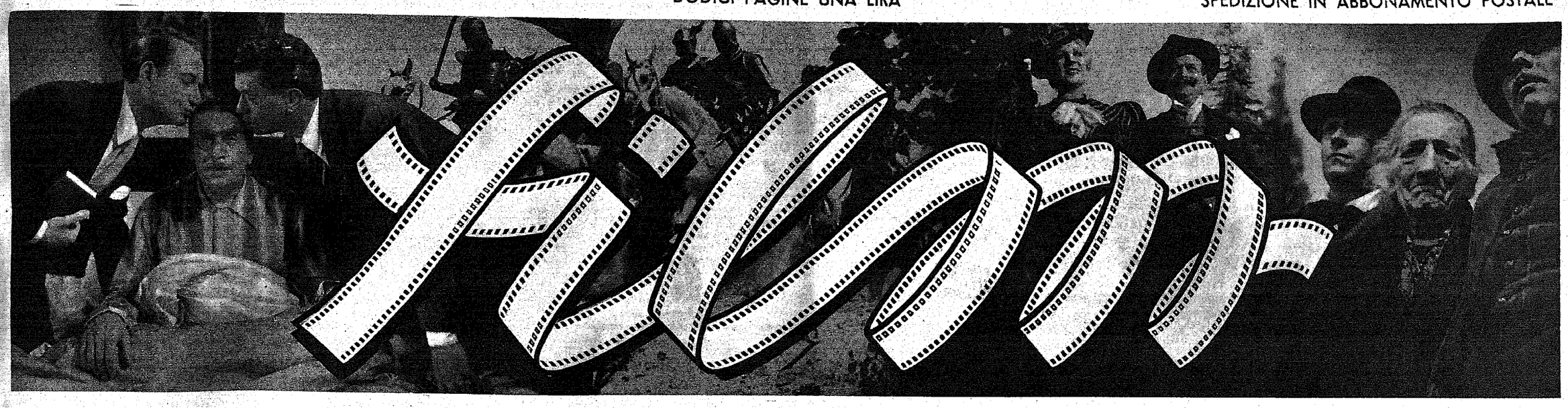
ANNO I · N. 41 · ROMA, 5 NOVEMBRE 1938-XVII

DODICI PAGINE UNA LIRA

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE



SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO TEATRO E RADIO

Questa volta

Un eccezionale documentario fotografico sulla razza italiana e il cinematografo, a cura di

Alberto Consiglio

La terza puntata de "Il carro di fuoco" romanzo cinematografico di

Luigi Pirandello
Accademico d'Italia

Un pelo nell'uovo in 'Giuseppe Verdi' di

Raffaele Calzini

La rubrica "sette giorni a Roma" con scritti di

Gigi Chiarelli

Cesare Vico Lodovici

Alberto Consiglio

Ribalta: anno teatrale 1938-39 di

Gherardo Gherardi

"Notte di Capodanno", dai ricordi di

Giovanni Ansaldo

"Non c'è più niente di sacro", novella cinematografica di

J. H. Hecht

Vita americana di Isa Miranda: ricordi e propositi, di

Cecil H. Pyle

Joan Woodbury della R.K.O. (Generalcine)

Lettere

Ai giovani cinematografari italiani

Carissimi,

mi è venuta d'improvviso alla mente questa parola — giovani — e mi sono ricordato che ci siete anche voi. Ma dove siete? Siete forse soltanto nel vocabolario, dove si trovano — a saper cercare bene — tutte le cose e tutte le parole? O siete anche nel cinematografo? (Perchè — è ora di spiegarlo — io parlo dei giovani cinematografari italiani). No: nel cinematografo non ci siete; o, almeno, non vi si vede. (Sarete nascosti chi sa dove, o truccati da vecchi). Nel cinematografo, non ci siete. Si fabbricano film, si annunziano film, si preparano film; si allineano lunghe sfilze di nomi e non vedo i vostri. Li cerco, e non li vedo. Vedo, invece, i soliti nomi di vecchi, di antichi cinematografari, che hanno già la barba, che l'hanno fatta venire e che sono stati parecchie volte sconfitti. Voi non ci siete: voi, nelle cui energie, nel cui fervore, abbiamo giurato un po' tutti, perchè dicevamo che la salvezza del cinematografo italiano stava nelle vostre giovani e nuove forze. (Sì: dicevamo questo; e vi abbiamo visto vincere concorsi; vi abbiamo lasciato scrivere articoli incendiarii nei quali dicevate tante cose, ma specialmente lasciavate capire che non appena avreste avuto in mano una macchina da presa...). Così, abbiamo sperato in voi. Intanto, nel nostro cuore segreto, si affacciavano nomi vertiginosi di altri giovani, di altri paesi, che, veramente, dopo avere scritto i vostri stessi articoli e vinte le stesse vostre prove, diremo così, di qualificazione, avevano finito per fare sul serio qualche cosa. Ci dicevamo — nel nostro cuore segreto — che anche Renè Clair viene dal passo ridotto, ed era, una volta, un giovanissimo al quale non si sarebbe dato un soldo, ma che poi ha fatto quello che ha fatto... Così, proprio così, vi abbiamo covato, come si covano dei pulcini; abbiamo perdonato le vostre inevitabili intemperanze, e abbiamo aspettato. Intanto, gli altri — i vecchi — continuavano a fare dei film e noi ingoiavamo le pillole amare perchè sapevamo che in un giorno non lontano sareste venuti fuori voi...

Ma, in attesa di questo giorno non lontano, sono passati degli anni. Li vogliamo contare? No, è meglio di no: sono troppi. Sono tanti che si sarebbero potuti covare, non uno, ma dieci Renè Clair (dico Clair per citare uno che, si dissenta o no da lui, ha fatto qualche cosa); invece, sembra proprio che non abbiamo covato niente. Oppure...

Oppure, voglio fare un'ipotesi: voi giovani ci siete, siete pronti a lavorare, avete affilato le armi; sareste capaci di fare chi sa che cosa, ma i produttori, i soliti produttori, non hanno fiducia in voi, non vi fanno lavorare, si conducono, come se voi non ci foste... E' questo che volete dire? Non so; non so bene; potrebbe essere anche questo. Certo, quando siete saltati fuori, con i vostri nomi oscuri, ma con la vostra giovanile e impetuosa iattanza, e avete demolito, demolito, demolito, e avete deriso, deriso, deriso, noi speravamo molto da voi: speravamo di vedere, un giorno — dopo anni, anni, anni — i vostri nomi sui cartelloni dei film. Invece, non li vediamo; non ci sono: perchè?

In verità, non possiamo negare che qualche timido tentativo c'è stato; qualche «aiuto-regia» l'avete avuta (accanto per esempio ad un vecchio), e, dopo, ve ne siete venuti via sfiduciati e amareggiati, protestando perchè non vi avevano lasciato fare niente... Ragazzi, guardiamoci in fac-

D.

(Continua nella seconda pagina)

SETTE GIORNI A ROMA

Alberto Consiglio:

Occidente in fiamme

Un film dei Warner con la regia di Michael Curtiz. Diciamo "dei Warner" perchè questi produttori furono i primi ad osare il grande film sociale il grande film che esaltava lo sforzo di elevazione della società umana. Non dimenticheremo la «Vita del dottor Pasteur», un film che nessuno oserebbe valutare come un prodotto industriale: esso è un vero titolo di onore per una casa che ha avuto fiducia nella fondamentale nobiltà di spirito delle grandi masse.

«Occidente in fiamme» obbedisce alle elevate tradizioni dei film Warner. E' un capitolo della storia dei dolorosi e a volte sanguinosi contrasti attraverso i quali è venuto svolgendosi il progresso umano, di cui sintesi completa ed eloquente è l'avanzata della civiltà verso il Far West, compiuta in meno di mezzo secolo. Prima, il «Golden Rush» disordinato e frenetico del 1849; poi, verso il Sessanta, la scoperta d'un altro e più consistente oro: il grano, la meravigliosa fertilità della California. Infine, verso l'Ottanta, la scoperta di un nuovo filone di prezioso metallo: le rocce e le sabbie che trenta anni prima erano lasciate da parte perchè la percentuale di oro non era remunerativa dello sforzo dei cercatori, diventano enormemente redditizie a mezzo di un nuovo procedimento idraulico. Immense pompe scaraventano contro le rocce violentissimi getti d'acqua, sgretolano le colline e le trasformano in fango, in prezioso fango aurifero.

Di qui sorge il dramma: a valle si stendono immense, fiorentissime piantagioni di grano, a monte sorgono gli impianti delle società estrattive. Ma i rigagnoli si trasformano in torrenti di fango, dilagano in pianura in ampie fiumare e invadono, allagano, le preziose piantagioni di grano. La febbre dell'arido, infecondo metallo, distrugge inesorabilmente l'opera paziente dell'agricoltore.

Questo spettacolo è specialmente emozionante per noi italiani da un duplice punto di vista. Abbiamo usato il termine "fiumara", perchè il fenomeno di sgretolamento delle montagne e di sommersione delle pianure cerealifere sotto un lago di fango, è quello stesso che determinò la Palude Pontina e le piane acquitrinose della Calabria e della Campania. In California furono i cercatori d'oro che sgretolarono le montagne sotto dei diluvi artificiali; nell'Italia di quindici o di venti secoli fa, furono gli abitanti delle marine che, fuggiaschi innanzi alle incursioni dei Saraceni, saliti a monte, disboscarono i colli che non più frenati si sgretolarono alle piogge stagionali.

In secondo luogo, noi sappiamo che gli agricoltori di «Occidente in fiamme» stretti intorno al colonnello Ferris erano anche, se non in prevalenza, degli italiani. Il mito che questo film traduce in poesia cinematografica è quello stesso dell'«Imperatore di California»; ma con un soggetto meno crudo, meno tragico, più conforme alla mentalità ottimista e un po' semplicista degli americani. Nell'urto tragico tra il cieco e brutale capitalismo distruttore di pingui campi e gli agricoltori, è la buona terra che vince. Vince in tribunale, nella corte suprema, vince nei cuori dei buoni. Tuttavia, la vittoria non è dello spirito retrivo dei contadini: dalla lotta sorge un'agricoltura più ricca, ormai industrializzata, capace di rivaleggiare persino con le miniere d'oro. Sorge la frutticoltura della California, coi suoi aranci, i suoi limoni, i suoi «grape fruits», le sue mele.

«Occidente in fiamme» è un film a colori. Non diremo che il progresso, sul «Sentiero del Pino Solitario» sia nel valore pittorico della colorazione. Il passo avanti è stato compiuto nella ricchezza, nella varietà e nel movimento dei colori: più che i toni netti, dominano le sfumature sottili, gli incarnati delle guance, i grigi e i bruni del fango aurifero. Il libero arbitrio del regista e dell'operatore appaiono sempre meno legati alle esigenze del «tecnicolor».

Bella e persuasiva coppia, quella formata da George Brent, un ingegnere minerario che poi ritorna alla terra, e da Olivia de Hawilland, una volontaria deliziosa contadinella che precorre coi suoi jugeri piantati a meli la frutticoltura californiana.

Alberto Consiglio

Luigi Chiarelli:

La baronessa e il maggiordomo

Mentre entravo nella sala di proiezione qualcuno m'ha detto: Vedrai; è una commedia che avresti potuto scrivere tu.

Se l'avessi scritta io, Ladislaus Bus-Fekete che cosa avrebbe fatto? No, è meglio che sia stato lui a scriverla. E ben fermo in questa convinzione sono andato a sedermi nella mia poltrona.

Si fa il buio, e comincia il ronzio della macchina da proiezione: sullo schermo illuminato ecco apparire file interminabili di nomi, grandi, piccoli, piccolissimi. Il cinematografo è veramente la fiera della vanità. Il più modesto collaboratore vuol farsi conoscere, vuole che il suo nome tremi per un momento sul quadro bianco, anche se la sua opera è meschina, biasimevole. Che cosa direste se al principio di una commedia venisse alla ribalta il direttore a citare il nome del fabbricante della carta sulla quale l'opera è stata scritta, e poi quello del fabbricante dell'inchiostro, della penna, e poi ancora il nome del secondo macchinista che ha piantato le bollette nelle scene, e quello di chi ha fornito le cantinelle, le stoffe o la carta per i parati, le lampadine, di chi ha copiato le parti, e chi le ha distribuite? Che cosa direste se in calce ad un quadro, oltre al nome del pittore, vi leggeste quello di coloro che hanno fabbricato i colori, i pennelli, la tela, il telaio, il cavalletto, la cornice? E' vero che sullo schermo tutti quei nomi passano con tale velocità che, sì o no, riesci a coglierne una metà.

Lo spettatore, invece, resta indifferente a tutto ciò, e attende che cominci lo spettacolo. E poi ride o si annoia, piange o si addormenta, senza badare alla logica delle sequenze, alla qualità della fotografia, alla composizione delle inquadrature, alla precisione della colonna sonora. Egli non vuol sapere con quali mezzi gli è stato procurato il divertimento o lo sbadiglio. Egli sa soltanto, alla fine dello spettacolo, se ha speso bene il suo danaro o no, se ha utilmente impiegato quel paio d'ore, o se è stato tempo perduto. «Però la musica era bella» gli dice qualcuno. La musica? Non vi ha badato, alla musica. Quasi nessuno bada alla musica, a meno che la musica non sia un personaggio del film. L'antico pianoforte che singozziava sotto lo schermo, o le complicate armonizzazioni di oggi, sono la stessa cosa. In ogni spettacolo v'è un centro di attenzione che, nello spettacolo cinematografico, non è quasi mai la musica. Chi beve una tazza di caffè non si domanda mai se lo zucchero è di buona qualità.

Fra tutti quei nomi passò anche quello di Bus-Fekete. Ci stava proprio bene lì, a quel posto, e per nulla al mondo avrei voluto sostituirlo col mio. Poi, finalmente, cominciarono ad apparire il volto da cameriera sensuale, tanto grazioso, di Annabella, e il discreto e arguto sorriso di William Powell; e poi ecco quella simpaticona di Helen Westley, che riscatta tutte le suocere di questo mondo, e il dignitoso e tollerante Henry Stephenson, che sembra proprio nato per fare il capostipite. Ma dove c'è William Powell, tutti gli altri passano in seconda linea, fossero pure gli astri di tutto il firmamento di Hollywood. Ha un modo franco e spontaneo di impadronirsi della scena, che nessuno può resistergli. In questo film egli fa il maggiordomo, e dinnanzi a lui tutti finiscono per piegare la schiena.

La storia è raccontata con brio e rapidità, e sostenuta da un dialogo denso, preciso, efficace — parlo del dialogo italiano — uno dei migliori cine-dialoghi che io abbia mai udito. Ed è la storia di un maggiordomo che è la delizia dei suoi padroni, tanto è sollecito intelligente e discreto, un maggiordomo che fra un servizio e l'altro si prepara di nascosto alla vita politica. Immaginarsi lo stupore del suo padrone, primo ministro, e della sua famiglia, quando la radio annunzia che il maggiordomo è stato eletto deputato. E le reazioni di questi nobili conservatori, signori e signore, si possono anche facilmente immaginare. Vecchio tema. Ma nell'arte il tema non conta; contano solo i modi dello svolgimento. Il primo ministro è l'unico che non si scandalizza di questa elezione, e contrariamente a quel che fanno e dicono gli altri, segue l'attività politica del suo maggiordomo con attenta simpatia. Ma l'attività politica è a detrimento dell'attività domestica, sì che il padrone, che non si vede più servito a puntino, è costretto a licenziarlo, e ciò avviene con grande soddisfazione degli altri componenti della famiglia, che mal tolleravano di avere in casa un deputato dell'opposizione, che si permetteva di combattere pubblicamente il signor primo ministro. La più intollerante di tutti era ed è la figlia di questo primo ministro, sposata, senza entusiasmo, ad un politicante di bassa qualità, che prima colmava di sorrisi l'attento e seducente maggiordomo, e poi, dopo l'elezione, lo schiaccia col suo disprezzo. Ma questi capovolgimenti sentimentali si sa cosa voglian dire; ed Annabella, sopraffatta dalle prove di cavalleresca devozione fornite dall'antico servo, durante un ricevimento gli casca fra le braccia, e vi rimane, per passare a seconde nozze con lui. Così, tutti felici, tutti soddisfatti; meno il marito della bella eroina che si vede incornato in casa sua, e scornato alla camera dei deputati, durante una seduta che sarebbe meglio non ci fosse. Perchè questa seduta è condotta con un gusto da operetta che veramente offende: inverosimile, goffa ed inutile. E peccato che avvenga proprio alla fine, quando si ha l'impressione di essere giunti felicemente in porto. Pazienza!... Un cattivo dessert dopo un pranzo molto buono.

Luigi Chiarelli

Cesare Vico Ludovici:

Il diavolo è femmina

Anche questo film, che è l'ultima e notevolissima interpretazione di Katharine Hepburn, appartiene al genere teatrale. E' probabile che abbiano ragione quelli che pensano ad un ritorno del cinematografo a climi di commedia come unica via di salvezza dopo tanti esperimenti e trasformazioni, dal muto, per il rumoroso, al sonoro al parlato. E' probabile che abbiano anche più ragione quelli che pensano al cinematografo come a una forma definita, e perciò lontana e indipendente da qualsiasi altra. E' probabile che abbia torto io, quando penso che, a tutt'oggi, la sola forma legittima tipica e pura di cinematografo, è il cartone animato, (Walt Disney). Ma è impossibile, anzi assurdo pensare che gli americani si preoccupino nè tanto nè poco di questioni del genere.

L'America, piena di salute fisica, ha preso questa scala di servizio per insediarsi nel domicilio dell'arte; e senza titubanze, con agilità non inceppata da vecchi scrupoli, gira per tutta la casa con i pomelli rosei, le guancie rubiconde e, alla cintola, le chiavi di tutti gli armadi. La prima cosa che ha scoperto, nel cinematografo, è stata la sua straordinaria potenza di conquista dei mercati di tutto il mondo, e il suo alto indice di esportazione. Fissato questo punto, essa è partita alla conquista del bene e del male, con la sicura baldanza che danno i quattrini quando sono moltissimi.

Tutto ciò che è universale deve essere infallibile. Questo è un dogma di primissima forza; l'industria cinematografica americana, per non fallire, ha preso la via più giudiziosa: evitare le avventure pericolose. Piacere. Piacere a tutti. C'è un'età, nella vita dell'uomo che è più simpatica di tutte le altre; è l'infanzia. E dunque, essere ragazzi. Bravi ragazzi, e raccontare con gioia. Qualunque cosa, ma con gioia e senza perdere la propria ingenuità: anche quando per caso faccia difetto la verosimiglianza; anche quella interna. Vincere brillantemente la cento metri di velocità, ed evitare la Maratona. Mettersi rigorosamente a un livello medio, e lì riuscire insistendo. Soprattutto insistere. E possedere un potentissimo alleato, l'interprete. L'Europa aveva in questo fornito una esperienza eccellente. I successi mondiali di Eleonora Duse con «La moglie di Claudio» e di Sarah Bernardt con «L'Aiglon», avevano illustrato a sufficienza che qualunque cosa, con una grande interpretazione, poteva diventare un capolavoro. E allora l'America si è comprati, quando non li ha avuti di suo, i grandi interpreti, i grandi registi, i grandi scenografi; e per i soggetti ha lasciato fare alla provvidenza.

Il soggetto di questo ultimo Cukor-Hepburn ve lo riferirò così, per sommi capi, seguendo le didascalie dell'opuscolo pubblicitario:

1°) «Il vecchio Scarlett aveva dovuto lasciare precipitosamente la Francia. Silvia lo aveva seguito, «travestita da uomo», per facilitargli la fuga. — 2°) A Londra la coppia era diventata un terzetto. Avrebbe almeno Monkley saputo escogitare un sistema per sbarcare il lunario? — 3°) Monkley li condusse da Maudie, che li accolse con tutti gli onori e promise di allestire con loro uno spettacolo ambulante. — 4°) A uno spettacolo della singolare compagnia assistette Michele, il più eccentrico dei pittori. — 5°) Innamorata di Michele, Silvia volle presentarglisi quale veramente era. — 6°) Ma nella vita di Michele v'era già una donna, Lily. — 7°) In quella di papà Scarlett era invece entrata Maudie. E la commedia volgeva spesso al dramma, data la leggerezza della ragazza. — 8°) Dopo la morte di Scarlett, Lily era fuggita con Monkley. E a fianco di Michele, Silvia aveva finalmente trovato la felicità».

Soggetto di una semplicità veramente santa. Ma vedrete la Hepburn che cosa ha saputo trarne; e a che grado di fusione ha portato Cukor il complesso degli interpreti. Nella sceneggiatura si è forse ricordato che la Hepburn è una grande attrice con possibilità teatrali di primissimo ordine e si è tenuta una linea di commedia che le permette di raggiungere tutti i toni della sua straordinaria potenza e della sua solidissima intelligenza. La scena con Michele, io, uomo di teatro, glie la comprerei; e penso con quanto maggiore impegno artistico questa magnifica attrice potrebbe "fare del teatro" sul teatro.

Katharine Hepburn, come la Garbo, è ormai, per i film dove recita lei, la bandiera che copre la merce. E si può andare a colpo sicuro.

Qui poi, senza forse neppure averlo voluto, sono emersi elementi di umanità dove meno c'era da aspettarseli: per esempio da quell'episodio di disperato amore tardivo del vecchio Scarlett per Maudie, che ha veramente un movimento lirico preciso, e una efficacia drammatica notevole.

Qualcuno ha notato che questa volta la Hepburn ha avuto intorno a sè un ottimo complesso di collaboratori. E' vero. Brian Aherne e Cary Grant, hanno dato, con lei, un concertato molto armonico e fuso. Ma anche gli altri: anche il vecchio Scarlett, anche Lily.

Certo, se questo film piacerà, come credo, si dovrà tutto alla Hepburn, agli interpreti e al regista. Perchè la «storia», (romanzo di Mackenzie o altro che sia) è proprio lì a dimostrare che per quanto si riferisce al soggetto, in un film a grande protagonista, di solito non si bada tanto per il sottile.

Eppure bisognerebbe badarci. Voglio dire che non guasterebbe.

Cesare Vico Ludovici

ANNO I - N. 41 - ROMA 5 NOVEMBRE 1938-XVII

SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO TEATRO E RADIO

Direttore MINO DOLETTI

SI PUBBLICA A ROMA OGNI SABATO IN SEDICI O DODICI PAGINE

UNA LIRA

DIREZIONE E REDAZIONE: ROMA - Via del Sudario, 28 - Telefono 561.635. - AMMINISTRAZIONE: Piazza del Collegio Romano, 1-a - PUBBLICITÀ: Milano, Piazza Carlo Erba, 6 - ABBONAMENTI: Italia, Impero e Colonie: anno L. 45 - semestre L. 23 Estero: anno L. 70 - semestre L. 36 Per abbonarsi inviare vaglia o assegni all'Amministrazione oppure versare l'importo sul conto corrente postale - Roma 1 24910.

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

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

TUMMINELLI E C. EDITORI

LA TESTATA DEL N. 41 DI "FILM". — La testata di questo numero si riferisce ai seguenti film italiani in lavorazione: "Il Marchese di Ruvolito", "I figli del Marchese Lucera", "Terra di nessuno", "Ettore Fieramosca".

Ray Milland, il compagno di Isa Miranda in "Hotel Imperiale".

Hollywood, ottobre

In questi giorni, dopo aver compiuto un lungo giro di studio e di svago negli Stati dell'Est, Isa Miranda ha iniziato la lavorazione di «Hotel Imperiale». La bionda attrice italiana è alla testa di un complesso di prim'ordine. «Co-star» della Miranda sarà Ray Milland. Gli altri attori sono Rudolph Forster, Reginald Owen e Gene Lockhardt. Forster, molto favorevolmente noto, anche per aver sostenuto la parte di comprimario con la Abba in «Tovarisch» a Broadway, è uno dei maggiori attori viennesi, «partner» conosciutissimo di Paula Wessely. In «Hotel Imperiale» egli sosterrà la parte di una spia.

Il regista è Robert Florey, autore di «Frankestein», firmatario di molti lavori che portano l'insegna della Fox, della Paramount, della Warner. Ma Florey, che è un oriundo francese, è anche noto per avere scoperto Kay Francis. La produzione di «Hotel Imperiale» è stata assunta direttamente dai capi della Paramount, Adolph Zukor e William Le Baron: questo basti a dimostrare la grande importanza che la vecchia casa di Hollywood attribuisce al debutto americano di Isa Miranda.

Lettere

(Continuazione dalla pagina 1)

cia: non vi hanno lasciato fare niente, o non avete saputo fare niente? Alla seconda ipotesi non credo: eppure, debbo allinearla insieme alla altra, per essere obbiettivo e imparziale. E non ci credo perchè, effettivamente, ciascuno di voi aveva dato indubbi segni di saper fare, di poter fare. Saranno stati, magari, dei passi ridotti, dei film sperimentali, dei film scientifici, ma insomma qualche cosa di più lasciavano sperare. Invece, poi, niente... Bisogna, dunque, pensare che, passando al pratico, che lasciando la teoria, vi siete irrimediabilmente arenati? Bisogna pensare che siete bravi sulla carta, fino a quando, cioè, vi limitate a mettere insieme dei «farò questo» e «farò quest'altro?». Bisogna pensare, infine, che i vostri sforzi di saggio — quei passi ridotti, quei tentativi sperimentali — erano già di per sè stessi il massimo di quanto potevate dare? No, no. Sotto ci dev'essere qualche cosa: qualche altra cosa. Ognuno di voi deve avere delle parole persuasive da rispondere al mio interrogativo. E, allora, vi prego, rispondete. Ditemi qualche cosa, raccontatemi le vostre storie. E tu, Ubaldo Magnaghi, tu che con le tue macchinette sperimentali hai fatto delle cose impeccabili, e che sembravi un giovane puledro costretto a mordere il freno («Chi sa che cosa farà, quando avrà in mano una vera macchina da presa!», ci dicevamo, pieni di speranza): tu, Ubaldo Magnaghi, che cosa hai fatto, in sostanza? E tu, Giorgio Ferroni, che cosa hai fatto? che cosa fai? E tu, Domenico Paolella, vincitore, sgominatore, dominatore di gare Littoriali? E tu, Francesco Pasinetti, che cosa hai fatto, che cosa vuoi fare, che cosa farai? E tu Pietro Francisci?... Sì, ragazzi: in questi anni ho veduto qualche volta il vostro nome anche sui cartelloni dei film «veri», ma era un nome scritto in piccolo in piccolo, timido timido, e denunziava una ben modesta responsabilità nei confronti degli altri nomi che gli stavano vicini! Da voi non ci aspettavamo questo: ci aspettavamo di più.

Volete, dunque, rispondermi? Dovete, ragazzi. Lo dovete al pubblico e a me, perchè da tanti anni io parlo di voi al pubblico e dico: vedrete, abbiate la pazienza di aspettare, salteranno fuori anche loro, svecchieranno, costruiranno, ci daranno finalmente le opere che aspettiamo... E il pubblico, dopo un poco di diffidenza, ha finito per credermi, e si è messo anche lui ad aspettare, e sta ancora aspettando, ragazzi miei. Fino a quando lo farete aspettare?

(Ora, mentre aspetto che mi rispondiate — perchè sono sicuro che mi risponderete — debbo chiedervi scusa. Vi ho fatto, in pratica, un brutto scherzo. Queste cose, queste domande, ve le avrei potute rivolgere in separata sede, in privato, magari per telefono; non in pubblico, perbacco, col rischio di mettere in piazza le vostre faccende private... Ma è appunto questo che volevo: non volevo che mi rispondeste in separata sede, con quei mezzi sorrisi, quelle mezze parole che fanno intendere e non dicono, che accennano e non precisano. Davanti al cinematografo voi ed io abbiamo assunto una certa quale responsabilità: non ci possiamo tirare indietro. E se nelle vostre risposte ci saranno dei drammi, e dei nomi, e delle denunzie di incomprensione, e delle durezze da parte di chi non ha avuto fiducia in voi — oh, è appena un'ipotesi —, siate franchi e diritti, precisi e onesti: dite tutto, tutto, purchè sia la verità, nient'altro che la verità. Il cinematografo italiano, oggi, è un organismo che sa avere dignità e coscienza, coraggio e fierezza. E risolverà, con gli altri, anche il problema dei giovani. Se il problema esiste, beninteso).

D.

Perchè è importante...

...il film americano "L'assalto al treno" ("The Great train robbery") diretto da Edwin S. Porter nel 1903? Perchè è il primo film con una trama narrativa che appaia nella storia del cinema.

* * *

...il nome di Emile Cohl, morto alcuni mesi fa a Parigi? Perchè il Cohl è stato il primo creatore di cartoni animati: il cartone animato non era ancora apparso prima che egli lo presentasse per la prima volta il 17 agosto 1908 al «Théatre du Gymnase».

* * *

... il film italiano del 1913 "Storia di un Pierrot", diretto da Baldassare Negroni? Perchè vi appaiono la Bertini (Pierrot) ed Emilio Ghione, il futuro Za la Mort (Pochinet) in una delle loro prime interpretazioni. Il film è importante anche perchè completamente senza didascalie, risultando così la prima opera cinematografica che si spiega con le sole immagini, mentre comunemente questa caratteristica viene attribuita al film «Rotaia» del regista Lupu-Pick.

UN PELO NELL'UOVO

Messa in scena di 'Giuseppe Verdi'

Il film, per tanti lati encomiabile, pecca agli occhi di un raffinato (o di un pedante) per qualche incertezza della messa in scena. Il «milanesismo» di alcuni «interni» potrebbe essere più curato. La documentazione pittorica dell'epoca è ricchissima: cito, per tutti, i quadri degli Induno. Mi par di aver visto, nel «Verdi», delle «cineserie» che a Milano (tranne in poche case patrizie) erano assai rare. Peccato non aver dato la piazza del Conservatorio, così caratteristica con la facciata della chiesa della Passione e il cartiglio famoso: «Amori ac dolori sacrum». Il porticato del Figini era a archi gotici. (sesto acuto). Quanto a Venezia, si riaffaccia il problema del «vero». Parlo degli «esterni». Mi pare che essi (come regola generale) dovrebbero essere «tutti» "dal vero" o «tutti» ricostruiti. Lo stridore tra l'immagine del «vero» e quella del «ricostruito» è sempre violento. Nel caso speciale una veduta di Venezia mostra rilevabilissimo, e per parecchio tempo, uno dei pochissimi edifici «nuovi» di Venezia; la casa costruita nel primo «novecento» da Marius Pictor alla Giudecca.

Non so perchè la cinematografia italiana rifugga dal «documentare» fino dove è possibile i suoi film storici. Ci dev'essere una ragione che a me sfugge. Anche quando si mise in scena «Regina della Scala» urlai invano che si caratterizzasse il film nel modo «più milanese» possibile, proprio per farlo interessante presso i pubblici internazionali. E non è un paradosso.

Raffaele Calzini

Per il film marinaro

La cinematografia americana è orientata verso la propaganda continua e intensiva delle attività civili e militari del proprio paese.

Si può dire che la Marina americana, a traverso le varie riproduzioni cinematografiche, sia più conosciuta della nostra. Però è conosciuta in un modo strano. Io non voglio penetrare nello spirito che induce le case cinematografiche americane a mostrare il marinaio della loro nazione sotto un aspetto piuttosto, come dire, violento, o, almeno, tale che a noi latini possa apparire come l'ho definito. Forse è solo una questione di razza! A noi non piacciono le risse, nè gli ubriaconi, e il nostro marinaio sa essere parco e gentiluomo. Forse è questione di orizzonte perchè noi abbiamo tanta materia da scegliere come argomento di film ricchi come siamo di tradizioni belle e gentili.

E tuttavia, si deve elogiare il film «Sottomarino D. I.» perchè per la prima volta, da che vengono dati alla visione del pubblico pellicole di marina, appare sullo schermo la visione subacquea del siluro che, a mio parere, può costituire l'inizio di una serie di film subacquei interessanti. La cinematografia sottomarina è ricca di possibilità, perchè i panorami di praterie di Posidonie, di Zosteracee, e di tante altre vegetazioni marine, arricchiscono la fotografia, così come le colline a contorni lievi e appena sfumati a causa dei sedimenti marini vegetali e animali, la ingentiliscono. Il giorno in cui il Technicolor avrà raggiunto un discreto risultato, il film subacqueo Technicolor darà delle realizzazioni superbe. Ma noi ci lasceremo sfuggire anche un'occasione del genere.

Credete che il film sottomarino sia molto difficile? Nella riproduzione americana già menzionata, le fotografie del sommergibile che naviga fra due acque, che si posa sul fondo dopo la collisione, sono prese su modellino e con trucco evidente per un esperto, in acquario. Ma non sarebbe stato difficile avere una riproduzione dal vero.

La fotografia sottomarina è possibile fino a circa dieci metri di profondità alla luce naturale. Per una buona visione, bisogna scegliere una bella giornata, perchè le nuvole danno fastidio anche e specialmente sotto l'acqua. Possibilmente scegliere una giornata senza vento o uno specchio d'acqua dove la superficie del mare sia tranquilla, schermando l'apparecchio ed eventualmente illuminando l'oggetto della ripresa: con riflettori potenti e schermati, si possono ottenere delle riproduzioni magnifiche.

Volendo, si possono prendere fotografie abissali di relitti ormai in fondo al mare anche da qualche secolo. Basta introdurre la macchina da presa e il riflettore in una specie di apparecchiatura scafandro, resa perfettamente stagna e anche capace di sopportare alte pressioni. Vi è un materiale adattatissimo per sopportare alte pressioni, l'electron. Può servire per l'apparecchio scafandro. Vi è il quarzo iolino che resiste alle pressioni più alte ed ha la trasparenza di un cristallo perfetto: può servire per l'oculare dell'apparecchiatura e del riflettore.

La cinematografia tedesca, che si è specializzata nei film documentari, ha realizzato diversi film subacquei, ma solamente in acquari. Noi potremmo fare degli ottimi film marini e subacquei. Abbiamo ricchezza di tradizioni e possibilità di fotografie di luoghi che tutto il mondo ci invidia.

Se in Italia vi sono analfabeti che vanno al cinema, sono sicuro che costoro possono parlare con competenza delle origini della Nazione americana, dei loro eroi nazionali, delle loro lotte, dei loro vizi e delle loro virtù. Tutto quello che il popolo americano aveva da mostrare, ce lo ha mostrato. Prima ha sfruttato quel che vi era di bello da mostrare, poi ha visto che occorreva mostrare anche quel che vi era di cattivo, perchè il campo del buono era limitato e ancora più limitate erano le tradizioni americane. Ci hanno mostrato le scuole militari, l'esercito, l'aviazione e la marina; ci hanno fatto conoscere le loro fabbriche e i loro pozzi di petrolio: tutto, insomma.

La nazione democratica americana ci accusa di fare della propaganda eccessiva. Molti stranieri cercano di diminuire il bello delle nostre tradizioni e delle nostre opere con un tentativo inutile: far credere che quel che la natura a secoli di storia e la nostra attuale forza ci ha dato e mostra di belle non sia che un bluff propagandistico.

Fer.

La protesta dei poeti

Com'è noto la stampa a suo tempo si occupò della protesta dei letterati contro il poco benevolo contegno dei produttori cinematografici nei loro riguardi. Ma, forse, sopra tale querela, è mancato da parte dei periodici il commento più doveroso: quello sulla parziale colpevolezza dei querelanti.

Per riepilogare il dibattito, i nostri letterati si lamentano di non essere tenuti nella dovuta considerazione da coloro che sono i cucinieri del pasto cinematografico. Allo scopo, i letterati, o chi per essi, sfoderano il diverso peso che gli scrittori stranieri costituiscono per i produttori degli altri paesi.

E questo, per intenderci, è il punto sul quale è necessario particolarmente fermarci.

All'estero, i poeti, senza attendere la squilla dell'arruolamento, si sono messi al diretto servizio della cinematografia, facendosi, a traverso adeguati studi, scrittori cinematografici. Dico: scrittori cinematografici. Da noi, invece, o per poca disposizione, o per poca fiducia, i letterati, alquanto comodi, si illudono di lavorare per il cinema, additando o facendo additare ai produttori le loro diverse precedenti opere letterarie, che sono altrettante disparate, e qualche volta persino antitetiche, espressioni d'arte. Con tale sciorinamento di vecchi e sdruciti arazzi, i letterati vogliono dire: «Frugate nel mio sconfinato giardino, troverete pomi deliziosi anche per lo schermo».

Ora, a parte il fatto che gli odierni giardini poetici, anche se non siano privi di fiorellini, non sono sconfinati, questo contegno è biasimevole. Esso pecca di superbia ed insieme di ingenuità. Soltanto armandoci degli strumenti adeguati, possiamo avere ragione d'inquadrarci tra i lavoratori di un determinato campo. Il cinematografo è anche letteratura e poesia; d'accordo. Ma il cinematografo è sopra tutto una tela sulla quale si imprimono visioni che sono una vicenda ben sviluppata a traverso una nuova sapiente metrica. Non avvicinarsi con animo di discepoli a questa metrica nuova, vuol dire rifiutarsi di battere la sola via della mèta agognata.

D'altra parte, ammettere che vi sia una specie di ragione di dignità artistica, per non arrivare direttamente per il cinema, equivale a vilipendere la nuova musa nel momento stesso nel quale le si innalzano inni. Accennare a difficoltà, diremo così, meccaniche, non è meno ridicolo; chè dove arriva un mestierante dell'arte (qual'è, ordinariamente, lo sceneggiatore cinematografico) può giungere uno scrittore autentico ben piantato nel suo secolo.

Quindi, la colpa è del poeta che abusa delle corse tra le nuvole, dimentico del sentiero terrestre; e, per ridurre la cosa alle sue più giuste proporzioni, la colpa è dello scrittore che incontra nello schermo il primo giudice severo, ossia il giudice sordo alle parole vane e sensibile soltanto alle limpide e solide concezioni.

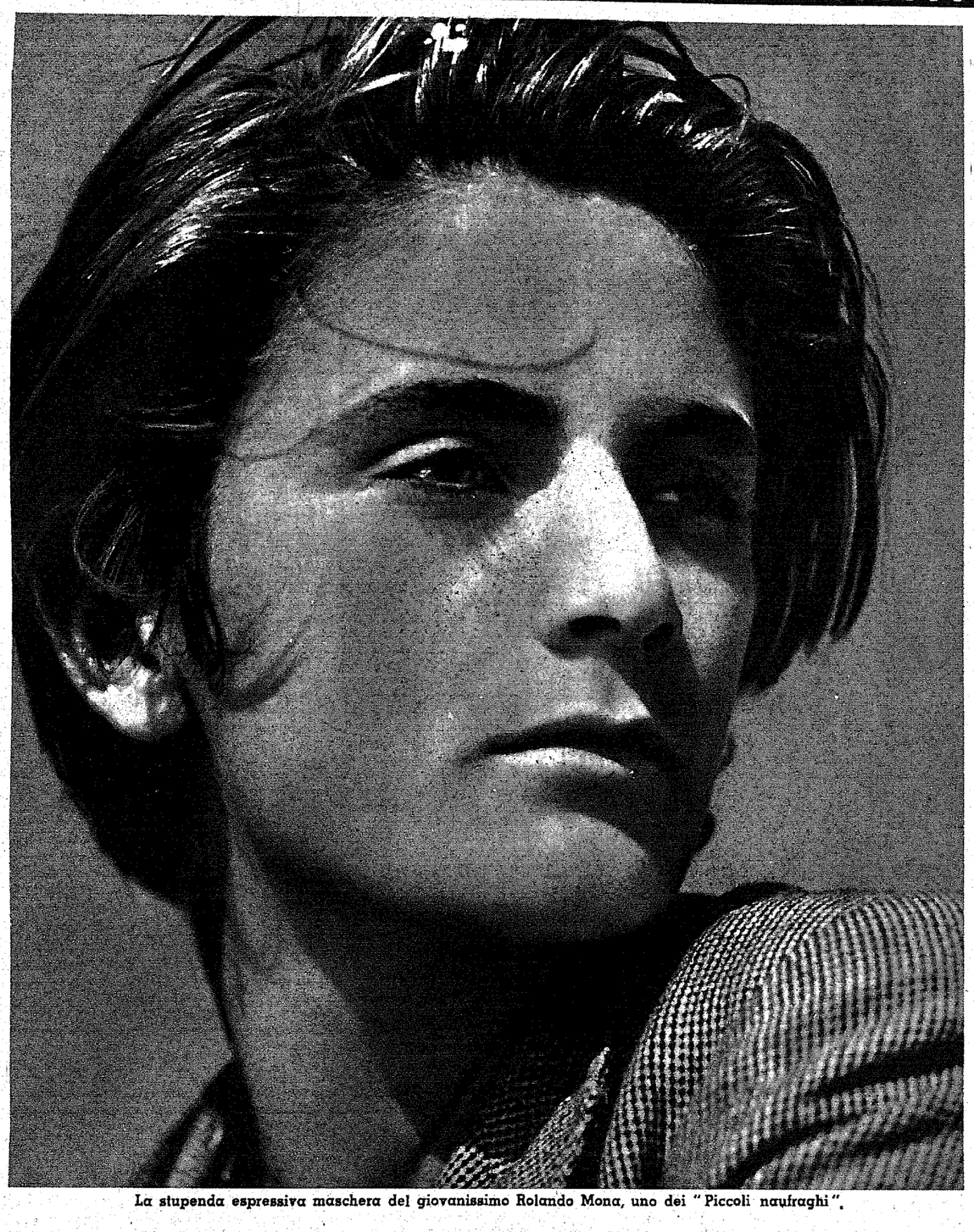
E, questo stato di cose, nuoce all'arte ed all'industria cinematografica, più di quanto nuoccia alla così detta letteratura; perchè gli scrittori possono salvare la loro ispirazione anche guadagnandosi il pane in impiego di altro genere o incastrandosi settimanalmente nelle pagine dei giornali e delle riviste.

Il cinematografo, invece, per uscire dalla morta gora, per affermarsi, ha bisogno assoluto dei suoi scrittori. Soltanto una buona letteratura cinematografica potrà stabilire tra produttori e pubblico quell'equilibrio che il regismo dozzinale non riesce a trovare. Il regismo, come agente miracolistico, ha già percorso la sua parabola. Cieco, chi non se ne accorge.

Largo, dunque, agli scrittori cinematografici che, ad un caldissimo amore per l'arte dello schermo, sappiano aggiungere la disciplina dell'arte stessa!

M. Emanuele Orano

Clara Calamai (Fotografia Luxardo)



La stupenda espressiva maschera del giovanissimo Rolando Mona, uno dei "Piccoli naufraghi".

I PROCESSI DI "FILM"

I fratelli Marx alla sbarra

Presidente: IL DIRETTORE DI "FILM"
Pubblico Accusatore: VITO DE BELLIS
Parte Civile: TELESIO INTERLANDI, MINO MACCARI
Difesa d'ufficio: ALBERTO CONSIGLIO

PRESIDENTE — Debbo fare una necessaria premessa. Di solito, i nostri processi prendono in esame un determinato film. Questa volta, invece, l'imputato non è un film, ma il gruppo dei tre attori cinematografici Harpo, Grucho e Chico Marx, ben noti purtroppo anche in Italia attraverso i film «Un giorno alle corse» e «Una notte all'opera». I capi d'accusa contro di loro — oltre a quello capitale di idiozia congenita — sono svariati. Credo inutile riassumerli, dato che emergeranno attraverso le parole del direttore del «Marc'Aurelio», che è il Pubblico Accusatore, e di Telesio Interlandi e Mino Maccari; che si sono costituiti Parte Civile. La parola, dunque, è a Vito De Bellis.

VITO DE BELLIS — Accuso i fratelli Marx di furto continuato ai danni dei miei clienti Pietro, Paolo e Francesco, noti sotto il nome di Fratellini. Chiedo la confisca della refurtiva rappresentata da un centinaio di barzellette che i Fratellini inventarono fin dal tempo della nascita di Pasquariello. Invoco il riconoscimento di plagio ai danni dei tre miei illustri clienti per quanto riguarda mimica, gesti, espressioni. Pretendo una condanna esemplare per Grucho e per Harpo, mentre non ho difficoltà ad ammettere le circostanze attenuanti per Chico, il quale, non avendo il coraggio sfacciato degli altri due di raccontare barzellette spaventosamente vecchie, preferisce interpretare sempre dei personaggi muti.

PRESIDENTE — La parola è al primo oratore di Parte Civile, Telesio Interlandi.

TELESIO INTERLANDI — Ho visto un solo film dei fratelli Marx, «Un giorno alle corse», e ho notato che mio figlio Cesare non rideva. Viceversa ridevano assai alcune donne molto eleganti, e alcuni signori anziani; le prime ridevano un poco istericamente, come sanno fare le donne molto eleganti; e i signori ridevano certo per far compagnia alle signore. In sostanza, se l'umorismo dei tre fratelli è tutto lì, io penso che l'ultimo dei comici di caffè-concerto la sa più lunga di loro. Che dire poi di Grucho? Non posso dir molto, dunque, sui fratelli Marx. Credo che accusarli di essere ebrei, d'avere uno spirito di marca ebraica sarebbe un esagerare la loro importanza, che non è, a mio avviso, grande. Essi peccano soltanto di cattivo gusto; cattivo gusto nel chiamarsi Marx, e nell'imporre alla pubblicità di tutto il mondo questo nome veramente sinistro, tutt'altro che esilarante; cattivo gusto nell'acconciarsi in quel modo che sappiamo, questo sì tipicamente ebraico perchè sente di vestiti rivoltati e di straccaria tradicia... Vi dirò, per finire, che il solo film che abbia visto di questi tre tristi pagliacci, mi parve una pellicola di trent'anni or sono, riesumata per farci ridere con la sua inattualità. In coscienza, io darei tutte le attenuanti ai fratelli Marx; soltanto li obbligherei a chiamarsi Mardocai; come il loro illustre omonimo. "Un film dei fratelli Mardocai": la gente andrebbe a vederlo come si va a vedere il ghetto, per ridere, e pensarci un pò su.

PRESIDENTE — Il Tribunale è molto grato a Telesio Interlandi per le sue autorevoli parole; e prende atto dell'indulgenza che l'oratore ha dimostrato verso la accusa di ebraismo rivolta ai fratelli Marx. Tuttavia, ritiene opportuno approfondire la questione, che è estremamente delicata. La parola è dunque al secondo oratore di Parte Civile, Mino Maccari.

MINO MACCARI — ...Il vedere tanti giudei radunati sullo schermo ci ha fatto aprire anche quell'occhio che di solito teniamo chiuso... I tre giovanotti non hanno esitato a camuffarsi secondo i figurini della caricatura anti-ebraica e, per quanto l'hanno potuto, hanno esageratamente messo in valore i loro inconfondibili dati somatici. I loro amici sono naturalmente i deboli, gli animali ed i negri: le vittime delle loro clownesche macchinazioni, persone di bell'aspetto secondo le norme ariane ch'essi godono un mondo a prospettare in situazioni ridicole con un humour feroce ed insistente di tutt'altra qualità di quello di Chaplin, ma egualmente efficace. I Marx passano risolutamente all'attacco: rompono tutto, strappano quello che capita, la roba dei cristiani piace loro farla in pezzi: tagliare, sventrare un materasso per nutrire un cavallo coll'imbottitura di quello, disfare un pianoforte per salvarne l'arpa e su questa esercitarsi virtuosamente; far commettere alla bella donnona le più sgraziate azioni e poi cacciarla via incollandole sul sedere un pezzo di carta da parati con un gran colpo di pennellessa, imbrattare dove capita, mandare a monte le faccende meglio organizzate contro un certo loro vago senso di giustizia, battere tutti sul traguardo, costi quel che costi; sono azioni condotte da loro con grande abilità di consumati commedianti ma tutte permeate d'un certo acido significato che non le rende certo di cordiale comprensione ma le allontana in una certa zona di gusto inequivocabilmente ebraico e d'un sovversivismo sui generis che si può osservare per come è spiegato, ma non condividere. I fratelli Marx sarebbero capaci di tutto; ormai l'alibi furbesco della gratuita follìa se lo sono creato ed il nostro ingenuo pubblico è mobilitato per applaudire. L'ebreo che imbrattò d'inchiostro rosso il simulacro di Hitler al museo delle figure di cera di Londra, quell'altro che per protestare contro le persecuzioni della sua razza si uccise a Ginevra, usarono dei modi più traversi per il medesimo scopo. Adesso i perseguitati hanno un'altra formidabile arma nel cinematografo e la commettono alle mani dei clowns. La manovra aggirante è l'unica che i sionisti conoscano: l'abitudine ad aspettare non manca loro nè quella ai giri più lunghi ed a più lunga scadenza. L'inserzione dello spettacolo negro alla fine di «Un giorno alle corse» c'entra come i cavoli a merenda, ma è posto a ragione veduta e dimostra l'aspirazione ad una corale follìa che non è certo il nostro modo d'intendere la vita.

PRESIDENTE — Debbo aggiungere, per opportuna conoscenza, che i tre fratelli Marx figurano in cima alla lista dei divi americani che hanno inviato denaro alla Spagna rossa, sottoscrivendo la seguente dichiarazione: — «NOI SIAMO TUTTI PROFONDAMENTE ANTIFASCISTI, REPUBBLICANI E DEMOCRATICI». — Non mi sembra che occorrano molti altri argomenti per convincersi della colpevolezza dei tre cari fratelli. Che cosa ha da dire il difensore?

ALBERTO CONSIGLIO — Osservo soltanto una cosa: i fratelli Marx sono, secondo me, più sciagurati che colpevoli. La maggiore responsabilità delle loro malefatte risale ai produttori che ideano i loro film e ai registi che li dirigono: personaggi, tutti, di marca prettamente ebraica.

PRESIDENTE — Questa, se mai, è per gli imputati un'attenuante; non altro. Ed è appunto in considerazione di questa attenuante che ci limitiamo a condannare i fratelli Marx all'esilio perpetuo, precisando che avranno, d'ora in avanti, il divieto di venire in Italia.

(FINE DEL DIBATTIMENTO)

I fratelli Marx all'attacco (dal «Selvaggio»)

Un diario eccezionale

Vita americana di Isa Miranda

IV. RICORDI E PROPOSITI

Andammo al *The famous Door*, uno tra i più singolari dei *night-club* di Hollywood. Io sono di quei rari americani che non provano nessun vero piacere a trascorrere tre quarti della nottata in abito da sera e a farsi stordire dalle orchestre dei ritrovi notturni. Nè avevo il diritto di supporre che un'europea così fine come Isa Miranda potesse provare un vero interesse a cenare in un assordante *Dancing* americano: chi non ha traversato l'Atlantico non immagina fino a qual punto la finzione dello schermo imiti la realtà, e i *night-club* sono la materia più comune del nostro film: su dieci produzioni moderne, nove almeno hanno tra gli interni un ritrovo notturno.

— Vedete — dissi — questa piccola pedana ha visto nientemeno che i volteggi di Eleanor Powell.

— Ha danzato per beneficenza?

— No. Povera Eleanor! Non era che *entreneuse*. La più brava, la più incantevole tra le centinaia di ragazze che ad Hollywood fanno questo mestiere. Ma, sapete, a volte ballava per diciotto, venti ore di seguito. Poi è venuta la gloria, esattamente la vigilia del giorno in cui i suoi nervi, e la sua resistenza erano per crollare...

In questo punto la nostra attenzione fu attirata da un certo movimento di persone accanto al banco di mescita. Era entrata la famosa C. B. accompagnata da Frederich March e da Joe Wilson della Universal: indossava un vestito d'argento uscito dalla fantasia di Adrian e il più bel mantello di volpi che si fosse mai visto. Non aveva fatto che pochi passi nella sala, quando si staccò dal banco di mescita un tale Ralph Gourdy, giornalista di quart'ordine che aveva avuto qualche anno fa un buon momento di fortuna. Questi era, o fingeva di essere, ubriaco. Scambiò con la B. qualche parola, poi, mentre March e Wilson erano occupati a salutare degli amici, abbracciò la B. con impeto travolgente baciandola sulla bocca. In questo punto un lampo di magnesio ci denunziò la presenza di un fotografo. Gourdy fu subito abbattuto da un pugno di Wilson; ma il fotografo si era già liquefatto. La *star* semisvenuta fu portata via. Tutto questo era avvenuto con una rapidità inverosimile e mentre l'orchestra suonava un pezzo di inaudito fragore.

— Che è accaduto? — domandava Isa.

— Una qualunque sequenza del più comune film americano.

— Un litigio di innamorati?

— No. Un banale, banalissimo ricatto. Quel Ralph Gourdy non ha niente a che vedere con la B. Però, questa notte la fotografia dell'abbraccio sarà debitamente negoziata.

— Ma cosa possono farsene?

— Certo non potranno che intessere delle gratuite menzogne, che sarebbero poi duramente punite dal magistrato. Ma la Casa che ha scritturato la B. deve attentamente valutare se valga la pena che la sua maggiore *star* appaia in ridicola posa su tre o quattro giornali di ricattatori. In fondo, è una lastra che può esser pagata quattro o cinquemila dollari.

— Incredibile! — esclamò Isa impensierita — Non credevo che la vita di una *star* fosse così difficile.

— Oh! Non c'è da preoccuparsi! La colpa è tutta della Casa. Una *star* ha dei doveri mondani che non può trascurare, ed è la Casa che deve provvedere ad istituire intorno a lei un conveniente servizio di protezione. E' la B. che ha il diritto di pretendere che i ricattatori vengano tacitati: potrebbe, altrimenti, esser lei a chiedere dei danni molto ingenti. Ma parliamo di voi, Miss Miranda. Stamane Conolly mi ha fatto vedere una serie riservata di vostre interessantissime fotografie. Io ho la vaga idea che alla Paramount sappiano molto bene ormai che cosa devono fare di voi.

— Cosa ne dite delle fotografie?

— Sarei poco modesto nel lodarle troppo. Sono rimasto piacevolmente sorpreso nel constatare che i truccatori della Paramount hanno avuta la stessa mia idea sul vostro tipo. Ma voi vi eravate accorta di quel che andavano meditando?

— Diamine — rispose Isa con un fine sorriso — ho trascorso due interi pomeriggi sotto le mani di Max Factor e dei suoi aiutanti. Ragionavano sulla mia testa come se io non esistessi o come se fossi di cera. Ad un certo punto, per decidere della linea delle mie sopracciglia, me ne avevano tracciato quattro, in quattro diverse maniere. E la bocca? E le ombre del viso? Ero diventata un vero Pierrot. Segnavano appunti sulle mie guance...

— Dunque, Isa, voi sentivate i discorsi di Max Factor. Perchè mai non me ne avete parlato ieri, e avete fatto solo un così vago accenno all'opera dei truccatori?

— Credete che sia facile, Cecil, ad un'attrice che valuta in giusta misura lo sforzo che si chiede da lei, riferire che un Max Factor studia sul suo volto la possibilità di cavar fuori un'erede di Marlène Dietrich o di Carole Lombard?

— Isa, io sono stato il primo ad Hollywood a segnalare l'importanza della vostra espressione. Dissi esattamente a Porter Conolly: Voi non risolverete il problema della *star* se non farete nuovamente un colpo della forza di una Marlène Dietrich. Fatti mandare una copia di *Passaporto rosso*, studiati Isa Miranda e dimmi poi che ne pensi.

— Anche voi siete rimasto impressionato di *Passaporto rosso?*

— Anche io. E mi meraviglio come in Italia non valutiate nella giusta misura quel buonissimo film.

— Comprendo — fece Isa pensosa — e mi rendo perfettamente conto di quello che la Paramount chiede da me. Ma, se devo dirvi la mia idea, mi pare che affrontiate la crisi con mezzi piuttosto superficiali.

— Sentite, Isa. Ero presente giorni fa alla intervista che Ernst Lubitsch concedeva ad un collega straniero. Il grande regista ripeteva esattamente che la crisi delle *star* è la sola grande crisi che sia sopravvenuta ad Hollywood dall'avvento del parlato in poi. E aggiungeva che Hollywood non ha bisogno di soggetti, di sceneggiatori, di scrittori, di compositori, di registi, di tecnici, ma solo di grandi attori, di nomi di grosso calibro. Tutto qui da noi ha raggiunto il massimo della perfezione: le ragazze americane non sono mai state tanto belle e tanto desiderabili. Tuttavia, mancano i nomi... Come si direbbe in Italia?

— Nomi che spopolano?

— Esatto. Lubitsch, invece di citare qualche esempio, rispondeva con una statistica. Affermava che nel 1936 solo ventitrè *star* erano in condizioni di garantire il massimo dei profitti col solo apparire dei loro nomi sul cartellone dei film. La qualità del lavoro poteva passare in seconda linea. Oggi, il numero di questi nomi è disceso forse a diciannove.

— Naturalmente di queste cose ci siamo avveduti anche in Europa. Ma io non credo, Cecil, che la soluzione del problema sia così facile, nè che i padroni della Metro e della Paramount la cerchino in un certo numero di attrici che possano continuare il fascino di Greta o di Marlène.

— Non capisco, Miss Miranda, che cosa vogliate dire. Siete forse scontenta che la Paramount voglia dare risalto alla vostra somiglianza con Marlène?

— Niente affatto, Cecil, mi rendo conto di tutte le esigenze pratiche che presiedono alla scelta di una nuova *star*. Ma volevo dire che Hollywood risolverà la crisi solo con la qualità del film, col valore artistico della produzione.

— Credo che diciate il vero.

— Avete reso comune la bellezza più superba. Solo l'arte, la vera arte è ancora poco comune. Vedete, caro Cecil, io credo che i nostri padroni, così poco ciarlieri sui loro affari e sui loro progetti, siano esattamente su questa via. Le vecchie formule di bellezza sono ancora buone. Tuttavia, si cercano in Europa dei nuovi elementi artistici, si cercano dei temperamenti europei molto ricchi di esperienza e di sensibilità. Credete che io avrei accettato, altrimenti, di venire ad Hollywood?

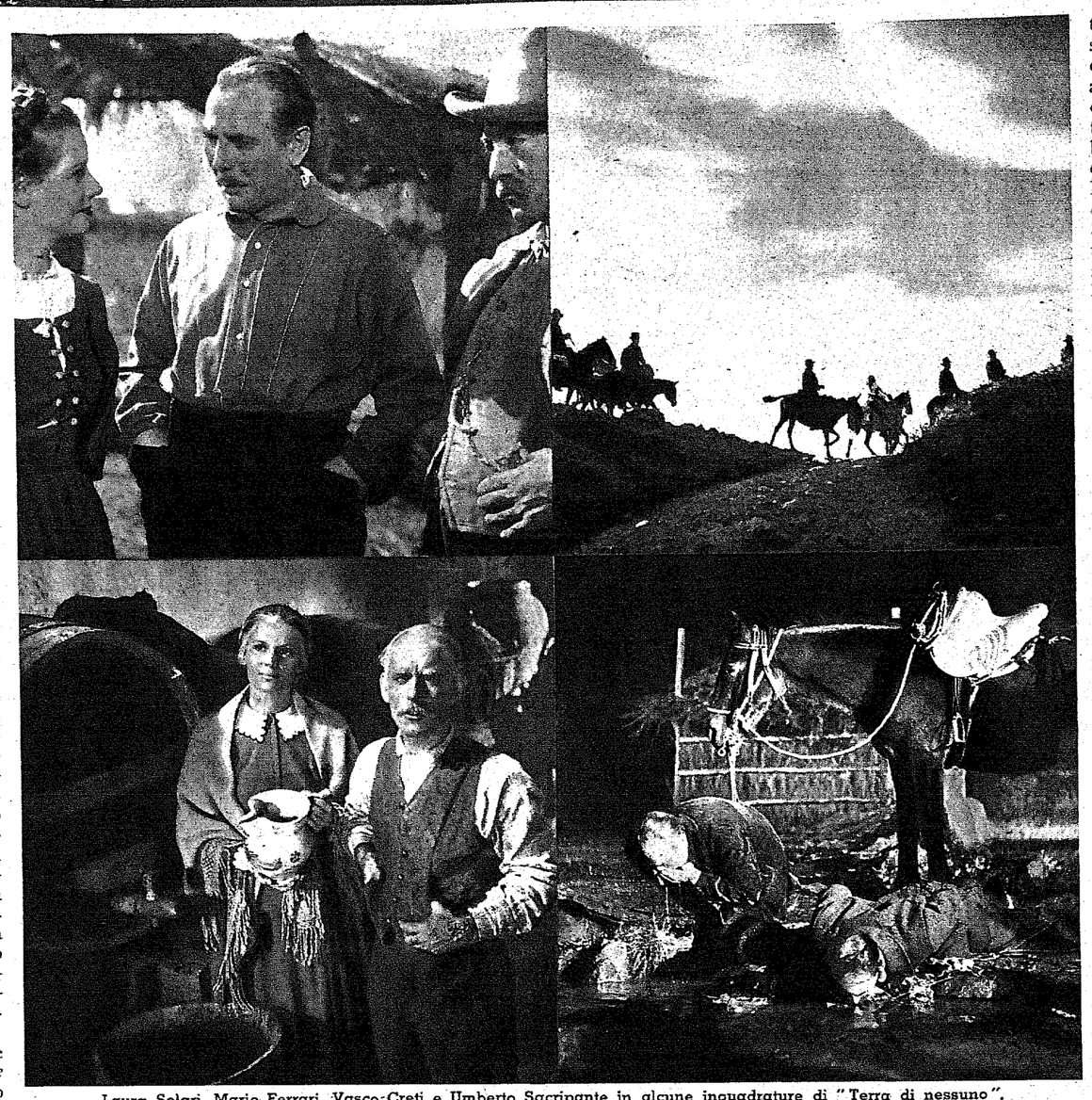
— Vi comprendo, Miss Miranda.

— No, forse non del tutto. Bisogna essere europei, italiani, per comprendere che cosa significhi per uno di noi una carriera artistica. Io conosco la vita della vostra Hepburn e della vostra Crawford. So che cosa è costato all'una e all'altra il successo. In quasi tutti i film della Hepburn, c'è il doloroso ricordo di una vita sentimentale sacrificata alle feroci necessità della carriera artistica. Quante volte nei film della Crawford si rivede il dramma della piccola commessa che lotta con volontà per riuscire, per uscire dalla grigia mediocrità. Orbene tutto questo è niente in confronto del nostro dramma di donne europee. La Hepburn apparteneva ad una famiglia di ricchi borghesi: il suo dramma, per quanto grave, era un fatto strettamente spirituale. La Crawford è la tipica ragazza dell'America ottimista, ove la buona volontà e il coraggio vengono immancabilmente premiati. Ma noi? Voi non sapete che valore abbiano per noi italiane la famiglia, i figli, la quiete, le ordinate tradizioni familiari, le cento cose buone e belle che bisogna sacrificare nella fiamma dell'arte. Credetemi, Cecil, tutte noialtre sentiamo l'arte come un dolore. Nessuna di noi riesce a ricavare altro bene dal *successo* che la soddisfazione di un dovere compiuto, e la speranza di aver giovato un poco agli altri. La gloria, il danaro, credete che potrebbero compensare le cose che abbiamo sacrificato? Ecco, mio caro amico, da quale più profonda esperienza io credo che possa nascere la nuova arte cinematografica.

Cecil H. Doyle

(Copyrigt by California Newspaper Company)

Prossimamente: V. - *Zazà*



Laura Solari, Mario Ferrari, Vasco Creti e Umberto Sacripante in alcune inquadrature di "Terra di nessuno".

Si gira "Terra di nessuno"

Stefano Landi e Corrado Alvaro raccontano come è stato elaborato e adattato per lo schermo questo forte soggetto di Luigi Pirandello

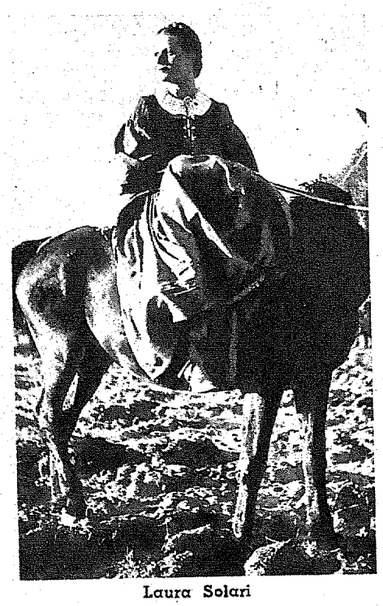
Abbiamo interrogato Stefano Landi e Corrado Alvaro sceneggiatori di *Terra di nessuno*, il film di Luigi Pirandello di cui la «Roma» ha iniziato da parecchi giorni la lavorazione a Cinecittà. Un soggetto postumo di Pirandello è un avvenimento di importanza mondiale, tuttavia non avevamo la sensazione, prima dell'intervista, che si trattasse di una delle maggiori opere del nostro grande scrittore e di una delle più tipicamente «pirandelliane». E quando diciamo «pirandelliane», non vogliamo alludere ai momenti più audaci ed arbitrari del Maestro, ma a quelli più ampi di umanità e di significato ideale.

— L'idea di mettere in scena questo film è sorta dalla contaminazione di due novelle di mio padre, *Requiem aeternam dona eis Domine* e *Romolo* — ci dice Stefano Landi. — Contaminazione pensata da mio padre stesso che vide subito in essa delle possibilità cinematografiche e anche se, poi, quando ci mettemmo al lavoro, le cose mutarono aspetto e bisognò ricorrere a ingegnosissimi stratagemmi per rendere la sua concezione in tutta la necessaria vastità.

— Luigi Pirandello seguì e diresse il nostro lavoro — aggiunge Corrado Alvaro. — Lo sforzo non fu lieve, perchè la materia narrativa seguiva un filo lirico al quale il Maestro era naturalmente attaccatissimo. Filo lirico che se era straordinariamente efficace in sede letteraria, rischiava di compromettere l'efficacia spettacolare del film. Tuttavia, Pirandello era troppo esperto di tecnica cinematografica per non rendersi conto delle esigenze che ci obbligavano ad insistere. Quindi, transigeva con larghezza e accettava proposte audaci, salvo a trincerarsi dietro particolari di secondaria importanza. Erano, del resto, delle resistenze molto relative: la sensibilità teatrale era così grande in lui e il suo istinto di regista così profondo, che finiva per innamorarsi delle nostre proposte, quando esse collimavano e si fondevano con la materia delle sue novelle.

Requiam aeternam dona eis Domine e *Romolo* appartengono al ciclo di *Novelle per un anno* e furono scritte, secondo quel che ci precisa Stefano Landi, nell'immediato dopoguerra, il periodo quindi più ardente della febbre creativa del Maestro. Esse sono di ambiente siciliano e appartengono a quella serie di documenti dell'arte pirandelliana non ancora distaccati dal forte spirito drammatico della nobile isola. Poi, il teatro e l'arte narrativa del Maestro evolveranno in forme meno localizzabili, più europeistiche. Ugualmente grandi, certamente, ma non così partecipi della migliore e più viva arte italiana moderna.

Terra di nessuno utilizza il dramma ideale e sociale che è la materia di ambedue le novelle. Come in tutti i narratori del ceppo naturalistico, la viva essenza di esse era nel fatto, nell'episodio, nelle cose raccontate. E' il dramma della terra, il conflitto tra padroni e proletari,



Laura Solari

tra vassalli e servi della gleba. E' il dramma della terra, il cui destino è di essere lavorata e fecondata dall'uomo, di dare pane e prosperità. Il dramma di una terra che è infeconda nelle mani di chi la possiede e la tiene come simbolo di signoria e di dominio, e sfugge a chi potrebbe renderla nuovamente fiorente.

In Sicilia, paese di periferia, il problema del latifondo, la sopravvivenza dei feudi abbandonati dall'incuria dei signori, si prolunga molto avanti negli anni, fin quasi alle soglie del nostro secolo. Anzi, più che della sola Sicilia, questo problema era di tutta l'Italia meridionale. Questo ambiente, quest'atmosfera, hanno contribuito a dare a questa parte della penisola, negli ultimi tre quarti di secolo, un gruppo di grandi narratori non meno sensibili dei maestri russi allo stato d'animo delle masse rurali e alla tragica tristezza del contadino in lotta disperata contro gli enormi ostacoli frapposti alla sua elevazione dallo spirito retrivo dei feudatari, dalla scarsezza della terra, dai pregiudizi. Il Pirandello di *Terra di nessuno* appartiene al ceppo dei Verga, dei Capuana, dei Martoglio, dei De Roberto. Ceppo non ancora finito chè in Alvaro, in Landi, in Répaci, in dieci altri ha i suoi eloquenti continuatori.

— Mio padre — ci dice Stefano Landi — ebbe l'idea cinematografica di *Terra di nessuno* nel 1935. Essa, naturalmente, destò grande interesse nei produttori italiani e stranieri. Tuttavia, la sua eventuale realizzazione destò qualche perplessità. Esteriormente inteso, l'argomento dei due racconti presentava un contrasto tra un diritto di proprietà giuridicamente ineccepibile e altri diritti derivati dall'usurpazione, con evidente trionfo di questi ultimi. Naturalmente, perchè la sana, italianissima, fascista morale di questo urto e di questa soluzione potessero risaltare e apparire chiari, bisognava che il soggetto fosse accettato da un produttore non comune. La «Roma Film», che fa capo ad un uomo politico, l'on. Giunta, era la più adatta ad intendere l'alto valore ideale di *Terra di nessuno*.

Da un punto di vista rappresentativo,

Il regista Mario Baffico, in una pausa della lavorazione.

Terra di nessuno è un vero e proprio film storico, la cui azione si colloca evidentemente nell'ultimo ventennio del secolo scorso. Essa lumeggia in forma d'arte uno dei più caratteristici stati d'animo popolari che furono la premessa necessaria della Rivoluzione fascista. Stefano Landi ci riassume in breve il potente soggetto.

Una famiglia di grandi proprietari, i Securo, possiede un immenso latifondo infinitamente superiore ai suoi bisogni e alle sue esigenze. Tanto vasto, che la massima parte di esso rimane incolta: landa, sterpaia, deserto. I proprietari non si dànno il minimo pensiero della terra abbandonata. Ma essa è attraversata da un sentiero che mette in comunicazione due centri abitati che sono però a tanta distanza l'uno dall'altro da rendere la strada insuperabile in un solo tratto: almeno una volta gli uomini e le bestie sono costretti a sostare affranti dalla sete, dalla fame, dalla stanchezza. In tutto l'immenso territorio non una casa, non un albero, non una capanna. Solo, a mezza via, una sorgente. Or bene, un tenace uomo, agricoltore e costruttore, che ha conquistato in terre straniere l'esperienza della terra incolta, si pianta presso questa sorgente e costruisce, coltiva, crea un posto di ristoro per gli affaticati viandanti. E' solo. Passa una comitiva. C'è una fanciulla che gli piace. La chiede al padre che gliela rifiuta. «Quando ripasserai di qui, ci sarà un paese» gli grida il pioniere. Infatti, tempo dopo, il primo nucleo del paese c'è, e allora il padre gli dà la fanciulla in isposa.

— Ecco, — interrompe a questo punto Corrado Alvaro, — questa era una delle più tenaci esigenze del Maestro: mostrare come nel tempo l'unico ricovero diventa grado a grado paese, come si forma il centro abitato e si distende. Questo era difficile a rendere nel primo tempo di una visione che deve durare un'ora e mezzo circa: s'è dovuto ricorrere naturalmente ad espedienti di prospettiva. Pietro, il pioniere, ha occupato una vera *Terra di nessuno*: egli la distribuisce a coloro che si associano al suo destino. Sono braccia che dissodano, che arano, che seminano. Usurpazione? Si crea tra i proprietari e gli usurpatori uno strano «modus vivendi»: a loro non importa che della gente coltivi la terra dalla quale essi non ricavano nessun frutto, nè che vi costruisca delle case. Essi, ricchi, sazi, conservatori e tolleranti, non hanno avidità nuova, nè vogliono partecipare ai guadagni. Non pretendono altro che venga riconosciuto il diritto della proprietà, il principio della proprietà: gli usurpatori verseranno un canone simbolico, magari un'oliva. Questa sistemazione sembrerebbe ideale, se nei coloni non sorgesse l'orgoglio del loro lavoro, la dignità della loro condizione: essi vogliono possedere la terra che hanno chiamato in vita, esserne i padroni. Magari la compreranno, con molto denaro, purchè essi conquistino la coscienza del loro pieno diritto. Ma no. La terra dei feudatari non si vende: essa non è un bene alienabile, essa è un retaggio, un minuscolo stato. I Securo concederanno un «jus praecarium», ma non cederanno un metro di terra: i guardiani armati di fucile continueranno a dominare l'immenso territorio, mandatari dell'autorità signorile. Il vecchio padrone può persino consentire che il suo figliolo sposi la figlia di Pietro, ma sulla «proprietà» non transige. Ma un bel giorno muore la moglie di Pietro, suocera di uno dei Securo: essa ha chiesto di essere sepolta nella terra redenta. Quando Pietro si reca dai Securo a chiedere il permesso di seppellire la moglie nella «sua terra», trova che il vecchio è morto. Gli eredi gli rifiutano l'autorizzazione. Essi intendono tutta la disumana crudeltà del caso, ma non possono concedere che gli «usurpatori», i «tollerati» seppelliscano i defunti nella terra dei Securo. Essi sentono che, altrimenti, il «jus praecarium» diventa diritto sacrosanto, che non potranno più, se questo avviene, cacciare gli usurpatori.

Con più grave angoscia, il dramma è sentito dalla figlia di Pietro che ha sposato un Securo: i due giovani non possono opporsi alla volontà della famiglia; Pietro, coi suoi uomini, decide di opporsi con la forza ai guardiani armati che hanno mandato di far rispettare la volontà dei «padroni». La scarica dei fucili non atterra che Elisabetta, la figliuola del costruttore. La giovane donna morente chiede di essere sepolta nella *Terra di nessuno*, insieme alla madre. Questa morte restituisce la pace ai vivi.

* * *

Nel film di Pirandello, l'unione perfetta tra la terra e l'uomo, che non è distratta da elocubrazioni dottrinarie, non lo deve neppure essere da divagazioni descrittive di carattere documentario. Tanto le prime come le seconde, possono apparire retorica, mentre Pirandello ha pensato una azione semplice e serrata, ricca di una umanità che non ha bisogno di ghirigori e di svolazzi per essere espressa cinematograficamente. Fare dell'estetismo nella realizzazione di questo film sarebbe come falsarne le intenzioni e la verità. E' stato indispensabile, invece, *raccontare*, usando la tecnica come funzione, non come elemento fine a sè stesso. Il pubblico ama sì la bella fotografia, che corrisponde a quello che nella stampa è il carattere e nella pittura il disegno, ma non vuole che il racconto sia distratto dalla cosidetta *bella inquadratura*, specialmente quando la bella inquadratura non occorre.

L'azione di Pietro precorre i tempi, ed è appunto per questo che nel film non appare *voluta*: essa è semplicemente poetica, così come poetica è l'atmosfera del paese da lui costruito. Nella sua frase in risposta a chi gli domanda perplesso perchè egli senta la necessità di *costruire*, Pietro rivela la struttura del personaggio: egli costruirà «per sfizio». Agiscono dentro di lui forze nuove non ancora disciplinate da dottrine e da leggi, esse sono le forze dominanti che sorgono dal patrimonio atavico della razza, allora passivo.

Tutto il clima del film, realissimo, sconfina un po' nella fantasia attraverso alcuni motivi che sottolineano la sua azione sinfonica e corale: ad esempio il motivo dei campieri, personaggi quasi irreali, taciturni, le cui sagome incrociano contro cielo stilizzate, oppure proiettate sulla terra che essi custodiscono.

La festa di S. Giovanni è stata realizzata, dal punto di vista folcloristico, in modo un po' arbitrario nei costumi e nelle danze, per abolire «quel pittoresco che io disprezzo».

Una stupenda inquadratura in "esterno".

Tra i personaggi di "Terra di nessuno": Mario Ferrari, Nelly Corradi, Vasco Creti e Lamberto Picasso.

il Carro di FUOCO

Romanzo cinematografico di Lucio d'Ambra, Accademico d'Italia

RIASSUNTO DELLE PUNTATE PRECEDENTI. — Lori, Clem e Gip, figlie del giornalista Filippo Triara, sono, come tutte le ragazze moderne, infatuate di cinematografo (di quel cinematografo che un amico di casa Triara, Andrea Frasso, chiama simbolicamente "Il carro di fuoco", paragonandolo al carro del profeta Elia: miraggio, insomma, che ci solleva da ciò che siamo a ciò che vorremmo essere). Un giorno, essendo di passaggio per Roma il celebre attore cinematografico americano Joachim Axel, Lori, fattosi presentare a lui dal padre giornalista, non tarda ad intrecciare con il divo un dolce flirt.

●

Un ricevitore telefonico nella mano destra e uno nella mano sinistra, la sigaretta pendula tra le labbra, le gambe allungate sopra la scrivania coi piedi quasi su la faccia di Andrea Frasso seduto di fronte a lui dall'altra parte della vasta tavola tutta ingombra di giornali, di bozze di stampa, di fogli delle agenzie, di libri intonsi e di scatole vuote di sigarette e di fiammiferi, Filippo Triara, sbraitando, teneva testa contemporaneamente a due diversi energumeni: il direttore del giornale che tuonava dalla sua stanza in redazione e il proto che dalla tipografia vociferava sul fragore delle rotative in marcia.

— Io me ne infischio che si perdano i treni, — gridava al proto da una parte. — L'ordine è questo: fermare. Io non so che farci. La pagina è da buttare giù e da rifare. Il padreterno che ci comanda tutti qui al primo piano vuole così. Pazienza voi, pazienza io: siam tutti nati per soffrire ugualmente.

E, con l'altro telefono, fronteggiava il direttore:

— Sissignore, ho fermato le macchine. Sta bene, direttore. Rifaranno immediatamente la pagina. State tranquillo, onorevole. Niente affatto. Non c'è pericolo di errori. Quando c'è Filippo Triara, fotte non se ne fanno. Occhi ne ho due, direttore, ma valgono almeno per venti. Potete andare a pranzo, onorevole, senza pensieri.

L'altro intanto strepitava a sinistra esasperando Filippo che rispondeva:

— Andate al diavolo voi e tutta la tipografia! Se Mercurio aveva le ali ai piedi, non è detto che le ali ai piedi o ai pedali le debbano avere anche i ciclisti delle agenzie d'informazione. Che cosa dovete dare agli stereotipisti? Le mie bollette, se volete, del Monte di Pietà. Io non ho, per ora, da darvi altro e non posso diventare io il comunicato nuovo che non arriva ancora.

E a destra infuriando sempre più, con le domande ansiose, il direttore:

— Signor no. Nessuno ancora. Il nuovo comunicato, direttore, è come l'Araba fenice: che vi sia ciascun lo dice, dove sia nessun lo sa. Chi l'ha detto? Come chi l'ha detto? Metastasio, direttore caro, l'adorabile abate Metastasio nel «Demetrio», atto secondo, scena terza. Non vi va? E perchè ce l'avete, direttore mio, con Metastasio? Io no. Io gli voglio bene. Ah, ora capisco... Metastasio non c'entra. Volete sapere chi dice che c'è il nuovo comunicato? L'Agenzia. E io che devo fare, direttore caro? Io aspetto. Sissignore, io aspetto, fermo al mio posto come una statua. E voi potete andarvene in santissima pace, ve lo ripeto.

Riattaccati da Filippo i telefoni, entrò di corsa il fattorino col comunicato che Triara, avendo le mani occupate ad accendere una nuova sigaretta, fece infilare, scostandole e riaccostandole, tra le due punte delle sue scarpe:

— Mettilo lì. Ora lo piglio.

Accesa la sigaretta, lanciato un moccolo al soffitto e il fiammifero ancora acceso dentro il cestino, Filippo Triara tirò giù le gambe dalla tavola, scorse di volo il comunicato, gettò sul foglio un titolo con pochi rapidi tratti di lapis e ripassò il foglio al commesso:

— Buttati subito dalla finestra per fare più presto o ruzzola di volo le scale sino in tipografia.

Quando tutto fu in ordine e il giornale, in tipografia, superato l'ostacolo, riprese dalle rotative la sua corsa veloce verso i treni in partenza, Filippo Triara si levò raccomandando ad Andrea Frasso di non fare altrettanto per scappare via:

— Aspettami qui. Vado e torno subito. Inchiodato sino alla testa peggio della statua di Hindenburg, vado a tentare in amministrazione d'avere un anticipo che mi consenta di aver fiato, tra i martelli, almeno otto giorni.

Uscì fischiettando, sicuro del risultato, nell'abitudine alla quotidiana catena delle sue difficoltà finanziarie tutte sempre federate, perchè facessero nella stretta un po' meno male, del suo imperterrito e sorridente ottimismo. Ma non s'era la porta chiusa da trenta secondi dietro Filippo che si riaperse a metà e una vocina adorabile mise due monosillabi nel battente socchiuso:

— Si può?

— Clem...

Andrea Frasso, senza levarsi, tese festosamente le mani alla fanciulla che entrava:

— Come mai, voi, da queste parti? Non si ha sovente, in questo malinconico giornale, la consolazione d'incontrarvi il vostro delizioso musetto.

Clem non rispose al complimento:

— Non c'è papà? E' forse già andato via?

Frasso spiegò: l'incidente del comunicato all'ultim'ora, la spedizione di Filippo alla caccia di numerario presso i cerberi dell'amministrazione. Poi domandò, incuriosito:

— Chi mai vi manda, Clem, in questo ufficio pieno di fragore e di fumo come, secondo Shakespeare, è la vita dell'uomo?

— Mammà per avvertire mio padre. — rispose Clem. — Con voi che siete di casa non c'è da far tanti misteri. Tasse da pagare. Eccole qua: mille e trecento lire, tutte di arretrati. Oggi, a casa, assente papà, hanno fatto il sequestro. E mamma vuole che papà, in qualunque modo, provveda immediatamente.

Andrea Frasso alzò le spalle:

— In qualunque modo... C'è sempre, purtroppo, un modo solo: trovar quattrini. E lui, poveraccio, ne sta cercando.

Aperta la porta con un'irosa pedata, Filippo Triara, senza vedere la figliuola nella stanza semibuia e portando con sè una delle prime copie del giornale ancora umida di stampa, ritornò a sedere al suo posto, dopo aver fatto scattare in alto la luce e avere spalancato fra sè ed Andrea Frasso il largo foglio, come un paravento.

— Dio li stramaledica! — esclamò poi mentre nel giornale aperto guardava rapidamente qua e là. — E hanno anche il coraggio, quando bussi a denari, di risponderti picche e dire no. Sgobbi tutta la santa giornata. Ci rimetti metà della notte. Butti la salute e fai i capelli bianchi, come se fossi Matusalemme, a quarantaquattr'anni! E se vai giù a dire: «Ci ho a casa tre figliuole piene di appetito che, senza paura d'ingrassare, divorerebbero anche un bove. Ho in tasca trentasette lire e venti centesimi. Anticipatemi duemila lirette da scalare in otto mesi a duecentocinquanta il mese...», ti rispondono tranquilli: «Niente da fare... Le rigide norme del Consiglio d'amministrazione... Il giornale non può essere una banca... I momenti difficili sconsigliano larghezze che forse in altri tempi...» In altri tempi! Quali tempi? Sto qui da dodici anni, maledetti straccioni, e io li ho conosciuti sempre così: difficili a dir sì come la Società delle Nazioni di fronte alle decisioni piene di criterio... E io non so, stasera, dove sbattere la testa. La sbatterei nel muro di questo ignobile giornale tanto volentieri se non avessi paura di farmi male. E anche questi idioti degl'impaginatori — come se tutte le altre calamità della mia vita non bastassero, — sbagliano i titoli.

Gettò il giornale. Afferrò il telefono:

— Fermi! Fermi tutti un'altra volta! E' una giornata maledetta. Ci dev'essere in giro per il giornale uno iettatore terribile, di quelli che scatenano un terremoto, se lo guardano sopra l'atlante, in un continente, a centomila miglia di distanza! In terza pagina, somari. Titolo sbagliato! Nessuno ha occhi in quella vostra tipografia di ciechi nati? Cos'è l'Austa? Si può sapere che cos'è l'Austa? Al paese mio — se non nel vostro — l'Austa non è affatto l'Austria. Io vi ho avvertito. Non voglio grane dal direttore. E me ne lavo le mani. Fate quello che vi pare. Impiccatevi.

Saltò in piedi scaraventando il ricevitore telefonico dentro il cestino:

— E tu molla, Andrea, una sigaretta. Non vedi che sono rimasto senza?... Senza quattrini, senza sigarette, senza pace, senza...

Stava per dirla grossa. Per fortuna si voltò a tempo trovando Clem davanti a sè:

— Capiti a proposito; tu mi farai, Clem, il santissimo piacere, adesso che la vedrai all'ora di cena, di avvertire tua sorella Lori che io non permetto in alcun modo che se ne vada girando per i bar degli alberghi in compagnia di quell'illustre e balorda marionetta che risponde al nome di Joachim Axel. Sissignora! E' inutile spalancar tanto d'occhi. Non ho mai sbagliato una notizia, in vent'anni, nei miei giornali e non ne sbaglio certamente una, se ve la dò, in casa mia. Col signor Axel, due volte: ieri e due giorni fa. Al Grand Hotel e all'Excelsior. E, la seconda volta, anche con Gip. Vorrei un po' sapere, a casa, la mamma che ci sta a fare? So che cosa mi chiedi con gli occhi. Chi me l'ha detto? Una di quelle care persone che godono un mondo a riferirti le cose che possono far dispiacere. Ma sono utili anche queste vespacce; anzi, meglio che utili, necessarie. Ti bucano, ti avvelenano; ma almeno sai.

Clem tentò di giustificare sua sorella. Aveva lui, il padre, — in questo caso, secondo Clem, troppo accondiscendente, — procurato l'incontro e la conoscenza. Non c'era grande colpa di Lori se, incontrando per via l'attore americano, aveva accettato un invito, preso un tè con lui. Ragionamenti precisi e calmi ai quali Filippo, disarmato da quell'equilibrio inalterabile nella saggezza della sua seconda figliuola, non seppe più oppore che qualche pallido lamento e una viva raccomandazione:

— A me secca che Lori si esponga così ad antipatici commenti. Comunque, tu e tua madre, state un po' attente. E che simili incontri non si ripetano mai più.

Solo allora, spenti i furori polemici, rilevò l'insolita presenza di Clem:

— E si può sapere adesso tu che cosa sei venuta a fare?

Clem squadernò i fogli delle tasse, avvertì del sequestro, descrisse la paura della mamma che tutt'il giorno aveva gridato, in un diluvio di lacrime, girando per casa: «Adesso ci portano via persino i mobili! E dove andremo a dormire, senza letti, io e le mie povere figliuole?»

Filippo, che in fondo in mezzo ai guai di denaro si divertiva un mondo, la prese a ridere:

— Qui, Qui. Ci son tante tavole che mettendoci sopra a far da materassi le collezioni del giornale, diventeranno comodissimi letti.

Poi cambiò tono e, seduto alla sua tavola, il capo fra le mani, guardò Andrea Frasso e mormorò:

— Io non riesco più a tirare avanti. L'ombrello della buona volontà ha troppi buchi e piove oramai da tutte le parti.

Guardò l'amico. Guardò la figlia. Guardò anche dentro, sè stesso:

— Ho, per scrivere, mezza testa e due mani sole. Tuttavia raddoppio; chè, quando c'è fretta, scrivo anche coi piedi. Ma più di quanto faccio io non posso. E non ci arrivo.

Clem, gli occhi velati da invisibili lacrime davanti a quella desolazione paterna che finalmente abbandonava le braccia troppo stanche di lotta, domandò:

— Perchè non ci adoperi? Perchè non ci fai lavorare?

Stupito come se Clem gli avesse detto: «Papà, perchè non ci ammazzi?», Filippo Triara guardò la figlia:

— Lavorare voi? Perchè? E come? E poi che razza di padre sarei io se per campare vi doveste guadagnar il pane da voi?

Clem, al solito, ragionò seriamente; questi scrupoli paterni erano vecchie romanticherie, ammissibili in più miti tempi nei quali vivere era meno difficile e un soldo bastava a comprare un uovo. Mutati i prezzi, inasprito il problema economico di una famiglia numerosa, vivere dello sforzo insufficiente d'uno solo era una forma parassitaria in cui i figliuoli, spettatori dell'aspra lotta del padre, non potevano più a lungo indugiare criminosamente passivi. Troppo svagata e altera del suo futuro stato l'ambiziosa Lori, ancora troppo piccina Gip, toccava a lei, Clem, di farsi avanti e di offrirsi prima delle altre, per lavorare, per dividere col padre il troppo peso:

— Sono un'ottima dattilografa. So benissimo francese ed inglese. E di stenografia non sono digiuna. Posso cercare, trovare...

Filippo Triara alzò le spalle:

— Sei matta...

— Matto sei tu a dirle no, — intervenne a dire Andrea Frasso. — E poichè il caso ha più giudizio di te, c'è un posto pronto per la buona volontà di Clem. E tu puoi dire no quanto ti pare. Penserò io domani, Clem, a porre la vostra candidatura. Non v'ha dubbio che io farò, tra dieci candidate, scegliere voi. Quando voglio, riesco sempre; chè dove la persuasione non basta, la mia innata prepotenza fa il resto.

Ancora, ma più mollemente, Filippo Triara disse di no. Incoraggiata dall'occasione favorevole, Clem confermò che voleva assolutamente lavorare, concorrere nelle spese domestiche, alleggerire in parte il caro papà dei suoi troppi pesi. Tra il sì e il no Andrea Frasso, con un'occhiata, consigliò Clem di non insistere per il momento. Avrebbe pensato lui, dopo, al da farsi; e, a cose concluse, se ne sarebbe riparlato col padre, vincendo con la rapida azione la sua ultima perplessità.

Il giorno dopo, infatti, a fine di pranzo e mentre Filippo, al solito aiutato dalle tre stelle, si vestiva per correre al giornale, Clem fu chiamata al telefono:

— Vi ho detto ieri, Clem, che l'avrei spuntata? — annunziò lietamente Andrea Frasso. — E, difatti, l'ho spuntata. Verrò io a prendervi domattina alle nove. Vi accompagnerò io a Cinecittà. Per cominciare, mille lire. Vi va? Ci siamo? Sono bravo?

Clem non trovava in gola il fiato per rispondere:

— E che cosa dovrei fare? Attrice? Recitare? Papà non vorrà mai saperne...

— Papà non avrà nulla da ridire, — ribattè Frasso. — Non si tratta di far la «diva» nello splendore degli schermi. Si tratta, più modestamente, di lavorare in un «ufficio soggetti», a leggere e riassumere romanzi e commedie, a tradurre in inglese e francese questi sunti e poi a ricopiare a macchina tutte queste belle cose con la più accurata precisione. Come vedete, nulla di scandaloso e nulla che possa indurre il signor padre, come dicevano i personaggi del nostro bravo Goldoni, a dire di no ammantandosi della sua patria potestà.

Rientrata Clem nella camera dei genitori mentre Lori e Gip, ai due lati di Filippo seduto in una poltrona, gli infilavano e allacciavano le scarpe una per gamba, il padre delle stelle interrogò per sapere chi avesse telefonato a Clem. E, saputo che cosa Frasso aveva comunicato a sua figlia, Filippo, abbottonando il colletto e annodando la cravattina a farfalla, interrogò la signora Triara:

— Si può sapere, da te che stai sempre zitta, che cosa ne pensi?

— Io penso..., — rispose la signora Triara. — Io penso che... Sì, io penso che tu...

— Se ogni volta ripeti che pensi e aggiungi al tuo «cogito» un monosillabo, andremo avanti sino a stasera, — rilevò Filippo alzandosi in piedi e abbottonando le bretelle ai pantaloni tirati su energicamente, — andremo avanti sino a stasera senza riuscire a conoscere il tuo pensiero. Del resto, io credo che tu non pensi nulla. E allora ti dirò che ho pensato a tutto io, per tutt'e due e, anzi, per tutt'e tre; cioè anche per Clem. E' bene che questa brava figliuola apra le ali e incominci un po' a volare, fuori di casa, in mezzo alla vita. Me lo diceva anche Frasso, stanotte, al giornale. Tenere i figli in gabbia è una forma di paternità «sui generis», fuori tempo, fuori moda: quella di papà Germont nella «Traviata» quando chiede al figliuolo con tanto di baffi chi gli abbia cancellato dal cuore: «di Provenza il mare e il suol...». Io non sono Germont, vecchia cariatide, gentiluomo antidiluviano, padre da museo. Io sono Filippo Triara, giornalista dinamico, giornalista dell'evo moderno, padre di larghe e nuove vedute. L'impiego è conveniente. Mille lire non sono da buttar via. E Clem potrà farsi qualche bel vestitino di più. Nè a Cinecittà sarà senza guardia: c'è Frasso che le vuol bene come se fosse un secondo padre o il fratello del padre: vale a dire, lo zio. Zio Andrea! E zio Andrea diceva anche questo, stanotte: «Chi sa che le fate non veglino ancora su la seconda delle tre stelle e che Clem non venga a Cinecittà per trovarvi un marito migliore di quello che può trovare ingabbiata in cinque stanzette in cima all'Aventino. Non si sa mai! Clem è bella. E lassù girano per i viali molti bei giovanotti: attori che guadagnano centomila lire per un paio di baci e mezza dozzina di sospiri, cantanti che ti svaligiano per un «do» di petto e registi che non fanno vestire un cameriere a spolverare un vestito senza pretendere per questo due o tremila lire al giorno, cioè quante io ne guadagno, lavorando notte e dì, durante un mese.

Affidata a Frasso dalle lacrime e dai baci della signora Triara che non la smetteva più di sospirare come se Clem partisse per l'America, mentre da casa s'allontanava alle nove del mattino per farvi ritorno alle nove di sera, virilmente avviata alla sua nuova attività da Filippo Triara che, per essere pronto alle nove, aveva dormito solo tre ore, mezzo vestito, sopra un divano nella stanza da pranzo, la seconda delle tre stelle, compatita nell'umiliazione dalla sorella maggiore, invidiata nella libertà dalla minore sorella, partì in compagnia di Frasso, la mattina dopo, in sè divisa tra la speranza e la paura e sventolando il fazzoletto dall'autobus, come se anch'ella credesse, al pari della madre, Cinecittà in capo al mondo. Ma subito, correndo verso il paese sconosciuto, l'incuriosì quanto Andrea le comunicava per rassicurarla:

— Non date retta a vostra madre. Non vi conduco, piccina mia, nelle foreste dell'Africa equatoriale dove i più voraci cannibali divorano le tenere fanciulle bianche in quattro bocconi dopo averle ben bene arrostite a fuoco lento infilandole sopra le loro lance come polli allo spiedo. Io vi conduco in una bella città moderna, tutta viali e teatri, palazzine e giardini, dove sono lindi e piacevoli uffici, potenti termosifoni contro il freddo, deliziosi ventilatori contro il caldo, rispetto della vita umana, pietà per le fanciulle inermi e dove non si trovano altri leoni che quello che ruggisce così amabilmente nei primi cinque metri d'ogni film della «Metro Goldwyn Mayer» e una sola qualità di serpenti: quelli che una certa non disinteressata maldicenza mette in giro, tra sorrisi e saluti su cui non c'è troppo da fidare, da un tavolino all'altro nei diversi saloni dove, a prezzi differenti, fanno colazione aristocrazia e plebe di Cinecittà. Rassicuratevi. Scarsa la flora perchè, necessitando il sole alla preparazione dello spettacolo al buio, gli alberi anche nani sono rigorosamente proscritti dal territorio, la fauna è per contro assai ricca e vi s'incontrano animali delle più svariate categorie: l'asino, per cominciare, non vi è sconosciuto; la tigre, di solito bionda e con unghie rosse e labbra dipinte, vi ha nome di prima donna; gli orsi vi si presentano sotto lo aspetto di eleganti registi in maniche di camicia i quali sdegnano l'umana compagnia e, a tutela del loro commerciale prestigio, si chiudono con freddezza polare in quello «splendido isolamento» ch'era una volta privilegio dell'Inghilterra quando, più piccini di lei tutti gli altri, l'Inghilterra non aveva ancora bisogno di nessuno; non mancano i lupi, cioè avveduti amministratori i quali quando voi chiedete cento vi offrono dieci e, se accettate il dieci, studiano subito il modo di farvi accettare, in via di transazione, nove, otto e anche meno, sì da accostarsi alla loro cifra prediletta che è, manco a dirlo, lo zero; abbondano, reparto virile, i pavoni; non mancano, reparto femminile, numerose civette. Appaiono sovente, quando si vedano in giro per gli stabilimenti i critici, anche larghi voli di corvi a caccia di cadaveri di film assassinati proprio da loro. Dimenticavo dirvi che, spostandosi di continuo da un teatro all'altro larghe folle di generici, s'incontrano spesso per i viali pigre mandre di pecore. Ma vi sono soprattutto due animali ivi tenuti in particolare pregio e sovente a caro prezzo; e sono, per vostra regola, il pappagallo ed il cane.

— Solo bestie? — interrogò un po' smagata Clementina Triara. — L'uomo non c'è?

L'uomo c'è, — rispose Frasso rassicurando Clem. — L'uomo c'è; e vi si incontra anche sovente, regista, attore od autore, e qualche volta anche critico, un illustre grand'uomo. Tuttavia è necessario riconoscere che la bestia, com'è d'ogni luogo ove il mondo animale si ammassi, vi è in quantità superiore a quella degli uomini. Tanto più che, l'uomo essendo stato definito animale ragionevole, sovente l'uomo cinematografico — e nel dir uomo intendo dire anche la donna, — nel dimostrarsi sprovveduto d'ogni ragionevolezza, anche se sta su due zampe sole ci permette di considerarlo solamente in apparenza diverso dall'animale quadrupede.

Rideva. E rideva, di gusto, con Frasso, anche Clem, la quale, appena varcata la soglia di Cinecittà, non ebbe campo di studiare lo sconosciuto paese dato che subito, alla terza o quarta palazzina, Andrea Frasso la ficcò dentro una stanza presentandola alle persone che ivi erano impegnate in vivaci discussioni; ed avvertendo la fanciulla:

— Questo è, signorina Clem, il vostro ufficio.

Seduta alla sua tavola, tra macchina da scrivere e calamaio, Clem, intimidita, domandò:

— E che cosa devo fare, signor Andrea?

— Nulla. — rispose Frasso. — Per ora nulla. Il carattere specifico del lavoro cinematografico è l'intermittenza. Lunghi periodi di ozio completo sono d'improvviso interrotti da vertiginose folate di lavoro febbrile. Il segreto del luogo è la pazienza: così quando non c'è nulla da fare come quando c'è da far troppo. Gli uomini che popolano questa bizzarra e pittoresca contrada non hanno mai saputo, da quando il mondo pellicolare esiste, distribuire con metodo queste due cose che sembra facile mettere in perfetto accordo e in stabile equilibrio: le ore disponibili per il lavoro e il lavoro medesimo. Codesti uomini per i quali l'orologio in tasca o al polso è un adornamento assolutamente superfluo, oscillano di continuo tra la giornata vuota in cui ventitrè ore e mezza sono di troppo e la giornata strapiena in cui quarantott'ore sarebbero ancora insufficienti. Voi capitate qui in un periodo di giornate vuote. Adoperatele dunque come volete: o a leggere il giornale, o a contare cento volte di seguito da uno a mille o a telefonare a vostra madre che è in grave pensiero per farle sapere che, grazie a Dio, voi siete ancora viva e che qui tutto va bene.

Due dei tre uomini che erano nella stanza quando Clem e Andrea v'erano entrati uscirono subito. Uno solo dei tre rimase nel vano della finestra, contro luce, guardando fissamente Clem. Nè si mosse quando Andrea scappò via dopo aver dichiarato alla signorina Triara che il suo segreto per essere a Cinecittà considerato necessario a tutto senza far nulla era quello di farsi vedere nel maggior numero possibile di luoghi quasi contemporaneamente, in un miracolo d'ubiquità pari a quello per cui andò leggendario ai suoi tempi tanto correva veloce da ogni parte, Sant'Antonio di Padova. Clem, rimasta sola, guardò di sottecchi l'uomo rimasto nel vano della finestra: un giovane di trent'anni, alto, elegante, biondo, con due grandi occhi azzurri nel volto pallido sotto grandi ciglia che l'ombreggiavano come se dovessero nascondere una luce troppo viva dietro un velo di seta. Per aver l'aria di fare qualche cosa, Clem aperse a caso un libro qualunque che le era davanti, ma subito una mano sottile e ben curata apparve sopra la pagina, chiudendo il libro prima ch'ella avesse potuto leggervi un solo rigo:

— Non leggete, signorina, questo libro che non ha per voi alcun interesse. Parliamo invece noi due. Sarà più divertente.

Clem levò gli occhi sul giovane sconosciuto che sorridendo continuò a dirle:

— Nelle presentazioni i nomi e i cognomi son pronunziati così alla svelta che nessuno riesce mai a coglierne uno. Comincio dunque dal chiedervi come vi chiamate e dal dirvi come mi chiamo io. Sono Basilio Roero, buono a nulla.

— Io mi chiamo — rispose intimidita Clem. — Clementina Triara. Ma a casa, per fare più presto, tutti mi chiamano Clem.

— Clem mi piace, — rispose il giovane. — Era il cognome dell'unica donna un po' degna di lui, Maria Clem, che mise qualche giorno di lieto azzurro nella procellosa e buia vita di Baudelaire. Amate questo poeta?

Mortificata della sua ignoranza, Clem abbassò gli occhi:

— Non lo conosco. O, per essere più precisa, ne so unicamente nome e cognome.

— Vi farò conoscere io tutt'il resto, — assicurò il giovane. — Ma il vostro cognome non m'è nuovo, Triara... Non c'è un giornalista che ha questo cognome?

— Sì, Filippo Triara. Mio padre.

Il giovane battè le mani:

— Lo conosco benissimo. Lo leggo sovente, assai volentieri.

Clem si strinse nelle spalle:

— Lavora, povero papà, per farci vivere. Siamo tre sorelle che gli pesiamo molto sopra le spalle. Avrebbe potuto valer assai più di ciò che vale. Ce lo dice sempre, ridendo: «Per colpa del padrone di casa, io mi son giuocata l'immortalità...».

Risero tutt'e due, Roero e Clem, scambiando nella curiosità due sguardi che erano già quasi cordiali.

— Mi permettete di sedere di fronte a voi, signorina Clem? Ho sin dal primo momento non so quale intima sicurezza che noi diventeremo presto due grandissimi amici. Volete darmi, attraverso questa grande tavola che ci allontana, la vostra

(Continua nella pagina seguente)

— ...Servirà ad avvicinarci un pò nel primo incontro... (Disegno di Brunetta)

(Continuazione dalla pagina 5)

piccola mano? Servirà ad avvicinarci un po' nel primo incontro.

Dando la mano a una stretta di Basilio Roero, Clem guardava tuttavia con diffidenza il giovane che le parlava e le sorrideva.

— Non voglio vedere nei vostri occhi, fin dal primo momento, — disse Roero, — quei varii punti interrogativi che hanno tutta l'aria di dire: « Da dove è mai uscito questo bizzarro individuo? Non sarà costui un pericoloso personaggio? Che cosa vuol da me quest'uomo di cui a mala pena conosco il nome? Non sarebbe opportuno che gli dicessi sin dal primo minuto: — Signore, cambiate strada. Sono una ragazza per bene. Non c'è da far niente con me »?

— Leggete nei miei occhi pensieri — dichiarò Clem sorridendo, — che non sono affatto dentro di me.

— Tanto meglio, — affermò. — Avevo paura che ci fossero e volevo subito, nel caso, mandarli via con un'esplicita dichiarazione che è la seguente: « Rispetto le donne che non conosco e mi ostino a rispettarle anche dopo che le ho conosciute. Non ho mai commesso male azioni se non verso me stesso. In quanto faccio o dico non v'ha mai nascosto un secondo fine. Solamente ho l'istinto misterioso del rabdomante e, quando incontro una sensibilità che può accostarsi alla mia, mi fermo di colpo nella sicurezza assoluta che dietro la roccia del primo difficile incontro, c'è l'acqua delle amicizie felici ».

— Tutto questo — riconobbe Clem, — è molto grazioso. Ma mi farebbe piacere, dopo tanti preamboli vaghi, sapere con precisione chi siete.

Basilio Roero cercò una definizione esatta di sè stesso senza riuscire a trovarla:

— Non è facile dirvelo con una sola parola. Se lo chiederete a mia madre vi risponderà: « Un ottimo figliuolo... » La questura può rispondervi: « Un cittadino illibato, fedina criminale pulita... » Qualche amico che mi conosce a fondo vi dirà: « Roero è un poeta... » Ma se di me chiedete a Cinecittà, mille voci son pronte a gridarvi con la più commovente concordia: « E' semplicemente un matto... ».

— Non ci credo, — rispose Clem guardandolo con gli occhi negli occhi. — I vostri occhi, sereni e tranquilli, non sono occhi da matto. Azzurri e lontani, fanno piuttosto credere a quanto assicurano i vostri amici: « Un poeta... »

Basilio rise:

— Non c'è contraddizione. Per molta gente assennata poeta e matto, signorina, son due diversi vocaboli che voglion dire l'identica cosa. Comunque, se son poeta, non dovete credermi occupato a scrivere, su grandi fogli di carta e con adorni caratteri, canzoni o sonetti che vogliano strappare il primato della poesia moderna a Leopardi o ad Ugo Foscolo. Io non scrivo la poesia che mi sta dentro. Assai più modestamente la vivo. E, se dovessi tradurne una parte, la più battagliera, fuori di me, non scriverei sicuramente tragedie per il teatro come Vittorio Alfieri buona anima. C'è in una pagina di Andersen la Strega della Palude che ha messo in tante bottiglie la poesia degli uomini e della vita, con le relative etichette: dalla poesia del mese di maggio che, se una goccia ne cade al suolo, subito si vede apparire uno stagno tra prati fioriti di giaggioli e di èriche, alla poesia domestica di cui ogni popolo fa, con mezzo cucchiaino di quel nèttare, la sua diversa zuppa nazionale, il Tedesco condendola con la sua salsa filosofica, l'Inglese diluendola con la sua broda pedagogica, il Francese assaporandola di pettegolezzi e di chiacchiere. No! Io non vedo la mia poesia scritta o stampata sopra la carta. Io la vedo... Indovinate un po', signorina Clem, dove mai io la vedo, povero matto, la mia poesia?

— Nell'amore? — osò chiedere, arrossendo un poco, Clementina Triara.

— No, — rispose Basilio. — Io la vedo e la voglio nel film.

Accese una sigaretta offrendone a Clem un'altra. E, col fumo, mandò in aria anche i suoi pensieri:

— Naturalmente nessuno ci crede e non c'è un pazzo più pazzo di me che mi prenda sul serio. E la mia prima pazzia è questa: che io credo di dover fare di tre diverse persone una persona sola, di tre terzi di cervello un cervello unico e di tre frammenti di artistica responsabilità una responsabilità totale, unitaria, pienamente consapevole. Non so se voi già sappiate queste cose. Tuttavia ve le spiego lo stesso. Vi siete mai domandato, andando a vedere i film nella sala di proiezione, chi manipoli, poeta, autore, quelle rappresentazioni sopra lo schermo? Tre individui, signorina, o, per meglio dire, tre diversi elementi: un seme, un fiore e una forbice. Un soggetto dà il seme. Una sceneggiatura costruisce foglia per foglia, pistillo per pistillo, il fiore. Poi, terza, viene la forbice: cioè il regista, che taglia, pota, aggiusta, rivede, rifà, con artificiali innesti, nei misteriosi segreti della serra, personale fantasia, suo stile, cifra sua, quanto natura e poesia avevan già spontaneamente preparato senza di lui. E sono tre: il film è di tre. E invece no: il film non sarà poesia se non quando sarà figlio e fiore d'un solo uomo, fantasia, cuore, pensiero, occhio, tutto del regista-poeta o del poeta-regista, senza violazioni altrui nel regno individuale della libera creazione, senza contaminazioni. Così, nella musica, volle il gran Wagner: suo il poema, sua la musica, suo lo scenario, suo il quadro, suo persino il teatro, a Bayreuth. Così vuole, come già il gigante, anche il nano che ci sta davanti, Basilio Roero: « Datemi una leva e vi sollevo il mondo! », gridava Archimede. Io dico datemi un teatro, due milioni, tre mesi di tempo; e vi farò vedere che cosa il cinema potrà essere e dovrà diventare quando gli uomini ciechi e sordi non spunteranno più, o inetti, o ignavi, o imbecilli, su questa meravigliosa magia della luce e dell'ombra e su le sue prodigiose possibilità di creare la favola, di raccontare il miracolo agli uomini, pittura, scultura, musica, poesia e più ancora di tutto questo; cioè tutto questo insieme amalgamato coi suoi lambicchi da quel mago della fantasia che Andersen, il mio divino e caro Andersen nato da un ciabattino in una culla vegliata dalle fate del Nord e scortata dai cigni di Copenaghen, chiamava il « Genio della favola » mentre io invece lo chiamo il Principe dell'Immaginazione. Bei discorsi inutili che voi, signorina Clem, state ad ascoltare a bocca aperta come fanno i bambini. Ma questi che qui mi ascoltano non sono bambini sitibondi e affamati di sogni. Son tutti uomini aridi e corti nelle contingenze precise della realtà. E mi ridono in faccia: « Basilio è un matto! »

Lucio d'Ambra

(Continua)

(Proprietà riservata)

Documentario di Silvana Jachino. (Fotografie di Achille)

QUADERNO DELLE DIVE

Silvana Jachino

Voglio cominciare l'articolo con i risultati di una mia piccola e istruttiva inchiesta: che cosa fanno le dive nelle pause della lavorazione?

Mireille Balin, chiede una sigaretta e un goccino di cognac. Fumando e sorseggiando conversa, elettricamente, con la prima persona che le capita. A parità di vicinanza, preferisce gente del suo sesso. Isa Miranda è peripatetica. Va da un capo all'altro dello studio con passo lento e pensoso. Luisa Ferida preferisce studiare i particolari scenografici e, curiosando, prelustra diligentemente tutti i dettagli della effimera architettura e del complesso arredamento. Milena Penovich canta a mezza voce. Maria Denis squaglia nel suo palato la più ricca varietà di cioccolatini. Assia Noris sospira. Elsa De Giorgi declama Catullo e Tibullo.

V'è chi ripassa i conti della sarta, chi almanacca uno strattagemma per squagliarsi, chi pensa all'amore. Silvana Jachino si asside e non parla. Rimane fissa a guardare e la sua attenzione, il suo ardore, la sua meraviglia sono tutti nella vivida luce degli occhi. Ma dalla immobilità, dal silenzio e dalla estaticità di questa donna, non si spande il velo grigio che chiude ogni orizzonte al puro sentimento della bellezza, non si distacca la immagine evanescente dell'illusione. Nasce la musica.

Il suo raccoglimento è armonia ed armonia è il suo corpo.

Il ritmo, il tono, il calore e la forma sono i cerchi magici dai quali Silvana è emersa alla vita e con i quali ella ha allacciato la inobliabile fanciullezza al primo fiorire dei sogni. Voi mi direte: è figlia di un noto compositore e di una pittrice celebrata. E' vero. Da tanta fusione d'arte non poteva non uscire un sembiante ideale.

Il maestro Carlo Jachino, ancor prima che Silvana nascesse, trascorreva il tempo bello delle stagioni sulle rive del lago di Como, in un angolo di pacata beatitudine. Qui egli traeva la sua ispirazione; qui il suo estro si innalzava.

Forse allora l'impeto della lirica raggiungeva il volto e l'anima della creatura che attendeva di essere pensata.

— Quando a quattro anni, per la prima volta mio padre mi condusse nel suo rifugio lacustre — mi dice Silvana — sentii subito che io avevo già vissuto sotto l'azzurro di quell'arco di cielo, di quella lastra d'acqua, di quella pergola incantata.

Non voglio far chiaro nei misteri. Tutti coloro, però, che rientrano nell'ambito della perfezione, che hanno qualche cosa di originale o di nobile da rivelare, sentono di avere avuta una esistenza immediatamente anteriore, palpitante ancora di sensazioni e di realtà.

Quanto tempo Silvana Jachino è rimasta nel giardino comense, al riflesso iridescente del lago? Non lo ricorda.

— Ricordo soltanto — aggiunge — che ritornai a Milano quando avevo l'età più felice: quella in cui i tremori della bimba si tramutavano nei primi capricci della donna. Vi confesso che presi un capriccio folle... Volevo fare la ballerina. Comprenderete benissimo quale successo ebbe nell'ambito familiare questo mio candidissimo desiderio.

— Gambe musicali, le vostre: gambe che, nella danza, non possono non avere la più smagliante manifestazione.

— Già, quello che mi dicevano tutte le amiche; ma come farlo comprendere ai miei genitori? Dovevo studiare dal mattino alla sera. Quando, però, potevo chiudermi nella stanza da lavoro, anzichè curvarmi sul tavolino, mi lanciavo nel vortice della danza, creando nuove figurazioni, come fa il vento.

Presa dall'impeto, Silvana si alza e sta per lanciarsi in un giro di ebbrezza.

— Calma, calma, signorina. Volete dirmi perchè i vostri genitori, contrarissimi alla danza si sono invece mostrati favorevoli al cinematografo?

— Ho una grande tendenza per il disegno. Non mi accusate di immodestia, ma sono un po' come Giotto. Qualsiasi cosa mi capita a tiro, ci faccio il mio merlettino di bianco e nero.

— Non avete risposto alla mia domanda.

— E' quello che sto facendo. Questa attitudine al disegno convinse i miei genitori a procurarmi un posto nella Accademia di Brera. Ed ero proprio in procinto di partire per Brera quando Giovacchino Forzano, intimo di casa nostra e librettista di mio padre, una sera a cena disse tranquillamente: « Silvana potrebbe fare del cinematografo ».

— Ed ecco la musica, dopo aver cantato alla fonte di questa vita stupenda, ne comincia ad intessere il destino.

— Avete profondamente ragione. Sono passata dagli studi classici ed artistici al teatro di posa attraverso i fili sonanti del pentagramma. Soltanto la relazione esistente tra mio padre e Giovacchino Forzano, relazione che ha avuto i suoi frutti in « Giocondo e i suoi re », rappresentata nei maggiori teatri, poteva permettere un così vivo distacco dalla quiete del mio prefissato pogramma. I miei genitori furono felici ed orgogliosi di affidarmi al sicuro talento ed al dolce affetto di Forzano. Mi stabilii a Tirrenia. Vissi i primi giorni in una atmosfera di fiaba. Tutto il mondo per me si cambiava e assumeva gli aspetti fantastici che io adoravo e agognavo. Nel breve periodo propedeutico, feci tesoro di tutti gli insegnamenti. Si girava « Fiordalisi d'oro ». C'era da guardare, con gli occhi spalancati e con l'animo aperto alla meraviglia, l'interpretazione di una grande attrice: Mary Bell. La fiamma della rivoluzione francese mi avvampava. La mia era una parte modesta e non tremavo. Ma ero troppo vicina al boia, troppo lucente era la lama della ghigliottina e troppo carico di realtà era il sangue rosso che Camillo dipingeva sulle travi verdi e sul lastrico, sul legno adusto e sui volti macerati. Perdonatemi l'ardire, ma in quei momenti, in quei fulgidi momenti dell'inizio, ho subito sentito una potenza di rappresentazione che ancora vibra in me e che ancora nessuno ha voluto o saputo trarre dal tormento e dall'ansia. Quante interpretazioni nella mia carriera cinematografica non hanno dato il bello al mio spirito!... Sono, poi, passata da « Aria del continente » a « Bertoldo », da « Ballerine » a « Cavalleria », da « Corsaro nero » a « Gatta ci cova », da « Crispino e la comare » a « Partire », da « Lotte nell'ombra » a « L'ultimo scugnizzo ». Una serie di conquiste per un'attrice che stacca il lauro dai tronchi dorati dell'illusione; una serie di rinunzie alla mia sete di superamento e di rivelazioni. Un giorno volevo abbandonare il cinematografo. Tornai a Milano e dissi: ora comincia un'altra vita. Fu una cosa tremenda. Non so come spiegarla. Mi rivolgo a chi ha lasciato, così per un capriccio, una persona che non sapeva di amare... — « Non ci vedremo mai più ». — Dio mio, sento venirmi i brividi; è meglio non pensarci. Ormai sono schiava della macchina da presa; sono schiava delle lampade abbaglianti; sono schiava dei trucchi e dei copioni.

Una pausa; poi:

— Ma non vorrei essere schiava della mediocrità.

Parecchi mesi fa mi recai a Tirrenia per assistere alle riprese di alcune scene della versione inglese di « Tredici uomini e un cannone ».

Non so se conoscete gli stabilimenti Pisorno. Sono tre bracci che si distendono nel palpito verde dell'agro labronico e che racchiudono un paradiso di fiori e di poesia.

Era estate e anche in riva al mare, il caldo si faceva sentire. Vidi un albero maestoso, alla cui ombra aveva posto il famoso cannone.

Ed io mi misi all'ombra del cannone.

Il giovane figlio di Giovacchino Forzano allora mi disse:

— Sotto questi rami Silvana Jachino ha appreso i primi dettami dell'arte cinematografica. Mio padre le leggeva il copione e le illustrava le scene che doveva interpretare; poi la lasciava sola ed ella rimaneva assorta, a studiare. Quando l'intenso lavoro glielo permetteva, mio padre tornava ancora a vigilare la neofita. Silvana di giorno in giorno acquistava, sempre più limpidi, i caratteri e lo spirito dell'attrice; perdonatemi se dico una esagerazione: della vera attrice.

Comprenderete, dunque, quale sia il mio augurio per il vostro tredicesimo film portafortuna, Silvana Jachino. Ma voi non avete bisogno di auguri; siete già vittoriosa, perchè la vostra guida è nel vostro gusto squisito, nel vostro ingegno vivace, nella vostra raggiante bellezza.

Anassimandro

CINE-CITTÀ E DINTORNI

Discorso sul gusto

Cinecittà non sarebbe una vera grande città, se non avesse qualcosa del villaggio. Anche nelle sue « farmacie » si chiacchiera, si perde tempo, si fa qualche maldicenza, si taglia qualche panno di lana o di seta. Mezz'ora rubata alle due di pausa, che si trascorrono, come chiamarlo?, nel refettorio. (Da un angolo dell'ampio salone delle vivande, il dott. Oliva fulmina con gelido occhio gli oziosi, e medita sulla costruzione di una mangiatoia alta e stretta ove i forzati del cinema siano costretti a mangiare in piedi e in fretta!).

Invece, si rimane alla lunga tavola a centellinare il vino bianco di Grottaferrata e a godere lo spettacolo di Peppino Amato che arriva quando le mense sono già vuote, ma carico di salami piccanti e di latticini rari: due uova coricate su un letto di « provola » diventano una delicata operazione di montaggio; la cottura, il grado di coagulazione della chiara, un vero problema di stile.

Poi si parla. Del più e del meno. Con abbandono, con tolleranza, con disinteresse. La stagione è propizia. Il rien ne va plus *è stato pronunciato. La sorte dello sforzo compiuto nella stagione or ora finita, è già manifesta. Ognuno è sincero, specialmente con sè stesso: l'intransigenza pubblicitaria si allenta, si ammorbidisce. Produttori, operatori, registi, attori, giornalisti, attrici, fotografi, tutti partecipano alla « chiacchiera » e alla « diceria », con quella intima rilassatezza che è nota solo a coloro che compiono il duro, snervante sforzo della fatica cinematografica o teatrale.*

Si parla di film « che si potrebbero fare » e che non si faranno. Si parla, anzi, quasi solamente di quello che non si farà. Pessimismo? E' un modo per dare di sprone alle energie. E' il momento in cui si può essere scontenti. La scontetezza non è che un esame di coscienza. Quanta strada compiuta, ma quanta ancora da compiere. « Luciano Serra » trionfa sugli schermi principali della penisola: è la prima volta che abbiamo la chiara sensazione di aver compiuto uno sforzo pienamente adeguato agli intenti.

Ecco un film, con uno stile italiano, con una vita italiana, emozionante, drammatica, ma senza rettorica, senza quel tronfio e quel forzato che tradisce la nobile nostra ritrosia a portare i sacri sentimenti della Patria nella quasi contaminazione delle arti spettacolari.

Ma un film non è una cinematografia, e ognuno sente che una volta all'anno bisogna pur raccogliersi per noverare le cose che mancano e le nuove mète da raggiungere. Oggi, per esempio, in certi settori della tecnica gli stabilimenti di Cinecittà non hanno niente da invidiare alle attrezzature industriali degli altri paesi: un auditorium *unico al mondo, una serie di teatri di posa estremamente perfetti, delle maestranze scenotecniche di una consumata maestria, operatori dallo sguardo calmo e sicuro capaci di sorreggere con tatto un regista pericolante, montatori che hanno il senso del ritmo e della curva narrativa...*

Tutto quello che Cinecittà poteva fornire al cinema italiano, ecco, è pronto. Che cosa manca, dunque, perchè la produzione raggiunga il tono, la completezza degli impianti tecnici? Forse solo dei dettagli, niente altro che la soluzione di alcuni problemi minori. Ma di dettagli, di problemi minori è fatta, appunto, la resistenza di un grande cinema.

Guardiamo, per esempio, questi giovanotti e queste ragazze, sempre più giovani, sempre meglio dotati, che si accingono a debuttare sugli schermi italiani. Non è possibile che, dopo aver sentito tanti piccoli problemi, come quelli della decorazione scenica del montaggio, del truccaggio, i produttori non sentano la necessità di dare a questi giovani astri appena accesi una preparazione già dettagliata e adeguata ai compiti che saranno loro affidati. Se si vuole che le nuove reclute diano il rendimento di vere stars, *bisogna che diventino anch'esse dei miti. Miti di che? Soprattutto di eleganza. Specchi di eleganza. Naturalmente non si tratta, qui, di puro problema di vestiti e di annessi. Esiste anche questo problema, ed è essenziale, ma ha aspetti pratici ed organizzativi che non potremmo affrontare in questa sede.*

Quel che conta, — ben più difficile a conquistare, — è l'eleganza, la proprietà del portamento. Usiamo una formula barbogia: il modo di porgere. Non si creda che questo piccolo problema sia proprio facile da risolvere. Voi volete che un film rappresenti un ambiente mondano italiano: il gran mondo, la società dei frequentatori di un grande albergo climatico, il chiuso e misterioso ambiente dell'aristocrazia romana. E' un compito difficile, molto difficile. Il lusso italiano, il lusso europeo, è molto diverso da quello americano. Il fattore personalità e il fattore stile hanno una preponderanza decisiva sul valore economico dei mezzi impiegati. Ricordate Angelo *di Lubitsch? Il carattere « inglese » di quegli interni era reso con una straordinaria minuzia di dettagli.*

Cosa può fare oggi un produttore italiano? Egli prende una coppia di giovani attori: lei di soli diciassette anni, bella come un fiore, intelligente; lui di ventitrè anni, fotogenico, ardito, simpatico. Vengono di fresco da un ambiente piccolo borghese: dove volete, poveri ragazzi!, che abbiano visto dei marchesi e delle contessine? Penserà, osserva qualcuno, il regista a far loro un conveniente carattere. Storie. Prima di tutto il regista, che è un rude lavoratore, può trovarsi nelle stesse condizioni dei suoi attori: che ne sa lui?

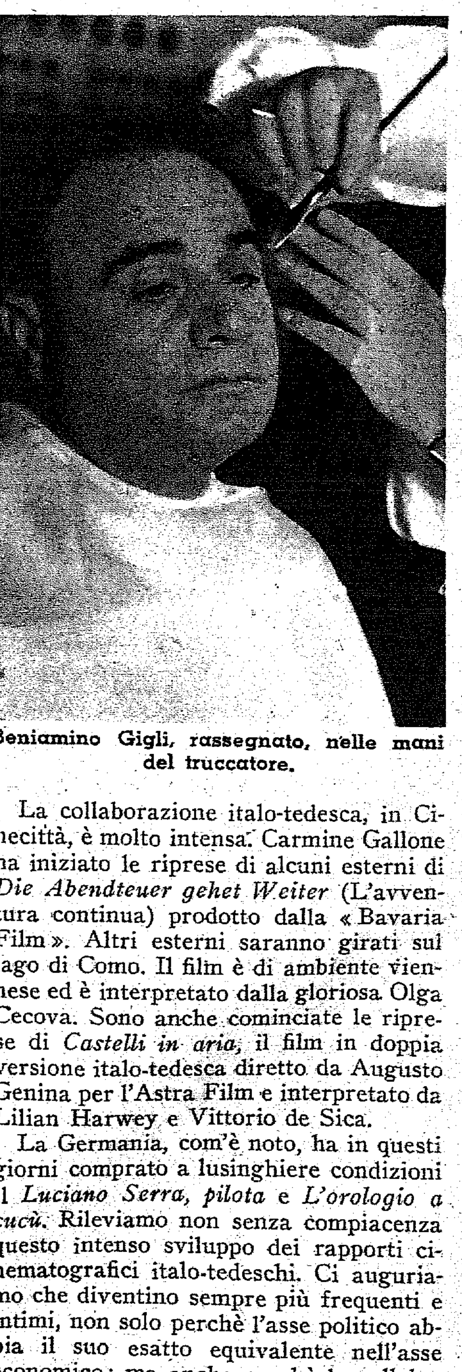
D'ordinario, il problema si risolve così: si mettono indosso al giovane « marchese » tutte le novità della moda maschile (cravattoni, fazzolettoni, giacche a quadroni e senza baveri) e gli si dà un'aria altera e sdegnosa. Ma no, miei cari! Perchè un vero marchese porta lo stesso taglio di vestito per dieci anni filati e qualche volta non ha più di tre giacche e quattro calzoni, senza tener conto che odia le « novità ». Si narra che Lord Brummel, quando aveva la sensazione che qualcuno s'era voltato al suo passaggio, correva subito a casa a cambiarsi. La regola è sempre questa. Guardate Robert Montgomery in tutti i suoi film. Guardate Herbert Marshall. In quanto all'alterigia, nuovo errore: nove volte su dieci un vero gentiluomo è bonario e alla mano senza perdere il suo carattere di distinzione. Ricordate il Maggiordomo *e quella indimenticabile figura di Roland Young nella parte di un lord ubriaco e cretino? Ubriaco e cretino, sì, ma gran signore per tutti i pubblici, per tutte le sensibilità.*

Certo passerà del tempo prima che si formino dei temperamenti così versatili. Tuttavia, bisognerà pur cominciare. E intanto sarà bene usare con larghezza l'ufficio dei consulenti. Perchè Cinecittà non dovrebbe avere dei dittatori del gusto maschile, ai quali affidare l'educazione dei giovanissimi attori? Dei dittatori che sapiano scegliere dei sarti e dirigerli e che abiano una provata esperienza di personale eleganza.

Chi si è reso conto che l'attraversare un salone, per una ragazza di vent'anni, è infinitamente più difficile che interpretare con passione una scena d'amore?

Ma il pubblico, dirà qualcuno, non si interessa di queste sfumature. Piano. Non saprà certo manifestare un interesse critico, tuttavia la distinzione di un modo di fare, di un certo ambiente, di una certa persona si percepiscono per istinto, per intuito. Allora un film, bello o brutto, rimane quello specchio di una vita ideale, superiore, raffinata, che costituisce la sua ultima garanzia di successo.

Cons.



Beniamino Gigli, rassegnato, nelle mani del truccatore.

La collaborazione italo-tedesca, in Cinecittà, è molto intensa. Carmine Gallone ha iniziato le riprese di alcuni esterni di *Die Abendteuer gehet Weiter* (L'avventura continua) prodotto dalla « Bavaria Film ». Altri esterni saranno girati sul lago di Como. Il film è di ambiente viennese ed è interpretato dalla gloriosa Olga Cecova. Sono anche cominciate le riprese di *Castelli in aria*, il film in doppia versione italo-tedesca diretto da Augusto Genina per l'Astra Film e interpretato da Lilian Harwey e Vittorio de Sica.

La Germania, com'è noto, ha in questi giorni comprato a lusinghiere condizioni il *Luciano Serra, pilota* e *L'orologio a cucù*. Rileviamo non senza compiacenza questo intenso sviluppo dei rapporti cinematografici italo-tedeschi. Ci auguriamo che diventino sempre più frequenti e intimi, non solo perchè l'asse politico abbia il suo esatto equivalente nell'asse economico; ma anche perchè la collaborazione dei due così diversi temperamenti, italiano e tedesco, sul piano dell'arte cinematografica, non può essere fonte che di benefici.

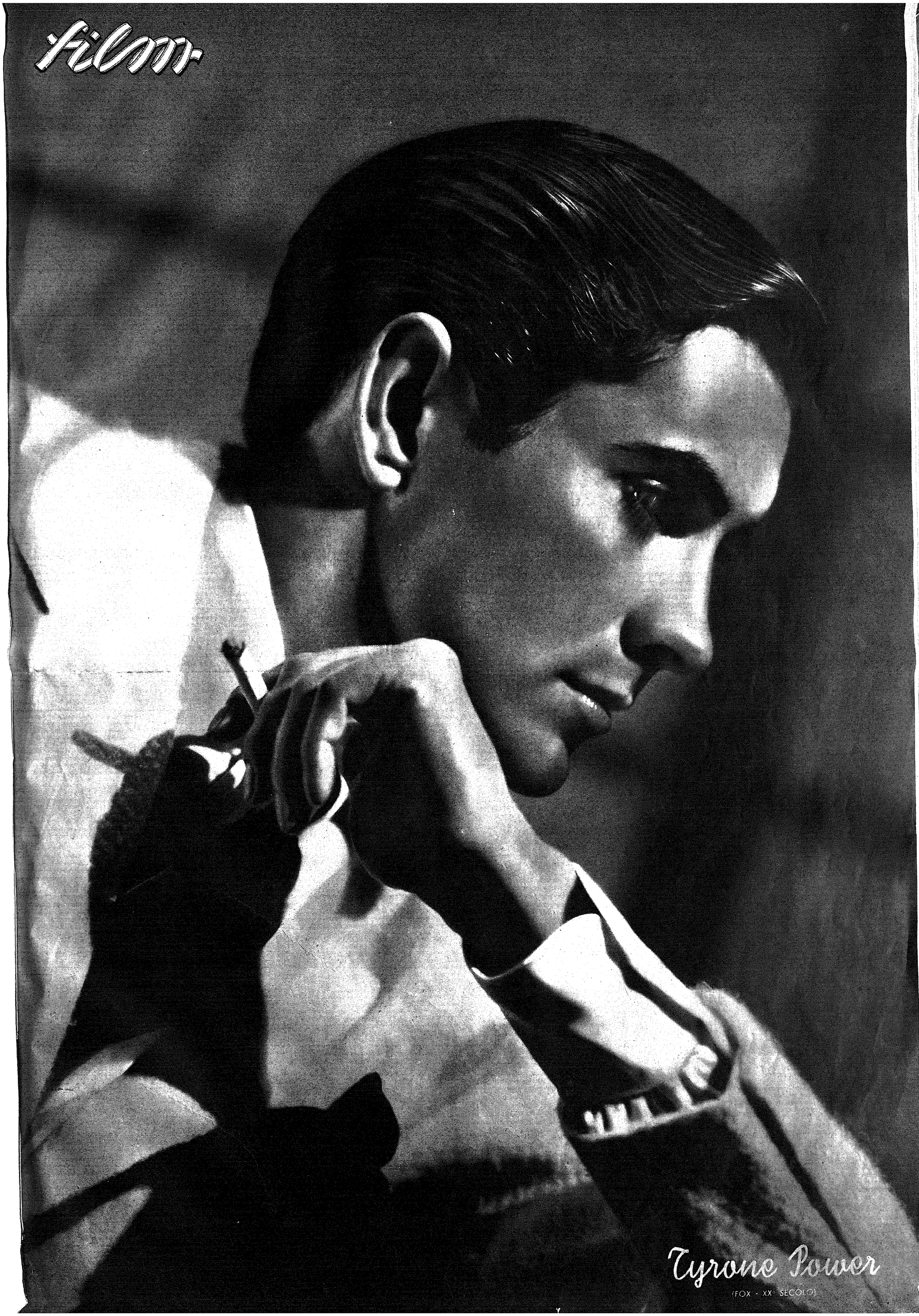
***

Ettore Fieramosca è ormai quasi completo. Mancano alla Disfida solo alcuni dettagli che si girano in questi giorni a Cinecittà. Il valore artistico di questo grande film si rivela superiore ad ogni aspettativa: la bellezza di alcune inquadrature è veramente meritevole del più alto elogio.

***

Si danno gli ultimi tocchi alla sceneggiatura e al piano di produzione di *Grandi Magazzini*, interprete Assia Noris e Vittorio De Sica, regista Mario Camerini; *A bocca nuda*, interprete Doris Duranti, Enrico Glori, Alberto Manfredini, regista Corrado d'Errico; *Giuochi di società*, interpreti Elsa Merlini e Vittorio De Sica, regista Oreste Biancoli.

Vanna Vanni al sole di Cinecittà.


film
Tyrone Power
(FOX - XX° SECOLO)

Commedie di giovani

Firenze, ottobre

Un comunicato Stefani ha dato notizia a suo tempo, dell'esito del Concorso bandito anche quest'anno dal Teatro Sperimentale dei G.U.F. fra i commediografi italiani che non abbiano oltrepassato i 32 anni: su 84 copioni pervenuti alla Commissione esaminatrice, ne sono stati scelti quattro per la rappresentazione: «Eva Strümmer» di Francesco Ferrari di Pavia; «Dentro di noi» di Siro Angeli di Roma; «Dopo l'assalto» di Mario Battistelli di Udine; «L'abate di Selvanera» di Amerigo Gomez di Firenze.

La Commissione ha fatto le cose con molto scrupolo e diligenza: i copioni sono stati letti «tutti»: un primo spoglio li ha ridotti alla metà (è incredibile come ci sia tanta gente che crede di poter scrivere una commedia senza possedere nemmeno gli elementi della tecnica teatrale, senza avere un'idea apprezzabile!): sui residui quaranta copioni si è esercitata l'opera di selezione che ha portato ai resultati anzidetti.

Le commedie scelte — si può dirlo senza violare nessun segreto — hanno pur con i loro difetti, serie qualità di forma e di sostanza. Quella che è apparsa a tutti la migliore per l'idealità che la muove e per il modo con cui è svolta, «Eva Strümmer», è la vita in quattro tempi di una donna esemplare che dedica tutta sè stessa alla famiglia e alla patria: crediamo che qualche nostra attrice sarà tentata di curarne la realizzazione, vista la scarsezza di «belle parti» che presenta il teatro moderno. L'autore, Francesco Ferrari, è un ignoto: sarà merito di questo concorso di averlo scovato.

«Dentro di noi» è di un autore che il teatro dei G.U.F. conosce bene e che fu premiato due anni sono ai Littoriali con la sua commedia «La casa»: l'anno scorso ci dette un altro lavoro: «Mio fratello il ciliegio». Siro Angeli, che è l'autore (conosciuto anche per un notevole libro di versi) descrive, in questi lavori, la vita dei contadini della Carnia, della quale è originario: fra i rustici amori, le morti, le gioie e i tormenti di questa gente, si fa strada sempre un più vivo sentimento di attaccamento alla terra e alla compagine familiare.

In «Dopo l'assalto», Mario Battistelli di Udine rievoca episodi di trincea. La ruvida scontrosità dei soldati a contatto di un elemento giovane e raffinato crea contrasti pieni di evidenza, accentua la commovente conclusione che idealizza il sacrificio e la morte.

Gaia, fantasiosa, divertente è invece la commedia «L'abate di Selvanera» di Amerigo Gomez, attore-autore-regista dello Sperimentale: questa commedia non ha pretese di pensiero: ma è una fresca nota opportuna nella gravità delle altre.

Giacchè questi giovani, in genere, non sono allegri: sono pensosi e inquieti più che non lo comporti la loro età: ma il tempo in cui è fiorita la loro giovinezza è materiato di tanta serietà che non è da meravigliarsi che ne sia permeato il loro ingegno.

Dobbiamo compiacerci, però, del tono assai elevato che si deve riconoscere al Concorso: i Commissari sono stati molto incerti se ammettere alla rappresentazione altre commedie che presentavano meriti reali: non lo hanno fatto per considerazioni diverse, che riguardano più che altro la scarsa teatralità di queste composizioni per diverse ragioni assai pregevoli, per l'inopportunità di presentare sulla scena quadri troppo realistici o troppo comuni o, viceversa, troppo trascendentali.

Così una di queste commedie, «I morti», dovuta ad un autore che ha già fatto vittoriosamente le proprie armi, è opera ricca di umanità e di poesia, anche prescindendo da un certo pessimismo conclusivo, ma ci fa assistere per tre atti ai tormenti e ai palpiti di molti disgraziati in una clinica per le malattie del cancro. Soggetto non certo fatto per allettare gli spettatori! Un'altra, «Morte di un personaggio» pecca di eccessivo pirandellismo, per quanto non manchi di tratti originali; un'altra, invece, «Quando cade una stella», è una commedia scritta con equilibrio, con conoscenza del teatro, ma è apparsa troppo «consueta» per un Teatro Sperimentale. La si potrebbe, tuttavia, consigliare a una compagnia regolare come una buona commedia comica, destinata a un lieto successo.

Potrei citare altri esempi di commedie presentate a questo concorso, meritevoli di attenzione: le deficienze che vi si riscontrano e non ne infirmano il giudizio d'insieme, ci fanno credere che questi autori, ancora imperfetti oggi, potranno domani darci qualche cosa di consistente e di apprezzabile.

Vorrei dire anche che questi lavori di giovani sono piuttosto confortanti da un altro punto di vista: dimostrano che i giovani stessi sono compresi della necessità di elevare il teatro dal modesto livello in cui si trova per portarlo in un'aura più pura, verso orizzonti meno limitati: il drammetto borghese, la vicenda sentimentale a lieto fine, non trovano fra i giovani molti adepti. Si cerca, magari sbagliando, di far vibrare qualcosa di questo straordinario momento in cui viviamo, della virilità dinamica che caratterizza l'Italia di Mussolini, mettendo in prima linea i concetti che dominano e sorreggono l'etica fascista: il senso del dovere, della disciplina, l'amore senza limiti verso la patria, l'esaltazione della famiglia e della terra, i tre imperativi essenziali: credere, obbedire, combattere.

I giovani, quindi, ci dànno un insegnamento che non deve andar perduto: si può fare del teatro che sia «del tempo nostro» pur restando «teatrali»; si può interessare, divertire, commuovere (tre imperativi della scena, questi) anche agitando problemi di seria realtà e di una attraenza del tutto ideale.

Che questo insegnamento venga dai giovani è giusto ed è bello: che venga raccolto dai più anziani ed esperti sarà simpatico ed utile: si dimostrerà così che gli autori italiani badano più a dare un patrimonio spirituale e morale al nuovo teatro italiano, che ad aumentare i loro diritti d'autore.

Intanto è bene che l'avvertimento provenga da un teatro che non si propone alcuno scopo interessato: il Teatro Sperimentale di Firenze non pretende altro che mettere in luce l'opera dei giovani, addestrarli ai cimenti della scena: tanto meglio se il suo esempio sarà destinato ad agire anche più in profondità...

Cipriano Giachetti

Sigrid Gurie e Charles Boyer in "Algeri", edizione americana di "Bandito della Casbah".

UN'INVENZIONE ITALIANA

Televisione scenica?

UN NUOVO SISTEMA DI RIPRESA E PROIEZIONE SIMULTANEA A COLORI NATURALI INVENTATO DA UN ITALIANO

Alla pluralità e simultaneità di azioni, luoghi e ambienti si ispirarono il teatro antico, quello medioevale e quello dell'aureo Rinascimento; si ispirarono il cinema e la radio; deve ispirarsi il teatro di oggi; dovrà ispirarsi quello di domani, se il teatro vorrà essere il riflesso vivo e vero della vibrante e dinamica vita moderna, operante in terra, nei cieli e nei mari.

●

Milano, ottobre

Come sia venuto in mente al capo tecnico linotipista Pompeo Mantegari di occuparsi di televisione scenica, è facile capire quando si sappia che il Mantegari è stato direttore scenico, dal 1920 al 1928, di compagnie drammatiche, da quella di Sainati a quella di Zacconi, e via dicendo.

Lasciato a sedici anni il seminario (la madre, vedova, pensava di farne un prete e di finire i suoi giorni in una casa canonica) il Mantegari si avviò all'arte tipografica; ma intanto, essendo la madre patronessa di un asilo, cominciò a scrivere commediole per i ragazzi: la passione per il teatro nacque di lì. Venne più tardi la guerra, e ritornato a Milano, il Mantegari riprese l'antico mestiere, che lasciò alla prima occasione, per entrare in compagnia come direttore di scena. Innamoratosi di una attrice, la prese in moglie; e da allora la Tamberlani lo seguì, anche nei ritorni all'antico mestiere — quando le cose andavano male — oscillando con lui fra i... caratteri del teatro e quelli della tipografia: fedeltà che si estende a una devota collaborazione, dall'aiuto morale a quello artistico, perchè è la Tamberlani che si dispone nella camera di proiezione, e recita, e perfettamente — stupendamente, diremmo — sincronizza... a rovescio. (Valè a dire che, per esempio, da un disco esce la voce della cantante e la Tamberlani fa l'atto di cantare, riuscendo persino a simulare di prendere fiato, al momento di sfoggiare gli acuti, sì che l'illusione è perfetta. Sulle prime, cioè sino a quando non si sa che si tratta di un disco, gli spettatori approvano con quello sporgere del labbro che vuol dire: Poffarbacco, che voce... chi l'avrebbe detto?).

Il Mantegari regista assisteva al tramonto del teatro, a quella crisi acutissima di cui il Duce dette una precisa direttiva di soluzione con la formula «teatro per il popolo», formula che non deve essere intesa soltanto nel convogliare grandi masse, ma anche nel predisporre una espressione che risponda alle masse stesse. Ed eccolo nel chiuso della sua casuccia, eccolo anche nel ritmo delle linotypes, alla ricerca di una soluzione: della soluzione.

E questa gli appare, finalmente, nella disposizione di una camera, anzi, di più camere a specchi prismatici, mediante i quali sarà possibile proiettare grandi immagini a colori — televisione gigante — ad ausilio dell'attore. Ciò che l'attore esprime, sarà non più isolato, ma — quando occorra — sottolineato dal commento, nella proiezione colorata. Un colloquio al telefono, ad esempio, consentirà allo spettatore di vedere e sentire non soltanto la persona che telefona dalle scene, ma — fedelmente proiettata nei suoi colori naturali — anche l'altra, che di lontano ascolta e risponde. Ancora: allontanandosi un attore dalla scena, il pubblico lo potrà seguire nelle azioni ulteriori, perchè all'attore è consentito di uscire e di rientrare nelle camere a specchi, dalle quali la sua immagine è proiettata.

Una nuova tecnica, insomma, che «toglie al teatro la sua vecchia maschera e gli scopre finalmente un volto nuovo e un'anima giovane» come può orgogliosamente affermare l'inventore milanese.

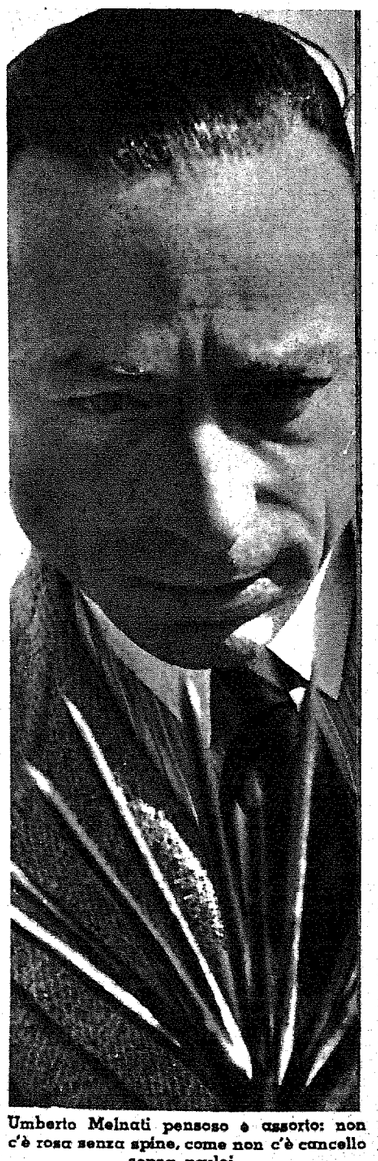
Tecnica di cui diremo, meno sommariamente, in un prossimo articolo, traendone i misteri da quel modellino di palcoscenico, completamente attrezzato e funzionante in tutti i suoi particolari, che l'inventore ha pazientemente, ingegnosamente costruito nella villetta a un piano che egli abita, con la moglie collaboratrice, in via Botticelli al numero 24.

Pochi gradini immettono all'appartamentino dei coniugi Mantegari, i quali cortesemente accolgono il visitatore, e senza tema lo ammettono alla partecipazione del mistero, disposto nella cantina della villetta.

Una testa bizzarra, quella del Mantegari; un volto di madonna, quello di Eloisa Tamberlani.

E' lì, in quella cantina senza finestre, che forse sta la soluzione del problema: la rinascita del teatro. Teatro di masse e per le masse.

Attilio Frescura



Umberto Melnati pensoso e assorto: non c'è rosa senza spine, come non c'è cancello senza aculei...

PALCOSCENICO

Anno teatrale '38-39

DALLA CELEBRAZIONE DANNUNZIANA DELL'ARGENTINA AI FESTEGGIAMENTI DI ERMETE ZACCONI

L'anno teatrale 1938-39-XVII, porta in fronte due nomi: Ermete Zacconi e Gabriele d'Annunzio. Perchè?

* * *

Ermete Zacconi. Recita, credo, da settant'anni. Gli anni dell'unità d'Italia, presso a poco. A parte i valori artistici, meriterebbe soltanto per questo un titolo di paternità dal teatro nazionale. Comunque, la sua lunga fatica, il carattere della sua attività e il successo sempre crescente, che lo ha accompagnato nella sua vita gloriosa, ci portano al simbolo, quasi senza volerlo. Egli rappresenta per noi la tradizione del teatro, nella sua più pura espressione. Non scendiamo al dettaglio estetico. Poco importa, anzi nulla, se egli rappresenti un tipo d'arte piuttosto che un altro (per quanto quest'uomo, meravigliosamente sensibile, non si sia mai negato a nessuna espressione teatrale, anzi in tutta la sua vita non abbia mai occupato che posizioni di avanguardia); poco importa se la sua recitazione, assolutamente personale, abbia questo o quel carattere: quel che importa è che Ermete Zacconi è stato per tutta la sua vita un raccoglitore, un costruttore. Tutto quel che di buono aveva il teatro del tempo, egli lo portava alla conoscenza del pubblico italiano, che, mentre ancora la società nazionale andava formandosi, teatro proprio nel senso proprio della parola, non aveva, non poteva avere. Per molti anni, Zacconi non fece che questa fatica, generosa, nobile, tenace, anche in mezzo alle battaglie, alle avversità, alle critiche, ma sempre adorato dalla folla che vedeva in lui, grandissimo, più che un attore, un faro spirituale.

Da Shakespeare a Tolstoi, da Ibsen a Molnar, da Turghenieff a Dumas, tutto ciò che il suo tempo ha dato, egli lo ha trasfuso, nella propria arte offrendo al popolo italiano, che andava cercando una coscienza unitaria e per ciò anche una estetica e un teatro, lo spettacolo plastico, dell'affannosa ricerca che era nell'inquietudine di tutti. Quando qualcuno si deciderà a fare la storia del teatro italiano attraverso gli attori, troverà delle sorprese documentarie, soprattutto in ordine alla diffusione della coltura europea in Italia. E quando quest'opera di diffusione della coltura aveva per tramite uomini come Zacconi, il fenomeno era più importante e più profondo di una pura e semplice esposizione, perchè, per uomini come questi, la traduzione andava al di là della lettera: investiva lo spirito e si trasformava in opera dimostrativa, quasi didattica. E questo si connette al concetto fondamentale del tutto personale di Zacconi, in ordine al teatro e ai doveri dell'attore. Per lui, come egli stesso ebbe e dire, il teatro è un tempio e una scuola e l'attore un maestro e un sacerdote. Dunque, vedete che non siamo di fronte a preoccupazioni esclusivamente estetiche, ma morali, le sole che possono condurre a un'opera effettiva e feconda di costruzione. L'estetica è una attività spirituale per sua natura troppo disinteressata, perchè possa — parliamo sempre di teatro — condurre a qualche cosa di attuale e di attivo. Ermete Zacconi, infatti non ha mai voluto rappresentare opere anche belle, che per altro non avessero un contenuto morale. Il concetto che identifica la bellezza alla moralità, non ha mai fatto presa nel suo spirito, perchè egli sa e sente, che la folla, come tale, non è una entità intellettuale, capace di sentire la bellezza in sè, ma è una entità morale che, col bene e col male non transige, nemmeno in nome dell'arte. Ecco come il quadro dei valori teatrali si sposta dal piano dell'arte, senza escluderla, si intende, anzi applicandola, a un piano di idealità umane, superiori in quanto collettive. Ed ecco che quest'uomo adorato e combattuto, esaltato e discusso, oramai giunto ad una vecchiezza miracolosamente vegeta (i medici americani hanno voluto sottoporlo ad esami scientifici, per comprendere le ragioni organiche del fenomeno) si trova di colpo, perfettamente aggiornato ai principii che animano, o dovrebbero animare, il teatro nostro moderno, fascista. Il teatro concepito come celebrazione critica dei miti del popolo, come cattedra di diffusione morale, come rivelazione dei moti interiori della collettività, come altare dell'eroe riassuntivo delle passioni delle masse. Ecco quest'uomo, antico, pieno d'anni e di battaglie, che pur ora ritorna dall'America, dove ha ottenuto il più grande successo che si ricordi, improvvisamente ringiovanito dalla freschezza, dalla attualità, della sua fede di artista e di italiano.

Qual premio avrebbe meritato oggi quest'uomo? Quello di trovare un teatro italiano già costituito, caratterizzato, consacrato. Lo avrebbe meritato perchè, a questo, egli ha lavorato dall'Unità d'Italia in poi. Non siamo deluse del tutto le sue speranze. Un teatro italiano sta per nascere. I segni del rinnovamento sono evidenti, nell'opera dei nostri autori. Non è ancora uscito quell'uno che avendo ricevuto dal Creatore la fiaccola della genialità, darà ai nostri sforzi appassionati e non del tutto sterili, finora, la suprema definitiva consacrazione, ma noi tutti ci adoperiamo a preparargli la via, perchè quando giunga, trovi il clima ideale, che gli bisognerà, per respirare ed essere compreso. Comunque, anche quando quell'uno uscirà, incontrandosi con Ermete Zacconi dovrà inchinarsi. Come ci inchiniamo noi.

S. E. il Ministro Alfieri, consegnando nella cerimonia dell'Eliseo, le insegne di Cavaliere di Gran Croce a Ermete Zacconi, ebbe parole, che soltanto un uomo di fede e di cuore come è lui, poteva trovare. Parole semplici, ma diritte, precise, senza rettorica, senza aggettivi, ma essenziali, che ci commossero tutti. Davanti al Ministro che parlava col tono di un padre e di un figlio insieme (e noi non sapevamo se più ammirare il tono o la parola) Ermete Zacconi, forse riassumendo col pensiero la storia della sua lunga fatica, piangeva.

* * *

Gabriele d'Annunzio, ha significato un richiamo alla poesia, in teatro. Già nei nostri propositi, e nel nostro tormento, questo ritorno è sentito come un bisogno, come la sola possibile salvezza.

La «Francesca da Rimini», è opera distaccata da noi. Ma fu una battaglia. Fu, anche allora, un richiamo alla poesia nel teatro. Allora imperversava il naturalismo in tutte le sue infinite variazioni. La «Francesca» fu uno squillo di guerra contro le pericolose deviazioni di quella moda che ci corrompeva. In sè e per sè è una delle opere teatrali meno interessanti di quel grande, che non scrisse mai una riga non sublime. La scelta di quest'opera dunque ha prevalentemente il valore di un appello ai poeti. Speriamo che sia ascoltato. Deve essere ascoltato.

L'avvenimento fu solennizzato dalla presenza delle alte gerarchie dello Stato e da una folla d'eccezione, composta quasi esclusivamente di scrittori, artisti, uomini di teatro e studiosi.

La serata fu lieta. Applausi a tutti gli atti, reiterati, entusiastici. Abbiamo già detto in un altro articolo dell'opera magica di Renato Simoni. Dobbiamo registrare, dopo l'avvenimento, il successo della sua fatica. I primi due atti della «Francesca», letterariamente affascinanti, ma teatralmente grevi, indugiosi, dispersivi, sono diventati, sotto la mano energica del regista, divertenti, rapidi. Negli altri atti, tutti gli effetti della teatralità, commisurata alle esigenze di un gusto estremamente attento e fine, sono stati raggiunti. Registriamo l'opera degli aiuti registi Stefano Landi e Corrado Pavolini che fu tenace, intelligente e concorde.

Diciamo, per quanto ci consente lo spazio, due parole della interpretazione. Andreina Pagnani e Filippo Scelzo dovevano incarnare i due personaggi meno interessanti di questa tragedia. Francesca e Paolo, restano pur sempre nella loro natura drammatica (sempre salvando l'eternità delle parole, che il poeta mise sulle loro labbra) alquanto generici, e questo costituisce una terribile difficoltà, per chi deve dar loro una vita carnale, fisica, tangibile. Tuttavia, tanto Andreina Pagnani quanto Filippo Scelzo, si mostrarono degni della fiducia in essi riposta. La Pagnani ha vinto, per dirla con una sola parola, una bella battaglia, e ha perfettamente giustificato la fiducia che era stata riposta in lei, classificandosi.

Sandro Ruffini ebbe migliore ventura, chè Gianciotto è veramente un grande personaggio. Tuttavia bisogna riconoscere che Ruffini, interpretandolo come ha fatto, cioè a dire magistralmente, era degno della grande parte. Quando si deciderà, questo attore, a riprendere il suo posto nel teatro? Non capisce il Ruffini, che su quelle tavole è la sua immancabile fortuna?

La buona novella della serata è la scoperta di un nuovo attore: Aroldo Tieri, diplomato dall'Accademia di Arte Drammatica, presieduta dal nostro d'Amico. D'Amico era trepidante. Vedeva per la prima volta sulle scene un pulcino della sua covata. Alla fine lo vedemmo raggiante. E aveva ragione. Il pulcino aveva dimostrato d'avere tutte le buone disposizioni di diventare un gallo cantante di prima forza. Tieri, effettivamente, ha dovuto mordere nel duro, in quella terribile parte di Malatestino dall'occhio, ma aveva denti buoni e si è imposto alla simpatica ammirazione di tutti.

Prima di registrare in massa gli altri, col solito bene, che questa volta è davvero meritato, dobbiamo accennare a Carlo Ninchi. Persistiamo nel credere che da questo attore abbiamo molto da attendere. Che bella baldanza, che piglio franco, che voce persuasiva, che spirito svegliol Gli altri, dunque, bene. Dalla Bonora alla Tricerri, dal Mastrantoni al Coop.

Il nuovo anno teatrale, per concludere, non poteva avere migliore e più promettente inizio.

* * *

Arrivo in tempo a dare qualche notizia delle repliche di questo eccezionale spettacolo. In certi casi, le repliche hanno funzione di documento definitivo del valore e dell'opera e della esecuzione. Tutti quanti sappiamo che alle prime di prosa di Roma (alle prime di una certa importanza) si raduna il fiore della società italiana ed è noto che il fiore della società, appunto per essere tale, esattamente aggiornata in tutti i sensi, al movimento spirituale nazionale, non è il pubblico più adatto a dare la sensazione immediata del valore emozionale di un'opera di teatro. Chi segue da vicino il movimento teatrale, chi partecipa a tutti gli avvenimenti teatrali, chi per abitudine mentale e magari anche per passione, conosce tutti i segreti del teatro, si trova un po' nella situazione di colui che assiste alla recita tra le quinte, le scene, i macchinari del palcoscenico. Non sente, o sente scarsamente, il fascino dell'opera, e lo sente attraverso riflessi critici che anche se favorevoli ignorano lo scatto, la passione, la sorpresa. Ecco perchè chi scrive queste righe non vede mai volontieri gli amici alle recite dei suoi lavori. Gli amici, coloro che ci conoscono bene, che sanno di noi tutto, che magari hanno sentito cento volte parlare dell'opera, che ne conoscono personalmente gli interpreti (quando si decideranno gli attori a ridiventare conventuali come un tempo?), non possono con la loro migliore volontà «patire» l'opera e il loro giudizio, anche quando è sinceramente favorevole è sempre il frutto di una riflessione, che è antitetica alla «maraviglia» teatrale.

La prima della «Francesca da Rimini» ebbe una platea di primo ordine. Nelle repliche, la «Francesca» ebbe un successo clamoroso. Domenica sera la folla si gettò sotto la ribalta a tendere le braccia a interpreti e regista. Il nome di Simoni era gridato da tutte le parti, da bocche che certo parlavano soltanto in nome del cuore e della gratitudine.

Dieci chiamate al terzo atto, altre dieci chiamate all'ultimo. Sono cifre sbalorditive. Altrettanto sbalorditive le cifre degli incassi popolari. Anche questo è un dato molto importante e degno della più grande attenzione. Lasciamo ai nostri lettori il compito di trarre da queste nostre rapide note, le considerazioni che essi crederanno. Noi registriamo un fatto. Anzi un fatto importantissimo.

Gherardo Gherardi

Il pechinese numero uno e la pechinese numero due, cioè a dire Elsa Merlini.....

ARTE E VITA DI FRANCESCA BERTINI

XIV

Notte di Capodanno

Ricevimento in casa del Visconte De La Fortelle Sotto il vischio - Ritorno al cinematografo

LIII

La vita tr binosa di Parigi ebbe il potere di far ai capire tutta l'assurdità della gelos a. Comprendendo a quante tentazioni è soggetto un uomo che trascorre la sua esistenza a Parigi, lentamente ne guarii. La donna che non intende trasformare la sua vita in un inferno, ha l'obbligo di mettere il cuore in pace ed attendere fiduciosamente lo svolgersi degli avvenimenti.

Ringraziai allora la Provvidenza di avermi guarita da un male tanto tremendo; ma nel segreto del mio cuore avrei desiderato che almeno Paolo fosse geloso di me, che trascorresse lunghe serate a farmi delle scene, come usavano gli eroi romantici d'un tempo. Un altro uomo — un uomo qualunque — di fronte al mio successo mondano si sarebbe sicuramente trasformato in Otello; mio marito, invece, non si allontanò mai, in nessun momento ed in nessuna circostanza, dalla sua stilizzata linea di condotta. Il suo era senza dubbio un temperamento d'eccezione.

La notte di Capodanno del 1927 fummo invitati dai Visconti De la Fortelle nella loro splendida casa di rue Spontini. Durante i primi due anni del nostro soggiorno parigino li avevamo visti con molta assiduità. Erano di una cortesia squisita ed i loro ricevimenti improntati a grande sontuosità.

Accettai a malincuore l'invito. De La Fortelle, da un po' di tempo, mi assediava, come tutti del resto, con una corte spietata. Ma il Visconte, in certi casi, superava veramente ogni limite. Nemmeno la presenza della moglie era sufficiente ad impedirgli di esternarmi con grande abbondanza di eloquio fiorito la sua ammirazione: una corte veramente eccessiva che invece di lusingarmi finiva col darmi fastidio.

Il precetto mondano prettamente francese che insegna a corteggiare le amiche della moglie, era, dal Visconte De La Fortelle, applicato con un entusiasmo degno di miglior causa. Inoltre il suo compito era facilitato dalle doti fisiche di bel giovine aristocratico e dalle maniere impeccabili che lo rendevano ricercatissimo in tutti gli ambienti raffinati di Parigi.

Accompagnata da mio marito, giunsi in rue Spontini verso la mezzanotte. Sotto il mantello di ermellino, indossavo una meravigliosa creazione di Jean Patou: un abito di raso bianco ricamato in diamanti. La migliore società parigina affollava i saloni di casa De La Fortelle. I fiori, profusi ovunque con grandissima abbondanza, avevano trasformato l'appartamento in una serra aulente. Le porte erano tutte sormontate dal vischio tradizionale di Capodanno.

Il Visconte mi accolse all'ingresso inchinandosi profondamente e baciandomi la mano. La stretta non fu quella lieve che le regole del vivere mondano impongono, ma si prolungò oltre i limiti consentiti; inoltre, sul labbro del gentiluomo, errava il caratteristico sorrisetto del conquistatore professionale.

L'accoglienza del padrone di casa non entusiasmò affatto mio marito. Non appena egli ci lasciò, per dedicare le sue attenzioni agli altri invitati, Paolo mi mormorò rapidamente:

— Ricorda che non devi ballare con il Visconte...

Il consiglio ebbe il potere di aumentare ancora il mio stupore. Dal giorno in cui mi ero sposata, era la prima volta che Paolo mi proibiva qualcosa con quell'accento definitivo. L'arrivo di Madame De la Fortelle mi distolse dalle riflessioni.

— Vostra moglie è splendida, stasera — dichiarò a mio marito che si inchinava. — Splendida e adorabile. Vogliate consentirmi di presentarla ai miei amici.

Ero felice, per mio marito, dell'atmosfera di simpatia che mi avvolgeva.

La cena venne servita « aux petites tables ». Naturalmente la sapiente organizzazione aveva provveduto a separarmi da Paolo destinandomi al tavolo del Visconte. Paolo sedeva invece di fronte a me, fra due bellissime donne che dimostravano di gradire molto la sua compagnia.

Mi colse, improvvisa, una grande malinconia. Cartier non riusciva a distogliere lo sguardo da De La Fortelle e da me. La sua inconsueta gelosia mi procurava un'ebrezza che fino allora non avevo conosciuta. Stavo vivendo un magnifico sogno che i tanghi ed i valzer, suonati in sordina da una invisibile orchestra, cullavano con le loro armonie.

Intanto lo spumante mi imporporava le guance; un pensiero era fisso nella mia mente: non dovevo ballare con De La Fortelle. Ma com'era possibile rifiutare, in una notte simile? Intanto il Visconte mi sussurrava cose incomprensibili. Il tema dominante del suo discorso era sempre lo stesso: « Siete bella ed affascinante». Sentivo che si avvicinava il momento in cui mi avrebbe invitata a ballare. Come avrei risposto?

Un commensale seduto alla mia sinistra distrasse per un momento l'attenzione di mio marito. Intanto gli zigani si erano avvicinati al tavolo. Uno di essi mi porse, sul violino steso, una coppa: mi alzai sorridente e la trangugiai di un fiato fra gli applausi. La singolare cerimonia venne quindi ripetuta con le altre signore.

Ora gli zigani erano fermi di fronte al tavolo di Paolo, impedendomi di vederlo. D'improvviso, mentre un'altra orchestra attaccava un ritmo di danza, scorsi mio marito che ballava con una magnifica donna bionda. Il sangue mi salì al volto, accendendomi le guance ed accettai l'invito del Visconte. Ballava bene e mi stringeva forte alla vita continuando a mormorarmi parole appassionate. Lessi, in quel momento, nello sguardo di mio marito un muto rimprovero; allora mi fermai, dicendo a De La Fortelle:

— Sediamoci, ve ne prego.

Mio marito si avvicinò e mi trascinò in un vorticoso giro di valzer: i tavoli, gli zigani, i fiori, gli invitati, si confusero in un turbine. Quando ci arrestammo, eravamo in un tranquillo angolo dell'immenso salone.

— Andiamocene via — proposi a Paolo.

— E' un'idea — annuì mio marito.

Un enorme fascio di vischio fregiava l'arcata del salone. Afferrai Paolo per un braccio.

— Conosci l'usanza?

— Sì. Ma spero che non vorrai baciarmi qui, davanti a tutti...

— E' l'ultima notte dell'anno, Paolo. Ci porterà fortuna.

Il mio sguardo supplichevole lo commosse; mi baciò sulla bocca.

— Bravissimi gli sposini!

Ci separammo fulmineamente. Eravamo circondati dagli invitati che si divertivano molto alla scena.

— Avete fatto bene e speriamo che ci vorrete concedere un bis.

Lo spumante era stato servito con abbondanza: l'eccesso di confidenza era dunque giustificato. Il Conte De La Verodière insistette ancora e mio marito affrontò coraggiosamente la situazione deponendo un secondo bacio sulla mia guancia destra.

All'alba eravamo amorosamente vicini nella bianca « Delage » che ci riconduceva. Sognavo ad occhi aperti. Ero certa che, giunti a casa, Cartier mi avrebbe fatto la famosa scena di gelosia che da tanto tempo mi attendevo. Ne immaginavo i particolari: mi avrebbe prima aspramente rimproverata per il contegno tenuto con il Visconte; poi — chissà? — mi avrebbe forse anche picchiata. Invece non accadde proprio nulla di tutto questo. Fui svegliata nel tardo mattino dalla voce di mio marito. Paolo amava sfogare le sue velleità canore cantando a squarciagola la « Carmen » nel bagno: « La fleur que tu m'avais donnée... ». Lo sorpresi che si faceva la barba ilare e felice. Aveva tutto dimenticato: il Visconte, il ballo, gli uomini che mi facevano la corte... Vedendomi entrare, mi baciò con il volto ancora tutto insaponato.

— Vestiti, tesoro; andiamo a colazione a Versailles.

Partimmo alle due. Indossavo un *tailleur* grigio; le due volpi argentate di Wort — mio primo acquisto parigino — mi accarezzavano dolcemente il collo. Pilotava il nostro fedele Raffaele. Alcune rose rosse agonizzavano nella giardiniera disposta sotto il cristallo anteriore.

Appoggiai la guancia sulla spalla di Paolo. Egli cercò allora la mia mano sotto la coperta di pelliccia e la tenne chiusa fra le sue. Erano mani lunghe, aristocraticissime. Mio marito aveva il culto delle belle mani. Un giorno scoprì che le mie con l'avvicinarsi della primavera, diventavano più lievi ed affusolate.

La macchina volava sull'asfalto con un fruscio di seta.

— Perchè a Versailles, Paolo? Che ne diresti di una sosta al Moulin de la Bicherelle, sulla strada di Saint Cloud?

— E' chiuso, in questa stagione. A Versailles ci troveremo benissimo, cara. Al « Trianon » non troveremo nessuno e ci verrà servita un'ottima colazione.

LIV

Incontrammo invece nel locale molte persone di nostra conoscenza. Fra gli altri, Léon Perret, il famoso regista che aveva all'attivo la bellezza di trecento film. Era con sua moglie e con Charlie Chaplin. Ci sedemmo in un angolo, preoccupati soltanto di non attirare l'attenzione. Ma i coniugi Perret ci raggiunsero quasi subito per parlarci di un film che stava molto a cuore a Léon e per il quale ancora non avevano trovato la protagonista. Si trattava di una produzione derivata da « Possession » di Henry Bataille.

— Soltanto voi, Francesca — mi garantì Madame Perret — riuscireste ad incarnare la figura di questa moderna Manon...

— Vi ringrazio, ma è impossibile. Non ritornerò mai più al cinema.

— Riflettete, prima di rifiutare. Vi manderò a casa il copione — intervenne il regista. — Sarei oltremodo felice di lavorare con voi. Sapeste quanta ammirazione nutro per la vostra incomparabile arte! Ho visto al «Gaumont» di Parigi « Odette » per dieci sere consecutive. Una meraviglia: non mi sono mai stancato di contemplarvi. Da quando ho diretto Gloria Swanson in « Madame Sans Gène », non ho più incontrato la protagonista ideale per i miei lavori. Non ditemi di no...

E Léon Perret prese congedo. Lungo la strada che ci riconduceva a Parigi, Paolo ritornò in argomento.

— Non penserai, spero, di accingerti ad interpretare un altro film. E' un lavoro che ti stanca troppo, ti snerva. E poi non ne ho alcun piacere; tu lo sai...

— E' vero.

— Ma poichè non so proibirti nulla, tu ne profitti per fare quello che ti garba.

— E' vero, Paolo.

Ero già presa dal fascino della moderna Manon ideata da Léon Perret. E nei giorni che seguirono al colloquio non pensai ad altro; il fantasma della protagonista apparve anche a turbare i miei sogni.

Il copione di « Possession » mi giunse accompagnato da poche righe del grande regista: « *J'espère que cela vous plaira; je vous ai fait un rôle en or* ».

Il soggetto, a conferma della prima impressione, mi piacque immensamente. Nel breve spazio di una settimana tutte le modalità dell'accordo con la « Franco Auber Film » furono definite. Il contratto era vantaggiosissimo ed una cifra ingente mi venne versata all'atto della firma.

Prima di accingermi alla nuova fatica, chiesi ed ottenni una licenza di quindici giorni, al termine della quale presi l'impegno di trovarmi a Nizza negli studi della « Franco Film ». Avevo da tempo il desiderio vivissimo di rientrare in Italia, rivedere Roma trasformata e rinnovata dalla volontà dell'Uomo che guida le sorti dell'Italia. La lavorazione del film avrebbe richiesto diversi mesi di lavoro; era giusto che andassi a ritemprare le mie forze nel mio adorato paese.

I dirigenti della Casa non opposero alcuna difficoltà al mio progetto. Un minimo di centomila franchi venne destinato all'acquisto delle toilettes del film e i tempi furono affrettati. Perret mi conosceva, d'altronde, a meraviglia; e sapeva benissimo che agendo diversamente, concedendomi troppo tempo alla riflessione, mi avrebbe forse perduta.

Decisi la partenza per l'Italia al primo di maggio. Mi accompagnarono Giovanni Benedetto e la nuova « nurse » irlandese. Miss Green era stata per dodici anni l'indivisibile compagna di Alì-Kan, il figlio del Principe Agha-Kan, e la sua capacità poteva veramente dirsi eccezionale.

Mio marito venne a salutarmi in stazione. Nei suoi occhi era dipinta una grande tristezza.

— Perchè così lugubre, Paolo?

— Sento che forse non vi rivedrò più...

— Esagerazioni! Vieni con noi, invece di abbandonarti ai pensieri tristi.

— Non è possibile in questo momento.

— Che peccato! E' tanto bella la villa di Firenze quando fioriscono le rose...

— Addio Elena.

— Addio.

Abbandonando Parigi, nel ripostiglio segreto del mio cuore d'italiana ardeva una grande e segreta speranza: quella di poter vedere l'Uomo che aveva rinnovato il mio adorato Paese.

(Riproduzione vietata)

Francesca Bertini

Una delle famose "toilettes" di Francesca Bertini.

Nel prossimo numero XV:
Non farò più dei film!

NOVELLA CINEMATOGRAFICA

Non c'è più niente di sacro

Da questa novella è stato tratto il soggetto di uno dei film più indovinati del genere farsesco-satirico tanto di moda attualmente in America: "Nothing Sacred", interpreti Carole Lombard e Fredrich March. E' interessante notare come il tono sentimentale, specie nella seconda parte della novella, sia stato completamente alterato. Il giornalista innamorato della presunta vittima del radium, che nella novella non sospetta nemmeno la finzione della ragazza, nel film scopre invece il tiro fatto al suo giornale e smaschera la simulatrice in una scena in cui il grottesco raggiunge vertici paradossali. (Basti dire che i protagonisti si affrontano in un corpo a corpo violento, usando l'uno contro l'altro mani e piedi, finchè un diretto di March non mette addirittura knock-out Carole!).

●

Era un lunedì mattina, e, come quasi tutti i cronisti capi di New York, William Burke era di pessimo umore. Idee nuove, ci volevano, all'inizio della settimana: notizie «calde», per battere la concorrenza. Pete, uno dei suoi collaboratori, occupato a scorrere la posta, gli tese a un tratto una lettera.

— Principale, — disse esitante, — in questa lettera da Mount Yda, Arkansas, c'è forse uno spunto interessante. Volete leggerla?

Bofonchiando, il grande Burke prese il foglietto e lesse:

« Al Cronista Capo del « New York Express ».

« Gentile signore, potreste utilizzare una serie di articoli scritti da una moribonda? Sono la figlia del direttore delle poste cittadine, ho trentadue anni e lavorando in un laboratorio, (seguivo un corso per infermiere) ho contratto tre anni fa un avvelenamento da radium. I medici non mi accordano più di tre mesi di vita.

« Per ora il mio male non ha manifestazioni esterne. Quando mi dissero che ero condannata, per poco non impazzii, ma poi ho ragionato e sono giunta alla conclusione che chi ha soli tre mesi di vita deve vivere veramente.

« Non sono mai stata a New York. Vi faccio la proposta seguente: se il vostro giornale mi pagherà il viaggio, un guardaroba nuovo, e mi darà i mezzi per vedere la città e divertirmi, scriverò per voi la mia storia. Vi accludo un certificato del mio medico curante, dottor Taylor, e una mia fotografia recente. Distinti ossequi.

ADELE RUTH MORRIS »

Gridando: « Bell'idea! A te sembra interessante, eh? », Burke buttò imbestialito la lettera sulla scrivania. Ma questi subito la riprese e riflettè, aggrottando le sopracciglia.

— Pete, — ordinò — telegrafa subito a quel dottor Taylor, a Mount Ida, chiedendogli che ci confermi quanto scrive la Morris. Se la risposta è affermativa, manda, sempre telegraficamente, il costo del biglietto in aeroplano alla ragazza, notificandole che accettiamo la sua proposta. Poi mandami qui Hank Watson e Joe Norman, e soprattutto non farmi domande!

Ventitrè minuti esatti dopo (la risposta telegrafica del dottor Taylor era arrivata, affermativa) Burke impartiva ordini secchi ai due redattori del « New York Express »:

— La nostra esperta di mode — disse, — vada ad attendere all'aeroporto la Morris; la conduca in città e la vesta come una principessa. La faremo divertire regalmente per due giorni. Tu, Hank, te ne occuperai il primo giorno, e tu Joe, il secondo. Non badate a spese, paga tutto il giornale. Ma mi raccomando, fate vedere la città alla ragazza. Portatela nei migliori locali. Dei suoi articoli, intendiamoci, non m'importa un fico. Una zitella dell'Arkansas non saprebbe scrivere nemmeno un piccolo annunzio, per l'« Express! » A me servono i « vostri » articoli. Ognuno di voi mi scriverà le sue impressioni come accompagnatore di una moribonda. Usate molto tatto con lei, mi raccomando, non la offendete. La storia di Hank sarà pubblicata la settimana prossima; quella di Joe la sfrutteremo appena morta la ragazza.

Il giovedì Adele Ruth Morris trovò ad attenderla all'aeroporto di New York un gruppo di fotografi e di giornalisti dell'« Express ». Appena mise il piede sulla scaletta dell'apparecchio le lampade al magnesio l'abbagliarono.

— Stringete la mano al pilota, Miss Morris. Sorrideteglil Bravo! Ora mettete il piede sul secondo scalino, così. Ora fate un saluto a New York! Grazie. Io sono Hal Morgan dell'« Express »; vi presento Miss Phillips, la nostra esperta di mode.

Alta, distinta, supremamente elegante, la Phillips si avanzò e posò materna una mano sul braccio di Adele Morris.

— Venite con me, cara, sarete certo stanca. Vi conduco all'albergo!

— Ma non sono affatto stanca! Il viaggio è stato bellissimo, e mi ha riposata!

— Bene! Allora andremo subito a scegliere il vostro guardaroba. Vediamo un po': il marrone bruciato vi starà benissimo; e anche il grigio. Prenderemo un bell'abito nero da sera. Il nero vi starà molto bene.. Oh perdonatemi, cara, non volevo alludere...

Con voce dolce e coraggiosa, Adele Morris rispose di sotto l'ala del cappello (modello vecchio di due anni):

— Non è niente. Per carità non scusatevi: so bene quello che mi aspetta.

Le due donne salirono in un tassì.

— Ora non pensate a niente, cara, tranne ai bei momenti che passerete a New York. Questo è l'Holland Tunnel: interessante, non è vero? Andiamo direttamente nella Quinta Strada, vedrete che negozi meravigliosi!

Nel primo negozio dove entrarono (una ditta famosa da New York a Bangkok) la Phillips si scusò un momento.

— Vado a telefonare — annunziò. — Intanto scegliete pure quel che vi pare, cara, senza badare al prezzo.

Due minuti dopo, appena fu in comunicazione col cronista capo dell'« Express», parlò molto concitata:

— Ehi Bill, avete voluto giocarmi uno dei vostri tiri, dite? Una vecchia zitella di provincia, vero? La vostra Adele Ruth Morris è una creatura di sogno! Avrà forse trentadue anni, ma ne dimostra venticinque. E' alta un metro e sessantacinque, ha i capelli neri come l'onice, gli occhi tanè, grandissimi, e la pelle di un rosa di corallo. E' sottile e piena di eleganza naturale. Come va che i segugi di Hollywood non l'hanno ancora scovata?

— Evviva! — rispose, entusiastica per la prima volta, da una settimana, la voce del grande William Burke. — Quando l'avrete rivestita, portatela all'albergo e fatela riposare. E soprattutto non alludete in nessun modo a... Diavolo! Mi capite.

Quando, due ore dopo, le due donne si salutarono sulla soglia del « Waldorf Astoria » erano diventate ottime amiche.

— Ci vediamo domani mattina — disse la Phillips sorridendo. — E, a proposito, cara (si davano del tu, adesso) se la bellezza è un attributo collettivo nella vostra famiglia, e se hai un fratello a Mount Ida, per favore, dammi il suo indirizzo!

La mattina seguente Adele si svegliò tardi nella sua lussuosa camera del Waldorf. Era appena uscita dal bagno quando il telefono squillò:

— Cara, — le disse la Phillips, — sono venuta a prenderti per portarti dal principale. Spero che tu abbia dormito bene. Ti aspetto giù. Sbrigati!

Nella sala di ricevimento dell'« Express», Adele (indossava l'abito marrone dorato, nuovo, con tutti gli accessori assortiti) apparve imbarazzata, quasi impaurita. Ma il grande Burke, dopo averla guardata, sorrise e le tese la mano.

— Sedetevi, Miss Morris, — le disse cordialmente. — Vi dirò francamente quel che penso: sto forse commettendo un grosso errore. Ma vi propongo egualmente, se foste pentita, di annullare il nostro contratto. L'« Express », questo dovete saperlo, si interessa alle disgrazie del prossimo unicamente in quanto notizie sensazionali. Capito? Voi, dunque, vedrete quello che vorrete e farete quel che vi piacerà a spese nostre per due giorni. Ci scriverete poi un resoconto delle vostre esperienze, che forse non utilizzeremo. Anche i due giornalisti che vi accompagneranno scriveranno la storia di quei due giorni, ma questi articoli noi li stamperemo in ogni caso. La pubblicità intorno al vostro caso l'inizieremo, per non imbarazzarvi, solo dopo la vostra partenza. Ancora una cosa: quando sarete di nuovo a casa dovrete darci frequenti notizie sulla vostra salute. Accettate queste condizioni?

— Le accetto, — rispose senza esitare Adele.

Burke si volse a un fattorino:

— Va a chiamare Watson, — ordinò.

Un giovanottone biondo arrivò con scarso entusiasmo. Ma, appena le morbide dita di Adele ebbero toccate le sue ed egli l'ebbe guardata in faccia, sembrò ringalluzzito.

— Miss Morris, — le disse balbettando quasi, — se ho ben capito, io ho il piacere di esser la vostra guida da questo momento fino all'ora in cui vi piacerà di rincasare stasera. Dove si va, adesso?

— New York è la vostra città, — disse Adele sorridendo, — ed io la vostra vittima. Portatemi dove vi pare.

— Benissimo. Allora si va a trovare la banda.

« Trovare la banda », come scoprì poco dopo Adele, significava andare in un certo bar del centro, pieno di redattori dei quotidiani cittadini impegnati tra il fumo e le grida a scommettere whisky-and-sodas con i dadi. « Ragazzi — presentò Hank Watson agitando la mano, — questa è Adele. E questa, — proseguì rivolto alla ragazza, — è la banda! ».

Come api su un cespuglio in fiore, i giornalisti si precipitarono intorno a Adele. Solo Richard Dougherty, il famoso critico teatrale dell'« Evening Appeal » bevitore e uomo di mala fede celebre sembrava indifferente. Un suo collega gli urtò il gomito:

— E' un bocconcino da re, che te ne pare?

Dougherty si conquistò allora un posto accanto a Adele, le prese un gomito e ridendo la pilotò fino a un tavolino in un angolo.

— Ti ho salvata dai lupi, bambina — le disse strizzando, per vederla bene, gli occhi annebbiati dall'alcool. — E tu ora risponderai buona buona alle mie domande. Chi sei? Da dove vieni? Come sei caduta nelle grinfie di Hank Watson? Piantalo e vieni con me, vuoi?

— Neanche per sogno — rispose calma Adele. — Sono qui per affari che non riguardano che me, e Hank è un mio amico. Vi basta?

Hank si era precipitato per strapparla al suo collega. Poco dopo uscirono insieme dal bar.

— Non perdete tempo con Dougherty, — ammonì il compagno di Adele. — Cerca sempre di abbindolare le belle ragazze, lui. Peccato che si sia ridotto così: era un tipo simpatico quando arrivò a New York. Voleva conquistare questa città, si vantava, ma la città ha conquistato lui.

Quando dopo la mezzanotte Hank lasciò la ragazza alla porta del suo albergo, il suo viso era serio, la sua voce grave, quasi rude.

— Burke, — le disse, — mi ha ordinato di mostrarvi la città notturna. Ho obbedito, ma vedo che non vi siete divertita. Nemmeno io. Voi appartenete a un mondo di aria pura e di viole in fiore... ed io pure. Non ridete, per favore. Il mio compito è finito. Vado a scrivere la storia di questa giornata. Devo dire quel che penso di voi. Posso pure confessarvelo, penso che il vostro coraggio e la vostra serenità davanti alla morte sono straordinarii: Mi date un bacio d'addio?

(Continua nella pagina seguente)

(Continuazione dalla pagina 9)

— Hank, — rispose Adele lusingata e intenerita, — penso anch'io che siete un bravissimo ragazzo. Arrivederci, o meglio addio, caro.

La mattina seguente Joe Norman, alto e severo, arrivò a prendere Adele Morris.

Al tramonto pranzarono in un piccolo ristorante italiano del quartiere degli artisti, Greenwich Village. Un Chianti generoso contribuì a far splendere le guance rosee di Adele e i suoi occhi dorati incontrarono al disopra del tavolo quelli neri di Joe.

— Spero, — disse lei, — che non siate annoiato.

— Annoiato! — replicò il giornalista quasi brutalmente. — Annoiato io, ma peggio! Non si può pretendere che io, e nemmeno Watson, ci godiamo una giornata con una donna bella e intelligente, «in certe circostanze!» Burke ha avuto un'idea bestiale! Notizie calde! Sensazioni! Se non fossi un vigliacco, direi al mio direttore di accogliere le mie dimissioni e di andare al diavolo! Con quali sentimenti volete che vada ora a scrivere le mie «impressioni?»

— Joe — disse Adele sorridendo — ho anch'io un articolo da scrivere. Voglio parlare di un uomo cui non manca niente per essere felice, ma che si ostina ad esser sgarbato, duro e arcigno. Io non ho più molto da vivere, Joe, ma voi mi fate l'impressione di non aver vissuto. Ditemi, siete mai stato innamorato, per esempio?

— Sì, Adele. — Joe abbassò il capo e si mise a far disegni sulla tovaglia con la forchetta. — Fu lontano di qui, nell'Oklahoma. Lei era una bambina, ancora, ma mi promise di raggiungermi qui quando avrei trovato un posto.

— E non mantenne la promessa?

— No. Conobbe l'uomo che odio di più sulla terra, sposò lui e ne ha avuto due bambini! Li incontro ogni tanto e sono soddisfatto, ve lo confesso, che a quel mascalzone sia capitata una donna di quel genere. Gli sta bene! — Accese una sigaretta. — Ora tocca a me, Adele, — riprese, — E a voi che cosa è accaduto? A trentadue anni non siete ancora sposata; come va? Non dipende dal vostro male, perchè siete malata solo da tre anni. C'è, dunque, un segreto nella vostra vita?

Adele fece una cosa sorprendente: rise.

— Sì, sono stata innamorata anch'io, — confessò. — O almeno l'ho creduto. «Lui» venne a New York per scrivere: io dovevo raggiungerlo appena avesse avuto fortuna. Ebbe fortuna, ma sposò un'altra donna, e anche loro hanno due bambini. Ecco tutto.

Norman le afferrò una mano:

— Ora so perchè siete venuta a New York! Volevate rivederlo, vero? prima di.. prima di tornare a casa per sempre.

— Sì. Volevo rivederlo. Ma, appena l'ho incontrato, ho capito di odiarlo.

— L'avete già incontrato?

— Sì. E' un vostro collega: Dougherty dell'«Appeal».

Norman scoppiò a ridere a sua volta.

— Che mondo assurdo! — esclamava tra una risata e l'altra. — L'impossibile accade sempre, quaggiù. Vedete, Adele, quella ragazza di Oklahoma che mi piantò è la moglie di Dougherty, adesso.

A mezzanotte, nel tassì che riconduceva Adele all'albergo, Norman attirò a se la ragazza.

— Adele — le disse avrei capito certo che ti amo. Darei la vita per renderti felice, perchè sento che mi ami anche tu, ma non sarebbe onesto. Ci rimane troppo poco tempo. Sarei un bruto.

— Sì, Joe — rispose semplicemente Adele. — Hai ragione.

Tornata in camera sua si addormentò piangendo. Joe Norman andò in redazione e scrisse il suo articolo.

* * *

Alle dieci la mattina seguente, Adele Morris era per la seconda volta alla presenza del grande William Burke dell'«Express».

— Buon giorno, dottor Taylor! — la salutò lui, furibondo.

Adele lo guardò stupita.

— Come avete fatto a scoprire tutto?

— Il gergo tecnico che avete usato per descrivere il vostro presunto male nel vostro primo articolo mi ha dato da sospettare. Ho telegrafato al dottor Taylor, a Mount Ida, e il telegramma mi è stato respinto nell'assenza del destinatario. Ho parlato per telefono con un mio corrispondente di Arkansas e ho saputo che il dotto clinico è un'affascinante brunetta che troncò una promettente carriera all'ospedale di Hot Springs e andò a seppellirsi a Mount Ida per una delusione amorosa! Vi faccio i miei complimenti, dottore: avete messo nel sacco il giornalista più furbo di New York! La vostra truffa è stata genialmente ideata!

Adele balzò in piedi indignata.

— Non è una truffa! — si difese.

Sono pronta a rimborsare fino all'ultimo centesimo all'«Express». E poi, tutta la colpa è della vostra odiosa New York! Volevo conoscere la città capace di trasformare un onesto cronista di provincia nel mascalzone patentato che risponde al nome di Dick Dougherty!

Burke smise di ridere.

— Dick Dougherty? — ripetè. — Che avete detto?

Quando ebbe udita l'incredibile storia di Adele, le prese la mano e stringendogliela con forza:

— Nessuno potrà mai dire — gridò — che Bill Burke non sa incassare un colpo, e nemmeno che non sa riconoscere del materiale giornalistico di prim'ordine, quando lo vede. Sapete che farò, Adele? Scriverò io stesso la vostra storia e quella di Joe nel nostro supplemento domenicale. Il pubblico, cara, vuole soprattutto racconti di vita e di amore; la morte gli fa paura.

— Ma è impossibile! — protestò Adele. — Quando Joe leggerà il vostro articolo mi odierà!

— Ah sì? Joe è innamorato cotto di voi; sapete come lo so? Lui che non beve mai un goccio, stamattina, dopo aver lasciato l'articolo che s'era impegnato a scrivere sulla mia tavola, è corso a sbornarsi. Non basta: mi ha telegrafato le sue dimissioni mandandomi per soprappiù al diavolo! Ed ora chissà quanto dovrò faticare a cercarvelo nei bars di Manhattan!

Adele taceva, emozionata, ma gli occhi le brillavano. Burke le tese un manoscritto.

— Leggete intanto questo; vi piacerà — le disse. — E' la storia che Hank Watson ha scritto su di voi. E' proprio un peccato che godiate di una salute così eccellente, perchè l'articolo è magnifico!

— Vorrei leggere anche quello di Joe, — pregò Adele timidamente.

— No bambina, non ve lo consiglio — rispose ammiccando il vecchio giornalista. — Joe, lo sapevate? è, il nostro specialista in necrologi!

James H. Street

(traduz. di **Marina**)

Una giacca di castoro con sottile cintura di cuoio e un costume con gonna pieghettata e giacca sciolta con manica e bordo di persiano (Disegno originale di Tita).

Alla ricerca della semplicità

A forza di dire e di ripetere che la moda di quest'anno è complicata e non sempre tale da mettere in valore la nostra figura, a forza di dire e di ripetere che questa moda invecchia, ho paura che un giustificato spavento assalga le mie lettrici, e penso oggi, non dirò di far macchina indietro, perchè quel che ho già scritto non soffre ritrattazione, ma almeno di cercare con cura nella serie innumerevole degli abiti di quest'inverno, quanto può essere scelto e accettato ad occhi chiusi da ognuna di noi.

Fatevi coraggio dunque, chè le cose non sono poi così terribili come possono apparire ad un primo esame, e vi sono, nonostante tutto, degli abiti semplici, giovanili, portabili, con una impronta nettamente moderna e tuttavia senza stramberie. Del resto voi tutte, che guardate al cinematografo come ad una sicura fonte di informazione, e che facendo ciò non avete certo torto, vi sarete accorte che anche le stelle più note per la loro travolgente eleganza, portano in massima parte degli abiti facilmente adottabili e riserbano tutte le loro eccentricità per alcuni abiti da gran sera o per ricevere in casa. Anzi la normale eleganza delle stelle è piottosto sobria e, per la vita comune, poi, esse prediligono gli abiti di linea molto spoglia, nei quali il carattere moderno risulta più che altro dalla scelta del tessuto, dal colore o da qualche dettaglio.

Per mattino la formula più facilmente usata è quella della gonna e del paltò del medesimo tessuto, portati con una camicetta o con una maglietta lavorata a mano. Joan Bennett si è fatta fare per suo uso privato, appunto, una gonna e un paltò di tessuto spinato. Sul paltò sono applicati dei motivi di pelle scamosciata, e di pelle scamosciata è anche il gilè che si vede dal paltò portato aperto. Molto originali anche gli abiti di maglia di lana, generalmente in una bella tinta viva, portati con una giacca lunga, o addirittura con un paltò, di pelle scamosciata. La pelle scamosciata è del resto un debole delle attrici cinematografiche e, spesso, esse portano dei costumi nei quali gonna e giacca sono appunto di pelle. Una novità in questo senso è rappresentata dall'insieme indossato di recente da Anita Louise; una gonna e una corta mantellina di camoscio marrone. La mantellina è ornata in modo molto nuovo da un collo rotondo e da una bordura di castorino. Si vedranno molti abiti a due o tre colori e questo è un campo nel quale la fantasia può sbizzarrirsi fin che vuole. Si cercano, per esempio tre colori che si intonino perfettamente o anche tre colori che non abbiano nulla a che fare fra loro, e si mette insieme un tre pezzi. Esempio: gonna color mattone, giubbetto verde, mantello di lana marrone con collo di lince. Altro esempio di tutt'altro stile: gonna color prugna, giubbetto color ciclamino non troppo chiaro, paltò turchino deciso. Oppure: gonna marrone, giubbetto giallo zolfo, mantello verde con collo di pelliccia marrone. Come vedete, basta aver gusto e fantasia, si possono ottenere effetti abbastanza sensazionali e, quando si gioca in questo modo con i colori, non c'è bisogno di cercare complicazioni di linee e di guarnizioni, anzi la semplicità diventa un elemento necessario in questi abbigliamenti che risultano quanto mai giovanili ed elegantemente moderni.

I boleri di pelliccia rappresentano anch'essi qualcosa di molto grazioso nella moda di oggi, e basta avere fianchi e vita sottile — specialmente i fianchi devono essere quanto più è possibile snelli — per poter portare il bolero con tutto vantaggio. Se siete molto alta e molto magra, potete senza paura far fare il vostro bolero di pelliccia a pelo lungo, come la volpe, lo skunk e l'oppossum, e permettervi anche delle ampie maniche con le pelli lavorate per traverso o a spirale; se invece non siete troppo alta, scegliete una pelliccia a pelo corto o meglio ancora rasato, castorino, talpa, agnello, persiano o breitschwantz. E' molto elegante e giovanile l'insieme costituito da una gonna scozzese a fondo nero, una maglietta a costole nera e il bolero di lontra (la lontra può anche essere coniglio, dato che le pelli del casalingo animaletto, vengono ormai tinte e conciate in modo da dare una completa illusione).

La moda del pomeriggio è molto complicata, ma è una complicazione un po' speciale, dato che, a vederli apparire, questi vestiti sembrano fatti di nulla e le complicazioni cominciano solo quando si guardano da vicino. Molti di essi, dunque, per quel che riguarda la linea, sono abbastanza giovanili, per quanto il fatto di essere eseguiti quasi sempre in nero, in violetto, in solferino o in bordò, lor dia un aspetto molto da «grandi occasioni». In ogni modo le increspature e le pieghettature sono legioni e non bisogna lasciarsi trascinare a scegliere fra questi abiti che sono l'espressione più esasperata di una moda forse passeggera. Se la vostra figura lo consente, scegliete come tessuto la maglia albene, che aderisce perfettamente alla persona e, al tempo stesso, ha una caduta che dà grazia e peso alle pieghe e ai drappeggi, e guardate che il vostro abito abbia uno di quegli intrecci di sciarpe increspate che donano più o meno a tutte. Sono sciarpe che in genere partono sotto al seno, si incrociano davanti, girano attorno alla vita e si annodano sul fianco. A volte le increspature sono fermate da motivi di ricamo scintillante, di filo d'oro o d'argento, di perline o di paglietta, ma il ricamo è dosato con tanta misura da non togliere all'abito nulla della sua semplicità fondamentale, che viene appena arricchita da questa nota brillante.

Il costume a giacca invernale è una delle novità di quest'anno. Occorre un tessuto molto pesante, generalmente arricchito ancora da bordure di pelliccia. Molto nero, per questo tipo di abiti che si porteranno volentieri per pomeriggio, e che diventeranno, con l'aiuto di camicette molto ricche e raffinate, dei pratici abiti per l'ora del tè o anche per pranzo e per teatro. Le giacche di questi abiti possono essere di due tipi, ma arrivano in ogni caso sotto al fianco. Per le figure snellissime, ma badate, proprio snellissime, raccomando le giacche attillate con o senza cintura; per le altre andranno benone le giacche a sacco, magari anche un pochino scampanate dietro. Per guarnire questi abiti, consiglierei, piuttosto, le pellicce a pelo basso che hanno un aspetto meno importante e lasciano al costume un carattere più giovanile. Se poi vi sentite di appartenere alla categoria delle donne fatali, volpi, volpi e volpi, arrampicate su per le maniche, lungo i risvolti, attorcigliate attorno al collo, e specialmente volpi argentate, che con le donne fatali hanno fatto da gran pezzo comunella!

Vera

La buona consigliera

Io so che tutte voi, o per lo meno quasi tutte voi, guardate le attrici cinematografiche con occhi che vedono al di là della loro arte, della loro eleganza, della loro bellezza. Siete donne e quindi sapete che non si può raggiungere casualmente un tale livello di perfezione, senza uno studio continuo, un certo numero di sacrifici e una certa fatica. Molte di voi sanno che queste creature ammiratissime, note sugli schermi di tutto il mondo come altrettanti simboli della grazia femminile, sono in molti casi tutt'altro che belle e, non di rado, addirittura bruttine. Sono fotogeniche, e questa è per loro una qualità essenziale; sono, inoltre, consigliate e guidate da gente che sa il fatto suo e che insegna loro l'arte preziosa per ogni donna di mettere in valore ogni loro pregio, di nascondere, quando non sia correggibile o modificabile, ogni loro difetto.

Sylvia, la famosa massaggiatrice di Hollywood, che può vantarsi di aver picchiato di santa ragione le stelle di ogni grandezza, è forse la più rispettata di queste consigliere, e una stella non può dirsi tale se non ha ottenuto da questa Sylvia sapiente, dalle mani ferree e dal carattere insopportabile, l'onore di un consulto e della cura conseguente.

Sylvia fa pagare prezzi favolosi, ma alla fine della cura mette la sua cliente davanti allo specchio e questa è così contenta del risultato che pagherebbe volentieri anche qualcosa di più.

Il sistema di massaggio consigliato da Sylvia è dei più efficaci, specialmente per ridurre i fianchi e l'addome ed è anche un tipo di massaggio che ognuna può praticare in casa propria. Basta aver coraggio e forza nelle mani. Si tratta di prendere la carne dei fianchi nei punti più adiposi e impastarla, pizzicottarla, come se si trattasse di pasta da pane. Questo metodo così casalingo è quello che permette di ottenere più rapidamente risultati apprezzabili, ma, vi ripeto, ci vuole forza, perchè, per essere efficace, questo massaggio deve riuscire un pò doloroso. Se non avete la costanza di praticare questo massaggio con regolarità, chiamate in soccorso la cameriera o anche un'amica o una sorella, e pregatela di essere crudele. Ricordatevi che bastano dieci minuti di massaggio per ogni parte massaggiata: il di più è perfettamente inutile.

Sylvia, oltre ad essere una celebrità in fatto di massaggi riduttivi, dà anche preziosi consigli sulle diete da seguire quando si voglia ottenere o conservare una epidermide fresca, trasparente, luminosa. Uno dei suoi regimi più famosi, disintossicante e anche leggermente dimagrante, è il seguente. Appena alzate, prendete un succo d'arancio o un succo di pomodoro. Due ore dopo bevete un bicchiere di latte scremato e poi bevetene ancora uno ogni due ore, fino a che i bicchieri non sieno sette o otto. Prima di andare a letto bevete un succo d'arancio.

Questa cura deve essere seguita solamente cinque giorni alla settimana. Gli altri giorni, appena sveglie, dovete bere un bicchier d'acqua tepida con un succo di limone, rinunziando a cibi grassi e troppo conditi. Non esagerate neppure nel tè o nel caffè, e abbondate più che potete nella verdura cruda, grattugiata o tritata. Come frutta mele e arancie, le mele con la buccia. Come bibite solo succo d'arancio e succo di pomodoro.

Questo regime razionale, sano, nutriente, costituisce una vera e propria cura di bellezza, la cura di bellezza seguita da tre quarti delle stelle con molta costanza e, bisogna riconoscerlo, con ottimi risultati.

V.

Contagocce

Merle Oberon ha un suo modo tranquillo, molto inglese, di vestirsi che, tuttavia, non manca di una certa personalità e che, supremamente distinto sempre, può anche essere facilmente imitato per il viver comune. Le piace molto il bianco e adora le pieghettature. Evidentemente, per contentare questi due gusti della giovane attrice, il modellista ha creato per lei un abito da casa con la gonna pieghettata lunga fino a terra, di albene bianco avorio, con un corpettino drappeggiato sul davanti e un'alta cintura incrostata del medesimo tessuto. Tanta purezza di intenzioni è però contraddetta dalla scollatura che, non credo quasi ai miei occhi, arriva proprio fino alla cintura dove, felicemente, viene fermata da due mazzolini di fiori!

Anita Louise, capitana della squadra delle giovanissime, porta proprio in questo momento una gonna scozzese a pieghe, con giacchettina ottocentesca di velluto nero orlato di passamano e con un volantino, pieghettato, bianco al collo e alle maniche. Un abbigliamento che ricorda molto da vicino quello delle "Petites filles modèles" della famosa Contessa di Ségur. La giovine stella, per completare il quadro, porta anche un cappellino scozzese con bordura di velluto e penna d'aquila da un lato.

I tessuti di lana a righe piuttosto marcati fan furore, e le dive che, beate loro, hanno delle figurine ideali e sono soprattutto strettissime di fianchi, si sono quasi tutte ordinate una giacca, un completo o un bel paltò sportivo di questo tipo. Si cercano gli accoppiamenti di colore più nuovi e raffinati. Loretta Young porta un paltò tagliato a redingotta, di lana a righe viola, grigio, ciclamino e peonia, e lo indossa su un semplice abito di lana di un turchino violaceo, componendo così una perfetta armonia di colori. Merle Oberon, dalla mite bellezza in sordina, ha preferita una intonazione più dolce, e il suo costume da mattino è a righe grigio, turchese e rosa antico. Cappello grigio con nastri turchese e rosa, guanti borsa e scarpe d'un bel grigio unito.

Olivia de Havilland si sacrifica anche essa alla moda delle pieghettature e porta, in uno dei suoi ultimi film, un abito da casa di mussolina verde acqua interamente pieghettato, con una cintura altissima di un morbido cuoio di argento, estremamente lucido. La cintura ha la forma di due grandi foglie legate in mezzo del davanti con i lunghi gambi.

ABBONAMENTO GRATUITO

FINO AL 31 DICEMBRE 1938 XVII AI NUOVI ABBONATI ALLE RADIOAUDIZIONI

I nuovi utenti che desiderano usufruire di questa facilitazione dovranno inviare alla DIREZIONE GENERALE DELL'EIAR - Via Arsenale, 21 Torino - secondo le norme pubblicate sul Radiocorriere n. 38 del 17-24 settembre una lettera raccomandata che faccia chiaro riferimento alla richiesta della predetta concessione.

Tale lettera, cui dovrà essere acclusa la fattura in originale su carta intestata della Ditta venditrice, dovrà portare il nome e l'indirizzo dell'acquirente nonchè tutti gli estremi relativi alla Licenza in prova rilasciata dal rivenditore.

Dai titolari di locali pubblici, i quali, ai sensi delle vigenti disposizioni debbono essere muniti di licenza speciale, deve essere specificata anche l'indicazione della classe o categoria del proprio locale comprovata da una dichiarazione del competente Sindacato Provinciale.

L'E. I. A. R. rimetterà successivamente al richiedente la regolare licenza.

LEGGETE "STORIA"
LEGGETE "SALUTE"

RADIOMARELLI
L'APPARECCHIO PIÙ DIFFUSO IN ITALIA

DOMENICA 6

ITALIA

Ora	Programma
8,00	**Lezione** di lingua amarica.
17,00	**PROGRAMMA I e II.** «La danza in Italia». Conversazione musicale di Mario Puccini.
17,00	**PROGRAMMA II.** Ritmi e canzoni.
18,00	**PROGRAMMA I.** Dal Teatro Adriano: Concerto sinfonico dell'Orchestra Stabile della Regia Accademia di Santa Cecilia, diretto dal Mº Bernardino Molinari.
	PROGRAMMA III. Musica teatrale.
19,00	**PROGRAMMA III.** Dopolavoro corale «Guido Monaco» di Prato.
20,30	**PROGRAMMA III.** «Oggi sposi», fantasia di Gino De Luca.
20,50	**PROGRAMMA III.** Concerto musicale del violoncellista Mazzacurato.
21,00	**PROGRAMMA II.** «Tripoli terra d'amore», radiocommedia in tre atti di Adriana de Gislimberti (Novità).
	PROGRAMMA I. Stagione lirica dell'EIAR: «Suton» (Crepuscolo), dramma lirico in un atto di Ivo Vojnovic. Musica di Stevan Kristic. Traduzione ritmica italiana di Cesare Meano. Direttore Mº Fernando Previtali.
21,10	**PROGRAMMA III.** Canzoni moderne.
21,45	**PROGRAMMA II.** Concerto del Quartetto Poltronieri.

ESTERO

Ora	Programma
19,00	**BRUXELLES II.** Franck: «Quartetto d'archi» in re magg.
19,10	**LONDON REG.** Shakespeare: «Il racconto d'inverno», commedia (adatt.).
19,25	**BUDAPEST.** Concerto variato.
19,30	**SOFIA.** Flauto e piano.
20,00	**LILLA.** Haydn-Mozart.
	MONTECENERI. Piano (Honegger).
20,10	**SAARBRUECKEN.** Lehàr: «Amore di zingaro», operetta in tre atti.
	MONACO. Lortzing: «Der Wildrschütz», opera comica in tre atti (adatt.).
	BERLINO. Zeller: «Il venditore di uccelli», operetta (adattamento).
20,15	**FRANCOFORTE.** Concerto orchestrale.
20,20	**OSLO.** Orchestra e piano.
20,30	**SOTTENS.** Concerto diretto da Ansermet.
	MONTECENERI. Beethoven: «Eleonora», ouverture op. 72.
	LUBIANA. Musica ceca.
20,50	**KALUNDBORG.** Piano (Schumann-Liszt).
	STOCCOLMA (dal Teatro Reale). Mozart: «Le nozze di Figaro», atto II.
21,00	**BRESLAVIA.** Orchestra e soli.
	HILVERSUM II. Orchestra e piano (Schubert-Grieg).
	VARSAVIA. *Radiocabaret.*
21,30	**PARIGI T. E.** Varietà.
	RADIO PARIGI. Nicolò: «Jeannot et Colin», opera comica in tre atti.
	PARIGI P.T.T. Robert Gauchez: «Le vrai visage du passé», commedia.
	STRASBURGO. *Radiorchestra.*
22,5	**SOTTENS.** Concerto di violino e piano.
22,10	**VARSAVIA.** Musica da ballo.
22,35	**LONDON REG.** Varietà.
22,45	**LUSSEMBURGO.** Mus. da ballo.
23,10	**BUDAPEST.** Musica zigana.
23,15	**KALUNDBORG.** Mus. da ballo.
	RADIO MEDITERRANEE. Musica da ballo.
24,00	**BRUXELLES II.** Bruckner: «Sinfonia» n. 7 in mi maggiore (reg.).

LUNEDI 7

ITALIA

Ora	Programma
9,45	**Trasmissione** dedicata alle scuole medie: «La canzone popolare».
19,20	**Lezione** di lingua tedesca.
20,20	**Commento** dei fatti del giorno.
20,30	«**Pensaci Giacomino**», commedia in tre atti di Luigi Pirandello.
21,00	**PROGRAMMA I.** Canzoni italiane. Orchestra diretta dal Mº Cesare Gallino.
21,00	**Il sinfonismo** italiano contemporaneo diretto dal Mº La Rosa Parodi.
22,10	**PROGRAMMA I.** Concerto a plettro italiano.
22,15	**PROGRAMMA II.** Varietà.

ESTERO

Ora	Programma
18,30	**STRASBURGO.** Schubert: «Ottetto» per flauti e archi.
19,15	**MONACO.** Musica da ballo.
	RADIO PARIGI. Violino e piano
19,40	**LONDON REGION.** Piano (Busoni).
20,00	**LILLA.** Musiche di Schubert (piano).
	PARIGI T. E. Canto e piano.
	LONDON NAT. Varietà: «Lunedì sera».
	BELGRADO. Trasmissione dal Teatro Nazionale.
	LUBIANA. Orchestra e flauto.
20,10	**DEUTSCHLAND.** Orchestra filarmonica diretta da Furtwängler.
	AMBURGO. Musiche italiane e tedesche.
	LIPSIA. Concerto sinfonico diretto da Weisbach.
	KOENIGSBERG. Varietà.
	BRESLAVIA. Varietà e danze: Un radio film 1938.
20,25	**BUCAREST.** Musica strumentale di Mozart.
20,30	**MONTECENERI.** Rossini: «Il barbiere di Siviglia», opera (selezione).
20,50	**LONDON REG.** Mus. da ballo.
	BUDAPEST. Conc. orchestrale.
20,55	**SOFIA.** Concerto sinfonico.
21,00	**MONACO.** Bach.
21,00	**RENNES.** Fauré: «Quartetto di archi» n. 2.
	VARSAVIA. Violino e piano.
	BRUXELLES II. Puccini: «Madame Butterfly», selezione (dischi).
21,30	**RADIO PARIGI.** Trasmissione dall'Opéra.
	COLONIA. Puccini: «La Bohème»; selezione (dischi).
	LILLA. Concerto sinfonico (diretto da B. Heinze).
	STRASBURGO (Odéon). Saint-Georges de Bouhelier: «La vie d'une femme», commedia.
21,40	**HILVERSUM I.** Fisarmoniche.
22,10	**RADIO MEDITERRANEE.** Serata di varietà.
22,40	**AMBURGO.** Concerto variato.
	LONDON NAT. Musica italiana antica.
23,5	**KALUNDBORG.** Mus. da ballo.
23,15	**RADIO MEDITERRANEE.** Musica da ballo.
23,30	**LONDON REG.** Mus. da ballo.
23,45	**PARIGI P.T.T.** Molière: «L'avaro», commedia.
24,00	**LONDON REG.** Mus. da ballo.
	PARIGI P. P. Cabaret.
0,10	**HILVERSUM II.** Mus. da ballo.

MARTEDI 8

ITALIA

Ora	Programma
19,20	**PROGRAMMA I e II.** Generale Claudio Bergia: «La difesa antiaerea». Consegna ai capi fabbrica (Conversazione).
19,30	**PROGRAMMA III.** Quartetto Olita.
20,20	**Commento** dei fatti del giorno.
20,30	**PROGRAMMA III.** «S/S Equatore», operetta jazz in tre atti di Paponti e Segurini.
20,40	**PROGRAMMA III.** Valzer da concerto. Pianista: Cesarina Buonerba.
21,00	**PROGRAMMA I.** «Bolero eroico» radiodramma di Alberto Croce (Novità).
	PROGRAMMA II. Stagione lirica dell'EIAR: «Suton» (Crepuscolo), dramma lirico in un atto di Ivo Vojnovic. Musica di Stevan Kristic. Traduzione ritmica italiana di Cesare Meano. Direttore Mº Fernando Previtali.
22,00	**PROGRAMMA I.** Orchestra di archi, ritmi e danze.

ESTERO

Ora	Programma
19,00	**SOTTENS.** Piano e cello.
	AMBURGO. Brahms: «Quintetto» in si minore op. 115, per clarinetto e archi.
19,20	**GRENOBLE.** Radiorchestra.
19,25	**LONDON NAT.** Arie e canzoni di Monteverdi per soli, coro e orchestra.
19,30	**BRUXELLES I.** Pergolesi: «La serva padrona», selezione.
	SOFIA. Cello e piano.
20,15	**MONTECENERI.** Concerto sinfonico diretto da Volkmar Andreae).
20,20	**STOCCOLMA.** Conc. sinfonico.
20,30	**SOTTENS.** Concerto diretto da Ansermet.
	SOTTENS. Cesar von Arx: «Il tradimento di Novara», dramma in tre atti.
20,45	**BUDAPEST.** Musica zigana.
21,00	**VIENNA.** Wolf-Ferrari: «I quattro rusteghi», opera (reg.)
	LUSSEMBURGO. Ray Ventura.
	LONDON NAT. Varietà e danze: «Star Gazing».
21,15	**RADIO PARIGI.** Schumann: «Papillons» per piano.
21,30	**STRASBURGO (Rennes, Nizza).** Trasmissione dall'Opéra Comique.
	PARIGI T. E. Festival A. Caplet.
	PARIGI P.T.T. Serata franco-belga.
	LIONE. Radiorchestra.
	TOLOSA. Pirandello: «Sei personaggi in cerca d'autore», commedia.
21,40	**HILVERSUM I.** Varietà: «Il treno del Martedì sera».
22,00	**LONDON REG.** Mus. da ballo.
22,5	**PARIGI P. P.** Varietà (Max Regnier).
22,10	**VARSAVIA.** Concerto di violino e piano.
	RADIO MEDITERRANEE. Serata di varietà.
22,45	**RADIO PARIGI.** Pierre Descaves: «Il etait... il etait une compagnie», comm. brillante in quattro tempi.
23,10	**BRUXELLES II.** Sullivan: «Il mikado», operetta (selezione).
23,15	**LONDON NAT.** Musica russa.
	RADIO MEDITERRANEE. Musica da ballo.
23,20	**HILVERSUM II.** Mus. da ballo.
23,25	**LONDON REG.** Mus. da ballo.
24,00	**TOLOSA.** Musica da ballo.
	LUSSEMBURGO. Mus. da ballo.

MERCOLEDI 9

ITALIA

Ora	Programma
19,20	**Lezione** di lingua inglese.
19,30	**PROGRAMMA III.** Gruppo corale «Luigi Gazzotti» di Modena.
20,20	**Commento** dei fatti del giorno.
20,30	**PROGRAMMA III.** Concerto diretto dal Mº Felice Quaranta.
	PROGRAMMA II. «In due», commedia in un atto di Marcello Spada (Novità).
21,00	**PROGRAMMA I.** Concerto della Banda della R. Guardia di Finanza.
21,40	**PROGRAMMA III.** «La Figlia», scena di Gastone Ciuffo.
22,00	**PROGRAMMA I.** «La signorina Dollar», avventura radiofonica in due tempi, di Rupignac.

ESTERO

Ora	Programma
19,30	**SOFIA.** Verdi: «Rigoletto», op.
20,00	**LONDON NAT.** Mus. da ballo.
	PARIGI T. E. Canto e piano.
20,10	**BEROMUENST.** Violino e piano.
	BUDAPEST (dal Teatro Municipale). Lehàr: «Amore di zingaro», operetta in tre atti.
20,30	**PARIGI P.T.T.** Piano.
	BUCAREST. Piano.
	MIDLAND REG. Una biografia musicale di Liszt.
20,45	**LONDON REG.** Varietà: «The Arcadian Follie».
20,55	**STOCCOLMA.** Piano.
21,00	**BRUXELLES I.** Varietà musicale: «Ecco il jazz».
	LILLA. A. Lichtenberger: «La vecchia canzone», commedia in un atto.
	VARSAVIA. Musiche di Chopin.
21,15	**LONDON NAT.** (dalla Queen's Hall): Concerto sinfonico diretto da Goossens.
	LUBIANA. Cello e piano.
21,20	**LONDON REG.** Varietà e danze: «Band Waggon».
21,30	**PARIGI T. E.** (La Comédie Française). Porto Riche: «Amoureuse», commedia.
	LILLA (da Rouen). Strauss: «I tre valzer», operetta.
	SOTTENS. Concerto diretto da Ansermet.
	RADIO PARIGI. Orchestra e canto.
	STRASBURGO. Festival Franck.
	TOLOSA. Musica classica tedesca.
21,45	**MONTECENERI.** Radiorchestra.
22,15	**STOCCOLMA.** Mus. da ballo.
22,20	**LONDON REG.** (dalla Queen's Hall): Concerto sinfonico diretto da Goessens.
22,30	**RADIO TOLOSA.** Lustucru Théâtre.
	SOFIA. Musica da ballo.
22,45	**HILVERSUM I.** Organo e canto.
23,15	**KALUNDBORG.** Mus. da ballo.
	RADIO MEDITERRANEE. Musica da ballo.
23,40	**LONDON REG.** Mus. da ballo.
24,00	**TOLOSA.** Musica da ballo.
24-2	**STOCCARDA.** Concerto sinfonico.

GIOVEDI 10

ITALIA

Ora	Programma
19,20	**Lezione** di lingua tedesca.
20,15	**Inaugurazione** dei programmi dedicati alla Germania. Messaggio dell'ing. Viadelli e del dott. Gemeyer.
20,30	**PROGRAMMA III.** Conc. bandistico.
20,35	**PROGRAMMA I e II.** Concerto sinfonico italo-tedesco diretto dal Mº La Rosa Parodi.
21,00	**PROGRAMMA I.** «Missa Salisburgensis» di Vittorio Gnecchi. Maestro direttore Fernando Previtali.
	PROGRAMMA II. «Magali», commedia musicale di A. Donaudy.
21,30	**PROGRAMMA III.** Canti popolari abruzzesi.
22,10	**Dischi** di musica sinfonica.

ESTERO

Ora	Programma
18,25	**TOLOSA.** Mollière: «Le preziose ridicole», commedia.
19,25	**BUDAPEST.** Musica zigana.
19,30	**PARIGI P.T.T.** Concerto di organo.
19,15	**HILVERSUM II.** Mus. da ballo.
20,00	**SOFIA.** Piano.
	MONTECENERI. E. Rossi: «Trio» in re minore op. 107.
	PARIGI T. E. Violino e piano (Bach-Schumann).
20,10	**KOENIGSBERG.** Heinrich Ripp. «Sotto l'incantesimo di Venere», operetta.
20,15	**BUCAREST.** Concerto sinfonico dall'Ateneo.
20,15	**FRANCOFORTE.** Musica leggera e da ballo.
20,30	**PARIGI P.T.T.** Cello e piano.
	SOTTENS. La serata delle canzoni.
20,40	**DEUTSCHLAND.** Concerto sinfonico.
20,55	**HILVERSUM I.** Musica sacra per organo.
21,00	**LILLA.** Varietà brillante.
	BORDEAUX. Concerto variato.
	BRUXELLES I. Orchestra e coro.
	PARIGI T. E. Radiorchestra.
21,10	**MONACO.** Musica strumentale antica.
21,15	**OSLO.** Piano.
21,20	**MIDLAND REG.** Music-Hall.
21,30	**RADIO PARIGI.** Concerto sinfonico.
	MARSIGLIA. Serata teatrale: 1. M. Lery e D'Absac: «Quatre de la belote», un atto; 2. H. Duvernois: «Il professore», un atto.
22,00	**BRUXELLES II.** Concerto mozartiano.
	PARIGI T. E. Concerto sinfonico e strumentale.
22,10	**RADIO MEDITERRANEE.** Serata di varietà.
22,25	**STRASBURGO.** Aristofane: «La pace», commedia (adatt.).
	LONDON REG. Organo.
22,40	**LUSSEMBURGO.** Concerto sinfonico.
23,00	**KALUNDBORG.** Mus. da ballo.
23,5	**VARSAVIA.** Musica polacca.
23,15	**RADIO MEDITERRANEE.** Musica da ballo.
23,25	**LONDON REG.** Mus. da ballo.
24,00	**TOLOSA.** Musica da ballo.

VENERDI 11

ITALIA

Ora	Programma
16,00	**Dalla R. Accademia di S. Cecilia:** Piccolo coro diretto dal Maestro Bonaventura Somma.
19,20	**PROGRAMMA I e II.** Conversazione. On. Vincenzo Buronzo.
19,20	**PROGRAMMA III.** Vecchi ballabili.
20,20	**Manifestazione** italo-polacca. Conversazione di S. E. Bastianini.
20,35	**PROGRAMMA III.** Concerto di musiche brillanti.
21,5	**PROGRAMMA I.** «Scugnizza», operetta in tre atti di Carlo Lombardi. Musica di Carlo Costa.
	PROGRAMMA II. Concerto dedicato alla Giovane Scuola Veneziana, diretto dal Mº Nino Sanzogno.
21,35	**PROGRAMMA III.** «Replica a soggetto», scena musicale di Rupignié.

ESTERO

Ora	Programma
19,00	**LONDON REG.** Varietà e danze: «Star Gazing».
	SOFIA. Verdi: «La Traviata», opera.
19,30	**STRASBURGO.** Pierné: «Ore eroiche», per orchestra.
19,35	**BUCAREST.** Trasmissione dall'Opéra.
20,00	**VARSAVIA.** Orchestra filarmonica.
20,10	**SAARBRUECKEN.** Varietà: «Superstizioni».
	LIPSIA. Musica italiana.
	MONACO. Orchestra e soli.
	KOENIGSB. Verdi: «Requiem» per soli, coro e orchestra.
20,15	**MONTECENERI.** Radiorchestra.
20,15	**STOCCARDA.** Wagner: «Il vascello fantasma», opera.
20,30	**LONDON REG.** Chopin (piano).
21,00	**BRUXELLES II.** Radiorchestra.
21,10	**COLONIA.** Musica strumentale.
	LUBIANA. Musica da camera.
21,30	**LIONE.** Varietà.
	PARIGI P.T.T. Concerto sinfonico con coro.
	SOTTENS. Radiorchestra diretta da Ansermet.
	TOLOSA. Alfred Fabre Luce: «Richard», commedia.
22,30	**LUSSEMB.** Chausson: «Quartetto d'archi» per piano.
	STOCCARDA. O. E. Schilling: «Quartetto d'archi» in un tempo.
	DEUTSCHLAND. Purcell: «Suite» per orchestra d'archi.
23,10	**BRUXELLES I.** Mus. da ballo.
23,15	**KALUNDBORG.** Mus. da ballo.
	RADIO MEDITERRANEE. Musica da ballo.
23,25	**LONDON REG.** Mus. da ballo.
23,50	**LONDON REG.** Mozart-Schubert-Schumann.
24,00	**LUSSEMBURGO.** Mus. da ballo.
0,15	**PARIGI P.T.T.** Mus. da ballo.

SABATO 12

ITALIA

Ora	Programma
17,55	**I dieci minuti** del lavoratore.
19,00	**Dopolavoro Polifonico** di Firenze.
19,00	**Lezione** di lingua inglese.
19,50	**Guida radiofonica** del turista.
20,20	**Commento** dei fatti del giorno.
20,30	**PROGRAMMA III.** «Al gatto bianco».
21,00	**PROGRAMMA I.** «Una moglie per diecimila dollari», un atto umoristico di Corrado Rossi.
	PROGRAMMA II. «Simon Boccanegra», melodramma in un prologo e tre atti di Francesco Maria Piave. Musica di Giuseppe Verdi. Direttore Mº Gino Marinuzzi. (Trasmissione dal Teatro Comunale di Bologna).
21,10	**PROGRAMMA III.** Musica da concerto. Pianista: Branka Musulin. Mº Bernardino Molinari.
21,15	**PROGRAMMA III.** Orchestra di archi di ritmi e danze.
21,40	**PROGRAMMA I.** Concerto del violoncellista Livio Boni.
22,30	**PROGRAMMA I.** Varietà.

ESTERO

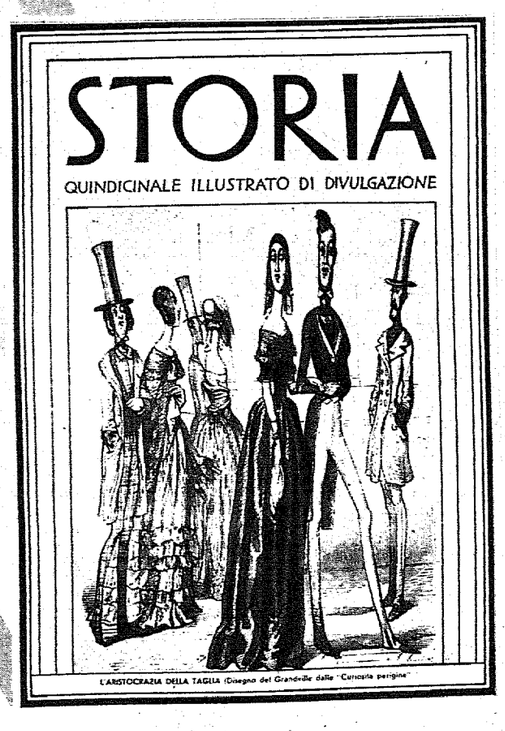
Ora	Programma
18,30	**SAARBRUECKEN.** Beethoven: «Trio» in do minore per piano, violino e cello.
19,45	**LONDON REG.** Violino e piano (Bach-Fauré).
20,00	**MONTECENERI.** Suites brillanti.
	PARIGI T. E. Canto e piano.
	SOFIA. Violino e piano.
20,10	**VIENNA.** Millöcker: «Il castello stregato», operetta in cinque atti (adatt.).
20,15	**BUCAREST.** Musica da ballo.
20,30	**SOTTENS.** Musica da camera.
21,00	**VARSAVIA.** Varietà e danze.
	LONDON NAT. Varietà e danze: «Sing Sing».
	MONTECENERI. Concerto orchestrale.
	BRUXELLES II. Beckman: «Caterina di Russia», operetta romantica in otto quadri.
21,5	**BRUXELLES I.** H. Duvernois: «La dame en bronze et le Monsieur de cristal», commedia in un atto.
21,15	**LONDON NAT.** Concerto dedicato a Sibelius.
	RADIO PARIGI. Soli di piano.
21,30	**PARIGI T. E. (Lione, Bordeaux)** Trasmiss. dall'Opéra Comique.
	GRENOBLE (dal Teatro Municipale). Lecocq: «Il piccolo Duca», operetta in 3 atti.
	RADIO PARIGI. Gounod: «Mors et vita», oratorio per soli, coro e archi.
	STRASBURGO. Orchestra e soprano.
	PARIGI P.T.T. Ray Ventura.
	MARSIGLIA. Varietà.
	LUSSEMBURGO. Music-Hall.
	LILLA (La Comédie Française). Charle Vildrac: «La brouille», commedia in 3 atti.
	SOTTENS. J. Gille: «Maldonne», commedia in un atto.
22,10	**PARIGI P.T.T.** Porto-Riche: «La canche de Françoise», commedia in un atto.
22,15	**LUSSEMBURGO.** Concerto sinfonico.
	LONDON REG. Mus. da ballo.
	OSLO. Musica da ballo.
22,30	**DEUTSCHLAND.** Grieg. «Ballata» per piano.
22,40	**LONDON REG.** Piano.
	BUDAPEST. Concerto variato.
23,00	**LONDON NAT.** Varietà: «So Wat?».
23,10	**KALUNDBORG.** Mus. da ballo.
23,15	**RADIO MEDITERRANEE.** Musica da ballo.
	SOTTENS. Musica da ballo.
23,30	**LONDON REG.** Mus. da ballo.
24,00	**LUSSEMBURGO.** Mus. da ballo.

Volete conoscere?

- Le mille peripezie della ambasciatrice ventenne che Cavour mandò a Parigi?
- Quali furono le ultime ore di Mata Hari?
- Chi fu il Monaco delle tempeste?
- Altre interessanti curiosità storiche?

AQUISTATE IL FASCICOLO

NUMERO 10 DI • I FATTI PIÙ AVVINCENTI PIÙ APPASSIONANTI PIÙ CURIOSI



PUR ESSENDO SCRUPOLOSAMENTE OSSERVATA LA VERITÀ STORICA

Un numero lire due

ABBONAMENTO ANNUO L. 40 - SEMESTRALE L. 23

TUMMINELLI & C. EDITORI - ROMA

ONDE LUNGHE, MEDIE, CORTE, CORTISSIME

Novità del mese

Non sappiamo se anche l'anno venturo l'Ente Tripolino vorrà ripetere il concorso radioteatrale fra lavori che valorizzino la nostra colonia mediterranea; se sì, auguriamo miglior fortuna alla bella e nobile iniziativa. L'*Idrovolante della felicità* di Mario De Rosa, come già il lavoro di Felj Silvestri, premiato allo stesso concorso e che ascoltammo a suo tempo non possono assolutamente pretendere di aver corrisposto all'aspettativa.

Non vi racconterò la trama: se l'avete intesa la sapete, se non l'avete intesa ci avete guadagnato un tanto. Il signor Casalba del «Radiocorriere» (pseudonimo non molto oscuro) ci dice assai pianamente il vero scopo: insegnare molte cose utili che riguardano la colonia. Avremmo desiderato la stessa franchezza dall'autore. Un lavoro che si fa chiamare commedia radiofonica ha il sacrosanto dovere di riuscire a vivere di vita propria; la sola propaganda coloniale non può giustificare un lavoro a meno che si tratti di uno dei molto più brevi «echi del mondo», oppure di un notiziario turistico, altrettanto breve anch'esso. Si aggiunga che non è assolutamente il modo per fare della propaganda. Nel lavoro del De Rosa manca l'umanità e ciò che, ogni tanto, tenta di passare per tale è sofisticazione evidente, punibile a norma del buon gusto. Il regista Alberto Casella (straordinariamente d'accordo col sunnominato Casalba), poichè vide che non v'era nulla da fare e che gli attori cercavano invano di appigliarsi ad un dialogo senza rilievi e senza anfrattuosità, si buttò al documentario sonoro e vi riuscì, in qualche punto, in modo particolarmente felice. Il De Rosa s'ebbe la soddisfazione di sentirsi replicare, dopo pochi giorni, in un altro programma serale.

* * *

Confinato in un Terzo Programma e non preannunciato come l'interesse del lavoro richiedeva, Francesco Rosso ci ha presentato «La nota azzurra», episodi della vita di Chopin. Con forti pennellate, seguendo, in ogni parte d'Europa, il Grande nel tormento della sua arte e in quello, infinito del pari, della sua lontananza dalla Patria amatissima, siamo condotti ad una interpretazione dell'Uomo che, se non è certo nuovissima, è però efficace.

Gli espedienti che il Rosso ha usato in questo lavoro non erano certo nuovi ma una certa efficacia nel linguaggio, una ottima scelta degli episodi, una comprensione musicale trattenuta spesso dalla necessaria accessibilità del lavoro, fanno, di questa fatica senza pretese, una cosa notevole. La regia fu sobria e saggia, accuratissima. Bene tutti, ottimo il pianista.

* * *

Mare, naufraghi, S.O.S., sirene nella nebbia o nella tempesta non sono certo novità nel campo degli effetti radiofonici e forse non è esagerato dire che ci hanno annoiato; essi hanno perduto ogni efficacia come rumori, sono stati troppo sfruttati e male. L'unica probabilità di riabilitarli consiste nell'appoggiarli ad un dialogo espressivo e sintetico, ad una saggia scelta scenica: in una parola, ad un vero lavoro radiofonicamente concepito e realizzato. «Oceano», radiodramma di Cesare Mensio, risponde a questo requisito. Il fatto: il naufragio del piroscafo «Maja». Il modo di raccontare è indiretto, ma immediato e si svolge attraverso eterei dialoghi radiotelegrafici fra navi nell'oceano e scene, esterne alla nave, scelte con efficacia e con progresso lirico. A voler tracciare una grossolana linea tematica per tempi e ambienti abbiamo: nel primo tempo, nello spazio, il tacersi del traffico radiotelegrafico appena viene lanciato l'S.O.S., una scena contrappuntata di incoscienza negli avvenimenti, la quale acquista valore per la sua contemporaneità.

Gli stessi temi in progresso logico e, come dicemmo sopra, lirico, si svolgono e si evolvono nei quadri successivi. Un lavoro di notevole fattura e importanza che viene ad occupare un buon posto nel radioteatro italiano. Auguri all'autore che ci dicono giovanissimo.

C. B.

L'OROLOGIO A CUCÙ

Produz. Era Film - Distribuz. Metro Goldwyn Mayer

Oretta Fiume e Vittorio De Sica

Livorno 1815. La cittadina toscana, allora centro europeo di traffici commerciali e politici, vive, protesa verso il mare, l'ansiosa vigilia della fuga di Napoleone dall'Isola d'Elba. Il film prende il via in questa storica atmosfera, autenticata da una accuratissima ricostruzione ambientale, di luoghi, di persone e di cose.

La messinscena costituisce infatti il primo merito della produttrice Era e il primo pregio artistico e spettacolare de «L'orologio a Cucù». Ideata e realizzata con competenza e senza risparmio di mezzi essa porta sullo schermo la Livorno dell'epoca in tutto il realismo pittoresco delle strade, delle case, delle calate portuali, — di interni come di esterni — di costumi, di armi, di vita. In questa eccezionale cornice, animata efficacemente dalle preoccupazioni dell'ora storica, il soggettista ha intrecciato più che inquadrato un romanzo d'amore e un drammatico intrigo, e lo ha fatto con tanta abilità da legare in un unico filo spontaneo e ben aderente la realtà della storia e il parto della fantasia. Sono due ombre parallele, due incubi, di natura diversa ma strettamente collegati che dominano l'azione e creano l'atmosfera emozionante: l'ombra imperiale dell'Aquila, prigioniera irrequieta nell'isola, e quella sfingea de «L'orologio a cucù» che racchiude nel suo ventre capace un mistero meno grande ma non meno ossessionante per i protagonisti del romanzo cinematografico e per gli spettatori.

Le maschere sceniche di Ugo Ceseri, di Lamberto Picasso e di Guglielmo Sinaz riflettono al vivo il doppio incubo, mentre a Vittorio De Sica e a Oretta Fiume spetta il compito di animare la romanzesca vicenda d'amore.

A completare il quadro dei personaggi e la sequenza dell'azione concorre il volto giovanilmente forte di Laura Solari, coinvolta nel dramma dell'Orologio, e quello di Danì, l'impeccabile Lord ammiraglio delle forze navali inglesi dislocate in quell'epoca a Livorno.

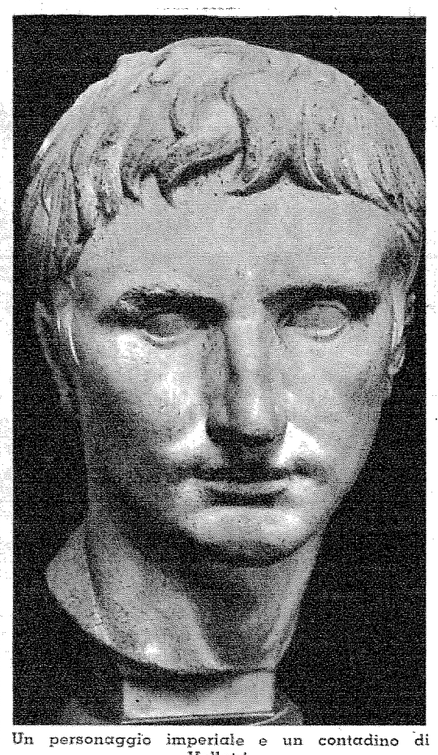
Dall'elenco dei nomi risulta chiaro che anche per l'interpretazione la produttrice Era ha avuto intuito e mani felici.

MINO DOLETTI, direttore responsabile

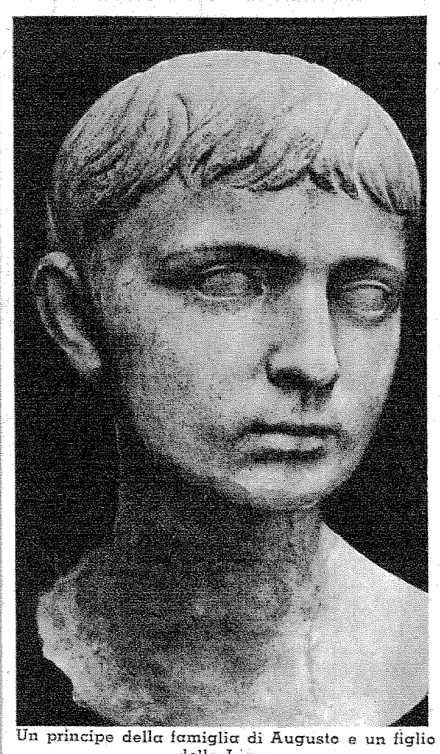
ISTITUTO ROMANO DI ARTI GRAFICHE DI TUMMINELLI & C. - ROMA

LEGGETE
STORIA
SALUTE

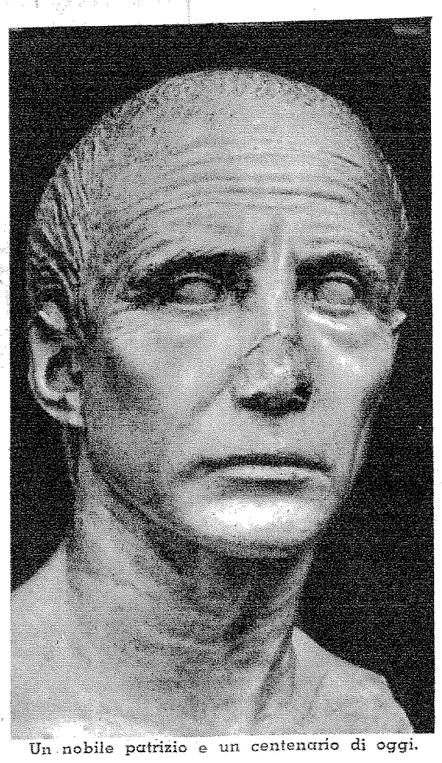
Un'imperatrice romana e una contadina d'oggi.



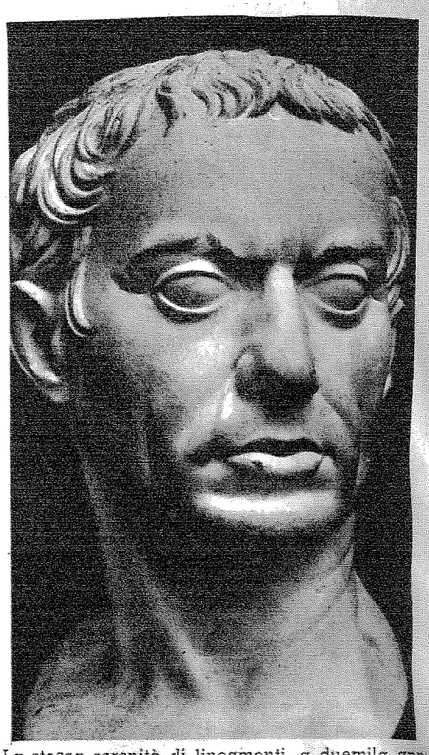
Un personaggio imperiale e un contadino di Velletri.



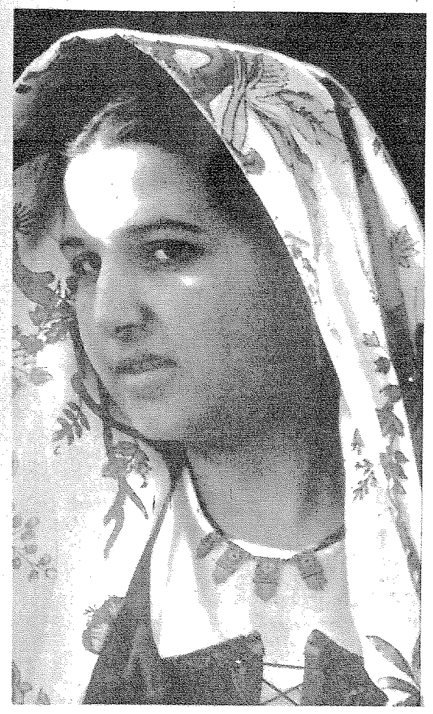
Un principe della famiglia di Augusto e un figlio della Lupa.

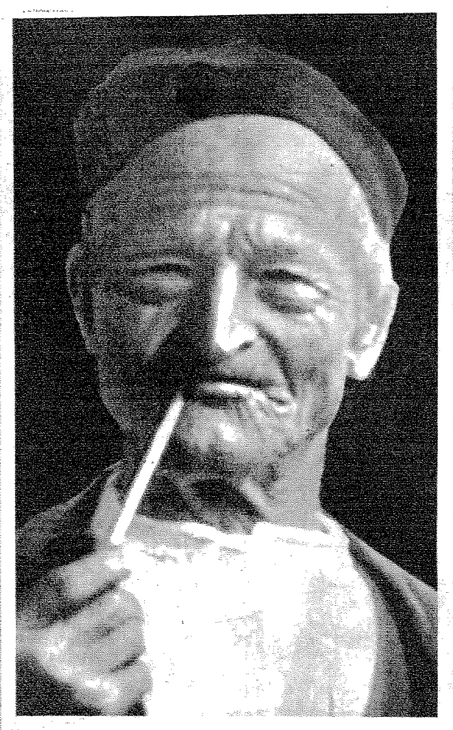


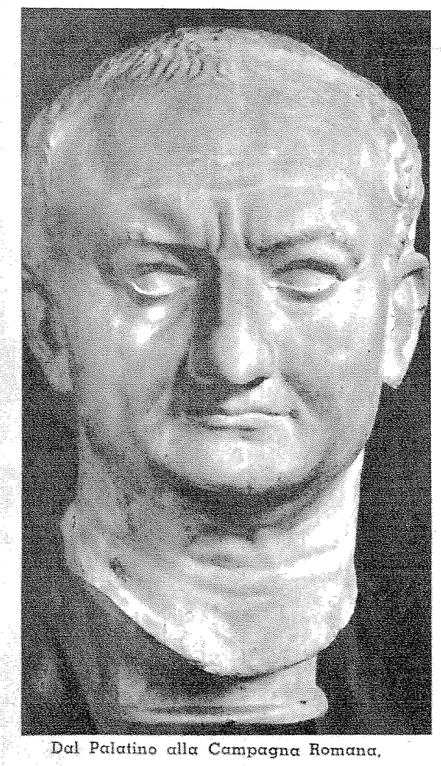
Un nobile patrizio e un centenario di oggi.



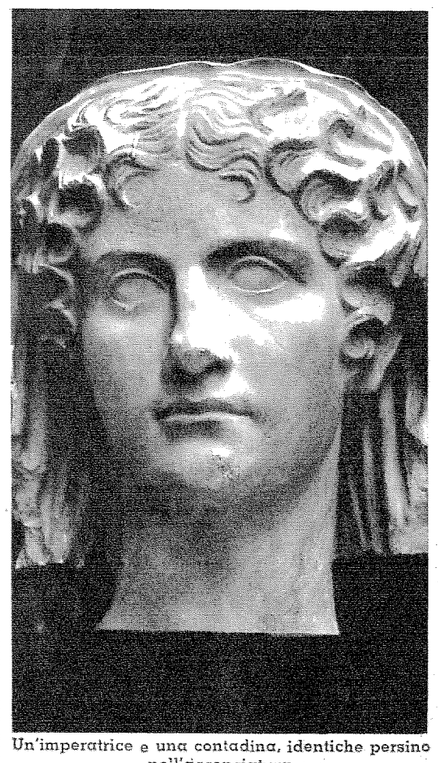
La stessa serenità di lineamenti, a duemila ann di distanza.



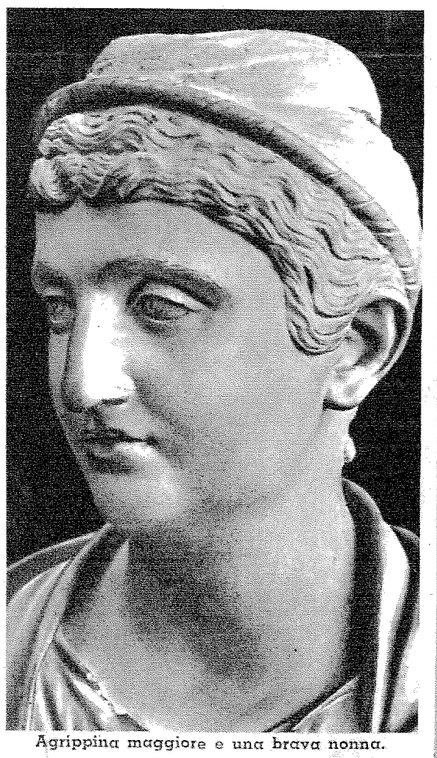




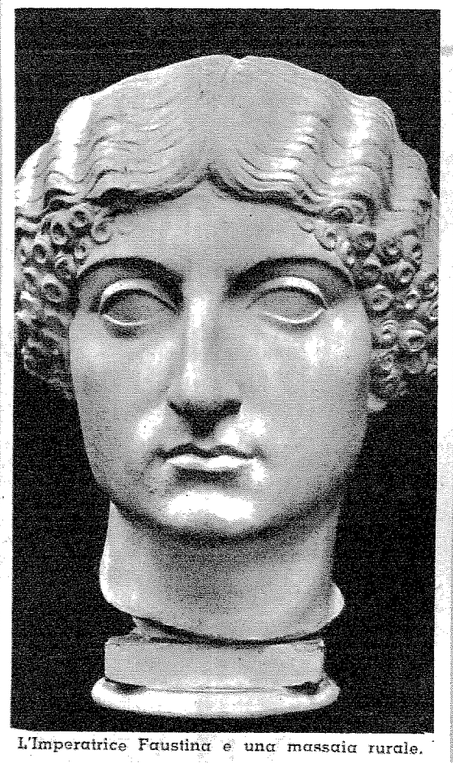
Dal Palatino alla Campagna Romana.



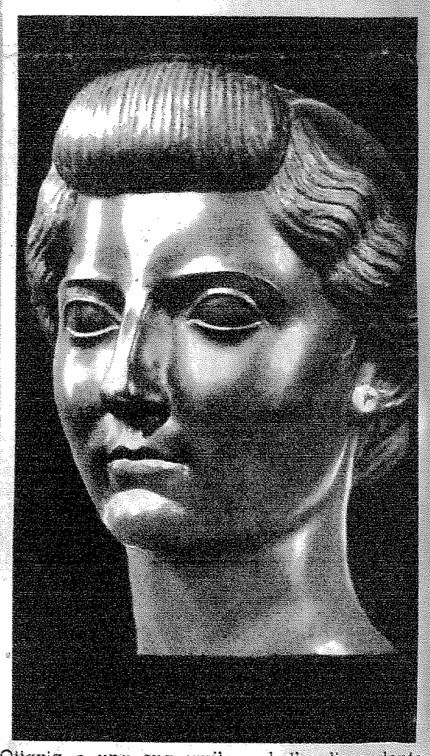
Un'imperatrice e una contadina, identiche persino nell'acconciatura.



Agrippina maggiore e una brava nonna.



L'Imperatrice Faustina e una massaia rurale.



Ottavia e una sua umile e bella discendente del giorno d'oggi.

DOCUMENTARIO SULLA RAZZA ITALIANA

In che modo il cinematografo italiano può farsi una vera, operante coscienza razzista? Non solo escludendo da sè ogni elemento non rigorosamente italiano, ma conquistando una conoscenza sempre più precisa, sempre più puntuale della nostra razza. Se i registi e i direttori di produzione vogliono davvero che i loro lavori esprimano la nostra civiltà, si formino una coscienza e una cultura razzista. Ma, come è fatto — in pratica — il tipo "italiano"? Ecco dieci documenti della più nota iconografia imperiale romana: questa era la classe dirigente della Roma del primo secolo, principi e patrizi forniti di almeno cinque o sei secoli di purezza. Orbene, per dimostrare come sia facile individuare il tipo "italiano", — che indubbiamente è il tipo razzisticamente più puro d'Europa, — abbiamo raccolto dieci documenti contemporanei il cui parallelismo non ha bisogno di commenti. E' utile solo precisare che a fronte di membri della classe dirigente romana stanno dei "provinciali" dell'Italia Centrale. Non si tratta come si può constatare, di somiglianze casuali, nè di "sosia" miracolosi; ma di vere e proprie parentele, di vere e proprie analogie di "tipi".