ANNO II • N. 37 • ROMA, 16 SETTEMBRE 1939-XVII — DODICI PAGINE UNA LIRA — SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO TEATRO E RADIO

In questo momento

Cinecittà è al completo; così al completo che fa meraviglia di non trovare al cancello il cartello del «Tutto esaurito». I teatri lavorano a pieno ritmo, sfruttando perfino i ritagli di tempo e utilizzando al massimo i ritagli di spazio; gli attori si dividono tra un'interpretazione e l'altra; se una produzione abbandona le riprese in «interno» per dei pur brevi «esterni», si può essere certi che in quel frattempo un altro produttore gode la sua briciola di stabilimento; e dovunque, insomma, ci sia un po' di posto per «montare» una costruzione qualsiasi, la costruzione viene messa in piedi e la macchina da presa gira. Tredici, quattordici film sono in cantiere; altrettanti, se non più, fanno coda alla porta e molti, molti ancora, stanno incendiando — nella fase di preparazione — i cervelli dei produttori.

Che cosa significa tutto questo? Significa che anche nel campo cinematografico, l'attività della Nazione si svolge con la massima serenità. E non si deve pensare che questa febbre produttiva sia fretta, fretta di far presto a finire o a mettere avanti dei film. No. Una cosa è la fretta (pessima cosa) e un'altra cosa è la febbre, la quale deve accompagnare ogni lavoro che comprende anche un fatto creativo (com'è il caso, appunto, del cinematografo).

Dunque, a Cinecittà (e negli altri stabilimenti, di conseguenza) si lavora forte, con una tesa, tenace volontà di produrre molto (il che è vitale per il nostro mercato) e di produrre bene (questo secondo proposito è forse meno saldo del primo, ma comunque non possiamo negare che c'è). Si lavora perchè la consegna è di lavorare e, poi, anche perchè non c'è niente di più bello che lavorare quando questo lavoro può contribuire a realizzazioni autarchiche di primissimo ordine. Nel cinematografo, infatti, oggi, l'autarchia, oltre ad essere un dovere, è una necessità vitale, perchè almeno tre dei maggiori paesi europei non sembra che abbiano tempo e voglia, in questo momento, di produrre dei film. Bisogna, dunque, che al nostro mercato pensiamo noi; e bisogna che ci pensiamo con quel senso di responsabilità e di serietà che è garanzia del buon prodotto. (Ove addirittura non sia il caso di aggiungere che noi italiani abbiamo anche il dovere — di fronte alle sorti del cinematografo — di sostenere, in nome dell'Europa attualmente così travagliata, il confronto con gli altri continenti). Questo — e non sarà mai abbastanza ripetuto — è l'imperativo categorico che la gente del cinematografo italiano deve tenere presente. Specialmente in questo momento.

D.

Questa volta

Bonelli
Calcagno
Caudana
De Sica
Franfu
Handamir
Kelland
Nichols
Paola Ojetti
Scaccia
Savelli

Una espressione inedita di Maria Denis che ha finito in questi giorni il nuovo film di Mario Camerini "Il documento".
(Produzione SECET-Amato; distribuzione I.C.I.).

L'autore del film

Come sarebbe utile quel codice del cinematografo che è stato proposto tempo fa su queste stesse colonne! Prima di tutto, definirebbe i rapporti tanto contrastati tra il regista e il soggettista del film. Chi è, infatti, l'autore dell'opera cinematografica? Anche la giurisprudenza è molto incerta a questo proposito. In sede di giudizio sono state pronunciate, infatti, delle strane sentenze che hanno dato tutta la paternità del film al regista, oppure tutta al soggettista e qualche volta nè all'uno nè all'altro, ma al produttore che, avendo il maggior peso nella costruzione del film, avrebbe altresì il diritto di mutare a suo piacimento il soggetto e di dare i suoi consigli, o meglio i suoi ordini, al regista sopra questo o quel punto, decidendo insomma inappellabilmente.

Giudizi di tal sorta valgono a dimostrare che così nell'interno dell'ambiente cinematografico come fuori di questo ambiente, regna ancora una certa confusione di idee e mancano precisi concetti del senso e dei limiti delle singole responsabilità e delle singole competenze.

Vediamo un poco come va questa faccenda dell'autore del film.

La questione è dibattutissima non solo in Italia ma anche negli altri paesi, dove per il progresso della produzione cinematografica sono stati più numerosi i ricorsi e i giudizi dei tribunali.

L'autore del soggetto è, senza dubbio, l'autore dell'opera cinematografica nel senso letterario della parola, tanto più se si tratta di un scrittore autentico che col soggetto ha preparato la sceneggiatura, ossia ha fornito non solo l'opera *in nuce*, ma lo svolgimento di essa. Come tale, dev'essere dunque tutelato dalla legge sul diritto d'autore e può e deve conservare la proprietà letteraria dell'opera non tollerando i plagi che purtroppo nel cinema sono frequenti. Se invece si tratta di una «trovata» o di un soggetto semplicemente e difettosamente ideato, il soggettista — che in questo caso non meriterebbe affatto d'essere chiamato così — non ha più tanti diritti, giacchè non ha un'opera letteraria da tutelare o da difendere. Deve perciò accontentarsi di spartire con lo sceneggiatore e, alle volte, col regista e col produttore la stessa paternità del soggetto, poichè costoro sono pienamente nel diritto d'integrare, di modificare, di aggiungere o di togliere alcunchè dal canevaccio manchevole, per farne un'opera cinematograficamente completa e dotata di un minimo di fantasia o di immaginazione, che soddisfi il pubblico delle platee.

Ma nell'altro caso — nel caso, cioè, di un soggetto artisticamente completo e integrato dalla sceneggiatura — non dovrebbero essere consentiti al regista, nè al produttore, così vasti poteri di ridurre, di modificare e di mutare situazioni e scene senza il consenso o meglio, senza la collaborazione, dell'autore del soggetto, il quale deve sentire l'intima necessità di ogni modifica e rendersene pienamente conto se non vuole correre il rischio di storpiare l'opera che aveva creato. Giacchè — giova ripetere — l'opera letteraria per il cinematografo vive di per se stessa quale opera d'arte, indipendentemente dalla sua realizzazione in film, come vivono la tragedia e il dramma.

Dal nostro discorso potrebbe sembrare che avessimo l'intenzione segreta di scalzare il regista dal suo seggio di arbitro, di padrone assoluto nella creazione del film, facendolo scendere al ruolo più modesto dell'interprete, sia pure del maggiore interprete: un gradino, solo un gradino più su degli attori. L'impressione sarebbe falsa. Il regista di un film che si rispetti ha sempre un ruolo importante, anzi capitale, nella realizzazione dell'opera cinematografica. Solo attraverso la sua fantasia, il suo gusto, la sua sapienza il pubblico vedrà l'opera sugli schermi, sicchè

(Continua a pagina 2)

SETTE GIORNI A ROMA

Vice:

La volpe azzurra

Tutti i frequentatori di teatro, tutti coloro che sono andati a vedere — per citare l'ultima interprete italiana di questa famosa commedia — la Merlini quest'anno, sanno quanti guai riesca a combinare una bella volpe azzurra, uno dei più graziosi ornamenti che possa avere una donna. Era naturale che, riuscendo a salvare la maggior parte del dialogo, vi fosse chi doveva realizzare per lo schermo un tanto applaudito lavoro teatrale. Ci ha pensato Turjanski con un garbo e una linea che meritano la nostra ammirazione e ci ha pensato Zarah Leander che qui ci appare rinnovata e fotografata mirabilmente. A parte il lavoro e a parte la regia, questo film meriterebbe di essere veduto anche solo per lei, per questa stupenda creatura, attrice spesso potente, sempre attraentissima. E' stata più volte messa a raffronto con la Garbo o con Marlène, ma la sua venustà è tanto placida e generosa che non sappiamo raffrontarla ad altre sue più o meno illustri colleghe.

Paul Horbiger, Willy Birgel e Karl Schönböck, suoi compagni, non sono grandi attori ma sanno rimanere al loro posto e non sopraffare mai la «divina» che dobbiamo rimirare (e anche ascoltare nel suo canto personalissimo).

Vice

Germana Montero, interprete del film "Il peccato di Rogelia Sanchez" (Prod. Safic - Escl. I.C.I.).

Diego Calcagno:

Una notte d'oblio

Tutti sono completamente ubriachi. E' una vera baldoria piena di bionde traballanti e di autisti pazzi tra bagni di vino prezioso. Beati loro. Solo bicchieri colmi, lunghissimi baci, donne tenere, abbaglianti. Viene voglia d'alzarsi dalla poltrona e d'entrare nello schermo per partecipare alla festa. In fondo al cuore d'ognuno di noi c'è più che mai un grande bisogno di gioia, d'amore e di spensieratezza ed è un gran peccato diventar vecchi senza aver avuta almeno una notte d'oblio di tripudio completo. La sensazione panica d'un lungo baccanale moderno è data in questo film senza sconcezza. E' quasi casta, ma ha del meraviglioso.

Ma il dolce sogno è troncato al principio della seconda parte da colpi di rivoltella. Le classiche, famose revolverate del più bel cinema americano fanno sempre piacere. I protagonisti, giovani, ricchi e belli s'alzano dai loro lussuosi letti che la grossa sbornia non è passata ancora e si trovano di fronte a un cadavere. Chi ha ucciso? Qui comincia il solito enigma. Ma il dramma è sempre allegro, le situazioni sono esilaranti. E' forse sconveniente ridere tra colpi d'arma da fuoco e grappoli di morti. Ma è una nuova ricetta cinematografica che va prendendo voga: risate e brividi, allegria e tutti nel sangue. La miscela è audace, ma non è sgradevole.

Insomma tutto il film tiene l'attenzione desta sino in fondo. Entra in quella fortunata e non ancora abbondante serie dei film «matti». Gente dissennata, stranezze continue, battute spiritosissime, in un mondo balordo, irreale e sottilmente poetico. La gamma ricorda qualcosa che s'è forse già visto, il tipo del maggiordomo è ricalcato da un famoso recente modello. Io, Non fa nulla. Si ride a crepapelle dal principio alla fine e il regista Whale, le belle attricette e tutta la brigata di gaudenti e di assassini meritano il più affettuoso ringraziamento. Se nella mia vita mi fossi incontrato con gente simile forse mi sarei perduto ma avrei vissuta qualche ora molto felice.

Diego Calcagno

Osvaldo Scaccia:

Arturo va in città

Arturo va in città. E cosa credete che vada a fare in città? Il direttore di un quotidiano. E come credete che questo direttore di quotidiano, piovuto a Parigi da un piccolo paese di provincia, se la cavi? Ottimamente e, quel che più conta, rettamente.

E giacchè siamo in argomento rendiamo pubblicamente grazie al cinematografo che ha saputo farci apparire così simpaticamente attraente il mestiere di giornalista.

Solo dopo aver visto gli innumerevoli film a sfondo giornalistico proiettati in questi ultimi tempi lo comprendo perchè, quando confesso ad una bella donna di essere giornalista la vedo spiccare salti altissimi di gioia e guardarmi ammirata come se fossi una specie di divinità.

— Veramente siete giornalista? — essa mi chiede.

— Veramente, — confesso io.

— E perchè non siete in frac?

— In frac?! E perchè dovrei essere in frac?

La donna mugola sordamente affermando che avrei dovuto essere assolutamente in frac e che, se non lo sono, ciò dipende senza alcun dubbio dal fatto che sono sulle tracce di una famosa banda di contrabbandieri e che quando si è sulle tracce di una famosa banda di contrabbandieri non si può essere assolutamente in frac.

— Ma io — cerco di difendermi — non sono affatto sulle tracce di una famosa banda di contrabbandieri.

— Già — replica, scettica, la donna, — e allora perchè non siete in frac? Perchè siete vestito da rubagallina?

— Ma io non sono vestito affatto da rubagallina! Sono vestito normalmente. Solo non sono in frac.

— Perchè state seguendo le tracce di una famosa banda di contrabbandieri. E' chiaro!

E checchè diciate non riuscirete mai a smuoverla da quel suo convincimento. Un'altra cosa di cui le donne, a causa di quei benedetti film giornalistici, non vogliono assolutamente convincersi è che voi (voi giornalista, naturalmente) non pranziate almeno tre volte la settimana con un ministro. Basta che voi diciate che siete occupato perchè esse, con aria di invidiosa comprensione, esclamino:

— Siete a pranzo da Sua Eccellenza.

— Che Eccellenza?

— Il Ministro.

— Ma che Ministro! Sono a pranzo dalla sora Elvira, quattro e cinquanta vino compreso.

Esse allora sorridono e dicono che siete molto modesto. E non c'è niente da fare! Non si convincono. Tutto questo perchè ai vari cinematografari è venuto un giorno in mente di romanzare al cento per cento la nostra professione.

«Arturo va in città» non appartiene al genere cinematografico-giornalistico proprio degli americani. Costruito quasi sulle stesse linee della famosa «E' arrivata la felicità» esso si propone — cosa nuova per Fernandel — quasi degli intenti satirici dimostrandoci come un provinciale, divenuto, per eredità, direttore di un grande quotidiano, possa sbaragliare le mene di loschi affaristi parigini e saper fare il direttore meglio di un direttore.

Il film agile e divertente nella prima parte, ricca di gustose trovate, come quella del giornale «ottimista», verso la fine si affievolisce specie per la fretta con cui sembra voglia giungere alla conclusione. E' un film al quale sarebbero stati necessari altri tre o quattrocento metri. Quelli che sono stati tagliati, forse?

L'interpretazione di Fernandel è come sempre piacevole. L'avergli dato, poi, nell'edizione italiana, la cadenza genovese lo ha ben caratterizzato, offrendo agli spettatori due spunti di comicità.

Gli altri protagonisti sono Gaby Morlay sacrificata in una parte senza rilievo, Pierre Brasseur, meno antipatico e fanatico del solito e Jules Berry nella solita parte di mascalzone.

●

L'ultimo arrivato

E' un film equino, un film cioè costruito tutto intorno ad un cavallo da corsa. Il solito cavallo da corsa cinematografico che, per tagliare per primo il traguardo, ha bisogno per lo meno di millesecento metri di pellicola.

Un cavallo capriccioso e tendenzioso che tenta, con tutti i suoi mezzi, leciti ed illeciti, di convincersi che non ha la benchè minima intenzione di vincere il Gran Premio. Poi, naturalmente, quando voi vi siete convinti delle sue intenzioni, supera le peripezie e vince clamorosamente. Per cui a voi non resta che dire «Mi ha fregato!» e passarci filosoficamente sopra.

Il cavallo del film in questione si comporta come tutti i suoi camerati, con la sola differenza di essere circondato da un folto gruppo di persone antipatiche. Donne brutte e uomini insignificanti, compreso uno strano fantino dal profilo di pugilatore e dal fisico di lottatore. Evidentemente il regista de «L'ultimo arrivato» ha delle idee del tutto personali sul peso e sulla struttura fisica dei fantini.

Il film è lento, monotono e privo di originalità. Anche la corsa finale è incolore, banale, senza emozioni nè colpi di scena. Vince il cavallo che fin dalle prime scene si sapeva che doveva vincere. Vorrei che ogni tanto gli autori di questi soggetti si sbizzarrissero un pochino e, abbandonando la tradizione, si comportassero originalmente facendo perdere il cavallo vincente, morire il protagonista, sposare l'eroina con l'antipatico della favola. Così tanto per cambiare e uscire dalla monotonia. Inutile parlare degli attori: meritano tutti di essere pietosamente dimenticati. Come i miei debiti!

Osvaldo Scaccia

Paola Ojetti:

Maternità

«Maternità», ovvero «Il figlio di due madri», una povera e naturale, una ricca e adottiva. Quando la povera Marta apprende che i suoi signori hanno intenzione di adottare il piccolo Gianni, figlio della colpa e della miseria, ha l'impulso di strapparlo alla fortuna e, egoisticamente, di condurlo via con sè incontro all'ignoto. Ma lo spettro di un indovino che, poco dopo la colpa, le aveva predetto di dover fuggire, le ricorda il suo dovere e Marta fugge lontano. Dopo ventidue anni legge su un giornale che il figlio è un noto ingegnere e sta per sposare una ragazza della più alta società. La povera madre non resiste alla tentazione di rivedere il suo piccolo fattosi signorino e parte. Fatalità vuole che al momento di raggiungerlo sia travolta da una macchina, guidata naturalmente, da Gianni il quale si reca in gita idilliaca con la sua fidanzata (ma già che era tanto ricco non poteva scegliersi una ragazza un po' più avvenente?). Il giovane ingegnere, sconvolto dallo sguardo di quella che egli non sa essere sua madre, non può distaccarsi dal capezzale di lei, nè valgono a condurlo via le esortazioni della madre ricca terrorizzata all'idea c'è Marta, riprendendo conoscenza, svela al ragazzo le sue origini e, messolo davanti a un caso di coscienza, lo trascini via dal mondo dove egli, ormai, è signore. Ma Marta, in punto di morte ottiene, lo stesso, con uno stratagemma, di farsi chiamare mamma e di farsi baciare dal figlio senza che questi sappia la verità.

Jean Choux, regista di questo film, è noto in Italia per aver adesso diretto «Compagni di Ulisse». François Rosay, la madre ricca, è anche più nota di lui. Ma il film, che ci giunge con qualche anno di ritardo, rivela un manierismo di vecchia data e procedimenti tecnici superati: ruote, piedi, scarpe, pallori improvvisi, parti per il tutto. Tuttavia il film ricco di «situazioni emotive» (come si dice quando si vuol definire il momento della lagrimetta), avrà di certo una lunga carriera e intenerirà tutti coloro che hanno saputo deporre la loro ragione di vita nella forza del sacrificio.

Paola Ojetti

L'autore del film

(Continuazione dalla prima pagina)

quella funzione di «primo interprete» non è affatto minorativa, ma altamente significativa e della più grande importanza.

Egli ha inoltre il dovere di proporre al soggettista quelle modifiche e quei contemperamenti che ritiene necessari nella traduzione cinematografica dell'opera letteraria. Lo scrittore, infatti, potrà pur dimenticare, qualche volta, nella creazione del soggetto le particolari esigenze del cinematografo quale spettacolo. Ma il regista queste esigenze non deve dimenticarle mai, giacchè egli è veramente il creatore del film quale opera spettacolare.

Attraverso il crivello della sua sensibilità, il film si forma e si crea: dalla recitazione degli attori ai movimenti delle comparse, dagli interni agli esterni, dalla visione panoramica a quella del più piccolo particolare, tutto compete a lui, tutto deve passare sotto il suo occhio vigile, trovare per virtù della sua fantasia creatrice non solo una giustificazione, ma una più intima ed essenziale coerenza e bellezza.

Le esigenze dello «spettacolo» comportano talvolta dei tagli alla sceneggiatura. Ma sarebbe opportuno che il regista si limitasse a far presente questa necessità all'autore del soggetto: il film dovrà riuscire, in tal modo, il frutto della piena collaborazione dell'uno e dell'altro; non rappresentare, come purtroppo talora è avvenuto, la facile vittoria del regista mattatore sull'opera del soggettista, divenuta oramai irriconoscibile dopo i tagli, le modifiche e le aggiunte arbitrarie. Sicchè tra l'uno e l'altro sono state spesso contestate le responsabilità e rivendicati i meriti e... le querimonie, le lamentele si sono propagate dagli studi ai giornali e dai giornali alle aule dei tribunali, coi risultati che sappiamo.

Chi è dunque l'autore del film? La domanda non può avere che una risposta biforcuta. Gli autori sono due: l'autore del soggetto che ha dato non solo l'argomento ma l'essenza fantastica all'opera cinematografica; il regista che questa opera ha realizzata con la sua sapienza, con la sua sensibilità e col suo gusto.

Dimenticavamo il produttore, che ha anche lui un ruolo importantissimo nella realizzazione del film, perchè dipende dalla sua discrezione, dal suo tatto, dal rispetto assoluto del lavoro del regista e dell'opera dello scrittore, dalla collaborazione intelligente e fattiva coi due tanta parte della buona riuscita del film, che è insomma figlio di... tutti costoro e degli attori e di molti altri, come *non volevasi dimostrare*.

Franfu

ANNO II - N. 37 - ROMA 16 SETTEMBRE 1939-XVII

Film

SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO TEATRO E RADIO

Direttore MINO DOLETTI

SI PUBBLICA A ROMA OGNI SABATO IN DODICI O PIÙ PAGINE

UNA LIRA

DIREZIONE E REDAZIONE: ROMA - Via del Sudario, 28 - Telefono 561.635. AMMINISTRAZIONE: Piazza del Collegio Romano, 1-a - PUBBLICITÀ: Milano, Piazza Carlo Erba, 6 - ABBONAMENTI: Italia, Impero e Colonie: anno L. 45 semestre L. 23 - Estero: anno L. 70 semestre L. 36. Per abbonarsi inviare vaglia o assegni all'Amministrazione, oppure versare l'importo sul conto corrente postale - Roma 1.24910.

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

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

TUMMINELLI E C. EDITORI

LA TESTATA DEL N. 37, ANNO II, DI "FILM"

La testata di questo numero si riferisce al film "Il peccato di Rogelia Sanchez" (produzione Safic, esclusività ICI), diretto da Carlo Borghesio e interpretato da Germana Montero.

Ritornando da Venezia

(Dal taccuino di un membro della Giuria)

Venezia, settembre.

Non ho mai visto Venezia, così bella come nei giorni della Mostra cinematografica; e non per le grazie sue solite, sia pure dei momenti migliori, no: per nuove e singolari venustà, come quel giorno, ad esempio, quando quattrocento vele chioggiotte, dipinte come gonfaloni, vennero a pavesar la laguna che pareva giocasse, a un tratto, dinanzi a San Marco, ma resa, per bizzarro incantesimo, gigantesca e marina, la sbandierata senese del Palio; o come quella notte in cui, per una prova di «oscuramento totale», si spensero tutte le luci e si abbandonò la città per ore ed ore al plenilunio d'agosto... Nessuno potrà mai sapere dove può giungere Venezia quando si mette ad essere bella!

Faceva, la dolce signora, per consolar gli ospiti suoi di certa brutta cinematografia, perchè nessuno sa dove può giungere il cinematografo quando si mette ad esser brutto!

* * *

Ma alla Mostra si è visto anche del cinematografo buono e, soprattutto, del cinematografo vero, orientato, il migliore, verso due soggetti che più felici e simpatici non li potresti trovare: la campagna e l'adolescenza. Si son trovate d'accordo su questa via le nazioni più lontane e diverse come la Svezia il Giappone e la Francia..., anche la Francia che ha mandato, in mezzo a belle pellicole perverse, malsane, maligne e malate, un'opera sana e salutare ed

Luigi Bonelli

egualmente bella: «Bimbe in pena», una leggiadra commossa storia di giovinette che il divorzio dei genitori sconvolge e rattrista e si ribellano contro l'ingiusto martirio ed una di esse almeno vince la sua battaglia riuscendo a trasformare il gran medico ch'è sua madre e il grande avvocato ch'è suo padre, nel babbo e nella mamma della cui doppia ed unica tenerezza hanno bisogno i suoi diciassette anni...

— Stupende attrici, tra l'altro, le diciassettenni e anche le quindicenni e anche le duenni e anche le quinquenni... e i quinquenni, come quel marmocchietto adorabile che, nella pellicola dei contadini giapponesi, ruzza col nonno e gli leva di sotto i soldini.

Già, tutti i ragazzi sono attori di prim'ordine: si vede che l'uomo nasce attore. Peccato che si sciupi nel crescere.

* * *

Infatti tra gli uomini che hanno passato i diciassette anni i veri attori sono pochissimi; ma per fare del teatro e anche per fare del cinematografo, non c'è versi, ci vogliono loro. E' per questo che si fanno pagare così cari: la distatta di quei cocciuti teorici che andavano predicando «non doversi recitare in cinematografia» e consigliavano di cercar tra la gente, al di fuori del piccolo mondo dei comici, i protagonisti delle pellicole giacchè, dicevano, un vero contadino o una vera contessina valgono, in cinematografia, mille volte più di un attore truccato da contadino o di un'attrice che faccia la contessina, sono state fino ad oggi infinite, ma quella subita dalle loro teorie, a Venezia, questa volta, mi pare definitiva. Quei bei film francesi (perversi, malsani, maligni e malati, ma indubbiamente ben fatti) tutti «recitati» dagli ottimi attori del teatro di Francia..., la miglior pellicola tedesca «recitata» dai migliori attori della Germania, la cinematografia svedese sostenuta dagli assi del teatro scandinavo: quante batoste per i loro dogmi! Credevano di cantar vittoria per merito del Giappone: quei coltivatori di riso, quei villici del Sol Levante, immersi negli acquitrini fino ai polpacci, abili in tutti i lavori della campagna, così perfettamente caratterizzati, avrebbero potuto essere autentici, almeno loro! Nemmeno per idea. Il cortesissimo delegato giapponese si è affrettato a smentire certe sciocche supposizioni con il suo più ironico sorriso:

— Oh! No; niente contadini! Sono quanto di meglio abbiamo in fatto di attori!

Se i nostri nocivi e petulanti teorici dello spettacolo in genere e del cinema in particolare fossero capaci di ricavare qualche lume dalle proprie sconfitte, potremmo tirare un respiro di sollievo.

* * *

Invece...! Le teorie strampalate di questi nocivi e petulanti teorici avvelenano ancora il sangue al cinematografo italiano... una di esse, sorella dell'altra che vorrebbe bandire gli attori dai teatri di posa, proclama la necessità cinematografica di chiedere il soggetto a chiunque, tranne che ad un autore, e di far fare i dialoghi al primo venuto purchè non sia di quelli che sanno scrivere i dialoghi. Non può stupire che, così facendo, le trame di alcune nostre pellicole (non parlo, badiamo, soltanto di quelle venute a Venezia) appaiano puerili e mal congegnate, nei confronti di quelle di altri paesi, fornite da scrittori valenti, da uomini pratici nell'arte difficilissima di raccontare al pubblico per mezzo dello spettacolo. E di fronte ai dialoghi di alcuni film non nostri, scritti da illustri uomini di teatro e capaci di incatenare il pubblico da soli, che figura ci fanno quelli dei film nostri, per i quali si evita di chiamare i commediografi «perchè non li facciano teatrali?». Ah, non sono teatrali, no: sono scemi. E rovinano da soli, spesso, una pellicola.

* * *

Per dimostrare in quanto poco conto, a scapito evidentissimo dell'arte cinematografica italiana (come varie volte ha rivelato S. E. Alfieri quando ha chiamato a rapporto la gente del cinematografo), si tengano ancora autori e sceneggiatori e dialogatori da parte di chi dirige da noi la produzione dei film, dirò che nel materiale informativo sulle opere presentate a Venezia, fornito dalle case produttrici ad uso della stampa e dei giudici, mai si fa cenno ai loro nomi. Piuttosto si dice chi è l'operatore, ma non chi ha creato la trama, e chi l'ha svolta e chi le ha dato parole. Spesso il nome dell'autore del soggetto non appare neppure nella pellicola. Del resto non solo da questo lato, ma per tutti i versi, le pellicole italiane si presentano a Venezia con poca o nessuna preparazione pubblicitaria mentre le case straniere spediscono un abbondantissimo e completissimo materiale di tal genere. Si tratta di buona organizzazione: lasciando agli artisti la parte loro, ed evitando di invadere il loro campo, i nostri industriali dovrebbero occuparsi, appunto, di fare della buona organizzazione. La Mostra di Venezia può essere, per questo, un'ottima scuola. Ma di produttori, a Venezia, ne ho visti pochi: non amano andare a scuola.

Luigi Bonelli

Milly, "dicitrice" internazionale

Una delle più recenti fotografie americane di Milly.

Milly è la sola «dicitrice» internazionale che esista a New York. E' raro che un'artista italiana riesca a «sfondare» con tanto successo le massiccie porte di oltr'alpe e di oltr'oceano.

Sono quattro anni che Milly manca dall'Italia: un anno di Parigi, un anno di Hollywood (due film di secondo piano che in Italia non sono venuti) e due anni di New York.

«Che cosa fa Milly in America?», ci si domandava spesso in Italia. Si parlava di trionfi radiofonici, di suoi dischi mirabolanti; si vedevano sue fotografie sulle grandi riviste americane. Ma erano ondate di notizie più che notizie precise.

Adesso Milly è in Italia, a salutare la sua mamma e a salutare la sorella Mity. Una venuta meteorica, quei pochi giorni che i suoi impegni le consentono di rimanere lontano dal «campo di battaglia», lo stretto necessario per abbracciare la famiglia, per respirare un po' d'aria di mare italiano e di Roma. Poi via: New York non la molla, i suoi contratti sono perentorii, non si sgarra; mancare a un impegno, per qualunque ragione, significa perdere per sempre il campo che l'ingegno le ha fatto facilmente guadagnare ma che la serietà le fa conservare suo.

Milly non ha concorrenza, la sua è forse la sola arte che non abbia concorrenza in tutti gli spettacoli di New York e potrebbe starsene tranquillamente un anno in Italia sicura di ritrovare il suo pubblico fedele, ma deve essere d'accordo col suo impresario: nessuno può mancare a un impegno. «Se di Milly ve n'è una sola», penserebbero, «facciamo a meno di artiste come Milly ma andiamo sul sicuro». Anche l'arte a New York, è «business», cioè «affari», cioè, addirittura, industria. Ecco perchè, col cuore grosso, con gli occhioni pieni di lagrime, stretta a «Handsome Hero» («Bell'eroe»), il suo stupendo can barbone grigio, Milly s'imbarca di nuovo.

— Il mio più gran successo, — ci spiega, — è «Marechiaro». Le canzonette napoletane mandano in visibilio il pubblico di New York. Quando attraverso la sala dei «night-clubs» dove canto, il pubblico mi chiede a gran voce «Santa Lucia». Canto in italiano, in francese, in americano, in inglese. Ma non canto le solite canzonette americane che la radio spiffera ai quattro angoli del globo senza discrezione alcuna. Il mio pubblico, che è composto della migliore società nuovayorchese e che è assetato di musica raffinata, di cose dette e non urlate, di ritmi piani, non vuole «St. Louis Blues» o «Some Of These Days», ma vuole ascoltare quelle lunghe canzoni che ho messo di moda io e nelle quali, addirittura, io racconto un'intera vicenda. Dicono che non canto una canzonetta ma «rappresento una commedia», nel senso che v'è sempre una trama nelle mie canzoni e che, con la mimica del volto, io esprimo la «situazione», dei personaggi.

A questo punto, la mamma di Milly e di Mity, che era stata sempre zitta, sbotta in un'esclamazione di amor materno che ci intenerisce tutti.

— La mia Milly non canta con la bocca, canta con gli occhi!

Ed è proprio con questa definizione che possiamo, infatti, descrivere l'arte di Milly.

— Le «dicitrici» americane non hanno mimica, vero?

— Diciamo piuttosto, — osserva Milly, — che non esistono «dicitrici» americane. Sono canzonettiste da microfono, le quali, nelle orchestre di jazz o alla radio cantano davanti al loro «mike», impassibili.

— Avete lunghi contratti? — le chiediamo con quell'insistente curiosità che abbiamo addirittura per obbligo.

— Di venti settimane in venti settimane. Canto, dicevo, nei «nigh-clubs» più eleganti; a quello del Savoia Plaza dove siamo in tre a dividerci tutto lo spettacolo, alla «Maisonnette Russe» tenuta dal Principe Obelinsky al St. Reges Hotel eccetera.

— E cantate solo in locali moderni?

— Sì, ma aspiro a Broadway. E non vi andrò che quando sarò come quasi sono, completamente pronta anche con la lingua. Sono solo sette od otto mesi che penso all'inglese; non voglio si dica che canto o recito a pappagallo. Il giorno che debutterò a Broadway dovrò essere perfetta. In America si dà molto a noi, diremo così, «artisti dello spettacolo». Il musicista, dal grande direttore al grande strumentista, l'attore, dal divo di Hollywood alla stella di Broadway, l'artista di varietà, dalla canzonettista al giocoliere, sono tenuti in grande considerazione, fanno vita bellissima e agiatissima, piena di ogni soddisfazione. Però non bisogna ingannare il nostro pubblico, bisogna dargli sempre il meglio di noi stessi, in piena coscienza.

— E quando contate di tornare in Italia, Milly?

— Se Dio mi aiuta, torno in primavera appena finito l'impegno delle venti settimane. E torno non soltanto perchè so di avere qua il mio pubblico, o perchè in questi giorni ho avuto da Mattoli e da Bragaglia ben tre proposte di film, ma perchè vorrei portare in Italia una mia compagnia di varietà con elementi americani. Vorrei poter partire dall'America come «producer», il che mi farebbe raggiungere l'apice della carriera anche presso gli stessi americani e coronare il mio sogno.

J. K.

Assia De Busny vuole fare "La Malibran"

Verso la metà di luglio, Walter Mocchi, direttore di produzione dell'Excelsior Film, ricevette un catastrofico telegramma dalla futura interprete di «Finisce sempre così»: «*Macchina polverizzata seguito gravissimo incidente automobilistico. Sofferente trauma nervoso arriverò settimana ventura - Assia de Busny*». Povera Assia! Quella bella macchina! Produttori, regista, amici si impietosirono al caso della «diva investita», ma dopo pochi giorni i settimanali francesi vennero a portare la notizia: «La famosa stella Assia de Busny vince il gran premio d'eleganza "Fémina"». Produttori, regista, amici si rallegrarono dell'avventura a lieto fine e di vedere che il premio non era stato dato soltanto all'elegantissima diva ma anche alla sua macchina. Che fortuna, pensarono, quella ragazza, in due giorni ha riavuto una macchina uguale a quella rovinata; naturale, quale carrozziere può resistere davanti alla preghiera di una diva?... Poi Assia arrivò, perfettamente rimessa dal trauma nervoso, guidando la macchina vittoriosa, esaltando la generosità e le premure del carrozziere che l'aveva tanto favorita. Adesso, a film quasi terminato, si può permettere di rivelare la verità: in fondo, poverella, aveva già rinunciato, per amore del cinematografo a una sonante scrittura di Rio de Janeiro (— Avrei fatto benissimo in tempo ad andare e tornare se Mocchi non mi avesse voluta a Roma tanto tempo prima per «acclimatarmi», — dice Assia), ma perchè doveva rinunciare a presentare la sua mirabolante macchina al premio «Fémina»?

Adesso Assia è in Italia, compagna di lavoro di De Sica, felice di aver debuttato in così piacevole compagnia. E si gode Roma e le feste cinematografiche italiane (è stata anche al raduno di Riccione), ri-

Assia De Busny

dente e lieta, coi boccoli neri nascosti da un cappellone azzurro e con un fazzoletto di mussola bianca e trina d'oro avvolto intorno al collo.

— E' il mio primo vero film. Avevo fatto soltanto dei cortometraggi come «diva discofonica», — ci dice Assia de Busny, la bella cantante romena trapiantata a Parigi. — Siccome, a onor del vero, con le mie frequenti stagioni londinesi, con i miei viaggi a New York dove ho cantato al French Casino, con le rappresentazioni e i concerti in Olanda e in quasi tutta Europa, avevo lavoro e «benestare» senza bisogno del cinematografo, ho aspettato che mi si presentasse l'occasione di debuttare anche come attrice, non solo come cantante o, magari, come molti avrebbero voluto, come canzonettista. Anche in tutte le operette che ho «create» (e solo a Parigi ne ho portate alla ribalta più di dieci) ho sempre recitato; così ho voluto recitare anche per lo schermo. La prima offerta cinematografica che ho accettato, senza esitare, è stata quella per la «Malibran» che Gréville doveva fare in Italia per la Fauno Film con Villetti e Mocchi. Fu un grande avvenimento per me, quella scrittura: Mocchi mi aveva udita per radio da Montecarlo, scrisse chiedendo il mio indirizzo; risposi subito, venne a Parigi, mi vide, mi fece fare un provino, mi scritturò, coprendomi di tali e tanti elogi che mi pareva d'essere la Malibran rediviva. E tutto era pronto se non che il fallimento della Tobis parigina, che era coinvolta nell'affare, e, poi, un doloroso incidente occorso a Villetti impedirono al progetto di realizzarsi. Così Mocchi, che ancora non ha deposto le speranze malibraniane, mi ha offerto questo film dove ho tutte le possibilità per farmi conoscere e per prendere nel mondo cinematografico lo stesso posto che ho nel mio mondo teatrale, senza tutte le responsabilità e i rischi di una grande «Malibran», di un film, cioè, internazionale, basato unicamente sulla mia arte. Adesso la «Malibran», che non dispero si possa fare in un futuro molto prossimo, mi troverà più preparata.

— Avete cantato soltanto in operetta a Parigi? — le chiediamo.

— Anche al Casino de Paris con Maurice Chevalier durante l'Esposizione e in molti altri grandi spettacoli di varietà.

— Ma come avete debuttato?

— A Cannes ho conosciuto, da ragazzina, Dekobra. Era il romanziere di moda e mi sentii molto orgogliosa quando, avendomi udita cantare, si sentì in dovere di lanciarmi! Allora accettai di cantare «aux Annales» presentata da lui. E fu uno strano debutto. Alla fine della mia «esibizione», rimasi incantata a vedere il pubblico applaudire e mi unii di tutto cuore alla gioia generale battendo le mani a più non posso. Questo mio gesto così spontaneo e così generoso (poichè non sapevo chi stessimo applaudendo) scatenò nella sala una folle ilarità e un ancor più folle entusiasmo. Allora mi accorsi che stavano applaudendo me, la piccola Assia che fino allora aveva sempre applaudito gli altri e che, per la prima volta, si sentiva applaudita. Fu il mio «lancio». Poi... beh, è inutile che ve lo dica: Bouffes Parisiennes, Casino de Paris... Adesso, appena torno, mi aspetta una nuova operetta da interpretare, «La fête impériale», e, naturalmente, molti dischi da incidere per la Columbia.

— E tra un disco e l'altro?

— Studio, studio, penso al mio bel sogno da realizzare: alla mia Malibran. E allora ci rivedremo in Italia, nel solo paese dove si possa imparare a cantare, dove si sappia cantare. E spero, la prossima volta, di poter esser libera quando saranno aperti i teatri, quando potrò andare al Maggio Fiorentino, al Teatro Reale dell'Opera. Questa volta non ho perso una sola sera delle Terme di Caracalla, così come a Parigi, nel mio camerino, cerco di non perdere una sola sera di trasmissione da un teatro italiano.

J.

CORTOMETRAGGIO

FARSI VEDERE MENO

Si parla di divismo. Esso, dopo molti anni di ripresa del cinematografo italiano, sta quasi a zero. Il suo sviluppo sarebbe molto utile per spingere il pubblico a vedere i film italiani con maggior fervore. I divi debbono avere i loro tifosi, come li hanno gli assi dello sport. Quando nelle buie sale dei cinema suburbani si griderà «Forza Vianisi» come nel dopoguerra si gridava «Forza Bosisio» alle partite di pugilato, saremo già a un buon punto. Ma alla formazione del divismo italiano occorrono molti coefficenti. Oltre alla immaginazione degli uffici pubblicità, al gusto dei fotografi e alla reale corrente di simpatia che da ogni astro cinematografico può sprigionarsi, occorrono accortezze psicologiche che mi sembra siano ingenuamente trascurate. Si deve proibire alle stelle e agli attori di cinema di farsi vedere continuamente dappertutto. La loro vita è sullo schermo, non può continuare sui marciapiedi; se no, si perde tutto l'incanto. Se vi trovate accanto per molti giorni di seguito a una persona di grande prestigio, il prestigio svapora e resta l'essenza umana, ossia quella somma di difetti che tutti abbiamo. Dive, circondatevi di riservatezza. Ne avete il dovere per lo sviluppo della vostra personalità. Senza mistero non si fa nulla di bello. Date modo alla fantasia dei vostri ammiratori di lavorare, offrite materia alle loro congetture e ai loro sogni con la vostra assenza dalla vita reale. Stabilite tra voi e la notorietà di cui volete circondarvi una zona perlacea di amore, di nebbia, di silenzio, se volete che la luce illumini in pieno quell'altra voi stessa che è la più importante, la vostra ombra. Ricordate che siete soltanto ombre e che più siete ombre più esistete. Non bisogna incontrarvi a ogni piè sospinto dal pasticcere, dal merciaio, al ristorante, magari al mercato. Dive, state a casa vostra il più possibile quando avete finito di lavorare. Magari studiate o fate bambini. Ma non passeggiate troppo per via Veneto non ridete forte dinnanzi alle vetrine di Zeppa e di Rosati, non dite corbellerie da un'automobile all'altra di villa Umberto. Se fate così, il divismo dove va a finire? Il fascino di Hollywood veniva soprattutto dalla sua lontananza. Se noi vedessimo tutti i giorni a un tavolino di Aragno William Powell o Myrna Loy, non ci importerebbe più nulla di loro; e se Tom Mix fosse passato tutti i giorni sotto Porta Pinciana a cavallo i ragazzini avrebbero disertate le sale cinematografiche. Cecil B. de Mille è famoso perchè nessuno lo ha visto. I registi infatti, dovrebbero essere addirittura delle sfingi, dei miti: enigmatici e invisibili come i maghi. Così l'arte cinematografica si renderebbe preziosa. Qua s'incontrano registi dappertutto. I loro visi e i loro abbigliamenti ci sono familiari. E l'inflazione degli attori e delle attrici imperversa dall'alba al tramonto, d'inverno e d'estate, in tutti i ritrovi più affollati. Fanno echeggiare le loro voci dalle inflassioni più o meno romanesche nei caffè e nelle strade, si vedono nei bar sostare con gli stessi vestiti che poi appariranno nella prossima «prima» al Barberini. Quando poi il divo deve farsi crescere la barba per incarnare un dato personaggio è la volta che nessuno lo tiene più. Non può fare a meno di passare, dove è maggiore traffico, dove più ferve la vita, a tutte le ore del giorno, sorridendo scrutando, dando spiegazioni, lanciando occhiate assassine alle donne e captando sospiri. Così tutto il ciclo di quella barba ci è noto. La vediamo nascere, crescere, svilupparе, imbiondire, assumere punte tirranniche, contorni medievali, fluidità francescane; poi la vediamo sparire. E infine la vediamo sullo schermo quando tutto l'effetto che doveva farci è già svanito. La vediamo in efficienza quando la barba è già venuta a noi.

Cari divi, dive e divette, vi esorto a vivere un po' più per conto vostro, ad appartarvi, a raggrupparvi a frequentare luoghi e circoli fatti solo per voi, a sottrarvi alla curiosità popolare prima che questa diventi indifferenza: e vi do questo consiglio non perchè ad Hollywood si faccia così, non perchè Greta Garbo e Marlène Dietrich debbono buona parte della loro gloria alla irraggiungibilità che hanno saputo abilmente dare a sè stesse. Vi do questo consiglio perchè corrisponde al vostro preciso interesse. Più siete assenti, più si fantastica intorno a voi e più si parla di voi. Meno vi si vede da vicino e più vi si vuole bene. Il pubblico per aureolarvi, per angelicarvi, non deve avervi troppo spesso davanti agli occhi in carne e ossa, con le vostre buone e cattive qualità. La fantasia ha i suoi diritti: non tenerne conto vuol dire tradirla.

Caronte

Mentre si gira "Salvator Rosa": Alessandro Blasetti spiega una scena a Gino Cervi. (Produzione Stella Film).

Jacqueline Prevot nel film di C. L. Bragaglia "L'amore si fa così". (Produzione Atlas - Distribuzione ICI).

Mentre si attende l'assegnazione dei premi alla Mostra Cinematografica: S. E. Pavolucci di Calboli e Ottavio Croze, al Lido.

Una bella caratterizzazione di Maurizio D'Ancora nel film di Camerini "Il Documento". (Secat - Amato - ICI).

Nozze a Cinelandia. Henry Garat, noto attore francese, ha sposato la contessa Besobrasov.

Altre nozze: Elena Altieri e Alberto Pozzetti, che si sono uniti in matrimonio in questi giorni.

Macario cameriere per forza nel film di Mattoli "Lo vedi come sei?" prodotto dall'Alfa Film.

Una nuova stellina italiana, Jole Ferrari, che ha debuttato in "Ricchezza senza domani" dell'Alfa Film.

Loretta Vinci e Sandro Ruffini in una scena di "Forse eri tu l'amore..." della Mediterranea Film.

Amedeo Nazzari e Oscar Andriani in una scena de "La notte delle beffe". (Produzione Iris-Film - Distr. Generalcine)

Un attore spagnolo: Rafael Rivelles, che prende parte al film "Il peccato di Santa Rogelia". (Satic - ICI)

Toti Dal Monte debutta nel cinematografo con "Carnevale di Venezia", diretto da Adami e Gentilomo. (Romulus-Lupa Film)

Eppure si dice che Mosca, aiuto-regista di Mattoli, sia un uomo al quale non la si dà a bere...

Julio de Gomar e Tony D'Algy, regista e interprete del film italo-spagnolo "Il segreto dell'Inviolabile". (Nembo Film).

Fausto Guerzoni in una scena di "Troppo tardi t'ho conosciuta", diretto da Emanuele Caracciolo. (Produzione ACI).

Jamie Astor sul ponte di Rialto, mentre si gira "Il Carnevale di Venezia". (Romulus-Lupa Film)

George Raft e Edward G. Robinson, attualmente a Parigi, partecipano ad un trattenimento della stampa.

Nuovi cinecittadini: Eugenia Zareska, interprete di "Finisce sempre così" e Sieno, aiuto regista di "Lo vedi come sei?".

COM'È NATO IL FILM DEI "PICCHIATELLI"

Prime avventure di Mr. Deeds

Continuiamo a pubblicare, con gli opportuni commenti, le più interessanti pagine del romanzo che ha dato vita a "E' arrivata la felicità". Presentato Deeds — un giovanotto di paese, sognatore e poeta ma strettamente legato al buon senso e alla logica —, lo abbiamo seguito nel suo viaggio verso quella che per altri sarebbe stata la felicità e che per lui, almeno all'inizio è stato un tormento: la ricchezza. Eccolo adesso a New York servito e riverito nella sua bellissima ed elegantissima casa, presidente di un importante Ente Lirico.

Il lettore potrà, anche in questa puntata, seguire quella che è stata l'opera ricostruttiva del regista del film.

III.

Longfellow Deeds era insediato nella biblioteca della sua casa di Fifth Avenue. Dall'altra parte della scrivania era seduto Roger Bengold, che era stato segretario privato di Victor Sample e che riteneva di avere la stessa carica presso Longfellow, benchè il suo nuovo principale non sapesse con precisione come adoperarlo. Intanto gli era utile ai fini di una vasta conversazione.

— Devo avere un cameriere? — chiese.

— Vi potrà essere comodo.

— Ma non ci sono abituato. Mi sarebbe d'impaccio. Non mi piace avere uno che mi regge il fondo dei calzoni mentre io me li infilo. Non è virile.

— Potete dispensarlo dal reggervi i calzoni, — disse Bengold.

— Comunque, non mi piace vedermelo frullare intorno.

Ecco l'episodio dei calzoni: Deeds, nel film, dice che non vuole avere nessuno inginocchiato ai suoi piedi. Qui la cosa appare di secondaria importanza, raccontata con calma in un dialogo. Quanto più vive le ire di Gary Cooper e le sue manate all'irreprimibile valletto! E il carattere del personaggio, così visivamente, si stacca e vien fuori sempre più preciso: uomo sano, saldo, e ingenuo: che vuol dire puro, autentico. Nel film, Capra ha fatto di Deeds un grosso prototipo: il giovane americano che reca ancora il sangue frizzante dei pionieri, e che nel contrasto con la civiltà spasmodica delle città, dove più nessuno si ricorda del vero, del buono spirito americano dei tempi degli indiani, ripropone e rimette in auge quello spirito. Dunque un ideale giovane americano, un esempio paradossale ma poeticamente persuasivo. Basta l'episodio dei calzoni per dircelo: nelle parole del Budington Kelland, il rilievo è minimo: non va bene a Deeds che gli si reggano i calzoni, perchè non è virile. Questo non segna un carattere: è appena un poco di quel troppo riflessivo e tranquillo carattere che ha in fondo il Deeds del romanzo.

Il signor Bengold rinunciò a convincerlo su questo punto ma seguitò imperterrito a espletare quello che riteneva il suo compito più preciso e, dopo varie altre raccomandazioni, cercò di rendere edotto Longfellow sulla sua posizione sociale:

— Siete ricco e siete scapolo, signor Deeds. Siete il più facoltoso scapolo degli Stati Uniti. E' una posizione difficile.

— Oh Dio! — esclamò Longfellow. — Allora volete dire che le ragazze mi vorranno sposare perchè sono ricco?

— Appunto.

— Non vi consentirei mai, — disse Longfellow con fermezza. — Io mi sposerò solo per amore, Nossignore. Il mio matrimonio sarà molto romantico. Voglio dire che vi dovranno essere grosse difficoltà da superare, magari circostanze pericolose e che la ragazza che vorrò me la sarò guadagnata dopo una dura lotta. Mi piacerebbe sopra tutto di poterla salvare da qualche cosa o da qualcuno. Allora verrebbe a conoscere la mia ricchezza e potremmo vivere felici per sempre.

Questa è la concezione dell'amore del Deeds libresco: risponde perfettamente a quella del Deeds cinematografico, ma l'abilità di Capra consiste in questo, che noi dopo una serie di episodii pur minimi (e perchè no quello stesso dei calzoni?), sappiamo bene che Deeds la pensa così, eppure nessuno lo ha detto. Una cosa la letteratura, dunque, un'altra il cinema. L'espediente di Budington Kelland è perfettamente lecito, e normale, nella tecnica della pagina scritta.

L'indomani mattina, Roger Bengold, andando a porgere il saluto mattutino al signor Deeds, rimase interdetto sulla soglia della biblioteca. Longfellow era seduto alla scrivania, scapigliato, la giacca gittata in terra, il tappeto coperto da un nuvolo di foglietti manoscritti. Era in preda all'estro. Il signor Bengold tossì. Longfellow alzò gli occhi e corrugò la fronte.

— Devo rammentarvi, — disse Bengold, — che la seduta del Comitato Direttivo del Teatro dell'Opera ha luogo a mezzogiorno in punto.

— E allora? — chiese Longfellow. — Non possono rimandarla?

— Temo di no. E' importantissima. Devono eleggervi presidente in luogo del signor Semple e decidere altre vitali questioni.

— E così mi toccherà lavorare tutta la notte. Ho un'ordinazione urgentissima.

— Un'ordinazione urgentissima?

— Sì, — disse Longfellow. — Bisogna che domattina imposti, in tutti i modi, una nuova poesia di amore filiale.

— Una poesia di amore filiale? Ma la vostra mamma... No, scusate, non afferro bene...

— Sono un poeta, — spiegò semplicemente Longfellow. — La maggior parte dei versi che vedete stampati sulle cartoline postali sono scritti da me. Questa ordinazione era stata inviata a Mandrake Falls e da Mandrake Falls me l'hanno respinta qui. L'ultima poesia del genere è stata scritta tre anni fa ed è, come si direbbe, un po' logora.

Bengold aveva l'aria sbalordita.

— Ma perchè dovete scriverla voi? — chiese.

— Beh, per una poesia di questa lunghezza mi dànno venticinque dollari, — disse Longfellow.

— Venticinque dollari!

— Sì, — disse Longfellow con un certo orgoglio. — Sono il poeta meglio pagato che abbiano.

— Volete dire, scusate, che vi fate pagare i versi che scrivete per le cartoline postali?

— E' un ottimo guadagno, — disse Longfellow.

— Ma che cosa ve ne fate voi di venticinque dollari, di una somma così insignificante. Voi... sì, volevo dire che è assurdo.

— E perchè? — chiese Longfellow, alquanto stupito.

— Perchè, signor Deeds, siete molte volte milionario, e...

— Venticinque dollari sono sempre venticinque dollari, — disse Longfellow, con schietto senso pratico.

Come si vede da questa scena, il Deeds del romanzo è assai meno librato in cielo del Deeds di Capra: sa cosa sono i soldi. Il soppesa. Capra ne farà una "creatura sublime", e come ne saremo tutti presi, commossi quasi. Il Deeds di B. Kelland ci fa sorridere e ridere per la sua ingegnosità puerile — ma non di più, via. Nell'epico processo del film, chi non aveva i lucciconi?

Sembra strano, però, che Capra non abbia sfruttato la trovatina di Deeds che si scervella ancora per le sue poesie sulle cartoline postali. Sembra strano: ma vuol dire che l'equilibrio ineguagliabile del film ne poteva soffrire: piccolissimo insegnamento ai registi che infarciscono di particolari non precisamente "funzionali" i loro film.

Bengold riflettè e, intanto, Longfellow pensò a che cosa si poteva fare con quella somma.

— Con venticinque dollari pagherò una settimana del mio cameriere, — disse.

— Ma, signor Deeds, non dovreste farlo. Pensate alla vostra posizione. Pensate alla vostra dignità. Che cosa dirà la gente se vi mettete a scrivere versi per le cartoline postali?

— A Mandrake Falls, — disse Longfellow, — ero tenuto molto in considerazione per questo, Sissignore. La popolazione era orgogliosa di me. Quando venivano turisti a visitare la città, la mia casa era indicata loro come la casa del poeta. E mi è stato spesso chiesto un autografo. Non dovete credermi ambizioso, Bengold, ma i miei versi avevano molta importanza per Mandrake Falls.

Una stellina che vedremo ne "Le educande di Saint Cyr" della Mediterranea: Donatella Corsi (fot. Lucio Ridenti).

— Ma questa è New York, — disse Bengold, secco.

— New York non ha simpatia per i poeti? Credevo di sì. Hanno fatto tante storie per Masefield, per Noyes e per tanti altri.

— Ma non scrivevano poesie per le cartoline illustrate, — disse Bengold.

— Lo so, — disse Longfellow. — Questa è un po' una specialità. Non è da tutti.

— Ma non è neanche da voi! Non deve essere da voi! E'... è così poco decoroso. Versi per venticinque dollari!

— Da quando in qua è indecoroso guadagnare venticinque dollari? — chiese Longfellow. Poi scrollò la testa. — Ho passato la vita a studiare per fare il poeta e mi piace di essere poeta. E' un ottimo mestiere e rende. Potrei perdere tutto il patrimonio che ho ereditato dal signor Semple ma non potrei mai perdere l'abilità di fare i versi. E, per di più, la cifra della propria ricchezza non ha nessuna importanza: c'è forse una legge che impedisce di aumentare il proprio patrimonio? A me pare di spendere moltissimo.

— Soltanto la gente volgare compra le cartoline postali.

— La gente volgare non è gente per male, — disse Longfellow. — Se così fosse, non ce ne sarebbe tanta in giro. Voglio dire che a Whasington prenderebbero dei provvedimenti. Conosco moltissima gente volgare e, per quanto sappia, paga al governo le stesse tasse che pagano gli altri. — (L'argomento lo accalorò). — Vorrei proprio sapere che cosa fa di male la gente volgare.

— E' volgare, ecco tutto, — disse il signor Bengold.

La sola risposta che venne in mente al signor Deeds fu «Come voi», ma non si sentiva di conoscere abbastanza il suo segretario per replicare in modo tanto sferzante a una sua osservazione. E non rispose.

— E le cartoline postali sono volgari, — disse il signor Bengold.

— Come ha fatto, — chiese Longfellow, — il signor Semple a far tutti questi quattrini?

— Il suo primo colpo, — rispose Bengold, — è stato nella manifattura degli impermeabili.

— Perbacco! — esclamò Longfellow. — E' solo la gente volgare che compra gli impermeabili. E gli impermeabili non sono nemmeno una cosa molto bella da vedere. E secondo me i versi sono molto più distinti dell'inceratino. Ecco quello che vi dico io. E c'è anche un'altra considerazione da fare: la Ditta si fida di me, mi ha sempre pagato bene e puntualmente, e non l'ho mai delusa. Non potrei davvero tradirla adesso perchè ho ereditato questi soldi. E' un dovere che ho. Devo essere leale verso questa gente.

— Sciocchezze, signor Deeds.

— E, poi, ve l'ho detto, a me piace scrivere versi. E, signor Bengold, vi dirò di più: c'è molta gente che vorrebbe saperli scrivere e guadagnare i soldi che guadagno io. Andrò a questa riunione del Comitato Direttivo, ma, poi, verrò a casa a scrivere i versi di amor filiale. E' una poesia difficile, ma ho trovato un bell'inizio. Ora ve lo dico.

Deeds si raschiò la gola e lesse:

Qual voce — dite —
che non sia di mamma
al bimbo sa cantar
la ninna-nanna?

Longfellow alzò gli occhi sul suo segretario.

— Sono arrivato qui, ma avete capito quello che voglio dire... E' ora di andar via?

— Subito, — disse il signor Bengold.

— Dov'è la riunione?

— All'ufficio del signor Cedar. Si è sempre usato di tenere le riunioni nel suo ufficio.

— Cedar, Cedar, Cedar e McGonigle. Che peccato che abbia quella brutta rima...

Salirono in automobile e furono condotti a uno di quei mostruosi palazzi in fondo a Broadway, stipati di avvocati e di ascensori che fanno un tuffo solo dal ventesimo piano in giù, e i cui corridoi sono consumati dai passi di quei signori che hanno l'aria di non aver legali interessi nè a un piano nè all'altro, nè in quegli uffici nè in altri ma che pare vogliano distrarsi andando dall'uno all'altro di quei luoghi senza importanza.

Furono scaraventati come da una catapulta al trentaduesimo piano e, in fondo all'uudito, scoprirono due grandi porte di mogano, sopra una delle quali era scritto minutamente il nome di Cedar, Cedar, Cedar e McGonigle. Le porte conducevano in una sontuosa anticamera anche essa di mogano, dove una ragazza dallo aspetto strano rispondeva al telefono, contava monete spicciole e confidava all'orecchio del fattorino di aver veduto il figlio del signor McGonigle in un tabarino, con un arnese che sembrava uscito da una miniera d'oro e di diamanti.

La ragazza dall'aspetto strano, "the odd-looking girl": caso inverso: dal cinema alla letteratura. Tipico ingrediente dei film americani, trasportato, con la colonna sonora e tutto, in una pagina di racconto.

— Il signor Lathrop Cedar, — disse Bengold.

— Sento se c'è, — disse la ragazza. — Devo dire?

— Il signor Deeds, — disse Bengold.

— Signor Deeds pel signor Lathre, Cedar, — disse la ragazza nel suo strumento. Poi alzò la testa e annuì allegramente. — Entrate pure, disse con aria di mistero.

— Venite, — disse Longfellow.

— Sarebbe indiscreto, — disse Bengold. — Vi aspetto qui.

Il signor Cedar apparve sulla porta — segno d'onore — e condusse Longfellow in una vasta biblioteca legale, nel centro della quale era situata una lunghissima tavola di mogano, con intorno una dozzina di seggiole di mogano. Gli scaffali erano di mogano e di mogano era il grande lambri che arrivava fino a mezza parete: intorno alla stanza erano sparsi costosissimi bronzi di personaggi in groppa a scalpitanti cavalli. Le seggiole erano occupate da signori ai quali il signor Cedar presentò il suo cliente. Longfellow, un po' imbarazzato com'era, non capì i nomi che gli venivano detti, salvo che un signore grasso, roseo, calvo, con gli occhi a cipolla doveva chiamarsi Micchi. Il che, naturalmente, non era possibile. Una successiva indagine lo condusse alla conclusione che il signore si chiamava proprio Micchi: Saturnino Avelli Micchi.

* * *

Longfellow strinse la mano a tutti con diffidenza, arrossì un poco e sperò che qualcuno gl'indicasse qual'era la sua seggiola. Il signor Cedar emise una calorosa artificiosa risatina che aveva lo scopo di mettere tutti a loro agio e di aprire una piccola parentesi di buon umore.

— I lavori del Comitato, — disse, s'iniziano oggi con l'elezione del nuovo presidente. Io propongo, quindi, che il signor Deeds sia eletto in questa carica, così che possa subito prender posto sulla poltrona presidenziale.

— Sta bene, — disse il signor Micchi.

— Tutti d'accordo? — chiese il signor Cedar.

— Sì, — dissero tutti, e Longfellow si sentì indirizzato verso la poltrona che era a capo tavola. Ci si sedette subito e vi rimase rigido e impettito.

— L'ordine del giorno richiede il rapporto del segretario, — suggerì il signor Cedar.

— Propongo si passi oltre, — disse il signor Micchi.

— Credo si possa passare, quindi, signor Presidente, — disse il signor Cedar, — al rapporto del tesoriere.

— Propongo si passi oltre, — disse il signor Micchi.

— Sta bene, — disse il signor Cedar. — Passiamo a...

Longfellow levò la mano con un meravigliato gesto di protesta.

— Il presidente che cosa fa? — chiese.

— Presiede le riunioni..., — prese a dire il signor Cedar.

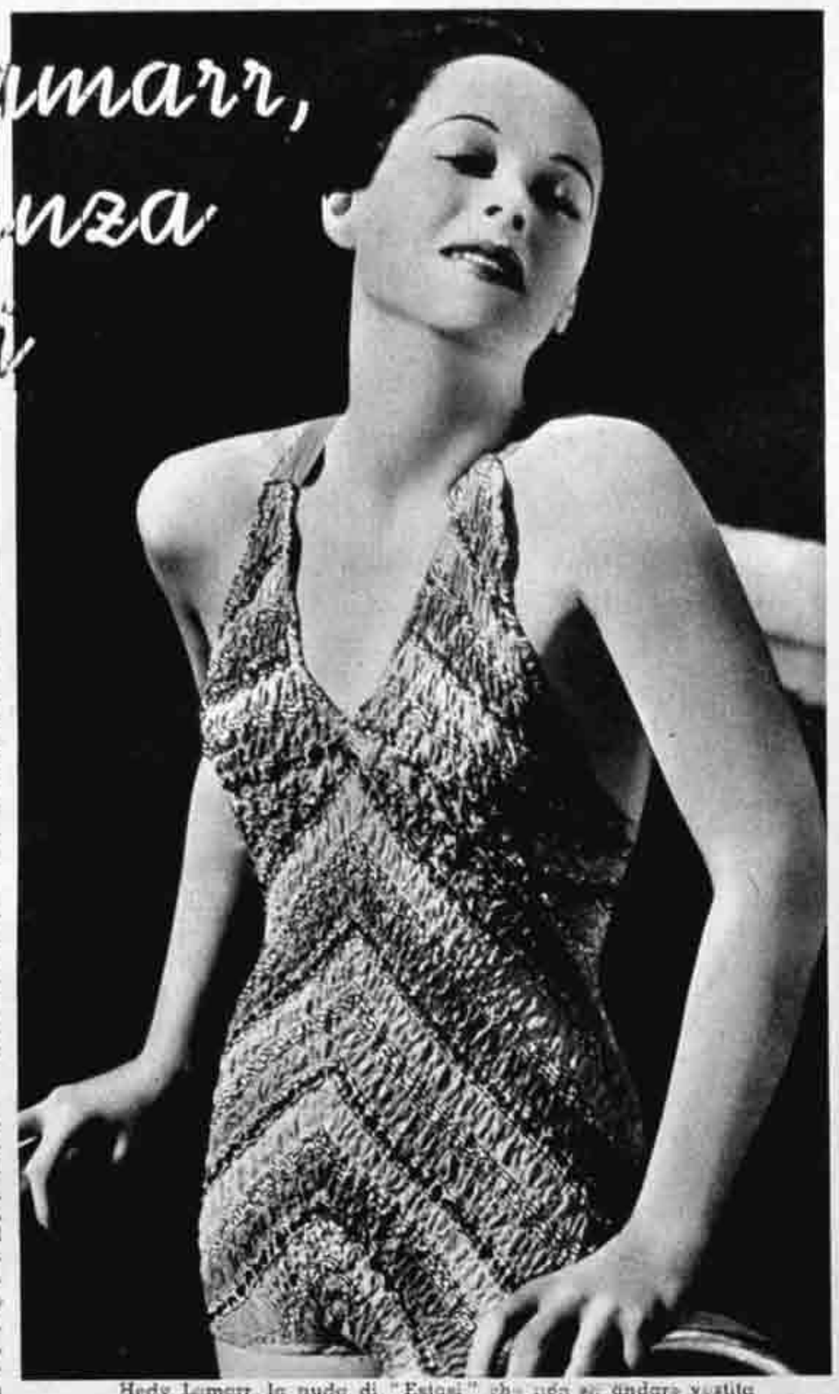
— E allora, — disse Longfellow, — sarà meglio che mi metta al corrente. Non credete sia meglio che mi metta al corrente? Per esempio, mi piacerebbe il rapporto del tesoriere. Credo... Credo mi farebbe piacere di conoscere come vanno gli affari, cioè quanto si è guadagnato, eccetera.

C. Budington Kelland

(Continua)

Hedy Lamarr, diva senza domani

La "donna-scandalo" si è trasformata in "donna-problema" - Bob Taylor è "legnoso"! - Decadenza della M. G. M.



Hedy Lamarr, la nuda di "Estasi" che non ci andava vestita

Quando Hedy Kieslerova debuttò in *Estasi*, i critici cinematografici scrissero che «la giovane attrice aveva della stoffa». Infatti Hedy era apparsa sullo schermo vestita di nulla, ovvero nuda, come dicono le persone volgari. In queste condizioni, richiamare l'attenzione del pubblico e dei censori non è troppo difficile: anche perchè s'indulge volentieri alle manchevolezze di un'interpretazione quando le occasioni di svago offerte dall'interprete sono molte e seducenti.

Il resto è noto. L'apparizione le valse il successo. E il successo le procurò il rituale contratto americano. Hedy Kieslerova, varcato l'Atlantico, divenne Hedy Lamarr: nome che gli americani possono pronunciare senza inciamparsi. Ad inciampare furono, per contro, i produttori. Importata una «donna-scandalo», essi si trovarono fra le mani una «donna-problema».

* * *

Hedy giunse infatti in California preceduta da tutta una facile e pittoresca letteratura che la dipingeva come un essere dal meccanismo psicologico fragile e complicatissimo, dalla sensualità torbida e raffinata. E i produttori, per quanto accorti, ebbero il torto di prestar fede alle dicerie che si sussurravano sul conto della disinvolta viennesina, fino a farla oggetto di uno studio diligente che si protrasse per molti mesi. All'uopo vennero mobilitati psico-analisti, assoldati esperti di psicologia, che dedicarono tutte le loro attenzioni alla rarissima donna fenomeno sbarcata in America dal «Bremen».

I risultati dell'acutissima indagine consistettero in molte e dotte relazioni dattilografate che, però, non bastarono a fornire agli sconcertati dirigenti di M. G. M. un sicuro orientamento sulla futura utilizzazione cinematografica della nuova stella.

* * *

Superata la solita fase di acclimatamento, M.G.M. prestò Hedy a Walter Wanger. E Wanger, in *Algeri*, ne fece una donna fatale, gelida, misteriosa, occupatissima — lei, nuda per temperamento! — a sfoggiare ermetici abiti parigini. Critica e pubblico americani, come sempre propensi all'esagerazione, la esaltarono come la più impressionante scoperta cinematografica degli ultimi dieci anni. A questo punto nacque il «problema» di Hedy Lamarr. M.G.M. si vide restituire da Wanger una donna alla quale era ormai indispensabile far continuare la carriera vampiresca così brillantemente iniziata. E qui cominciarono i guai.

Il primo tentativo per risolvere il rebus fu *Prendo questa donna*, un film che costò 600.000 dollari e non venne ritenuto presentabile. Il secondo è *La signora dei Tropici*, lanciato la scorsa settimana (esso era stato originariamente destinato a Isa Miranda). Tutto lascia credere che il film sia un tantino migliore di quello che non ebbe il coraggio di abbandonare gli scaffali; ma, dicono tutti, non è all'altezza di *Algeri*. Hedy è ancora bellissima: tuttavia, intralciata da un soggetto che appena si reggo da abili che non le si confanno, da un compagno legnoso (Bob Taylor!) e da un diffuso aroma di cattivo gusto, essa riesce appena sopportabile.

* * *

Gli errori di cui è materiato il problema di Hedy Lamarr sono equamente divisi fra la casa produttrice e la diva.

Il pubblico l'ha ormai classificata fra le donne che, per il loro fascino, hanno il diritto di provocare «passioni folli e conturbanti». Ebbene, fat tirare il ganascino di Hedy, con parole scherzosamente amorose, da Robert Taylor (come avviene, appunto, nel film) non serve a consolidare la sua fama vampiresca. Il pesantissimo casco e le molte perle, simili a quelle che appesantivano Myrna Loy ai tempi dei melodrammi cinesi, non sono, poi, consigliabili per una bella figliola che, come ha abbondantemente provato in *Estasi*, si avvantaggia quando è nuda. Nella stessa *Signora dei Tropici* Hedy è picchiata e vilipesa dal marito. Cosa, questa, non troppo indicata — dicono i giornali americani — per aiutare la stella a conservare quella magica invulnerabilità che la rese così attraente in *Algeri*. Infine, morendo d'amore per Robert Taylor, Hedy commette un altro imperdonabile errore. Sarebbe stato meglio, infatti, che toccasse a Robert di morire come, in *Algeri*, toccò a Boyer (sono sempre i giornali che lo dicono!).

Dal canto suo, Hedy Lamarr non fa nulla per aiutare i suoi produttori a risolvere il problema che li assilla. La sua vita privata non è quella che, tradizionalmente, conviene a una donna fatale. Il matrimonio contratto con Gene Markey, reduce dalle baruffe coniugali con Joan Bennett, non ha giovato ad una stella che avrebbe l'obbligo contrattuale di simboleggiare il mistero e l'irraggiungibilità. Quando i dirigenti della M.G.M. la vedono piangere in pubblico per una palla ricevuta in un occhio durante una partita a tennis col maritino, piangono a loro volta. Ma di rabbia.

Sarebbe tuttavia ingiusto attribuire tutte le colpe a Hedy. Il suo problema, in realtà, va oltre l'estetica. Il principale assioma dell'industria cinematografica è che le case produttrici vincono o falliscono in ragione della loro abilità nello scoprire, promuovere e sfruttare le dive. In questo campo, la M.G.M., la cui grande accolta di stelle fu messa insieme dal leggendario Irving Thalberg, dopo la sua morte, avvenuta nel 1936, non ha più saputo inventare una «diva».

Kappa

DI HOLLYWOOD
Gary Cooper in combattimento

Gary Cooper e Andrea Leeds in "The Real Glory" (Artisti Associati)

(Dalla nostra corrispondente)

Hollywood, settembre.

Nel cuore della pacifica Hollywood risuonano oggi fragorose detonazioni di cariche d'artiglieria. Allo stabilimento degli Artisti Associati ferve, infatti, da alcuni giorni una accanita battaglia fra le truppe americane ed alcune tribù delle Isole Filippine, note sotto l'appellativo di «Moros». (Giova avvertire che siamo nel 1861). Questi terribili guerrieri di religione maomettana sono scesi dalle colline dove si erano imboscati ed ora fanno tremare di spavento la popolazione di Mysang, ormai quasi interamente convertita al cristianesimo.

Il forte di Mysang — che sorge sull'isola di Mindanao — è stato fedelmente ricostruito sulla vasta area per «esterni» degli Artisti Associati. Quando si varca il confine dell'isola sembra covvero di essere improvvisamente trasportati alle Filippine. Sull'ampia distesa attraversata da un limaccioso fiume, le cui rive sono in alcuni punti congiunte da primitivi ponticelli di legno, tra una fitta vegetazione prettamente tropicale di liane, palme, eucalipti, sorgono le tipiche capanne di bambù rico, perte da tetti di paglia. Più in là s'inerpica sulle palafitte una fila di costruzioni più solide: è l'ospedale militare americano. Passando per una specie di veranda che lo circonda si intravvedono dalle porte socchiuse i feriti sdraiati sui pagliericci: per lo più sono indigeni seminudi, con i fianchi appena avvolti in una fascia bianca che spicca stranamente sulla loro bronzea carnagione. Altri indigeni sono accovacciati tra sacchi ammucchiati o corrono di qua e di là col volto ombreggiato da ampi cappelli di paglia, benchè sempre col torso ignudo. (E certamente non ne soffrono, chè il sole californiano ha ben poco da invidiare a quello delle Filippine).

Dietro il forte si scorge la chiesa semi diruta (è la stessa che servì per le riprese di «Uragano»). Anche il forte è danneggiato, ma la guarnigione continua a difendersi valorosamente. Riparati dietro il muro di cinta, i soldati americani al comando di Gary Cooper hanno aperto un fuoco incessante sul nemico. L'alta figura di Gary domina tutti gli uomini raccolti intorno a lui. L'attore è tutto ricoperto di polvere e di sudore, senza giacca, con la camicia aperta sul petto, i capelli in disordine, di militare non ha che i pantaloni con gli stivali e la cartucciera che gli cinge i fianchi. In ogni mano impugna una pistola e, tutto teso nel disperato sforzo dell'eroica difesa, spara sempre per primo, dando il via ai soldati per ogni scarica contro gli indigeni. In questo atteggiamento egli ricorda moltissimo il Gary dei «Lancieri del Bengala», forse leggermente invecchiato ma sempre simpaticissimo, soprattutto per quella sua apparenza di forza e di virilità unite ad una grande bontà e generosità d'animo. Ed è bello vederlo sotto questo aspetto, veramente come l'ammirato eroe delle sue migliori interpretazioni, diverso dal distinto signore che spesso si incontra nei ritrovi di Hollywood accompagnato dalla signora, con tutta l'aria di un bravissimo padre di famiglia, forse un po' pesante, che molto seriamente infonca gli occhiali per leggere il «menu» ed ordinare la colazione od il pranzo. Qui, invece, lo si ritrova in tutta la sua virile bellezza, con quelle sue lunghissime gambe, con quelle sue particolari espressioni, con quei suoi caratteristici gesti, così noti al pubblico. Eccolo che spiana le due pistole contro il nemico e mira strizzando gli occhi; eccolo che fa l'atto di protendersi tutto in avanti nell'ansia del combattimento. Poi, quando il fischio interrompe la ripresa, Gary ridiventa impassibile e si siede tranquillamente su un mucchio di sacchi in attesa della prossima inquadratura.

Dentro il fortino intanto, c'è un gran via vai di gente, benchè l'aspetto del cortile contrasti stranamente con tutto l'apparato di guerra all'esterno. Sotto una tettoia è installato il tecnico del suono col suo tavolino di registrazione, sulle varie poltrone portatili allineate accanto a lui siedono i vari addetti del reparto trucco e guardaroba, lo scenografo batte velocemente a macchina i dati della scena girata, gli elettricisti spostano le lampade e i riflessi, la macchina da presa viene preparata per la nuova inquadratura. Henry Hathaway, con un cappellaccio calcato sulla fronte per proteggersi dai raggi cocenti del sole, si arrampica con l'operatore in cima al muro di fortificazione e, come un vero generale, comincia ad impartire ordini ai suoi subalterni.

Ora appare anche Andrea Leeds, la protagonista femminile di «Real Glory». Ella indossa un lungo vestito che una volta è stato bianco, ma ora è tutto impolverato, sgualcito e lacero. A quanto pare, anche la dolce fanciulla partecipa all'eroica difesa di Mysang. La sua chioma è sconvolta ed incipriata di polvere, il suo volto esprime una mortale stanchezza... Naturalmente, tutto questo è stato fatto con arte: la truccatrice ha avuto cura di non far perdere all'attrice la sua bellezza e quindi, malgrado il vestito sciupato e i capelli in disordine, Andrea è sempre graziosissima. E' molto affaccendata con una piccola macchina da presa che pare l'appassioni molto: ora riprende una scena personalmente diretta facendo eseguire dei salti acrobatici ad un filippino che dimostra veramente un'agilità fantastica e un grande zelo nel far piacere alla giovane «star», fiero di aver destato il suo interesse.

Eugenia Handamir

L'aritmetica del brivido nei film francesi

Decisamente, nei film francesi, si continua ad ammazzare senza economia! Dei 150 film realizzati in questi ultimi 18 mesi, 57 di essi hanno come «base drammatica» un assassinio, o un suicidio, o un tentativo di assassinio. La scrupolosa statistica che pubblichiamo è edificante al riguardo. Il primato in materia di brivido è appannaggio di «Quai des brumes»: 3 assassinati e un suicida! E' seguito a ruota dalla «Bête humaine» con un tentativo di assassinio, 2 assassinii e un suicidio. E' da prevedersi che, fra gli spettatori francesi, verrà quanto prima organizzato un brillante referendum per sapere se il pubblico preferisce vedersi servito il rituale delitto perpetrato con il coltello piuttosto che con la rivoltella o l'arsenico...

TITOLO DEL FILM	ASSASSINII	SUICIDI	ESECUZIONI CAPITALI	MANCATI ASSASSINII	REATI VARII	INFORMAZIONI
GRIBOUILLE	1	—	—	—	—	Michèle Morgan uccide il suo amante.
TROIKA SUR LA PISTE BLANCHE	—	—	—	—	1	Il traditore Sternberg è ucciso in conflitto da Nicolai.
YOSHIWARA	—	—	1	—	1	Morti tragiche di Sessue Hayakawa e Michico Tanaka.
SARATI LE TERRIBLE	—	1	—	—	—	Sarati si fa la festa per amore
LE MESSAGER	—	1	—	—	—	Suicida di turno, J. P. Aumont.
LE PURITAIN	1	—	—	—	—	Barrault uccide una peripatetica.
L'AFFAIRE DU COURRIER DE LYON	2	—	1	—	—	Il corriere di Lione viene ucciso da Pierre Blanchar che finisce ghigliottinato.
L'ALIBI	1	1	—	—	—	Eric von Strobeist uccide e si uccide.
TAMARA	1	1	—	—	—	Tamara uccide Harry Baur e si fa giustizia.
FORFAITURE	—	—	—	—	1	Mancano notizie precise.
NUITS BLANCHES DE ST.PETERSBOURG	—	1	—	2	—	Mancano notizie precise.
ORAGE	—	1	—	—	—	Motivo del suicidio: l'amore.
LA GLU	1	—	—	—	—	Mancano notizie precise.
J'ACCUSE!	—	—	—	—	1	Jean Diaz è bruciato vivo per aver risvegliato i morti.
NUITS DE PRINCES	—	1	—	—	—	Suicidio "per futili motivi".
L'OCCIDENT	1	—	—	—	—	Mancano notizie precise.
L'AFFAIRE LAFARGE	1	—	—	—	—	Delitto compiuto col veleno.
CHERI BIBI	1	—	—	—	—	Un delitto è alla base del film.
GENS DE VOYAGE	—	—	—	1	1	Mancano notizie precise.
TARAKANOVA	—	—	—	—	2	Morte di Annie Vernay e Pierre Richard Wilm.
TRAGEDIE IMPERIAL	1	—	—	—	—	Morte drammatica di Rasputin.
QUAI DES BRUMES	3	1	—	—	—	Michele Simon uccide l'amante di Michèle Morgan; Robert Le Vigan si uccide; Jean Gabin uccide Michel Simon; Pierre Brasseur uccide Jean Gabin.
LA VENUS DE L'OR	—	1	—	—	—	Suicidio finale di Copeau.
S. O. S. SAHARA	1	1	—	—	—	Mancano notizie precise.
LE PATRIOTE	1	1	—	—	—	Paolo I, Zar di Russia è assassinato. Il mandante del delitto si uccide sulla salma del sovrano.
CARREFOUR	1	1	—	—	—	Per salvare Charles Vanel, Suzy Prim uccide Jules Berry e poi si uccide.
PRISON DE FEMMES	—	—	—	1	—	Renée St. Cyr è ferita da Viviane Romance.
LA PISTE DU SUD	2	—	—	—	—	Louis Barrault uccide l'arabo che ha assassinato "Marchand".
LE JOUEUR	1	1	—	—	—	Il "giocatore" Pierre Blanchar strozza Viviane Romance che l'ha giocato e si butta sotto un treno.
LA MAISON DU MALTAIS	—	1	—	—	—	L'attore Dalio si uccide.
CAFE DE PARIS	1	—	—	—	—	L'intreccio del film è tutto basato su di un misterioso delitto.
Totali parziali	21	14	2	4	7	

TITOLO DEL FILM	ASSASSINII	SUICIDI	ESECUZIONI CAPITALI	MANCATI ASSASSINII	REATI VARII	INFORMAZIONI
A riporto	21	14	2	4	7	
ENTREE DES ARTISTES	—	1	—	—	—	Suicidio di Odette Joyeux truccato da delitto.
LA VIERGE FOLLE	—	—	—	—	1	Omicidio colposo di Diana de Charance.
DRAME DE SHANGAI	2	—	—	—	—	Cristiana Mardayne uccide Louis Jouvet ed è assassinata a sua volta da uno dei carnefici del "Serpente nero".
KATIA	1	—	—	—	—	Lo Zar Alessandro II è assassinato dai terroristi.
ULTIMATUM	—	—	—	—	—	Morte violenta nel corso di una evasione.
LA GOUALEUSE	1	—	—	—	—	Un assassinio serve di base drammatica al film.
RETOUR A L'AUBE	—	1	—	—	—	Il truffatore Keith, acciuffato dalla polizia, si avvelena in guardina.
REMONTONS LES CHAMPS ELYSEES	1	—	2	—	—	Assassinio "storico" di Concini. Doppia esecuzione capitale "romanzata".
JOUEUR D'ECHECS	—	—	—	—	1	Morte eroica del Barone di Kempelen e ferimenti varii.
GIBRALTAR	1	—	—	—	1	Eric von Stroheim è ucciso dalla polizia e Viviane Romance è assassinata da gli uomini di Marson.
CONFLIT	—	—	—	1	—	Corinne Luchaire è ferita dalla sorella.
HOTEL DU NORD	1	—	—	2	—	Jean Pierre Aumont e Annabella falliscono il loro suicidio e Jouvet è assassinato dagli antichi complici.
SERGE PANINE	1	—	—	—	—	Françoise Rosay uccide il Principe Troubetzkoy.
VIDOCQ	2	—	—	—	—	Due assassinii, di cui uno in duello.
METROPOLITAIN	1	1	—	—	—	André Brulé assassina Ginette Leclerc e si uccide.
RECIF DE CORAIL	1	—	—	—	—	All'inizio del film, Jean Gabin, uccide un malvivente.
LA BETE HUMAINE	2	1	—	—	—	Jean Gabin tenta di strangolare Blanchette Brunoy; Ledoux uccide Grandmorin; Gabin uccide Simone Simon e si getta sotto un treno in corsa.
UNE JAVA	1	—	—	—	—	Berval uccide il suo nemico.
FRERES CORSES	—	—	—	—	1	Mancano notizie precise.
DERRIERE LA FACADE	1	—	—	—	—	Un misterioso delitto è alla base del film.
NORD ATLANTIQUE	2	—	—	—	—	Cadaveri di turno: una etera e un capitano marittimo.
DERNIER TOURNANT	1	—	1	1	1	Corinne Luchaire ferisce Michel Simon. Fernand Gravey lo uccide. Corinne Luchaire perde la vita in un incidente d'auto e Gravey è ghigliottinato.
LA TRADITION DE MINUIT	1	—	—	—	1	Mancano notizie precise.
CAS DE CONSCIENCE	—	—	—	—	1	Omicidio colposo.
LE JOUR SE LEVE	1	1	—	—	—	Jean Gabin uccide Jules Berry e si uccide mentre sta per essere arrestato.
LA REGLE DU JEU	—	—	—	—	—	Omicidio colposo.
Totali	42	19	5	9	19	

Totale generale 90 "fattacci" su 57 film: un "fattaccio" e mezzo per ogni film

CONTRABBANDO

Regista a Hollywood

« Soltanto se avete la pazienza di Giobbe, il tatto di un diplomatico e i nervi di un domatore di leoni afferma Tay Garnett su « Photoplay » — le vostre speranze di esercitare ad Hollywood il mestiere di regista potranno essere coronate dal successo! ».

Molti anni or sono, quando ancora lavoravo negli studi di Hal Reach con i ragazzi della famosa serie « Our Gang », accadde a Tay Garnett di chiedere al piccolo attore negro Sunshine Sammy se, diventato adulto, si sarebbe dedicato alla carriera del regista. La risposta di Sammy fu breve e persuasiva: « Oh, no, signor Garnett! E' già abbastanza duro essere negro..». In questo aneddoto saporito è riassunto tutto il dramma doloroso del regista ad Hollywood. « Il quale — afferma Garnett, iniziando l'esame dei vari aspetti del problema — è, prima di tutto, responsabile del costo della produzione. Se il film dura anche un solo giorno più del preventivato, il guaio è grosso e il regista è nei pasticci. Ma è sempre colpa sua?».

All'insidiosa domanda, Garnett risponde con una documentazione che tenderebbe a dimostrare il contrario.

Nel suo film *E ora sposiamoci*, il divo di turno è Leslie Howard. Leslie è un grande attore con spiccatissima vocazione alla carriera del fantasma. Si prova. Poi l'operatore sistema le luci. Poi si dovrebbe girare. Ma Leslie non c'è più: è svaporato senza trucchi. Di solito, lo si ritrova dopo trenta minuti di affannose ricerche, arrampicato sulle impalcature, mentre si gode la visuale dall'alto, oppure, armato di una « Leica », sta riprendendo in amene istantanee i signori che lo stanno cercando.

A William K. Howard, collega di Garnett, capitò anche di peggio. Dovendo girare un film nel quale un cane aveva una parte importante, ne scelse uno che « sapeva far di tutto ». In realtà, quando giunse il momento di dimostrare le sue qualità, il cane si rivelò totalmente incapace. Vista l'urgenza del caso, l'attrezzista ebbe una pensata di genio. « Leghiamolo con sottili fili di ferro — propose —; così gli potremo tirare la coda se deve scodinzolare, la mascella se deve sbadigliare, la zampa se deve salutare. Per far tutto questo, mi basta una ora ». Dopo un'ora, infatti, il cane era perfettamente sistemato, ma i fili, purtroppo, generavano delle ombre. Trenta minuti anche per le ombre. Adesso il cane dovrebbe essere in ordine. Ma Howard, all'ultimo momento, si avvede che gli orecchi del cane penzolano troppo malinconicamente. « Non potrebbero star su? », s'informa. « Certo, signor Howard — risponde l'attrezzista — Con due fili... ». L'operatore, però, a questo punto si oppone: « Perbacco! — grida disperato — questo cane finirà col rassomigliare a una chitarra! » Totale complessivo della perdita di tempo: due buone ore.

Nel *Mercante di schiavi*, Wallace Beery era il capitano della nave negriera. Molte scene del film vennero girate in uno dei teatri sonori dove, per maggiore comodità, era stato costruito un duplicato della nave, debitamente rollato da un grande apparecchio idraulico. Il movimento era leggero. Ma poichè Wallace era in quei giorni indisposto, bisognava attendere tra una inquadratura e l'altra che il capitano si rimettesse dal mal di mare. Queste interminabili attese erano colmate da Mickey Rooney, il mozzo, con rumorose esercitazioni di jazz. « Ebbene — commenta Tay Garnett — non voglio fare il malizioso affermando che il jazz di Mickey non è straordinario... Ma è certo che la sua musica non è la più adatta a ristorare un negriero che vomita e un regista ossessionato dal preventivo ».

* * *

Del resto, non sono soltanto i grandi attori a far disperare. Ognuno dei secondari possiede il suo sistema infallibile per indurre alla pazzia il regista. Principali esempi: il vecchio che « fa » il giudice e non può star seduto in Tribunale perchè afflitto da un foruncolo; l'innamorato di Joan Bennett che mobilita un esercito di scassinatori per essere liberato dal gabinetto nel quale si è, imprudentemente rinchiuso; la bambina, alla quale la mamma ha giurato che « somiglia a Shirley Temple », che perde un dentino superiore.

« Ma non è soltanto l'elemento umano a rovinarti il lavoro — prosegue Tay Garnett. — C'è anche l'elemento meccanico. Uno dei principali traditori è il fonico. L'operatore può fermare il lavoro per qualche minuto; ma se vuoi essere sicuro di interrompere la lavorazione per ore senza saperne il perchè, affidati tranquillamente al fonico Oppure abbi piena fiducia nei tuoi immediati collaboratori... » E qui Garnett si serve di un lungo esempio.

Le nove del mattino. Quando arrivano gli attori principali la scena è già pronta. Si può iniziare la prova. Il regista saluta Kay Francis e William Powell. Bill leva appena gli occhi: « Ciao, Tay. Sto pensando a questa prima battuta... ». Interviene Kay: « Spero di non avere i capelli dritti.. Ieri sera me li hanno voluti lavare per forza ». Tay la tranquillizza; poi li prende entrambi per un braccio e li dirige verso il fondo del corridoio dove avrà luogo l'azione. « Allora siamo intesi. Siete innamoratissimi l'una dell'altro. E dobbiamo farlo capire al pubblico. Ora vi spiego come vedo la scena... ». A questo punto il regista è interrotto da un ragazzo in arrivo che gli porge un biglietto: « Caro Tay, che diresti se chiamassimo il film *Tifoni* invece di *Cicloni*? Pensaci. Jake ». Breve risposta al ragazzo. Poi Garnett torna a rivolgersi agli attori: « Allora, dove eravamo rimasti? Ah, sì! Quella prima battuta... ». Ma Powell è distratto; sta scrivendo qualcosa a matita sul suo copione; dice: « Non credo che un uomo innamorato possa esprimersi con una frase tanto arzigogolata. Io direi così e così... ». Kay annuisce: « Certo è meglio dire così e così ». Tay conchiude che « effettivamente è molto meglio dire così e così » e grida « azione! ». Interviene, allora, la pettinatrice: « Mi dispiace, signor Garnett. Ma non potete immaginare in quale stato siano questi capelli. Se perdono la piega, occorre un'ora per rimetterli in ordine ». Il regista si ritira in buon ordine nell'attesa che la chioma sia ravviata. Quando lo è e si potrebbe riprendere la prova, arriva un altro ragazzo con un'altra busta: « Caro Tay, non dimenticare i primi piani di Kay e Bill quando si accorgono di essere innamorati. Grazie. Jake ». Brevissima risposta al ragazzo: « Digli che passerò stasera al suo ufficio ». Finalmente l'azione ha inizio. Kay e Bill leggono le due nuove battute e tutto va liscio.

Franck Mc. Hugh entra in campo, si scontra con Bill e subito s'interrompe: « Come gag è molto bellino, ma è troppo lungo. Non sarebbe meglio che invece di « Addio, mio straordinario amico Mack », dicessi semplicemente « A me non si addice la montagna? ». Tay non fa in tempo a rispondergli che arriva un terzo ragazzo: « Caro Tay, vieni a colazione con me: potremo parlare della sceneggiatura con Norman. Jake ». Risposta: « Spiega, per favore, che debbo andare in proiezione, esaminare il vestito della signorina Francis per il pranzo del Comandante, preparare la scena con il montatore e posare per alcune fotografie. Lo vedrò stanotte ».

Si potrebbe riprendere se l'operatore non avvertisse la signorina Francis che « volendosi a parlare con il signor Powell gli proietta sul viso l'ombra del naso ». Adesso, eliminato l'inconveniente, la processione può muoversi. Bill dice: « Che bellezza che tu sia venuta, Giovanna... ». Grido del secondo operatore: « Alt! Il microfono sfora! Si ritorna al punto di partenza dove, intanto, è arrivato il rituale ragazzo con biglietto: « Caro Tay, sono le undici e non hai ancora girato un solo metro di pellicola. Ti scongiuro, amico mio, non provocare simili ritardi. Siamo già indietro di tre giorni. Ho saputo che Hugh Herbert è raffreddato e non può fare l'ubriaco. Siccome è di scena domani, dimmi con chi debbo sostituirlo. Puoi passare da me stasera quando hai finito di girare? Ciao, Jake ». Risposta: un grugnito. Nel frattempo gli attori sono andati in camerino a riposare un momento. Garnett chiama il suo aiuto: « Gli attori in teatro, subito! ». L'aiuto, a sua volta, strilla: « Tutti al lavoro! Avanti per l'ultima prova! ». Tutti ritornano al loro posto. Bill arriva a dire « Che bellezza che tu... ». Poi si ferma, interrotto dal secondo operatore: « Il microfono! » Il primo se la rifà con l'aiuto: « Che diavolo ti succede? Avevi tutti i segni da seguire! ». Il fonico si irrita: « C'è poco da urlare. Il microfono deve sentire: in caso contrario si gira muto ». L'aiuto di Garnett è scatenato: « Tutti a posto! Silenzio! Silenzio! Si gira! ». A questo punto i capelli della signorina Francis si agitano e la pettinatrice è costretta ad intervenire di corsa per sistemare la faccenda. Il primo operatore ne profitta per avvicinare Garnett: « Queste pareti sono troppo bianche. Mentre quelli pettinano Kay, si possono far colorire. In due ore tutto sarà pronto ». E' annunciato l'arrivo di Jake. E' offeso, è furibondo, investe il regista: « Senti, Tay, come si fa? Io metto a tua disposizione tutto quello che può occorrerti, e tu che fai? Tu mi tradisci! ».

* * *

La conclusione di Tay Garnett, regista ad Hollywood, è malinconica: « Se avete dolori in tutte le ossa e andate soggetti a caldane e sudori freddi; se avete i puntini neri davanti agli occhi, se avete voglia di attraversare la strada col rischio di finire sotto un'automobile pur di non essere riconosciuto dal signore che, ieri sera, ha visto la prima del vostro ultimo film; se sentite suonare le campane a tutte le ore, allora provate quello che prova un regista ».

Zeta

Una patetica espressione di Toti Dal Monte, la grande cantante che sta interpretando per la Romulus-Lupa "Il Carnevale di Venezia".

SI GIRA "IL CARNEVALE DI VENEZIA"

Toti Dal Monte "diva"

"Greta Sgarbo" - Gli effetti della macchina da presa - "Tutto, nel film mi interessa" - Il bel canto

— Sono diventata « Greta Sgarbo », — mi annuncia Toti Dal Monte che non vedevo da qualche anno, porgendomi una sua fotografia cinematografica.

— Naturalmente, le rispondo, « salvo i piedi », in doveroso omaggio ai suoi famosi piedini.

La Toti è tutta imbevuta di cinematografo ma non ha ancora ben catalogato nella sua mente le diverse mansioni dei signori che le stanno attorno. Ha due registi — Adami e Gentilomo — mentre non aveva mai avuto due direttori d'orchestra; vorrebbe individuare il direttore di produzione con l'impresario e così via. Le sequenze, s'intende, sono romanze e recitativi che tutto è musica, per questa figliuola del bel canto e nessuna arte potrà mai distaccarla un attimo dall'arte che ha nel cuore.

La Toti ha, però, il terrore di fare il film della cantante, il film statico in cui la « cantantona » si mette lì, ben in mostra, e canta la sua romanza, ritirandosi tra le quinte dove una fitta corte di segretari e di impresari le presentano « i sensi della loro più viva ammirazione ». Parla con noia dei film di Grace Moore e di Lily Pons.

— No, no, io ho sempre voluto fare un film in cui recitare, un film come questo. Se non fosse stato per Adami non avrei mai potuto coronare il mio sogno. Avevo avuto offerte favolose ma non ho mai ceduto. Adesso Adami ha preparato il « mio » film e sono al lavoro, felice.

— Ma canterai nel film?

— Sì sì, naturalmente ma perchè non potrò farne a meno, non per « farmi sentire ». Questo film narra la storia di una povera donna del popolo, di una operaia della fabbrica di tabacchi a Venezia che passa molti guai per colpa della sua figliola.

— Ha qualche scena comica?

— La prima parte è più vivace della seconda perchè ancora il peggio dei guai è da passare e, allora ho una barufia su un ponte e posso dire « va ramengo, bardassa » e diverse altre insolenze del genere, con un gusto matto. Nella seconda parte, invece, povera me, ho molto da pregare e da lottare. Capisco lo stupore di chi mi conosce e mi sa specialmente adatta a parti comiche.

— Ma chi ha veduto la « Linda » e la « Lucia » sa quale temperamento di attrice tragica ha la Toti. Ricordi quello che disse Zacconi dopo aver veduto la tua « Linda » a Torino?

— Ma in quei casi v'è l'aiuto della musica... A proposito, ultimamente ho fatto una bella « Butterfly », verrete tutti a sentirmela cantare quest'inverno al Reale...

— Toti... parlavamo di cinema...

— Beh, non esageriamo, la Toti è sempre una cantante, puoi anche concederle di parlare un po' della sua carriera lirica. Dunque, dicevo che ho molto da soffrire in questa parte. Sono una mamma, una mamma molto addolorata. E ho una figlia grande che me ne combina di tutti i colori. Mi combina certe cose che la mia Mary, quando sarà grande, non mi combinerà di certo... E' bella, però, questa mia figlia, cioè Junie Astor, e sono molto lieta di aver lei e Cesco Baseggio a compagni di lavoro.

— Che effetto ti ha fatto la macchina da presa?

— Lo dirò subito, senza nessuna ipocrisia: ho molto rispetto del mio lavoro e del mio nome. Conosco le mie possibilità, so quello che posso fare e quello che non posso fare. Ho aspettato anni e anni, ripeto, prima di fare un film perchè volevo « sentire » la parte. Qui sono nelle migliori condizioni di spirito ma, i primi giorni, ho sofferto le pene dell'inferno. Avevo, te la confesso, una gran paura.

— La tua paura era rispetto per Toti Dal Monte.

— Appunto, ma adesso tutto mi riesce facile e anche quello che sgomenta molte grandi attrici di teatro, cioè il dover dire le battute senza suggeritore, per me non ha nessuna importanza: so tutta la mia parte a memoria e vado in scena preparatissima, sempre.

— Queste sono le rose, ma quali sono le spine?

— Le spine sono le attese. Il lavoro cinematografico è faticoso in modo addirittura inumano, non per colpa del tempo « lavorativo », ma per colpa di quello « aspettativo ». E' massacrante. E, per di più, siccome le camerette della mia casa veneziana di Cinecittà hanno i soffitti bassi, ho le luci così a ridosso che mi si brucia la pelle del volto.

— Sei interessata soltanto alla tua parte o ti premono anche gli altri piccoli particolari inerenti al film, come, per esempio la messa in scena?

— Tutto del film mi interessa, — dice la Toti. — Tutto quello che può aiutare l'« atmosfera veneziana » mi pare dipenda in certo qual modo, molto da me e così sono felice di stare vicino al lavoro di Adami. Infatti, in questo film, Venezia c'è, e in pieno, e non solo per le nostre « ciacole ». Domani farò gli « sfogi in saor ».

— Che cosa?

— Sì, le « sogliole in sapore », cioè le sogliole con le cipolle. E voglio le sogliole vere, e se non me le dànno allo stabilimento me le porto io dall'albergo. Non c'è niente di male che Ninetta vada a lavorare col cartoccio degli « sfogi » in mano. Ieri li ho chiesti ma hanno creduto che volessi la pasta per fare la sfoglia, questi romani che proprio non capiscono il nostro dialetto... Quanti guai, povera Ninetta, in quel film: ho perfino una scena di sequestro e siccome sono una poveretta che di sequestro non ha mai sentito parlare, appena vedo gli uscieri li credo distinti signori in visita di cortesia e li faccio accomodare...

— Pensi già a un altro film?

— Se questo va bene, come mi auguro, Adami mi ha promesso di pensare a un film che ritragga gli « schizzi e ghiribizzi » di una canterina del settecento veneziano, col cane, il pappagallo, il maestro per le cadenze, eccetera, eccetera...

Ma il racconto è interotto perchè il portiere viene ad annunciare Luciano Doria, il produttore della Romulus Lupa, cioè il padrone del « Carnevale di Venezia ». Mi alzo per cedere la preziosissima Toti al nuovo venuto. Ma la Toti insiste:

— Stai, stai, è venuto per discutere sulla scelta delle musiche. Siccome potrebbe darsi che finissimo a pugni potrai dar man forte a Mignon (La cagnetta fedele. N. d. R.) nella mia difesa.

Con Doria si avvicina al nostro gruppo anche Giuseppe Adami.

— Tu lì, tu, Adami, lì; voi, Doria, lì, e tu Mignon in collo alla padrona.

La Toti ha disposto il piano di guerra. E' bellina la nostra Toti, come lo era dieci anni fa in pieno trionfo scaligero, come lo sarà sempre finchè avrà fiato in gola, è energica e sa quello che vuole. Non cederà mai a un produttore, come non ha mai ceduto a nessuno nella sua carriera teatrale.

— Dunque, — comincia la Toti, — siamo d'accordo già da un pezzo che l'accompagnamento musicale è tutto di Guido Bianchini. Del resto le danze sono già state girate su ritmi suoi. E le sue canzoni sono così belle che non possono neppure lontanamente essere discusse. Poi canterò la « Marangona » di Geni Sadero. Poi canterò il valzer che volete voi. Adami vuole la prima frase di « Verranno a te sull'aure » e gliel'ho promessa. Poi, naturalmente, canterò le « Variazioni sul Carnevale di Venezia », cioè ne canterò la seconda parte soltanto perchè se provate a sentirne il disco capite che otto minuti di quei gorgheggi sono troppi. Bastano, vero, quattro minuti di questo pezzo?

Doria acconsente, naturalmente, chè la Toti incute un rispetto enorme. E' montata in cattedra. Non è più la « neo-diva », ancora timida davanti alla nuova arte che ha avvicinato. E' la grande cantante che deve difendere il suo campo, badare chè il cinematografo lo invada solo dove può giovargli ed esserne giovato, senza nuocerle.

— Poi, signora, — interviene Doria, — vorrei per ragioni che è facile capire, la « Lucia ».

— La « Lucia »? Il « Rondò »? La scena della pazzia? No, nemmeno per tutto l'oro del mondo. Come volete che nella piccola casa borghese di Ninetta si possa cantare il « Rondò » della « Lucia ». La scena della pazzia? Al cinematografo, una scena siffatta ve la canterò soltanto quando riprenderete un grande palcoscenico con l'orchestra (già, vorreste l'aria della « Lucia » senza il flauto?), quando sarò in costume, con la parrucca e il trucco da teatro. No, no, basta su questo non transigo. E voi mi capite benissimo. Scusatemi, ve ne prego ma mettetevi nei miei panni. Volete per forza una romanza d'opera? Eccola, bella, variata, commovente, di una bellezza musicale senza pari: « Come per me sereno » l'andante della « Sonnambula ».

Il produttore e lo stesso Adami forse propenderebbero per « Ah, non credea mirarti », romanza più nota. Ma la Toti non si smuove.

— No, non si adatta a essere cantata così in casa, al pianoforte, modestamente. E' una sola frase, il resto è bello per la situazione più che per la musica in se. Aiutatemi ve ne prego, a capire questo.

La Toti è così affascinata da questa « difesa musicale » che si è fatta, d'un tratto, piccina. Vuole a tutti i costi che la capiscano. Teme di parere capricciosa e, invece, sa di difendere una grande causa: il melodramma nel cinematografo.

— Capisco, signora, — asserisce Doria. — Come avete detto che si chiama quell'aria?

— Quale? La romanza della « Sonnambula »? « Come per me sereno ». Non la ricordate? Ve la faccio sentire io...

La Toti è seduta in una poltrona del suo albergo, nell'atrio, a due metri dai suo produttore, dal suo regista, da noi. Ha in collo la sua minuscola levrette. Il segretario, discretamente, sta seduto un po' discosto.

— « Come per me sereno... ».

La Toti canta, a mezza voce, dolcissimamente, i piedini accostati, una mano in grembo, un'altra posta sul ciondolo di giada che le pende dal collo, le narici frementi nello sforzo di trattenere il fiato, gli occhi rivolti verso un mondo più puro, più soave, verso il mondo dei « al presto estinto o fiore », dei « rapita in estasi », dei « pura siccome un angelo », dove ci si giura « eterna fè col palpitar del cuore » e dove « i sospiri vengono a noi » verso quel mondo dove neppure col pensiero noi sappiamo più giungere. Ci sentiamo fanciulli, presa com'è l'anima nostra dalla celeste forza di quella melodia.

— Ecco, vedete, caro Doria, in questo punto mia figlia mi può interrompere. « Che bello, mamma, canta, canta ancora... » E io riprendo, tutta la mia romanza e la finisco. Così...

Il miracolo si rinnova, come dianzi. E poi un'altra, un'altra ancora tutte le romanze del « Carnevale di Venezia », a mezza voce, eccole qui.

— Va bene, signor Doria? — chiede la Toti.

— Sì, sì, signora Toti. Come volete voi. E, ditemi, già che ci siamo, quando pensate di essere libera per il prossimo film?

p. o.

CINECITTÀ E DINTORNI

Il teatro dove si svolgono le riprese di *Lo vedi come sei?*, il secondo film di Macario edito dall'« Alfa », è regolarmente gremito da un pubblico d'eccezione composto di curiosi di gran classe, autorevolissimi e duri ad arrendersi, e di attori che approfittano di una pausa nelle rispettive lavorazioni per fare una capatina là dove l'allegria più matta è garantita dalla presenza del più popolare comico italiano.

Escludiamo in piena coscienza che il singolare fenomeno di coagulazione della curiosità sia di totale gradimento del regista Mattoli, il quale, come tutti i suoi colleghi, amerebbe perpetrare le diavolerie che ha escogitato nella tranquillità più totale. Ma, fortunatamente per lui, ad arginare la folla che si avventura fra cavi e riflettori, rischiando ad ogni momento di entrare fraudolentemente in campo, pensa Steno, l'energumeno Steno, il robusto umorista Steno dai muscoli in ferro battuto, il quale, a rischio della propria esistenza, con sublime sprezzo del pericolo, non esita ad espellere a mano armata quegli invasori troppo intraprendenti che potrebbero compromettere il buon esito della produzione. (Tra parentesi, Steno è, per la cronaca, il campione europeo dei giovanotti mingherlini).

In questi ultimi giorni, poi, il teatro si è trasformato in un vero campo di battaglia disseminato di cocci. Avventurarvisi senza essere stato prima opportunamente istruito, potrebbe significare per l'intruso ricevere inopinatamente in volto un piatto colmo di spaghetti al burro ancora fumanti: il che, com'è noto anche agli indigeni del Congo, non è il mezzo migliore per farsi servire la pasta asciutta.

Questo discutibile « servizio » di ristoratore volante è stato invece opportunamente organizzato da Mattoli alle spese di un certo dignitoso signore che lavorava nel film. L'avventura di questo bizzarro individuo è buffa. In *Lo vedi come sei?* egli impersona il tipo dell'avventore impaziente, irascibile, affamatissimo, sempre occupato a sollecitare le prestazioni del cameriere. Come conclusione dell'ennesima scenata, dopo una buona mezz'ora di attesa, egli ha infine la discutibile soddisfazione di ricevere l'agognato cibo per via aerea, trasmessogli direttamente dalla cucina sulla faccia. A questo punto, finalmente placato, l'ipocondriaco cliente stacca dalla guancia destra lo spaghetto che vi è rimasto appiccicato e lo assaggia con voluttà, facendo segni di assenso. Il punto di cottura è quello esatto: mai spaghetto al mondo fu tanto « al dente »...

* * *

I mezzi tecnici di Cinecittà si sono trasferiti in Alto Adige dove Enrico Guazzoni, per conto dell'« Atesia », ha iniziato le riprese del film che viene annunciato con il titolo provvisorio *Ho visto brillare una stella*. Interpreti principali: Maria Gardena, Ennio Cerlesi, Mino Doro, Luigi Pavese, Regana de Liguoro, Sandra Ravel. Ultimati gli esterni la troupe pilotata dal direttore di produzione Ferruccio Biancini rientrerà al Quadraro per gli interni.

* * *

Sotto la presidenza del Cons. Naz. Mario Giovannini, si è recentemente costituita l'« Urbe Film » la cui direzione tecnica è stata affidata all'ing. Pino Viola e al dottore G. V. Sampieri. In partecipazione con la « Ici », l'« Urbe » ha iniziato in questi giorni a Cinecittà la lavorazione di « Dora Nelson » per la regia di Mario Soldati. In questo film, la cui sceneggiatura è dovuta a Soldati e Zampa, Assia Noris interpreta due figure di donna, somiglianti nei tratti fisionomici ma dai caratteri nettamente opposti. La prima, la celebre attrice straniera Dora Nelson, ha un carattere strano e insopportabile: diva principale di un film, per protestare contro il compagno d'arte che le vorrebbero affibbiare, abbandona il teatro di posa e scompare. La seconda, una modesta sartina che risponde al nome poco fantasioso di Pierina, è invece tutta dolcezza e bontà. Il caso la conduce a dover sostituire la stella bisbetica, nel film e nella vita. Ne risulta una serie di avventure movimentate e divertentissime che si conchiudono con la rituale felicità.

* * *

Donne di Spagna, il film diretto da Carlo Borghesio per la « Safic », ha mutato il suo titolo in quello di *Il peccato di Rogelia Sanchez*. Interpreti principali Germana Montero, Rafael Rivellas, Juan De Landa, Feline Minotti, Pastore Pena. *Il peccato di Rogelia Sanchez*, uno fra i primissimi esperimenti di combinazioni cinematografiche italo-spagnole, verrà presentato in tutta Italia dalla « Ici ».

* * *

Si sono svolte nei giorni scorsi, a Terni, le riprese delle sequenze del Circo equestre per *Arditi Civili*, il drammatico film che Domenico Gambino, il popolare « Saetta », dirige per l'interpretazione di Guido Celano, Egisto Olivieri, Lilia Silvi, Giovanni Scotto, Roberto Bianchi, Carlo Duse ed Ugo Sasso.

* * *

Proseguono alacremente al teatro 8 di Cinecittà le riprese del film *Salvator Rosa* prodotto dalla « Stella Film » per la regia di Alessandro Blasetti e l'interpretazione di Gino Cervi, Luisa Ferida, Osvaldo Valenti, Ugo Ceseri, Umberto Sacripante, Carlo Duse e Mario Mazza.

Filmo
SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO
TEATRO E RADIO

Rosina Lawrence

nel film "In campagna è caduta una Stella"

(Produzione DEFILM; Distribuzione CINE TIRRENIA)
Fotografia GNEME

Maria Dominiani e Tony D'Algy in "Il segreto dell'inviolabile"; regia di Julio De Gomar (e di Pier Giuseppe Tellini per la versione italiana). Produzione Nembo Film.

Vittorio De Sica e Giuditta Rissone

Confessioni a 4 mani

(Continuazione e fine)

V

Sconfinamenti tenorili - Quando ero "quel coso" - Non sono un "fortunato in amore" - Avventura nella città babelica - Amore e pistola - Conclusione

Confesso che comincio a non capirci più niente.

Quando entrai in arte ero un mite ragazzo, timido e laborioso, che altro non sognava se non di fare le cose seriamente. Passarono alcuni anni e trovai chi mi suggerì di abbandonare la prosa per il «bel canto». Proprio così: il bel canto.

— Il pubblico ha delle strane manie — mi dissero. — Fra le molte, è particolarmente notevole quella di dedicare i migliori entusiasmi all'attore che evade dalle sue ordinarie possibilità artistiche per fare qualcosa d'inconsueto.

Seppure a malincuore aderii e sospirai le prime canzonette. Il resto è noto. A quel caro matto del pubblico il mio stile di canto piacque moltissimo. Vi fu perfino chi si disturbò a paragonarlo a quello di alcune celebrità canore. Non mancarono, in compenso, i malumori.

— Questo ragazzo — si brontolò — è avviato su una china pericolosa. Proprio negli anni in cui avrebbe potuto offrire al Teatro Italiano un buon contributo, ci viene a canticchiare «Ludovico»...

La colpa di questo mio sconfinamento tenorile è tutta del buon Mattoli. L'immaginoso creatore di «Za Bum», scoperte in me quelle qualità di cantante alla buona che ho posseduto fin da ragazzo, non esitò un solo istante a valorizzarle, mettendole in vetrina con tutta una serie di abilissime diavolerie.

Ma torniamo ai brontolii di cui sopra. Quando, punto sul vivo, tornai ad una forma d'arte più classica, non mancò chi rimpianse il De Sica «tenore». Insomma, tutti malcontenti.

Intanto, per mia fortuna, fra tanta confusione di giudizi faceva la mia strada cercando di alternare saggiamente l'interpretazione della canzonetta leggera e stupidina e quella della commedia con pretese cerebrali.

Nè è da credersi, come taluni ritengono, che io mi «divertissi» di più a canticchiare strofette che ad affrontare ruoli di impegno. Quante sofferenze, invece, nei primi tempi, quando Mattoli ancora non era riuscito a convincermi completamente!

(Parentesi numero 1 di Giuditta Rissone: — Fu necessaria in quel periodo tutta la mia paziente opera di persuasione per impedire a Vittorio di fuggire. Era, a dispetto delle facili apparenze, un ragazzo serio che all'arte era giunto con fermi propositi di riuscire. La prospettiva di doversi esibire al pubblico in funzioni di "Chevalier italiano" gli procurava una rabbia folle.

La notte passeggiava per le vie di Milano imprecando al destino e minacciando il suo ritiro in convento...

— Ti sembra una cosa possibile — gridava — che io debba accettare di essere avviato alla carriera del "fine dicitore"?

— Si può essere grandi cantando "Ciribiribin" — tentavo di consolarlo — e mediocricissimi interpretando la parte di Otello...

— Bubbole! Finiranno, un giorno, per farmi indossare una marsina violetta. Diventerò il prediletto delle vecchie signore sentimentali come se fossi un cane volpino...

Soffrivo anch'io moltissimo, in realtà. Ma poichè sarebbe stato pericoloso abbandonarsi tutti e due alla disperazione, cercavo di occultare abilmente il mio stato d'animo.

D'altra parte, in quel momento, non c'era troppo da scegliere. Reduci dalla non lieta esperienza della Compagnia Salvini, ci trovammo nella situazione affatto gaia di quel signore che "doveva mangiare quella minestra oppure saltare dalla finestra". E nel caso specifico, la "minestra" era proprio cucinata con quelle canzonette che anche io, pur non essendo dotato delle canore virtù di Vittorio, mi dovetti adattare a cantare alla meno peggio.

Quando morì suo padre, De Sica era impegnato con le repliche di una "rivista" che aveva ottenuto uno strepitoso successo. Di ritorno dai funerali, Vittorio riapparve giusto in tempo per presentarsi alla ribalta e sospirare una allegra canzoncina. Poi rientrò in camerino, ivi si rinchiuse e pianse a lungo. In quella triste circostanza, il conforto morale del buon Mattoli gli fu di prezioso aiuto).

L'interpretazione delle canzonette mi procurò una «piccola gloria» a tempo di primato. Dove non erano bastate le commedie per bene, riuscirono invece «Ludovico» e compagni... Ricevuta l'etichetta, il passo dalla «Za Bum» al cinematografo si ridusse ad un saltino.

I miei primi contatti con la settima arte non erano però stati molto brillanti. Il povero Pittaluga, al quale mi ero rivolto per ottenere una scrittura, dopo avermi squadrato a lungo, mi aveva assicurato che non era il caso di parlarne.

— Siete l'attore più antifotogenico che io abbia mai conosciuto. Il vostro naso ritratto di profilo in una pellicola, procurerebbe brividi d'orrore al pubblico femminile.

E quando qualcuno si era azzardato ancora a propormi il mio nome, Pittaluga era andato su tutte le furie.

— Per carità — gridò — non parlatemi mai più di «quel coso»!

«Quel coso», naturalmente, ero io.

Per mia fortuna, l'avvento di Cecchi alla direzione della «Cines» rivalutò le mie azioni cinematografiche. Anche il naso, quel mio celebre naso puntualmente esposto alle diffamazioni più sanguinose, godette in quell'occasione di una riabilitazione totale.

Essendo giovane e in grado di canticchiare sospirose canzoni, produttori e registi si sentirono in dovere di affidarmi, invariabilmente, parti di giovanotti simpatici e fatali. L'opera così bene iniziata da «Za Bum» venne completata dal cinematografo. Il quale cinematografo mi affibbiò una reputazione amorosa che io non merito, una fama alla cui altezza, nella vita, non riesco assolutamente a rimanere.

Mi spiego. Se fossi veramente quello che hanno voluto che apparissi sulle scene e sullo schermo, dovrebbero arridermi le più lusinghiere fortune nel campo dell'amore. Finora, invece, le belle avventure vissute nei film non si sono verificate nella realtà.

Intendiamoci: di occhiate tenere e di letterine dolciastre me ne arrivano molte. Ma nove volte su dieci — quando non sono dieci su dieci — o provengono da donne sulle quali sono passate molte primavere, oppure da giovinette dal cuore ancora acerbo, alle quali non potrebbe avvicinarmi che un candido sentimento paterno...

Debbo umilmente confessare che alle prime ardenti missive, sciocchezze lusingato nella mia vanità maschilina, accorsi ai convegni indicati. Quante donne trovai ad attendermi con un fiore rosso in mano «per essere riconosciute»! Ma furono esperienze mediocri.

Di fronte a qualcuna restai rispettoso e compunto come si può essere nei rapporti con le antenate; e di fronte a qualche altra, imbarazzato e dolente di non aver pensato ad acquistare prima una bella bambola per l'inattesa piccola ammiratrice.

Confrontata con la mia, la fortuna sentimentale di Umberto Melnati, è quella di un autentico don Giovanni. Del resto è provatissimo che le donne nutrono un'affettuosa predilezione per i brutti!

(Parentesi numero 2 di Giuditta Rissone: — Vorrei sbagliarmi, ma ho la precisa impressione che Vittorio sicuro in questo momento di essere udito da me, esageri e bella posta il lato negativo della questione...

In realtà, Umberto Melnati ha con le donne una sfacciatissima fortuna. Ma anche Vittorio, almeno in passato, non ha scherzato. La sua carriera di "avventuriero sentimentale" s'iniziò a Torino. Ma è preferibile che questa storia ve la racconti l'interessato...).

Giunsi a Torino con la Compagnia di Tatiana Pavlova — la prima nella quale recitai — dopo aver trascorso un'adolescenza morigeratissima. Avventurette con serenate, sì, ma nessun grande amore. E confesso che la prospettiva di viverne, finalmente, uno grandissimo mi seduceva molto.

Di Torino avevo lungamente sentito parlare come di una meravigliosa città «di follia e perdizione». Era ancora il tempo in cui gli sfaccendati ed i cretini la definivano «una piccola Parigi». Era dunque la città più adatta alle grandi manovre amorose che mi proponevo di compiere.

Decisi di non perdere troppo tempo. Il primo giorno uscii senz'altro dall'albergo indossando il migliore ed unico vestito del mio guardaroba, e mi avviai verso il Valentino. Un bene informato, mi aveva descritto il famoso parco come una località propizia alle straordinarie avventure.

Non tardai, infatti, ad incontrarvi una bella ragazza. «Ecco il grande amore!», pensai ingenuamente. E cominciai a seguirla mormorandole patetiche sciocchezze. La ragazza dimostrò di gradirle abbastanza. Dopo cento metri di strada diventammo amici; dopo altri cento presi una delle sue mani fra le mie; ai trecento metri la baciai.

Quel giorno rientrai in albergo in preda ad una furiosa allegria. Un'allegria che però, la sera, scomparve di colpo. Ero appena entrato in palcoscenico per truccarmi quando il portacenere mi avvertì che ero atteso.

— Chi può attendermi a Torino? — osservai stupito — non conosco nessuno...

— E' un pompiere.

— Un pompiere? Ma non sono un incendiario.

— E chi lo sa? Può darsi che voi abbiate incendiato un cuore. Vi avverto, ad ogni modo, che il pompiere spruzza fiamme dagli occhi. Buona fortuna!

E il malvivente mi lasciò solo con le mie riflessioni. Trascorsero alcuni minuti che mi parvero eterni. Poi, finalmente, qualcuno bussò alla porta del camerino. Al mio timido «avanti!», il pompiere vi entrò decisamente.

— Siete voi Vittorio De Sica?

— In persona...

— Ebbene, a scanso di guai, vi consiglio di sposare al più presto mia figlia!

— E perchè, se è lecito? — interrogai curiosamente.

— Perchè oggi, al Valentino, voi la avete gravemente compromessa...

(Il sangue mi affluì di colpo al cervello: il pompiere era il genitore del mio pomeridiano «grande amore»!)

— Ma è stata una cosa perfettamente innocente... — cercai di convincerlo, usufruendo dei toni più dolci della mia voce.

— Dicono tutti così gli uomini! Ma non facciamo troppe chiacchiere. Rispondete alle mie domande. E' vero che l'avete abbracciata nei pressi della Fontana fredda?

— E' vero — ammisi. — Ma fu una cosettina da nulla...

— Silenzio! E' vero che l'avete baciata lungo il Vialetto dei sospiri?

— E' vero. Ma fu un bacio candidissimo...

— Macchè, macchè... Nell'ultimo romanzo a dispense che ho letto, dopo un abbraccio e un bacio, nasce un bel bambino. Voi avete reso madre mia figlia e la dovrete sposare al più presto. In caso contrario...

— In caso contrario?

— Vi ucciderò!

Invece non accadde nulla. Pazientemente riuscii a convincere il focoso vigile che i miei rapporti con sua figlia si erano mantenuti in confini di perfetta correttezza ed a spiegargli tutte le difficoltà che si frappongono alla nascita di un bambino da un semplice bacio. Ma il fiero custode del fuoco e dell'onore della figlia, per tutta la durata della stagione, mi tenne d'occhio dalle quinte. Recitando sentivo che il suo sguardo era continuamente posato su di me.

Questa fu la mia prima «grande avventura» nella «Torino babelica»...

(Parentesi numero 3 di Giuditta Rissone: — Ad Alessandria gli accadde anche di peggio. Una monumentale francese da lui "vilmente sedotta ed abbandonata" aveva giurato di vendicarsi senza economia. Per poterlo fare con una certa comodità lo aveva raggiunto nella città dei cappelli e si era posta subito alla ricerca del fedifrago. Al termine del giretto, la sera, si era presentata in teatro chiedendo di De Sica. E poichè il portiere l'aveva avvertita che Vittorio stava recitando, la furibonda francese era scoppiata in pianto dirotto.

— L'attenderò qui fino al mattino! — gridò. — Debbo vederlo assolutamente.

— E' dunque una cosa tanto importante? — si era informato il custode.

— Importantissima! Debbo ucciderlo con questa pistola...

La voce dell'imminente tragedia di amore corse, rapidissima, in palcoscenico. La prospettiva di cadere fulminato dal piombo di un'amante sembrò non lusingare troppo Vittorio. Al termine della recita, tremante e spaventatissimo, se ne andò velocemente per una misteriosa porticina di servizio, ponendosi in salvo.

Ma la francese, sempre più disperata, non disarmò ancora. Al corrente che "son homme" alloggiava in compagnia della madre, il giorno dopo iniziò il pellegrinaggio di tutti gli alberghi cittadini. I primi quattro tentativi non furono incoraggianti. Ma al quinto le venne risposto che in albergo, effettivamente, era ospitato un giovane attore in compagnia della madre.

— Il numero della camera?

— Ventisette.

Senza voler intendere altre spiegazioni, la vendicatrice si precipitò per le scale. Raggiunta la camera che portava il numero 27, cominciò a picchiare furiosamente per farsi aprire, alternando i colpi a graziose minacce come "ti ucciderò come un cane" e "ti strapperò il cuore".

Trascorsero alcuni minuti al termine dei quali, nel vano, s'inquadrò la figura ancora assonnata di Umberto Melnati.

— Che volete? Siete impazzita?

— Debbo uccidere un certo De Sica!

— Quinta porta a destra. E lasciatemi dormire in pace...

Anche Melnati viaggiava in compagnia della madre: di qui l'equivoco. Fortunatamente per Vittorio, in quella occasione la sua avventura "internazionale" si risolvette in un semplice spavento. Ma la lezione dev'essergli servita...).

Mi servì moltissimo infatti.

Ho imparato, da quel giorno, a tenermi lontano dalle francesi. E dalle inglesi, dalle russe, dalle americane, dalle cinesi. Dalle donne di ogni parte del mondo, insomma: per essere, sempre e soltanto, l'affettuoso e fedele marito di Titta.

(Ultima e conclusiva parentesi di Giuditta Rissone: — Mio marito è il più adorabile bugiardo che io abbia mai conosciuto...).

Testo di
Vittorio De Sica
riveduto e corretto da
Giuditta Rissone

(Proprietà riservata di "Film")

FINE

Gemma D'Alba, Sandro Ruffini, Enzo Gainotti e Roberto Merusi in una scena del nuovo film Mediterranea "Forse eri tu l'amore", diretto da Gennaro Righelli. (Foto Veselli).

Agfa Karat F: 6,3 F: 4,5 F: 3,5

La macchina di piccolo formato e di grande valore

Questa elegante macchina Agfa possiede tutti i dispositivi di un moderno apparecchio di piccolo formato: scatto sul corpo della macchina - sicurezza automatica contro le doppie esposizioni e scatti a vuoto - contatore automatico delle pose - mirino a cannocchiale - nella Karat f: 3,5 otturatore Compur Rapid fino a 1/500 di sec. - fotografie nitidissime - ingrandimenti fortissimi - fotografie a colori con pellicola Agfacolor - 12 fotografie con caricatore Karat.

Richiedete catalogo macchine Agfa e numero saggio della rivista «Note fotografiche» indispensabile per chi vuol fotografare con successo dal Vostro fotografo o alla

Agfa-Foto S. A. - **PRODOTTI FOTOGRAFICI**
MILANO (8.31) - Piazza Vesuvio, 19

Il trucco vi rende più bella, però..... attenta alla

asfissia cutanea...

Difendete la vostra pelle con questo trattamento semplice, ma d'importanza vitale.....

Niente di male ricorrere ai belletti, per dar risalto alla propria bellezza! Bisogna però sapersi difendere dall'*asfissia cutanea*, dovuta ai residui di belletto che rimangono nei pori, ostruendoli ed ostacolandone la funzione vitale.

Per garantirvi contro un simile rischio, lavatevi ogni sera con LUX, sapone per Toletta scientificamente studiato. La sua schiuma delicatamente fragrante, agisce in profondità, assicurando così la pulizia razionale della pelle.

LUX
SAPONE PROFUMATO

56

è una specialità Lever — F.LLI LEVER - MILANO

LEGGETE "STORIA"

LEGGETE "SALUTE"

RADIOMARELLI
L'APPARECCHIO PIÚ DIFFUSO IN ITALIA.

Guida al "Segreto dell'inviolabile"

Una lunga consuetudine di mestiere c'impedisce di sbalordire con troppa facilità di fronte alle vicende dei film. Confessiamo, tuttavia, che quella del «Segreto dell'inviolabile», il film «Nembo» annunciato in un primo tempo col titolo provvisorio «E' accaduto a Paganigua», ed attualmente in lavorazione negli stabilimenti della Farnesina, ha avuto il merito di monopolizzare la nostra attenzione.

Nel caso specifico l'«inviolabile» a cui si accenna nel titolo vagamente giallognolo è costituito da una misteriosa cassaforte che, a giudizio degli industriali di Fenola che l'hanno fabbricata, è destinata a resistere a tutti gli assalti degli svaligiatori.

La trama del film si svolge in un paese indefinito, ma indubbiamente molto progredito. Essendo i cittadini tutti onestissimi, tutti lavoratori, nelle prigioni crescono le ragnatele, perchè mai nessun malvivente vi è stato rinchiuso. A Fenola, felice paese in cui non accade mai nulla di esageratamente importante esiste anche una università. La frequentano i figli delle famiglie benestanti del luogo. Fra questi, Barbara e Maria, rispettivamente dinamica e mite. Maria dedica i palpiti del suo cuoricino a uno dei più giovani professori, il quale, dal canto suo, interpreta la cosa come una eccezionale passione per gli studi di entomologia. Anche Barbara ha simpatie piuttosto spiccate per lo scienziato. Suo padre, il grande industriale Smith, è alla testa della più grande industria del paese: quella delle casseforti.

Il finanziere potrebbe dirsi un uomo felice se non lo turbasse un grave problema: quello di dimostrare ai suoi clienti come le casseforti da lui fabbricate sappiano resistere ai più audaci assalti degli svaligiatori. Per riuscirvi, egli scommette che perfino Jack il famoso scassinatore da poco catturato, non riuscirà con alcun mezzo ad aprire la blindatissima porta.

Il giorno in cui Jack, debitamente scortato, arriva a Fenola è di gran festa. L'esperimento, pensano i bravi cittadini, servirà finalmente a scuotere un poco la monotonia della loro vita. Ma il giovane professionista del grimaldello, posto di fronte al «segreto dell'inviolabile», non riesce a decifrarne l'arcano segreto e fallisce la prova fra lo stupore ammirato di tutti.

Egli ha una scusa pronta: il pubblico che ha presenziato l'esperimento lo ha turbato, lo ha posto in soggezione, impedendogli di «lavorare» con la genialità e rapidità che gli è consueta. «E' possibile — grida — che un «galantuomo» uso a procedere da solo, oppure in compagnia di poche persone fidate che agiscono nell'oscurità più completa, manovri con disinvoltura, in piena luce, di fronte a tanta gente che segue ogni suo movimento?».

Rientrato in cella, però Jack non sa darsi pace. Il suo orgoglio di scrupoloso operaio dei ferri da scasso è profondamente ferito. A consolarlo non basta nè il lauto pranzo che gli viene servito, nè la compagnia di Barbara accesasi d'improvviso amore per lui.

Il giorno successivo, la cassaforte è trovata aperta unitamente a tutte le sue colleghe ospitate nel vasto stabilimento di Smith; e in prigione con il malfattore, finisce pure il timido entomologo Michele, che viene ingiustamente accusato di essere l'autore della singolare serie di effrazioni. A questo punto la situazione si complica ancora in modo sempre più divertente (ma perchè rivelarlo ai lettori?...). Soggetto, dunque, leggermente paradossale e denso di trovate comiche che rifuggono da ogni pagliaccesca banalità.

Il film, prodotto in doppia versione italo-spagnuola, è diretto dal noto regista iberico Julio de Gomar e si avvale, per l'edizione italiana, del contributo apportato da Pier Giuseppe Tellini, al quale è dovuto anche il soggetto scritto in collaborazione con Ernesto Lucente, direttore di produzione.

Il complesso della distribuzione è notevolissimo. Interpretano il «Segreto dell'inviolabile» ottimi attori spagnuoli come Tony d'Algy, reduce dalle esperienze di Hollywood, Maria Mercader, José Nieto, Fortunato Garcia. Agiscono al loro fianco scelti elementi italiani: Maria Dominiani, che dopo essere stata una delle «sette vedove» nel film della Manenti, è stata chiamata ad interpretare la divertente parte di «ragazza 900», dai molti capricci e dall'innato buon cuore; l'irresistibile Ugo Ceseri in un ruolo di sceriffo, Loris Gizzi, Pina Gallini, Vera Spadoni, Brizzolari e il giovane Minutillo che debuttò in «Piccoli naufraghi».

Il film, com'è noto, è prodotto dalla «Nembo», una solida casa che ha al suo attivo il successo internazionale conquistato con «Ettore Fieramosca» di Alessandro Blasetti.

X

Maria Gardena, la recentissima "scoperta" dell'Atesia Film, che vedremo protagonista di "Ho visto brillare una stella" (Fotografia Pesce)

"ESTERNI" E "INTERNI"

Turismo di "Forse eri tu l'amore"

I clienti dell'Excelsior del Lido sono abituati alle più strane sorprese. Non così quelli del Danieli di Venezia i quali, anzi, disposti al sacrificio di molte traversate in lancia, di molte lancie perdute, del continuo rischio di rimanere a passare la notte su una poltrona dell'Excelsior perchè, dopo lo spettacolo si fa tardi a ballare e si perdono tutte le possibilità di tornare in città, preferiscono alloggiare in un albergo dove la pace regni sovrana. Ma, quest'anno, poveretti, anche i clienti del Danieli hanno dovuto subire la invasione della macchina da presa. Cattivi scherzi dei registi...

Gennaro Righelli ha pensato che se girare «in esterni» era una vecchia e nobile trovata non doveva essere meno nobile e meno ingegnosa quella di girare «in interni», cioè in interni a quattro pareti, non in teatro di posa. Il parco lampade e tutta l'attrezzatura tecnica era già venuta da Cinecittà, tanto valeva installarsi in camere da letto, in salotti, in bar degli alberghi che facevano da scena alle vicende del film. E, così, è certo che mai un film a soggetto è stato più documentario, cioè più legato alla verità di questo *Forse eri tu l'amore* della Mediterranea Film.

La bella Loretta Vinci in "Forse eri tu l'amore". (Mediterranea)

Un film siffatto, girato non solamente a Venezia ma anche a Portofino, a Nervi, a Santa Margherita Ligure, a Capri, a Palermo, pur dovendo rimanere nei limiti di un film normale, offriva quasi le stesse difficoltà di certi film girati in colonia: difficoltà logistiche, difficoltà di spostamenti eccetera eccetera. Ma il direttore di produzione Colamonici e l'ispettore di produzione Biraghi hanno saputo mirabilmente superare ogni genere d'ostacolo così che, adesso, tutta la troupe è venuta a lavorare al Teatro n. 2 di Cinecittà con moltissimo materiale girato sul vero, in «interno» e in «esterno», e con qualche giorno di anticipo sul piano di lavorazione.

Il mondo cosmopolita, che si diletta a vivere passando da un albergo all'altro, da una stazione climatica all'altra, che conosce a menadito le camere e i saloni del Danieli e di tutti i grandi alberghi italiani, potrà divertirsi a riconoscere, addirittura, il proprio letto, il proprio facchino, il proprio cameriere, il proprio portiere! E, poichè questi alberghi situati in località idilliache, risvegliano nella maggior parte dei loro frequentatori dolcissimi ricordi, le platee delle prime visioni saranno rigurgitanti di innamorati, di sposi, di persone felici che vorranno godere vedendo la «loro camera» eletta a «diva».

Gli attori Sandro Ruffini, Loretta Vinci, Roberto Merusi, Romolo Costa, Gemma d'Alba, Enzo Gainotti sono, in questo film, invidiabili turisti. La loro recitazione agile e armonica consente allo spettatore di vivere con loro questo bel viaggio, di godere una così stupenda serie di luoghi e di monumenti.

Righelli assicura che le riprese più difficili sono state quelle della Riviera Ligure perchè gli attori principali, Sandro Ruffini e Loretta Vinci, erano soffocati dalle richieste d'autografi, dalle esclamazioni della folla. Per ogni inquadratura bisognava perdere molti minuti a «sgombrare» il campo da tutti i curiosi che si assiepavano intorno agli interpreti e ai tecnici.

Quaranta giorni di viaggio e, pur con la fatica del lavoro assillante, quaranta giorni di piacere che i componenti la troupe della Mediterranea non dimenticheranno per un pezzo. L'interprete che più si è dato da fare e che più ha saputo farsi amare dai compagni è il debuttante Dalio, quello che al secolo sarebbe il cagnetto di Ruffini, un delizioso terrier a pelo ruvido noto in tutto l'ambiente teatrale e cinematografico italiano. Righelli gli ha assegnato una parte importantissima così che lo si può dire già assurto al ruolo di divo, alla pari con il famosissimo Asta o Mr. Smith (al secolo Skippy). Dalio sapeva a memoria la sua parte ed era ossequiosissimo all'ordine del giorno e alle esigenze del regista, anche se talvolta il regista lo ha fatto soffrire incoraggiandolo a correre dietro ai piccioni in piazza San Marco a Venezia e, magari, al momento di fargli cogliere la preda, lo ha richiamato severamente indietro.

Si dice, anzi, negli ambienti bene informati, che Dalio avrà molta importanza nella conclusione del film e, se sarà tenuto fede a un vecchio progetto, pare che sarà lui a rivelare al personaggio interessato se l'amore era proprio quello...

PALCOSCENICO DI ROMA

UN BRILLANTE ESPERIMENTO DI "TELEVISIONE SCENICA"

Una parte cospicua delle nostre simpatie è dedicata agli inventori di tutte quelle trappolerie destinate a rendere meno monotona la vita quotidiana. E, fervidamente, vorremmo che venissero organizzati con una certa frequenza cortei di folle plaudenti all'indirizzo di questi studiosi signori che investono le loro migliori energie nell'escogitare piccoli e grossi congegni per sbalordirci.

Al signor Pompeo Mantegari, per esempio, che in una di queste ultime sere ebbe la gentilezza di presentare al pubblico del Teatro delle Arti il suo esperimento di «televisione scenica», noi erigiamo, idealmente s'intende, un piccolo ma graziosissimo monumento. Egli ha saputo, con la sua geniale invenzione, farci trascorrere una serata piacevolissima e riconfermare tutta la fiducia che il nostro giornale, primo ad occuparsi della cosa, aveva riposto in lui, pubblicando a suo tempo un ampio «servizio» sull'argomento.

Il biglietto avvertiva trattarsi di «un sistema episcopico (proiezione di corpi opachi) ideato da Pompeo Mantegari che consente di far apparire come si voglia sulla scena immagini a colori, stereoscopiche e parlanti». La nostra insuperabile ignoranza c'impedisce di spiegarvi il significato dell'importante espressione «sistema episcopico»: e, francamente, ne siamo umiliatissimi. Cercheremo, a parziale compenso della lacuna, di illustrarvi alla buona lo svolgimento e le finalità pratiche del tentativo.

A velario schiuso, sul palcoscenico illuminato debolmente, apparve l'inventore in persona per fornire qualche informazione sommaria sul funzionamento del suo apparecchio. Poi, alla ribalta, si avanzò un giovinotto che si dichiarò seccatissimo di dover attendere la moglie intenta a farsi bella ed ordinò alla cameriera di girare la manopola della radio. A questo punto, sullo schermo eretto al centro del palcoscenico, magicamente apparve, a colori naturali, la figura dell'annunciatrice radiofonica. Da questo momento, le sorprese si succedettero senza interruzione. Azioni reali ed immaginarie si alternarono dilettosamente, procurando agli spettatori un intenso divertimento. E soltanto ci spiacque che, dovendo fabbricare una vicenda destinata ad illustrare praticamente la bontà dell'invenzione, si sia ricorso ad una storietta che deriva i suoi maggiori effetti da un duplice adulterio incoraggiato nei suoi sviluppi dalla splendida voce di Eloisa Mantegari.

L'esperimento, riuscitissimo, di televisione scenica si è concluso fra gli applausi del pubblico.

Macchine da presa in Alto Adige

Fantasia e Mestiere, nemici secolari - Un programma che è uno squillo di tromba - Una nuova industria a Bolzano - Una satira del materialismo

Il conflitto fra la Fantasia e il Mestiere, fra l'impeto creativo dei giovani che tutto vorrebbero travolgere per piantare il loro vessillo su posizioni nuove e ardite e il riposante «tran tran» dei cosiddetti «esperti» che amano invece, per pigrizia e prudenza, le posizioni già logore dal lungo uso ma collaudate da un discreto successo mercantile, non è di oggi. Nacque con la macchinetta inventata dai fratelli Lumière e continua, anche oggi, ad accompagnare il cinematografo nel suo veloce cammino.

Da una parte gli innovatori — pochi in verità — gli uomini ansiosi di recare il contributo di una parola nuova, gli arditi del pensiero vogliosi di liberarsi dalle formulette vetuste. Dall'altra, i conservatori, «quelli del mestiere», tenacemente abbarbicati ai loro polverosi fortilizi ideali, che ad ogni timido tentativo degli odiati avversari scuotono scetticamente il capo in segno di commiserazione. E fra le due linee fortificate, la «terra di nessuno» sulla quale si svolgono periodicamente furiosi combattimenti polemici.

L'«Atesia Film», audacemente, ha dislocato i suoi uomini nelle trincee della fantasia, ingaggiando una battaglia di cui sarà interessante seguire gli sviluppi. Intanto, in attesa che scocchi l'ora «H», accontentiamoci di esaminare brevemente le munizioni di questo gruppo di giovani industriali ed artisti.

Il programma di attività dell'«Atesia» si fonda su un concetto originale e degno della massima attenzione. Press'a poco è racchiuso in questa formula: come il miglior capitale di una casa editrice è costituito dagli scrittori che alla stessa sono legati, così il più produttivo finanziamento di una editrice di film è rappresentato dagli ingegni creativi che la formano.

E questo, più che un programma, ha tutta l'aria di essere un allegro squillo di tromba per chiamare all'adunata gli intellettuali e mobilitarli, riuniti intorno al gagliardetto dell'«Atesia», a favore del cinematografo.

Questa volta i soliti scetticoni, i tradizionali uomini del «mestiere», avrebbero torto a scuotere malinconicamente il capo. L'iniziativa, patrocinata da un noto gruppo di industriali e indirizzata artisticamente da Anton Germano Rossi, scrittore autentico ed umorista di larghissima fama, offre tutte le garanzie migliori. Non si tratta, cioè, di una mèta lontana alla quale pigramente si mira, ma di una realtà concreta che sta già fornendo i suoi frutti.

Del resto, nella sua enunciazione quasi rivoluzionaria, la formula dell'«Atesia» ci pare racchiuda un nocciolo più che ragionato. Il mestiere s'impara, la fantasia no. Disciplíniamo, dunque, la fantasia e trasformiamola in mestiere. In parole povere, non ricorriamo, per ogni film, alle solite «forze» rappresentate da uomini che per saperla troppo lunga in fatto di tecnica finiscono col rifuggire da ogni audacia creativa, trincerandosi dietro le comode posizioni del mestiere, ma facciamo invece appello ad energie intellettuali fresche e non ancora corrotte da una troppo lunga consuetudine. Si commetteranno, inizialmente, degli errori? Ebbene, saranno questi adorabili e quasi indispensabili «errori» della giovinezza che tanto hanno contribuito a trasformare un arido e meccanico giocattolo in un complesso meccanismo artistico-finanziario, che di un «numero» da baraccone hanno fatto un'arte quasi sempre rispettata. Ad un «esperto» che l'azzecca ricorrendo, ancora una volta, allo schema comico-sentimentale, noi preferiamo francamente l'«ingenuo» che sbaglia azzardando un tentativo originale. Ma questo è già un altro discorso.

Stabilito nelle sue linee generali il programma, sullo stesso l'«Atesia» ha riversato il finanziamento, affidando ad Anton Germano Rossi il compito di coordinare le energie che si dedicheranno, per ora, a due tipi di produzione.

Il primo, che con il film dal titolo provvisorio *Ho visto brillare una stella* è già entrato nella fase realizzatrice, tende alla valorizzazione di certi odierni movimenti spirituali. In questo film, infatti, vengono posti in rilievo tutti i problemi economici che si collegano all'autarchia; ed insieme all'illustrazione delle naturali bellezze dell'Alto Adige, è dato larghissimo posto al ritorno in patria degli Italiani. La protagonista del film è Maria Gardena, una bolzanina pura, dall'intelligenza caratteristicamente italiana e dal vivace temperamento artistico. Colta, poliglotta e sportiva, Maria Gardena è giunta al cinematografo dopo una severa preparazione, che è valsa ad affinare le sue doti naturali.

A questo film ne seguirà immediatamente un altro dal titolo *Esposti a settentrione*, il cui soggetto, derivato da un noto romanzo che descrive la lotta ingaggiata dalle eroiche «Fiamme gialle» contro i pirati della montagna, è opera dello stesso autore del romanzo, tenente colonnello Vittorio Galliano.

Con questa iniziativa dell'«Atesia», alle molteplici e fiorenti industrie nate negli ultimi anni a Bolzano per volontà del Governo Fascista, si è aggiunta così anche quella tipicamente italiana del cinematografo.

La seconda parte del programma della nuova editrice è dedicata alla produzione che chiameremo «ardita» e che consentirà agli scrittori capeggiati da Anton Germano Rossi di cercare e percorrere le nuove vie della fantasia. Non essendo l'«Atesia» nata con intenti puramente speculativi, può concedersi questo lusso che a molti potrà sembrare inaudito. Intanto, da questo iniziale fermento creativo, sta nascendo un film *Qualche cosa è accaduto laggiù* che, diretto dallo stesso Rossi, verrà posto in lavorazione entro il mese di ottobre.

Si tratta di un'opera umoristica che racchiude una satira corrosiva delle teorie materialistiche, di un film decisamente comico nei suoi sviluppi esteriori ma contenente un profondo valore etico. Ecco, in succinto, di che si tratta.

Un classico tipo di Cagliostro della finanza, abituato a ragionare a diecine di milioni, apprende l'esistenza di un grande scienziato americano, Giona Alembert, un essere quasi sovrumano che è riuscito ad inventare cose straordinarie. Giona, infatti, ha fama di saper fabbricare cuori e cervelli artificiali. La sua teoria è di una audacia sbalorditiva. L'uomo di oggi — egli afferma — non è sufficientemente attrezzato per la civiltà che si è creata. E poichè ad ogni sentimento, ad ogni reazione psicologica corrisponde una ghiandola, basterà correggerne opportunamente il funzionamento per avere un uomo perfetto, aridamente perfetto.

Maria Gardena e Mino Doro, in una sosta di lavorazione del film Atesia "Ho visto brillare una stella".

Il finanziere invita lo scienziato, e sul suo nome fonda una grande società per azioni che dovrà fornire allo studioso i mezzi per proseguire le esperienze. La figlia del moderno Cagliostro sarà la sua fedele assistente. Il banchiere, intanto, è vittima di un incidente d'automobile. I famigliari ne sono stranamente lieti: con un Giona d'Alembert a disposizione, essi pensano, non c'è nulla da temere. L'americano, senza indugio, provvede all'operazione della trasfusione del sangue che eseguisce in modo speciale, servendosi cioè delle contemporanee prestazioni di un capostazione, di un tenore, di un acrobata. Allora cominciano i guai. Conservando il sangue le originali caratteristiche, ne avviene che il finanziere si vede ridotto, nel bel mezzo di un consiglio d'amministrazione, a cantare, a soffiare in una trombettina da ferroviere, a saltare sui tavoli. Ma non è tutto. Lo scienziato s'innamora follemente della sua assistente e tutte le sue materialistiche teorie sono mandate a farsi benedire. Ma il gas da lui inventato per trasformare l'umanità e liberarla dalle soprastrutture sentimentali, non ha presa alcuna sulla fanciulla che ama, riamata, da un giovanotto qualunque. Allora d'Alembert, furioso e disperato, decide di vendicarsi dell'umanità ed apre le valvole del grande serbatoio che ospita il gas. Ne consegue la catastrofe psicologica di una grande città: catastrofe dalla quale si salveranno unicamente i puri di cuore.

La conclusione del film, tutto ad altissimo potenziale e galvanizzato da molte trovate, ha carattere schiettamente paradossale ma è perfettamente in linea con quel programma di ragionata audacia che la «Atesia» si prefigge.

C.

Bagno di luce, d'aria e poi... PALMOLIVE

Nelle torride giornate estive, quando cercate sollievo al mare o ai monti, l'aria libera ed il sole inaridiscono la vostra epidermide Ma a questo male troverete un facile rimedio nel Palmolive, il trattamento di bellezza a base d'olio d'oliva, ormai famoso in tutto il mondo.

Mattina e sera massaggiate il volto, il collo e le spalle con la densa schiuma del Palmolive. Risciacquate con acqua tiepida e poi fredda.

Questo sapone produce una schiuma morbida e finissima che penetra nei pori, li lava perfettamente e ammorbidisce l'epidermide, dando al corpo vitalità e freschezza.

Acquistatelo oggi stesso, ma diffidate dalle imitazioni. Vi è un solo Palmolive, e questo è sempre venduto avvolto in carta crespata verde sotto fascia nera e col marchio "Palmolive" in lettere dorate.

LO SHAMPOO PALMOLIVE COMPLETA NEI CAPELLI
LA BELLEZZA CHE IL SAPONE DONA AL VOLTO

Potrete dire addio alla vostra bella biancheria, quando il sudore l'avrà rovinata!

Lavate di frequente la vostra biancheria col LUX: mai dovrete pentirvene! LUX, solubile in acqua fredda, è purissimo e, grazie alla schiuma che produce, elimina ogni impurità, senza il minimo rischio per i tessuti anche più delicati.
Salvate la vostra biancheria dagli effetti disastrosi della traspirazione, lavandola di frequente col LUX!

LUX non viene mai venduto sfuso ma solo in pacchetto originale sigillato.

LUX
SOLUBILE IN ACQUA FREDDA
E' UNA SPECIALITA' LEVER
F.lli LEVER - MILANO
9

Scoperta di Tirrenia

Tirrenia, settembre.

Come scopritori di città e continenti noi ci troviamo un poco nelle non privilegiate condizioni di quella guardia notturna sposata ad una donna severissima che le vietava di uscire di casa la notte. Non avendo, cioè, molto tempo a disposizione e non possedendo sestanti e caravelle, ci dobbiamo accontentare, modestamente, di piccole mete che, in effetto, già sono state scoperte da un pezzo, ma che ancora si offrono a noi, giovinetti ignari, avvolte di fascino avventuroso.

Animati da questo spirito, una delle ultime domeniche partimmo alla «scoperta» di Tirrenia. E non a caso scegliemmo il traguardo.

Da tempo, in tutti i locali dove i cinematografari si riuniscono per discorrere voluttuosamente di milioni (ve n'è uno sceltissimo, inaccessibile ai non iniziati, dove si arriva a discorrere perfino di miliardi), udivamo parlottare di un'iniziativa che, per la complessa genialità dello spunto e l'importanza industriale, è sicuramente destinata a fare di Tirrenia, cittadina di mondane e balneari delizie, anche un centro di rinnovata attività cinematografica. E quando la chiacchiera divenne così insistente da indurci alla curiosità, smettemmo per qualche ora di occuparci a Roma di stelle e di divi e ci avviammo a fare la stessa cosa sulle profumate rive del Tirreno.

* * *

Non è scientificamente accertato che il Paradiso abbia succursali su questa terra. Ma è certissimo, in compenso, che se una decisione di questo genere dovesse essere presa dalle superiori e divine autorità, Tirrenia verrebbe sicuramente promossa a filiale.

Così rapinosamente bella essa appare nel sole — con i suoi cento villini che impongono al paesaggio tradizionale il contrasto delle linee novecentesche, con la pineta che invita ad un romanticismo che ci pareva di aver dimenticato, con l'azzurro del mare che batte in intensità ogni concorrenza cartolinesca — da indurre al rimpianto di non avere a disposizione aggettivi inconsueti da dedicarle quale omaggio modesto di viandanti incantati. Tirrenia è, realmente, il porto d'approdo dei sogni.

Avviandoci verso i teatri di posa, c'imbattiamo in una ciclista di gran classe. E' Rosina Lawrence, la protagonista di *In campagna è caduta una stella*. Al mezzo di locomozione che è caro a Bartali, Rosina non è ricorsa soltanto in questi ultimi tempi di magra automobilistica: alla bicicletta è fedele fin dai tempi non troppo lontani in cui, bambinetta, percorreva a rotta di collo le strade assolate di Hollywood e di Miami.

Rosina Lawrence ci appare fanciullescamente felice: felice di quest'aria tiepida che le abbronza il volto, della vita sana che conduce al sole, del suo lavoro.

— In questi ultimi giorni — ci dice, — mi ha fatto visita un Pastore americano che mi ha portato notizie di mio marito. Mio marito è piemontese ed esercita negli Stati Uniti la professione di giudice. Avrei dovuto lasciare l'Italia con il «Rex», ma la lavorazione del film me lo ha impedito. Del resto il soggiorno a Tirrenia è semplicemente delizioso. Sono molto lieta di lavorare in questi stabilimenti che si avvalgono di un'organizzazione e di un complesso di mezzi tecnici formidabili, per nulla inferiori a quelli offerti dall'industria cinematografica del mio paese. La località è incantevole e moltiplica le possibilità del mio rendimento artistico. Ciao...

L'americanina, che ha imparato a salutare con il «ciao» dal marito piemontese, risale sulla bicicletta e riprende la corsa per il viale.

Eccoci, adesso, agli stabilimenti. Nella calura di questo settembrino pomeriggio domenicale, essi ci appaiono deserti. Tutta la pittoresca popolazione di attori e tecnici che li anima negli altri giorni, si è riversata sulla spiaggia che non è troppo lontana. Non tardiamo, però, ad imbatterci in Edoardo De Filippo, rimasto solo sulla breccia del lavoro. Ha terminato in questo momento di visionare *In campagna è caduta una stella*. E' soddisfatto del suo film, ormai giunto alla fase delicata del montaggio. E di esso ci parla nella duplice veste di protagonista e di produttore.

— Come attore posso dirvi che il pubblico potrà finalmente godersi anche sullo schermo quei fratelli De Filippo che ha imparato ad amare a teatro. Come produttore, sono un produttore che sorride. Vi sembra poco? Di solito il produttore è un essere che ha perduto il sorriso nei teatri di posa, incrementando quel tanto di neurastenia che è latente in ognuno di noi fra i complicati misteri della contabilità. A me è capitato esattamente l'opposto. Nel complesso meccanismo industriale e commerciale della «Pisorno Cinematografica» e della «Cinematografica Tirrenia» ho trovato quanto mi necessitava.

Quello che ci parla in questo momento è un Edoardo De Filippo nuovo, sconosciuto al grande pubblico, l'accorto uomo d'affari che sa orientare i suoi atteggiamenti dopo mature riflessioni.

— La «Pisorno Cinematografica» — prosegue — costituitasi con il diretto interessamento della Banca Nazionale del Lavoro, ha la completa gestione degli stabilimenti di Tirrenia. Lo scopo che si prefigge è evidente: produzione diretta e produzione associata. Quella alla quale mi sono dedicato con questo mio ultimo film, appartiene al secondo tipo. La «Cinematografica Tirrenia», invece, assolve alla funzione delicata di lanciatrice e distributrice dei film prodotti. Nel mio caso specifico di produttore associato, ho avuto così la possibilità di profittare di un organismo che non ha soltanto carattere industriale, ma anche commerciale: in condizione, cioè, di offrirmi gli elementi indispensabili per produrre il film e quelli necessari per imporlo sul mercato.

— A chi risale il merito della realizzazione di un progetto così geniale e complesso?

Giovacchino Forzano e il rag. Salvino Sernesi, Amministratore unico della Pisorno Cinematografica, fotografati a Tirrenia

Modesta concorrenza a Cristoforo Colombo - Una succursale del Paradiso - Rosina Lawrence e il ciclismo - Edoardo De Filippo, produttore che sorride - Dirigenti sportivi - Un esperimento ardito e nuovo

— L'idea basilare è di Giovacchino Forzano, il quale ha avuto la fortuna di trovare in Salvino Sernesi e Mario Tugnoli, rispettivamente amministratore unico della «Pisorno» e amministratore delegato della «Tirrenia Cinematografica», due collaboratori impareggiabili. Nei giorni passati si è svolto qui il primo «Convegno Tirrenia», una riuscitissima manifestazione di cameratismo intelligente nel campo dell'industria cinematografica, alla quale hanno preso parte i dipendenti delle due società e molti esercenti. Essi hanno avuto così la possibilità di constatare «de visu» l'elevato potenziale degli stabilimenti e di avere istruttivi e proficui contatti con Forzano, che della produzione diretta ha la supervisione artistica, e con gli altri dirigenti. In tale occasione è stato girato un documentario e l'illustre autore di *Cesare* ha letto agli ospiti il soggetto del suo *Sei bambine e il Perseo* attualmente in lavorazione. Il «Convegno» si è, poi, concluso con la proiezione del materiale girato sul posto e di quello estero assegnato dal Monopolio film esteri alla distributrice.

Lentamente ci avviamo alla spiaggia che, nel tardo pomeriggio domenicale, è affollatissima. Edoardo De Filippo continua a funzionare egregiamente da guida illustre e cortese.

— Ecco il calciatore Pitto e l'atletico Umberto Melnati intenti a un'accanita partita di palla a volo. Ed ecco, laggiù, attori e dirigenti di Tirrenia impegnati in un'altra contesa dello stesso genere.

Riconosciamo, fra la folla dei bagnanti, Salvino Sernesi, Mario Tugnoli e Giulio del Papa, direttore commerciale della «Tirrenia» (per combinazione, sono tutti sportivi). Sernesi, amministratore unico della «Pisorno», è stato segretario dell'Associazione Calcistica Fiorentina fino all'anno scorso, quando cioè i «viola» ritornarono alla Divisione Nazionale. Tugnoli, a sua volta, è stato campione italiano degli 800 metri. Ma non sono i soli dirigenti del gruppo «Tirrenia» a praticare attivamente lo sport. Finesi, attualmente direttore dell'agenzia di Napoli, è stato, infatti, un giocatore laziale; Borghi fu campione e dirigente universitario per lo sport; Giorgio Ferroni, che dirigerà un prossimo film, fu saltatore ed ostacolista. Tutti giovani pieni di vita che, ora, hanno investito le intatte energie nell'ardua competizione cinematografica.

Approfittiamo della cortesia di Salvino Sernesi e Mario Tugnoli per attingere informazioni sul complesso meccanismo delle due società.

— Esse — ci dice Sernesi, — pur essendo giuridicamente ed amministrativamente indipendenti, sono idealmente unite dal comune obbiettivo. Il principio informatore del sistema è stato derivato dalle direttive che la Direzione Generale per la Cinematografia e la Federazione dello Spettacolo hanno impartito agli organismi dipendenti.

— Parallelamente alla produzione diretta — interviene Tugnoli — si svolge la attività dei produttori associati. Questi, pur producendo in proprio e indipendentemente l'uno dall'altro, possono, mediante accordi di carattere generale e con la concentrazione di determinati «servizi», trarre tutti quei vantaggi e quelle facilitazioni che il produttore isolato non è in grado di ottenere.

— La figura del produttore associato — continua Sernesi, — non è una novità. Da tempo, in America, le grandi case applicano il sistema per realizzare i loro vasti programmi di produzione. Soltanto così è stato possibile evitare l'immobilizzazione per elefantiasi di tutta la macchina industriale...

— Il nostro produttore associato — chiediamo, — collima perfettamente con il corrispondente modello americano?

— Non del tutto. Nel caso specifico della «Tirrenia», è produttore associato chi, godendo della fiducia della casa madre, produce ogni anno una o più pellicole, usufruendo dei servizi tecnici degli stabilimenti ed avvalendosi di quell'appoggio finanziario che la stessa casa madre può, in certi casi, procurargli.

— Quali sono i più importanti «Servizi»?

— Un «Ufficio soggetti e sceneggiatore»: mette a disposizione un materiale scelto e diligentemente elaborato, oppure elabora con minor costo l'idea che il produttore intende realizzare; un «Ufficio Tecnico»: si tiene al corrente dei progressi della tecnica e ne rende partecipe il produttore; un «Ufficio scenografia e arredamento»: risponde a tutte le necessità della messa in scena; un «Ufficio Stampa» e un «Ufficio Edizioni».

— Questi produttori associati rappresentano una mèta da raggiungere, oppure una realtà?

— Il primo nucleo è già formato ed è ancora suscettibile di qualche aumento. Preferiamo apertamente i giovani: affiancati a uomini di provata esperienza cinematografica e finanziaria, essi avranno modo di affinare le qualità e di dare alla produzione un carattere vario. Così avranno prossimamente inizio le lavorazioni di: *Messaggio eroico*, diretto da Domenico Paolella per la «Schermi nel mondo», interprete principale Nazzari; *La canzone del cielo*, regia di Giorgio Ferroni per la «Incom»; una terza produzione ancora senza titolo, interpretata da Iva Pacetti e diretta da Giacinto Solito per la «Incine». Per questa produzione gli stabilimenti sono stati opportunamente completati ed anche l'organizzazione degli alloggi per gli attori e le masse è ora tale da soddisfare le più severe esigenze. La produzione diretta si è iniziata con *Sei bambine e il Perseo* di Giovacchino Forzano e proseguirà con *Ragazza che dorme* del figlio di Forzano, Andrea. Superata questa fase iniziale, entreremo in quella della lavorazione ciclica, sotto la direzione del celebre autore di *Sly*, che di tutta l'impresa è l'insostituibile animatore.

* * *

Iniziando l'articolo abbiamo, onestamente, avvertito il lettore sulle nostre limitate possibilità di scopritori. Ebbene, come al solito, siamo stati troppo modesti.

Oggi, infatti, in questa felice Tirrenia che lasciamo con un po' di rimpianto, abbiamo «scoperto» un gruppo di giovani animatori, intelligenti ed audaci, decisi a tentare nell'arduo campo cinematografico un esperimento che, per la novità e la razionale impostazione, ci sembra degno della massima considerazione.

Mino Caudana

Giovacchino Forzano e il dott. Mario Tugnoli, Amministratore delegato della Tirrenia Cinematografica

Servizio

Uragano ai tropici

«Egregio Direttore,

leggo su «Film» l'articolo di Mino Caudana riguardante il film **Uragano ai Tropici**. Ad un certo punto l'articolo dice esattamente così: «La sceneggiatura di **Uragano ai Tropici** è stata eseguita dallo stesso Majano, autore del drammatico soggetto, con la collaborazione di Domenico Meccoli, Nino Vittorio Novarese e Gino Talamo».

Tengo subito a chiarire che ciò, dettato non so esattamente da chi, è inciso e tendenzioso ed ora ne dirò il perchè. L'articolo suddetto è stato suggerito ad un giornalista che certamente non conosce il retroscena, un poco intruso in verità, della nascita di questo film. Nello scorso inverno, il mio amico Anton Giulio Majano fu molto contento quando gli chiesi di poter ricavare un soggetto cinematografico da una sua novella intitolata **L'ombra di un'ala**, lapirandomi a tale novella, concepii un soggetto cinematografico dal tema assolutamente originale (cioè che nella novella non esisteva neppure) basato su di un «uragano» di passioni umane e di elementi atmosferici, soggetto che intitolai appunto **Uragano ai Tropici**. Il film avrebbe dovuto costituire il mio debutto come regista professionista. Scelsi come sceneggiatori lo stesso Majano e Domenico Meccoli. Nacque così la sceneggiatura che seguiva fedelissimamente l'ordine e la narrazione dei fatti del mio soggetto. E fui proprio io a scritturare, fra gli altri, Pier Luigi Faraldo conte, con funzioni di aiuto-regista, Gino Talamo come montatore, Novarese come costumista. Il film si doveva girare a Torino, negli stabilimenti della «Elettra Film». Dopo meno di due giorni — esattamente dopo tredici ore di lavoro in teatro — mi ammalai assai gravemente e fui ricoverato d'urgenza in una clinica. Fu allora che il mio aiuto-regista Pier Luigi Faraldo conte si fece premura di intervenire con una somma che risolse momentaneamente la situazione: con ciò egli passò alla regia del film. I produttori stessi, però, gli posero accanto Gino Talamo, «che di cinema se ne intendeva». Se non che la mia malattia durò solamente cinque giorni. Mi si offrì, allora, di dividere oneri ed onori con Faraldo e Talamo. Rifiutai recisamente. Sapevo di essere il proprietario dell'opera intitolata **Uragano ai Tropici** e questo, pensavo, mi avrebbe dato forza sufficiente per imporre la mia volontà. Allora il film sembrò naufragare. Attraverso circostanze che non starò qui a narrare, fui costretto a fare le mie valigie e ad abbandonare Torino. Fu subito dopo la mia partenza che nacque la definitiva combinazione che realizzò il film, intervenne Giovanni Ponzano in qualità di produttore capo e per consiglio di Novarese — che nel frattempo, da costumista, era diventato il supervisore dei tanti supervisori del film — fu rimaneggiata la sceneggiatura per opera dello stesso Novarese e di Gino Talamo. Deciso a proteggere la mia opera e il mio avvenire, inviai a mezzo del Tribunale di Roma una diffida. Poi mi recai a Torino e, armato di un'ampia documentazione, chiesi al Procuratore del Re il sequestro del film. L'ottenni subito e il film, appena finito di girare, fece un viaggetto nei locali della Questura. Successivamente i produttori del film, versando una cauzione in denaro, ottennero la revoca del sequestro e poterono ultimarne il montaggio. Ora, in attesa del processo che si farà a Torino fra non molto, si tenta, appunto per creare aprioristiche documentazioni da usare al processo stesso, di far sparire dal film quanto mi spetta come «autore» vero e proprio.

Sono in possesso di una schiacciante documentazione che dimostrerà ai magistrati quanto affermo».

LEON VIOLA

Idee ai produttori

«Egregio Direttore,

propongo di realizzare i seguenti soggetti: 1. Un film su Ugo Foscolo (il cui soggetto potrebbe essere tratto dal recente volume di Michele Saponaro **Vita amorosa ed eroica di Ugo Foscolo**) per la regia di Blasetti e l'interpretazione di Renzo Ricci o Amedeo Nazzari; 2. Un film tratto da **Scampolo** di Nicodemi, diretto da Camerini e interpretato da Alida Valli e Nino Besozzi; 3. Un film tratto dalla stupenda commedia di Luigi Pirandello **Vestire gli ignudi**. Per la regia penserei ad Alessandrini od a Genina, mentre le parti le distribuirei così: Elsa De Giorgi (ecco un'attrice brava e bellissima, poco e male sfruttata!) nelle vesti di Ersilia Drei, Picasso in quelle del professore Benassi nella parte del console e Claudio Gora in quella del tenente di marina».

VINCENZO CARLO CARBONARO

Uno dei centomila

«Egregio Direttore,

mi chiamo Montanari Guido e sono professore di violino, ho 27 anni e sono alto 1.67, peso 65 Kg., ho una passione innata per il cinema ed ho tentato varie volte d'entrarvi, ma evidentemente non sono riuscito. Una mia foto è stata pubblicata recentemente da un giornale sotto lo pseudonimo «Lauro» ma non seppi più nulla. Allego qui tre foto istantanee eseguite con una macchina a fuoco fisso da 30 lire — non ne posseggo una migliore — e certo della vostra gentilezza attendo risposta a queste mie domande: ditemi se sono fotogenico, se una mia foto è pubblicabile; a chi mi debbo rivolgere, se sono stato sciocco a lasciar vivere questa mia passione che dopo tutto è il perchè della mia vita. Aiutate un tifoso del cinema, uno che vede 250 film ogni anno!».

MONTANARI GUIDO

La fotogenia risulta dall'addizione di vari fattori: non è, quindi, possibile giudicarne l'esistenza dal superficiale esame di una fotografia. Se ritenete di possedere qualità sufficienti per riuscire, rivolgetevi al Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, via Foligno, 40.

Posta

Riggio Franco, Palermo - Abbiamo pubblicato molte fotografie di Tyrone Power: indicateci con precisione il numero di «Film» che contiene quella che preferite. **Dino De Luca, Amantea** - Indirizzate a noi: provvederemo ad inoltrare le lettere. **C. A. Giovetti, Modena** - Alberto Consiglio vi risponderà personalmente (ma gode fama di essere un po' pigro e forse non lo farà).

Dopo i Littoriali

Se i documentari proiettati a Venezia avessero avuto la coda, i documentari proiettati a Merano gliel'avrebbero morsicata.

Questa era la considerazione che faceva un pezzo grosso del cinema ospite di Merano per i Littoriali del Cinema.

Io dico che la coda è stata morsicata veramente e non sarebbe male ricordare con un ammonimento che se quei signori che fanno i documentarioni sonori e parlati con macchine enormi, schiere di aiuti e di tecnici, a suon di bigliettoni da mille, non si rinfrescano un po' più spiritualmente e non interrogano sè stessi ogni volta che girano un'inquadratura, presto questi giovani che vengono dai G.U.F. morderanno loro non solo la coda ma anche gli orecchi.

E questi giovani sono piccoli come le loro macchine e come la loro pellicola e nella loro modestia pensano al cinema con tanto amore e con tanta onestà.

I temi che essi scelgono sono semplici come ad esempio *Uomini del fiume* che è un poetico canto che ha per centro la vita degli uomini che con i loro lenti barconi carichi di carbone scendono il Po da Padova a Venezia. Superba fotografia in un racconto semplice e convincente dei tanti piccoli fatti che formano la giornata del fiume.

Da quando la benna svuota nel capace ventre del barcone il carico, dalla febbrile attività del porto, allo spiegarsi delle vele all'alba nel tratto di laguna, dal pittorico incontro con tanti paesi, uomini, cose, al faticoso passaggio per le chiuse, dall'arrivo in porto a Padova, dove finalmente il barcone si libera del suo peso, fino al giungere della quieta sera, è tutto un arco di tempo e di fatiche che questo documentario abbraccia. A bordo del barcone vivono in quattro: il vecchio austero capobarca, il giovane marinaio, il simpatico mozzo, ed infine il suo inseparabile amico, il cane: che possono passare per i prototipi di questa gente del fiume.

E' ormai tramontato il tempo in cui si creavano speciali templi per i grandi nomi che venivano da oltr'alpe; siamo ora noi che dobbiamo crearci tutta la documentazione dei più begli aspetti del nostro paese.

Sembra siano in auge alcuni divertenti documentari della durata cronometrica di pochi minuti e ciò è in parte giusto, ma è necessario una volta conquistato il cuore del pubblico fargli quelle dolci iniezioni che io accostino un po' più alla vita spirituale che in fondo è il patrimonio nascosto di ogni italiano.

Fin qui ho parlato di documentari poichè è la forma di cinema non solo più immediata per questi giovani ma perchè ogni pretesto è buono per narrare di cose e luoghi che gli altri non possono o non sanno vedere.

Infatti di questa categoria ve ne erano a Merano una cinquantina di fronte a una decina di film sperimentali.

E di questi ultimi che mi interessa parlare poichè so quanto preme questo argomento a tutti i Cine-Guf d'Italia.

In Merano ci sono state quest'anno tutte le tendenze: chi ha preferito la vecchia via ovvia e regolare dispensatrice di onori, chi ha scelto la nuova malfida e scoperta all'urto della lingua pungente dei camerati avidi di colpire.

Premetto che in questo bellissimo duello non si dà sfogo a rancori personali, ma il corpo del reato è il film del quale non si perde un'inquadratura e il respiro di un amore; tutto è pesato scrupolosamente e posto in esame sul banco degli accusati.

Credo che nel cinema non esista una critica così minuziosa ed analitica, e il risultato è tutto insegnamento.

Circa le tendenze è molto difficile dire che cosa ne pensano gli universitari. Sembra che una muraglia invisibile e infrangibile sia situata a mezza strada tra Roma e Napoli, ma se se ne ignora a buon conto la ubicazione esatta, se ne conoscono però alcuni dati: ad esempio che è trasparente in modo che l'uno guarda l'altro e l'altro guarda l'uno; inoltre, i libri di testo delle due fazioni sono gli stessi; solo che quelli di sotto prima rombano ad alta voce quello che vogliono fare e poi in un modo o nell'altro elegantemente lo fanno, mentre per quelli di sopra ci si accorge solo della loro opera quando in silenzio è stata fatta.

Due maniere, due opinioni che forse la sorte si incontrano su gli spalti di questa muraglia e non viste si battono la mano sulla spalla.

Certo che la parola *sperimentale* avrebbe bisogno di una definizione più esatta e non basta il discuterne qualche minuto accademicamente, se ne deve discutere adesso a Littoriali finiti prendendo in esame le pellicole presentate in modo da dare un'orientamento più preciso alla nuova produzione. E' troppo vago riunire in una decisione unica il film che mantiene i canoni dei vecchi film a soggetto descritto con i normali mezzi di presentazione e di recitazione, il film a cartoni animati che si avvale di mezzi totalmente diversi e il film sperimentale nel senso tecnico della parola con tutte le sue trovate di macchina e di recitazione.

Ognuno persegue un'idea, naturalmente a capo di tutte c'è uno scopo finale, chiarire quest'ultimo e definirlo lasciando così liberi tutti di arrivarci con qualsiasi mezzo e attraverso qualsiasi forma.

In ultimo uno sguardo agli scientifici. Pezzi di eccezione in un concorso dove si è valutato bene ma non qualitativamente.

Possibile non ci si ricordi delle due vecchie definizioni: l'una: s'intende film scientifico quel film che servendosi delle caratteristiche peculiari del cinema porta un contributo reale all'indagine scientifica » e l'altra: « s'intende film didattico quel film che ha per oggetto l'esposizione di un qualsiasi argomento scientifico o tecnico, in maniera tale da essere utilizzato per l'insegnamento ».

I Cine-Guf lavorano forte e nelle loro Università girano migliaia di metri di pellicola ogni anno con la speranza che tutto questo lavoro sia poi raccolto e coordinato. E ciò avverrà poichè sarebbe il riconoscimento che il più potente dà al più povero, sempre s'intende non di fantasia.

Brando Savelli

Ricordi della Mostra Veneziana: Carla Candiani al Lido.

"Follie di Londra"

Romanzo di Beverley Nichols

(Continuazione, vedi numeri precedenti)

II

Per qualche po' il tempo sembrò rimesso con stabilità al bello. Esternamente le due dive erano due sorelle affettuose. Ad ogni istante il braccio dell'una era intorno alle spalle o alla vita dell'altra. Ogni volta che erano insieme l'aria suonava di « Caro! » e « Tesoro ». Thelma invitò perfino una volta Lou nel suo camerino. « Vieni a prendere qualcosa con me dopo la prova, cara », le disse. « Il mio camerino è il numero 1, sai, proprio di fronte all'ingresso della scena ».

Lou accettò con entusiasmo. « Poi verrai tu, cara, nel mio camerino. E' il numero 82, giù verso la cantina ».

Il giorno dopo la grande stella dorata che Thelma appendeva sempre alla porta dei suoi camerini, sparì per andare a posarsi misteriosamente sull'uscio del W. C. Simili scherzi volgari non facilitavano certo il compito di un direttore di produzione, giudicò Humbert. Furibondo accusò a bruciapelo Lou dell'oltraggio, causa di una crisi isterica di Thelma. Ma limitandosi a spalancare grandi gli occhi, Lou rispose che Thelma aveva probabilmente portato lei stessa la stella al W. C., e l'aveva appesa alla porta per assicurarsi la tranquillità.

— Dopotutto — aggiunse leggermente, — la cara Thelma è *sempre* una stella, no? Dovunque sia, non ti pare?

Ma le ostilità fra le due interpreti principali di « Parole e Musica » si accentuavano soprattutto sulla scena. Era assolutamente necessario, per ragioni di equilibrio, che Thelma cantasse una canzone sentimentale, « Secondo amore », subito dopo il numero comico di Lou: « Britannia ». Sulle prime Thelma aveva protestato, ma Humbert aveva finito per convincerla. Non perchè usasse speciali mezzi persuasivi ma perchè aveva ragione e perchè Thelma lo riconosceva segretamente. E Thelma malgrado i suoi difetti (che vi abbiamo illustrati senza pietà) aveva il teatro nel sangue, e sapeva piegarsi alle sue esigenze.

Dunque, Thelma cantava dolcemente « Secondo amore », subito dopo le rauche strofette di Lou, « Britannia ». Così esigeva l'ordine di successione dei numeri, e l'effetto di insieme necessario era raggiunto. Senonchè ad ogni prova Lou faceva in modo da lasciare uno dei suoi attributi di « Britannia » esattamente al centro della scena, in una posizione abilmente calcolata perchè fosse impossibile ai servi di scena di rimuoverli. In principio si limitò a prendere il suo fazzoletto rosso, bianco e blù. Non era poi un gran danno, sebbene durante tutto il suo numero Thelma fosse costretta, così, a ricordarsi ciò che si era svolto prima. Poi Lou cominciò a dimenticare i suoi guantoni bianchi, blù e rossi. Thelma riuscì a nascondere, con la sua larghissima gonna bianca, uno dei guanti, ma l'altro era fuori della sua portata. Ne risultò che quella volta cantò malissimo.

Ma il punto culminante fu raggiunto quando, dopo un'interpretazione particolarmente geniale, Lou un giorno fece cadere il suo elmo prima di ritirarsi fra le quinte, e trascurò, beninteso, di raccoglierlo. Tutte le luci del teatro sembravano concentrate su quell'assurdo, maligno oggetto rococò. Un servo di scena tentò di slanciarsi, ma era troppo tardi. Già il sipario si era aperto, le luci si erano smorzate, e Thelma avanzava verso la ribalta come un enorme fiocco di neve.

Vide l'elmo e s'irrigidì. Ma con un enorme sforzo di volontà cominciò a cantare.

Cantando, meccanicamente rifletteva: « Devo fingere di non vederlo? Debbo mostrarmi superiore? Vecchia strega maligna! Devo fare una scenata? Ora lo prendo e glielo butto in faccia! Possa affogarsi! Perchè non l'hanno strangolata in fasce? ».

Così pensando seguitava a cantare dolcemente « Secondo amore ».

A un tratto, all'ultima strofe della canzone (che sembrò a un tratto al suo creatore — Robin — carica di nuovo significato, di una strana e misteriosa bellezza) Thelma si decise.

Lilian suonò l'ultimo accordo.

Senza perdere un istante Thelma avanzò rapidamente verso la ribalta (la sua gonna copriva intanto l'elmo).

— Humbert, Humbert! — gridò.

— Che c'è? — rispose una voce dalla sala oscura.

— Guarda lì, guarda lì... presto! — e Thelma indicò la galleria. — Brucia qualche cosa!

Tutti i presenti nel teatro si voltarono simultaneamente alzando gli occhi verso il punto indicato da Thelma. Bert e un servo di scena si erano già precipitati su per le scale. Per un minuto nel teatro regnò una grande confusione e un leggero panico, e quando finalmente Bert urlò che era un falso allarme, Thelma, la cui sparizione momentanea nessuno aveva notato, era di nuovo sulla scena. Ma l'elmo era sparito.

Le mani tremanti del fedele Sitters lo nascondevano in quel momento in uno dei bauli della diva, sotto un mucchio di vestiti.

— Non brucia niente! — urlò Bert.

— E' stato uno sbaglio! — aggiunse Humbert.

Tutti sospirarono sollevati. Thelma sorrise, si scusò affabilmente e andò nel suo camerino.

Vi era appena entrata che si udì un colpo alla porta.

— Entrate!

Apparve Lou. Un po' affannata come se avesse corso, e rossa in viso. Ma questa condizione era dovuta in realtà a una coscienza sporca.

— Ah, Lou! Come sei gentile! Una tazza di tè? — Thelma non era mai stata più cordiale.

— No, grazie cara. Sono venuta... per l'elmo!

— L'elmo, cara? Quale elmo?

— Quello che porto nel numero di « Britannia ».

Thelma battè le mani ridendo deliziata. Poi, volgendosi a Sitters:

— Caro, — disse — figurati che Lou porta un elmo nel numero di « Britannia »! Che spasso! Bisogna assolutamente che lo veda, un giorno. Ricordamelo, caro.

— Ma non l'hai tu?

— Io, cara? — Gli occhi di Thelma si spalancarono stupiti. Perchè pensi che debba averlo io?

— Credevo che l'avessi raccolto.

— Ma, Lou cara, io non l'ho nemmeno visto.

Lou deglutì, ma era impossibile inghiottire una così oltraggiosa menzogna.

— Era proprio davanti a te — insistè.

— Davvero, cara? — Thelma sospirò e scosse il capo. — Può darsi benissimo. C'erano magari cinquanta elmi. Ma io non vedo mai niente. Sono una idiota, non ti pare, immedesimarmi talmente della mia parte!

E cominciò a riempire una tazza di tè cantando sottovoce:

Secondo amore...

Amore ad occhi aperti...

— E' una canzone divina, — commentò — zucchero, cara?

— No, grazie — ribattè brusca Lou. — Il guaio è che l'elmo non posso averlo portato via io!

— Ah, — esclamò Thelma come se avesse completamente dimenticato l'oggetto della discussione — L'elmo, naturalmente!... Dove l'hai lasciato, cara?

— Te l'ho detto: sulla scena.

— E perchè l'hai lasciato sulla scena, cara? — Così dicendo Thelma guardò fisso Lou negli occhi.

Lou cominciava a sentir vicina una crisi isterica. Esser trattata come una scolaretta la metteva fuori di sè. Ma che poteva fare?

— Mi è... mi è caduto — spiegò pietosamente — per sbaglio.

— Ah, capisco — e Thelma si voltò a Sitters. — Fatti mettere un elastico, cara. Un elastico rosa, così non si vedrà.

Lou inghiottì in fretta un sorso di tè bollente scottandosi la gola. Sapeva che Thelma mentiva, sapeva che Thelma aveva visto l'elmo. Ma dove l'aveva messo, se l'aveva lei? E come aveva fatto a prenderlo senza farsi notare? Con voce quasi patetica spiegò:

— Costava un occhio. L'ho comprato a mie spese. Non sapresti proprio dirmi dov'è?

Thelma scosse il capo.

Purtroppo no, cara. — Poi, come colpita da un'idea improvvisa intrecciò con forza le mani e accigliata. — Un momento! — gridò, — ma certo che lo so, Lou!

— Sì, cara?

— E' stata quella vecchia in terza fila...

Lou fece un passo indietro mentre un'espressione strana appariva sul suo viso. Ma Thelma non sembrò notarla.

— Mi ha sempre dato dei sospetti — continuò in fretta Thelma. E volgendosi a Sitters:

— L'hai notata anche tu, vero, caro? Sembra una zingara, con quella vecchia cappa nera. E' sempre seduta sola in terza fila. Voleva chiedere a Humbert com'è entrata. Non mi sorprenderebbe che...

Fu interrotta dal tonfo della porta violentemente chiusa. Si guardò intorno: Lou era sparita.

Sitters fissava stupito la porta:

— Ma perchè diavolo è scappata via così?

Anche Thelma era perplessa. Poi un lampo di intelligenza le brillò negli occhi:

— Oh, caro..., — gridò — che ho detto!

— Non saprei...

— Quella vecchia in terza fila... me ne sono ricordata proprio ora... è la mamma della cara Lou!

CAPITOLO XIII

Canto di primavera

I.

Per quindici giorni aprile versò lacrime a profusione. Poi improvvisamente la pioggia si arrestò; il sole apparve e continuò a brillare ostinato. I tetti luccicanti si asciugarono e un milione di ombrelli volarono a nascondersi come pipistrelli al sorgere del giorno. Nei parchi la pozzanghere svanirono e là dov'erano rimaste così a lungo, dappertutto le pratelline alzarono la testa al vento.

Ma sotto il tetto del Burlington Theatre Robin non poteva seguire il corso delle stagioni. La metà di aprile, per lui come per tutti gli altri della compagnia, significava solo che mancavano tre settimane alla « prima ».

II.

Ma una mattina l'autore di « Parole e Musica » decise che ne aveva abbastanza. Se doveva passare un altro giorno, decise seduto in una poltrona con un rimario in mano e un fascio di carta da musica nell'altra, con Humbert che gli agitava sotto il naso un bozzetto di scena, Thelma che gli soffiava nel collo e un giornalista che lo interrogava sulla polizia australiana, sarebbe impazzito!

Questo disse a sè stesso Robin. Ma la verità era un'altra. La verità era che egli aveva visto le pratelline nel parco e aveva avuto un tratto una voglia matta di mostrarle a Fay.

Si erano visti così poco, più, è vero, di quanto Robin non avesse sperato, ma solo per brevi fuggevoli momenti. Seduti su casse dietro le scene o in un angolo buio del teatro durante un intervallo, e per due o tre inebrianti pranzetti...

Pensando a uno di quei pranzetti, Robin si accigliò. Perchè Fay non gli permetteva mai di accompagnarla a casa?

— Gli altri della compagnia ci giudicherebbero male...

— Come possono saperlo?

— Thelma lo saprebbe, certamente.

Ma la ragione, Robin ne era certo, era un'altra.

— Avete marito? E' vero? — le chiese Robin una volta.

— Certo. E' un suonatore di clarinetto.

— Con lunghi baffi che s'impigliano nei tasti...

— Sì. Suona sempre stonato...

— E voi l'amate?

— Pazzamente.

Un diavoletto malizioso sorrise nuovamente negli occhi di Fay.

III.

Fu con l'accompagnamento di un tal ridicolo dialogo che Robin rapì Fay dal Berlington Theatre alle 11 meno 5 della mattina del 14 aprile.

Recandosi al teatro (per bruciare dietro di sè tutte le navi) aveva mandato a Humbert un telegramma a nome di Fay annunziando che un leggero accesso d'influenza le impediva quel giorno di venire alle prove. L'aveva attesa all'angolo della strada, informata, e spinta nella Ford senza darle il tempo di protestare. Si era arrestato poi dopo una lunga corsa a un posto telefonico, e aveva avvisato anche lui Humbert di non aspettarlo. Risalito nell'automobile, aveva premuto l'acceleratore rifiutando di ascoltare Fay.

— Sarò licenziata! — gemeva lei.

— E io, arrestato per ratto, immagino.

— Dove andiamo?

— Dalle pratelline.

— Siete matto, Robin. Che accade?

— Le pratelline.

— Tornate indietro Robin.

— No!

A un tratto Fay fu contagiata. Scoppiò a ridere e niente più le importò. Dopo tutto, la responsabilità era di Robin ed era assurdamente delizioso essere rapita così una mattina d'aprile, solo perchè le pratelline erano spuntate.

— Dove si va?

— A Kew. E' a solo mezz'ora.

— Kew! L'ho visto solo sui cartelloni.

— Anch'io. E' probabilmente un buco orribile.

— Giacinti in triangoli e cestini per le cartacce.

— Sì. E rifugi per signori soli coperti di glicine.

— Robin... Non mi piacete, quando dite cose simili.

— Ma sì che vi piaccio. Io sono puro come un giglio, sapete. Ma naturale.

— Beh, non siate troppo naturale!

— Cercherò, Fay. Ma è difficile, con quel vostro cappellino.

Si mise a cantare a squarciagola. E le due pazze creature corsero verso la campagna nella Ford sconquassata, balzando sulle rotaie del tram, attraversando pericolosamente lunghe file di autobus nel sole di aprile.

IV.

Lasciarono la Ford davanti a una villetta col giardino pieno di giacinti. Giunsero ai cancelli nel grande parco. Pagarono i sei *pence* d'ingresso ed entrarono.

— Non ci siamo che noi, quasi — sussurrò Robin.

Fay annuì:

— Guardate quel ciliegio, è più bello che sui cartelloni!

La guardò con la coda dell'occhio. Fay si era tolta il cappello: la sua testa era arrovesciata, gli occhi chiusi e il nasino arricciato. Annusava l'aria come un cucciolo. A un tratto, per pura felicità, Robin ebbe voglia di ridere.

Le prese il braccio rompendo l'incanto. Disse con la sua voce ordinaria:

— Avete un naso da cucciolo.

Lei aprì gli occhi e gli fece una smorfietta. Avanzarono nei giardini.

— Avete ragione — disse Robin. — E' meglio dei cartelloni.

Lo era davvero. L'inverno mite aveva sconvolto le stagioni ed ora dunque i ciliegi bianchi danzavano già sul cielo azzurro.

Robin e Fay si fermarono sotto un albero: i rami erano così carichi che toccati appena i fiori dovevano certo cadere a terra come una massa di neve fragrante. Dopo aver guardato in su, verso il cielo simile a frammenti di vetri istoriati in una cornice magica, fecero tornare dolcemente al loro posto i rami aperti (qualche petalo si staccò turbinando) e tornarono sulla terra. Ma c'era sempre un altro ciliegio da visitare: danzando lontano li invitava attraverso la scura cortina degli alberi.

Errarono senza meta. Robin non aveva bisogno di guidarla: come una ballerina in perfetta armonia con lui, Fay sembrava prevedere ogni giro ed ogni svolta. E ne fecero molti perchè sotto i platani nudi fiorivano ancora le scille: laghetti azzurri dimenticati dall'inondazione di marzo, che presto i venti più caldi della primavera avrebbero seccato. E la schiuma rosa dei mandorli brillava sempre al sole, sebbene i suoi petali già costellassero l'erba. Dita fatate li avevano forse sparsi sul sentiero di una spasa invisibile.

A un tratto apparvero le pratelline.

V.

Nel bosco di betulle Fay e Robin scoprirono le pratelline.

Camminavano cauti con gli occhi bassi perchè qui crescevano le primule. Ma per ora solo la lucida trama verde su cui maggio avrebbe intrecciato le sue tappezzerie azzurre era stata tessuta. Presto la tenera distesa verde finì e Robin e Fay camminarono di nuovo su foglie e muschio. Improvvisamente alzarono gli occhi e videro le pratelline.

Robin prese il braccio di Fay. Immobili si guardarono intorno tutti e due. Un vento segreto sospirava fra i rami; fra i cespugli e nei rami gli uccelli svolazzavano e trillavano. Ma essi non udivano che il canto delle margherite.

Come le colonne nude di una chiesa maestra, i tronchi delle betulle si alzavano davanti a loro, si congiungevano e intrecciavano, e attraverso quelle colonne come su un lontano altare, si ammucchiavano in confusione dorata le pratelline. Veduto da quella semi oscurità, dall'ombra nel sole, sembravano accese da torce, da lampade sacre e da mille candele.

Beverley Nichols

(Traduzione di Mario Martone)

(Continua) 12 - (Propr. riservata di "Film")

RADIO

RADIOPROGRAMMI ITALIANI DALLA DOMENICA 17 SETTEMBRE AL SABATO 23 SETTEMBRE

(DAL RADIOCORRIERE)

Domenica

13,40 **Pr. I.** Intervista con i calciatori della Roma.

17.00 **Pr. II.** Canzoni e ritmi.

17,30 **Pr. I.** Concerto sinfonico diretto dal maestro Corrado Benvenuti.

19.00 **Pr. III** Quartetto bolognese dell'allegria.

20,30 **Pr. III Scugnizza,** operetta in tre atti di Mario Costa.

21.00 **Pr. I Lucia di Lammermoor,** dramma tragico in due parti di Salvatore Cammarano. Musica di Gaetano Donizetti. (Inc. fonografica C.E.T.R.A.

21.00 **Pr. II Dal Salone di Palazzo Chigi Saracini di Siena (Settimana Vivaldiana:** Concerto di musiche da camera di Antonio Vivaldi dirette dal maestro Roberto Lupi.

22.00 **Pr. II Conversazione di S. E. F. T. Marinetti.**

22.20 (circa): **Pr. II La cura musicale,** un atto di G. B. Shaw.

Lunedì

12.25 **Radio Sociale.**

19.25 **Pr. I Conversazione di Giuseppe Stellingerwerff sulla protezione antiaerea.**

19.30 **Pr. III Banda della X Leg. della Milizia Ferroviaria di Napoli.**

20.20 **Commento dei fatti del giorno.**

20.30 **Pr. III La Gioconda,** opera in 4 atti di Ponchielli. (Ed. fonografica).

21.00 **Pr. I. Dal Palazzo Chigi Saracini in Siena (Settimana Vivaldiana):** Concerto di musiche di Antonio Vivaldi, diretto dal maestro Mario Rossi.

21.00 **Pr. II.** Selezione di operette.

22.30 **Pr. II** Concerto corale del Dopolavoro di Firenze.

22.50 **Pr. II Microfono in P. di Spagna.**

Martedì

19.50 **Pr. I e II Notiziario dell'Impero.**

20.20 **Commento dei fatti del giorno.**

20.30 **Pr. III** Musiche brillanti.

21.00 **Pr. I Fanciulla Nubile,** tre atti di Goldoni. (I trasmissione).

21.00 **Pr. II** Dal Teatro Donizetti di Bergamo: **Mefistofele,** opera in 3 atti, un prologo e un epilogio di Boito. Interpreti princ.: Maltiaro, Marcucci, Olivero, Pomero, Rasa. Direttore maestro Giuseppe del Campo.

21.00 **Pr II.** Concerto sinfonico diretto dal maestro Aurelio Rossi.

21.00 **Pr. III** Orchestra d'archi di ritmi e danze.

22.10 **Pr. II** Canzoni e ritmi.

22.25 (circa) **Pr. I.** Concerto del violinista Renzo Sabatini.

Mercoledì

12.25 **Radio Sociale.**

17.15 Dalla Chiesa di San Pietro di Siena: concerto di musica da camera diretto dal M. Alfredo Casella.

19.00 **Pr. III.** Quintetto compositr.

19.45 **Pr. I e II,** Rubrica filmelica.

20.20 **Commento dei fatti del giorno.**

20.30 **Pr. III. Papà Eccellenza.** tre atti di Gerolamo Rovetta. (I trasmissione)

21.00 **Pr. I** Canzoni e ritmi.

21.00 **Pr. I.** Una giornata a bordo di una nave da guerra.

22.00 **Pr. I** Concerto sinfonico diretto dal maestro Michele Mascica.

Giovedì

19.00 **Pr. III.** Orchestrina Fattacini-Tiemo.

20.20 **Commento dei fatti del giorno.**

20.30 **Pr. III, Talor del mio portiere,** rivista di Rupinè.

21.00 **Pr. I.** Stagione lirica dell'« Eiar »: **La Walkiria.** Prima giornata della trilogia « **L'anello del Nibelungo** » di Wagner. Inter. princ. Cobelli, Dominici, Nel Shisa, Neroni, Fiorenzo Tasso. Direttore maestro Armando La Rosa Parodi.

21.00 **Pr. II. L'Arzigogolo,** tre atti di Anton Francesco Grazzini detto il Lasca (prima trasmissione).

21.15 **Pr. III.** Ritmi moderni.

22.20 (circa) **Pr. I** Concerto del pianista Gino Gorini.

Venerdì

12.25 **Radio Sociale.**

19.00 **Pr. III.** Quartetto comitoria.

20.20 **Commento dei fatti del giorno.**

21.00 **Pr. I** Concerto diretto dal maestro Mario Giudiosi.

21.00 **Pr. II** Concerto della banda dei Carabinieri Reali.

21.00 **Pr. III.** Musiche brillanti.

21.30 **Pr. I** Voci del mondo: Grappoli d'uva.

22.10 **Pr. I.** Gruppo madrigalisti Città di Milano.

22.00 **Pr. II. Conversazione di Ugo Betti.**

22.30 **Pr. I.** Orchestra d'archi di ritmi e danze.

Sabato

20.20 **Commento dei fatti del giorno.**

20.30 **Pr. III.** Orchestra d'archi di ritmi e danze.

21.00 **Pr. I. Gli Orazi e i Pancrazi.** un atto di G. Adami.

21.00 **Pr. II.** Stagione lirica della Eiar: **La Walkiria.** Prima giornata della trilogia « **L'anello del Nibelungo** » di Wagner. Inter. princ. Cobelli, Dominici, Nel Shisa, Neroni, Tasso. Direttore maestro Armando La Rosa Parodi.

21.30 **Pr. I** Canzoni e ritmi.

21.40 **Pr. III La luce,** scena di Enrico Ribulsi.

21.55 **Pr. III.** Quartetto di cetre «Modernia».

22.10 **Pr. I.** Concerto della Banda della R. Aeronautica.

ISTITUTO ROMANO DI ARTI GRAFICHE DI TUMMINELLI & C. ROMA

MINO DOLETTI, direttore responsabile

Una rivista americana, pubblicando queste fotografie di attrici francesi, fa la seguente osservazione: "Se le colleghe americane di queste ragazze avessero il coraggio di posare per fotografie così anti-divistiche, ci perderebbe il suo posto più d'un agente pubblicitario hollywoodiano". L'osservazione per essere tipicamente "Made in U.S.A.", non è per questo meno giudiziosa. Non si capisce, infatti, quale gusto Corinne Luchaire, Michèle Alfa, Annie Vernay, Denise Bosc, Danielle Darrieux e Marie Glory (le abbiamo citate nell'ordine di impaginazione, da sinistra a destra) ci provino a eseguire questi contorcimenti facciali

Due momenti del nuovo film di Isa Miranda "Diamonds are Dangerous" che si sta girando a Hollywood. Ecco la nostra diva con George Brent.