



SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO TEATRO E RADIO

Questa volta

Jean Vico Lodovico
Presentazione di Elisa
Legani

Cigi Chiarelli
Amaedo Fratelli
T. De Bellis
Paolo Petri
7 giorni a Roma

Costa e Cui
Madrino
Europa e America

Giorgio Ferroni
Alisto V.

D. Davis
Jean sposa Paul Bern

J. Turner
Il frac della felicità

R. De Wittner
A Hollywood i matrimoni sono tanti quanti i divorzi

Gianni Puccini
Appunti in prima persona su Alida Valli

Arrossi maudra
Quaderno delle dive:
Ferrania Pancro

Luca Mombro
Accademico d'Italia
Il carro di fuoco

Gerardo Genard
Palcoscenico

P.
Dive d'una volta alla luce di oggi

Dallentatore - Servizio
Suggeritore - Dizionario
rietto - Moviola

Paginone: Luli Deste



Katharine Hepburn, attrice della R.K.O., ha firmato un contratto con una casa britannica per andare a girare due film in Inghilterra.

Lettere

Al pubblico
dei cinematografi italiani

Carissimo pubblico,
hai ragione, hai ragionissima: ti stanno un po' disorientando. Ci sono state — è vero — le voci oneste ed autorevoli; ma, qua e là, nelle esercitazioni letterarie del cosiddetto giornalismo cinematografico (« giornalismo »? « cinematografico »?) si sono fatte posto, pian piano, a poco a poco, dopo il pavidò e glaciale silenzio delle prime settimane, i timori, le preoccupazioni, le perplessità? Perchè mai? Il perchè non si dice, ma tra le righe, nei sospiri, nelle esitazioni, si legge la parola babau: Monopolio. Si sa, carissimo pubblico: a te, che cammini per la strada e passi davanti alle edicole, capitano sott'occhio anche i giornaletti che svolgono un'attività incontrollabile e che adesso stanno allineando tante sciocchezze e che, sotto l'ipocrisia di un ottimismo forzato (« Non ce ne importa niente dell'America! », « Ben venga, benvenuto il Monopolio! », « Oh, finalmente, non vedremo più quelle porcherie! ») insinuano nel tuo animo, se non il timore, almeno uno stato di allarme. Ora bisogna invece, carissimo pubblico, che tu stia bene attento. Questo allarme, non ha la benchè minima ragione di esistere; e se il Monopolio è benvenuto, è benvenuto in sè e per sè, come provvedimento sano e morale, ma non in relazione al « Non ce ne importa niente dell'America! ». Infatti, l'America c'entra fino ad un certo punto. L'America non è vero che abbia rotto i ponti con l'Italia. Quattro case hanno rotto i ponti con l'Italia, e quattro case non sono l'America, dove, di case cinematografiche, ce n'è almeno un centinaio... Lo so: vuoi dire (cioè ti fanno dire, a furia di insinuartelo nelle orecchie), che i « Big four », i quattro grandi, quelli sì, hanno rotto i ponti, e allora i film, allora gli attori... Allora, i film? Allora, gli attori?... Sì: questo è vero, ma non bisogna rispondere con un « Meglio così! »; bisogna rispondere, piuttosto, con l'equilibrio di un esame logico e pacato, che è già stato fatto da qualcuno autorevolmente. Bisogna cominciare con una dichiarazione preliminare: anche dopo il 31 dicembre le programmazioni dei nostri cinematografi non saranno neanche di un punto meno interessanti — sia artisticamente che spettacolarmente — di quanto lo erano prima; e c'è caso, anzi, che lo siano anche di più, perchè invece di arrivarci i film che gli altri volevano mandarci, ci arriveranno quelli che noi ci faremo mandare dopo averli scelti (e si sa che la merce richiesta dal compratore finisce per andargli sempre più a genio di quella che il venditore farebbe di tutto per appiccicargli). Pensa, caro pubblico, che c'è l'Inghilterra, oggi cinematograficamente molto in gamba (ha fatto dei film che ti sono piaciuti molto e che tu forse non ti sei neanche curato di vedere se erano inglesi: perchè tu della provenienza dei film non ti sei mai curato prima d'ora, prima cioè che ti mettessero le pulci nell'orecchio); pensa, caro pubblico, che c'è la Francia (a parte le riserve di carattere politico e morale da farsi a proposito di questa cinematografica: ma, se saremo noi a scegliere, lasceremo di là delle Alpi quello che non ci conviene e importeremo cose belle e che forse prima di oggi non sapevamo neanche che esistevano); e, poi, c'è la Germania, con grandi, grandissime tradizioni cinematografiche; e ci sono le altre novantasei case americane, e c'è l'Italia, carissimo pubblico... Tutto, dunque, come prima, se non meglio.

D.

Non credo che ci siano molte attrici al mondo, e meno che mai nel mondo cinematografico, capaci di portare sullo schermo un nome casalingo serenamente casalingo come quello di Elisa. Come non cedere subito alla tentazione del mutamento, che sarebbe lì, sottomano, e non fare di questa Elisa una Elsa?



Elisa Cegani, in due fotografie recentissime di Lucio Ridentì

concepito e accampato nonostante tutte le contrarietà storiche e contingenti; quello stesso che dettava a Dante le sue invettive, al Petrarca le sue canzoni, ad Alberico la sua divisa « Italia liberata a barbaris », a Santa Caterina le sue parole e le sue lettere, e al Leopardi ancora una canzone; e che sfociò definitivamente nel « grido di dolore » e nelle azioni di guerra che ne seguirono, da Goito a l'Ebbero.

In occasione del « Fieramosca », un film al quale mi onoro di aver collaborato, ho conosciuto la Cegani a tre dimensioni e di viva presenza. Sui suoi occhi e sul pallore perlaceo del suo italianissimo viso più d'uno ha inteso tutto madrigali e voli pindarici.

Credo che siano giusti: ma io, gli occhi della Cegani, non li ho veduti. Li ho sentiti. Si sentono anche da chiusi, come quelli di Ilaria del Carretto, di cui ha preso l'acconciatura e le vesti, per la scena più importante del film. Penso che questa sia stata un'idea felice. Come quella di inquadrare, all'inizio, la maschera potentemente espressiva, in una cornice di bende claustrali, da custode di un sacro fuoco.

Di persona, il suo carattere appare più complesso di quanto non lo avessimo ritrovato nei film, in cui la abbiamo seguita e ammirata. Più complesso e più ricco. Arricchito di questi angoli complementari che formano tutto il suo perimetro spirituale. Senza ombra di fatalismo, questa creatura ha una sua vita segreta, che dà poi certi toni suggestivi ai momenti più intensi delle sue interpretazioni. Per questa sua vita inespressa, oltre che per il suo molto interessante aspetto esteriore, essa è ormai destinata solo a interpretazioni di prima grandezza, serie e impegnative. Non sarà mai un'attrice da adoperare comunque. Avrà un suo repertorio, che è il meglio, come ha una sua linea che è superiore. Il comico le starà; ma a patto che sia un comico ironico, pieno di sorridente e contenuta disperazione, come quello di Gasparina. Ma è piuttosto fatta per la tragedia e per l'epica. Vorrei vederla interpretare una Santa Teresa.

Guardando una sua fotografia nella parte di Giovanna di Morreal, inquadrata purissimamente nel suo soggetto e con quel suo italianissimo sguardo pieno di forza e di una arcana nostalgia, io non posso fare a meno di ricollegare questa presenza seria e queste serie parole pubblicate in una rivista: « Vorrei dire qualche cosa alle migliaia di lettrici che leggeranno queste mie parole e che dovranno interpretarle nel loro vero senso: che cioè non si perviene all'arte che attraverso un infaticabile entusiasmo, una interna preparazione e una continua rinunzia a tante altre cose che la vita offre, più facili e più semplici ». Parole importanti quando si sappia che non sono parole soltanto, né propositi; ma la formulazione di un metodo per una vita intesa realmente così e così realmente ordinata.

Luigi Lodovici

Gli scrittori e il cinematografo

1. C. V. Lodovici presenta Elisa Cegani

Con questo di C. V. Lodovici, iniziamo una serie di profili di attori cinematografici affidati ai massimi scrittori italiani. Così non si dirà più che la letteratura disdegna di occuparsi del cinematografo...

interpreti, in giro si diffida. C'è l'idea che porti male. Come quando la prova generale, in teatro, va troppo bene. Pregiudizi: ma ci si crede. Un pittore amico diceva: alla scologia io non ci credo; ma c'è. E dunque, forse per effetto di questi pregiudizi, andammo a vedere il film pirandelliano col timore vago e sempre respinto (ma c'è), di non ritrovarlo, su larga scala, quelle doti eccellenti che avevamo scoperte, in scala ridotta, nella partecina che la Cegani aveva fatto in « Aldebaran ».

Fu, invece, una affermazione. Individuale e di nazionalità; perché ne risultò un gioco interpretativo di efficacia tanto maggiore, in quanto appariva aderente agli istinti e ai modi della nostra razza.

— Ho cercato, — sono parole della Cegani, — di comporre il personaggio italianissimamente, così come il grande Pirandello l'ha pensato italianissimo nella struttura.

E proprio per questo le è riuscita una interpretazione che parve un pezzo d'antologia cinematografica. E l'antologia, per ora piuttosto smilza, potrebbe forse essere portata rapidamente a un ben nutrito volume, se proprio

così, nel nostro ceppo nazionale (non dialettale) si cercassero i motivi e dalla sua linfa si traesse la vitalità della espressione. Noi siamo una nazione abbastanza ricca di patrimonio spirituale; col nostro Rinascimento (e prima e dopo) siamo in grado di trovare tutto quanto ci occorre nei nostri vivai. Questo certo vuole intendere quell'« italianissimo » che la Cegani ha usato due volte a poche parole di distanza: un italianissimo che esclude ugualmente l'esotico universale e la città daziaria.

Ho sentito pronunciare, per il cinema italiano, una grave dilemma: a scadenza d'un paio d'anni, essere o non essere. E ho sentito parlare di molti fattori sui quali occorrerà portar l'attenzione se si vuol « essere ». Non si è parlato dei produttori. I produttori bisognerà che permettano, a rischio, al soggetto e alla sceneggiatura di essere belli e coraggiosi. E non pensare sempre di possedere il verbo, ogni volta che si tratta di decidere « questo piacerà » o « questo non piacerà ». Tanto, gira e rigira, se si vorrà avere una grande cinematografia, bisognerà fare dei grandi sacrifici e spendere dei gran quattrini: li spenderà chi li ha. E per pe-

netrare all'estero noi non abbiamo che una forza: essere più che si può fisionalmente nazionali: che, ripetermi mille volte, non vuol dire affatto — «este lo colga» — cinematografo dialettale, né cinematografo tendenzioso. Non è questo il vostro pensiero sull'« italianissimo », signorina Cegani?

E quando verrà per il sonoro italiano un periodo che abbia la fortuna ottenuta già dal nostro cinematografo muto, questa sarà l'interprete ideale; ché già fin d'ora il suo nome, da « Aldebaran » a « Cavalleria » per « Non è una cosa seria », è legato a toni e timbri nettamente italiani.

La « Contessa di Parma » fu un intermezzo. Leggero e piacevole svago; eppure la Cegani ne emerse con riconoscimenti unanimi. « Blasetti, in quel film, fece più per lei che per sé. Ma preparava anche per sé l'« Ettore Fieramosca », da impegnarsi a fondo e consumarsi anima e corpo. Qui non si scherza. E questa volta la Cegani rappresenterà proprio il sentimento nazionale in quel trepido affermarsi di tra le fazioni, che è del tempo del suo personaggio, un sentimento nazionale

Elsa: l'elsa della spada; amore, forse; morte, certo: forza maschia; dirittura, eroismo, lealtà: Dieu et mon droit; Wagner, Elsa di Brabante; da voi lontano, in sconosciuta terra e la foresta serra; e il cigno gentil e avanzi il piè. Tutto questo era il sottomano; bastava fare di Elisa, Elsa, e si aprivano le cateratte della provvidenza e tutti questi beni piovevano dal cielo tutti in una volta. Un nome fatale: e questo importava molto, perché di fatalità il cinematografo, quando non si salva ridendo, vive a ritroso. Un nome da tremor panico (traduco « vamp » autarchicamente così e con licenza di Paolo Monelli) non era difficile trovarlo; e intonato a « quegli occhi lì » c'era da tirar fuori un nome al fuoco greco, eversor di cittadini. Elisa Cegani ha tenuto sullo schermo il suo nome di battesimo (che è porta della fede) — « Visse intrare in sacram romanam ecclesiam, Elisa? ». « Volo ». Non ci si pensa; eppure mutarsi il nome per considerazioni utilitarie, è sempre una leggera baratteria. Innocente e rosea quanto si vuole, ma il nome è quello. Noi ce lo dimentichiamo: il popolo no, che chiama per l'appunto « nome di battesimo » il primo termine delle « generalità ».

Sarà forse spaccare in quattro il cappello: ma io vedo in questo fatto di portare tranquillamente attraverso il fasto e i fasti dello schermo un nome quotidiano e casalingo come il pane, un segno di grande sicurezza e, soprattutto, di gentilezza: da signori veri. E un segno di forza serena. Come scendere del tutto disarmati tra i leoni. Neanche i domatori ce la fanno; che portano pistola e frustino.

Questo qui la piglia alla larga, pensa di certo il lettore eventuale. E' vero: ma le intenzioni, tanto più sono riposte e remote, tanto è più necessario coglierle da segni indiretti e minimi. E poi, si sa, i nomi sono conseguenze delle cose.

Questo importava stabilire in limine: la nota di semplicità aristocratica che è alla radice di ogni atto, e di ogni gesto di questa figura di primo piano della cinematografia italiana contemporanea.

Non a caso fu chiamata a interpretare nel « Ma non è una cosa seria » di Pirandello, la figura di Gasparina, che richiede, a sostegno di un gioco espressivo difficilissimo, una semplicità senza incrinature e senza interruzioni: una dote nativa e conmutata da possedere prima di impararla. Nè a caso aveva pensato di farne la sua interprete Dreyer, sintetico fino al sacrificio. Ma, forse, più ancora che di semplicità si dovrebbe parlare di schiettezza pura, di spontaneità, di naturalezza istintiva. Come accade alle migliori attrici, di teatro o dello schermo che siano, le quali hanno la sorte invi-

diabile per essere artisticamente belle, di non avere che da rimuovere gli ostacoli e avvicinarsi sempre meglio alla loro vera essenza. Come se un viso, per essere bello, non dovesse far altro che ridurre il trucco al minimo, o addirittura del tutto. Così è accaduto che la Cegani sia apparsa in tutte le sue possibilità, subito, dal primo momento: da quando in « Aldebaran », vicino alla Maltagliati, fece la sua comparsa sullo schermo. Aveva, allora, una partecina di fianco: la scena di commiato dal molo; ma bastò per farla chiamare a sostenere la parte di protagonista nel film tratto dalla commedia pirandelliana.

Pirandello, durante la ripresa del film, se ne mostrava soddisfattissimo. Diceva a tutti di aver trovato un'attrice piena di intendimento e di gusto. Quando un autore (sia pure Pirandello) si dichiara troppo contento dei suoi

RALLENTATORE

Leni Riefenstahl a Hollywood

Sembra che Leni Riefenstahl abbia trovato a Hollywood — dov'è giunta nei giorni scorsi — un'accoglienza piuttosto fredda. « Glaciale » precisa, anzi, la stampa americana. La cosa, naturalmente, non ci meraviglia, dato poi che c'è di mezzo la cosiddetta « Lega antinazista di Hollywood » non vorremmo che oltre alla « Lega antinazista », ci fosse di mezzo anche un po' di qualche altra cosa. Per esempio, la sana, forte, accesa personalità della regista tedesca, male in armonia — quindi — con il molle, decadente, negatorio spirito ebraico di taluni settori produttivi di Hollywood. Per esempio, ancora il fatto che Leni Riefenstahl ha saputo fare sulle Olimpiadi di Berlino un capolavoro di film che gli americani non hanno saputo fare sulle Olimpiadi di Los Angeles...

Così, l'accoglienza è stata fredda, anzi « glaciale ». Nel sottolineare l'episodio, ci piace ricordare che, poco prima di partire per l'America, Leni venne in Italia, a Roma, ed ebbe feste calorose, amichevoli, affettuosissime. Erano i giorni « della guerra »; tutti, in Europa, erano agitati e depressi; ma a Roma Leni trovò quella calma virile che a lei, regista di un film virilissimo, dev'essere piaciuta tanto; a Roma, nel giorno più cruciale, il 28 settembre, l'Istituto per le relazioni culturali con l'Estero offriva a Leni un ricevimento... Ci piace ricordarlo, anche perché fu proprio mentre festeggiavamo Leni (ella si stava facendo fotografare, con un grande fascio di fiori, accanto al grande ritratto del Duce), che l'Ambasciatore tedesco, d'improvviso chiamato al telefono, uscì dalla sala e ne ritornò di lì a poco per annunciare che Mussolini, Hitler, Chamberlain e Daladier, si sarebbero incontrati l'indomani a Monaco... E il ricevimento continuò; solo, il sorriso dell'ospite era più dolce. Siamo certi che Leni se ne ricorderà ancora oggi, in mezzo alle accoglienze « glaciali » di Hollywood.

Autarchia

Si parla tanto di autarchia, di necessità di produrre dei film veramente italiani, di ispirarsi al nostro clima morale e ambientale, al nostro paesaggio, alle nostre figure storiche. Ma i produttori pensano di fare il rovescio di quanto ci si attenderebbe da loro. Basta scorrere un elenco di film italiani di produzione 1938-39 per vedere che, rispetto agli anni scorsi, si fan-

no quest'anno in numero ben maggiore film ispirati a lavori stranieri — commedie e romanzi — o di tono tutt'altro che italiano. E da poco tempo uscito « Jeanne Bernad », scritto da costui nel 1908 per la interpretazione di Sarah Bernhardt. Stanno per uscire in questi giorni due film: « La casa del peccato » e « Mille lire al mese » diretti da Max Neufeld, che ha al suo attivo qualche film di tipo cine-operette prodotto in Germania intorno al 1932, e che allo stesso tono di quelle cine-operette ha adattato i due film prodotti in Italia. Esce in questi giorni « Amicizia » tratto da una commedia francese di Molière; si annuncia « Le sorprese del divorzio », una « pochade » di Bisson. Si annuncia « Papà Lebonnard »; si annunciano poi altri film tratti da: « Madame sans Gêne » di Sardou (non bastava aver fatto « Marcello? »), da due commedie di Sacha Guitry, da « Orgia di sole » di Birabacau, da « Giochi di società » di Ladislaus Fodor, ungherese; da « La biga » di Henry Bordeaux. I commenti sono ovvii.

Un pezzo di terra, per Civinini e Alvaro

Quando due scrittori italiani si mettono insieme per fare qualche cosa (sceneggiature, dialoghi, soggetti) la speciale psicosi cinematografica finisce per corromperli (sempre le « sabbie mobili ») e il meno che possa accadere — a parte, spesso, la maggiore o minore efficienza del lavoro —, se addirittura non è una aperta lite, è una sorda, cieca lotta che entrambi fanno per lasciare capire di aver messo ciascuno, nel lavoro, molto più di quanto non ci abbia messo l'altro. Ma ci sono, anche per questi tristi regoli, le nobili eccezioni; e quello Civinini ce ne dà la prova scrivendoci una garbata lettera nella quale — a proposito del suo annunciato film « Un pezzo di terra » di cui si è parlato nel numero scorso — desidera precisare di averlo ideato, concepito e scritto insieme a Corrado Alvaro. « In parti eguali » aggiunge Civinini e prosegue: « Ideazione, sceneggiatura, dialogazione, tutto è stato fatto da Alvaro e da me in stretta e cordiale collaborazione. Il titolo, anzi, è di Alvaro; al nostro paesaggio, alle nostre figure storiche. Ma i produttori pensano di fare il rovescio di quanto ci si attenderebbe da loro. Basta scorrere un elenco di film italiani di produzione 1938-39 per vedere che, rispetto agli anni scorsi, si fan-



Mentre alla Paramount si gira « Hotel Imperiale » (del quale abbiamo pubblicato lo scorso numero le prime interessanti fotografie, esclusive per « Film ») Benicamino Gigli, in visita a Hollywood, è andato a trovare Isa Miranda. Eccolo con la nostra diva e con Alfredo Guarini, procuratore di lei e collaboratore del nostro giornale.

RALLENTATORE

E Meucci?

Sembra che la Fox stia per mettere in scena un grande film sulla vita di Alexander Graham Bell, l'inventore del telefono. Ci viene in mente che ai nostri bei tempi il professore di fisica amava spiegarci, a proposito del telefono, come anche un certo Antonio Meucci, italiano, avesse avuto « un po' a che fare » con quell'invenzione... Ma Irving Cummings, regista del film, lo saprà?

Gli ebrei inglesi e il cinema domenicale

La polemica pro e contro il cinema domenicale, che ferve in Inghilterra, tiene sempre in agitazione i pastori inglesi. La domenica, secondo loro, va dedicata al raccoglimento e alla casa, non allo svago. E allora perché si insiste? Si insiste — spiega il reverendo James Black, grande autorità del clero scozzese — perché, essendo la gestione della maggior parte degli sgravi moderni affidata agli ebrei, essi, liberi dai loro doveri domenicali (avendo avuto festa il sabato), vogliono sfruttare anche la domenica dei cristiani inducendo i bravi borghesi ad andare al cinematografo...

Documentari riempitivi

Talvolta, per caso, ci è apparso durante qualche spettacolo cinematografico, un film documentario prodotto dall'Istituto Luce. I documentari, soprattutto di carattere turistico prodotti dall'Istituto Luce, sono stati molti: però anche a noi che andiamo spesso al cinematografo, è accaduto di vederne alcuni prodotti da qualche tempo. Appare, sulle didascalie, il nome del musicista, ma invano abbiamo cercato il nome del regista e quello dell'operatore; conoscemmo questi nomi per caso. Ci domandiamo: perché i documentari dell'Istituto Luce sono anonimi? Quei pochissimi che siamo riusciti a vedere non hanno mai presentato il nome del regista. Se guardiamo un poco alla storia del documentario, troviamo i film inglesi: i nomi di Grierson, Rotha, Cavalcanti, Wright, Spiece, sono ben noti; Walter Ruttmann deve la sua notorietà ai

documentari; dei francesi, Cloche e J. C. Bernard, sono sufficientemente noti. Degli italiani, ci sono noti quelli che hanno fatto, sei anni or sono, documentari alla Cines: Barbaro, Di Cocco, Perilli, Vergano, ecc. Ma i registi dei documentari e corti-metraggi prodotti dall'Istituto Luce non sono questi, ma altri; sono probabilmente dei « giovani ». E poiché i film da essi realizzati — giudicando dai pochissimi che ci è riuscito di vedere — sono altrettanto importanti che gli analoghi film stranieri, è giusto che i nomi dei realizzatori risultino evidenti; come sarebbe interessante, altresì, che negli spettacoli venisse data importanza a questi corti-metraggi; che i manifesti li annunziassero, che i giornali ne parlassero. Altrimenti il pubblico può credere che si tratti di film pubblicitari; e aspetta alla fine di leggere una didascalia: « questo film ci è stato offerto dalla ditta tale, fabbricante di lucido da scarpe ».

« Il Film » — che, del resto, ha già cominciato ad occuparsene — si ripromette di dedicare attenzione critica anche alla proiezione dei documentari; solo occorre presentarsi in modo più razionale e preciso, con cenni sui manifesti e annunci nei programmi. Fino ad oggi, invece, i documentari sono stati presentati senza persuasione da parte degli stessi presentatori. Speriamo che il sistema cambi.

Per essere esatti

Sarebbe piacevole — e sarebbe, per un critico, magnifica prova di cultura — scoprire, di tanto in tanto, l'origine di qualche film in un'opera letteraria magari sconosciuta e della quale le didascalie non fanno cenno; ma, talvolta, in questo esercizio, si può cadere in errore. Erroci, del resto innocui, sul tipo di quello in cui è incorso Adolfo Franci sulla « Illustrazione Italiana », notando che « l'argomento degli « Arditi dell'aria » fu ricavato da un romanzo di Faulkner, noto anche in Italia: « Il Pylone ». Non è esatto; « Pylon » di William Faulkner (tradotto in italiano col titolo « Oggi si vola »), non ho dato origine ad « Arditi dell'aria », tratto invece da un soggetto di Frank Wead. Ci può essere semmai, soltanto un'analogia formale. Quanto a Faulkner si potrebbe dire, tra parentesi, della sua attività a Hollywood: un suo romanzo fu trasformato in film con qualche modifica per via della censura, anni or sono: « Sanctuary » (il film era intitolato « Perdizione »); di recente venne invitato a collaborare a due scenari: « Il mercante di schiavi » e « Le vie della gloria ». Ma a quanto pare, il clima commerciale di Hollywood non lo convinse ed egli se ne allontanò.

Europa e America

Continuiamo a pubblicare le risposte pervenute al nostro referendum circa la crisi che sembra attraversare il cinematografo americano, e le sue possibili cause. Si tratta — abbiamo chiesto — di una fatale decadenza o non piuttosto di un minaccioso ridestarsi del cinematografo europeo?

Dopo le opinioni di Alexandre Arnoux, Corrado Pavolini, Mario Puccini, Maurice Bessy, Ugo Betti, Geza von Bolvary e Arnaldo Fratelli, ecco quelle di Guido Stacchini e di Camillo Mastrocchio.

8. Guido Stacchini

Il cinema americano non esiste: oltre-oceano si è imposto un prodotto derivato dal connubio fra l'antica arte mitica giudaica del rappresentare immagini sceniche e il tecnicismo-ad-alto-capitale dell'industria yankee.

Togliete di mezzo l'Ebreo e avrete la donna-standard, l'uomo-tylorizzato (Bob non c'entra, si tratta di un predecessore), il soggetto-lordizzato, la produzione-acca-tena, quaccheri surrogati artistici insopportabili ai nostri ricchi palati, ma cari a una società infantile che pensa-carne-in-con-serva e perciò si stima civiltà nuova al culmine del progresso.

Il così detto cinema americano non è, dunque, che un'esportazione sia pur semitica di quello europeo.

La sua crisi attuale dipende dal rapido americanizzarsi dei giudici nordici, in questi ultimi anni convenuti a Hollywood. Ahimè, né meno le pellicole poterono evitare la fatale influenza dell'ambiente; e oggi, anche loro, han barattato il dio eroico Manità col confort moderno (acqua corrente, ascensore, radio, vendita-del-benessere-a-rate per tutti).

Qualora il così detto cinema americano volesse veramente fronteggiare la concorrenza del risorgente avversario europeo, dovrebbe trasportare le case di produzione in un'isola della California — ne conosco taluna amenissima — ove l'ingresso ai lavori fosse severamente proibito agli yankees sì che i superstiti cineasti ebrei, ancora indenni, potessero sottrarsi alla atmosfera indigena: esso dovrebbe, insomma, europeizzarsi. Invece, i «big four» e gli altri seguiranno l'indirizzo opposto e il cinema d'oltre Atlantico diverrà, fra non molto, una produzione locale di puro commercio interno.

E' quindi ozioso porsi domande intorno alla possibilità di autonomia del cinema europeo. V'è più arte, nel senso dello spirito, in un mediocre film del vecchio continente che non nel massimo capolavoro tecnico-industriale americano al cento per cento: Walt Disney e Charlot — al pari di Poe, Emerson, Whitman o Sinclair Lewis, tutti antimercantili accaniti — possono dirsi eccezioni che mostrano come il genio creatore sia una mostrosità allignante in qualunque clima.

Ché non pertanto, dobbiamo salire per una lunga aspra ascesa ond'attingere, nel cinematografo, l'altezza espressiva delle altre Arti nostrali.

Perché tal progresso si avveri, occorre che in Francia, in Inghilterra quanto in Italia e Germania, il cinema si affidi ai poeti nazionali, abjurando l'attuale caotica organizzazione, antilogica antistorica antizionale, frutto d'una recente mentalità materialista sovvertitrice delle gerarchie spirituali.

Quando il cinema europeo avrà abbandonato il mito-regista, il mito-critico, il mito-denaro (invenzioni giudaico-yankees), esso, con la Poesia, ritroverà il trionfante cammino dell'Arte vera che noi coltiviamo da quaranta secoli.

Guido Stacchini

9. Camillo Mastrocchio

Anche ammettendo che non corrono tempi allegri per il cinema americano, esso ha però una solida base sociale e industriale che può permettersi — nella sua produzione corrente — di segnare il passo sulle proprie posizioni, come qualsiasi industria affermata. Non va dimenticato comunque che, anche negli ultimi tempi, ha prodotto dei «fuori classe» e delle opere d'intelligenza e che dall'America ci vengono i primi risultati definitivi del colore e i sistemi e gli studi tecnici più perfetti.

La produzione europea (di «cinema europeo» non mi pare sia il caso di parlare) procede generalmente nell'incertezza e nella confusione delle speculazioni occasionali. Può uscirne talvolta — ed è accaduto — un prodotto artisticamente superiore a quello americano, di un tipo al quale in America non sarebbe forse possibile dar vita, ma nell'insieme è da augurarsi che si arrivi doppiamente alla produzione organizzata su basi industriali, che sola potrà combattere l'invasione americana sullo stesso terreno e con mezzi simili.

Per il momento la lotta è sproporzionata e non ritengo che gli sporadici esempi di qualche buon prodotto europeo possano provocare degli effettivi mutamenti d'indirizzo nella concezione americana del film.

Per quanto riguarda le future possibilità, ripeto che considero una formula inesistente quella del «cinema europeo». Un film francese, per esempio, è altrettanto lontano da un film nostro, o tedesco o inglese quanto da un film americano: come ispirazione, come clima, come realizzazione, perfino come tecnica. Non considero un peccato ma un grande pregio quel che voi chiamate «particolarismo» e ritengo anzi che questa sia una forza sulla quale occorrerà poter contare in Italia.

Ma confesso di non capire il dilemma intelligenza o industria. Quando ci convinceremo che questa vertiginosa modernissima industria del cinema ha per materia prima l'intelligenza?

Camillo Mastrocchio



Dita Parlo, la deliziosa attrice tedesca che vedremo prossimamente nel film «La signora di Montecarlo», girato in Italia. Compagno a Dita Parlo è Fosco Giachetti (Esclusività E.N.I.C.)

REGALIAMO IDEE AI PRODUTTORI

Perchè non si realizza "Sisto V." di Giorgio Ferroni?

C'è una recrudescenza spaventosa e preoccupante nel vizio — da parte dei nostri produttori — di andare a comperare soggetti all'estero. Dicono che in Italia non ce n'è, e li vanno a comperare altrove. Noi, invece, siamo certi che i soggetti ci sono, ma che i produttori non li «sanno» o non li «vogliono» trovare. Ecco il perchè di questa rubrica, che segnalerà, d'ora in avanti, idee e argomenti italiani suscettibili di essere tradotti in film, quando addirittura — come in questo caso — la segnalazione non sarà di un soggetto già bello e pronto e trascurato, non si sa perchè, ad onta dei requisiti brillantissimi che aveva. E' il caso di «Sisto V.», di Giorgio Ferroni, vincente nel concorso indetto, quattro anni fa, dalla rivista «Pan». Non sarà inopportuno mettere in rilievo che la giuria, presieduta dall'Accademico Ugo Ojetti, era composta da Mario Camerini, Luciano De Feo, Nicola De Piro, Corrado d'Errico, Enzo Ferreri, Guido Gatti, Antonello Gerbi, Tomaso Monticelli, Giacomo Puccini di Calboli Barone. Questi nomi erano garanzia sufficiente, ci sembra, della bontà dell'opera. La quale è rimasta nel cassetto quattro anni e chi sa quanto tempo ancora ci rimarrà... Ed è la sola, poi, in queste condizioni? Non lo crediamo e attendiamo, anzi, dagli interessati, le eventuali segnalazioni che pubblicheremo insieme alle idee e proposte di film che già cominciano a pervenire da parte dei lettori.

Durante la Sede vacante, in quel tumultuoso periodo che precede l'elezione di un nuovo Pontefice, il Duca di Luperchia, venuto a Roma a pescare nel torbido, uccide in una rissa un gentiluomo di fazione avversa. Il processo viene messo a tacere per l'intervento di un'alta personalità, e al Cancelliere del Tribunale, Don Pacilio della Casa, non rimane altro che riportare l'incartamento nel polveroso archivio.

Fratanto dal Conclave viene eletto Pontefice il frate Felice Parretti, che assumerà il nome di Sisto V. Contrariamente all'aspettativa di tutti coloro i quali speravano nella debolezza del nuovo Pontefice, Sisto V. si dimostrerà di un assoluto rigore, e, nel suo primo giorno di governo, emanerà un severissimo bando contro tutti i malviventi e i facinososi che gramiciano ancora Roma. Al Duca di Luperchia non rimane altro che cercare protezione e aiuto presso un astuto leguleio, Don Belardino, che vede nel pavido Duca una lauta e continua fonte di guadagno.

In tre anni di supremo potere Papa Sisto, debellato il banditismo, restaurato l'ordine, si è accinto alla ricostruzione e all'abbellimento di Roma. E' stato chiamato a questa opera il celebre architetto Domenico Fontana, cui il Pontefice ha ora affidato l'importante compito di disotterrare un antico obelisco e di erigerlo in piazza San Pietro, Domenico Fontana, uomo di grande ingegno, ma temperamento esuberante, allegro, fastoso, nonostante la sua chioma bianca e la vigile gelosia di sua moglie, Donna Basilissa, ama contornarsi di allegri compagni, e

più ancora, di allegre amiche, tra le quali la bella Roxane, una francese, la preferita del momento. E si che Papa Sisto non indulgerebbe se venisse a conoscenza dell'allegria vita del suo architetto di fiducia. Proprio in quei giorni ha chiamato presso di sé il Governatore di Roma, uomo pavido e inconcludente, e... a rendere contezza del funzionamento della giustizia» e, dopo averlo umiliato con il suo alto rimprovero di fronte a tutti i dignitari, gli ha imposto l'epurazione di tutte le cortigiane da Roma e la revisione di tutti i processi sepolti in archivio. Il Governatore, acceso di improvviso zelo, ha emanato un bando severissimo, ordinando che tutte le cortigiane vengano arrestate e fustigate in pubblica piazza ed ha immediatamente disposto per la revisione. Al povero Don Pacilio, Cancelliere del Tribunale, spetta il faticoso compito di tirar fuori dall'archivio tutte le vecchie e dimenticate scartoffie per ordinarle e farne copia. Questo noioso lavoro parà un svago alla bella e timida Claudina, nipote di Don Pacilio, che, vissuta sempre in casa tra il vecchio zio e i fascicoli polverosi, si dedicherà con entusiasmo ad aiutare nel lavoro di copia l'afflitto cancelliere, sfoggiando la sua bella ed elegante calligrafia.

Il Duca di Luperchia, che in questa revisione sente prossima l'ora del suo «redde rationem», consigliato da Don Belardino, stringe relazione con Don Pacilio. Il piano, escogitato dall'astuto Don Belardino, è del più semplice: profittare della ingenuità della di lui nipote Claudina per impadronirsi del fascicolo appena sarà portato a casa per la copia. Per il Duca di Luperchia non dovrà essere ardua impresa affascinare l'ingenua ragazza. Con le sue assiduità tenterà di circuire la fanciulla, ma Claudina, per una istintiva diffidenza, nulla concederà di sé al Duca, ormai desideroso di possederla.

Sbarcato a Civitavecchia, reduce da un viaggio transoceanico, giunge a Roma, con il fido meritorio Bastiano, il capitano marittimo Pierleone Breschi, carico di doni, per salutare il vecchio zio Don Pacilio. Uomo esuberante, forte, bruciato dal sole, piomberà nella triste casa del Cancelliere a portarvi un'aria nuova. Claudina non può fare a meno di sentirsi attratta verso quest'uomo semplice e forte, che pare non debba nemmeno accorgersi di lei, e ne soffre. Chi non può vedere di buon occhio l'intromissione di Pierleone in casa di Don Pacilio, è il Duca di Luperchia. La presenza del capitano, oltre a costituire un grave intoppo per la realizzazione dei suoi piani criminosi, è un serio ostacolo per la conquista della bella Claudina, di cui il Duca si è ormai definitivamente incapricciato.

Per un futile incidente scoppia un giorno l'inevitabile alterco nel quale il Duca ha la peggio, con gran disappunto di Don Pacilio che nutiva speranze di un buon matrimonio per la nipote. Ma Claudina è piena di gioia: Pierleone le ha infine offerto la desiata prova del suo amore. Il Duca ha giurato, però, ai vendicarsi dell'odiato capitano.

Donna Basilissa Fontana, per una disattenzione dello sbadato marito, ha scogliato la sua moglie, Donna Basilissa, e

in gran segreto, acciocché la cosa non giunga all'orecchio del Papa, va a prendere consiglio da un alto prelato, che le promette valido aiuto per risolvere la cosa nel migliore dei modi.

Un mare tumultuoso di follie è in piazza San Pietro nel giorno fissato per l'erezione dell'obelisco. Il silenzio piomba improvviso e solenne quando un banditore, in nome del Pontefice Sisto V, fa divieto a chiunque, pena l'estremo supplizio, di profittere parola fino al termine della manovra. Questa si svolge in un quadro poderoso di forze, seguita dal popolo con anelante interesse, ma Domenico Fontana non è nelle migliori condizioni di energia. In quella folla, che per una disgraziata imprudenza, passa essere giunto all'orecchio del Papa il suo amaro, e non si sente più padrone di sé. A un certo momento la manovra, mal diretta, subisce, per l'allettarsi dei carvi, soste e rallentamenti pericolosi: si spezza una fune, una squadra di facchini precipita, il panico si diffonde. In questo frangente Pierleone Breschi, che sta vivendo appassionatamente l'ardimento: vicenda, si fa largo tra la folla, fino allo stecato. Invano la piccola Claudina lo trattiene. Irresistibile, risuona un urlo potente e stentoreo: — Acqua alle vibrate!

E Pierleone, vibrante di febbrile energia, lanciandosi sul campo, prende il comando e riporta a fortunato compimento la manovra. Bastiano, vicino a Claudina, segue con evidente orgoglio le gesta del suo capitano. Mentre, a uno squallare giosio di trombe, nel cielo di Roma la cuspidè dell'obelisco, lentamente oscillando, innalza al sole la Croce di Cristo, e, come il tuono, scoppia l'urlo di centomila voci, Pierleone è diferrato con dura brutalità dagli sbirri e portato via. Egli, infatti, ha salvato la manovra, ma ha trasgredito gli ordini del Papa che voleva il silenzio assoluto.

Per il Duca e per Don Belardino questo è il momento di agire. Tollo di mezzo, per una fortunata coincidenza, il pericoloso piano criminoso. L'incartamento è già stato portato, fino dal giorno prima, in casa del Cancelliere. Si tratta di impedire, con una qualsiasi scusa, il ritorno in casa di Don Pacilio. Don Belardino si incaricherà di ciò.

La piccola Claudina teme di impazzire. Accesa di disperata passione, vorrebbe seguire l'arrestato, ma invano si affanna per aprirsi un varco tra la folla compatta e urlante. Bastiano, che fino allora l'aveva aiutata a procedere, si trova separato da lei, impossibilitato a raggiungerla.

Fuori della ressa, è già verso l'imbrunire, la povera ragazza gira per le vie di Roma senza una metà sicura. Nessuno sa dove sia il forestiero arrestato. A un corpo di guardia di gendarmi le si suggerisce di correre dal Governatore. Un valletto del Governatore le fa invece comprendere che non ci può essere speranza se non dalla clemenza del Papa, e, per arrivare dal Papa, la sola via è quella del trionfatore del giorno, Domenico Fontana. Mercè un'informazione, Bastiano riesce a ritrovare le tracce di Claudina.

Don Pacilio, disperato per l'arresto del nipote, è stato condotto a casa di Don Belardino con la scusa di un tentativo di

intervento legale. Mentre il leguleio stende una supplica al Papa per far commutare la pena di morte in carcere perpetuo, il Duca di Luperchia, con la scusa di rassicurare Claudina circa lo zio e circa la sorte di Pierleone, si avvia alla casa del Cancelliere, il piano funziona a meraviglia.

Fratanto Claudina arriva al palazzo di Fontana. Una vecchia lenona che si aggira per la via crede bene di indirizzarla al portoncino segreto, che è dischiuso. La giovinetta, ignara, vi si avventura, ma quell'ingresso oscuro è spiato dagli sbirri che Donna Basilissa ha fatto inviare dall'alto prelati per troncare la tresca del marito con Roxane. Claudina ha appena varcata la soglia che viene afferrata per essere trascinata al corpo di guardia. Bastiano, che è stato rimesso sulle tracce di Claudina dal valletto del Governatore, giunge in tempo per vederla trascinar via dagli sbirri. Con istintivo coraggio, vorrebbe slanciarsi a liberarla, ma la lenona lo dissuade. Non è possibile lottare con quattro armati, e poi perchè? Per una cortigiana! Se la riprenderà domani, all'alba, un po' malconcia dalle frustate... Bastiano tronca il lasso parlare della vecchia e corre via. Bisogna avvisare Don Pacilio, bisogna che il Cancelliere intervenga subito a chiarire il tragico equivoco.

In casa di Don Pacilio, durante l'assenza del Cancelliere, trattenuto allo studio di Don Belardino, avviene l'incontro fra il Duca, sorpreso a frugare e a rubare dal fascicolo la deposizione che lo condurrebbe al capestro, e Bastiano, venuto ad avvisare il Cancelliere della sorte di Claudina. Il Duca tenta di giocare una commedia con l'ingenuo Bastiano, dal quale apprende la sorte di Claudina, ma, consapevole che l'essere sorpreso a rubare degli atti in un processo che lo riguarda vuol dire dichiararsi colpevole e finire certamente sul capestro, si avventa a tradimento su Bastiano per colpirlo con lo stiletto. Una breve colluttazione, e Bastiano si affloscia per terra. Il Duca, rassicurato della morte del marino, ormai possessore dell'unica deposizione a suo carico, non ha più nulla da temere. Corre da Don Belardino, informa il Cancelliere del come Bastiano sia stato ucciso in una rissa fra ubriachi, del come l'abbia difeso con tutti i mezzi e ne abbia trasportato il corpo in casa. Intanto urge provvedere per Claudina. I tre, con Don Pacilio più morto che vivo, si mettono in moto per correre al deposito delle cortigiane e ottenere la liberazione della sventurata.

Gran ricevimento in onore di Domenico Fontana nei saloni Vaticani, alla presenza di tutti gli alti dignitari. Sisto V, però, nell'accingersi a premiare il geniale architetto, mostra di non ignorare che il merito dell'esito fortunato spetta al provvidenziale intervento di altri, e, mentre il Governatore, ambizioso questa volta di dar prova del suo zelo, gli sottopone già vergata la sentenza di morte per il disturbatore, il Papa, fatto introdurre Breschi, tutto lacero e contuso tra i suoi custodi, raccoglie in quella stessa pergamena la metà degli zecchini destinati al vincitore, ne fa un rotolo e ne premia il capitano. Mentre Pierleone riceve le congratulazioni di tutti, il Fontana viene chiamato in disparte da un valletto. Una persona l'attende, un suo allievo, il quale gli comunicherà in tutta segretezza che hanno arrestato davanti alla di lui casa una donna che si suppone sia proprio Roxane, e che certo la condurranno al corpo di guardia, per essere fustigata insieme alle altre sulla piazza, all'alba.

Fontana, impressionatissimo, fugge dal palazzo per tentare di liberarla. Bastiano non è morto, ma si è finto tale per non essere colpito ancora dallo stiletto del Duca. Gravemente ferito, a Pierleone, che è sopraggiunto a casa per recare la lieta novella della liberazione, darà notizia dei tragici avvenimenti.

Il pittoresco corteo delle mondanità tra i birri, preceduto dai tamburi e comandato da un vecchio maresciallo dei lanzichenecchi, giunge alle prime luci dell'alba a una piazzetta angusta della vecchia Roma, sotto ai gradini di una bella fontana, a un lato della quale si appoggia il palco del giustiziere. Mentre il Fontana passa in rivista, facendo il noncurante e il disinvolto, la schiera delle allegre ragazze, bersagliate di frizzi e di motti, il Duca di Luperchia, assistito da Don Belardino e da Don Pacilio, discute con l'intantissimo maresciallo per ottenere la liberazione di Claudina.

La povera Claudina se ne sta semina-scosta, seduta su di un gradino, e piange di vergogna e di dolore. Il maresciallo è inesorabile. Per poter liberare una cortigiana dalla pena che si merita, non c'è che una cosa da fare: sposarla. Il Duca di Luperchia, con gran stupore di Don Pacilio, dichiara solennemente di essere pronto a farlo, non appena la ragazza sarà liberata. Un risolino di scherzo appena accennato da Don Belardino, viene ricambiato dal Duca. Don Pacilio è fuori di sé dalla gioia per tanto onore!

Il maresciallo, rassicurato nella sua morale, conduce il terzetto alla ricerca di Claudina, ma ecco che, facendosi largo tra la folla corrucciata, avanza Pierleone Breschi, deciso a vendicare il suo Bastiano e liberare Claudina. Mentre il Duca sta passando in rivista le cortigiane, Pierleone scorge Claudina ancora seminascosta e piangente, e la chiama. A Claudina sembra di sognare. Corre incontro a Pierleone, che ha forzato la consegna degli sbirri, gli si getta tra le braccia, ma bruscamente una mano l'afferra alla spalla e lo ricaccia indietro. E' il maresciallo, accompagnato dal terzetto, che vuol far vedere il buon diritto del Duca sulla ragazza. Pierleone non resiste all'impudenza del Luperchia. Afferra il Duca e lo attena con un potente manrovescio. Nel trabambato violentissimo che ne segue, la vera identità di Luperchia, bandito e omicida, viene in luce. Il documento trafugato, che gli viene trovato addosso, costituisce la prova palmare che rende vano ogni tentativo di smentita. Il Bergoglio e gli sbirri prendono in consegna con gioia una preda che sembrava irraggiungibile e che ormai non sfuggirà più all'inesorabile giustizia di Papa Sisto.

Claudina, esausta e trasognata per tanti avvenimenti, non è più in grado di reggersi in piedi. Confusa tra la folla, che è tutta attirata dalla rissa e dal successivo arresto del Duca di Luperchia, sta per cadere abbandonata dalle forze, quando due braccia robuste la sorreggono da tergo e la sollevano amorosamente con la delicata tenerezza con cui si porta un bambino. Essa appoggia e nasconde il viso sulla spalla di Pierleone. Da San Pietro giunge un concerto lieto di campane benedictine mentre le due bocche si cercano.

Giorgio Ferroni

Ricordo di Jean Harlow

V SPOSA DI PAUL BERN

Uno dei produttori di «The Secret Six» era Paul Bern, tipo di uomo colto e attraente, conosciuto da tutti e simpatico a tutti; dalle personalità cinematografiche più in vista alle ultime segretarie di scena. Il segreto dell'enorme popolarità di Bern, era la grande simpatia che ispirava. Egli dava consiglio e aiuto a tutti coloro che ne lo richiedevano. Bern era emigrato dalla Germania coi suoi genitori quando era bambino. Era membro d'una famiglia assai numerosa e aveva incominciato a guadagnarsi l'esistenza come un semplice impiegato, lavorando per salire i gradini della scala che s'alzava davanti a lui. Aveva studiato stenografia e era divenuto il segretario privato di un grande industriale. Studiava tutto, ma s'interessava particolarmente di letteratura e di teatro. Divenne attore e partecipò a un giro artistico della compagnia di Sarah Bernhardt. Poi, a poco a poco, dalla povertà, Bern era riuscito a diventare uno dei più grandi direttori di Hollywood. Guadagnava 20 mila dollari l'anno.

Fuori dai teatri di posa lo si vedeva molto raramente in compagnia femminile, benché fosse noto che Barbara La Marr (che la stampa americana chiamava «la farfalla che volava attorno alla fiamma della vita») era stata innamoratissima di lui.

Forse Bern non aveva mai conosciuto nessuna donna come Jean, o forse Jean gli rammentava in qualche modo Barbara La Marr. Col suo vivo senso estetico, egli ammirava il bel viso di Jean e il suo splendido corpo. Ma Hollywood era stata sempre zeppa e satolla di belle donne, e Bern ne aveva viste a migliaia.

Quello che soprattutto, in Jean, aveva colpito Paul Bern, era la semplicità del parlare, e la spontanea sensibilità. Era deliziosa dall'impulsività di lei e dalla sua irreflessiva, illimitata generosità, e dalle sue frasi oratorie e poetiche d'ogni patetico languore. Forse talvolta egli era colpito dalla sua franchezza, ma era anche affascinato dalla sua giovinezza splendente.

Bern pensava alla vita seriamente. Jean prendeva la vita come veniva. Per Bern, era un pesante impenetrabile mantello. Per Jean, un luccicante abito da ballo. E questi due caratteri così diversi s'innamorarono profondamente uno dell'altro: Bern di vent'anni più vecchio, lo scapolo indurito, il filosofo ironista, l'eremita, la persona più tranquilla di Hollywood; Jean, la testa matta, l'impertinente, la ragazza che parlava chiaro e tondo, e coi che sarebbe andata ovunque c'era da ridere e divertirsi, che sapeva poche cose, e s'interessava ancor meno di libri e del loro contenuto.

A Hollywood qualcuno scuoteva il capo e diceva che l'amore tra quelle due persone non poteva durare; che Bern si sarebbe stancato di Jean e dei suoi modi storditi; che Jean si sarebbe seccata di Paul e dei suoi amici troppo seri.

Malgrado queste critiche, una sera, mentre essi erano fuori in macchina, Paul con sua grande meraviglia, si sorprese nell'atto di pregare Jean di sposarlo. Jean, altrettanto meravigliata dal canto suo, accettò. E un sabato sera, nel luglio 1932, si sposarono, circondati dai famigliari e da pochi amici intimi. Come dono di nozze, Paul Bern regalò alla sua sposa una bellissima casa, fabbricata su una delle più alte colline di Hollywood. La casa, un piccolo palazzo, era uno dei fabbricati più costosi sulla costa del Pacifico. In questa dimora, splendidamente ammobiliata, meticolosamente curata, e fornita di tutto il desiderabile, la «bomba bionda» di Kansas City, e l'uomo dei quartieri popolari di New York, iniziarono la loro luna di miele.

L'avvento del «parlato» cambiò molto Hollywood. La città impetuosa e stravagante divenne una borgata puritana, dotata di una sua coscienza sociale. Erano lontani i tempi dei pionieri. La nuova tecnica dei film richiedeva un lavoro più lungo e continuativo nei teatri di posa. Le stelle e gli specialisti del cinema non potevano star troppo su la notte e stancarsi. Malgrado questo cambiamento sociale, la capitale del cinema continuava ad essere come un vaso di pesciolini d'oro contenuto in una modesta casa di provincia. Le attività sociali delle persone più in vista erano conosciute come un orario delle ferrovie. Il numero dei cocktails bevuti da un divo a un ricevimento, o in un circolo notturno, era dominio pubblico. Quando un regista andava a trovare una attrice l'avvenimento veniva accuratamente registrato. Se un uomo andava con una ragazza a fare una gita in macchina, o a ballare, il servizio d'informazioni poteva darne tutti i particolari. Con questa organizzazione, Jean si sarebbe attirata un'infinità di critiche avverse dai membri più conservatori della colonia cinematografica; c'erano infatti di quelli che la consideravano troppo allegra, troppo impetuosa, troppo brusca nelle sue osservazioni, e che dicevano le sue ambizioni illimitate.

Ma, contrariamente all'attesa, il matrimonio di Jean con Paul Bern, fece mutare strada a codesta corrente di chiacchiere, e la gente non si chiese più perchè Bern l'avesse sposata. L'intelligenza e il buon gusto di lui godevano tanta considerazione tra la crema di Hollywood, che finalmente si incominciò a credere che sotto l'apparenza esteriore di Jean, si nascondessero davvero una dolcezza e un fascino che rendevano così naturale la sua raggiante bellezza.

I Bern erano invitati dappertutto, e in cambio vi erano molti ricevimenti nella bella villa sulla collina. La maggior parte degli ospiti tornava a casa convinta che quel matrimonio era uno dei più felici e ben composti.

Malgrado ciò, chi conosceva intimamente i Bern, si rese conto che tra Paul e Jean non tutto andava perfettamente. Si sapeva che in pubblico tutti e due recitavano abilmente. Jean, con gli occhi cerchiati di nero per mancanza di sonno, andava sempre più spesso a confidarsi con sua madre. Bern si mostrava sempre più geloso. I servitori riferivano che fra loro vi erano spesso delle discussioni.

Due mesi dopo il loro matrimonio, Jean andò a passare una vacanza di fine settimana con sua madre e il padrigio. Bern le promise nel modo più dolce e convincente che l'avrebbe raggiunta.

Ma Paul Bern non mantenne la promessa fatta alla sua giovane moglie. I domestici lo trovarono steso in terra, completamente svenuto, davanti allo specchio nello spogliatoio di Jean, con una pallottola piantata nel cranio.

Dentner Davies (Proprietà riservata di «Film») Nel prossimo numero: VI - L'enigma della morte di Paul Bern

Il frac della felicità

Una volta possedevo un finissimo frac. Erano gli anni duri di Copenaghen, quando la unica arte che potesse essere esercitata era l'arte di vivere. Il frac era quasi nuovo: l'avevo acquistato ad un'asta per poco prezzo. Di finissima stoffa inglese, foderato in seta, non aveva che un piccolo difetto: quando lo abbottonavo, andava un po' di sbieco; il lato destro diventava più lungo del sinistro. Probabilmente, il primo proprietario del frac, aveva una spalla più bassa dell'altra. Il difetto era tuttavia insignificante, tanto che io non mi curai di apportare al frac alcuna correzione. La mia attività di pittore e l'ambiente che io frequentavo non richiedevano che un vestito normale; il frac avrebbe potuto essere considerato come un abito superfluo: un lusso inutile. Invece il frac rappresentava un attributo necessario per quell'arte di vivere di cui dissi. Infatti io, per vivere, partecipavo spesso alla lavorazione di qualche film presso la Nordisk Film Co. di Valby.

NOVELLA CINEMATOGRAFICA

Oltre al frac, non possedevo che un vestito per il lavoro. Ma il frac spesso trascorrevamo il suo tempo appeso ad un attaccapanni di una stanza in un edificio presso Gammel Strand: al Monte di Pegno, voglio dire. Qui appunto era il frac una sera, quando, giunto a casa, trovai nella cassetta per la corrispondenza una cartolina: «Nordisk Film Co. Venite in frac domani alle nove, Frederiksen». E io sapevo bene di non avere denaro sufficiente per ritirare il frac dal Monte di Pegno.

Alle otto del mattino mi trovavo presso Gammel Strand. Incontrai sulla strada un ragazzino che si dimostrò volentieri di aiutarmi. Raggiunsi il Monte di Pegno mentre le porte venivano aperte. Inosservato, entrai, andandomi a nascondere nell'esiguo spazio triangolare che la porta, a guisa di paravento, formava col muro. Rapidamente mi tolsi il vestito azzurro per il lavoro e per la fessura tra la porta e la parete, lo posi sul braccio del ragazzo che stava aspettando, dandogli sottovoce di sbrigarsi. Ma l'attesa fu lunga. Era quasi primavera: un freddo vento soffiava attraverso la fessura; io, in mutande, tremavo; ad un tratto mi venne da starnutire, ma dovetti trattenermi per evitare che il cuscinetto, entrato in quel momento, mi scorgesse. Tuttavia il suo viso tondo e purpureo apparve sulla fessura.

— Siete matto, voi? Che diavolo fate senza vestito?

La mia dignità mi vietava di rispondere, ma la partita era perduta ed io doveti rispondere che stavo aspettando il mio frac.

— Ah, è così! — esclamò forte l'uomo e si mise a ridere, mettendosi in disparte e lasciando passare la gente che affluiva. Sarebbe una bugia dire che la situazione si presentava tragica. Io ero, in fin dei conti, un uomo. Finalmente il ragazzino ritornò portandomi il frac. Gli diedi un soldo per compenso e corsi a raggiungere il tram che mi avrebbe condotto a Valby.

Chi ha una idea sia pur pallida della lavorazione di un film, avrà fatto approssimativamente questo calcolo: su dieci ore che dovrebbero servire al lavoro, sette e mezza sono dedicate all'attesa, due alle riprese inutili, mezz'ora soltanto alle riprese utili. Spesso si finisce il lavoro a tarda sera; la pazienza di ciascuno è messa a dura prova. Per me, che avevo come unico indumento il frac, la situazione divenne penosa quando l'orologio segnò le cinque e mezza. Sarebbe stato possibile arrivare al Monte di Pegno prima delle sei? La prospettiva di dover girare tutta la sera in frac era tutt'altro che divertente. Fortuna volle che poco prima delle sei mi trovassi presso Gammel Street. Incontrai un giovanotto che faceva il latteo e, con la sua collaborazione, si ripeté la storia della mattina, in senso inverso. Non avevo i mezzi, con le mie venticinque corone guadagnate durante il giorno di attesa e di lavoro in teatro di posa, di riprendere il vestito. A un certo punto la situazione divenne emozionante. Guardavo l'orologio ogni dieci secondi, mi chiedevo se sarei riuscito a fare il cambio prima che la porta si chiudesse. Quando il ragazzino, col cuore in gola, mi raggiunse col vestito azzurro, apparve davanti al mio sguardo anche il cuscinetto che stava per chiudere le porte. Io ero di fronte a lui, nella stessa comica posizione della mattina.

— Ah, siete ancora voi: venite da me per cambiar vestito.

Il custode, che si chiamava Madsen, dimostrò di essere un uomo di cuore. Divenne mio amico e il traffico del cambio dei vestiti continuò con la sua collaborazione. Quando io avevo bisogno, mi recavo semplicemente da Madsen il quale pensava a tutto. Una volta, quando io, un po' abbattuto, tornai troppo tardi dallo stabilimento cinematografico, e il «grande magazzino» era chiuso e assolutamente inaccessibile, Madsen, che si trovava al suo finestrono, mi fece un cenno. Dopo un istante scese ed aprì; di sua personale iniziativa aveva preso con sé il mio vestito azzurro. Io lasciai sempre le ricevute sulla sua scrivania per tenerle sempre a disposizione. Il giorno dopo, egli rimetteva il frac in deposito.

Mi recai poi in Norvegia per dipingere e dimenticai il buon Madsen e il frac impegnato. Quando tornai a Copenaghen, il peggio era scaduto e doveti rinunciare al frac. Un giorno, al caffè Dagmar, vidi il pittore norvegese Karsten, amico mio, seduto dinanzi ad un bicchiere di vino di Porto. Lo raggiunsi al suo tavolo: era di pessimo umore. Gli chiesi il motivo. La ragione del suo malumore era questa: un industriale di carta di Drammen, tale Rydberg, gli aveva ordinato un ritratto del padre recentemente defunto che Karsten avrebbe dovuto ritrarre da una fotografia non avendo mai visto quell'uomo; c'erano istruzioni particolareggiate da seguire: il defunto doveva essere ritratto in figura intera, in frac, seduto su di una sedia dorata, con la luce dalla destra, nella stessa posizione di Re Oscar II in uniforme di ammiraglio nel noto ritratto, la gamba destra sulla sinistra. Il ritratto era quasi pronto, ma per far cadere bene il vestito, occorreva un modello. Mi offrii di posare io.

Il giorno successivo alle undici mi recai nel suo studio nel quartiere Amager. Karsten, prima, era uscito alla ricerca di un frac che potesse andar bene. Finalmente ne aveva trovato uno che riteneva potesse servire allo scopo, e che ora pendeva da un attaccapanni vicino ad una porta.

Lo indossai: andava bene ma allacciato, tirava un poco.

— Girati e fammi vedere — disse Karsten.

— Ti sta benissimo, ma non devi abbottonarlo. L'unica cosa — e Karsten fece alcuni passi indietro per osservare meglio — l'unica cosa è che il lato destro è un po' più lungo del sinistro, ma ha poca importanza.

Mi tolsi rapidamente il frac e lo esaminai. Era il mio vecchio frac!

Narra la storia del frac a Karsten il quale la trovò molto divertente. Dopo un paio di sedute, il ritratto fu pronto e Karsten, in un impeto di soddisfazione, dichiarò che quel frac che era stato mio, mi avrebbe da quel momento appartenuto per sempre. Così avvenne che al mio ritorno a casa potei collocare il frac tra gli altri abiti del mio guardaroba che nel frattempo era stato ampliato. Ma ancora un avvenimento curioso doveva aver luogo: il vecchio frac doveva diventare una parte del mio destino.

Appendendolo, scopersi infatti, che in un angolo della fodera di seta, dal lato sinistro, si trovava l'apertura di una tasca; spontaneamente vi introdussi la mano; la tasca era profonda e lì dentro, c'era un biglietto da visita, ormai ingiallito e sciupato; il nome era diventato grigio, quasi cancellato. Con l'aiuto di una lente di ingrandimento, riuscii a decifrarlo: Ing. Søren J. Pedersen. Telefona Ordstrup 180 - Ordstrupvej 16. Era evidente che il biglietto si trovava lì da quando io avevo acquistato il frac all'asta; quindi potevo, volendolo, conoscere tutta la storia precedente dell'indumento. Telefonai perciò a Ordstrup ma nessun abbonato aveva quel numero. Allora presi il tram e mi recai all'indirizzo segnato sul biglietto. Il portiere mi disse che qualche anno prima aveva abitato in quella casa un ingegnere Pedersen che era andato in rovina ma, per quel che il portiere ne sapeva, s'era nuovamente formato una buona posizione. Da qualche anno, aveva cambiato nome (l), ma il portiere non ricordava più il nuovo nome che l'ing. Pedersen aveva adottato. Soltanto sapeva che era fotografo e che aveva uno studio nella Ny Ostersgade.

In un elenco di professionisti trovai che l'unico fotografo della Ny Ostersgade si chiamava Osborne. Mi recai all'indirizzo segnato. Un ascensore mi condusse al quinto piano. Sulla porta stava scritto: Studio Osborne. Entrai in una elegante sala d'aspetto. Attraverso una porta aperta potevo scorgere tre donne che stavano ritoccando delle lastre. Una di esse si alzò e mi venne incontro, chiedendomi che cosa desiderassi.

Era una norvegese; bruna, dalle forme armoniche e con una carnagione stupenda; mi fece pensare ad un'oliva che si fosse pentita e che invece fosse divenuta una pesca. I suoi occhi vellutati parevano attingere alimento da una nascosta, misteriosa, profondità dell'anima umana. Io non dicevo nulla, stavo lì, immobile davanti a lei, fissandola, disperato. La fanciulla mi guardò con una grazia da me sconosciuta prima d'allora; notò il mio turbamento, arrossì e abbassò lo sguardo, di nuovo chiedendomi che cosa desiderassi. La mia gola era stretta dall'emozione. Soltanto allora mi accorsi che sul petto di lei stava appuntato un mazzetto di viole del pensiero. Per fortuna, non fu necessario che io le rispondessi, perché da una porta venne fuori un signore ed io subito mi rivolsi a lui mentre la giovane norvegese scompariva. L'uomo mi parve distinto, ma aveva la figura sbilanca; le spalle un poco storte mi dicevano che si trattava dell'uomo che io cercavo, del primo possessore del frac. Presentai il biglietto da visita ingiallito chiedendogli se egli fosse quella persona. Egli mi rispose di sì. Dissi come avevo trovato il biglietto nella tasca, come il frac mi si era affezionato a tal punto da sentirmi quasi un parente dell'ingegnere Pedersen; e perciò non era affatto strano che io mi permettessi il piacere di certe ricerche genealogiche. Egli non si dimostrò affatto seccato, anzi si divertì al racconto.

— Un sigaro?

— Grazie.

— Arrivederci, auguri a voi e al frac.

Tornato in istrada mi misi a sedere su di un sedile nell'Orstedparken. La luce del sole, che brillava sulla superficie increspata del laghetto, mi rendeva triste. Non potevo allontanare dai miei pensieri il volto, la figura della fanciulla norvegese. Pensai alla brutta figura che avevo fatto davanti a lei. Per ore ed ore rimasi seduto nel parco, dimenticando sia la colazione che un appuntamento che avevo fissato. Ma non mi importava né la colazione né l'appuntamento; importava soltanto il fatto che dovevo riabilitarmi con la fanciulla norvegese. Mi pareva di aver perduto alcunché di straordinariamente prezioso e da lungo tempo desiderato.

Presi una rapida decisione: avrei dovuto incontrarla allora o mai più. Poco prima delle sei mi trovavo di nuovo nella Ostersgade. Mi misi ad una certa distanza dall'edificio dove era lo studio fotografico, in modo da poterne sorvegliare l'uscita senza essere scorto. Vennero le sei, le sei e mezza, passò ancora un lungo quarto d'ora. La gente andava e veniva per la porta dello studio. Ma lei non usciva. Mi sembrò infine inconcepibile che la fanciulla si trovasse ancora nello studio, pensai che forse era già uscita. Ascoltai sette rintocchi da un orologio di campanile. Ancora cinque minuti, pensai. Ma la speranza mi fece aspettare ancora e fissare come ultimo termine alla mia attesa le sette e mezza. Ma ecco che ella giunse col suo vestito chiaro e vaporoso; sembrava che l'estate fiorita fosse penetrata nella via silenziosa e deserta. Ero già calmo quando mi avvicina lei. Mi presentai e le chiesi scusa per lo strano contegno del mattino.

— Credevo fosse malato — diss'ella con voce gentile.

— Lo ero, o per meglio dire, lo divenni — risposi — ma ora è passato.

Alla mia domanda se avrebbe voluto pranzare con me nel ristorante di Tivoli, rispose: — Sì, volentieri —, ed io e lei trascorremmo una serata nel segno più radioso della gioia di vivere. Si chiamava Catchesen Loft ed era di Brevik. Poi tutto avvenne come doveva avvenire.

Al matrimonio nella chiesa svedese, la sposa indossava un vestito di crepe di Cina rosa antica con un mazzo di gigli. Lo sposo aveva un frac con una violetta all'occhiello. Che un lato del frac fosse un po' più lungo non aveva affatto importanza, come aveva detto Karsten.

Iwar Donner
(traduzione dallo svedese di Carlo Lozzi).

(1) In Danimarca, con una tenue somma, chiunque può cambiare il proprio nome. (N. D. T.)



Douglas Fairbanks jr. detto anche "Il sorriso del Padre" (New Universal)

OLIMPO

A Hollywood, i divorzi sono tanti quanti i matrimoni

— Quanto durerà?

Ecco la domanda che ci si pone quando si sente parlare di un matrimonio nell'olimpico cinematografo; difatti, salvo rarissime eccezioni, i matrimoni delle stelle finiscono sempre davanti al tribunale. Qualche volta ci finiscono dopo qualche settimana, tal'altra dopo qualche mese. Ma, prima o poi, non c'è matrimonio che non finisca in un divorzio!

I difensori di Hollywood sostengono che sui divorzi hollywoodiani e della colonia cinematografica si fa troppo chiasso, perché, dicono loro, gli occhi del mondo intero sono fissi sulle stelle e tutti seguono con curiosità le loro avventure matrimoniali; un'altra coppia di coniugi potrebbe fare quello che vuole, ma quando si tratta di stelle, tutti strillano. Questo ragionamento è molto gentile verso l'olimpico, ma non può andar d'accordo con la gente.

Negli Stati Uniti, la proporzione dei matrimoni in rapporto ai divorzi è di sei a uno. A Hollywood la proporzione è di due a uno. Nella nostra statistica comprendiamo i generici, ma se dovessimo fare una statistica solo tra i primi attori, vedremmo che, nel loro ambiente, la proporzione è di uno a uno.

Nel 1935, 58 coppie celebri, tutte facenti parte della colonia cinematografica, hanno divorziato e 78 si sono sposate. Nel 1936 i divorzi sono stati più numerosi dei matrimoni poiché si sono avuti 61 divorzi e 53 matrimoni. Nel 1937 la statistica ha compreso anche gli attori meno conosciuti ed è stata di 156 divorzi su 300 matrimoni. Quest'anno, a Hollywood, ci sono stati 80 matrimoni e 65 divorzi. Comunque si voglia considerare la Mecca del cinematografo, bisogna riconoscere, dunque, che il matrimonio non è, per quegli abitanti, una fonte di felicità.

Non è difficile individuare la causa di questi matrimoni disgraziati. Anche un'unione seria dura poco, tanto meno dura un matrimonio nato e celebrato in una notte di baldoria.

Una delle ragioni per le quali i matrimoni durano poco è che la maggior parte di essi è stata contratta durante una scappatella. Degli 80 matrimoni contratti quest'anno, per esempio, più di 40 sono stati celebrati durante una gita allegra nelle città, e negli Stati vicini.

Ecco perché si insiste a dire che le unioni serie, a Hollywood, sono mosche bianche: la idea del matrimonio nasce come per scherzo, a una festa in casa di amici o a un ritrovo dove si balla; gli amici incoraggiano la coppia a sposarsi e, senza aver tempo di riflettere, i due «fidanzati» salgono su un aeroplano, volano a Reno o in qualche altro stato dove

Uno studio dei novantatré divorzi pronunciati nel 1936 nella colonia cinematografica permette la seguente statistica dei motivi di separazione:

Crudeltà	28
Incompatibilità	13
Abbandono	10
Denaro insufficiente	8
Interessi esteriori	7
Relazioni extra-coniugali	6
Complicazioni giuridiche	4
Ubriachezza	2
Motivi diversi	15
Totale	93

i matrimoni sono facili — come a Las Vegas o a Juma — atterrano in piena notte, svegliano un sacerdote verso le due o le tre del mattino e, da un momento all'altro, sono marito e moglie.

Tornata a Hollywood, la coppia apre gli occhi sulla realtà e sfumata l'ebbrezza dell'alcol, si rende conto, quasi sempre, di aver fatto una scemenza; allora ricorre al divorzio. Il record della durata minima del matrimonio è detenuto da un aviatore, Thomas W. Daniels, che aveva sposato l'attrice Elinor Fair nel 1932, a Juma. Chiedendo il divorzio, ha dichiarato che sua moglie l'aveva abbandonato cinque ore dopo la cerimonia. Marie Astaire, nel 1936, domandando la separazione da suo marito, il banchiere Thomas Neubauer, ha spiegato di essersi separata dal consorte ventiquattrore ore dopo il matrimonio.

Quasi tutte le difficoltà nascono dal fatto che le «stelle» tengono, innanzi tutto, alla loro carriera; e la carriera, molto spesso, è incompatibile col matrimonio. Le «stelle» sono abituate a vedere che, allo «studio», tutto si piega davanti alla loro volontà e non capiscono perché, nella vita coniugale, non debba succedere lo stesso. Quando i due sposi sono ugualmente celebri, la situazione è già complicatissima, ma è insopportabile quando uno è più celebre dell'altro. In questo secondo caso, la stella meno lucente crede che, prima o poi, la sua fama sarà legata a quella del coniuge. Si dice che questa sia la ragione del divorzio di Ginger Rogers da Lew Ayres.

Lo stesso caso si verifica quando una «stella» sposa un noto professionista — un medico o un avvocato, per esempio —, il quale rischia di essere considerato soltanto «il marito

di sua moglie».

Allora lo sposo si risente, diventa insopportabile con gli amici della moglie, li allontana da lei; è il tipico caso di divorzio per crudeltà e incompatibilità di carattere. Tant'è vero che una precisa statistica mostra come i matrimoni di Hollywood, nel cinquanta per cento dei casi, si sciolgono per crudeltà e incompatibilità di carattere. E', d'altra parte, interessante notare che l'incompatibilità di carattere è frequente soprattutto quando un'attrice sposa un professionista che non abbia nulla a che vedere col cinematografo. La «crudeltà», poi, è la tipica causa dei divorzi delle «stelle».

E' per incompatibilità di carattere che Sylvia Sydney ha divorziato dal celebre editore Bennett Cerf e che Helen Twelvetrees ha divorziato dall'aviatore Frank B. Woody.

L'accusa di crudeltà è quella fatta, nel giugno scorso, dopo cinque anni di matrimonio, anche da Joan Bennett al marito Gene Markey, soggettista. Per la stessa ragione, Mary Philips, moglie di Humphrey Bogart, ha domandato ultimamente il divorzio.

Le suocere sono state la causa di due recenti divorzi. Victor Orsatti ha dichiarato, con tutta franchezza, che la suocera ha reso impossibile, dopo quarantasei giorni, il suo matrimonio con la graziosa attrice June Lang.

Buddy Westmore, chiedendo il divorzio, ha dichiarato, anche lui, di avere una suocera insopportabile. «Ha minacciato di uccidermi», affermava, «accusandomi di impedire a sua figlia di sottostarsi alla sua volontà!».

Non bisogna credere, però, che il divorzio sia fatto per burletta. Talvolta il divorzio, specie quello che avviene dopo qualche tempo dal matrimonio, è tristissimo. Le sei settimane di Reno, la città dove si celebrano con più facilità e rapidità i divorzi, sono così mantiche che la città è attrezzata per far dimenticare: bar, tabarini, teatri, ritrovi inebrianti, ubriacanti, dove non ci sia modo e tempo di pensare a quello che si lascia, a quello che ci aspetta. La tristezza con la quale le dive si avvicinano al divorzio è quasi sempre più profonda della gioia con la quale si sono avvicinate al matrimonio. Ann Harding e Mary Astor hanno commesso perfino il cuore incallito dei giudici di Reno implorando che venissero loro lasciati i bambini.

Tra i matrimoni più lunghi, anche se finiti nel solito modo, bisogna citare quello di Mary Pickford e Douglas Fairbanks, durato più di tredici anni, e quello di Ruth Helm e Conrad Nagel durato addirittura quindici anni!

Tra i matrimoni di Hollywood ve ne è pur sempre qualcuno che non finisce davanti al tribunale. Quello di Harold Lloyd e Mildred Davis dura da quattordici anni; quello di John Boles dura da vent'anni; quello di Joe Brown dura da diciassette anni; quello di Richard Arlen e Jobina Ralston dura da undici anni.

La morte del celebre produttore Irving Thalberg ha messo fine alla felicissima unione Thalberg-Shearer, durata nove anni; e Norma non si è ancora rimessa dal dolore.

Ma, concludendo, Hollywood, malgrado queste eccezioni, è decisamente una città poco favorevole alle unioni lunghe e i divorzi vi si succedono con la stessa frequenza dei matrimoni.

fessionista che non abbia nulla a che vedere col cinematografo. La «crudeltà», poi, è la tipica causa dei divorzi delle «stelle».

E' per incompatibilità di carattere che Sylvia Sydney ha divorziato dal celebre editore Bennett Cerf e che Helen Twelvetrees ha divorziato dall'aviatore Frank B. Woody.

L'accusa di crudeltà è quella fatta, nel giugno scorso, dopo cinque anni di matrimonio, anche da Joan Bennett al marito Gene Markey, soggettista. Per la stessa ragione, Mary Philips, moglie di Humphrey Bogart, ha domandato ultimamente il divorzio.

Le suocere sono state la causa di due recenti divorzi. Victor Orsatti ha dichiarato, con tutta franchezza, che la suocera ha reso impossibile, dopo quarantasei giorni, il suo matrimonio con la graziosa attrice June Lang.

Buddy Westmore, chiedendo il divorzio, ha dichiarato, anche lui, di avere una suocera insopportabile. «Ha minacciato di uccidermi», affermava, «accusandomi di impedire a sua figlia di sottostarsi alla sua volontà!».

Non bisogna credere, però, che il divorzio sia fatto per burletta. Talvolta il divorzio, specie quello che avviene dopo qualche tempo dal matrimonio, è tristissimo. Le sei settimane di Reno, la città dove si celebrano con più facilità e rapidità i divorzi, sono così mantiche che la città è attrezzata per far dimenticare: bar, tabarini, teatri, ritrovi inebrianti, ubriacanti, dove non ci sia modo e tempo di pensare a quello che si lascia, a quello che ci aspetta. La tristezza con la quale le dive si avvicinano al divorzio è quasi sempre più profonda della gioia con la quale si sono avvicinate al matrimonio. Ann Harding e Mary Astor hanno commesso perfino il cuore incallito dei giudici di Reno implorando che venissero loro lasciati i bambini.

Tra i matrimoni più lunghi, anche se finiti nel solito modo, bisogna citare quello di Mary Pickford e Douglas Fairbanks, durato più di tredici anni, e quello di Ruth Helm e Conrad Nagel durato addirittura quindici anni!

Tra i matrimoni di Hollywood ve ne è pur sempre qualcuno che non finisce davanti al tribunale. Quello di Harold Lloyd e Mildred Davis dura da quattordici anni; quello di John Boles dura da vent'anni; quello di Joe Brown dura da diciassette anni; quello di Richard Arlen e Jobina Ralston dura da undici anni.

La morte del celebre produttore Irving Thalberg ha messo fine alla felicissima unione Thalberg-Shearer, durata nove anni; e Norma non si è ancora rimessa dal dolore.

Ma, concludendo, Hollywood, malgrado queste eccezioni, è decisamente una città poco favorevole alle unioni lunghe e i divorzi vi si succedono con la stessa frequenza dei matrimoni.

Che cosa fanno

I nostri principali registi? Che cosa hanno in programma? Continuiamo a pubblicare i risultati delle nostre indagini.

4. - D'Errico

Possenti rotative, mostruose linotypes, vaste bancate di caratteri ed acute mastose formano la nuova architettura del teatro numero 9 di Cinecittà.

Corrado D'Errico sembra trovarsi nel suo elemento naturale, direttore di un grande quotidiano, nella tempesta tipografica dell'ora culminante. Impartisce calmo le istruzioni, vigila, attentissimo, ogni fase del ciclopico lavoro e non si conturba se un giornalista, apparso nell'ombra della macchina da presa, gli chiede a bruciapelo:

— Qual'è l'ultimo film che hai fatto?

Una domanda da suscitare le vertigini. Ma, per la regolarità e la precisione, il giornalista deve pur farla. E D'Errico, buono, risponde:

— «Stella del mare» dell'Imperator.

— Ed il film che stai facendo ora?

Altra occhiata, ancora più significativa, ed altra benevola risposta.

— «Diamanti» dell'Alfa.

— E quello che farai?...

D'Errico sorride con le palpebre semichiuso. Non s'aspettava una domanda così bruciante, dopo interrogativi tanto innocui.

— Il film che farò? L'«Innocinato» per la Scalera, in gennaio.

— E' una rievocazione del personaggio manzoniano?

— No, è semplicemente un soggetto al quale non è stata ancora inflitta l'umiliazione del titolo.

— Ed ora, a noi. Qual'è il film che faresti più volentieri?

— Lo sanno anche gli ultimi trogloditi: un film di pura e silenata poesia.

E si mette a squallare, con voce dominante: — Motore. Ciak. Azione.

5. - Palermi

Paola Barbara sta truccandosi, assisa sulla sedia girevole, al sole di «Napoli che non muore». Ella racconta, elettrizzandosi, gli episodi interessantissimi della sua vita cinematografica. Ad un tratto, appare Amleto Palermi.

— Signorina, — dice, rivolto all'attrice — vi avverto che la poco si gira.

— Grazie della premura — risponde lieta la Barbara — sono già pronta.

Palermi si allontana, ma Paola lo chiama con la sua bella voce piena e sonora.

— Scusatemi, mio regista, ho avuto un incarico. Debbi farvi quattro domande.

— Che scherzi sono questi? Sentiamoli.

— Qual'è stato l'ultimo vostro film?

— Ho capito, volete prendermi in giro... Affatto, rispondetemi e saprete.

— L'ultimo mio film è stato: «I figli del Marchese Lucera», della Scalera.

— Ed il film che state facendo?

— «Napoli che non muore», di Mancini. E speriamo che non muoia anche la mia pazienza...

— Calmo, calmo signore. E il film che farete?

— «Terra di Sicilia», per la Scalera, in gennaio.

— E quello che vorreste fare?

— E' proprio quello che farò: «Terra di Sicilia». Voi sapete che io sono siciliano. Ebbene, in questo mio soggetto ho cercato di trasfondere la tradizione, la poesia, l'anima della mia adorata Sicilia. Sin dall'inizio della mia carriera cinematografica, ho sognato questa realizzazione cara, oltretutto al mio temperamento ed al mio stile, anche alla mia devozione di figlio.

— Mi sembrate commosso... Prima di girare andiamo a prendere un liquore. Vi farà bene.

E s'avviano a braccetto.

6. - Mastrocinque

— Ti dispiacerebbe dirci che cosa stici facendo, adesso?

— Non vedi? Fumo una sigaretta.

— Ho capito; ma voglio dire: dal punto di vista del lavoro.

— Sto terminando di girare «Inventiamo l'amore».

— E, dopo, che cosa farai?

— Non lo so.

— Ma che cosa ti piacerebbe fare?

— Mi piacerebbe poter girare un film tratto dal «Piacere» di D'Annunzio, e un altro tratto dal «Bugiardo» di Goldoni.

7. - Righelli

Parlare dei suoi film ad un regista, è come parlare dei suoi figli alla madre dei Gracchi. Non così è per Genaro Righelli. Egli ripudia tutto ciò che ha finora realizzato. E, non è a dire: c'è molto di molto buono. Per questo nostro regista, non v'è che l'avvenire. Il passato è turpe ed abietto.

— L'ultimo film? E' stato «L'ultimo scugnizzo». Quello che sto facendo? «Il Cavaliere di San Marco». Il film che farò? «Il berone di Corbò».

— Fa anche rima, commendatore.

— Già, è un'idea. Potreste metterla in versi, questa breve intervista.

— V'è da aggiungere una piccola coda.

— «In cauda venenum». Bè, sentiamo un po' di che si tratta.

— Qual'è il film che fareste più volentieri?

Righelli allarga gli occhi ed i polmoni. Un raggio di entusiasmo accende il suo volto.

— Farei un film originalissimo, lontano le mille miglia da quelli che ho realizzato finora. Una commedia sentimentale, ma di genere nuovo, come il mio pensiero costruisce, padiglione su padiglione, con i colori del fantastico e della poesia. Oppure una commedia viva, fresca, smagliante con pochissimi personaggi dove l'atmosfera, il panorama e le naturali bellezze italiane dovrebbero trionfare in tutto il loro fulgore. Oppure un grande film in costume ove risplenda veramente il fasto e la grandezza. Oppure...

— Commendatore, perdonatemi; ho detto il film, al singolare.

(E' inutile domandare a Righelli la casa produttrice di tutti questi film. Egli è il regista a vita della Juventus).

QUALCHE ESEMPIO DI UNIONE BREVE A HOLLYWOOD

MOGLIE	MARITO	DURATA	CIRCOSTANZE	MOTIVO DELLA SEPARAZIONE
Elinor Fair	Th. W. Daniels Idem	(1) 5 ore (2) 8 mesi	Ratto consensuale (1932) Ratto consensuale (1934)	Errore Crudeltà
Lona André	Ed. Norris (attore)	5 giorni	Ratto consensuale (1935)	False informazioni
Frances Paxton	Dave Gorril (regista)	9 giorni	Ratto consensuale (1936)	Opposizione di lei alla vita coniugale
Constance Worth	George Brent (attore)	10 giorni	Ratto consensuale (1937)	Matrimonio illegale
June Lang	V. Orsatti (impresario)	46 giorni	Matrimonio mondano (1937)	La suocera
Martha Raye	Buddy Westmore (truccat.)	67 giorni	Ratto consensuale (1937)	Crudeltà
Sylvia Sidney	Bennett Cerf (editore)	4 mesi	Ratto consensuale (1937)	Crudeltà
Marie Astaire	Walker Kane (attore)	10 mesi	Matrimonio medio (1928)	Incompatibilità
Carole Lombard	William Powell (attore)	2 anni	Matrimonio intimo (1931)	Incompatibilità
Joan Bennett	Gene Markey (soggettista)	5 anni	Matrimonio intimo (1932)	Crudeltà morale
Arline Judge	Wesley Ruggles (regista)	5 anni	Gran matrimonio (1931)	Crudeltà morale

Bae Wittner
(World Copyright by Trait d'Union Press)



Luli Deste

La bella attrice piemontese scritturata dalla Columbia.

Servizio

Fotografie ai lettori

Com'era da prevedersi, il nostro servizio di fotografie per i lettori si è immediatamente dovuto mettere a funzionare a tutto spiano. Le richieste sono centinaia e centinaia e lo stabilimento fotografico di "Film" va provvedendo, via via, a soddisfarle.

Ma, allo scopo di rendere più spedito il lavoro, occorre, d'ora in avanti, tenere presenti le seguenti norme (alle precedenti richieste, invece, verrà comunque dato corso):

a) non si darà corso alle richieste che non si ritengono a fotografie apprese negli ultimi cinque numeri di "Film" (rispettivamente alla data di richiesta) e questo per evitare che i lettori... tornino troppo indietro con i loro ricordi (c'è qualcuno che ci ha scritto chiedendo fotografie del primo numero!);

b) ogni richiesta deve essere accompagnata da lire 1.80 in francobolli, per le spese postali e di raccomandazione. Il lettore riceverà subito la riproduzione richiesta in formato 18x24, per qualunque fotografia che non sia apparsa in copertina o nel paginone;

c) per le fotografie di copertina e del paginone, i lettori riceveranno una riproduzione in formato 30x40, accuratamente confezionata in apposito rotolo; ma la richiesta dovrà essere stata accompagnata da lire 2.80 in francobolli per le maggiori spese postali e di confezione.

Il pelo nell'ovo

Nel film «Occidente in fiamme» si ripete due volte che la festa data in casa della zia Rossana è in onore del Generale Grant, ex-presidente degli Stati Uniti. Ma la vicenda del film si svolge nel 1865 e il generale Grant fu eletto presidente degli Stati Uniti il 3 novembre 1868.

Paolo Fabbri, Milano (Segnalato anche da Cesare De Stefani, Via Candia, 55, Roma e da Alberto Ricci, Via Ugo Bassi, 28, Bologna).

Film italiani in colonia

Il lettore Ireneo Mazza, di Mogadiscio, lamenta il fatto che in Colonia, e precisamente in Somalia ove si trova, non sono mai proiettati film italiani, i quali farebbero incassare molto più lauti di tutti i film stranieri proiettati fino ad oggi.

Inoltre delle lettere

Il lettore «Delta» ci scrive chiedendo l'indirizzo di Luigi Trenker. Sic è lui che a tutti coloro i quali vogliono indirizzi di attori o di registi consigliamo di scrivere presso la nostra redazione, affrancando la lettera con un francobollo da 1,25 se per l'estero e da 0,50 se per l'Italia. Ci faremo premura di far pervenire regolarmente le lettere ai loro destinatari.

Fuori sacco da Hollywood

Dopo 105 giorni di lavorazione, è terminata la produzione di un colossale film sull'India. «Gunga Din», diretto e prodotto per la R.K.O. da George Stevens, con Gary Grant, Douglas Fairbanks jr. e Victor McLaglen quali interpreti principali. La parte della protagonista femminile è affidata a Joan Fontaine. Il soggetto è tratto dalla famosa ballata di Rudyard Kipling e descrive le lotte sostenute dall'Impero Britannico contro le tribù indiane e le loro credenze misteriose.

«La Piccola Principessa», l'ultimo film di Shirley Temple, diretto da Walter Lang, è stato prodotto a colori. Nello stesso tempo, la Fox ha prodotto, ugualmente a colori, «Kentucky» con Loretta Young e Richard Crane, e «Jesse James» con Tyrone Power, diretto da Henry King. Appena ultimato «Hotel Imperial», il film che sta interpretando al fianco di Isa Miranda, Ray Milland partirà per l'Inghilterra dove conta di passare le feste di natale con sua madre, dopo sei anni di assenza dalla patria. Al suo ritorno a Hollywood, egli riprenderà la sua attività con il film «La luce che si spense» tratto dal famoso romanzo di Rudyard Kipling. — Cecil B. De Mille ha cominciato a girare gli interni di «Union Pacific», di cui sono protagonisti Barbara Stanwyck e Joel McCrea. — Claudette Colbert ha iniziato «Mezzanotte», un film che la Paramount aveva originariamente destinato a Marlene Dietrich. Gli interpreti maschili sono Don Ameche e John Barrymore. La regia è affidata a Mitchell Leisen. — Un intero villaggio galiziano dell'epoca della grande guerra è stato ricostruito dalla Paramount a 10 miglia da Hollywood nella valle di S. Fernando per gli esterni dell'«Hotel Imperial». Per lo stesso film, la Paramount ha inoltre scritturato il famoso coro dei Cosacchi del Don per accompagnare Isa Miranda in una suggestiva canzone che ella canterà in una scena del film. — Fred Astaire e Ginger Rogers interpreteranno «The Catless», un film basato sulla vita di Vernon ed Irene Castle, una famosa coppia di ballerini che ottennero grandi successi internazionali nel periodo che precedette immediatamente la Grande Guerra. Irene Castle collaborerà personalmente alla produzione in qualità di consigliera artistica e di segnaletica dei costumi. — Hal Roach ha sostituito Stan Laurel con un nuovo attore comico, Harry Langdon che così formerà una nuova coppia con Oliver Hardy. Il loro prossimo film s'intitolerà «E' tornata la primavera». — La Columbia prepara una produzione spettacolare di grande fantasia dal titolo «L'Atlantide perduta», basata sulla antica leggenda del misterioso continente sprofondatosi nelle acque dell'Atlantico.

il Carro di FUGGO

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

RIASSUNTO DELLE PUNTATE PRECEDENTI. — Lori, Clem e Gip, figlie del giornalista Filippo Triara, sono, come tutte le ragazze di oggi, infatuato del cinematografo («il carro di fuoco» del profeta Elia, il miraggio che ci solleva da ciò che siamo e ciò che vorremmo essere). Lori si innamora del divo americano Joachim Axel e, nella fuga dell'amore corripulito e appassito, arriva fino al punto di decidere una fuga in America con lui, ma viene fermata da una donna di nome Clem, che viene meno all'ultimo momento per il rimorso di lasciare la famiglia. Clem, più assennata, si impiega a Cincinnati dove incontra un poeta, Basilio Roero, e vive con lui giorni di amore e di dolcissima felicità. Lori, grazie all'interessamento di Clem e di Basilio, riesce a farsi fare un provino da mandare in America a Joachim Axel, che è stato interessato dal suo avvenire. Intanto un vecchio attore, Silverlance, divo tramontato, ma pur nella malinconia, ancora forte e piacente, va a Cincinnati nella speranza di trovare un "no" di gioco. — conosciuti i tre giovani, slega con loro tutta la sua pena di idolo caduto.

— come il re di Frigia pur tutto pieno d'oro non aveva come dissetarsi e sfamarsi che vivande e bevande erano anch'esse trasformate in oro nei suoi piatti e nelle sue coppe, — anche Jack Silverlance, pieno di donne innamorate la casa e la vita, aveva ansiosamente cercato dappertutto, senza trovarlo mai, un piccolo semplice, candido amore non offerto a lui attore, a lui divo, a lui Jack Silverlance, ma semplicemente a un uomo come tutti gli altri uomini, oscuro, qualunque, il primo che passa, quello di cui è ignoto anche il nome, e di cui solo lo sguardo incanta al passaggio una donna.

— Sono stato — diceva Jack, — segretamente ammesso in alcove di regine. Ho conosciuto il romanzesco di fantastici e avventurosi rapimenti. Ho veduto le più belle donne d'America e d'Europa medicare un mio sorriso. E tuttavia, forse, finto iddio sopra gli schermi, idolatrato da tutte, non sono stato amato mai da nessuna.

— Ma c'era, incontestabile, la gloria, — riprese a dire dopo la pausa. — Nulla ha dato, nella storia, a imperatori, a eroi, a sommi artisti, l'accecante splendore di vita che il cinema ha dato ai suoi interpreti, esaltati dal fanatismo delle folle, ubriacati da un'impugnabile popolarità, perseguitati da un'impugnabile curiosità universale, tirati in ballo ad ogni proposito dai giornali, dalla radio, dal cinema stesso, invitati a dar giudizio e sentenze su tutto: politica, arte, religione, economia, scienza, guerra, pace, ornamenti terreni dei popoli, ultraterreno destino del genere umano. C'era un mio ritratto nei giornali? Era a fianco a quello d'un re. Rispondeva a un'inchiesta? La mia risposta, a grossi caratteri, soffocava quelle in caratteri minuti dei più dotti uomini delle Università. Né basta. C'erano, sino a due anni or sono i cappelli Silverlance, le camicie e le cravatte Silverlance, gli strappantoni e i puliscroccchi Silverlance, il mio profumo preferito e il mio preferito purgante. Dovunque fossi — casa o strada, giorno o notte, — un solo nome riempiva la

un miliardo. Io ho, guardie d'onore, tutt' il popolo della Terra. E voi, indietro... Noi ci difendiamo. Noi resistiamo... Noi gettiamo contro di voi le nostre armi, noi siamo i più forti, gli invincibili.

Fuori di se, perduto ogni lume che non fosse quello della sua follia, prendeva dalla tavola quando sopra vi trovava, bottiglie, piatti, bicchieri, forchette, coltelli, saliere, vasi da fiori. Ai primi colpi lo specchio era andato in frantumi. Dalle sale accanto erano accorsi camerieri e avventori. Ma, scomparso: nello specchio il bersaglio che aveva davanti, Jack Silverlance dirigeva adesso il tiro contro i sopravvissuti scambiandoli coi nemici immaginari che, dentro lo specchio, aveva veduti levare lo sguardo su una senza che costava subito cadesse docile schiava davanti a lui, adorandolo. Tuttavia

— E' Jack Silverlance, — spiegò Basilio a quelli che non lo riconoscevano, — completamente ubriaco. Prendete il suo cappello e il suo soprabito. Aiutatemi a portarlo fuori. C'è in strada la sua vettura. Io e un altro di voi, che abbia spalle buone, lo ricondurremo al suo albergo.

Il soprabito sopra le spalle, il cappello tra le mani, Jack, superato il parossismo della sbornia, lasciò docilmente condurre via, giù per le scale, da Basilio Roero e da un erculeo cameriere, seguito dalle due donne, senza parlare. La furia s'era sciolta in pianto. Grosse lacrime erano nei suoi occhi e gli colavano giù lungo le guance. Ma ad ogni persona incontrata per le scale o sul marciapiede stradale nel breve tratto tra il ristorante e la grossa macchina gialla, levava in alto il cappello e, pietosamente, suggeriva lui l'evviva a quanti non riconoscevano in quel vecchio ubriaco portato a braccia il re degli schermi del mondo: — Viva Silverlance!... Ilip, hip, urrà per Silverlance!

VIII

C'era consiglio di famiglia in casa Triara. E, per poterlo bonariamente presiedere, Filippo Triara s'era liberata la sera al giornale avvertendo che non si sarebbe fatto vedere in redazione che a mezzanotte suonata. Per sua volontà facevan parte del consiglio di famiglia, oltre i componenti la famiglia propriamente detta, — i genitori e le tre figlie, — un fratello di Filippo, oscuro professore di matematica in un liceo di Roma, una vecchia signora, la contessa Annibali, che era stata per Lori omare di cresima e gli amici di Clem, ora accolto in veste di fidanzato ufficio nella famiglia. Avrebbe voluto, Filippo Triara, avere a consigliere anche Pompeo Bazzetta, reo d'aver fabbricato quei dannati «provini» che tutti, anche senza averli veduti, non facevano che vantare. Ma all'ul-



...Eccitati dall'alcove...

(Disegno di BRUNETTA).

hità, — continuò a dire Jack Silverlance. — Che io sono stato e sono specialista di bellissime morti. Facilissima la morte della realtà, — essendo l'ultima parte che l'attore umano recita a soggetto e senza neppure accorgersi di recitarla, — è quanto mai difficile, nel film, morire bene. Bisogna avere, in quelle scene finali, quello che io chiamo la «sintesi». Se è vero che nel morire il morente rivede in un lampo tutta la sua vita, bisogna da quel lampo cavar fuori la luce concentrata per illuminare di tutta un'esistenza la nota dominante. Qual'è la nota dominante di Lovelace? L'insidia. E io morendo, pur pentito del male fatto, per istinto indomabile della natura insidiavo ancora, con l'ultimo sguardo, l'ultima donna che pietosamente mi reggeva la testa. E, non potendo dirle, poiché morivo, che sarei quella notte, entrando dai tetti, andato nella sua camera, avere l'aria di assicurarle che quella medesima notte, fantasma, ella mi avrebbe trovato dentro il suo letto...

Clem e Lori ridevano, credendo che l'attore scherzasse e che volesse, con la caricatura dell'arte sua, divertirle. Basilio Roero ascoltava invece attentamente, persuaso che Jack non volesse in alcun modo esasperare nel grottesco i suoi artistici ricordi. Candidamente egli esprimeva gli artificiali problemi che un'arte rappresentativa tutta esteriore si era fino allora propositi nel cinema dove anche gli attori più umani — e Jack era di questi, — subivano il tradizionale pregiudizio della teatralità. Erano così, nelle parole di Jack, davanti a Basilio, gli errori dominanti che appunto il poeta intendeva superare: che la sua riforma voleva appunto essere quella dell'anti-teatro, della semplice e umana poesia, che dagli schermi vive nell'immaginazione senza lenocinio, come se non dovesse avere mai spettatori.

Eccitato dall'alcove, incitato dalle ragazze Triara, Jack Silverlance, finalmente lasciando i ricordi delle interpretazioni famose, rievocò il tempo delle sue tre grandi ricchezze: il denaro, l'amore, la gloria. Gli avevano riempito la casa di montagne di dollari c'egli aveva, prendendo a piene mani in quel mucchio, disseminati attorno a sé con insudicia prodigalità, come il re Mida poteva — sempre il fiume portandogli ricchezze nuove nelle in-

casa, la via, la città, la nazione, il continente, il mondo, l'universo: Silverlance, Silverlance! E, nottetempo, destandosi dal sonno, ancora lì, — essendo l'ultima parte che l'attore americano recita a soggetto e senza neppure accorgersi di recitarla, — è quanto mai difficile, nel film, morire bene. Bisogna avere, in quelle scene finali, quello che io chiamo la «sintesi». Se è vero che nel morire il morente rivede in un lampo tutta la sua vita, bisogna da quel lampo cavar fuori la luce concentrata per illuminare di tutta un'esistenza la nota dominante. Qual'è la nota dominante di Lovelace? L'insidia. E io morendo, pur pentito del male fatto, per istinto indomabile della natura insidiavo ancora, con l'ultimo sguardo, l'ultima donna che pietosamente mi reggeva la testa. E, non potendo dirle, poiché morivo, che sarei quella notte, entrando dai tetti, andato nella sua camera, avere l'aria di assicurarle che quella medesima notte, fantasma, ella mi avrebbe trovato dentro il suo letto...

Clem e Lori ridevano, credendo che l'attore scherzasse e che volesse, con la caricatura dell'arte sua, divertirle. Basilio Roero ascoltava invece attentamente, persuaso che Jack non volesse in alcun modo esasperare nel grottesco i suoi artistici ricordi. Candidamente egli esprimeva gli artificiali problemi che un'arte rappresentativa tutta esteriore si era fino allora propositi nel cinema dove anche gli attori più umani — e Jack era di questi, — subivano il tradizionale pregiudizio della teatralità. Erano così, nelle parole di Jack, davanti a Basilio, gli errori dominanti che appunto il poeta intendeva superare: che la sua riforma voleva appunto essere quella dell'anti-teatro, della semplice e umana poesia, che dagli schermi vive nell'immaginazione senza lenocinio, come se non dovesse avere mai spettatori.

Eccitato dall'alcove, incitato dalle ragazze Triara, Jack Silverlance, finalmente lasciando i ricordi delle interpretazioni famose, rievocò il tempo delle sue tre grandi ricchezze: il denaro, l'amore, la gloria. Gli avevano riempito la casa di montagne di dollari c'egli aveva, prendendo a piene mani in quel mucchio, disseminati attorno a sé con insudicia prodigalità, come il re Mida poteva — sempre il fiume portandogli ricchezze nuove nelle in-

tim'ora Bazzetta si era scusato per telefono: «Faccessero a meno di lui. Arretrato nel film, doveva anche di sera lavorare al montaggio; che non voleva montatori a spadroneggiare nei ventimila metri di pellicola girati da lui; solo una cosa, da lontano, poteva dire: Lori era bellissima e certo un grande avvenire cinematografico — pegno la sua testa, la brava e onesta capocchia di Pompeo Bazzetta che non sbaglia mai. — si apriva, Italia o America, davanti a lei...»

Ché questo, nel consiglio di famiglia radunato nel vilinetto dell'Aventino, si trattava di stabilire: America o Italia. L'avvenire in sé, territorio a parte, come principio era, in fondo, nonostante gli strilli, già bell'e ammesso. Dopo i primi spaventi nell'apprendere che Lori, complici gli amici della sorella, s'era fatta fare i famosi «provini», Filippo Triara e sua moglie avevano avuto la tentazione di cedere alla curiosità andando una mattina in un cinema del loro quartiere a vedere Lori cinematografata. E, sin dai primi metri, Filippo, in pieno orgoglio paterno, non aveva potuto contenere il suo entusiasmo, per quanto accanto a lui la signora Triara gli stringesse il braccio nel buio affinché non si sibilanciasse e non montasse ancora di più la testa a quella benedetta ragazza di Lori che la testa matta già aveva abbastanza. Ma, zitto pur volendo parlare davanti alle prime meraviglie, a metà provino Filippo Triara non aveva potuto più contenersi e con la sua espansività meridionale dal buio aveva gridato: — «Inutile, madre prudente, che tu mi stringa il braccio. Io scoppio se non grido a Lori che mia figlia, cinematografata, è l'ottava meraviglia del mondo! S'è mai veduta una bella ragazza più bella di lei? E come si muove! Come gestisce! Che scioltezza! Che sicurezza! Che eleganza! Sembra un'attrice consumatissima. E come sorride! Questa col sorriso affascina tutti, peggio di Circe! E la voce, la voce... Che modulazione, che sfumature, che grazia!... Figlia mia, tu sei grande!» E, a proiezione finita, Filippo aveva preteso che si ricominciasse daccapo. Poi era intervenuto Andrea Frasso: — «Ora basta. Se ti lasciassimo fare, tu staresti qui sino a stasera a riveder Lori, cinque, dieci,

(Continua a pagina 11)

TONERGIL ERBA advertisement featuring an illustration of a man and a bottle of the tonic. Text includes: 'Gli elementi catalizzatori e minerali contenuti nel TONERGIL sono come la buona semente che, gettata nel terreno, assicura la messe ricopiosa. Essi potenziano i processi metabolici cellulari e migliorano l'ematosi. ROMBATA LA RESISTENZA ALLE FATIGHE DELLO SPORT'. 'SQUISITO - AI PASTI UN BICCHIERINO'. 'CARLO ERBA S.A. MILANO'.

GIORNALE RADIO advertisement featuring a film strip graphic. Text includes: 'Tutti i giorni alle ore 8 - 13 - 14 - 17 - 20 - 23 da tutte le stazioni dell'E.I.A.R.'. 'ABBONATEVI ALLE RADIO-AUDIZIONI!'. 'Non potete fare spesa migliore. Con lire 81 all'anno la radio Vi porta in case un giornale che si pubblica sei volte al giorno. Quasi ogni giorno edizioni speciali, nelle quali gli avvenimenti non si raccontano, ma si seguono mentre si svolgono'.

SMOKO advertisement for a toothpaste. Text includes: 'SMOKO DENTIFRICO PER FUMATORI UNICO AL MONDO'. 'EVITA L'INGIALLIMENTO DEI DENTI PRODOTTO DALLA NICOTINA'.

RADIOMARELLI advertisement. Text includes: 'RADIOMARELLI L'APPARECCHIO PIÙ DIFFUSO IN ITALIA'.

PALCOSCENICO

"La dodicesima notte" di Shakespeare

La compagnia del Teatro Eliseo ha incominciato la sua vita artistica con una pagina luminosa: la rappresentazione della «Dodicesima notte», detta anche «Notte dell'Epifania», o anche, «Come vorrete». Spettacolo aristocratico, raro, per i buongustai del teatro, per gli amanti delle più delicate e sottili emozioni sceniche, il quale, contro tutte le previsioni dei leggendari, ha finito per interessare e richiamare nella sala, che la prima sera non era affollata che dal fiore dell'intellettualità romana, il pubblico più vario e più ricco. «La dodicesima notte», arriverà certamente alla dodicesima replica. La qual cosa non è frequente nemmeno per le commedie di mestiere che gli autori ungheresi vanno scodellando a delizia dei dispettici che, dopo il pasto, non sono in grado di pensare a nulla.

La verità è che la commedia ha divertito. Il Gran Mago vi ha profuso le sue iridescenze smaglianti, ma la fonte è più prossima a noi. E questo giustifica il rapido affiatamento col pubblico nostro di uno spettacolo che poteva parere, sulle prime, un capriccio di Torraca, che è arrivato all'amministrazione d'una compagnia drammatica, dopo d'essere passato attraverso le più ardue, forse, ma meno pericolose fatiche della speculazione filosofica ed estetica.

E il fatto che «La dodicesima notte» abbia divertito tanto, mi fa ripensare a una certa distinzione che un nobile autore italiano ha fatto tra autori di destra e autori di sinistra, probabilmente intendendo per autori di sinistra, i puri, quelli che se ne infischiano del pubblico, quelli che cercano l'arte per l'arte, la poesia per la poesia. Alla destra i furbi, gli astuti, i giocolieri, che lavorano unicamente per piacere al pubblico. Accade troppo spesso che gli autori di destra ambiscono di trovarsi a sinistra, e che quelli di sinistra lavorino con la segreta intenzione di ottenere i medesimi risultati di quelli di destra, perché la distinzione fra le due presunte schiere abbia reale consistenza e possa pertanto considerarsi qualche cosa di più serio di una leggenda e maliziosa battuta; ma poi che siamo qui, di fronte a una commedia a intraccio, a sorpresa, a successo, che porta il nome di Shakespeare, il quale con essa a quanto pare, chiude anzi la sua troppo breve attività, possiamo proporre il quesito se Shakespeare (a parte il genio, unicamente considerato nella sua posizione di fronte al teatro) fosse a destra, o a sinistra. Se ci si deve fermare alla considerazione dei quattrini che volle e che fece, degli applausi che cercò ed ottenne, degli onori che sollecitò e dei quali fu coperto da regnanti nobili e plebe si dovrebbe pensare che appartenesse (moralmente) alla sinistra schiera degli autori che tengono il pubblico e la tecnica della loro arte in qualche considerazione. Destra. La verità è che quando ci si chiama con quel nome, si ha il diritto di stare a destra e a sinistra, a proprio piacere. E che invece una distinzione più rispondente a giustizia si potrebbe fare, parlando di autori con talento, o di autori senza talento, visto e considerato che le intenzioni, come tali, non hanno nessuna importanza mai e tanto meno in teatro.

Tornando allo spettacolo che Scharoff, coadiuvato dal giovane Costa (un giovane regista che bisogna tenere d'occhio), ha allestito e diretto con tanto gusto (specie negli ultimi quadri), diremo che fu degno del più cordiale elogio. Abbiamo avuto la fortuna di assistere a Stratford-on-Avon a una rappresentazione di questa commedia pittoresca, data dagli attori di quel teatro stabile e possiamo asserire che questa dell'Eliseo la supera in molti punti. Gli inglesi, forse per argino di parentela, trattano Shakespeare con maggiore disinvoltura, con più affettuosa cordialità, mentre noi (sempre formalisti) di fronte a lui ci sentiamo pervasi da un religioso rispetto, che lascia poi, nella concezione di un'opera come questa, qualche traccia. La regia fu certamente ottima, ma con la preoccupazione di non perdere nemmeno una parola, di mettere tutto in luce, di minuire, cesellare, colorire, dare a parecchi quadri (segnatamente alla prima recitata) un ritmo lento, quasi stanco. In inghilterra certe parti, come quella di Tobias, erano sostenute da attori specializzati che (specie nel quadro della cantina) potevano permettersi delle esibizioni eccentrico-musicali di gusto assolutamente moderno; ma molte altre hanno trovato da noi una più calda personificazione. La stessa parte di Cesario, che è la meno plastica di tutte, ha avuto per la Pagnani (che pure in queste parti non si sente nelle sue pieghe) un rilievo che a Stratford non ebbe. Maggiori risorse hanno trovato nei loro personaggi il Ninchi, che ha disegnato un Malvolio indimenticabile, la Ciapini Morelli, lo Stoppa che fu gustosissimo e diede la misura del proprio valore il Sabatini, il Cervi, che specie nell'ultimo atto ebbe toni comici personalissimi. Al giovane Tieni, che noi vogliamo vedere presto nelle prime file, come merita, raccomandiamo una più gelosa cura della propria dizione. La sua bella voce lo tradisce, risolvendosi in pura e semplice sonorità e le parole spesso gli si sfaldano tra le labbra, al punto che molte volte non si intendono nemmeno. Ma il suo personaggio era veduto bene.

Nel complesso, uno spettacolo degno di un grande teatro, di un pubblico intelligente. La traduzione dell'opera è stata fatica lodevolissima di Cesare Vico Lodovici.

Il falco d'argento, di Stefano Landi

Continuo a credere che Stefano Landi è un autore capace di dare al teatro italiano delle luminose sorprese. Da «Un padre ci vuole» a questo «Falco d'argento», già il passo verso la maturazione è grandissimo. Vero è che il tema di questa commedia, che si impernia sul potere corruttore della ricchezza, giuoca sulla stessa logica di «Ecco la fortuna» di Cataldo e De Stefani, ma è anche vero che la novità del tema, in teatro, non conta quasi nulla. I grandi tragici greci giocavano a chi lavorava meglio la stessa storia. Quel che importa, in teatro, è la evidenza plastica delle figure e dei loro pensieri. E infatti, c'è da scommettere che ben pochi spettatori, uscendo dalla prima felicissima recita

la della compagnia diretta da G. M. Cominetti, abbiano pensato a questo raffronto, tanto le due opere, sostanzialmente, si differenziano l'una dall'altra. L'una è un brioso, disinvolto giuoco quasi comico, che pare si faccia uno scrupolo di scendere troppo in fondo, per non turbare il prossimo, pur toccando talvolta senza mai oltrepassarli i limiti che separano la commedia vera e propria dal dramma; questa, invece, è una tormentata, talvolta oscura, spesso parossistica proiezione di un dramma che tende a sconfinare verso la commedia, senza arrivare mai al di là del primo sorriso.

C'è in quest'opera di Stefano Landi una accorata amarezza, che è più propria dell'autore che del tema. E in questo è il vero segno della discendenza di Stefano Landi, che ha ereditato da Luigi Pirandello un modo fondamentalmente tragico di sentire la vita anche nei suoi comici aspetti. Più assai in questo sentimento, che non nel modo di trattare il dialogo per scatti, strappi, esasperazioni, concitazioni, che, se mai, è un difetto della commedia, la struttura della quale così semplice e lineare com'è, non esige le alte pressioni, che l'autore vi ha condensato. Ma Stefano Landi, nonostante i suoi quaranta, è ancora giovane e ha bisogno, soprattutto, di risolvere, di chiarire il suo mondo interiore, tumultuoso, ricco, torrenziale. Ecco perché si serve di qualunque occasione, per accendere capricciosamente sulla cima di un pensiero che gli sgorga dalla necessità dialogica, una girandola di divagazioni che lampeggiano, scoppiano, frullano nell'aria, senza una apparente ragione, ma infine incantano e lasciano nel cuore uno strano bisogno di meditare. E credo che non sarebbe arduo affermare che il grande successo ottenuto da questa strana, cupa commedia, si debba precisamente a questo sfoggio di ricchezze inutili, più che alla consistenza delle ricchezze necessarie. A Stefano Landi l'argomento della commedia è servito di pretesto, per scrivere un altro atto di un dramma che dovrebbe essere intitolato «Stefano Landi», e che avrà un seguito e, vedrete, sempre più interessante.

La compagnia che ha rappresentato questa commedia è saggiamente e intelligentemente diretta da Gian Maria Cominetti, di cui per altro non approvo l'idea dell'orchestrina negli intermezzi. Capisco il simbolo, ma ne avrei fatto volentieri a meno. Bisognava trovare altro, che ci obbligasse a guardare innanzi, e non indietro. Ma infine, è un neo. Magari costa molto, ma è un neo. Quel che interessa è la compagnia capitanata da Luigi Almirante, e che annovera buonissimi attori come Rossana Masi, Mario Gallina, il Rondone che risente ancora di una recitazione «giulla», che a poco a poco dimenticherà certamente. ***

Anche questa volta ho detto bene di qualcuno e sono contento. C'è a Roma un amico che mi è anche maestro, e che non capisce questa mia gioia di dire bene della gente, ma vorrei che egli la provasse qualche volta, magari a mio favore. E' grande, benefica a se stessi e al prossimo e, soprattutto, all'arte.

Gher.

Ugo Ceseri domanda a Umberto Melnati:
— Sapresti dirmi dove abita il regista X?

— In via Sallustiana, ma non so il numero...
— Non importa... Sarà scritto certamente sul portone... ***

Antonio Centa, salendo impetuosamente su di un vagone ferroviario, inciampa e si lascia sfuggire un moccio. Una signora che ha sentito mormora:

— In questo modo, si va all'inferno...
— Non dubitate, signora, — ribatte Centa — ho il biglietto di andata e ritorno. ***

Questa è capitata a Giorgio Govi. Letto un annuncio matrimoniale di una signorina con due milioni di dote, si recò all'agenzia chiedendo di vederne le fotografie.

— Non si usa — gli rispose la signora addetta. — Al di sopra delle centomila lire, nessuno chiede mai di vedere le fotografie... ***

Otello Toso parla di eleganze con Gianini Agus, altro allievo della Scalerà.

— Sono contento che non si usi più l'orologio con il frac.
— Perché?
— Perché non sono mai riuscito ad averli contemporaneamente a disposizione. ***



Doris Duranti fotografata da Luxardo

Dive di una volta alla luce di oggi

«Il teatro al servizio del cinematografo» è un luogo comune, una frase vecchia e vieta, anzi, ormai, per i più, un grave difetto. E' invece più raro e, ad ogni modo, assolutamente nuovo nel caso che stiamo per raccontare, il fatto che il cinematografo serva il teatro. E il cinematografo ha servito il teatro nel modo più nobile e più elevato che un figlio — o figliastro che sia — possa servire un padre. Se, poi, il servizio è stato un trattamento, lo giudicheremo in seguito.

I nomi di Eleonora Duse, di Sarah Bernhardt, di Réjane, di Minnie Madera Fiske sono lontani dalla nostra generazione, anche se siamo stati allevati ad ammirarli e anche se, da bambini, abbiamo udito i nostri genitori dire che andavano a vedere la Duse vecchia e pur sempre grande, Sarah Bernhardt senza una gamba ma pur sempre valida, e via di seguito. Oggi accade di vedere tragedie che sono state messe alla luce della ribalta e dell'applauso proprio da loro, recitate con sommo successo da attrici giovanissime e di udire i nostri padri dire che, tutto sommato, oggi è meglio sentir recitare così che come recitavano quelle grandi regine della scena. Chi, poi, rimane attaccato ai vecchi idoli e insiste a dire che la recitazione di oggi è uno scherzo in confronto a quella di una volta, ci fa sorridere proprio come chi

dice che preferirebbe vedere Francesca Bertini a Katherine Hepburn.

Ed è ingiusto, sommanente ingiusto, poiché noi, non di persone, dobbiamo basarci su un sentito dire di giovane, per forza, non possiamo fidarci perché ciò che piace a loro non piace quasi mai a noi. Ed è ingiusto perché i nomi di Greta Garbo, di Bette Davis, di Gary Cooper, di Leslie Howard, di Charles Boyer o delle migliori attrici del nostro teatro contemporaneo non saranno affatto nomi mitici per i nostri figli i quali, per mezzo delle più belle e più vive fotografie, di film o di brani di film, potranno giudicare, con la loro mente e con il loro gusto ciò che a loro piacerà approvare o meno.

Adesso, grazie al progresso cinematografico, sono stati riesumati a New York brani di pellicola sbiadita e ingiallita, ma che rappresentano pur sempre un documento inestimabile, sulla quale passano, coi loro caratteristici atteggiamenti, col loro classico sorriso, con l'alone della loro grandezza, Eleonora Duse, Sarah Bernhardt, Réjane e la Friske. Si era detto che la Garbo avrebbe fatto un film sulla Duse, si era parlato di un film su Sarah Bernhardt ma, adesso, sono proprio la Eleonora e la tonante Sarah che vengono a farsi vedere da loro.

Miss Iris Barry, direttrice della cineteca del

Museo di Arte Moderna di New York, sostiene che il servizio reso a quelle grandi attrici è spaventosamente crudele poiché, a quei tempi, il cinematografo era indegno di riprendere la bellezza dell'arte di una Eleonora Duse o di una Sarah Bernhardt e quelle artiste, dovendo recitare sullo schermo, tradivano loro stesse.

All'epoca in cui furono girate le scene che oggi sono state riesumate, le quattro dive avevano passato la loro età più gloriosa ed erano sul declino. Niente di cinematografico, neppure lontanamente, era nella loro intenzione. La macchina ha ripreso delle vere e proprie scene teatrali, senza preoccuparsi delle più elementari esigenze cinematografiche. Era un omaggio del cinematografo al teatro, l'unico mezzo per rendere meno effimero il miracolo di quell'arte, non davvero un servizio del teatro al cinematografo.

La Duse, nel 1916, in «Cener», doveva rappresentare una ragazza di circa vent'anni. La sua vecchiaia, però, era di tale classe da sapersi piegare alle esigenze del giovane personaggio e, delle quattro attrici, essa è l'unica che il cinematografo abbia dato qualche cosa di sé stessa. Il film di Réjane, invece, è del 1911: «Madame Sans-gêne», la commedia che ella portò al trionfo. Sarah Bernhardt ripeté, davanti alla macchina da presa, la «Signora delle camelie» e le sue scene più stupefacenti sono state «girate» con la più ossequiosa fedeltà. Minnie Fiske ha dato allo schermo «La fiera delle vanità», rappresentando la più inglese delle Becky Sharp.

Oggi Becky Sharp è Miriam Hopkins come Margherita è Greta Garbo e Madame Sans-gêne è Gloria Swanson, grandi e perfette appunto perché figlie di una grande tradizione e legate a una Sarah Bernhardt o a una Réjane molto più di quanto voglia ammettere chi è giovane e vuol far da sé. I lenti gesti di Eleonora Duse, la irrompente vivacità di Réjane, la impareggiabile scena di morte di Sarah Bernhardt esistono ancora, larve e ombre; immagini lievi e inafferrabili come quelle del nostro ricordo, ma pronte a farsi amare e capire da chi, oggi, è costretto a dimenticare ciò che conosce solo per tradizione.

La Duse aveva chiesto che tutte le copie di «Cener» fossero distrutte. Ella aveva recitato sempre tra le nuvole della gloria o dietro al velo della malinconia; quelle luci azzurre e carezzevoli la avevano teneramente accompagnata durante le sue scene più famose. Aveva sempre evitato lo specchio per non vedersi ritratto lo sguardo vago e perduto di chi fissa sé stesso. Ma, giunta al limite della sua carriera, aveva dovuto vedersi crudelmente illuminata da una luce dura e rasente e capire che, di tutta la sua arte, l'unica immagine che sarebbe andata ai posteri sarebbe stata quella. E aveva chiesto le fosse risparmiato il trattamento che di tutti era il più severo, poiché era l'unico che ella facesse a sé stessa. Ma non è stata esaudita e oggi la Duse recita davanti a un pubblico che non ha mai conosciuto e, quindi, non ha mai amato. Essa è vittima della curiosità e dell'affetto, proprio come lo è una donna innamorata le cui lettere d'amore vanno in mano di persone alle quali non sono mai state indirizzate, soltanto perché l'amato vuol dimostrare ai suoi amici quanta poesia v'è nell'anima della sua donna.

MUSICA

Da Stravinskij, a Hindemith, a Willy Ferrero

L'iniziativa presa quest'anno dall'Accademia di S. Cecilia, di invitare un certo numero di compositori moderni, come interpreti di musiche proprie e altrui, risolveva il nostro interesse, e quello del pubblico, per queste specie di tornei, combattuti a colpi di bacchetta, che sono i concerti sinfonici. Mai s'era vista tanta folla, mai concerto è stato seguito con ininterrotta e intensa attenzione, come quello diretto la scorsa settimana da Igor Stravinskij: e chi si fosse recato venerdì alla Sala di S. Cecilia, ad ascoltare il concerto di Paul Hindemith, non poco si sarebbe sorpreso nel vedere, fra gli attempati frequentatori abituali, un così insolito numero di volti giovani ed occhi attenti. E' chiaro che per questi musicisti non si può parlare di torneo. D'altronde, nel nobile sport della bacchetta, essi — e per fortuna — sono battuti in partenza. Ad ognuno il suo: e non sono queste le vittorie che noi ci aspettiamo da loro, e non è in questo la ragione del nostro interesse. Così non possiamo dire che Hindemith — un tempo, tuttavia, ottimo violista — ci abbia meravigliato come esecutore. Ma chi gliene potrebbe volere, sapendo che egli ha trascurato le «scale» e gli «arpeggi» per comporre «Mattia il pittore»?

Di suo, Hindemith ci ha fatto ascoltare la ormai famosa «Sonata» per viola e pianoforte e, fuori programma, la nuovissima «Sonata» per pianoforte a quattro mani, che egli stesso suonò con Pietro Scarpini. Diciamo subito che difficilmente Hindemith avrebbe potuto trovare un collaboratore più preparato alla sua musica, più intelligente e più preciso del giovane Scarpini. Del resto Hindemith stesso lo ha riconosciuto, scegliendolo come collaboratore anche per il concerto ripetuto sabato a Firenze.

Un discorso su quest'ultima «Sonata», ne implicherebbe uno ben più lungo su tutta l'opera di questo che può considerarsi il più illustre musicista moderno tedesco. Perché la «Sonata» di quell'opera, riflette tutti i valori più certi ed elevati ormai a patrimonio spirituale della musicalità del nostro tempo: e li riflette in una sfera di forza tranquilla, quasi contemplativa, che è il segno e il premio di una maturità quotidianamente conquistata.

Ci piace sottolineare questa fedeltà di Hindemith, attaccata e non vinta dalla inerzia dei giorni, alla natura del proprio spirito e della propria sensibilità. Ed è un raro esempio di coerenza morale, oltre che artistica: o meglio di coerenza artistica in quanto morale.

Il concerto diretto domenica da Willy Ferrero, all'Adriano, comprendeva, oltre alla solita «Sinfonia del Nuovo Mondo» e ad altri pezzi di repertorio, la «Rapsodia spagnola» di Ravel e — eseguito per la prima volta nei concerti dell'istituzione — uno «Scherzo» di Malatesta.

Della «Rapsodia» il Ferrero ha dato un'interpretazione precisa, piena di gusto e di poesia, quale da tempo non s'era più ascoltata, rivelandosi un sempre più attento disciplinatore delle proprie doti direttoriali istintive.

Faremmo un torto a Malatesta, autore non prima conosciuto dal pubblico dell'Adriano, se lo volessimo giudicare dal suo «Scherzo»: composizione che, sì e no, dura poco più di un minuto. Aspetteremo dunque che Willy Ferrero, come una volta ha fatto per Enzo Mascetti, ci faccia conoscere, di questo suo nuovo autore, dei saggi meno istantanei.

Nicola Costarelli

Cinque minuti con Paul Hindemith

Abbiamo sorpreso Paul Hindemith, il celebre musicista tedesco moderno, durante una prova, fatta con Pietro Scarpini, della sua ultima «Sonata» per pianoforte a quattro mani. Questa composizione doveva essere eseguita soltanto nel concerto di Firenze, ma Scarpini, che non era entusiasta, ha tanto insistito che alla fine il Maestro si è deciso a farla ascoltare anche al pubblico romano, aggiungendola, fuori programma, al concerto dato venerdì alla Sala di Santa Cecilia. E' doveroso quindi esprimere a Pietro Scarpini la nostra riconoscenza e quella di quanti apprezzano ed amano l'autentica musica moderna.

Quest'anno il Maestro ci pareva leggermente imbronciato. Dato il suo proverbiale buonumore, ci siamo sentiti in dovere di informarci sulla causa del suo disappunto (a dir la verità, credevamo si trattasse di grave questione artistica...).

— Vado a Firenze sabato, ma la mucca ha già partorito... — ci ha spiegato.

— Eh?

— Sì, è la mucca di un cascinale vicino a Firenze. Era incinta e sapete di arrivare in tempo ad assisterla. Invece il vitellino è nato senza di me.

Il maestro, allora, ci ha narrato che, in Svizzera, al mattino, prima di mettersi al lavoro musicale, si reca sempre a disodare con le sue braccia il terreno di un podere che ha vicino a casa sua. La vita rurale è l'unica distrazione che egli abbia dalla sua arte.

Hindemith, dopo la fatica di «Mattia il pittore» sta lavorando intorno ad un'altra opera. Per di più sta terminando la seconda parte del suo trattato di composizione, dove verranno esaurientemente e rigorosamente analizzati i dati armonici, contrappuntistici, timbrici e formali, desunti dalla produzione musicale significativi degli ultimi trent'anni.

METTETELI D'ACCORDO

	LA TRIBUNA	IL MESSAGGERO	GIORNALE D'ITALIA	IL POPOLO DI ROMA	IL TEVERE	IL LITTORIALE
Giudizio complessivo	... Il film è ben congegnato, allestito con gusto, divertente. Non indegno della commedia e del suo Autore.	... nemmeno l'ottimismo più ostinato e radicato potrebbe infatti scoprire in questa pellicola gli elementi di una pur mediocre carriera...	... mi sento tremare le dita al momento di dover scrivere la nota interella critica quando si tratta di un film interamente sbagliato come questo...	... Il film... sebbene costruito con elementi non cinematografici, si lascia vedere...	... vi regna il gusto pacchiano...	Un film così così, con un primo tempo a motivo obbligato e un secondo tempo leggermente meno statico, e, quindi, più accettabile.
sul regista	... un regista avveduto come Righelli, il quale si è reso conto che «Fuochi d'artificio», per i suoi speciali caratteri poteva rendere anche cinematograficamente		... il regista Righelli ha voluto e non ha saputo dirigere.	... una sorvegliatissima regia, opera di Righelli...	... Della regia basterebbe allora dire che è di Righelli, ma avendo egli raggiunto in codesto film tutti i limiti della sopportazione e non trovando noi «aggiustazioni» adatte...	
su Nazzari	... A posto l'interpretazione degli altri; migliore nel Nazzari...	... costretto dal dialogo e dalla sceneggiatura a offendere qua e là il buon senso e il buon gusto...	... non mi sembrano parti che Nazzari dovrebbe accettare...	... delinea efficacemente la figura del protagonista.	... Amedeo Nazzari... ci ha fortemente delusi: egli non ha saputo recitare...	... Una recitazione, per la parte principale affidata a Nazzari, tra le meno indovinate.
sugli altri	Dei personaggi, quello di «Scaramanzia», ripete tal quale la divertentissima e arcinota macchietta. Buona anche nel Carini, la Vanni, Gery Land e Romolo Costa... Italia Volpiano lascia una favorevole impressione...	... Alla gratitudine degli altri, e soprattutto delle donne, noi siamo certi di aver diritto, non nominandoli.	... Gli altri desidero non ricordarli...	... degli altri ricordiamo Luigi Carini, signorile e stilizzato, il lepido Porelli, Romolo Costa e, del gentil sesso, la bella Vanna Vanni...	... L'unico personaggio accettabile poteva essere affidato a Porelli, ma egli è un infelicitissimo attore teatrale e un più infelice attore cinematografico...	... A posto invece Porelli, abbastanza principe Carini, non abbastanza principessa Vanna Vanni...

«Fuochi d'artificio» e la critica romana.

Publicheremo nel prossimo numero il terzo conclusivo articolo di Attilio Frescura sull'invenzione del tipografo milanese «Teatro e televisione scenica».

Moda facile

Non so perchè i francesi abbiano battezzato « principesse » i vestiti che, per lo più, sono assai semplici e che formano la base di ogni guardaroba femminile bene studiato. Noi li chiamiamo semplicemente « abitudini », con un diminutivo quasi affettuoso che mostra come questi vestiti abbiano un posto di privilegio, non solo nel nostro corredo, ma anche nel nostro cuore. Di principesse, in ogni modo, non hanno, in genere, proprio nulla, e, anche quando sono tagliati in un tessuto molto fine, hanno tutta l'aria, a forza di semplicità di linee, di sobrietà di guarnizioni, di volersi far perdonare questo tentativo di lusso.

Io ho una particolare simpatia per questi vestiti; essi rendono, normalmente, lunghi e preziosi servizi, perchè sono pratici, distinti ed eleganti, di quella eleganza in sordina che è la sola veramente moderna. Tanto semplicità, quest'anno è limitata ai vestiti di lana, perchè gli altri si sono già messi sulla via delle complicazioni: via di quanto pericolosa.

L'abito di lana inizia e finisce la sua fortunata carriera nella mezza stagione. Si comincia ai primi freschi a portarlo da solo, alle prime brezze pungenti vi si aggiunge una volpe, una stola, un piccolo bolero di pelliccia, poi una giacca tre quarti e, infine, lo si nasconde totalmente sotto al mantello da inverno. Verso marzo si ricomincia lo stesso procedimento, ma in senso inverso, e l'abito di lana rappresenta l'anello di congiunzione fra la primavera e l'estate. Come vedete, dunque, farsi alcuni abiti di lana al principio dell'inverno, costituisce un ottimo impiego di danaro.

Intendiamoci, però: si tratta di vestiti che, appunto perchè semplici e nudi, devono essere tagliati in una bella stoffa e, nella misura del possibile, eseguiti da abili mani. L'abito in stoffetta da poco, fatto in casa, tranne rare eccezioni, sarà sempre un indumento bastardo che potrà forse riuscire utile, ma non certo elegante. Oggi, non so come mai, sono in vena di economia, e mi sento di dare alcuni consigli che, essendo stati sperimentati da me con successo, possono essere di una certa utilità anche per le mie lettrici, per quelle, almeno, che vedono sorgere fra le loro aspirazioni di eleganza e la realizzazione di queste aspirazioni, la barriera di qualche impossibilità materiale.

Joan Crawford, che viene su dalla gavetta, come si suol dire, e che ha provato ad essere elegante senza soldi, prima di riuscire ad esserlo con molti milioni a disposizione, ha affermato, anche in una recente intervista, che l'eleganza non è una questione di danaro. Con i milioni in meno, sono anche io dello stesso parere, e affermo che, in una certa misura, l'intelligenza, il buon gusto, il senso pratico, aiutano quanto è più del danaro a fare una donna elegante, non di una eleganza di quelle che meritano la pagina intera sulle grandi riviste di moda internazionali, ma di una buona, solida eleganza quotidiana, divertente da combinare e non mai preoccupante per il bilancio domestico.

La scelta della stoffa costituisce un primo problema da risolvere e consiglio di non gettarsi mai avidamente sulle prime stoffe della stagione. Non c'è donna di possibilità medie che non abbia un abito della stagione precedente che le permetta di tirare avanti qualche settimana, e di aspettare quelle liquidazioni che oggi sono frequentissime e che hanno inizio assai presto. Liquidazioni e vendite di scampoli sono una vera terra di Canaan che, coltivata con competenza, dà una messe tanto abbondante quanto scelta. Adesso, poi, che molti abiti sono di due tessuti diversi fra loro, come materia e colore, vi assicuro che si fanno affari d'oro e che si portano a casa tessuti con pochissima spesa. Naturalmente bisogna avere l'occhio sicuro e sapere a menadito quali siano i tessuti più nuovi, perchè se no si corre il rischio di pigliare a caso, nella montagna degli scampoli, proprio qualche pezzo della stagione o delle stagioni passate. Ma io, che vivo di illusioni come tutte

le creature poetiche, mi illudo che tutte le lettrici di « Film » diano un'occhiata a che e ai miei articoli, e quindi di non ignorare nulla di quanto la moda del momento esige.

Dunque la stoffa c'è, e si tratta adesso di pensare all'esecuzione. Io ho l'abitudine, quando un modello mi sta bene, di farlo ricopiare tale e quale con solo qualche variante di dettaglio, in due o tre tinte e stoffe diverse, e una sartina che lavori bene e con precisione, se la cava a meraviglia copiando un modello, anche complicato, eseguito da una grande casa. Se non potete permettersi, neppure una volta tanto, di comperare un vestito di classe, ricorrete ai modelli tagliati, guida sicura anche per le mani un po' inesperte. Oggi è quasi impossibile copiare un abito da un figurino e si corre il rischio di sciupare irrimediabilmente una bella stoffa.

Per completare la ricetta dell'abito elegante e a buon mercato, attenderò la vostra attenzione sull'importanza dei dettagli che in questo tipo di abito può dirsi capitale. Scartate senz'altro bottoni di cintura, fibbie e sciarpette troppo vistosi e nel gusto



Inesaprate alla paesana sulla gonna di questi abiti molto nella nota del giorno, un po' eccentrica e non sempre indulgente alla bellezza femminile.

PER LE MENO BELLE

Oggi, non so come mai, il mio pensiero — che, in generale, si rivolge alle donne giovani e piuttosto carine, per le quali l'apparire ancora più giovani e ancora più carine è un problema che si risolve, in fondo, solo con un po' di pazienza e un po' di esperienza — corre verso quelle donne che, non più giovani e niente affatto carine, si sentono troppo spesso scoraggiate e tristi per questa loro relativa o anche assoluta inferiorità fisica. Vorrei, per queste mie lettrici meno dotate dalla natura e già un po' ferite dal tempo, trovare parole e consigli efficaci, soprattutto persuasivi, perchè sono convinta che gioventù e bellezza, fino ad un certo punto, sono una questione di fiducia in sé stesse e di intelligenza.

Sono rarissimi i casi, diremo così, disperati, in cui davvero le qualità di un volto e di un corpo sono così scadenti che non è materialmente possibile né correggerne, né mitigarne i difetti. Di questi casi non mi voglio occupare, poichè consigli e consolazioni sarebbero altrettanto inutili. Ma mi interessano invece le numerosissime donne che, in buona fede, credono di non poter trarre nessun partito dalla loro scarsa bellezza e che, ormai avviate verso l'età matura, pensano che non sia più giusto occuparsi della propria personalità fisica ed estetica. Il cinematografo ci ha mostrato quanto si possa fare in questo campo e le piccole cenerentole specializzate è riuscita a trasformare in principesse dalla grazia radiosa, non si contano più. Non so perchè, quindi, anche fuori dal mondo cinematografico, non si dovrebbero ottenere risultati simili.

Alle piccole donne né belle né brutte che non sanno che cosa fare del loro volto, e che quando passano davanti ad uno specchio non voltano la testa dall'altra parte perchè non si piacciono, auguro di avere vicina un'amica buona, intelligente e un po' carina, che, un bel giorno, riesca a persuaderle di dedicarsi, almeno per dodici ore, esclusivamente alla loro bellezza. Auguro loro questo, perchè son certa che i risultati che si possono ottenere con un solo giorno di cure intelligenti sono tanto incoraggianti, che quella data fortunata segnerà nella loro vita l'inizio di un periodo certamente più felice. In queste dodici ore si dovrà trovare il tempo per un bagno turco o un bagno di luce, seguito da massaggio o, nella peggiore ipotesi, per un bagno caldo seguito da una energica frizione con acqua di colonia, da una vaporizzazione al viso e da una maschera all'uovo. Questo perchè il volto ed il corpo appaiono intanto netti, tonificati, riposati, ringiovaniti. Poi in questi visi non belli, e forse non più giovani, si dovrà procedere ad una truccatura attenta e minuziosa, senza nessuna esagerazione o eccentricità di toni. Basterà una buona crema-base, una cipria scelta nella giusta tinta, un rosso per le guancie e per le labbra armoniosamente intonato e, soprattutto, una studiata truccatura degli occhi. Le depilazioni delle sopracciglia può moltissimo per rinnovare l'aspetto di un volto, poichè è provato che l'arco, alleggerito in una linea abbastanza sottile, ringiovanisce l'espressione del viso e, specialmente, quando si deplia il sopracciglio nella sua parte inferiore aumentando la distanza fra questo e l'occhio, l'occhio appare più grande, più aperto e luminoso. Se le sopracciglia sono troppo avvicinate, bisogna depilarle molto alla radice del naso, tenendo come regola che la linea del sopracciglio deve cominciare esattamente dove comincia l'occhio, vicino al naso.

La pettinatura è un altro fattore importantissimo di bellezza e di gioventù. Moltissime donne infatti, sono sciupate da una pettinatura sbagliata, specialmente quelle che chiamerò... scoraggiate; avendo rinunciato per sempre ad essere ammirate o anche soltanto guardate, si pettinano così come capita, ciò che basta a imbruttire e invecchiare anche una donna che non sia né brutta né vecchia. Il parrucchiere intelligente troverà la linea giusta, darà all'ondulazione la piega più armoniosa, suggerirà o consiglierà la permanente, consiglierà la tintura destinata a nascondere i primi capelli bianchi o a ravvivare una colorazione troppo scialba. Insomma, alla fine della giornata la donna che, fino al giorno prima, appariva rassegnata in una mezza bruttezza senza carattere, assai probabilmente sarà divenuta una creatura per lo meno graziosa; e sarà mutata quel tanto che basti per trovare una nuova fiducia in sé stessa.



Un bell'abito da pomeriggio di crepe pesante. I due pannelli inesaprate sono fermati sulle spalle da catene dorate e passano sotto alla cintura.

DIZIONARIETTO

Di molti termini del gergo cinematografico e di molte espressioni tecniche ricorrenti nelle conversazioni e sui giornali, il pubblico si chiede spesso, ancora, il preciso significato. Questo « dizionarietto », appunto, ha lo scopo di illuminare i profani sui termini di uso più corrente.

1. I movimenti di macchina

Una volta, cioè quando il cinematografo è stato inventato, il film consisteva in una veduta in movimento: il treno che arriva alla stazione, il mare in burrasca, il signor tal dei tali che prende il caffè, la ballerina che si esibisce in un numero di danza e via dicendo. Era il 1895. Qualche anno più tardi si pensò a dei brevi soggetti. C'era una didascalia e successivamente una veduta in movimento svolgeva il contenuto della didascalia in immagini. Intorno al 1905 cominciarono a nascere i primi film di carattere drammatico. Ma ancora la macchina rimaneva ferma; le inquadrature erano fisse. Qualche anno più tardi la macchina da presa venne fatta girare su un asse e nacque così la panoramica che permetteva di allargare il campo visivo, di mostrare un vasto orizzonte, di mostrare una campanile dal basso all'alto e viceversa, di seguire una persona che si muove. Più tardi la macchina da presa fu posta su un carrello che si poteva muovere orizzontalmente o avanti e indietro: ci si poteva avvicinare ad una persona (vedi il finale di *Cabiria*), ci si poteva allontanare, si poteva seguire o accompagnare una persona che camminava. Ma non bastava ancora. Un giorno apparve negli stabilimenti cinematografici la gru. La macchina veniva posta sulla cima, il braccio della gru si muoveva in tutti i sensi: le panoramiche e i movimenti di carrello venivano così combinati nelle forme più disparate. Nel film « Sole » c'era un movimento di carrello verticale ad ascensore, nel film « Scipione l'Africano » spesso la macchina era stata posta sulla gru. Naturalmente i movimenti di macchina vanno usati con una certa parsimonia ma, soprattutto, debbono avere una funzione. Vi sono registi che abbondano di movimenti nei loro film: « Il fu Mattia Pascal » per esempio conteneva molti movimenti di macchina. Non sempre si può dire che sieno funzionali. Se in un film anziché servizi delle inquadrature fisse e di qualche movimento di macchina, si usassero invece comunemente i movimenti di macchina, non si potrebbe più distinguere il valore di quelli che veramente hanno una funzione: nel film « Vecchia guardia » per esempio c'è un movimento di carrello in avanti verso il bambino morto riverso sul carro che ha una funzione emotiva. Ma talvolta accade di andare in uno stabilimento e di udire il regista che chiede all'assistente:

— Da quanto tempo non facciamo un « carrello »?
 — Da molto tempo — risponde approssimativamente.
 Allora carrello! — ordina il regista senza rendersi conto se quel carrello perentoriamente ordinato serva a qualcosa.

2. L'inquadratura

Si sente spesso dire, a proposito di una scena di film: « Che bella inquadratura » oppure: « Ci sono delle belle inquadrature ma il film è brutto, il racconto non fila ». Infatti accade talvolta che la bella inquadratura non abbia proprio a che vedere con lo sviluppo narrativo del film, ma sia fine a se stessa. E' necessario, perciò, che l'inquadratura sia sempre in funzione del racconto, abbia una ragione di esistere in rapporto a quelle che la precedono e che la seguono. Un film è prevalentemente fatto di inquadrature fisse: si può inquadrare un ambiente, un panorama, un gruppo di personaggi, e in diverse posizioni, da diversi punti di vista: dal punto di vista normale, o dall'alto o dal basso. Molto spesso, nei film « Luce », accade di vedere un'inquadratura dall'alto di una folla che applaude un discorso del Duce: il quadro è stipato di gente. Oppure si vede un campanile — la cupola — di scorcio: si tratta di una inquadratura dal basso. Di solito però l'inquadratura è normale; specie nei film ricavati da commedie, i personaggi sono ripresi in posizione normale e la macchina da presa è posta, mentre si gira, all'altezza dell'occhio umano, di una persona in piedi.

3. Il « Ciak »

Il ciak fu inventato quando nacque il sonoro. Prima, per indicare il numero della scena che si doveva girare veniva adoperata una lavagna su cui erano scritte le indicazioni; il nome del regista, quello dell'operatore, e il numero della scena. Prima di girare, l'assistente o il segretario metteva davanti all'obiettivo della macchina da presa la lavagna e l'operatore girava qualche fotogramma. La lavagna divenne una tavoletta di legno sulla quale sono degli scomparti per altre tavolette minori, ciascuna delle quali ha un numero. Dalla combinazione dei numeri nasce il numero della scena: è molto semplice. Quando nacque il sonoro, occorreva che non solo fosse numerata la scena visivamente ma anche nel suono. Perciò oggi prima di riprendere un quadro, l'assistente o un segretario mettono davanti all'obiettivo la tavoletta di legno sotto alla quale è applicato con una cerniera che lo fissa da un lato un bastone di legno che l'assistente o il segretario o il vero e proprio ciakista batte contro la sponda della tavoletta; donde il nome di ciak suggerito dal colpo del legno contro il legno: una specie di schiaffo, insomma. Il ciakista dice il numero della scena che si imprime sulla colonna sonora mentre sul fotogramma si imprime il numero, in cifre.

SIGNORE! SIGNORINE!

ULRICH è il nuovo Rosso che trionfa!

ULRICH è il Rosso che premia tutte le gentili Signore che lo usano con un gradito omaggio!

ULRICH è il Rosso di classe che fa belle e vellutate le vostre labbra!

ULRICH è un rosso brillante, persistente, innocuo.

SEI TINTE MERAVIGLIOSE

(1) Mandarino - (2) Arancio - (3) Rosso chiaro - (4) Rosso vivo - (5) Rosso fragola - (6) CICLAMINO

SI VENDE PRESSO LE BUONE PROFUMERIE A L. 10.-

Se il vostro fornitore ne è sprovvisto chiedetelo direttamente alla Casa Ulrich, precisando il colore preferito.

Ricordiamo che tutte le confezioni originali del ROSSO ULRICH contengono un BUONO PREZIOSO. Debitamente compilato spedite subito alla:

Soc. An. ULRICH Torino - Corso Re Umberto, 6 e riceverete gratis il PACCIO PROPAGANDA PRODOTTI DI BELLEZZA ULRICH



ROSSO ULRICH

S. A. D.co ULRICH - TORINO

Il componente attivo

delle Compresse di ASPIRINA e sempre costante, poichè l'esperienza di 40 anni di fabbricazione, il controllo estremamente minuzioso, esatto e costante dei più abili chimici garantiscono la bontà e la efficacia sempre invariabili delle Compresse di

ASPIRINA



TRIO Anna Del Rio

MIRABILE INTERPRETE DELLA CANZONE TANGO

LE ULTIME CREAZIONI

1939. CANZONE AL VENTO SOLTANTO UN SALUTO

1940. BUONA FORTUNA AMORE MAMMA LO VOGLIO SPOSARE

1937. ANORANZA - TORNERO DOVE VUOI TU

1941. SENZA CHITARRA CAROVANA D'AMORE

INCIDE SOLO SU DISCHI "ODEON" CARISCH S. A. - MILANO



WATT RADIO TORINO l'apparecchio di paragone

Lunghesse d'onda Radio e oratoria politica

Un podio in ogni capitale

Se avete ascoltato alla radio quel magnifico esempio di arte oratoria moderna che fu il discorso del conte Ciano sulla politica estera, ricorderete il brano che si riferiva alle nuove frontiere ungheresi. Sono due o tre periodi che, letti sul giornale, appaiono contenuti nei limiti del linguaggio diplomatico. Uditi alla radio, furono un'altra cosa. Le inflessioni di voce dell'oratore colorirono le dichiarazioni, e queste assunsero drammaticità e coraltà dallo scatto di entusiasmo dei deputati che applaudirono e gridarono « Viva l'Ungheria ». Pensate all'emozione degli ungheresi che ascoltavano alla radio, e comparatela con quella più esigua che avrebbero ricevuta solo qualche anno fa, prima che il microfono divenisse un mezzo della politica, se quei due o tre periodi, anziché ascoltati, li avessero soltanto letti, il discorso di Ciano avrebbe avuto, nei riguardi dell'Ungheria, ripercussioni diverse. Cioè sarebbe stato, per l'Ungheria, un'altra cosa, se è vero che un uomo di stato, quando parla, non si propone di fissare un punto della storia, ma anche di « agire » sul cuore delle moltitudini.

Nell'oratoria considerata appunto come « azione » sulla coscienza delle masse, va rilevato che, oltre al senso contenuto nelle parole, è il tono della voce, quel tanto di musica che la voce possiede, a provocare l'emozione, ad arrivare al cuore di chi ascolta senza passare pel cervello; per vie dirette, quasi epidemiche: per contagio. La lirica nasce scritta, l'oratoria nasce parlata. Perciò la radio serve un discorso autentico, vestito dei suoi abbellimenti sonori, corpo vivo caldo e pulsante; il giornale serve un cadavere imbalsamato. Perciò i discorsi politici si cominciano a diffondere ed a conservare in dischi. Tra un decennio, i discorsi di Mussolini non si acquisiranno più soltanto da Hoepfl, ma anche alla « Voce del Padrone ».

Ne consegue che l'oratoria stessa, dovendo tenere presente la radio come suo principale mezzo di estrinsecazione, subisce mutamenti di forma. L'oratore che un decennio fa creava l'orazione povera, sia pure incoincidentalmente, la sua metà al di là del suo ristretto numero di ascoltatori; egli teneva alla parola scritta, giornale rivista o libro; egli era indotto a creare parole da pubblicare anziché parole dette, corpi destinati alle imbalsamazioni, anziché creature vive destinate alla vita. Il giudizio di un discorso non lo facevano gli ascoltatori, trascurabili, prima della radio, per numero e di solito per opinione già favorevole; ma i lettori di esso che erano molto più copiosi, lontani, dispersi, spesso indifferenti o opposti ostili; erano questi a cui si rivolgeva l'intenzione dell'oratore a traverso l'intermediario della parola scritta. Ed avveniva spesso che i testi pubblicati erano diversi da quelli detti. Si diceva una cosa, e se ne stampava un'altra. Oggi un oratore politico si rivolge alla enorme maggioranza dei suoi ascoltatori, a traverso la radio, senza intermediari, direttamente; e, senza speranze di correggere le bozze, deve fare i conti non più soltanto con la folla raccolta nel locale o nella piazza dove parla, non più con la sua città, col suo paese, col suo continente; ma con tutto il mondo. Un mondo frettoloso che non ha il tempo di meditare e che si alimenta per lo più di impressioni. Un mondo per il quale la forza persuasiva dell'accento, e la teatralizzazione del discorso rappresentata dagli applausi, dalle interruzioni (dal coro, insomma) ha un valore enorme, talvolta decisivo. Ciò è tanto vero che quando parla Mussolini lo ascoltano all'estero anche quelli che ignorano l'italiano; abbiamo constatato che quando Hitler parla in Germania lo ascoltano, in Italia, anche coloro che non sanno un'acca di tedesco.

Rileggete i discorsi di Mussolini dall'ultimo ch'egli pronunciò senza avere accanto il microfono, a quello di Verona, e noterete una successiva trasformazione di stile. Fu il discorso di Torino, nel Decennale, che iniziò i colloqui con la folla. Il discorso del 6 maggio 1936, quello che cominciava rivolgendosi « agli uomini e donne italiani di tutto il mondo », aveva un respiro ampio, presupponeva una platea che arrivava all'antipodo. A Verona c'è un oratore supremamente esperto, che a volta a volta polemizza con le moltitudini di Londra, di Parigi, di Nuova York; il mondo è divenuto già, per l'oratore, platea e podio.

Quando le radio di Londra, Parigi, Buenos Aires o Nuova York chiedono all'Eiar di poter ritrasmettere su onde medie un preannunciato discorso di Mussolini, in maniera che anche i possessori di modestissimi apparecchi possano ascoltarlo come se stesse sul posto, che altro fanno se non offrire al Duce un podio in una piazza di Londra, Parigi, Buenos Aires o Nuova York? L'oratoria politica tende a ottenere risultati, è arte come mezzo, azione come scopo. Laso

Table with 8 columns: Day (DOMENICA 11 to SABATO 17), Staz. e programma, and time slots. It lists radio programs for various stations including Italia, Estero, and specific programs like 'Meridiano', 'Londra Nat.', and 'Stoccolma'.

ABBONAMENTI PER IL 1939

Filom SETTIMANALE ILLUSTRATO DI CINEMATOGRAFO - TEATRO E RADIO - IL PIU' IMPORTANTE SETTIMANALE CINEMATOGRAFICO D'EUROPA

ABBONAMENTO ANNUO L. 45

STORIA QUINDICINALE ILLUSTRATO DI DIVULGAZIONE STORICA - LA STORIA DIVERTENTE E INTERESSANTE - RIVELATA - ILLUSTRATA

ABBONAMENTO ANNUO L. 40

SALUTE QUINDICINALE ILLUSTRATO DI DIVULGAZIONE MEDICA CONSIGLI D'IGIENE - NORME PRATICHE PER VIVERE SANI

ABBONAMENTO ANNUO L. 50

L'abbonamento cumulativo ai tre Periodici costa L. 125,- anziché L. 135,-

TUMMINELLI & C. EDITORI - STAMPATORI - ROMA

il Carro di FUOCO

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

(Continuazione dalla pag. 8) La tempesta domestica è scoppiata su quella lettera sommaria: da una parte, a un'ambasciatrice, un'ambasciatrice. L'ora ricalzata da Gyp alla quale tutti gridano ai primi monosillabi: « Zita tu... Tu non conti. Adesso mettono bocca, in cose serie, anche i poppanti? ». Dall'altra parte a resistere, su due diversi toni, uno combattivo, l'altro disperato, papà e mamma... Tra le due parti, braccia conserte, labbra sigillate, girando lo sguardo a destra o a sinistra secondo che sinistra o destra vociferi, Clem che non si pronunzia e non prende partito per nessuno nonostante che dalle due opposte parti ognuno tenti di attirarla dalla sua: « Parla tu... Dillo anche tu... Anche tu, Clem, non puoi non ammetterlo!... ». E la contesa da tre o quattro giorni si rinnova mattina e sera sicché, Filippo, svegliato da Lori al primo sonno: « Papà, svegliati, ascolti, ragiona... » — non ha più modo di dormire e, alla sera, non mette piede al giornale sin quando furiose telefonate del direttore e del redattore capo — « Così non si va avanti! Che modo di lavorare è mai questo? » — non ce lo tirano per i capelli. Ma Andrea Frasso ha dato l'idea del consiglio di famiglia: « Parliamo con calma, sentendo le varie opinioni, valutando il pro e il contro... ». E da due ore il consiglio di famiglia siede — anche se tutti stanno in piedi e nervosamente vanno qua e là per la stanza, — senza raggiungere una qualunque possibilità d'accordo. Filippo Triara è perentorio: « Le non ti lascio partire per l'America, ma che sei, neppure riesci a staccarti le stelle dal cielo ad una ad una e a metterle tutte quante qui davanti a pregare perché io dica di sì ». La signora Triara è fissata su una sola idea che ripete, a periodi precisi, in successivi scoppi di pianto: « Io non l'ho messa al mondo, Lori, ma per vederti andare a finire così lontano avendo tra me e mia figlia addirittura l'oceano!... ». Il professore di matematica, assorto in calcoli sublimi, non dice né sì né no e pensa a Newton più che a sua nipote Lori. La comare di cresima, adiposa e pesante, per cui è problema grave spostarsi da un poltrona ad un'altra, è avventurosa e moderna: « Ormai che cosa sono più le distanze? Il mondo è cambiato. Ora bisogna correre, volare... Nuova York è come se fosse in fondo a questa strada. E i giovani... Ai ai giovani! Spazio... Spazio... ». Anche Frasso, senza che lo interrompa, grida: « Fate una grossa corbelleria se le fate perdere un'occasione come questa!... ». Solo se interrogate Basilio Roero risponde: « Io credo che se la signorina Lori sente che questo è la sua vocazione... ».

«Voci del Tempo Nuovo»: Il naufragio dell'Europa IV (III ed. L. 10), L'Eden di Ginevra (IV ed. L. 7), Il Titano Liberato (II ed. L. 8) oggi una novità eccezionale! STACCHINI (L. 10 Ed. Sonzogno) "FILIPPICHE" CEROTTO BERTELLI

BELLEZZA DI LINEA COMODITÀ E DURATA



presso i migliori negozi Tessitura Italiana Elastici - Caronno Milanese

reumatismi?





Sembrava che solo gli americani avessero il segreto dei grandi "esterni", pieni di aria e di luce. Ecco qui, invece, un'inquadratura non seconda ad alcun'altra: è del film "Ettore Fieramosca", regia di Alessandro Blasetti, produzione Nembo Film, esclusività E.N.I.C.

ECCO UNA PICCOLA GUIDA PRATICA CHE SI POTREBBE CHIAMARE "DELLO STARE CORRETTI A TAVOLA E ALTROVE". CE LA PRESENTA L'ATTRICE VIRGINIA GREY, LA QUALE PERALTRO AVREBBE POTUTO — E SAREBBE STATO ANCHE PIU' INTERESSANTE — RIVELARCI UN ALTRO SEGRETO: QUELLO DI ESSERE GRAZIOSE COME LEI.



Non così, con i piedi larghi, i passi lunghi e le braccia ciondoloni, ma così, mettendo un piede davanti all'altro, con calma, indugiandosi per lasciar ammirare la linea del corpo in movimento.



E' tanto brutto star tutti sbilenchi, con una mano sul fianco, senza favorire la grazia della figura. E' così, col corpo eretto, le spalle indietro e i piedi vicini che bisogna stare.



Non si mettono le braccia sulla tavola, non ci si appoggia col busto piegato in avanti, non si tengono le gambe da una parte. E la borsetta, dove stare in grembo, e il braccio sinistro deve stare giù, composto.



E' molto buffo stare seduti in questo modo, con le gambe attorcigliate come cavatracceoli. Le gambe si possono incrociare al ginocchio, non alla caviglia, e la schiena deve stare dritta.



E' pericoloso, oltre che antiestetico, entrare in macchina con questo gesto. Bisogna invece badare a non piegarsi come burattini di legno e a mettere sul predellino il piede destro prima del piede sinistro.

