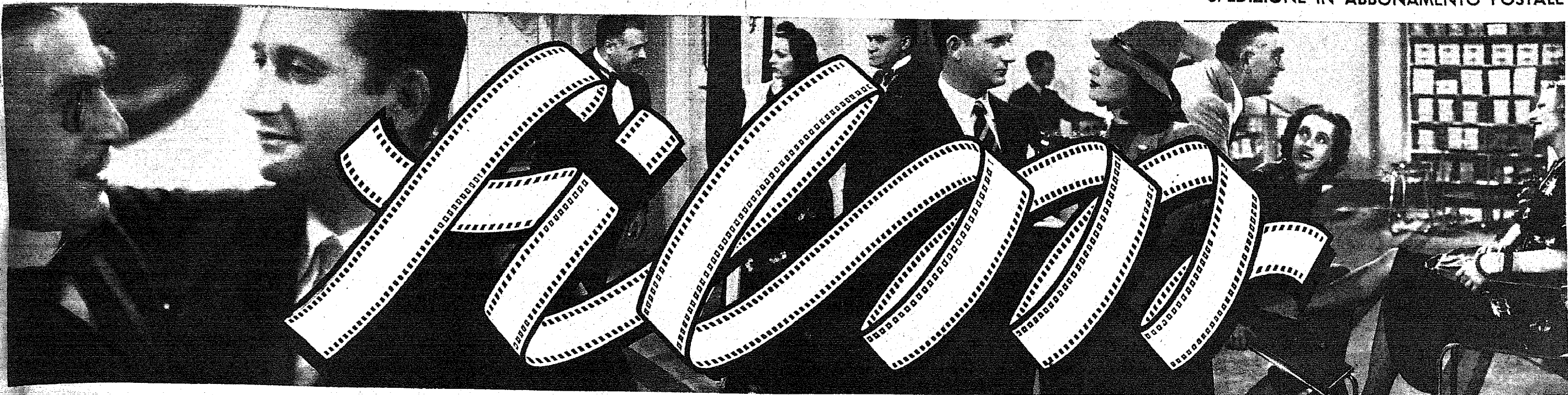




SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO TEATRO E RADIO

Questa volta

Luigi Freddi

Alfred Hitchcock

Christian Borch

Francesco Pasinetti

'Maria Walewska' alla sbarra

Ugo Falugi

Amadeo Frateschi

Gerardo Chiaromonte

Paolo Delfino

7 giorni a Roma

Alfonso Goffanti

La riforma del teatro

Oreste Colonna

Madrigale a Marlina

Cecil A. Kyle

Vita americana di Isa

Miranda: ognuno ha il suo Oceano

D. Davis

Jean e il mondo

Gianni Mastrapasola

Quaderno delle dive:

Assia Noris

Luigi Montanari

Accademico d'Italia

Il carro di fuoco

Un ambasciatore ci-

neasta - Allarmi per la

televisione

Gordon Lager

La grande serata di

Helen Clarkson

Steno

"Il 1° vestiva di rosa"

Ancora i giovani

Il paginone di Gary

Cooper

Rallentatore

"A 2 anni data"

Tra le tante cambiali più o meno autentiche che il cinematografo italiano va mettendo in circolazione (Dio ci guardi dai riferimenti personali a certi produttori), eccone finalmente una che ha il vantaggio di essere stata emessa solo in senso figurato, ma che non per questo è meno importante. Alludiamo alle recenti parole di Vittorio Mussolini, su "Cinema":

"BUONI SINTOMI CI SONO; ED E' PER CIO' CHE BISOGNA FAR MOLTO NEI PROSSIMI DUE ANNI. SE ALLA FINE DI QUESTI SAREMO NELLE STESSA CONDIZIONI DI OGGI, ALLORA, SENZA ALCUN DUBBIO, SARA' MEGLIO RINUNCIARE AD ULTERIORI VELLEITA'".

Sottoscriviamo senz'altro queste piane e coraggiose parole; ma sottoscriviamo, anche, la cambiale. Fra due anni, forse prima, essa sarà pagata interamente. Saranno pagati anche gli interessi dei due anni; specialmente se si avrà il coraggio di mettere il dito sulla piaga e, fatta la diagnosi, di applicare la cura. Ma qual'è la diagnosi? Ma c'è la cura?

Sempre pacatamente, e altrettanto coraggiosamente, Vittorio Mussolini comincia, intanto, a pronunciarsi sulla prima: la diagnosi. E cita qualcuno tra i numerosi sintomi di malattia: pleora di film senza capo nè coda (d'accordo); il sonoro, che spesso è difettoso in sede produttiva (d'accordissimo) e spesso lo è in sede esecutiva (ancora più d'accordo); gli attori che avrebbero bisogno di essere curati meglio nella dizione (superd'accordissimo), eccetera eccetera. Quanto alla cura, anch'essa è indicata ben chiaramente: "LE AUTORITA' CHE SORVEGLIANO GLI AFFARI CINEMATOGRAFICI PRENDANO PROVVEDIMENTI, INDAGHINO, AGISCAINO E CONCLUDANO". Anche questo si chiama parlar chiaro; ma poi?

Poi, ecco, io avrei un'idea. Gente di buona volontà nel cinematografo italiano, non ne manca; gente in buona fede, neanche; e gente in gamba ce n'è, perchè se non ce ne fosse, sarebbe perfettamente inutile stare ancora qui a discutere (e, poi, lo sappiamo benissimo che c'è). Allora, io proporrei che questa gente — trenta o quaranta persone al massimo — compilasse un «manifesto» con poche, elementari, semplici parole (sì: il cinematografo italiano trascura proprio poche, elementari, semplici cose: il sonoro, la dizione degli attori: ma sì, ma sì: piccole cose) e si impegnasse, firmandolo, ad osservarne le regole. Regole fisse, naturalmente, e rigorose, sebbene — ripetiamo — elementari: non si comincia a «girare» un film se la sceneggiatura non è a posto; l'attore non entra in teatro se non ha avuto la parte almeno quindici giorni prima; ci dev'essere sempre un supervisore (uno dei trenta o quaranta gentiluomini di cui sopra) che abbia voce in capitolo; eccetera, eccetera. Questa cosa, quest'altra, quest'altra ancora (basteranno, credo, due articoli coraggiosi e sereni come quello di Vittorio Mussolini, per mettere insieme la lista). E, dopo, con la lista da una parte e il «manifesto» dall'altra, le trenta o quaranta persone di buona volontà, si potrebbero mettere a fare dei film. Pensate un momento a questa idea, superando il timore che si tratti di una paradossale barzelletta: può darsi che qualche cosa di buono — di veramente buono — ci sia. Se no, è inutile nasconderselo, la cambiale a due anni sarà stata emessa a vuoto.

D.



Milena Penovich, fotografata da Lucio Ridenti.

RALLENTATORE

"Tempo perduto"

In *L'amor mio non muore*, dal cosiddetto prologo si passa senz'altro al secondo tempo. Evidentemente, «un tempo» s'è perduto per la strada. Leviamoci le virgolette e avremo: tempo perduto.

Motorizzazioni

Sul «Bargello», tra le altre, c'è una cosa deliziosa. Si parla della «prima» di Maria Walewska e si dice: «I prezzi avevano subito un'ottimistica scossa al rialzo, e, per il pubblico scelto e motorizzato della prima...». Pubblico «motorizzato»: è scultoreo.

Cinema e cinema "costretto" ad essere teatro

Non ci persuade questa frase del nostro amico Lucio Ridenti: «Il film (*Amicizia*, con Elsa Merlini), costretto ad essere «teatrale», avrà la scorrevolezza, il garbo, la grazia briosa della commedia. Può anche darsi che a qualcuno sembri che in *Amicizia* non «succede niente», ma è appunto da quel niente che abbiamo avuto *Accadde una notte*».

Tutto bene, benissimo: ma *Accadde una notte* è opera prettamente cinematografica e Capra è dei pochissimi che facciano ancora del vero, del puro, dello schietto cinematografico: con quel niente che dà *E' arrivata la felicità*, ma che sembra non aver mai sentito parlare di teatro. Insomma, diremmo per paradosso che Capra non è mai stato in un teatro, dal giorno che cominciò a fare il *gagman* ha respirato solo l'aria dei teatri di posa. E per fare un film tratto da una commedia, ci penserebbe su dei mesi, col fido Riskin accanto. Insomma: saremo i primi a gridare evviva se *Amicizia* vincerà *Accadde una notte*, ma non ci sembra che sia utile, comunque, affermare che è «costretto» ad essere teatrale. Siamo certi che anche Lucio Ridenti è d'accordo con noi.

Esattezza e discrezione della critica

L'esattezza storica nelle informazioni non figura evidentemente nel bagaglio di taluni critici cinematografici; e, molto spesso, non vi figura neanche una certa generosa discrezione. Abbiamo letto giorni fa — a commento di una puntata dei ricordi di Francesca Bertini pubblicati su «Film», nella quale l'attrice rievocava un suo trionfo parigino alla prima del suo film *Odette* — abbiamo dunque letto questo pezzo in un giornale romano: «Peccato che la diva non abbia avuto l'occasione di presenziare anche la prima romana di *Odette* al «Galleria», due anni fa. Avrebbe potuto ora dettagliarci i consensi riscossi dal film, non meno totalitari di quelli, che ci guardiamo bene dal mettere in dubbio, riscossi a Parigi, e le scene di entusiasmo, del pari clamoroso, cui si abbandonò il pubblico romano. Con quali vivaci colori ella ci avrebbe descritta la rissa al botteghino della elegante folla che urlava «aridace li sordi» e i pittoreschi assembramenti di spettatori stazionanti sotto le ampie volte della Galleria Colonna in attesa dell'impresario del cinema, l'egregio comm. Billaud, decisi a farne saliscce! Peccato, peccato!».

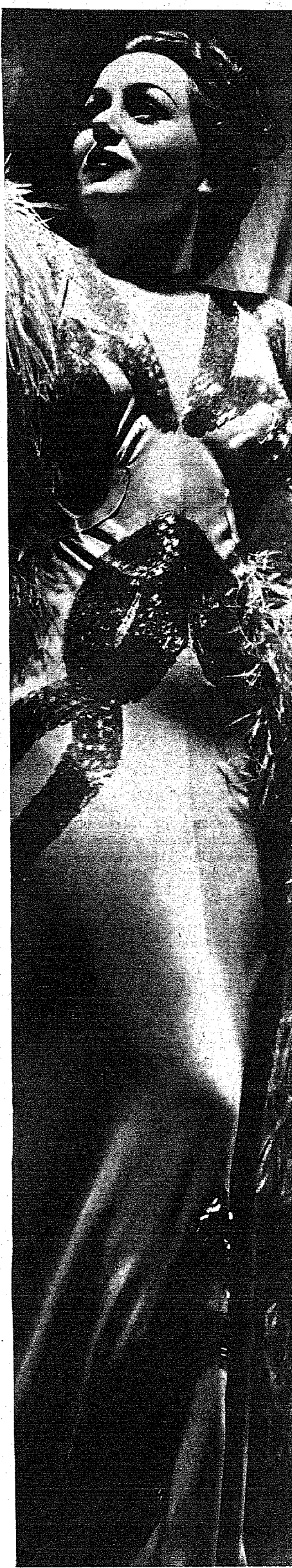
Intanto, il prefato critico confonde (come ci segnala un lettore) tra l'*Odette* muta e la sua riedizione sonora. Il film muta è del 1927, ed ebbe fortuna dovunque. L'altro, fatto in Francia, è sonoro e, in realtà, mediocrissimo. Dunque: grave peccato d'inesattezza e di insufficiente documentazione. Secondo peccato: mancanza di generosità. Lo scrittore non tiene conto di un fatto che per noi ha pure la sua importanza: il successo di cui la Bertini parla è pur sempre un successo italiano in terra straniera, ottenuto in modo lusinghiero e inequivocabile. Siamo d'accordo: il tono di quel genere di film oggi non potrebbe neanche alla lontana trovarci consenzienti, giacché viviamo in un'epoca fortunatamente assai diversa (l'*Odette* del 1927 era ancora un epigono diretto di tutto il vecchio cinema italiano dei favolosi stipendi e dei levrieri amici-inseparabili dei cinematografi); ma il lavoro va sempre onorato, e quello era lavoro nostro che otteneva applausi all'estero. Cose di questo genere ci riempiono sempre d'orgoglio. Inoltre, c'è una questione «storica», per così dire, che non va trascurata. Non crede, il nostro critico, che i film di Greta Garbo ch'egli oggi loda, faranno sorridere un giorno (tempo: dieci anni) gli spettatori del Galleria o del Supercinema i quali chiederanno indietro i soldi all'egregio comm. Billaud? Sappiamo che il cinema è cosa effimera; che Francesca Bertini, infine, non ha meno importanza di Greta Garbo, nel tempo suo. Essa era davvero un'attrice, per quanto legata a schemi che oggi è fin troppo facile trovare curiosi e remoti; una «diva» una «divona», con un temperamento grosso così. Non è proprio bello, né gentile, umiliarla a quel modo, oggi ch'è tramontata.

Bello scrivere

Da un settimanale cinemagazzino grafico: «Un gruppo di giovani... hanno saputo e voluto raggiungere...».



Binnie Barnes (Associati).



Paola Barbara (Luxardo).



Claudette Colbert (Columbia).

UNA POLEMICA NON INUTILE

Ancora i "giovani"

"Film" farà un censimento dei giovani cinematografari italiani - Attualità e importanza del problema

In risposta alla nostra lettera di due numeri or sono relativa al problema dei giovani, Giorgio Zambon scrive sul giornale parigino «Tribuna d'Italia» una coraggiosa lettera nella quale espone anche delle idee concrete circa la soluzione del non semplice problema. Ne terremo senz'altro conto quando passeremo, nei prossimi numeri, alla parte pratica del problema.

Adesso ci preme, intanto, registrare i numerosi consensi e le numerose idee che ci sono state prospettate. Molti ci hanno scritto e qualcosa, sia pure in embrione, balza già fuori. Il torinese Pippo Poma, dopo avere espresso un dubbio in linea di massima (a delle domande, scottanti è vero, ma che non portano una luce decisiva: «Ma come?» è possibile una selezione imparziale? Una netta valutazione dei potenziali degni ed utili? Mettersi in luce? Scrivere?». «In ultima analisi: voi, che più di cento altri, vi siete accorti della nostra esistenza, rispondeteci se volete: dove ci troviamo? perché non siamo con voi? qual'è la porta aperta, la strada certa verso cui possiamo rivolgere il primo passo? un passo che sia «sicuro»?».

«Uno qualunque, tanto il nome non ha importanza» (in linea di massima non approviamo l'anonimato; ma, stavolta, si sente ch'esso è dovuto a generica sfiducia verso il mondo del cinematografo, a un pericoloso stato d'animo: «che posso fare io? nessuno mi conosce, nessuno vorrà prendersi in considerazione» — e allora è un anonimato sofferente, non antipatico; ma ci viene un dubbio: questi scoramenti non dovrebbero essere vinti energeticamente? non c'è un po' di cedevolezza in certe posizioni sentimentali?). «Uno qualunque», dicevamo, così scrive: «Consigliate i vostri giovani ad unirsi, a formare un buon gregge compatto, a sostenersi a vicenda e non farsi lo sgambetto alla prima occasione».

Questo è già un contributo alla comune battaglia: è necessario che i giovani si guardino in faccia tra loro ed eliminino di

comune accordo quelli, tra loro, incapaci o subdoli.

Italo Dragosei (che premette: «Caro Direttore, oggi giorno bisogna aspettarsi tutto: non c'è da meravigliarsi, quindi, se ci giungono delle pugnalate a tradimento da parte dei nostri migliori amici. Così, non vi meravigliate se un vostro adepto, un «pulcino», anzi, del vostro giornale, si permette replicare alla vostra lettera ai giovani cinematografari italiani senza essere chiamato in causa») esprime il timore che la iniziativa di «Film» possa

piuttosto accendere le non sopite voglie di «quei ragazzi impazienti di sporcar celluloidi i quali si faranno scudo delle vostre parole» che porgere una mano a persone come Magnaghi, Pasinetti, Peroni ecc. ecc., le quali hanno fatto «un logico trionfismo quinquennale». Noi però vogliamo essere, ancora per un poco, cioè finché non avremo tirato le somme, più ingenui e meno diffidenti di Dragosei.

A. de Sanctis, di Torino, risponde al nostro appello sul quindicinale «XX anni» e poi privatamente: «Diversi anni di preparazione e di ansie, di studio e di attesa, di «vita dura», per intenderci, ci danno il diritto di rispondere al vostro simpatico invito, alla vostra chiara ed affettuosa lettera ai giovani».

Gianni Maestri di Milano, scenografo, racconta certe sue esperienze amare: fu aiuto regista come tanti, ma la cosa restò lì, nessuno poi volle ricordarsi di lui; ma non è il suo caso personale che lo tocca — ed è giusto egli dica questo — quanto il «problema» generale. Tuttavia, presso atto delle sue parole, dovremmo dire che siamo al punto di prima?

Non vogliamo dirlo.

«Film» non vuole che la «lettera ai giovani cinematografari italiani» resti senza eco; vuole anzi ch'essa abbia un seguito il più possibile utile. Il problema dei giovani c'è? Ebbene tentiamo tutti gli sforzi perché una volta per tutte esso venga risolto, al servizio della cinematografia italiana. Intanto cominceremo con la bandiera fra i giovani cinematografari italiani una sorta di censimento. Bisogna che essi ci scrivano: e basterà compilare una «scheda personale» con gli elementi che seguono qui sotto (e che possono variare, a seconda delle circostanze, caso per caso).

F. de Sanctis, di Torino, risponde al nostro appello sul quindicinale «XX anni» e poi privatamente: «Diversi anni di preparazione e di ansie, di studio e di attesa, di «vita dura», per intenderci, ci danno il diritto di rispondere al vostro simpatico invito, alla vostra chiara ed affettuosa lettera ai giovani».

Gianni Maestri di Milano, scenografo, racconta certe sue esperienze amare: fu aiuto regista come tanti, ma la cosa restò lì, nessuno poi volle ricordarsi di lui; ma non è il suo caso personale che lo tocca — ed è giusto egli dica questo — quanto il «problema» generale. Tuttavia, presso atto delle sue parole, dovremmo dire che siamo al punto di prima?

Non vogliamo dirlo.

«Film» non vuole che la «lettera ai giovani cinematografari italiani» resti senza eco; vuole anzi ch'essa abbia un seguito il più possibile utile. Il problema dei giovani c'è? Ebbene tentiamo tutti gli sforzi perché una volta per tutte esso venga risolto, al servizio della cinematografia italiana. Intanto cominceremo con la bandiera fra i giovani cinematografari italiani una sorta di censimento. Bisogna che essi ci scrivano: e basterà compilare una «scheda personale» con gli elementi che seguono qui sotto (e che possono variare, a seconda delle circostanze, caso per caso).

F. de Sanctis, di Torino, risponde al nostro appello sul quindicinale «XX anni» e poi privatamente: «Diversi anni di preparazione e di ansie, di studio e di attesa, di «vita dura», per intenderci, ci danno il diritto di rispondere al vostro simpatico invito, alla vostra chiara ed affettuosa lettera ai giovani».

Gianni Maestri di Milano, scenografo, racconta certe sue esperienze amare: fu aiuto regista come tanti, ma la cosa restò lì, nessuno poi volle ricordarsi di lui; ma non è il suo caso personale che lo tocca — ed è giusto egli dica questo — quanto il «problema» generale. Tuttavia, presso atto delle sue parole, dovremmo dire che siamo al punto di prima?

Non vogliamo dirlo.

«Film» non vuole che la «lettera ai giovani cinematografari italiani» resti senza eco; vuole anzi ch'essa abbia un seguito il più possibile utile. Il problema dei giovani c'è? Ebbene tentiamo tutti gli sforzi perché una volta per tutte esso venga risolto, al servizio della cinematografia italiana. Intanto cominceremo con la bandiera fra i giovani cinematografari italiani una sorta di censimento. Bisogna che essi ci scrivano: e basterà compilare una «scheda personale» con gli elementi che seguono qui sotto (e che possono variare, a seconda delle circostanze, caso per caso).

F. de Sanctis, di Torino, risponde al nostro appello sul quindicinale «XX anni» e poi privatamente: «Diversi anni di preparazione e di ansie, di studio e di attesa, di «vita dura», per intenderci, ci danno il diritto di rispondere al vostro simpatico invito, alla vostra chiara ed affettuosa lettera ai giovani».

Gianni Maestri di Milano, scenografo, racconta certe sue esperienze amare: fu aiuto regista come tanti, ma la cosa restò lì, nessuno poi volle ricordarsi di lui; ma non è il suo caso personale che lo tocca — ed è giusto egli dica questo — quanto il «problema» generale. Tuttavia, presso atto delle sue parole, dovremmo dire che siamo al punto di prima?

Non vogliamo dirlo.

«Film» non vuole che la «lettera ai giovani cinematografari italiani» resti senza eco; vuole anzi ch'essa abbia un seguito il più possibile utile. Il problema dei giovani c'è? Ebbene tentiamo tutti gli sforzi perché una volta per tutte esso venga risolto, al servizio della cinematografia italiana. Intanto cominceremo con la bandiera fra i giovani cinematografari italiani una sorta di censimento. Bisogna che essi ci scrivano: e basterà compilare una «scheda personale» con gli elementi che seguono qui sotto (e che possono variare, a seconda delle circostanze, caso per caso).

F. de Sanctis, di Torino, risponde al nostro appello sul quindicinale «XX anni» e poi privatamente: «Diversi anni di preparazione e di ansie, di studio e di attesa, di «vita dura», per intenderci, ci danno il diritto di rispondere al vostro simpatico invito, alla vostra chiara ed affettuosa lettera ai giovani».

Gianni Maestri di Milano, scenografo, racconta certe sue esperienze amare: fu aiuto regista come tanti, ma la cosa restò lì, nessuno poi volle ricordarsi di lui; ma non è il suo caso personale che lo tocca — ed è giusto egli dica questo — quanto il «problema» generale. Tuttavia, presso atto delle sue parole, dovremmo dire che siamo al punto di prima?

Non vogliamo dirlo.

«Film» non vuole che la «lettera ai giovani cinematografari italiani» resti senza eco; vuole anzi ch'essa abbia un seguito il più possibile utile. Il problema dei giovani c'è? Ebbene tentiamo tutti gli sforzi perché una volta per tutte esso venga risolto, al servizio della cinematografia italiana. Intanto cominceremo con la bandiera fra i giovani cinematografari italiani una sorta di censimento. Bisogna che essi ci scrivano: e basterà compilare una «scheda personale» con gli elementi che seguono qui sotto (e che possono variare, a seconda delle circostanze, caso per caso).

F. de Sanctis, di Torino, risponde al nostro appello sul quindicinale «XX anni» e poi privatamente: «Diversi anni di preparazione e di ansie, di studio e di attesa, di «vita dura», per intenderci, ci danno il diritto di rispondere al vostro simpatico invito, alla vostra chiara ed affettuosa lettera ai giovani».

Gianni Maestri di Milano, scenografo, racconta certe sue esperienze amare: fu aiuto regista come tanti, ma la cosa restò lì, nessuno poi volle ricordarsi di lui; ma non è il suo caso personale che lo tocca — ed è giusto egli dica questo — quanto il «problema» generale. Tuttavia, presso atto delle sue parole, dovremmo dire che siamo al punto di prima?

Non vogliamo dirlo.

«Film» non vuole che la «lettera ai giovani cinematografari italiani» resti senza eco; vuole anzi ch'essa abbia un seguito il più possibile utile. Il problema dei giovani c'è? Ebbene tentiamo tutti gli sforzi perché una volta per tutte esso venga risolto, al servizio della cinematografia italiana. Intanto cominceremo con la bandiera fra i giovani cinematografari italiani una sorta di censimento. Bisogna che essi ci scrivano: e basterà compilare una «scheda personale» con gli elementi che seguono qui sotto (e che possono variare, a seconda delle circostanze, caso per caso).

F. de Sanctis, di Torino, risponde al nostro appello sul quindicinale «XX anni» e poi privatamente: «Diversi anni di preparazione e di ansie, di studio e di attesa, di «vita dura», per intenderci, ci danno il diritto di rispondere al vostro simpatico invito, alla vostra chiara ed affettuosa lettera ai giovani».

Gianni Maestri di Milano, scenografo, racconta certe sue esperienze amare: fu aiuto regista come tanti, ma la cosa restò lì, nessuno poi volle ricordarsi di lui; ma non è il suo caso personale che lo tocca — ed è giusto egli dica questo — quanto il «problema» generale. Tuttavia, presso atto delle sue parole, dovremmo dire che siamo al punto di prima?

Non vogliamo dirlo.

«Film» non vuole che la «lettera ai giovani cinematografari italiani» resti senza eco; vuole anzi ch'essa abbia un seguito il più possibile utile. Il problema dei giovani c'è? Ebbene tentiamo tutti gli sforzi perché una volta per tutte esso venga risolto, al servizio della cinematografia italiana. Intanto cominceremo con la bandiera fra i giovani cinematografari italiani una sorta di censimento. Bisogna che essi ci scrivano: e basterà compilare una «scheda personale» con gli elementi che seguono qui sotto (e che possono variare, a seconda delle circostanze, caso per caso).

F. de Sanctis, di Torino, risponde al nostro appello sul quindicinale «XX anni» e poi privatamente: «Diversi anni di preparazione e di ansie, di studio e di attesa, di «vita dura», per intenderci, ci danno il diritto di rispondere al vostro simpatico invito, alla vostra chiara ed affettuosa lettera ai giovani».

Gianni Maestri di Milano, scenografo, racconta certe sue esperienze amare: fu aiuto regista come tanti, ma la cosa restò lì, nessuno poi volle ricordarsi di lui; ma non è il suo caso personale che lo tocca — ed è giusto egli dica questo — quanto il «problema» generale. Tuttavia, presso atto delle sue parole, dovremmo dire che siamo al punto di prima?

Non vogliamo dirlo.

I PROCESSI DI "FILM"

"Maria Walewska" alla sbarra

Presidente: IL DIRETTORE DI "FILM".

Pubblico accusatore: LUIGI FREDDI (*).

Parte civile: FRANCESCO PASINETTI, CIPRIANO GIACCHETTI.

Difesa d'ufficio: ALESSANDRO VARALDO.

Interviene anche: UNA SIGNORA QUALUNQUE.

PRESIDENTE. — In verità, non c'è, fino ad ora, contro «Maria Walewska» un vero e proprio capo d'accusa; ci sono, però, dei sintomi di sospetto che esigono una indagine pronta e severa. La testimone Signora Qualunque è pregata di venire a deporre.

SIGNORA QUALUNQUE. — Ho ben poca da dire. Stavo seduta nella terza fila delle poltrone e ho visto bene tutto: così ho avuto la netta impressione che il film mi «facesse cascar giù» Napoleone. Insomma, prima di «Maria Walewska», io non avevo mai pensato che Napoleone facesse ridere...

PRESIDENTE. — Ringrazio la testimone, che può ritirarsi. Ecco, dunque, l'elemento principale dell'accusa: «Maria Walewska» non può essere un film bene accolto al pubblico italiano: al pubblico italiano che vive in un clima eroico, che onora l'eroe come la più pura espressione di una fede e delle superbe qualità di una razza. In «Maria Walewska», appunto, si possono riscontrare gli estremi di lesa maestà ai danni dell'italiano Napoleone Buonaparte. La parola è al primo oratore di Parte Civile, Francesco Pasinetti.

FRANCESCO PASINETTI. — Tutti, quando odono il nome di Maria Walewska, lo associamo, in questi giorni, a quello di Greta Garbo. Io, invece, amo associarlo prima di tutto a quello del signor Charles Whitaker. Questo buon uomo, prima che il film avesse inizio, è venuto in Europa. La notizia che vi d'è potrebbe anche essere falsa perché io non ho mai conosciuto Charles Whitaker e quindi non ho potuto avere la conferma della sua venuta in Europa; può anche darsi che Charles Whitaker non esista affatto. Eppure Charles Whitaker, esista o no, sia più o meno una invenzione del bollettino pubblicitario della casa americana che ha prodotto il film, è venuto in Europa per fare delle ricerche intorno a Maria Walewska, per vedere i luoghi dove la donna ha vissuto, per cercare gli oggetti che ella ha posseduto, le poltrone dove si è seduta, il tavolo attorno al quale ella correva per sfuggire — nei suoi giochi giovanili — al fratello. Quel tavolo era una fissazione di Mr. Whitaker. In Polonia, a Varsavia, egli andava in giro a chiedere alla gente, ai professori: «Io vorrei avere quel tavolo... Sapete? Quel tavolo attorno al quale Maria Walewska giocava...». Ebbe molta pazienza, Mister Whitaker, perché egli doveva cercare non soltanto gli oggetti e i luoghi che avevano qualche relazione col personaggio storico di Maria Walewska, ma anche le cose che esistevano nel romanzo di Vaclav Gassiorowski e nella commedia che dal romanzo fu desunta e nella sceneggiatura che dalla commedia era stata tratta a sua volta. Perché questa è la procedura di ogni film storico americano: la regolare procedura, che serve a fare di un film non tanto un'opera d'arte quanto, al contrario, un prodotto industriale. E questi prodotti stanno ai buoni film come le copie dei quadri classici stanno ai quadri veri. I prodotti confezionati da registi-oroologi come Clarence Brown, provvisti delle immagini di un'attrice tante volte fotografata, sono molto costosi, perché ci sono state le ricerche, le masse, i cavalli, la neve finta, i gioielli più o meno autentici. Vedendo questi film, io penso per contrasto ad una impressionante inquadratura del film «Dell'isola senza passione»: una strada di New York vista dall'alto di un «Building». E' sulla gente che passa per quella strada che gli americani possono fare dei film senza paura. Ma essi hanno paura di fare troppo spesso quei film e pensano invece di confezionare per il pubblico europeo la storia d'Europa.

PRESIDENTE. — E, questa volta, c'è andato di mezzo un eroe europeo. Gli americani lo hanno ridotto alla statura di un uomo qualunque. Non ci sarebbe da meravigliarsi se fosse colpa della loro crassa e disinvolta ignoranza. Il secondo oratore di parte civile, Cipriano Giachetti, ha qualcosa da aggiungere?

CIPRIANO GIACCHETTI. — In linea puramente artistica, si potrebbero muovere al film «Maria Walewska» parecchie imputazioni: principalmente questa: la mancanza di unità. Per mettere in luce il personaggio della bella polacca si sono dimenticati di Napoleone, vale a dire, si sono dimenticati che Napoleone non è un uomo occupato soltanto a fare all'amore: fra i duetti amorosi con Maria, c'è Friedland, c'è Tilsit, c'è Wagram e c'è, ahimè, Fontenaybleau... Ed a proposito di Fontenaybleau, constatiamo subito una delle maggiori lacune del film: nel momento doloroso della disfatta, quando Napoleone è riparato a Fontenaybleau in preda ai più tristi presagi, una donna è corsa a lui per consolarlo: Maria Walewska! una notte intera ella attende di esser ricevuta dall'Imperatore. Ma egli smarrito, oppresso, in uno stato di semioscuola, si dimentica di lei: quando la fa chiamare, ella è già partita, sparita nell'alba fredda di aprile. Che pagina sarebbe stata per la Garbo!... Con questo appunto siamo già entrati in un altro capo d'accusa: quello dell'alterata verità storica.

VOCE DEL PUBBLICO. — Oh, la verità storica nel cinematografo è, nell'arte in genere, non sempre può essere rispettata!

CIPRIANO GIACCHETTI. — Conta, poco, d'accordo, quando, alterandola o tacendola, si fa opera efficace di fantasia e di poesia; ma qui, di grazia, in che cosa l'alterazione della verità ha giovato alla bellezza dell'opera d'arte?

PRESIDENTE. — Vi prego di non tener conto delle interruzioni non autorizzate.

(1) Se abbiamo pubblicato — senza che egli protestasse — la ipotetica ma possibile requisitoria di Luigi Freddi al processo contro «Marco Polo», non vediamo perché non dovremmo pubblicare anche quella — altrettanto ipotetica, ma altrettanto possibile — che farebbe — essendo chiamato in causa — al processo contro «Maria Walewska».

CIPRIANO GIACCHETTI. — Abbiamo già notato come il soggettista abbia perso una bella occasione tralasciando l'episodio di Fontenaybleau. Ne ha perso un altro di gentile sentimentalità nelle scene di Finkenstein. Qui, l'ambasciatore di Persia Mirza-Rizza offre all'Imperatore doni d'inestimabile valore per l'Imperatrice: fra gli altri, una collezione di scialli meravigliosi, fra i quali Maria Walewska potrà scegliere quelli che le piacciono di più. L'Imperatrice prenderà quello che rimane. La Walewska rifiuta e Napoleone s'irrita: la contessa, allora, per compiacerlo, prende lo scialle più semplice: uno scialle azzurro, dicendo: «Ho un'amica alla quale piace l'azzurro; lo regalerò a lei». Piccola, ma significativa nota del suo disinteresse... Ma, quanto alle «marachelle storiche» (così le ha chiamate il mio autorevole collega di Parte Civile, Filippo Sacchi) ce n'è parecchie, ce ne enumererò: 1. Non è vero che la Walewska non comunicasse subito a Napoleone la sua prossima maternità: ciò avvenne precisamente a Schoenbrunn nel 1808: anzi, fu questa una delle ragioni che decisero l'Imperatore al divorzio con Giuseppina. In quel momento egli pensò di porre sui biondi capelli dell'amante la corona di Francia. Poi prevalsero le ragioni di Stato sulle ragioni di cuore. 2. Non è vero che la Walewska sia rimasta in un col marito. Il principe Colonna Walewska, per sfuggire alla moglie esile nel suo castello per il periodo della gravidanza. 3. Non è vero che all'Elba Napoleone credesse all'arrivo della Imperatrice invece che della Walewska. Egli era stato avvertito della venuta della contessa col figlio ed aveva tutto disposto per ricevere l'una e l'altro: non si capisce, con l'apparato e la pompa che si possono ammirare nel film, Calata la notte del 1 settembre 1814, Maria Walewska, con la sorella, il figlio, il piccolo Alessandro, e il fratello, colonnello Laczinski, sbarcava molto misteriosamente a Portoferraio: l'Imperatore le andò incontro a Procchio: qui la contessa scese dalla carrozza e proseguì a cavallo, insieme a lui, fino alla Madonna del Monte: né all'incontro fu presente Madame Letizia, né Napoleone si sognò di dare alla Walewska un incarico politico per la Francia, né fu questa la ragione per la quale la obbligò ad andarsene 24 ore dopo. La ragione fu tutt'altra: l'arrivo di due signore e di un bambino all'eremo dell'Imperatore non poteva passare inosservato: già se ne parlava un po' dappertutto. Era necessario tagliar corto alle dicerie perché non si poteva confessare apertamente la verità, che, conosciuta da Maria Luisa, avrebbe destato la sua gelosia e la sua collera. Invece Napoleone credeva ancora di non poter rinunciare alla considerazione della moglie e teneva all'affetto del figlio che doveva essere il suo erede. La Walewska se n'andava a Napoli per provvedere agli interessi del suo figliolo e Napoleone le consegnò un messaggio per l'infedele Giocchino Murat. 4. Al ritorno dall'Elba, Maria Walewska, appena a Napoli, è ricevuta all'Eliseo col figlio: invece ella non assiste all'ultimo atto del dramma, all'imbarco dell'Imperatore sul «Bellerofonte», né avrebbe potuto farlo. L'addio di Maria a Napoleone ha luogo alla Malmaison, il luogo degli anni felici, dell'amore e della gloria. Si poteva, restando nella verità, fare cosa ugualmente drammatica e commovente che non fosse il solito saluto col fazzoletto da una finestra d'albergo! Per brevità, si omettono altri elementi a carico che riguardano i personaggi: Madame Letizia, una borghesuccia priva di qualsiasi grandezza, Talleyrand, un ministro da operetta e lo stesso Napoleone concepito più liricamente che realisticamente... Quanto alla Walewska le potremmo dare l'assoluzione, se parlasse un po' meno di politica. E la politica non sta bene su così belle labbra!

PRESIDENTE. — Ed ora la parola al Pubblico Accusatore.

LUIGI FREDDI. — Il film risponde alla tipica mentalità costruttiva e narrativa americana, di cui purtroppo è ormai imbevuto il nostro pubblico, assecondato in questo dalla critica al servizio dei grandi interessi dell'industria d'oltreoceano. La atmosfera del film è di carattere esteriore, disambigata, estranea a quella suggestione di grandezza che i popoli d'Europa, e sopra tutto i latini, concepiscono. Si sente, nel film, la mancanza di un'atmosfera raccolta, elevata, nobile, di un mondo denso ed eroico, formidabile di idee, di azioni, di opere; in esso Napoleone appare come la figura di un uomo nervoso, impulsivo, che dice delle parole grosse, sproporzionate ai suoi atteggiamenti... La vera preoccupazione che questo genere di film determina nei riguardi del pubblico italiano, è quella che deriva dal metodo tipicamente americano di presentare geni ed eroi, ormai storicamente definiti, in certi aspetti della loro vita intima tutt'altro che edificanti e non certo adatti a coltivare il culto del Superuomo.

PRESIDENTE. — La parola è alla difesa d'Ufficio.

ALESSANDRO VARALDO. — Premetto che se dovessi prender di petto gli oratori che m'hanno preceduto, non me la sentirei. Andiamo d'accordo in troppe cose. Certe figure, le grandi figure troppo in alto e distanti, come le stelle e gli eroi, non le possiamo vedere a tu per tu, vivere come noi, pronunciar le nostre parole, rivelarsi come sentiamo che non ci riveleranno mai. Poiché il mondo interiore di un grande personaggio, quello che noi sospettiamo o sogniamo, non può estrinsecarsi in gesti, in passi, in violenze verbali. Non c'è grand'uomo per il suo cameriere, ha sensazione qualcuno: ma il pubblico non è un cameriere, è un sovrano ed è geloso dei suoi parr. Però, sì, c'è un però per farmi dissentire da chi mi ha preceduto. Non dicendo, no, tento di spiegare, cerco di strappare le attenuanti. E ripeto... Però.

(Continua a pagina 4)

Ricordo di Jean Harlow

II JEAN CON- QUISTA IL MONDO

Jean Harlow era appena agli inizi della carriera. Piccoli ruoli in piccoli film: ma qualcuno aveva già notato quel viso e quel corpo ammirevoli: ella aveva quindi già le basi per credere alle sue possibilità nel cinema. Piccole basi, ma sufficienti a una donna viva e volitiva come lei.

Gli invidiosi, che non mancano mai, volevano mortificarla chiamandola «una bellezza da esposizione di biancheria, glorificata». Non era che un giudizio sleale. Jean ci pensò su e tirò dritto. Quel che voleva, era: fare film e guadagnare un posto al sole del cinema. Giudicava il cinema come un affare sbrigativo dove conta una partenza in grande stile.

Il nonno, intanto, che non sapeva niente dell'attività cinematografica di Jean, pensò di andare a dare un'occhiata alla nipote. Aveva naturalmente disapprovato in termini inequivocabili il matrimonio precipitato di Jean, ma ciò che era successo allora non era nulla in confronto alla bomba che scoppiò una sera, quando, entrato per caso in un cinema, vide sullo schermo la sua pupilla ed erede. Era una «comica» di Stan Laurel ed Oliver Hardy.

Il vestito di Jean, nello scendere da un'automobile, restava chiuso nello sportello ed ella rimaneva, ed era davvero molto graziosa, poco meno che svestita.

Ciò accadde nell'agosto 1928. I genitori di Jean promiserò che se egli si fosse calmato, sarebbero andati subito a riprendere la ragazza per riportarla a casa, ma, quando giunsero ad Hollywood, Hal Roach aveva offerto a Jean un contratto di cinque anni per interpretare parti principali. La signora Bello riferì a Jean l'ultimatum del nonno, ma siccome segretamente approvava le ambizioni della figlia, concluse:

«Sta a te decidere».

Jean amava enormemente il suo lavoro. Era di tutto cuore indifferente alle minacce del nonno, eppure gli era molto affezionata. Gli chiese perciò di andare a Hollywood per parlare con lei della cosa.

Nel 1931, intervistandola, chiese a Jean se, potendo guadagnare altrove un milione di dollari, avrebbe lasciato Hollywood.

«Non desidero diventare milionaria — mi rispose — mi basta di arrivare a poter mantenere un'artista».

Pochi mesi dopo, il suo autista era al volante di una bella «limousine».

Fu così felice di questo, che si compiacque più d'una volta di recitare la parte della grande signora imperturbabile e insieme modesta. Quando il suo conducente fu fermato da un poliziotto per eccesso di velocità, e ne seguì una discussione feroce tra il rappresentante della legge e l'autista, Jean non contribuì neppure con una parola al dibattito, malgrado gli sguardi interrogativi dell'agente e le occhiate d'implorazione del servitore. Jean sedeva quieta nel fondo della macchina e faceva la calza. Invece nei suoi film, in casi simili, mostrava un palmo di lingua ai commissari di polizia e masticava gomma tenendo gli occhi socchiusi in modo sinistro ed equivoco.

Frattanto giunse il nonno, e quand'egli gettò il suo «basta!» sulla tavola, ella faceva ancora la calza.

Jean lo condusse subito in giro per Hollywood e Hollywood piacque al vecchio. Risultato: egli finì coll'ammettere di avere ragionato impulsivamente quando aveva preteso di imporre a Jean il suo volere, e che le voleva troppo bene per diseredarla. Tuttavia, continuò a sostenere che ella doveva abbandonare il cinematografo. Così Jean chiese a Hal Roach di annullare il contratto, ciò ch'egli fece; e restò inoperosa per un anno.

Di più, c'erano voci di discordia in casa Mc Grew. Il marito di Jean non aveva mai approvato ch'ella lavorasse nel cinema; ma l'orizzonte domestico non si rischiò neanche quand'ella ebbe lasciato il suo impegno nel teatro di posa.

Chuck (il marito) infine decise di tornarsene nel Middle-West, e Jean rientrò nella casa di sua madre. Fu un brutto periodo per lei. L'amore, le speranze, le illusioni l'avevano tradita. Non aveva più pace. Così quando le chiesero se voleva fare una piccola parte nel film «La ragazza del sabato sera», con Clara Bow nel ruolo principale, Jean non seppe resistere ed accettò.

Per il suo piccolo ruolo di commessa, le diedero duecento lire al giorno, ma quando il film uscì, il suo successo fu enorme. Tutti chiedevano il nome di quella svelta biondina che recitava in modo meraviglioso, con tanto senso umoristico.

Clara Bow era, nella stima dei «tifosi» la «ragazza per eccellenza». Qualche burlone dell'ambiente cinematografico, definì Jean Harlow «quella» ragazza, come per dire: «quella e non un'altra, quella e non ci si può sbagliare». La generosa Clara Bow non portò invidia alla piccola attrice per la poca attenzione che fu rivolta a lei, alla stella. Anzi, la «star» rossochioma aveva suggerito, durante la lavorazione, alcune trovate che potessero aumentare la parte, inizialmente insignificante, toccata a Jean. Le due ragazze, così divennero buone amiche.

Alcuni critici, del resto, sono d'accordo nel ritenere che Jean deve molto alla tecnica di Clara Bow. Ella più tardi sviluppò il «tipo Bow»: fu questo il suo primo significato cinematografico, e questo vollero produttori e registi. L'una e l'altra attrice avevano caratteri comuni. La chioma rossa e i felini movimenti di Clara influenzarono lo stile femminile della sua generazione, così come i boccoli platinati di Jean mutarono, poi, gli schemi della moda dei capelli.

Clara aveva portato sullo schermo il personaggio della ragazza «accesa» del dopoguerra. Era selvaggia, viveva impetuosamente, follemente, alla velocità di cento chilometri l'ora. Uomini di tutte le età perdevano ogni controllo quand'essa passava sullo schermo, lasciando dietro di sé una scia di fiamma.

Jean era destinata a diventare il simbolo della generazione successiva. Era una Clara Bow dagli abiti più lunghi e leggeri, una Clara Bow più divinatoria, più complicata; ma in entrambe il fascino aveva un che di elettrico e di magnetico.

Clara Bow finì, dopo qualche tempo, di essere una stella e si ritirò a tranquilla vita matrimoniale col marito cow boy, Rex Bell.

Il destino volle che Jean Harlow si consumasse, invece, del proprio stesso fuoco.

In seguito al suo successo nella «Ragazza del sabato sera», Jean ottenne molto lavoro. Ben Lyon e sua moglie Bebe Daniels ebbero simpatia per la nuova attrice e la presero sotto le loro ali. Era un'amicizia fortunata per Jean.

Mentre Jean era occupata con dei corti metraggi al Christie Studio, Ben Lyon e James Hall furono scritturati per fare «Gli Angeli dell'Inferno». Questo, che doveva essere il film epico dell'aviazione, veniva finanziato, prodotto e diretto da Howard Hughes, giovane multimilionario e grande aviatore. Hughes era allora ben poco conosciuto. Aveva 24 anni e un'eredità di molti milioni. Arrivò ad Hollywood con molti capitali, molta energia, e disposto a competere coi produttori veterani.

Incominciò «Gli Angeli dell'Inferno» nell'ottobre 1927. Il film, che doveva essere muto, gli sarebbe costato 250 mila dollari. Ma, improvvisamente, il mondo cinematografico fu rivoluzionato dallo scoppio d'una bomba: la Warner Brothers aveva fatto il primo film parlato. Hughes, che aveva quasi finito di girare il suo film muto, decise senz'altro di rifarlo sonoro e parlato. Il nuovo lavoro gli costò 400 mila dollari, e tutta Hollywood gli dava del pazzo. Ma Hughes vinse. Ogni particolare del film era perfetto ed i bombardamenti autentici. Nelle battaglie aeree, vi erano state parecchie vittime.

Col «parlato», non era possibile far lavorare Greta Nissen, la bionda scandinava scritturata per la versione muta, e Hughes allora mandò il suo S.O.S. a Broadway per trovare un'attrice adatta.

Allora, Ben Lyon e James Hall consigliarono a Jean di tentare il colpo. Dapprima essa pensò che quelli volessero scherzare, perché anche parecchie note dive di Hollywood facevano l'impossibile per ottenere quella parte; poi, si decise e, una bella mattina, un'automobile nera, guidata da un impeccabile autista, entrò nei teatri di posa dove si stava preparando il rifacimento del film. Ne scese una donna squisita, con i capelli chiari come oro bianco e gli occhi blu come zaffiri. La accompagnava una segretaria. Hughes svenne quasi dallo stupore quando quella bellezza misteriosa andò da lui e gli chiese del lavoro. Le fece subito un contratto per una cifra favolosa.

Quella sera, in casa Bello, fu gran festa. L'automobile fu pagata, e Mariano Bello si tolse la divisa da impeccabile autista. Jean Harlow era una «stella». La signora Bello, che aveva sempre desiderato di essere un'attrice, era deliziata del suo successo nel ruolo di segretaria.

La prima di «Gli Angeli dell'Inferno» al famoso Chinese Theatre di Hollywood, fu il trionfo di Jean. A Hollywood si era molto parlato di quel costoso film e della nuova attrice dai capelli di platino, ed infatti il suo debutto fu entusiasticamente applaudito dal pubblico più esigente e più elegante, dai critici e dall'industria.

Quella sera Jean portava un abito rosa ed un mantello che le era costato 200 dollari. Un'enorme folla all'entrata del teatro attendeva di vedere la nuova cometa del mondo della celluloid. E lo stesso entusiasmo le fu dimostrato quando ella andò a New York per la prima del film a Broadway.

Ogni tanto dovevo pizzicarmi per constatare se quella ero proprio io! — disse quella sera a sua madre, dopo aver parlato al microfono come una stella di Hollywood che si rispetti.

Jean non aveva avuto nessuna competitoria nel film — essa ne era l'unica interprete femminile importante —; però c'era un formidabile rivale: lo spettacolo aereo, ricco di acrobazie spettacolose e di realistiche cadute. Forse per questo si poterono notare nella sua recitazione alcuni segni di nervosismo, ma i suoi gesti erano esatti e pittoreschi. Con ciò, Hughes poté rallegrarsi con sé medesimo, e pensare che forse nessun regista s'era giovato di un'attrice più «trattabile», più docile e gentile: questa rimase una caratteristica di Jean, in tutta la sua carriera. Il suo successo in questo film era dovuto alla mescolanza di ambiguità e di innocenza, non soltanto alla bellezza del suo corpo.

Alcune scene del film erano un po' azzardate, ma il censore fu di vedute larghe, e



Mireille Bailin, che vedremo in «Terra di fuoco», il film Manenti girato a Cinecittà. (M. G. M.)

il pubblico tutto ciò piacque. In Inghilterra, invece, il film fu rigorosamente tagliato. In una memorabile scena, ad esempio, Jean aveva un abito da sera scollatissimo davanti e dietro. Le stava benissimo. Di questo abito certamente si parlò più di qualsiasi altro nella storia del cinema. In quella scena, Jean, guardava un ufficiale di aviazione ed in tono molto dolce gli diceva:

«Volete scusarmi un momento mentre vado a mettermi qualcosa di più leggero?»

Se questa battuta fosse un «gag» studiato, oppure un caso felice, non si seppe mai: ma l'effetto fu di far saltare sulla sedia tutto il pubblico. Divenne, poi, in America, una frase celebre che si poteva sentire sui treni, nei negozi di barbiere, e nei ritrovi serali.

Un noto critico cinematografico disse che il film doveva essere chiamato «Rivelazione».

Lo studio dove fu girato il film, conserva ancora le fotografie di Jean Harlow fatte nel 1930: esse mostrano una languida «vamp» bionda con gli occhi scoloriti, dalle palpebre troppo pesantemente tinte di nero. E queste fotografie fanno un enorme contrasto con i grandi occhi stellati e vivaci di Jean in «Saratoga», quello che doveva essere il suo ultimo film.

Dentner Davies

(Proprietà riservata di «Film»)

Nel prossimo numero:
III - «Lanciata come sirena»

Vita americana di Isa Miranda

VI. OGNUNO HA IL SUO OCEANO

Appresi la notizia al *Grizzly*, mentre mi abbeveravo di non sovi liquori. Il 20 giugno Isa Miranda avrebbe cominciato il suo *Zasà*. Le avrei spedito un cucciolo *spaniel*, perché le portasse fortuna, e un gran fascio di orchidee. Avevo già impiegato tre giorni a battere per telefono e a viva voce con quel male di Porter Conolly, che non riusciva ad ottenermi il permesso di assistere a qualche ripresa. Al solito, bisognò ricorrere a minacce molto sostanziose. Porter tenne duro; ma la sera prima, all'annuncio che avrei cominciato a pubblicare la «Vita segreta di Porter Conolly con documenti sensazionali ed inediti», capitò.

Stavo appunto rinfrescandomi, soddisfatto di questa vittoria, quando mi si avvicinò, avvanzando e puzzolente, Ralph Grumpy che mi disse, tra un rutto e l'altro:

— Hai letto?

Mi porgeva l'*Hollywood Reporter*. Detti uno sguardo al foglio. «Isa Miranda vittima di un incidente automobilistico» diceva il titolo d'una notizia. Gettai il bicchiere in terra. Isa, il giorno prima, aveva avuto un lieve incidente d'automobile; ma si aggiungeva che lo choc nervoso conseguito all'urto era di notevole entità. Ebbi subito la sensazione che non si trattasse proprio di una cosa da nulla, come il tono della notizia voleva lasciar intendere. Questa doveva essere anche l'idea di quelli che avevano già letto il giornale, perché Ralph cominciò a dire, fargliando:

— Che ne dici di quello *choc*? Addio *Zasà*. A me lo puoi dire, che pasticcio c'è sotto?

Non seppi dominarmi, e gli dimostrai che il pasticcio ormai era sul suo occhio sinistro, nel quale collocai uno dei miei migliori diretti. Ralph andò giù come un sacco di patate. Avevo avuto torto. Lo tirai su io stesso:

— Questo è *wrong*. Ma vada per tutti quelli che ti meritavi e che non ti ho dati.

Gli aprii un piccolo conto corrente di bevande assortite e scappai via. In istrada rilessi attentamente la notizia. Isa era in macchina col suo *manager* quando tra Melrose Avenue e Vine Street era stata violentemente tamponata da un camion. La macchina si era sfasciata e l'attrice italiana era stata condotta all'Hollywood Hospital, più in conseguenza dello choc nervoso che per le leggere ferite riportate. L'*Hollywood Reporter* aggiungeva che l'inizio della lavorazione di *Zasà* non sarebbe stato rinviato.

Corsi naturalmente all'ospedale. Eravamo esattamente al quattro di giugno e la lavorazione del film sarebbe cominciata il venti. Sarebbero bastati quindici giorni? Si trattava di uno choc nervoso, le cui conseguenze potevano essere imprevedibili. Che significava quella notizia del *Reporter* sull'inizio della lavorazione? Conoscevo troppo bene l'ambiente, per non comprendere che poteva trattarsi di un rassicurante indizio come anche del peggiore dei sintomi.

All'ospedale trovai tutte le bocche cucite, tutte le porte sbarrate. Solo dopo straordinarie insistenze, riuscii ad essere ricevuto dal direttore che mi accolse con molto piuttosto bruschi:

— La Miranda? Tutto quel che posso dirvi è che la vostra *star* è già ritornata a casa sua. E non credo di poter darvi migliore notizia.

— Ma è nelle condizioni desiderabili per poter affrontare tra quindici giorni il faticoso lavoro degli studi?

— Perché no? Si tratta di uno choc

nervoso, e noi non abbiamo il diritto di prevedere delle conseguenze a tanta distanza, soprattutto quando si tratta di un organismo perfetto come quello di Miss Miranda. Naturalmente, se voi giornalisti la lascerete in pace e farete in modo che riposi sul serio durante questi quindici giorni, tutto andrà nel migliore dei modi.

Corsi in volata al *bungalow* di Isa. La sua cameriera aveva una consegna molto rigida. Non sarei stato io, certo, che avrei osato violarla. Ma chiesi della carta e le lasciai una lettera.

«Cara Isa, le scrissi, vedrete che tutto andrà bene. E' assolutamente necessario che vi riposiate e che vi proteggiate nel modo più geloso. Non so se il vostro *manager*, che è un italiano, sia abbastanza esperto del clima di Hollywood. In queste circostanze, se volete efficacemente difendere il vostro sistema nervoso, bisogna non solo che sbarriate la porta, ma che aboliate il telefono e i giornali. Se avete bisogno di me di giorno o di notte, telefonatemi in ufficio o a casa: anche se non sono nell'uno o nell'altra, sanno dove pescarmi».

Detti qualche dollaro alla cameriera e le spiegai minuziosamente tutti i trucchi ai quali ricorrono i reporter per penetrare nelle abitazioni private delle *star* e per estorcere confidenze dal loro personale di servizio. Nessuno meglio di me poteva tener cattedra di questi trucchi. Ce n'è una serie che si chiama *Cecil*, e due colpi maestri che sono passati alla storia del giornalismo col nome di «Colpo Doyle» e di «Gran Doyle».

Non mi decisi ad andarmene per le mie faccende prima di aver fatta una capatina alla Paramount. Ebbi la fortuna di incontrare Conolly sulla porta.

— O. K., vecchio mio. Ti attendo il 22 nel pomeriggio, terzo giorno di lavorazione di *Zasà*, con Isa Miranda.

— Niente di nuovo, Porter?

— E' nata una stella, Cecil.

L'allegria e l'ottimismo di Conolly parevano schietti.

Nel pomeriggio, quello che oscuramente, mi fu rapidamente confermato dalle dicerie e dai pettegolezzi che mi riuscì di raccogliere in giro. Già da qualche anno tutte le maggiori case americane, e in particolare modo la Paramount, le cui tendenze artistiche spesso prevalgono su quelle puramente commerciali, cercano di attirare nei loro studi tutte le attrici e gli attori del vecchio continente che offrono possibilità di successo. Il criterio di scelta è molto largo, e talvolta il rischio che si affronta, per le grandi somme che vengono puntate su un nome, sono veramente notevoli. A chi non è bene addentro nel meccanismo delle grandi case cinematografiche, questa politica di Hollywood può sembrare strana, e talvolta addirittura sospetta. Ma in sostanza essa risponde esclusivamente alla gravità della crisi che si delinea. Il tramonto delle grandi *star* è lento, ma inevitabile. Non che la loro arte diminuisca o che il gusto del pubblico si distacchi: è un tramonto indissolubilmente legato allo scorrere del tempo. Gli anni passano per un attore e per un'attrice come per qualunque donna, come per qualunque uomo. Ieri John Barrymore era un assegno a vista pagabile su tutte le piazze. Oggi è un qualunque generico, utilizzabile per trecento metri e non più; ma sempre all'ombra di una *star* di prima grandezza.

Bisogna, dunque, che le cose vadano per le spicce, e non troppo per il sottile. Bisogna moltiplicare gli esperimenti, se si vuol essere sicuri che il cielo di Hollywood non rimanga al buio. Naturalmente, tutto questo movimento non è visto di buon occhio dalle *star* americane, specialmente da quelle che stanno sulla seconda linea e che avrebbero umanamente il diritto di aspirare alla successione immediata degli astri maggiori. Tutto questo è profondamente umano. Ma il movimento non piace nemmeno alle numerose *star* venute da poco dall'Europa: né a quelle che hanno già interpretato qualche film con vario successo, né a quelle che sono in aspettativa.

Insomma l'atmosfera procellosa di Hollywood, — le chiacchiere, le gelosie, i pettegolezzi, gli scandali, — è quella di tutti gli ambienti che circondano i palcoscenici e i camerini. La sua intensità è moltiplicata per mille dalle proporzioni gigantesche della cinematografia americana; ancora per mille dallo spirito pugnace del *manager* che tentano di imporre le loro *star* con tutti i mezzi; ancora per mille dai reporter dei giornali cinematografici che hanno un insaziabile bisogno di pettegolezzi e di scandali.

Era dunque prevedibile che la sera del 4 giugno si dicesse ad Hollywood, a Los Angeles, a Culver City, che la Miranda, in conseguenza dello choc nervoso, non avrebbe potuto più interpretare *Zasà*. Il più grave era che i «bene informati» davano per certa la sua sostituzione con Carole Lombard.

Questa candidatura della Lombard era connessa al problema che io chiamerei dell'«attrice drammatica». Nella loro affannosa ricerca di nuove *star* di prima grandezza, i nostri produttori si preoccupano soprattutto di scoprire dei nuovi temperamenti drammatici. Questo, forse, è un punto già maturo della crisi. Noi siamo meravigliosamente attrezzati per produrre commedie brillanti e drammatiche. Anzi, si può dire che la fase attuale della cinematografia americana sia tutta assorbita da questo genere: ogni anno si producono degli autentici capolavori in fatto di dialogo brillante e di comicità raffinata e sentimentale. Ma il successo di questi film è più affidato a complessi di attori secondari e grossi generici della stoffa di un Morgan, di un Barrymore di un Boyle, di un Norton e di dieci altri, che alla interpretazione dominante di una *star*.

Ora esiste ad Hollywood tutto un partito di tecnici e di critici i quali, memori

dei passati trionfi, vorrebbero che la Lombard tornasse ai grandi ruoli drammatici. Questo movimento asseconda il manifesto desiderio dell'attrice, che crede d'essere diminuita dai ruoli brillanti che le assegnano solitamente. Io sono contrario a questa tendenza. Non escludo che Carole Lombard possa rivelare uno straordinario talento nelle parti drammatiche, ma condivido le esitazioni dei dirigenti della Paramount e delle altre grandi case: la bellezza e l'eleganza di Carole Lombard sono così legate ad un certo tipo di donna brillante e raffinata che solo con grave pericolo ci si potrebbe assumere la responsabilità di presentarla in un clima radicalmente nuovo. E' dunque plausibile che la nuova dominatrice del dramma sia cercata in elementi completamente nuovi al cinema americano.

Un altro aspetto della questione mi preoccupava fortemente. Le grandi case americane si sono sempre mantenute molto correttamente al di fuori di tutte le contese politiche che travagliano il vecchio continente. Qual, se anche un piccolo settore della produzione cominciasse a parteggiare per questa o per quella ideologia. Quando un film urta la sensibilità di questo o di quel regime, la cagione è sempre in un errore, mai in una intenzione polemica. Non potrei dire, però, che questa neutralità sia comune anche agli attori, ai giornalisti, al personale tecnico. Non sarebbero, dunque, mancati gli antifascisti pronti a speculare sulla questione.

In quei quindici giorni io mi detti, dunque, da fare, ed associi nella mia campagna i colleghi più fidati, per ridurre a zero le proporzioni dell'incidente automobilistico. Vidi qualche volta Conolly, ed ebbi sempre da lui delle parole molto rassicuranti. Tutto sarebbe andato bene. Tuttavia, nella voce di Porter Conolly c'era qualcosa che non avrei saputo ben definire.

Il 6 o il 7 di giugno, Isa mi telefonò:

- Grazie, Cecil, della vostra premura.
- Come state, Isa?

— Bene, Cecil, ma ho bisogno di molto riposo, di molto riposo. Farò tesoro dei vostri buoni consigli.

— In gamba, Isa. Tutto andrà bene. — Ne sono persuasa. Cecil. Ma comprenderete che c'è in me un groppo di angoscia che si scioglierà solo quando avrò cominciato a lavorare.

— Tenete duro, Isa: vedrete che passerà. Volete che venga a tenervi compagnia?

— No, Cecil. Voglio seguire a puntino le prescrizioni del medico. Non voglio aver nulla da rimproverarmi. Riposerò fino all'inizio della lavorazione. Non vedrò nessuno fino a lavorazione inoltrata.

— Brava, Isa. Così va bene.

Cecil H. Doyle

(Copyright by California Newspaper Company)

Nel prossimo numero: L'ultimo capitolo:
Morte e resurrezione

I PROCESSI DI "FILM"

"Maria Walewska" alla sbarra

(Continuazione dalla pagina 3)

uno ad uno, uomo o donna che compone il pubblico, pensa tra sé ed il personaggio, che senza discendere da un piedistallo si può essere umano e farsi vedere umano. Un solo momento Napoleone Boyer — che non è Buonaparte, quantunque si avverta che s'è composto il viso sulla maschera di Sant'Elena — è umano, quando nella ritirata di Russia è attratto dall'ululato d'una cane e si scopre dinanzi a un morto. Nell'amore cinematografico, dinanzi a Maria Garbo, non è mai umano: per verità, bisogna ammettere che Greta Walewska gerrebbe un vulcano, anche quando si scaldava. Ma... sic pure non Napoleone, sia pure non la Walewska, il pubblico dinanzi al grande uomo di carne e d'ossa è intimorito, sente la soggezione, vorrebbe reagire e s'aggrappa agli specchi. Nella scena tra Napoleone e la vecchia pazza si diverte, ma senza perdere il rispetto all'imperatore: lo sente uomo dinanzi al soprannaturale perché il popolo nei pezzi vede l'al di là. Che il grande si umanizzi, che s'incarni come un dio, piace al popolo. Vien al suo livello. I bimbi, i fanciulli, i giovani, amano colui che diventa pari loro, si spregia del freddo alone immortale, siede alla loro tavola, carezza spalle e guancia, bacia la fronte. Achille si ama in Omero quando si dispera per Briseide, Alessandro quando piange per non poter conquistare la luna, e così via! Una disfatta può oscurare vittorie luminose... perché desta nei cuori la amorosa compassione, sveglia paternità e maternità, si unisce e si fonde con la follia, quasi sempre vinta e disfatta. Ecco perché non credo che si diminuisca Napoleone in prosa in musica in cinema, a parte la mentalità americana che vuole spiegarsi la nostra storia a modo suo. Guai, però, se noi volessimo mostrare ugualmente Washington e Lincoln! Ma Napoleone ha le spalle forti, può sopportare il romanziero Basiorowski ed il regista Brown: può farsi anche la barba dinanzi al pubblico, e cercare di impiccolirsi nelle battute rivelando i suoi disegni di gloria, di guerra e di pace. Oh! così piccoli, che il pubblico vede in quei disegni sceneggiatori e dialoghisti, non Napoleone. Napoleone vive del suo spirito interiore, mai rivelato né da biografhi, né da commentatori, né da storici contemporanei o futuri. Napoleone si mostra a sprazzi, qua e là, come una luce da una spessa grata di confessionale, si intuisce, non si capisce. Ecco perché non trovo necessarie critiche o paure. Prendiamo il film com'è: ci interessa spesso e ci stanca un po'. Ma neppure la mentalità americana può diminuire Napoleone!

PRESIDENTE. — Pur reso un doveroso omaggio alle amiose parole del difensore, la Corte ha deciso di emettere una sentenza per la quale Maria Walewska è condannata a tornare immediatamente con il marito.

(Fine del dibattimento).



Laura Nucci, fotografata da Lucio Ridenti a Cinecittà.

Abbiamo pubblicato nel numero precedente il primo articolo di Alessandro De Stefani sul teatro nazionale. In quell'articolo, il camerata De Stefani esaminava la situazione organizzativa attuale del teatro e, mentre registrava i successi ottenuti fin qui dall'opera del Ministero della Cultura Popolare, indicava quali sarebbero ancora, secondo lui, le posizioni da rettificare e da superare. Ecco ora il secondo articolo, nel quale, dopo quel primo esame critico, il celebre autore drammatico traccia le linee di una riforma, che sottoponiamo all'esame e, perché no?, anche alla discussione di tutti i nostri lettori che si interessano a questi importantissimi e delicati problemi.

E' proprio necessario accettare la tradizione delle «compagnie»? Si è detto che rispondono a una necessità geografica dell'Italia. Mi pare che molte altre nazioni hanno capoluoghi di regione importanti come i nostri, eppure nessuna ha conservato questo sistema arcaico di organizzazione teatrale.

Come sarebbe possibile sostituirlo, da noi, con qualcosa di più moderno?

Dando un'autonomia direttiva ai singoli teatri.

Ogni teatro abbia un suo direttore e compili un proprio cartellone. Nelle grandi città — Milano e Roma — questo cartellone si dovrebbe limitare a un'unica novità al mese; novità sulla quale puntare in modo assoluto. Nelle città di provincia il cartellone dovrebbe, invece, avere una maggior varietà e comprendere le due o tre novità che abbiano già avuto largo consenso nei centri maggiori.

Chi sceglie queste opere? Il direttore, il quale per ogni teatro deve essere persona responsabile: o autore, o critico, o comunque personalità competente.

Sceglia l'opera da rappresentare, il direttore sceglie gli interpreti. Nelle grandi città, questi possono essere attori di larga rinomanza; altrove saranno interpreti più modesti. Ma attorno ad uno, di maggior sicurezza, si possono raggruppare, nei centri minori, gli elementi filodrammatici più apprezzati. Non solo, ma i vari capoluoghi di provincia d'una regione possono accordarsi per un cartellone unico in modo che la stessa interpretazione passi dall'uno all'altro centro vicino. Il numero delle prove e l'accuratezza della messinscena potranno largamente supplire all'esperienza degli attori di gran fama.

Ogni capoluogo di provincia deve avere l'obbligo di un determinato numero di recite annue di prosa da stabilirsi in proporzione al numero degli abitanti. E il comune deve essere responsabile finanziariamente di queste rappresentazioni.

Tale sistema offrirebbe questi vantaggi:

1) durata molto più lunga d'ogni singola commedia perché le rappresentazioni di essa continuerebbero di anno in anno fino a toccare tutta la penisola;

2) controllo dell'esito, inquantoché le molteplici differenti interpretazioni farebbero sparire le eventuali lacune iniziali;

3) scelta dei lavori affidata ad elementi di competenza artistica più elevata, come dei resto si fa dovunque all'estero;

4) possibilità di affidare ogni singola parte, nei grandi centri, all'elemento più adatto e, quindi, libertà degli autori di creare secondo il proprio estro;

5) abolizione quasi totale delle spese di viaggio;

6) possibilità, attraverso tutte le organizzazioni locali, ai giovani di trovare riposte più facili e di lì farsi conoscere per poi affrontare i pubblici dei grandissimi centri;

7) contatto degli elementi esperti con i filodrammatici e quindi possibilità a costoro di farsi conoscere e passare nei ranghi degli attori militanti con vantaggio di tutto il teatro, e anche del cinematografo, che troverebbe così aumentata la sua possibilità di rinnovo del materiale umano;

8) stimolo dello spirito campanilistico delle singole città. Far meglio della vicina è sempre stato la molla utile per smuovere le energie sopite delle cittadine.

Nelle due maggiori città si potrebbero, poi, avere dei teatri di stato di repertorio culturale ed avanguardista i quali dovrebbero rappresentare la metà massima di autori ed attori.

Per svolgere ed applicare un simile programma, sarebbe necessario:

a) il concorso morale dello Stato con l'invito ai capoluoghi di provincia di assicurare un minimo di recite proporzionali agli abitanti;

b) un'organizzazione dei singoli teatri con l'assunzione dei direttori competenti;

c) un accordo col sindacato degli attori perché mettano tutti gli iscritti a disposizione di questi teatri.

Per gli attori, non esisterebbe più disoccupazione, inquantoché le richieste supererebbero subito la disponibilità e per tutta l'intera annata. Gli attori potrebbero inoltre specializzarsi meglio e, quindi, rendere artisticamente di più.

Per gli autori, si inizierebbe l'era della concorrenza per far meglio, gli uni degli altri, allo scopo di durare più a lungo nelle rispettive stagioni.

Esempio pratico: il direttore del teatro X di Roma stabilisce il proprio cartellone, fissando, mettiamo, dieci novità. Ad ognuna assegna un mese di rappresentazioni. Scrittura gli attori per la prima novità, e la scrittura per un mese: sceglie, insieme a questa prima novità, una commedia o due di repertorio che possa venir recitata con gli stessi attori in caso di insuccesso o di scarso reddito della novità. Per la seconda, che andrà in scena il mese successivo, sceglie altri attori che avranno mentre si recita la prima novità, finito il mese, va a recitare la stessa commedia — come gli accordi avranno stabilito — a Milano, e poi a Genova, e via via. E, poi, ciascuno dei competenti, raggruppando elementi minori, darà la stessa commedia in quelle città di provincia dove il cartellone avrà compreso quella novità.

L'intervento finanziario dello Stato dovrebbe limitarsi a un'assistenza per il periodo delle prove che, nelle grandi città, per un'esecuzione completa, non deve essere inferiore ad un mese.

Tale sistema troverebbe un'occupazione, in funzione di direttori, per i molti autori che non producono più e si trovano a risolvere difficilmente i propri problemi di sussistenza; altrettanto dicasi per attori a riposo, per giornalisti, critici.

Il teatro avrebbe subito una fisionomia radicalmente cambiata che andrebbe dal numero annuo delle recite che sarebbe almeno quadruplicato a tutto un fervore di attività decuplicato, dall'autore all'attore, al regista, allo scenografo.

Categorie che sarebbero avvantaggiate professionalmente dall'attuazione di tale progetto, senza contare il vantaggio generale per l'arte e per il decoro nazionale.

ATTORI che avrebbero una richiesta costante superiore alla disponibilità.



Torna Paola ne "L'ultimo scugnizzo" (Juventus-Associati).

TEATRO ITALIANO

La riforma proposta da Alessandro De Stefani

AUTORI che vedrebbero durare molto più a lungo le loro opere ed interpreti molto meglio.

GIORNALISTI che vedrebbero aperte centinaia di possibilità con le funzioni di direttori di teatro.

PROPRIETARI DI TEATRO che vedrebbero assicurata ai loro locali un'autonomia direttiva e finanziaria.

CAPOCOMICI (oggi autori) che vedrebbero sparire le loro responsabilità, fonti di tanti guai.

EX AUTORI, EX ATTORI che avrebbero assicurati posti conformi alle loro competenze.

GIOVANI AUTORI che avrebbero facilitata al massimo grado le possibilità di farsi conoscere ed apprezzare.

FILODRAMMATICI che affronterebbero continuamente il gran pubblico mettendo a profitto tutte le loro qualità.

Spero che su questo progetto esprimano il loro parere e porteranno i loro consigli tutte le categorie interessate. Sono certo che la Direzione del Teatro è l'organo pronto e intelligente per applicare nel modo migliore tale riforma.

Alessandro De Stefani

In sostanza, Alessandro de Stefani propugna una abolizione della tradizionale formazione di «compagnie» di comici. Non potremmo dargli torto. La formazione di una compagnia drammatica di giro rappresenta sempre, dal punto di vista artistico (che è poi il solo punto di vista pratico dal quale si può esaminare il problema) una pericolosa approssimazione.

Perché la compagnia presuppone un capocomico, il che significa che, ad onta di tutto, quella che era chiamata «piaga del capocomico» continua a tormentare le povere carni del teatro. Noi non siamo d'accordo sulla «piaga».

Il capocomico ha, o almeno ha avuto, anche i suoi lati positivi, i quali si riassumono in una garanzia di continuità che, fino a pochi anni fa, non si era mai smentita. Oggi, i fatti dimostrano che anche questa garanzia di continuità vien meno e che il capocomico non esiste se non nei suoi aspetti negativi, che sono di carattere (ahimè artistico, in quanto solo giudice del repertorio rimane, nonostante tutto, quella larva di capocomico, che ieri almeno aveva il merito di rischiare qualche cosa e che oggi questo merito non ha più, perché più non si muove se non sorretto dalle dande sovvenzionate).

Come abolire le compagnie? De Stefani indica una riforma enorme, vasta, veramente rivoluzionaria, che, una volta attuata, potrebbe offrire delle stupefacenti sorprese, rendendo tutta la vita del teatro più sciolta, più duttile, più obbediente e sensibile alle necessità del momento. Se il progetto di De Stefani potesse essere veramente attuato, noi avremmo quel che abbiamo sempre sognato: vale a dire un teatro-forza viva, un teatro-strumento continuo, un teatro-istituzione, nel senso che agirebbe contemporaneamente in tutta l'Italia! Una delle cause della attuale situazione morale del teatro è proprio questa: che, così come sta, non interessa che una collettività abbastanza ristretta. Gli sforzi nobilissimi del Dopolavoro che ha creato i sabati fascisti e i carri di Tespi, e che, con tali organizzazioni, è riuscito a estendere considerevolmente la superficie e la profondità di interesse del teatro, non sono ancora sufficienti a fare del nostro teatro un vero «fatto nazionale», come deve essere, per essere.

Il programma De Stefani porterebbe al raggiungimento di questo scopo e di altri ancora più interessanti, come il miglioramento delle esecuzioni e la creazione di un clima teatrale nazionale, che provocherebbe automaticamente un rinsanguinamento nelle file degli attori le quali si vanno esaurendo proprio per colpa della attuale organizzazione tradizionale... ma provvisoria.

Ora resta a vedere: questo progetto è

realizzabile? In che modo? Contro quali ostacoli? Tenendo presenti quali pericoli? Ecco gli interrogativi ai quali è necessario rispondere, perché l'Italia ha indubbiamente bisogno di una organizzazione teatrale moderna che renda il teatro più aderente ai ritmi della nostra civiltà. Per questa via, o per altra, se c'è, bisogna pervenire a un nuovo attrezzamento teatrale italiano. Incominciamo col discutere questa linea, che, intanto, presenta una logica, una effettuabilità, una costruzione.

Perché da qualche cosa di concreto bisogna sempre cominciare ogni volta che si voglia davvero costruire. Le discussioni astratte, non solo sono inutili, ma finiscono per determinare uno stato di avvilimento che è tutt'altro che propizio all'avvento dei «fatti». Questa è la ragione della nostra lunga paralisi. Troppi dottori intorno a un malato che, mentre essi discutono, crepa. Cominciamo da un fatto. Questo di De Stefani è un fatto. Discutiamolo dunque. Distruggiamolo, magari, se avremo bastevoli argomenti per negargli qualunque credito, ma una volta tanto bisogna uscire dal vicolo cieco delle lamentazioni inattive e degli epicedi. L'eroe non è ancora morto. E allora: o la riforma di De Stefani o un'altra che dalla discussione di questa possa venir fuori. Bisogna, finalmente, che facciamo qualche cosa di concreto per il nostro teatro; bisogna che diamo alle superiori gerarchie la sensazione che intorno al teatro fervono energie feconde, positive, che vale la pena di aiutare; bisogna finalmente, dimostrare che il Ministero della Cultura Popolare non ha fatto tanti sacrifici per nulla.

Gher.



Bob Taylor, per protesta contro il Monopolo, ha deciso di tornare al suo vecchio mestiere.

NOVELLA CINEMATOGRAFICA

La grande serata di Helen Clarkson

Questa novella — la cui finezza difficilmente sfuggirà ai lettori — riflette, sotto il velo di una garbata satira, quanto c'è di fittizio, di assurdo e di isterico nel mondo del "divismo d'oltreoceano".

Helen Clarkson era solita dire, quando comprava un vestito nuovo o aveva una improvvisa vacanza all'ufficio, che quello era il giorno più felice della sua vita. E difficilmente passava giorno che per una ragione o per l'altra non fosse il più felice. Ieri sera, mentre si strofinava le unghie con uno spazzolino scamosciato, ammetteva decisamente che questo era proprio il giorno più felice della sua vita.

Cinque anni prima, quando ne contava diciannove, Helen era andata una sera al cinematografo. Uno dei due film era «Amore onesto», un film nel quale miss Lorraine Berkeley faceva il suo debutto sullo schermo nei panni di una ragazza che preferiva l'amore ad una infinità di milioni e ad un grattacielo in Park Avenue. Da quel momento, Helen adorò Lorraine Berkeley. Sul principio, fu un'adorazione passiva e non esagerata, ma dopo il secondo film di miss Berkeley, «Non si vende», nel quale l'attrice dimostrava di essersi avviata splendidamente nella carriera cinematografica, Helen divenne una sua attivissima tifosa.

Ella ebbe, anzi, il privilegio di fondare il «Circolo Ufficiale degli Ammiratori di Lorraine Berkeley», e ne divenne l'ammiratrice numero uno. Certo vi erano dei tifosi della Berkeley più famosi di lei — per esempio, quel giovanotto di Wilmington che si era suicidato perché la diva non sarebbe mai stata sua, o quella di stinta signora di mezza età che correva continuamente su e giù per Hollywood Boulevard nella speranza d'incontrarla e di sfiorarla; il vecchio signore, infine, il quale pretendeva che miss Berkeley fosse la madre dei suoi bambini — ma non vi era certo una ammiratrice più fedele di Helen Clarkson.

Per cinque anni Helen diffuse il suo culto nel raggio di tremila miglia. Scriveva e inviava ai membri dei diversi circoli il giornale intitolato a Lorraine Berkeley. Poi cominciò a mandare delle copie all'attrice stessa. Dopo un certo tempo, miss Berkeley la ringraziò — era l'anno in cui stava interpretando la parte di Desdemona in «Amore e denaro», un dramma tratto dall'«Otello» di William Shakespeare —. Ben presto vennero fondati altri circoli di ammiratori della diva, a Spokane e a El Paso, a Hartford e a Raleigh, ma il quartier generale rimase naturalmente con Helen Clarkson a Kew Garden di Long Island. Poi miss Berkeley fu così cortese da inviare ogni mese una lettera da pubblicarsi nel «Lorraine Berkeley News».

Il giorno in cui arrivò la prima lettera, fu il più felice della vita di Helen.

Nell'agosto 1935, miss Berkeley scrisse ad Helen e le chiese se le sarebbe piaciuto avere una macchina mimaografica per il giornale del Club, Helen, esultante e trasognata, rispose che certo le sarebbe piaciuto e aggiunse tanti tanti ringraziamenti. In novembre la macchina arrivò, e nel dicembre 1935 il «Lorraine Berkeley News» raggiunse le 36 pagine. Per la preparazione di quel numero speciale, Helen era stata aiutata da dieci membri, nove signorine e un giovanotto che si chiamava Joseph Greenspan. Con tutto questo Helen aveva visto miss Berkeley soltanto sullo schermo e in molte fotografie colorate del «Daily News», o sulle riviste cinematografiche, perché la diva lasciava Hollywood soltanto per andare a Yuma per i suoi divorzi, a Santa Anita per le corse, o a Mexico per riposare. Dal canto suo, Helen passava sempre le sue due settimane annue di vacanza in un campeggio esotico a New Jersey.

Ma ora miss Berkeley era arrivata a New York. La diva aveva chiesto ad Helen di cenare con lei e con suo marito Christian Hale, la sera, poi, sarebbero andati alla prima di «Macbeth» di Harrison Wentworth, e infine, — aveva concluso miss Berkeley nella lettera confidenziale scritta da Dave Gibson, il suo elegante agente di pubblicità — essi «avrebbero fatto la città».

Helen, con un abito in tulle cosparsa di pagliette dorate, comprato apposta per la serata, sedeva nervosamente in attesa della macchina che l'avrebbe portata al Plaza, dove l'eminente attrice col suo non meno eminente marito stava aspettando.

L'automobile era in ritardo soltanto di mezz'ora, e mentre Helen si accomodava tra i morbidi cuscini, pensò che era proprio da sciocca essere nervosa, giacché il corrispondente a Hollywood del suo circolo aveva scritto più volte che, a parte il suo giudizio personale, Lorraine era «la più onesta, dolce e comprensiva creatura di questo mondo e che tutti allo studio l'adoravano». Nondimeno, mentre ella saliva gli scalini del Plaza e si avvicinava all'appartamento di miss Berkeley, che guardava il parco, il suo polso batteva precipitosamente e si sentiva lo stomaco in fondo alle gambe.

Fu accolta da Dave Gibson.

Lorraine è stata trattenuta, ragazza, — egli disse — dovrebbe essere qui da un momento all'altro. Se prendessimo un cocktail?

Ma sì — rispose Helen. — Molte grazie.

Quale?

Oh, uno qualsiasi per me va bene — disse Helen ridendo appena.

Martini?

Mi piace molto, sì...

Gibson ordinò un Martini secco per Helen e versò per sé un grosso bicchiere di whisky.

Sarà meglio che vi mettiate in libertà — egli disse. — Non saprei dire quando Lorraine sarà qui.

Tra poco sarà ora di andare a teatro, vero? — chiese Helen.

Tra pochissimo, credo — rispose Gibson.

Spero che non arriveremo tardi — disse Helen.

Non saprei dirlo — rispose Gibson.

Alle dieci ella e Gibson, che nel frattempo avevano bevuto in collaborazione tre quarti di una bottiglia di Scotch, ce-

narono nell'appartamento di miss Berkeley. Alle dieci e mezza mister Hale entrò, attraverso la sala senza neanche guardare Gibson e Helen, si fermò davanti alla porta della sua camera da letto, e disse:

— Mi pare di avervi già detto di non ricevere i vostri amici nelle nostre stanze, Gibson — e chiuse la porta rumorosamente.

— Credo che sarà presto qui, — osservò Gibson.

Helen non disse nulla. Incominciava ad avere mal di testa. Stava pensando che cosa poteva essere accaduto a miss Berkeley.

Alle undici, finalmente, miss Berkeley apparve. Helen si rese conto che l'avevano attesa per tre ore. Miss Berkeley era ancor più bella di quello che non apparisse sullo schermo. Si avvicinò, traballando leggermente, al tavolino dove era la bottiglia di whisky quasi vuota.

Helen si alzò.

— Dio mio, — disse miss Berkeley, — chi è?

— Lorraine, — disse Gibson, — questa è Helen Clarkson, che stasera doveva cenare con voi ed accompagnarvi alla prima del Wentworth. — Egli parlava adagio e con attenzione come se ciò gli riuscisse difficile. — Oserò supporre che vi è sfuggito dalla memoria.

— Dio mio, — disse miss Berkeley, — l'avevo completamente dimenticato.

Si fermò a guardare Helen un momento. Poi si precipitò verso di lei:

— Cara, — gridò, — potrete mai perdonarmi?

L'abbracciò con veemenza; poi la spinse a sedere sul sofà.

— Vi prego, ditemi che mi perdonate, cara.

— Oh ma certo, miss Berkeley, — disse Helen, — ma certo!

Chiamatemi Lorraine, angelo, come tutti i miei amici. Datemi un doppio whisky, Dave, — disse miss Berkeley.

E va bene, ma un solo, — rispose Dave. — Poi dovete andare a vestirvi. Vi ho preparato una piccola festa al «Siviglia».

Ma Dave! — strillò miss Berkeley.

Ma perché? Pensare che avrei desiderato tanto passare una serata tranquilla qui con Helen. — Guardò dolcemente Helen che la fissava sbalordita, sorridendo con un sorriso da pesce.

Mio Dio! Bene, Dave, se proprio lo devo Vedete, cara, cosa devo sopportare! — si lamentò la stella e se ne andò nella sua stanza da letto, portando il bicchiere con sé.

Gli occhi di Helen la seguirono sognanti.

Passò un'altra ora prima che miss Berkeley ricomparisse accompagnata da mister Hale. Indossava un semplice abito di lamé d'oro.

— Il vostro abito — disse miss Berkeley ad Helen — è divino. Come vorrei portare cose come queste!

Dopo un tragitto tranquillo, animato soltanto da indistinte esclamazioni di mister Hale, che aveva un'aria ben poco soddisfatta, essi giunsero al «Siviglia». Dave Gibson li aveva preceduti per fare dei preparativi. Quando essi entrarono, Helen si aspettava che tutti si precipitassero attorno a loro e chiedessero autografi a Lorraine. Ma pareva che nessuno facesse loro molta attenzione. Qualcuno li salutò con un cenno mentre un piccolo uomo grassoccio li accompagnava ad un tavolo, nel punto più centrale ed illuminato, ma questo fatto sembrava interessare poco tutti i presenti.

Non rimase loro che sedersi; quando ecco che improvvisamente miss Berkeley esclamò:

— Mio Dio, c'è quella donnai!

— Chi? — chiese Hale.

Sua sorella, proprio lì dietro a te — precisò miss Berkeley.

— Chi ha visto?

Non credo.

Vieni, andiamocene di qua, — disse Hale.

Non possiamo. Dave sta per farci delle fotografie.

E lei con chi è? chiese Hale.

Coi soliti due tipi — disse miss Berkeley. — Sua sorella, — riprese rivolta ad Helen, — va in giro con gente orribile! E' una cosa oscura.

Helen era imbarazzatissima, ma Hale la salvò dal dover dare una risposta, chiedendo:

— E' ubriaca?

Fradicia, — rispose miss Berkeley.

Andiamocene, — decise Hale.

In quel momento:

— Carol — strillò una voce nelle orecchie di Helen; e l'ammiratrice miss Hale buttò le braccia al collo del fratello.

— Hello! — disse Hale.

Non è orribile il modo in cui parla alla propria sorella? — disse miss Hale a miss Berkeley.

La diva guardò la sorella di suo marito senza rispondere.

— Vai all'inferno! — disse la sorella di Hale.

Accidentì! — intervenne Hale.

Fila.

Me ne andrò quando vorrò, — replicò quella.

Sentite, — disse miss Berkeley, — andatevene via di qui, tornate dai vostri amici...

Ancora una parola per voi, — disse miss Hale, — siete due pezzi di...

Plantala! — esclamò Hale alzandosi.

Plantala tu! — gridò miss Hale.

Intanto parecchia gente si era fermata a vedere la scenetta ed Helen si sentiva terribilmente infelice.

— Torna qui, cara! — chiamò uno degli amici di miss Hale, a voce piuttosto alta.

Non metterci il becco tu, — gridò il ritorno miss Hale. — Va' a casa!

Gli amici di miss Hale incominciarono a scagliargli.

Vai — disse miss Hale puntando il dito verso miss Berkeley — avete rovinato la vita di mio fratello. Donne come voi ceccheranno...

Miss Berkeley si alzò e schiaffeggiò miss Hale.

In quel momento il piccolo uomo grasso si avvicinò e spinse via miss Hale.

Miss Berkeley e Hale si avvicinarono verso la porta; Helen li seguì, desiderando ardentemente che la gente smettesse di guardarli.

Mentre Hale stava prendendo il soprabito al guardaroba, Dave Gibson entrò.

Dovrebbero esser qui da un momento all'altro, — disse.

Le fotografie non si fanno, — disse miss Berkeley.

Ma noi abbiamo bisogno di una vostra fotografia insieme alla vostra ammiratrice numero uno, — disse Gibson.

Miss Berkeley non rispose e se ne uscì con Hale. Mentre Helen e Gibson li seguivano, egli chiese:

Ma che cosa è accaduto?

Helen scosse la testa, osservò miss Berkeley e il marito salire nella loro macchina e andarsene. Dave Gibson la spinse in un'auto pubblica, le mise in mano un biglietto da cinque dollari, diede il suo indirizzo all'autista.

— Buona notte, — disse.

Gordon Sager

(Traduzione di Nera Corradi)

Servizio

Aforisma

Greta nelle sue maggiori interpretazioni: Torrence che non ha travolto, tentatrice che non ha tentato; cortigiana senza passione, madre che non freme per la sua creatura se non attraverso mille metri di finzione.

Una frattura alla storia

Reginald Gardiner, uno degli interpreti dell'«Ultima Caterina» della M. G. M., si è fratturato il braccio cadendo per le scale. La lavorazione del film, però, non è stata interrotta perché lo sceneggiatore ha subito trasformato il personaggio in uno con... un braccio rotto.

"Zazà" nei guai

Anche dopo trentatré anni dalla sua prima rappresentazione, "Zazà" dà da fare ai censori. Il film "Zazà", infatti, interpretato da Claudette Colbert, è già montato e pronto ma gli uffici di Hays non si decidono a dargli il visto finale. Si pensa che, per metter fine a quest'attesa che dura già da due settimane, parecchie sequenze dovranno essere abolite.

Un lettore intelligente

Non sempre la pignoleria è sinonimo d'intelligenza. Nel caso del lettore «3x4» è anche sinonimo di acutezza. Egli osserva, a proposito di Isa Miranda, che «Hotel Imperiale» non potrebbe sostituire, come importanza, «Zazà» perché Ray Milland è un attore di categoria B e Robert Flory è un regista di categoria B. Ma «Hotel Imperiale», che ha avuto un'edizione molto famosa per l'interpretazione di Pola Negri, è lo stesso film di grande rilievo: era stato, in un primo tempo, ricreato sonoro, come anche «3x4» sa, per l'interpretazione di Marlene Dietrich e poi affidato a Margaret Sullivan, che fu scartata. Se Flory e Milland non hanno la fama di Cukor e di Marshall, non vuol dire che il film è di categoria inferiore. Una sola cosa conta: la qualità del posto di Marlene, il posto cioè che i critici europei le avevano sempre designato. Quanto al «Diavolo è femmina», d'accordo: ma poiché gli autori della nostra rubrica «Sette giorni» non sono dei critici ma degli scrittori che devono avere le stesse cognizioni cinematografiche del pubblico, è logico chiamare «ultimo film» il film che si vede «per ultimo».

Polacchi intransigenti

In Polonia, «Biancaneve e i sette nani» è stato permesso soltanto, dopo lunga tergiversazione della Commissione di Censura, ai bambini sopra i sette anni.

La vita di Caruso

B. P. Schulberg realizzerà un film sulla «Vita di Enrico Caruso» interpretato da Edward Arnold, il quale sarà doppiato, nelle parti di conto, dai dischi dello stesso Caruso.

Guerra aerea (cinematografica) tra Inghilterra e America

La Paramount sta per finire il suo nuovo film "Men with wings" ("Uomini alati"), una specie di storia dell'aeronautica americana. Allora Korda, che tre anni fa aveva interrotto il suo grande film "Conquest of the Air" ("Conquista dell'aria"), dopo avere speso circa un milione di dollari, si è affrettato a riprenderlo, chiamando a sé un produttore esperto di aviazione, Nigel Tazewell. Korda fa tutti gli sforzi possibili per arrivare prima della Paramount.

Pubblico e critica

Il lettore Ferreo Martelli, riprendendo lo spunto da una lettera del nostro direttore, tira in ballo la vecchia questione, citando articoli di Zardi, di Gherardi e di Ojetti. Con la sua lettera ci critica il «Corricolo» e del «Tevere». D. chiedeva ai colleghi di avvicinarsi al pubblico senza contraddirlo e trattarlo di retrogrado, ma non per questo di approvarlo. Il successo del pubblico va registrato (ed ecco il caso di «The Rage of Paris») e commentato.

Avviso ai concorrenti

Come abbiamo già pubblicato, i copioni giunti al nostro concorso per un soggetto cinematografico sono duecentodieci. I giudici li stanno leggendo tutti con grande attenzione. I concorrenti abbiano dunque ancora un po' di pazienza prima di sapere quale sarà il fortunato vincitore che, oltre al premio di 20.000 lire, avrà la sua idea realizzata dalla Scaleria Film.

Vaticano a colori

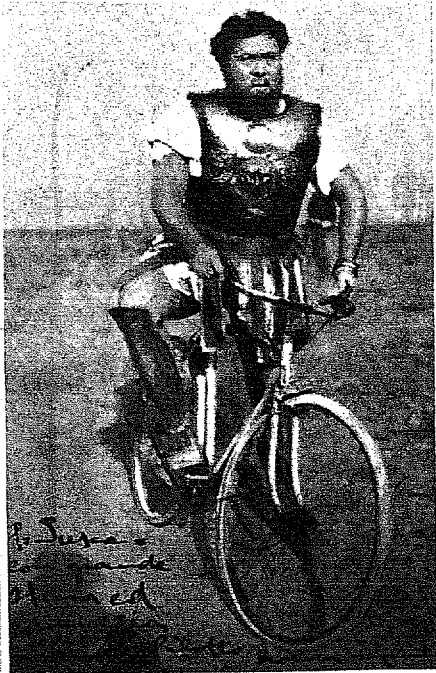
La World Windows Company (la Compagnia delle Finestre sul Mondo, per tradurlo alla lettera) vuol «girare» un film, lungo circa la metà di un lungo metraggio normale, sul Vaticano e vuol «girarlo» a Roma in Technicolor. Hanno già chiesto il permesso al Vaticano.



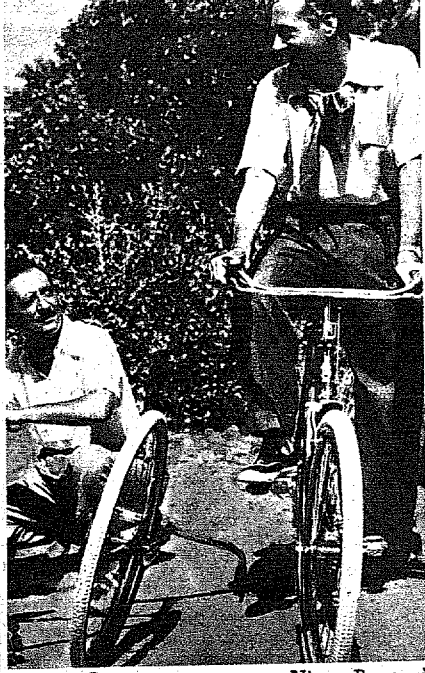
In attesa del progettato film sul "giro d'Italia", Assia Noris e Mario Camerini si allenano.



Una delle probabili inquadrature: l'Accademico d'Italia Ugo Ojetti dà il numero di partenza all'on. Maraini.



Camillo Pilotto, indossata la corazzina di Annibale, per fare più effetto, sarà anche lui alla partenza.



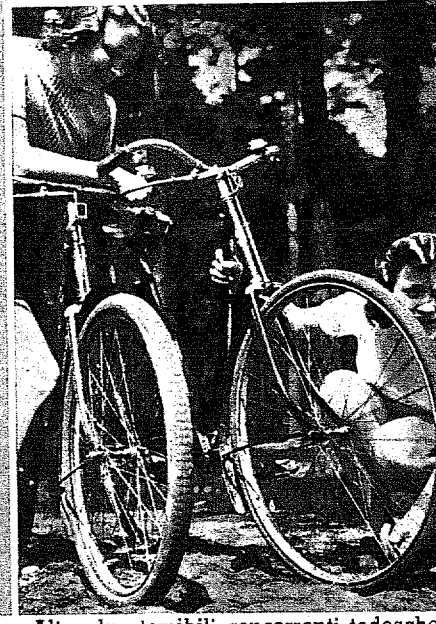
Naturalmente, mentre a Nino Besozzi andrà tutto bene, a Viarisio invece...



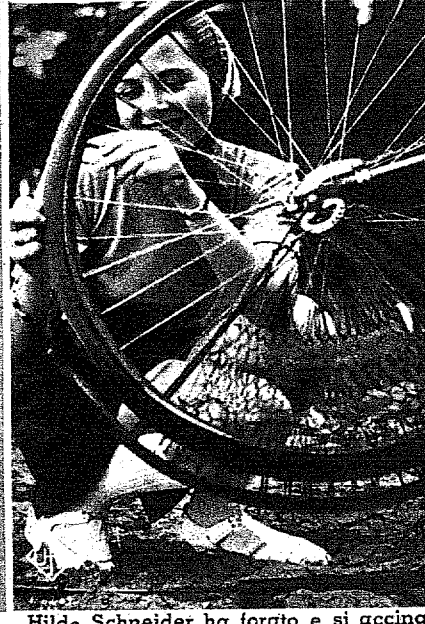
Jean Parker sarà a capo della squadra straniera. Intanto, si allena, da fermo, su una bicicletta falsa.



Mady Rahl, diva tedesca, che parteciperà alla competizione, ha avuto un incidente di allenamento.



Altre due temibili concorrenti tedesche: le attrici dell'Ufa Geraldine Katt e Friedel Sandner.



Hilde Schneider ha sorride e si accinge a provvedere alla non facile riparazione. Ma non perderà tempo?

— E' in casa la signorina Assia Noris?
— La signorina Assia Noris non è in casa. Chi debbo dire?
— Un redattore di «Film» che desidera intervistarla.

— Oh! Un giornalista! Ma io adoro i giornalisti. Assia Noris non lo in persona. Ditemi: quando possiamo vederla?
— Al più presto, signora, perché il giornale domani va in macchina.

Allora, tra quindici giorni dal sarto. Faccio passare, rassegnato, i quindici giorni; poi, prendo un taxi e mi reco dal sarto. La diva non c'è ancora. Mi siedo su un morbido cuscino e comincio a sfogliare alcune pubblicazioni di moda. Il «Conte Bruno» e il «Duca Verde» dettano sentenze di stile e di vita. «Anche gli uomini d'affari, che nel passato si distinguevano per la trascuratezza del loro abbigliamento, oggi vestono con eleganza e con gusto».

Do un'occhiata al mio abito e mormoro giulivo: «Che fortuna, non essere un uomo d'affari!». Continuo a leggere. «Il vestire bene è un indice di civiltà, di intelligenza e di armonia». Rifletto a lungo, poi faccio delle sottili indagini sui prezzi: infine, mi decido e ordino un vestito anch'io (vuol dire che lo metterò in conto ad Assia Noris).

Alla fine, la diva giunge sorridente. Mi presenta la sua giovane e bella mamma e, facendo a meno delle mie domande, prende a raccontare gli episodi salienti della sua vita. E' così rivelato, senza alcun bisogno di profonde dissertazioni psicologiche, il carattere di questa donna ad alta tensione.

Ed ella previene: perché sente prodigiosamente quel senso elettrico, ancora misterioso, che reca, prima delle parole, l'immagine del pensiero.

Per i registi, è un piacere disporre di un'attrice come Assia Noris, che ha la nitida visione della scena, l'intelligenza chiara dell'azione, il dono infallibile della sicurezza.

Non rare volte ho sentito Mario Camerini esclamare:
«Brava, hai fatto quello che volevo dirti di fare».

Ecco perché egli la predilige e con la sua preziosa collaborazione si accinge a quelli che saranno forse i suoi sforzi maggiori: «Batticuore», «Grandi magazzini» e «Documento», soggetti di vasto respiro e di ciclopica architettura cinematografica.

Assia Noris è nata a Pietrogrado nel primo scroscio della guerra mondiale. Il padre, ufficiale di carriera, era già al fronte. «E' nata Anastasia» gli scrisse la baronessa, inviandogli la fotografia della piccola.

Ed il valoroso soldato conobbe così in trincea l'effigie di sua figlia, cara come un raggio di sole.

Di sentimenti ultrazaristi, allo scoppio della rivoluzione, il padre di Anastasia fu con Wrangel. Colonnello delle schiere bianche, combatté la nuova battaglia sino all'estremo. Poi, con gli altri, si rifugiò in Francia, dove la moglie e la figlia lo avevano preceduto di qualche mese, onde sfuggire l'ineffabile minaccia barbarica.

L'incontro avvenne a Nizza.

Lo ricordo indistintamente, il primo bacio che papà mi dette. Ero così piccola. Ma è rimasta in me, di quella calda carezza paterna, l'arcanza soavità che nessuna cosa, anche la più ineffabile, potrà darmi mai. E genitori mi fecero frequentare, a Nizza, il liceo «delle giovani figlie». Qui appresi varie lingue e, fra queste, la più armoniosa. La lezione d'italiano costituiva per me l'ora più bella della intensa giornata di studio. Cresciuta negli anni ed entrata in società, ho preferito sempre la conversazione in italiano, che, a dire la verità, è a Nizza predominante. E questa piacevole conversazione, nella più bella lingua del mondo, mi è stata pronuba nella mia prima avventura amorosa. Fu così. Appena uscita dal liceo, conobbi un giovane signore che parlava un italiano stupendo. Le parole acquistavano sulle sue labbra una tonalità musicale. Presi ad amarlo e, quando egli chiese la mia mano, per la gioia danzai, frenetica, una fuga di Bach. Venni con mio marito in Italia. Dopo il tormento della guerra, lo spavento della rivoluzione, le pene dell'esilio, le fatiche dello studio, ecco schiudersi alla mia anima il felice orizzonte italiano: ecco aprirsi al mio desiderio di vita e di bellezza il cielo azzurro, i giardini in fiore,

QUADERNO DELLE DIVE

Assia Noris

le città operose, le popolazioni liete e cordiali. Trascorsi settimane paradisiache. Dico settimane perché improvvisamente squillò, sulla tenda della mia beatitudine, la diana cinematografica. Sembra una fantasia. Mi trovavo a Roma. Una sera andai con mio marito all'Argentina. Ruggeri rappresentava «Il più forte». All'uscita, incontrammo Amato, che mio marito conosceva. Parlammo di teatro e di cinematografo. Io, per il teatro, ho un culto religioso. Le mie preferenze sono tutte per il teatro. Eppure, sollecitata da varie parti a calcare la ribalta teatrale, mi sono sempre rifiutata. Il mio grande sogno è stato, ed è, quello di lavorare per il cinematografo. Sono la più frenetica ammiratrice degli attori di teatro, mi attirano soltanto gli spettacoli di teatro, ma sento che non potrei uscire mai dallo studio cinematografico per rappresentare, alla presenza diretta del pubblico, gli aspetti comici o drammatici della vita. Naturalmente, durante la conversazione, le mie tendenze affiorarono. Dopo qualche giorno Amato scrisse a mio marito una lettera che diceva press'a poco così: «Se la signorina che era con te, all'Argentina giovedì sera, volesse tentare le lusinghe del cinema, puoi renderle noto che ho riservato, per la sua preciosissima figura e per la sua calda eloquenza italo-francese, un posicchio d'onore nel mio prossimo film in doppiopagina». Mio marito, senza dirmene niente, rispose ad Amato col seguente telegramma: «SIGNORINA NON EST SIGNORINA IN PIU' EST MIA MOGLIE ERGO NIENTE DA FARE». E, con l'est est, credette di avere liquidato il mio fatale destino. Conosciuto, però, per combinazione il desiderio di Amato, piombai alla «Caesars Film», feci il contratto, e così mostrai dopo qualche ora al mio esterefatto marito, e divenni la piccola americana di «Tre uomini in frak». La versione francese venne diretta da Mario Bonnard e quella italiana da Nunzio Malasomma. Avevo allora diciassette anni.

Diciassette anni di ferro, temprati veramente dal fuoco di una guerra, di una rivoluzione e di un esilio, se hanno saputo dimostrare un carattere così energico e volitivo.

Eppure, spesso dovevo chinarmi nel camerino per versare oceani di lacrime. Non so perché ricevetti subito l'impressione che, quelli del cinematografo, fossero un po' pazzi. Eppure, erano tanto bravi ragazzi, pieni di equilibrio e di saggezza. A dirla franca, per me era un tormento, e con tutta la passione che mi animava non riuscivo a distaccare dal mio cuore la speranza di poter fugare al più presto possibile dalla viciopianta gabbia, dominata dalla macchina da presa. Finito il film, presi l'espresso e tornai a Nizza dai miei che, per fortuna, non sapevano nulla della mia avventura cinematografica. Il brusco abbandono servì a tagliare il legame spirituale che era tra il mio essere e il cinematografo. Sentivo che, bene o male, dovevo trascorrere la mia vita in quel mondo, dal quale, per un capriccio di fanciulla, ero inopinatamente fuggita. Cionondimeno, quando Amato mi telegrafò, amabilmente, di ritornare a Roma per interpretare, nelle due versioni, «La signorina dell'autobus», provai emozione e meraviglia. Fui lusingatissima. Non credevo di meritare così abbondante copia di premure. Naturalmente, mi precipitai a Roma, e, sotto la direzione di Mario Bonnard, divenni la «Signorina dell'autobus». Con lo stesso regista interpretai subito dopo «Marcia nuziale»; poi Righelli mi guidò in «Quei due». Seguirono «Giallo» e «Darò un milione» diretti da Camerini; «L'uomo che sorride», diretto da Matelli; «Ma non è una cosa seria», diretto da Camerini; «Alle grida massacrati», diretto da Elter; «Nina non

far la stupida», diretto da Malasomma; «Il signor Max», diretto da Camerini; «Voglio vivere con letizia», diretto da Mastrocineque; «La casa del peccato», diretto da Neufeld. Ed ora ho finito «Batticuore» diretto da Camerini.

Quattordici film. Non credo che siano tutti qui: mi sembra di averne girati una ventina. Ma non ha importanza.

Il sarto chiama la diva per un'altra prova. Assia Noris si alza di scatto e s'invola.

Seusatem, scusatemi, ritorno subito, abbiate pazienza. E ritorna subito davvero. Si rimette le volpi, i guanti e il cappellino: segue la mamma, che oltrepassa la porta.

Venite, continueremo l'intervista cammin facendo; non posso star più seduta. Attraversiamo via Carducci e via Sallustiana. Entriamo, gradatamente, nel tramonto. Viene il turno dei complimenti.

Signora, non potrà mai dimenticare quanto avete avuto la bontà di dirmi per telefono.

Cosa ho detto mai?

Avete detto semplicemente che adorato i giornalisti.

Sì, è vero. Adoro i giornalisti! Voi non sapete che un giornalista mi ha salvato la vita. Ora vi racconterò. Mi trovavo a Verona per girare gli esterni di «Darò un milione». Avevo issato la macchina da presa.

A Cinecittà si è iniziata lunedì 14 la lavorazione della «Tosca dell'Era Film» diretta da Geza von Bolvary per l'interpretazione di Marta Eggerth e Jan Kiepura. Il film, che verrà a costare circa 11 milioni di lire, si è iniziato con le riprese musicali sotto la direzione del Maestro Tullio Serafin.

Andranno prestissimo in cantiere: «A bocca nuda» con Alberto Manfredini, la nuova recluta del cinematografo italiano, vincitore del concorso di Film. Egli sarà compagno, in questo film diretto da Corrado D'Errico, di Doris Duranti, Enrico Glori e Guglielmo Sinaz. A questo film dell'Alfa seguirà la lavorazione di «Grandi magazzini» di Amato, diretto da Camerini e interpretato da Assia Noris e Vittorio De Sica. Presto la «Fono-Roma» darà il primo giro di manovella a «Giochi di società», diretto e sceneggiato da Oreste Biancoli e interpretato da Elsa Merlini, Vittorio De Sica, Giuditta Risone e Enrico Viarisio. Si ignora ancora il titolo del prossimo film di Righelli, già allo studio presso la Juventus e di vicinissima realizzazione.

Castelli in aria, il film di Augusto Genina, interpretato da Lilian Harvey e Vittorio De Sica, è giunto alla fase culminante della sua lavorazione.

Mr. O'Connell, gerente della Regina Film e produttore di almeno settantacinque importanti film tra i quali «Port Arthur», «La Bataille» e «Michele Strogoff», è stato ospite di Cinecittà dove, il prossimo aprile, produrrà un film con Jean Gabin, diretto da Farkas.

La «Imperator» annuncia che indurrà la sua produzione principalmente verso i film in doppia versione iniziandone la serie con uno in versione italiana e spagnola.

su una impalcatura, alta più di 15 metri. Io ero seduta sotto, intenta a leggere un libro. Doveva essere uno dei pochi libri che portavo sfortunata come quello, galeotto, della povera Francesca. Senza che io udissi il minimo rumore, la feroce macchina venne giù di schianto. La sua traiettoria era perpendicolarmente precisa sulla mia misera testolina bionda. A quest'ora voi non avreste avuto il piacere di intervistarmi se non fosse intervenuto, come l'Arcangelo Gabriele, un vostro collega veronese. Inviato, veramente, dal cielo, un bel giovanotto, con matita e carta in mano, nel momento stesso in cui l'ordigno stava per realizzare il suo disegno infernale, mi fece alzare la testa per rispondere alle sacramentali parole: «Signorina Noris, volete concedermi un'intervista?». «Crac» fece la macchina, picchiando sulle mie ginocchia. Due libri, che tenevo di riserva e la mia borsa d'acciaio, si spezzarono come tavole di cioccolata: le mie povere ossa dolorarono per qualche settimana, nel morbido tepore del letto. Non pensai neppure ad abbracciare il mio salvatore, tanto ero emozionata: ma, se avete occasione di vederlo, ditegli la mia inestinguibile, affettuosa riconoscenza.

Non mancherò, signora. Entriamo in via Veneto, sontuosa come un salotto regale.

Assia Noris viene avvolta dal palpito del suo mondo. Artisti ed attrici la circondano, e pare che ella si sollevi per raccogliere, di un'altissima stella, il raggio vivo e imperituro.

CINE CITTÀ E DINTORNI

Anassimandro

Con capitato in un brutto giorno — dico tra me, leggendo l'ordine di servizio posto all'entrata, «Comin, Ruggeri: vestito lutto; signora Gramatica: id. id.; signora Pola: id. id.; signor Creti: id. N. 1; signorina Paris: id. rosso; signor Zoppetti: id. lutto Venezia; signor Maldacea: id. id.; signor Baseggio: id. id.». Il cartellone parla chiaro. Alle nove debbono essere tutti presenti in vestito di lutto. Atteggio il mio volto ad un ghigno di circostanza e mi inoltro per i fioriti meandri della «Scaleria Film».

L'aria, il cielo, le cose, offrono i raffinati tepori dell'autunno romano. Vi è un intenso movimento; tra le cirole, ma non si avverte. Donne, in mirabili costumi, trivolano per i viali; operai silenziosi erigon arcate, ponti e torrette; registi, col copione alla mano, deambulano tra un teatro e l'altro come un di i peripatetici tra un'ara e l'altra dei silvestri recessi d'Akademo.

Fit in alto, sovrastante la mole degli edifici, comincia ad apparire la sagoma ciclopica di quello che sarà uno degli studi cinematografici più attrezzati e più vasti.

Dove sono i drappi neri listati di oro? Dove sono i mesti cortei? Tutto qui è lieve, ridente ed azzurro, e se vi è un canto che accompagna il lavoro, questo è un potente inno di vita.

Alessandrini, dal sommo del ponte di Rialto, dirige i lavori di canalizzazione della ricostruita Venezia. Il laghetto che adornava gli orti della cinta agreste è stato sacrificato alla nuova realizzazione e le sue acque, dolci come quelle che scendono tra le canne da zucchero, sono diventate le cupe acque dell'Amarissimo.

Fra poco i personaggi della «Vedova» rifletteranno la luce vivida dei loro volti. Poco oltre Camillo Mastrocineque riceve il signor Borghetti, arrivato di fresco dal suo paesello natio. Lo riceve naturalmente nelle case ultramoderna della dinamica coppia che s'è proposta di inventare l'amore.

Candidi ligustri trionfano in vasi di valore inestimabile, sculture allegoriche adornano gli angoli delle stanze, un'azzurrità

"Il 1° vestiva di rosa"

Si farà il progettato film sul giro ciclistico d'Italia? Forse sì, forse no. Con ogni rispetto per l'idea, che è buona (tutte le idee sono buone, se non vengono sciupate) e solo per fare una variazione umoristica sul tema, pubblichiamo questa proposta di sceneggiatura di Steno. Ma ciò non toglie che «Film» non possa pubblicare, un giorno, anche la sceneggiatura, «vera».

Apertura di diaframma sui «giri» che partono per il Giro d'Italia. Entusiasmo, folla, tifo. Tra i ciclisti che pedalano, si notano Vittorio De Sica, Umberto Melnati e Camillo Pilotto, in eleganti mutandine e giarrettiere.

Primo piano esplicativo dei titanic garretti di De Sica. Dettagli di folla: primi piani alternati di tifosi tra i quali Maria Denis, Laura Nucchi e Tito Schipa che canta da usignolo:

Bartali Pedalatore grande!
Bartali Titan che sta in mutandel
Bartali, fiache ci sarai tu,
questo gh d'Italia sarà una sagra di gioventù!

Panoramica sui ciclisti in gara. De Sica sorride tanto bene.

Primi piani presi dal basso, alla russa, di Emilio Colombo e Bruno Roghi: illuminazione curata da Luxardo. Sequenza in cui Maria Denis ferma De Sica nei pressi di Codogno per chiedergli un bacio, ma Vittorio si scusa perché deve scappare per inseguire Bartali.

Carrello realistico sulle gambe di Bartali.

Primi piani alternati del collo sudato di Bartali e del pelo del petto di Bartali, che rendono appieno la canzone visiva dello sforzo titanico di Achille Campanile che, sulla macchina della «Gazzetta del popolo», non riesce ad aprire una gazzosa. Carrello su De Sica che insegue Olmo, Bartali e Piemontesi.

Improvvisa fuga di Melnati.

Dettaglio artistico della stitografica di Orio Vergani, alla quale manca l'inchiestro.

Primo piano drammatico di Achille Campanile che non riesce ad aprire la gazzosa. Pilotto buca e fa una scena madre. Ripresa dell'arrivo di tappa a Napoli: bene in vista il pino e il Vesuvio. Tipi vestiti in costumi folcloristici e canzoni di Libero Bovio. Figurini delle mutandine dei corridori, disegnati da Sensani.

Primo piano di De Sica che canta il fox-lento dal titolo: «Sono molto contento di essere arrivato primo».

Il primo tempo si chiude con De Sica in testa alla classifica a venti minuti di distacco da Bartali e a trenta da Ruggero Ruggeri.

Apertura di diaframma su Achille Campanile che non riesce ad aprire una bottiglia di gazzosa.

Ripresa dall'alto della tappa Rimini-Bologna. Pilotto gioca d'astuzia con Bergamascchi.

Carrello psicologico sull'auto di pubblicità dei salvataggi «Caldi Ricordate solo Caldi Caldi Caldi».

Primi piani di bella pubblicità della ditta Cirio, ripresa controcine.

Dettaglio artistico di Guerra che si è fermato a un cantoncello.

Pare che il vantaggio di De Sica in classifica sia insidiato dall'isolato Riento (caratteristica di sicuro successo commerciale).

Sequenza delle tappe della montagna: il carrello segue Melnati che incarna mirabilmente un tipo di rude e gigante delle Dolomiti.

Il duello tra Bartali, «il leone dei Pirenei» e Melnati, «il gigante delle Dolomiti», incomincia.

Ripresa musicale di alcune scene in cui il Trio Lescamo, che per caso si trova al passaggio del «Giro», interpreta la canzone «Non dimenticar lo zabanelon». Melnati vince il premio della montagna.

Steno

luminosa è diffusa tra le volte grandiose della scena alla quale Rava ha dato un senso di aereo e di fantastico.

Borghetti è un tipo caratteristico che Tolano rende a meraviglia, con i suoi occhiali, il suo vestito, arziglione il brio cittadino, la sua espressione un po' timida, un po' buffa, un po' ironica, e qualche volta, anche un po' rigida e dignitosa.

Anna è seduta di fronte al camino monumentale e ascolta l'uomo venuto dalla provincia. Il colloquio è lungo e serrato. Finalmente, la donna si leva ed il suo corpo stupendo appare nella eleganza della linea e nel buon gusto della serica veste autunnale.

Incontro Guglielmo Sinaz che, nel film diretto da Mastrocineque, ha una parte molto interessante e parlante di avvenimenti vari.

Ho visto Dina Sassoli mentre girava gli esterni di «Io, suo padre» di Foro Mussolini, sotto l'inflessibile guida di Mario Bonnard. Che attrice viene su quella ragazza! Poi, sarà l'aria di Roma, è diventata più bella.

Di Manfredini hai notizie fresche?

Freschissimo. Lovoreb con lui in «A bocca nuda». Cominceremo verso la fine del mese. Povero figlio, quanto sta soffrendo! Pensa che per costruire la più bella bocca maschile di tutto il globo, gli han dovuto fare di denti un lavoro di cesello così arduo che il Cellini si sarebbe tolto, tre volte, il cappello piumato. Con l'ausilio della porcellana cotta, servita da soprastruttura, la bocca di Alberto Manfredini ha assunto delle tonalità abbaglianti.

Mi sembri un po' troppo ammirato.

Già, forse è vero. Sento per quel giovanotto una grande simpatia; tanto più perché dev'essere mio consanguineo. Difatti tra i parenti che risiedono a Modena ho molti Manfredini e se il nuovo promettentissimo attore è originario di Modena, la cosa è certa.

E, prendendomi sotto il braccio, Sinaz mi comincia a raccontare dei Manfredini di Modena.

A Cinecittà abbiamo trovato Matelli che sfoggiava una margherita.

Pensi a una ragazza?

Noi penso a Mario Pannunzio che presto andrà a vedere un mio film e sto facendo a «Mi stronca... non mi stronca... mi stronca...».

Film



Gary Cooper
(ARTISTI ASSOCIATI)

ARTE E VITA DI FRANCESCA BERTINI

XVI Ritorna il Sigfrido

Parigi senza Fronte popolare - Il ballo di Jean Patou Longchamps

LV
Prima dell'avvento del Fronte popolare, Parigi era veramente la più elegante città del mondo. La vita mondana che vi si svolgeva era quanto di più raffinato si potesse immaginare.

Fra le consuetudini più caratteristiche di quel tempo, vi era il tradizionale ballo organizzato da Jean Patou per San Giovanni. Questa festa non era paragonabile, per la sua eccezionale raffinatezza che ai ricevimenti offerti da Coco Chanel.

Jean Patou vi profondeva somme enormi, trasformando il suo magnifico giardino in Rue de la Faisanderie in un fastoso salone illuminato a giorno e dotato di riscaldamento. L'addobbo, al quale presideva personalmente il geniale sartore parigino, era improntato alla massima originalità pur mantenendosi nei limiti del buon gusto.

I doni riserbati alle signore non erano mai in numero inferiore a tre e tutti attraentissimi: un elegante ombrello da sole, una grande borsa sportiva ed una scatola per cipria, oppure una sciarpa multicolore.

L'ultimo ballo di Jean Patou al quale intervenni fu quello del 1931.

Ad una cena sontuosa seguì il ballo, allestito da una delle più indovinate orchestre americane.

Le invitate, appartenenti alla società cosmopolita, indossavano tutti gli abiti creati per l'occasione da Jean Patou. Soltanto io mi ero azzardata ad intervenire al ricevimento con una meravigliosa toletta di Worth — il più accanito concorrente di Patou — estremamente fantasiosa nella concezione e nel colore. Era in tulle rosa sfumato in due gradazioni, con una giacchetta di finissimi lustrini, anch'essa rosa ed anch'essi sfumati; sulla spalla destra, un mazzo di camelle rosa. Il suo effetto era magico e si intonava — per fortunata combinazione — con il *décor* della casa. Soltanto il verde delle foglie delle camelle faceva stacco su quel roseo trionfo, risaltando gradevolmente sui lustrini. I miei gioielli: smeraldi e brillanti.

Le clienti del padrone di casa si congratularono per il mio magnifico successo. Una di esse spinse la sua curiosità oltre ogni limite.

«E' fantastico, il vostro abito, Madame Cartier. E' stranissimo come non l'abbia notato nella collezione del nostro Jean...»

Il «nostro Jean» mi avvicinò al termine della serata per chiedermi:

«Chi vi ha fatto questa toilette? Vous avez eu beaucoup de succès, Madame. Votre robe est un rêve.

Senza risposi:

«Worth, monsieur Patou.

Il grande Worth si era davvero meritato quel successo. Non era forse il maestro di tutte le eleganze parigine?

LVI
Non ho alcuna simpatia per l'atmosfera corrotta dei «casinos» da gioco; detesto il poker ed il bridge. Ma ho sempre amato appassionatamente le grandi riunioni ipiche di Longchamps, Auteil St. Cloud, Chantilly, per la loro inconfondibile signorilità. Inoltre la fortuna mi fu sempre sfacciatamente amica. Unendo ad essa quell'esperienza che avevo finito con l'acquisire frequentando con assiduità i campi di corse, vinsi quasi sempre moltissimo a tutti i Grand Prix. Ma un giorno, a Longchamps, la disdetta più nera cominciò a perseguitarmi. Ostinandomi, per capriccio, ad orientare le mie puntate su quelle tentate dalle amiche che mi accompagnavano, avevo già perduto duemila franchi. Un po' disillusa, trascurai di giocare per un paio di corse, facendo quel famoso e poco sincero proponimento che è abituale ai frequentatori delle riunioni: «Per oggi è finita: non gioco più».

Le mie amiche, invece, continuarono a puntare ed a perdere con la massima tranquillità. La sfilata dei cavalli partecianti all'ultima corsa attirò la mia attenzione. L'ultimo della teoria mi piacque immensamente. Guardai il programma. Si chiamava «Roi de trèfles» e correva per la prima volta a Longchamps. I *book-makers* gli attribuivano una quota altissima. Nessuno, naturalmente, pensava di azzardare il proprio denaro sullo sconosciuto destriero. Senza esitare un momento, mi decisi.

«Roi de trèfles» vincerà la corsa! — esclamai con la sicurezza più sbalorditiva — Punterò su di lui...

Le più matte risate accolsero la mia dichiarazione.

«Sei dunque impazzita, Elena? Come è possibile giocare un «tocard» come

quello? E' davvero troppo pesante. Non potrà mai competere con i cavalli della scuderia Rothschild!

Non mi lasciai influenzare dalle obiezioni e puntai sul «tocard» le mie ultime duecento lire. Una risata particolarmente sonora accompagnò, commentandolo in modo significativo, il mio gesto di audacia. Era quella di Aldo Nadi, celebre schermitore e mio grande amico. Non me ne mostrai meravigliata.

«Lo dovresti giocare anche tu, caro Aldo!

«Fossi matto! — egli ribatté nel mio più puro dialetto fiorentino. — Sono quasi al verde ed ho le migliori intenzioni di rifarmi con questa corsa. Il tuo ciuco non mi persuade: punto mille lire su «Saigon» di Rothschild.

Ci recammo in gruppo al «roof-garden» per seguire la corsa. Vi salì anche Madame Lazar, una signora romana che dimostrava un'accanita fobia per le scale. Aveva azzardato anche lei cinquecento lire su «Saigon» ubbidendo ai suggerimenti di Aldo Nadi.

La corsa cominciò in un modo affatto impreveduto per due dei cavalli: uno di essi, spaventato dalla corda, non partì affatto; l'altro cadde malamente dopo aver percorso appena un centinaio di metri.

«Benissimo! — esclamai al colmo della gioia. — Due concorrenti pericolosi di meno per «Roi de trèfles».

«Osserva, Elena, come corre bene il tuo ciuco! — mi avvertì Aldo Nadi.

Infatti il mio cavallo stava facendo una magnifica corsa. Era ancora indietro, ma il suo galoppo aveva falcate irresistibili. La gara entrò nella sua fase spasmodica.

«Saigon» vince! — urlò Nadi con entusiasmo inseguendo il suo cavallo con il binocolo.

Invece, proprio all'ultimo momento, con uno sforzo supremo, «Roi de trèfles» lo

superò di una corta incollatura fra lo stupore del pubblico che gremiva il pesage.

«Bravo il mio «tocard»! — gridai — Lo sapevo che avrebbe vinto. Mi erano piaciute le sue gambe...»

La mia spiegazione non convinse Aldo Nadi. Mogio, mogio, scese le scale senza parlare.

«Hai fatto malissimo a non fidarti di me, caro Aldo!

I duecento franchi azzardati sullo sconosciuto «tocard» mi fruttarono seimilaquattrocento franchi. S'iniziò, quel giorno, la carriera di un grande campione. «Roi de trèfles» vinse ancora un grande numero di corse ed io non mancai di puntarlo, realizzando guadagni notevoli.

LVII

Dopo avere, nel pomeriggio, visitato la mia cara amica Lily la Cloche — la bionda, gaia, ridente Lily — che aveva dato alla luce un maschio, intervenni una sera al concerto organizzato dalla Contessa Titi Piercy (che vi partecipava interpretando con la sua arte squisita alcune romanze) nell'appartamento della americana Mrs. Offmorth.

La colonia italiana v'interveniva al completo capeggiata dall'Ambasciatrice Contessa Manzoni. Fu una serata d'arte pura e di schietta mondanità.

Titi cantò meravigliosamente bene ottenendo un grande successo. Il nostro violinista Orlando Barera, che in procinto di imbarcarsi per l'America scritturato per una lunga serie di concerti, deliziò gli spettatori con la sua arte incomparabile, già nota ai pubblici di Berlino e di Londra.

Le note voluttuose dello Stradivarius di Barera cantavano ancora nel mio cuore quando, dal fondo del salone, vidi avanzare decisamente verso di me il «biondo Sigfrido»: l'uomo che, a Rimini, in un tempo lontano, aveva saputo donarmi la prima, dolcissima, emozione sentimentale.

Mi era già accaduto d'incontrarlo altre volte: al Teatro dei Champs Elysées e ad un concerto orchestrale. Lo avevo sempre rivisto con piacere perché di lui conservavo un delizioso ricordo profumato di giovinezza; ma non ci si era mai offerta l'opportunità di parlare a nostro agio. Questa volta, Sigfrido era solo.

«Adorabile Francesca, — disse dopo avermi salutata con effusione, — nulla è mutato in voi da quel tempo...»

Risi divertita e compiaciuta.

«Eppure, tanti anni sono passati da allora! Ricordate quant'era bella Rimini in quei giorni?

«Indimenticabile. Poi scoppiò la guerra e tutti fuggirono dal Gran Hôtel e la città ritornò deserta. Ricordate? Riemergeva il passato fra le nebbie delle nostalgie. Presi dal fascino sottile dei ricordi, ci abbandonammo alla riev-

vocazione di quei giorni di ingenua felicità dimenticando di essere circondati da una folla avida di pettegolezzo.

«Adiamocene di qui — proposi ad un tratto — Potrebbero riferire cose inesatte a vostra moglie...»

«Non ha importanza. E' una donna intelligente ed ha molta simpatia per voi.

«L'intelligenza è di scarsa utilità in queste faccende... Andiamo a ballare.

La musica maliosa degli zingari fu il degno commento alla nostra malinconia. Con i suoi strappi bruschi, alternati agli abbandoni voluttuosi, ci riempì l'anima di tristezza.

«Usciamo? — proposi, colta come da un capogiro.

«Vi accompagno.

Percorremmo a piedi tutta l'Avenue du Bois, mentre la mia bianca «Delage» ci seguiva a distanza. La notte era limpida e stellata.

«Perché tanto triste, Elena?

«Penso a colui che tanto vi somiglia.

«Dov'è vostro marito in questo momento?

«A Berlino.

Allora mi parlò a lungo della sua vita, della sua passione per i viaggi, di Venezia che aveva appena lasciato, del suo amore per l'arte della pittura. La sua voce era calda. Chiusi gli occhi per assaporarne le dolci inflessioni. L'entusiasmo e la poesia trasparivano da ogni sua parola. Era ancora un bellissimo uomo, immutato dagli anni che erano passati, non ancora corrotto dalla vita, semplice, entusiasta, così pieno ancora di fantasia. Lui e Paolo erano decisamente uomini diversi, migliori di tutti quelli che avevo incontrato sul mio cammino.

Percorremmo due volte l'Avenue du Bois. Ero avvolta in un grande mantello di velluto bianco che ricopriva fino a terra il mio abito «Impero» di raso: con la mano sinistra sorreggevo lo strascico, appoggiando la destra al braccio di lui.

Mentre apparivano all'orizzonte le prime luci dell'alba, ci avviammo verso la vicina Avenue Malakoff dove io abitavo. La suggestione dell'ora dopo tante rievocazioni, era immensa. Sulla porta di casa mia, Sigfrido trattenne per qualche attimo una mia mano fra le sue.

«Elena, quanto siete bella in questa luce...»

«Non immalinconitevi troppo: il passato non torna e la vita non la si ricomincia.

«Quante albe sono nate dal nostro primo incontro di Rimini?

«Troppe per contarle tutte a questa ora! Buona notte!

(Riproduzione vietata)

Francesca Bertini

La fine al prossimo numero:

La primavera a Firenze

TERRA DI FUOCO

PRODUZIONE G. MANENTI
DISTRIBUZIONE METRO GOLDWYN MAYER



Tito Schipa e Mireille Balin in una scena del film «Terra di fuoco» Produzione, G. Manenti (Distribuzione M.G.M.)

Oltre «L'orologio a cucù» dell'Era Film, la Metro Goldwyn Mayer distribuirà nella corrente stagione un altro film italiano e precisamente: «TERRA DI FUOCO», una produzione della G. B. Angioletti. Si tratta di un soggetto eminentemente drammatico scritto da G. B. Angioletti e portato sullo schermo da un complesso artistico italo-francese, che comprende più di una celebrità a risonanza internazionale. Lo capeggia Tito Schipa, non nuovo al cinema cinematografico e garanzia sicura della presenza nel film di quell'elemento lirico preziosissimo che ha fatto la fortuna di «Vivere». Accortamente ambientato sul palcoscenico della sua arte il famoso tenore ha largo campo di deliziare l'orecchio dello spettatore con i tesori della sua voce. A rendere più sentita la nota drammatica è poi affiancato da elementi che piazzano, già in partenza, questa sua nuova realizzazione ad un livello spettacolare ed artistico sensibilmente superiore alle precedenti. Fra le figure femminili di primo piano troviamo infatti, in progressivo ordine di parte e di valori: Mireille Balin, una delle più note e simpatiche stelle del cinema europeo, nella parte di avventuriera convincentissima più nota e simpatica delle sue precedenti realizzazioni; Marie Glory e Luisa Carletti, due freschi volti per fascino muliebre ed efficacia scenica, Marie Glory e Luisa Carletti, due freschi volti per fascino muliebre ed efficacia scenica, Marie Glory e Luisa Carletti, due freschi volti per fascino muliebre ed efficacia scenica, Marie Glory e Luisa Carletti, due freschi volti per fascino muliebre ed efficacia scenica.



SILVANA JACHINO si lascia sorprendere in una espressione dolce e sognante.... ma la posa sorprende anche due gambe splendidamente fornite che escono da un abito di velluto, vele di calze di SELENAL, il filato finissimo che la Châtillon ha saputo creare in titoli appositi per calze di velo.

RIBALTA

D'accordo con D'Amico

Silvio d'Amico ha scritto su «Dramma» una pagina che vale la pena di additare alla attenzione dei nostri lettori. Tratta della «quarta parete» teatrale, vale a dire del pubblico. Per la prima volta notiamo nello stile del celebre critico romano, di solito così aspro, così intransigente e, stammore per dire, protestante, una vena di accoramento, che lo avvicina al nostro travaglio morale; per la prima volta un critico (e quale critico!), prende contatto con la realtà viva del teatro, e mette il dito sul male. Anche questo contribuisce alla solennità dell'ora teatrale.

Dice d'Amico: «Il teatro vuole un pubblico. Purtroppo è questo pubblico che, oggi, difetta in Italia». «Tutti hanno colpa — continua d'Amico — (autori, interpreti, critica e pubblico), ma la colpa più grave l'ha il pubblico. Si chiede all'autore di parlare all'anima della folla, di rivolgersi ai suoi eterni sentimenti: glielo abbiamo chiesto tutti da un pezzo con insistenza, e glielo chiederemo ancora. Ma se, quando egli rivolge la desiderata parola alla folla, la folla non l'ascolta, che cosa potrà mai fare questo autore? Oggi, in Italia, manca troppo spesso la materia prima, ossia quel minimo di interesse popolare, non diciamo tecnico, non diciamo neppure partecolare al teatro, ma quel generico interesse alle cose dello spirito, sul quale è necessario contare per adunare un pubblico».

Evviva d'Amico! Questa parola franca non poteva essere detta con maggiore franchezza e maggiore autorità. Credo che, se incominciamo a parlare con questo tono d'amore, troveremo tutti quanti, la via dell'accordo indispensabile a dare la battaglia, che fremente impaziente in tutti noi. Verissimo: manca il pubblico. Si potrebbe fare un processo per stabilire le responsabilità originarie di questo fatto, ma l'istruzione di questo processo ci porterebbe troppo lontano e sarebbe inoltre perfettamente inutile. Meglio è che, giunta l'ora del *confiteor*, noi tutti ci battiamo il petto. Noi autori, noi critici, noi attori, noi uomini di teatro in generale. Perché tutti siamo responsabili di questo disinteresse del pubblico per le cose dello spirito. Noi, autori, non abbiamo niente affatto, o troppo poco, parlato all'anima della folla, ai suoi eterni sentimenti. Noi critici, non abbiamo tenuto conto niente affatto, o troppo poco, del lato apostolico della nostra missione, chiudendoci nell'armatura delle nostre pregiudiziali estetiche, e dimenticando che la critica non può e non deve essere soltanto un esercizio passivo di giudizio e discriminazione, ma una forza attiva creatrice e moderatrice di correnti spirituali. Si è domandato alla critica indulgenza per i lavori italiani. Errore. Anche recentemente abbiamo avuto occasione di precisare la nostra posizione in proposito. Non in indulgenza per i lavori, ma indulgenza per il teatro italiano, amore per la fatica degli autori, assistenza appassionata non sulla base di aggettivi encomiastici, ma di una effettiva collaborazione spirituale.

Ma tutto ciò non ha più importanza. Il passato è liquidato. Le parole di d'Amico ci incoraggiano a sperare che tutti metteremo una pietra sugli errori e sulle distinzioni di ieri, per ricominciare una vita nuova. Ora è necessario rifare il pubblico. Non c'è bisogno di dettare norme: noi tutti sappiamo la via da seguire. E' una via difficile, perché incomincia dall'amore, passa per il disinteresse e sbocca al sacrificio. Ma, a passare di qui, o disperdersi per sempre.



Gher. Raffaele Viviani

MUSICA

Guarnieri all'Augusteo

L'arte del direttore d'orchestra va, ormai, decadendo in un più o meno abile e detestoso mestiere. Di direttori «onesti», nostrani e forestieri, se ne son succeduti da qualche anno in qua, tanti da non contarsi. Sono tutti bravi e meticolosi nel rendere la quantità musicale, nell'equilibrare la sonorità delle varie «famiglie» strumentali, nel dosare i «crescendi» e i «decrecendi», nel misurare i giusti movimenti, nel porre in rilievo i motivi principali, di questi richiedendo tempestivamente l'entrata, e via. Ma, a cominciare da quella del suono, trascurando del tutto la qualità: anzi dell'esistenza di questa, condizione essenziale dell'arte, neppure sospettano. Seguono però l'andazzo comune, che non diversamente operano i più dei compositori. Anche costoro hanno definitivamente imparato a far bene: perfetti armonisti, contrappuntisti, orchestratori, nella loro musica tutto è a posto, tranne la musica.

Intitolando per celia una sua composizione «Sonatina burocratica», Erik Satie, che tanti sviluppi della musica ha preveduto, doveva prevederla anche questa della perfetta (passi il brutto termine) burocraticizzazione.

Questo preambolo serve per rendere più efficace il nostro saluto ad Antonio Guarnieri, direttore di «qualità», tornato, ma per un solo concerto, domenica all'Adriano. Fra i tre o quattro direttori di qualità che ancora conta il pianeta, Guarnieri è quello che più gode le nostre simpatie, per la «moralità» del suo commercio con l'opera d'arte musicale. Verso di essa, egli non assume mai quel superbo e mortificatorio atteggiamento di assoluto padrone, che in altri offende, ma anzi d'amoroso rispetto; non interpreta psicologicamente il significato, ma va dritto allo spirito e ne libera la veste materiale puntualmente, non puntigliosamente.

Volendo, si potrebbe fare, come par che sia di moda in sede di critica musicale anche mensile, molta letteratura su Antonio Guarnieri. Preferiamo restare all'annotazione semplicemente musicale, quasi alla cronaca, e dire, così, che da tempo non s'era ascoltata una prima sinfonia di Beethoven come quella di domenica. La scorsa settimana accennammo alla troppa frequenza delle solite musiche, anche delle grandi. Ma Guarnieri non «ripete»: la sua bacchetta restituisce ogni musica alla novità della sua prima apparizione. Non meno nuove riapparvero le altre composizioni in programma: e cioè l'«ouverture» del «Tannhäuser» di Wagner, la «Novelletta» di Martucci e il «Prélude à l'après-midi d'un faune» di Claude Debussy.

Figurava anche in programma, in prima esecuzione nei concerti dell'istituzione, una «Pas-sacaglia sopra un tema di Händel» di Göhler, lavoro forse composto per l'esame di diploma tanto è rispettoso delle scolastiche regole, tanto tira avanti senza fantasia e meccanicamente, tanto si compiace di farci sentire, senza possibilità di scampo, tutte le trasformazioni del «tema», fino all'ultima possibilità. Guarnieri, però, non è il solo, tra i grandi direttori, a combinarsi di questi amabili servizi.

Un grande interprete è già molto: forse impossibile è pretendere insieme un ugualmente grande valutatore di lavori sui quali il tempo non ha ancora espresso il suo giudizio.

Nicola Costarelli

MAGLIERIA ELASTICA
IN
SETA PURA
Bemberg
LANA IRRESTRINGIBILE



Dicevano tutti del commendatore Granata: «Non è un industriale avveduto e intelligente. E' un telefonista sempre all'erta. Ma è colpa sua. Mezza Roma, la mattina, appena desta, ha l'irresistibile bisogno di parlare con lui, di chiamarlo al telefono...». Non era vero. Quasi nessuno, tra i potenti della terra, si ricordava mattina o sera ch'egli fosse in un angolo qualsiasi del mondo. Ma dei potenti si ricordava invece lui, Granata, entrando in ufficio e rimettendo una lunga lista di nomi al suo segretissimo segretario, Biagio Vitali, da tutti chiamato Caucù, perché singolarmente elastico nel disbrigo delle sue varie funzioni e facile ad essere piegato in ogni maniera. La lista per Caucù comprendeva ogni mattina sessanta nomi di prima grandezza: cioè, essendo preventivata in tre ore la permanenza del commendatore nel suo ufficio in affitto a Cinecittà, un pezzo grosso ogni tre minuti doveva chiamare il commendatore Granata al telefono, da Roma, da Milano, da Parigi, da Berlino e da tutte le altre capitali europee, riservando a più ampi intervalli, un'ora almeno le grandi conferenze cinematografiche con l'Ambasciatore del Nord o anche, qualche volta, con l'Australasia. Caucù essendo poliglotta e incomparabile nell'arte di variare le voci così da poter emulare nella tonalità i ricami vocali del canarino o i ruggiti del leone, al Segretario era affidato il compito di far tutte le parti. Chiuso in uno stretto gabinetto foderato di sughero e ricoperto d'altri materiali isolanti, mediante un telefono interno per cui le conversazioni non potevano essere captate da nessuna indiscreta curiosità, Caucù svolgeva melancolicamente il suo compito, dando con ritmo preciso, sul tic-tac della macchina da scrivere, due minuti alla corrispondenza che il commendatore avrebbe firmata più tardi e un solo minuto — che un minuto all'effetto bastava — alle conversazioni telefoniche dell'Europa e del mondo col signor commendatore. Così tutti coloro che o per scritture, o per sottoscrizioni di azioni, o per vendite di film avevano col commendatore conversazioni d'affari sempre precedute da lunghe anticamere, non avevano potuto dire che ben poco dei loro desideri o delle loro intenzioni quando il telefono squillava sopra la scrivania e il commendatore, preso il ricevitore, cominciava a dire:

«Buon giorno. Chi mi vuole? Ah siete voi, caro ministro? Sì, ho ricevuto. Siamo perfettamente d'accordo. Voi sapete che un vostro desiderio è semplicemente un ordine per me... D'accordo, pienamente d'accordo, cara Eccellenza... Ho il piacere di salutarvi... No, no, non dimentico: non abbiate paura. Domani, al tocco preciso, sarò a colazione da voi. Il piacere è mio. Incontrarvi sovente è una gran festa per me.

Caucù tacendo dall'altra stanza, il commendatore Granata ricambiava il ricevitore ai suoi ganci e sospirava spiegando:

«Non mi lasciano un solo minuto tranquillo... Era il Ministro Tale... Cara persona... Ma eccomi a voi, Scusatemi. Sono affaccendatissimo. Tuttavia son tutt'orecchi per ascoltarvi. Riprendete. Dov'eravate rimasti?

L'altro o l'altra riprendevano. Ma avevano appena ricominciato ed esprime che il telefono nuovamente interrompeva.

«Sì, sono io... Gerolamo Granata... Oh, siete voi? In che cosa posso servirvi, monsieur l'Ambassadeur? Ma sicuramente. C'è da domandarmelo? Ho già capito di che cosa si tratta. Ho avuto lettere da Parigi dal Direttore generale delle Belle Arti... Amabile persona! Ma nemmeno per sogno... Non permetto che Vostra Eccellenza si disturbi fin qui... Pas du tout... L'automobile l'ho anch'io. E' quest'oggi, alle quattro precise, sarò al Palazzo Farnese, lieto di aver l'occasione di presentare i miei omaggi anche all'Ambasciatore: Au revoir, mon ami... Arrivederci.

Di nuovo riattaccare il telefono ai ganci e riprendere con l'interlocutore in attesa: «Non mi lasciano più vivere. E' l'Ambasciatore di... Simpatico personaggio e piacevole «causeur». Ma guai se attacca, un bottone al telefono, lo taglio corto. Avete veduto che l'ho sbrigliato in quattro e quattr'otto. Non volevo farvi aspettare. E, come dice l'Ambasciatore, me voilà, eccomi a voi.

Passavano così, uno dietro l'altro, senza lunga interruzione, ministri, ambasciatori, marescialli e generali, grandi banchieri, accademici, senatori deputati, dame di Corte, gentiluomini d'onore, aiutanti di campo, cardinali, potenti industriali, scrittori celebri, attori acclamati, musicisti famosi, ballerine di grido, tenori di cartello, giornalisti di gran fama; e lui, Granata, sorridente, amabile, sbuffando per chi guardava, belando invece flebile per chi ascoltava, a promettere lettere, raccomandazioni, presentazioni, contratti, intese, appuntamenti, visite, colazioni, pranzi, regali, sconti d'effetti, inserzioni nei giornali, viaggi, fedeltà d'antiche memorie o freschissimi fiori. E i visitatori uscivano senza essersi potuti spiegare chiaramente in mezzo a quelle continue interruzioni che distraevano il commendatore Granata, ma impressionati tuttavia dalla sua popolarità, dalle sue relazioni, dalla sua potenza, pronti a raccontare a tutti: «Difficile parlare col commendatore Granata! Ci vuole, per mettere insieme dieci parole, una pazienza da santi. Ma che uom! Che influenza europea, mondiale! E' un uomo straordinario, l'asso pigliatutto della cinematografia italiana...».

Poiché, al suo turno, entrava dal commendatore anche Basilio Roero, con un sorriso cordiale e burlesco che insieme chiamava gli schiaffi e la simpatia, il telefono squillò su la tavola di Gerolamo Granata. Ma subito il commendatore, preso il ricevitore, avvertì Caucù:

«Basta, Vitali, sino a nuovo ordine. C'è da me adesso Basilio Roero.

Non già che a Basilio Roero fosse usata dal commendatore la particolare cortesia di lasciarlo parlare senza interruzione. Ma Basilio Roero, due settimane prima, s'era trovato ad essere spettatore del più drammatico accidente. Entrato da due minuti nello studio di Gerolamo Granata, aveva veduto e sentito il commendatore parlare animatamente con uno dei soliti grandi personaggi. E, riattaccando il telefono, come al solito, Granata aveva spiegato: «Scusatemi. Era un carissimo amico, il ministro plenipotenziario del... l'esuberante Vladimir Ursell, intemperantissimo chiacchierone come avete veduto e sentito...». Ma Basilio Roero aveva interrotto: «Siete proprio sicuro, caro commendatore, d'avere ora parlato con Vladimir Ursell, ministro del... a Roma?». Gerolamo Granata era cascato dalle nuvole: «Diamine! Non conosco forse la sua voce, il suo accento, il suo singolarissimo modo di conversare? Mi prendete, caro Roero, per un imbecille?». Fiere parole alle quali urbanamente Basilio aveva risposto: «Non oserei mai tanto commendatore. Ma

il Carro di

FUOCO

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

Lori, Clem e Gip, figlie del giornalista Filippo Triara sono, come tutte le ragazze moderne, infatuati del cinematografo (che un amico di casa, Andrea Frasso, definisce come "il carro di fuoco" del profeta Elia, miraggio che ci solleva da ciò che siamo a ciò che vorremmo essere). Mentre Clem, per aiutare la famiglia che naviga in cattive acque, si impiega a Cinecittà e vi incontra un poeta, Basilio Roero, col quale intreccia una sentimentale amicizia. Lori si innamora del divo americano Joachim Axel. Questo amore, del quale è colpevole proprio Filippo che la condusse con sé quando andò a intervistare l'attore di passaggio da Roma, la assorbe a tal punto che Lori decide di fuggire in America con Axel; ma al momento di salire sul treno, prova così acuto il rimorso del dolore che darà alla famiglia e sente così vivo l'attaccamento alla sua terra e alla sua casa, che perde il coraggio della propria azione.

vi prendo per qualcuno che, molto affaccendato non ha avuto il tempo stamattina, come l'ho invece io che sono in piena di occupazione, di leggere i giornali usciti all'alba. Essi annunciano infatti che S. E. Vladimir Ursell, Ministro eccetera, è morto iersera alle undici, per paralisi cardiaca, nel suo villino al Lungotevere delle Armi, mentre giuocava a «bridge» coi suoi amici... Controllata la notizia nei giornali che Caucù era stato immediatamente invitato a portare ricevendo i più violenti rimproveri per non averli letti a tempo com'era suo preciso dovere, Gerolamo Granata, rosso su faccia e cranio come un gambero cotto, aveva tentato di spiegare l'equivoco: «Chi sa mai perché un tragico burlone, imitando il povero ministro alla perfezione...» Ma Basilio Roero aveva interrotto: «Carte scoperte, commendatore mio. Voi non volete esser preso per imbecille. Ed è giustissimo. Ma nemmeno io voglio da voi essere creduto uno stupido. Da vario tempo avevo sospettato che si trattasse, in un tale inverosimile inferno di telefonate, di un'abissima messa in scena. Disgrazia vuole che io abbia potuto stamattina scoprire il trucco. Siate tuttavia tranquillo, commendatore, che io, persona molto seria quand'è necessario, non fiatterò con nessuno, — sicché Caucù potrà tranquillamente insistere nelle telefonate. Solamente d'ora innanzi, — resta inteso, — queste mie saranno eccezionalmente risparmiate e voi mi lascerete parlare, senza interrompermi, dal principio alla fine del mio discorso».

Così era rimasto stabilito, preferendo Gerolamo Granata rassegnarsi nell'umiliazione ad aver d'ora innanzi Basilio Roero complice nel trucco piuttosto che vederlo andare a raccontare a tutta Roma quanto quella mattina, per un dannatissimo caso, aveva scoperto. Sicché non appena Basilio fu davanti al commendatore, questi, deciso ad una conversazione ininterrotta che poteva filar via tranquilla sino alla conclusione, cominciò a dire:

«Ho letto personalmente, — personalmente letto, come voi desideravate, caro Roero, — il vostro film «I fuochi fatui» dentro la città». E ho il dolore di dirvi, caro amico, che non ci siamo. Io non credevo ai miei occhi leggendo la vostra sceneggiatura. Il titolo bizzarro mi aveva, lo confesso, incuriosito; ma devo purtroppo

riconoscere che, di là dal titolo, non c'è altro che valga. E' un film da manicomio. E sfido chichessia a leggere quanto io ho letto e a concludere diversamente da come ho dovuto concludere io: roba da matti...

Con un grosso pugno su la tavola del commendatore, Basilio Roero fu in piedi davanti all'avversario: «Avete dato del mattio a me cento volte. E io me ne infischio: fate pure. Ma non vi permetto di dar del mattio anche ad Hans, Cristiano Andersen, nato in Fionia, isola della Danimarca, onorato da principi e da re, adorato da tutti i bambini e da tutti gli uomini poetici del mondo, morto nella medesima isola nel 1875, ma già immortalata da più di mezzo secolo. Poiché voi non facevate che trovar pazzesco tutto quello che pensavo io, ho voluto vedere se avreste trovato degno d'un mattio anche il pensiero lirico ed umoristico d'uno dei più deliziosi, freschi e luminosi piccoli geni che abbiano finora ricamato di fantasia la realtà della vita e della terra. E voi dite anche di Andersen che questo poeta è un mattio! Mattio io, Mattio lui. Due matti. E il solo saggio — Dio ci scampi — siete voi, Ridicete i miei, il «nostro» manoscritto. Andersen nella sua gloria, se ne ride del vostro giudizio. E io campo, alla meglio o alla peggio, anche senza fare un film con voi. Andersen e io usciamo a braccetto e andiamo a prendere il sole che illumina «Deo gratias», il mondo intelligente. Rimanete voi nel vostro buio. Noi non ci rivedremo mai più.

E, afferrato il telefono su la tavola di Gerolamo Granata, avvertì:

«Io, caro Caucù, me ne vado. E tu, puoi, telefonista, ricominciare.

La paura che da alcune settimane sempre s'accompagnava nell'animo di Gerolamo Granata al nome di Basilio Roero come a lui che poteva raccontare a tutti la commedia telefonica quotidiana su cui reggeva, precario, il prestigio industriale e finanziario del commendatore, spinse costui a raggiungere l'autore del film «I fuochi fatui» fin sotto la soglia della porta, alla maniglia della quale Basilio aveva già messo risolutamente la mano per aprirla e andare via.

«Avete, caro ragazzo mio, — disse Gerolamo Granata sorridendo a denti stretti e fermando, in un simulacro di abbraccio, — una stretta di contenuto fuore, l'iracondo interlocutore, — avete

un benedetto carattere che non permette mai di manifestarvi le proprie opinioni senza che voi le prendiate subito per offese al vostro indiscutibile ingegno. Che diamine! Un po' di calma. E ragionare... Non tutti possono avere i medesimi gusti. Né trovarci in disaccordo oggi vuol dire che un nostro accordo debba esser impossibile domani. Se vi dà sovente del mattio, ve lo dò bonariamente, come si usa fare con quelli che hanno le idee più ardite e più geniali: il che non vuol dire affatto idee sconclusionarie. Vuol dire invece idee nuove. E capirete che il nuovo, appunto per la sua novità, lascia perplessi a fa paura. Tuttavia su le cose bisogna sempre ritornare a mente fredda. Voi sapete che abbiamo già avuto dieci, venti colloqui, sempre ispirati, in me, dal più vivo desiderio di venire incontro alle vostre più che legittime speranze e di mettervi un giorno o l'altro alla prova. Ma date tempo al tempo, benedetto ragazzo. Lasciatemi la possibilità d'abituarmi a poco a poco al vostro insolito modo di vedere. Tornerete a parlarci. Rifletterete anche voi. Ci rivedremo. Io vi aspetto. E solo su una

vosra esplicita promessa di tornare a rivedermi io vi lascio, per oggi, andare via. Allentò la stretta sicura che Basilio Roero, da lui visto come una specie d'elemento affamato sempre alla caccia d'un pezzo di pane, si sarebbe lasciato addossare dalle sue nuove promesse e gli avrebbe giurato di farsi rivedere, restando, nell'attesa di un accordo, ottimi amici. Ma della libertà Roero approfittò invece per spalancare la porta e uscire fuori gridando sul viso del commendatore:

«Non perderà più tempo con voi, vecchia cariatide. E cercherà altrove, e non qui, ma non lontano di qui, in questa stessa Cinecittà, qualcuno meno inadatto di voi a capir qualche cosa.

In quel modo Basilio sbatté la porta, richiudendola sul viso del commendatore sparito da quella fuga senza riconciliazione. Allontanandosi per i vicoli di Cinecittà Basilio già prevedeva, come se li vedesse, i ripari ai quali subito Gerolamo Granata si sarebbe raccomandato, chiamando a gran voce Caucù, raccontandogli le furie a cui Basilio Roero s'era testé abbandonato, consigliandogli di cer-



Mezzogiorno è suonato — dichiarò Basilio.

“Posta” d'Inghilterra

UN AMBASCIATORE CINEASTA ALLARMI PER LA TELEVISIONE

Londra, novembre

Pochi sanno che il nuovo Ambasciatore degli Stati Uniti a Londra — Joseph P. Kennedy — gode il raro privilegio di essere l'unico diplomatico al mondo che possa discorrere di produzione cinematografica con la conoscenza e l'autorità di un tecnico. Per vari anni, prima di dedicare la sua attività al campo politico e diplomatico, Joseph Kennedy ha occupato una posizione importante nell'industria cinematografica americana, cosicché anche ora egli trova tempo — fra una visita al Foreign Office e la redazione di una nota diplomatica — di tenersi al contatto con il mondo della cellulosa e di dare alla occorrenza qualche consiglio tecnico che registi ed attori ricercano ed apprezzano.

Non vi è prima presentazione di film importanti alla quale l'Ambasciatore non assista e non vi sono attori o attrici cinematografici di fama che passino per Londra e non si vedano giungere, presto o tardi, un invito a un tè o a una colazione all'Ambasciata Americana. Qui, anzi, in un salotto del pianterreno, è stato installato un vero e proprio teatro di proiezione in miniatura, ove molti film inglesi — per esempio — vengono mostrati «in privato», prima ancora di ricevere il battesimo all'Ambasciata Americana. Qui, anzi, in un salotto del pianterreno, è stato installato un vero e proprio teatro di proiezione in miniatura, ove molti film inglesi — per esempio — vengono mostrati «in privato», prima ancora di ricevere il battesimo all'Ambasciata Americana. Qui, anzi, in un salotto del pianterreno, è stato installato un vero e proprio teatro di proiezione in miniatura, ove molti film inglesi — per esempio — vengono mostrati «in privato», prima ancora di ricevere il battesimo all'Ambasciata Americana.

I DIECI FILM CHE PREFERISCE — CHE COSA ACCADRÀ DEL CINEMATOGRAFO? — UNA LOTTA ACCANITA — DISCUSSIONI

di successo: se invece — come è avvenuto più di una volta — l'Ambasciatore si mostra titubante, sta ai registi di tentare la sorte, ma nove volte su dieci la pellicola non attraversa l'Atlantico.

E' stato chiesto all'Ambasciatore di dare una definizione del miglior film, ma egli si è schermito dicendo che un buon film è quello che più piace e — dal punto di vista dell'industria — quello che più rende. Ad ogni modo, egli non ha esitato ad indicare questa lista dei dieci film che preferisce:

1) Snow White & The Seven Dwarfs; 2) The Thin Man; 3) Cavalcade; 4) Captain Courageous; 5) It Happened One Night; 6) A Star Is Born; 7) Top Hat; 8) The Life Of Emile Zola; 9) The Trespasser; 10) One Night Of Love.

La televisione cinematografica sta facendo in Inghilterra passi da gigante. Dai film di corto metraggio siamo passati ormai alla televisione di lunghi metraggi, com'è avvenuto la scorsa settimana con il film francese «L'uomo del momento» di Duvivier, nel quale Maurice Chevalier ha il ruolo principale. La proiezione è stata ottima sotto tutti gli aspetti. Con un apparecchio ricevente ordinario, ho potuto vedere proiettato il film su un pic-

cola schermo del formato di una grossa cartolina, in una nitidezza impressionante. La trasmissione cinematografica a distanza non è più un esperimento ma una realtà, ed una realtà che non manca di destare allarmi fra i proprietari di sale poiché le vendite degli apparecchi di televisione si stanno quadruplicando o quintuplicando, giacché il loro prezzo è sceso a meno di 3000 lire. Il Consiglio Generale dei direttori di Sale cinematografiche — importante organizzazione che riunisce oltre 5000 membri — si è riunito varie volte nelle ultime settimane e pare abbia deciso (ma le decisioni sono rimaste segrete) di formare un comitato per impedire che la B.B.C. (la radio inglese) ottenga dei film da trasmettere per televisione. «Se lasceremo che il film entri nelle case private per mezzo della televisione, i nostri locali rimarranno vuoti» — dicono questi «esibitori» allarmati, e per il momento hanno ottenuto che i noleggiatori non permettano la televisione di film americani od inglesi. Ma la B.B.C. non si è data per vinta e, proiettando il film francese di Duvivier, ha raggiunto due scopi: quello di mostrare che la tecnica della televisione cinematografica è ormai perfetta e quello di mettere in guardia i proprietari di cinematografi contro

la possibilità di una «guerra» nella quale la B.B.C. potrebbe trovare nella produzione cinematografica ottimi sostituti per la cellulosa americana o inglese. Il monito può non esser privo d'importanza anche per noi, giacché la televisione potrebbe offrire qualche cosa italiana intrinsecamente il modo di far giungere al pubblico inglese un po' di quella nostra produzione che non riesce finora a superare le immense barriere ben note alla nostra industria.

La B.B.C. ha bisogno di buoni film per i suoi programmi della televisione. Non potrebbe l'Italia farsi innanzi e approfittare dell'occasione? Ricordo con orgoglio che agli albori della televisione fu proprio un grande italiano scomparso — Luigi Pirandello — quegli che autorizzò gli allora duramente artefici della nuova trasmissione visuale a trasmettere un suo lavoro in un atto: «L'uomo con il fiore in bocca». Quella trasmissione di un'opera italiana rimase storica poiché costituì la prima televisione al mondo di un lavoro drammatico. Ora può venire la volta del film. A Londra vi è chi crede che fra qualche anno la televisione cinematografica soppiantierà la cinematografia come il «parlato» ha fatto per il «muto». In America — a quanto si dice — già si pensa a film specialmente prodotti per la televisione. Perché, dunque, l'Italia non potrebbe anch'essa studiare fin d'ora il problema e cercare di accaparrarsi uno dei primi posti in quella che sta per diventare la terza fase della cinematografia?

Mario Pettinati

car di rivedere al più presto quell'istrice e di addomesticarlo con le più lusinghiere promesse in modo da poterli un'altra volta tagliare corte le unghie sicché non potessero più pericolosamente graffiare. Che il commendatore Granata, senza denari suoi, giocava la rischiosa partita d'un film sempre sul denaro degli altri. Noleggiava un teatro di posa come se dovesse subito incominciarsi un film già pronto, subaffittava il teatro stesso ad altre combinazioni già mature e, nella stanza che riservava a sé come ufficio del produttore, cominciava a seminar chiacchiere per vedere se gli riuscisse, una volta di più, di raccogliere un po' di denaro. Chè di suo, nelle combinazioni, portava di solito la buona volontà di far quattrini; e alla sua buona volontà dovevano gli altri, anche contro voglia, ma da lui sollecitati col miraggio di suntuosi guadagni, associare il loro concreto e sonante capitale. Alla caccia dei merli finanziatori, della più scalata impresa giovanvava molto le telefonate quotidiane di Caucù, poiché quanti erano nello studio di Gerolamo Granata per dire non finivano a dir sì dopo aver sentito che il commendatore era uomo che aveva plutocrati, uomini politici e glorie dell'arte tutti sempre pronti a un suo cenno, come pronti a dargli collaborazione economica e smercio commerciale eran tutte le grandi case cinematografiche di Francia, di Germania o d'America. Un mese di colloqui nel quadro telefonico di quella ben preparata messa in scena auricolare bastava a Gerolamo Granata per mettere insieme, togliendolo con sorridenti seduzioni anche dalle tasche dei più restii, una buona metà del capitale necessario per impostare un film di successo. Era, per il commendatore, incominciare. Chè film a metà, buoni o cattivi che fossero, non ne rimanevano mai: e chi aveva dato cinquanta, trovandosi all'acqua alla gola in un naufragio finanziario a metà film, piuttosto che perdere ipso facto quello che aveva già dato all'impresa sbagliata preferiva metter fuori altro denaro e far cento tentando ancora di portare in salvo la barca pericolante. Così, di film in film, andando avanti alla cieca e puntando su carte abitualmente sbagliate, l'avventuroso produttore segnava il passo tra fulmine e rovina aspettando che per miracolo un giorno o l'altro le cose andassero meglio e che, come a taluni capita di trovare per istruita i numeri providenziali della quaterna fortunata, toccasse anche a lui, senza saper come nè perché, di pescare nella sua disennata e confusionaria produzione il film che, nascendo con la camicia, potesse una volta tanto restituire il denaro impegnato ai suoi disavventurati sovventori.

Ma non gli capiterà, questo film del miracolo, neppure se dovesse campar cent'anni, — gridava Basilio Roero subito volato dal rumoroso studio del commendatore Granata al tranquillo ufficio da dove Clemenza Triara, seduta buona buona alla sua tavola, traduceva, a furia di vocabolari, i dialoghi francesi d'un film destinato ad esser girato in due lingue. — Questo non abbastanza famigerato cretino è uno di coloro che più dannosamente ritardano l'ascesa della cinematografia verso quel valore decisamente artistico ch'essa dovrà un giorno o l'altro raggiungere. Io sono credente, piccola Clem; ed ogni sera, andandomene a letto, prego Iddio, a mani giunte, come un buonissimo figliuolo, tal quale la mamma mi faceva fare quand'ero bambino e ragazzo. E tre cose chiedo a Dio: «Fate campare centodieci anni mia madre; date a me la fortuna di far colazione anche domattina; e mandate al più presto in malora Gerolamo Granata, guastafeste del cinema, e tutti i produttori che gli assomigliano». Due cose Dio, per ora, me le consente: la mamma sta bene e io mangio ogni giorno. Tuttavia aspetto ancora di vedere il commendatore in galera per truffa o all'ospedale per paralisi pretesistica. L'unico progresso che quel povero diavolo possa fare, Ma anche questo verrà. A quanto dicono i creditori, Dio non paga il sabato. Sovente anzi, al cinema, paga il lunedì o il martedì. Ma io spero in un giorno qualunque che sarà, per tutti questi messeri, il giorno del giudizio universale.

Clem rideva chiedendo a Basilio che cosa il commendatore gli avesse fatto quel giorno per ferirlo e farlo gridare in quel modo: cioè più di tutte le altre volte all'uscita da uno dei loro tempestosi incontri. E Basilio spiegò: questa volta non l'aveva fatta a lui; l'aveva fatta, dannatissimo uomo, a un caro piccolo poeta più grande di tanti grandissimi: a Cristiano Andersen, principe della fantasia, re della favola, genio dell'immaginazione al quale persino i fratelli Grimm, estrosi poeti fantastici della vecchia Alemagna avevano dovuto fare tanto di cappello.

Mezzogiorno è già suonato, — dichiarò Basilio, — ed è quindi giunto il momento di andarsene a far colazione. Ho una voglia matta di raccontare a voi che cosa Andersen aveva pensato e io ho sviluppato. Sentirete fino a che punto si può esser cretini; non io o Andersen, beninteso, ma Granata, voglio dire e i pari suoi.

Clem, che davanti a un piccolo specchio si rimetteva il cappellino, declinò la offerta. Aveva chiesto ai superiori di poter quel giorno avere mezza giornata di libertà e andar via a mezzogiorno. Parenti della mamma erano di passaggio per Roma e Clem doveva partecipare a un desinare di famiglia e accompagnare poi gli ospiti in giro per la metropoli. Impossibile, quindi, accettare il suo invito; lietissima un'altra volta.

«E così sia, — mormorò Basilio Roero. — In tal caso, farò colazione anch'io in città e intanto v'accompagno. A piedi, in tram, in auto, in aeroplano, come volete: ho tutte le corde al mio arco. Son podista da battere gli assi delle lunghe marce; il tram è qui davanti; l'aeroplano è qui a due passi e, fuori della porta di Cinecittà, vedrete che cosa c'è.

Superata la porta, si trovarono davanti una minuscola macchinetta a due posti, una specie di piccolo semicarro rosso ambulante, simile a quegli scatolini che, nelle gioiellerie, permettono ai bambini di godersi i rischi dell'automobilismo, a furia d'urtori e di scontri, senza farsi alcun male.

«Roba vostra, questo veicolo di gran lusso? — interrogò Clem sorridendo. — Senz'averne ancora concluso nulla qua dentro, già mettete su macchinina? Basilio raccontò l'avventura. Un regista il quale, facendo e disfacendo quanto aveva già fatto benissimo l'autore, non riusciva più a raccapezzarsi e aveva chiesto a Basilio di mettere un po' d'ordine ricostruttivo nel terribile disordine delle demolizioni avvenute a ciechi e furiosi colpi di matita. Compenso: un bel biglietto da mille, pagato subito per quel vecchio macinino rosso che pur piccino e mandando, macinava i chilometri ad uno ad uno con molta buona volontà. Residuo anco-

(Continua alla pagina seguente)

"AMICIZIA" con Elsa Merlini, Nino Besozzi e Enrico Viarisio



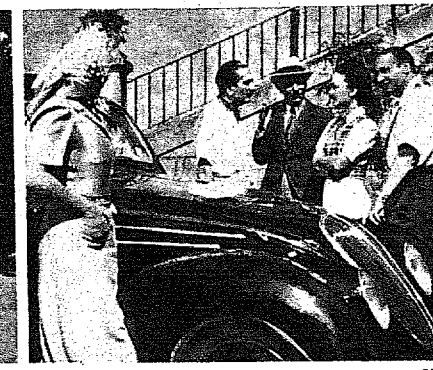
Giovanni Salvatori (Nino Besozzi) arriva, carico di doni, in Brianza, ospite del suo vecchio amico Roberto Sandi (Enrico Viarisio) che ha da poco avuto un "bambino". Ma il "bambino", che



nel telegramma era chiamato Raffaello, è un puledro e Francesca (Elsa Merlini), divettissima dell'equivoquo, è ad aspettare Giovanni in giardino. I doni saranno di buon augurio.



Alla villa, oltre a Teodoro (Aristide Baghetti), padre di Roberto, c'è anche Giorgia Lieder (Lisl Ader), vedova giovane e allegra alla quale Roberto fa un po' di corte ma che Gio-



vanni, per una vecchia consuetudine di vita con l'amico, gli soffre seduto stante. Intanto pare che anche Francesca, la moglie modello, interessi a Giovanni, che però, naturalmente, ri-



spetta in lei, anzitutto, la consorte dell'amico prediletto; e Francesca non lesina il suo fascino a Giovanni. Durante una gita in bicicletta, Giovanni e Francesca hanno modo di dare



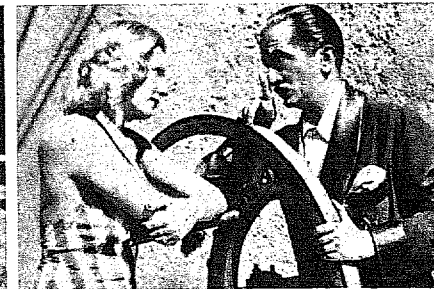
un certo sviluppo al loro scambio di facce e di ironie e il giorno dopo, nella scuderia, i due, con la scusa di far visita al puledro neonato, riprendono il loro piccolo flirt. Un flirt, però,



che viene interrotto da Teodoro il quale arriva dalla città carico di fagotti, orgogliosissimo di essere stato l'unico a ricordare che quel giorno è l'anniversario del matrimonio di Francesca



e Roberto. La sua presunzione per questo lampo di memoria è tale che non vuol rivelare la ragione dei pacchi e la sera, quando organizza la festa e consegna i regali, rimane delusissimo:



aveva sbagliato la data di tre mesi! Questo non impedisce, comunque, che le coppie ballino e che Roberto si accaparrì Giorgia lasciando pieno agio a Giovanni di dichiarare il suo amore



a Francesca, un amore di cui Francesca ride ma che Giovanni sente profondamente. Giovanni, preso dal rimorso di tradire l'amico, fugge all'improvviso dalla



villa, confessando, sul predellino del treno, all'amico che l'aveva rincorso, la sua paura di innamorarsi di Francesca. La fuga, subito nota a tutti è oggetto delle più svariate scommesse e



delle più lunghe discussioni, Roberto egiziano, sicuro che nessuno indovinerà, e, d'altronde, orgoglioso della fedeltà della moglie e dello scrupolo dell'amico.



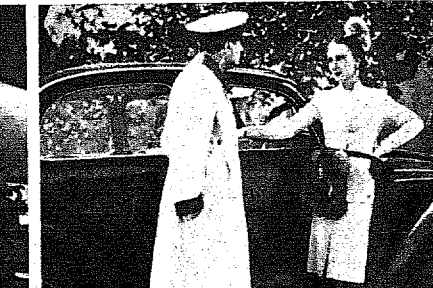
Francesca, a sua volta, si sente eroica e si mette d'un tratto a fare la donna fatale, a disinteressarsi della casa e a vivere di sospiri e di languori. Tutto il paese ne parla. E, anche tornata



in città, pensa con tanta insistenza all'Egitto, dove si sa che è andato Giovanni, da non essere riconoscibile. La casa è trasformata in un bazar egiziano. I suoi corteggiatori gareggiano



in eroismo, ce n'è uno che vuole addirittura partire per il Polo Sud. La sua opera preferita, manco a dirlo, diventa l'"Aida". Ecco, all'improvviso, l'annuncio del



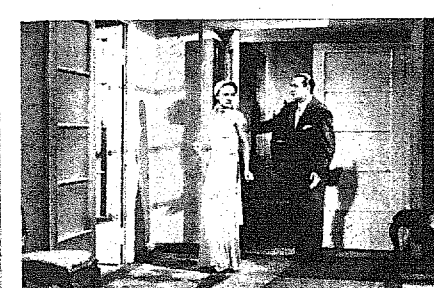
ritorno di Giovanni! Giovanni trova che l'episodio aveva creato nella buona e borghese casa Sandi un alone di eroismo, che tutti ne sono al corrente e, quel che è peggio, che Fran-



cesca è totalmente mutata. Adesso Giovanni non è più innamorato, ma lo è Francesca! E la disperazione isterica di lei è tale che, buttandosi fra le braccia, lo confessa al marito. L'ero-



ismo va a mare, con tutte le decorazioni egiziane, ma nasce la gelosia! E poiché Giorgia dimentica a casa di Giovanni una trousses che gli aveva donato Francesca, Roberto crede che



Francesca sia stata a casa dell'amico... Questo fatale equivoco provoca una serie di malintesi, di coincidenze e, soprattutto, di brutte figure da parte di



Roberto. Giovanni è indignato perché Roberto ha dubitato di sua moglie. E Francesca è indignata della stupidità di Roberto che cade in tutti i tranelli.



Finalmente decide di far partire i due uomini, dopo una intera notte di scene più o meno comiche, di pasticci e di spiegazioni, Giovanni saluta l'amico



che, nello stesso momento, sale su un altro treno. La cabina letto di Roberto è chiusa, il conduttore non vuole aprire perché... Perché nella cuccetta c'è



Francesca, fedele, che aspetta di fare il secondo viaggio di notte col suo Roberto e che agita il giocattolino portato da Giovanni al presunto bambino



Raffaello e che forse sarà di buon augurio... FINE

(Continuazione della pagina 9)

ra da pagare: novecento lire, a cinque lire al giorno, in sei mesi, senza avvedersene.

Avviato verso Roma, il macchinista rosso cominciò, dapprima faticosamente, a pestare pian piano la strada; poi, preso l'abbrivo, macchinò un po' più svelto, ma sempre ad un passo che, più rapido di quello dell'uomo, si sarebbe tuttavia facilmente fatto distanziare dal trotto d'un cavallo zoppo.

Certo non bisogna chiedergli, a questo mio povero amico, — disse Basilio — di raggiungere i direttissimi con la velocità dei circuiti di Merano o di Tripoli. Tuttavia fa egregiamente il dover suo. E andarsene così, di passo tranquillo, verso il vostro lontano Aventino, consente a me di raccontarvi il capolavoro respinto.

Basilio espone dapprima a Clem attentissima lo spunto di Andersen sul quale poi la sua personale fantasia aveva lavorato. Era un giorno avvenuto, in una palude nei dintorni di Copenaghen, che da umide e fumose nebbie dodici piccoli fuochi fatui fossero nati tutti insieme, brillando subito come le lucciole e crescendo così veloci che, in meno d'un quarto d'ora, eran già grandi e grossi come il papà e la mamma. Ma una vecchia legge, che vige da secoli e secoli nel mobile impero delle larve, permette ai fuochi fatui nati in una notte di luna piena e di gran vento di diventare uomini e di poter vivere in quello stato un anno intero, essendo loro persino consentito di fare il giro del mondo se non hanno paura di cadere in mare o d'esser portati via da una tempesta. Il fuoco fatuo può, insomma, penetrare nell'anima d'un uomo e governar quest'uomo, atti e parole, a piacere suo. Gli è anche accordata la scelta per essere uomo o donna o suo talento. Ma bisogna che in un anno il fuoco sia riuscito a deviare dal retto cammino del bene e del giusto trecentosessantacinque persone, una al giorno. Se a tanto riesce, gli è riservata la più alta ricompensa che un fuoco fatuo possa pretendere: diventare cioè batistrada davanti alla carrozza del Diavolo con una livrea tutta d'oro ed un bel collare di fiamme. Ma i rischi sono grossi. Se un uomo scopre il fuoco fatuo e ci soffre sopra, buona notte al batistrada: il fuoco fatuo ripiomba nella natia palude. E se l'anno si chiude senza che egli abbia allontanato trecentosessantacinque cittadini dalla verità del viver giusto, è condannato a passar la vita intera fermo in un pezzo di legno imputridito ove ancora può brillare, ma non può muoversi più: terribile tormento, questo, per un fuoco fatuo che vuol sempre volare in pieno ardore.

Tutto ciò, — continuava a dire Basilio Roero a Clem tutt'orecchi e sorrisi, — tutto ciò fu detto ai dodici fuochi fatui appena nati e cresciuti nella notte di luna piena e di gran vento. Consigliati di rimanere ove stavano, non ci fu verso di farli star fermi; ché non solamente già si vedevano con la livrea tutta d'oro e il bel colletto di fiamme, ma volevano anche fare strage di quegli uomini che si erano messi in mente, stando in città, di rianare e prosciugar la palude. Giovanni e leggendari elfi danzavano a turbine intorno a questa, agitando graziosamente i loro volti; tessuti coi fiori più profumati e tutti brillanti di gocce di rugiada. Anche i fuochi fatui, in perfetta cadenza, si lanciarono dentro quel ballo, mentre un vec-

chio corvo, saputo che volevano andare in città, insegnava loro a dire: «Bravo! Bravissimo!», parole che sono molto importanti per sedurre la vanità degli uomini. Ma ecco i corni suonare nella nebbia: è il Re che va a caccia. E il Re concede ai fuochi fatui tre fra i migliori cani della sua scorta latrante per portarli in città rapidamente. Così i dodici nemici degli uomini caddebbero e delle oneste donne entrarono nella città, violando inavvertiti i domicili legali delle più intemerate famiglie, e fucandosi nelle anime dei migliori cittadini riescono in breve — una giornata basta, — a farli diventare la faccia degli uomini. Qui si ferma il racconto di Andersen, mago notturno del sogno che la luce del mattino dissipa col sole della realtà. Il poeta, — che è stanco d'aver troppo scritto e stufo di leggere i critici che nei giornali riducono il povero autore a star come un fuoco fatuo nel legno tradito delle censure altrui brillando ancora ma senza poter rispondere, muoversi e menar le mani, — il poeta suggerisce ad altri di cavar dallo spunto un romanzo con dodici capitoli o una commedia popolare in dodici atti per raccontare o rappresentare, una per una, le avventure dei dodici fuochi fatui dentro le città e in mezzo agli uomini. E io ho seguito il consiglio di Andersen. Io ho scritto il film — il film che è insieme romanzo, commedia e poema, — il film che ha fatto ridere a crepapelle quell'idioti di Girolamo Granata, ma che farebbe forse, se io potessi tradurlo in viventi immagini, sognare i poeti e meditare gli uomini.

Clem aveva preso la mano di Basilio che non era occupata a reggere il minuscolo volante che tremava come se avesse paura del rumore che le ruote facevan sotto di lui.

Oh, Roero... Andersen è un grande poeta e voi avete pensato un capolavoro prendendo dalla favola il successo seme e facendolo fiorire, tutto umanità, nella vostra fantasia. Immagino quello che voi dovrete aver fatto in queste finzioni della immaginazione più su del mondo e tuttavia di mondo tutto pieno. Datemi domani il manoscritto. Voglio leggere «I fuochi fatui sono dentro la città». Voglio conoscerli, seguirvi, amarvi nell'opera vostra.

Di colpo Basilio Roero fermò la macchina che non si fece, per fermarsi, pregare due volte.

— Badate, Clem. Vi è scappato un verbo troppo grosso. Avete detto: «amare». — E' un verbo — rispose Clem, — che non mi mette affatto paura.

Fermo in mezzo alla strada mentre dietro le grosse macchine strambettavano per avvertire il macchinista che doveva farsi da una parte e lasciare via libera, Basilio Roero guardò Clem in fondo agli occhi e in fondo all'anima:

— Potreste amarmi, Clem?

La ragazza sorrise:

— La vostra macchina non corre abbastanza. Ma voi volete correre troppo. Per ora, io sento che amerò molto il vostro film e, per esso, tutta la vostra poesia.

— Bene, — dichiarò Basilio riattaccando la marcia. — Amate prima la poesia. E dall'amore della poesia passerete forse un giorno ad amare anche il poeta. Io vi aspetto. E voi, Clem, fate presto. Ho una voglia matta di volervi bene.

Luis Montan
(Continua) - 5 (Proprietà riservata)

Eleganza pratica

In fatto di eleganza pratica, e per pratica intendo anche semplice, giovanile, sportiva, bisogna riconoscere che i creatori americani sono indubbiamente alla testa dei loro colleghi di ogni parte del mondo. Se guardate le piccole stelle, le giovanissime, vi accorgete che non si potrebbero immaginare meglio vestite di così. Ragazze agili e giovani dall'aspetto semplice e sano, nonostante tutti gli artifici del caso (tanto perfetti che non si vedono neppure), vestite sobriamente con stoffe di ottima qualità, secondo modelli studiati unicamente col criterio della comodità e coll'intenzione di mettere in valore la grazia coatta di chi li indossa.

In fondo la varietà dei modelli è relativa e conta poco. Se sono abiti notevoli che sono sempre molto aderenti al seno e ai fianchi, con gonne assai corte, e da qualche tempo anche scampante, tagliate a teli o modellate in forma, perché questo sgonfiamento, va in fondo molto bene d'accordo col passo rapido e nervoso delle donne giovani. In questa assoluta semplicità di linea, è giusto che la materia e il colore abbiano una grande importanza, e infatti i tessuti sono sempre magnifici e le tinte preziose, specialmente nei mezzi toni un po' falsi che si trovano così belli e armoniosi soltanto nelle stoffe di gran classe. Su questo fondo dosato con tanta cura, si capisce come il minimo dettaglio prenda un'importanza eccezionale e vediamo che basta a volte una tasca, una fila di bottoni, un monogramma, a dar carattere e personalità a questi abiti semplici.

Anche i pantaloni sono quasi sempre di un modello unico per le più giovani, pantaloni diritti, tagliati a sacco, leggermente scam-



Una tunica attillata, senza maniche, di pagliette d'argento su un abito di amoero grigio argento e nero.

panati dietro con colli rotondi o con risvolti a uomo o anche con colli di pelliccia, linee, castoreo, scimmia, pellicce non di grande valore ma sempre fini e di bellissima qualità. Una sciarpa di lana scozzese o in tinta unita, vistosa, o un fazzoletto di velluto annodato al collo, completano quasi sempre il outfit apportando una nuova nota di colore in un insieme generalmente sobrio.

A Hollywood le donne mostrano una predilezione marcata per le giacche, i vestiti, i pantaloni di pelle scamosciata, e hanno ragione, perché in nessuna altra città di America si trova un maggiore assortimento di questo tipo di indumenti. Anzi proprio a Hollywood vive una specialista unica del suo genere, cioè una donna che non ha mai creato altro che abiti, mantelli, cappelli e dettagli di moda di pelle. Si chiama Voris, è una giovane donna bruna, dall'aria pensosa, con i capelli spartiti sulla fronte e tirati indietro, che ha cominciata la sua carriera pochi anni fa con un pezzetto di pelle scamosciata portata



Due modelli di squisita eleganza (Disegni originali di Titia).

via a suo fratello. Con questo pezzetto di camoscio ha fatto un modellino di giacca, e poi ha continuato creando minuscoli indumenti tanto graziosi ed eleganti che le venne poi in mente di eseguirli in grandezza naturale, per la gioia delle sue simili.

Fra le sue clienti ha Claudette Colbert, Barbara Stanwyck, Bette Davis, Jeannette MacDonald, Virginia Bruce e come vedete sono donne che di eleganza se ne intendono. Non crediate che Voris crei solamente abiti o mantelli da sport. No, ella si occupa dell'eleganza per ogni ora del giorno e della sera, ma la traduce unicamente in pelle di camoscio, di antilope, di capretto. I suoi costumi a giacca, con la gonna tagliata a teli che si allargano in fondo sono ormai famosi, come famose sono le sue camicette sportive di camoscio naturale e i suoi «insieme» da pomeriggio di una eleganza prodigiosa. Un abito da tè, creato per Jeannette MacDonald, ha la gonna di antilope nera profolata di ciclamino, e una cappina abbottonata di antilope ciclamino orlata di vol-



Un casacchino di pagliette nere con una gonna di taffetà bianco ornata in fondo da una bordura di pagliette nere.

cre argentea. Per Loretta Young ha invece creato un mantello tagliato a redingotta di antilope tabacco biondo la cui parte inferiore è tagliata da bordure trasversali di linee. Fu molto ammirato recentemente l'abito di Anita Louise, una gonna con bolero cortissimo di antilope nera con camoscio-gile di antilope d'un rosa pallidissimo. Al bolero era appuntata una immensa rosa anch'essa di antilope rosa. Il cappello a fez era di antilope nera con una nappa di antilope rosa a striscoline che scendeva assai più giù della spalla.

Deanna Durbin è venuta solo da poco ad arricchire la serie delle clienti di Voris e non è da stupire, perché tutte le giovanissime vanno pazzе degli indumenti di pelle. Deanna si è fatta fare non meno di tre giacche con cappuccio. Una è giallo zolfo con cappuccio foderato di verde menta, una azzurro turchese con cappuccio esquisito di marmotta e la terza di camoscio color fiamma con cappuccio di camoscio nero. Le tre giacche arrivano assai sotto al fianco e sono strette alla vita da una cinturina bassa.

Ancora più interessanti e nuove sono le creazioni di Voris per la sera ed è naturale che entrino in gioco soprattutto le tonalità di pastello. Virginia Bruce ha una cappa lunga fino a terra di antilope viola pallidissimo con grande cappuccio di volpe bianca, Norma Shearer con un abito tutto bianco indossa una lunga redingotta di antilope color ciclamino, con clamori alle tasche di pelle d'argento, e Hedy Lamarr ha fatto colpo di recente al Trocadéro con una mantella melleofelica di antilope nera, tutta lavorata ad applicazioni di pelle d'oro e d'argento di una sontuosità senza pari.

All'inizio della stagione Voris ha fatto una presentazione di modelli finora senza precedenti e cioè una mostra di abiti, mantelli, cappelli, esclusivamente eseguiti in pelle di ogni tipo, colore e qualità, presentazione che ha avuto un immenso successo. Come vedete anche una piccola idea può condurre molto lontano!

Contagocce

Al Café Lamaze ha avuto luogo lo storico incontro di Joan Crawford e di Deanna Durbin che, a quanto pare, si ammiravano reciprocamente senza conoscersi di persona. La Crawford indossava un abito bianco ornato da un mazzo di gardenie allo scollo, portava una specie di cappellino da cuoco bianco anch'esso e aveva dita e polsi carichi di brillanti e smeraldi. Deanna aveva anche lei un abito bianco con corto bolero ricamato a fiori rosa e azzurri e un feltro portato molto indietro, rosa con nastro di velluto azzurro legato sotto al mento.

Nel suo prossimo film Joan Crawford si vestirà per l'ennesima volta da sposa. E' un vestito di pizzo leggerissimo con ampia gonna e maniche voluminose. Non so se vi sia una ragione particolare per questo, ma il mazzo di fiori che la sposa porta con sé è di mughetti e di garofani rossi, e l'abito è chiuso davanti, invece che da bottoni, da corolle di garofani rossi. Certo che queste macchie scure sul candore di un abito da sposa sono per lo meno inattese.

CEROTTO BERTELLI

VERA

DI DOLORI DI RETTI DI PETTO DI SCHIENA

Ora	Staz. e programma	Ora	Staz. e programma	Ora	Staz. e programma	Ora	Staz. e programma	Ora	Staz. e programma	Ora	Staz. e programma	Ora	Staz. e programma
DOMENICA 20		LUNEDÌ 21		MARTEDÌ 22		MERCOLEDÌ 23		GIOVEDÌ 24		VENERDÌ 25		SABATO 26	
ITALIA		ITALIA		ITALIA		ITALIA		ITALIA		ITALIA		ITALIA	
11.00	Stazioni prime. Trasmissione dal Campidoglio: Radiocronaca della seduta di apertura del X anno della Regia Accademia d'Italia.	9.45	Trasmissioni musicali dedicate alle scuole medie: «La danza».	14.30	PROGRAMMA I. Concerto del nuovo complesso organico del Duomo di Milano.	17.15	PROGRAMMA II. Concerto sinfonico, diretto dal M° A. Ghislanzoni.	20.25	Senatore Raffaele Bastianelli: «Il significato della Settimana italiana per la lotta contro i tumori».	9.45	PROGRAMMA III. Trasmissione dedicata alle Scuole Medie.	17.55	I dieci minuti del lavoratore: On. Giuseppe Lami: «Avvicinamento professionale nel campo del lavoro impietistico».
14.30	Stazioni Seconda. Messa solenne di benedizione della Basilica di S. Pietro.	20.20	Commento dei fatti del giorno.	19.20	Giuseppe Stellingwerff: «La protezione antieerea. Considerazioni sullo sfollamento».	19.20	PROGRAMMA III. I gar campagnoli e il Quartetto vocale Cella.	21.00	PROGRAMMA II. «La marcia», commedia in un atto di Alfio Beretta.	19.20	PROGRAMMA I e II. Conversazione dell'On. Ciglioli: «La famiglia romana».	20.20	Commento dei fatti del giorno.
15.00	Dal Littorale di Bologna: Radiocronaca dell'incontro di calcio Italia-Svizzera.	20.30	PROGRAMMA III. «Abiti e robe» commedia in 2 atti di Mario Dotti.	19.30	PROGRAMMA III. Gruppo Madrigalisti «Città di Milano» diretto dal M° Luigi Castellazzi.	20.20	Commento dei fatti del giorno.	21.10	PROGRAMMA III. «Una stella di meno», scena di Aurelio.	20.30	PROGRAMMA III. Serenale ca-rottesistica.	21.00	PROGRAMMA I: «Il domatore Gastone», commedia in un atto di Ercole Luigi Marselli.
15.00	PROGRAMMA III. Trasmissione dal Teatro Comunale di Bologna: «Simon Boccanegra», melodramma di F. M. Pavesi. Musica di Giuseppe Verdi. Direttore: M° Gino Marinuzzi. Prologo, I e II.	21.00	PROGRAMMA I. Canzoni e danze moderne.	20.20	PROGRAMMA III. Concerto diretto dal M° Emilio Salza. Commento dei fatti del giorno.	21.00	PROGRAMMA I. «Un cervello che lavora», commedia in tre atti di Laurence Gross e Childe Carpenter.	21.30	PROGRAMMA III. Musica da concerto. Pianista Dina T. baidi Rossi.	20.30	PROGRAMMA III. «Il genietto», scena di Enrico Ruggera.	21.00	PROGRAMMA II. Trasmissione dal Teatro Comunale di Bologna: «Faust», dramma lirico in cinque atti di Berlioz e Carré. Musica di Carlo Gounod. Direttore: M° Antonio Guarnieri.
17.00	PROGRAMMA I. Trasmissione dal Teatro Adriano: Concerto sinfonico dell'Orchestra Sinfonica della R. Accademia di Santa Cecilia diretta dal M° Gino Marinuzzi.	21.30	PROGRAMMA I. «Oggi sposi» fantasia di Dino Di Luca.	21.00	PROGRAMMA II. «Acquolina in bocca», operetta in 3 atti di Weber e Parus. Adattamento musicale di Ernesto Liberatori.	21.50	PROGRAMMA II. Concerto del soprano Paola Novikova e del pianista Tito Aprea.	21.40	PROGRAMMA II. Canzoni e danze moderne.	21.00	PROGRAMMA III. Canzoni e danze moderne.	21.40	PROGRAMMA III. Trasmissione da Berlino: Musica brillante. Grande orchestra della radio tedesca.
17.00	PROGRAMMA II. Ritmi e canzoni.	22.10	PROGRAMMA I. Concerto diretto dal Maestro Antonio d'Ayala.	21.00	PROGRAMMA I. Trasmissione dal Teatro Comunale di Bologna: «Tannhäuser», opera romantica di Riccardo Wagner. Direttore: M° Antonio Guarnieri.	21.50	PROGRAMMA II. Musica jazz per banda.	19.40	AMBURGO. Marschner: «Il vampiro».	21.00	BEROMUNSTER. Concerto mozartiano.	21.40	PROGRAMMA I. Concerto del Quartetto della Camera Musicale Romana.
20.30	PROGRAMMA III. Varietà.	19.00	ESTERO	21.00	ESTERO	19.05	ESTERO	20.00	ESTERO	19.25	ESTERO	22.30	ESTERO
21.00	PROGRAMMA I. Stagione lirica dell'E.L.A.R.: «Don Pasquale», dramma buffo in tre atti. Musica di Gaetano Donizetti. Direttore: M° Ugo Tansini.	20.00	MIDLAND REG. Musica leggera per organo.	19.25	OSLO. Orchestra e canto.	19.40	KOENIGSBERG. Mus. da ballo.	20.00	MONTECENERI. Musica antica per flauto e cembalo.	20.00	LONDON NAT. Mus. da ballo.	18.00	PARIGI T. E. Conc. Pasdeloup.
21.30	PROGRAMMA I. «L'antenato», commedia in tre atti di Carlo Vanzoni.	20.10	PARIGI T. E. Piano e cello. LONDON NAT. Varietà: «Lunedì sera».	19.30	SOFIA. Beethoven: «Sonata» in si bemolle magg. per flauto e piano.	20.00	SOFIA. Puccini: «Madama Butterfly», opera.	20.10	SOFIA. Piano (Beethoven).	20.10	VIENNA. Concerto orchestrale.	19.00	LONDON REG. (da New York). Musical Seesaw.
21.30	PROGRAMMA III. Canzoni popolari italiane.	20.10	MONTECENERI. Puccini: «Madama Butterfly» (sels.).	20.00	PARIGI T. E. Piano e canto.	20.05	FRANCOFORTE. Wetz-Brunner.	20.10	DEUTSCH. Concerto sinfonico.	20.10	LIPSA. Musica di Suppé.	19.55	LONDON NAT. Violino e piano (Bach, Schumann).
18.15	ESTERO	20.30	BERLINO. Varietà brillante.	20.10	LONDON NAT. Mus. da ballo.	20.25	AMBURGO. Varietà e danze.	20.45	BRESLAVIA. Grieg, Sibelius, Ciaikovski.	20.30	MONACO. Concerto sinfonico diretto da Konoye.	20.10	STOCCARDA. Orchestra e soli.
19.25	OSLO. Concerto d'arpa.	20.40	LIPSA. Varietà e danze.	20.30	SOLO. Orchestra e canto.	20.30	FRANCOFORTE. Wetz-Brunner.	20.45	COLONIA. Bizet: «Carmen», opera in quattro atti.	21.00	DEUTSCHLAND. Musica brillante.	20.15	VIENNA. Varietà.
19.50	LUBIANA. Concerto di piano.	21.00	STOCCARDA. Humperdink e Zöllner.	20.40	PARIGI T. E. Piano e canto.	20.45	SOTTEN. Marivauy: «La surprise de l'amour», commedia in tre atti.	21.10	MONACO. Lehar: «Giuditta», operetta (registrazione).	21.10	KOENIGSBERG. Serata danzante.	20.30	AMBURGO. Varietà.
20.00	PARIGI T. E. Cello e piano. BUCAREST. Matliari: «Il dragone di Villars», operetta.	21.10	COLONIA. Beethoven: «Concerto» per piano in sol maggiore op. 58.	20.45	KOENIGSBERG. Varietà e danze.	21.00	PARIGI P.T.T. Violoncello.	21.15	MONACO. Lehar: «Giuditta», operetta (registrazione).	21.15	BERLINO. Ch. Rismann: «Gloria», commedia.	20.45	LIPSA. Varietà: «Viva la vita».
20.10	MONTECENERI. Salvatore Gotta: «Alicia Montez», commedia in tre atti.	21.10	BUCAREST. Musica da camera.	20.55	LIPSA. Verdi: «Rigoletto», opera in tre atti (direttore H. Weisbach).	21.10	RADIO PARIGI. Concerto di piano.	21.15	LIPSA. Varietà: Ultima novità.	21.15	LONDON NAT. Leoncavallo: «I Pagliacci», opera.	20.15	MONACO. Varietà e danze.
20.10	BERLINO. Orchestra e coro. AMBURGO. Schubert e Beethoven.	21.15	STASBURGO. Pezzi per cello.	21.00	MIDLAND REG. Elgar: «Carcassonne», per soli coro e orchestra.	21.15	LUBIANA. Quartetto.	21.30	KOENIGSBERG. Mus. da ballo.	21.30	PARIGI P.T.T. Violino.	20.30	FRANCOFORTE. Varietà.
20.30	COLONIA. Unger e Brehms. STOCCARDA. Verdi: «Requiem» per soli coro e orchestra.	21.30	STOCCOLMA. Stenham: «Fimbi», opera.	21.00	SOLO. Marguerite Veillard: «Le due signore Carroll», commedia in tre atti.	21.25	LONDON REG. Debussy: «Rhapsodie», per clarinetto e piano.	21.30	LUBIANA. Concerto di piano.	21.30	MONTECENERI. Radiorchestra.	20.30	BUCAREST. Musica da ballo.
20.45	LUBIANA. Musica d'opera.	21.30	BRUXELLES I. Honegger-Ibert: «L'Aiglon», opera (dal poema di Edmond Rostand).	21.00	24 COLONIA. Serata danzante.	21.30	TOLOSA. Musica viennese.	21.30	VARSAVIA. Le Polacche di Chopin (piano).	21.30	BERLINO. Selezione di opere.	21.00	MONTECENERI. Concerto sinfonico.
20.55	SOFIA. Musica d'opera, leggera e da ballo.	21.30	LIPSA. Varietà e danze.	21.00	LONDON REG. Viennese.	21.10	LONDON REG. Band Wagon.	21.30	STOCCARDA. Musica moderna.	21.30	LUBIANA. Concerto di piano.	21.05	BEROMUNSTER. Concerto sinfonico.
21.00	BRUXELLES II. Mozart: «Quintetto» in la magg. per piano.	21.30	STOCCARDA. Humperdink e Zöllner.	21.00	VARSAVIA. Musica da camera e canto.	21.15	VARSAVIA. Le Polacche di Chopin (piano).	21.30	STOCCARDA. Musica moderna.	21.30	VARSAVIA. Concerto sinfonico.	21.05	PARIGI P.T.T. Violino.
21.00	MONTECENERI. Radiorchestra: Un libretto e due composizioni.	21.30	BRUXELLES II. Concerto sinfonico.	21.00	LILLA. Concerto vocale.	21.15	LONDON NAT. Concerto sinfonico della Queen's Hall.	21.30	LONDON REG. Mus. da ballo.	21.30	VARSAVIA. Concerto sinfonico.	21.15	PARIGI P.T.T. Violino.
21.15	STOCCOLMA. Radiorchestra.	21.30	BRUXELLES II. Concerto sinfonico.	21.00	LONDON REGION. Concerto di piano.	21.25	HILVERSUM I. Mandolini.	21.30	LONDON REG. Mus. da ballo.	21.30	VARSAVIA. Concerto sinfonico.	21.15	PARIGI P.T.T. Violino.
21.30	TOLOSA. Radiorchestra.	21.30	BRUXELLES II. Concerto sinfonico.	21.00	(ca) STRASBURGO (Rennes, Nizza). Trasmissione dall'Opéra Comique.	21.30	RADIO PARIGI. Violoncello.	21.30	LONDON REG. Mus. da ballo.	21.30	VARSAVIA. Concerto sinfonico.	21.15	PARIGI P.T.T. Violino.
21.30	PARIGI P.T.T. I. Szekely Szekely: «L'homme impossible à sauver», commedia in tre atti (adatt.).	21.30	BRUXELLES II. Concerto sinfonico.	21.00	RENNES. Concerto sinfonico.	21.30	RENNES. Concerto sinfonico.	21.30	LONDON REG. Mus. da ballo.	21.30	VARSAVIA. Concerto sinfonico.	21.15	PARIGI P.T.T. Violino.
22.05	LIONE. Varietà.	21.30	BRUXELLES II. Concerto sinfonico.	21.00	(ca) STRASBURGO (Rennes, Nizza). Trasmissione dall'Opéra Comique.	21.30	TOLOSA. Radiorchestra (Musica classica romantica tedesca e moderna francese).	21.30	LONDON REG. Mus. da ballo.	21.30	VARSAVIA. Concerto sinfonico.	21.15	PARIGI P.T.T. Violino.
22.05	PARIGI P. P. I. dilettanti al microfono.	21.30	BRUXELLES II. Concerto sinfonico.	21.00	HILVERSUM II. Varietà: «Il treno dei martiri sera».	21.30	NIZZA. Radiorchestra.	21.30	LONDON REG. Mus. da ballo.	21.30	VARSAVIA. Concerto sinfonico.	21.15	PARIGI P.T.T. Violino.
22.15	LONDON REG. Haydn, Schubert, Debussy.	21.30	BRUXELLES II. Concerto sinfonico.	21.00	VIENNA. Musica viennese.	21.30	PARIGI T. E. (Lione, Bordeaux).	21.30	LONDON REG. Mus. da ballo.	21.30	VARSAVIA. Concerto sinfonico.	21.15	PARIGI P.T.T. Violino.
22.20	SOTTEN. Musica da ballo.	21.30	BRUXELLES II. Concerto sinfonico.	21.00	RADIO PARIGI. Musica da camera.	21.30	PARIGI T. E. (Lione, Bordeaux).	21.30	LONDON REG. Mus. da ballo.	21.30	VARSAVIA. Concerto sinfonico.	21.15	PARIGI P.T.T. Violino.
22.30	VARSAVIA. Musica da ballo.	21.30	BRUXELLES II. Concerto sinfonico.	21.00	TOLOSA. Lang: «Fantasia amorosa», commedia.	21.30	PARIGI T. E. (Lione, Bordeaux).	21.30	LONDON REG. Mus. da ballo.	21.30	VARSAVIA. Concerto sinfonico.	21.15	PARIGI P.T.T. Violino.
23.00	STOCCOLMA. Piano e violino.	21.30	BRUXELLES II. Concerto sinfonico.	21.00	MONACO. Musica zigana.	21.30	PARIGI T. E. (Lione, Bordeaux).	21.30	LONDON REG. Mus. da ballo.	21.30	VARSAVIA. Concerto sinfonico.	21.15	PARIGI P.T.T. Violino.
23.00	DEUTSCHLAND. Verdi: «Requiem» per soli, coro e orchestra.	21.30	BRUXELLES II. Concerto sinfonico.	21.00	BORDEAUX. Festival Schumann.	21.30	PARIGI T. E. (Lione, Bordeaux).	21.30	LONDON REG. Mus. da ballo.	21.30	VARSAVIA. Concerto sinfonico.	21.15	PARIGI P.T.T. Violino.
23.05	STASBURGO. Mus. da ballo.	21.30	BRUXELLES II. Concerto sinfonico.	21.00	HILVERSUM II. Varietà: «L'educazione mancata».	21.30	PARIGI T. E. (Lione, Bordeaux).	21.30	LONDON REG. Mus. da ballo.	21.30	VARSAVIA. Concerto sinfonico.	21.15	PARIGI P.T.T. Violino.
24.00	KALUNDBORG. Mus. da ballo.	21.30	BRUXELLES II. Concerto sinfonico.	21.00	TOLOSA. Lang: «Fantasia amorosa», commedia.	21.30	PARIGI T. E. (Lione, Bordeaux).	21.30	LONDON REG. Mus. da ballo.	21.30	VARSAVIA. Concerto sinfonico.	21.15	PARIGI P.T.T. Violino.
	BRUXELLES I. Musica da ballo.	21.30	BRUXELLES II. Concerto sinfonico.	21.00	MONACO. Musica zigana.	21.30	PARIGI T. E. (Lione, Bordeaux).	21.30	LONDON REG. Mus. da ballo.	21.30	VARSAVIA. Concerto sinfonico.	21.15	PARIGI P.T.T. Violino.
		21.30	BRUXELLES II. Concerto sinfonico.	21.00	BORDEAUX. Festival Schumann.	21.30	PARIGI T. E. (Lione, Bordeaux).	21.30	LONDON REG. Mus. da ballo.	21.30	VARSAVIA. Concerto sinfonico.	21.15	PARIGI P.T.T. Violino.
		21.30	BRUXELLES II. Concerto sinfonico.	21.00	HILVERSUM II. Varietà: «L'educazione mancata».	21.30	PARIGI T. E. (Lione, Bordeaux).	21.30	LONDON REG. Mus. da ballo.	21.30	VARSAVIA. Concerto sinfonico.	21.15	PARIGI P.T.T. Violino.
		21.30	BRUXELLES II. Concerto sinfonico.	21.00	TOLOSA. Lang: «Fantasia amorosa», commedia.	21.30	PARIGI T. E. (Lione, Bordeaux).	21.30	LONDON REG. Mus. da ballo.	21.30	VARSAVIA. Concerto sinfonico.	21.15	PARIGI P.T.T. Violino.
		21.30	BRUXELLES II. Concerto sinfonico.	21.00	MONACO. Musica zigana.	21.30	PARIGI T. E. (Lione, Bordeaux).	21.30	LONDON REG. Mus. da ballo.	21.30	VARSAVIA. Concerto sinfonico.	21.15	PARIGI P.T.T. Violino.
		21.30	BRUXELLES II. Concerto sinfonico.	21.00	BORDEAUX. Festival Schumann.	21.30	PARIGI T. E. (Lione, Bordeaux).	21.30	LONDON REG. Mus. da ballo.	21.30	VARSAVIA. Concerto sinfonico.	21.15	PARIGI P.T.T. Violino.
		21.30	BRUXELLES II. Concerto sinfonico.	21.00	HILVERSUM II. Varietà: «L'educazione mancata».	21.30	PARIGI T. E. (Lione, Bordeaux).	21.30	LONDON REG. Mus. da ballo.	21.30	VARSAVIA. Concerto sinfonico.	21.15	PARIGI P.T.T. Violino.
		21.30	BRUXELLES II. Concerto sinfonico.	21.00	TOLOSA. Lang: «Fantasia amorosa», commedia.	21.30	PARIGI T. E. (Lione, Bordeaux).	21.30	LONDON REG. Mus. da ballo.	21.30	VARSAVIA. Concerto sinfonico.	21.15	PARIGI P.T.T. Violino.
		21.30	BRUXELLES II. Concerto sinfonico.	21.00	MONACO. Musica zigana.	21.30	PARIGI T. E. (Lione, Bordeaux).	21.30	LONDON REG. Mus. da ballo.	21.30	VARSAVIA. Concerto sinfonico.	21.15	PARIGI P.T.T. Violino.
		21.30	BRUXELLES II. Concerto sinfonico.	21.00	BORDEAUX. Festival Schumann.	21.30	PARIGI T. E. (Lione, Bordeaux).	21.30	LONDON REG. Mus. da ballo.	21.30	VARSAVIA. Concerto sinfonico.	21.15	PARIGI P.T.T. Violino.
		21.30	BRUXELLES II. Concerto sinfonico.	21.00	HILVERSUM II. Varietà: «L'educazione mancata».	21.30	PARIGI T. E. (Lione, Bordeaux).	21.30	LONDON REG. Mus. da ballo.	21.30	VARSAVIA. Concerto sinfonico.	21.15	PARIGI P.T.T. Violino.
		21.30	BRUXELLES II. Concerto sinfonico.	21.00	TOLOSA. Lang: «Fantasia amorosa», commedia.	21.30	PARIGI T. E. (Lione, Bordeaux).	21.30	LONDON REG. Mus. da ballo.	21.30	VARSAVIA. Concerto sinfonico.	21.15	PARIGI P.T.T. Violino.
		21.30	BRUXELLES II. Concerto sinfonico.	21.00	MONACO. Musica zigana.	21.30	PARIGI T. E. (Lione, Bordeaux).	21.30	LONDON REG. Mus. da ballo.	21.30	VARSAVIA. Concerto sinfonico.	21.15	PARIGI P.T.T. Violino.
		21.30	BRUXELLES II. Concerto sinfonico.	21.00	BORDEAUX. Festival Schumann.	21.30	PARIGI T. E. (Lione, Bordeaux).	21.30	LONDON REG. Mus. da ballo.	21.30	VARSAVIA. Concerto sinfonico.	21.15	PARIGI P.T.T. Violino.
		21.30	BRUXELLES II. Concerto sinfonico.	21.00	HILVERSUM II. Varietà: «L'educazione mancata».	21.30	PARIGI T. E. (Lione, Bordeaux).	21.30	LONDON REG. Mus. da ballo.	21.30	VARSAVIA. Concerto sinfonico.	21.15	PARIGI P.T.T. Violino.
		21.30	BRUXELLES II. Concerto sinfonico.	21.00	TOLOSA. Lang: «Fantasia amorosa», commedia.	21.30	PARIGI T. E. (Lione, Bordeaux).	21.30	LONDON REG. Mus. da ballo.	21.30	VARSAVIA. Concerto sinfonico.	21.15	PARIGI P.T.T. Violino.
		21.30	BRUXELLES II. Concerto sinfonico.	21.00	MONACO. Musica zigana.	21.30	PARIGI T. E. (Lione, Bordeaux).	21.30	LONDON REG. Mus. da ballo.	21.30	VARSAVIA. Concerto sinfonico.	21.15	PARIGI P.T.T. Violino.
		21.30	BRUXELLES II. Concerto sinfonico.	21.00	BORDEAUX. Festival Schumann.	21.30	PARIGI T. E. (Lione, Bordeaux).	21.30	LONDON REG. Mus. da ballo.	21.30	VARSAVIA. Concerto sinfonico.	21.15	PARIGI P.T.T. Violino.
		21.30	BRUXELLES II. Concerto sinfonico.	21.00	HILVERSUM II. Varietà: «L'educazione mancata».	21.30	PARIGI T. E. (Lione, Bordeaux).	21.30	LONDON REG. Mus. da ballo.	21.30	VARSAVIA. Concerto sinfonico.	21.15	PARIGI P.T.T. Violino.
		21.30	BRUXELLES II. Concerto sinfonico.	21.00	TOLOSA. Lang: «Fantasia amorosa», commedia.	21.30	PARIGI T. E. (Lione, Bordeaux).	21.30	LONDON REG. Mus. da ballo.	21.30	VARSAVIA. Concerto sinfonico.	21.15	PARIGI P.T.T. Violino.
		21.30	BRUXELLES II. Concerto sinfonico.	21.00	MONACO. Musica zigana.	21.30	PARIGI T. E. (Lione, Bordeaux).	21.30	LONDON REG. Mus. da ballo.	21.30	VARSAVIA. Concerto sinfonico.	21.15	PARIGI P.T.T. Violino.
		21.30	BRUXELLES II. Concerto sinfonico.	21.00	BORDEAUX. Festival Schumann.	21.30	PARIGI T. E. (Lione, Bordeaux).	21.30	LONDON REG. Mus. da ballo.	21.30	VARSAVIA. Concerto sinfonico.	21.15	PARIGI P.T.T. Violino.
		21.30	BRUXELLES II. Concerto sinfonico.	21.00	HILVERSUM II. Varietà: «L'educazione mancata».	21.30	PARIGI T. E. (Lione, Bordeaux).	21.30	LONDON REG. Mus. da ballo.	21.30	VARSAVIA. Concerto sinfonico.	21.15	PARIGI P.T.T. Violino.
		21.30	BRUXELLES II. Concerto sinfonico.	21.00	TOLOSA. Lang: «Fantasia amorosa», commedia.	21.30	PARIGI T. E. (Lione, Bordeaux).	21.30	LONDON REG. Mus. da ballo.	21.30	VARSAVIA. Concerto sinfonico.	21.15	PARIGI P.T.T. Violino.
		21.30	BRUXELLES II. Concerto sinfonico.	21.00	MONACO. Musica zigana.	21.30	PARIGI T. E. (Lione, Bordeaux).	21.30	LONDON REG. Mus. da ballo.	21.30	VARSAVIA. Concerto sinfonico.	21.15	PARIGI P.T.T. Violino.
		21.30	BRUXELLES II. Concerto sinfonico.	21.00	BORDEAUX. Festival Schumann.	21.30	PARIGI T. E. (Lione, Bordeaux).	21.30	LONDON REG. Mus. da ballo.	21.30	VARSAVIA. Concerto sinfonico.	21.15	PARIGI P.T.T. Violino.
		21.30	BRUXELLES II. Concerto sinfonico.	21.00	HILVERSUM II. Varietà: «L'educazione mancata».	21.30	PARIGI T. E. (Lione, Bordeaux).	21.30	LONDON REG. Mus. da ballo.	21.30	VARSAVIA. Concerto sinfonico.	21.15	PARIGI P.T.T. Violino.
		21.30	BRUXELLES II. Concerto sinfonico.	21.00	TOLOSA. Lang: «Fantasia amorosa», commedia.	21.30	PARIGI T. E. (Lione, Bordeaux).	21.30	LONDON REG. Mus. da ballo.	21.30	VARSAVIA. Concerto sinfonico.	21.15	PARIGI P.T.T. Violino.
		21.30	BRUXELLES II. Concerto sinfonico.	21.00	MONACO. Musica zigana.	21.30	PARIGI T. E. (Lione, Bordeaux).	21.30	LONDON REG. Mus. da ballo.	21.30	VARSAVIA. Concerto sinfonico.	21.15	PARIGI P.T.T. Violino.
		21.30	BRUXELLES II. Concerto sinfonico.	21.00	BORDEAUX. Festival Schumann.	21.30	PARIGI T. E. (Lione, Bordeaux).	21.30	LONDON REG. Mus. da ballo.	21.30	VARSAVIA. Concerto sinfonico.	21.15	PARIGI P.T.T. Violino.
		21.30	BRUXELLES II. Concerto sinfonico.	21.00	HILVERSUM II. Varietà: «L'educazione mancata».	21.30	PARIGI T. E. (Lione, Bordeaux).	21.30	LONDON REG. Mus. da ballo.	21.30	VARSAVIA. Concerto sinfonico.	21.15	PARIGI P.T.T. Violino.
		21.30	BRUXELLES II. Concerto sinfonico.	21.00	TOLOSA. Lang: «Fantasia amorosa», commedia.	21.30	PARIGI T. E. (Lione, Bordeaux).	21.30	LONDON REG. Mus. da ballo.	21.30	VARSAVIA. Concerto sinfonico.	21.15	PARIGI P.T.T. Violino.
		21.30	BRUXELLES II. Concerto sinfonico.	21.00	MONACO. Musica zigana.	21.30	PARIGI T. E. (Lione, Bordeaux).	21.30	LONDON REG. Mus. da ballo.	21.30	VARSAVIA. Concerto sinfonico.	21.15	PARIGI P.T.T. Violino.
		21.30	BRUXELLES II. Concerto sinfonico.	21.00	BORDEAUX. Festival Schumann.	21.30	PARIGI T. E. (Lione, Bordeaux).	21.30	LONDON REG. Mus. da ballo.	21.30	VARSAVIA. Concerto sinfonico.	21.15	PARIGI P.T.T. Violino.
		21.30	BRUXELLES II. Concerto sinfonico.	21.00	HILVERSUM II. Varietà: «L'educazione mancata».	21.30							

IL QUARTETTO JAZZ E TRIO VOCALE FUNARO



DISCHI PRECEDENTEMENTE PUBBLICATI:

- GP 92432 - Nostalgia militare - Originale fox-trot di Olivieri e Bertini
- GP 92433 - Caro, questo è amor - Canzone fox di Gordon, Revel e Willy
- GP 92460 - L'eco della jungla di Sigler e Joodhart
- GP 92461 - Vieni, vieni... - Canzone fox di Scott
- GP 92461 - Quando gira la giostra - Canzone fox di Friend
- GP 92355 - Luna lucente - Canzone fox di Robin e Stallander
- GP 92355 - Mickey Mouse - Fox di Spielmann e Longfeller
- GP 92380 - I tre porcellini - Fox di Churchill
- GP 92380 - St. Louis Blues - Slow-fox di Handy
- GP 92380 - Un anno di baci - Fox di Berlin dal film: «La signora della quinta strada»
- GP 92347 - Sogni del mar del Sud - Fox di Kirchstein
- GP 92347 - Piccolo anellino - Fox di Cram e Cowler
- GP 92346 - Ritmo gaio - Fox-trot di Pomalson
- GP 92346 - Qualcuno di questi giorni (Some of these days) - Fox-trot di Brooks
- GP 92316 - Dormi, mia baby - Canzone fox di Bertini, Reissfeld e Marbot
- GP 92316 - Rosa si sposa - Valzer grottesco campagnolo di Raimondo
- GP 92317 - Lasciamoci con un sorriso - Canzone fox di Cram e Kennedy
- GP 92317 - Kennedy - Quartetto Jazz Funaro e Trio Vocale sorelle Lescano
- GP 92529 - Tornerai - Canzone slow di Olivieri e Rastelli
- GP 92529 - Quartetto jazz Funaro e Trio Vocale s.l.le Lescano
- GP 92529 - Quanto sei bella bambina - Tango di Funaro
- GP 92530 - Cing Ciang (è andato in guerra) - Storiella cinese a tempo di fox-trot di Sciorilli e Nisa
- GP 92530 - Tipi-tin - Valzer di Goldieri e Grever
- GP 92504 - Suona quel corno - Fox di Donaldson e Willy
- GP 92504 - La mazurka di Carolina - Mazurka di Redi e Bruno con ritornello cantato da V. Belleli
- GP 92434 - Boca de Rosa - Tango di Bianco e Fouché con ritornello cantato da V. Belleli
- GP 92434 - Dove e quando - Slow fox di Rodgers
- GP 92434 - Tchi-Tchi - Mazurka di Scott e Valabrega dal film: «Marinella» con ritornello cantato da Belleli
- GP 92435 - L'ultima randa - Slow fox di Hell
- GP 92435 - Io no se porqué te quiero - Tango di Canaro e Pelay con ritornello cantato da Moreno
- GP 92440 - Buona notte - Valzer lento di Conrad e Bertini
- GP 92440 - Vieni Vieni - Fox-trot di Scott con ritornello cantato da Belleli
- GP 92441 - Cosa farai di me - Slow fox di Hess - Misraki
- GP 92441 - Rastelli e Panzeri con ritornello cantato da Belleli
- GP 92441 - Non me ne importa niente - Fox di Lao Schor e Marl con ritornello cantato da Belleli
- GP 91911 - Allegra brigata - Fox-trot di Costa
- GP 92476 - Amore (avere per dare) - Quick step di Casieri e Velture
- GP 92476 - E' una cosa naturale - Fox di Burke e Johnston dal film: «Double or nothing»
- GP 92476 - Arrivederci bambina - Tango di Kramer - Gorni e Rastelli con ritornello cantato da V. Belleli
- GP 92479 - Harlem - Fox-trot di Carroll
- GP 92479 - Serenata della notte - Slow fox di Goletti e Gram con ritornello cantato da V. Belleli
- GP 92480 - La Paloma - Canzone rumba di Iradier con ritornello cantato da V. Belleli
- GP 92480 - Il più bel tango - Tango di Scott e Bertini con ritornello cantato da V. Belleli

DISCHI PARLOPHON DA cm. 25 L. 15

HA INCISO:

- GP 92542 - PICCOLO NAVIGLIO - Tango grottesco di D'Annunzio e Bracchi
- GP 92542 - SATAN Spooky takes a Holiday - Fox di Clinton e Avanzi
- GP 92543 - QUANDO IL NONNINO DORME - Fox caratteristico di Funaro
- PRIME GOCCE - Fox-trot di Funaro

QUATTRO CANZONI DEL FORTE ABRUZZO

QUATTRO GIOIELLI DI CANZONI DIALETTALI

INCISE DA

Carlo Moreno e Giorgia dell'Immagine

con il coro CETRA

IT 551 - Aria di Natale

Canzone abruzzese di Albanese.

Quando arve le prime rose - Canzone abruzzese di Albanese e Dommarco

IT 552 - L'acquabellè -

Lupante de le folle Canzone abruzzese di Albanese e De Titta

Vola, vola, vola - Canzone abruzzese di Albanese e Dommarco

DISCHI CETRA da cm. 25 a L. 15

Una domanda che molti si fanno: Cosa devo leggere? Nessuna esitazione! I Periodici Tumminelli

NELLA LORO VARIETA SODDISFANO IL GUSTO DEL PIU ESIGENTE LETTORE

AMATE I SEGRETI DELLA STORIA? LE RIVELAZIONI PIU IMPENSATE? LE VICENDE DEI PERSONAGGI CHE DOMINARONO SULLA SCENA DEL MONDO? LE TRAGEDIE DEI POPOLI? I VIAGGI, LE ESPLORAZIONI?

ACQUISTATE

STORIA SALUTE

QUINDICINALE ILLUSTRATO DI DIVULGAZIONE MEDICA

in ogni edicola il 5 e il 10 di ogni mese

IN OGNI FASCICOLO:

32 pagine
10 articoli
60 illustrazioni

IN TUTTE LE EDICOLE IL 10 E IL 25 DI OGNI MESE

IN OGNI NUMERO:

48 pagine
12 articoli
50 illustrazioni

L. 2, 50

VOLETE CREARE NELLA VOSTRA BIBLIOTECA UNA VERA ENCICLOPEDIA MEDICA? UNA GUIDA COMPLETA CHE OLTRE AD INTEGRARE LA PREZIOSA OPERA DEL MEDICO VI OFFRA SENZA ASTRUSIERIE SCIENTIFICHE MA IN FORMA SEMPLICE E CHIARA IL MODO DI CONSERVARVI SANI E DI PREVENIRE LE MALATTIE SEGUENDO DETERMINATE REGOLE IGIENICHE?

ACQUISTATE

QUINDICINALE ILLUSTRATO DI DIVULGAZIONE MEDICA

in ogni edicola il 5 e il 10 di ogni mese

IN OGNI FASCICOLO:

32 pagine
10 articoli
60 illustrazioni

IN TUTTE LE EDICOLE IL 10 E IL 25 DI OGNI MESE

IN OGNI NUMERO:

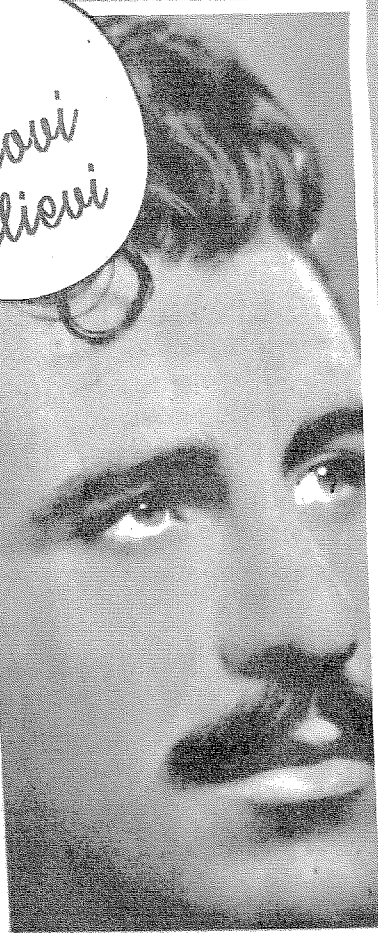
48 pagine
12 articoli
50 illustrazioni

L. 2, 50

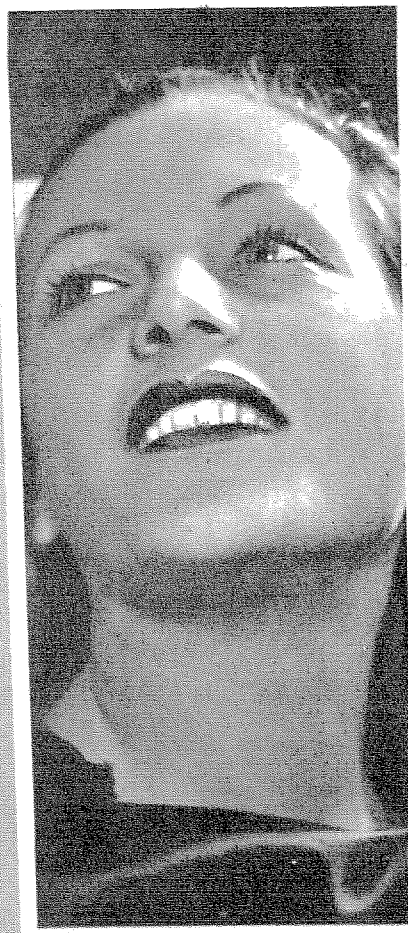


Si gira "Gunga Din" a Lone Pine (California). A sentire i bollettini pubblicitari, questo colossale film segna uno dei vertici della produzione cinematografica. Centinaia di tecnici e più di mille generici, hanno lavorato col trio dei divi — Cary Grant, Victor McLaglen, Douglas Fairbanks jr. — e col produttore-regista George Stevens, per la supervisione di Pandro S. Berman, per far rivivere sullo schermo l'immortale ballata di Rudyard Kipling in onore di un eroico indigeno portatore di acqua. Contro i ripidi baluardi della Sierras, che rappresentano le montagne indiane dell'Himalaia, la fenomenale compagine ha manovrato per molte settimane, riprendendo vastissimi panorami di quella battaglia che, nel '90, fu provocata da una rivolta dei Thug lungo la frontiera nord-occidentale dell'India. Tutto va bene, diciamo noi. Ma speriamo che con tanto sforzo produttivo, si sia pensato anche al piccolissimo sforzo di rispettare la storia. (Non dev'essere difficile, dato che è abbastanza recente).

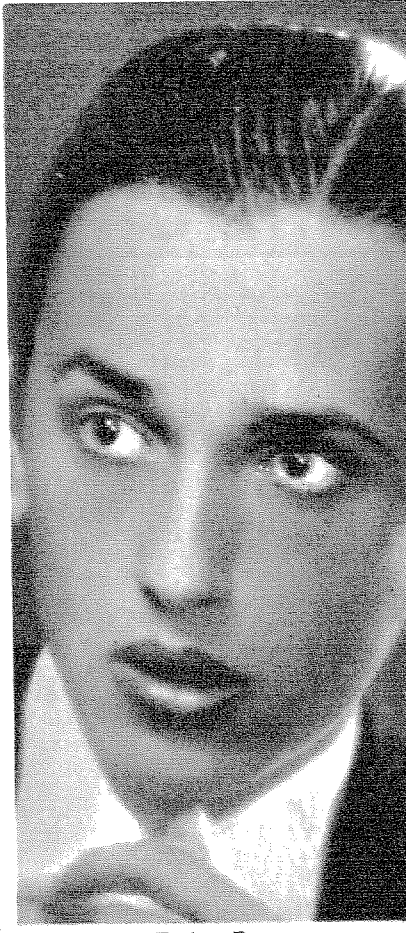
7
nuovi
allievi



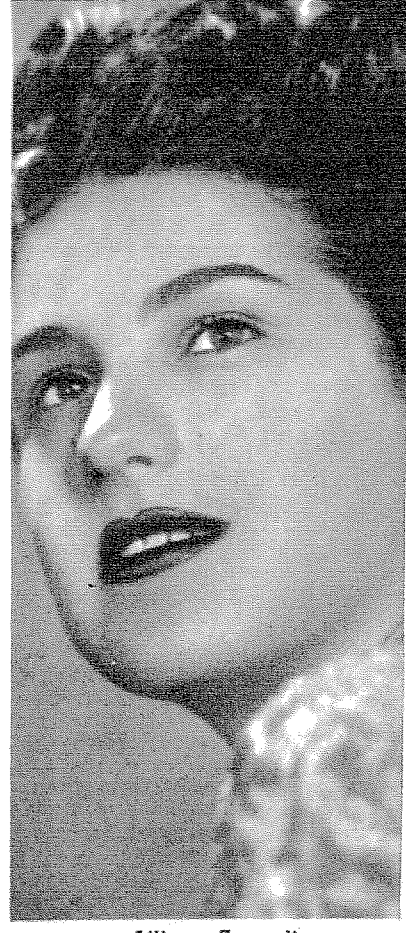
Franco Barci



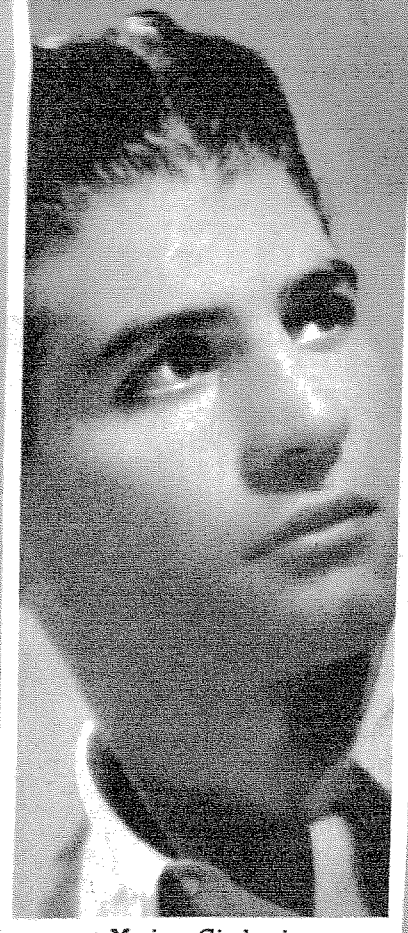
Verniglia Marcarini



Enrico Rame



Liliana Zanardi



Marino Girolami



Angela Molteni



Mario Vera Zeman



Piero Vanzo



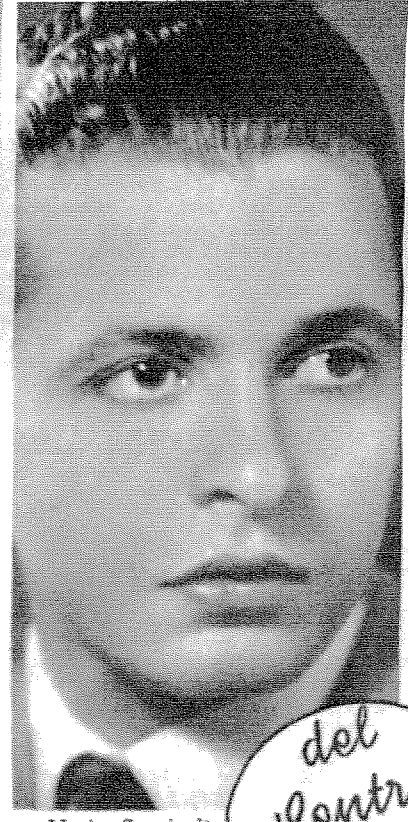
Elsa Mariani



Angelo Dossy



Ercolina Renata Serio



Mario Sernicoli

del
Centro
Sperimentale