



SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO TEATRO E RADIO

Questa volta

Una novella cinematografica di William Saroyan

Raffaello elgini  
 Ly Chiaravelli  
 Giuseppe Zucchi  
 Alberto Varaldo  
 Crosta e Chiari  
 7 giorni a Roma  
 Sahara Potta

Presentazione di Doris Duranti

Alfred Callegari  
 Madrigale a Luisa Rainer

Uscita  
 Costume delle 22,30

Stefano Dorlandi  
 Il marchese Lucera è esistito?

Lamberto Sorrentino  
 Radio e giornalismo

J. Daviss  
 Jean lavora per dimenticare

Filippo Casellari  
 Acqua passata dal Tevere al Nilo

J. Allen  
 Hollywood controluce

Westmore, re del trucco

Luigi Nunzi  
 Accademico d'Italia  
 Il carro di fuoco

Diario dello spettatore cattivo - La moda - La radio - Pallentatore Servizio - Palcoscenico di Roma - Palcoscenico di New York - Musica

GLI SCRITTORI E IL CINEMATOGRAFO

3. Salvator Gotta  
 presenta  
 Doris Duranti



Gli altri articoli di questa serie sono apparsi nei numeri 45 (C. V. Lodovici presenta Elisa Cegani) e 46 (Luigi Chiarelli presenta i tre De Filippo). Nei prossimi numeri: Alessandro Varaldo (Victor Francen); Arnaldo Fratelli (Sergio Tofano); Massimo Bontempelli (Evi Maltagliati); Francesco Saporiti (Amedeo Nazzari); Raffaele Garreri (Emma Gramatica); Carlo Salza (Asia Noria); Alessandro De Stefani (Fosco Giachetti); Ermanno Contini (Armando Falconi); Sam Benelli (Vittorio De Sica); Gherardo Gherardi (Umberto Melnati); Giuseppe Zucca (Gino Cervi); Bino Samminiattelli (Rubi Dalma).

Giornate canicolari, di fine luglio. Ospite d'amici in una villa della Toscana, un mattino mi venne il desiderio di fare una corsa a Tirrenia. Credo che chiunque si occupi — poco o tanto — di cinematografo, trovandosi in prossimità del mare toscano non resista alla tentazione di fare una capatina a Tirrenia. Lo «studio» solitario in mezzo alla pineta ha il fascino di un'oasi tranquilla ove il lavoro seduce, quasi un utile ozio.

E' mezzogiorno quando la macchina imbocca il viale che dai cantieri di Livorno corre diritto lungo la marina, tra i pini, fino alla foce dell'Arno. Presso i grandi modernissimi edifici delle «Colonie» è tutto uno sciamare di bimbi, a migliaia, tutti eguali nei loro abiti succinti, tutti bruniti dal sole: felici.

Dopo l'albergo, una via si stacca dal grande viale asfaltato, s'inoltra nel folto; di lì si va, per poche centinaia di metri, allo stabilimento cinematografico; è in quel tratto di strada soleggiata e solitaria che avviene il mio primo incontro con Doris Duranti.

Ma non la riconosco, subito, per quanto l'abbia già tanto veduta, prima, in fotografia. Cammina in coda a una frotta di ragazzi scamiciati. Strani ragazzi, differentissimi tutti l'uno dall'altro, tutti dalle facce molto espressive; ciascuno è un «tipo». Fra di essi c'è anche un moretto, un autentico moretto abissino, nero nero, dagli occhi lucidi e intelligenti, quasi elettrico tanto è mobile e nervoso. Evidentemente quei ragazzi tornano dal bagno: i loro capelli sono tuttora umidi e scarmigliati.

La fanciulla li segue a pochi passi di distanza. Al primo sguardo appare su per giù coetanea di quei ragazzi qualcuno dei quali la supera in altezza. Anch'essa ha i capelli scarmigliati, umidi, d'acqua salsa; una lieve vestaglia svolazzante la copre sommariamente; il suo volto è mondo di trucchi; ha pur esso un qualche cosa di mariolesco, di sbazzino. Quale impressione provo non appena, vista più attentamente e da vicino, la donna mi si rivelerà nella sua forma stupenda! Sotto la svolazzante vestaglia non indossa che un fiato di costume da bagno. La sorpresa è tutta fatta di contrasti. Come se lo stesso ramo portasse un fiore e un frutto. C'è nella giovinetta come un'asprezza selvaggia e nella donna una lassitudine dolce. Il sole a picco la investe, la irradia. Ha un volto strano, capriccioso e bramoso, un'espressione di assoluta semplicità, fanciullesca, ma mutevole in ogni sguardo, a ogni alternarsi di moti e di sorrisi. La luminosità della bocca splendente, a tratti l'assomiglia al negretto belluino, a tratti a un simbolo di gioia senza confine. E' tutta un dono di natura, nella sua statuaria sinuosità femminile come nella sua monellesca franchezza. Nella sua maschera giocano il tragico ed il comico, la dolcezza e la malvagità, gioca tutta la gamma del sentimento umano.

Questa la mia prima impressione, questo il mio primo giudizio considerando Doris Duranti senza conoscerla, ossia senza sapere chi ella fosse.

Dopo essersi fermata pochi attimi presso di lei e presso il gruppo dei ragazzi, la macchina che mi portava corse via, varcò i cancelli dello Stabilimento. Ivi Eugenio Fontana stava lavorando al film *Piccoli naufraghi*. Mi venne incontro, l'ottimo amico, mi volle seco nel teatro di posa dove gli operai stavano montando una bella nave, mi presentò al regista Calzavara che ancora non conoscevo, mi parlò con entu-

Annie Vernay, la giovane attrice francese, fotografata da Lucio Ridenti.

(Continua a pagina 6 - colonne 3 e 4)

Foto cronaca



Madeleine Sologne, interprete di "Papà Lebonnard" della Scalera.



Silvana Jachino con la sua nuova macchina a Cinecittà (Foto Attualità).

Mentre si gira "Castelli in aria" a Cinecittà.



Attrici dell'Ufa: Hilde Krahl.



Antonio Centa, in "L'albergo dell'amore".



Marie Glory, protagonista di "Napoli che non muore".

# SETTE GIORNIA ROMA

Raffaele Colzani: **Biancaneve e i 7 nani**

Luigi Chiarelli: **L'orribile verità**

Guido Stacchini: **Fiamme in Oriente**

Alessandro Varaldo: **La Habanera**

Ho visto il film di «Biancaneve» una prima volta a Londra, lo scorso maggio, alle «New Galleries» dove teneva lo schermo da «otto» mesi; per rivederlo a Parigi ho dovuto recarmi allo spettacolo delle ore nove e mezzo (del mattino) e il locale era già affollato. Pochi film hanno corso il mondo così trionfalmente. Merito del film? Non tutto, e non soltanto del film; ma piuttosto di elementi estranei alla sua arte. Diciamo in una parola: merito anche del «momento» in cui il film è apparso; momento storico, e momento cinematografico. Momento storico: il mondo ha bisogno di queste delicatezze sentimentali o addirittura puerili, ha bisogno di distrazioni fragili e inconsistenti, cerca sotto un fiore il rifugio che non gli è offerto dai grattacieli. Momento cinematografico: il pubblico è un po' stanco della truculenza dei film gialli (e rossi) siano di marca americana o di marca francese. Gli effetti «veristi» di film come «Il bandito della Casba» o «Quai des brumes» si appaiono, negli schermi stranieri, a documentari tragici (quelli come quello dell'«Attentato al re di Serbia»), l'«Incendio dell'aereo della De Pinedo», e l'«Affondamento della Pamay». E' naturale che intronchi, immagini, personaggi e colorazioni di miele rosato, come quelli dell'ultimo Disney, ottengano anche un successo di reazione. Il film di «Biancaneve» è essenzialmente totalmente «anglosassone». Lo diciamo ad elogio dell'autore, noi che, da anni, predichiamo che i «film» italiani per avere successo internazionale devono essere soprattutto «italiani».

Il bimbo italiano (il film è «visto e realizzato» secondo un punto di vista infantile) non sogna, non immagina, e non vede, così. Ne) nostro favolismo non esistono né quei nani, né quegli antri. Manca, intorno alla vita del bimbo italiano, il grande mistero della foresta nordica. «Biancaneve» è il film di paesi dove la terra prevale sul mare. La serenità italiana ha chiuso il varco anche nella pittura, ai mostri di Gerolamo Bosch e ai sadismi di Valdés Leal. Nemmeno il fantasma del padre di Amleto ha trovato rispetto presso il pubblico teatrale di Bologna! No: si rassicurano i pedagoghi; i bambini italiani che vedranno Biancaneve non faranno dei brutti sogni e non si guasteranno il «complesso» psichico, come temettero tante brave madri e censori inglesi che volevano mutilare il film o proibirlo. I bambini italiani vivono in un paese solare; e le loro foreste sono chiare come le pinete di pini italiani, o variegiate come le macchie toscane e gli uliveti calabresi. Io ho visto molte signore inglesi stupite di fronte alla «incredulità», alla «sensibilità realistica» dei nostri bambini. Pinocchio è, prima di tutto, un furbacone e uno scansa-fatiche, è un avventuriero in erba; la sa lunga e gira il mondo!

Si aggiunga che la parte espressiva del film di Disney non è niente latina. Disney si è rivolto, per dar vita alla sua fantasia, alla immaginaria tedesca della fine ottocento («Flegende Blaetter» per intenderci) ed è un linguaggio che serba qualche scoria di cattivo gusto; così come la parte «scenografica» architettonica e paesaggistica del film è fiorente e liberty. Perché? La figurazione dei «nani» rientra, in un certo senso, nella tradizione del paese che li ha inventati; ma il creatore di Mickey-mouse poteva trovare più originae magine per il principe, per la eroina della sua favola e per la ambientazione della reggia.

Dove invece Disney ha raggiunto la più alta espressione della sua fantasia pittorica nell'interpretazione dell'immagine-in-moto, è nella parte che si riferisce agli animali. Disney non è mai stato così geniale e poetico; la piccola e grande popolazione della foresta è disegnata e dipinta contro lo sfondo verde-cupo delle fronde con un'arte degna dei migliori miniaturisti: Giovanni De Grassi e il Pisanello e certi illuminatori persiani firmerebbero quell'originalissima interpretazione dei cervi, degli uccelli, degli scoiattoli, della tartaruga e della iatna (il cavallo è convenzionale e burattinesco). Nello studio degli animali, delle loro movenze e delle loro espressioni, Disney è amoroso e scientifico, leggermente caricaturale e musicale. La corsa degli animali attraverso la foresta è tra i più bei pezzi, grafici e cinematografici, che la fantasia abbia mai creato. Il vero segreto dell'arte di Disney (ma forse di tutti le arti) è nell'aver copiato il più evidente e realistico mezzo di rappresentazione per raccontare una favola, per dar vita a creature irreali e logica struttura all'impossibile e allo «inverosimile». Segreto che è di Gustavo Doré illustratore altrettanto famoso, di favole, di poemi e di leggende.

Per tal modo, il film di «Biancaneve» è principalmente un film artistico; ed essendo un film artistico è un film che rende molti quattrini. Non diciamo ai nostri produttori che, al soggettista, al regista, chiedono prima di tutto e insistentemente la «commercialità» cioè il surrogato dell'arte, cioè il fascino, il fallimento e l'insuccesso. Ai quali molti, e di man in mano, si avvicinano.

Raffaele Colzani

1428 - La visione dei modelli e dei plastici di una mostra di architettura alla Casa d'Arte Germanica di Monaco, visitata da S. Lantini, accompagnata da Hitler, di cui il Ministro italiano è ospite, apre questo giornale. Ed è, in fondo, la cosa più interessante della parte straniera, che include, tra le altre, uno dei soliti cortei americani, balordi e assurdi, che si svolge a Hollywood.

La parte italiana ha una rassegna di Duce.

L'orribile verità è questa: che si tratta di un film così ben fatto, che per quanto lo si esamini non vi si trova proprio nulla da dire. Quell'ora e mezza di proiezione passa senza una scossa, senza un batticuore, e alla fine uno se ne va soltanto perché è finito. Premiato con tre premi dall'Accademia di Hollywood, è questo un film comico che fa ridere gli americani e gli inglesi; noi, no. Ma nemmeno ti annoia. Ci si compiace nell'ammirare tanta puntualità, tanta discrezione, tanto garbo. E' come conversare con una persona bene educata; scema, ma bene educata.

Un film comico, ho detto. Ma la comicità di questi americani non sta nel soggetto, nell'opera; risiede tutta negli episodi, nei parati. Così si usa ad Hollywood: su una trama esile e scarna si stende un seguito di invenzioni burlesche una dopo l'altra, ognuna delle quali potrebbe stare a sé, e che si legano all'argomento del film soltanto per riferimenti. Se lo vedi in proiezione ti diletta, ma se lo racconti...

Proviamo a raccontarlo: due sposi si bisticciano a cagione della loro scortetta condotta coniugale (niente di male, intendiamoci), e decidono di divorziare. La sentenza è pronunciata, e divora esecutiva dopo novanta giorni. Durante questi novanta giorni il marito ha occasione di andare spesso dalla moglie per far visita al signor Smith, un terrier a pelo ruvido, che il Tribunale ha assegnato alla moglie, concedendo però al marito di andarlo a vedere due volte al mese. E durante queste visite... (avete già capito? proprio così!) lui manda a monte un matrimonio di lei, lei compromette irrimediabilmente un fidanzamento di lui, e alla mezzanotte del novantesimo giorno i due ritrovano in comica da notte in una casetta di campagna, sicché mentre il divorzio sta per diventare un fatto compiuto, si compie un altro fatto, e tutto rientra nell'ordine.

Che c'è da ridere? Eppure da ogni momento di questa storia s'è cercato di ricavare quel che vi fosse di risibile, e gli americani e gli inglesi ridono. E avrebbero invece ragione di immelmanarsi, perché ancora una volta questo film ci mostra con quanta leggerezza la società americana consideri l'istituto del matrimonio. Ci si sposa, si divorzia, ci si risposa, con una disinvoltura che rasenta l'incoscienza. La volubilità con la quale il fatto matrimoniale viene affrontato, sia come fatto in sé, sia nelle sue conseguenze, ci fa riflettere alle ragioni che rendono la vita americana tanto precaria e senza domani. Tutto è giuoco: al mattino si sposa, alla sera si divorzia; il mattino si è ricchi e alla sera, dopo essere passati per Wall Street, si è poveri. Una barca a vela ha maggiore certezza di cammino, di quel che n'abbia un americano nel corso della sua giornata.

So bene che la critica morale non ha nulla a che vedere con l'opera d'arte; ma siccome qui non v'è ragione di esercitare una critica estetica, se ne toglie un giudizio sui particolari che sono lodevoli, una fermata sul senso del film non giusta. Degno di attenzione è il signor Smith, un cane sapiente che interviene nelle scene più gustose del film. Viene in scena Irene Dunne ha, nelle scene in cui si cupera il marito, certi sospiri vogliosi di suadente tonalità (forse è merito del doppiaggio). In quanto a Cary Grant sempre ottimo nella parte di uomo franco.

Luigi Chiarelli

## Suggeritore

Zarah Leander che è la protagonista di «Habanera», viene dalla Svezia. In fondo, l'inizio della sua carriera può rassomigliare a quello della carriera di Greta Garbo che, dopo una breve attività in Svezia, è apparsa in un film tedesco per passare quindi in America. La Leander si è fermata a Berlino, invece; i produttori americani non si sono ancora accorti di lei. Ella è, fra le attrici del cinema germanico attuale, una delle più quotate. Già la vedemmo l'anno scorso in «La prigioniera di Sidney» che è stato il suo primo film veramente importante. Altri ne ha interpretati dopo quello e in particolare una ricordata «Cassa Paterna» presentato a Venezia. Qualcuno ha detto che Zarah Leander riunisce nel suo aspetto un po' di Garbo, un po' di Dietrich, un po' di Pola Negri.

\*\*\*

Il film «Biancaneve e i sette nani» costituisce nei riguardi del disegno animato una novità in quanto si tratta del primo film disegnato a lungo metraggio. Il disegno animato nacque prima che nascesse il cinema-tografo. Lo stesso Cineografo a libretto (pagine che cadendo l'una sull'altra danno l'illusione del movimento dei disegni) che del movimento stesso ritraggono le varie fasi) era un preludio al disegno animato su pellicola. S'era ai primi decenni del secolo scorso; si potrebbe dire anzi che «Biancaneve» esce nel centenario dei disegni animati: cento anni fa esistevano le prime Ruote viventi, i primi Tamburi magici. Nel 1892 Reynaud presentava il suo Teatro ottico: emetteva col di disegni animati. Nel 1907 Emile Cohl in Francia presentava i primi film di disegni su pellicola: disegni alquanto semplici, infantili, fatti soltanto dei contorni delle figure. In

Il film d'avventure non si racconta: allorché merita, si va a vederlo. Vale esso, poi, una critica unicamente quando è pessimo, o infamame i compositori; da che, se può darsi scusabile il fallire un altro tentativo artistico, non trova attenuanti chi, scelti un tipo di produzione corrente, nè pure sappia raggiungere lo scopo primo ed elementare del produttore cinematografico: divertire narrando. E sono, codesti, accidenti che capitano spesso. Ma egregiamente serve di pretesto, un ben congegnato film d'avventure, a elucidare appunto le ragioni per cui esso è riuscito tale: e, queste, appaiono sovente istruttive.

Ecco, dunque: un direttore di produzione sceglie un buon romanzo del genere che vuol trattare; lo affida a un adeguato sceneggiatore, il quale lo dialoga opportunamente; chiama indi un regista dinamico fantasioso e competente cui presenta attori adatti: uno due tre! il colpo è fatto e «Fiamme in Oriente» renderà alla società produttrice almeno il cinquanta per cento d'utili netti.

Tutto qui? — Tutto qui. — Sempre la solita storia! Altro non sapete dire a proposito della fabbricazione dei film? — Non v'è altro a dire, che integro si assumano in tante poche e semplici azioni il successo di uno spettacolo cinematografico. Il giorno che lo si sarà inteso, avremo vinto di colpo la battaglia di Waterloo contro i tre nemici capitali dell'arte nostrana: incompetenza, antigerarchia, disordine.

Sarebbe, a questo punto, il caso di deporre la penna, lasciando agli amatori il piacere d'emozionarsi su le appassionate vicende ande in «Fiamme in Oriente»; è sconvolta la via degli impiegati d'una Compagnia francese che esercita, ai confini del Tonchino, un tronco ferroviario nella, secondo i vari front-popolari, ben ordinata e civilissima patria del sovietico maresciallo Ciang-Kai-Scek, se l'argomento non si prestasse a talun altra edificante considerazione: oh, non politica, che non basterebbero all'uopo dieci colonne, ma si artistica e dipendente da quanto sopra ho esposto.

Il direttore di produzione di «Fiamme in Oriente» non è un asso arcinoto; è l'autore nè il riduttore del romanzo sono famosi; piuttosto sconosciuto, il regista, anche ai competenti; riguardo gli interpreti principali: Eric von Stroheim, il potente attore tedesco di mille per uno, ha una parte di secondo piano; la deliziosa Suzy Prim appena compare; nè a darsi stamarsi stella cinematografica ma una delle molte beniamine dei teatri «boulevardiers», mentre il virile Charles Vanel si smarrisce nei travolgenti casi dell'avventura comico rivoluzionaria franco-cinese (e tale mi sembra l'unico difetto dell'opera che disperde talvolta l'interesse dello spettatore eccessivamente frazionandolo); pure, come già ho accennato, il film appare all'altezza delle sue pretese, sia per l'ambientazione come per la recitazione, la credibilità della trama, la scelta e il taglio degli episodi, il pathos predominante.

Guido Stacchini

questi ultimi dieci anni il disegno animato si è andato evolvendo, soprattutto per opera degli americani Walt Disney, Max Fleischer, Ub Iwerks, Harman e Ising e altri minori. Fleischer un giorno adottò, per dare la impressione della prospettiva reale, dei modellini, delle miniature poste a sfondo del disegno; in un film di questi modellini, era un film composita di film che stava tra il disegno animato e il film di fantoci. Anche Disney ha cercato di rendere la prospettiva. Nel film «I tre gattini orfani» è curato anche il movimento del fondo: si tratta sempre di disegno. In «Biancaneve», invece, l'effetto stereoscopico è raggiunto mediante l'applicazione di più piani nello sfondo di ogni scena; ogni piano è però disegnato, a differenza dei piani di Fleischer che sono invece costruiti.

«Biancaneve» viene presentato in tutte le Nazioni doppiato nelle rispettive lingue. La edizione italiana, diretta da Luigi Savini, è riuscita, secondo il parere dello stesso Disney, la più aderente all'originale.

«L'orribile verità» è stato diretto da Leo McCarey. Il nome di questo regista americano venne legato per qualche tempo a uno dei film comici di Eddie Cantor. Ma Leo McCarey pensò quindi di dedicarsi a un tipo di film più impegnativo, magari anche arguto ma non semplicemente comico: un film umoristico nel senso più ortodosso della parola fu «Il maggiolino», in cui Charles Laughton sosteneva per la prima volta un ruolo umoristico; c'era stato soltanto il breve precedente di «Se avessi un milione!» in un film più recente Leo McCarey dimostrò delle qualità di fine psicologo: «Cupo tramonto».

Pas.

Diciamo subito, per notare un punto al film che gli amanti delle «corride», per quanto ridotte, con relative emozioni, avranno di che scodiciare la propria curiosità. C'è anche un passaggio sensazionale dalla neve della Svezia al sole ardente ed alla flora tropicale d'un'isola sudamericana. Il padrone di quest'isola, padrone vero nel senso feudale, tanto che gli si inchina e gli obbedisce il residente ufficiale, è un magnifico tipo di creolo, il signor Pedro de Avila, che l'attore Karl Martell impersona in modo superiore ad ogni elogio. Nel primo tempo è più giovane di dieci anni che nel secondo, ma per il gusto femminile è preferibile maturo. E il gusto femminile raramente s'inganna. S'inganna certo il maschio che ha trovato la protagonista, la svedese Astreed, e cioè l'attrice Zarah Leander, meno interessante, benché sia la vera donna fatale, piena di contorcimenti, nel corpo, nelle mani, e nella bocca, ma con una reale fissità nel resto del viso, tanto da invecchiarla. E la parte non è di quelle che fanno apparire intelligente una donna. S'innamora la svedese del creolo, e lascia partir la zia per la Svezia, ove si trova un medico celabre, per quanto assai giovane (è un vero castro americano) così giovane da scendere in siltà una scala. Questo professore, con un collega brasiliano, sbarazzano al par di lui, si reca nell'isola ove Astreed vive da dieci anni col marito, per certi studi batteriologici sopra una febbre fulminante che decima quella popolazione. Non si capisce bene perché Pedro de Avila non li accolga come liberatori: no, vuol tenersi la sua febbre come se fosse un tesoro. Ed è geloso del professore sbarazzano svedese, che dieci e più anni prima aveva fatto l'occhio di Astreed. Come finisce tutto questo il lettore saprà, se ne avrà voglia. Notiamo alcuni ricchi interni e qualche pittoresco esterno. E l'«Habanera»? Già: è una canzone che Astreed ascolta al principio e canta in fondo: l'ascolta e la canta quando si innamora, ciò che le succede ben due volte nel film. La si canta e balla anche sopra un battello, che assiste a due partenze di pirata: le due scene sono identiche, storicamente ciò si chiama un ricorso, cinematograficamente, credo, un'economia. E mi pare che non ci sia altro da dire.

Alessandro Varaldo

## Noi e la gonna

In questo film banale, l'unico attore a posto è un cane. L'unica sequenza a posto è quella del medesimo cane. Tutto il resto, l'azione, attori, trovate, scenari ecc., cani e cagnate fuori posto. A me, personalmente, questa famosissima coppia di comici non è mai andata giù. Il grasso mi ha sempre fatto invincibilmente schifo: il magro mi ha sempre fatto insormontabilmente orrore. Dico orrore. Quella sua faccia morta, quei suoi occhi di testuggine decrepita, quella sua inerzia pesante e attona, mi hanno fatto sempre pensare a un cadavere illecitamente fermato sull'orlo della putredine; mi hanno turbato come una cosa che fosse insieme viva e morta, una scarna entro la quale circolasse un sangue tiepido, per esempio: un'immagine di un essere favolosamente dipinto riassommatato con un palpito incerto alla vita da età paleontologicamente remote. Tutto questo, è chiaro, non mi ha mai fatto ridere. In questo film, in cui i due comari appaiono in veste montanara di venditori di trappole per sori (trappole e sori che non si vedano mai) tutto questo è portato al parossismo, con l'aggravante che è sommerso in una palude senza riva di melensaggini.

Unico conforto in quella lunga agonia m'era il pensiero che la coppia si è finalmente divisa e che la produzione americana responsabile di simili abbinamenti, non potrà più per molto tempo iniettare sieri imbecillizzanti nel sano organismo dell'intelligenza italiana.

Dicevo che in tutto questo eterno film una sola sequenza si salva: ed è quella in cui è protagonista un cane. Un magnifico cane del San Bernardo al quale il «magro» tenta, con tutte le astuzie di sottrarre subdolamente il barileto di cognac che il buon bestione porta appeso al collare e giustamente considera sacro all'uomo pericolante che è sua missione soccorrere. Riuscito vano ogni tentativo, l'uomo ha un'idea veramente geniale — la trovata è di evidente sapore charlotiano — creare la situazione per cui il cane debba lui stesso, per dovere professionale, mollare l'agognato liquore. E infatti, con le bianchissime piume di una pattuglia di poliziotti che va distrattamente sennando, crea una favolosa nevicata, sotto la quale si butta giù a giacere invocando lamentosamente soccorso. Il buon cane, allora, toccato nel più vivo del suo cuore di salvagente, accorre mugolando di trepido zelo, gli si accovaccia sopra, porge il collo perché le mani frementi del moribondo, possano comodamente scarpate il vietato barileto. Questa scena è veramente gustosa. Ma per tutto merito del cane, ripeto: un attore di razza: sobrio, naturale, attempato, fornito di un senso acuiscono della progressione e del limite, e così fonologico e così fonologico, che se in tutto questo ha merito il regista, non esiterei a consigliare il bravo John Blystone a lasciare andare i divi e le dive per consacrarsi tutto alla nobile arte di ammassarsi di cani.

Giuseppe Zucca

ANNO I - N. 48 - ROMA 24 DICEMBRE 1938 - XVII

# Film

SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO TEATRO E RADIO

Direttore **MINO DOLETTI**

SI PUBBLICA A ROMA OGNI SABATO IN SEDICI O DODICI PAGINE UNA LIRA

DIREZIONE E REDAZIONE: ROMA - Via del Sudario, 28 - Telefono 561.635. - AMMINISTRAZIONE: Piazza del Collegio Romano, 1-A - PUBBLICITÀ: Milano, Piazza Carlo Erba, 6 - ABBONAMENTI: Italia, Impero e Colonie: anno L. 45 - semestre L. 23 - Estero: anno L. 70 - semestre L. 36

Per abbonarsi inviare vaglia o assegno all'Amministrazione, oppure versare l'importo in contante corrente postale - Roma 1/24910.

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

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

**TUMMINELLI E C. EDITORI**

LA TESTATA DEL N. 48 DI «FILM». — La testata di questo numero si riferisce al film «Io, suo padre» della Scalera, diretto da Mario Bonnard e interpretato da Evi Magliati, Augusto Lanza, Ermínio Spalla e Mariella Lotti.

# Soggetto per film

NOVELLA CINEMATOGRAFICA DI WILLIAM SAROYAN

William Saroyan, uno dei più noti scrittori americani di oggi, è stato di recente a Hollywood come altri suoi colleghi, tra i quali William Faulkner, scrittori, tutti, considerati "difficili" e per i quali i produttori mostravano diffidenza. Tuttavia Saroyan si accinse al lavoro e preparò uno scenario per film. Ma i produttori lo consideravano inadatto; Saroyan, allora, ne preparò un altro che, appena finito, considerò da buttar via. Lo aveva scritto per dispetto. Ma i produttori dissero: "Ecco, adesso cominciate a ragionare". Saroyan era di un parere diverso, del tutto opposto, anzi. Rinunciare alla propria intelligenza non voleva, e abbandonò Hollywood. Questa novella, — non c'è dubbio — risente un po' della sua amara esperienza.

Su nel bar di Izzy, una sera, un giovane genio in pantaloni di cotone mi si avvicinò e: — Mi dicono che siete uno scrittore — mi disse — lo ho un magnifico soggetto di film; solo mi serve che qualcuno del mestiere me lo scriva. Lo scriverete io, ma debbo guadagnarvi la vita, e quando esco dall'ufficio, la sera, sono troppo stanco per scrivere.

— Era un po' ubriaco. Ma non sono mai troppo ubriaco e mai troppo occupato per non dar retta a un collega.

— Su, — gli dissi, — raccontatemi il vostro soggetto. Se è buono, lo scriverò e convinceremo la Metro-Goldwyn-Mayer a farne un film. Che succede, sentiamo?

— Chunque si è visto stampare una novella in una rivista a grande tiratura ed ha circolato un poco, ha incontrato come me una quantità di tipi con soggetti da cui si farebbero film straordinari. Il mondo è pieno di gente con soggetti di film, inediti, ma quelli che fanno i film pare che non incontrino mai gli altri, o, se li incontrano, non li stanno a sentire. Ne segue che i film correnti prodotti in questo paese sono povere cose, anche in technicolor, anche se hanno per interpreti Clark Gable, John Barrymore, Norma Shearer o chiunque altro. Quelli che fabbricano i film non ci tengono affatto a fare dei buoni film, ecco tutto.

Su da Izzy almeno ottantasette meravigliosi soggetti di film vengono raccontati ogni notte, ma nessuno viene girato mai. — Non c'è molto da raccontare — disse il giovanotto. — L'idea è questa. Farò qualcosa, dice lui. Non voglio essere un impiegatuccio tutta la vita. E scade su un piroscato diretto a Sciangai.

— Chi? — domandai.

— Il tipo, — disse il giovanotto — Clark Gable.

— Ah, dissi io, — Clark Gable. Farò qualcosa, dice. Che cosa?

— Salendo sul ponte urta contro la ragazza.

— Quale ragazza?

— Joan Crawford.

— Ah, Joan! E che succede?

— S'innamora.

— E il ragazzo fa qualche cosa di straordinario?

— Non subito. Alla fine.

— Ho capito, — dissi, — Che cosa fa?

— Sposa la ragazza.

— E al denaro avete pensato? — chiesi.

— Chi ne ha, dei due?

— Lei, E' qui che cominciano le difficoltà.

— Oh, — feci, — Le difficoltà, sicuro.

— Ecco, il giovanotto non è tipo da farsi mantenere, così, quando scopre che la ragazza è ricca, rifiuta di sposarla.

— Perché? — chiesi.

— Pensa che non deve sposare una ragazza ricca, anche se l'ama. Così litigano.

— Per scherzo, — dissi io, — Niente di grave, vero?

— Litigano sul serio, invece. La ragazza deve sposare qualcuno prima che la nave giunga a Sciangai, altrimenti non eredita i diecimila milioni di dollari.

— Quanti milioni di dollari? — chiesi.

— Diecimila.

— Vi sembrano sufficienti? — chiesi.

— Per vivere comodamente, voglio dire.

— E' una bella somma.

— Accade sciochezza, dissi io, — E poi che accide?

— Bè, il fidanzato della ragazza è un banchiere di mezza età, piuttosto ripugnante. La ragazza non vuole sposarlo. Come vedete, la parte della ragazza è molto originale.

— Eccome, — feci io.

— Dopo che il giovanotto e la ragazza hanno litigato, la ragazza dice che spererà il banchiere, ma solo per far ingelosire il giovanotto.

— Vedo qui un'altra scena madre — interruppi.

— Certo, il capitano dispone dunque ogni cosa per celebrare il matrimonio sulla nave. Qui l'azione precipita. E' tutta una successione rapida di colpi di scena. I pirati cinesi s'impadroniscono della nave, e un cinese decide di sposare lui la ragazza, senza la formalità del matrimonio, si capisce. Il banchiere, che è spaventatissimo, non se ne cura, ma il giovanotto odia il suo rivale. Costui è un cinese raffinato, e parla l'inglese meglio di chiunque altro, sulla nave.

— E poi?

— Il cinese penetra nella cabina della ragazza e si mette a inseguirla.

— Maleducato — feci io.

— Il cinese insegue la ragazza per tutta la cabina, ma a un tratto il giovanotto abbatte la porta. Il cinese e il giovanotto fanno a pugni. Il cinese riesce a stendere in terra il giovanotto, tira fuori il pugnale e sta per ficcarglielo nel petto.

— Dove? — chiesi io.

— Dritto nel cuore. Ma la ragazza sbatte una sedia sulla testa del cinese.

— E' amore vero, non si discute.

— Intanto alla nave giunge un cablogramma in cui si prega il capitano di arrestare il banchiere per truffe e bigamia.

— Sciochezza.

— E fors'anche un assassino. Il film finisce con un primo piano del giovanotto e della ragazza che si baciano.

— Che finale!

— Beh, che ne pensate?

— E' bello! — dissi.



Allegria e ottimismo nel film francese (il produttore è l'ebreo Pressburger) "Prigionieri senza sbarre".

## Una polemica interessante Il marchese Lucera è esistito?

Il successo ottenuto dal film tratto dalla commedia di Gherardo Gherardi, "I figli del marchese Lucera", rende interessante una polemica sorta a proposito della verosimiglianza del soggetto. Ecco una lettera dell'autore:

Caro direttore, ti prego di dare spazio a queste mie brevi dichiarazioni suggerite dalla lettura delle critiche, tutte benevoli del resto, al film che la casa Scialera ha lanciato in questi giorni, traendolo dalla mia commedia « I figli del marchese Lucera ». Ho avuto l'impressione, molto lusinghiera del resto, che la critica cinematografica abbia preferito in questa occasione esercitarsi sul campo teatrale, e, anziché parlare del film come tale, abbia voluto rifarsi alla commedia. Vero è che qualche critico afferma che il film conserva tutti i pregi (anzi li accresce) e tutti i difetti della commedia. Ma, infine, non si parla che della commedia. Io sono di quegli autori su quali la critica esercita una enorme influenza. Patisco di tutti i dubbi, specialmente sulle opere che escono dalla mia fantasia. Mi basta che un critico accenni a una obiezione qualunque, anche di passaggio, perché la mia povera coscienza estetica cada in preda a tutti i tormenti. Voglio dire, insomma, che accetto tutte le critiche, da tutti, patenti o non patenti, competenti o no, professionisti o dilettanti, perché ritengo che tutti abbiano diritto di parlare dell'arte che son chiamato a godere. Ma questo affare della inverosimiglianza della mia trama non mi va giù. Ci sarebbe qui da fare un lungo discorso sulla verosimiglianza dell'arte, la quale, lo so, non ha alcun rapporto col vero della vita, ma soltanto col vero dell'arte e si misura sulla base delle stesse leggi intime dell'opera proposta all'esame. Dunque, se un critico dice che quel che il marchese Lucera ha fatto è inverosimile, non vuol già dire che egli ritiene non possibile quel che il marchese ha fatto, ma che dall'opera d'arte gli atti del marchese non escono esteticamente giustificati. E su questo terreno io non avrei il diritto di mettere bocca. Perché non sono io, autore, il più qualificato a discutere dei risultati della mia creazione. Tuttavia, poi che qui non siamo di fronte a cose scolastiche, come i pasti di Gargantua, ma di fronte a cose assai più vicine alla nostra vita, poi che inoltre l'inverosimiglianza, non sarebbe già nello sviluppo dell'opera, ma nelle sue radici, nelle sue premesse nei suoi dati iniziali, credo di avere il diritto di dire una parola. Il riconoscimento di un bastardo non è cosa dell'altro mondo, anche se non risponde a un dovere morale. A fin di bene, queste cose accadono spesso. Non sono inverosimili. Che cosa c'è di inverosimile nel fatto che esse possano accadere per cause non oneste? Ma, si dice, per uno va bene, ma per l'altro? Ora, qui non è il caso di parlare di verosimiglianza, che è già ammessa a priori per un caso. Si tratta di vedere se la logica del sentimento iniziale funziona. Ora, francamente, a me pare proprio che funzioni. Posso ascoltare, compunto, i giudizi estetici sull'opera mia, ma in fatto di logica ho il diritto di parlare. Funziona. Anzi, non c'è altro che funzioni se non questa fatalità d'un errore che ne trascina altri, come conseguenze ineluttabili e indiscutibili. Tanto è vero che il marchese Lucera esistito. Non esiste quel signore che ho inventato io, con quelle caratteristiche morali, quella personalità svagata e in fondo bonaria che bastardi, ma esiste un tale che, non tre bastardi ha riconosciuto, ma sette, allo scopo appunto di farsi mantenere. L'uomo della mia fantasia si redime, tutti si redimono nel concetto di famiglia. Nella realtà invece la cosa finì davanti a un tribunale fiorentino dove quel vecchiccio, che non aveva avuto la fortuna di imbarcarsi in una paternità vera; fu condannato alla prigione. Del resto la mia commedia non è un riconoscimento di bastardi, ma in ben altro. Tanto è vero che la critica drammatica, quando dovette giudicarla non toccò nemmeno questo tarlo della verosimiglianza, perché una volta veniva su dalla commedia; ed era l'universale bisogno del focolare che era volta acceso, non si spigne mai più. E questo non è inverosimile.

Grazie, direttore.

Gherardo Gherardi

## Lettere

Ai produttori italiani

Carissimi produttori, non so se vi siete accorti — forse no — che nel discorso pronunziato domenica a Carbonia dal Duce, c'è un magnifico soggetto per film. Forse no: non ve ne siete accorti perché i discorsi del Duce non sono commedie francesi. Tuttavia, il magnifico soggetto per film c'è: ben delineato, ben spiegato, perfino svolto nei minimi particolari. Eccevi le precise parole:

« Quando dodici mesi or sono appena, giunsero qui i primi disegnatori che dovevano tracciare le linee del nuovo Comune, essi trovarono una landa quasi completamente deserta: non un uomo, non una casa, non un sentiero, non una goccia d'acqua: solitudine e malaria ».

E poi: « I primi tempi furono tempi di pionieri, durissimi: non c'era nulla e bisognava creare tutto ».

Non so se vi siete accorti che qui c'è un magnifico soggetto per film: la landa, il fango, la miniera, la dura lotta contro una terra nuda, gli uomini neri, affumicati, curvi tenaci; questa volontà, questa necessità di riuscire; c'è perfino l'amore (che cos'è questo, se non amore?)... Non so, ripeto, se ne siete accorti. Ad ogni modo, ho creduto opportuno segnalarvi l'idea. Consideratela come un benefico dono di Natale e abbiatevi vostro affezionatissimo, eccetera, eccetera.

D.

## Costume

delle 22,30

In America, paese dei gangsters, non accade ciò che accade in Italia alle prime visioni dei film italiani.

Noi andiamo al cinematografo tutte le sere e vediamo tutti i film italiani e stranieri che si proiettano nel nostro Paese. Alle prime dei film americani, o francesi, o inglesi, il pubblico fa la « coda » davanti ai botteghini e qualche volta assiste allo spettacolo in piedi, o seduto sui gradini delle logge. E' una cosa commovente. Tanta passione e tanto fervore toccano proprio il cuore. La proiezione si svolge fra il più religioso dei silenzi e alla fine, se lo spettacolo ha divertito, viene giù il teatro. Vogliamo dire che gli applausi si sprecano. Se invece lo spettacolo ha deluso, qualcuno, uscendo assieme allo amico, o a braccio della moglie, commenta: « Anche gli americani, però (oppure « i francesi », se il film è francese), anche gli americani fanno dei film stupidi! Non c'era proprio niente, non ti pare? » L'amico, o la moglie di quel « qualcuno » ammette che, sì, anche gli americani « si sono messi a fare dei film dozzinali », ma che, in fondo, hanno sempre dei bravi attori, anche se adesso « perfino Luisa Rainer è andata molto giù ». Il discorso continuerà su questo tono magari fino a casa, magari fino a letto. In mezzo ad uno sbadiglio, rigirandosi fra le lenzuola, uno dei coniugi, prima di prender sonno, ripeterà per la centesima volta che il film è stupido, sì, ma « hai visto che scene, che costumi, che stazzo? ».

Discorso accademico, onesto, calmo come vedete; e voi sarete certamente stati testimoni le mille volte di un simile dialogo, e forse voi stessi ne sarete stati qualche volta protagonisti.

Alle prime dei film italiani, invece, le cose si svolgono in ben altra maniera. Prima di tutto niente « coda » davanti ai botteghini dei biglietti e niente ressa nella sala. Il pubblico (uno strano pubblico che ricorda singolarmente le descrizioni roman-

tiche delle riunioni dei cospiratori dell'Ottocento) entra nella sala buia alla spicciolata e si dispone nei sedili a gruppetti sparsi di due tre quattro. Qua e là, negli angoli più remoti, specialmente in platea, di dietro, nell'ombra più profonda sotto la loggia che sovrasta le poltrone nere, si rinfocano strane persone isolate, solitarie, incappottate, accigliate. Si tratta di « gente del mestiere » che alla luce del giorno, nelle trattorie frequentate da cinematografari e negli stabilimenti di produzione, stringe con effusione le mani e dice vezzose parole piene di erre di esse e di zeta a coloro che sono stati autori e protagonisti della pellicola che ora l'implacabile macchina sciorina fra i carboni striglianti e la lente d'ingrandimento.

I primi dieci minuti di proiezione si svolgono nella calma solenne che si verifica sempre in aperta campagna pochi minuti prima che scoppi un temporale. L'aria è ferma, estatica nel cielo senza trasparenza. L'uomo si sente, per un attimo, solo nel silenzio e nell'ineluttabilità. Ma finalmente un brivido percorre le cime delle piante come un rapido strappo sulle quarantasette corde di un'arpa, e l'incanto è vinto. L'uomo non si sente più solo, non è più soggiogato dal mistero della natura e fa ciò che deve fare, valga a dire ciò che ha premeditato di fare.

Chi non ha assistito a queste viltà, o non vi ha prestato attenzione penserà che l'uomo si sia messo a fischiare apertamente, coraggiosamente, spavaldamente. No! Il nostro uomo, agitandosi nel buio e struscando le scarpe contro il pavimento, fabbrica suoni, rumori, versacoli e scricchiolii che hanno il magico potere di essere contagiosi. Così si crea il disagio, la distrazione, l'insoddisfazione. Poi l'uomo zuffola. E' una trovata, non c'è che dire. L'uomo zuffola, fischietta, zirla, chiacchiera, squitisce, fringuelleggia. Come abbiamo detto? Sembra, ad un certo momento. Topi e uccelli di tutte le specie si destano in un'alba felice della loro vita e fanno le prime prove a mezza voce, prima dell'aurora ardente.

Il novantamove per cento dei film italiani viene sepolto così alla « prima » a Roma, nella proiezione dalle 22.30 alle 24.

Ora, sarà perché noi, essendo nati in campagna fra i contadini schietti e leali, ci meravigliamo facilmente di tutto, ma abbiamo l'impressione che un costume simile disonori la cinematografia, la città, il Paese.

A differenza degli spettatori che vanno alle prime dei film stranieri, questi fringuelli che si recano alle prime dei film nazionali sono pieni di odio, di rancore, di disprezzo. Se si tratta di cinematografari (attori o autori), si agitano nel buio la collera che hanno incoincidentalmente accumulata contro se stessi, perché essi erano ieri sullo schermo con i loro nomi; i loro volti e le loro voci sgraziate, e quelli che ora recitano, o i cui nomi fanno bella mostra sullo schermo, erano allora esaltatamente in queste poltrone, in quest'ombra, a zirlare, a squittire, a tossire.

Che collaborazione, che mutua assistenza, che concordia di sforzi e di intenti volete aspettarvi da gente che nella grande maggioranza si disprezza, si diffama, si inganna, si tradisce?

Il pubblico borbotta, giura che non andrà mai più al cinematografo, ma poi i suoi soldini li porta anche nelle casse del film italiano, e prova ne sia che nessun film italiano, per orrendo che sia stato, ha chiuso la partita in perdita.

Che vuole, dunque, questa gente superiore, fatale, ispirata?

Gastone Martini

## Madrigale a Luisa Rainer

Il viso, mentre sei intrisa  
ancora di lacrime,  
pallida Luisa,  
nei tuoi occhi  
sembra il sole  
su i fiocchi  
dell'ultima nevicata  
d'una misteriosa vallata.

Esile mio,  
non è crudele gioco  
bruciarsi al fuoco  
del sacrificio  
a poco a poco  
e tremare così  
nella profonda pelliccia  
di petit gris?

Tu scherzi coi baci,  
li inseguì, li fermi  
come topi,  
gattina che ti compiaci

nel gomito degli schermi  
tra complicazioni  
di celesti moine  
e di disperazioni.

Eppure s'è rifiugiata,  
o Luisa, nei tuoi occhi  
di piccola malata  
tutta la tua vita  
e non si spengerà  
nemmeno nell'infinita  
spasmodica voluttà  
d'una interminabile  
telefonata.

Fuori cade la neve  
e il mondo è tutto un eguale  
immenso bosco incantato  
d'alberi di Natale.

Neopalladio

— Vi sembra abbastanza interessante?

— Fa rimarcare senza fiato — dissi — specie la scena dove il cinese insegue la ragazza.

— Ero certo che vi sarebbe piaciuto — disse il giovanotto. — Credo che ci convenga farne prima un romanzo, e poi venderlo a una casa cinematografica.

— Lo farei con grande entusiasmo — dissi — ma proprio l'altro ieri ho deciso che non avrei scritto più.

— Perché?

— Non ne potevo più — risposi. — Sempre le stesse storie, continuamente.

— Ma il mio soggetto è nuovo — disse il giovanotto. — Pensate al cinese. L'orientale contro l'occidentale!

— Sì, certo — dissi — ma, come vi ho detto, ho rinunciato a scrivere l'altro ieri. Scrivetelo voi, il romanzo.

— Credete che me lo stamperanno?

— Sarebbero degli idioti, a rifiutarlo.

— Che stile mi consigliate di usare?

— Oh — dissi — non vi curate dello stile. Mettetelo sulla carta come vi viene, dopo le ore d'ufficio, e scoprirete poi che è pieno di stile. Quando l'avrete messo giù, ve ne rimarrà abbastanza per altri due o tre film.

— Ho un po' di paura della mia grammatica — disse il giovanotto.

— A questo, poi, non pensate affatto. La grammatica sarà parte del vostro stile, della vostra originalità. O prendo un grammo grosso, o voi siete un genio.

— No — rispose il giovanotto. — Ho soltanto tante idee per libri e film, ecco tutto. Ne ho dimenticate già quante basterebbero a far dodici libri e dodici film, almeno.

— Scrivetelo! — dissi. — Non lasciate che si perdissero. Non sapete che perdete denaro ad ogni minuto che passa?

— Avete una matita? — chiese il giovanotto.

— Ho paura di no. Ho rinunciato a scrivere l'altro ieri.

— Perché diavolo? — chiese il giovanotto.

— Quello che scrivevo non andava bene per il cinema. Vendevo ogni tanto una novella, per trenta o quaranta dollari, ma ideavo per il film non ne avevo. Speravo che me ne venissero, dopo un po', ma siccome non sono venute, ci ho rinunciato.

— Peccato! — disse il giovanotto. — A me ne vengono continuamente.

— Lo so — dissi. — Se vi decidete a metterle sulla carta, sarete famoso e ricco in un baleno.

— Vi racconterò un'altra idea che ho per un film — disse il giovanotto.

— Joe, — chiamai io.

Joe si avvicinò al nostro tavolo.

— Joe — gli dissi — eccoti dieci cents. Vammi a comprare una matita.

Joe andò da Izzy, e Izzy cercò qua e là e tirò fuori una matita, anzi un mozzicone di matita. Joe lo lo portò, e io lo diedi al giovanotto.

— Sentì — gli dissi — non hai un minuto da perdere. Ecco una matita già affilata. Prendila, vattene a casa e scrivi le tue idee sulla carta. Su qualunque specie di carta. Lincoln scrisse il suo famoso discorso su una vecchia busta.

Il giovanotto prese la matita, ma non se ne andava.

— Avevo pensato — disse — di svagarmi un po' stasera e di cominciare a scrivere domani.

— No, — dissi — hai torto. Vai subito a casa e mettili al lavoro mentre le tue idee sono fresche.

— Va bene — disse il giovanotto.

Mise la matita nella tasca interna della giacca, si tirò il cappello sugli occhi e scese le scale.

— Joe, — dissi io — portami tre birre.

William Saroyan

(Traduzione di MARINA)

Non ci siamo dimenticati dei "giovanotti", anzi... E nel prossimo numero parleremo ancora ampiamente di loro, dando i risultati del censimento da noi fatto ed esponendo quali sono le nostre idee circa la possibilità di risolvere il problema.

# Radio e giornalismo

La radiocronaca della nascita di Carbone, trasmessa domenica alle 20, ha seguito l'avvenimento di alcune ore (il tempo di portare in aereo a Roma i dischi incisi, dato che condizioni tecniche non hanno consentito la radiodiffusione sul posto); ma è arrivata al pubblico oltre mezza giornata prima della stampa quotidiana. Alla autenticità, emotività e precisione della radiocronaca poco o nulla aggiunsero, poi, — né avrebbero potuto — i servizi giornalistici.

Durante le giornate di Monaco, le informazioni giunsero alla totalità della popolazione — comprese le redazioni dei giornali e i Ministeri — a mezzo della radio; non si diceva: «Ho letto sul "Corriere della sera", ho letto sul "Giornale d'Italia", ho letto sulla "Gazzetta del popolo"; ma "Radio Berlino" ha detto, "Radio Parigi" a tale ora annunciava, "Radio Londra" ha comunicato cinque minuti fa...» Quanti ascoltatori della radiocronaca di Verona lessero poi gli articoli degli inviati speciali? Certe descrizioni postume di avvenimenti a cui il lettore ha già assistito con un senso, l'audio, assumono la tetraggine degli atti notari.

Monaco è stata la riprova che in fatto di notizie l'umanità ha cambiato fornitore: prima le acquistava dal giornale quotidiano; oggi le chiede alla radio. Sul nascente è stata la radio a lavorare sui giornali: i bollettini radiotelevisivi ripetevano le notizie della stampa quotidiana. Oggi sono i giornali a lavorare sulla radio; i discorsi politici, ad esempio, non vengono più telegrafati o telefonati dai corrispondenti, in testi affrettati o riassunti; il loro testo originale, così come l'oratore lo pronuncia, è captato dagli stenografi direttamente nelle redazioni.

Fino a qualche anno fa il giornalismo alimentava e dirigeva l'opinione pubblica. Oggi può dirigerla soltanto. L'alimentazione di essa è passata alla Radio. Oggi il lettore ne sa spesso più del quotidiano quando questo è messo in vendita; nelle città è più aggiornato di due ore, nelle campagne, a volte, di 24 ore. Nelle campagne il giornale arriva col suo titolo su un tuo colonne quando il fatto che esso annuncia è in ogni caso superato, spesso smentito dalla radio. Il « fedele abbonato della provincia » vede così scossa alle fondamenta la fiducia che aveva nel suo foglio, apre più di frequente la fonola, e il sabato acquista i settimanali illustrati. Da qualche anno, infatti, il numero dei quotidiani è ridotto alla metà, gli edicolanti sono decuplicati.

Si dirà: non tutti ascoltano la radio. Non conta. L'ascolteranno. Chi è abituato alla radio, cerca nel giornale la precisazione della notizia, il particolare significativo, la interpretazione dell'avvenimento e, per qualche anno ancora, fino a quando non entrerà in esercizio la televisione, vi cercherà la fotografia.

Ne consegue che il giornalismo, per adeguarsi alle mutate esigenze dei lettori, dovrà cambiare la sua attrezzatura, mettersi in condizione di dire non più come sono andate le cose, ma quel che esse significano; percorrerà a ritroso il cammino fatto da quando ha basato la sua fortuna sulle informazioni, sulla quantità e sulla freschezza delle informazioni. I Direttori che hanno creato l'attuale tipo di giornalismo dicevano: «Fatti mi ci vogliono, fatti in quantità superiore a quelli del mio concorrente, e detti qualche ora prima di lui». Da ciò le edizioni straordinarie, la corsa in velocità alla piazza o alla ferrovia.

E' per dare rilievo alla informazione che è stata cambiata la presentazione tipografica dei giornali. I titoli a tre righe, con due sottotitoli di altre tre righe l'uno, sopra una notizia magari più breve del titolo stesso, erano dettati dal criterio di far sapere al lettore, in un rapido sfogliare di pagine, quel che è avvenuto nel mondo. Poiché il lettore, adesso, sa già tutto, o quasi, decise l'interesse di quei titoli.

E, badate, da noi la radio ha appena cominciato la sua concorrenza al quotidiano. Finora si è limitata a radiodiffondere, per tutta l'Italia, un bollettino unico tre volte al giorno. Verrà il momento in cui si troverà conveniente radiotrasmettere da ogni stazione un bollettino diverso che dia informazioni politiche di interesse nazionale, di politica locale, di fatti del capoluogo e della regione, notizie che alla Radio saranno comunicate da appositi corrispondenti e reporter. Esempio: all'una udremo: «Un'ora fa si sono scontrate in via tale le macchine numero ecc...». Alle ventitré: «Al Reale c'erano Tale e Talaltro, tante chiamate a primo atto ecc...». Ogni sede dell'Eiar avrà una propria redazione con un direttore responsabile, un redattore politico, uno sportivo, uno teatrale, e via di seguito.

Quando, e non passerà molto, ciò sarà avvenuto, la stampa quotidiana vedrà l'antica clientela abbandonare un altro importante reparto: la cronaca. Si dirà: ma il giornale dura, mentre la radio si volatizza. Il lettore apre il giornale quando vuole, mentre la radio si apre ad ora fissa. Si ascolta la radio facendo ginnastica o guidando un'automobile, mentre chi legge un giornale non può fare niente altro. Il giornale permette al lettore di ricentrarsi, di rileggere un periodo, un articolo: la radio no.

In questa differenziazione dalla radio bisognerà ricercare la fortuna del giornalismo di domani.

Battuto nel campo dell'informazione, dell'attualità, il giornalismo riprenderà i generi decaduti da quando esso, trasformandosi in venditore di notizie, è divenuto industriale, spesso grande industria. Tornerà in voga il commento, la inchiesta, la critica. L'articolo firmato riprenderà il sopravvento sulla notizia anonima.

La Radio fornirà la materia prima. Il giornale la elaborerà: trasformerà l'informazione in « opinione ».

## Lamberti Sorrentino

Al ristorante di Cinecittà sta pranzando Ugo Ceseri insieme ad un gruppo di attrici. Dopo aver mandato giù una porzione tripla di spaghetti, Ceseri attacca alla bistecca.

Ad un tratto si ferma: gli è venuto il singolo. Prova a bere un bicchiere d'acqua, manda giù un cucchiaino di zucchero ma, visto vano ogni tentativo, scoppia in pianto: «E' proprio lui, il mio vecchio cavallo che ho venduto... e me lo hanno servito per bistecca».



L'attore inglese Robert Donat, in una bella scena di "La cittadella", il film M.G.M. che è stato prodotto in Inghilterra per la regia di King Vidor. La trama è tratta dal noto romanzo di Cronin. Con Donat, è interprete del film Rosalind Russell.

Chi osa dire che non ce n'è bisogno?

# Regaliamo idee ai produttori

Cominciamo a pubblicare le "idee per film" che ci pervengono dai lettori. Tutti possono collaborare a questa rubrica: noi pubblicheremo le idee più interessanti e originali, commentandole, di volta in volta, ed esaminandone le possibilità di realizzazione.

## Dogali, Macallè, Amba-Alagi...

Un lettore di Milano (la firma è incomprendibile), ci scrive, domandandoci se non crediamo che episodi come quelli di Dogali, di Macallè, di Amba Alagi, di Adua, o figure come quelle di De Cristoforis, Toselli, Galliano, potrebbero costituire materia cinematografica. Certo, rispondiamo. L'idea dovrebbe senz'altro essere presa in esame da qualche produttore nostro. E vogliamo anche dire che, dati i precedenti, può essere a nostro avviso il più indicato a tale scopo.

Eugenio Fontana, che ora produce film per la Meditteranea e che ha prodotto in passato i film africani "Squadron bianco", "Semine di bronzo" e "Sotto la Croce del Sud", ci sembra il produttore meglio indicato. Dovendo fare, poi, il nome di un regista, suggeriremmo Augusto Genina.

Un'altra cosa vogliamo aggiungere. Ai Littorali di due anni or sono il concorso di prosa-narrativa era rivolta alla biografia di un pioniere d'Africa: riprendere in esame i manoscritti primi classificati in quella prova non riuscirebbe inopportuno ad un produttore che volesse fare dei film veramente italiani.

## L'Accademia aeronautica

Due idee ci vengono suggerite da Anna Segà (Verona). Una, che ci pare da prendere in buona considerazione, è di fare un film che abbia per sfondo l'Accademia aeronautica. Ottimamente. Noi abbiamo visto infatti numerosi film americani sulle accademie aeronautiche: film che hanno avuto notevole successo anche presso il pubblico italiano. Di quelle accademie conosciamo il funzionamento, abbiamo assistito all'entusiasmo degli allievi, partecipato a quell'entusiasmo.

## Da Colombo a Goldoni

Un lettore che firma Liri propone alcune vite filmate: la vita di Pacinotti, la vita di Goldoni, Cristoforo Colombo e la scoperta del l'America, Ippolito Nievo, Nazario Sauro, Giovanna d'Arco.

Giovanna d'Arco è apparsa più di una volta sullo schermo; in un film muto con la Jacobini, nel famosissimo film di Carl Th. Dreyer, in un film di Uicky con la Salloker; non sarebbe, quindi, urgente fare un altro film sull'argomento. Oltre alla vita di Ippolito Nievo, Liri propone una riduzione cinematografica delle "Confessioni di un Italiano". Già qualcuno ha avuto questa idea, anzi più di qualcuno. Nel 1935 un giovane regista-sceneggiatore, Ivo Perilli, si era dedicato alla riduzione del romanzo di Nievo. Ma la sua iniziativa, nonostante fosse considerata buona, è rimasta, come

le iniziative di altri sullo stesso argomento, lettera morta. Circa Cristoforo Colombo, Carmine Gallone vi pensa da tempo. Prima che egli vi pensasse, Massimo Bontempelli aveva scritto uno scenario e una ditta genovese aveva anzi iniziato le pratiche per la realizzazione di un film sullo stesso tema.

Quanto a Carlo Goldoni, già altre volte si pensò sporadicamente a questo argomento. Vi pensò tre anni fa un veneziano, Francesco Pasinetti, il quale, anzi, ne espose un progetto a qualcuno senza riuscire a farlo varare. Accanto a un progetto sulla vita di Goldoni, che avrebbe tra l'altro una prima stesura già fatta nei "Mémoires goldoniani" e la commedia di Paolo Ferrari "Goldoni e le sue sedici commedie", vi sarebbe da pensare a qualche commedia di Goldoni da ridurre cinematograficamente. Lo stesso Pasinetti ne propose a suo tempo quattro: "La Locandiera", "Il Ventaglio", "Un curioso accidente", "Il Bugiardo". Al Bugiardo ha pensato anche Camillo Mastrocinque, come ha annunciato "Film" nel suo penultimo numero. Un giorno infatti, Mastrocinque e Pasinetti si incontrarono per definire la realizzazione di questa idea e un produttore se ne interessò, ma, quando l'iniziativa pareva dovesse concretarsi, il produttore cambiò idea, perché il film che aveva da poco realizzato — primo ed ultimo — non aveva avuto successo alcuno.

Invece il Bugiardo potrebbe essere un film di successo. Molti attori nostri potrebbero volentieri aspirare al ruolo del protagonista. Un ottimo Pantalone potrebbe, poi, essere Cesco Bassoglio. Della Locandiera — progettata da Pasinetti per la interpretazione di Alida Valli — si è fatta un'edizione muta dodici anni fa. Recentemente, una ditta tedesca si è ispirata alla commedia goldoniana per un film che si svolge in tempi moderni, in una Italia di maniera. Del Curioso accidente, la cui azione si svolge in Olanda, si è parlato quando una ditta olandese si è messa in combinazione con

una ditta italiana per produrre un film. Ma poi l'idea è stata scartata e si è preferito realizzare "I tre desideri". Il Ventaglio non ha alcun precedente ma si tratta di una commedia che ha dei requisiti cinematografici non indifferenti, pure svolgendosi in un solo ambiente. Una buona sceneggiatura potrebbe dislocare l'azione in vari ambienti, ma per esempio, l'inizio del terzo atto, basato soltanto sulla musica, è già un magnifico pezzo di sceneggiatura.

## Dal Boccaccio

Alla nostra letteratura trecentesca, e precisamente a Giovanni Boccaccio, ha pensato il regista Renzo Renzi di Bologna, proponendo la riduzione cinematografica di "Andruccio da Perugia" integrata da altre novelle di Boccaccio come "Cisti formato" e "Cicciotta cuoco". La idea dovrebbe essere presa in considerazione da qualche nostro produttore. Noi la suggeriamo per esempio alla Scaleria Film che, avendo il gusto delle ricostruzioni e dei film in costume, troverebbe qui pane per i suoi denti.

Ricordiamo che due anni fa ci era un regista nostro, Carlo I. Braggiata, si è occupato di un'altra novella boccacciana: "Calandrino". Ne fu annunciata la realizzazione; e ma, poi, silenzio. Ettore M. Margadonna ne aveva fatta la riduzione. Non potrebbero, queste persone, essere interpellate da un produttore volenteroso, per richiamare alla ribalta l'idea?

## Il "Malavoglia"

Ancora Renzo Renzi propone la riduzione cinematografica dei "Malavoglia" di Giovanni Verga. Al grande romanzo siciliano più d'uno ha pensato, fino ad oggi, ma ogni iniziativa si è, poi, arenata. Infine il Renzi propone la riduzione di "Ceneri di Grazia Deledda". "Ceneri" è stata già tradotta sullo schermo, ai tempi del muto, nel 1916, interpretate Eleonora Duse

# DIARIO SEGRETO DELLO SPIETATORE CATTIVO

## Sabato

Dopo aver visto «Partire», posso escludere in piena coscienza che, in Italia, esista un datore di lavoro tanto bizzarro da tollerare, nella propria azienda, un soggiorno di durata superiore al quarto d'ora ad un dipendente come quello che, nella vicenda, impersona Vittorio De Sica. E quindi, segretamente, protesto.

Il film di questo genere, creano, nei giovani che si avviano all'onesta e difficile carriera impiegatizia, una falsa idea dei diritti e dei doveri. Non solo: ma li inducono anche a peccaminosi pensieri sul conto delle acerbe ed inesperte figlie dei principali; e, pericolosamente, li fanno convinti che, nei giorni consacrati all'inventario, una cantatina di rumba nel reparto ragioneria rappresenta il più consigliabile e geniale dei sistemi per ottenere, con rapidità, promozioni grafiche ed aumenti di stipendio.

## Domenica

Afferma mia moglie che i film come «L'incendio di Chicago» hanno una loro precisa ed utilissima funzione. Di ammaestrare, cioè, l'infanzia sui pericoli del fuoco, assuefarla alla prudenza nel maneggio dei fiammiferi, abituarla ad amare i benemeriti vigili.

## Lunedì

Ore 21. Prima di recarmi ad assistere alla proiezione di un film musicale interpretato da Dick Powell, scommetto una somma cospicua con me stesso che si tratterà di una vicenda in cui ad un famoso e colerico impresario di Broadway mancano centomila dollari per porre in scena una rivista; che la celebre e frenesistica protagonista — delle «Follie» abbandonerà il suo posto al momento di andare in scena; e ciò non tanto

per creare grattacapi all'impresario, quanto per consentire alla sconosciuta e bionda guardabiera del teatro di sostituirsi a lei e conseguire un memorabile trionfo; che Dick Powell, dopo una cantatina notturna fatta nella Quinta Strada a dispetto di tutti i regolamenti municipali, sposerà la canora guardabiera al suono della «Marcia Nuziale».

Ore 24. Vinta la somma cospicua.

## Martedì

Visto «Jeanne Doré». Rappresenta il prodigioso risultato degli sforzi combinati di un soggettista, di un regista e di un gruppo di volenterosi attori, tutti diabolicamente solidali nel premeditato proposito di farmi trascorrere una serata angosciosa, spremermi un decilitro di lacrime, obbligarmi a cupe riflessioni sul triste destino di una povera madre.

Sulla scarsa lenità di questo procedimento coercitivo, molte cose potrei confidare al mio diario; e tutte vere e terribili. Perché — e sia detto una volta per sempre — davvero non è onesto costringere il fiducioso spettatore che ha pagato il biglietto a tante e così violente fatiche sentimentali in una sola seduta. Alla lunga, il suo povero cuore ci va di mezzo.

## Mercoledì

Gli amori eterni di Caterina Hepburn (ultima edizione) nascono tutti da una dolce reciproca menzogna, crescono fra liti e colluttazioni, ingigantiscono in un'atmosfera temporalesca, si consolidano nella perfidia. Poi, verso la fine della bobina, miracolosamente i dissidii si compongono, il turbine si placa, le nubi si dissolvono, così da permettere all'incantata Caterina di avviarsi all'altare nel tepore di un raggio di sole, confortata da un adeguato commento sonoro.

# Ricordo di Jean Harlow

## VII. PER DIMENTICARE

Gradatamente, la stampa smobilitò le chiacchiere e le gentesime di fare supposizioni e di fantasticare sulla tragedia. Gli stabilimenti continuarono, no la produzione del film «Red Dust» e Jean lavorò intensamente come non aveva mai lavorato, nel tentativo di scacciare dalla mente il ricordo del triste avvenimento.

Il manoscritto dello «Schiaffo» aveva dormito, per qualche tempo, negli scaffali della casa produttrice. Quando si pensò di fare un film per Jean e Clark Gable, ci si rammentò di quel soggetto e lo si riprese in mano per adattarlo ai due protagonisti.

Jean vi recitò col medesimo «fuoco di prima, ma nel suo lavoro si potevano notare più dolcezza e maturità, riflessi dal dolore del suicidio di suo marito.

«Questa è anima, Jean! — le diceva Marie Dressler quando la vedeva lavorare infaticabilmente, otto giorni dopo la morte di Bern. Ho sempre saputo che tu sei una ragazza coraggiosa. Quando una si alza alle cinque e le mezzette del mattino e va a letto alle dieci di sera stanca morta, non le rimane molto tempo per pensare.

Vi furono molte altre persone che in quel triste periodo cercarono di consolare Jean con atti gentili. Tallulah Bankhead l'«esotica» stella di Alabama, che non aveva mai conosciuto Jean, le mandò un'enorme scatola di rose rosse.

«Non sapevo che voi conosceste la Harlow — le disse qualcuno.

«Non c'è bisogno di conoscerla per ammirare il suo coraggio. — rispose Tallulah.

Quando Jean tornò al lavoro, il regista le fece girare immediatamente scene piuttosto divertenti, pensando che le sarebbero riuscite più facili per virtù di contrasto.

In una scena dello «Schiaffo», Mary Astor doveva sparare contro Clark Gable. Nessuno saprà mai la reazione di Jean in quel momento. Avrebbe potuto correre a rifugiarsi nel suo camerino; invece affrontò con coraggio quella prova emozionante che le ricordava troppe cose tristi.

Sua madre la accompagnava spesso da un medico per assicurarsi che lo sforzo del lavoro non le facesse venire un esaurimento nervoso. Con questa premura e con altre la signora Bello fece tutto il possibile perché Jean si riavesse, ma la bionda stella platinata non tornò mai quella di prima. Jean Harlow rise ancora, ricominciò a parlare molto come prima, e a ballare. Ma fumava molte più sigarette e c'erano giorni in cui nessuno era capace di sollevarla dal suo abbattimento. Accelerò ancor più il ritmo della sua vita, che prima non era certo stato a tempo di valzer. Sembrava ch'essa avesse capito improvvisamente che la vita era breve e incerta, e che bisognava affrettare ogni cosa. Si sarebbe detto che Jean avesse presen- tito l'ala nera della morte anche su di lei.

Pregò, dunque, i produttori perché le dessero molti film da fare. Quando finiva il lavoro, invece di tornare a casa come aveva sempre fatto, riuniva degli amici e andava a ballare.

«Io chiudui tutti i ritrovi notturni di Hollywood — diceva con allegria forzata rincorrendo la mattina — ma ce ne dovrebbero essere di più!

Molta gente interpretò male il coraggio di Jean e lo giudicò sfrontatezza. La chiamarono anche con nomi poco simpatici. Si racconta che una volta, in un locale, una donna raggiunse Jean, che stava parlando con sua madre, e le disse:

«Se mio marito non la smette di guardarti, vi do uno schiaffo!

Senza rispondere, Jean e sua madre se ne andarono.

Un amico, poi, mi racconta un episodio che accadde ad un ricevimento. Jean vi fece un ingresso sensazionale. Era bellissima in un «dentissimo» abito di satin bianco. Allora una signora si avvicinò al marito, lo prese per il

braccio e, molto significativamente, disse ad alta voce: «E' ora che noi ce ne andiamo.

Un'altra volta, pure ad un ricevimento, Jean scherzava attorno ad un epigramma in sua lode.

«Di chi avete sentito dir questo? — domandò con malignità una donna che le stava vicino.

«Dio mio, devo sempre vestire degli abiti scollati, per poter avere importanza? — domandò a sua volta Jean.

Ma questa era la Jean con una punta di amarezza. Il più delle volte ella accettava la malignità, specialmente da donne, come il prezzo da pagare alla fama.

La casa di Jean aveva speso molto denaro per la produzione dello «Schiaffo», interpretato dalla più brillante speranza maschile, il bruno Clark Gable. Il pubblico aveva già notato Gable in «La via più semplice» accanto a Constance Bennett, ed era andato a vederlo a fumane, nella «Via del male» e con Joan Crawford; così, dopo aver lavorato con Norma Shearer in «Io amo», egli era diventato «l'amoroso pubblico numero uno» di Hollywood.

Ora tutti si chiedevano come il pubblico avrebbe accolto Jean accanto a Clark Gable, nel ruolo di una biondina con un certo passato oscuro (nello «Schiaffo»).

Il primo film di Jean sotto contratto fisso della M.G.M. era stato «Red-headed woman». Altre volte ella era stata solamente prestata a questa casa. A quel tempo «La donna dai capelli rossi» si stava proiettando in tutte le città e paesi d'America. La censura inglese, però, ne vietò la proiezione. Qui Jean aveva cambiato il colore dei capelli ma non il tipo che interpretava generalmente. Era la storia di un uomo sposato ad una donna della sua condizione sociale: entrambi furono molto felici finché una bellissima civetta abitante dalla parte opposta della strada ferrata, non si mise in testa di volere per sé quell'uomo. Voleva una casa come la sua, una automobile come quella guidata dalla moglie di lui, ed accarezzava la scottante ambizione di appartenere al circolo più elegante del luogo. Il giovane uomo divorziava allora dalla moglie e sposava la sirena dai capelli rossi. Ma se ne stancava ben presto e tornava in tal modo in pace con la morale, mettendosi in tal modo in pace con la morale, dopo un'alternativa di speranza e di tortura, per salvare la coscienza degli spettatori sposati.

La smorfiosa dai capelli rossi fu interpretata da Jean. Con il suo grande senso della commedia e l'onesta impudenza della sua personalità ella ottenne un grande successo e il film raggiunse grandi cifre negli incassi. Era quindi provato che, malgrado le malignità intorno alla morte di Paul Bern, Jean Harlow, la fanciulla-vedova che conservava nel suo cuore un segreto, era ancora un potente richiamo per il pubblico delle sale cinematografiche. Non c'era dubbio: ora Jean era una stella di prima grandezza. Tuttavia fu solo il suo ruolo in «Pranzo alle otto» che le diede modo di provare questa grandezza.

«Pranzo alle otto» era una commedia di George S. Kaufman, famoso scrittore di teatro, e di Edna Ferber, romanziere nota: una commedia che aveva tenuto per più mesi il cartellone a Broadway. Fu adattata per lo schermo col concorso di uno dei più grandi e importanti complessi di attori che fossero stati riuniti in un solo film. Anche in questo gruppo esperto e «celestiale» di attori e attrici veterani, la ragazza che era giunta ad Hollywood senza alcun passato artistico, brillò come una cometa in un cielo buio. Il complesso di «Pranzo alle otto» era così costituito:

- Marie Dressler (Carotta Vance);
- John Barrymore (Larry Renault);
- Wallace Beery (Dan Packard);
- Lionel Barrymore (Oliver Jordan);
- Lee Tracy (Max Kane);
- Edmund Love (dott. Wayne Talbot);
- Billie Burke (signora Jordan);
- Madge Evans (Paula Jordan);
- Jean Hersholt (Joe Stengel);
- Karen Morley (signora Talbot);
- Louise Crispin Hale (Hattie Loomie);
- Phillips Holmes (Ernest);
- May Robson (cuoca);
- Grant Mitchell (Ed. Loomie);
- Harry Beresford (Fosdick);

Quando offesero la parte a Jean e quando ella seppe quali attori avrebbe avuto al fianco, disse:

«Bene, accetto la parte; però sono piuttosto terrorizzata. Sparirò completamente, in mezzo a tutte quelle stelle!»

Ma George Cukor, il regista, quando la vide al lavoro, disse:

«Guardatela! Altro che paura! Sta semplicemente divorandosi tutti gli altri.

Quando Marie Dressler vide le prime scene girate, fu giubilante per il lavoro di Jean.

«L'ho sempre detto, — che da questa ragazza si può ottenere tutto, se qualcuno si piglia la pena di sfruttarla.

Tutti i critici cinematografici, senza eccezione, dedicarono una valanga di elogi a Jean. Jean fu naturalmente felice e grata per tutte queste lodi e fu con l'entusiasmo più vivo che si mise al lavoro per il suo nuovo film, «L'uomo che voglio». Titolo questa volta, tipicamente alla Harlow. Avrebbe lavorato ancora con Clark Gable, e questo, in seguito alle numerose richieste dei «fans» che volevano rivedere insieme la loro preferita «Coppia del fascino». In questo film, Jean doveva cantare, e i produttori furono sorpresi ch'essa avesse una voce così morbida e un timbro così caldo.

Nella sua voce era, in certi momenti, anche un tono pungente che a volte ella non poteva nascondere: lei, proprio lei che l'aveva tanto cercata inutilmente, doveva cantare tanta felicità!

In quel periodo il lavoro non assorbiva tutto il tempo a Jean. Invece di impiegare le ore libere a riposarsi, ella andava a divertirsi. Andava dappertutto pur di distrarsi e fare dello sport, e sempre con molta compagnia. «Non voglio star sola», diceva.

Più che mai, ella sviluppò in sé stessa una vera mania per il cameratismo, ed era sempre circondata da una folla di gente gaia, da musica e da risate: soprattutto da risate. Avrebbe fatto ogni cosa per una risata. Sarebbe andata in ogni dove per trovare una risata. Giocava, si divertiva e divertiva gli altri. Queste forme fanciullesche di divertimento giungevano a personaggi buffi: per esempio, veniva legato del filo elettrico ad una comune sedia; cospicché la persona che vi si sedeva riceveva una bella scaticcia che la faceva saltare in piedi di botto, irti i capelli. Più seria e importante era la vittima, più comico l'effetto.

Nell'estate 1933, Jean, l'eterna irrequieta, fece un altro viaggio propagandistico per la America, ma il viaggio non poté essere completamente a Hollywood per farla lavorare in una commedia che satireggiava la sua propria vita. Il film s'intitolava «Argento vivo». La storia le andava a pennello: proprio come gli altri film. Se c'era un film per una stella e Jean era nella parte di un film «Argento vivo» e Jean erano quelli. In questo film Jean Harlow fu grande e per molti critici essa divenne ormai la «Commediante dello schermo numero uno».

**Dentner Davies**  
(Proprietà riservata di «Film»)
   
Nel prossimo numero: VIII - Un terzo matrimonio sbagliato.



# Rallentatore

## Autarchia

E' bene — non lo neghiamo — che si facciano film in combinazione con qualche ditta straniera, e in doppia versione. Però notiamo che tra i film annunciati in questi ultimi giorni e da girarsi nei nostri cantieri una percentuale irrisoria rimane con carattere italiano; il resto è esterofillizzato al massimo grado. Ecco qui *Un ballo all'opera* verrà diretto da Max Neufeld, ed è, salvo errore, il rifacimento di un film dello stesso Neufeld girato a Vienna tempo fa. *Venere di Roma* verrà diretto dall'ungherese Aurelio Gömbös. *Figli della notte* è tratto da una commedia di Torrado e Navarro; alla regia è preposto lo spagnolo Benito Perojo; almeno ci fosse un regista per la versione italiana dato che il film vien girato in due edizioni. L'azione di *Papà Lebonnard* è stata trasportata, dicono, in Italia. Che cosa conta? La commedia di origine è francese, il regista Jean de Limur è francese e gli interpreti, salvo Ruggeri, sono Jean Murat, Pierre Brasseur, Mireille, Alesso, Jeanne Revost, Helene Perdère. Adesso, poi, pare che verrà in Italia anche *Dolores del Rio* per interpretare un film annunciato con questo titolo: *Terre sans femmes*. Forse che del cinema italiani la francese è diventata la lingua ufficiale?

## Fronte del Monopolio

Non siamo d'accordo con l'*Ambrosiano*; non possiamo essere d'accordo. Il giornale milanese, dedicando un lungo articolo alla nostra pagina «Fronte del Monopolio», apparsa nel numero scorso, la giudica «interessante» (grazie: il giudizio ci lusinga), se pure con le riserve che il «torto della rassegna è quello di risalire troppo indietro nel tempo» e che «altra piccola pecca è quella di avere incluso, nell'elenco dei film che si sono visti in questi ultimi anni, pellicole che invece hanno veduto soltanto pochi iniziati...». Alla prima obiezione rispondiamo dicendo che quando si prende in esame una cinematografia, (in questo caso, la europea), l'esame dev'essere fatto in blocco, valutando non solo il presente ma anche il passato. Per vedere quello che può dare l'Europa, può servire anche l'esame di ciò che ha già dato; anzi, questo esame è indispensabile, a nostro avviso. (Anche nello stabilire la «forma» e nello studiare le possibilità di un pugilatore, si guarda al suo passato, vittorie e sconfitte comprese...). Quanto alla seconda obiezione, facciamo pure il caso di *Estasi* che pochi hanno visto e che questi pochi condannano. L'*Ambrosiano*, dice che la citazione di questo film non è probante perché il pubblico non l'ha visto. Ma anche se il pubblico grosso non l'ha visto, *Estasi* è stato sufficiente a dar fama più o meno usurpata a Gustav Machaty, tanto che l'abbiamo chiamato in Italia a fare *Ballerine* e che l'hanno chiamato in America a fare non sappiamo che cosa. Ora, non è il caso di discutere il regista: consideriamo solo che *Estasi* esiste, nella cinematografia europea, e Machaty anche. Positivo o negativo che sia, è un sintomo comunque da non trascurare in un panorama obiettivo: e obiettivo voleva essere il nostro. E se, alla resa dei conti, è risultato, nonostante questa coraggiosa obiettività positiva — tanto che l'*Ambrosiano* lo considera tale da «rendere oltremodo ottimisti» e da far ringalluzzire «anche tutti coloro i quali hanno l'abitudine di preoccuparsi troppo» — non possiamo non esserne compiaciuti.

## Saviniana

Alberto Savinio scrive su «Omnibus»: «Quando Pirandello morì, noi segretamente ma sinceramente pensammo ciò che un poeta italiano scrisse con forma retorica alla morte di un altro poeta italiano: «che il mondo sembrava diminuito di valore». Se non andiamo errati, il «poeta» morto era un musicista (bè: poeta anche lui, se vogliamo); ma non era precisamente italiano perché si chiamava Riccardo Wagner.

## Invito

Sembra che un bello spirito abbia inviato ad uno scelto gruppo di produttori, registi e attori cinematografici italiani il seguente strano biglietto di invito:

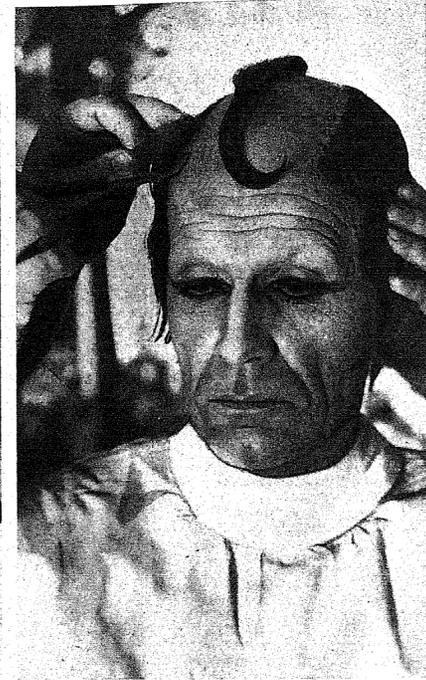
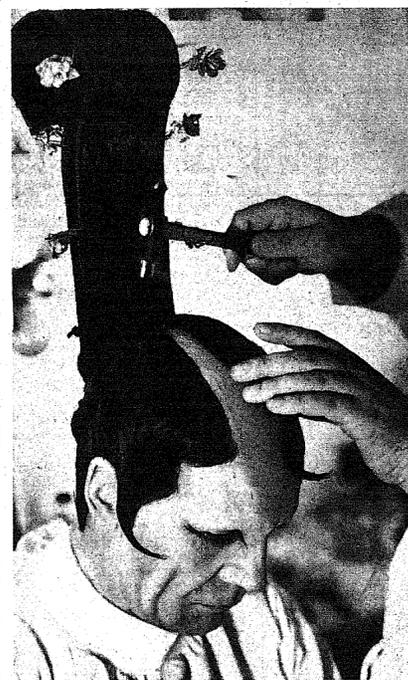
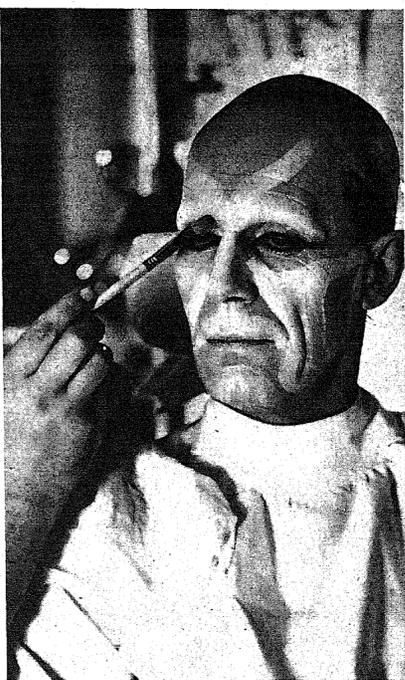
«Siete invitato al grande Cenone natalizio che è stato organizzato per la sera del 24 corrente sulla motonave «Cinelandia». Partenza fissata per le ore 19. Portate con voi le cose più care (soggetti francesi per prossimi film, ecc., ecc.). Alle ore 19,15 precise la motonave «Cinelandia» salperà. Alle ore 19,45 sarà servito il più formidabile cenone natalizio che sia stato mai organizzato su una nave. Alle ore 24, nel momento culminante dell'orgia, la motonave fermerà al largo nella notte nera, dopo essersi assicurata che non ci siano navi nel raggio di molte e molte miglia. Alle 24 partiranno da diversi aeroposti squadriglie di grossi apparecchi da bombardamento, che alle ore 0,30 si raduneranno sulla motonave e inizieranno un nutrito bombardamento con bombe vere da 150, 200 e 250 chilogrammi ognuna. Non vi saranno né cinture di salvataggio, né salvagenti. Comunque, affidata la nave, all'alba giungerà una squadriglia di mitragliatori che volerà mitragliando a bassa quota fino a giorno fatto. Poi saranno sparsi in mare diversi barili di acido solforico. Il presente invito è strettamente personale e non cedibile. (Ci teniamo a precisare che l'invito l'abbiamo ricevuto anche noi. Peccato che avessimo già preso un precedente impegno).

## Supplica

Il solito ineffabile settimanale cinematografico pubblica una «Supplica a Camerini», in cui, tra l'altro è detto: «...avete fatto dei bellissimi film da Kiff-Tebbi a Figaro e la sua gran giornata, da Rotzie alla scintillante trilogia falconiana: *Palatrac*, *Rubacuori*, *Ultima avventura*...». Anche noi rivolgiamo una supplica al settimanale cinematografico perché faccia indagini accurate al fine di stabilire se, per caso — diciamo: per caso — il film *Palatrac* non lo abbia diretto, invece, Gennaio Righelli, e *Rubacuori* Guido Brignone.

## Tessere

Secondo nostre informazioni, la pratica svolta dalla Fipresci (Sezione Italiana della Federazione Internazionale Stampa Cinematografica) allo scopo di ottenere, per tutti i giornalisti regolarmente accreditati, la tessera di libero ingresso in cinematografi italiani, è stata portata a buon fine e la distribuzione delle tessere stesse sarà fatta quanto prima. La provvidenza, oltre ad un'impugnata squisitamente pratica e materiale, ne ha una morale: essa costituisce, infatti, un passo di più verso l'effettivo, preciso, organico inquadramento dei «giornalisti cinematografici» e una utile discriminazione dalla troppa zavorra che c'è nell'ambiente. Non possiamo non renderne merito alla Sezione Italiana della Fipresci.



WESTMORE, RE DEL TRUCCO (vedi articolo a fianco). Tre momenti della truccatura di Sydney Granville («Pooh-Bah» nel film «Il Mikado»).



Come fa Westmore a modellare i suoi truccaggi.



Il gruppo degli attori del «Mikado» già truccati.

# Cinecittà e dintorni

Il 10 gennaio avrà inizio alla Scalera la lavorazione di *La felicità è una favola*. Soggetto di Ermanno Contini, regia di Corrado D'Errico, sceneggiatura di Aldo Vergano.

Negli stabilimenti della Safa ha avuto inizio la lavorazione del film: *Se quell'Idiota ci pensasse* diretto da Nino Giannini. Interpreti principali sono: Annibale Betrone, Anna Valpreda, Roberto Villa e Ivonne Sandner.

In gennaio Eugenio Fontana produrrà un film intitolato *Cinecittà*. Il soggetto è stato scritto in collaborazione da Corrado D'Errico con la signora Santangelo. La sceneggiatura è di Ballerini. La regia del film verrà affidata a Romolo Marcellini. Probabilissimi interpreti saranno: Maria Denis, Paola Borboni e Mino Doro.

Sulle prossime realizzazioni di Eugenio Fontana, corrono varie voci. Le più fondate sembrano quelle riflettenti l'indirizzo che il Fontana ha perseguito con maggiore successo: la valorizzazione dell'Africa italiana attraverso una costruzione filmistica veramente adeguata alla grandiosità del quadro ed all'importanza del concetto. I soggetti: *Nemici* di Gian Gaspare Napolitano e *Raggio Verde* di Giuseppe Zucca dovrebbero essere i primi ad entrare in lavorazione. Seguirebbe una serie di film di vario genere come *Piccolo Hotel* di Ballerini; *L'isola degli amici* di Giuseppe Zucca (che rivelerà un nuovo regista), due soggetti affidati alla regia di D'Errico e la realizzazione di *Pollo freddo* di Novelli per la interpretazione di Macario. Scommettiamo che quel mago di Fontana riuscirà a portare il noto attore comico ad un livello veramente internazionale. Programma, come si vede abbastanza vasto e sostanzioso, suscettibile di ampliazioni.

Quest'anno il Natale di Cinecittà sarà un Natale di lavoro: i figli dei cineasti italiani dovranno prepararsi a dare il buon Natale ai loro genitori nelle sale di montaggio e nei teatri posa del Quadraro. Mai come adesso c'è stato tanto fervore lavorativo. Oltre ai film in cantiere vi è una lunghissima collana di film in preparazione. «Montevergine» di Campoballiani e «Grandi Magazzini» di Camerini, il primo di produzione Diana e il secondo di produzione Amato, stanno per giungere alla loro fase iniziale. E alla sua fase iniziale è anche giunto «Il cavaliere di San Marco» di Righelli, prodotto dalla Juventus e interpretato da Amedeo Nazzari, Mario Ferrari, Laura Nucci, Dria Paola e Vanna Vanni. Nella seconda decade di gennaio si inizierà certamente la lavorazione di «Venere a Roma», un film della Ago, diretto da Gömbös che ne è anche il soggetto, di «Traversata nera» dell'Imperator, diretto da Domenico M. Gambino, e di «Chilometro lanciato» che sarà prodotto dall'avvocato Franchini.

Tra i maggiori progetti cinematografici bisogna mettere in primo piano il progetto dell'«Augusta». Film, la quale, in collaborazione con una grande casa cinematografica italiana, sta per realizzare un grande film sulla Corte Estense di Ferrara nel 1500 circa. La città di Ferrara ha messo a disposizione dell'Augusta le meravigliose ville estensi, i palazzi, i costumi dell'epoca, le armature ecc. Il direttore di Cinecittà, dott. Guido Oliva, ha radunato in sede le maestranze degli stabilimenti consegnando le insegne della Stella al merito del Lavoro alla Caporeparto vestivario Elvira Contini che da venticinque anni è al servizio della Cines.



Doris Duranti, fotografata da Elio Luxardo

GLI SCRITTORI E IL CINEMATOGRAFO

Salvator Gotta presenta Doris Duranti

(Continuazione dalla pagina 1 - colonna 6)

siamo giovanile — i capelli grigi nulla tolgono alla giovanilità di Fontana — del film che stava facendo. E, poco dopo, si riuscì all'aria aperta mentre il gruppo dei «piccoli naufraghi» accompagnati dalla zingaresca Doris stava attraversando il giardino. Fontana chiamò la fanciulla: — Doris! Venite, Doris! — Quella è Doris Duranti! — Sì. Perché? Non ti sembra possibile? Ella avanzò tenendo per mano il mozzetto. Ho conosciuto tante attrici nella mia vita; mai nessuna mi apparve così libera di funzioni, primitiva nella sua grazia, nella sua bellezza naturale, eppure attrice, ossia messa al mondo per interpretare più che per vivere, per rappresentare tante «parti» di umane creature più che goderne e sofferirne una sola: la sua singolare, di donna.

Temperamento nativo di attrice. Ma guai a forzarla, a imporle anche soltanto un vestito oppure un dialogo che non s'attaghi alla sua personalità straordinariamente sincera. Intuitiva e perciò semplice, può ella rendere anche le anime più tormentate e complesse, purché lei si permetta d'abbandonarsi al proprio istinto d'interpretazione, ch'è in lei come l'istinto di respirare. Subito mi disse che voleva un «soggetto», una grande «parte» drammatica. Con quel viso di bimba! Eppure compresi che aveva ragione. Una parte drammatica, sicuro! Ma naturalmente

drammatica, non chiusa tra le paratie stagne delle situazioni, delle «scene madri» delle azioni costruite per virtù di cervello, a scopo d'ottenere grossi effetti. E subito, appena m'ebbe espresso il suo desiderio, pensai che potesse esserle destinata l'interpretazione di «Marta Anzasco», la protagonista del mio romanzo *A bocca nuda*. Non conosceva il romanzo. A tavola, durante la colazione, gli ne parlai. La vidi trasecolare, batter le mani come una scolarotta che balza su dai banchi della scuola, pazza di gioia. Dovetti prometterle di mandarle la riduzione cinematografica entro pochissimi giorni.

Dopodiché ella mi venne a trovare a Portofino, con Fontana. Il soggetto piaceva molto anche a lui. Si combinò il film che ora è in lavorazione, a Cinecittà. Penso che i lettori sappiano quali e quante siano le preoccupazioni di chi inizia la lavorazione di un film; quante le ansie, quanti i dubbi e i timori. Ma io devo confessare che non ho dubbio né timore che Doris Duranti non riesca a rendermi reale, a incarnare per la mia gioia d'artista, il fantasma ch'io ho nel cuore, di «Marta Anzasco».

E il miracolo dell'incarnazione riuscirà tanto meglio quanto più chi dirige il film permetterà a Doris Duranti d'abbandonarsi, nella interpretazione, al suo temperamento istintivo, alla sua incomparabile sincerità. *Salvator Gotta*

# Che cosa fanno

i nostri principali registi? Che cosa hanno in programma? Ecco i primi risultati delle nostre indagini.

## 11 - Bonnard

— Scusatelo, Bonnard è in casa? — No; è uscito proprio in questo momento per andare alla Scalera. Parto in quarta e mi presento alla Scalera.

— Mario Bonnard è uscito proprio in questo momento per andare alla Farnesina. Mi precipito con la velocità della luce a Ninfa e domando notizie al custode del castello baronale.

— È uscito proprio in questo momento per andare alla Farnesina. Della Farnesina, naturalmente, Mario Bonnard è già andato via. Il fido Apolloni tenta di rincuorarmi, ma non ci riesce. Sono disperato.

— Copisci, caro Apolloni, si tratta di cosa importantissima ed urgentissima. Se stasera non presento le risposte sono passibile di qualsiasi sciagura. — Poverino, hai perfettamente ragione. Se posso esserti utile, non fare complimenti. Sarei ben lieto.

— Si tratta delle famose quattro domande... — Hai ragione è cosa delicata. Ma, a tutto v'è rimedio. Vediamo un po': mettiamoci a tavolino. Si vuol sapere qual'è l'ultimo film di Mario Bonnard? E' facilissimo, ognuno lo sa. E' «Jeanne Doré», prodotto dalla Scalera. Quello che sta facendo? E' ancora più facile. S'intitola «Io, suo padre» ed è prodotto dalla Scalera.

— Ed il film che farà? — Vedi quella nuvoletta, lassù in alto... in alto? — Ho capito. Debbo aspettare che si scioglia. — Sei di una intelligenza ciclonica. — Ed il film che farebbe? — Sei stato fortunato a non incontrarti con Bonnard. Non te lo avrebbe mai rivelato. Io invece posso dirtelo con tutta libertà. Farebbe la parodia dei gangsters; e stai sicuro che ci riuscirebbe a meraviglia. Mario Bonnard è fatto per la satira... e nessuno lo capisce.

## 12 - Mattoli

Per interrogare Mario Mattoli debbo attendere che si spengano le luci. Può sembrare buffo tutto ciò, ma non si tratta che di una realtà. Una realtà cinematografica. Difatti c'è mai stata persona al mondo che abbia potuto disturbare un direttore di scena mentre la macchina da presa gira? Nell'adempimento delle sue funzioni, il regista è come un sacerdote.

Simpatico, come sempre, egli non mi ha fulminato con le prevedibili parole: «Presto, presto, che ho molto da fare»; ma si è spinto invece alla più calorosa accoglienza. Il giornalista non ne ha voluto approfittare ed è stato di una concisione più che taciturna. Quattro spoglie domande per quattro nude risposte. — Il mio ultimo film: «La dama bianca». Il film che sto facendo? «Orgia di Sole». Il film che farò? Un grande film in costume. Il film che farei? Un film d'ambiente: quello degli autotreni, per esempio.

# Westmore, re del trucco

LONDRA, dicembre.

Sprofondato in un immenso seggiolone che lascia appena scorgere la robusta testa dalla chioma corvina e due giganteschi piedi che danno un'idea del colosso cui appartengono, Ern Westmore — l'uomo che rifà ai divi e alle dive della pellicola le facce con le quali li conosciamo sullo schermo — mi parla del modo con il quale a Hollywood uomini e donne — come altrettante marionette — rinunciano alla loro personalità fisica per divenire strumenti duttili e obbedienti nelle mani del «truccatore» o del «manipolista». Invano gli confesso che se avessi maschera d'artista non me la lascerei certo trasformare nemmeno da questo re della plastica umana, ma Westmore ha un sorriso scettico:

«Parlano tutti così coloro che non sono mai stati a Hollywood; poi — entro tre mesi e anche prima — cambiano d'opinione e finiscono per sottomettersi alle esigenze del successo. Credetemi: non vi sono attori od attrici al mondo che potrebbero apparire sullo schermo come natura li ha fatti; tanto più completo e più intelligente è il processo della loro trasformazione, tanto maggiore è il loro successo sullo schermo. Qual'è la donna che potrebbe affrontare la fredda analisi della lente fotografica senza una sapiente manipolazione che nasconde un naso troppo irregolare, una bocca troppo pronunciata, una faccia troppo tonda o un mento troppo allungato? A Hollywood — ed ora anche in Inghilterra — l'arte del «trucco» è divenuta una scienza, una specie di scienza antropologica — se vi piace — applicata all'industria del film. Vent'anni di studio e di vita a Hollywood mi hanno convinto che vi sono al mondo sette tipi soltanto di visi femminili, sette grandi classi e categorie: queste classi, alla loro volta, si suddividono in ventuno diverse gradazioni di colore, nove tipi biondi, nove tipi bruni e nove tipi rossi; in totale dunque 147 fisionomie diverse nei cui limiti lo schermo può spaziare con sicurezza; al di là di essi non è né prudente né pratico avventurarsi. A furia di esperimenti, i miei fratelli ed io — (voi sapete che i Westmore formano una dinastia dei re del trucco di cui io sono il capostipite) — abbiamo potuto fondare un sistema di classificazione dei visi umani che permette ai registi di lavorare con perfetta sicurezza. E' il sistema che chiamiamo «creativo» o «correttivo» e che consiste nell'elaborare le più delicate combinazioni di luci e di ombre e standardizzarle registrandole poi in un catalogo diagrammatico ove i registi possono attingere tutto il materiale di cui abbisognano. Ogni «trucco» eseguito viene accuratamente descritto, analizzato e catalogato: esso forma oggetto di un «provino» in vari esemplari che serve a costituire una collezione che potrà chiamare il «museo del trucco» e che forma, appunto, la base scientifica del nostro lavoro. Se — per esempio — un regista desidera ottenere l'effetto che ho ottenuto truccando «Yum Yum» nel Mikado, non ho che a riferirmi ad un numero e ritroverò subito la formula. In tale modo, anche a distanza, è sempre possibile ottenere la guida desiderata. Pensate al tempo e al denaro che un regista può risparmiare facendo uso di questo sistema e vedrete subito l'importanza di questa organizzazione scientifica del «trucco».

— Come funziona il sistema? — Naturalmente, vi sono dei problemi che non posso sempre risolvere con l'uso della carta diagrammatica. Per esempio, nel «Mikado» mi sono trovato dinanzi ad un'esperienza del tutto nuova: si trattava di far uso di un grande numero di teste calve, di nascondere alle volte delle capigliature foltoissime e di ottenere l'effetto di capelli naturali su teste rasate con capelli posticci. E' stato un lavoro difficile a risolvere, per il quale ho dovuto ricorrere a busti di cera di ogni attore e poi lavorare su di essi per mesi e mesi fino ad ottenere risultati perfetti. Otto mesi di lavoro e circa 4000 sterline di spesa, ecco il risultato della preparazione artistica che permetterà al «Mikado» di affrontare la critica mondiale. Oggi il mio «museo» si è arricchito di una tale collezione di calvi che quando un regista avrà bisogno di teste pelate potrà offrircene a dozzine.

— Ma non temete, signor Westmore, che con questa vostra standardizzazione di facce e di tipi, il cinematografo americano abbia finito per togliere agli attori molta della loro personalità; ed è l'inconveniente contro il quale si ribellano — come dovete sapere — gli artisti europei che capitano fra voi? — Sbagliate: noi non diciamo agli artisti di rinunciare alle loro maschere, ma indichiamo loro il modo più intelligente con il quale la maschera può esser così modificata da porre in maggior rilievo la personalità dell'attore. Irene Dunne — per esempio — non sarebbe mai divenuta un'artista drammatica senza una intelligente manipolazione del suo viso. William le Baron l'aveva classificata artista da operetta: il «t'fucco» l'ha trasformata in quella che la conoscete in «Cimaron». Sonja Henie è stata completamente mutata e «ingigantita» dal «trucco»; così Alice Faye, Costance Bennett, Gloria Swanson e Marlene Dietrich. Datemi una donna che abbia una personalità e la farà subito bella, ma la sola bellezza non basta: il cinematografo non ricerca bellezza giacché questa non è mai un successo fotografico; lo schermo ricerca personalità; è la personalità quella che crea gli artisti, ma è il «trucco» quello che dà rilievo alla personalità e permette ad alcuni artisti di elevarsi dalla massa al firmamento delle stelle. Non succede lo stesso al brillante sotto la mano sapiente del levigatore che ne scarta le imperfezioni, ne ricostruisce la sagoma e ne accresce lo sfolgorio con il minuzioso lavoro di taglio?.

\*\*\*

La Gaumont British ha ricevuto ordine d'installare apparecchi cinematografici su 150 navi da guerra e in un certo numero di basi navali inglesi. L'Ammiragliato — che corrisponde al nostro Ministero della Marina — ha costituito un ufficio speciale il cui compito è di visionare tutte le nuove produzioni, scegliere quelle più adatte e preparare i programmi che — due volte la settimana — verranno cambiati sia a bordo che a terra. La spesa d'impianto sarà sostenuta dall'Ammiragliato. Quella di esercizio sarà ricoperta — si spera — sia da un lieve tasso (circa 40 cent.) pagato da ogni marinaio, sia da un fondo speciale che fu costituito anni or sono. La proiezione verrà fatta dagli stessi marinai. Circa 10.000 film verranno proiettati così, ogni anno.

Mario Pettinati

*film.*

*Marlene Dietrich*

*che ha lasciato l'America per  
la Francia, dove girerà un film*

# il Carro di FUOCO

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

La madre accettava. In una serenità nuova in cui il cuore eroico della maternità s'era liberato da ogni egoismo, la signora Triara riconosceva sin dall'infanzia di Lorenza i segni paesi della predestinazione. Dovunque, bambina, fanciulla, giovinetta, poi donna, ella aveva sentito esaltare la singolare bellezza di Lori. La rivedeva, in abito bianco, velo sul capo, tra canti e luci, il giorno della cresima in un convento: e le monache in estasi dicevano alla bimba: «Sembri un angelo...».

RIASSUNTO DELLE PUNTATE PRECEDENTI. — Lori, figlia del giornalista Filippo Triara, si è innamorata dell'attore Joachim Axel, di passaggio da Roma, e ha deciso di seguirlo in America, attratta dal suo appassionato e corrisposto amore e dalla probabilità di una carriera cinematografica. Ma, al momento di partire, ripensa al dolore nel quale piomberebbe la sua famiglia e desiste dal proposito. Riscende, però a farsi fare un provino, grazie all'aiuto della sorella Clem, impiegata a Cinecittà, ed dell'innamorato di questa, Basilio Rossi, anch'egli cinematografico, e si manda in America. Il provino fa fuori Axel, telegrafando tutti i giorni offerte di ottime scritture e Lori si batte per poter partire. Filippo raduna allora, il consiglio di famiglia ma nessuno ha il coraggio di vedere Lori andar via lontana come nessuno ha il coraggio di negarle un tentativo che si presenta tanto luminoso. Solo la mamma, in un sereno pomeriggio domenicale, sente le forze di addossarsi una così grande responsabilità e, stringendo Lori al suo cuore, promette alla futura stella di lasciarla andare incontro al "carro di fuoco" al miraggio del cinematografo.

per voi il migliore appartamento; camera, salotto e bagno con una piccola terrazza coperta e anche un minuscolo pezzo di giardino. Mi auguro, signorina, che voi vi troverete benissimo. Nota dominante, più che il lusso, la pulizia. Personalmente mia moglie lava le finestre e lucida i pavimenti. E' tradizione nazionale. Siamo olandesi». Non disse altro sino al momento in cui, scendendo primo dai taxi dove aveva infilato Lori in fretta e furia con le valigie a mano, indicando il cancello della pensione le chiese gli scontrini per far ritirare i grossi bagagli. Ma Lori, arrossendo si scusò:

«Non ho grossi bagagli. Queste quattro valigie. E niente altro...».

L'olandese spiegò scusandosi: «Perdonatemi... Credevo... Un'attrice! Attrice... Perfettamente attrice. E non come lo diceva, il signor Van der Verl, tutto sommato antipatico nelle prime impressioni, con quell'aria ironica che aveva sott' il naso avvampato e negli occhi pallidamente grigiastri. Attrice! Giunta in America, in quella modesta pensione di Hollywood, il suo grande destino incominciava. Gloria e ricchezza erano il premio promesso al suo distacco dalla casa, dalla mamma che piangeva, dal babbo che dubitava, dalle sorelle che se l'erano abbracciata mille e mille volte come se avessero paura di non rivederla mai più, dalla piccola e cara casa che non riusciva a dimenticare un istante, da Roma e dall'Italia che, pur vedendo cose nuovissime ad ogni passo, le sembravano essere ancora le cose più belle da lei vedute al mondo.

Senza neppure concederle due minuti di sosta in camera sua, il signor Van der Verl l'aveva subito trascinata in sala da pranzo, facendola sedere a un tavolinetto a cora apparecchiato tra tutti gli altri già senza tovaglia e con un vasetto metallico nel mezzo in cui morivano di solitudine, che avevano già piegate serrandole le due teste, un paio di garofani invecchiati. Li era subito accorsa, cuffia bianca sul volto rosa, la signora Van der Verl, dagli occhi azzurri come due pervinche, le grasse manine arroventate sopra i fornelli in cucina e sul volto da bambola due grossi pomellini scariati che sembravano due tulipani di quelli che fan di sangue, sul verde pallido, le campagne del suo paese. Mescolando quattro lingue nella casseroletta della sua bocca tutta perlina di denti e sorrisi melliflui, la signora Van der Verl fece le più festose accoglienze a Lori, informandosi del lungo viaggio, vantandole la quiete pensione, proponendole i cibi prestabiliti per la cena, esaltandogli tutti, uno per uno, dalla zuppa al budino, come prodotti accuratissimi delle sue mani. Né tra italiano storpato e francese zoppicante, e inglese e olandese di cui Lori non poteva giudicare, consentì all'ospite nuova di mettere mezza parola sua. Sicché Lori, mandate giù alcune cucchiainate d'una flaccida colla che pomposamente la signora Van der Verl aveva chiamata crema d'asparagi, cominciò, non potendo parlare, a gesticolare in modo così evidente, — una mano sopra un'invisibile manovella, un'altra mano a far da ricevitore vicino a un orecchio, — che non fu difficile alla padrona della pensione comprendere che l'italiana appena arrivata voleva subito telefonare. Senonché la signora Van der Verl rilevò immediatamente che Lori, appena arrivata in California senza conoscere ad Hollywood altri che Joachim Axel, non poteva voler telefonare che a lui. Ma il signor Axel aveva categoricamente sconsigliato ogni comunicazione telefonica quella sera rimandando ogni rapporto diretto o indiretto con la signorina Triara alle dieci della mattina seguente:

«Forse questa sera lavora...», disse Lori tentando di spiegare alla signora Van der Verl quel divieto ch'ella non riusciva, per altro, a spiegare a sé stessa.

Ma la signora Van der Verl, spingendo avanti la cena di Lori a velocità americana e cioè togliendole già i piatti di sotto la forchetta e il coltello quando Lori aveva appena avuto il tempo di guardar le mascherate vivande per vedere che cosa diavolo fossero, correggeva l'errore in cui la signorina italiana era caduta: il signor Axel, non essendo ancora deciso quale nuovo film dovesse girare, non lavorava affatto in quel periodo: né poteva la signora Van der Verl dire in alcun modo a Lori come Joachim Axel avesse impegnato altrove la sua serata; più opportuno era dunque non porsi davanti curiosità che non avrebbero potuto a quell'ora essere soddisfatte; era invece miglior consiglio andare subito a dormire per riposarsi di tre lunghe giornate di ferrovia ed essere pronta la mattina dopo, alle dieci, a ricevere il signor Joachim Axel o chi per lui.

«O chi per lui?», esclamò Lori mandando giù di mala voglia alcune cucchiainate di budino stantio che la signora Van der Verl aveva vantato come un capolavoro della pasticceria olandese. «O chi per lui? Credete dunque, madame, ch'egli non verrà neppure domattina o che riceverò la visita d'un suo segretario?»

La signora Van der Verl protestò nel suo pittoresco centone di quattro lingue assicurando ch'ella non aveva affatto inteso dire questo, raccomandando alla signorina italiana di non andare mai, con la fantasia, in un paese con un certo e preciso come l'America, di là dal valore esatto delle parole, dimostrando che la proprietaria della pensione non poteva cono-

scere intenzioni ed impegni dei vari amici o conoscenti di quanti nelle sue stanze cercavano e trovavano alloggio. Il signor Joachim aveva solamente promesso alla signorina che arrivava dall'Italia di farsi vivo la mattina seguente; non poteva dunque la signora Van der Verl sapere s'egli sarebbe venuto personalmente alla pensione o se vi avrebbe mandato qualcuno a rappresentarlo. Il signor Axel essendo uno dei re dello schermo, l'ipotesi d'un inviato non poteva, d'altra parte, essere ragionevolmente scartata, per lo più i re comunicando con gli altri — uomini o donne che sieno, — attraverso quei loro legittimi rappresentanti che si chiamano ambasciatori.

Dormi male, Lori, quella notte. E già alle sette era in piedi a farsi bella per essere pronta nel suo salottino, quando, alle dieci precise, senza sbagliare d'un minuto, Joachim Axel si fece annunciare. Ma Lori non vide, correndo esultante incontro al grande attore, entrare Joachim nel salottino. Su la porta era invece apparso, inchinandosi, un individuo di mezza età, di mediocre statura, elegantemente vestito, capelli grigi su la fronte largamente stempiata, baffetti neri e corti sott' un naso a scalino decisamente borbonico; individuo che, parlando in francese, si presentò con un largo sorriso:

«Sono Jacques Bonheur, soggettista francese, intimo amico di Joachim Axel e da lui incaricato, signorina, di venirmi a portare alle dieci precise i suoi migliori saluti e le sue scuse.

Poiché Lori sbalordita non sapeva che cosa fare né che cosa rispondere, Jacques Bonheur si mise a sedere senza aspettare che Lori gli indicasse una sedia.

«Se voi permettete, prendo posto, signorina», disse Jacques Bonheur, — e poiché il discorso non sarà brevissimo invito voi a fare altrettanto. Ma non abbiate, vi prego, quell'espressione luttuosa di irreparabile catastrofe che vi vedo sul leggiadrisimo viso. Vi ripeto il mio nome e cognome: Jacques Bonheur, val quanto dire, nel vostro bell'italiano così armonioso, Giacomo Felicità. E vi par mai possibile, signorina, che con questo nome augurale io possa essere messaggero di dolorosi avvenimenti? Io vengo solamente a

momentaneamente Lori, cominciò a parlare di sé e a presentarsi. Aveva quarantadue anni, coltibe, con fedina criminale pulita. Veniva da Parigi dov'era nato e addestrato, ch'è perché, in chimica. Era stato, nei primi anni, farmacista, in una farmacia di un quartiere lontano, Menilmontant, dov'era accaduto, con una clientela d'operai, questo fenomeno: che quanto più le medicine, nel rincaro generale, crescevano di prezzo, più gli abitanti del quartiere stavano meglio e di medicine facevano a meno curandosi con acqua fresca. Certo il giovane chimico aveva goduto in quella farmacia d'una quiete vita eremitica che gli aveva permesso, nel retrobottega, non avendo mai nulla da prestar nei morti e nessun impasto di rimedi da pillolare, di scrivere ogni anno dodici commedie, una ogni trenta giorni, che nessun teatro di Parigi gli aveva mai voluto rappresentare. Ma poiché c'è un Dio per tutti, Jacques Bonheur, avanti ai prolissi testi delle sue commedie, soleva mettere sempre una stringata sintesi dell'azione che i tre o i quattro atti laboriosamente svolgevano. Ch'è si era detto: «I direttori di teatro non avranno tempo di leggere tutta questa cartaccia. Ma io li adescherò col suntuoso breve e appetitoso. C'era una volta un direttore parigino che non accettava di leggere una commedia di cui l'autore non riuscisse, prima, a riassumergli per sommi capi l'argomento nel breve tempo in cui egli sorbiva due uova...».

Ma gli altri direttori non avevano letto neppure i sunti e Jacques Bonheur, nel retrobottega d'una farmacia del tutto disertata dai clienti, meditava, senza più scrivere, sull'inaccessibilità della gloria quando inopinatamente un signore straniero entrò un giorno nella farmacia per chiedere non una scatola, ma dieci o dodici pasticche di codina che gli potessero addomesticare una tosse ribelle e stizzosa che molto lo molestava. Ma, al momento di mettere in carta le pasticche, il giovane chimico non trovò nel negozio un solo pezzo di carta per

che non potesse venire sottratta, bene fuori della vita normale, all'ammirazione e alla contemplazione di tutti. Nasce dall'estro d'un artista una musica bella? Tutti l'ascoltano, ognuno la ricanta. Vien giù dal cielo, stella della terra, una bellissima donna? E non può la casa borghese tener tanta luce tra quattro pareti ov'essa o si spegne o vi acceca. Il palcoscenico e lo schermo sono il cielo degli astri umani, il firmamento delle stelle vive.

Pensieri, questi, ai quali la signora Triara non era — lo sapeva benissimo, — mai arrivata da sola prima di quella sera. Ma l'esaltazione di sua figlia aveva fatto, per contagio, la sua esaltazione. E in questa adesso tornavano alla memoria della signora Triara, senza ch'ella se ne rendesse esattamente conto, retoriche giornalistiche, frasi fatte della pubblicità cinematografica, tutt'il vocabolario facile e sonoro, abitualmente astronomico, del lancio commerciale dei film. Tuttavia, dietro il frasario, c'era la realtà semplice del sentimento materno pari a quello d'uno stame che, adorando il suo bel fiore, nel medesimo tempo si gloriasse d'aver dato vita a tanta bellezza e si umiliasse della sua propria meschinità. Così la madre meravigliosamente donava il sacrificio di sé stessa alla figliola predestinata. Così, in silenzio, l'umile donna accettava che, sul quotidiano martirio che aveva lontana e sola sarebbe stato per lei, la superba figlia, trionfasse.

Pacificata dopo la lunga lotta, nella serenità della vittoria, nel rilassamento delle forze esaurite, Lori s'era, sul suo lettuccio, addormentata. Leggermente la signora Triara sciolse dalla mano di Lori la sua propria mano. In punta di piedi uscì dalla stanza incontrando Clem e Gip che, ritornate a casa, salvavano le scale.

«Zitte! Andate giù in sala da pranzo, — raccomandò con un dito su le labbra la signora Triara. — Lori ora riposa. Adesso è tranquilla.

Dalla sala da pranzo le due ragazze udirono la madre parlare al telefono con Filippo Triara che appena da pochi minuti doveva essere giunto al giornale: «Vedi, Filippo, di non ritornare molto tardi questa notte. E svegliami, qualunque sia l'ora, quando verrai. E' necessario che si parli un po' tranquillamente noi due. Ho a lungo ragionato con Lori... Bisognerà lasciarla andare... Dobbiamo fare il suo bene.

Compiuto nell'amore il sacrificio, risalì le scale lentamente come se il dolore chiuso e muto le fosse un gran peso sopra le spalle. Dalla sala da pranzo Clem e Gip sentirono di gradino in gradino il passo rallentato e greve della mamma che tutto diceva, nel silenzio, alle due assenti. Intanto la madre rientrava nella stanza buia dove Lori dormiva e in fondo al letto si fermò a contemplare la creatura troppo bella ch'ella aveva messo al mondo senza pensare che tanta bellezza avrebbe un giorno dovuto esserle strappata. Tra le persiane socchiusi, un po' di lume entrava nella stanza e, sul cuscino, illuminava il bel volto di Lorenza addormentata. E quella luce di notturno incantesimo apparve alla madre mutilata e impoverita ancora un segreto di quelle fate che, come in una fiaba meravigliosa e terribile, erano venute una notte a metterle in una culla una stella per poi ripartirne una altra sera — quella sera — a riappare e a riportargliela via.

E pianse lì, in fondo al letto, silenziosamente, senza un lamento, — nell'indifferenza delle fate soprannaturali — tutt'il suo umile pianto di donna, di semplice madre terrena, di povera mamma.

Da New York, ubriaca di movimento e di fragore, accettata da un inferno di luci, stordita da continui ascensori che la pigliavano a terra e la scaraventavano in cima ai grattacieli nel tempo d'un respiro, Lori aveva telegrafato a Joachim Axel: «Sono finalmente su la vostra terra. Arrivo a Hollywood martedì sera, felice di rivedervi». La risposta di Joachim le era arrivata in treno nei tre lunghi giorni di corsa senza riposo, nel via vai del fantastico albergo ferroviario dove si viveva giorno e notte nella più ordinata e matematica vertigine: «Lieto vostra venuta in America, vi consiglio di recarvi pensione Harleem, tenuta dai coniugi olandesi Van der Verl a me devotissimi. Già riservate camera. Auguro ottimo viaggio e felice arrivo». Arrivata alla stazione alle nove di sera, Lori nella folla, aveva cercato inutilmente Joachim Axel. Le si era invece presentato un gigante biondo, col cappello in mano, un sorriso dolcissimo su le labbra carnee che scoprivano una doppia fila di denti d'oro: «Forse la signorina Triara?». «E, avuto da Lori un canno di testa che diceva sì, rimettendosi il cappello lo sconosciuto spiegò: «Sono il signor Van der Verl, proprietario della pensione Harleem dove il signor Joachim Axel ha ritenuto

il cancello della pensione le chiese gli scontrini per far ritirare i grossi bagagli. Ma Lori, arrossendo si scusò: «Non ho grossi bagagli. Queste quattro valigie. E niente altro...».

L'olandese spiegò scusandosi: «Perdonatemi... Credevo... Un'attrice! Attrice... Perfettamente attrice. E non come lo diceva, il signor Van der Verl, tutto sommato antipatico nelle prime impressioni, con quell'aria ironica che aveva sott' il naso avvampato e negli occhi pallidamente grigiastri. Attrice! Giunta in America, in quella modesta pensione di Hollywood, il suo grande destino incominciava. Gloria e ricchezza erano il premio promesso al suo distacco dalla casa, dalla mamma che piangeva, dal babbo che dubitava, dalle sorelle che se l'erano abbracciata mille e mille volte come se avessero paura di non rivederla mai più, dalla piccola e cara casa che non riusciva a dimenticare un istante, da Roma e dall'Italia che, pur vedendo cose nuovissime ad ogni passo, le sembravano essere ancora le cose più belle da lei vedute al mondo.

Senza neppure concederle due minuti di sosta in camera sua, il signor Van der Verl l'aveva subito trascinata in sala da pranzo, facendola sedere a un tavolinetto a cora apparecchiato tra tutti gli altri già senza tovaglia e con un vasetto metallico nel mezzo in cui morivano di solitudine, che avevano già piegate serrandole le due teste, un paio di garofani invecchiati. Li era subito accorsa, cuffia bianca sul volto rosa, la signora Van der Verl, dagli occhi azzurri come due pervinche, le grasse manine arroventate sopra i fornelli in cucina e sul volto da bambola due grossi pomellini scariati che sembravano due tulipani di quelli che fan di sangue, sul verde pallido, le campagne del suo paese. Mescolando quattro lingue nella casseroletta della sua bocca tutta perlina di denti e sorrisi melliflui, la signora Van der Verl fece le più festose accoglienze a Lori, informandosi del lungo viaggio, vantandole la quiete pensione, proponendole i cibi prestabiliti per la cena, esaltandogli tutti, uno per uno, dalla zuppa al budino, come prodotti accuratissimi delle sue mani. Né tra italiano storpato e francese zoppicante, e inglese e olandese di cui Lori non poteva giudicare, consentì all'ospite nuova di mettere mezza parola sua. Sicché Lori, mandate giù alcune cucchiainate d'una flaccida colla che pomposamente la signora Van der Verl aveva chiamata crema d'asparagi, cominciò, non potendo parlare, a gesticolare in modo così evidente, — una mano sopra un'invisibile manovella, un'altra mano a far da ricevitore vicino a un orecchio, — che non fu difficile alla padrona della pensione comprendere che l'italiana appena arrivata voleva subito telefonare. Senonché la signora Van der Verl rilevò immediatamente che Lori, appena arrivata in California senza conoscere ad Hollywood altri che Joachim Axel, non poteva voler telefonare che a lui. Ma il signor Axel aveva categoricamente sconsigliato ogni comunicazione telefonica quella sera rimandando ogni rapporto diretto o indiretto con la signorina Triara alle dieci della mattina seguente:

«Forse questa sera lavora...», disse Lori tentando di spiegare alla signora Van der Verl quel divieto ch'ella non riusciva, per altro, a spiegare a sé stessa.

Ma la signora Van der Verl, spingendo avanti la cena di Lori a velocità americana e cioè togliendole già i piatti di sotto la forchetta e il coltello quando Lori aveva appena avuto il tempo di guardar le mascherate vivande per vedere che cosa diavolo fossero, correggeva l'errore in cui la signorina italiana era caduta: il signor Axel, non essendo ancora deciso quale nuovo film dovesse girare, non lavorava affatto in quel periodo: né poteva la signora Van der Verl dire in alcun modo a Lori come Joachim Axel avesse impegnato altrove la sua serata; più opportuno era dunque non porsi davanti curiosità che non avrebbero potuto a quell'ora essere soddisfatte; era invece miglior consiglio andare subito a dormire per riposarsi di tre lunghe giornate di ferrovia ed essere pronta la mattina dopo, alle dieci, a ricevere il signor Joachim Axel o chi per lui.

«O chi per lui?», esclamò Lori mandando giù di mala voglia alcune cucchiainate di budino stantio che la signora Van der Verl aveva vantato come un capolavoro della pasticceria olandese. «O chi per lui? Credete dunque, madame, ch'egli non verrà neppure domattina o che riceverò la visita d'un suo segretario?»

La signora Van der Verl protestò nel suo pittoresco centone di quattro lingue assicurando ch'ella non aveva affatto inteso dire questo, raccomandando alla signorina italiana di non andare mai, con la fantasia, in un paese con un certo e preciso come l'America, di là dal valore esatto delle parole, dimostrando che la proprietaria della pensione non poteva cono-

scere intenzioni ed impegni dei vari amici o conoscenti di quanti nelle sue stanze cercavano e trovavano alloggio. Il signor Joachim aveva solamente promesso alla signorina che arrivava dall'Italia di farsi vivo la mattina seguente; non poteva dunque la signora Van der Verl sapere s'egli sarebbe venuto personalmente alla pensione o se vi avrebbe mandato qualcuno a rappresentarlo. Il signor Axel essendo uno dei re dello schermo, l'ipotesi d'un inviato non poteva, d'altra parte, essere ragionevolmente scartata, per lo più i re comunicando con gli altri — uomini o donne che sieno, — attraverso quei loro legittimi rappresentanti che si chiamano ambasciatori.

Dormi male, Lori, quella notte. E già alle sette era in piedi a farsi bella per essere pronta nel suo salottino, quando, alle dieci precise, senza sbagliare d'un minuto, Joachim Axel si fece annunciare. Ma Lori non vide, correndo esultante incontro al grande attore, entrare Joachim nel salottino. Su la porta era invece apparso, inchinandosi, un individuo di mezza età, di mediocre statura, elegantemente vestito, capelli grigi su la fronte largamente stempiata, baffetti neri e corti sott' un naso a scalino decisamente borbonico; individuo che, parlando in francese, si presentò con un largo sorriso:

«Sono Jacques Bonheur, soggettista francese, intimo amico di Joachim Axel e da lui incaricato, signorina, di venirmi a portare alle dieci precise i suoi migliori saluti e le sue scuse.

Poiché Lori sbalordita non sapeva che cosa fare né che cosa rispondere, Jacques Bonheur si mise a sedere senza aspettare che Lori gli indicasse una sedia.

«Se voi permettete, prendo posto, signorina», disse Jacques Bonheur, — e poiché il discorso non sarà brevissimo invito voi a fare altrettanto. Ma non abbiate, vi prego, quell'espressione luttuosa di irreparabile catastrofe che vi vedo sul leggiadrisimo viso. Vi ripeto il mio nome e cognome: Jacques Bonheur, val quanto dire, nel vostro bell'italiano così armonioso, Giacomo Felicità. E vi par mai possibile, signorina, che con questo nome augurale io possa essere messaggero di dolorosi avvenimenti? Io vengo solamente a

momentaneamente Lori, cominciò a parlare di sé e a presentarsi. Aveva quarantadue anni, coltibe, con fedina criminale pulita. Veniva da Parigi dov'era nato e addestrato, ch'è perché, in chimica. Era stato, nei primi anni, farmacista, in una farmacia di un quartiere lontano, Menilmontant, dov'era accaduto, con una clientela d'operai, questo fenomeno: che quanto più le medicine, nel rincaro generale, crescevano di prezzo, più gli abitanti del quartiere stavano meglio e di medicine facevano a meno curandosi con acqua fresca. Certo il giovane chimico aveva goduto in quella farmacia d'una quiete vita eremitica che gli aveva permesso, nel retrobottega, non avendo mai nulla da prestar nei morti e nessun impasto di rimedi da pillolare, di scrivere ogni anno dodici commedie, una ogni trenta giorni, che nessun teatro di Parigi gli aveva mai voluto rappresentare. Ma poiché c'è un Dio per tutti, Jacques Bonheur, avanti ai prolissi testi delle sue commedie, soleva mettere sempre una stringata sintesi dell'azione che i tre o i quattro atti laboriosamente svolgevano. Ch'è si era detto: «I direttori di teatro non avranno tempo di leggere tutta questa cartaccia. Ma io li adescherò col suntuoso breve e appetitoso. C'era una volta un direttore parigino che non accettava di leggere una commedia di cui l'autore non riuscisse, prima, a riassumergli per sommi capi l'argomento nel breve tempo in cui egli sorbiva due uova...».

Ma gli altri direttori non avevano letto neppure i sunti e Jacques Bonheur, nel retrobottega d'una farmacia del tutto disertata dai clienti, meditava, senza più scrivere, sull'inaccessibilità della gloria quando inopinatamente un signore straniero entrò un giorno nella farmacia per chiedere non una scatola, ma dieci o dodici pasticche di codina che gli potessero addomesticare una tosse ribelle e stizzosa che molto lo molestava. Ma, al momento di mettere in carta le pasticche, il giovane chimico non trovò nel negozio un solo pezzo di carta per

che non potesse venire sottratta, bene fuori della vita normale, all'ammirazione e alla contemplazione di tutti. Nasce dall'estro d'un artista una musica bella? Tutti l'ascoltano, ognuno la ricanta. Vien giù dal cielo, stella della terra, una bellissima donna? E non può la casa borghese tener tanta luce tra quattro pareti ov'essa o si spegne o vi acceca. Il palcoscenico e lo schermo sono il cielo degli astri umani, il firmamento delle stelle vive.

Pensieri, questi, ai quali la signora Triara non era — lo sapeva benissimo, — mai arrivata da sola prima di quella sera. Ma l'esaltazione di sua figlia aveva fatto, per contagio, la sua esaltazione. E in questa adesso tornavano alla memoria della signora Triara, senza ch'ella se ne rendesse esattamente conto, retoriche giornalistiche, frasi fatte della pubblicità cinematografica, tutt'il vocabolario facile e sonoro, abitualmente astronomico, del lancio commerciale dei film. Tuttavia, dietro il frasario, c'era la realtà semplice del sentimento materno pari a quello d'uno stame che, adorando il suo bel fiore, nel medesimo tempo si gloriasse d'aver dato vita a tanta bellezza e si umiliasse della sua propria meschinità. Così la madre meravigliosamente donava il sacrificio di sé stessa alla figliola predestinata. Così, in silenzio, l'umile donna accettava che, sul quotidiano martirio che aveva lontana e sola sarebbe stato per lei, la superba figlia, trionfasse.

Pacificata dopo la lunga lotta, nella serenità della vittoria, nel rilassamento delle forze esaurite, Lori s'era, sul suo lettuccio, addormentata. Leggermente la signora Triara sciolse dalla mano di Lori la sua propria mano. In punta di piedi uscì dalla stanza incontrando Clem e Gip che, ritornate a casa, salvavano le scale.

«Zitte! Andate giù in sala da pranzo, — raccomandò con un dito su le labbra la signora Triara. — Lori ora riposa. Adesso è tranquilla.

Dalla sala da pranzo le due ragazze udirono la madre parlare al telefono con Filippo Triara che appena da pochi minuti doveva essere giunto al giornale: «Vedi, Filippo, di non ritornare molto tardi questa notte. E svegliami, qualunque sia l'ora, quando verrai. E' necessario che si parli un po' tranquillamente noi due. Ho a lungo ragionato con Lori... Bisognerà lasciarla andare... Dobbiamo fare il suo bene.

Compiuto nell'amore il sacrificio, risalì le scale lentamente come se il dolore chiuso e muto le fosse un gran peso sopra le spalle. Dalla sala da pranzo Clem e Gip sentirono di gradino in gradino il passo rallentato e greve della mamma che tutto diceva, nel silenzio, alle due assenti. Intanto la madre rientrava nella stanza buia dove Lori dormiva e in fondo al letto si fermò a contemplare la creatura troppo bella ch'ella aveva messo al mondo senza pensare che tanta bellezza avrebbe un giorno dovuto esserle strappata. Tra le persiane socchiusi, un po' di lume entrava nella stanza e, sul cuscino, illuminava il bel volto di Lorenza addormentata. E quella luce di notturno incantesimo apparve alla madre mutilata e impoverita ancora un segreto di quelle fate che, come in una fiaba meravigliosa e terribile, erano venute una notte a metterle in una culla una stella per poi ripartirne una altra sera — quella sera — a riappare e a riportargliela via.

E pianse lì, in fondo al letto, silenziosamente, senza un lamento, — nell'indifferenza delle fate soprannaturali — tutt'il suo umile pianto di donna, di semplice madre terrena, di povera mamma.

Da New York, ubriaca di movimento e di fragore, accettata da un inferno di luci, stordita da continui ascensori che la pigliavano a terra e la scaraventavano in cima ai grattacieli nel tempo d'un respiro, Lori aveva telegrafato a Joachim Axel: «Sono finalmente su la vostra terra. Arrivo a Hollywood martedì sera, felice di rivedervi». La risposta di Joachim le era arrivata in treno nei tre lunghi giorni di corsa senza riposo, nel via vai del fantastico albergo ferroviario dove si viveva giorno e notte nella più ordinata e matematica vertigine: «Lieto vostra venuta in America, vi consiglio di recarvi pensione Harleem, tenuta dai coniugi olandesi Van der Verl a me devotissimi. Già riservate camera. Auguro ottimo viaggio e felice arrivo». Arrivata alla stazione alle nove di sera, Lori nella folla, aveva cercato inutilmente Joachim Axel. Le si era invece presentato un gigante biondo, col cappello in mano, un sorriso dolcissimo su le labbra carnee che scoprivano una doppia fila di denti d'oro: «Forse la signorina Triara?». «E, avuto da Lori un canno di testa che diceva sì, rimettendosi il cappello lo sconosciuto spiegò: «Sono il signor Van der Verl, proprietario della pensione Harleem dove il signor Joachim Axel ha ritenuto

il cancello della pensione le chiese gli scontrini per far ritirare i grossi bagagli. Ma Lori, arrossendo si scusò: «Non ho grossi bagagli. Queste quattro valigie. E niente altro...».

L'olandese spiegò scusandosi: «Perdonatemi... Credevo... Un'attrice! Attrice... Perfettamente attrice. E non come lo diceva, il signor Van der Verl, tutto sommato antipatico nelle prime impressioni, con quell'aria ironica che aveva sott' il naso avvampato e negli occhi pallidamente grigiastri. Attrice! Giunta in America, in quella modesta pensione di Hollywood, il suo grande destino incominciava. Gloria e ricchezza erano il premio promesso al suo distacco dalla casa, dalla mamma che piangeva, dal babbo che dubitava, dalle sorelle che se l'erano abbracciata mille e mille volte come se avessero paura di non rivederla mai più, dalla piccola e cara casa che non riusciva a dimenticare un istante, da Roma e dall'Italia che, pur vedendo cose nuovissime ad ogni passo, le sembravano essere ancora le cose più belle da lei vedute al mondo.

Senza neppure concederle due minuti di sosta in camera sua, il signor Van der Verl l'aveva subito trascinata in sala da pranzo, facendola sedere a un tavolinetto a cora apparecchiato tra tutti gli altri già senza tovaglia e con un vasetto metallico nel mezzo in cui morivano di solitudine, che avevano già piegate serrandole le due teste, un paio di garofani invecchiati. Li era subito accorsa, cuffia bianca sul volto rosa, la signora Van der Verl, dagli occhi azzurri come due pervinche, le grasse manine arroventate sopra i fornelli in cucina e sul volto da bambola due grossi pomellini scariati che sembravano due tulipani di quelli che fan di sangue, sul verde pallido, le campagne del suo paese. Mescolando quattro lingue nella casseroletta della sua bocca tutta perlina di denti e sorrisi melliflui, la signora Van der Verl fece le più festose accoglienze a Lori, informandosi del lungo viaggio, vantandole la quiete pensione, proponendole i cibi prestabiliti per la cena, esaltandogli tutti, uno per uno, dalla zuppa al budino, come prodotti accuratissimi delle sue mani. Né tra italiano storpato e francese zoppicante, e inglese e olandese di cui Lori non poteva giudicare, consentì all'ospite nuova di mettere mezza parola sua. Sicché Lori, mandate giù alcune cucchiainate d'una flaccida colla che pomposamente la signora Van der Verl aveva chiamata crema d'asparagi, cominciò, non potendo parlare, a gesticolare in modo così evidente, — una mano sopra un'invisibile manovella, un'altra mano a far da ricevitore vicino a un orecchio, — che non fu difficile alla padrona della pensione comprendere che l'italiana appena arrivata voleva subito telefonare. Senonché la signora Van der Verl rilevò immediatamente che Lori, appena arrivata in California senza conoscere ad Hollywood altri che Joachim Axel, non poteva voler telefonare che a lui. Ma il signor Axel aveva categoricamente sconsigliato ogni comunicazione telefonica quella sera rimandando ogni rapporto diretto o indiretto con la signorina Triara alle dieci della mattina seguente:

«Forse questa sera lavora...», disse Lori tentando di spiegare alla signora Van der Verl quel divieto ch'ella non riusciva, per altro, a spiegare a sé stessa.

Ma la signora Van der Verl, spingendo avanti la cena di Lori a velocità americana e cioè togliendole già i piatti di sotto la forchetta e il coltello quando Lori aveva appena avuto il tempo di guardar le mascherate vivande per vedere che cosa diavolo fossero, correggeva l'errore in cui la signorina italiana era caduta: il signor Axel, non essendo ancora deciso quale nuovo film dovesse girare, non lavorava affatto in quel periodo: né poteva la signora Van der Verl dire in alcun modo a Lori come Joachim Axel avesse impegnato altrove la sua serata; più opportuno era dunque non porsi davanti curiosità che non avrebbero potuto a quell'ora essere soddisfatte; era invece miglior consiglio andare subito a dormire per riposarsi di tre lunghe giornate di ferrovia ed essere pronta la mattina dopo, alle dieci, a ricevere il signor Joachim Axel o chi per lui.

«O chi per lui?», esclamò Lori mandando giù di mala voglia alcune cucchiainate di budino stantio che la signora Van der Verl aveva vantato come un capolavoro della pasticceria olandese. «O chi per lui? Credete dunque, madame, ch'egli non verrà neppure domattina o che riceverò la visita d'un suo segretario?»

La signora Van der Verl protestò nel suo pittoresco centone di quattro lingue assicurando ch'ella non aveva affatto inteso dire questo, raccomandando alla signorina italiana di non andare mai, con la fantasia, in un paese con un certo e preciso come l'America, di là dal valore esatto delle parole, dimostrando che la proprietaria della pensione non poteva cono-

scere intenzioni ed impegni dei vari amici o conoscenti di quanti nelle sue stanze cercavano e trovavano alloggio. Il signor Joachim aveva solamente promesso alla signorina che arrivava dall'Italia di farsi vivo la mattina seguente; non poteva dunque la signora Van der Verl sapere s'egli sarebbe venuto personalmente alla pensione o se vi avrebbe mandato qualcuno a rappresentarlo. Il signor Axel essendo uno dei re dello schermo, l'ipotesi d'un inviato non poteva, d'altra parte, essere ragionevolmente scartata, per lo più i re comunicando con gli altri — uomini o donne che sieno, — attraverso quei loro legittimi rappresentanti che si chiamano ambasciatori.

Dormi male, Lori, quella notte. E già alle sette era in piedi a farsi bella per essere pronta nel suo salottino, quando, alle dieci precise, senza sbagliare d'un minuto, Joachim Axel si fece annunciare. Ma Lori non vide, correndo esultante incontro al grande attore, entrare Joachim nel salottino. Su la porta era invece apparso, inchinandosi, un individuo di mezza età, di mediocre statura, elegantemente vestito, capelli grigi su la fronte largamente stempiata, baffetti neri e corti sott' un naso a scalino decisamente borbonico; individuo che, parlando in francese, si presentò con un largo sorriso:

«Sono Jacques Bonheur, soggettista francese, intimo amico di Joachim Axel e da lui incaricato, signorina, di venirmi a portare alle dieci precise i suoi migliori saluti e le sue scuse.

Poiché Lori sbalordita non sapeva che cosa fare né che cosa rispondere, Jacques Bonheur si mise a sedere senza aspettare che Lori gli indicasse una sedia.

«Se voi permettete, prendo posto, signorina», disse Jacques Bonheur, — e poiché il discorso non sarà brevissimo invito voi a fare altrettanto. Ma non abbiate, vi prego, quell'espressione luttuosa di irreparabile catastrofe che vi vedo sul leggiadrisimo viso. Vi ripeto il mio nome e cognome: Jacques Bonheur, val quanto dire, nel vostro bell'italiano così armonioso, Giacomo Felicità. E vi par mai possibile, signorina, che con questo nome augurale io possa essere messaggero di dolorosi avvenimenti? Io vengo solamente a

momentaneamente Lori, cominciò a parlare di sé e a presentarsi. Aveva quarantadue anni, coltibe, con fedina criminale pulita. Veniva da Parigi dov'era nato e addestrato, ch'è perché, in chimica. Era stato, nei primi anni, farmacista, in una farmacia di un quartiere lontano, Menilmontant, dov'era accaduto, con una clientela d'operai, questo fenomeno: che quanto più le medicine, nel rincaro generale, crescevano di prezzo, più gli abitanti del quartiere stavano meglio e di medicine facevano a meno curandosi con acqua fresca. Certo il giovane chimico aveva goduto in quella farmacia d'una quiete vita eremitica che gli aveva permesso, nel retrobottega, non avendo mai nulla da prestar nei morti e nessun impasto di rimedi da pillolare, di scrivere ogni anno dodici commedie, una ogni trenta giorni, che nessun teatro di Parigi gli aveva mai voluto rappresentare. Ma poiché c'è un Dio per tutti, Jacques Bonheur, avanti ai prolissi testi delle sue commedie, soleva mettere sempre una stringata sintesi dell'azione che i tre o i quattro atti laboriosamente svolgevano. Ch'è si era detto: «I direttori di teatro non avranno tempo di leggere tutta questa cartaccia. Ma io li adescherò col suntuoso breve e appetitoso. C'era una volta un direttore parigino che non accettava di leggere una commedia di cui l'autore non riuscisse, prima, a riassumergli per sommi capi l'argomento nel breve tempo in cui egli sorbiva due uova...».

**CEROTTO**

DOLORI  
REUMATICI  
DI RENI  
DI PETTO  
DI SCHIENA  
LOMBARI

**BERTELLI**

**WATT RADIO** TORINO

l'apparecchio di paragone

## ABBONAMENTI PER IL 1939

**Film**

SETTIMANALE ILLUSTRATO DI CINEMATOGRAFO - TEATRO E RADIO - IL PIÙ 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**

**RADIOMARELLI**

L'APPARECCHIO PIÙ DIFFUSO IN ITALIA.



"Si distrugga!" Mi secula fu Catone che disse questo in una guerra punica... Noi ripetiamo il detto e il panettiere biondo e fragante della Venchi-Uncia distruggeremo a tavola a Natale gareggiando con ogni commensale....

Leo

# L'eleganza non è questione di denaro

Premetto che questo articolo non è affatto una specie di consolazione per le donne che, ammirando da lontano le dive dello schermo, aspirano unicamente a essere eleganti quanto loro, pensando di dover rinunciare a questo ideale per il solo fatto che il loro conto in banca o i loro guadagni non sono tali da rendere loro agevole il conseguimento della meta sognata.

No, io non ho il temperamento della consolatrice e, dopo tutto, penso che la felicità non sia affatto in rapporto con i vestiti che si indossano. Quindi, quando dico che l'eleganza non è una questione di denaro, lo dico non con un fine filantropico, ma solamente come una constatazione di fatto che può anche, riconosciamolo, fare un certo piacere.

Naturalmente, non è da tutti essere eleganti con un bilancio ridotto e questo tipo di eleganza esige che al posto del denaro che non si ha, si metta un eguale peso di intelligenza, di ingegnosità e di buon gusto, tre cose che, in un senso, valgono assai più del denaro, dato che più volte abbiamo visto come l'intelligenza, il buon gusto e l'ingegnosità aiutino a far denaro, mentre il denaro non riesce certo a rendere intelligente, ingegnoso o di buon gusto nessuno.

Se si potesse scrivere un libro che insegnasse tutto quello che una donna deve fare o non fare per essere elegante, sarebbe davvero un libro utile e interessante, ma purtroppo l'eleganza di una donna è qualcosa di imponderabile, che non può essere chiusa in una fila di definizioni. Prima di tutto una donna è elegante (o non elegante) per se stessa, astrazione fatta dai suoi abiti, e questa sua qualità abbellisce tutto ciò che ella indossa e dà autorità ad ogni sua scelta. Poi, la donna elegante ha uno speciale fiuto, una sicurezza d'occhio che le permette di afferrare il vero spirito della moda, di eliminare alcune cose, di preferirne altre, di scegliere per ogni abito, in infinita serie dei particolari che le vengono offerti, proprio quello che, per colore, prezzo o un mazzolino di bacche raccolte in una siepe, o un nodino di nastro alto mezzo centimetro. E, probabilmente, il mazzolino di bacche ha un valore superiore, decorativamente parlando, a quello del gioiello.

Un grande sarto mi diceva, di recente, di avere, fra le sue clienti una signora che non spendeva mai meno di duecentomila franchi all'anno, ma che, per quanto scegliesse sempre cose bellissime, non riusciva mai ad essere elegante, perché immancabilmente completava ogni vestito con un cappello inadatto, portava, con gli abiti da mattino, borse da pomeriggio, si sovraccaricava di gioielli di fantasia e si faceva fare, da un grande calzolaio — intendiamoci — le scarpe più eccentriche che si potessero immaginare, portando, così, il colpo di grazia a un abbigliamento che, tutto sommato, valeva, a volte, qualche biglietto da mille.

L'eleganza è, dunque, una questione di armonia più che di denaro e vediamo, infatti, che tutte le donne veramente eleganti ci colpiscono, soprattutto, per l'equilibrio assoluto del loro abbigliamento. E' prudente, ad ogni inizio di stagione, quando, soprattutto, non si possa disporre di cifre importanti per il nostro guardaroba, di tenersi lontani dai colori, dai disegni troppo marcati, da tutto ciò che attira troppo lo sguardo, e sarà bene decidere di impennare il guardaroba medesimo su due colori al massimo. Alcuni pezzi del nostro abbigliamento devono essere in ogni modo di assoluto prim'ordine e non di rado tutti i particolari messi insieme rappresentano una cifra che supera di parecchio il costo del vestito. E' giusto, quindi, che i medesimi particolari possano essere utilizzati per diversi abiti o mantelli. Non si può né si deve fare economia sulle scarpe, sui guanti, sulla borsetta, che saranno sempre di bellissima qualità sobria di disegno e tuttavia molto nella nota del momento. In generale, si avrà una serie di accessori neri o un'altra di un altro tono, marrone o turchino, per esempio, e, con un po' di cura nella scelta dell'abito o degli abiti, vedrete che questi accessori si accorderanno con un gran numero di vestiti o mantelli. Se invece vi buttate a capofitto nell'eccentricità, saranno guai, perché potrete accordare gli accessori solamente con

un determinato abito o, volendoli far accordare con più d'uno, c'è da scommettere che tre volte su quattro apparirete vestita male. Oggi si vedono in giro delle gran brutte pellicce, che sono la più bella dimostrazione del cattivo gusto e di quelle donne che pensano non si possa essere eleganti senza possedere una pelliccia qualsiasi e, non potendo acquistare pelli preziose, si contentano di qualsiasi animale, purché abbia un pelame che costi poco. Ora, se è vero che una bella pelliccia è un indumento elegantissimo, è anche vero che una brutta pelliccia è quanto di più inelegante si possa immaginare. Ho un'amica intelligente e non ricca che possiede solo una bella figura e un finissimo buon gusto; essa passa l'inverno con un bel paltò sportivo di ottima lana in tinta neutra, a bel disegno fuso, perfettamente tagliato e completato da scarpe sempre scelte con molto criterio, in lana scozzese o in velluto di tinta viva o in seta rigata a larghe righe, e da guanti, borsa, scarpe, di primissimo ordine. Ho un'altra amica, non ricca e non intelligente, che crede di non poter vivere senza pelliccia e che ogni anno si fa una pelliccia nuova, da un pellicciaio di secondo e anche di terzo ordine, e che appare coperta di pelli strane e di colore incerto che, dopo due mesi, e dopo aver sopportato alcune piogge, rivelano tutti i segreti di concia e di tintura. Certo, tutte voi avete fra le amiche o le conoscenti alcuni di questi esempi, diremo così parlanti, e non potete non sentire quale sia l'esempio da seguire e quello da scartare.

No, non occorre essere ricche per essere eleganti, per lo meno di una tranquilla eleganza, fatta di semplicità e di sobrietà, ma bisogna mettersi bene in mente che, quando i sarti creano dei vestiti, alcuni vestiti ricchissimi, di una originalità spinta, essi hanno in mente donne di una categoria speciale, la cui vita mondana ha obblighi speciali e particolari esigenze. Quando non si appartenga a questa categoria di persone e non si abbiano quelle possibilità finanziarie e intellettuali di poter raggiungere gli stessi risultati, interpretando, con qualche centinaio di lire, quello che costa delle migliaia. Sarebbe, come si dice in Toscana, fare le nozze con i fichi secchi!

Vera

## Dizionario

(In questa rubrica spiegheremo i termini che più comunemente ricorrono nel linguaggio cinematografico).

### 5. L'obbiettivo

Ogni macchina da presa è munita di una serie di obbiettivi, ciascuno dei quali è contrassegnato da un numero che corrisponde alla distanza focale in millimetri. Quando si entra in un teatro di posa, si sente l'operatore che dice: « Mettiamoci su il trentacinque o il cinquanta? ». Egli intende chiedere al regista se per girare quella determinata scena deve applicare alla macchina da presa l'obbiettivo che ha la distanza focale di trentacinque o quello di cinquanta millimetri. E' il regista che di solito sceglie l'obbiettivo, nel senso che l'obbiettivo fissa la inquadratura; la quale deve essere dal regista determinata. Ma, talvolta, il regista indica semplicemente che cosa intende « inquadrare », ovvero il « campo di presa », e lascia all'operatore di applicare l'obbiettivo che meglio corrisponde a questa esigenza. Ogni obbiettivo abbraccia un determinato campo: il 28mm. abbraccia un campo maggiore. E' il cosiddetto « grandangolo » e viene usato di solito per la presa di vasti panorami. Viene poi, il 35 mm., il 75 mm., che di solito viene adoperato per i primi piani di persona, il 100 mm., dal quale comincia la serie dei teleobbiettivi, cioè di quegli obbiettivi che prendono a grande distanza il dettaglio di un oggetto; per esempio, la cupola di un campanile, dal basso del campanile stesso.

### 6. L'emulsione

Una volta non esisteva che una « emulsione »: quella normale. La emulsione è la composizione della pellicola e ne indica la sensibilità nei confronti dei diversi colori. I colori sono quelli dello spettro solare: rosso, arancione, giallo, verde, azzurro, indaco, violetto. L'emulsione normale rendeva la pellicola sensibile soltanto agli ultimi tre colori. Infatti, chi ricorda le vecchie fotografie ha presente che, per esempio, il cielo risultava bianco di latte, e lievemente grigiastro, le nuvole scomparivano, gli alberi risultavano neri. Infatti la pellicola era sensibile al celeste, non era affatto sensibile al verde. Non era sensibile al rosso: e le labbra risultavano nere come gli alberi. Venne quindi inventata la composizione chimica che dava l'emulsione ortocromatica. Questa è sensibile ad una gamma maggiore di colori, a tutti cioè, meno che al rosso. Infatti, quando in un laboratorio di fotografia si lavora intorno allo sviluppo e alla stampa delle pellicole, è accesa una lampadina rossa che non disturba affatto l'andamento del lavoro, in quanto la emulsione ortocromatica non è sensibile al rosso. Lo è, invece, la emulsione pancromatica, la quale, di conseguenza, è sensibile a tutti i colori; in grado minore al verde.

### 7. Il "fuori campo"

Del « fuori-campo » (f. c.) si è venuti parlando in particolare modo da quando è nato il sonoro. Due persone parlano tra di loro; quando una parla, l'altra ascolta, ma non si vedono ambedue. Anzi, ad un certo punto, si vede soltanto la persona che ascolta. L'altra che parla si dice che è « fuori campo ». Mentre si gira la scena la persona fuori campo dice con la dovuta espressione le battute, ma s'aspetta che la macchina non la inquadrerà, fa un po' il comodo suo; sta magari comodamente distesa mentre l'obbiettivo coglie le reazioni del volto dell'altro. Poi sullo schermo appare il volto di quello che ascolta, e lo spettatore pensa che l'altro gli sia accanto nel dovuto atteggiamento.

### 8. Il "fotogramma"

Si chiama fotogramma ogni quadro che rappresenta la fase di un movimento. Su una striscia di pellicola ci sono numerosi fotogrammi ai lati dei quali scorrono le perforazioni: ogni fotogramma contiene un'immagine a sinistra della quale è la colonna sonora. In ogni secondo passano nella macchina da presa e quindi nella macchina da proiezione, 24 fotogrammi. Nel cinema muto, ne passavano 16.

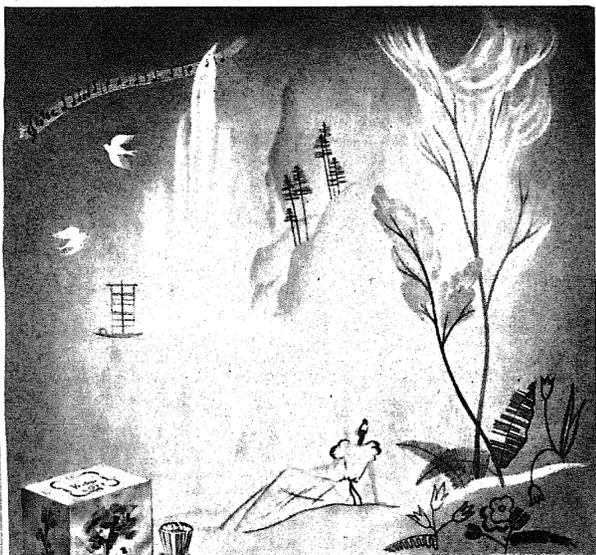
### 9. Il "piano di lavorazione"

Quando un profano di cinema entra nell'ufficio di una casa cinematografica che sta preparando un film, nei giorni immediatamente precedenti all'inizio della lavorazione, vede, appesa di solito dietro alla scrivania del direttore di produzione, una tabella. Vi sono delle colonne verticali e delle colonne orizzontali. A sinistra delle colonne orizzontali, sono elencati dei nomi, uno sotto l'altro; sono i nomi degli attori che prendono parte al film. Le colonne verticali sono, in alto, raggruppate, a due a tre e più numeri; ad ogni colonna verticale, infatti, corrisponde un numero che indica una data. I raggruppamenti indicano i diversi ambienti; per girare tutte le scene di un ambiente si possono impiegare due tre o più giorni. Negli incroci tra le colonne verticali e quelle orizzontali, sono dei segni che indicano quando questo o quell'attore è impegnato nella lavorazione. L'ordine della ripresa non segue la sceneggiatura, ma è subordinato agli ambienti. Un film non viene girato tutto di seguito, quadro per quadro; può darsi che il finale sia girato prima del principio, che nello stesso giorno si giri una scena che va al centro del film e una scena che va messa verso la fine.

**L'azione intensa**  
delle Compresse di ASPIRINA è basata sul fatto che, contrariamente alle numerose imitazioni, essa dilata anche i più piccoli vasi sanguigni e rende così più facile la circolazione del sangue. Ciò è particolarmente importante nella influenza e nelle malattie da raffreddamento.

Compresse di **ASPIRINA** BAYER

ATTENTI ALLA CROCE BAYER — ATTENTI ALLA CROCE BAYER — ATTENTI ALLA CROCE BAYER — ATTENTI



"VERTIGE", il nuovo profumo di Coty, incantevole e provocante come una danzatrice mascherata, soave come l'effluvio di un fantastico giardino.

Le vostre amiche ricorderanno ogni dettaglio del vostro abito, ogni piega dei vostri capelli, tutti i vostri gioielli, ma LUI ricorderà soltanto i vostri occhi e "VERTIGE" col quale vi siete profumate. "VERTIGE" è la novità dei profumi Coty. E ogni donna lo desidera nel suo bellissimo flacone di cristallo e nella sua lussuosa scatola di classico "800".

**Vertige**

DI COTY

**TONERGI** PER GLI SPORTIVI • UN AIUTO AI TRONCHI

**TONERGI** sono come la buona senesale che, gettata nei processi metabolici cellulari e migliorano l'emolito.

**TONERGI** ERBA

IL RICOSTITUENTE DEL NOSTRO TEMPO

CARLO ERBA S. A. MILANO



Un abito da pranzo di panno e di crespò opaco guarnito di passamaneria.

Molto giovanile, questo paltò guarnito con strisce verticali di talpa.

Basta poca pelliccia a rendere elegante un mantello, ma deve essere pelliccia di qualità.

## Domandate a Vera...

Io ammiro la Merini. — Anch'io, ma questa è un'altra storia! Volete sapere che cosa penso di un grande manicotto di volpe argentata con nodo di velluto cremisi. Penso che è un bel dettaglio, molto elegante e un po' preoccupante. Bisogna infatti essere assai disinvolte per portare in giro senza danno un oggetto di quella dimensione, senza aver mai l'aria imbarazzata e penso che tutto il resto dell'abbigliamento debba avere una classe un pochino eccezionale. Per portare bene il manicotto molto grande, occorre statura, figura snella, braccia e gambe lunghe, e bisogna rinunciare alla borsetta, perché un impiccio più un altro impiccio, fanno una donna goffa. Gli oggetti necessari troveranno posto nel manicotto medesimo in una apposita tasca con chiusura lampo. Io vedo il manicotto portato con un abito a giacca invernale con collo, del medesimo pelo, o anche se è di volpe argentata su una redingotta di pelliccia a pelo nudo o almeno basso: breitschwanz, persiano, lontra. Il cappello sarà del medesimo velluto del nodo che orna il manicotto.

Serenella. — Sì, va benissimo col vostro abito di stoffa di cuoio di fiori posato fra i riccioli a sommo del capo, ma attenta a non esagerare. Il mazzolino deve essere di proporzioni modeste se non volete aver l'aria oppressa da un peso troppo grave. Potreste anche, per variare, posare, una fra i riccioli, un nodo di tulle che aiuta ad ottenere l'effetto in altezza e al tempo stesso è vaporeoso e fresco. La pettinatura col nastro passato sotto ai riccioli della nuca e annodato sui davanti, sta bene a chi è molto giovane o ne ha l'aspetto: tipo Deanna Durbin, per intendersi.

Quarant'anni. — Non è il caso di rattristarsi tanto, e ogni età ha il suo fascino, anche se non è proprio del tutto vero che la vita comincia a quarant'anni, come da qualche tempo vogliono farci credere. Non massaggiate mai la palpebra inferiore, perché la pelle è talmente delicata in quel punto che otterreste l'effetto contrario a quello sperato. Limitatevi a stendere ogni sera sulle palpebre (su quella superiore e quella inferiore) una buona crema nutriente e prendete, anche, l'abitudine, quando dovete uscire la sera dopo pranzo e vi sentite stanca, di stendervi per una ventina di minuti, al buio, con i piedi più alti della testa e con due pezzette imbevute in una lozione per gli occhi, posate sulle palpebre chiuse. Potete bagnare le pezzette in tè molto forte e caldo, in acqua di camomilla o anche in acqua di fordalisi, calde anche queste, e vedrete che, dopo questa semplice cura il vostro viso avrà tutt'altro aspetto.

## SERVIZIO

### Solidarietà

L'abbonato N. 7, che ci duole non abbia firmato col suo nome, ci commuove per la solidarietà con la quale segue la nostra campagna a favore del cinema italiano. Le sue idee sono argute e costruttive e alcune di esse sono già state realizzate da noi, ad esempio quella dei "soggetti" ("l'abbonato N. 7" avrà certamente letto la nostra rubrica per le idee da regalare ai produttori). Anche l'idea degli abiti degli attori è giusta e l'abbiamo presa in seria considerazione.

### L'uomo qualunque

"L'uomo qualunque" — così vuole essere identificato il lettore Eno Crescini di Milano — non si preoccupa della penuria di film stranieri. Ha nel cuore film come "Passaporto rosso", "Scorpi al sole", "Scipione l'Africano" ed è stato lieto di vedere anche presentarsi come "Segretario privato". Gli uomini, che "mascolinisti" o "Eravamo sotto scorta" e ha fiducia nel cinematografo italiano, atto a colmare le lacune dei colossi e delle piccole commedie d'oltreoceano.

### Il concorso

Il "Vecchio lettere" di Roma, ha ragione: sarà fatta una classifica dei soggetti presentati al nostro concorso, se ve ne sarà più d'uno degno di essere tenuto in considerazione. Ma ha torto su un punto: non abbiamo nessuna intenzione di dividere il premio tanto più che il premio importante non è quello della cinquantamila lire ma quello della realizzazione, e la Scelera può promettere, come premio, la realizzazione di un film, ma non di diversi film...

### Il pelo nell'uovo

Nel film "Maria Valerka" Napoleone, per comunicare al suo Stato Maggiore che ha deciso di tornare in Francia, getta sulla carta geografica una matita automatica moderna.

### Giusta protesta

Il lettore Franco Libero Belgioioso lamenta, perché nella sua città, Siracusa, il film "Marie Valerka" viene proiettato con grande pompa da uno dei cinematografi locali, mentre viene trascurato in Siracusa, sia per quanto riguarda la considerazione, sia per quanto riguarda il numero di proiezioni. Ma ha torto su un punto: in altri locali di Siracusa sono annunciati soltanto film americani. Ebbene, si consoli un poco: sono questi film che "big four" mettono fuori. Poi anche a Siracusa nei cinema si proietteranno più di frequente film italiani.

## Fuori sacco

L'attività di Jacques Feyder. — Il regista di "Kermesse éroïque" è tornato dalla Germania, dove ha diretto "Nomadi" in doppia versione francese e tedesca. Mentre i suoi colleghi lavorano con una certa assiduità, egli non ha ancora scelto il soggetto per il suo prossimo film. Due soggetti e due ambienti lo attirano. Il primo si svolge in Egitto, il secondo in Canada ed è tratto da un romanzo di Maurice Constantin Weyer. Feyder è stato sempre scrupoloso nella scelta dei soggetti per i suoi film; ad eccezione del periodo nel quale ha lavorato in America, egli si è limitato a comporre, dal 1919, anno in cui ha debuttato nel cinema, solo un film per anno.

Moguy regista, Corinne Luchaire protagonista. — Prima di dirigere «Prigione senza sbarre», il nome di Léonide Moguy era legato ad un piccolo modesto film: «Raggio di sole», che riportava sullo schermo una vicenda già altre volte trattata da Mosjoukine e da Chevalier almeno in parte, nello spunto iniziale; l'uomo che trova per caso un bambino sulla soglia della sua abitazione, e le conseguenze che ne derivano. Un giorno Moguy diresse «Prigione senza sbarre» e il film rivelò lui come regista e Corinne Luchaire come attrice. La Luchaire venne chiamata a Londra a interpretare l'edizione inglese del film, ma al suo ritorno in Francia fu di nuovo affidata a Moguy che la diresse in «Conflitto». Ora si annuncia il terzo film: «Le déserteur» in cui, accanto a Corinne Luchaire, apparirà Jean Pierre Aumont.

"Kean" ritorna. — Il dramma di Dumas, che già ha avuto una edizione cinematografica interpretata da Ivan Mosjoukine, è di nuovo preso in esame dai francesi. Due produttori se ne stanno occupando contemporaneamente e potrebbero darsi che ambedue mettessero in esecuzione il progetto. Un «Kean» è annunciato da Alexander Kamenka, un altro da Alexander Wolkoff, che fu il regista della edizione con Mosjoukine. Protagonista stavolta sarebbe Jean Louis Barrault.

Censura americana. — Nello scorso anno sono stati presentati alla Censura di New York 1955 film. Di questi, ne sono stati bocciati, integralmente, 23, e ne sono stati tagliati 772. Di questi 772 tagli di 384 sono stati fatti per indecenza, 28 per incultura, 60 per incitamento a delinquere, 265 per corruzione o per immoralità, 55 per sacrilegio.



# La Dama bianca

Film Fonorama con Elsa Merlini, Nino Besozzi e Enrico Viarisio - Regia di Mario Mattoli; produzione A. Besozzi - Aurora Film



Marina Gualandri è stanca di correre sempre dietro alle prodezze mondane di suo marito. S'avvicina il momento della villeggiatura e la sposa vede più che mai in pericolo la sua pace coniugale. Si



Stette d'accordo con un medico e convince il marito ad andare in valigia d'Aosta dove l'aria pura saranno molto utili alla loro salute. I coniugi arrivano in un alberghetto che pare tranquillo.



Insomma ma Giulio Gualandri non cede e, impertinente, cerca di divertirsi il più che può. Organizza, con la complicità di uno spiritoso amico, ascensioni e scalate in comitiva, giochi di società, balletti. La sera,



Invece di andare a letto presto, i villeggianti fanno anche le prove dei cori. La baldroria regna persino a quell'altezza e in quella temperatura.



E questo non sarebbe niente... Nel cuore della notte, nell'ora dei sogni e delle chiacchiere, un'ombra velata di bianco percorre i corridoi dell'albergo. Gli uomini soli aspettano con ansia la dolce sorpresa



della visita della Dama Bianca. Tutte le notti, infatti, un fortunato mortale sente aprire la porta della sua camera e vede chinarsi su di lui un'angelica creatura. Un bacio, il palpito di un cuore e nulla



più. I villeggianti, che hanno avuto la fortuna di quella visita, sanno che non si tratta di un fantasma, ma nessuno è riuscito a individuare la strana apparizione: il velo bianco non lascia come segno di riconoscimento. Tutto l'albergo è in agitazione: di notte nessuno dorme.



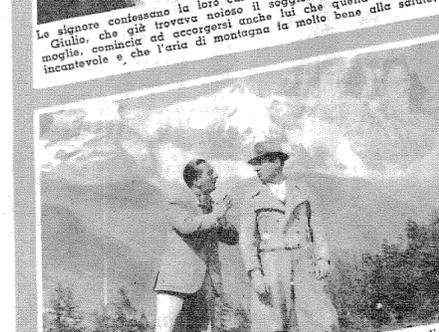
Tutti sperano di essere visitati dalla Dama Bianca o, per lo meno, di riuscire a individuare la stranissima creatura che fa tanto parlare di sé. Coloro che hanno goduto il bacio misterioso devono confessare la loro gioia. Gli altri confessano la loro attesa e la loro speranza.



Le signore confessano la loro curiosità. Il soggiorno estivo scelto da sua moglie, comincia ad accorgersi anche lui che quella villeggiatura è incantevole e che l'aria di montagna fa molto bene alla salute. Che



cos'è successo? La Dama Bianca è stata anche da lui, una notte, a stuzzicare la sua curiosità. Ma, oltre alla curiosità, ha stuzzicato anche il sospetto. Marina, infatti, non ha mai negato di essere la Dama Bianca e ha, anzi, mostrato di divertirsi alle insinuazioni dei



villeggianti. Giulio ascolta, terrorizzato di pensiero che sua moglie sia il fantasma tanto desiderato e sa che quella villeggiatura è un'illusione o la buona fata di Marina venuta a restituire la felicità.



Ma una sera avviene il colpo di scena. Le dame bianche sono dieci, quindi, venti. L'albergo ne è inteso. Tutti gli uomini soli hanno avuto la loro visita e il loro bacio. Il sorriso di Marina è il limpido e innocente, a giustificare la fedeltà della sposa. La sua tenerezza



fa cadere ogni sospetto e Giulio riconosce, nella sua sposa, il suo unico vero amore. Giulio non aveva conosciuto che una sola Dama Bianca, una sola creatura degna di essere sognata e di essere attesa. Marina, pronta a tutto pur di riconquistare l'amore di quello scavezza-



Sopra: Se non vi dicessimo noi che questa è un'inquadratura di "Boccaccesca", voi pensereste ad un film americano di oggi. Invece, si tratta di "Boccaccesca", film italiano cui la sapienza e la cura della messinscena rivaleggiano con la grazia dell'attrice. Invece, si tratta di "Boccaccesca", film italiano di una decina d'anni fa. A dieci anni di distanza, la freschezza dell'inquadratura, l'espressione dell'attrice, la linea del quadro, sono rimaste intatte. Si potrebbe dire lo stesso di un film americano di dieci anni fa? Si potrà dire lo stesso, fra dieci anni, di un film americano di oggi? (Ecco un confronto che non è stato, forse, inutile). Sotto: Gino Cervi in "Ettore Fieramosca", un film italiano di oggi che certamente non invecchierà tanto presto. Lo ha diretto Alessandro Blasetti per la Nembo Film (Esclusività E.M.I.C.).

