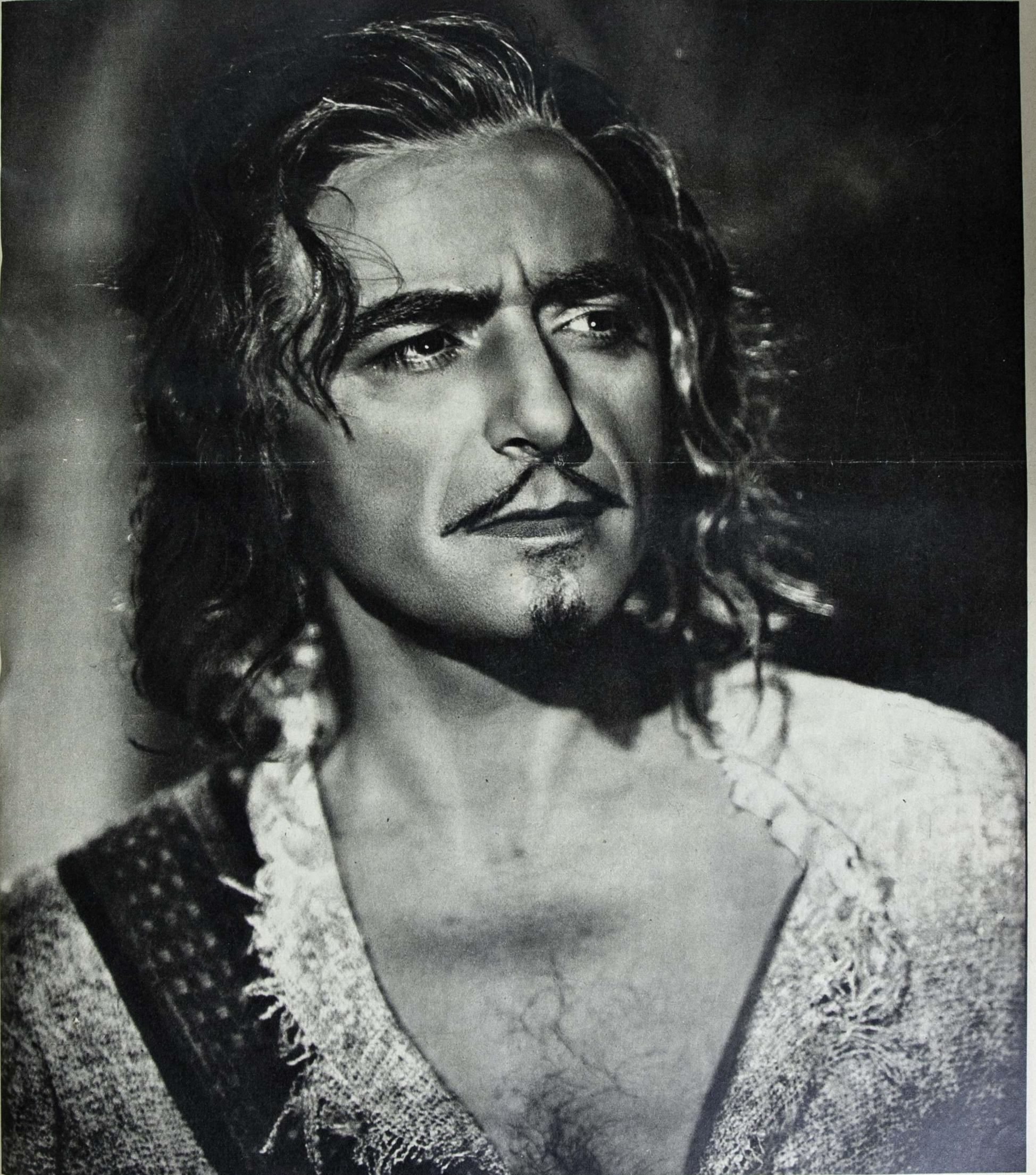




SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO TEATRO E RADIO



Fosco Giachetti come lo vedremo, a fianco di Doris Duranti, ne "La figlia del Corsaro Verde" (Produz. Manenti; organizzazione Fontana; fotografia Gneme).

D I S S O L V E N Z E

Sogno?

Vito de Bellis, con il titolo «Due occhi per non vedere», scrive sul «Marc'Aurelio»:

«Mino Doletti — Direttore di «Film» — mi domanda se esistono nella realtà le donne che Barbara, Molino, De Seta disegnano sul «Marc'Aurelio».

«Ma certo che esistono!»
«Doletti, per quanto si sia appostato per ore e ore agli angoli delle principali vie cittadine, mai le ha viste passare. Da ciò deduce che esse non esistono se non nella fantasia dei disegnatori e conclude con un sospetto di truffa del nostro giornale nei riguardi dei lettori.

«Errore poichè non si può pretendere di vedere tutti allo stesso modo. Steno, per esempio, ha provato a farsi cadere una mela in testa per «vedere» allo stesso modo di Newton la legge di gravità. Dopo l'esperimento ha scoperto soltanto un bozzo o protuberanza sulla sua scatola cranica; bozzo o protuberanza giudicata guaribile in cinque giorni. Non per questo Steno si è permesso di mettere in dubbio il fattello di cronaca che riguarda l'illustre scienziato.

«E' probabile che Doletti sfiori per la strada donne meravigliose senza riuscire a vederle; come è altrettanto sicuro che «vede» molte altre cose che né Barbara, né Molino, né De Seta riescono a vedere.

«Il meglio da fare, quindi, è contentarsi della propria vista e a me sembra che il Direttore di «Film» possa ben essere soddisfatto della propria.

«Doletti conclude la sua domanda dichiarando che se le donne disegnate sul nostro giornale esistono è bene presentarle ai produttori del cinematografo.

«Qui il Direttore di «Film» cade in un errore di ingenuità: Barbara, Molino e De Seta quando si imbattono in donne eccezionali studiano certamente tutti i mezzi per toglierle dalla circolazione seppure si dilettano a disegnarle per la felicità dei nostri lettori.

«Per quel che mi riguarda, confesso di aver incontrato molti anni fa una donna che mi sembrava quanto di meglio si potesse desiderare.

«Da quel giorno non pago più la tassa del celibato».

«Caro de Bellis, sogno o son desto? Non c'è dubbio: io sogno. Perché quella che sta accadendo è davvero una specie di realtà romanzesca, un fenomeno incredibile, un avvenimento inimmaginabile... Voglio dire che avendoti io invitato a discutere — sul filo, sia pure, del paradosso — un certo quale argomento (le donne di Barbara e degli altri tuoi disegnatori), tu non ti sei sentito «attaccato» da me e non mi hai risposto con delle maleparole, e non hai cercato — a destra e a sinistra — delle solidarietà; e non ti sei messo a girare vertiginosamente per i caffè di Roma piangendo a calde lacrime per l'«attacco» subito, e non ti sei «messo a rapporto», e non... Insomma, non hai fatto niente di tutto questo: ti sei limitato, invece, a prendere la penna e a discutere con me, senza parolacce, senza lacrime e senza pianti greci, l'argomento che io avevo tirato in ballo... Bè, caro de Bellis, se questa non è la realtà romanzesca, poco ci manca. E' dunque mai vero che si possono fare ancora delle discussioni e delle polemiche senza che l'avversario se la prenda a male e si senta «attaccato» e debba girare per Roma spargendo rivoletti di lacrime?

Gran Dio, tu mi ridai ossigeno e speranza, caro e buon de Bellis; tu mi ridai vita, o Vito; e per questo pubblicamente ti ringrazio; e ringrazio Barbara che, invece di scrivermi una letteraccia, mi ha dirette delle parole graziose, divertendosi, un mondo alla discussione. Altro che realtà romanzesca! Perché tutto questo significa che noi potremmo continuare fino a quando ne avessimo voglia la nostra discussione senza che dovesse sopravvivere, ad un certo punto, l'inevitabile spargimento di sangue del «fatto personale». Sì; è proprio il caso di non farselo dire due volte e di approfittarne subito.

Dunque, ti dirò che il tuo pezzo è divertente, ma non mi persuade. E' Newton, specialmente, che non mi persuade; e bisogna dire che l'illustre scienziato, chiamato in soccorso del tuo ragionamento, non ti ha reso un servizio molto efficace. Tu dici, in sostanza, che quelle tali donne esistono. Poi dici che sono io a non saperle vedere. Ora, invece, io le vedo benissimo: nel «Marc'Aurelio», beninteso (perchè nel «Marc'Aurelio», ci sono); non le vedo, invece, nella vita, perchè nella vita non ci sono, ed è Barbara che «vedendole» lui da pittore, in un certo qual modo, le «rappresenta» poi così come noi che siamo i lettori del «Marc'Aurelio» le vediamo. Ma, per baccone, quando io dunque ti dico che da Piazza di Spagna e dal Corso non passano, ho ragione: non passano, perchè non esistono. O meglio: ne passano delle «altre» che sono fatte in un «altro modo» e che Barbara, Molino e De Seta «vedono», poi, in quel certo modo che è una esasperazione della realtà. E quanto a Newton, Steno permettendo (no, caro Steno, non è un «attacco» personale; è una semplice discussione), la mela è sempre mela: sia sulla testa sua che su quella di Newton; solamente, Steno ha visto (o meglio: ha sentito) il bozzo, e Newton ha visto — e magari sentito — che nella caduta della mela (che era e restava mela) c'era il segreto della legge di gravità.

Finalmente, per quanto si riferisce all'utilizzazione di queste donne del «Marc'Aurelio» nel cinematografo, hai proprio ragione tu: è meglio lasciarle stare dove sono (o meglio: dove non sono) perchè — seguì, come vedi, la morale del tuo ragionamento — il cinematografo italiano di mele ne ha già abbastanza.

Questioni

Da «L'Assalto»:
«Questioni, sempre questioni. La critica è una attività creativa dello spirito umano ed, in quanto tale, definisce l'autore ed il suo mondo morale. Quindi ha una importanza grande nel rendere plastico il clima di civiltà, l'atmosfera insomma in cui gli artisti agiscono e di cui sono la risultante, forse anche quando, per la sublimità toccata, divengono partecipi della serie dei secoli. Il recente libro di E. F. Palmieri rappresenta il vecchio cinema italiano anche e spesso mediante la trasposizione di brani riportati dai giornali di quel tempo passato: brani naturalmente che, il più delle volte, sono all'altezza delle pellicole così avarie di creatività che uscivano allora. Confessero tuttavia che tali pezzi giornalistici ci hanno alquanto turbati, al pensiero di apparire un giorno noi, così accerrimi stroncatori, nella veste di coloro che, molti anni fa e senza alcun risultato predicavano nelle continue polemiche, la loro vana battaglia».

Dall'«A. A.» alla Z.

«Cinema» — a firma dei dieci Autori ex-Associati — pubblica:
«Mino Doletti ha dichiarato chiusa la polemica su gli Autori Associati. Noi non abbiamo una parola da aggiungere, tanto siamo certi che il lettore ha saputo, al disopra di qualunque abilità polemica, individuare il torto e la ragione. Ma vi sono le ultime affermazioni di Doletti che richiedono nostre dichiarazioni molto esplicite. 1) Noi siamo solidali con Cesare Zavattini che per tre mesi ha diretto con fervore e disinteresse la nostra Società. 2) Non è vero che la Società sia stata fondata da Zavattini e che egli si sia assegnato uno stipendio: Zavattini fu chiamato a dirigere gli A.A. nel marzo del c. a. quando già gli A.A. esistevano dal 1° gennaio. Zavattini non si assegnò un stipendio, ma fu il Presidente degli A.A. ad assegnarglielo — ed egli lo accettò senza discuterlo, in quanto egli solo di tutti noi aveva l'obbligo quotidiano dell'Ufficio e tutti gli altri obblighi derivanti dalla carica affidatagli. Non abbiamo e non avremo altro da aggiungere, certi che il lettore ha ormai elementi sufficienti per giudicare i fatti e la morale di questa polemica».

Poichè la polemica è chiusa e archiviata, ci limitiamo soltanto a prendere atto di questo generoso gesto di solidarietà. Esso, aggiunto ai «benserviti» di cui già abbiamo dato notizia, ci fa pensare che, in fondo, Cesare Zavattini — anche se la sua iniziativa andava contro a «principi sindacali e corporativi», e anche se non ha potuto continuare a vivere — può considerarsi soddisfatto lo stesso (e noi vediamo, dunque, il motivo dell'insistere che egli fa nel suo vittimismo). Diciamo che può considerarsi soddisfatto perchè ha avuto la fortuna — lui privilegiato! — di constatare che dunque le solidarietà esistono ancora e che ci sono al mondo almeno dieci scrittori, i quali hanno il sacrosanto e lodevole coraggio di non sconsigliare e di non buttare a mare il più esposto di loro nell'ideazione e nell'attuazione di una iniziativa che non ha potuto vivere. Bene. Tutto questo, ripetiamo, è bello. E' bello, anche se è «troppo» generoso, perchè — ecco il punto — è ben vero che Z. fu chiamato a dirigere gli A.A. quando gli A.A. già esistevano; ma bisogna vedere «come» esistevano, se cioè erano già qualche cosa di concreto o non piuttosto qualche cosa di potenziale, un'idea vaga, una speranza, un «vogliamo fare» che ancora non faceva niente, un embrione, insomma, di quello che doveva essere dopo, con la venuta di Z. la società. Ecco il punto. Ora, la faccenda sta precisamente in questi termini. Mentre prima c'erano dei programmi vaghi, delle idee non concrete, dei progetti allo stato di progetti, con l'arrivo di Z. la società venne regolarmente costituita e dotata di un preciso statuto e fu Z. che da quel momento (mese di marzo) diede la odierna dichiarazione dei dieci) si sbracciò a darne notizia alla stampa con lusso e profluvio di comunicati e insistendo personalmente presso di noi perchè accogliessimo (abbiamo sulla coscienza un pranzo con fiumi di Lambrusco; ma non ci siamo lasciati corrompere!) l'idea — originale, non c'è che dire — di fargli un'abbondante intervista e di pubblicarla su «Film». Ad onta del Lambrusco, non ritenemmo che fosse il caso di accontentare Z. per la semplicissima ragione — guardate come sia-

mo stati ingenui — che volendogli bene ed essendo sicuri della buona fede con la quale egli patrocinava un'idea così sbagliata, non volevamo dargli il dispiacere di un articolo che avrebbe discusso, già in partenza, la iniziativa. Abbiamo preferito, dunque, dire a Z. il nostro preciso, irriducibile parere; e così come avevamo rifiutato di far parte della società allorché essa era nella prima fase costitutiva (conserviamo la lettera di invito) continuammo a restare della nostra modestissima opinione; che, cioè, la cosa non poteva andare. Dunque, anche se prima dell'assunzione di Z. il progetto degli A.A. esisteva già, fu solo l'assunzione di Z. al suo posto direttoriale che diede fisionomia e consistenza alla società. E se la generosa solidarietà dei dieci ce lo concede, precisiamo che il progetto primitivo — e ne abbiamo il documento — contemplava numerose cariche retribuite con stipendio fisso mensile (direzione, ufficio soggetti, ufficio stampa, ufficio produzione, eccetera, eccetera), mentre il progetto che poi è stato realizzato con l'intervento di Z., di stipendi ne ha lasciato sussistere uno solo: quello, appunto di Z. (Con questo non vogliamo fare altro che rispondere alla nota degli A.A. sull'argomento e insistere sul fatto che, dunque, pur essendo gli A.A. in numero di dieci, il loro esponente era Z.). Conclusione: i lettori sanno ormai ad abundantiam che non si è trattato affatto di «abilità polemiche» (che sarebbe un modo elegante per accusarci di aver fatto vedere lucciole per lanterne). No: qui non ci sono state «abilità polemiche», ma fatti e circostanze precisi, cioè lucciole che sono lucciole e lanterne che sono lanterne. Ma ora, se Dio vuole, la lanterna degli A.A. si è spenta e non ci rimane da far altro, chiudendo e archiviando la polemica, che augurare a Z. — senza odio, né rancore — la buona notte.

Ieri e oggi

Da una rievocazione autobiografica di Arnaldo Fratelli apparsa su «Bianco e Nero»:

«... un giorno Umberto Fracchia, che dirigeva con Mario Corsi la Tespi Film, mi propose: «Vuoi fare anche tu il direttore artistico?» (la parola «registra» non era stata ancora inventata). Nuovo sbalordimento. «Come vuoi che faccia il direttore artistico, se non sono mai stato in un teatro di posa?», protestai...»

Nobile protesta, dettata da uno scrupolo e da un senso di responsabilità che vorremmo sapere in voga anche oggi. Invece...

Misteri

Sandro Giusti scrive su «L'Ambrosiano» (e noi sottoscriviamo):

«C'è sono delle attrici — ancora giovani, ancora carine — che sono sulla scena (sarebbe più esatto dire: sullo schermo) da diversi anni. Hanno preso parte a numerosi film e hanno collezionato fiaschi su fiaschi. Se le sentite, Greta Garbo al loro confronto è una «trascurabile cosa» e la colpa dei loro fiaschi è da attribuirsi ora al soggetto, ora alla regia, ora a Tizio, ora a Caio. Nonostante i fiaschi; queste attrici (poche, in verità) seguivano a lavorare, facendo così segnare il passo ad altre più meritevoli. Perché non eliminarle, una volta per sempre? Misteri. Per noi, s'intende, ma non per qualche produttore...»



Scena campestre con Andrea Checchi e Giovanni Grasso. (Da «Ragazza che dorme», Pisorno - Cinesirrenia).



Nada Fiorelli, un promettente volto del nostro schermo (Fotografia Luxardo).



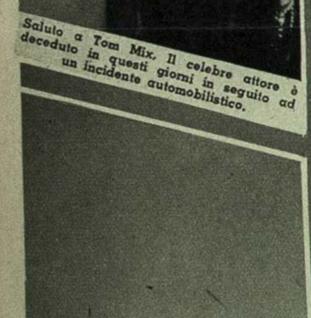
Un bel quadro del film «Lucrezia Borgia» diretto da Hans Hinrich per la produzione Scalera.



Una scena di «Kean», diretto da Braggi, con Rossano Brazzi (Scalera Film).



Una scena di «Kean», diretto da Braggi, con Rossano Brazzi (Scalera Film).



Saluto a Tom Mix. Il celebre attore è deceduto in questi giorni in seguito ad un incidente automobilistico.



Questa era una delle caratteristiche espressioni di Tom Mix, tanto caro ai ragazzi del mondo intero.



Un magnifico esterno del film di Andrea Fracchia «Ragazza che dorme». (Pisorno - Cinesirrenia).

ANNO III - N. 47 - ROMA 19 OTTOBRE 1940 - XVIII

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 - Viale dell'Università, 38 - Telefoni 40.607 - 41.926 - 487.389

PUBBLICITÀ: Milano - Via Manzoni, 14 - Telefono 14360 - ABBONAMENTI: Italia, Impero e Colonie: anno L. 55 - semestre L. 30 - Estero: anno L. 90 - semestre L. 50

Per abbonarsi inviare vaglia o assegno all'Amministrazione, oppure versare l'importo sul conto corr. post. - Roma 1.74910. Copie arretrate L. 1,50

TUMMINELLI E C. EDITORI

LA TESTATA DEL N. 42 (ANNO III) di «FILM» si riferisce al film «Caravaggio» di pittore malinconico diretto da Goffredo Alessandrini e interpretato da Amedeo Nazzari, Clara Colonna, Beatrice Mancini, Laura Gazzolo, Lamberto Picasso, Olinio Cristina e Nina Crisman. (Produzione Ebra Film)



Ecco una tra le recenti fotografie del celebre cow-boy.

A S S A L T I D I S C H I E R M O

DINO FALCONI:

● Domenico Gambino è un regista che conosce bene il mestiere, ma che ha il torto di cimentarsi in film che non sono i più adatti al suo temperamento.

E, come è noto, non bisogna fare i passi più lunghi del Gambino.

● Banco sarà il titolo di un nuovo film con Peppino De Filippo e di cui sarà regista Raffaello Matarazzo.

Quel Matarazzo non ci farà dormire!

● Perle della pubblicità. Si può leggere in un notiziario: «Entrerà in lavorazione il film Madre, protagonista Beniamino Gigli».

Sarebbe per altro errato credere che il celebre tenore appaia in questo film vestito da donna, stringendo al vasto seno un tenero pargoletto.

● Una nuova casa di produzione annuncia il film *La congiura dei pazzi*.

Si assicura che il titolo non ha niente a che vedere con la società produttrice.

● Stranezze del cinema: la piccola Luisella Beghi non è affatto una beghina e Osvaldo Valenti, pur non essendo alto, non è affatto, oh, no, un Valentino.

● Un noto critico ha avuto occasione di vedere il nuovissimo di vo Rossano Brazzi nel film *Kean*. Ecco come ha riassunto le proprie impressioni.

— *Kean* si pronunzia «Chin ma si pensa Can».

● Pare che *La mia canzone al vento*, il noto film col tenore Giuseppe Lugo, abbia fatto guadagnare ai suoi produttori circa un milione.

Sarebbe come dire: dal Lugo al milione.

● E' sbarcato un marinaio ha fatto rimettere parecchi denari ai produttori.

Forse quel marinaio sbarcava da una fregata.

● Si dice che Dina Sassoli avesse un innamorato e che lo abbia piantato, indignata, perchè costui pretendeva a tutti i costi che lei gli... offrisse un Sassolino.

● Meno male che *Amami Alfredo*, il film che Maria Cebotari ha «girato» sotto la direzione di Gallone, è stato realizzato durante la primavera; altrimenti con la rigida temperatura che regna d'inverno nei teatri di Cinecittà, la Cebotari avrebbe sospirato a Claudio Gora:

— Amami al freddo...

● A proposito di Claudio Gora, mi dicono che sia un simpaticissimo ragazzo, ma che abbia il torto di apparire costantemente amareggiato.

Allora diremo: l'amaro Gora.

● Lalla Adami ce l'ha a morte con un certo critico cinematografico che non è stato molto gentile con lei nel fare i suoi apprezzamenti su *Torna, caro ideal*.

— Ma già quello lì è un essere pieno di fiele — soggiunge la graziosa attrice. — Il suo ideale è di dir corna del prossimo!

Sarebbe come dire: Corna, caro ideal!

● Di una generichetta, scritturata sovente nei film storici a cagione delle proprie forme giuconiche che le permettono le più provocanti scollature, abbiamo sentito dire che, nonostante tali procaci esibizioni, è una ragazza di sani costumi.

Costumi sani o costumi Sensanti?

● Esodo Pratelli ha deciso di dedicarsi esclusivamente alla regia. Pratelli fa bene.

D'ora innanzi lo chiameremo Fatebenepratelli.

● Amedeo Castellazzi diceva che se sarà richiamato alle armi, andrà in aviazione.

Sarà vero o saranno i soliti castellazzi in aria?

● Poichè taluno faceva osservare a Liborio Capitani che le attrici, nei film da lui prodotti, non sono abbastanza eleganti, don Liborio ha esclamato, con ben simulata indignazione:

— E come è possibile, se io le faccio vestire tutte quante da Ventura?

Finalmente abbiamo capito che cosa significhi «capitani di Ventura».

● Mario Massa, l'autore del soggetto del *Signori a doppio petto*

entrato in lavorazione in questi giorni per la regia di Calzavara, ha la curiosa mania, quando scende in qualche albergo, di pretendere sempre camere matrimoniali.

Sarebbe come dire: il signore a doppio letto.

● Leonardo Cortese non ama le carte e tuttavia, quando manca il quarto, si adatta gentilmente a fare il pokerino con gli amici. Senonchè, per evitare le complicazioni, «passa» regolarmente ad ogni mano.

E gli amici lo hanno soprannominato «il passator cortese».

● Piero Ballerini mal si rassegna ai propri insuccessi di regista.

— Eppure — si lamentava l'altro giorno con un amico — eppure tutti mi dicono che io ho qualcosa in comune con Camerini!

— Sì — disse l'amico. — La rima.

● Abbiamo visto alcune fotografie di Blasetti intento a dirigere *La corona di ferro* a torso nudo.

— Non gli basta la pellicola — ha detto un maligno — vuole impressionare anche la pelle!

● In *Lucrezia Borgia* Nerio Bernardi sostiene il ruolo di Alfonso d'Este. E siccome il nostro Nerio va dicendo che interpreta quel ruolo in modo non buono, ma addirittura eccellente, un burlone ha scritto sulla porta del suo camerino:

«Este Este Este».

Dino Falconi

LETTIERIE

Al Consigliere Nazionale Luigi Bonelli

Caro Bonelli, tu non vuoi, ma io debbo farlo: è più forte di me; e, del resto, te l'ho già detto per telefono, una sera, mentre tu ti sottraevi modestamente alle mie parole. Ti ho detto: «Ti bacio le mani», e l'avrei fatto subito, se non ci fosse stato di mezzo il telefono, perché era — perché è — l'unica maniera per dimostrarti la mia gratitudine. Ti bacio le mani; e con me te le baciano tutti i soggettisti italiani che tu (insieme a F. T. Marinetti, lo so; ma io ho più confidenza con te, e lo dico a te) hai salvato dal continuo pericolo di un destino oscuro. Tu e Marinetti vi siete battuti per noi e avete trovato finalmente — nel terribile argomento del soggetto cinematografico — una parola di chiarezza, un gesto di giustizia. Oggi, per virtù vostra, l'autore di un soggetto non è più una vittima, non è più una preda, non è più un sacrificato; oggi l'autore di un soggetto cinematografico è un «autore» come gli altri, che ha la sua dignità, i suoi doveri, i suoi diritti; egli può ben rappresentare — e rappresenta, se lo vuole — una fiamma di intelligenza che non bastano pochi biglietti da mille a cancellare. Noi ti ringraziamo, caro Bonelli, e siamo felici che questo diritto di vivere ci dia anche il dovere di un impegno sempre più alto verso il cinematografo, croce e delizia, croce e delizia, croce e delizia al cor. Penso che non dev'essere stato facile. In partenza, l'idea di ridare quello che gli spettava al soggettista deve essere sembrata un po' strana, un po' incredibile. Perché il soggettista era per definizione un disgraziato padre di una disgraziata creatura che dopo aver fatto lunghe e penose anticamere per collocarla alla meno peggio, si vedeva — poi — cacciato via (pagato, sia pure, e cacciato via) con l'aggravante che spesso quella sua sofferente paternità veniva perfino misconosciuta. Noi paghiamo — urlavano i produttori (non tutti, ma molti) — noi paghiamo e comperiamo il vostro cervello. Noi paghiamo e comperiamo sempre quello che ci occorre. Occorre una riave? La comperiamo. Occorre un treno? Lo comperiamo. Occorre un leone, occorre un cinese con gli occhi a mandorla, occorre un bambino che strilla? Ebbene, noi paghiamo e abbiamo subito tutto. Figuriamoci, dunque, se non possiamo comperare anche dei cervelli! Basta pagarli, ed eccoli qui, ai nostri piedi. Lavorate, dunque, lavorate, o cervelli; portateci il frutto del vostro lavoro, il risultato delle vostre invenzioni: noi pagheremo. Quanto? Diecimila? Ventimila? Ecco qui. E adesso andatevene. Quella è la porta; e andatevene. Il resto tocca a noi, è un nostro diritto. I vostri personaggi? Ah, non fateci ridere! Ormai sono «nostri» perché li abbiamo pagati diecimila, ventimila lire; ormai sono nostri e li possiamo cambiare, li possiamo far soffrire, li possiamo far morire, se vogliamo... Caro Bonelli, questa era l'onta: che ce lo dicevano anche: ce lo dicevano e ce lo facevano firmare: con dieci o ventimila lire acquistavano tutti i diritti; potevano fare quello che volevano e gli orrendi contratti contenevano un numero infinito di orrendi articoli e se chi cedeva un soggetto conservava il diritto di vivere e di respirare, era una grazia, una manna. Oggi, invece, non è più così. Oggi la salvezza — o meglio: la giustizia — si chiama «Accordo economico collettivo per il regolamento dei rapporti tra autori e produttori cinematografici», ed è un Decreto del Duce del Fascismo, Capo del Governo; ed è pubblicato sulla «Gazzetta Ufficiale» (venerdì, 15 dicembre 1939-XVIII); ed è chiaro, onesto, equo, e pone — anche in questo settore — la giurisprudenza italiana all'avanguardia del mondo (perché quegli infernali contratti con settemila articoli e con la cessione di tutti i diritti — perfino del diritto di respirare — era dall'America che ci venivano: dall'America, dall'ineffabile America). Caro Bonelli, lasciamelo dire: forse non è ancora tutto ciò che si può raggiungere per realizzare anche in questo campo una più alta giustizia sociale, ma è già molto; e l'autore, finalmente, non verrà cacciato via all'inizio della lavorazione del film, e non vedrà la sua opera affidata ad alcuni mercenari della sceneggiatura perché ne faccia un scempio. No: l'autore potrà restare accanto al produttore, potrà restare accanto agli sceneggiatori e la vera e sacrosanta collaborazione — la intelligente collaborazione — che è poi il segreto del buon cinematografo, si potrà realizzare con vantaggio reciproco. Perché l'autore del soggetto (e parlo dell'autore vero, di quello cioè che ha creato qualche cosa, che ha avuto una idea, che ha inventato dei personaggi; non dell'autore per caso che utilizza, per speculazione, opere destinate altrove, così come una volta si faceva con i fondi del caffè) non è un piantagrane, non è uno scansafatiche, non è un escaso acciuffatore di biglietti da mille, non è un nemico della produzione: ma è un «autore» che vuole avere il privilegio dei suoi doveri e dei suoi diritti. Oggi, questo privilegio, egli lo ha; e lo deve anche a te — che hai trovato, insieme agli onesti camerati della Federazione Industriale dello Spettacolo — la via giusta. Vedi bene, caro Bonelli, che è proprio il caso di baciarli le mani.

D. Ai lettori: Quando avrete letto «FILM» mandatelo ai soldati che conoscete oppure all'Ufficio giornali truppe del Ministero della Cultura Popolare, Roma, che lo invierà ai combattenti.



Lilia Silvi, vista da Dario Sabatini

STRONCATURE

28. Enrico Glori, ovvero duello all'ultimo sangue

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

Che Enrico Glori abbia portato via, giorni fa, in un duello finto — un duello cinematografico — mezzo naso autentico a un attore, non mi sorprende. Con il fuoco non si scherza: e non si deve scherzare con Enrico Glori. Il quale, come tutti sanno — tutti: compreso, adesso, quel mezzo naso saltato in aria — è il «cattivo» del nostro cinema: il cattivo, il traditore, il tiranno, il pericolo pubblico numero uno.

L'indole del personaggio soverchia sempre l'indole dell'interprete: è la forza, la legge dell'abitudine; e il naso che si batte per burla con Enrico Glori deve, a un certo punto, fare sul serio. E difendersi, e manovrare la spada con sciolta abilità, e restituire i colpi: ché l'indole sotterranea del «cattivo» non giuoca e non perdona, e snuda le insidie, ordisce gli inganni, sferra le più tenebrose vendette. Attenti al naso, o attori che fate i finti duelli con Enrico Glori: ché il naso — unica certezza fra tanti dubbi sulla paternità del film — è vostro.

Che cosa farà di me — e del mio naso — Enrico Glori, dopo questa irriverente stroncatura? Vedete come sono: io so che non si deve scherzare con il terribile uomo, io so che non ho purtroppo, un naso di ricambio; ma l'amore della critica, della verità, della giustizia, mi vince, mi domina: e mi sprona alla sfida e al rischio, mi lancia, con la mia spada di inchiostro, con il mio naso unico, sul terreno della pagina in un duello asprissimo: un duello dal quale potrei anche non tornare: o tornare lievemente calato di peso.

O mio naso, o mio povero naso, breve e gentile e solitario, il nostro destino è segnato, facciamo testamento. E lasciamo in eredità a Gennaro Righelli un po' di poesia, a Enrico Vianello un po' di misura, a Ugo Ceseri un po' di memoria, a Elsa Merlini un po' di modestia, a Carmine Gallone un po' di storia e al marchese Antonio de Curtis, detto Totò, un po' di autentico cinematografico. O mio naso, o mio povero naso, guarda: è l'alba; ascolta: cantano i galli. E l'ora, Enrico Glori ci attende: andiamo a duellare. Sarà un duello all'ultimo sangue: del naso.



Non si può dire che Enrico Glori sia un Adone ma, in compenso, è bravo

sane sul focolare. E una logora voce racconta: «... allora il principe Telramondo ordinò agli sgherri: «Gittate il reuccio in prigione; e dategli il veleno». Mi rivedo ai burattini: e il Mago Mangiafuoco, tormentatore d'innocenti, è là che si nutre, beffardo e lugubre, di preghiere e di pianti. Mi portano a teatro: e assisto a un torvo dramma, con il «tiranno» che persegue la principessa innamorata; o ascolto il «Travatore»; e si levano le grida del Trovatore; e si rivolgono alla madre, gentile e solitario.

Glori appare sullo schermo, mi vibra dentro, tenace e vendicativo, un desiderio: aspettarlo fuori: e fargli pagare il fio.

Ma non aspetto nessuno, io, che non ho mai aspettato Guido Cantini, nemmeno dopo «Ho sognato il paradiso». Non aspetto nessuno: se dovessi aspettare tutti coloro dai quali dissento per delicate ragioni artistiche, la mia vita non sarebbe che un'attesa davanti ai cinema, ai teatri e alla casa del Marchese de Curtis, detto Totò. E poi, Enrico Glori ha il potere di irritarmi ma ha anche il potere di commuovermi: perché quella sua cupa, aggrovigliata ferocia mi porta il ricordo di un vecchio attore di provincia, allucinante raffiguratore di biechi «tiranni», chiamato dal pubblico «Magnaputei»: espressione veneta che vuol dire «mangia fanciulli». Era un docile uomo, un mite randagio, stanco e squattrinato; ma sulla scena — ghignante e cavernoso — tradiva e ammazzava; e nei nostri sogni — i sogni di noi, ingenui fanciulli dell'epoca — c'era quella sua barba selvaggia, quel suo pugnale maledetto.

Cari sogni, care fiabe della mia puerizia: e che cosa è Enrico Glori, se non un ostinato «magnaputei» che farebbe bene a mangiare qualche produttore? Che cosa è Enrico Glori, se non un personaggio favoloso che, come i «tiranni» delle vecchie commedie, subito denuncia, con soave candore, perfidia, vendetta, superbia, egoismo e una sferzata sete di sangue, e di nasi? Tutti possono mentire, nel film: la moglie, il marito, l'amico, il barometro, i critici, l'autista; ma Enrico Glori, no. Fra tanti personaggi cosiddetti onesti che si ingannano, il personaggio di Enrico Glori è una canaglia che non inganna nessuno. Con quella sua maschera molle, con quella sua recitazione sinuosa, con quella sua torbida galanteria, Enrico Glori è tutto scoperto: nell'indole, nei pensieri, nell'avidità.

Eppure io, che onoro la schiettezza, vorrei che il nostro attore finalmente mentisse: vorrei, cioè, che il nostro attore facesse qualche cosa di nuovo, e abbandonasse quella sua formula di antiò «magnaputei». Tremo all'idea di invecchiare fra un'Alida Valli perennemente candida e un Enrico Glori perennemente malvagio: tremo; e avverto: è stronco. E — per largire a me stesso e al prossimo una vecchiaia felice e un cinema originale — mi giuoco il naso. Il mio povero naso, breve, gentile e solitario.

I MEDAGLIONI DI CARLO SALSA

4 chiacchiere sceneggiate CON MARIA MERCADER

Non frequento il cinema: allontano da me i giornali pieni di finestre spalancate sulla bugiarda e provocante tentazione delle belle donne laccate ossigenate e ritinte, Ragione per cui, battendomi il petto, debbo confessare che non conosco Maria Mercader nemmeno attraverso una fotografia.

Allorché Mino Doletti mi insinuò a combinare quattro chiacchiere con questa attrice, io arpeggiai come un cavallo davanti alla siepe. Maria Mercader: chi era costei? Forse una di quelle attrici che sfavillano dallo schermo e appena appena lumeggiano quando sono smobilizzate?

«È una magnifica ragazza!» — proruppe Doletti. Incoraggiato da questo verdetto di un competente, cercai una fotografia e trovai una piccola istantanea su un numero di «Film». Sì, una magnifica ragazza: viso un po' quadro, espressione accigliata, aria di burrasca, tipo intermedio tra la madonna di strapaese e la statua della giustizia: una figura insomma da incutere un certo allarme ad un individuo come me, chiamato a rendere tanti conti dinanzi al tribunale celeste. Mi son fatto coraggio e ho arricchito un timido invito.

Con una puntualità ed una grazia che tanto conferirebbero a certe nostre attrici sdegnose, Maria Mercader mi ha subito telefonato.

«Sono io, Maria Mercader, — Lo sapevo, — Come mai?»

«Il timbro della vostra voce non è registrato nel mio repertorio.»

«È un timbro così caratteristico?»

«Non è di serie: sembra fatto a mano. Si direbbe che siete straniera.»

«Sfido io! Sono addirittura spagnola.»

«Oilà oilà! Arriba Spagna! Dicono che abbiate un profilo incantevole: e pensate ch'io debbo fabbricarvene un altro. Avrete tutto da perdere, dunque. Tuttavia, volete favorire nel mio studio?»

«Verrò domani.»

Nell'attesa, mi capitò sott'occhio un'altra grande fotografia, spiegata su tutto un paginone di «Film»: tutt'altro tipo: un volto luminoso, estatico, siderale, di reginetta dei campi elisi. Anche gli obiettivi fotografici ci si mettono per contraffare le donne e per disorientarci, complici della bugiarda natura femminile. Infine, come sarà effettivamente questa mutevole Maria? Se questo trasformismo continua, potrò trovarmi di fronte tanto ad una Uri del paradiso di Maometto quanto ad una generalessa degli Ussari della morte. Stiamo un po' a vedere cosa succede.

Tre giorni dopo — Maria Mercader non è mai puntuale, o milordini rubacuori che l'attendete alle cantonate per fulminarla al suo passaggio con lo specchio ustorio della vostra seduzione — tre giorni dopo ella si fece annunciare con un nome vergato imperiosamente su un biglietto: calligrafia in colletto duro, nervosa, serrata, ironica, provocante. Mi posi in guardia e mossi ad incontrarla, coperto come uno spadaccino sul terreno di combattimento.

In anticamera, due donne mi attendevano: una giovanissima, raggiante sotto il casco d'oro della capigliatura, alta e flessibile come uno scudiscio: l'altra un po' meno giovanissima, un po' meno flessibile ma ugualmente sorridente. La rassomiglianza mi fece subito capire che si trattava della sorella, Maria Mercader mi strinse la mano e si presentò; poi rivolta a me, soggiunse:

«Mia madre.»

Decisamente, in Spagna le madri delle attrici si stabilizzano sulla trentina e non si muovono più di lì, in barba al calendario. Osservo stupito questa brava mamma che sa sceneggiare certi capolavori. Contrariamente al solito, provo per quel clemente sorriso materno una strana simpatia.

(Già, io con le madri ho sempre avuto un fatto personale: ho tutto un repertorio di drammi gialli basati su questo imponente personaggio: madri piombate già dal quarto piano per interrompere un innocente colloquio in un giardino fragrante di stelle: madri in veste di ufficiale giudiziario, sopraggiunte ad operare il sequestro della figliuola pericolante sotto l'imperverare delle serenate: madri-intercapedine, madri-sbarramento, madri-barricata tra me e le mie aspirazioni).

Introdotta nel mio studio le due visitatrici, mi metto ad annaspere cercando un argomento preliminare. Si determina un corto circuito: io fisso Maria Mercader, la madre fissa me, la figlia prende e stacca il contatto a corrente alternata, fissando ora me ora la madre. Si profila subito il pericolo di un incendio, nonostante la provvidenziale presenza del vigile del fuoco.

Naturalmente, Maria Mercader non assomiglia per niente né alla prima né alla seconda fotografia. È la risultante della regola del tre. Un viso affilato, un po' gracile, dalla pelle fine e polita come l'invoglio di un frutto: un incarnato da statua: il naso modellato per uno stucchi: una bocca che costituisce una provocazione permanente senza circostanze attenuanti, nemico pubblico numero uno: labbra sottili e flessuose come gli elastici di un tirabaci: capigliatura guappa da far impallidire l'oro: ma soprattutto da proibire per misura di pubblica sicurezza sarebbero gli occhi. Non ho mai veduto occhi simili; sì, c'è un po' di bistro, ci sono i tergericristalli delle ciglia che vi fanno spiovare un'ombra da tavolo separato, ci sono gli indicatori delle sopracciglia, che convergono ammonendo: attenzione! Ma quella vernice marrone sui grandi dischi delle pupille, chi ce l'ha messa? Una tinta solida, brillante, compatta, che fa pensare agli occhi fantasia delle bambole di Norimberga. Sono occhi che commentano, deplorano, ridono, cantano, fanno della musica: do mi re, fa sol mi, re fa sol... Quando questi sguardi si rivolgono alla madre, si mettono sotto sotto a solfeggiare:

Mamá, yo quiero un novio que sea milonguero, guapo y compadron... (Ecco fatto un ritrattino da far rimmichionire perfino Diego Calcagno, specialista in madrigali e articoli affini).

Esaurite le avvisaglie, affronto a bruciapelo questa sconcertante Maria:

«Siete dunque spagnuola...»

«Come il bolero la seguidilla e la chacha.»

«E come mi siete capitata in Italia?»

«Via Barcellona, Parigi, Nizza... Mi invitarono a Parigi per un film. Dopo il primo, ne venne subito un secondo che doveva avere anche una versione italiana. Qualcuno pensò che, anche in questa seconda versione, avrei potuto non sfigurare... Accettai certe offerte e piombai a Roma. Naturalmente, la mia parte venne poi doppiata da un'attrice italiana.»

(Peccato. Parla così deliziosamente male in italiano, questa attrice, che il nostro pubblico ci ha proprio rimesso, rinunciando alle sue inflessioni esotiche e alle sue brillanti iniziative linguistiche. Penso a certi tanghi argentini, così belli quando non ci si capisce niente e così fastidiosi quando vengono deliziati da certe rime in cuor e in amor).

«Poi qui, faceste naturalmente fortuna...»

«Sollecito. — La vostra grazia è stata giustamente valorizzata...»

Maria rimane muta e quasi stupita a guardarmi, come se conoscesse la mia antipatia per i complimenti: ma i suoi occhi canterellano ironicamente: fa sol do... fa sol do... là si fa sol do... Ho capito tutto.

«Quanti film avete fatto finora in Italia?»

«Cinque: Segreto inviolabile, La gerla di Papà Martin, Dopo divorzieremo, La



Due espressioni di Maria Mercader, che vedremo ne «La forza bruta» (Produzione Lux)

forza bruta e Uccellino in famiglia, che verrà prossimamente offerto al pubblico. — E complessivamente...»

«Nove. Gli altri li ho interpretati in Spagna e a Parigi.»

«Quale, a vostro giudizio, il migliore?»

«La forza bruta.»

«Lo sapevo da un pezzo che un po' di forza bruta piace alle donne: anche Maria Mercader lo ammette, ammiccando con quegli occhi di smalto marrone: sì... mi... fa... do... re...»

«Qual'è, delle cinematografie che conoscete, la migliore?» — chiedo, offrendo una sigaretta che Maria cortesemente rifiuta e che la madre accetta accendendo tutte le lampade del suo persistente sorriso.

Maria Mercader rimane un poco a riepilogare, tamburellando sul piano di cristallo del tavolo con le piccole unghie a guzza, arrossate forse dal sangue di una vittima.

«Debbo essere sincera? — premette, un po' perplessa. Debbo dire la verità?»

«Fatevi coraggio: costituirete un'eccezione e passerete alla storia.»

«Ebbene: la produzione che ho prediletta per un certo tempo è stata quella francese.»

«E perché?»

«Maggior impegno, migliore organizzazione, eccellenza di fattori (regia, soggettisti, sceneggiatori, interpreti) e larghezza di mezzi finanziari. Ma, poi, mi sono accorta che esageravano con i toni deprimenti. Ora adoro la produzione italiana. Anche qui si stanno facendo le cose sul serio. La produzione italiana è certamente in ascesa: la grande industria cinematografica non si può improvvisare. Molto dipende dalla disponibilità finanziaria. Hollywood spadroneggia perché è in grado di acquistare su tutti i mercati del mondo ciò che le occorre. Acquisterebbe l'Italia se questa fosse necessaria ad un film. Gli interpreti vengono specializzati nei singoli ruoli fino a diventare degli assi del dettaglio. Un eccellente attore si rassegna fa-

CHI È L'AUTORE DEL FILM?

cilmente ad una parte secondaria quando viene pagato più di un attore principale altrove.

— E, qui, voi, quanto avete ottenuto?
 — Uhm! Segreto inviolabile.
 — Suvvia, ditemelo in confidenza; consideratemi un vostro intimo. Dopo divorzieremo.
 — Volete strapparmi questo segreto con la forza brutta!
 — Non lo dirò a nessuno: nemmeno a Papà Martin.
 — Ecco qui — e si china al mio orecchio per dirmi una cifra. — Non c'è da pasteggiare a spumante...
 — C'è appena da arrostito l'uccellino in famiglia...
 — „Ma non c'è da lamentarsi troppo, insomma.
 Faccio mentalmente delle operazioni contabili: nove film, a, ammettiamo, quella famosa cifra, per ciascuno, fanno un bel totale. Capperi, questa figlia è più preziosa di un possedimento in Brasile. Peccato non averne una dozzina.
 — Voi avete ventun anno, — azzardo, sparando alla cieca.
 — Come fate a saperlo? — stupisce Maria Mercader, accendendo i fari abbaglianti.
 — E' un'età che una donna non smentisce mai. Da quanto tempo lavorate per il cinematografo?
 — Da due anni.
 — Voi dunque, in due anni, avete già guadagnato una somma che tutti i nostri poeti contemporanei non hanno saputo globalmente realizzare con tutte le loro opere. Va bene che il poeta è un mammifero vegetativo che si nutre di lauri anziché di bistecche...
 — E' la legge della domanda e dell'offerta.
 — Già, sul mercato delle muse, difetta la domanda.
 — E che ne dite allora di Joe Louis che guadagna due o tre milioni, distribuendo, per un'ora, dei pugni?
 La mamma sorride sempre, compiaciuta di aver scelto la strada buona avviando quell'amore di bimba sul nastro di celluloido anziché sul sentiero delle muse o verso una palestra sportiva.
 — Che ne dite dei produttori? — interrogo con una certa circospezione, sapendo di toccare un tasto scottante.
 Maria Mercader s'impenna come una puledra guerriera che oda passare la fanfara del reggimento.
 — Oh, non parlatemi dei produttori! — invoca.
 I produttori le debbono aver giocato qualche brutto scherzo: certo hanno mancato a un grosso patto, o le hanno rovinato una parte importante o hanno tentato di compromettere il suo avvenire con qualche losca congiura. C'è sotto del marcio.
 — Anche voi ne dite male!
 — Sfido io!
 — Che vi hanno fatto, Dio mio?
 — Pensate: fanno apposta a far pubblicare sui giornali le mie più brutte fotografie.
 — E' imperdonabile.
 — Le vanno proprio a scegliere, sapete, con un gusto diabolico.
 — E voi perché non fate pubblicare le loro, come legittima ritorsione? Ho visto tanti brutti mus! a Cinecittà! Facciamo una cosa: io, purtroppo, non sono un produttore. Lo diventerò, forse, quando avrò scoperto una miniera in California: ma passerò un po' di tempo. Ebbene, affidate a me due vostre fotografie scelte da voi: le farò pubblicare io. Le farò appendere in capo al mio articolo.
 — Va bene: ve le manderò domani.
 — Fatto. La vostra reputazione è assicurata nei secoli.
 Ora vorrei operare un buchetto nel reparto delle confidenze private, nel settore delle confidenze intime, per farne filare, alla chetichella, qualche episodio proibito. Giro un po' imbarazzato intorno al delicato argomento, come un ladro intorno ad una inesplicabile cassaforte: ci debbono essere delle grosse somme custodite lì dentro, ma non so quale sia il grimaldello adatto.
 — Ditemi un po' — tento, girando ancora al largo — ditemi un po' qualcosa della vostra vita, del vostro passato...
 — Non ricordo nulla di interessante... — cerca di sottrarsi ella.
 — Eppure voi non avete un passato remoto. Qualche episodio piccante, qualche avventura da raccontare ai lettori di *Film*.
 — Vi ripeto, non ho nulla di singolare da offrirvi.
 — Se non avete un passato remoto, avete dunque un passato imperfetto!
 Non vuol sucire una parola: rimane asserragliata sul suo bottino. Possibile che una ragazza simile non abbia, nel suo passato, una dozzina di spasimanti che si siano sparati per lei un patetico colpo di rivoltella? Non può mancare questo brillante repertorio nell'album di una bellissima donna. Infatti, quegli occhi si mettono a gorgheggiare:
Ayer un mozo elegante con pinta de distinguido demostrando ser costante desea el taller me ha seguido mas cuando estubo a mi lado me bablo como un caramelo del sol, la luna y el cielo y lo planto con razon.
 Che peccato non conoscere lo spagnolo. Mi volgo per un soccorso verso la madre: ma la solidarietà è perfetta.
 — Come faccio a scodellare un articolo, se non mi dite nulla? — protesto.
 — Inventate: gli scrittori hanno sempre tanta fantasia! — rimbecca temerariamente Maria Mercader, che non sa certo cosa sarei capace di combinare io, con tale autorizzazione in sacoccia.
 Quegli occhi seguitano a spetteggiare: sol re mi do... si mi do sol re... Via non esageriamo adesso.
 — Mi permettete dunque di fabbricarvi un passato, pittoresco come un libro d'avventure, romantico come una serenata argentina, accidentato come una corsa in tassi in tempi di oscuramento parziale?
 Maria Mercader si butta a capofitto nel precipizio:
 — Sì.
 Mi dispiace di aver già sfornato dodici cartelle. Ma vivaddio, sarà per il prossimo numero. Spattellerò tutto ciò che mi hanno segretamente confidato quegli occhi nefasti: parola d'onore.



Doris Duranti ne "La figlia del Corsaro Verde" (Manenti Film).

37. **Eligio Possenti**

Volete che risponda alla domanda: chi è l'autore del film? Vi accontento subito, benché io conosca assai poco dei misteri del cinematografo. Anzi, forse per questo mi fa meraviglia che ancora si stia discutendo seriamente su questa questione. Per me (voi volete il mio parere e ve lo dico) è una questione inutile: è una di quelle questioni che servono a chi le tratta ma non alla cosa in sé. La quale è molto semplice. E credete a me che son sempre le idee semplici quelle che hanno fondamento. Semplici e chiare.

Dunque, non v'ha dubbio che l'autore del film è il soggetto, come dite voi con una brutta parola; è il creatore del tema e della trama, come dico io con più parole ma con maggior esattezza, perché contengono il concetto e la realtà che dirimono ogni incertezza: e cioè la creazione. Si può fare un film senza soggetto? Può il regista, da solo, fare un film? No. E allora l'autore del soggetto è l'autore del film; il vero autore. Gli altri sono collaboratori, bravi, straordinari, mirabolanti, ma collaboratori. Per quanto io sia profano di cinema, vedo però che si succede quel che accade ed è sempre accaduto nel teatro. Nel teatro c'è sempre stato qualcuno che dice: il teatro sono io. O il «mattatore», o l'attore o l'attrice, o lo scenografo, o il vestiarista o il direttore o il regista: tutti lavorano nel teatro con questa illusione di essere, ciascuno di essi, il teatro. Qualche volta s'è concesso che il teatro sia, poverino, anche il commediografo. Così mi pare di capire che avvenga nel cinema. La verità è questa: che tutte le forze che ho ora nominate concorrono alla rappresentazione cinematografica o teatrale, concorrono a esprimere quanto è scritto nel testo dall'autore. L'autore non può fare a meno degli interpreti, degli scenografi, del direttore o regista; ma costoro non possono a loro volta fare a meno del testo, perché è sempre la parola, il verso e, nel caso del cinematografo, l'immagine, che ne è il surrogato, che forma il lievito di quel complesso di forze che costituiscono lo spettacolo. Ma senza lievito, anche con i migliori forni, il pane non si fa. E dunque, bando alle vanità, agli orgogli, agli interessi, e tutti devoti dinanzi al sogno d'arte da realizzare, sogno nato per la prima volta in una mente sola, quella dell'autore, o, con la grazia di Dio, del poeta. Ecco perché ho sempre pensato ingiusto e arbitrario non nominare mai gli autori dei soggetti sui quali i film vengono elaborati. Elaborati, non creati.

38. **Eligio Possenti**

Antonio Veretti

La legge approvata dal Consiglio dei Ministri è giusta. Autori del film sono: l'inventore del soggetto, lo sceneggiatore, il regista e il compositore della musica.

Bisogna però intenderci. Nell'opera in musica, ad esempio, vi sono generalmente due autori: quello del libretto e quello della musica; ma è ovvio che quando si parla del «Trovatore», l'autore con l'A maiuscola è Verdi e non Cammarano autore del libretto.

Anche i quattro autori contemplati dalla legge hanno diversa importanza. Ma chi potrebbe essere il Verdi in questione nel film? Soltanto il regista; a patto, però, che nella sua persona si sommi lo sceneggiatore e che la sua regia coinvolga tutta la creazione e la lavorazione del film (taglio delle inquadrature, composizione del montaggio, imposizione della sua personalità artistica ai suoi collaboratori, ecc.). In caso contrario, il film avrà degli autori, non un Autore, perché sceneggiatore, inventore del soggetto, compositore della musica non potranno mai essere l'Autore del film. Infatti lo sceneggiatore non può esserlo in quanto che una cosa è vedere il film sulla carta e un'altra realizzarlo. Un'ottima sceneggiatura è necessaria per fare un buon film, ma non è tutto il film.

L'inventore del soggetto non può esserlo perché inventare una trama, o adattare un fatto è tanto lontano dalla realizzazione totale del film quanto lo è «Manon Lescaut» romanzo di Prevost dall'opera di Puccini.

Il musicista deve essere certamente considerato «uno» degli autori del film. Egli collabora alla sua realizzazione con un elemento creativo personale, potentemente vivificante. Salvo gli adattamenti di musica altrui, il lavoro del musicista è autentica invenzione, come il soggetto, la sceneggiatura, e non capisco perché produttori e critici si ostinino ad ignorarlo e a dargli scarsa importanza.

In quanto al produttore autore del film, nel più intelligente dei confronti sarebbe come dire che Diaghilev è l'autore dei «Balletti russi». Certo egli fu l'accentratore, l'animatore, l'ideatore di questi spettacoli, ma gli autori veri sono i musicisti, i coreografi, i soggetti, i pittori. Con le sole idee e il gusto di Diaghilev, il «Balletto russo» non avrebbe avuto mai vita.

Concludendo: autore vero del film può essere soltanto il regista a patto che sua sia la sceneggiatura e che, come scrivevo più su, la regia coinvolga tutta la creazione e la lavorazione del film. In questo caso gli altri collaboratori (inventore del soggetto, musicista) hanno la posizione del librettista rispetto al musicista nell'opera. Negli altri casi l'autore del film... sono vari autori, che classificherei così: 1° regista, 2° sceneggiatore, 3° inventore del soggetto, 4° musicista.

Antonio Veretti

39. **Corrado D'Errico**

Credo che si possa parlare di «autore» di un film solamente quando produttore, regista e autore del soggetto siano rappresentati dalla stessa persona. Ma, come tutti sanno, si tratta di casi rarissimi.

Normalmente, il film non è un prodotto artistico, cioè «soggettivo», ma un prodotto industriale, cioè «di collaborazione». E i prodotti industriali, non hanno un «autore» ma una «marca».

E' la «marca» che dà la maggiore o minore garanzia del prodotto, come scelta di materiale, di uomini, e disponibilità di mezzi.

Quindi, a mio parere, l'autore del film inteso come industria è il produttore, massimo responsabile della sua riuscita qualitativa e finanziaria.

Corrado D'Errico

40. **Renzo Martinelli**

Chi è l'autore del film? Secondo me, prima, c'è un'altra domanda da fare: che cosa è un film? Mi pare fin troppo chiaro che se il film fosse soltanto la vicenda che esso realizza, il titolo d'autore non potrebbe spettare ad altri che al soggetto, come avviene per le commedie. Ma questo ragionamento è così ovvio da far pensare che formulando la domanda «Chi è l'autore del film?» si sia inteso implicitamente e preliminarmente escludere che autore ne sia, sempre e soltanto, colui il quale ha pensato e scritto la trama. Così, rimangono in scena gli altri tre personaggi: cioè il regista, lo sceneggiatore, il produttore: personaggi che si riducono immediatamente, senza troppo discutere, a due soltanto. Infatti, che c'entra il produttore? Il produttore, nella migliore delle ipotesi, sta al film come l'editore sta al libro. E' un uomo che ha soldi da mettere a frutto e che li impiega nel modo che più gli piace. Quella d'aver denari è, senza dubbio, una grande qualità, che può anche essere nobilmente impiegata. Ma non vedo da che parte potrebbe venire ai finanziatori d'un film, che è un'opera d'arte, un qualsiasi merito artistico. Vero è che il saper scegliere un soggetto, saperlo riconoscere gli elementi del successo, è qualcosa che può costituire anche per il produttore una squisita prova d'intelligenza e di buon gusto; ma poiché gli schermi di tutto il mondo son lì a dimostrare come questa prova possa anche essere largamente non fornita, così il produttore, a mio avviso, non ha maggiore importanza, anche se ne ha molta, di quanto ne abbia l'infalibile conoscitore di Raffaello davanti a un quadro di Raffaello.

E allora? Regista o sceneggiatore? Evidentemente il regista, che è in fondo, lo sceneggiatore più vero in quanto «scena» vuol dire non solo presenza e andiriventi di personaggi davanti alla macchina da presa, e non solo dialoghi essenziali ai fini della vicenda che si realizza, ma anche tutto un insieme di sfumature di luci e di voci, tutta un'armonica combinazione di elementi materiali e ideali, tutto un gioco d'accorgimenti tecnici, dai quali e nei quali il dramma o la commedia, l'avventura epica o sentimentale, trovano la loro vera, s'intende quando la trovano, sensazione di vita. E ciò è così esatto che mentre una felice regia può far digerire, come fa digerire tanto spesso, un brutto soggetto, è raro che un bel soggetto aiuti la digestione d'una brutta regia.

L'ideale, certo, sarebbe che il regista fosse anche autore e sceneggiatore di prima mano. Con assoluta equità e impeccabile fondamento logico, il problema riassunto nella domanda posta potrà esser risolto solamente quando questo nuovo personaggio del mondo filmistico avrà preso forma e sostanza. In termini anche più spicci, nessuno potrà contestare la legittimità del titolo d'autore d'un film a colui il quale s'accingerà a scriverne la trama tenendo presente fin dalla prima parola tutte le esigenze dello schermo, dall'idea animatrice alla figura fisica e di temperamento degli interpreti principali, al materiale umano di masse, agli interni e agli esterni scelti e curati fin nei minimi particolari, ai tempi, e, insomma, a tutto quel che ora grava sulle spalle del regista, presiedendo poi di persona la realizzazione scenica. Il regista potrà, però, sempre avere una sua parte, del resto nient'affatto semplice o modesta, di consulente tecnico. Il regista qual'è oggi è, dunque, una figura destinata a scomparire? Può darsi, ed è magari augurabile, per una necessaria rivendicazione dei diritti della fantasia e del cuore. Sia di fatto, però, che, attualmente, l'astro che più riluce è lui.

Si prende un sospetto. La domanda che mi ha rivolto, caro Doletti, voleva forse soltanto riferirsi ai diritti d'autore? Se così è, ti confesso con tutta sincerità che non so che cosa rispondere. Intravedo un ordine di ragionamenti nei quali certo mi perdersi.

Renzo Martinelli

41. **Gino Cervi**

«Chi è l'autore del film?». Questione pianissima e scabrosa nello stesso tempo. Il film lo fa il regista. Date lo stesso soggetto, gli stessi attori, gli stessi mezzi, in mano a più registi, con la piena libertà, come oggi esiste, di interpretare ciascuno a modo suo, o meglio in ragione della sua sensibilità, esperienza, tecnica, ecc.) e vedremo, malgrado la sceneggiatura perfetta-

42. **Alberto Donini**

La domanda che mi rivolgete, caro Doletti — come tutte le domande intelligenti — non è certo facile, ma è senza dubbio di immediata attualità.

Se mi limitassi a rispondere in forma semplicistica e, quindi, inadeguata allo scopo, potrei dire che il film — almeno nello stato attuale delle cose — meriterebbe di essere compresi fra i protagonisti di un dramma che commosse la mia lontana infanzia: «I figli di nessuno», tanto è difficile rintracciare la loro «vera» paternità...

Se poi volessi richiamarmi al ricordo non troppo piacevole di recenti esperienze, personalmente compiute, dovrei dire che anche quando il «padre» all'origine c'è — l'autore di una commedia — questa povera figlia passa, in men di nove mesi, attraverso una serie così numerosa di più o meno legittimi sponsali che... le conseguenze non si sa più a chi attribuirle. E, l'autore del «soggetto», ha un bel protestare! In lui si vede, non più il padre, ma... il suocero intrattabile e brontolone.

Del resto, questa paradossale situazione non si riscontra solo nel nostro Paese. Ne ho avuto la prova, assai recente, in occasione del Concorso internazionale del Cinema agricolo: fra una sessantina di film, presentati da una ventina di Stati, soltanto pochissimi mi hanno potuto indicare l'autore, per alcuni si è indicata... una cooperativa di autori; per tutti gli altri si è preferito tacere.

Il ditieto è quindi molto generalizzato. Vediamo se dall'Italia — come per molte altre cose — può venire il rimedio.

Ritorno perciò alla vostra domanda e «costruisco» la risposta per via di eliminazione.

1) L'autore del film è il produttore? No. Il produttore sta al film come qualsiasi impresario o imprenditore sta alla cosa costruita o rappresentata. Se così non fosse, l'autore di una commedia non sarebbe chi l'ha scritta, ma il proprietario della Compagnia, l'esercente del teatro, ecc. La parte economico-finanziaria ha certo la sua importanza, ma nulla ha a che fare con la «paternità artistica».

2) L'autore del film è il regista? La risposta su questo secondo punto è molto meno agevole che sul primo. Direi quasi che è... più pericolosa. Infatti... «Hic sunt leones!» (e meno ma le quando si tratti solo dei generosi monarchi della fauna mondiale).

Non chiedo l'apporto che il regista dà alla piena realizzazione di un film ha un valore assai considerevole e degno di ampio riconoscimento. Ma, sostanzialmente, la sua opera non si diversifica da quella del maestro concertatore o direttore d'orchestra — in materia lirico-teatrale — o di quel suo collega — anche di nome — che «mette in scena» una commedia o un dramma. Né mi risulta che alcun regista, mettendo in scena l'«Otello» o «La locandiera» si sia sostituito, come autore... a Shakespeare e a Goldoni.

3) Dopo questa rapida — ma credo esauriente — eliminazione non restano, come candidati alla paternità di un film, che il soggetto e lo sceneggiatore.

Cominciamo dal soggetto. Esso sta «all'origine del film». E la inflessibile logica della natura ci insegna che chi sta all'origine di una cosa, ne è il padre, ossia l'«autore». Ma questa rigorosa e assolutistica concezione della paternità «fisica» originaria, può, quando si tratti di paternità ideale, e quindi anche artistica, cedere il posto ad una interpretazione un po' — si badi bene: solo un po' — estensiva.

Lo sviluppo della trama e la sceneggiatura hanno, nel film, una importanza veramente notevole. Perciò, quando l'autore del soggetto non è pure lo sceneggiatore, io ritengo giusto che condividesse con questi la qualifica di autore. Anche in questo caso si potrebbe quindi applicare la norma che si applica in arte drammatica, per cui non è raro il caso che una commedia porti l'indicazione di due autori, quando uno di questi ha dato l'idea e la trama originaria e l'altro l'ha sceneggiata e sviluppata.

In linea pratica, poi, appare — a mio parere — giusto e giustificato: a) che l'autore del soggetto abbia la precedenza assoluta per l'attribuzione del compito di sceneggiatore; b) che quando tale compito non sia, per qualsiasi ragione, esplicito dall'autore del soggetto, lo sceneggiatore debba agire d'accordo con lui; c) che, in ogni caso, il «copione» del film da realizzare non divenga definitivo ed «esecutivo» senza l'approvazione scritta dell'autore del soggetto.

Solo così si eviterebbe l'assurda conseguenza, cui più sopra ho fatto cenno, che l'autore di un soggetto o di una commedia lo veda, in pratica, alterato, svisato e denaturato in modo tale da essere costretto, per evitare il peggio, a rinunciare alla propria originaria e legittima paternità...

Dopo ciò, si assegnino pure, nei manifesti, nello schermo, in ogni forma di pubblicità, a ciascuno il posto che gli spetta, ponendo in giusta, ma non sproporzionata, evidenza il nome del regista, del produttore e di quanti altri hanno efficacemente collaborato alla realizzazione del film.

Alberto Donini

43. **Cipriano Giachetti**

L'ideale sarebbe che... (come dice Spadaro), l'autore, il regista e lo sceneggiatore fossero la stessa persona. Allora non ci sarebbero dubbi sulla questione. Ma le cose, come a tutti è noto, non vanno precisamente così. Il soggetto è generalmente un privilegio che, essendo potuto penetrare in quel regno misterioso e precluso al novanta per cento degli scrittori che è la «produzione cinematografica», si ingegna a mettere insieme soggetti che gli rendano alcuni biglietti da mille od a compilare riduzioni di proprie commedie che gli rendano ugualmente, costandogli molta minor fatica; non ci so vedere — eccezioni a parte — nella creazione dei soggetti cinematografici come oggi avviene, ad impulso ideale, alcuna intenzione d'arte, alcun proposito serio.

Quando il soggetto (se non sia, per un caso fortunato, lo stesso regista), è riuscito a piazzare il suo lavoro ed a riscuotere la sua parcella, tutto il resto non lo interessa e non lo riguarda più. Il film nasce poi da altre forze e da altre elaborazioni che con il soggetto e con le ragioni che lo ispirarono non hanno generalmente, niente a che fare.

A questa tregua il film è raro che diventi un'opera d'arte, perché, per esser tale, manca della necessaria unità di concezione: in ogni modo il film che nasce è, per necessità di cose, proprietà di tutti e di nessuno, vien fuori da una collaborazione di molte persone, a ciascuna delle quali spetta una parte dei relativi diritti, come, se non sbaglia, ha giustamente sanzionato la legge.

Il giorno in cui si potrà parlare di un «autore» del film, sarà credo, un bel giorno; la cinematografia sarà uscita di minorità, il film potrà diventare un'opera d'arte, il che non escluderà — naturalmente — che non vi siano anche allora le produzioni belle, le mediocri e le brutte, come in tutte le arti.

Insomma, per indicare l'autore di un film bisognerà aspettare che nasca non dirò un Shakespeare ma semplicemente un poeta: un poeta, però, che sappia anche realizzare la sua poesia. Rara avis!

Cipriano Giachetti

44. **Mario Puccini**

Chi è l'autore del film? Mi pare che non ci siano dubbi in proposito: il regista. Tutte le altre opinioni mi sembra che siano da scartare o per una ragione o per un'altra. Il soggettoista presta la sua fantasia per una trama; lo sceneggiatore traduce questa trama in materia, o, meglio, in linguaggio cinematografico; tutti gli altri elementi, musica, scenografia, fotografia, ecc. sono accessori — magari importanti — però soltanto accessori del film.

Si, il creatore, colui che amalgama tutti gli elementi, che li signoreggia, che li fonde, compiendo così opera unitaria e, a volte, artistica, è il regista. Il quale, quando si accinge a «girare» un film, deve «vedere» anche nei più minuti particolari il film che si prepara a dirigere. Egli può essere considerato un ordinatore supremo di una materia varia e informe che per se stessa non ha ancora trovato il linguaggio per essere.

Mario Puccini

45. **Umberto Onorato**

Ho sempre considerato il regista come l'autore del film.

Il regista, se è veramente tale, porta nel film una personalità ed uno stile inconfondibili.

L'opera del soggetto, dello sceneggiatore e dell'interprete è accettata dal regista solo quando questi riconosce in loro le qualità di svolgere, esporre e rendere un dato argomento aderenti alla sua sensibilità.

Il produttore, come giustamente ha detto Ruggero Ruggeri, non è che l'editore del film.

Tutto questo sempre se nella realizzazione di un film ogni cosa procede regolarmente.

Umberto Onorato

46. **Vittorio Malpassuti**

E' una questione sulla quale si potrebbe scrivere a lungo, ma io cerchero di essere sintetico, stile fascista.

Se è vero che nel caso di registi di grande valore che impongono al soggetto, alla sceneggiatura ed alla musica la loro personalità artistica, l'autore è senz'altro il regista, e se è anche vero che a volte il soggetto può avere più valore di una mediocre sceneggiatura e di una normale regia, che spesso non ha valore artistico ed è una semplice lavorazione tecnica; e se infine una sceneggiatura ben fatta può essere tutta la base del lavoro del regista e rendere la sua opera una semplice coordinazione, nella maggioranza dei casi, soggetto, sceneggiatura e regia contribuiscono ognuno con qualità precise al valore artistico del film e la parte musicale gli dà sempre vita e può anche crearne il successo.

Per questo io penso che l'autore non sia una sola persona, ma siano il soggettoista, lo sceneggiatore, il regista, ed il musicista, con prevalenza dello sceneggiatore e del regista.

Vittorio Malpassuti

Carlo Salsa

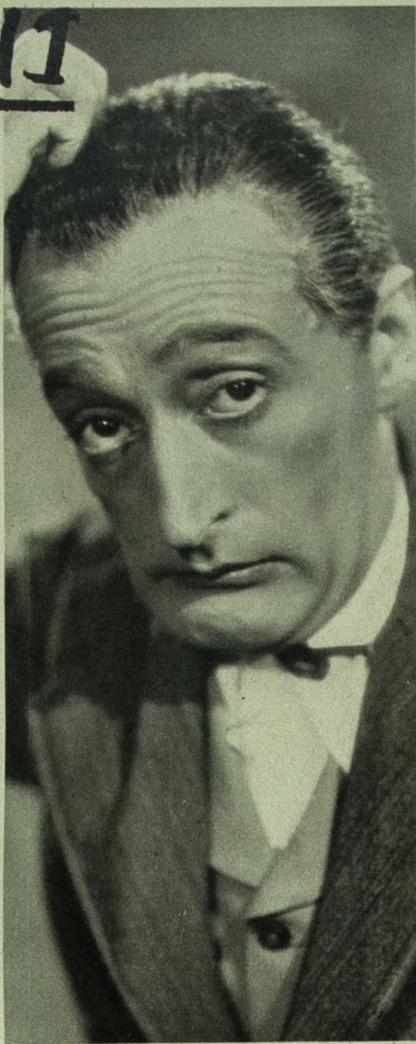
7 GIORNI A ROMA

"Gloriosa avventura" "Crociera d'amore"

Chi uscirà vincitore dalla strenua battaglia — battaglia cortese, perché siamo pur sempre in famiglia — tra il Supercinema e il Barberini? Qui i campioni sono Fredric March e Joan Bennett; là, Gary Cooper e Andrea Leeds; qui si combatte con il sorriso e con l'amore, là con l'avventura e con il rischio; qui è la grazia che domina; là la simpatia... Armi pari, però; forze equilibrate: e, probabilmente, combattimento nullo, senza vincitori, né vinti. Quelli che escono dal Barberini, infatti, dicono — ancora con l'acquolina in bocca —: «Andate a vedere la dolce Joan; e, poi, mi direte che cosa ne pensate»; quelli che escono dal Supercinema gridano, felici: — «Gary è un portento, tanto è bravo»; e poiché, in fondo, il pubblico è sempre lo stesso, e una sera è qui e una sera è là, alla fine il verdetto sarà di parità. Il che è giusto. Perché, con diverso tono e con diverso stile e con diversi attori, entrambi questi film sono eccellenti.

Gloriosa avventura è una storia — un po' improbabile, se vogliamo — di guerra coloniale americana. Si tratta di un episodio che accompagnò il rafforzamento dell'occupazione delle isole Filippine da parte della bandiera stellata. Alcune incongruenze, alcune inverosimiglianze, nulla tolgono alla bellezza epica ed eroica della gesta compiuta da un pugno di uomini contro la superstizione degli indigeni e contro le forze della natura. L'ambientazione, d'altra parte, è perfetta, e i tipi sono stati scelti con una cura eccezionale, anche nelle seconde parti. Insomma, la vecchia ed esperimentata abilità di Henry Hathaway (quello dei *Lancieri del Bengala*) ha funzionato in pieno anche qui, con la collaborazione di un Gary Cooper in grande forma, di una Andrea Leeds particolarmente dolce e romantica e di un David Niven bravissimo (tanto bravo che si è preso un applauso a scena aperta — se così è concesso dire, parlando di uno spettacolo cinematografico).

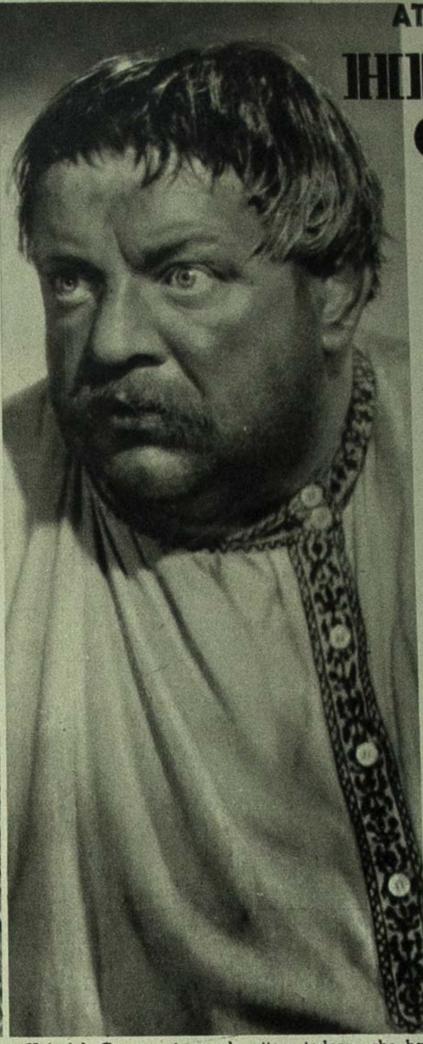
Anche **Crociera d'amore** è una vicenda un po' improbabile; ma quanto suggestiva e piacevole! Voi sapete che Joan Bennett (la sorella di Constance) è bionda; ma voi sapete anche che i suoi produttori, ad un certo punto, hanno pensato bene di farla diventare bruna: e il pubblico americano, attraverso i soliti referendum, è stato chiamato a dichiarare le sue preferenze. Ora, questo film — presentandoci la prima bionda e poi bruna — risolve il quesito nel senso che la fragile so-



Totò come lo vedremo nel film "Capitani Giovanni decollato" diretto da Palermo (Distribuzione E. N. I. C.)



Doris Duranti e Mariella Lotti, la bruna e la bionda, ne "Il Corsaro Verde". (Produzione Manenti; organizzazione Fontana)



Heinrich George, il grande attore tedesco, che ha trionfato a Venezia ne "Il Mastro di Posta" (Produzione Ufa)

ATTORI TEDESCHI

HEINRICH GEORGE

Chi è Heinrich George, l'attore di cui tanto si è parlato quest'anno a Venezia? Ve lo dirà Herbert Hering, il noto critico germanico che ha iniziato la sua collaborazione a "Film".

Arrivando, ancora ventenne, a Berlino, dal Deutsches Theater di Francoforte sul Meno, Heinrich George era preceduto dalla fama di artista moderno e costruttivo. La truce figura del protagonista di «Jedermann», personaggio che si esprime con frasi vulcaniche e le cui parole sono simili a blocchi di pietra scagliati dal rosto, è stata la prima interpretazione che egli ha offerto al pubblico della capitale germanica ed è risultata tale da confermare pienamente la stima che di lui già si aveva.

Non è stato facile per George dopo un successo così pieno e così immediato, migliorare la propria arte interpretativa. Ma per quanto gravoso, nessun compito appare troppo difficile a questo tedesco del Nord, nato nella città marittima di Stettino, poiché le sue possibilità sono tali da superare qualsiasi ostacolo. La sua figura è così imponente che a vederlo piantato nel centro della scena, si può credere che le tavole delle navi siano sotto i suoi piedi; talvolta, invece, egli sa scomparire, dileguarsi come un viottolo nel pieno della selva. George, il cui aspetto fisico ricorda certe figure di Rubens, porta in sé i segni del grande attore che possiede il genio della semplicità e della spontaneità.

Nel dramma popolare di Goethe «Goetz von Berlichingen», egli rappresenta come nessun altro il cavaliere germanico dell'epoca della riforma, ma non conosce ciò che significherebbe dormire sugli allori. Da Calderon a Schiller, da Kleist a Lagerlöf, egli ha interpretato le parti più disparate di tutto il repertorio internazionale. Attore, regista cinematografico, è diventato, recentemente, anche direttore di teatro. Assuntane, infatti, la «intendenza», egli ha saputo portare il celeberrimo Schiller Theater di Berlino alle più alte vette artistiche. Egli ha chiamato vicino a sé i maggiori attori del teatro di prosa tedesco, ha scelto le più belle ed elevate opere teatrali che mai siano state scritte al mondo, ha invitato per alcune rappresentazioni nel suo teatro i complessi famosi di Copenaghen e di Atene. Egli stesso ha compiuto una serie di giri teatrali nei Balcani e nel Nord ottenendo ovunque grandi, indimenticabili successi.

Egli è, forse, il più popolare degli attori tedeschi: sia per il suo concorso al Festival di Heidelberg, dove ha sempre rappresentato parti di protagonista, sia per le sue interpretazioni cinematografiche. Tra queste dobbiamo ricordare anzitutto: «Il cuore immortale», «Patria» e, più recenti, «Il mastro di Posta», «L'ebreo Süß» nel quale impersona in modo magistrale il Duca di Wurtemberg.

La principale delle sue doti è l'incredibile vitalità sia sulla scena che sullo schermo. Instancabile, egli trova il modo di lavorare tutto il giorno nei teatri di posa cinematografici, di essere la sera nel suo teatro ad assolvere il suo compito di direttore e, talvolta, di interpretare la parte principale di un lavoro. Il grande attore Heinrich George è uomo capace di una attività incessante, dotato di una resistenza incredibile, di umore sempre sereno e di una precisione che rasenta la pedanteria.

Argo

Herbert Hering

SI GIRA "SAN GIOVANNI DECOLLATO"

Resoconto della "piattata"

La moltiplicazione dei piatti - Amleto Palmeri e Liborio Capitani tiratori scelti - Piatti rotti: 1000 - Il sogno di Silvana Jachino: farsi rompere un piatto in testa dal Senatore Agnelli

Abbiamo scritto della «piattata» e non di una «piattata», poiché negli ambienti cinematografici la piattata è una sola: quella del «San Giovanni Decollato».

Amleto Palmeri ha compiuto il miracolo della moltiplicazione dei piatti: il piatto che Totò (alias Agostino Micciaccio), protagonista del film, doveva rompere sulla testa di Don Peppino il giuoco, ha dato ali alla fantasia del nostro regista il quale ha ordinato per il giorno dopo mille piatti. Il dialogo si è trasformato in coro e le scene si sono susseguite con un ritmo ridottissimo e qualche cosa di più attraverso scale, camere, corridoi: i piatti volavano per l'aria, si rompevano sulle pareti del tinello siciliano, sulla testa di Passarelli, degli invitati, sfioravano le venerande chiome di Bella Starace Sainati e di Maso Marcellini, uscivano dalle finestre, rientravano dai praticelli, volteggiavano tra le lampade da 500.

— Datemi dei piatti da rompere ed io sarò felice — aveva detto Totò.

Amleto Palmeri e Giorgio Bianchi, allora, sono andati al di là dei più folli desideri dell'attore creando una sequenza che sembra diretta da un giocoliere, da Rastelli, con l'anima vendicativa del commesso delle terraglie in «Se avessi un milione».

Ma la faccenda ha avuto degli aspetti singolari anche da un punto di vista psicanalitico: abbiamo visto persone molto severe che nella loro vita non hanno mai fatto male ad una mosca, prese da una frenesia distruttiva: l'avv. Silos, direttore di produzione, lanciava nella mischia, da fuori campo, piatti, piattini, fondine; l'operatore Risj supplicava Palmeri di lasciargliene tirare almeno uno e, infine, incredibile ma vera, Liborio Capitani, usciva dal suo famoso riserbo e partecipava alla «piattata» dando grida di gioia ogni volta che un suo proiettile colpiva nel segno.

— Mirate giusto — gridava il produttore.

E aveva ragione, poiché l'effetto di un piatto che si rompe in cento pezzi sulla fronte dei propri simili è sicuro, irresistibile.

Per 48 ore il teatro N. 6 è stato il paradiso dei cocchi, l'eden dei nostri desideri: finalmente liberati: tutti erano tornati ragazzi, con la totale allegria delle comiche finali. E Palmeri sorrideva con la sua straordinaria malizia dopo aver scatenato la battaglia che resterà memorabile nella storia del film «tutti da ridere».

Totò si muoveva come un pesce nell'acqua in mezzo alle atate stoviglie, la sua mimica esplodeva in schivate di prima e di seconda, il suo collo ondeggiava come quello di un cobra per evitare i proiettili dei suoi nemici. Ma ecco il resoconto di questa «piattata», resoconto che nella sua semplicità ed esattezza vi darà l'impressione di quello che è avvenuto nel teatro N. 6 durante i giorni 4 e 5 ottobre:

Piatti rotti: 1000

Attori feriti: 3
Metri di pellicola girata: 2000
Lanciatori di piatti in scena: 50
Lanciatori di piatti avvertiti: 10.
Lanciatori di piatti furtivi: 5.
Ore straordinarie di lavoro: 12.
Parliamo dei feriti.

Primo, l'attore Di Giovanni, in fronte. L'ex Benvenuto Cellini non si allarmò. Andava contro i piatti a testa bassa, come un toro. Per un bersaglio così accogliente si erano specializzati Mariano Cafiero e Fede Arnaud aiuto-registi. Enrico Glori, venuto in teatro per una visita di colleganza, sostituiva per alcuni minuti i «lanciatori incaricati» e rompeva con una risata sinistra da «Fornaretto di Venezia», un'insalatiera sulla cervicella di Di Giovanni, poi si allontanava. (Vi preghiamo di credere alle nostre parole, questo è un rapporto obiettivo). La ferita pare sia stata provocata dalla costa di un piatto lanciato da un elettricista. Un po' di alcool e subito dopo Di Giovanni riprendeva a ruggire tra una nuvola di schegge e di cocci davanti a Totò che pareva un «misirizzi».

Secondo: Totò. Ferito vero e proprio, no. Una confusione al braccio. E dall'incidente il nostro comico traeva motivo per fare dell'umorismo.

— Dove siete colpito? — domandavano tutti ansiosamente.

— Indovina un po'? — rispondeva Totò.

Chi lo toccava, chi lo auscultava, venti mani palpavano il suo corpo con affettuosa premura, e Totò gridava: «acqua, acqua... fuoco, fuoco». «Faccio così anche col mio medico!» spiegava.

Amleto Palmeri impassibile osservava la scena: il suo mento correva a destra e a sinistra cercando un'idea: — Faremo un film «Totò malato» — disse Palmeri.

E infatti un consulto al letto di un malato come Totò che dice al medico: «Indovina un po'?» suscita non comuni trovate.

Terzo: Titina De Filippo. Qui la cosa si fece piuttosto seria. La ferita fu piccola, ma sotto l'occhio. Titina non è certo una donna schizzinosa, è concreta e autentica, ma per un'ora morì una dozzina di volte:

— Madonna di Carmine, un po' più su e l'occhio se n'era andato.

Con l'immaginazione propria degli attori, Titina si vide di già guercia, provò una grande pietà di sé stessa, giurò che non avrebbe ripetuta la scena.

Liborio Capitani girava su e giù per il teatro come un orso in gabbia, indagava per rintracciare il colpevole, ma per fortuna non si seppe chi era stato l'inesperto colpite. Palmeri commentò il fatto tecnicamente.

— Peccato, la scena era perfetta. Si sparse, bisogna confessarlo, un po' di panico, e nelle scene successive, che si dovettero infatti scartare e ripetere, i piatti sembravano tirati da

mani di fata, cadevano timidi al suolo come uccelli spennacchiati.

Non sappiamo se la cosa sia spiritosa, ma ci hanno riferito che al ristorante, durante la pausa, l'attore Passarelli ordinando una coletta abbia aggiunto: «Senza piatto».

Titina si lasciò convincere a riprendere la scena solo quando Liborio Capitani e Amleto Palmeri si assunsero il ruolo di lanciatori di piatti.

— Se me li tirate voi, ho fiducia. Misteri dell'anima umana. Chi sa perché un regista, per quanto celebre, e un produttore, per quanto illustre, davano garanzia alla famosa attrice napoletana di essere dei precisi lanciatori di piatti.

In un angolo Silvana Jachino diceva a Osvaldo Genazzani, suo dolce sposo nel film, e lo diceva con quell'aria assorta, distratta che fa di questa giovane una delle più maliziose conversatrici del mondo:

— Io non ho che un sogno, essere

colpita da un piatto lanciato dal senatore Agnelli, da Domenico o da qualche altro personaggio dell'alta finanza.

L'episodio di Titina, in America avrebbe giustificato da solo un grande scalpore nei giornali: una leggera infiammazione agli occhi di una nota attrice provocò, come si sa, l'interessamento della Casa Bianca. Ma inserito nella tumultuosa vicenda — il fonico Bianchi dice di non aver mai registrato un fracasso tanto infernale — diventava un fatto prevedibilissimo, poiché una simile lotta doveva avere i suoi eroi, le sue vittime.

Alla fine, seduto su due quintali circa di cocci, raccolti dagli attrezzisti in un angolo del teatro, Liborio Capitani dichiarava ad Amleto Palmeri che era profondamente soddisfatto anche se la spesa della «piattata» aveva superato il preventivo di ben 30 mila lire.

LO SPETTATORE BIZZARRO

IL LIBRO DEI SOGNI

passi spietati...». Dirige il maestro Serafin.

Il cavaliere domanda a un appartato signore:

— Per piacere, dove è Gallone?

Risponde il signore, con la fiera voce di Annibale Ninchi:

— Lo cerco anch'io. Permettete? Sono Scipione.

— E io sono un messaggero.

— Forse il messaggero dell'Aida?

— Non facciamo scherzi non esageriamo con i film musicali...

Dissolvenza.

Primo piano del Conte Volpi che si congratula: la prova delle fontane luminose è riuscita. Si gira. Fontane giallo-blu. Danza di Attilia Radice vestita di veli. Arriva la Valli: chiede:

— Tocca a me?

— Interviene l'aiuto-regista addetto al giallo-blu delle fontane:

— Figlia mia, non giriamo «Oltre l'amore» ma «Un ballo in maschera».

Fate attenzione.

E la Valli:

— E come si fa a capire? Ci sono le solite musiche di Verdi, ci sono i soliti costumi di Titina Rota...

— Ma «Oltre l'amore» è tratto da un racconto di Stendhal, e c'è qualche differenza...

Flou.

Amedeo Nazzari nuota: sbuffa, sgocciola. Inquadatura delle goccioline. Nazzari raggiunge la riva. Ansima. Passa un cocchio. Dentro, Manon Lescaut e il Cavaliere des Grioux fanno follie.

Eterno contrasto: chi soffre e chi si diverte. Conosce il pubblico, Gallone.

Coro dell'Elar: «Va pensiero sull'ali dorate...». Primo piano di Garibaldi come nella «Cavalcata ardente». Cap-

pelacci calati sugli occhi, mantelli, parole misteriose. Sono i cospiratori. Dissolvenza.

A Milano. Piove. Una pioggia fitta, rabbiosa, ostinata: una pioggia da Maggio Fiorentino. Carrozze, lanterne. La Scala. Modellino. Rappresentazione della «Norma», del «Lombardi», della «Traviata». Vincenzo Bellini tra le quinte freme: ha visto in platea Sandro Palmieri. Dirige il maestro Marinuzzi: il Marinuzzi dell'epoca. Giuseppe Verdi dice a Giacomo Puccini:

— Una volta per uno, caro. In un film è capitato a me; lascia fare, e capiterà anche a te. Non si sfugge. La gloria è questa.

Dissolvenza.

Il messaggero ha trovato Carmine Gallone dentro una fontana luminosa. Dialogo di Guido Cantini:

— Siete voi, il premiato Carmine Gallone?

— Sono io, in persona.

— Il regista di «Giuseppe Verdi»?

— Sono io.

— Il regista di «Scipione l'Africano»?

— Sono io.

— Il regista di «Casta diva», di «Oltre l'amore», di «Amami, Alfredo», di «Manon Lescaut» del «Sogno di Butterfly»?

— Sono io.

— Ebbene: prendete.

— Che cosa è? Una coppa?

— No. Una lettera.

Gallone pensa: «Qualcuno che mi manda tre numeri per il lotto». Apre, legge, C'è scritto: «Senza rancore».

Non c'è firma.

Si sveglia.

Lunardo



Willy Fritsch, il simpatico attore tedesco

ella di Constance è deliziosa in tutte e due le colorazioni (che è un modo brillantissimo per risolvere i quesiti difficili). Certo si è che da bionda Joan è più «leis»; mentre da bruna ricorda in maniera impressionante Hedy Lamarr (ma quando si pensi che le due attrici si sono scambiate i mariti — cioè Walter Wanger e Gene Markey — si comprenderà che potevano, senza troppe difficoltà, scambiarsi anche il colore dei capelli). Fredric March, un po' appesantito dagli anni, è pur sempre in gambissima; e Ann Sothern è molto divertente. Film, in complesso, consegnato bene con alcuni colpi di scena di ottima marca.

D.

Film

SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO
TEATRO E RADIO



Viviani Givi

nel film *Manenti* "Hanno rubato una canzone"
(Fotografia Lunardi)

Viva l'arte - Milano. Non so se abbiate ragione...

Aldo Felli - Livorno. I numeri arretrati costano il doppio...

A. Moscatelli - L'abbonamento a «Film» costa L. 18 per tre mesi...

Quella di sempre - Mantova. Grazie degli auguri a me, a mia zia Carolina...

Adelaide G. - Torino. E' straordinario che un grafologo vi abbia predetto che diventerete una grande poetessa...

Milanesi, biondi - Colono che, come voi affermate, parlando di cinematografia...

un uomo che non sia il suo fidanzato la bacini... mi secca di dirvi questo...

T.G.L. - Roma. Vi ringrazio della promessa di salutarmi Possillipo...

Pietro Corino - Ho comunicato il vostro desiderio al Direttore. Se davvero le mie fraterne parole vi confortano...

guanciali. «Amico mio - disse, prima che io riuscissi a pronunciare una parola...»

G. La Palombara - Le vostre lettere sono state trasmesse secondo i vostri desideri. Potete dedurre che ho resistito validamente alla tentazione...

Terinesine - Napoli. Grazie della simpatia. Siete molto gentile dicendo che la finezza delle mie risposte non è compresa dai più...

20 anni. Di film e di attori appartenenti a paesi coi quali siamo in guerra ho deciso di non parlare più...

Gabri, Firenze. Grazie della simpatia, davvero mi lusingate. Ritenete che se continuerò ad essere, così arguto non inveccherò mai...

Archimede S. - Non mi chiamate «Signor Confidenziale», che diamine. Mi chiamo Marotta...

re i soldi per le sigarette, questo s'intuisce. I fascicoli Viareggi - Il fascicolo vi è stato spedito. Ci spiace di non poter pubblicare la vostra risposta...

Corrado Giorgi - Scusatemi, ma di attori francesi desidero non occuparmi più. Sarò lieto di avere con voi uno scambio di idee su qualsiasi altro argomento...

E. Innocenti, Siena. Abbiamo trasmesso le vostre lettere. Ma i francobolli? Un'altra volta non dimenticate di affrancare...

Mi domandate perché non mi dedico alla critica cinematografica, e aggiungete: «Sono certa della vostra ignoranza in materia, ma vi auguro egualmente successo».

Aristide - Grazie della simpatia. Il Direttore mi ha permesso di accennarvi. Confermerò ad Amedeo Nazzari che voi lo difendete contro tutti i detrattori della sua bravura...

Giuseppe Arena. - Il film «Il pirata sono io!» di cui vi abbiamo parlato, è stato distribuito in tutto il mondo. Non potrei dirvi di più...

se, tra l'altro, di stabilire se avete qualità serie oppure no. D'accordo, sarebbe comodo. Ma sentite l'altra compagnia. Io sono un produttore, magari calvo, magari snalabato...

Francesco Iasco, caporale. - Il Direttore non ha mai, in nessun brano di quel suo articolo veneziano, voluto dire che gli eccezionali spettatori di «L'assedio dell'Alcazar» non fossero intelligenti...

Marottiana - Roma. - Grazie della simpatia. Ma è simpatia, la vostra?

Amo d'oro. - Vorreste che non ci limitassimo a pubblicare la fotografia di un aspirante attrice, ma che parlassimo a lungo di lei. Da quale punto di vista, scusatelo? Temo che una descrizione particolareggiata della sua prima comunione, non sarebbe sufficiente a galvanizzare il nostro pubblico...

Giuseppe Marotta. - La vostra lettera è stata regolarmente trasmessa a Paola Barbara.

Giuseppe Marotta. - La vostra lettera è stata regolarmente trasmessa a Paola Barbara.

L'EUROPA CINEMATOGRAFICA, OGGI. Giornata a Johannisthal

Dove regna la Tobis - Cura di preparazione ed efficienza di macchine - I grandi film e quelli di produzione media - Attori e attrici famosi - Come si svolge il lavoro negli stabilimenti germanici: in silenzio e senza perdere tempo

Oggi è la volta di Johannisthal, centro di produzione della Tobis, la grande casa germanica che contende alla Ufa il primato nazionale. La distanza degli stabilimenti dal centro di Berlino è di circa diciotto chilometri...



Maccario, Agnese Dubbini e Carlo Rizzo in una gustosa scena de "Il pirata sono io!" (Capitani Film - Enic)

diretto da Friedrich Hellmund, ed un grande film, «Obm Krüger», diretto da Hans Steinhoff e interpretato da Emil Jannings, nonché quattro opere già compiute e in parte già in programmazione: «Trenk der Pandur» con Hans Albers, «Kopf Hoch, Johannes» con Viktor de Kowa e Dorotea Wieck, «Ein Leben Lang...» con Paula Wassy, diretto da Gustav Ucicky e «Operette» di Willy Forst. Inutile dire che questo programma, organico e poderoso, è tale da supplire, come dicevamo, in qualità quanto può perdersi nel numero.

G. V. Sampieri



Documentario di Vera Carmi. (Fotografie Cinecittà)

FORZANO AL LAVORO

La vita moltiplicata per tre

Avvicinammo, la prima volta, Giovacchino Forzano a Tirrenia, nel piccolo regno di cui è « il mago », fra le costruzioni immaginate dall'architetto Valente per *Sei bambine e il Perseo*.

In teatro eravamo penetrati fraudolentemente, approfittando di una delle poche interruzioni elargite dal regista. Seduto a un rozzo tavolo di legno grezzo, sul quale dieci pacchetti di sigarette scomparivano fra i grandi fogli coperti dalla sua larga calligrafia e l'immane termos di caffè troncheggiava su una vertiginosa pila di vecchi libri, Forzano seguiva, con occhio apparentemente distratto, un operaio che stava accomodando sulle scanse i piatti di stagno che, di lì a poco, Benvenuto Cellini avrebbe colliceramente buttato nell'ingorda fornice, tutto preso dall'ansia di riuscire nell'ardua fusione del Perseo.

D'un tratto, quasi riaffiorasse dagli abissi del sogno, si scosse dall'immobilità, scansò con un gesto brusco un aiutante troppo premuroso, e si avvicinò all'operaio per suggerirgli alcune modifiche nella disposizione. Poi ritornò al tavolo e riprese a sfogliare il copione della sceneggiatura, già fitto di appunti, di correzioni, di richiami, di grafici misteriosi.

Intorno, dopo la gran fatica durata sei ore filate, i suoi collaboratori riposavano, stremati di forze, assaporando con voluttà la rara pausa. Soltanto Forzano non aveva dato fondo alle proprie riserve di energie. Sul suo volto asciutto, la tirata non aveva lasciata la minima traccia.

Fuori: cominciava ad imbrunire. Scendeva su Tirrenia la gran pace della sera. Dal mare soffiava un vento freddo che induceva a pensieri borghesi, acuitizzando i banali desideri di una buona cena e di un letto soffice. Ma Forzano non aveva l'aria d'intenderla così. Dieci minuti di riposo li aveva accordati: ma dovevano essere dieci minuti, dopo i quali si sarebbe ripreso a girare.

Si riprese, infatti, a girare. E Forzano, attento a tutto ed a tutti, ci parve più in forma che mai durante le due ore in cui ne seguimmo l'opera di regia. Qualcuno fra gli attori cominciò a non intendere più l'esatto significato delle battute; ma il maestro fu pronto a chiarirlo, a suggerire intonazioni, atteggiamenti: infaticabile, controllatissimo, confortato soltanto da lunghe sorsate di caffè ingoiate fra una sigaretta e l'altra.

Si giunse al termine della giornata che fuori era già buio da un pezzo. Rapidamente gli attori si diressero verso i camerini, per struccarsi. Bista dei Lilli; detto « Il Lesina » a Ser Pier Francesco Riccio si recarono direttamente all'albergo, senza smettere i costumi.

Gli elettricisti manovrarono le leve. La «madama» ed alcuni grandi riflettori si spensero in un ronzio. Restò viva soltanto una piccola lampada posta sul tavolo di Forzano, intento a preparare il lavoro per l'indomani.

Da « Bini », intanto, Benvenuto Cellini, deposta la gran barba sul tavolino da notte, dormiva già profondamente, sognando fusioni e baruffe con i burocrati.

Conoscere personalmente uno scrittore, dopo averne letto ed apprezzato le opere, significa, di solito, regalarsi un'importante delusione. E' molto difficile, infatti, che la sua ideale immagine di letterato, si sovrapponga perfettamente a quella reale di uomo. Troppo spesso ne risultano fastidiose sbavature che alterano pericolosamente il sottile piacere dell'esperienza.

Lo scrittore famoso presso le signore sensibili per le sue opere dense di « raffinata poesia », che vorremmo incontrare pallido e sospirato, si rivela quasi sempre un omaccione al quale va fin troppo a genio il frizzantino del lambrusco e che trae le ispirazioni dalle tavole imbandite più che dai tramonti e dalle albe. Molto spesso, il trageda che si è specializzato in rievocazioni storiche popolate di guerrieri che dicono ripetutamente « A me l'arme », ti appare, poi, nella prosaica realtà delle cose, come un fragile ometto che digerisce con qualche difficoltà, prende le papine, ed esiterebbe, per la costituzionale timidezza, a sparare un colpo di fucile flobert al « Tiro famigliare ».

Delusioni crudeli che, in passato, ci hanno indotto ad evitare con cura ogni incontro con le celebrità, al fine di poter continuare a custodirne nel cuore immagini sufficientemente rispettose.

Esiste, tuttavia, a nostro personale conforto, il caso felice di uno scrittore che, anche se visto da presso, non delude; ed è quello di Giovacchino Forzano. Diremmo, anzi, che la conoscenza personale dà anche maggior forza e consistenza all'ideale ritratto che scaturisce dalla fantasia dopo il contatto con le sue molte opere.

L'« uomo Forzano » è anche più pittoresco — pittoresco nel senso buono della parola — dello stesso scrittore Forzano. Si direbbe che la vita di Giovacchino Forzano non sia che l'intenso capitolo di un intensissimo romanzo, l'ennesimo tono, il più movimentato, delle sue opere. Esuberante, dinamico, dalla parlata toscana estremamente colorita, dalla bontà prepotentemente aggressiva, Forzano ignora le graziose sfumature care agli « scrittori distinti »: un saluto è sempre una specie di grido gioioso, un « colpetto sulle spalle »: è sempre una mano larga e pesante che ti piomba fra le scapole e ti piega in due.

Si direbbe, Forzano, un redivivo uomo d'armi del 500, deciso a tutte le buone battaglie e pronto a tutte le generosità, atto a scattare in sella per un'idea, quando tutti gli altri si limitano a difenderla con le parole, dalla comoda trincea del tavolino.

Al primo contatto chi non lo conosce a fondo, chi non sa « interpretarlo », ne resta come stordito. Poi, a mente calma, allo stupore del primo momento subentra l'ammirazione, che davvero ammirevole è quest'uomo instancabile, quest'uomo sempre « nuovo », sempre giovane, al quale gli anni (quanti sono? il nero dei capelli ne denuncia pochi) non hanno intiepidito gli entusiasmi, ma li hanno anzi maturati resi più proficui da un controllo che è vigile ad onta delle facili apparenze.

Tutta la vita di Giovacchino Forzano si svolge sotto il segno della velocità. Il maestro odia gli indugi e le pause, detesta l'immobilità. Dicono che uno dei suoi drammi più applauditi l'abbia scritto in una notte di treno, fra Berlino e Basilea. Dicono; e forse non è vero, perché Forzano è scrittore dotato di molto scrupolo, rapidissimo nella concezione generale del lavoro, ma prudente e meticoloso nella stesura.

E' vero, invece, sempre a proposito di avventure ferroviarie, che Forzano è il più distratto viaggiatore del mondo.

Invitato, tempo fa, alla prima rappresentazione budapestina del suo *Campo di Maggio*, lasciò beatamente che la validità del passaporto scadesse proprio alla vigilia della partenza. Non solo; pressato da mille impegni, ricordò di dover partire per la

capitale ungherese soltanto quando l'ultimo treno utile era già in stazione, a Firenze.

Forzano si vanta di non aver mai perduto un treno, ma non confessa di averli presi tutti quando erano già in movimento, a prezzo di sforzi podistici e di acrobazie. Per usufruire di quello che lo doveva portare alla frontiera, si cacciò senza troppo riflettere in un tassi: privo di soprabito, di cappello, di valigia.

Si era in pieno inverno: un inverno senza rimedio, gelido, micidiale; ma Forzano assorbito da altri pensieri, non fece troppo caso al particolare stagionale. Giunse in stazione appena in tempo per aggrapparsi alla maniglia dell'ultimo vagone, si cacciò nello scompartimento e si addormentò.

Alla frontiera lo risvegliarono per ricordargli che senza passaporto non poteva proseguire. La difficoltà venne superata facilmente. Il commissario lo riconobbe, e, dopo averlo brevemente ascoltato, lo lasciò passare, avvertendolo però, che alla frontiera fra la Jugoslavia e l'Ungheria il guaio sarebbe stato più serio.

Il treno vi giunse all'alba. Il freddo, dopo la corsa verso il nord, si era fatto più acuto; nella stazioncina di confine soffiava un vento tagliente; il termometro del capo gestione segnava ventiquattro gradi sotto zero.

Un funzionario gallonato si presentò a Forzano per informarlo che non avrebbe potuto proseguire il viaggio. « Dovete lasciare il treno e restar qui, in attesa di informazioni », aggiunse. La prospettiva di restare, senza cappello e senza cappotto, in quella succursale di Polo Nord non garbò affatto a Forzano, che cominciò a strepitare, prima in francese, poi in tedesco. Infine, visti inutili tutti i suoi virtuosismi linguistici, in prete toscano di Perticaia.

Fu a questo punto che, udendo pronunciare, fra tanto diluvio di imprecazioni, il titolo *Il cento giorni*, intervenne un viaggiatore.

« Ma questi è Forzano — spiegò — l'autore del lavoro teatrale che va in scena stasera, a Budapest... »

Le cose si appianarono, e Forzano poté giungere in tempo nella capitale magiara, dove, finalmente, poté acquistare cappello, paltò e valigia. Tutte cose che poi al momento di ripartire per l'Italia, dimenticò naturalmente in albergo.

Il suo lavoro non ha respiro, ed alterna, agilmente, il copione cinematografica alla commedia moderna, il libretto d'opera alla tragedia. Tanta felice facilità fa torcere il naso a quei letteratini pallidi e malinconici che, per avere faticosamente distillato un prezioso frammento, che lascerà il tempo che trova, si sentono autorizzati a ricuperare in riva a poetici laghetti le forze perdute. Ma Forzano potrebbe servir loro di esempio: a patto, s'intende, che i letterati fossero in grado di apprezzare un esempio sano e di seguirlo.

Tempo fa, subito dopo le trionfali rappresentazioni berlinesi del *Cavour*, parlando di lui, un alto funzionario dell'Ambasciata di Germania ci disse testualmente: « Forzano, a noi tedeschi piace moltissimo. E' il tipo di scrittore che preferiamo. E poi che, ingenuamente, gliene chiediamo il perché, aggiunge: — Perché è un ammirevole lavoratore, perché quando scrive combatte. »

E conclude: — Forzano ha saputo moltiplicare per tre la sua vita.

MUSICA

Postille al ciclo verdiano

Nella seconda settimana verdiana, oltre alla ripresa dei « Vespri » e della « Forza del Destino », è stato rappresentato « Il Trovatore ». Che Verdi fosse popolare — esempio dell'attitudine del popolo a cogliere i grandi valori artistici — si sapeva, ma è per noi sempre motivo di consolazione l'averlo ricostituito nell'enorme affluenza di pubblico che si riversa in questi giorni al « Reale ». Il fenomeno è tanto più impressionante quando si pensi, poi, che i più son quelli che rimangono senza biglietto. Quanti avevano decretato morto il melodramma — una volta era di moda — dovrebbero riflettere che anzi il melodramma autentico è più vivo che mai, e che è la forma più efficace, col cinema, di rievocazione popolare (con tutte le conseguenze che implica, nel significato originario, il termine « rievocazione »). Fa piacere anche constatare, contrariamente a quanto s'era affrettatamente concluso, che il cinema non è né il sostituto dei nostri tempi del teatro musicale antico, né il suo pericoloso concorrente. Le due forme possono coesistere senza danneggiarsi a vicenda: basta che non si facciano una concorrenza economica. Portati i prezzi dei posti popolari al livello di quelli dei cinematografi, il Teatro « Reale » s'è riempito d'incanto. Forse in questo modo non si coprono le spese, perché il teatro musicale, non tanto per l'orchestra, ma per i cantanti e il direttore d'orchestra, costa molto, come si sa. Ma il problema a noi non sembra tanto economico, quanto sociale, cioè in questo caso, architettonico. Poiché l'architettura dei teatri lirici risente, com'è naturale, delle condizioni sociali. Quando la società era organizzata aristocraticamente, cioè a forti dislivelli economici, a teatro non c'era posto per il popolo: quei teatri antichi non avevano loggione. Cioè il popolo non era per il teatro. Oggi a noi sembra, con tanta gente rimasta fuori, come s'è detto, e con quella stipata nei « laterali » (dai quali si vede ben poco), che il teatro non sia per il popolo. Allora, o si adeguava architettonicamente alla nuova struttura sociale, oppure si rinchiudeva nello splendido isolamento dei prezzi proibitivi, per poter coprire le spese. Ma questa non è una soluzione: può esserlo economicamente, ma non civilmente.

Dunque?... Ma noi non siamo architetti. Tutt'al più possiamo denunciare l'insufficienza della costruzione a « ferro di cavallo », e suggerire quella a gradinata, sull'esempio dei grandi cinematografi moderni. Niente palchi. Visibilità totale ed audibilità per tutti. Senza soddisfare a queste elementari condizioni imposte dai nuovi tempi, è ozioso, a nostro parere, discutere di un « problema » del teatro lirico, della vitalità della produzione contemporanea. L'arte, dicono, non si giudica con criteri democratici, cioè in base alla maggioranza dei consensi. Sta bene: ma per giudicare la validità artistica di un'opera contemporanea non si può procedere nemmeno col criterio aristocratico della minoranza: di quella che normalmente può permettersi di frequentare il Reale. Occorre un criterio totalitario, il quale è solo possibile con una nuova architettura del teatro.

Noi crediamo che il posto più adatto per un teatro nuovo sarebbe nell'« Esposizione Universale di Roma ».

(Ci si consenta, a volte, di uscire dal campo della cronaca per toccare argomenti che però interessano i nostri musicofili lettori, e che difficilmente vengono trattati in simili sedi).

Nicola Costarelli

MOVIOLA

* Si parla di cose africane.

— Dove oggi si stende il Sahara — dice Mario Mattoli, che ha intenzione di girare un film africano con Macario — una volta palpitava un immenso lago salato.

— E quali prove se ne hanno? — domanda Piero Cocco.

— Una, irrefutabile; i negri, ancora oggi, vanno in giro con le mutandine da bagno...

* La saggezza — dice Clara Galamai — non costa niente agli uomini che non hanno più la forza di essere pazzi.

* Notte fonda. I due soliti amici organizzano il solito scherzo ai danni di Umberto Melnati. Si armano di pistola e lo attendono sulla strada di casa. Appare Melnati e gli amici si mettono all'opera:

— O la borsa o la vita! — ruggisce uno degli aggressori, con tono minaccioso.

— Non è possibile — risponde Melnati, con voce melliflua. — Hai torto a dire così. Tu capisci che, se ti do la borsa, mi lasci la vita; me se ti do la vita, tu mi prendi — dopo — anche la borsa. Dimmi dunque: « O la borsa, o la borsa o la vita ». Non ti pare che sia più chiaro?

I due amici rinunziano a proseguire lo scherzo e si fanno riconoscere.

* « I piaceri — afferma Gino Cervi — sono le virgole che separano i nostri dolori ».

* Dialogo tra Paolo Stoppa e Umberto Scarpinato, mentre si gira « La Corona di ferro »:

— Ho sentito che hai assistito all'incontro di pugilato Dejana-Venturi che non è durato nemmeno cinque minuti...

— Sì, ma ti dirò che, siccome lo spettacolo mi annojava, me ne sono andato a metà...

* C'è un attore del cinema muto che s'impunta ancora oggi a dire male del cinematografo sonoro.

Ecco un esempio del cinema sparato...

M.C.



Carattere

Sottile, delicato, persistente, Tabacco d'Harar il nuovo Profumo GI.VI.EMME che tanto successo ha incontrato, ha un carattere che dona singolare personalità a chi lo usa. All'estero è considerato uno dei migliori profumi oggi esistenti e conferma al nostro paese il diritto al posto che sta conquistando nel campo delle creazioni di profumeria.

Tabacco d'Harar, profumo per uomo e signora, è posto in vendita in eleganti bottiglie in laccato naturale presso i principali profumieri.



Gi. Vi. Emme

GI. VI. EMME - PROFUMI E PRODOTTI DI BELLEZZA - MILANO

La vera FLORELINA



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 falisce mai, non macchia la pelle, ed è facile l'applicazione.

La bottiglia, franca di porto, L. 13. — antio.

Torino: Farm. del Dott. BOGGIO, Via Berthollet, 14. (Licenza R. Prefettura di Torino, N. 002 del 7-3-1928)



UN PO' DI PAZIENZA E GIBBS FARA' IL RESTO....

E' dovere della mamma abituare il bambino a pulire i dentini mattina e sera, avendo però cura di scegliere un dentifricio che non possa nuocere ai denti ed alle gengive delicate del bimbo. Il SAPONE DENTIFRICIO GIBBS a base di Sapone Speciale, che non contiene sostanze abrasive od irritanti è specialmente indicato per ciò. Non dimenticatelo!



S. A. STAB. ITALIANI GIBBS - MILANO

741

IL NUMERO 19 DI **STORIA** DEL 15 OTTOBRE risponde a questa domanda: **Che cosa fa LA FRANCIA DI VICHY?**

Articoli documentari - 100 fotografie - Lire Due

TUMBINELLI E C. EDITORI - ROMA

LUCIANA PEVERELLI:

INCONTRO

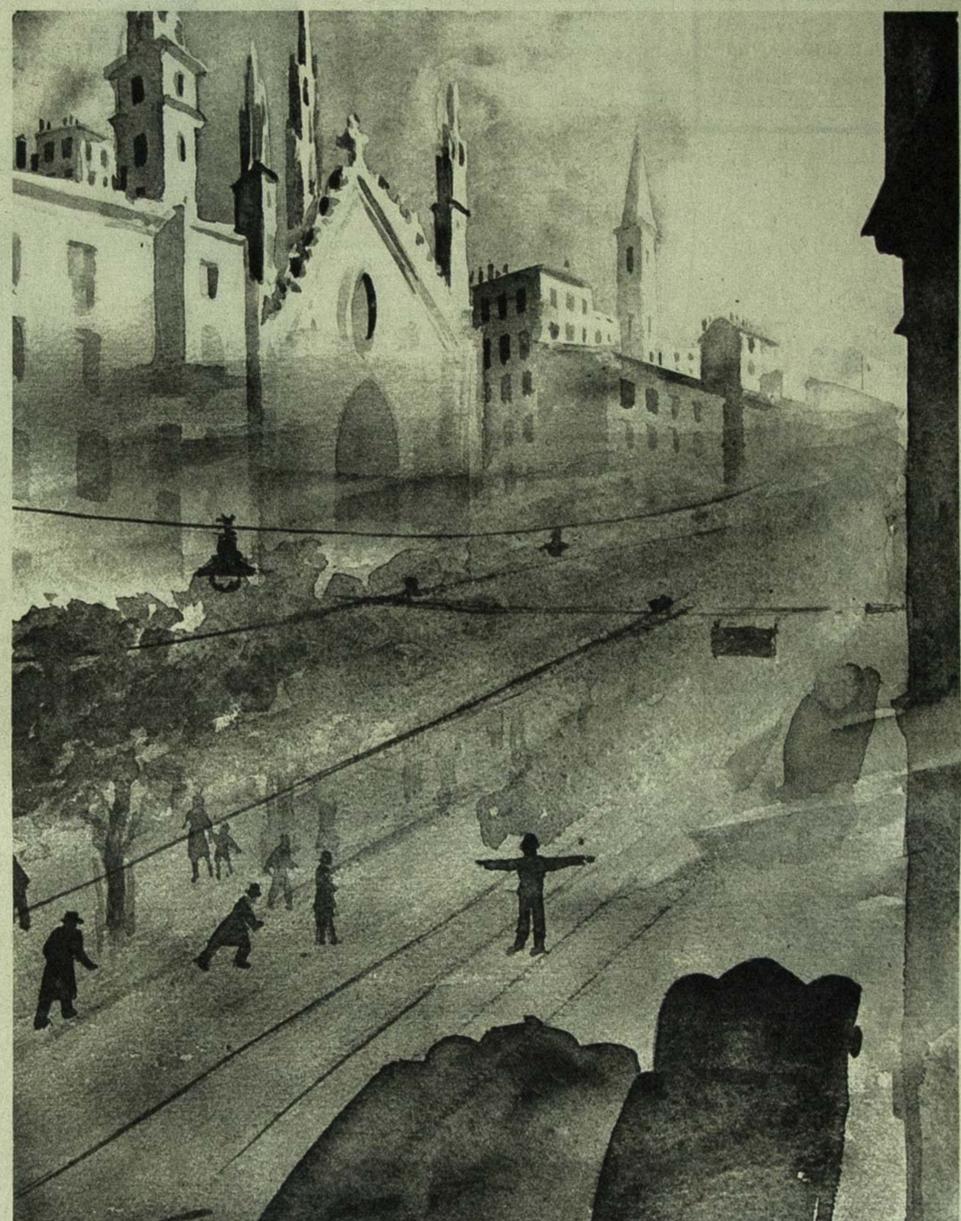
XVI.
Leif la raccolse nelle sue braccia come un fiore caduto. Era balzato in piedi, al grido, ed ora il suo labbro tremava convulso, nel chiedere:
— E' vero, piccola? — E' vero, Alide mia?
Ella non ebbe più la forza di rispondere; tutto il respiro se l'era portato via quell'urlo di prima. Rimase schiacciata contro al suo petto, la faccia nascosta sulle spalle, le braccia strette intorno al suo corpo, quasi abbracciasse un diritto tronco sicuro: fece soltanto cenno di sì col capo.
Guta Dober scese dal campo. E quando, uscita che fu, le lampade non illuminarono più il suo viso, questo sembrò giallo, sotto il fitto strato di cerone, come una maschera di creta.
Girò attorno gli occhi smarriti per indagare, per scoprire i pensieri di coloro che si erano raccolti, come in un cerchio di protezione, intorno a Leif e ad Alide abbracciati.
— E' una crisi di nervi... — disse con voce rauca — nient'altro che una crisi di nervi. Siamo andate troppo oltre, in questa difficile scena. Ci siamo lasciate trascinare dal nostro impeto e abbiamo perduto il controllo. Ma non è niente; passerà. — Con tono irritato, aggiunse: — Datele da bere, bagnatele le tempie; ha bisogno di qualcosa di forte.
Leif sussurrò nella piccola orecchia di Alide:
— Hai bisogno di qualche cosa, amore?
Ella fece cenno di no, e non si mosse. Aveva bisogno soltanto di sentire il battito del cuore nel petto di Leif. Quel pulsare rispondeva in un meraviglioso accordo di ritmo al battere del cuoricino piccolo dentro al suo corpo: ella era come un anello di congiunzione tra quelle due creature. Una corrente d'amore passava dall'uno all'altro essere, attraverso le sue membra, e questa era una sensazione profonda e squisita.
Guta si aggirava intorno a loro, convulsa, come avesse voluto scioglierli da quell'amplesso e non osasse toccarli.
— Bisogna farla distendere per un poco — insistè. — Poi si riprenderà, si calmerà. Dovremmo tentare anche l'altra scena, oggi.
Nessuno sembrò badarle: ma ella ebbe la sensazione di sentir cadere le sue parole in un vuoto nemico.
— Bisogna approfittare — esclamò con voce acuta — di questi stati di sovraeccitazione e di grazia. Sono per un'attrice come un miracolo.
Sund le si piantò davanti, e per la prima volta osò guardarla in faccia. Aveva sempre evitato di trovarsi di fronte a lei, come se ne avesse paura. Ora i suoi occhi saettavano d'odio:
— Che altra scena vorreste girare, voi, per amor del cielo?
Ella sembrò colpita da quel tono aggressivo; ricominciò a guardarsi attorno. Tutti erano fermi e muti, con gli occhi fissi su di lei.
Sembrò la volpe imprigionata nella radura dalla turba di cani che le sbarano ogni via d'uscita ed esitano un istante prima di saltarle alla gola.
Allora balbettò con voce spenta:
— Dovremmo girare la scena in cui Laila comprende che è inutile lottare contro la sorte: che deve rimanere nell'ombra triste della sua casa e lasciare che i due giovani corrono verso la vita. La scena in cui Laila concerta la fuga notturna di Melinde e Oscar per un paese lontano...
Sembrava supplicare e blandire. Così chiede pietà chi non ha più speranza, ma i suoi occhi, i suoi sguardi lo tradiscono. Ridiventerebbe feroce solo che gli si facesse apparire uno spiraglio di salvezza.
Alide, ebbe un lieve gemito, come se la voce di Guta le facesse male.
Come in risposta al suo lamento, Leif esclamò:
— Per oggi non si gira più.
E fece un gesto violento e circolare del braccio come avesse voluto distruggere, annientare, cancellare tutto quan-

to era intorno a lui, ed era opera creata e voluta da lui.
Come se quelle parole le avessero finalmente dato calma, Alide si staccò da lui e si passò una mano sulla fronte. Il suo viso era stanco: profonde occhiaie si incavavano sotto gli occhi azzurri; e le labbra parevano malate come se l'urlo lacerante le avesse ferite. Tutto il suo corpo era come spezzato da una grande fatica.
Ma guardò Leif e gli sorrise: un sorriso tenero e coraggioso. Egli non rispose al sorriso, ma le pupille azzurre di tenero sgomento, di apprensione, l'abbracciarono ancora.
— Ora andiamo a casa, Alide. Appoggiate al mio braccio... Così. Vuoi che chiamiamo Oberka? Puoi camminare?
— Oh, sì, Leif, io posso camminare. Posso anche correre se dobbiamo andare via.
Ma Guta sbarrò loro il passo.
— Ed io... che cosa debbo fare? — domandò, aggressiva, cercando gli occhi di Leif che la sfuggivano.
— Non so, Guta. Quello che volete.
— Vengo con voi, vengo a casa con voi — ella decise, come una sfida.
Alide strinse il braccio di Leif e notò con sgomento che egli non rispondeva alla sua stretta.
La nebbia era scesa sulla città, che era diventata una strana città ovattata fragile e incerta. Nebbia oro vecchio, in cui solo le guglie delle chiese parevano aghi di luce: tutto il mondo pareva muoversi dietro un velo: figure irreali, vestite di velluto, le cui voci avevano una lenta risonanza, uscivano ed entravano dalla nebbia come fantastiche figure: l'acqua del fiume pareva un soffio d'oro, d'aria, e d'argento immobile. La città intera sembrava sorgere dalla bruma incerta, senza peso, proporzione e struttura come una città da fiaba, una città da mille e una notte.
L'automobile proseguiva lenta, senza rumore, fra immaginari tronchi d'albero, tra case che apparivano e sparivano come in un gioco d'illusionismo.
Alide teneva il capo reclinato sulla spalla di Leif e andava dicendosi che ora non aveva nulla da temere perché aveva raggiunto la sommità dell'ansia e della sofferenza, e se pur lentamente e faticosamente, sarebbe ridiscesa nella chiara vallata dove l'aspettava il sole.
La pallida luce solare dava al volto di Guta una trasparenza d'alabastro. La sua bocca rossa si contrasse nel parlare: era una bocca amara, tempestosa:
— Forse ho fatto male a insistere perché tu venissi allo studio oggi, Alide. Eri troppo stanca... Ciò non toglie che la scena sia riuscita meravigliosamente. Come ti senti, ora? Che cosa pensi? Che una notte di riposo basterà per rimetterti?
Alide ebbe un gesto vago della mano abbandonata in grembo, come a significare che non sapeva, che non poteva rispondere.
— Non è meglio — incalzò Guta — che tutto sia finito e risolto presto?
Nessuno le rispose, ed ella ripeté a se stessa, come in sogno:
— E' meglio che tutto finisca presto!
Poi si voltò rapidamente a guardare Alide e Leif. Ma essi erano immobili: parevano di pietra, come la statue addormentate che apparivano e sparivano nella nebbia.
Volle scioglierli da quel silenzio che li rendeva così lontani a lei.
— Tutto quanto è accaduto oggi mi serve di pungolo, mi esalta e mi eccita. Ho l'impressione che la vicenda e il film ci abbiano presi completamente, tanto da trascinarci, da inebriarci. Essi sono diventati più forti di noi. Arrive-

remo forse al traguardo estenuati, ma non avremo sbagliato sentiero, Alide, mancano soltanto le ultime scene e poi il film sarà compiuto. Per questa vittoria non bisogna pensare a stanchezza, ai nervi spezzati, alle fatiche, ai turbamenti...
— Taci, Guta — disse semplicemente Leif.
La sua voce non era aspra né severa. Ma in essa era la segreta tenerezza per Alide che egli non voleva turbare più.
In silenzio salirono lo scalone dai grandi candelabri in ferro battuto; anche lì si era insinuata la nebbia molle, umidiccia.
Nell'atrio della grande casa, Leif sostò un attimo indeciso, poi passò il braccio intorno alle spalle di Alide e lentamente con lei si diresse verso la camera dal balcone dove,
— Leif — chiamò Guta.
Egli lasciò Alide. Si voltò a guardarla.
Una minaccia oscura era nel tono di quella voce, nella fissità degli occhi verdi, in tutto il corpo teso e immobile.
— Leif!
Quel nome pronunciato così era un ordine, un richiamo imperioso e nello stesso tempo supplisce e disperato.
Tra Alide che taceva ferma sulla soglia della camera verde e la buia donna che lo chiamava, egli si sentì sospeso ed esitante, come tra due universi, tra due destini differenti.
Faticosamente, con voce rauca, pronunciò:
— Aspettami nel salone, Guta. Lo so che debbo parlarti.
E seguì Alide nella camera verde. Richiusa la porta alle sue spalle, la

chiusa due volte a chiave. Ma questo non bastava a dissipare l'angoscia di Guta dritta dietro quella porta, pallida e tetra.
Ma Alide sentì che finalmente erano soli, e finalmente poteva sciogliere la stanchezza della sua anima e del suo corpo.
— Leif, mio Leif — singhiozzò, come una colomba che tubasse, alzando le braccia nell'amoroso gesto di un tempo.
— E' dunque vero, Alide?
— Come puoi chiederlo ancora, Leif? Guarda i miei occhi e il mio corpo e le mie mani. Mi tradiscono tutta.
— Perché non dimmi nulla, Alide? Perché tacere per tanti giorni?
— Non lo so. Non so più niente di quello che ho fatto da qualche tempo, né perché l'ho fatto. Mi pare di essermi svegliata soltanto oggi, quando ho

visato dal trucco con gesti pazienti e delicati come quelli di una mamma.
— La toccava appena, come se ella fosse molto malata: e alla tenera carezza ella si abbandonava, con stanca delizia.
— Alide, è tutto così strano quello che accade. Anchio ho la sensazione di aver vissuto in un buio fitto, soltanto adesso. E' come se una piccola mano avesse fatto uno squarcio improvviso in questo buio: è la mano del mio bambino che m'aiuta ad uscire da un labirinto; ma sarà abbastanza forte, Alide?
— Era chinato in quel momento a sciogliere il fazzoletto contadinesco dalle spalle di Alide: ella gli prese il viso tra le mani:
— Perché, Leif? Che intendi dire?
— Vuol dire che sento come dovrei liberarmi da tutto ciò che ho voluto vedere e da tutto ciò che ho costruito, in questo momento. Distruggere ogni ricordo, ogni ossessione. Distruggere il film stesso e tutto il mio lavoro. Ma non so se ne sarò capace, Alide, proprio adesso che siamo così vicini alla metà, oltre alla quale, forse non vi è più tormento.
— La prese in collo:
— Su, bimba, distenditi nel letto tranquillo, e cerca di riposare.
Le rimboccò le coperte, le carezzò i capelli, ma, quando fece per staccarsi da lei la catena delle braccia lo tenne prigioniero.
— Oh, Leif — ella mormorò sulla sua bocca — tu abbracci in questo istante me e lui: il tuo amore e la tua vita di domani. Cerca di capire che ormai non vi è più altro al mondo, per te all'infuori di noi...
Egli, curvo su di lei, la contemplava estatico.
Alide, piccola nuvola d'argento, Alide inafferrabile come una bolla di sapone aveva finalmente preso consistenza e struttura: si era composta in una placida personalità dopo un tremante gioco di luci e di ombre; le sue forme delicate apparivano per la prima volta a Leif come qualcosa di umano e riposante e vivo che non sarebbe mutato più.
Si mise in ginocchio accanto al letto, e nascose il volto sui lini, come pregasse.
— No, disse Alide — carezzandogli i capelli — non con tanta tristezza devi salutare il bambino che viene. E' tutto così lieto, ormai. Ma io e lui abbiamo bisogno, per poter vivere, di uscire dalla nebbia e che tu ci sorrida.
— Sì, Alide, ha ragione — egli sussurrò. Ma teneva gli occhi chiusi e dentro alla sua anima buia splendevano come due giade gli occhi di Guta che lo chiamavano. Egli, in quel momento, sentiva quasi fisicamente l'attesa spasmodica di lei, sola nel salone; e gli pareva di faticare a tenersi aggrappato a quel letto per non correre da lei.
— Leif — continuò Alide serenamente — noi dobbiamo partire: non so dove potremo andare: ma bisognerà cercare un paese dove non vi sia acqua morta, e dove tutto sia limpido. Non so se esiste un'isola come ho sognato qualche volta: chiusa dagli anelli turchini del mare, con gli scogli color del miele, e le rocce vestite di ricche e odorose piante grasse e di palmiti. Ma penso che noi tre dovremmo andare laggiù insieme, per sempre.
— Sì, Alide — egli mormorò — sì, te lo prometto. Ora dormi: sogna la tua isola nel sole.
Le carezzò leggermente le palpebre perché ella le chiudesse e si calmasse nel sonno.
La voce di Alide si fece più fioca:
— Tu rimani qui accanto al mio letto, non è vero, Leif? Volevo dirti che mai più ritornerò a indossare le vesti di Melinde. Forse Oberka dovrebbe bruciarle: crede nella magia del fuoco che purifica. Forse soltanto così potrei sottrarmi al destino di Melinde che pesa su di me e che tu mi hai imposto, sebbene sia tanto triste...
— Non dire sciocchezze, bambina. Non credere che la vita sia una fiaba. Dormi.
— Mi porterai via davvero, Leif? Guarda quella caravella bianca nella stampa appesa di fronte al mio letto. Se socchiudo un po' gli occhi, le sue vele si gonfiano e palpitano, le onde cominciano ad agitarsi: va sui mari e ci porta lontano. Io non girerò mai più il tuo film, Leif.
Si addormentò quietamente, la guancia appoggiata al palmo della mano di Leif.
Così quietamente, che non sentì quella mano sgusciare lentamente di sotto la sua guancia. ***
Quando riaprì gli occhi, l'ultimo lucore di sole si era spento: la nebbia non era più bambagia d'oro nella quale sfrecciavano le guglie delle chiese: ma un viluppo di grigi, lanuginosi, sudici bioccoli che rendevano l'aria soffocante, che inghiottivano il mondo.
Un senso d'oppressione fu sul suo petto: comprese, prima di svegliarsi completamente che era sola: un cerchio vuoto pauroso era intorno a lei.
— Leif Oberka — chiamò affannata, sollevandosi sui cuscini.
La stanza era deserta, immersa in una penombra violacea: la porta chiusa e nessuna voce rispose alla sua.
— Leif! — gridò.
Perché aveva dormito, perché l'aveva lasciato solo? Egli era andato da Guta.
Come una folgore il pensiero che



La nebbia era scesa sulla città, ed essa era diventata una strana città ovattata fragile e incerta. (Dis. di G. Casolaro)

PALCO SCENICO DI ROMA

"Ci penso io"
di A. Curcio (Compagnia Galli - Argentina)
Dopo il vittorioso esperimento di A che servono questi quattrini, m'aspettavo da Armando Curcio un segno più incisivo e vigoroso. In quella prima commedia, rappresentata con tanta genialità da Edoardo e da Peppino De Filippo, mi era parso di riconoscere il segno d'un uomo estroso che vede le cose del mondo con una ironia capace di ricreare e deformare sapientemente. Anche il dialogo di quella commedia aveva delle posizioni originali e dei movimenti di sorpresa, molto divertenti. In questa commedia, invece, non c'è più nulla di tutto questo. Ci sono delle scene che si sforzano di muoversi intorno a una figura che si sforza di agire. In realtà questa donna di affari, affidata alla fatica di Dina Galli, è inchiodata a una posizione immobile. Dopo dieci battute si sa, che se ci pensa lei, tutto va bene. Ora, è vero che il teatro è fatto proprio per esaltare il mito di un eroe, ma non c'è mito se non c'è lotta contro il fato avversario. Non c'è teatro se non c'è movimento, contrasto, crisi. Mi pare che le vicende di questa commedia non abbiano la varietà inventiva che ci vorrebbe per tenere sveglia l'attenzione del pubblico intorno a un tema così arido, come quello degli affari. La formula: «Fatta agli altri, perché gli altri la farebbero a voi», può essere buona nella pratica di vita di un uomo d'affari, ma non può diventare il tema di una commedia, se non si

provvede a svilupparlo. Insomma, non mi ha divertito né la commedia né l'interprete, che a contatto con una figura così convenzionale, ha perduto, essa pure, tutti i suoi vividi colori. Che importa se il pubblico ha applaudito? Vuol dire che questa volta lo autore gliel'ha fatta, perché contro la povertà inventiva della commedia ha saputo mettere i paraventi ingegnosi di un dialogo spesso vivace, di un senso della misura considerevole, di una graduazione di effetti sapientemente amministrata. Forse l'autore si domanderà perché mai il sottoscritto così spesso benevolo verso opere povere, perda la pazienza proprio con lui. Perché chi ha scritto una commedia personale e viva come quella che ho citato in principio, non deve perdere quota, perché credo che egli sappia fare di meglio e di più, perché ritengo che la indulgenza sia doverosa, come la pietosa menzogna, coi malati gravi, ma che, a coloro che si possono salvare, si debba dire senza riguardi che debbono fare una cura. Abbiamo riveduto con piacere Nerio Bernardi in una delle parti che egli predilige di caratterista tipico. Molto bene.

"L'esperimento del dott. Brandley" di G. Jovinelli (Comp. Calò - Eliseo)
Disgraziatamente questa settimana la luna teatrale ha mali influssi. Il nuovo giallo di Gerardo Jovinelli ha avuto un grande successo altrove, a Milano per esempio, dove è stato lungamente replicato. Di fronte a un successo, bisogna sempre domandarsi da che cosa dipenda. E riesce difficile risponderci in questo caso perché la commedia è disordinata e scardinata. La narrazione cambia strada all'improvviso, poi svoltata ancora, poi quando sembra decisa a tirar dritto, ecco che s'arresta un momento e schizza fuori da un'altra parte. I diritti della scienza, esperimenti scientifici pericolosi, una morte che la scienza vuol dimostrare di non avere provocato, l'anima non esiste, processo, testimoni pro e contro, arringa autodifensiva, prova scientifica con altro esperimento, momento di emozione, paura di un altro morto, non è morto perché la lampadina si accende, trionfo della scienza, abbasso l'anima, muore qualcuno che non c'entra per niente: la ragazza che pareva un'amante e invece era una figlia per una settecima casuale; speranze prete, scoperta dell'anima, un fiore e una prede, questi, sinteticamente, i punti gangliari della commedia. Dove si vede che Jovinelli non ha fatto un giallo, ma meritava altro colore, perché di veramente giallo non ha che alcuni accidenti puramente formali: l'intervento della polizia e del tribunale, un disgraziato in ca-

talessi in un lettino operatorio, la prova elettro galvanica della presenza della vita. Ma tutto questo non è fine a se stesso. O almeno, la penna imprudente del giovane e generoso autore, lo ha tradito mettendosi a galoppare a sua insaputa per campi aspri e fatali. Perché quando si pone il tema dell'esistenza, o meno, dell'anima, si deve capire che ogni altro tema preposto perde importanza. Si corre il pericolo, svincolando improvvisamente verso queste praterie sconfinata, di creare prospettive nuove, inattese, nelle quali si rischia di non ritrovare più il punto di partenza. Come infatti è avvenuto a Jovinelli, che deve avere scritto questa commedia affidandosi alla fantasia episodica, andando avanti al grido di «qualche cosa nascerà». Tanto è vero che strada facendo ha perduto i contatti con la commedia, ha abbandonato personaggi che parevano importanti, fili che aveva teso con pazienza e precisione, ha sbagliato calcoli, che pure aveva preparato con la consueta perizia. A sipario chiuso, la cosa più importante di questa commedia è, e resta, il problema della esistenza dell'anima. Vien fatto di discutere un giallo, con tutte le sue possibilità emozionali, ma la posizione di quello strano filosofo del professore Brandley, che al primo dispiacere che prova, manda all'aria le sue convinzioni razionali. Ma, insomma, c'è, o non c'è? Non lo chiediamo a Jovinelli, naturalmente. Lo chiediamo a Brandley dal quale aspettiamo una logica scientifica, che, in un uomo come lui, non può tremare nemmeno di fronte al dolore. Vogliamo che Brandley ci mostri, dopo la sua logica materialistica, il punto di rottura, il sofisma, nel quale il

suo raziocinio precipita e si perde e non una sbornia di lacrime, nella quale si può dire tutto quello che si vuole, senza alcuna importanza e conseguenza. Siamo fuori strada? Ma la colpa è di questa confusa commedia che non s'è tenuta alla sua strada. Il giallo non c'è! Ci sono, ripetiamo, gli elementi del giallo creatori del successo, perché Jovinelli in il suo mestiere lo sa. Ha voluto nobilitare il giallo? Fatica sprecata. Per nobilitare il giallo, per quanto è possibile, basta fare un bel giallo, organico, costruito, equilibrato. E' un genere che bisogna prendere come sta. Non vale la pena di sprecare forze per mandarlo all'università a sentire delle lezioni di biologia e di metafisica. Resterà sempre il semplicione che è. Anzi c'è pericolo di guastarlo e di togliergli la sua bella ingenuità popolare.
Ma Jovinelli ha dimostrato una volta di più di saper fare il teatro e di avere tutte le qualità tecniche che sono necessarie a quest'arte. Ora lo vorremmo vedere a prove più importanti. Senza contrabbando, come questa volta. Quando si ha tanto entusiasmo e tanta fantasia, si ha il dovere di dedicare al teatro una fatica più alta.
Debo dire che la commedia è stata calorosamente applaudita ad ogni atto? Che Calò è stato, come sempre, un esecutore misurato, fedele autorevole, efficacissimo? Che la Petrucci ha valorosamente contribuito al successo con la piechezza dei suoi mezzi? Di questa attrice, che indubbiamente rappresenta una forza del nostro teatro, vorrei parlare a lungo, sarà per un'altra volta.

AI LETTORI
Quando avrete letto
"FILM"
mandatelo ai soldati che conoscete oppure all'UFFICIO GIORNALI TRUPPE DEL MINISTERO DELLA CULTURA POPOLARE, ROMA che lo invierà ai combattenti.

Gher.

Cinecittà e dintorni

Nei teatri di Cinecittà si sono iniziate le riprese in interno del film di produzione Enic-Lux *La corona di ferro*, diretto da Alessandro Blasetti. Questo film, che raccoglie uno stuolo di collaboratori di elevato valore e di provata abilità, costituisce uno dei maggiori sforzi produttivi della nostra industria. Alessandro Blasetti e Renato Castellani, autori del soggetto, hanno lavorato alla sceneggiatura insieme a Corrado Pavolini e Giuseppe Zucca, mentre i dialoghi sono stati elaborati dallo stesso Zucca e da Guglielmo Zorzi. La ripresa fotografica è stata affidata a Craveri e Vich, due nomi ormai celebri nel campo della tecnica cinematografica. Interpreti de *La corona di ferro* sono alcuni attori tra i più noti del cinema e del teatro italiano, alcuni dei quali già legati al nome del regista in precedenti successi. Parliamo di Elisa Cegani, Luisa Ferida, Rina Morelli, Nini Gordini, Gino Cervi, Massimo Girotti, Paolo Stoppa, Osvaldo Valenti, Umberto Sacripante, Primo Carnera. *La corona di ferro* segnerà la nuova, grande affermazione di un regista e di una produttrice non usi a deludere il pubblico, ma a sorprenderlo invece con il tenace, continuo superamento delle posizioni già raggiunte:

Sempre a Cinecittà, e precisamente nel padiglione cinefonico, continuano le riprese del nuovo bellissimo film della produzione Capitani *San Giovanni decollato*, affidato all'interpretazione di Totò, Titina De Filippo, Bella Starace Sainati, Mario Siletti, Augusto Di Giovanni, Silvana Jachino, Osvaldo Genazzani e Franco Coop. Amleto Palermi si è assunto la regia di questo bellissimo film della Capitani che sarà distribuito sugli schermi italiani dall'Enic.

Negli stabilimenti Fert di Torino proseguono le riprese del nuovo film di Piero Ballerini *L'ultimo combattimento*, interpretato dal noto pugilista Enzo Fiermonte, insieme a Peppino De Filippo, Milena Penovich, Jose Salinas, Carla Politi, Loris Gizzi, Nino Marchesini, Nino Crisman, Leo Migliarini, Ugo Sasso, Armando De Carolis e Carlo Aruffo.

Le prime visioni di Milano e Torino del film *La nascita di Salomè* hanno segnato una vittoriosa affermazione di questo secondo prodotto della Stella Film. La critica e il pubblico hanno riconosciuto di trovarsi di fronte ad un film di eccezione, ricco di bellezze artistiche e di abilità tecnica. Conchita Montenegro, stella di prima grandezza, vi appare come una danzatrice affascinante. Un grande successo è stato raggiunto anche dal referendum indetto dalla S. A. Stella a proposito di questo film. Ecco le modalità del referendum:

Il film *La nascita di Salomè* viene proiettato con un doppio finale. Dopo il 1. finale una didascalia segna il distacco per il passaggio. Il dissenso artistico manifestatosi tra il produttore e il regista è in tal modo portato innanzi al pubblico delle prime visioni. A tale scopo è lanciato un concorso con 20.000 lire di premi e con la seguente formula:

- 1) Quale dei due finali preferite?
- 2) Per quali ragioni?
- 3) Qual'è il vostro giudizio sul film e sulla interpretazione?

Una commissione appositamente nominata e di cui verranno in seguito comunicati i nomi dei componenti giudicherà le risposte dei partecipanti. Il referendum scade il 31 dicembre 1940.

Alla migliore risposta verranno assegnate L. 5.000 di premio. Alle altre risposte, nell'ordine di giudizio della commissione, L. 2.500, 1.500, 1.000 e venti premi di L. 500 l'uno.

Tutti coloro che partecipano al referendum sono invitati a segnare chiaramente e precisamente nome cognome e indirizzo. Le risposte, indirizzate alla S. A. Stella, Via Vittorio Veneto 116, Roma, possono essere mandate anche per lettera.

A giorni saranno pubblicati i nomi dei componenti della Commissione di cui farà parte, tra gli altri, un rappresentante del Ministero delle Finanze.

Stanno per essere lanciati sugli schermi italiani due importanti film distribuiti dall'Enic per i quali è molto viva l'attesa. Si tratta di *Cantate con me*, che vede ritornare il famoso protagonista di *La mia canzone al vento*, Giuseppe Lugo, e di *Aridiavolo*, ricavato dalla commedia di Gherardi e interpretato da Germana Paolieri, Laura Nucci, Luisella Beghi, Jone Salinas, Pina Renzi, Lillo Minnas, Carlo Ninchi, Enrico Glori, Osvaldo Genazzani, Luigi Pavese, Augusto Di Giovanni e Mario Galina.

Sono terminate a Cinecittà le riprese di *Melodie eterne*, prodotto dall'Enic con l'organizzazione generale di Giuseppe Amato e diretto da Carmine Gallone. Gli interpreti di *Melodie eterne* sono stati scelti con particolare attenzione e si sono dimostrati tutti all'altezza dei personaggi che dovevano interpretare, da Gino Cervi a Conchita Montenegro, a Luisella Beghi, da Giulio Donadio a Paolo Stoppa, a Luigi Pavese, a Maria Jacobini, a Sandro Ruffini e Carlo Ninchi.

Mario Mattoli sta curando personalmente il montaggio di *Non me lo dire*, il secondo brillante film di Macario, prodotto dalla Capitani, che sarà distribuito dall'Enic.

* Un pensiero di Beatrice Mancini, interprete del «Caravaggio»: «Le donne invidiano tutto. Si sbagliano solo quando devono riflettere».

* Una generica bruttissima investita violentemente Osvaldo Valenti: « Pare signor Valenti, che vi stiate vantando di aver ottenuto i miei favori! — Vantato? Al massimo, me ne sarei accusato... »

* Dall'album di Vincenzo Talarico: «Bar, farmacia aperta anche la domenica».



Talia Volpiani, protagonista di "Leggenda azzurra" (Generalcine; Fotografia Ghergo)

Moda bella e nostra

In ogni donna che assiste ad una presentazione di modelli sonnacchia l'anima di una cliente, anche se ella sa che per forza maggiore mai uno degli abiti ammirati e desiderati diventerà suo. Così è quasi impossibile ad una donna giudicare serenamente una nuova moda, poiché è fatale che ella consideri gli abiti prima di tutto in rapporto con i suoi gusti personali, e con le qualità o i difetti della propria persona. Quest'anno bisogna riconoscere che le donne godono di una insperata fortuna, dato che non si può parlare di una moda che esalti in modo particolare una linea o bandisca senz'altro un colore o un dettaglio, e cost'ognuna di noi potrà trovare nella grande fioritura di nuovi modelli, quelli che più combaciano con i suoi gusti e meglio si adattano alle esigenze della sua figura.

Ciò deriva dal fatto che i nostri sarti, quest'anno, hanno creato le loro collezioni in piena libertà di spirito, senza subire momentaneamente influenze straniere come avveniva sempre, in misura più o meno larga, prima d'ora.

Ogni sarto, quest'anno, ha potuto dare la sua misura, e la sua personalità rivelarsi in pieno, e se ancora questo libero volo in certi casi è apparso un po' timido, è innegabile che un grandissimo passo avanti è stato fatto dalla moda italiana che, finalmente, è davvero avviata sulla via giusta. Infatti, ormai l'inizio di ogni stagione vedrà la gara cortese di tutti i nostri sarti che imprimeranno ai loro modelli il marchio del loro gusto personale, tanto che ogni collezione potrà dire una parola nuova e non essere la ripetizione, con qualche dettaglio diverso, di tutte le altre collezioni, come si riscontrava in passato.

La visita alle collezioni è stata dunque anche per le croniste di moda insolitamente interessante e priva di qualsiasi monotonia, perché visitando ogni casa si è avuta qualche sorpresa non foss'altro nella scelta delle tinte. Quali sono dunque le tinte di moda? Fossiammo rispondere che tutto si porterà quest'anno, che tutte le sfumature di una tavolozza ricchissima sono messe al servizio della nostra bellezza, ma come è logico predominano le tinte neutre e scure, mentre nelle guarnizioni si ricorre spesso a qualche pennellata di colore vivo.

Come di solito il marrone, il verdone possono considerarsi i colori-base dell'autunno, ma ad essi dobbiamo aggiungere il rosso barolo, il rosso chianti, tinte ricche che donano molte e che si accordano assai bene con molte pellicce. Il nero è la tinta prescelta da tutte le case per il pomeriggio, ma non mancano anche fra gli abiti più eleganti, da portarsi sotto al mantello o la pelliccia, abiti di un marrone cupo un po' rossiccio che ricorda il tono delle carrette, e che si illumina spesso di ricami di pagliette.

Questi ricami si ritrovano in molte case e certo permettono di risolvere nel modo migliore il problema dell'eleganza per pomeriggio e sera, problema particolarmente delicato in questi tempi. La linea dell'abito rimane semplice, ma basta a volte il dettaglio di una tasca o di uno sprone scintillante a far sì che l'abito, indossato il pomeriggio e nascosto sotto al mantello, possa apparire elegantissimo ad un pranzo o a teatro. Questo tipo di abito è quasi sempre realizzato in maglia, maglia di lana o maglia albena, un tessuto poco vistoso e pure ricco, perché modella alla per-

fezione la persona e si presta a quei drappaggi aderenti e poco ingombranti che la moda di questa stagione predilige.

In tutte le case abbiamo potuto ammirare pellicce autarchiche di bellissimo effetto e il bravo agnellone toscano, come di consueto, si trasforma come Fregoli e prende a volontà l'aspetto della lontra dorata, della foca, del castoreo, appare in tutti i colori e in tutte le sfumature, si rende insomma utile in mille modi. Una novità simpatica sono le pellicce fantasia ornate di stoffa di lana, di velluto o anche di pelle scamosciata, che forma bordure, tasche applicate, alti polsi, oppure, come in un modello ammiratissimo di agnello imitazione castorino, uno sprone abbastanza profondo dietro che si prolunga sul davanti in due striscette, fermate all'altezza del seno con due bottoni.

Con le pellicce o con i mantelli e i costumi guarniti di pelo, una delle più importanti case italiane presenta cappelli anch'essi di pelliccia, alcuni a forma di minuscoli berrettini, portati molto in avanti sull'occhio e trattenuti da un laccio di feltro o di velluto, altri foggianti a fez morbido, portati all'indietro come quelli dei bersaglieri e non di rado ornati da un fiocco di lana o di seta, altri ancora, e questi più difficili da portare, hanno un'ala molto grande che forma aureola ed è rivestita di pelliccia. Un modello molto originale di lana verdone con giacca a tinta lunga e aderente, aveva risvolti di pancia ed era completato da un manicotto dello stesso pelo e da un cappello di feltro verde con la grande ala ricoperta di pelliccia.

Per il mattino l'insieme-tipo invernale è costituito da un costume a giacca di lana spessito di tessuto fantasia quadrato o rigato, e da un palto del medesimo tessuto guarnito da risvolti o da paramonture di pelliccia. In molti modelli il mantello è interamente foderato di pelliccia, lusso questo molto accessibile quando si usi per la fodera qualche pelliccia autarchica, e formula particolarmente pratica e interessante, specialmente per l'alta Italia dove l'inverno dura tanti mesi e dove un insieme di questo genere è, si può dire, necessario.

Gli abiti di lana da portare sotto ai mantelli sono semplici come si conviene, ma ogni casa ha saputo trovare qualche dettaglio nuovo. Le tasche sono all'ordine del giorno e in genere sono disposte senza simmetria; per esempio una tasca sul petto a sinistra e una tasca del medesimo disegno ma assai più grande a destra sul fianco. Oppure una sola tasca molto importante, increspata o monrata a soffiato, applicata sul fianco. E' una cosa da nulla, ma questo modo di usare le tasche, consente effetti assai nuovi soprattutto quando la tasca è, come in certi modelli, in tinta diversa da quella dell'abito oppure ricamata, o ornata da motivi applicati e trapuntati.

Anche le nervature riappaiono sui vestiti di lana che su quelli di seta su pomeriggio e sera, problema particolarmente delicato in questi tempi. La linea dell'abito rimane semplice, ma basta a volte il dettaglio di una tasca o di uno sprone scintillante a far sì che l'abito, indossato il pomeriggio e nascosto sotto al mantello, possa apparire elegantissimo ad un pranzo o a teatro. Questo tipo di abito è quasi sempre realizzato in maglia, maglia di lana o maglia albena, un tessuto poco vistoso e pure ricco, perché modella alla per-

l'ora terribile della loro vita fosse scoccata, la fulminò. L'aveva sentita giungere, l'aveva aspettata, ma poi vi era caduta in mezzo, ignara, senza difesa. L'ora della nemica in agguato. Ella sentiva tutto mancarle, tutto sfuggirle in quel momento. Non avrebbe più parlato con voce flautata, non avrebbe più calato un velo sulle iridi verdi, non avrebbe più carezzato con la mano di cera...

Balzò dal letto, coi piedi nudi sul pavimento: tremava di freddo e nel disordine confuso dei pensieri non sapeva che fare.

Ad un tratto, attraverso la porta chiusa le parve di udire un urlo soffocato declinante in un gemito.

Gelida di terrore, rimase qualche istante immobile. Davanti agli occhi le apparve, come disegnato da una tremenda ma sicura mano il corpo di Oscar Vidigund esanime sulla strada buia e tempestata dalla pioggia.

— Leif! — chiamò ancora.

Sentì che doveva correre in suo aiuto: si lanciò alla porta, sostò un istante sbigottita al pensiero di essere appena coperta dal trasparente velo della camicia.

In un istintivo pudore, cercò febbrilmente qualcosa con cui coprirsi.

Trovò solo la gonna di Melinde, ma la gettò con un fremito di ribrezzo e corse via così com'era, a piedi scalzi.

La porta del salone era chiusa. Ella vi battè le mani fino a farsi male, chiamando.

Il suono delle voci alteranti coprì il suo flebile grido.

Come impazzita, Alide ritornò sui suoi passi, entrò nella biblioteca. Era la prima volta, dalla sera in cui si era appisolata sull'antica poltrona e il viso di Laila Dober era sorto da un libro, si era fatto grande come tutta la parete, aveva giganteggiato nella stanza. Vi entrò con orrore: ma sapeva che una porta, aperta su un lungo corridoio scuro, metteva in comunicazione la biblioteca con la grande sala.

Forse quella porta non era chiusa. Vi si lanciò cercando di non vedere attorno a sé i neri scaffali dove dormivano sotto la polvere i tetri compagni delle fantasie di Leif. E proprio nel momento in cui tentava di smuovere la maniglia, la porta si spalancò e Guta e Leif apparvero insieme.

Una sola cosa ella seppe; che Leif era vivo, che era giunta in tempo.

Egli la guardò, con tale fissità che ella si sentì improvvisamente nuda sotto la veste troppo fragile. Ma questo non la turbò.

In quel momento erano tutti così, fragili e nudi di fronte al destino. E Guta, così sconvolta, così disfatta, che il volto tempestoso, dai lineamenti alterati, pareva quello di una sconosciuta, di una spaventosa, orribile sconosciuta che si fosse tolta finalmente la maschera.

— Sei qui, tu? — rantolò. — Meglio così, meglio così, dunque. Potremo parlarci chiaramente...

Leif si avvicinò ad Alide, cercò nascondersi agli occhi di Guta col suo corpo, quasi avesse timore che l'altra guardasse così la creatura le cui linee cominciavano dolcemente ad incurvarsi, ad arrotondarsi.

Guta chiuse con violenza la porta alle sue spalle: parve ad Alide che la chiudesse a chiave.

Ma non ne provò paura. Ecco: tutto era ritornato al punto di partenza. Guta era prigioniera nel luogo in cui la sua immagine era sorta.

«Qui essa dovrebbe sparire — se Oberka ha ragione, con le sue stregonerie».

Guta afferrò per un braccio Leif e lo scostò con violenza per avere, di fronte a sé Alide, seminuda e tremante.

— Sai che cosa dice Leif? — le gridò; e piccole bollicine di bava apparivano all'angolo del suo labbro — Che vuole interrompere tutto: che vuole andarsene con te...

— Sono io che gliel'ho chiesto... — mormorò Alide, e la sua voce fu come il timido belare di una capretta, in confronto al tono caldo e violento della voce di Guta.

— Lo sospettavo. Lo sapevo, benché egli negasse. Così tutto andrà disperso: il lavoro costruito con tanta fatica, il lavoro meraviglioso che soltanto un miracolo è riuscito a compiere... E quando eravamo prossimi alla fine, e quando mancava una scena soltanto...

Leif fu davanti a lei:

— Quella scena che mancava al compimento dell'opera mia — egli urlò — io preferisco non vederla, io preferisco non ricrearla! Io ne ho paura...

— Eppure — ella ribatté e i suoi occhi fiammeggiavano — tu eri convinto di dover andare fino in fondo... Di che hai paura? Della soluzione? Di sapere il perchè la tua vita fu troncata in quel tempo lontano in così tragico modo?

Leif si gettò ancora una volta contro Alide, per difenderla dallo sguardo verde e furibondo.

— Alide, vai via: ritorna nella tua stanza ad aspettarmi, amore mio. Tu tremi di freddo!

— No... no... — rantolò Guta — dovrà star qui, dovrà rimanere qui finché avremo deciso.

Leif voltò la faccia verso di lei:

— Ho già deciso: tu lo sai. Parto con lei.

I pugni pallidi di Guta erano violentemente serrati contro al suo petto, là dove terminava sulla pelle bianchissima la scollatura a cuore.

— E tu credi dunque che io ti lascerò partire con lei?

Qualcosa nella sua voce placò la collera di Leif, forse, per suscitare l'ultimo movimento di pietà.

— Tu avevi un solo mezzo per trattenermi, Guta, lo sai e lo dico davanti a lei, in questo momento in cui tutti, tutti, per merito di Alide che col suo grido ha spezzato l'incantamento, diciamo la verità. Poco fa te l'ho detto e ancora una volta tu mi hai respinto con ribrezzo. Voglio partire con lei, e non vederti più...

(Continua)

Luciana Peverelli

FOTOGRAFARE A COLORI È BELLO FACILE E NON COSTOSO



Inviare 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".



Tutti sanno che i dolori provocano un invecchiamento precoce. Contro i dolori

GARDAN

(1-2 compresse)

mal di testa, di denti, lombaggine, nevralgie, ecc.

Aut. Prof. Milano Nr. 24599-XVII

Una giovane stella del cinema italiano

TO-RADIA
Le Scienze al servizio della vostra Bellezza

Calia Volpiana scrive: Agli insuperabili prodotti To-Radia debbo l'ambroso pallore del mio collo.

Calia Volpiana

Preparazione della SOC. IT. PRODOTTI PROFUMERIA E IGIENE, Firenze, Via Martelli 5, produttrice delle Creme To-Radia da giorno e da notte, della Crema To-Radia moresca, della Cipria To-Radia in 10 colori, dei Belletti in polvere To-Radia in 7 tinte, del Latte detergente To-Radia e del Sapone da barba To-Radia

È USCITO il n. 7 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

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

Le famiglie attraverso una speciale rubrica potranno avere notizie dei congiunti alle armi; e i soldati notizie delle loro famiglie

Contiene una rassegna settimanale dei mercati e della attività agricola; una pagina di varietà ed una pagina cinematografica offriranno un panorama completo della vita nazionale in tutti i settori

In ogni numero una novella ed una pagina umoristica a cui collaborano i più noti ed arguti disegnatori italiani

FRONTE

ESCE OGNI GIOVEDÌ COSTA LIRE 1,50

ABBONAMENTI
Italia, Impero e Colonie: anno L. 70 - semestre L. 35 - trimestre 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 Pubblicità Italiana S. A., Roma, Via Dossobuoni, (ex Via del Parlamento) Telefono n. 61.372 e sue Succursali

TUMMINELLI E C. EDITORI
ROMA - CITTÀ UNIVERSITARIA

Rivista e Varietà

L'inaugurazione dello "Smeraldo" - Le nuove formazioni Totò e Rascele - I De Filippo

Abbiamo assistito allo spettacolo di gala con il quale si è inaugurato, giovedì sera a Milano, il nuovo Cinematheatro Smeraldo. La folla gremiva non solo la vastissima sala di tremila posti, ma l'atrio e la piazzetta antistante, senza riuscire a trovar posto. Molte autorità milanesi assistevano alla rappresentazione e tutte le gerarchie del Teatro e del Cinematografo erano presenti od avevano inviato un telegramma augurale. Abbiamo notato: il consigliere nazionale Liverani, presidente della Federazione Industriale dello Spettacolo, con i funzionari avv. Rossi, dott. Berardelli, avv. Valle; il comm. Colombo, l'avv. Terzaghi ed i collocatori Calamandrei e De Vita, per la Federazione Lavoratori dello Spettacolo, l'avv. Trevisani, vicedirettore dell'UNAT, ed Enrico Palladino, capo del servizio commerciale, il comm. Graziano Jovinelli, in rappresentanza degli esercenti romani, La Eccellenza Orazi, per la Direzione Generale della Cinematografia, era rappresentato dal dott. Mennini ed un cordialissimo telegramma aveva inviato il comm. Pompei per la Direzione Generale del Teatro.

Parlare dello spettacolo, inscenato con ricchezza di mezzi e grande signorilità ci sembra superfluo. Circa seimila lire al giorno di solo foglio-paga dimostrano la scelta accurata che l'Impresa ha fatto dei numeri, senza badare a sacrifici economici. Ci associamo pertanto alle recensioni, concordemente lusinghiere, che la critica milanese, presente al completo nei titolari dei vari giornali, ha fatto della rappresentazione, cui hanno partecipato quasi ottanta elementi.

Il rituale nastro tricolore d'inaugurazione fu tagliato dalla signora Elsa Ferri, nella quale il pubblico riconobbe — applaudendola — una delle più ammirate subrette italiane di rivista, da diverso tempo, in seguito al suo matrimonio, ritiratosi dalle scene. Apparve il primo quadro e la rappresentazione ebbe inizio.

Citiamo, a titolo di lode, tutti gli artisti, poiché tutti concorsero, con entusiasmo e bravura, alla riuscita dello spettacolo: da Riccardo Billi, animatore festeggiatissimo, e via via, giù per li rami, Mathea Merryfield, fatalissima interprete di suggestive danze, Cleli Fiamma, in cui la sensibilità è pari all'eleganza Sussie Dewy, bella da far male agli occhi, Marianna Berg ed Harry Feist, che dovettero bizzare a furor di popolo la loro celebre polka parodistica, Tino Scotti, esilarantissimo, le due divertenti attrazioni Bissi e Menciasci, il cantante Cappellaro e l'attore De Falco, pregevoli elementi, il Duo Pook, le cui danze sono di uno stile moderno ed apprezzato, ed infine la schiera dei dodici fantasisti e delle dodici danzatrici che sedussero tutti i cuori, rispettivamente femminili e maschili.

Per la storia: le coreografie, riuscite ed animate, erano di Giulio Pook; lo spettacolo venne presentato, con disinvolta eleganza da Mario Sernicoli ed il movimento di palcoscenico fu regolato da Gastone Jacobini; il Maestro Armando Fragna, regista del complesso e direttore della sua orchestra attrazione, si ebbe un successo personalissimo e ben meritato, ed infine complimenti rituali, ma sinceri, si ebbero il comm. Tito Marconi, il comm. Angelucci ed il direttore rag. Spaggiari, per il locale accogliente e signorile e per lo spettacolo, riuscitissimo.

Indi — come direbbe Bertoldo — applausi, fiori, luminarie, complimenti a rotazione, e canti di Oggi è una magnifica giornata, che giornata di felicità...

Cronaca lieta ed ancora più lieti progetti per l'avvenire. Una simpatica realtà immediata e concreta: l'incasso totale fu dall'Impresa devoluto per le opere di beneficenza del Sindacato lombardo Giornalisti.

La Compagnia Totò, di cui ha la gestione Epifani, amministratore Gigante, ha riunito quest'anno un complesso di particolare importanza. Leggiamo nell'elenco artistico i nomi di Anna Magnani, che ritorna così alla rivista, Wera Worth, Pao la Orlova con Mario Castellani, Fausto Tomei, Lia Origoni, Epifani è anche in trattative con una subretta ungherese di eccezionale valore.

Un altro gruppo di « Autori alla Ribalta » si sta formando a Milano, con l'intenzione di fare lo spettacolo teatrale. A tal proposito è stata scritturata una Orchestra argentina di donne, formata da Victor Selvini, con il nome di Flores del Sud.

Due buoni elementi del nostro teatro di rivista passeranno fra breve al cinematografo, per un'assenza che ci auguriamo breve: Cleli Fiamma ed il comico Scotti.

Liana Gioia è il nome di una giovanissima subretta, di cui si dice un mondo di bene, e che si presenterà per la prima volta sulle scene italiane in una grande compagnia di riviste musicali.

Renato Rascele ha avuto molto successo, nel suo giro per le Forze Armate, ed è stato riconfermato fino a tutto il 14 novembre. Durante questo periodo, restando fermo a Trieste apprenderà per preparare — come egli stesso ci scrive — un complesso artistico veramente curato anche nei dettagli. Ecco gli elementi già scritturati: l'attore Peppino De Martino e la moglie, ambedue provenienti dalla Compagnia De Filippo, Ines Daila, ballerina acrobatica, Vittorio Bottone, i divi del mi-



Completate l'effetto della cipria Coty! Date al vostro viso il massimo e migliore risalto, usando assieme 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.

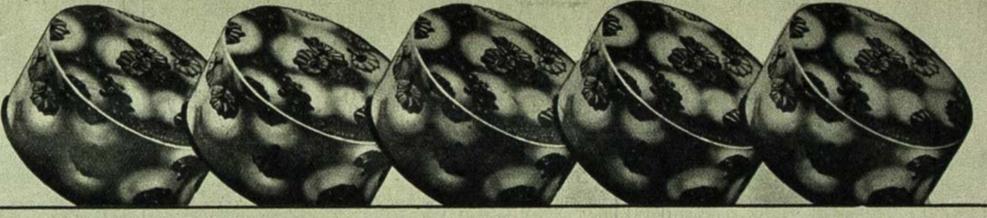
Siate critica con voi stessa

La prossima volta che vi incipriate, guardate i pori del vostro naso. Troverete che essi sono più grandi degli altri pori, così che piccole particelle di cipria vi si possono facilmente introdurre. Per l'umidità della pelle queste particelle si gonfiano e forzano i pori che restano poi allargati permanentemente. Ecco perchè il vostro naso vi può dire se la cipria usata contiene sostanze igroscopiche. Con la Cipria Coty non correte questo rischio perchè essa non contiene parti che aumentano di volume, nè sostanze che irritano la pelle. È più aderente, fine e deliziosamente profumata. Provatela e ve ne convincerete.

COTY

la cipria che aderisce

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



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

crofono Pazzaglia e Tiola Silenzi, le quattro Broadway, un balletto ed un'orchestra. Prima subretta Elena Grey, che sarà affiancata da altre due. La formazione si presenta bene e se il copione della rivista sarà scelto con cura, lo spettacolo potrà rinnovare il successo dello scorso anno.

La notizia è interessante e sembra anche sicura: i fratelli Edoardo e Peppino De Filippo hanno intenzione di presentarsi in una rivista di cui, naturalmente, sarebbe Edoardo stesso l'autore. Il progetto si realizzerrebbe fra qualche mese, compiuti cioè gli attuali impegni.

Capr.

* Si rappresentava tempo fa in un teatro di Roma una commedia fischiatissima. Dopo le prime battute del terzo atto Enrico Giori si rivolge al suo vicino di poltrona:

— Signore, scusate, perchè piangete? Questa è una commedia e non un dramma.

— Ma io piango le venticinque lire della poltrona!

* Avevamo bisogno di una storiella eccezionale e ci siamo rivolti a Luciana Delliver, la simpatica cantante del Varietà. Ascoltatela:

« Adamo è in Paradiso con i saggi e un giorno scampare senza che sia possibile rintracciarlo. Dove mai sarà andato a finire? Della scomparsa è avvisato un celebre poliziotto che promette di ritrovarlo in un batter d'occhio. Detto fatto, il poliziotto si siede in poltrona e fa sfilare davanti a sé tutti gli abitanti del Paradiso. D'un tratto, cavando la pipa di bocca, il poliziotto esclama: — Eccolo!

E, in realtà, si tratta proprio di Adamo. — Come avete fatto? — gli chiedono. — Semplicissimo. E' l'unico uomo privo di ombelico ».

RADIO

DALLA DOMENICA 20 OTTOBRE AL SABATO 26 OTTOBRE

Domenica

- 9.35 Radio Rurale.
- 12.15 II PR.: Orchestra diretta dal M. Angelini.
- 13.15 I PR.: Musica per orchestra diretta dal M. Gaudiosi.
- 14.15 Radio Igua.
- 15.00 I PR.: Orchestra Cetra diretta dal M. Barzizza.
- 17.15 Trasmissione per le Forze Armate.
- 20.30 I PR.: Stagione lirica dell'«Eia»: « Nabucco », op. in tre atti di G. Verdi. Interpr.: G. Bechi, N. Ardellin, L. Neroni, C. Cigna, E. Stignani, C. Platania. Dirett. M. F. Capuana.
- 20.30 II PR.: « Fuori del nido », un atto di E. Possenti.
- 21.00 II PR.: Orchestra moderna, diretta dal M. S. Seracini.
- 21.30 (circa) I PR.: A. Valori: « Attualità storico-politiche ».
- 22.00 Musica brillante diretta dal Maestro C. Gallino.

Lunedì

- 12.20 II PR.: Musica brillante diretta dal M. E. Arlandi.
- 12.25 Radio Sociale.
- 13.15 I PR.: Concerto sinfonico diretto dal M. G. Morelli.
- 15.00 I PR.: Ricerche di connazionali all'estero.
- 17.15 Trasmissione per le Forze Armate.
- 19.30 Radio Rurale.
- 20.30 II PR.: Orchestra Cetra diretta dal M. Barzizza.
- 20.30 I PR.: Concerto sinfonico vocale diretto dal M. A. La Rosa Parodi, con il concorso del soprano M. Carcio e del basso T. Pasero. Direttore M. B. Erminero.
- 20.30 II PR.: Musica brillante diretta dal M. C. Gallino.
- 21.30 I PR.: « Zia Ginetta », un atto di A. Vanni.
- 22.00 (circa) I PR.: Concerto del violoncellista B. Mazzacurati, con la collaborazione del pianista B. Jasi.

Martedì

- 12.25 e 15 I PR.: Ricerche di connazionali all'estero.
- 13.15 I PR.: Musica per orchestra diretta dal M. C. Gallino.
- 14.15 I PR.: Orchestra diretta dal M. Angelini.
- 15.00 II PR.: Orchestra moderna diretta dal M. Seracini.
- 17.15 Trasmissione per le Forze Armate.
- 19.30 Conversazione.
- 20.20 Commento ai fatti del giorno.
- 20.30 I PR.: Stagione lirica dell'«Eia»: « La veglia », op. in un atto di A. Pedrollo. Interpreti: E. Dominici, E. Vera, A. Reali, P. Pauli. Diretti: M. U. Tansini.
- 20.30 II PR.: « Assassino all'alba », un atto di G. Maria Lutz (Novità).
- 21.20 (circa) I PR.: Voci del mondo.
- 21.30 I PR.: Concerto sinfonico-vocale diretto dal M. U. Tansini con il concorso del soprano E. Vera, del tenore P. Pauli e del baritone A. Reali.
- 21.45 II PR.: Musica brillante diretta dal M. Tito Petralia.
- 22 (circa) I PR.: Conversazione.

Mercoledì

- 12.20 II PR.: Orchestra diretta dal M. Angelini.
- 12.25 Radio Sociale.
- 13.15 I PR.: Orchestra Cetra diretta dal M. Barzizza.
- 15.00 I PR.: Ricerche di connazionali all'estero.
- 17.15 Trasmissione per le Forze Armate.
- 19.30 Conversazione.
- 20.20 Commento ai fatti del giorno.
- 21.30 I PR.: Musica brillante diretta dal M. C. Gallino.
- 21.40 I PR.: Concerto sinfonico diretto dal M. Alcea Toni.
- 22.10 II PR.: Orchestra moderna diretta dal M. S. Seracini.

Giovedì

- 12.00 II PR.: Orchestra diretta dal Maestro Angelini.
- 12.25 e 15 I PR.: Ricerche di connazionali all'estero.
- 13.15 I PR.: Concerto di musica leggera.
- 17.15 Trasmissione per le Forze Armate.
- 19.30 Conversazione.

Venerdì

- 13.15 I PR.: Musica per orchestra diretta dal M. T. Petralia.
- 12.25 Radio Sociale.
- 13.15 II PR.: Orchestra diretta dal Maestro Angelini.
- 14.15 I PR.: Conversazione di Alessandro De Stelani: « Le prime cinematografiche ».
- 15.00 I PR.: Ricerche di connazionali all'estero.
- 17.15 Trasmissione per le Forze Armate.
- 19.30 Conversazione.
- 20.20 Commento ai fatti del giorno.
- 20.30 I PR.: « La Celeste », tre atti di L. Motteno (Prima trasmis.).
- 20.30 II PR.: Musica brillante diretta dal M. S. Seracini.
- 22.10 I PR.: Concerto del clavicembalista R. Gerlin.

Sabato

- 11.30 Trasmissione dedicata ai Dopolarvisti in grigio-verde.
- 12.25 e 15 I PR.: Ricerche di connazionali all'estero.
- 13.15 I PR.: Musica per orchestra diretta dal M. C. Gallino.
- 15.00 II PR.: Orchestra Cetra diretta dal M. Barzizza.
- 17.15 Trasmissione per le Forze Armate.
- 19.30 Conversazione.
- 19.40 Guida radiofonica del turista italiano.
- 20.20 Commento ai fatti del giorno.
- 20.30 I PR.: Concerto sinfonico diretto dal M. A. Sabino.
- 21.00 II PR.: « La loro carità », un atto di F. Bosco.
- 21.15 (circa) I PR.: Conversazione.
- 21.40 (circa) I PR.: Orchestra diretta dal M. Angelini.
- 21.40 II PR.: Musica brillante diretta dal M. T. Petralia.

LELICA film

ha in produzione

CARAVAGGIO

SUPER - PRODUZIONE 1940

Regia: GOFFREDO ALESSANDRINI

DIRETT. PROD.: ALDO SALERNO

Operatore: ALDO TONTI

Dialog.: GHERARDO GHERARDI

LA PIÙ GRANDE INTERPRETAZIONE DI AMEDEO NAZZARI

CLARA CALAMAI

BEATRICE MANCINI LAURO GAZZOLO LAMBERTO PICASSO OLIVIO CRISTINA NINO CRISMAN

Commento musicale di RICCARDO ZANDONAI espressamente composto per il film



Giovanni Grasso e Andrea Checchi in una scena del film "Ragazza che dorme". (Pisorno - Cinetirrenia)



Luisella Beghi e Osvaldo Genazzani nel film "Fides" "L'Arcidiavolo". (Distribuzione Enic)



Luisella Beghi, interprete del film di Gambino "La donna perduta" che sarà distribuito in Italia dalla Generalcine. (Fotografia De Antonis)



Vivi Gioi, la bella protagonista di "Una canzone rubata" (Manenti Film).



Ecco come è stato piazzato il "carro sonoro" per gli esterni del film Manenti "La figlia del Corsaro Verde"



Camillo Pilotto, Eugenio Fontana ed Enrico Guazzoni, mentre si preparano le grandi scene di massa del film salgariano.



Enrico Guazzoni incita la folla delle comparse pronte per l'arrembaggio...



... Un ultimo avvertimento a Pilotto, interprete de "La figlia del Corsaro Verde", prima che si scagli nella mischia...



Osvaldo Genazzani in "San Giovanni decollato", diretto da Palermo per la Capitani Film (Distribuzione Enic).



Macario, l'irresistibile protagonista del film Capitani "Il pirata sono io!" (Esclusivita Enic)



Checco Rissone, che vedremo nel film "Ragazza che dorme" (Pisorno-Cinetirrenia)



Mariella Lotti e Rossano Brazzi, interpreti di "Kean" (Scalera Film - Fot. Pesce).



Ed ora che l'importante sequenza è stata girata, il Corsaro Pilotto si gode il meritato riposo... (Manenti Film; fot. Gnome)



Una bella inquadratura di "Lucrezia Borgia", diretto da Hans Hiltich, con Nerio Bernardi. (Produzione Scalera)



Mariella Lotti, come la vedremo nel "Kean" della Scalera Film. (Fotografia Pesce)



Una bella espressione di Beatrice Mancini che vedremo accanto ad Amedeo Nazzari nel "Caravaggio" diretto da Goifredo Alessandrini. (Eller Film - Distribuzione Minerva)