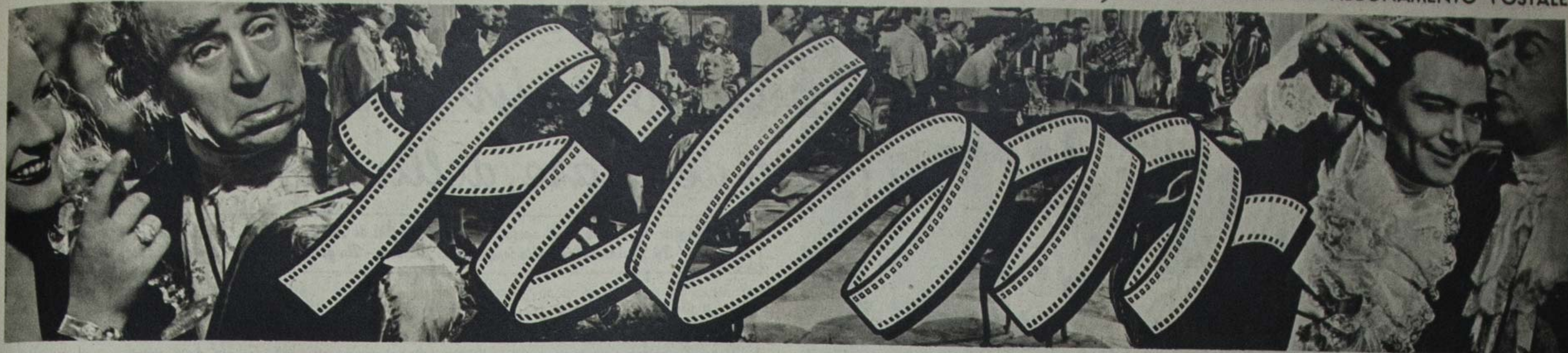




SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO TEATRO E RADIO



*Questa
volta*

**OPERATORI
IN PRIMA LINEA**

•
**UNA NUOVA
RUBRICA**

**DI DINO
FALCONI:**

*"Assalti
di
schermo"*

•
**ARTICOLI
DI
DINO
SANMINIATELLI**

**ERMANNO
CONTINI**

**GERARDO
GERARDI**

RINO ALESSI

**SILVANO
CASTELLANI**

**GIUSEPPE
MAROTTA**

**DIEGO
CALCAGNO**

**LUCIANA
PEVERELLI**

**HERBERT
HERING**

**NICOLA
COSTARELLI**

ECC. ECC.

Un bellissimo primo piano di Isa Pola in "Lucrezia Borgia", il nuovo film di produzione Scalera, che sarà distribuito da Armando Leonl. (Fotografia Pesce)

CINEMATOGRAFO DI GUERRA

Operatori in prima linea sui fronti del mare, della terra e del cielo

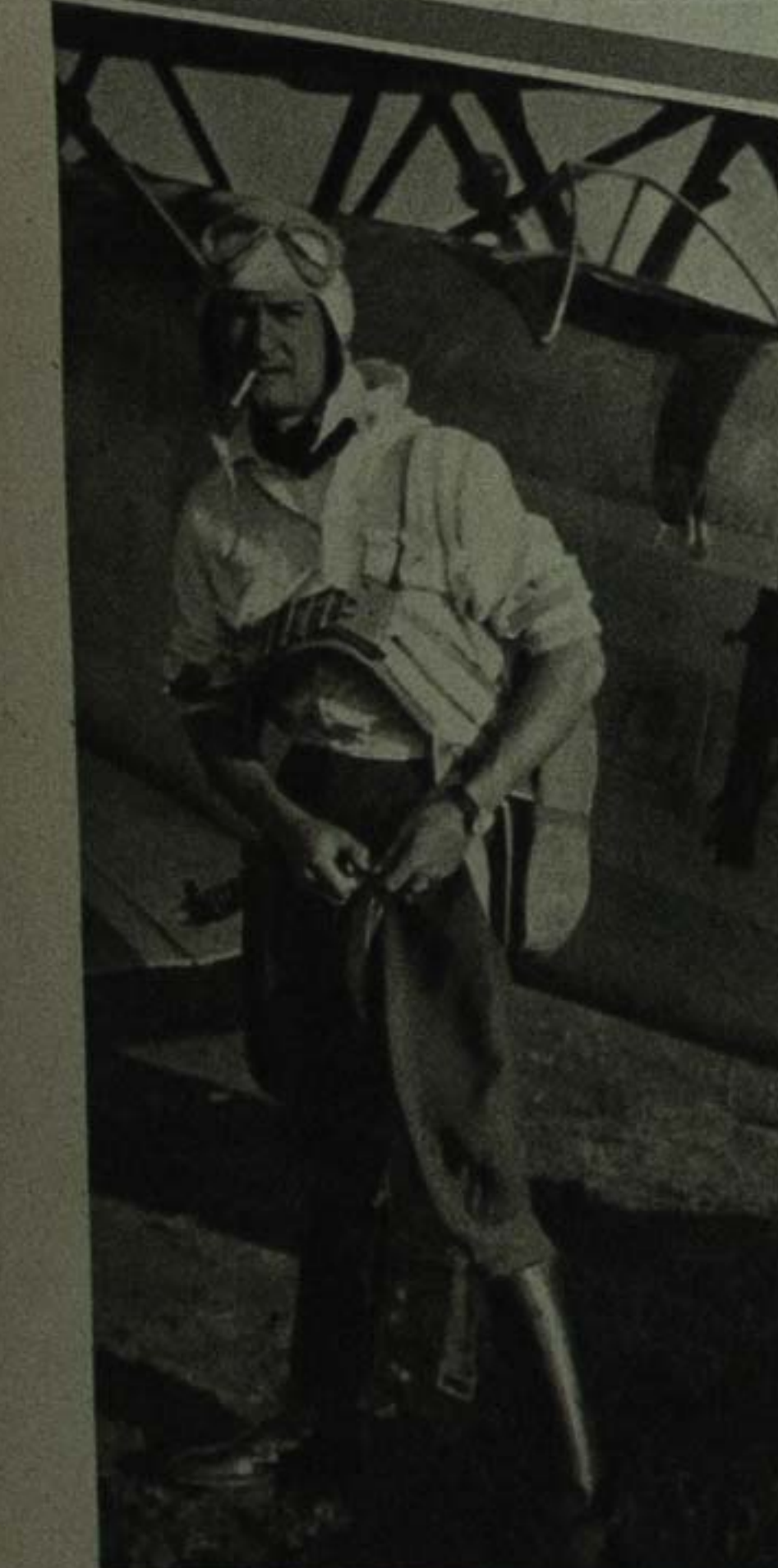
La medaglia di bronzo agli operatori della battaglia di Punta Stile - Riprese di guerra in Africa Orientale - Da Luciano Serra alla conquista di Berbera - Un glorioso Caduto nel cielo di Sidi El Barrani



Operatore cinematografico italiano a bordo di un apparecchio bombardiere che riprende gli obiettivi colpiti durante l'azione.



Nel film "L'ottimo" Renzo Merusi aveva impersonato la figura di un giovane aviatore...



...In questa fotografia rivediamo Merusi nuovamente in divisa di aviatore, ma questa volta non si tratta di un film, è la guerra.



"Notizie di casa" è un documentario a soggetto che illustra il funzionamento della Posta Militare e del Servizio Radio per i soldati organizzati dal Ministero della Cultura Popolare. Interpreti del film sono Virgilio Riento e Aldo Fiorelli.



America allegra. Si è iniziata la campagna elettorale per l'elezione del nuovo Presidente. La signorina Dolores De-... porta in giro un curioso copricapo regiato di undici distintivi rooseveltiani...



Il gallo riprodotto sul distintivo insegna all'amore Presidente e vuole far comprendere che "solo Roosevelt" può servire agli Stati Uniti la felicità e il benessere...



Nico Pepe, brillante attore del teatro e del cinema, che vedremo nel "Cavaliere di Kruga". (Capitani Film - ENIC)



Zarah Leander e Willy Birgel in un quadro del film "Il cuore della Regina" (Maria di Scozia), realizzato da Carl Froelich. (Produzione Ufa).

Tutti sanno che la mobilitazione integrale — materiale e spirituale — del nostro cinematografo è in atto dal 10 giugno scorso: dal primo giorno di guerra. Le colonne dei fanti, le unità della marina, le squadriglie dell'aviazione in marcia verso gli obiettivi loro assegnati o già al posto di combattimento, sono state sempre seguite dagli operatori cinematografici che l'Istituto Nazionale Luce aveva tempestivamente dislocati su tutti i fronti di guerra. Si può dire che con il primo colpo di fucile, di mitragliatrice, di cannone; che con la prima bomba lanciata da un nostro aereo contro il nemico sulle Alpi, sul mare, in Africa, si è sgranato contemporaneamente il primo metro di pellicola a documento della vittoriosa azione bellica iniziata dall'Italia.

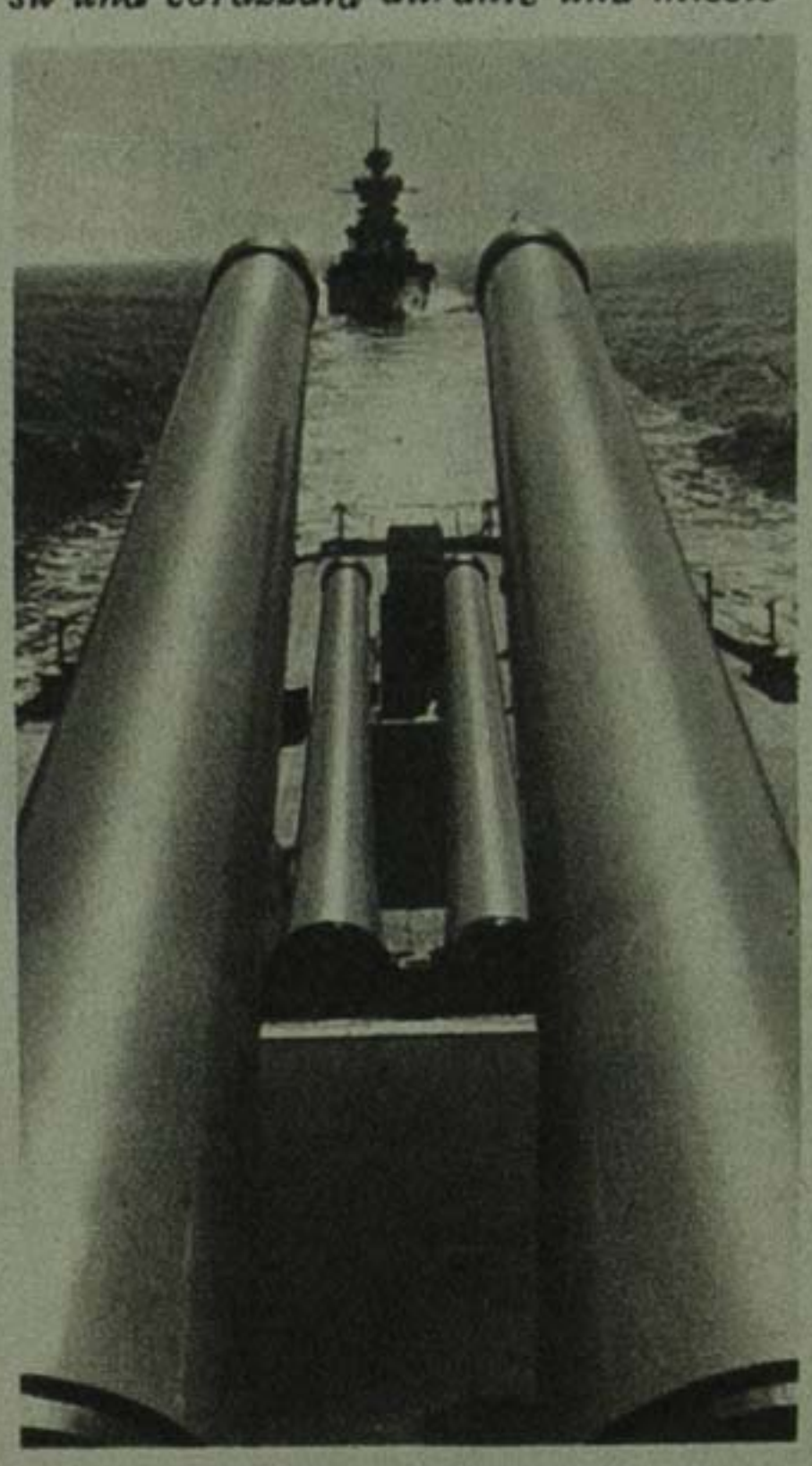
Già prima che noi entrassimo in guerra a fianco della Germania, era a tutti nota l'azione degli operatori tedeschi in Polonia, in Norvegia, in Belgio, in Olanda, in Francia: la drammaticità delle scene impressionate con le loro macchine da presa metteva in evidenza i pericoli che essi dividevano con i fanti, con i marinai, con gli aviatori, assieme ai quali marciavano navigavano, volavano, sempre avanti, primi fra i primi.

Gli operatori italiani, entrati l'Italia in guerra guerreggiata, non sono stati da meno dei camerati germanici: venuto il loro turno, essi sono balzati avanti, combattenti tra i combattenti, portando, assieme alla macchina da presa, le bombe a mano, la pistola, il fucile, la mitragliatrice; mettendo da parte un'arma (anche la macchina da presa è un'arma) per impugnarne un'altra, quando occorre, per partecipare comunque all'azione.

Oggi gli operatori cinematografici italiani che, dislocati sui vari teatri della guerra, hanno partecipato e continuano a partecipare, per terra, per mare e per cielo, a tutte le azioni belliche di marcia, di ricognizione, di esplorazione, di attacco, di assalto, di rottura, di inseguimento, di bombardamento, fotografando (e, all'occorrenza, sparando) in quel caos di urti, di scoppi, di eruzioni, di incendi, di fughe, in quell'immane fornace, in quel delirio di fuoco e di acciaio che è la guerra moderna: oggi — dicevamo — i nostri operatori possono già fregiarsi dei primi nastri azzurri che testimoniano il loro valore, il loro eroismo, il loro

sacrificio. La battaglia navale combattutasi il 9 luglio scorso al largo di Punta Stile nello Ionio, è stata — come i lettori di «Film» sanno bene perché sulle nostre colonne è apparso il primo «servizio» giornalistico sull'argomento — una pagina gloriosa per gli operatori del «Luce». Lo testimonia la motivazione con la quale vengono ora decorati della medaglia di bronzo al valor militare «sul campo» gli operatori Angelo Jannarelli e Lamberto Urbani ed il fotografo Giovanni Esposito. Essa dice:

«Operatore dell'I. N. L., imbarcato su una corazzata durante una missione



Cannoni sul mare

di guerra, espletava il suo servizio con slancio e perizia. Impegnato combattimento contro forze navali avversarie, incurante del tiro nemico, si espose per ritrarre i momenti culminanti del combattimento e la zona colpita da una granata nemica, ove esplodevano riserve di munizioni. Mare Ionio, 9 luglio 1940-XVIII». Inoltre, gli operatori Paoli, Elli e Lastricati, che erano dislocati su incrociatori partecipanti alla stessa battaglia verranno decorati con la croce di guerra (il Decreto è in corso). Del resto, il documentario sulla «Battaglia dello Ionio» mostra chiaramente le difficoltà ed i pericoli cui

sono andati incontro questi operatori per ritrarre gli episodi di quella magnifica impresa. A giorni, poi, sarà proiettato il documentario sulla conquista della Somalia britannica, nel riprendere il quale si è distinto particolarmente l'operatore Renato Sinistri. In attesa di vedere la sua opera girata nell'infuriare della difficile battaglia, ci piace ricordare al nostro bravo camerata l'incontro che facemmo, tre anni fa, in Africa Orientale, mentre Goffredo Alessandrini girava — per la supervisione di Vittorio Mussolini — «Luciano Serra, pilota». Non era un'impresa di guerra vera, d'accordo; ma la finzione che doveva poi dare al pubblico emozioni così durature, dava già a noi, laggiù, uno smisurato senso di orgoglio: come per un episodio che, rifacendosi alla guerra di conquista da poco finita vittoriosamente sulle armate del Negus, volesse essere la proiezione ideale verso nuove gesta e verso nuove vittorie. Sinistri fece, in quell'occasione, ardite riprese dall'aereo: e se eravamo nel Basopiano Occidentale, la finzione del film riproduceva invece la guerra in Somalia. Oggi il nostro bravo camerata è proprio in Somalia (Somalia ex-britannica!) e di là ci manda i rotoli di pellicola impressionati con la storia vera, con la storia nuova, della nostra conquista: e nell'attendere di vederli proiettati a noi piace di pensare che tutta questa guerra di Africa è l'epopea di Luciano Serra che continua.

Ma Renato Sinistri non è il solo operatore che il «Luce» abbia laggiù. In un «giornale» di questi giorni si è già vista la presa di Kurmuc ad opera dei nostri dubat: essa è stata fatica dell'operatore Franco Martini che ha partecipato direttamente alla conquista di quella località ai confini del deserto. E altri camerati, negli altri settori della guerra, in primissima linea, sono intenti al loro duro lavoro, soldati tra i soldati, incuranti delle fatiche e del pericolo, orgogliosi, anzi, dei sacrifici che l'arduo compito richiede. Sacrificio che può essere supremo come quello del camerata caduto nel cielo di Sidi El Barrani mentre da bordo di un aereo da combattimento riprendeva le fasi della vittoriosa avanzata. Oggi, con il nome di questo Caduto, il cinematografico documentario italiano ha scritto la sua pagina di gloria.

DINO FALCONI:

SSALTI DI SCHIERMO

- Si dice che Eugenio Fontana e Liborio Capitani, dopo il successo veneziano del loro film «Il cavaliere di Kruga», siano stati definiti «i commentatori di Kruga».
- Quello che è certo è che «Il cavaliere di Kruga» ce ne ha fatte vedere di cotte e di cruje.
- Durante lo svolgersi delle manifestazioni cinematografiche veneziane tutte le dive abitavano a Venezia, tranne la Valli che preferì abitare al Lido. Sicché diremo: a Lido Valli.
- Gallone per aver diretto «Oltre l'amore», merita veramente una corona di lauro. Di Lauro Gazzolo.
- Ma, per tornare ad Alida Valli, si dice che la leggiadra diva sia molto interessata e ami accumulare quattrini. E in tal caso diremo: Avida Valli.
- Però quei costumi della Valli... No, eh! Non parliamo male di Titina Rota! Titina Rota non si tocca. Sarebbe come chi dicesse: la sacra Rota. Lei la i suoi bravi costumi e Gallone il «gira».
- E gira e la Rota... Be! film «La Peccatrice». C'è solo qualche incertezza nella sceneggiatura. Certi quadri non mi sono sembrati molto chiari. Tutt'al più mi sono sembrati Chiarini.
- Pare che Liborio Capitani, nella realizzazione del film «Il pirata sono io», abbia lasciato fare a Mattoli e a Macario quello che volevano.
- Purché il film renda bene — avrebbe detto il noto produttore — io me ne lavo le mani. Allora diremo: Il Pirata sono io.
- Sembra anche che in quel medesimo film al pubblico sarà presentata una vera parata di belle donne. E allora diremo: la parata sono io.
- La cinematografia svizzera ha presentato alla Mostra dell'altro anno due brutti film a soggetto e quest'anno due mediocri documentari. La cinematografia Svizzera può andare a nascondersi... in un Cantone.
- Assia Noris ha dichiarato che le critiche di Filippo Sacchi le fanno sempre paura.
- Le danno del Filippo da torcere, insomma.
- La proiezione veneziana di «Abbandono» è stata un po' movimentata. Qualcuno l'ha paragonata ad un incontro di pugilato.
- Un incontro, comunque, che è terminato per «Abbandono».
- Georges Rigaud è diventato Giorgio Rigato.
- Perché Corinne Luchaire non si è trasformata in Corinna Lucera?
- Però hanno fatto bene a «girare» «La Peccatrice» al «Centro Sperimentale». Non fosse che per via della protagonista. Almeno la Barbara ha potuto trovare il Barbaro.
- E chissà, poi, come prenderà «La Peccatrice» il pubblico del Barberini. No, perché «quod non fecerunt barbari...».
- Ferdinand Marian, il magnifico protagonista dell'«Ebreo Süs», ci ha detto che ha studiato per tutto un mese il trucco con cui appare all'inizio del film. Perbacco! Un mese intero per studiare un trucco... Allora diremo... mese Marian.
- Armando Falconi ha dichiarato ai giornalisti che si augura di lavorare ancora assieme a Laura Solari e che non è mai andato tanto d'accordo con nessuno come con questa graziosa attrice.
- Sarebbe come chi dicesse: meglio Solari che mai accompagnati.
- Echi dell'ottimo successo di «Don Pasquale»: Mastrocinque era felice come una pasqua e il cinema San Marco era pieno come un uovo... pasquale.
- I corti metraggi Incom meritano una lode. Anzi, un incolm.
- Il camerata cona, naz. Fantechi, presidente dell'Istituto «Luce», diceva:
- Molti, agli spettacoli cinematografici, se la prendono coi giornali «Luce», quando avrebbero ben più da dire sui film a soggetto...
- Già, ma come dice il proverbio? «Scherza coi Fantechi e lascia stare gli altri».
- Dopo la visione riservata alla stampa di un suo film, il notissimo direttore e organizzatore di produzione, si sgombrò talmente che si lasciò scappare di bocca la seguente frase: — Io muto mestiere!
- «Fontana muta», però è un vecchio ritornello.
- Iole Voleri tanto ha detto e tanto ha fatto, che è riuscita a essere una diva.
- E' inutile: Voleri è potere.
- Chi mi ha detto che Giuseppe Bartolotta, della Scaleria, ideando di realizzare «Misericordia e nobiltà» ha trovato finalmente Scarpetta per il suo piede?
- E, naturalmente, realizzando «Tosca» ha trovato Scarpia per il suo piede.
- Ma di «Lucrezia Borgia», poi, che si dice?
- Niente di nuovo. Stanno ancora girando gli interni nel palazzo dei Duchi d'Este.
- All'Este niente di nuovo, insomma.
- E' vero che Alberto Capozzi, l'ex divo del muto, è uno dei protagonisti della «Donna perduta»?
- Francamente, musica di Pietri per musica di Pietri, mi pare che a Capozzi s'addicesse di più «Addio giovinezza».
- Quei vecchi lupi dei produttori si lamentano continuamente asserendo di perdere quattrini e vanno a piangere tra le palme braccia dell'Eccellenza Vezio Orazi, Direttore Generale della Cinematografia, il quale fa di tutto per spianare loro le difficoltà.
- Eh! I lupi perdono il pelo, ma non il Vezio!

Dino Falconi

ANNO III - N. 39 - ROMA 28 SETTEMBRE 1940 - XVII

FILM
SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO
TEATRO E RADIO
Direttore MINO DOLETTI
SI PUBBLICA A ROMA OGNI SABATO
IN DODICI O PIU PAGINE
LIRE 1,20
DIREZIONE, REDAZIONE E AMMINISTRAZIONE: ROMA - Via dell'Università, 38 - Telefono 41.692 - 41.929 - 462.319
PUBBLICITA': Milano, Via Manzoni, 14. Telefono 14360. ABBONAMENTI, Italia, Impero e Colonie: anno L. 55 - semestri L. 30 - Estero: anno L. 90 - semestri L. 50. Per abbonarsi inviare vaglia o assegno all'Amministrazione, oppure versare l'importo sul conto corr. post. - Roma 1.74910

TUMMINELLI E C. EDITORI
LA FESTA DEL N. 39 (A. III) DI FILM: si riferisce al film «Don Pasquale», interpretato da Armando Falconi, Laura Solari, Maurizio D'Ancora, Franco Gatti, Gino Gauda.

I NOSTRI REFERENDUM

Chi è l'autore del film?

Continuiamo a pubblicare le risposte che vanno pervenendo al nostro referendum. Esse, mentre confermano anche più palesemente l'interesse del tema, contribuiscono ad una sempre migliore chiarezza di idee su un argomento che — fissato, oggi, ormai, nei termini di un recentissimo disegno di legge — si presta però sempre a non inutili dibattiti di carattere estetico.

24.

Bino Sanminiatielli Rino Alessi

Per autore del film non intendo chi consegna al cinematografico, abbandonandola, un'opera letteraria concepita fuori del cinematografico (scrittore), e neanche chi acchiappa una trovatella e la porge con due dita come si fa con una farfalla, e poi se la spolvera perché non ne resti traccia (semplice soggettista). Se, in questi due casi assai frequenti, il film avesse da riuscire bene (e ne dubito, ne dirò la ragione) il merito sarebbe tutto del regista. Ma siccome il più delle volte, da noi, riesce poco più che abortito, il danno è ugualmente tutto suo. Lui sarebbe l'autore.

Senonché il danno dell'assoluto dominio del regista, quando egli lavori a vuoto, si riscontra ogni giorno: materia svanita arbitrariamente, sentimenti esterrefatti e resi piacevolmente amorfi, trasformazioni ingenui di immagini astratte in immagini reali, di sentimenti in figure, situazioni contenute e gelose portate a galla come mosche nel latte; quando non sono romanzi imbastiti alla buona su documenti, riduzioni di vecchie commedie, belle fotografie in serie sapientemente tagliate e basta, cori e canzonette da dare uggia, dialoghi vuoti di ogni contenuto, riunioni mondane che non sto a dire, provincialismo di maniera, internazionalismo provinciale, robbetta perfellina a buon mercato, e via di seguito. Vi sono, come sempre, le eccezioni date da registi di grande ingegno e sensibilità, capaci di creare opera d'arte.

Nella maggior parte dei film, dunque, la buona recitazione, la fotografia tagliata con bell'arte, la regia accurata, sono fondati sul nulla, sulla mancanza di soggetto. Paura di pensare e di far pensare, o diffidenza dello scrittore verso il cinema? Gli scrittori, a dirla franca, se ne stanno un poco chiusi e sprezzanti, mentre signoreggiano i fabbricatori di soggetti inquinati dal mal mestiere, dal cattivo teatro. Son coloro che hanno fatto tanti film con le trovate e i luoghi comuni che piacciono sempre (poiché «trovati» e «luogo comune» fanno spesso tutto uno, tanto che la trovata, se non c'è ingegno, il più delle volte è aspettata, prevista. Anzi, più la trovata è prevista, più il pubblico è contento, perché al cinema detesta gli sforzi). Succede insomma, in questi scrittori «specializzati», quel fenomeno che si manifesta, con paragone sportivo, in quei pugiliatori di mestiere che fanno gli allenatori di campioni, che sono duri picchiatori, gagliardi incassatori, volponi del ring, spaventosamente muscolosi, ma campioni non sono; a cui manca quel certo che in cui consiste la classe. Saranno sempre irrimediabilmente quelli di seconda categoria. Ora noi abbiamo bisogno di artisti sul serio, ossia di prima categoria, i quali, incominciando un'opera, si dicono: «Questo è per il cinema». (Chè, se incomincia il libro, siamo fritti col cinematografico). E' ovvio dire che ogni arte possiede un mezzo espressivo vero e proprio, e non può dire che è stato concepito in parole tradursi in un secondo tempo in immagini. Anzi ogni arte va ricondotta agli elementi onde risulta, e a quelli soltanto.

Lo scrittore non deve pensare a scrivere più o meno bene, ma al «contenuto» e alla significazione ideale dell'opera, alla determinazione dei tipi e delle situazioni, all'annunciazione dei concetti essenziali dell'azione. Deve concepire cinematograficamente la sua opera: cioè esprimersi visivamente, tradurre plasticamente il contenuto della sua trama, creare l'atmosfera; e, in secondo luogo, imparare le norme che regolano la costruzione di un film onde eseguire ed assistere passo passo il regista. Egli deve darci l'analisi di un mondo condotta con intelligenza, del nostro mondo e del nostro momento, i quali devono trovare l'esponente, anche in cinematografo, in un artista. In tal modo potrà in seguito venir fatta una storia del cinematografo, come viene fatta per la pittura, la musica, la letteratura. Finché non esiste un ciclo, ma tante opere mediocri fatte con l'unico scopo di piacere a tutte le platee, il cinema non avrà storia. In questo caso lo scrittore potrebbe essere l'autore del film.

Purtroppo il cinema, arte nuova, non ancora del tutto formata e spedita, si è attaccata sempre al libro e al teatro riassumendo in poche frasi (didascalie) o in fugaci immagini, sentimenti, stati d'animo, caratteri, che nel libro vengono delineandosi lentamente dal profondo. Così nel romanzo vengono messe in luce le grandi scene. (In «Quo vadis», in «Anna Karenina», in «Resurrezione», si dà tutta valvola alle scene dei combattimenti nel circo, dell'incendio di Roma, delle corse dei cavalli, dei deportati in Siberia; scene che nell'economia del romanzo hanno tutt'altro compito e tono).

Il piombo della parola che pesa sulla vanità dell'immagine ha creato altri problemi. Si possono riprodurre tutti i dialoghi di un romanzo o le battute di una commedia? Non è nemmeno il caso di parlarne perché allora buona notte al cinema. Tutto sta nel trovare un equilibrio fra parola, suono, movimento. Bisogna ancora inventare il linguaggio cinematografico che deve essere differente da quello del libro e del teatro, e anche da quello comunemente par-

Chi è l'autore del film?

Se il film è bello, tutti; se il film è brutto, nessuno. Temo che la ricerca della paternità in questa materia sia impossibile.

Io ho dato due soggetti alla cinematografica: «Teresa Confalonieri» e «L'Argine». Oggi ancora mi domando perché i miei soggetti siano stati pagati abbastanza cari se poi, per essere tradotti nel film, dovevano venire cambiati al punto da risultare irrecognoscibili. Cito in modo particolare «L'Argine». Nel finale del dramma c'è una madre che muore, nel finale del film si vede una brava famiglia che si riunisce a tavola davanti a un piatto di tagliatelle fumanti. Il rapporto fra soggetto e film è tutto su questo piano. Con ciò non intendo affermare che il soggetto era migliore del film. Dico che era diverso.

Penso che uno scrittore il quale abbia rispetto della propria opera e delle proprie idee non dovrebbe mai dare un soggetto alla cinematografica se non alla condizione di esserne anche il regista, lo sceneggiatore, il produttore, tutto insomma che valga come comando.

Soggetti mediocri bene realizzati possono dare film d'eccezione; soggetti sublimi male realizzati cadono sempre nel più sciagurato degli insuccessi. I meriti o i demeriti del soggettista non dipendono dal film. Basta questa constatazione per escludere a priori che il padre del film possa essere il soggettista.

Le altre paternità non m'interessano.

Rino Alessi

26.

Ermanno Contini

Non è facile determinare chi è l'autore di un film; e forse il modo migliore per veder chiaro fra tante collaborazioni e tante infrazioni necessarie alla realizzazione di una pellicola cinematografica, è almeno da un punto di vista teorico, quello di seguire la nostra legge che considera autori a parità di diritti il soggettista, lo sceneggiatore e il regista. In pratica però le cose vanno assai diversamente: questa proporzione salomonica varia infatti di caso in caso secondo l'autorità dei diversi collaboratori e l'apporto effettivo di ognuno di essi.

Nessuno potrà negare, per esempio, che la «Vedova Allegra» sia di Lubitsch, il «Capriccio spagnolo» di Sternberg, «A noi la libertà» di Clair, e la «Kermesse Eroica» di Feyder; ma chi potrebbe sostenere che autore di «Pigmaleone» non sia Shaw e del «Segno di Zorro» Douglas? In questi casi la personalità del soggettista e dell'interprete pesano talmente su tutto il film e sono così evidentemente presenti ad ogni scena da eclissare gli altri collaboratori. Se altrettanto si può dire per «Delitto e Castigo» che è rimasto di Dostoevski non ostante la regia di Chenal, non vi è dubbio, mi sembra, che la «Bête Humaine» è da attribuirsi a Renoir e non più a Zola. Nel «Sogno di una notte di mezza estate», invece, la riconoscibilissima presenza di Shakespeare difficilmente riesce a far dimenticare quella non meno riconoscibile di Max Reinhardt.

Gli esempi si possono moltiplicare a vantaggio ora dell'una ora dell'altra tesi. Malgrado la regia di Capra, la sceneggiatura di Riskin è forse il fattore fondamentale di «Accadde una notte»; come fondamentale è lo spirito di Mae West nei film scritti e interpretati da lei. E i primi film di Chaplin, quelli di Harold Lloyd, quelli di Buster Keaton di chi sono — a dispetto dei soggettisti, degli sceneggiatori e dei registi — se non di questi attori comici che hanno creato un genere ed uno stile?

Insomma io penso che autore di un film è colui che più di ogni altro vi imprime — in bene o in male — la propria personalità. (Ed è questa la ragione per la quale considero il regista, estremo vagliatore di tutti gli elementi elaborati dai numerosi collaboratori, responsabile di tanti brutti film che so io).

Ermanno Contini

Per ora nel mondo cinematografico la parola è questione tecnica, non s'è mai fatta arte con la parola. E' forse necessario trovare un'unità fra realtà e fantasia, cioè porre il reale in un clima fantastico, fare scaturire una nuova emozione da questa unità magica.

Riassumendo, è necessario che lo scrittore torni al cinema superando l'innata e giustificata diffidenza; e, appunto per evitare compromessi tra cinema e letteratura, è lo scrittore (sembra strano) che deve sganciare il cinema dal libro perché soltanto lui sa che del suo libro non si può fare cinematografico. Il cinema, insomma, deve nascere e morire cinema senza buttarsi in braccio alle vecchie muse.

Perciò lo scrittore che consegna opere letterarie bell'e fatte senza intenti cinematografici non è autore del film ma dell'opera letteraria. Il soggettista che dà il semplice spunto non è autore

27. **Gherardo Gherardi**

La domanda così formulata può esprimere una astratta curiosità scientifica e una malignità. Mettiamoci d'accordo sul significato di autore. E' il creatore dell'idea e della sua espressione. E' colui che dà forma definitiva al fantasma d'arte. Autore di un romanzo è colui che lo concepisce e lo scrive. Autore di una commedia, colui che la concepisce e la scrive e, durante le prove pratiche sul palcoscenico, vi apporta i ritocchi definitivi. Perché un romanzo scritto è finito, in quanto il linguaggio di un romanzo è tutto nel vocabolario. La commedia scritta non è finita, perché le parole della commedia escono dal vocabolario e bisogna spesso cercarle nel movimento. Autore di un film è colui che lo concepisce, lo scrive e lo dirige, perché le parole, i mezzi di espressione dell'arte cinematografica, sono nel vocabolario, nel movimento, nel suono e nella luce. Uno che scrive un copione cinematografica, non ha finito l'opera. L'opera è scritta non sulla carta, ma sulla pellicola. Dunque, se ne deduce che l'autore è un tale che sa inventare, creare caratteri e situazioni, scrivere il dialogo, concepire la continuità, piazzare la macchina, regolare la luce, dirigere gli attori, scegliere musica e moderare i suoni, infine fare il montaggio. Fuori i nomi! Non c'è nessuno che sappia fare tutto questo, siamo d'accordo, ma la colpa è della giovinezza del cinematografico. Anche nelle due infanzie del teatro, si aveva un signore che cantava un mito, un altro che faceva coro, poi altri che si mettevano d'accordo per creare scene; oppure un signore che dava un soggetto di dieci pagine, un altro che ne cavava lo «scenario». Infine un attore o una compagnia di attori adirittura, che combinavano lo spettacolo. Ma poi venne la concentrazione della creazione in una persona sola, che si chiamò Eschilo, Shakespeare, Molière, Goldoni.

Il cinematografico sta fabbricando faticosamente il suo Shakespeare, che è il solo Shakespeare possibile ai nostri tempi. Per adesso, lo scrittore vero e proprio, ha bisogno del collaboratore tecnico, tutti e due hanno bisogno del dialoghista, tutti e tre hanno bisogno del regista che ha bisogno di venti collaboratori. Chi è l'autore? Nessuno. Chi è il responsabile? Il produttore, che non si limita mai alle sue funzioni industriali e organizzative, ma ordina, commissiona, non solo il soggetto, ma i suoi sviluppi, le sue parti, le sue battute, i suoi episodi, le sue soluzioni. Quale è il rimedio? Il tempo. Intanto si comincia a notare, nell'ambiente industriale più serio, un maggiore rispetto per l'opera dello scrittore e del regista, una delicatezza maggiore nell'intervento direttamente nelle fasi creative e anche questi rari interventi hanno soltanto una accettabilissima funzione critica. A poco a poco, l'industria si farà matura, l'organizzazione più semplice, i mezzi tecnici più perfetti. A poco a poco l'autore e il regista si identificheranno, tutte le funzioni si accentreranno e, nel cartello annunciatorio del nuovo film, non vedremo che un nome solo e sarà quello dell'autore, che, dopo avere concepito e lavorato il suo soggetto, lo consegnerà al produttore in tante pizze di pellicola. Per adesso non c'è che da lavorare con fede, credendo nel cinematografo e assumendone la mentalità, le espressioni, gli atteggiamenti e imparando quel che non si sa. E tutti, in fatto di cinematografo, abbiamo ancora molto da imparare.

Del resto, già oggi, qualche caso non proprio rarissimo, dimostra che la tendenza è questa. Vi sono registi che fanno tutto. In Italia la cosa non è ancora accaduta, se non sporadicamente, in qualche caso, perché il ritmo della lavorazione non permette a un regista piazzato di concentrarsi nel suo lavoro, ma vi sono registi che sarebbero già in grado fare gli autori e scrittori di sensibilità già abili a tentare la regia. Un po' di rispetto per i primi e un po' di coraggio per i secondi e l'autore è trovato. Con l'autore l'unità dell'ispirazione e della espressione che, a mio avviso, è assolutamente indispensabile a creare il clima dell'arte.

Gherardo Gherardi

del film in quanto lo spunto può servire a mille altri sfruttamenti. Il regista che costruisce sul niente guidato dall'arbitrio, dai richieggimenti, dalla «conoscenza del pubblico», non è autore del film ma, nel migliore dei casi, di un'operetta amorosa e di buon gusto, considerando questa espressione come sinonimo, spessissimo, di periodo gueto. Propendo quindi, in mancanza di quell'unica persona di là da venire, per una stretta collaborazione fra soggettista e regista; ma ciò non ha alcun significato se il soggettista e il regista non sono due artisti come m'intende: l'uno un vero scrittore che prende il cinema sul serio e non come sottoprodotto di altra arte; l'altro che, in modestia, realizza il film insieme con lui e non pretenda, piacevolmente, giocare di fronzoli e d'arbitrio. Perché a che serve, in caso contrario, sapere chi è l'autore di una porcheria?

Bino Sanminiatielli

CINECITTÀ e d'intorno



Vivi Gioi nel film di produzione Manenti "Valzer della felicità"



Giuseppe Amato che sta curando, per la produzione E.M.C., "Melodie eterne"



Virgilio Riento



Carmine Gallone, regista di "Melodie eterne" (Mozart)



Nino Ottaviani, direttore di produzione di "Melodie eterne"



Gino Cervi in "Melodie eterne"



Luisella Beghi in "Melodie eterne"



Guido Oliva Direttore di Cinecittà



Anichia Brizzi operatore di "Melodie eterne"



Amedeo Castellazzi, capo dell'ufficio stampa di Cinecittà



Masamiliano Neufeld, regista del "Valzer della felicità" di prod. Manenti



Fabio Franchini, direttore di produzione del "Valzer della felicità"

XIII.

Nessuno rise di lei. Ella comparve sicura nel mondo che le era ignoto, tra la gente ignota, e i suoi freddi occhi parvero cogliere e raggelare tutto, anche il minimo gesto di sorpresa, il più sottile sguardo di ironia.

Nessuno respirò, da Sund all'ultima comparsa, quando Leif, in teatro di posa con voce secca presentò:

— Gita Deber, la nuova protagonista. La parte di Laila sarà sostenuta da lei. Quella di Melinde da mia moglie.

La piccola Wieselbach che già sapeva, piangeva in un camerino qualunque. Ma tutti gli sguardi si posarono su Alide, e parve ad Alide che gli occhi di ognuno fossero carichi di compassione, di incredulità, di tristezza.

Ella rimase immobile fissando ostinatamente lontano, come non vedesse nulla, la testolina alta, le labbra serrate.

Leif non aggiunse parola: come non volesse commentare. Tese il braccio a Gita e l'accompagnò nel suo camerino.

Oberka, enorme e sicura, stava sulla porta di quello riservato ad Alide. Sembrava dire: «Qui nessuno entra. Qui non la condurrà». Mentre si allontanava Alide sentì dietro di sé, come una scia, il mormorare affannato in cui si scioglieva lo stupore degli altri.

Nessuno rise quando Gita apparve in teatro pronta nel costume e nella veste di Laila Deber. E quando pronunciò le prime battute con voce rauca, e con doloroso impaccio. Pareva che i lacci degli sguardi altrui le impedissero di spiccare il volo.

E nessuno osò dire che affidare una parte simile ad una ignota principiante era assurdo.

Leif aveva voluto che ella girasse la prima scena con lui. L'aiutava con lo sguardo in cui metteva tutto l'intenso desiderio che ella riuscisse in quel primo faticoso momento.

La notte ella aveva studiato le scene e le battute. Le sapeva a mente: ma le si inceppavano sulle labbra arse: e Leif vedeva gocce di sudore incresparsi il cerone sulla sua fronte.

— Coraggio, coraggio! — le sussurrò, dopo che ella ebbe ripetuto due o tre volte le prime frasi.

La scena rappresentava un salotto appartato del vecchio palazzo dove si dava un ballo: era la scena del primo incontro di Laila con Oscar Vidigund.

— Ho molto coraggio — ella rispose, — ma qualcosa non va in queste frasi. Qualcosa stride ed è ben diverso da ciò che io penso e vorrei dire: qualcosa è profondamente sbagliato, in questo primo incontro.

— Potete cambiare come volete, Gita: lo sapete, non importa che voi rimaniate fedelissima al testo... non importa...

— Posso cambiare qualche frase, dunque?

— Abbandonatevi senza pensare al più intimo suggerimento.

Allora ogni cosa parve più facile. Gli altri seguivano smarriti sul copione, perdendo il filo, cercando di rintracciare, frasi inesistenti.

La scena assunse tutt'altro colore: si invertì completamente il suo significato. Non era più Oscar che, stordito e affascinato cercava attirare Laila: ma lei, che in un gioco sottile di parole, ora lasciando intuire un mondo di speranze, ora respingendolo in un mondo di freddo gelo lo turbava e stordiva: e giocava con lui, come un burattino. Consapevole del suo potere, ma nello stesso tempo stranamente triste.

E Leif, dimentico delle sue battute, dava la replica, ora con doloroso imbarazzo; ora con faticosa inquietudine: e senza volerlo, senza quasi saperlo egli esprimeva a meraviglia il turbamento di Oscar Vidigund.

Un'orchestra suonava in sordina per imprimere contemporaneamente la colonna sonora, come sfondo alle voci. Suonava un ballo dell'epoca, una mazurka un po' triste, la musica lontana della festa.

Su quell'onda attutita di melodia le parole dei due si intrecciavano, come gli sguardi, trasportate in un piano di irrealtà lucida ed esaltata.

E intorno era un silenzio attento, ben più strano e raccolto di quello che di solito regnava nel grande studio.

La musica cessò al punto in cui era stato in un primo tempo ordinato. E l'esaltazione che aveva acceso Gita si spense, improvvisa. Anche Leif sembrò risvegliarsi: soffriva acutamente, e si strinse un momento le tempie tra le dita, come per sciogliere un doloroso cerchio.

— Credo — disse faticosamente — che sia inutile e quasi impossibile ripetere la scena... almeno per ora. Né io né voi ricorderemo quello che abbiamo detto. Scenderò in sala di montaggio e, poi, vedrò. In caso la taglieremo. Siete stanca, Gita?

— Ho sete — ella rispose, con voce così alta che pareva fosse assetata da giorni.

Leif l'aiutò a scendere dal gradino del teatro.

La veste di Laila era sontuosa, sontuosa l'acconciatura di piume e fiori sul suo capo: e gli occhi frangenti dalle ciglia finte avevano ora una splendore pauroso.

Cipria e creme, e l'odore del pesante velluto cremisi della veste non erano riusciti a dissipare l'odore di violette morte sulla sua persona.

Insieme passarono in silenzio davanti al camerino di Melinde. Ella stava sulla soglia. Era in costume. Gonna fiorata da contadina, un fazzoletto di cotone legato sotto il mento. Liberi e naturali sfuggivano di sotto la stoffa i riccioli biondi. Li guardò passare in silenzio, con grandi occhi attoniti. Poi tese la mano per trattenere Leif.

— Leif, oggi... girerò anch'io qualche

Nella notte in cui era stabilito egli dovesse fuggire con la piccola Melinde, Oscar Vidigund è misteriosamente ucciso. Di questo delitto è accusata Laila Deber, la strana creatura che, invano desiderata da Oscar, aveva favorito gli amori di questi con Melinde. Al processo, per mancanza di prove, Laila è assolta e il regista Leif vuole adesso, dopo molti anni, con la sua arte, rendere palese l'innocenza. Ma Gita Deber, nipote di Laila, nega il suo consenso alla realizzazione del film: e lo nega fino a quando Leif non consente a lasciarla interpretare la parte della protagonista. Questa ferma decisione di Gita è provocata sia dalla devozione che la lega alla memoria di Leif, sia dall'amore spiritualistico e quasi soprannaturale che la spinge verso Leif. Ed è questo sentimento che mette il tormento nell'anima di Alide, la innamoratissima moglie di Leif, stupida diva cinematografica alla quale, in un primo tempo, Leif aveva affidato, appunto, la parte di Laila. Gita, venuta in città per il film, dopo un'intera vita trascorsa nella mullia di un'asilo e acquiritosi paese di provincia, è ospite di Leif e di Alide e con la sua personalità (che la vecchia Oberka, nutrice di Alide, definisce di "strag") opprime Alide che adesso trova solo conforto nella gioia di una vicina maternità.

scendi, o dovrò soltanto aspettare?

— Non so, Alide. Prima di sera, forse sì. Ma hai fatto bene a provare il costume. Ti sta a meraviglia.

— Sei perfetta, piccola Alide! — sorrise Gita.

«Velenose labbra, sei dunque contenta che io assomigli a perfezione alla creatura che ebbe sorte così malvagia e morte così disperata? Sembra che tu ne goda... ma qualcosa e qualcuno mi aiuteranno a stroncarti, a mostrare a tutti che tu non sei altro che un idolo di cera, un vecchio manichino di cera levato da qualche misterioso e sudicio solajo, e non una donna vera... non una donna vera...».

Così pensava Alide, immobile, seguendoli con lo sguardo.

Gita e Leif non uscirono nel giardino dello studio. Trovarono l'uscita sbarrata da un violento scroscio di pioggia. Era giunto improvviso, inaspettato, l'autunno. Triste, plumbeo, era sceso come un corvo dalle grandi ali dal cielo grigio sulla terra felice. Si appartarono in un angolo del grande studio, fra polvere, cordami, quinte, oggetti disparati. Faceva già quasi buio e tutto sapeva d'umidità, di pioggia.

Qualcuno portò un bicchier d'acqua e Gita lo bevve avidamente, golosamente.

— Leif — disse, prendendogli la mano, — bisogna mutare molte altre cose. Specialmente ora che Melinde deve incominciare le sue scene. Non è il destino a mettere la piccola e graziosissima Melinde sul cammino del giovane aristocratico: ma Laila che lo vuole, Laila che così decide.

— Laila? E perché?

Il cuore di Leif incominciò a battere pesanti colpi affannati. Ad un tratto, senza saper perché, egli si sentì sulla soglia del grande segreto: una soglia paurosa, dalla quale usciva come un tanto di marciante che lo soffocò.

— E' logico — mormorò Gita a voce bassa, perché nessun altro udisse. — Appena Laila vede la piccola Melinde pensa di servirsi...

— Di servirsi, come?

Qualcosa nell'irruente domanda di Leif dovette colpire Gita perché la espressione intensa e maligna dei suoi occhi si spense, e il suo sorriso si fece dolce, un po' ipocrita.

— Laila comprende che per portare la calma nel cuore di Oscar ci vuole una creatura semplice, mite, che accoglia tutto, teneramente docile, e non voglia e non offra più di quanto le è richiesto. E allora vuole essere lei a scegliere la piccola consolatrice di Oscar. Oscar soffre già troppo per colpa sua: che egli non soffra ancora per un'altra donna. Ed ecco come io vedo la scena del primo incontro tra Laila e Melinde. Melinde è come un uccellino, una creatura spensierata che non sa nulla. E' in un campo di grano con alcune fanciulle e canta. Laila passa in carrozza: la vede, il suo cuore è colpito da tanta bellezza. E allora invita Melinde alla sua casa: la porterà dei fiori o dei frutti: verrà da lei in un'ora in cui Oscar potrà vederla; certamente ne rimarrà colpito: così come la ingenua creatura rimarrà colpita dai riccioli biondi e dalle eleganti vesti del giovane signore... Non possono essere, queste, due stupide scene?

— Sì, è vero... due quadri pieni di colore: due quadri pieni di un senso profondo di ambascia!

INCONTRO

romanzo cinematografico

Il cervello del regista era acceso di entusiasmo: il cuore dell'uomo era pieno di spavento. Avrebbe potuto tradurre la sua improvvisa angoscia con queste parole. «La tela del ragno si distende intorno alla piccola mosca Melinde, alla piccola mosca Alide».

Avrebbe voluto gridare, ritornare indietro, cancellare tutto. Che tutto si

plesso snervante di languore; le pupille di lei per un istante furono deboli, vacillarono, cedettero. Le palpebre si chiusero. La pioggia scrosciava contro le lamiere di zinco con fragore.

— Andremo fino in fondo! — egli ripeté, come trasognato.

Così passarono i giorni: battevano le ore, ed era come se misteriosi pezzetti

cercava di riannodare il fiocco intorno al collo, le rialzava il mento tra le dita, le diceva soavemente:

— A Leif piace che tu sorrida, Alide. Non devi mostrare quel tuo visetto crucciato; se non vuoi che si allontanano da te, bisogna che tu non sia così pallida, che tu non appaia così affaticata.

Con Leif parlava del loro film, soltanto di quello. Egli scriveva febbrilmente, mentre ella, seduta nella poltrona, le mani ferme sui braccioli, parlava come vedesse quanto diceva.

— Laila vive dell'amore di quel due. Guida la piccola Melinde, le insegna

come una tappa decisiva in quel frettoloso andare verso l'oscura meta.

Mai Gita era stata tanto dolce e melliflua come quel giorno. E per la prima volta osò entrare nel camerino di Alide. Fu ad un tratto come una grande ombra che offuscasse e distruggesse quel piccolo mondo lieve, gaio, fatto di petali e di ricordi, il mondo dei giocattoli di una bimba.

Oberka tentò scacciarla, senza nascondere la sua asprezza. Ma Gita non l'ascoltò nemmeno.

Sembrava odiare la vecchia, ma non aveva paura di lei.

— Melinde, mia piccola; il tuo viso è sofferente. Ti senti, oggi, di recitare? Su, ancora un poco di rossetto su queste guance, e che questi riccioli stiano ben divisi sulla fronte!

Le sue lunghe mani pallide la sfioravano, la toccavano. Oberka non poté sopportare. Dovette scappare fuori. La sua piccola bambina era stregata e bisognava che lei s'affrettasse ad imparare gli scongiuri. Sarebbe andata da una fattucchiere e avrebbe preparato qualche beveraggio d'erbe. Cicuta ci voleva, per Gita dalle lunghe mani. Fossoro vissute nel buon tempo antico, non avrebbe esitato a propinarla.

Gita stava curva su Alide distesa: pareva che la sua grande ala avvolgesse il corpo fragile e gentile.

— Perché tanta tristezza, Alide, dimmi? Non vuoi dunque avere fiducia in me? E' Leif che ti inquieta?

Con le labbra sbiancate ella mormorò, docile:

— E' Leif.

— Dormite in due camere separate. Da quanto tempo non viene a salutarti, la notte, Alide? Da quanto tempo non ti bacia sulle labbra?

I suoi occhi ardevano, e Alide era come affondata, annegata in quegli occhi che la trascinavano nelle loro strane profondità.

— Sono molti e molti giorni... Non li rammento nemmeno più.

— Questo non deve essere, Alide. La colpa è tua. Sei tu che devi attirarlo, che devi accenderlo... Non devi mostrarti così fredda, e ritrosa e smarrita...

— Non so più... — ella sillabò. — Per me non è più Leif... e non so quali parole debbo dirgli, e sento davanti a lui come fossi una sconosciuta, per lui.

— Ma non desideri, dunque, che egli ti abbracci? Ascolta... questa notte... Qualcuno spalancò la porta. Era Leif. Egli vide l'alta figura nera di Gita curva su Alide distesa e ne ebbe un brivido.

— Alide! — gridò.

Gita si voltò di scatto, trasalendo, e non fu capace di spegnere prontamente l'espressione cupa dei suoi occhi.

— Che c'è?

— Aspettano voi per cominciare la scena.

— Io sono pronta — disse Alide. — e la sua voce era la voce di una bambina malata.

Gita le circondò le spalle col suo braccio, per aiutarla ad alzarsi.

— Andiamo — disse.

La guidò e intanto le sussurrò:

— In Leif tutto è musica, Alide. Qualcosa in te, inavvertitamente è stato come un accordo sintonato. Per riprenderlo, tu dovrai riaccolglierlo nell'armonia di ogni tuo gesto, di ogni tua parola...

Ella non ascoltava. Due parole le si erano conficcate nel cuore e la torturavano: «Questa notte... questa notte».

Ecco le luci abbaglianti dei riflettori: ecco i volti delle persone così note e che sono ora immerse nella nebbia di una paurosa lontananza.

Tutto si muove confusamente intorno a lei.

— Vuoi ripassare le tue battute? — dice Leif.

— No: so tutto a mente.

Deve girare una scena con Laila. Una scena che hanno progettato insieme, Leif e Gita. La sera prima, scambiando come sempre il testo del copione.

Le due donne sono nel giardino, davanti alla casa di Laila, nell'ora del crepuscolo. Melinde narra come i suoi parenti abbiano scoperto ogni cosa, e come le sia impossibile fuggire da casa per incontrarsi con Oscar. Trema, ed è tutta spaurita.

— Prenti... si gira?

Il colpo del «ciack» e Alide incominciò. Un brivido freddo le serpeggiava nelle vene, faceva fatica a non battere i denti.

— Non posso più Laila... non voglio più...

E mentre pronunciava queste parole, nella sua mente due altre parole battevano come un pendolo: «Questa notte... questa notte...».

— Di che vuoi aver paura, sciocchina? Il tuo amore non è così grande da salvarci da tutto e da tutti? Oscar ti aspetta.

— Laila, io non so più che cosa sia accaduto nel mio cuore... ma un'angoscia terribile mi opprime: per me e per Oscar.

Le parole continuavano a battere nel cervello: «Questa notte... questa notte». Laila pronunciò con voce chiara:

— Non puoi far soffrire, far attendere Oscar. Questa notte...

Alide mandò un gemito, chiuse gli occhi, si rovesciò indietro di colpo, a terra, svenuta.

(Continua)

Luciana Peverelli



... Laila passa in carrozza: la vede, il suo cuore è colpito da tanta bellezza. (Disegno di Giuseppe Casolaro)

fermasse, prima che fosse troppo tardi. Invece era spinto avanti da una segreta forza, e sopra tutto ormai da una curiosità divorante: sapere. Ora sarebbe andato fino in fondo...

Lo ripeté a se stesso, con dolorosa coscienza.

— Stanotte, disse, preparerò le due scene, Alide le studierà.

— Così — disse Gita — ricostruiremo ogni cosa, elemento per elemento, e l'architettura diverrà perfetta.

Leif la guardò dritta negli occhi:

— Tutto ciò mi ricorda quegli strani giochi di pazienza che ci regalavano quando eravamo fanciulli. Cento pezzettini di carta colorata: bisognava saperli mettere insieme per costruire una figura. Che cosa sarebbe nato sotto la nostra mano? Un fiore o un drago mostruoso? Era un gioco eccitante fino all'ultimo istante...

Gita sostenne il suo sguardo. Le loro pupille si allacciarono in un am-

del gioco di pazienza a poco a poco si ingranassero gli uni negli altri.

Gita lentamente dipanava il lavoro già fatto dagli altri, e lentamente lo ricostruiva.

Tutto ora si srotolava con lenta precisione, come lei voleva. Ella sembrava sapere, più di tutti gli altri; ella sembrava sapere quello che gli altri ignoravano ancora. Continuava a piovere disperatamente, sconsolatamente.

Un telone grigio fatto di nuvole basse chiudeva la terra. La casa di Leif era piena d'ombre: in quella casa, quasi senza parola, si muovevano i tre personaggi di un dramma che a poco a poco si andava annodando intorno a loro, in un tragico groviglio. La voce di Gita era piena di dolcezza, piena di molli intonazioni tenere.

Ella parlava lungamente ad Alide: ella si studiava di rimanere il più possibile sola con Alide. Le spartiva i capelli sulla fronte con la mano pallida,

ogni arte d'amore, e Melinde non sa di non esistere, di essere soltanto come l'ombra di un'altra... Oscar non sa, ma è ancora Laila che egli ama, attraverso l'ignara Melinde. Ella è soltanto una anfora in cui l'altra versa lentamente, goccia a goccia il suo spirito...

Leif scriveva; talvolta la mano aveva un tremito. Sotto le sue dita sgorgava la vera storia. A quale vera rivelazione portava? A quale soluzione? Dalla nebbia e dall'ombra, usciva lentamente, come da un chiuso guscio, la vera figura di Laila. Ed egli ora aveva paura di lei. Come aveva supposto, lei muoveva le fila dell'intrigo amoroso: ma per quale ragione? Quale bramosia, quale scopo la guidava, così sicura?

Quando Gita era sola con Leif, in quella biblioteca dalla quale per la prima volta, la sua immagine era sorta, Alide sedeva nella sua stanza con Oberka. Ma il balcone era chiuso: e qualche volta la sua larga buona mano batteva sulla sua guancia, come per svegliarla.

Ma ella non udiva quelle parole che venivano troppo da lontano.

— Perché non piangi più? Perché non reagisci? Sembri addormentata... Una volta la sfuggivi... Ora invece la ascolti parlare, ti lasci toccare da lei. Forse ti lasci incantare da lei, Alide? Anche gli altri hanno paura per te. Hanno pena di te anche quelle che ti odiavano perché erano gelose. Vi vedono passare tutti e tre vicini, e vedono il tuo viso e si chiedono come tu puoi rassegnarti a vivere nella grande ombra di lei: l'ombra di un pipistrello...

— Leif ha bisogno di lei. Lei ha ragione. Sono io che non so farmi amare.

— Alide, Alide! — gridava Oberka: ma la sua voce veniva troppo da lontano e non riusciva a traversare il fitto strato di nebbia in cui Alide era chiusa.

M O V I O L A

* Tre mesi fa, quando lavorava a Tirrenia nel film Fono Roma «Alessandro, sei grande!», Vigi Gai pensò di acquistare una automobile. E si consigliò con Carlo L. Bragaglia, regista del film.

— Che cosa mi costerà più caro? L'assicurazione, la rimessa oppure la benzina?

— Il chirurgo — rispose candidamente Bragaglia.

* Enrico Viarisi è andato a teatro con la moglie, l'altra sera, per assistere alla nuova rivista di Guareschi e Manzoni. Durante la rappresentazione, Viarisi dava segni di inquietudine. La moglie gli chiese:

— Che hai? Perché ti agiti tanto?

— Niente: mi diverto; non trovi an-

che tu che la seconda ballerina, a sinistra, quella brunneta magrolina, è abbastanza appetitosa?

— Sì — rispose la moglie. — Ma conserva l'appetito: mangerei a casa.

* A un tavolo del ristorante della Scaleria, dove sono riuniti registi e interpreti di «Lucrezia Borgia», Isa Pola si abbandona al nostalgico gioco delle rimembranze. A un certo momento, Nerio Bernardi la interrompe:

— I migliori ricordi — dice — sono ancora quelli che siamo riusciti a dimenticare...

* Davanti lo stabilimento della Sala, Macario scende dalla sua automobile, accompagnato da Silvano Castellani.

Ma dopo pochi passi il prode torinese

STRONCATURE 25. Osvaldo VALENTI

I nomi citati in questa rubrica sono puramente fantastici. Qualsiasi riferimento a persone reali è occasionale.

Stroncatura — dicono gli autori stroncati — è sinonimo di invidia. I critici non perdonano l'ingegno né il successo, e, rabbiosi e ringhiosi, buttano l'acqua del dissenso sul fuoco dell'entusiasmo. (Compatite l'immagine: ma io non sono un autore stroncato). Chi è il critico? Un tizio il quale, chi sa perché, giudica a voce alta, nel nome di tutti. (Mentre gli autori, nel ridotto, giudicano a voce bassa, il nome proprio). Ma gratta il critico, e sotto ci trovi un poeta senza editore o un romanziere senza fortuna o un commediografo senza applausi o un regista senza compagnia: in altre parole, ci trovi un fallito: livido e vendicativo.

Stroncatura — decidono gli autori stroncati — è sinonimo di impostura. I critici hanno il naturale bisogno di mentire. Siccome il vero ingegno ha sempre successo — come l'ingegno di tanti autori dimostra — i critici hanno il naturale bisogno di consolarsi: e, per consolarsi, disprezzano: e chiamano « pessimo » l'ottimo, « mediocre » l'eccellente; pronti, si intende, a elogiare le opere fischiate. Le quali confermano un'altra, insidiosa teoria: che il vero ingegno non ha mai successo.

Ma io, qui, non stronco gli autori: stronco gli attori. E vorrei sapere: l'invidia, gli attori ai quali dedico le mie sorridenti censure? e che cosa invidia, poniamo, in Maurizio d'Amico o in Vittorio De Sica? e le attrici, alle quali dedico le mie orate impertinenze, è proprio vero che sono le vittime di un mio amore — chiamiamolo amore — non corrisposto? Vorrei sapere...

Oggi è la volta di Osvaldo Valenti: oggi — è più forte di me — devo stroncare Osvaldo Valenti. Ebbene: qual'è il segreto, maligno impulso che mi trascina a giustiziare — con la mia mannaia di inchiostro — il bellissimo, innamorante Osvaldo?

Dire subito che anch'io sono bello. Una bellezza — la mia — bernardesca: alla maniera, voglio dire, di Nerio Bernardi: una bellezza risoluta, austera, nobile: da antenato. Sono qui davanti allo specchio, e mi dico: Tabarrino mio, è davvero un peccato che tu non abbia scelto la fiorita carriera del divo. Hai uno sguardo spavento: somigli a quelle ampolle sulle quali è scritto «veleno». E «veleno» tu sei per le donne: turbi, sconvolgi, distruggi. Perché non hai fatto il divo, con il tuo «veleno» fotografico? Adesso tutte le ragazze avrebbero la tua immagine sotto il guanciale. Non vi sarebbe sogno donnesco senza la tua apparizione. La sera, negli educandati, non avrebbero bisogno, le istitutrici, di gridare: «signorine, silenzio: è l'ora di dormire»: ché le signorine non parlerebbero, nell'ansiosa attesa di un sonno colmo di te. Saresti come quel purgante che ammonisce: «voi dormite e io lavoro». Dormirebbero, le educande, e tu, sullo schermo dei sogni, continueresti la rappresentazione. Con quel tuo viso magro e severo di domatore; con quella tua slanciata, energica figura; e quella tua voce baritonale. Tabarrino mio, non c'è Osvaldo Valenti che tenga, davanti alla tua bellezza. Vuoi mettere? Osvaldo è di media statura, è rotondetto, ha la voce ronzante, gli occhietti vispi... Vuoi mettere i tuoi occhi, Tabarrino, larghi e profondi, che promettono orgie sotto la tempesta e viaggi a tariffa intera?

E' dunque pacifico che io non invidia la bellezza di Osvaldo Valenti. Né del nostro attore invidia la forza: l'agile forza, documentata da un famoso e vittorioso pugilato con un autista. Se io dovessi, a questo punto, raccontarti tutti i miei pugilati con gli autisti — e con gli strozzi — questa pagina non basterebbe. Sono, modestia a parte, il terrore degli autisti, l'incubo degli strozzi. Con gli autisti non mi riesce di pagare. «Voi siete bello — dicono — e la bellezza non ha tassametro. Consente l'omaggio della scarrozzata». Insisto, non vagliono, mi arrabbio, rispondono: e allora sono botte. Con gli strozzi, invece, sono io che dico: «La dignità non ha tassametro, né un prestito può tollerare un interesse. Consente che io, per non offendervi, mi trattenga quel venti per cento in più». E allora sono pugni.

E' un seduttore fortunato, Osvaldo Valenti, ma io non invidia nemmeno le sue seduzioni. Perché Osvaldo è un seduttore pellicolare; e io svolgo, invece, i miei fascini nella vita.

Fare il seduttore nei film è facile: non c'è merito: si recita una parte. E Osvaldo con il suo cappello piumato, la sua spada lucente, i suoi sproni, i suoi pizzi, i suoi destrieri, i suoi madrigali (scritti dal dialoghista) ha nel cuore delle donne via libera: le donne sullo schermo e le donne di platea. Ma nella vita — dove il soggetto non c'è, la parte non esiste, il dialoghista non soccorre, e i pizzi non servono e i destrieri nemmeno — ci vuole, per sedurre le donne, una bellezza, una esperienza, una forza magica che nessun truccatore, nessun regista, nessun libro può suggerire. Nemmeno quel libro di Marinetti: «Come si seducono le donne». Devo anzi alla lettura del libro marinettiano i miei giovanili insuccessi ancillari.

E allora, che cosa è Osvaldo Valenti? Un bello come tanti: non come me e come Bernardi: bellezze rare. Un seduttore che, per far breccia, deve mettersi in costume e studiare la parte: non un seduttore come me, in borghese e all'improvviso. Un pugnile che si è azzuffato con un autista: non un lottatore che ha steso al suolo centinaia di pneumatici e di cambiali. Un attore di media statura e rotondetto e un po' calvo, con la voce ronzante e gli occhi vispi: egregio, non nego, ma un tantino noioso, come i suoi personaggi.

E allora, o lettrici, che cosa è Osvaldo Valenti?

Il vero Osvaldo Valenti — bello forte e fortunato in amore — sono io, lettrici, non l'altro.

Tabarrino



La grande attrice tedesca Brigitte Horney

HERBERT HERING: BRIGITTE HORNEY

Herbert Hering è uno dei più autorevoli critici tedeschi. Siamo lieti di pubblicare questo suo scritto su Brigitte Horney.

Brigitte Horney, una delle più celebri e popolari attrici cinematografiche tedesche iniziò la sua carriera sulle scene. Mentre in generale le attrici abituate a un'attività teatrale impiegano parecchio tempo per convertire la loro mimica in quella più semplice e più naturale necessaria per il film, Brigitte Horney non ebbe bisogno di questo stadio di passaggio poiché in essa, sotto la veste professionale dell'attrice di prosa vivevano una seconda natura, una personalità e un istinto creati per il cinema. Dopo un periodo transitorio alla «Volksbühne» di Berlino, l'attrice infatti passò completamente al campo dell'attività cinematografica.

Brigitte Horney, come abbiamo detto, è artista nata. In lei si riscontrano latenti i pregi del carattere. Ella appartiene a quella ristretta categoria di artisti che sono in grado di rivelare la loro propria personalità. La sua azione è, come quella di tutte le grandi attrici cinematografiche, assolutamente spontanea. Le sue creazioni nascono da uno stadio di tranquillità quasi flemmatica. Agli inizi della sua carriera incontrò l'ostilità di più di un spettatore il quale trovava che ella avrebbe potuto essere più prodiga di sé stessa e che forse avrebbe fatto bene ad esprimersi con un linguaggio più chiaro. Senonché, come tutte le personalità, Brigitte Horney seppe imporre al pubblico la propria volontà e quest'ultimo dovette vedere e sentire come la Horney voleva.

Le parti interpretate da Brigitte Horney possono essere considerate una

per una come dei saggi mirabili di perfetta esecuzione artistica. In una delle sue ultime pellicole, intitolata «Mami liberate», nella quale l'attrice interpreta il ruolo di una contadina della regione dello Schleswig-Holstein, la cui naturale disposizione verso l'arte della scultura trova modo di rivelarsi profondamente attraverso la casuale conoscenza e il sentimento amoroso che da esat nasce per uno scultore molto di più di uno dei cosiddetti «tipi». La sua arte è germanica e allo stesso tempo internazionale. In lei si indovina il tipo della Germania settentrionale, quantunque i suoi occhi e i suoi capelli scuri facciano pensare ad altro. Si potrebbe ancora credere, a giudicare dai suoi caratteri somatici, che la Horney trae le sue origini da un paese asiatico, il che fa pensare che nella sua arte si siano fusi gli elementi orientali a quelli germanici in lei innati. Inoltre per la sua mul-

tiforme capacità di interpretare i più svariati personaggi di tutte le razze, si può pensare che nella sua personalità non manchino neppure tracce di carattere latino.

Brigitte Horney raggiunge i più alti effetti di interpretazione artistica attraverso una apparente passività. Essa è un'artista epica più che drammatica. La calma dei suoi lineamenti lascia infatti trasparire i moti violenti dell'anima. Essa conosce inoltre l'arte di far leggere il pubblico nei propri occhi e questa è una caratteristica della quale si riconoscono appunto le grandi attrici cinematografiche. Essa possiede quel fluido erotico, quell'influenza del proprio «io» sugli spettatori che superano la perfezione estetica di altre attrici e che danno alle sue interpretazioni un valore tale da porle nelle primissime posizioni della cinematografia internazionale.

Herbert Hering

MADRIGALE a Francesca Bertini

Sgargianti volatili acquatici
che cosa dite su i fiumi lontani?
perché narrate ai pigri caimani
pettegolezzi così antipatici?

«Se Diego Calcagno ti fa
una strofa, non puoi negarlo,
come un piacevole tarlo
ti punge la vanità...»

Sogghignano i marsupiali,
che dormono tra le folie
delle lucenti paludi australi,
di queste galanterie.

Oramai che rinfresca,
anche la starna si sbaglia
se annunzia nella boscaglia
un'ode per Paolo e Francesca.

Ogni Francesca, nel mondo
fiorito di tante camellie,
invano oggi attende un giocondo
grappolo di belle celie.

Quest'oggi mi punge vaghezza
di ripensare a una sola
Francesca, la grande bellezza
di quando andavamo a scuola.

Francesca Bertini, il mio cuore
adesso ritorna bambino

Prossimamente: Madrigale a Maria Denis.

e sogna il tuo grande splendore
avvolto nel bianco ermellino.

Francesca Bertini, è l'autunno.
Io sono il giovane che
l'amava. Quando ero un alunno
salavo la scuola per te.

Tu eri l'imperatrice
di quella cinematografia
prosperosa e felice
che se ne è andata via.

Ho ancora nell'anima il dramma
di quando, bruna e gloriosa,
sembravi una statua di fiamma.

Il tempo è ormai passato
crudelmente. Ma le vendette
le fanno le nuove maschiette
dal muso mal verniciato.

Perciò invano mille onorevoli
astri pugili rampicatori
attendono che li onori
coi bizzarri miei convenevoli
e invano raccontano strani
pettegolezzi molto antipatici
gli impauriti volatili acquatici
su i stupefatti fiumi lontani.

Diego Calcagno

Zelo sospetto

Dal «Giornale dello Spettacolo» riproduciamo questa nota che ci trova calorosamente consenzienti perché anche noi abbiamo varie volte — e anche di recente — denunciato episodi del genere:

«Cominciamo, brevemente, dai fatti. Da essi, poi, con uguale brevità, tratteremo qualche conclusione.

«Un giornale, mai redatto e mai stampato, che ora si spaccia per «cinematografico» dopo essersi saltuariamente, fino a ieri, interessato di «informazioni varie», pubblica la fotografia di un nostro ottimo attore, apponendovi in calce una didascalia scioccamente adulatrice. Trascorse appena quarantotto ore dalla non richiesta pubblicazione, l'attore in oggetto riceve, da un signore «mai-sentito-nominare» che si qualifica come il direttore del giornale, una telefonata di questo genere: «Avete notato la vostra fotografia? Bella, non è vero? Per questo servizio, voi ci dovete trecento lire».

«Vane le proteste del malcapitato. Il signor «mai-sentito-nominare» insiste con energia, fa notare che «la stampa cinematografica ha i suoi diritti», e infine minaccia. Nove volte su dieci il colpo riesce: o perché l'attore è ingenuo, o perché non ha voglia di discutere, o perché è candidamente persuaso che la pubblicazione possa giovare alla sua carriera.

«Ed ecco l'altro fatto.

«Il titolare dell'ufficio pubblicità di una delle nostre più note ed importanti case cinematografiche è invitato, da un signore «perfettamente sconosciuto anche al portafoglio» che si qualifica direttore dell'importante rivista XXX» altrettanto ignota, a riempire un questionario sulla composizione dell'azienda alla quale appartiene.

Vi aderisce, all'esplicita condizione che la pubblicazione avvenga gratuitamente, in quanto, agli effetti pubblicitari, la rivista in questione non ha la minima importanza. La risposta del direttore è esplicita: «La pubblicazione è gratuita». Trascorsi appena tre giorni, il suddetto signore ritorna alla carica. Questa volta, però, il discorso è diverso, riflette scopi meno ideali: «Voi dovete — egli dice — abbonarvi alla mia rivista».

«Quanto costa l'abbonamento?», oppone prudentemente il titolare dell'ufficio pubblicità. La risposta è immediata: «Trecento lire». E poiché la richiesta è coronata da un cortese ma netto rifiuto, ed ogni insistenza si rivela inutile, il direttore della sconosciutissima rivista perde le staffe.

«Voi non vi rendete conto», egli grida, «che l'atteggiamento del mio giornale nei vostri riguardi potrebbe cambiare, e allora...». A questo punto, per ovvie ragioni, la curiosa conversazione è interrotta ad iniziativa del funzionario della casa cinematografica.

«Questi i fatti, che sono scrupolosamente autentici e sommaramente antipatici. Perché se è vero che l'acquisizione della pubblicità è impresa faticosa che esige perseveranza e audacia, è altrettanto vero che non dev'essere consentito a misteriosi signori che, boriosamente e forse illecitamente, si qualificano «giornalisti», di raggiungere i propri scopi usufruendo di mezzi e sistemi che rinunciano a definire.

«Nel caso specifico, poi, della pubblicità cinematografica, occorrerebbe sorvegliare con attenta cura i molti, troppi, giornaletti che fino a ieri si sono occupati di apicoltura, giostra a vapore, tram a cavalli, ed oggi, d'improvviso, dimostrano per il cinema uno zelo spropositato.

«La pubblicazione dei nuovi giornali essendo vietata, accade di frequente che strane imprese editoriali girino l'ostacolo acquistando stranissimi giornali già esistenti, per trasformarli, manco a dirlo, in «organi cinematografici». Di questo passo, può accadere che, un bel giorno, anche «Il Lavandaro illustrato» si occupi — non a ti-

tolo gratuito, s'intende — dei problemi della nostra cinematografia.

«Questa sciagura è bene sia tempestivamente evitata».

Fin qui il «Giornale dello Spettacolo». Noi vogliamo aggiungere una brevissima considerazione, il difetto — secondo noi — è sempre nel manico. Se non fosse consentito al primo individuo che capita, non diciamo di occuparsi di cinematografia, ma addirittura di giornali e di giornalismo, certe cose non accadrebbero. Ci sono troppi giornali e giornaletti, troppi organi e arganetti: e si potrebbe, invece, risparmiare tanta carta preziosa. Con innegabili vantaggi dell'autarchia, del cinematografo e di questo nostro benedetto mestiere giornalistico.

Indulgenza

A giudicare dai successi che alcune recenti commedie italiane hanno avuto, si deve concludere che il pubblico sta diventando piuttosto indulgente. Dove sono andati a finire i bei fischioni di una volta, i dissensi, le discussioni, le polemiche d'arte? Oggi, con quattro battute graziose, con una trovatina centrale, gli spettatori si accontentano e se ne vanno a casa arcifelici. (E gli autori si adagiano tranquilli sull'utilità di fare una fatica maggiore di quella che occorre per mettere insieme le quattro battute graziose e la relativa trovatina. Tanto, gli applausi ci saranno lo stesso).

La lingua

Sul «Giornale d'Italia» è stata opportunamente ripresa la sacrosanta campagna contro le parole straniere che si adoperano ancora nella lingua italiana. Sacrosanta campagna: anzi, più che sacrosanta. Sottoscriviamo l'iniziativa e approviamo in pieno quanto scrive Alessandro Bacchiani. Un po' meno ci persuade, però, la lettera di Alberto Donaudy che lo stesso giornale pubblica insieme allo scritto del



La sempre grande e simpatica Dina Galli che vedremo nel film «La sia picchiellina» (Regia Vajda - Produzione Film).

Bacchiani, il Donaudy se la prende con le parole «film» e «fili» che sono entrate nell'uso a sostituire l'originale straniero e che ormai si leggono — egli dice — «in quasi tutte le cronache cinematografiche (anche in quelle del giornale che continua a chiamarsi «Film»)». Ora, a parte l'inesattezza dell'affermazione (noi, su «Film», abbiamo sempre scritto «film» per la semplice ragione che dopo polemiche e dibattiti non si è trovato di meglio) vorremmo ricordare a Donaudy che siamo stati proprio noi — noi personalmente — a tentare, qualche anno fa, e per vari anni di seguito, nelle cronache cinematografiche del «Resto del Carlino», il passaggio da «film» a «pellicola»; ma nessuno ci seguì per quanti sforzi facessimo, e «film» rimase «film». Se Alberto Donaudy ci volesse dare una mano, potremmo rinnovare oggi il tentativo.

Prima, però, vorremmo che il nostro amico ci dicesse come intende risolvere, lui, la questione del suo «Donaudy...».

Incredibile!

Un nostro lettore, in seguito alla pubblicazione della sua fotografia nella rubrica «Segnaliamo tipi di produttori» ha ricevuto — e ce la trasmette con un commento giustamente indignato — una comunicazione dell'«Ufficio stampa editori e scrittori» (Milano, Corso Genova 27) che dice testualmente così:

«Riceviamo in data odierna, da parte del sig. Vitaliano Camarca di Amantea una vostra fotografia e che voi aspirate alla carriera cinematografica e la preghiera di comunicarci in che cosa potremmo esservi utile per agevolare il Vostro desiderio. Vi avrà quindi detto il sig. Camarca che abbiamo qui appunto un regista cinematografico il quale presta quell'aiuto possibile agli aspiranti purché questi siano in grado di corrispondere con la volontà concreta e la passione. La prima cosa è che voi facciate uno studio tecnico e artistico dell'arte ed a questo proposito potete servirvi di un corso di studio per corrispondenza (giacché troppo costoso vi sarebbe frequentarlo di persona): sono lezioni scritte appositamente e di volta in volta a macchina, chiare e precise. Spiegano dell'espressione del viso, le posizioni, il gestire, l'incendere, la parola e unitamente riceverete una «scena» cinematografica sulla quale voi potrete esercitarvi nell'interpretazione applicando man mano

quello che vorrete imparare tecnicamente. Spiega il modo di «truccarsi», come comportarsi in «tableau» nei «primi piani», ecc. Tale corso preliminare consistente in un minimo di 10 lezioni costa L. 250 (starà poi a voi se lo riterete utile continuare nello studio per perfezionarvi). Appena riceveremo l'importo (o anche anticipo della metà) riceverete la prima lezione (le altre seguiranno settimanalmente) e anche l'apposito manuale stampato «Cenni sintetici dell'arte cinematografica» che vi sarà di forte ausilio nello studio. Manuale illustrato da fotografie «espressive», contenente cenni anche sul «sonoro», varie «scene» cinematografiche utili per l'esercizio di apprendimento e altre importanti notizie tecniche e artistiche per l'attore aspirante. E' un manuale rarissimo che difficilmente si trova in commercio. Anzi non si trova più. Per la pubblicazione della vostra foto su nostra rivista, con l'aggiunta di una «nota» riguardante il vostro desiderio di avviarsi e di presentazione alle Case, la spesa va da un minimo di L. 150 a L. 400, secondo la grandezza in cui si vuole pubblicare la fotografia (la nota conterrà una specie di esame fotografico che farà il regista). Detto quanto sopra non ci resta ora che dirvi che non dovete ritenere facile l'introduzione nel campo cinematografico. Questa carriera è bella ma pericolosa e richiede oltre che buon studio dell'arte e avere volontà, versatilità e adeguati mezzi finanziari; richiede tenacia e coraggio per superare quegli ostacoli che inevitabilmente un principiante può incontrare. E non deve mancare la Dea fortuna. Comunque ciò è affar vostro poiché il nostro compito e il nostro impegno finisce all'insegnamento secondo i vostri desideri pur dandovi ove occorra qualche consiglio per l'orientamento ai fini della introduzione. Come vedete piuttosto vi scoraggiamo ma preferiamo scoraggiarvi per non creare un illuso ignaro delle difficoltà da affrontare. Solo a queste condizioni il nostro regista si prenderà cura di coloro che a noi si rivolgono, fino anche a condurvi a Roma (a vostra spesa si intende se desiderate eventualmente fare qualche conoscenza dell'ambiente che può esservi utile per l'introduzione). Insistiamo dunque nello sconsigliarvi se non siete muniti di tenacia, mezzi e coraggiosi da colpi inevitabili dei primi passi. Appena ci farete pervenire l'importo per le lezioni riceverete il manuale e la prima lezione; o l'importo di pubblicazione per ordinaria. A parte vi abbiamo spedita una circolare contenente un «tagliando» per iscrivervi nella nostra famiglia letteraria. Nel caso di adesione godrete del 5% sui preventivi di cui sopra. Gradite distinti saluti. La Direzione.



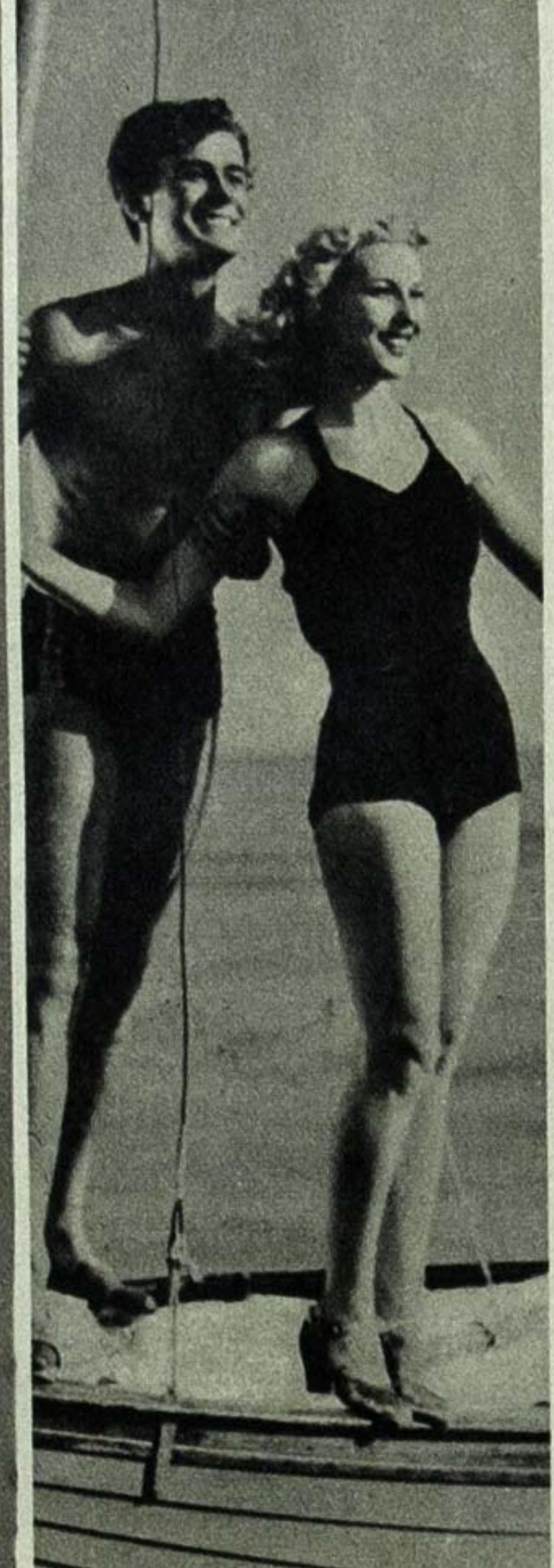
Luciana Dolliver, la simpatica e intelligente cantante della Rivista e della Radio.



Wolf Albach Retty in una scena del film musicale «Saluti da Vienna» diretto da Leopold Hainisch. (Produzione Tobis Cinema)



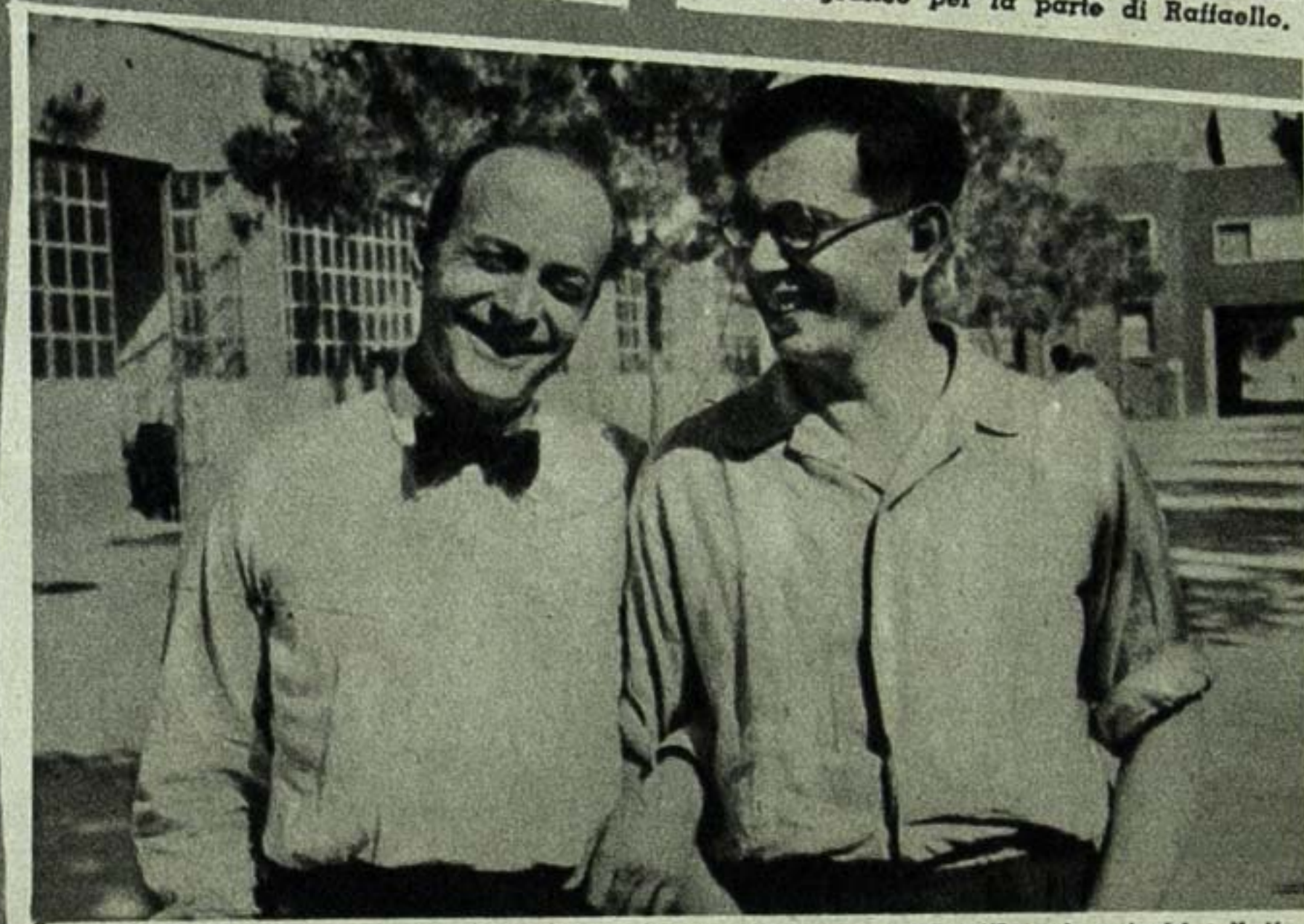
Conchita Montenegro e Giulio Stival in un'inquadratura di «Melodie eterne», diretto da Carmine Gallone per la produzione ENIC. (Fotografia Pesco)



Una scena de «L'ispettore Vargas» con Mariella Lotti e Massimo Segato. (Prod. Sovranica-Icon; distr. Generaline)



Charlotte Thiele, interprete principale del film Tobis «Un uomo sulla falsa via»



Osvaldo Valenti e Ladislav Vajda, interprete e regista de «La zia picchiastella», posano davanti all'obiettivo, soddisfatti del lavoro compiuto. (Sai Film)



Cesare Andri, un giovane attore proveniente dal Centro Sperimentale, in una studio fotografico per la parte di Raffaello.

GIORNI A ROMA

Antonio Meucci, il «mago di Clifton», è il glorioso ma disgraziato inventore del telefono, colui al quale lo scozzese Graham Bell è riuscito, in molti paesi del mondo, a strappare l'onore di avere ideato per primo quel potentissimo veicolo di civiltà.

Nel 1881 un decreto della Corte Suprema degli Stati Uniti d'America riconosceva a Meucci il merito dell'invenzione ma neppure questo è valso a sanare l'incomprensione e la rivalità che tanto fecero soffrire l'italiano. Il compianto Lucio D'Ambrò ha voluto, col suo soggetto, rivendicare il merito di questo scienziato fiorentino narrando, con viva intelligenza cinematografica, le peripezie e gli avvenimenti che lo sopraffecero. Il film che è di largo respiro e pieno di episodi umani, raggiunge momenti di profonda commovente, sapendo rimanere sempre molto fedele alla verità storica. E' stato abilmente diretto.

Chi legge il titolo dello «Stravagante dottor Mischa» si sente aprire il cuore ad una speranza: finalmente Mischa Auer è protagonista! Lo si potrà dunque vedere a nostro agio, senza misericordia, seguire le sue boccucce e le sue boccucce, esercitarsi in sincronia con lui a sgranare gli occhi come sull'orlo di un abisso, a impetirsi come in un corteo nuziale, a ricorrere agli strattagemmi più inverosimili. Ma, alla fine del film, dobbiamo riconoscere che Mischa, il caro impagabile Mischa, che neppure qui sa tradire la nostra aspettativa, non è il solo protagonista del film: altri protagonisti ci sono: e precisamente quei sei scugnizzi scatenati che già avevamo conosciuto nei «Ragazzi della strada» e che debbono la loro fama a un film di tre o quattro anni fa: «La strada senza sbocco». Sei terremoti, sei manigoldi della peggior risma, sei pazzi indavolati, eppure sei tesori che possono stare certi di non aver al mondo chi possa far loro concorrenza.

In questo film Mischa è il medico e i sei scugnizzi sono la medicina che egli somministra all'apatico Rodolfo, il signorinello che se ne sta a letto, affetto da indolenza, pigrizia e «signorilità». Questi sei terremoti riescono, naturalmente, a buttar fuori dal letto Rodolfo, a farlo tuffare vestito nel lago, a farlo cavalcare nella melma, a farlo quasi diventare birbo come loro e vi riescono con molta maestria.

Vice

Uno qualunque - Roma

La vostra lettera mi ha messo Maria Denis — ovvero il miele — in bocca. Siete stato a letto di avermi accolto «Film», il più grande delle mie lettere aperte, e le sentite che l'Accademia bandisce un referendum per stabilire che il miglior umorista italiano — di dare il vostro voto a me. Supponendo che fosse consentito anche ai candidati di votare, potrei dunque fare affidamento su due voti complessivi e tentacolari. Bene, vi ringrazio, ma ritengo che sia meglio lasciare le cose come stanno. Nella scala zoologica, per aggressività e ferocia, l'umorista viene subito dopo la murena; intusius che un premio al migliore umorista potrebbe suscitare incidenti, che si concluderebbero con la distruzione della specie. Indubbiamente l'Accademia, che si compone anche di famosi naturalisti, lo sa. Cambio discorso, se non vi dispiace. A quei film americani che desiderate vedere dove, ve ne proprio rinunziare. Col loro produttori — donnatissimi ebrei — abbiamo rotto ogni rapporto. Ciò significa che tutta l'Europa boicotta ormai i loro film; i dollari nelle tasche di Mayer e compagni diventeranno sempre più esangui e spruti di modo che le sue rose maestranze un bel giorno appenderanno che il principale ha venduto i locali a un fabbricante di birra ed ha passato la frontiera con la cassa. Auguri ai signori Clark Gable, Myrna Loy, ecc. La vostra definizione della Denis non è un pubblico parla di Maria Denis, bruno e biondo in una sola roba, con una falsa etichetta per trarre in inganno il pubblico. Ma i suoi occhi — spia infallibile — rivelano il contenuto: fuoco!; al pubblico volentieri la vostra definizione, ma debbo dirvi in coscienza che la trovo un po' involuta e faticosa. Il finale specialmente, do-

7a + 7c - Agrigento

Dal fatto che ho potuto leggere la vostra lettera sarà facile arguire che passo un piacevole periodo. Che cosa che le lettere mi consolano, esse non vedono in me che indiscrezioni su Gino Cervi e ghiotte notizie di De Sica. Non posso pensare senza conseguenze al sorriso di De Sica; in queste sere di oscuramento è proibito al Vostro, immagino, Uomini come De Sica e come Rigatto, uomini con una torcia in bocca, possono leggere il giornale alla luce del loro stesso sorriso; ma le lettrici suppongono che io sappia di loro molte altre cose più importanti, e chiedono chiedono. D'accordo su Archimede. Riti, in tutti gli scienziati del suo tempo e disse: «Dati un punto d'appoggio e vi sollevate il mondo». E che cosa accadde? Che tutti coloro che avevano un punto d'appoggio si alzarono e uscirono in punta di piedi. Chi giudica i copioni per «Film»? Nessuno, perché «Film» si occupa solo di commedie già rappresentate. Un copione, finché non è stata rappresentata, non è neppure una commedia, è soltanto un fatto personale (e che può avere le più spiacevoli conseguenze) fra il suo autore e lo spirito di Goldoni.

Angelo Muzzu, Padova

Vi ringrazio per le lodi a «Film», siete molto gentile. Le fotografie che potete richiedere sono quelle pubblicate nei nostri ultimi cinque numeri del giornale. A titolo di rimborso delle spese di spedizione dovrete inviare L. 2.80 per le foto apparse in copertina e nel paginone e L. 1.80 per tutte le altre.

Ammiratrice di Navarra

Sarò più chiaro questa volta. Fotografie dell'arrivo di Ramon Navarro a Roma apparvero nel numero 12 (23 marzo); nel numero 13 (30 marzo) pubblicammo un'intervista, infine, nel numero 20, un'intera pagina fu dedicata a scene di film interpretate da Navarro. Più tardi, di quel non poteva essere, come disse quel pugilista dopo aver scaraventato l'avversario, mediante un formidabile «diretto», nell'unico posto vuoto della terza fila di poltrone.

Ammiratore A. G. N.

Non è affatto vero che il primo romanzo pubblicato su «Film» sia quello attuale della Peverelli: ne pubblicammo precedentemente uno del povero D'Ambrò che ebbe molto successo e uno di Federico Kermendi, che ebbe altrettanto successo. Non capisco perché non ne vediate la consistenza: se un romanzo cinematografico non appare in un giornale cinematografico, dove deve apparire, in una drogheria?

Talsavvò - Messina

Sirano pseudonimo, non vorrei che mi tornasse in mente stasera, all'ora di addormentarmi. Mi dispiace che il maggior costo del numero di «Film» vi abbia procurato delle noie col giornale, al quale non si poteva pagare più di 1.20. Gli uomini sono schiavi delle abitudini, mi i giornali no. Una altra volta, annunziando il numero, accennammo anche all'occasione: l'aumento di prezzo; in tal modo voi potreste sbalordire il giornale per la noncuranza con cui gli porgerete le due lire mormorando «Il resto è per voi», e concluderete l'acquisto senza spargimento di sangue. Starei per salutarvi, ma vedo che mi rivolgete una domanda dalla cui risposta mi avvertite che dipenderà il vostro giudizio sulla mia arguzia. La domanda è: «Se non ci fossero i lettori, «Film» dove andrebbe a finire?». Vi rispondo che non lo so. Vi rispondo che se non fossero mai esistiti lettori, un bel giornale come «Film», iniziando le sue pubblicazioni, li avrebbe inventati, infine vi propongo un patto: voi, vi impegnate di aspettare un'occasione migliore per giudicare la mia arguzia, ed io faccio lo stesso per quel che riguarda la vostra intelligenza.

A. P. Bandi

Non vedo perché dovrei ridere dei filodrammatici. Uomini per i quali i fischi o applausi non hanno un equivalente in denaro, meritano tutto il mio rispetto. Talvolta ho disapprovato rumorosamente Ruggero Ruggeri, ma durante l'unica recita di filodrammatici alla quale moltissimi anni fa mi capitò di assistere, mi dissi che non ero in grado di fischiarlo. Davanti a «I due sergenti». Nella vita privata, uno di quei sergenti era lattato, l'altro aiuto contabile; ma entrambi portavano la sciabola come avrebbero portato la coda. Si intuiva che in qualche anno, usufruendo di vasti terreni battuti per allenarsi, ciascuno di essi sarebbe forse riuscito a condurre con sé una sciabola senza inciamparvi. Verano momenti in cui la sciabola del sergente più basso di statura insinuava la punta in qualche fessura del palcoscenico; e ciò avveniva sempre quando egli doveva lanciarsi verso qualcuno o verso qualche cosa. Più il piccolo sergente tirava, più la sciabola, solidamente infilata, resisteva. «Forza — urlava il pubblico. — Un colpo secco!». Il volto del piccolo sergente esprimeva una rassegnata costernazione, stranamente simile a quella di un cavallo che, essendosi fermato in salita, aspetta le frustate. L'idea di tornare indietro, e di distinguere la sciabola, non gli passava neppure per la mente. Veniva abbassato il sipario, e sulla fessura del palcoscenico si collocava un tavolinetto; così il dramma poteva proseguire fino alla scena in cui i due sergenti insistono a vicenda nella sua idea, che è quella di sacrificarsi per l'amico. Le battute lo sanno molto bene. «Se non debbo morire, io — venivano pronunziati col tono che due amici generalmente adoperano presso la cassiera di un bar, impegnando una cortesia per pagare l'aperitivo. Insistendo senza convinzione nel proposito di morire per l'amico, ciascuno sergente sog-

Elisa Pentacchi - Sesto

L'idea del film sulla Duse ritengo che fu poi abbandonata. L'altro film si sta girando.

Goffredo Mameli - Arco

La vostra lettera è stata sollecitamente trasmessa a Maria Denis. La vostra definizione di quella attica, e cioè «Maria Denis: un disegno di Boccassile al quale il mago Bacù del «Mara Aurelio» abbia dato vita» non mi entusiasma. Diciamo che coinvolge troppi giornali in ciò che afferma. Pen-

Posta Militare N. 9

Grazie della simpatia per il giornale, che si propone di piacervi sempre di più. A Maria Denis scrivete presso «Film», che trasmetterà. Naturalmente essa sarà lieta di mandare una sua fotografia a un ammiratore in grigioverde.

Alie lettrici

che desiderano diventare madrine di guerra di nostri valorosi combattenti segnalano questi altri nomi: «Armieri De Racio Giuseppe, Pallastini Antonio e Pecorari Mariano, montatore Remito Antonio — Intendenza Aeronautica, Posta Aeronautica 23, Bengasi».

A. S. 15 - Correggio

Siete «ballerino sulle punte» e mi chiedete se ciò può facilitarvi l'ingresso nel mondo cinematografico. A prescindere dal fatto che i «balli sulle punte» li

Mina Furlotti - La Spezia

La vostra lettera ad Assia Norris è stata trasmessa.

L. M. - Pisa

La penso come voi su quel film. Sarebbe ora che i film abbagliati cominciassero ad avere il loro peso sulla carriera di registi e produttori. Il cinematografato non è più in una fase di esperimento, dovrebbe ormai regolarsi sulle sue gambe. Chi ha al suo attivo unicamente film abbagliati dovrebbe essere automaticamente accompagnato all'uscio e pregato di non farsi più rivedere. Basta col film che si sono risolti in un disastro, ma nei quali c'era qualche cosa, qual-

Felicità Colombo - Parma

Mi rallegra apprendendo che mi considerate un vero gentiluomo. Ciò mi si dice spesso, generalmente tutte le volte che mi si priva ingiustamente di qualche cosa. Io penso che il gentiluomo ideale, perfetto, o meglio il gentiluomo che riesce a farsi considerare tale da tutti, non esiste: altrimenti egli dovrebbe essere un signore al quale fosse stata tolta anche la camiciola. Siete molto gentile, e vi auguro di conservare umorata, «anche per mezzo tutte le avversità della vita»; ma con l'umorismo, credetemi, non si riesce a vincere nessuna avversità della vita, neppure quella di essere un umorista.

Mina Furlotti - La Spezia

La vostra lettera ad Assia Norris è stata trasmessa.

L. M. - Pisa

La penso come voi su quel film. Sarebbe ora che i film abbagliati cominciassero ad avere il loro peso sulla carriera di registi e produttori. Il cinematografato non è più in una fase di esperimento, dovrebbe ormai regolarsi sulle sue gambe. Chi ha al suo attivo unicamente film abbagliati dovrebbe essere automaticamente accompagnato all'uscio e pregato di non farsi più rivedere. Basta col film che si sono risolti in un disastro, ma nei quali c'era qualche cosa, qual-

Felicità Colombo - Parma

Mi rallegra apprendendo che mi considerate un vero gentiluomo. Ciò mi si dice spesso, generalmente tutte le volte che mi si priva ingiustamente di qualche cosa. Io penso che il gentiluomo ideale, perfetto, o meglio il gentiluomo che riesce a farsi considerare tale da tutti, non esiste: altrimenti egli dovrebbe essere un signore al quale fosse stata tolta anche la camiciola. Siete molto gentile, e vi auguro di conservare umorata, «anche per mezzo tutte le avversità della vita»; ma con l'umorismo, credetemi, non si riesce a vincere nessuna avversità della vita, neppure quella di essere un umorista.

Mina Furlotti - La Spezia

La vostra lettera ad Assia Norris è stata trasmessa.

L. M. - Pisa

La penso come voi su quel film. Sarebbe ora che i film abbagliati cominciassero ad avere il loro peso sulla carriera di registi e produttori. Il cinematografato non è più in una fase di esperimento, dovrebbe ormai regolarsi sulle sue gambe. Chi ha al suo attivo unicamente film abbagliati dovrebbe essere automaticamente accompagnato all'uscio e pregato di non farsi più rivedere. Basta col film che si sono risolti in un disastro, ma nei quali c'era qualche cosa, qual-

Giuseppe Marotta

Gino Cervi

in "Melodie eterne", il nuovo film diretto da Carmine Gallone e prodotto dall'Enic per l'organizzazione di Giuseppe Amato (Fotografia Pesce)

PALCOSCIENZI DI ROMA

"Artemisio"

Terzo successo della compagnia di Mario Ferrari. Dopo una commedia psicologica (*La bugiarda*), e una commedia romantica (*Romanticismo*) ecco una commedia ironica: *Artemisio* di Gaspare Cataldo. Il fatto è presto raccontato. Alberto Verdesi alcuni anni fa ebbe salva la vita, che stava per perdere nei flutti del mare davanti a San Remo, per opera di un valido nuotatore che, come lui, passava la stagione nella ridente spiaggia. Il salvatore, che evidentemente non diede allora molta importanza all'avvenimento, dopo avere deposto il Verdesi sulla spiaggia, lo abbandonò alle mani degli specialisti in respirazione artificiale e se ne andò senza nemmeno aspettare i ringraziamenti. Per molti anni, in casa Verdesi si è parlato di questo strano e disinteressato salvatore, al quale non è mai stato possibile dire nemmeno un grazie. Un eroe della discrezione. Ma ecco che il salvatore compare, inatteso, in una villa di Cortina, dove la famiglia Verdesi passa la stagione estiva, annoiandosi, come accade in tutte le villeggiature di famiglia. Si chiama Artemisio Monti, è un uomo di mondo, simpatico, piacevole, buon conversatore. Il suo passato discretissimo, non avrebbe mai fatto pensare in lui la indiscrezione della quale dà prova fin dalla prima conversazione.

Se lo si invita a colazione, egli pretende una camera per passarci quindici giorni, e precisa che questa camera sarebbe preferibile a mezzogiorno. Si può negare ospitalità al salvatore? No, davvero. Se il Verdesi mostra cordialità ed entusiasmo, Artemisio pretende di trattare e di essere trattato col tu. Insomma, due minuti dopo la sua apparizione, egli riempie tutta la casa, la preoccupa, la mette in soggezione, tanto più che egli non si accontenta di quel che gli si dà; trova che manca sempre qualche cosa. Ma egli è simpatico ed entra nei favori delle donne. Già, la moglie di Verdesi crede di capire che egli non è affatto il salvatore. E' una scusa per fare la corte a lei. Lo ha riconosciuto. Non è la prima volta che quest'uomo la onora di attenzioni. A Venezia, per esempio. Non è vero? Artemisio non riesce a collocare parola. La moglie di Verdesi, stabilisce questo segreto sentimentale con l'ospite, inizia nei suoi riguardi un contegno dei più lusinghieri. C'è alla villa una signora attempata, a cui la vista di Artemisio, non potendo suscitare sentimenti più vivaci, risveglia la corda della maternità. E' una ricca signora, cognata del salvatore, che prende addirittura Artemisio sotto la sua protezione. C'è nei dintorni una vedovella sentimentale, inconsolabile, ma in cerca perenne di consolazioni, ed anche questa si innamora di lui. Soltanto gli uomini gli sono ostili. Il salvatore trova che l'indiscrezione di Artemisio sorpassa ogni limite specialmente quando s'avvede dell'interessamento della moglie. Verdesi non è più da molto tempo un marito affettuoso, anzi della moglie s'era dimenticato, ma il vedere questo romanizzato sia pure innocente ma pericoloso, lo irrita e lo sveglia. Quanto al cognato, che pure è con la famiglia in villeggiatura, uomo sospettosissimo come tutti coloro che si dedicano alla lettura dei libri polizieschi, egli non fa che sorvegliare in tutti i modi l'ospite nel quale sospetta chi sa quali losche macchinazioni. Tra questi amori e questi odi, Artemisio passa le sue giornate, deliziosamente rapito dal fascino della montagna, dove da tanti anni desiderava di ritirarsi a riposare per qualche tempo. Sarebbe quasi felice, se il contegno delle donne non irritasse gli uomini e se gli uomini fossero un po' meno sospettosi e guardinghi.

A un certo punto, si presenta ad Alberto Verdesi un signore distinto, nobile, elegante. E' il salvatore, il vero salvatore e il pubblico lo intuisce appena lo vede arrivare in scena, il salvatore che aveva un segreto, Artemisio, del quale si era dovuto liberare per mancanza di fondi. Nell'ora della penuria economica, tutti e due, principale e segretario, avevano avuto la stessa idea, di sfruttare quella buona azione. L'uno a insaputa dell'altro avevano pensato di presentarsi a Verdesi per riscuotere quel vecchio credito morale. Artemisio, più svelto, era arrivato prima. Il gioco si scopre e i due lestofanti partono insieme, lasciando Verdesi indignato, ma innamorato della moglie.

Come si vede, la commedia non ha pretese estetiche, filosofiche, poetiche, intimiste, surrealiste. E' una commedia che vuol divertire e divertire. Scene rapide, svelte, dinovole, graziose, tenute vive da un dialogo sempre fresco e discorsivamente agile. Merito del Cataldo è di non avere mai oltrepassato i confini dell'ammabile ironia. Era facile lasciarsi prendere la mano e cadere nella farsa, con i vizi giuochi dell'arguzia. Il buon gusto è stato sempre rispettato ed è per questo che il pubblico ha fatto alla nuova commedia di Cataldo la migliore accoglienza. Cinque o sei applausi a tutti gli atti.

Quanto alla esecuzione, bisogna premettere che la compagnia di Ferrari non è stata costituita con intendimenti comici. Anzi è evidentemente orientata verso il drammatico. Ma questa commedia comica è talmente composta e misurata, che, anche una compagnia di questo genere, può eseguirla con successo, come si è veduto. Il Ferrari possiede toni sicuri di persuasiva ironia e qui l'ha dimostrato. Il Carini ha dato vita a un personaggio molto gustoso, quello del cognato diffidente. Gli altri tutti hanno sostenuto con molto garbo le loro parti.

Gher.

Notiziario teatrale

Cesare Meano annunzia imminente la «prima assoluta» di tre nuove commedie: *Millelma seconda*, a Roma, per la Compagnia del Teatro Eliseo, regia di Pietro Scharoff, allestimento di Benois; *Avvenire con Don Chisciotte*, a Milano, Teatro Odeon, per la Compagnia di Mario Ferrari, regia di Pietro Scharoff, allestimento di Calvo; *Melissenda per me*, a Francoforte sul Meno, Teatro Municipale, nella versione tedesca di Kurt Sauer (*Die Enttäuschung der Melissende*).



Germana Paolieri e Rossano Brazzi, interpreti del film Lux "La forza bruta". Sotto: Armando Falconi in una inquadratura del "Don Pasquale" (Cinecittà-Generaldine).

IDEE E PROGETTI DI CARMINE GALLONE

Il grande progetto per fare "Cristoforo Colombo" - Il programma del prossimo anno: tre grandi film

Carmine Gallone è, fra i nostri registi, il solo che si preoccupi anche della parte produttiva dei suoi film, potendo proporsi un intero programma di lavoro senza dover preoccupare della ricerca del produttore tanto intelligente da capire le sue idee, le sue esigenze, i suoi intendimenti su un determinato programma da seguire.

Questa «libertà di movimenti» gli consente di seguire una precisa logica nel susseguirsi dei soggetti e degli interpreti e dei collaboratori da lui scelti, il che semplifica sempre il suo lavoro, rende più agevole la realizzazione dei suoi progetti: ecco, ad esempio, Alida Valli che Gallone dopo aver «educato» per «Manon Lescaut», ha richiamato per «Oltre l'amore»; ecco Titina Rota i cui costumi, dal «Verdi» a «Melodie eterne», continuano a vestire i personaggi dei film di Gallone; ecco Guido Cantini che, come sceneggiatore, già conosce a menadito ciò che Gallone desidera e può, quindi, seguirlo passo passo durante tutta la preparazione dell'opera.

Gallone è già al quarto grande film dell'annata: lanciata «Manon Lescaut» e finiti «Oltre l'amore» e «Amami, Alfredo!» prima ancora di poter godere il successo veneziano della sua fatica, era già immerso in «Melodie eterne», il grande film su Mozart che da molto tempo egli desiderava di realizzare e la cui lavorazione è stata sempre rimandata per ragioni estranee alla produzione ma inerenti a speciali esigenze di interpretazione.

Oggi, a Cinecittà, Gallone si è concesso una breve pausa alla lavorazione del suo «Mozart» (cioè «Melodie eterne») per vedere in una delle sale di proiezione di Cinecittà, i quadri alla Wateau del suo film.

Conchita Montenegro è sullo schermo e la sua maschera tanto espressiva è sublimata da un sentimento altissimo. Basterà questo primo piano che adesso ci appaia nelle diverse riprese che sono sottoposte alla scelta del regista per individuare la immensa cura che Gallone mette a dirigere i suoi attori e a risolvere ogni più piccolo problema inerente alla realizzazione delle singole e minutissime idee.

Ma come avete potuto, voi che lavorate con tanta cura e, osiamo dire, con tanta minuziosità, realizzare in un anno tre film così importanti? — gli abbiamo chiesto.

«Possiamo anzi dire che i film sono quattro, poiché «Manon Lescaut» è uscita nel '40, se pure è stata preparata nel 1939. Ma nessuno dei quattro film era frutto di un solo anno di preparazione. La sceneggiatura di «Melodie eterne», alla quale anch'io ho messo mano, era già in gestazione mentre giravo, figuratevi, «Il sogno di Butterfly». Mariska e Cantini erano già da allora all'opera per la stesura del primo copione, e, quindi, non una improvvisazione recente ma un'accurata preparazione di lunga data mi ha permesso di procedere con ordine di tempo alle mie realizzazioni. E così vi dirò che anche per il nuovo programma che adesso, per sommi capi, vi esporrò, tutto è già disposto e nessun film arriva nei cantieri di Cinecittà se da almeno un anno non è già in incubazione.

— E le vostre sceneggiature sono mi-

nissime. Questa di «Melodie eterne», ad esempio, dimostra che il film sarà assai lungo e d'impegno superiore agli altri.

«Sì, il mio «Mozart» rappresenta la realizzazione di un sogno d'arte e sono lieto che esso possa nascere per merito di una produzione di Peppino Amato, mio vecchio amico.

— E i «Film Storici»?

«Già, per una volta «tradisco» la mia stessa Società. Ma Amato, benché io faccia di tutto per non... mandarlo in rovina, ha messo a mia disposizione la stessa larghezza di mezzi che mi offrono i «Grandi Film Storici», e non è poco dire.

— Il programma della vostra Società è già pronto, dicevate?

«Certo. Il programma 1941-42 è già in preparazione e sappiamo fin d'ora, con certezza, che realizzeremo tre film. Il primo è ricavato da un grande romanzo tedesco, e lo sta sceneggiando Guido Cantini. Il secondo è un tipo di film musicale completamente diverso da quelli fatti da noi sino ad ora, e lo scrive Ernesto Mariska a Vienna. Il terzo, un grande film storico avventuroso, è tratto da un celebre lavoro letterario, e durante la stagione invernale intendo sceneggiarmelo personalmente.

— E potete già confidarmi i titoli di questi tre film?

«No, i titoli non ve li posso dire.

— Per discrezione?

«No, per... superstizione. Lo confesso; sono superstizioso. Ho sempre paura di veder annunciato il titolo di un film mio perché, di solito, quando si annuncia in precedenza un titolo, il film rimane arenato proprio... a quel punto di partenza. Vi posso dire una cosa molto interessante: per i tre film in parola sono già stati stanziati ben nove milioni... Ma poiché volete proprio conoscere un titolo, vi dirò quello del film destinato alla stagione 1942-43, anch'esso già definito in tutti i particolari della sua produzione: «Cristoforo Colombo». E' un film al quale penso da diversi anni e per il quale ho da molto tempo creato un'apposita società, la «Colombo Film».

— Siete costante nelle vostre idee.

«Certo? E questa del «Colombo» non poteva e non doveva naufragare; e sarà realizzata nel 45° anniversario della scoperta dell'America.

Anche lo schema di sceneggiatura è già pronto, e non da ieri. Il fabbisogno finanziario questa volta ascende alla bella cifra di dodici milioni di preventivo...

— Dodici milioni?

«E' proprio questo fatto che mi ha costretto a rimandare sempre il progetto: ma non vi ho rinunciato e adesso ho la certezza di superare anche questa difficoltà per creare un'opera che intendo alzarsi al massimo livello della nostra produzione.

— E allora «Cristoforo Colombo» conquisterà Venezia.

«Sono contento dell'accoglienza fatta ad «Oltre l'amore» dal pubblico veneziano, e sopra tutto lieto che, come per «Casta diva», per «Scipione» e per «Verdi» e per «Butterfly», ci sia stato qualche scontento e molte discussioni. Queste ultime sono sempre state di buon augurio per la carriera dei miei film. E' una verità che potete constatare da voi stessi.

Bartol.

forza bruta"

GLI ULTIMI Lombanchi

Tempi felici dell'infanzia - La ballerina sul trapezio - L'uomo dal braccio di ferro

Ai tempi felici della nostra infanzia abbiamo avuto un morbosissimo interesse per i misteri che si nascondevano sotto le tende del circo equestre. Non fu una sola volta che — forzando il nostro istinto di piccoli risparmiatori — sacrificammo gli spiccioli conservati nel salvadanaio per frequentare la balconata del circo. E attorno alle tende e ai carrozzoni immolavamo anche i giorni della scuola. La curiosità era talmente viva in noi da farci dimenticare perfino l'ora del pranzo. Rincasavamo solo quando gli stimoli della fame si facevano sentire con insistenza. E, insieme alla minestra raffreddata, trovavamo un buon antipasto di scapaccioni: il nostro ritardo lasciava supporre senza alcun dubbio che avevamo preferito un divertimento immediato agli obblighi della scuola.

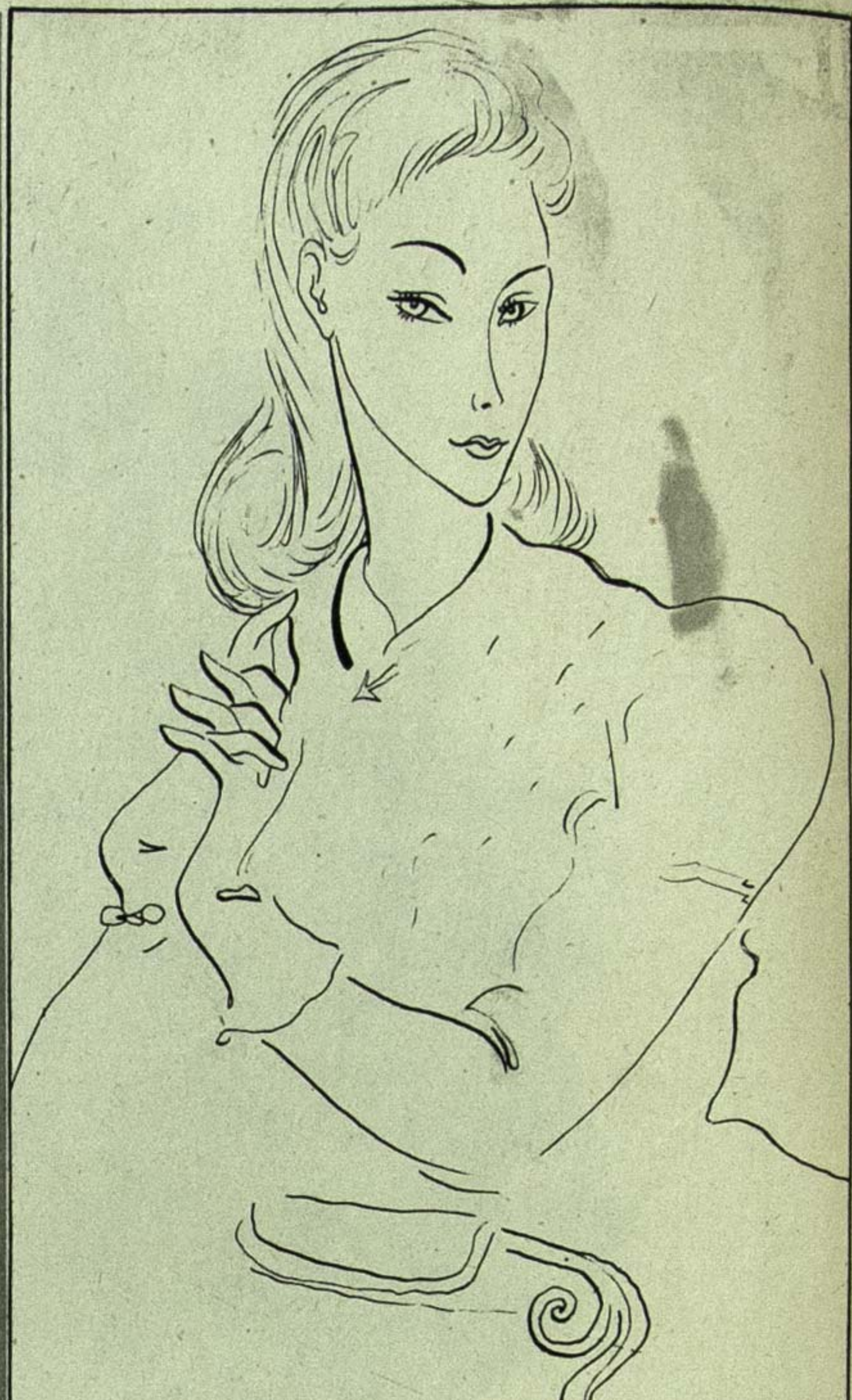
Il circo equestre è quindi legato ai nostri ricordi giovanili da alcuni particolari indimenticabili. Non ci bastavano le tre ore serali trascorse col naso per aria ad ammirare le prodezze del trapezista e della sua splendida compagna e tutti gli esercizi di equilibrio dei cavallieri. Noi eravamo attorno al circo ogni giorno, e di buon mattino, per assaporarne interamente il fascino avventuroso e romantico. Tutta la vita del circo aveva per noi un interesse eccezionale; finanche la toletta mattutina delle bestie e degli uomini. Assistevamo alla loro colazione, ascoltavamo i loro discorsi, finché la nostra assiduità non veniva premiata col nobile gesto di farci intervenire alle prove del trapezio e dei vari giochi.

Tutti questi ricordi della nostra infanzia ci sono tornati alla memoria qualche giorno fa, come se avessimo compiuto un improvviso e inaspettato passo indietro nel tempo. Non assistevamo a uno spettacolo di circo equestre dall'epoca che abbiamo rievocata più innanzi. Né sappiamo dire in che modo ce ne allontanammo, dal momento che ne eravamo affascinati in maniera inguaribile. Ma l'altro giorno, entrando in un teatro di posa di Cinecittà, questo nostro piccolo mondo dimenticato ci si è presentato davanti agli occhi come per un incanto. E non dovemmo fare sforzi di immaginazione per ricordare il tempo felice della nostra infanzia. Vi era davanti a noi il vecchio e caro circo equestre, con i suoi cavalli, i suoi trapezi vorticosi e le bellissime ballerine dal corpo flessuoso. Tutt'intorno, una gran massa di gente vociava confusamente, si agitava senza tregua. Non bastò la nostra perizia di cinematografari consumati a farci rendere esatto conto del luogo in cui ci trovavamo. Restammo per un attimo disorientati, credendo in un'improvvisa e fantastica apparizione. Poi tardi, riconoscendo sotto il pittoresco costume di una trapezista la bella Maria Mercader, incominciammo a veder chiaro e ricordammo di essere penetrati nel padiglione di un teatro di posa e non sotto la tenda di un circo equestre.

In quel teatro di Cinecittà si giravano dunque le scene del nuovo film della produzione Lux, *La forza bruta*, ricavato da una notissima commedia dell'autore spagnolo Giacinto Benavente. Carlo Ludovico Bragaglia, regista del film, — aiutato dalla valorosa collaborazione dell'architetto Gastone Medin e dell'arredatore Gino Brosio (un artista dotato di un'eccezionale misura e di buon gusto) — ha ricostruito con una fedeltà impressionante il pittoresco e colorato ambiente del circo equestre nel quale ha luogo la drammatica azione del film.

Il clima, il famoso clima che fa spesso impazzire i tecnici dello schermo, era questa volta creato minuziosamente in ogni piccolo particolare. Non si trattava unicamente di introdurre nel teatro di posa i soliti buffoni del circo, oppure di innalzare una pista e di attaccare al tetto i tre o quattro trapezi necessari. Nel teatro di posa di Cinecittà erano tutti quei piccoli segni caratteristici che potevano rendere nel complesso l'atmosfera ambientale: piccoli accorgimenti della tecnica e dell'intelligenza dei realizzatori. Vi era anche quell'aria fumosa, carica di quel profumo dozzinale proprio dei locali adibiti a spettacolo; vi erano, sparsi, con eccezionale misura, i curiosi ninnoi e i costumi stravaganti dai quali la gente del circo equestre non sa separarsi. Germana Paolieri — che pure avevamo riconosciuta sotto le spoglie di trapezista — era abbigliata in maniera nuova e grossolanamente ricercata, come un'autentica artista del trapezio, Juan de Landa, l'ottimo attore spagnolo che ha preso parte a molti film della recente produzione nazionale, impersonava la figura del lottatore, era uno di quei caratteristici «braccio-di-ferro» che ci facevano andare in visibilio quindici anni fa. Guascone e arrogante, Juan de Landa si era impadronito della sua nuova parte con un entusiasmo più che raro. Le altre figure che componevano l'eccezionale quartetto erano rappresentate da Rossano Brazzi e da Maria Mercader; Brazzi era il cavallerizzo affascinante, adorato dalle compagne di lavoro e dalle frequentatrici del circo; fiero della sua maschia bellezza e delle sue fortunate conquiste amorose. La parte della candida fanciulla, della ballerina insidiata dal cavallerizzo, era sostenuta da Maria Mercader, bella e leggiadra attrice del cinematografo spagnolo, che ha già interpretato una parte di responsabilità nell'altro film Lux *La gatta di papà Martin*.

Servendosi di un complesso di attori così imponente e di una trama densa di drammaticità, Carlo L. Bragaglia sta realizzando un film di grande interesse in un ambiente pieno di sorprese. Di questo si convinceranno anche gli spettatori italiani, quando saranno chiamati a giudicare il film che la Lux conta di presentare nella stagione cinematografica 1940-41.



UNA NUOVA NOTA NELLA PROFUMERIA

Tabacco d'Harar il grande successo del giorno, non è una colonia, non è un'essenza, ma una nuova felicissima combinazione che della colonia ha la freschezza, del profumo la fragranza e la persistenza. È adatto per uomo e per signora.

I competenti considerano Tabacco d'Harar quanto di meglio l'arte del profumiere ha creato in questi ultimi tempi e le signore eleganti in Italia o all'estero lo preferiscono a molti dei più celebri profumi stranieri.

h. vi. em me

PROFUMI E PRODOTTI DI BELLEZZA, MILANO

**CREME
CIPRIE
LOZIONI
BELLETTI**

ACCADEMIA SCIENTIFICA
DI BELLEZZA

S. A. P. - SOC. ANON. PROFUMERIE
VIA ARSENALE, 4 - TORINO

La vera FLORELIN

Tintura delle capigliature eleganti

Restituisce ai capelli bianchi il colore primitivo della gioventù, rinvigorisce la vitalità, il crescimento e la bellezza luminosa. Agisce gradatamente e non fallisce mai, non macchia la pelle, ed è facile l'applicazione.

La bottiglia, franca di porto, L. 13,- antic.

Torino: Farm. del Dott. BOGGIO, Via Berthollet, 14.
(Licenza R. Prefettura di Torino, N. 0002 del 7-3-1928)

È uscito il numero 17 di STORIA

INTERAMENTE DEDICATO ALLA

GUERRA NEI CIELI

Documentato da importantissimi articoli e illustrato da 100 fotografie

IN VENDITA IN TUTTE LE EDICOLE - PREZZO LIRE DUE

TUMMINELLI E C. EDITORI - ROMA

MUSICA A SIENA

La settimana degli Scarlatti

Il mito dell'arte pura - Alle fonti dell'opera comica - Conclusione felicissima del convegno senese

Siena, settembre

Quando d'un musicista si dice ch'è un modellatore — come ha fatto Massimo Bontempelli nel discorso pronunciato per l'apertura della settimana scarlattiana — s'intende che si tratta d'una metafora. Così come quando si discorre, in musica, di disegno e di colore, o, in architettura, di ritmo. In realtà melodia, valore temporale, non è disegno, valore spaziale; non si vede come un'idea di moto, data dal ritmo, possa associarsi ad una di stasi, data dall'architettura. Ma si assumono elementi più tangibili di un'arte a illustrazione di quelli, meno afferrabili, di un'altra. Tuttavia, passato il momento della sorpresa, che ogni metafora suole produrre, si rimane al punto di prima. Appunto perchè refrattaria al dato realistico, la musica ha dovuto accogliere intorno a sé, per essere spiegata, il più gran numero di tali metafore, fin quasi a rimanerne sommersa nell'ottimistica certezza d'una scoperta. Ma da Mallarmé in giù, fino a Valéry, il fenomeno s'è invertito: da una musica male intesa, dilettantesca e ridotta, cioè, ai suoi elementi grammaticali, si son volute trarre, senza accorgersi che si trattava pur sempre di metafora, delle poetiche per le altre arti. Rivincita ironica della musica. S'è venuto formando, così, il mito euforico dell'arte pura: di puri suoni, colori, ritmi, disegni, ecc. Il quale mito, non impegnando e non compromettendo l'artista con i sempre rinnovanti problemi della vita, e non dando fastidio a nessuno, è assurdo a gran fortuna. E ne ha fatto parola Massimo Bontempelli nel suo brillante discorso, a proposito di Domenico Scarlatti.

Ora le metafore hanno un senso recitato, oltre a quello scoperto retorico e didascalico. E questo senso è fornito dall'inserire, dall'immettere, la sostanza del mondo e quella stessa di cui siam fatti nella corrente di vita che continuamente ci brucia e ci ri-forma: per dirla alla buona, l'arcano delle metafore si spiega col sentimento. E allora non solo linee e colori e modellature si vedranno nella musica: ma cose ben più concrete: fiumi, montagne, foreste, mari. E di più: si sentiranno affetti, indifferenze, odii, passioni. Insomma tutta la vita e tutto l'universo ricreati dal sentimento.

E' un fatto che quanto più l'artista si avvicina alle cose, tanto più la sua arte se n'allontana. Così certe musiche col loro ritratto l'aspetto esterno della natura, cioè artisticamente, zero. E così certe «opere», col loro imitare il gesto della passione e quello della parola (con Nietzsche, pensiamo che anche la parola, in definitiva, è un gesto). Di passaggio, notiamo che lo stesso succede al critico: così speriamo di aver detto cose un po' meno inutili che non calando perpendicolarmente sull'oggetto. Il profeta Maometto sceglieva i titoli per i capitoli del Corano fra gli episodi secondari: un metodo ancor più raffinato.

Or dunque, quando diciamo che nella «Toccata n. 11» per organo di Alessandro Scarlatti assistiamo al miracolo d'un gentile paesaggio di suoni, formato di dolci colline e vaghe valli, allistato dalla tenerezza dei verdi e dell'altre tinte dei fiori, popolato di piccoli uccelli, e in cui l'uomo non compare se non allo stesso titolo degli alberi e dei ruscelli, bisogna por mente a quanto s'è detto finora. E' un paesaggio toscano (e c'è un'ipotesi che la originaria di Siena il ramo degli Scarlatti) ricreato con sentimento arcaico. E questo senso del paesaggio, cioè d'ingenua natura, rimane anche in quelle espressioni in cui protagonista è l'uomo, cioè nelle «arie». Il cuore è addolorato da un dispiacere amoroso, e sembra che, anziché un uomo, pianga un fiore reciso; arde la rabbia e inloca il furore, e sembra un ventile che scompigli una flessibile siepe; l'anima s'eleva a Dio, e il suo slancio somiglia a quello della cima d'un albero protesa verso l'azzurro. Rimane anche nel contrasto dei sentimenti: come nell'opera «Il trionfo dell'onore» dove spiccano anche caratteristici tipi comici che, ripresi in seguito da altri musicisti col mutato spirito dei tempi, faranno la fortuna dell'opera buffa italiana e mozartiana. Ma cos'è il tipo, se non la fissazione d'un momento del nostro divenire umano, anzi la sua sottrazione da questo divenire, la sua riduzione a pezzo di natura, la «natura morta» della musica, dotato solo di quell'apparenza di moto che sembra animare il mondo esterno? Se ne togliamo il nostro moto psichico, la nostra durata intima, il resto è solo movimento illusorio, e noi viviamo in mezzo ad una immobilità universale spaventosa. Però Alessandro Scarlatti, come ogni genio, contiene in sé anche i germi dei tempi futuri, di quel piombare dell'uomo e della sua instabilità al centro dell'opera d'arte, che va sotto il nome di romanticismo. E ne testimonia inequivocabilmente quella stupenda pagina di commozione, il tempo lento del «concerto grosso» in fa minore.

In Domenico Scarlatti il paesaggio, cioè il sentimento della natura, si concretizza in aspetti non più arcaici, vi si insinua una voce, e gli echi delle valli ne rimandano l'accento or tenero, or commosso, spesso vivace e delicatamente festoso. Nelle «sonate» per clavicembalo serpeggia un sottile fuoco di vita che brucia la sostanza sonora, che



Amedeo Nazzari in una delle prime scene di «Caravaggio», il nuovo film diretto da Goffredo Alessandrini per l'Ellica. (Fotografia Vaselli)

"FILM" IPRESENTA:

Macario raccontato da se stesso

Mentre si gira «Non me lo dire» - Il film comico è un film che fa ridere, niente altro - Dopo il primo atto il primo contratto - Come nacque «Imputato alzatevi!» - Blogio di Mario Mattoli - Gli umoristi nel cinema - Da «Lo vedi come sei?» a «Il pirata sono io»

VI.

Reduci dalla istruttiva parentesi veneziana ritorniamo a Macario.

L'ultima volta ci aveva dato appuntamento con una certa sua maliziosa sollecitudine. «Vieni a trovarmi alla «Safa» — ci aveva detto — là ti darò appunti e spunti per quel capitolo della mia vita che più ti interessa e a cui tengo di più. E suona pure a perdifiato trombe e trombini, fa rullare grancasse e tamburi; non risparmiare aggettivi. Macario e il cinema! Gridalo ai quattro venti: importanti notizie, numero speciale, edizione straordinaria!» All'appuntamento siamo arrivati con due settimane di ritardo; ma il buon Macario ci aspettava ancora e così non abbiamo avuto bisogno di giustificarci. Nell'attesa, il capitolo sul cinema Macario se lo stava scrivendo da sé e non già davanti alla macchina da scrivere bensì davanti alla macchina da presa lavorando in teatro (una scena appresso all'altra) col più amoroso fervore.

L'ultima volta — se vi ricordate — avevamo fatto visita a Macario in pienissima estate, dinanzi a un mare un po' agitato, là sugli scogli di Calafuria, pacifica contrada cui l'approdo di settecenteschi velieri e le costruzioni di vistosi palazzi e la moltitudine di generici e comparse e l'ardua complessità della lavorazione avevano in breve tempo conferito la più inattesa e cinematografica rinomanza.

Qui lo ritroviamo bestamente intento al suo nuovo lavoro, in ambiente più agevole e in più confortevole atmosfera. Al teatro della «Safa», sotto la direzione sapiente e cordiale di Mario Mattoli, la lavorazio-

riduce, anzi risolve, le cose in una splendente fiammata multicolore. Quella «voce» erompe nell'insospettato «Stabat» a toni d'una intensità espressiva che raggiunge il culmine verso la fine: e vi si anticipano certe dissonanze e quel senso del mistero della morte propri dell'anima romantica.

Il lettore già conosce, attraverso i quotidiani, la cronaca della «settimana»: qui, in una sede più riposata, si son volute dire cose che di solito non trovano posto in un quotidiano. Ma vogliamo rinnovare i nostri applausi, in segno di riconoscenza per una iniziativa che esalta e diffonde l'arte italiana, a tutti quanti v'hanno collaborato.

Al conte Chigi-Saracini che in gran parte l'ha finanziata, ad Alfredo Casella e Luciani che l'hanno diretta: agli interpreti Guarnieri, Sanzogni, Somma e il suo «Piccolo coro», gli strumentisti ed i cantanti tutti. Infine vanno ricordati gli elaboratori e revisori delle musiche: oltre Casella, Nielsen, Cileca, Frazzi e, per l'opera, Virgilio Mortari che ancora una volta ha riconfermato le doti di sapienza accoppiate ad un gusto avvertito.

La settimana ha richiamato più pubblico di quanto le sedi adibite all'esecuzione ne contenessero. Segno confortante. Hanno presenziato le Eccellenze Bottai, Bontempelli, Cileca, Pizzetti e un gran numero di artisti e musicisti.

Nicola Costarelli



Macario ne «Il pirata sono io» (Capitani - E.N.I.C.)



Macario in «Non me lo dire» (Capitani - E.N.I.C.)

ne di «Non me lo dire» si è fluidamente svolta e conclusa in una intimità tutta speciale; allegra, ordinata, casalinga. E ne è venuto fuori un film che da questi caratteri rari e preziosi ha tratto il tono e l'impronta.

Il protagonista di un film, voi direte, non può darsi il giudice più obiettivo. Ma tant'è. La cronaca è cronaca e di «Non me lo dire» dobbiamo dire che Macario ci ha entusiasticamente parlato. E ripetuto senza incertezza. Tutto bene e tutti benissimo: Mario Mattoli, prima degli altri infaticabile e sicuro, maestro nel condurre la gaia vicenda. E poi l'organizzazione che Liborio Capitani ha premurosamente vigilato e curato con la collaborazione di Eugenio Fontana, direttore di produzione di indiscusso prestigio. E poi gli attori; tutti, da Silvana Jachino, delicata e graziosa, a Vanda Osiri assunta con questo suo primo film a rango splendente di diva; dall'ormai classico Enzo Biliotti inarrivabile nei suoi comici tramutamenti; a Nino Pavese attore di chiaro talento; dal bravo e simpatico Carlo Rizzo a Guglielmo Sinaz, eccetera, eccetera...

«Non me lo dire» — ci ho detto Macario — sarà un film indioavolato. Un film mezzo giallo e mezzo rosa ma dove, in realtà, se ne vedranno di tutti i colori.

Una formula nuova? — domandiamo incuriositi.

Tutt'altro. La formula sarà puramente e semplicemente quella del «Ride-

re - Ridere - Ridere». Film «comico», dunque, al cento per cento e nel senso più chiaro dell'espressione.

E l'umorismo? E gli umoristi?

Gli umoristi sceneggiatori hanno dato, soprattutto in questo film, forma moderna a una sostanza antica. La materia comica, questa volta, è stata creata seguendo le orme più lietamente tradizionali.

Gli imprevisti assurdi, allora, gli inseguimenti vertiginosi, le randellate in testa e le torte in faccia?

Più o meno. Allegrì manigoldi e falsi filantropi, macchine infernali e corse pazze, emozioni a non finire fino al bacio finale con mille e mille risate sicure.

E tu?

Io sono come sempre Macario anche se per l'occasione mi chiamo Visconte Michele Palombelli di Castel Perrone.

Felicitazioni, strette di mano. Ci sembra superflua ogni maggiore presentazione. E, voltata la pagina di oggi, come i gamberi torniamo a quella di ieri rievocando i primi successi di Macario divo.

Macario è semplice di gusti e schietto di abitudini. Anche nella recente gloria, prestigiosa e dorata, egli ha conservato la umiltà un po' sbigottita dei primi durissimi inizi della sua carriera teatrale. Restiamo, nell'ora di sosta, a colazione con lui. Ed è veramente un piacere, giacché egli vive quest'ora in piena libertà e confidenza, godendosi, in amenissima conver-



Una scena de «La prima donna che passa» (Italcine-Ici) con Achille Majeroni e Carlo Lombardi

suto cinematograficamente una trama ricca e originale.

Come consideri e come definisci il film comico?

Un film che fa ridere! Niente altro che questo.

Un po' troppo semplice! — obiettiamo.

E' così. Occorre soprattutto possedere quello che chiamano il «senso del pubblico» che, in materia di successo cinematografico, è una dote veramente essenziale. Si tratta di sapere o di intuire, già a tavolino, quello che al pubblico andrà e quello che al pubblico non andrà. Accade, infatti, che trovate o battute che a tavolino sembrano perfette possano risultare sullo schermo inefficaci e persino inaccettabili.

Un criterio difficilissimo.

D'accordo. Ma anche il gusto del pubblico si può comprendere e assecondare. Il film comico, non mi stancherò mai di ripeterlo, è un film che fa ridere. Resta a vedere, quindi, attraverso la propria e l'altrui esperienza, come nasce la risata.

A questo punto Macario ci sviluppa il suo parere mostrandoci sull'argomento un'acutezza e persino una profondità che non avremmo mai neppure sospettato. Egli ci fa notare come esistano delle leggi (o meglio delle ricette) quasi sicure in tema di effetti comici. Ed ha ragione. Ce lo ha mostrato e dimostrato tutta una esperienza e una letteratura cinematografica che ha fatto testo. Ci sono momenti e situazioni che da Max Sennet a Ridolini, da Polidor a Buster Keaton, da Max Linder a Eddie Cantor, da Fernandel a Macario hanno prodotto e producono un immediato e immancabile effetto di ilarità. In sostanza, in teatro come al cinema, il riso e l'allegria hanno le loro leggi, i loro schemi tradizionali, così come il pianto e la commozione.

Ed ha ragione Macario, ha ragione Mattoli quando sostengono che, ai fini pratici è quanto mai preziosa la considerazione o l'intuizione di questa ingenua e quasi fanciullesca attitudine di tutti i pubblici di tutti i tempi e di tutti i paesi.

A queste leggi e a questi schemi di tradizionale comicità si sono ispirati Mattoli e gli umoristi suoi collaboratori nello scrivere e nel realizzare il film per Macario. L'attore comico c'era, e di effetto sicuro ma, indubbiamente, non sarebbe bastato. Bisognava di volta in volta creare per lui anche il «film» comico e di effetto sicuro.

Come e fino a che punto si sia riusciti all'intento, l'hanno già detto i favorevoli giudizi dei critici e, quel che più conta, il pubblico che ha accolto il film di Macario con un favore letteralmente sbalorditivo.

Vorremmo aggiungere, però, un altro doveroso riconoscimento. Oltre e al di là delle leggi e degli schemi comici tradizionali, quei film hanno avuto un'impronta originale e italianissima. Hanno, cioè, felicemente inserito nella comicità più classicamente cinematografica lo stile estroso e fulminante di quello spirito tutto «nostro» (e in gran parte nuovo) che da anni si è esercitato ed è spontaneamente fiorito sui giornali umoristici italiani. (E non si parli, per carità, di surrealismo come vorrebbe qualcuno, né si vada fuori strada andando a ricercare altrove o troppo lontano accademici raccontamenti o arbitrarie derivazioni. Quell'umorismo è nato puramente e semplicemente, di getto, dalla smagliante fantasia dei nostri umoristi).

Chiusa la parentesi e tornando ai primi successi cinematografici di Macario, ricorderemo che dopo il trionfo di «Imputato, alzatevi!» si ebbe quello di «Lo vedi come sei?», il secondo film prodotto dall'«Alfa».

Macario ci racconta le vicende di quella sua seconda fatica cinematografica rivivendone gli episodi con le più colorite espressioni.

Ci ricorda la movimentata e lieta lavorazione che in gran parte si svolse in Val di Lanzo, proprio in quella terra che 38 anni prima gli aveva dato i natali. Ci parla con la consueta affettuosità dei bravi compagni di lavoro. E ci racconta di folli corse in auto, di contrattamenti emozionanti o spassosi; e persino di un pianoforte che, sottratto di nottetempo dall'ispettore di produzione Piero Cocco alla sala da pranzo di una tranquilla pensione, era stato acrobaticamente trasportato fin sulla cima di una montagna.

Ma il film del quale Macario si mostra oggi maggiormente orgoglioso è «Il pirata sono io» che Capitani ha prodotto con eccezionale larghezza di mezzi e che l'E. N. I. C. tra breve distribuirà in tutta l'Italia.

Per quanto io non abbia — ci dice Macario — la sciagurata ventura di essere inglese, «Il pirata sono io» è un titolo che più degli altri mi farà onore. E più che a me farà onore a chi l'ha prodotto con tanta grandiosità e in un momento così difficile. Non si deve dimenticare che il film è entrato in lavorazione il giorno stesso dell'entrata in guerra dell'Italia.

Il tempo e lo spazio non ci consentono di riferire tutte le impressioni di Macario su «Il pirata sono io», del quale il pubblico ha potuto in questi giorni pregustare l'arguto sapore in un delizioso corto metraggio che si proietta in tutti i cinematografi. Del resto, della lavorazione, e del film abbiamo avuto già occasione di occuparci ampiamente nelle precedenti puntate di questo nostro «servizio».

Il lavoro non gli consente che una sosta breve e Macario vi ritorna giocondamente al primo richiamo.

Nel frettoloso commiato egli ci rivolge un saluto e una promessa:

«Continuerò a lavorare — ci dice — Due film all'anno, non più; ma con tutto l'impegno, perché nessuno più di me sa che se è vero che il film comico è «un film che fa ridere» è altrettanto vero che deve esser fatto con la massima serietà. Vi darò presto notizie più precise sui miei progetti per l'avvenire. Ma voglio che il pubblico (e tutto il pubblico) sappia sin d'ora che il mio lavoro, nel cinema come in teatro, continuerà ad avere l'unico scopo di donare a tutti un'ora felice di sana allegria.

Caro e buon Macario, noi che ti vogliamo bene ne siamo più che sicuri. E anche per questo ti ringraziamo.

Silvano Castellani

(FINE — Le precedenti puntate di questo servizio sono apparse nei numeri 26, 27, 29, 31 e 34 di «FILM».)

NEI SALONI DI

Elizabeth Arden

S.A.I.

ROMA - PIAZZA DI SPAGNA, 19
TELEFONO 681.030

MILANO - VIA MONTENAPOLEONE 2 (già 14)
TELEFONO 71.579

Le assistenti di questa famosa specialista di bellezza sono a Vostra disposizione per dare consultazioni gratuite e per applicare qualsiasi trattamento adatto al Vostro caso particolare

Bagni Ardena
Bagni Velve
Maschera Intracellulare
Messaggi della persona



IL PIELLO NEIL L'UOVO

Nel film «Tutto per la donna», diretto da Mario Soldati, ho notato i seguenti peli:

1) Nella scena in cui Antonio Centa e Junie Astor sono nell'ascensore, Centa, premendo invariabilmente il bottone più basso, fa salire e scendere l'ascensore.

2) Il signore che sacrifica la sua capigliatura, facendosi radere da Campanini, su ordine di Biliotti, appare, qualche inquadratura dopo, con tutti i capelli che aveva prima di farsi radere.

3) Junie Astor, quando è nel suo studio, prima di chiamare Centa per comunicargli il licenziamento, scrive l'indirizzo su buste con già applicato il francobollo. (Giannino Ferrari, via Albani 5, Milano).

Nel film «Tutto per la donna», Junie Astor mette le rose che riceve da Centa in un vaso senz'acqua. Dopo una o due inquadrature, il vaso è pieno d'acqua. Chi avrà avuto la saggezza di pensare che le rose senz'acqua appassiscono? (Giovanna Mariangeli, via del Tritone 195, Roma).

Il primo «pelo» è dovuto a disattenzione dell'attore, più che del regista o dei suoi aiutanti: certe cose non si pensa neanche di suggerirle. Il secondo è spiegabile solo con il fatto che l'inquadratura successiva è stata girata quando ancora quel tale aveva i capelli: errore nell'eseguire il piano di lavorazione, soprattutto. Del terzo hanno colpa gli arredatori e i segretari di produzione che sono anche i «trovare» dei teatri di posa. Per il quarto il problema era insolubile: se Junie Astor avesse provveduto a riempire d'acqua il vaso appena ricevuto l'omaggio di Centa, la scena si sarebbe rallentata e avrebbe perso tutto il suo sapore. Ma per mantenere in vita le stesse rose durante tutta la ripresa di quella scena, l'acqua è stata indispensabile...

Nel film «I gioielli della corona», Jack Buchanan insegna a Everett Horton il gemitto che deve emettere facendo finta di morire e cadendo dopo il colpo di pistola a salve. Egli precisa che il gemitto dev'essere in «do maggiore». Alla seconda prova dice che dev'essere in «do minore»; alla terza prova torna ad affermare che deve essere in «do maggiore». Come si spiega? (Teodoro Servadio, corso d'Italia 10, Milano).

Si spiega solo ammettendo che l'attore il quale ha doppiato Buchanan si è sbagliato. A colonna sonora ultimata, una rivista del genere è un'infezione.

In «Una lampada alla finestra», quando Paolo Viardo va a cozzare con la sua macchina contro un grosso albero, dopo che lo spettatore ha immaginato l'urto gli si fa vedere l'effetto dell'urto stesso: una macchina col cofano schiacciato contro l'albero. Ma nell'inquadratura successiva, la macchina è intatta a circa due metri dalla pianta. Come mai? (Eros Ferrari, Regio Emilia).

Vi siete sbagliato: la macchina intatta a due metri dall'albero è diversa, accorsa sul luogo dell'incidente e con la quale trasportano Paolo Viardo all'ospedale. L'osservazione da fare è un'altra e noi l'abbiamo notata parecchi numeri addietro: che, cioè, la macchina schiacciata contro l'albero è disposta in senso inverso alla direzione dell'urto. L'inquadratura appartiene ad un pezzo di repertorio, casella di stri automobilistici.

Nel film «Yvette», verso la fine del primo tempo, nella villa della falsa contessa, presso Bosival, la macchina inquadra due volte un cielo tersissimo d'estate con la luna piena; ma una sera la luna è a Nord, sulla villa; poi a Sud, all'uscita del parco. Qual'è l'origine di questo spostamento lunare? (Adriano Zai, via Rigutti 3, Trieste).

E' semplice: lo sfondo del cielo con la luna è finto, dipinto su un telone, ed è servito per l'inquadratura dell'esterno della villa quanto per quella dell'uscita del parco: né lo scenografo, né i suoi aiutanti, hanno pensato che la seconda volta avrebbero dovuto togliere la luna dal telone.

Nel film «Lo stravagante dottor Michas», Penny appare, nella barca a vela, in costume da bagno; mentre le sue compagne sono vestite. Quindi, dopo essersi buttata in acqua per salvare Rodolfo, torna a nuoto verso la barca assieme ai sei ragazzi. Quando la macchina inquadra il suo gruppo, entro la barca, la si vede già vestita. Dove aveva gli abiti e come poteva togliersi il costume? (Gaetano Di Salvo, via San Martino della Battaglia 15 - Roma).

Il vestito di Penny è una specie di pigiama in tela; può darsi che lo teneva nella barca e che l'abbia indossato sul costume, asciugatosi alla brezza del lago. Tuttavia sarebbe stato meglio spiegare la cosa visivamente.

Nel film «Fascino» i «peli» sono piuttosto numerosi:

1) Il vagone letto dal quale scende la Pacetti, appare dal lato destro staccato, come fosse un vagone di coda, mentre quando il treno è entrato in stazione, procedeva da sinistra verso destra e il vagone si trovava attaccato da tutt'e due le parti ad altre vetture; è da osservare, inoltre, che mai un vagone letto è messo in coda ad un treno.

2) Allorché la Pacetti canta brani d'opera, tanto a Sidney, quando a Buenos Aires, a New York o a Milano, il palcoscenico dove lei canta appare sempre lo stesso: con la medesima inquadratura che lo prende in «totale» di fronte, compresa l'orchestra e una parte della platea; poi, subito dopo, si vede una panoramica di teatro, palchi e platea, prima dal limite destro al palco reale, poi dal palco reale al limite estremo di sinistra; codesta pa-



Il simpatico e divertente Carlo Campanini, che vedremo ne «La zia picchiarella», diretto da Valda. (Prod. Sol Film).

LA MODA DEI COLORI

Dobbiamo dunque proprio dare un addio all'estate! L'aria quasi fredda al mattino e alla sera, le prime pioggerelle, le prime argente nebbie, han l'incarico di farci dimenticare tutto l'azzurro e tutto il sole che ci siamo goduti durante le scorse settimane.

Anche le belle giornate, del resto, hanno un diverso colore, un diverso carattere, e l'autunno, anche se le foglie non sono ancora gialle o cominciano appena a impallidire, è in agguato ad ogni svolta di strada. Inutilmente, per ora, su questo orizzonte autunnale speriamo di veder spuntare la moda che, un po' più pigra del solito, sta prendendo forma nei chiusi laboratori. Mai moda fu più misteriosa di questa che non ha consentito alcuna indiscrezione, dato che davvero pensata e realizzata interamente in Italia, dipende solo da un gruppo assai ristretto di specialisti.

I soli pronostici che si possano fare riguardano per ora i colori, giacché la tavolozza della moda nasce assai prima della moda medesima e possiamo dire che questa tavolozza autunnale italiana è quanto mai promettente. Si sono lasciati in disparte, per usarli solo semmai nelle guarnizioni, i toni di pastello, e si sono ripresi, come ormai è tradizione di questa stagione, i toni marroni con una prevalenza di quelli più roscici e relativamente chiari. Il tabacco biondo, lo zucchero bruciato, il senape molto intenso, sono fra le tinte predilette di quest'autunno e se anche non sono nuove lo sembreranno per la scelta di un colore complementare che quasi immancabilmente formerà accordo col marrone. Questa tinta complementare sarà, per esempio, un viola o anche un verde pino o quel verdeiglio così difficile da portare, ma così squisitamente moderno. In alcuni casi si potranno anche unire due colori, come il viola e il verde pino col marrone, e ciò permetterà di raggiungere effetti decorativi assai interessanti. Nel caso del verde pino scelto per una camicetta si potranno fare del medesimo colore tutti gli accessori, invece nel caso del viola i dettagli dovranno essere marroni. Anche il rosso vivo si accorderà bene col marrone, ma allora esso deve essere più cupo e neutro, se non si vuole che l'accordo sperato diventi una stonatura bell'e buona.

La nematica è invariabilmente la stessa e inquadra l'interno del teatro della Scala in una sera di rappresentazione.

3) In una scena, Bettarini e la Pacetti si recano su una veranda che dà sul mare: il mare è finto e sono finti anche il cielo ed una fetta di luna crescente. Ma quando la Pacetti comincia a cantare l'aria della «Norma»: «Casta diva che inargenti...», allora sullo schermo si succedono interminabili quadri di cielo annuvolato con una luna piena che vi naviga procellosamente, e quadri di mare che si frange sugli scogli d'una riva ignota. E' inutile aggiungere che quel cielo e quel mare non sono quelli fermi di prima e che, di tanto in tanto, durante il dolce canto ricompaiono. (Maria Belaito, via Torino 73, Roma).

Il nostro commento sarebbe superfluo: la letterica ha già commentato da sé i «peli» riscontrati nel film.

* Alessandro Blasetti, uscendo una sera dal solito ristorante, non riusciva a trovare il suo cappello. Se ne lamentò col cameriere, ma questi, sgarbatamente, rispose:

— Che volete che ci faccia? Non crederete mica che me lo sia mangiato... — Chissà? Dopo tutto, era di paglia...

La tinta nuova pare che dovrebbe essere anche per gli abiti di lana: il viola in tutte le sfumature e qui, almeno a mio gusto, andiamo un po' male perché il viola è un benedetto colore, difficile da portare. Se scuro è sempre un po' funebre, e come si vuol dire «fa vecchio» specialmente quando si abbia una di quelle tipiche pelli italiane di un pallore ambrato e magari con qualche riflesso verdastro. Quando poi il viola è chiaro o vivace diventa molto vistoso e si adatta appena ai vestiti da pranzo o da sera, se si escludono certi violetti copiativi che potranno essere scelti senza timore, per esempio, per un abito di lana leggera o di pesante crepe albino, di quel violetto che tende al turchino, violento e un po' aspro, ma che sta bene a tutte e specialmente alle bionde chiare e alle rosse.

Il verde bottiglia, o anche un verde blastro potrà essere una simpatica variante al marrone o al turchino, e questa è una tinta che si accorda con una quantità di colori, così che si avrà solo l'imbarazzo della scelta per gli accessori o le guarnizioni. Un matrimonio felice e relativamente nuovo, è quello del verde cupo con un bordo scurissimo, due tinte intense che stanno anche bene egualmente con il tono marrone cupo di certe pellicce. Così un insieme invernale di molta eleganza potrebbe essere composto da un mantello verde pino con guarnizione di petti-gris zobel e da un abito di lana bordò cupo.

Il grigio, specialmente per le donne molto giovani, rappresenta ormai da qualche stagione il colore insostituibile, e davvero è una tinta pratica ed elegantissima, soprattutto nei toni molto chiari, tendenti un po' all'azzurro e nei tessuti classici come la flanella o gli spinati a spina piuttosto fine. Si guardi in linea generale di non unire mai il grigio con una tinta troppo chiara di pastello, che gli toglierà immediatamente i tre quarti della sua eleganza e si faccia semmai una eccezione solo per il giallo e naturalmente per il bianco, per quanto con il grigio, formi un accordo un po' troppo primaverile. Il rosso Chianti col grigio sarà bellissimo, quando non si voglia ricorrere al solito turchino scuro, o anche il marrone rosciccio chiaro, sempre perfetto col grigio pallido.

So di non dir nulla di nuovo annunciando anche per l'autunno il fiorire di una quantità di tessuti a disegno scozzese. Aggiungerò che gli intrecci di linee, le sovrapposizioni di quadri, saranno ad un tempo marcati e in sordina. Marcati per la dimensione dei quadri e delle righe, in sordina per i colori tenuti generalmente assai fusi. Anche in queste stoffe i colori saranno accoppiati con uno spirito nuovo e dove due tinte appaiano troppo contrastanti, intervenga sempre una tinta neutra, come il grigio o il marrone, ad attenuare la prepotenza con una morbida e provvida velatura. Assai belli certi tessuti nei quali i quadri di un rosa confetto e di un azzurro turchese abbastanza vivaci, sembrano coperti dalla cenere di un grigio delicatissimo.

Il nero, già ve l'aspettavate, si prepara a giocare una parte importante nella moda d'autunno-inverno. Questo caro nero, che nei momenti difficili interviene sempre per aiutarci e renderci eleganti, anche quando non possiamo permetterci di fare gran lusso. Un abito a giacca nero con sobrie applicazioni di pelliccia rasata, un mantello nero di bel taglio, con collo di pelliccia mobile e sostituibile per mattino con una bella sciarpa di lana o di seta in tinta viva, possono risolvere molti problemi, e soprattutto quello di far sì che si appaia in ogni occasione perfettamente ed elegantemente accosciate.

Rivista e VARIETÀ

Nuovo Piedigrotta Curci - Il repertorio di certi comici... - Attualità dell'Unat - Notiziario

La Casa Editrice Curci presenta anche quest'anno il suo fascicolo delle canzoni di Piedigrotta, fascicolo che si apre con una breve rievocazione sulle alterne vicende della gloriosa melodia napoletana, scritta da Tommaso De Filippis, e riunisce solamente dodici pezzi, ma scelti *fior da fiore*.

Il maestro Peppino Bonavolonta' ha scritto *Serenatella d'o core* e *Capomonte* su parole di Fiorelli ed una fluida pagina di musica, su versi di quel delicato poeta che è Tito Manlio, intitolata *Comm'è bello l'amore*. Un brano di squisita fattura è riuscito *Senza catene!* musica di Nardella su parole del compianto Ernesto Murolo. Tra gli altri compositori rammentiamo Staffelli, Alfieri, Giannini e Oliviero, e tra i poeti De Filippis, Enzo Fusco, Parrilli, Della Gatta Mattario e De Mura.

Importanti cambiamenti nella formazione stabile del Quattro Fontane, la Sede N. 1: Fineschi e Maria Donati non faranno più parte del complesso, ritornando forse con il vecchio capocomico Benzeni. Colonnelli si è assicurato invece un ottimo elemento per i ruoli comici: Gianna D'Auro. La rivista non sarà più di Curcio, ma di Letico e Colonnelli, il quale provvederà personalmente alla regia dello spettacolo. Le prove sono già incominciate.

Charlotte Bergmann, di ritorno da Abbazia, sarà con tutta probabilità una delle vedette della Compagnia Frasca. Le trattative sono già in corso, e l'eleganza e l'arte della danzatrice tedesca porteranno una nota di ancor maggiore signorilità alla formazione.

Il collega Ferrai, nel *Giornale dello Spettacolo*, deplora il «preteso umorismo di una esigua minoranza di comici i quali credono che le frasi a doppio senso costituiscono l'unica fonte per far sorridere o ridere il pubblico».

Noi andiamo al pratico, per stroncare una volta per sempre il malvezzo, che tende a diffondersi anche in ottimi attori di rivista, provenienti dalla prosa, ai quali abbiamo visto fare anche dei gesti di assai dubbio buon gusto: riporteremo i nomi di questi tali.

Non ci si accusi di puritanismo eccessivo perché, ad esempio, non siamo contrari al nudo negli spettacoli di rivista, purché naturalmente sia mantenuto nei limiti della decenza, e costituisca, nel quadro armonico delle luci e dei costumi di fantasia, una vera manifestazione d'arte. Ma siamo irriducibili oppositori della facile barzelletta pornografica, del doppio senso, del gesto equivoco, tutta roba che non ha motivo di esistere e con la quale certi pseudo comici ricercano il facile successo.

L'Unat, per l'unificazione dei criteri di redazione delle distinte d'incasso, sta preparando degli appositi moduli, che, approvati dalle Superiori Gerarchie, saranno messi a disposizione degli esercenti di teatro, i quali possono fin da ora prenotarli.

Bruno Cantalamessa, padre della deliziosa Cleli Fiamma, all'inizio della sua carriera teatrale, faceva parte di una modesta compagnia drammatica che batteva la provincia. Una sera, dopo lo spettacolo, il suo capocomico lo investì violentemente esclamando: «Voi, nell'ultima scena, mentre dovevate esprimere gli spasmi dell'agonia, ridevate sotto i baffi!».

E Cantalamessa, cinico: «Caro direttore, con le paghe che ci date voi, la morte è un sollievo».

Elena Quirici, la giovanissima danzatrice italo-americana, non formerà per ora Compagnia poiché è impegnata per girare un film. Intanto studia con una maestra di recitazione per rendersi completamente padrona del nostro idioma.

Rammentiamo che con il 1. settembre è andata in vigore la nuova disposizione della Società degli Autori, per cui le compagnie di varietà sceneggiato sono tassate del 2%, poiché vengono considerate scenette anche la presentazione ed i fuorì sipario, inclusa la recitazione di barzellette.

La combinazione dell'amministratore Sbisà con il Maestro Schisa, sembra che non avrà più luogo. Sbisà curerà invece la gestione di un complesso che farà capo ai Fratelli De Vico.

Notizie varie: — Elly Klotof ed Erika Sandri faranno parte della Compagnia Billi-Mariani.

— Herta Frankel andrà con la nuova formazione di riviste di Renato Maddalena. Subretta Cleri Sandi, Debutto ai primi di ottobre al Teatro delle Quattro Fontane.

— Andrea Rosina, direttore artistico dell'Universal di Genova, formerà alcune compagnie per conto di un gruppo genovese. Fra le altre, la Billi-Mariani e la Fanfulla. — L'amministratore di Latilla è Ugo Mannerini, che ha terminato i suoi impegni con il Fachiro bianco.

Capr.

* Sotto i portici dell'Esedra Osvaldo Valenti si attenda ad ascoltare l'orchestra del «Grande Italia» insieme a una svenevole ragazza dalla chioma tinta di rosso.

— Oh — sospira la fanciulla, — quanto è bello questo fox-trott.

— Scusa cara, ma non è un fox-trott. E' l'Eroica di Beethoven...

— Va bene, va bene — risponde spazientita la ragazza — però è bello come un fox-trott!

* Vittorio De Sica ci ha telegrafato questa definizione sulle pause che intercorrono durante la lavorazione di una pellicola: «Le pause imposte dal regista sono le notti bianche di una giornata di lavoro».

Vera

UNA NOTA LUMINOSA NEL VOSTRO SORRISO....

Gibbs accentua la vostra bellezza dando una morbida luminosità ai vostri denti.

La schiuma gradevole ed efficace dei DENTIFRICI GIBBS, a base di Sapone Speciale, penetra negli spazi interdentali ed assicura la rigorosa asepsi della cavità orale.

Un identico prodotto, sotto due forme diverse: SAPONE DENTIFRIGIO GIBBS PASTA DENTIFRIGIA GIBBS a base di Sapone Speciale. Scegliete!



FOTOGRAFARE A COLORI È BELLO FACILE E NON COSTOSO

Inviate questo tagliando alla Agfa Foto S. A. Prodotti Fotografici, Milano (6-22), Via General Govone, 65 Riceverete listino prezzi e saggio gratuito della Rivista «Note Fotografiche».



WATT RADIO TORINO

L'apparecchio di paragone



È USCITO il n. 4 di FRONTE

GIORNALE
DEL SOLDATO

24

grandi pagine
illustratissime
Lire 1,50

FRONTE

pubblicherà
ogni settimana
articoli politici
militari e storici
dovuti alle più
conosciute firme
d' Italia

E un giornale
unico nel suo
genere: è un
giornale che
porta ai soldati
che combattono
la voce del
paese; e al paese
la voce dei soldati

Le famiglie attra-
verso una spe-
ciale rubrica
potranno avere
notizie dei con-
giunti alle armi;
e i soldati no-
tizie delle loro
famiglie

Contiene una
rassegna settim-
anale dei mercati
e della attività
agricola; una pa-
gina di varietà
ed una pagina
cinematografica
offriranno un
panorama com-
pleto della vita
nazionale in
tutti i settori

In ogni numero
una novella ed
una pagina umo-
ristica a cui col-
laborano i più
noti ed arguti di-
segnatori italiani

FRONTE

ESCE OGNI GIOVEDÌ
COSTA LIRE 1,50

ABBONAMENTI

Italia, Impero e Colonie: anno
L. 70 - semestre L. 35 - trime-
stre L. 20 - Estero: anno L. 130
semestre L. 70 - trimestre L. 40

DIREZIONE, REDAZIONE
E AMMINISTRAZIONE
Roma, Città Universitaria
Telef. 40.607 - 41.926 - 487.389

PUBBLICITÀ

Rivolgersi all'Unione Pubbl-
licità Italiana S. A., Roma,
Via Dossofatti, (ex Via del
Parlamento) Telefono n. 61.372
e sue Succursali

TUMMINELLI E C. EDITORI
ROMA - CITTÀ UNIVERSITARIA

Cinocittà e dintorni

Si discute sempre sulla repulsione dei
«letterati» di accostarsi al Teatro ed al
Cinema, come forse vive, ma come la
«crisi» per il Teatro, «il soggetto di ec-
cezione» per il Cinema, sono due luoghi
comuni. Ecco che una illustre scrittrice
— Maria Luisa Astaldi — si è avvicinata
al Cinema con una vicenda quanto mai
fantasiosa e nello stesso tempo coltissima,
portando sullo schermo la vita di Heinrich
Schliemann, archeologo tedesco famoso. Il
film sarà realizzato prestissimo dalla «In-
cine» negli stabilimenti di Tirrenia e sarà,
naturalmente, distribuito dalla «Cinetir-
renia».

Riuscirà, forse, nuovo a qualcuno il
nome di Schliemann? Chi fu questo ori-
ginalissimo uomo, al cui quasi folle entu-
siasmo si devono gli scavi più importanti
di Troia, Micene e Tirinto? Nato a Neu-
bukow (Mecklemburgo) il 6 gennaio 1822,
morì a Napoli il 26 dicembre 1890. Primo
scopritore e scavatore della civiltà pre-
ellenica (che si chiamò micenea, e più recen-
tamente cretese-micenea) si servì del suo
molto denaro guadagnato commerciando,
per visitare nel 1868 Itaca, Micene e le
coste dell'Asia Minore. Ottenuto il per-
messo dal Governo turco, e aiutato dalla
moglie greca, dopo alcuni saggi prelimi-
nari nel 1870, iniziò nel 1871 i celebri sca-
vi sul colle di Hissarlik: nel suo ingenuo
entusiasmo egli credette di ritrovare come
descrisse nel libro Trojanische Alterthü-
mer — stampato nel 1874 — non solo
la Troia omerica, ma i singoli monumenti
nominati in Omero; le Porte Scee, il Pa-
lazzo e il tesoro di Priamo. Dal 1874 al
1876 scavò a Micene scoprendo subito le
famose tombe dell'Acropoli ricche di ori,
che egli identificò con le tombe degli
Atridi. Nel 1879 fu di nuovo a Hissarlik
e nel 1880-81 scopre il tesoro, di Minia
a Orcomeno di Beozia. Nel 1882 ebbe a
compagno l'architetto W. Dörpfeld: fu co-
struita a Micene la fantasmagorica e in-
regimentata di Schliemann, dandogli (e mantenendo
per l'avvenire) un indirizzo scientifico, ado-
prando affinché le ricerche del geniale di-
lettante diventassero perfette. Tuttavia quel
dilettantismo fu quanto mai utile — co-
me è facile immaginare — poiché, malgra-
do le sue imperizie, si devono a questo
singolare archeologo ed al suo profetico
entusiasmo le scoperte di un mondo pri-
ma insospettato e l'avviamento a mete nuo-
ve e diverse. Da tanta splendida materia,
siamo certi che un vero grande film sarà
realizzato.

Sarà prossimamente distribuito in tutta
Italia il film «Oasi», diretto da Giorgio
Covi e prodotto dagli studenti della Azio-
ne Cattolica Italiana. Si tratta di un film
a sfondo religioso che narra la mistica vita
dei Camandolesi. Soddissfatti dal lieto esito
di questo primo lavoro, i giovani orga-
nizzatori si ripromettono di dare un segui-
to alla loro prima fatica, con una produ-
zione continuativa e sia pure contenuta
entro modesti limiti.

CINEMA A COLORI

L'avvenire della cinematografia a colori
è indubbio; si tratta ormai di superare
le ultime difficoltà di ordine tecnico e
industriale: poi, tutti sentiranno la neces-
sità dell'elemento cromatico che non solo
rende possibile la riproduzione del vero
nel suo carattere ambientale, ma apre in-
finite vie alla rappresentazione cinemato-
grafica degli elementi emotivi avvicinati sullo
schermo per affinità o per contrasti. Tut-
tavia non è da pensare che il film a co-
lori sia un perfezionamento ed un supe-
ramento di quello sonoro e parlato, come
questa lo è stato del muto; si tratta invece
di tre espressioni completamente diverse e
indipendenti esteticamente l'una dall'altra;
ed il colore non ucciderà l'infinita poesia
del bianco e nero, la produzione a colo-
ri non soppiantierà del tutto quella in bian-
co e nero.

I principali sistemi di cinematografia a
colori nel mondo raggiungono il numero
di settanta, tra i quali 27 sono americani,
11 francesi, 9 inglesi, 8 tedeschi e 5 ita-
liani. Ma fino ad oggi i sistemi più per-
fezionati sono tre: il Technicolor america-
no, l'Agfa tedesco e il Boccia-Rudatis ita-
liano; quello più in uso è il primo che ha
dato ottimi esempi di colorazione, via via
sempre più perfezionatisi, in «Becky
Sharp» (1935) nel «Sentiero del pino so-
litario» (1936) e in «Vogues 1938». Col
sistema Technicolor s'impiegano tre pel-
licole negative e le delicatissime operazioni
della stampa per le matrici vengono ripe-
tute quattro volte! da qui l'enorme costo
produttivo dei film realizzati con tale pro-
cesso, il sistema Agfa, invece, permette di
impiegare una pellicola triemulsionata il cui
quantitativo così torna ad essere identico
a quello occorrente per il film in bianco
e nero. Ancora più semplice e più econo-
mico è il sistema italiano Boccia-Rudatis,
a sintesi; essenzialmente additiva e stampa
per pressione sotto stereotipo matrice. Il
Cauda, nel suo studio «Il cinema a co-
lori» edito per i tipi di Bianco e Nero,
afferma che per la bontà dei risultati ot-
tenuti e per la semplicità dei mezzi oc-
correnti, questo nostro sistema è l'unico che
possa affermarsi universalmente. Lo spe-
riam.

Il sistema Gualtierotti (del quale abbia-
mo visto domenica scorsa, al teatro del
Dopolavoro Ferroviario, un saggio con il

cortometraggio a soggetto «La grazia»,
ingenua ed esile trama ideata da Noemi
Carelli, diretta da Mario Costa e interpre-
tata da Loretta Vinci ed Ugo Sasso) non
si distacca molto da quello del Boccia-Ru-
datis. E' pure additivo, cioè chimico, som-
mando luci colorate sullo schermo duran-
te la proiezione; inoltre è bicomatografico,
presentandosi nelle copie con due fotogrammi
analitici separati tra loro; uno speciale ob-
iettivo, poi (molto semplice e di facile
applicazione) sovrappone nella proiezione
le due immagini monocrome sullo schermo
che sono rigorosamente eguali nelle loro di-
mensioni. Nella proiezione, a differenza de-
gli altri sistemi «additivi» che applicano
i filtri di luce colorata direttamente sulla
macchina da proiezione, il sistema Gual-
tierotti si serve di un suo procedimento
che permette di colorare le due bande pa-
rallele del film e consente di variare i due
diversi colori fondamentali, potendone an-
che aggiungere un terzo complementare; è
da notarsi ancora che il costo della pel-
licola non varia sensibilmente da quella
dei comuni film in bianco-nero e la sem-
plicità dell'obiettivo da proiezione (il cui
costo è modesto) è tale da renderne pos-
sibile l'uso anche con un film normale.

Tutto ciò in teoria. In pratica, da quan-
to abbiamo potuto notare nel film di sag-
gio «La grazia», ci pare che per ora i
colori risultino troppo impastati, si assor-
bano l'uno con l'altro, presentino molte
sbavature al posto dei contorni decisi, sem-
brino acquarellati e sbiaditi. Il paesaggio,
gli ambienti, le persone sembrano visti e
riprodotti non attraverso un filtro, ma tra-
verso un diffusore; visti con occhio miope.
In confronto al Technicolor, che è violento
e aggressivo, il sistema Gualtierotti ha un
modo tutto gentile e caramellato di vedere
le cose.

Comunque, per la nostra vittoria autar-
chica, anche nel campo del film a colori,
noi auguriamo agli ideatori di raggiungere
presto il perfezionamento necessario.

f. e.



Fate la critica.... dopo

Solo dopo l'uso si può criticare una cipria. È l'uso che dimo-
stra sempre le qualità superiori della cipria Coty. Anche in
condizioni avverse, anche col vento e la pioggia, la Cipria Coty
resta sul vostro viso come un sottilissimo velo di bellezza.
È veramente «la cipria che aderisce» e per questo anche le
sportive la preferiscono.

La Cipria Coty deve i suoi pregi all'eccellenza delle sostanze
che la compongono e alla sua straordinaria finezza ottenuta
mediante il «ciclone d'aria» che spinge la cipria a filtrarsi da
sola attraverso un fitto tessuto di seta. La Cipria Coty non
allarga i pori, perchè non contiene adesivi artificiali, tanto
dannosi alla pelle.

Per essere tranquilla, scegliete quindi la Cipria Coty nel profumo
che preferite, in una delle sue 12 luminose sfumature di tinte.



Completate l'effetto della cipria
Coty! Date al vostro viso il mas-
simo e migliore risalto, usando as-
sieme alla cipria, anche gli altri
famosi prodotti Coty: Crema per
giorno, Colcrema per sera, Pastelli
per guance e uno dei rossetti
Gitana, Rubens, Crik o Gran lusso.

SCATOLA PICCOLA L. 3,80 • MEDIA L. 6,50 • GRANDE L. 10



SOC. AN. ITALIANA COTY • SEDE E STABILIMENTO IN MILANO

RADIO

DALLA DOMENICA 29 SETTEMBRE
AL SABATO 5 OTTOBRE

Domenica

9.55 Radio Rurale.
13.15 I PR.: Orchestra diretta dal M.
Carlo Zeme.
13.15 II PR.: Concerto Sinfonico diretto
dal M. Fernando Previtali.
14.15 Radio Igea.
15.00 II PR.: Musicae brillanti dirette da
M. Tito Petralia.
17.15 Trasmissione per le Forze Armate.
20.30 I PR.: Stagione Lirica dell'E.I.A.R.:
«I Pagliacci», op. in due atti di
Ruggero Leoncavallo. Direttore M.
Ugo Tansini.
20.30 I PR.: Stagione Lirica dell'E.I.A.R.:
«Emilia», op. in un atto di Bru-
no Barilli.
20.30 II PR.: «Il vestito verde scuro»,
un atto di Alessandro De Stefani.
21.15 (ca) I PR.: Orchestra Cetra diretta
dal M. Barizza.
21.15 (ca) I PR.: Aldo Valori: «Attualità
Storico-politiche».
21.50 II PR.: Banda della R. Guardia di
Finanza.
22.00 (ca) I PR.: Le cronache del libro:
Ezio Salmi: «Libri di Poesia».
22.10 I PR.: Orchestra moderna.

Lunedì

12.25 Ricerche di connazionali all'estero.
13.15 I PR.: Orchestra Cetra diretta dal
M. Barizza.
17.15 Trasmissione per le Forze Armate.
18.30 Conversazione del prof. Fulvio
Palmieri.
20.20 Cronache Fasciste.
20.30 I PR.: «La capanna e il tuo cuo-
re», tre atti di Giuseppe Adami.
20.30 II PR.: Musicae brillanti dirette dal
M. Ennio Ariandi.

21.20 (ca) I PR.: Conversazione di Vin-
cenzo Costantini: «L'antico qua-
dro di guerra».
21.30 II PR.: Orchestra Moderna diretta
dal M. Seracini.
21.50 I PR.: Concerto del Quartetto Ferro-
22.00 (ca) I PR.: Voci del mondo.

Martedì

12.20 II PR.: Orchestra Cetra diretta dal
M. Barizza.
13.15 I PR.: Concerto Sinfonico diretto
dal M. Armando La Rosa Parodi.
13.15 II PR.: Orchestra Moderna diretta
dal M. Seracini.
21.00 II PR.: «Una rottura», un atto
di Carlo Salsa (Novità).
21.20 (ca) II PR.: Musicae brillanti di-
rette dal M. Tito Petralia.
Inter.: Antonio Melandri, Emilia
Vera, Dal Pano, Saturno Moletti.
Direttore M. Fernando Previtali.
21.30 I PR.: Concerto Sinfonico Vocale,
diretto dal M. Fernando Previtali.

Mercoledì

12.25 Radio Sociale.
13.15 I PR.: Orchestra diretta dal M. An-
gelini.
13.15 II PR.: Concerto di musica operi-
stica diretto dal M. Ugo Tansini.
17.15 Trasmissione per le Forze Armate.
20.20 Cronache Fasciste.
20.30 I PR.: Concerto diretto dal M. E-
milio Salsa.
20.30 II PR.: Musicae brillanti dirette
dal M. Tito Petralia.
21.00 (ca) I PR.: Conversazione.
21.15 II PR.: Orchestra Moderna diretta
dal M. Seracini.

Giovedì

12.25 Ricerche di connazionali all'estero.
13.35 I PR.: Concerto scambio Italo-Te-
desco di musica militare.
15.30 II PR.: Orchestra Cetra diretta dal
M. Barizza.
17.15 Trasmissione per le Forze Armate.
Da Assisi: Funzione per il «Tran-
sito» di San Francesco nella Ba-
silica di Santa Maria degli Angeli
in Portunocola.
20.20 Cronache Fasciste.

Venerdì

12.25 Radio Sociale.
13.15 I PR.: Orchestra diretta dal M. An-
gelini.
14.15 I PR.: Conversazione di Alessandro
De Stefani: «Le prime cinemato-
grafiche».
15.15 II PR.: Concerto scambio Italo-
Brasiliano.
17.15 Trasmissione per le Forze Armate.
18.30 Conversazione di Mons. Enrico
Pucci: «La gloria delle armi ita-
liane nel Santuario di Pompei».
20.20 Cronache Fasciste.
20.30 I PR.: Concerto del pianista Vico
La Volpe.
20.30 II PR.: Concerto Sinfonico.
20.50 (ca) II PR.: Musicae brillanti di-
rette dal M. Tito Petralia.
21.30 I PR.: Racconti e novelle per la
Radio.
21.40 I PR.: Orchestra Cetra diretta dal
M. Barizza.

Sabato

11.30 Trasmissione dedicata ai dopolavo-
risti in grigio-verde.
12.25 Ricerche di connazionali all'estero.
13.15 I PR.: Orchestra diretta dal M.
Angelini.
15.00 II PR.: Musica varia diretta dal
M. Tito Petralia.
17.15 Trasmissione per le Forze Armate.
18.40 Guida radiofonica del turista ita-
liano.
20.20 Cronache Fasciste.
20.30 I PR.: «La Ballata dell'Ora Mi-
nora», tre atti di Carlo Veneziani.
21.00 II PR.: Musicae brillanti dirette dal
M. Ennio Ariandi.
22.00 II PR.: Banda degli Agenti di P. S.
diretta dal M. Andrea Marchesini.

L'ELICA film CARAVAGGIO SUPER -
PRODUZIONE 1940

SOGGETTO DI BRUNO VALERI E V. VERGA SCENEGGIATURA DI TOINAY E VALERI

Direzione Generale: ANGIOLILLO
Regia: GOFFREDO ALESSANDRINI
DIRETT. PROD.: ALDO SALERNO
ORGAN. TECNICA: G. C. CAPPELLI
Operatore: STALLICH
Architetto: SALVO D'ANGELO
Costumi: VENIERO COLASANTI

LA PIÙ
GRANDE
INTERPRE-
TAZIONE DI
AMEDEO
NAZZARI

VIVI GIOI
BEATRICE MANCINI
LAURO GAZZOLLO
LAMBERTO PICASSO
OLIVIO CRISTINA
NINO CRISMAN

Commento
musicale di
RICCARDO
ZANDONAI
espressamente
composto
per il film

MINO DOLETTI, direttore responsabile

SALUTO
all'estate

Film



Anneliese von Eschtruth, immagine della giovinezza



Marina von Dittmar si annerisce al sole.



Ancora Marina von Dittmar, a bordo del suo canotto



Ruth Buchardt e Lisa Lesco tra le delizie dei campi



Marina von Dittmar, nocchiero d'eccezione.



Breve esercizio alla vela...



Esercizi ginnici di Ruth Buchardt



Marina von Dittmar ascolta il disco preferito



Quattro ragazze in gamba



Le quattro ragazze... in barca. (Fotografie Ufa)

Film