonico da Montecarlo.
PRAGA. Radiorchestra.
21.30 RADIO PARIGI. Georges Delaquys: « La nascita di Tristano », poema drammatico in tre parti (rievocazione di come nacque l'opera di Riccardo Wagner).
RADIO TOLOSA. Lehàr: « La Vedova Allegra » (selezione riprodotta).
21.45 MIDLAND REGION. Musica di Purcell per orchestra, soli e coro.
22.00 STRASBURGO. Schwab: « Le deux consultations », operetta in un atto.
22.15 RADIO MEDITERRANEE (dallo Sporting Club di Montecarlo Beach): Varietà e danze.
22.20 DEUTSCHL. Schubert: « Quartetto d'archi » in mi bemolle magg., op. 125 n. 1.
22.30 PARIGI P. P. Cabaret.
22.35 LONDON REG. Musica da ballo
22.45 BUDAPEST. Banda militare.
23.00 TOLOSA. Musica da ballo.
24.00 STOCCARDA. Conc. notturno.

MERCOLEDI 7

ITALIA

17.15 PROGRAMMA I. Terzo Concerto degli iscritti all'Accademia Musicale Chigiana di Siena diretto dal M. Alfredo Casella.
19.50 PROGRAMMA I e II. Commento al Giro ciclistico dei tre Mari.
20.30 PROGRAMMA III. Radiocronaca da Firenze della Festa delle rificolone.
20.50 PROGRAMMA III. Quando l'888 suonava in galezza. Concerto bandistico diretto dal M. Ennio Arlandi.
21.00 PROGRAMMA I. « Anima allegra », commedia in tre atti di S. e G. Alvarez Quintero.
21.00 PROGRAMMA I. Stagione lirica dell'E.I.A.R.: « I Maestri Cantori di Norimberga », opera in tre atti di Riccardo Wagner (traduzione ritmica dal testo originale tedesco di A. Zanardini), direttore d'orchestra Giuseppe del Campo.

ESTERO

19.45 SOFIA. Berlioz: « La dannazione di Faust ».
20.00 BEROMUENSTER. Lortzing «Der Wildschütz », opera.
PARIGI T. E. Brahms: « Sonata » per piano e cello.
LONDON NAT. Promenade Concert (Bach).
BRUXELLES I. Conc. sinfonico.
20.10 STOCCOLMA. Orchestra e canto (Gino Balma).
20.15 MONTECENERI. Arie antiche e moderne inglesi per piano e canto.
LILLA. Concerto d'arpe.
20.20 BUCAREST. Violino e piano.
20.30 RADIO PARIGI. Varietà.
SAARBRUCKEN. Operette e danze.
PARIGI T. E. 1. Aristofane: « Le vespe » (adattamento di Didier-Perret); 2. R. Fauchois: « Caramel » commedia in un atto.
LILLA-TOLOSA. 1. Léo Blech: « Sous les salles », opera in un atto; 2. Maurice Emmanuel: « Le violoneux », operetta in un atto.
PARIGI P. T. T. Concerto sinfonico da Vichy.
MARSIGLIA. Concerto sinfonico da Vichy.
GRENOBLE. Concerto sinfonico da Vichy.
RENNES. Concerto sinfonico.
NIZZA. Concerto sinfonico.
20.55 OSLO. Orchestra d'archi.
HILVERSUM I. Musica leggera.
21.00 LONDON REG. Musica leggera e da ballo.
STRASBURGO. Conc. d'organo.
21.10 VARSAVIA. Piano (Chopin).
21.15 MELNIK. Concerto sinfonico di musica italiana (Respighi e Casella).
21.20 STRASBURGO. Orch. e solisti.
22.00 BUDAPEST. Musica da ballo.
22.10 BRUXELLES I. Mus. da ballo.
22.15 STOCCOLMA. Musica da ballo.
22.20 KALUNDBORG. Musica da camera.
22.25 LONDON REG. Mus. da ballo.
22.30 PRAGA. Concerto di cembalo.
PARIGI P. P. Cabaret.
23.00 TOLOSA. Musica da ballo.
KALUNDBORG. Mus. da ballo.
23.10 BUDAPEST. Musica zigana.

GIOVEDI 8

ITALIA

19.50 PROGRAMMA I e II. Commento al Giro ciclistico dei tre Mari.
20.30 PROGRAMMA III. « La Romanza di Liszt », operetta in tre atti, musica di Karl Koniatt.
21.00 PROGRAMMA I. Concerto bandistico.
21.30 PROGRAMMA I. « Quarto Piedigrotta » dell'O.N.D. di Napoli.
21.30 PROGRAMMA II. Trasmissione dal « Festival Internazionale di Musica Contemporanea » di Venezia del Concerto Sinfonico diretto dal M. Armando La Rosa Parodi.

ESTERO

19.00 LONDON NAT. Musica leggera e da ballo.
19.30 OSLO. Fisarmonica.
20.00 PARIGI T. E. Piano e canto.
BEROMUENSTER. « Lieder » popolari.
LONDON REG. Promenade Concert (Weber-Elgar).
BRUXELLES I. 1. Puccini: « La Bohème » opera in 4 atti; 2. Rimski-Korsakov: Capriccio spagnolo, balletto.
20.05 HILVERSUM I. Musica di operette.
20.10 KALUNDBORG. Concerto di musica norvegese.
COLONIA. Orchestra e coro.
RADIO MEDITERRANEE. Soli di cello.
20.30 PARIGI P. T. T. Jules Romains: «Musse ou l'école de l'hypocrisie », commedia in 4 atti.
RADIO PARIGI. Trasmussione dall'Opéra Comique.
20.45 BRATISLAVA. Conc. di piano.
21.00 LONDON NAT. Mus. da ballo.
BRUXELLES II. Conc. sinfonico.
BERLINO. Orchestra e soli.
RADIO LIONE. Boieldieu: « La dama bianca » (rammenti)
MONTECENERI. Donizetti: «Don Pasquale» (dischi).
21.15 BUDAPEST. Musica da ballo.
21.20 BUDAPEST. Radiorchestra.
21.30 LUSSEMBURGO. Concerto sinfonico.
BELGRADO. Conc. di piano.
21.40 LONDON REG. Varietà da Bristol.
22.00 VARSAVIA. Brahms-Schubert.
22.20 DEUTSCHL. Mozart: « Trio », per piano, violino e cello in mi maggiore.
KALUNDBORG. « Lieder » di Schubert.
22.25 LONDON REG. Mus. da ballo.
LONDON NAT. Conc. sinfonico.
22.30 BUDAPEST. Concerto di cello.
22.50 HILVERSUM I. Mus. da ballo.
23.00 TOLOSA. Musica da ballo.
KALUNDBORG. Mus. da ballo.
RADIO MEDITERRANEE. Musica da ballo.
24.00 STOCCARDA. Conc. sinfonico.

VENERDI 9

IT ALIA

19.50 PROGRAMMA I e II. Commento al Giro ciclistico dei tre Mari.
21.00 PROGRAMMA I. Trasmissione dall'Accademia Musicale Chigiana di Siena del Concerto sinfonico diretto dal M. Alfredo Casella.
21.00 PROGRAMMA II. « Fanfan La Tulipe », operetta in tre atti di Luigi Varney. Rassegna di canzoni. Orchestra Cetra.
21.30 PROGRAMMA III. Musica da concerto. Duo pianistico Shultheis-Brandi.

ESTERO

19.30 SOFIA. Puccini: « La Bohème » opera.
19.40 HILVERSUM I. Violino e piano.
19.55 HILVERSUM II. Pezel, Bach, Purcell, Diepenbrock.
20.00 PARIGI T. E. Piano e canto.
20.10 STOCCOLMA. Conc. di piano.
KALUNDBORG. Conc di musica danese.
20.20 LONDON NAT. Promenade Concert (Beethoven).
LONDON NAT. « Paradise on Parade ».
20.25 BUCAREST. Donizetti: « Lucia di Lammermoor », opera in tre atti (dischi).
20.30 PARIGI P.T.T. Conc. sinfonico.
MARSIGLIA. Conc. sinfonico.
RENNES. Concerto sinfonico.
BUDAPEST. Radiorchestra.
LIONE. Varietà.
PARIGI P. T. T.-MARSIGLIA-GRENOBLE. Eugène Labiche-Emile Augier: « el Prix Martin », commedia in tre atti.
20.45 BRUXELLES II. Renquil-Hall: « Paris dense le Cancan » radiorecita.
20.50 LONDON REG. Mus. da ballo.
KALENDBORG. Mus. di ballo.
21.00 SOTTENS. Jean Sarment: « Un viaggio a Biarritz », commedia.
21.10 PRAGA. Dvorak: « Sinfonia in si bemolle magg. » op. 4.
21.15 LUSSEMBURGO. Alex Fesca: « Quartetto » in do min.
STOCCARDA. Musica di Gerster
STRASBURGO. Leoncavallo: « I Pagliacci », op. in 2 atti.
21.30 BELGRADO. Concerto di piano.
MELNIK. Smetana-Mozart.
22.00 VARSAVIA. Concerto sinfonico.
HILVERSUM II. Conc. di piano.
22.05 BUDAPEST. Musica zigana.
22.15 STOCCOLMA. Suppé: « Boccaccio », selezione (dischi).
RADIO MEDITERRANEE (dallo Sporting Club di Montecarlo Beach): Varietà e danze.
22.20 DEUTSCHL. Conc. d'organo.
22.30 PRAGA. Concerto di Cello.
LUBIANA. Dischi inglesi.
STOCCARDA Musica leggera e da ballo.
LONDON REG. Mus. da ballo.
KALUNDBORG. Mus. da ballo.
22.50 MIDLAND REG. Mus. da ballo.
KALUNDBORG. Mus. da ballo.
23.00 LUSSEMBURGO. Mus. da ballo.
TOLOSA. Musica da ballo.
RADIO PARIGI. Conc. notturno.
23.10 BUDAPEST. Musica da ballo.

SABATO 10

ITALIA

17.55 I dieci minuti del lavoratore. I lavoratori addetti al servizio delle telecommissioni.
19.50 PROGRAMMA I e II. Cronache del turismo.
20.30 PROGRAMMA I e II. Trasmissione da Berlino: « Lustiger Allerlei » (Cose allegre di ogni genere).
21.00 PROGRAMMA I. « Malgrado tutto », commedia in un atto di Felj Silvestri.
21.00 PROGRAMMA II. Concerto Bandistico diretto dal maestro Ennio Arlandi.
21.30 PROGRAMMA III. Orchestra d'archi di ritmi e danze.
21.40 PROGRAMMA I. (esclusa Palermo). Concerto del pianista Rodolfo Schmidt.
22.00 PROGRAMMA II. Selezione di canzoni. Orchestra Cetra.

ESTERO

19.00 VARSAVIA. Concerto di cello.
19.30 SOFIA. Canto e piano.
BEROMUENSTER. Concerto di piano.
20.00 TOLOSA. Soli di piano.
LONDON REG. Promenade Concert (dir. H. Wood).
20.15 KOENIGSBERG. Varietà e danze.
BUCAREST. Musica da ballo.
20.30 LILLA. Gontran Rolain: « Cresus », radiorecita.
RADIO PARIGI. Jules Renard: « Le pain de ménage », commedia in un atto.
PARIGI T. E. Trasmissione dell'Opéra.
LIONE. Trasmissione dell'Opéra
LONDOON NAT. « Sing Sing ».
SOTTENS. Festival Mascagni.
STRASBURGO. Radiorchestra.
20.45 BRUXELLES I. D'Hervilliez: « Transigeons », commedia in un atto.
20.50 KALUNDBORG. Mus. da ballo.
21.00 RADIO LIONE. Massenet: «Manon », opera (selezione).
21.10 PARIGI P. T. T. Jules Renard: « Plaisir de rompre » commedia in un atto.
BRUXELLES I. Conc. sinfonico.
RADIO MEDITERRANEE. Conc. sinfonico da Montecarlo.
21.15 LUSSEMBURGO. Concerto sinfonico.
SOTTENS. Musica da ballo.
PARIGI P. T. Musica da ballo.
MONACO. Musica da ballo.
21.45 BUDAPEST. Concerto di cello.
21.50 PARIGI P. T. T. Varietà.
22.05 LONDON NAT. Conc. variato.
RADIO PARIGI. Concerto sinfonico.
22.20 DEUTSCHL. Musica da camera.
22.30 BUDAPEST. Musica da ballo.
PRAGA. Musica da ballo.
MELNIK. Musica da ballo.
LONDON REG. (dall'America) Musica da ballo.
BERLINO. Musica leggera e da ballo.
22.45 HILVERSUM I. Fisarmoniche.
23.00 PARIGI P. T. T. Jacques Natanson: « Le Greluchon indelicat » comm. in tre atti.
23.00 LUSSEMBURGO. Mus. da ballo.
RADIO PARIGI. Mus. da ballo.
STRASBURGO. Mus. da ballo.
TOLOSA. Musica da ballo.
LONDON NAT. Mus. di ballo.
23.10 Budapest. Musica zigana.
24.00 STOCCARDA. Conc. notturno.

Rubrica del passo ridotto

FILM DOCUMENTARI E SCIENTIFICI AI LITTORIALI

Giuseppe Sandri ha conquistato il titolo di littore nella categoria film documentari e ciò ci ha fatto doppiamente piacere perchè il suo «Goliardi nelle Dolomiti» è veramente un bel film e perchè con questo si è dimostrato che anche un modesto Cineguf — com'è quello di Bolzano — può, quando abbia giovani intelligenti e capaci concorrere ai Littoriali con il massimo dei favori, senza essere in precedenza designato al fanalino di coda.

«Goliardi sulle Dolomiti» è anche, e sopratutto, un film indovinato. Documenta la passione sportiva degli studenti per la montagna, i loro sforzi per superarla, la gioia della vittoria. E sullo sfondo documenta, di riflesso, la passione dei giovani cineasti del Guf, perchè Sandri, per fare le sue riprese, ha dovuto compiere delle imprese alpinistiche superiori forse a quelle che venivano compiendo coloro che fotografava. La tecnica molto semplice ed espressiva ha giovato alla narrazione che si rivela fresca e spontanea anche per merito del montaggio veramente efficace.

Era logico che, in ambiente universitario, avesse fortuna un film goliardico al cento per cento e questo fa venire in mente come anche per i documentari esista la necessità di scegliere un soggetto che rientri sopratutto nello spirito del concorso a cui deve partecipare, nei caratteri dell'ambiente in cui viene prodotto, e dei fini cui deve servire.

Nei Cineguf il film documentario oggi si trova in condizioni particolari. Vi è anzitutto una mentalità sempre più favorevolmente disposta verso di esso e lo conferma il numero dei lavori partecipanti quest'anno (trentatre) che è veramente notevole. Inoltre, per quanto fino ad oggi anche questo genere di film sia rimasto senza alcuno sfruttamento, si intravvedono ora delle possibilità di lanciare i film in certi circuiti. La cinematografia in tutte le scuole sarà presto un fatto compiuto e l'attrezzatura sarà — come ormai è noto — con apparecchi per 16 mm. Ma l'organizzazione della cinematografia educativa è stata affidata all'Istituto Luce, il quale baderà certamente a provvedersi della materia necessaria convertendo in passo 16 i propri film in normale. Però sono in studio accordi, per i quali anche la produzione dei Cineguf potrà essere distribuita nelle scuole attraverso un Centro di smistamento che potrà essere lo stesso Istituto Luce. Qui ora sorge la necessità di dare ai documentari editi dai Cineguf un carattere assolutamente proprio e quindi diverso da quello della Luce, perchè un confronto diretto con questa non sappiamo se si risolverebbe in vantaggio delle nostre sezioni cinematografiche, nè, d'altra parte, rientrerebbe negli stessi nostri interessi mettersi sulla falsariga degli altri. Per dare ai film dei Cineguf carattere originale non vi possono essere delle regole fisse: dipenderà dalla mentalità e dalla comprensione di coloro i quali saranno destinati a dirigerli, purchè essi si attengano alla norma generalissima più sopra enunciata: che è necessario costruire qualcosa di assolutamente diverso da quello che fanno gli altri.

Nei riguardi dell'Istituto Luce può valere questo: sarà bene che i film dei Cineguf abbiano un carattere assolutamente «locale», cioè che ogni sezione cinematografica abbia per scopo principale la documentazione di tutto ciò che di caratteristico esista o accada nella propria provincia. Così si può ottenere di mettere in valore degli ambienti, delle manifestazioni ecc. che la Luce non avrebbe mai pensato di valorizzare o dai quali, pur facendolo, non potrebbe trarre gli stessi risultati cui può giungere la locale sezione cinematografica, che, stando sul posto, conosce meglio lo spirito delle cose.

Occorre invece che ogni Cineguf sfrutti le immancabili bellezze che si troverà intorno. Paesaggi, ville, spiagge e monti, fiumi, città e paesi, usanze e persone, azioni e cose. Di tutto questo ogni città ha qualcosa che è veramente proprio, che si differenzia dagli altri, che costituisce insomma i suoi elementi caratteristici. E noi crediamo che sia appunto questa la materia che prima di tutto devono trattare le sezioni cinematografiche. Ottenendone per risultato di fare delle cose più belle ed interessanti e di mettere alla luce tante novità e tanti valori che effettivamente potranno arrecare un vigoroso contributo alla cinematografia educativa.

Con questo spirito, del resto, crediamo che abbia agito la Commissione giudicatrice la quale poi ha classificato al secondo posto «Il popolo ha scritto sui muri» dei fratelli Cerchio, di Torino. Questo è un film, di fantasia che si propone una piccola storia della Rivoluzione attraverso le scritte sui muri. Intelligentissimo come concezione è stato falsato e deviato da una certa povertà di realizzazione ed anche tecnicamente gli si può muovere l'appunto di un abreo veramente ingiustificato di panoramiche, che producevano un senso di disorientamento nello spettatore.

Hanno destato ottima impressione: «Villa D'Este» del Guf di Asti; «Primavera» di L. Emmer di Milano; «Il Tevere» di Traldi, Guf Roma. Buoni: «Pesca coi bragozzi» di A. Boscolo Anzoletti Guf Venezia; «Piana dei Greci» di Basilio Franchina, Guf Palermo —, «Il Duce a Genova» di Portalupi: e «Hitler a Firenze» per la fotografia di Alessandro Kraus, e con un buon sonoro.

Per il documentario scientifico — che avrà importanza di primo piano nella cinematografia educativa — valgono le considerazioni sopra accennate e che si riferiscono al documentario in genere.

Il titolo di littore è stato assegnato ad Armando Fasanotti del Guf di Napoli con «La vita nella scogliera sommersa»; lavoro ottimo come fotografia ed interessante come ricerca scientifica.

Al secondo posto «Cranio saccopastore» che è stato realizzato con grande accuratezza da E. Cubeddu e G. Mieli del Guf Roma e che, come interesse del momento, è forse superiore al primo.

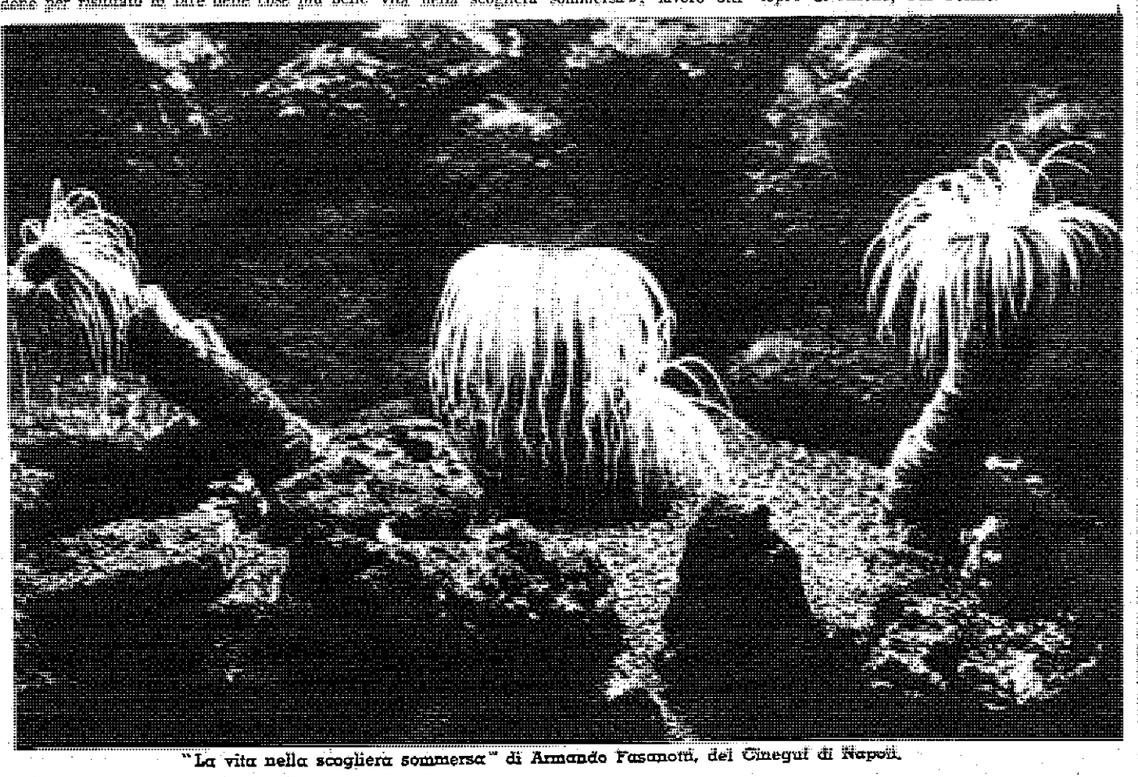
Franco Saponieri

CLASSIFICA DEI FILM DOCUMENTARI

1) «Goliardi sulle Dolomiti» di G. Sandri, Guf Bolzano — 2) «Il popolo ha scritto sui muri» di Cerchio, Guf Torino — 3) «Villa d'Este» di Nebiolo, Guf Torino — 4) «Piana dei Greci» di Franchina, Guf Palermo — 5) «Primavera» di Emmer, Guf Milano — 6) «Caccia nell'Estuario» di Tessaro, Guf Padova — 7) «Come dipinge la natura» di Moneta, Guf Milano — 8) «Hitler a Firenze» di Kraus, Guf Firenze — 9) «Tevere» di Traldi-Zimmerwald, Guf Roma — 10) «Pesca coi bragozzi» di Anzoletti, Guf Venezia.

CLASSIFICA DEI FILM SCIENTIFICI

1) «La vita nella scogliera sommersa» di A. Fasanotti, Guf Napoli — 2) «Cranio saccopastore» di Cubeddu e Mieli, Guf Roma — 3) «Autarchia e piscicultura» di Moneta, Guf Milano — 4) «Appendicectomia» di Piacentini, Guf Ferrara — 5) «Sacroileite» di Dorigo, Guf Venezia — 6) «Resezione del bacinetto renale» di Muner, Guf Venezia — 7) «L'iniezione del cardiozol nella moderna terapia della schizofrenia» di Muner, Guf Venezia — 8) «Patologia dell'infiammazione» di Alzona, Guf Torino — 9) «Esperimento sui topi» di Alzona, Guf Torino.



"La vita nella scogliera sommersa" di Armando Fasanotti, del Cineguf di Napoli.

Il pelo nell'uovo

Compensiamo questa collaborazione dei nostri lettori estraendo a sorte un abbonamento annuale gratuito a FILM tra coloro i quali, ogni numero, vedranno publicati i loro pezzi.

Vincitore per il sorteggio del N. 31 di FILM è risultato su cinque concorrenti dei quali avevamo pubblicato i "peli nell'uovo", Vincenzo Bernabei, Corso Umberto 21, Roma.

Nel film «Primavera», quando Jeannette Mac Donald va a fare la passeggiata in carrozza, tutto il firmamento si muove con lei. Invece le stelle dovrebbero muoversi nella direzione opposta.

(Segnalato da **Vincenzo Gigante**, via Duomo 115, Taranto).

Nel film «La carica dei 600», Errol Flynn, appena ha avuto l'ordine di trasmettere il messaggio della ritirata, entra nel suo ufficio senza spada. Quando esce dall'ufficio stesso, dopo aver falsificato l'ordine, porta la spada.

(Segnalato da **Vincenzo Marfella**, Corso Napoli 90-A, Marianella, Napoli).

Nel film «Il mistero di Cambridge», quello che deve uccidere Lodge, indossa in fretta e furia la giacca dell'inserviente del treno, senza mettersi il panciotto. Nella scena dell'attentato, immediatamente dopo, lo ha

(Segnalato da **Andrea Vascello**, via Annibale da Bassano 16, Padova).

Nel film «L'ultima prova», Robert Taylor, abbracciando il padre che non vede da molto tempo, scompiglia i capelli del vecchio. Ma, nell'inquadratura immediatamente successiva, il padre ha i capelli perfettamente ravviati senza esserseli toccati neppure con un dito.

(Segnalato da **Alessandro Vali**, via Corradini 29, Sezze, prov. Littoria).

Servizio II

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

La Batera, Milano. - Gli interpreti dei «Quattro diavoli» erano Janet Gaynor, Charles Morton, Mary Duncan.

G. M., Milano. - Il film che vi interessa è «L'avventura di Anna Gray».

Giorgio Sguanci, Milano. - L'attrice che chiedete è Fanny Brice.

Giuseppe Torti, Vigevano. - Il «pelo» che non è stato pubblicato non era chiaro. Poteva darsi, per chi non avesse veduto il film, che il telegramma fosse intenzionalmente sballato.

Vincenzo Marietta, Marianella. - Grazie della fedeltà che ci promettete. Presto vi daremo l'Errol Flynn che volete. E, se avrete costanza, presto la sorte vi sarà propizia anche in uno dei nostri concorsi settimanali. L'età minima per poter partecipare al concorso di Rimini non era definita, in quanto si presupponeva che nessun ragazzo avrebbe pensato ad offrirsi.

V. d. M., Napoli. - La Mediterranea Alfa Film sta in via della Mercede 54, Roma.

S.E.F.I. Film, Lugano. - Abbiamo preso atto del vostro rilievo. Appena se ne presenterà l'occasione, metteremo in giusta luce l'opera da voi esplicata in favore dei film italiani, servendoci dei dati gentilmente inviatici.

Augusto Bizzarri, Busto Arsizio. - Purtroppo il tempo utile per l'invio delle richieste è finito e, per di più, voi avete inviato un tagliando solo, invece di tre.

Rolando Rovesti, Gualtieri, Reggio Emilia. - Possono far parte del Cineguf tutti gli iscritti al Guf, o alle Gil o al Partito. Il Guf del vostro Capoluogo deve essere fornito di detta Sezione, ma — in caso essa fosse ancora in via di formazione — potete prestare attività presso quella di un'altra città.

Innocenzo Lazzarini, Siracusa - Purtroppo siete arrivato tardi.

XXX, Minervino - Se avete qualche curiosità, in fatto di pronuncia, ditecela. Altrimenti non potremo mai soddisfarlo

Silvano Valerio Cuneo - Perchè non provate a scrivere al Centro Sperimentale di Cinematografia, via Foligno 40, Roma?

Lù di Torino - Non si restituisce mai il materiale non richiesto dalla direzione. Per il concorso è troppo tardi, purtroppo.

Mario V., Roma - Scalera Film, Circonvallazione Appia, 110.

Mario Braga, Bergamo - Vi consigliamo di scrivere al Centro Sperimentale di Cinematografia, via Foligno 40, Roma. Grazie per le parole gentili.

Alfredo Benna e Carlo Moretti, Cremona. - La vostra lettera era molto graziosa e piena di entusiasmo ma se non ci inviate neppure le fotografie non possiamo aiutarvi. Ad ogni modo il nostro Concorso per attori cinematografici è già chiuso: vi consigliamo di rivolgervi al Centro Sperimentale di Cinematografia, via Foligno 40, Roma.

Gianna C., Roma. - I numeri arretrati costano il doppio. «I candelabri dello zar» sono usciti quasi contemporaneamente al primo numero di «Film», quindi «Film» ne ha parlato molto poco. Per le fotografie della Rainer e di Powell rivolgetevi alla Metro Goldwyn Mayer, via Maria Cristina 5, Roma.

Giuseppe Bastia, Ferrara. - Purtroppo i concorrenti erano tanti che la Commissione è stata costretta a essere un po' severa.

Renato Borlenghi. - Purtroppo non siete stato incluso, come avete visto, nel numero dei prescelti per il provino.

Vito Chinelli, Milano. - Non sono stati presi in considerazione coloro che già avevano lavorato nel cinematografo.

G. P. Moat. - Napoli. - Per le fotografie di «Tesy Pilot» rivolgetevi alla Metro Goldwyn Mayer, via Cristina 5, Roma. Per la testata, rifatevela con la sorte...

STACCHINI

FRUSTA!

● *Logica bolscevica:* **poichè la terra è di tutti ed i frutti di nessuno, diamola a lavorare a tutti ed i frutti teniamoli per noi**

● **Vediamo, ogni giorno, compiere tanti atti assurdi o stupidi e con tale regolarità, che non si capisce come l'idea del cronometro a ripetizione non sia sorta in mente a qualche inventore, almeno quattromila anni fa.**

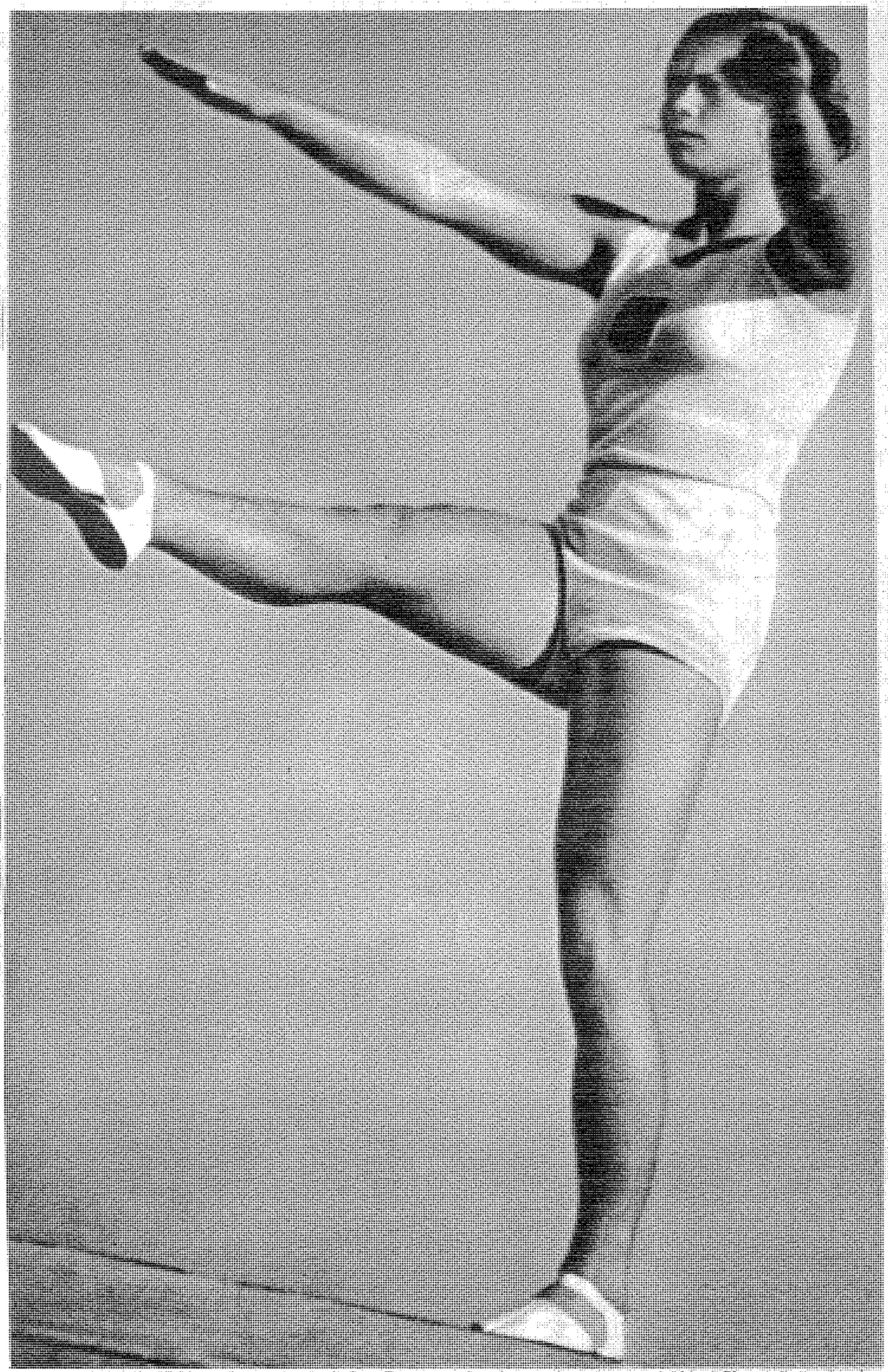
"GUTTARAMA" da
IV. Ediz. L. 10 NOVITÀ CESCHINA

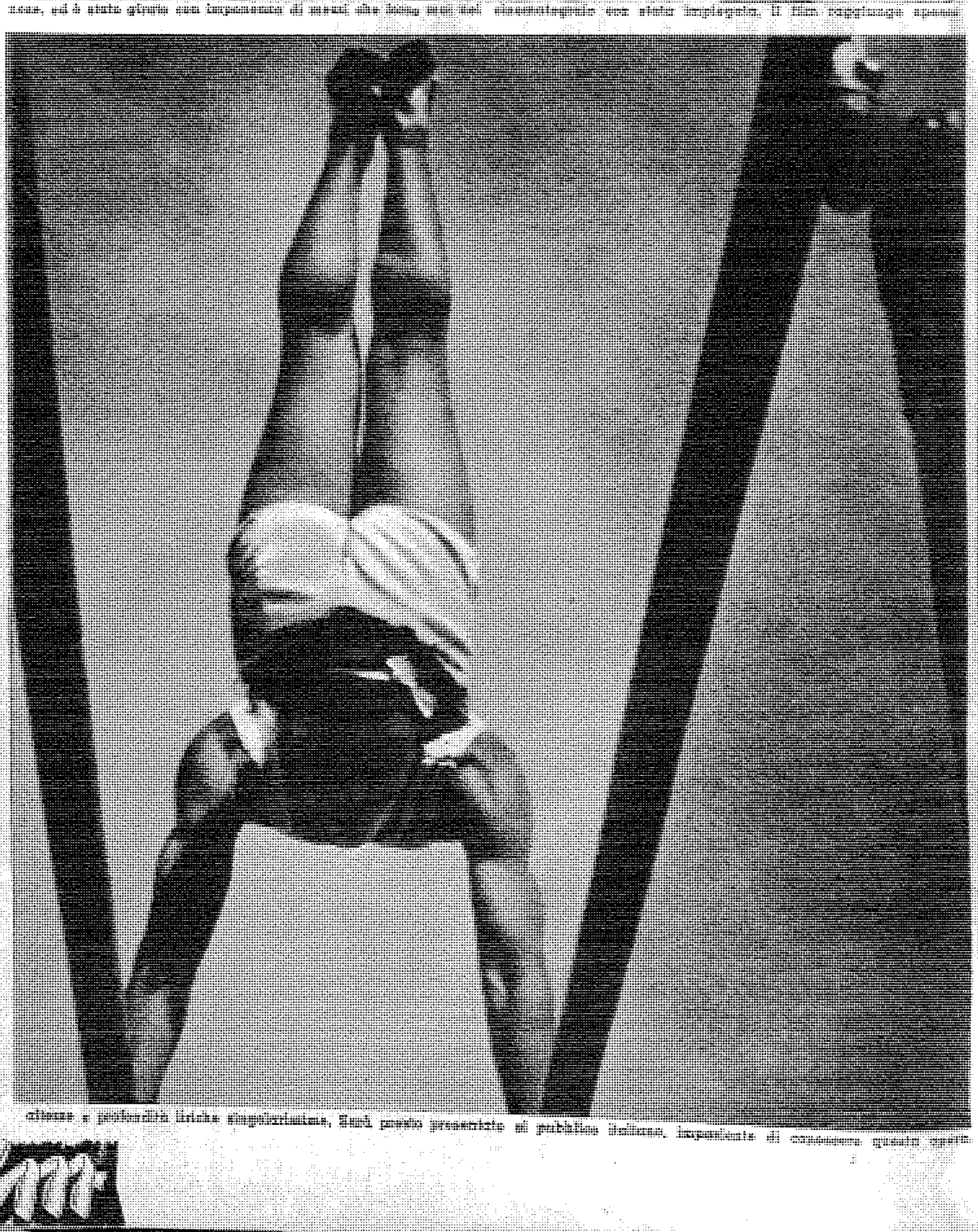
IL CONCORSO DELLA TESTATA

Avete osservato la nostra testata? Il titolo del giornale ha per sfondo il fotomontaggio di un nuovo film. Fra coloro i quali, entro il 1 settembre, avranno saputo dirci il titolo del film, il nome della Casa che lo ha prodotto, del suo regista e dei suoi interpreti, estrarremo a sorte un abbonamento annuale gratuito a "Film". Nel numero del 10 settembre (N. 33 di FILM), pubblicheremo la risposta esatta alle varie domande.
Vincitore per la testata del N. 30 di FILM (film "La fuga") è risultato il dottore Ignazio Nencha, via Andrea da Bari 48, Bari.
Il fotomontaggio apparso nel N. 31 di FILM si riferisce al film "Cinque anni dopo", della nuova produzione 1938-39 Metro Goldwyn Mayer, diretto da Richard Thorpe e interpretato da Virginia Bruce e Robert Montgomery.

MINO DOLETTI, direttore responsabile

I STITUTO ROMANO DI ARTI GRAFICHE DI TUMMINELLI & C. ROMA





Tra i maggiori della VI Mostra Internazionale di Arte Cinematografica deve registrarsi, senza dubbio, "Olympia", il colossale film della Tobis, diretto da Leni Riefenstahl. Il pubblico ha accolto, con grande interesse, i due lunghi episodi e ne ha sottolineato, con applausi e consensi, i punti più salienti. Si tratta, com'è noto, del film documentario dell'ultima Olympiade berlinese, ed è stato girato con imponenza di mezzi che forse mai dal cinematografo era stata impiegata. Il film raggiunge spesso altezze e profondità liriche singolarissime. Sarà presto presentato al pubblico italiano, impaziente di conoscere questa opera.