



SETTIMANALE DI CINEMATOGRAFO TEATRO E RADIO

Questa  
VOLTA  
ARACNO - CALLARI  
CAPRIATI - DE FRANCICIS  
FERRAU - CHERARDI - LUNARDO  
MANZARI - MAROTTA  
PUCCINI - RONCHI  
TABARRINO  
SCACCIA



La squisita attrice tedesca Vittoria von Ballasco, (Bavaria)

# DISSOLVENZIE



L'attento lavoro di Carlo L. Bragaglia e dei suoi collaboratori durante una sosta eseguita per "Il re del circo" (Produzione Fono Roma - Lux)



Giovacchino Forzano esamina un provino eseguito per "Il re d'Inghilterra non paga" (Pisorno, Arno, Incine, Tirrenia - Foto Gnome)



Pregiera di Silvana Jachia (Da "Il re d'Inghilterra non paga") (Pisorno, Arno, Incine, Tirrenia - Foto Gnome)



Le disavventure che toccano a Maurizio D'Ancona ne "Il re del circo" sono illustrate in una delle tante. (Produzione Itala-Film - Distribuzione Scolera; foto Pease)



Pina Renzi e Carlo Campanini provano una scena di "Teatro" in presenza di Guido Salvini. (Gr. Spettacoli d'arte - Enic; foto Vincelli)



Album di Laura Nucci una fotografia di qualche anno fa insieme a Umberto Scarpante.



Juan de Landa dietro le inferriate, come ai tempi di "Caracas", per una scena de "Il prigioniero di S. Cruz". (Fono Roma - Lux; fotogr. Bragaglia)



Un bozzetto di Antonio Valente per un'attrice che prende parte a "Il re d'Inghilterra non paga". (Distr. Cine Tirrenia; fotogr. Gnome)



Goffredo Alessandrini tornerà presto al lavoro, realizzando un nuovo film per la Sovranità.

ANNO IV - N. 3 - ROMA 18 GENNAIO 1941 - XIX

**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 - Città Universitaria, Telefono N. 40.607 - 41.926 - 487.389  
PUBBLICITÀ: Milano, Via Manzoni, 14, Telefono 14360 - ABBONAMENTI: Italia, Impero e Colonia: 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 1.24910  
Copie arretrate L. 1,50

**TUMMINELLI E C. EDITORI**

La testata di questo numero si riferisce al film "Il pezzo del miracolo" diretto da Genaro Righelli, interpretato da Vivi Gioi, Antonio Centa, Stefano Sibaldi, Luigi Alibrando, Elena Alberti e Carlo Lombardi (Produzione Imperial Film S. A.)

**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.



Victor Staal e Ruth Hellberg sono i principali interpreti di "Un dramma nel bosco", film di grandi emozioni prodotto dall'UFA (Esclusività Enic)

## Postilla

Così come abbiamo pubblicato, nello scorso numero, il corsivo del «Giornale d'Italia» che denunciava un'arbitrarietà iniziata presa dal Cinema Corso di Roma in seguito ad una critica di Fabrizio Sarazani, riproduciamo oggi la lettera indirizzata subito al quotidiano romano da Igino Marino, Consigliere delegato della Società che esercita il Corso:

«Signor Direttore, non abbiamo prima di oggi replicato alla «diffida» pubblicata nel numero 3 del «Giornale d'Italia», in quanto aspettavamo che i compilatori del manifesto, attribuito alla Direzione del «Corso Cinema», avessero chiarito che il vostro risentimento non poteva riguardare la nostra Società, esercente del «Corso Cinema». Non avendolo fatto, teniamo ad informarvi che il predetto manifesto è opera del Produttore e della Casa di noleggio del film «Una famiglia impossibile». Tanto per la verità».

A questa lettera il «Giornale d'Italia» fa seguire il seguente commento: «Prendiamo atto della dichiarazione del Cinema Corso e poiché in essa sono identificati i responsabili della alterata riproduzione in un manifesto murale di alcune frasi del nostro critico cinematografico, ci riserviamo di assumere verso costoro l'atteggiamento necessario per la tutela di quella dignità giornalistica che essi hanno mostrato di disconoscere».

Anche noi prendiamo atto — per quanto riguarda il commento che abbiamo fatto nello scorso numero — di questo leale chiarimento; e poiché sappiamo che della cosa è stato interessato il Sindacato Nazionale Fascista dei Giornalisti, attendiamo i risultati di questo intervento.

## Parole sagge

«Cinema», occupandosi per opera del suo collaboratore Mario Dell'Elmo (già Direttore generale della Minerva di Londra) del nostro referendum «Chi è l'autore del film», pubblica un articolo molto intelligente del quale riteniamo sia utile riprodurre i passi principali, specialmente in quanto si riferisce alle mansioni che spettano — secondo il Dell'Elmo — ai realizzatori di un film: ed è, appunto, mansioni per mansioni, collaboratore per collaboratore, che noi citeremo i passi più salienti.

Il produttore: «In Italia il produttore (che altrove è colui che dirige tutti i settori della produzione, e ne conosce a perfezione ogni singolo meccanismo) è personaggio mal noto, confondendosi per lo più col capitalista. Spetta al produttore la scelta del soggetto e degli elementi destinati a realizzarlo. In America, è uno specializzato in tutti i rami del film, è il perno attorno a cui gravita tutta la produzione. Non è però l'autore del film, ma un esecutore; un esecutore però così importante, che se oggi non esiste in Italia, bisognerà inventarlo, se vorremo tenerci alla pari con i paesi di grande produzione di film».

Il regista: «Il regista dev'essere un talento nella sua sfera di operazione. In perfetto accordo con la sceneggiatura, abbia egli chiara in mente l'azione. Talvolta la scena scritta non è realizzabile in pratica, certe frasi non sono pronunciabili esattamente come furono congegnate, ed è qui che il regista trova nuove soluzioni, beninteso senza cambiare il concetto della scena. E' lui che ispira e sostiene gli attori; è lui che infonde anima e calore concreti alla scena scritta. E' un esecutore di massima importanza; dico e sottolineo esecutore, perché nella produzione moderna egli lo è; l'adattatore d'un'opera scritta. E' vero che in teatro sovente il capocomico, valendosi dell'opera scritta, fa da produttore, regista e attore, rappresentando in uno tre personaggi; ciò nondimeno egli non pretende d'essere autore o co-autore. I registi capocomici appartengono più che altro alla

grande tradizione del cinema muto; oggi i nuovi metodi della produzione sembrano lasciare queste figure solo come eccezioni».

Lo sceneggiatore: «Lo sceneggiatore dovrebbe sempre essere accompagnato da un dialoghista, l'esperienza d'una lunga pratica avendo dimostrato che una simile combinazione produce risultati superiori. Anch'essi debbono possedere a fondo la tecnica, avere talento esecutore e inventiva, per saper adattare un soggetto a una sceneggiatura senza cambiare il concetto fondamentale. E' un lavoro eminentemente tecnico, delicatissimo, tuttavia costoro restano dei brillanti esecutori, e, siatene certi, ben pagati».

Il musicista: «Non è certo l'autore del film (nemmeno nel caso di film musicali), benché autore della musica, coi suoi diritti d'autore sulla musica, e così resta, nei confronti del film, un forte ed essenziale collaboratore».

L'operatore: «Non forma anch'egli parte integrale della produzione? L'operatore è, nell'esecuzione della produzione, un elemento per lo meno così importante, come lo sceneggiatore nella preparazione. Quanti sono i suggerimenti fatti da un bravo operatore al regista!».

Il soggettista: «L'unico che non abbia nessuna protezione, nessuna paga fissa. Egli è un libero professionista, per lo più molto libero, e sempre in alto mare, salvo qualche rara eccezione. Egli è insomma colui il quale crea la trama originale; è il soggettista. Quasi ogni industria si è costituita perché qualcuno ha inventato una formula originale. In base ad essa si sono trovati i capitali, e con questi gli specialisti, proprio come in un'organizzazione cinematografica, dove il produttore, in base a un soggetto, che è la sua formula, si procura i realizzatori di essa. E la posizione del soggettista è veramente singolare. Un inventore di qualsiasi oggetto è, in linea di massima, protetto dall'ufficio brevetti, e nel caso che la sua invenzione venga accettata da un industriale, a lui spetta una piccola percentuale sull'oggetto finito. Non occorre che l'inventore faccia parte della fabbrica, perché gli specialisti di questa sanno applicare l'invenzione e concretarla forse molto meglio di quel che non saprebbe l'inventore stesso. La cosa è analoga in cinematografo, dove i tecnici, con la loro opera collettiva, garantiscono, in un certo modo, la produzione del film. Ma non si possono assumere a pagamento dei soggettisti, perché nessuno di essi può garantire l'«arrivo dell'ispirazione» entro termini fissi. In via di massima, il soggettista è costretto a lavorare a suo rischio e pericolo. Sono proprio questi rischi e pericoli d'un vero autore che è necessario di proteggere. Egli è quel povero autore, di cui la produzione può fare a meno. E pensare che la sua trama è la base di tutto il film, la causa prima dell'impiego di tutti quei bravi collaboratori. Tuttavia, egli è sempre in balia della generosità d'un produttore o di un regista, cosicché la sua ben meritata quota gli viene versata in minima parte e va perfino suddivisa tra quelli, che già hanno grandi titoli e paghe. Non è questa una tragedia? Ora il nostro

Governo ha stabilito a chi spettano i diritti d'autore del film. M'immagino che sia nata di qui l'idea della domanda: «Chi è l'autore del film?». Ma ecco che, secondo la nuova legge, il soggettista, quello che dovrebbe venire protetto, è sottoposto alla magnanimità e alle condizioni imposte dal regista, cioè ha da condividere con lui e con altri quello che gli spetterebbe di suo sacrosanto diritto. La legge si è pur fatta per proteggere qualcuno; ma è poi vero che colui il soggettista possa dirsi pienamente salvaguardato? Il soggettista è un autore, un creatore, e anche a lui spetterebbe il riconoscimento dei diritti d'autore in giusta aliquota. Invece egli deve dividere con altri la bella torta. Gli altri, privilegiati, godono d'una stupefacente superiorità. Il soggettista è da trovarsi, in generale, nel giornalismo o nella letteratura. E' tempo che si promuova un aumento di questa categoria di scrittori, specialisti, di questi collaboratori preziosi del film, un aumento di questa fonte drammatica così essenziale, che s'incoraggi a scrivere ancora di più, dando un compito preciso e attribuzioni meno vaghe, più generosamente sostenute. Nascerà così una gara di emulazione, la quale porterà a sorpassare l'efficienza della produzione odierna. In via generale, salvo poche eccezioni, sembra strano che la produzione italiana non si occupi più profondamente della materia a sua disposizione, dello sviluppo, duro e drammatico, del suo popolo, come pure di soggetti scelti e premiati da autorità riconosciute come tali. Oggi alcune compagnie, le maggiori, realizzano tre o quattro film l'anno ciascuna. Ma se noi vorremo realmente affermarsi nel campo internazionale, dovremo creare quattro o cinque compagnie capaci di produrre almeno 20-30 film l'anno ognuna, senza calcolare le produzioni minori. Per fare questo, ci vuole un'organizzazione saggia, ci vogliono buoni produttori e anzitutto soggetti forniti di molte idee. Il film va considerato, anche da noi, una grande industria con vere basi economiche. C'è qualcuno che ancora non si rassegna ad ammettere questo fatto; bene, guardiamo la produzione tedesca, recentemente riorganizzata, con case come l'Ufa, la Tobis, la Terra, ecc., che producono oggi dai 25 ai 45 film annui l'una; e chi potrebbe negare che queste ditte non siano organizzate su basi strettamente economiche, dando però vita a numerosi film di interesse artistico? Provvediamoci di soggetti degni del nostro paese, il soggetto è primissimo motivo di produzione. Come mai le grandi case di Hollywood spendono milioni di dollari ogni anno per mantenere i reparti soggetti, dove ognuna legge circa 30.000 soggetti l'anno, per poi produrre ciascuna 30-60 film per un complesso di 7-800 film? Questi sono fatti che hanno portato l'America al primato mondiale. Noi non vogliamo essere secondi a nessuno. Ma dobbiamo organizzarci con criterio e con logica, soprattutto noi che godiamo di provvidenze governative tanto preziose. E diamo aria e fiducia al lavoro dei soggettisti!».

Parole intelligenti, che noi sottoscriviamo calorosamente.

## Giornalisti cinematografici ITALIANI IN GERMANIA

Sono partiti per la Germania, invitati dalla Presidenza della Reichsfilmkammer, i giornalisti cinematografici dei principali giornali italiani. Essi, a Berlino, Vienna e Monaco, visiteranno i più importanti stabilimenti della cinematografia germanica. La comitiva — che è accompagnata dal dott. Gianni De Tomasi della Direzione Generale per la Cinematografia e dal collega Carlo Schultze, corrispondente da Roma del «Film-Kurier» — è composta da: Sandro De Fco (critico del «Messaggero»), Mino Doletti (direttore di «Film»), Dino Falconi (critico del «Popolo d'Italia»), Arnaldo Fratelli (critico de «La Tribuna»), Mario Gromo (critico de «La Stampa»), E. Ferdinando Palmieri (critico del «Resto del Carlino»), Ercole Patti (critico del «Popolo di Roma»), Gianni Puccini (di «Cinema»), Filippo Sacchi (critico del «Corriere della Sera») e Fabrizio Sarazani (critico del «Giornale d'Italia»).

## UNA GENTILE INIZIATIVA Per i nostri soldati in guerra

Con l'approvazione delle Gerarchie, «Film» ha pensato di rendersi promotore di un'iniziativa che si augura venga seguita anche da altri giornali (almeno da quelli cinematografici). L'iniziativa è stata originata dalle numerose richieste di copie che pervengono continuamente alla nostra redazione e che sono destinate ai camerati combattenti. Poiché anche l'apposito «servizio» creato presso il Ministero Cultura Popolare per l'accentramento e la distribuzione delle copie «già lette» di «Film», e degli altri giornali porta di conseguenza che essi vengono spediti ai soldati con un inevitabile ritardo; e poiché — d'altra parte — sappiamo che i combattenti hanno molto caro tutto ciò che si riferisce al cinematografo e allo spettacolo in genere, abbiamo pensato di chiamare a raccolta gli attori, le attrici, i produttori, i tecnici dello schermo e del palcoscenico perché sottoscrivano direttamente (USUFRUENDO DELLO SPECIALISSIMO SCONTO DEL 50 PER CENTO) un certo numero di abbonamenti a «Film», in modo che

il giornale venga inviato ai corpi e ai reparti dislocati sui fronti di guerra o ai feriti con specifiche diciture che — sulla fascetta di spedizione — ricordino il nome del donatore.

L'iniziativa ha incontrato il più largo entusiasmo, e numerosissime adesioni ci sono già pervenute (come dimostrano il primo e il secondo elenco pubblicati negli scorsi numeri e come conferma il terzo elenco che pubblichiamo oggi); e siamo certi che tutta la gente del nostro cinematografo vorrà calorosamente aderire.

Ecco, qui di seguito l'elenco delle adesioni che ci sono già pervenute (il numero indica il quantitativo degli abbonamenti sottoscritti):

PRIMO ELENCO . . . . . 170  
SECONDO ELENCO . . . . . 96  
Bassoli Film (2.a offerta) . . . . . 49  
Roberto Villa (2.a offerta) . . . . . 4  
Andrea Checchi (2.a offerta) . . . . . 4  
Industrie Cinematografiche Italiane (2.a offerta) . . . . . 16  
Paola Barbara (2.a offerta) . . . . . 16  
Elena Altieri (2.a offerta) . . . . . 2

Riporto 357

Istituto Nazionale "Luca"	20
E. N. I. C.	20
Germania Film	5
Fosco Giachetti	6
Renzo Ricci	2
Mario Mattòli	6

(N. B. Per concessione speciale dell'apposito servizio istituito presso il Ministero Cultura Popolare, coloro i quali sottoscrivono gli abbonamenti a «Film» possono destinarli anche a nominativi ben precisi di militari dislocati sui fronti di guerra. L'Istituto «Luca», per esempio, ha destinato alcuni dei suoi abbonamenti agli operatori che si trovano al fronte; la Bassoli Film ha indicato nomi di suoi impiegati richiamati e attualmente in guerra. Ecco perché preghiamo anche gli altri sottoscrittori di indicarci — se lo credono — dei nominativi di militari ai quali eventualmente desiderassero far pervenire il giornale. Lo diciamo in special modo alle attrici che fossero eventualmente madrine di combattenti).

A riportare 357

# 7 GIORNI A ROMA

"San Giovanni decollato"

Settimana di riposo: il critico, se avesse voluto, questi sette giorni invece che a Roma avrebbe potuto benissimo trascorrerli in campagna o al Terminillo. In fondo, però, questa rare settimana di «magra» cinematografica sono utili: servono a disinquinare il critico, il quale può, con fisco più leggero e agguerrito, prepararsi ad affrontare le maggiori fatiche, lo avevo intenzione di approfittare di questo periodo di calma per scrivere un interessante articolo intitolato «Come passano le loro serate i critici cinematografici quando non c'è sono prime». Anzi mi ero persino preoccupato di interrogare i vari critici dei vari quotidiani: ma poi ho dovuto rinunciare al progetto per via che se avessi pubblicato le varie confessioni strappate loro, le autorità costituite mi avrebbero messo in castigo. Voi non avete idea, cari lettori, di come i critici impieghino le loro serate di libertà. Al solo ripensarci, arrossisco!

Perciò è meglio rinunciare all'idea di scrivere articoli rivelatori e dedicarsi invece all'esame dell'unico film della settimana.

Il mio ideale sarebbe stato di poter scrivere: «uno solo ma buono»: gli ideali però — come ognuno sa — sono destinati a rimanere ideali; e a finire quasi sempre infranti. Pazienza!

«San Giovanni Decollato», se così può ancora chiamarsi questa riduzione cinematografica, ha tradito, a parer mio, le speranze e le aspirazioni di Liborio Capitani, il quale, dopo avere avuto il merito di rivelare cinematograficamente il grande e indimenticabile Musco ed aver dato alla cinematografia nazionale alcune opere veramente significative, ha voluto, mantenere vivo nel nostro ricordo il compianto attore siciliano offrendo alla macchina da presa una delle commedie più significative e più a successo del suo repertorio teatrale.

Non si è pensato, però, che il «San Giovanni» proprio per queste ragioni, cioè per essere troppo, nel ricordo del pubblico, legato alla interpretazione di Musco, avrebbe richiesto da parte del nuovo interprete doti, se non maggiori, per lo meno eguali a quelle dell'artista che aveva reso celebre una commedia altrimenti destinata a non divenire mai o a restare seppellita nel repertorio delle piccole compagnie dialettali.

Totò sa ancora troppo di rivista per assumersi un sì oneroso impegno. Anche nel «San Giovanni» egli fa porgiare tutta la sua comicità in quelle grottesche espressioni dialettali, in quelle facili e — ahimè! — troppo strutturate deformazioni di linguaggio che hanno fatto la sua fortuna nel teatro di varietà e che possono avere la loro ragione di essere e di divertire solo nel teatro di varietà.

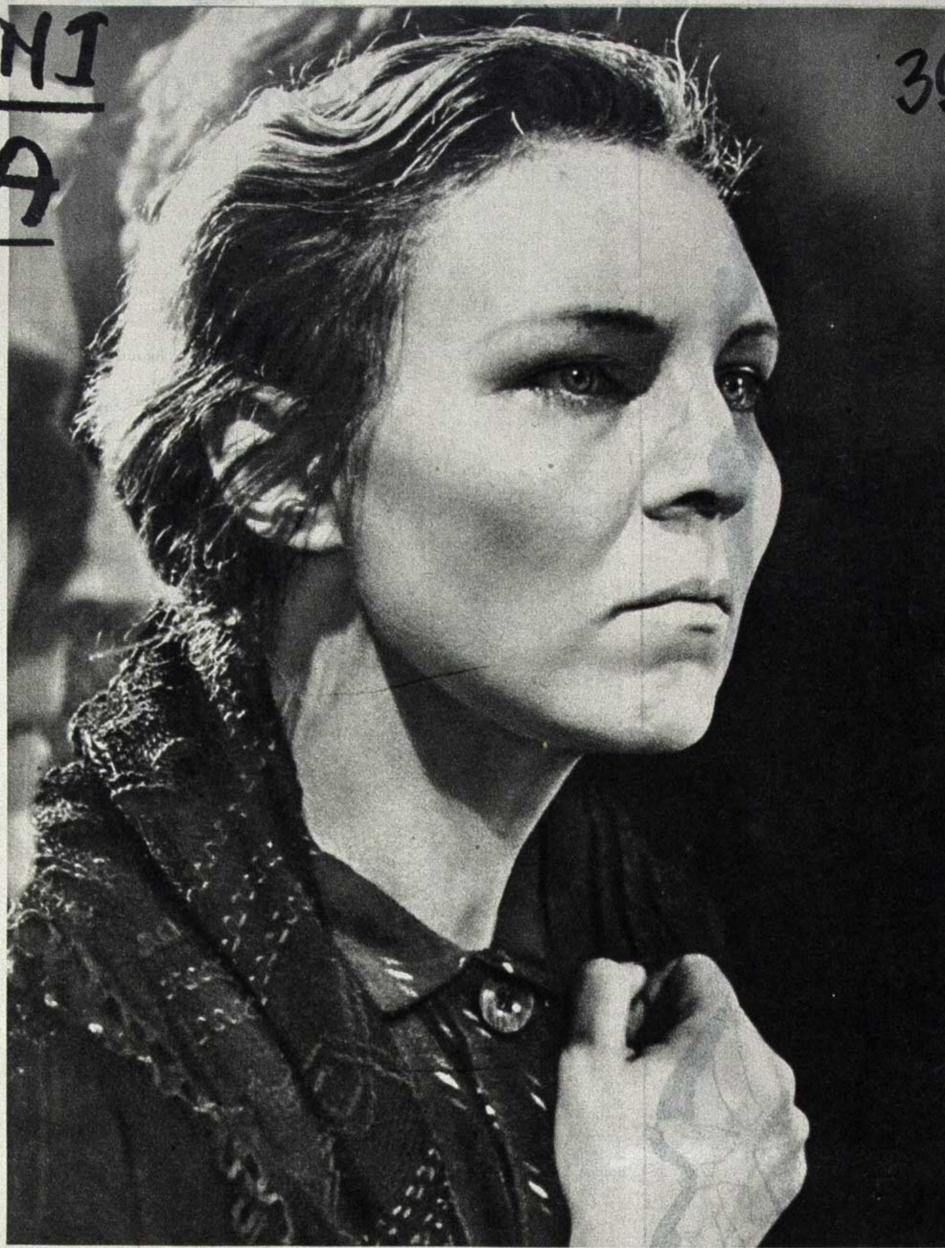
Son dieci anni che il pubblico ride in teatro per le «bazzecole quisquillie e pinzellacchere» di Totò. Era necessario portarle anche nel cinema? Era necessario condire il «San Giovanni» con le stesse spezie e gli stessi aromi un po' svaniti di un gusto artistico un po' dubbio con cui Totò da anni condiscie le sue macchiette tipicamente dialettali? Io penso di no. E penso di no, perché, anche dopo aver visto il «San Giovanni», resto dell'opinione che dei nostri attori comici Totò è ancora il più cinematografico, quello capace, per le sue doti più che artistiche naturali, per quella sua maschera così grottescamente e comicamente fotogenica, per quel muoversi così strambo e originale, di dare al nostro cinema un «tipo» comico nuovo e francamente divertente.

Chi deve scoprire questo «tipo»? Totò o il regista? Io penso, il regista. Totò è troppo legato ancora al varietà, e più che al varietà, al successo che ottiene in varietà per dimenticare se stesso e tentare di dare alla luce un Totò nuovo, un Totò cinematografico, un Totò di una comicità meno dialettale ma più elaborata e consistente.

Come ho già detto, del «San Giovanni decollato» di Martoglio è rimasto, in questa riduzione, solo il titolo. Gli sceneggiatori hanno saputo trasformarlo in modo completo e, direi quasi, devastatorio. Una specie di farsa che non fa ridere, senza la più piccola trovata, senza — ad eccezione di quelle di Totò già note da un ventennio — la più economica battuta. E si che di occasioni la trama originale ne offriva parecchie. Quando si pensa che per scrivere questa sceneggiatura, scritta e riscritta tre volte, si sono impiegati circa quattro mesi, bisognerebbe sospettare che gli sceneggiatori passino le loro ore di lavoro come i critici passano quelle di ozio!

Inutile dire che anche in «San Giovanni» abbiamo la solita scena finale a base di piatti in faccia. E' l'unica che faccia sorridere. Ma se si pensa che, dopo quanto tutti hanno scritto sul nascente film comico italiano, per far sorridere è necessario ancora ricorrere al piatto in faccia o all'innaffiamento, cioè ai due elementi comici sui quali vennero costruite le prime «comiche» di Mack Sennett e dei Fratelli Lumière, vien da piangere.

L'ambientazione del film è buona. Esso è costruito con quella signorilità e larghezza di mezzi che distinguono tutti i film di Liborio Capitani. Il quale ha ancora una volta avuto il merito di avere tentato di dare al cinema ita-



Una forte espressione di Hilde Körber nel film Tobis "Ohm Krüger"

## LO SPETTATORE BIZZARRO

# Una cosa straordinaria.

«Fanciulla di Portici», per me, è un film originale: meglio: originalissimo: dirò di più: un film che mi ha fatto una strepitosa impressione. Non parlo della regia, intendiamoci, né del soggetto, né degli attori: non è il mio compito, io non sono un critico; parlo di una cosa straordinaria che...

Vi ripeto: la regia non c'entra. Per me, poi, l'autore del film non è il regista ma il mio vecchio amico Alfredo. Come? chi è Alfredo? E' il figlio di Teresa: anzi, l'autore del film, per me, è il padre di Teresa, il nonno di Alfredo.

Anche Alfredo è un tipo originale. Di solito, chi si chiama Alfredo ha un padre che è, appunto, il padre di Alfredo. E il padre di Alfredo è quel signore che, nella «Traviata» canta: «Di Provenza il mare e il suol...» e «Pura siccome un angelo...»: un personaggio famoso: baritono ma famoso. E con due figli: maschio e femmina. Il maschio — inutile insistere — è Alfredo; della figlia, invece, non sappiamo e non sapremo mai il nome; ed è un peccato: ché Alfredo è uno stordito il quale si perde e si indebita per una cortigiana; mentre la figlia è «pura siccome un angelo», e, se avesse un nome diffuso, potrebbe essere, per le nostre fanciulle, un bellissimo esempio. Invece, no. Invece tutti conosciamo il nome dello stordito e nessuno conosce il nome dell'angelo. L'opera di Verdi è piena di Alfredo, di «amami Alfredo» (1) di «Alfredo Alfredo di questo cuore»; Violetta — la cortigiana — singhiozza per Alfredo; il genitore si preoccupa: «dove è Alfredo?», il visconte — c'è anche un visconte — fa un duello, e si fa ferire da Alfredo... Così un dissoluto porta via a un fiero visconte qualche goccia di sangue e alla sorella illibata gli applausi e la fama. Vi par giusto?

Nè sorte migliore ha la sorella di Armando. Armando è l'Alfredo della pro-

liano qualcosa degno di essere ricordato. (E poiché si parla tanto di un «cinema d'arte», in contrapposito a quello di «cassetta», bisogna dire che Capitani è uno dei pochi produttori italiani che non dicono mai di no quando si tratta di fare un tentativo coraggioso).

Insieme a Totò lavora anche Titina De Filippo, ottimamente truccata, ma non, nella recitazione, all'altezza delle sue possibilità.

Consiglio a chi si reca a vedere questo film di portare con sé dei batuffoli di cotone. E ciò per non correre il rischio di divenire sordo, dato che dalla prima scena all'ultima ognuno dei protagonisti fa a gara a chi grida più forte.

Ho il piacere di salutarvi. Arrossendo umilmente corro a raggiungere i colleghi critici nei luoghi di piacere ove, per mantenersi, in esercizio, sono raccolti.

**Osvaldo Scaccia**

sa. Sicuro, Alfredo, nel romanzo e nel dramma che, come forse è noto, suggerirono a Verdi la «Traviata», si chiama Armando.

«Ma Armando — disse Verdi (2) — non è un nome comodo per la rima. Armando obbliga all'uso del gerundio. Ora il gerundio è un moto partecipiale del verbo che nel latino aveva senso passivo e attivo insieme, e in italiano sta a indicare, senza variazione di desinenza, la continuità o permanenza nell'azione; ebbene: come faccio a cavarmela? A un certo punto, la mia opera deve finire. Andare avanti tutta la vita con le rime gerundive che continuano o permangono non è possibile. E' bene, dunque, che Armando si tramuti in Alfredo. Alfredo è un nome che non continua. Inoltre fa rima — o assonanza — con vedo, chiedo, nego, prego, Domodossola (3)».

«Capisco — rispose Dumas figlio (4), l'autore, o il padre del personaggio, di Armando — capisco: e vada per Alfredo. Vedete, io ho scelto Armando per scaramanzia. Il gerundio porta fortuna: il mio romanzo è già diventato un dramma; ora il dramma diventa un melodramma; di certo, fra qualche tempo, il mio dramma è il vo-



Ultimata la sua stagione al Teatro Regio dell'Opera, Agnese Dubbini ritornerà presto al cinema in un ruolo di grande rilievo

stro melodramma diventeranno un film: «va che uno, dieci, quindici film... Lasciate fare ai cineasti. E la nostra gloria non avrà fine: sarà un gerundio, anche la nostra gloria: nonostante Alfredo. A ogni modo, questo importa: sul nome della ragazza, acqua in bocca. Ci tengo».

E nacque Teresa. Sì: dal signor Antonio, funzionario delle Imposte. E Teresa non ebbe marito ma ebbe un figlio; il mio amico Alfredo, il nipote dell'autore del film. Perché autore? Ve lo spiego subito. L'autore del film — ha detto qualcuno — è il produttore: infatti è il produttore che sceglie i capitali nelle tasche altrui, il soggetto, il regi-

sta, gli interpreti; è il produttore che organizza il film; e il film deve piacere al produttore, come il romanzo o la commedia deve piacere allo scrittore. Se non piace al produttore, il film appare egualmente, i critici fanno il muso, ma, in compenso, il produttore protesta. Via di questo passo, il film deve piacere al soggetto, al regista, agli interpreti, al distributore: a tutti coloro, insomma, che hanno con l'opera un interesse. Ma chi è il maggior interessato? Il pubblico: alla fine dei conti, il film deve piacere al pubblico che paga; e il mio amico Alfredo, per me, è il pubblico. Alfredo va al cinema, mi narra come è andata, mi illumina sui programmi: ed ecco che proprio Alfredo, è per me, il nipote dell'autore del film. «Il film è brutto», mi informa Alfredo: e io resto a casa; «il film è stupendo», mi grida Alfredo: e io, siccome non mi fido, resto a casa. Ma chi è il padre di Alfredo? Teresa. E chi è il padre di Teresa? Antonio. Se Antonio non avesse messo al mondo Teresa, Alfredo sarebbe nato? No. Dunque l'autore del film è il nonno di Alfredo. Per carità, non ditemi che l'autore del film è il padre del nonno di Alfredo: io sono come Verdi, e non sopporto un gerundio. Chiaro? No. E siamo d'accordo.

Tipo originale, il mio amico Alfredo: pensate: non è il figlio del padre di Alfredo. E un film originalissimo è «Fanciulla di Portici»: pensate: nel secondo tempo c'è — sorprendente, sconvolgente — una biblioteca: ovvero alcuni armadi a scaffali dove i libri sono tenuti in ordine (5). Eh? che idea, che trovata, che colpi di genio. Portare in un film italiano alcuni armadi a scaffali, eccetera: che audacia. Perché nei nostri film abbiamo di tutto: gli interni all'americana, il dialogo alla francese, gli appartamenti con cinque telefoni, Nino Besozzi in marsina sulla spiaggia, danze, sbornie, follie, cartelle di rendita, cuochi, maggiordomi, autisti; ma un libro, dico, un libro non c'è: nemmeno una traduzione di Bompiani, nemmeno un romanzo giallo. I nostri personaggi bevono, mangiano, ballano, telefonano, viaggiano e fanno il resto; ma non leggono. Sono eleganti, brillanti, raffinati, squisiti, ma non leggono. Non hanno niente da fare, ma non leggono. Abbiamo di tutto nei nostri film: ma un armadio a scaffali con i libri, no.

Invece, nella «Fanciulla di Portici» l'armadio c'è. Anzi, alcuni armadi. Vero che nessuno tira giù dagli scaffali un volume; ma a me basta l'intenzione. E poi non è escluso che, a «Fanciulla di Portici» finiti, i personaggi non leggano. Leggere è dimenticare: dimenticare, magari, un soggetto e una regia.

## Lunardo

- (1) regia di Carmine Gallone.
- (2) id. id.
- (3) freddura per Macario.
- (4) di Alessandro.
- (5) Nicola Zingarelli, "Vocabolario della lingua italiana", Illustrato.

## STRONCATURE

# 39. Il caro nonnino

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

Ah, nonno Armando, con quelle donnette. Sì, capisco: le donne sono una bella invenzione; garbano anche a me, il tuo nipotino; ma per tua colpa, noi, i tuoi parenti, non abbiamo più la casa in pace. Tutto il giorno, tutto il giorno è un continuo arrivare di fanciulle, di canterine, di dame. «C'è Rubacuori, c'è Don Pasquale, c'è il Commendatore?»: mi intendi, nonno? La zia — zia Frigerio — strilla; lo zio — zio Gazzolo — grida che è uno scandalo; il vecchio cugino Ermelli — siamo d'accordo, è un provinciale; ma insomma non ha torto — freme; la vecchia cugina Sainati — siamo d'accordo: esagera — si scioglie in lagrime; e viviamo nella bufera. Tu, nelle tue stanze, con quelle fotografie di ballerine nude alle pareti, te ne infischia: scegli le cravatte più fantasiose, le ghette più candide, i cappellucci più arzzili; ti lustrati, ti incaramelli, ti inondi di profumi, impari i madrigali più tentatori; siccome sei maggiorenne — lo sai, nonnino, che sei maggiorenne? — hai il diritto di fare i tuoi comodi; ma a noi, che siamo i parenti, i tuoi comodi danno fastidio. Eh sì.

I vicini mormorano: «Sempre in bisboccia, a quella età». Il notaro Coop di Saronno — il primo amore della zia — sogghigna nelle sue visite: «E il nostro galletto, va sempre al tabarino?». La signora del terzo piano — la signora Lola Braccini, che tutela le minorenni — protesta: «Quel vecchio è un'offesa alla morale...». Poi ci sono gli studenti della pensione Iris: sono sempre lì, sulle scale, e danno i pizzichi — certi pizzichi — alle donne che ti cercano. Lì ho visti io, con questi miei occhi, Vivi Gioi e Andrea Checchi abbracciati. Una volta ho visto persino il ragioniere Migliari, il nostro amministratore, dare un bacio alla signorina Paolieri: quella stellina del Varietà che ti chiamava pupetto. Per fortuna, il palazzo è nostro: se no, nessun padrone ci vorrebbe.

Sai che cosa ha detto, l'altra sera, il ragioniere Migliari alla zia? «Spendete troppo. La rovina è prossima». La zia ha avuto uno scatto, ha emesso un urlo, si è arricciata i baffi, ha proclamato: «Noi non spendiamo un soldo. Chi ci manda alla malora è quello là: il signor Armando Falconi». Che pena, nonno, che pena sentirsi chiamare così: il signor Armando Falconi... Un estraneo, un forestiere.

Mi sono ribellato.

Zia, non devi dimenticare che il signor Armando Falconi è un grande attore: nessuno, oggi, nessuno ha la sua fantasia, nessuno oggi nessuno sa, come lui costruire un tipo, avvivare una commedia o un film, prodigarsi con quei mille estri, l'uno più arguto dell'altro... E un grande attore; faccia il rubacuori in ghette, o voglia sposare, Don Pasquale arrugginito, la signorina Laura Solari, o reciti alla ribalta il repertorio di Ermete Novelli: il «Centenario», «Michèle Perrin»... Certi personaggi — Giacchino di «Romanticismo», Leone di «Addio giovinezza», il magistrato di «Fiori d'arancio» — sono «suoi», saranno «suoi»: per sempre. Non facciamo storie, zia. Il signor Armando Falconi è un creatore, inventa sempre: ticchi, battute, sgambetti; felice — guarda la sua maschera — felice di essere così: un mulinello brioso, sgargiante, buffone, galante, svagato, motteggiatore: non superato, non superabile. Pensa agli altri, zia Frigerio: e mi dirai.

Sciagurato, sciagurato — così hanno risposto la zia, lo zio, i cugini e il notaro Coop di Saronno — sciagurato; difendere un uomo simile: che passa la notte fra donne e scimpagnagna; e il pomeriggio va in cerca di balie.

Con quell'aria di fantasma famelico, il notaro Coop ripeteva:

— Non accetto smentite: di balie.

Ho risposto con piglio risoluto:

— I vecchi amano l'infanzia, adorano i poppanti.

E il notaro Coop:

— Quale infanzia, giovanotto, quale infanzia? Le balie non sono l'infanzia. Non confondiamo i poppanti con le poppe.

Ah, nonno Armando, che sera. Il ragioniere, con quel suo fare maligno, squadernava i conti:

— Ho pagato trentamila lire di gioielli... Sì: gioielli per la signorina Calamai che canta al Teatro delle Folle. Una sciantosetta senza voce.

Svenimento della zia. E il notaro:

— La signorina Calamai è stata anche a Saronno. Bellissime gambe. Io sono sincero. Ma trentamila lire di gioielli per un paio di gambe... L'arte, ai miei tempi, era un'altra cosa.

Il ragioniere continuava:

— Quindicimila lire in fiori...

Balzo leonino della zia:

— In fiori, in fiori? E' il colmo: ci roviniamo per i fiori. Non ho mai, in vita mia, ricevuto un fiore. Mai. I fiori si mandano per lettera: «rosa mia, fiordaliso mio»: come facevano i miei pretendenti. Era più bello, più fine, e più economico.

Ah, nonno Armando, pareva il dialogo di un nostro film brillante: un tuo film, per esempio. Il ragioniere insisteva:

— Centomila lire in orge...

Casa a soquadro. Orge? Orge? un capitale in orge? Ah libertinaccio! Il vecchio cugino Ermelli — con quei guanti neri — e lo zio Lauro Gazzolo — con quelle brache strette — andavano su e giù.

— Le orge le abbiamo fatte anche noi: sicuro; anche noi siamo stati giovani. Ma ce la siamo sempre cavata con poco: quattro bottiglie di acqua di

seltz, due chili di mandarini e una scatola di stuzzicadenti di avorio, si capisce. Nobili e tenaci. Con le donne bisogna essere cavalieri.

Poi il colpo di grazia:

— Un milione in ghette e in monocoli.

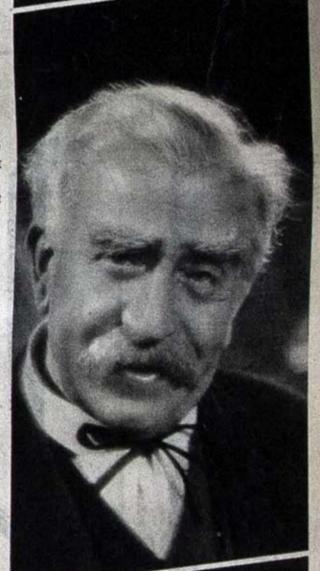
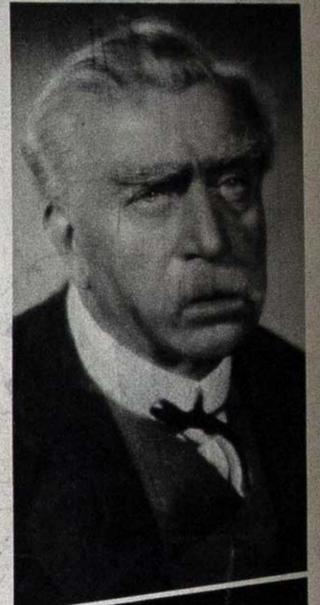
— Come? come?

— Purtroppo: ghette e monocoli. Per fare il rubacuori. Ho pagato un milione. Ecco le ricevute.

E si è scatenato l'inferno.

Che cosa dire? Nonno Armando hanno ragione: spendi troppo. Sei bravissimo, nonno, ma spendi troppo. E ho avuto un'idea; questa:

— Miei cari parenti, ascoltate. Il nonno non è sempre stato così. La colpa delle ghette, dei monocoli, dei fiori, dei gioielli, dei tabarini delle orge, è tutta del cinematografo. Il nonno, se il cinema non lo avesse definito dentro una formula reciterebbe oggi quel «Burbero benefico», che fu il personaggio più



Tre espressioni di Armando Falconi ne "L'uomo della taverna" (Scalera Film)

radioso espresso dall'arte di Ermete Novelli. Soltanto Armando Falconi può darci oggi il «Burbero benefico». Ebbene: io vi prometto che, in segno di ravvedimento, il nonno si metterà in velada e in parrucca, e riporterà al teatro quella commedia. Sarà una festa per tutti: e un orgoglio per noi. Non c'è nemmeno bisogno di spendere: il costume e la tabacchiera di Don Pasquale vanno benissimo.

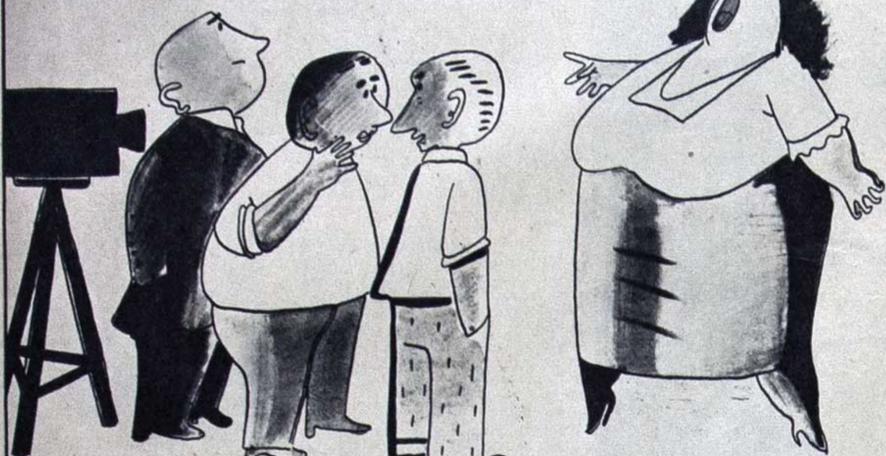
Nessuno ha risposto; capirai, la rabbia non sfuma il per li; ma ho capito che sarebbe una bellissima cosa, e ti perdonerebbero.

Ho fatto male, nonno? Se non ho fatto male, festeggiamo insieme la mia idea; e andiamo insieme, stasera, a fare bisboccia. Ghette, monocoli e balie.

**Tabarrino**

# IL PELO NELL'UOVO cinematografico e teatrale

## FILM musicali



Tutta Deanna Durbini



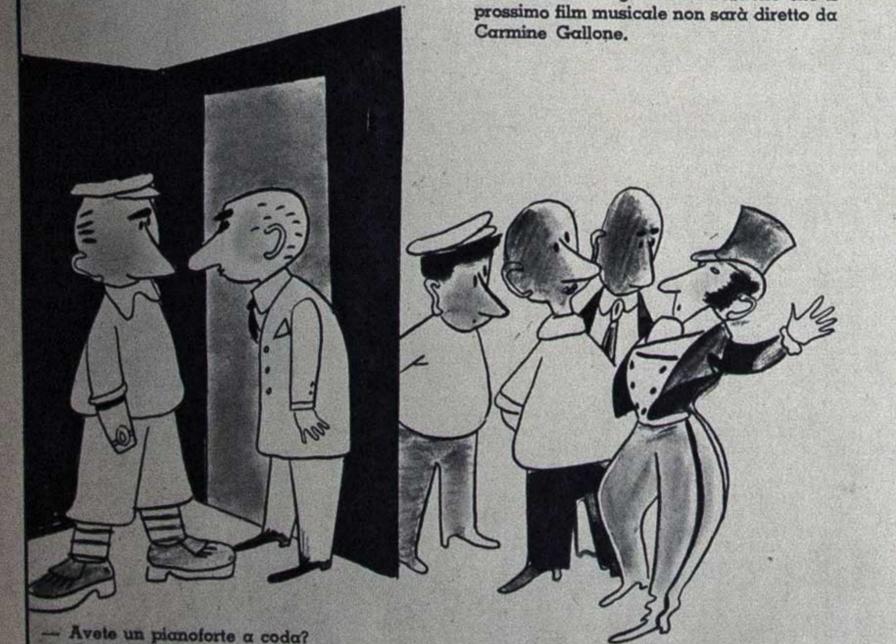
Quella musica è una porcheria: chiamatemi questo signor Donizzetti...



Ecco due lire, buon uomo: andate a gustarvi un buon film musicale.



E' un caso inguaribile! Sostiene che il prossimo film musicale non sarà diretto da Carmine Gallone.



Avete un pianoforte a coda? Sì. E la dimena?

Io lo modificarei così: "Vichy, o caaaa... noi laaacereemo..."

Nel film «Tutto finisce all'alba» ho notato alcune sviste e «peli»: 1) Edwige Feuillère e Giorgio Rigaud corrono in macchina scoperta in mezzo alla neve, senza sentire il freddo. Quando però arrivano al casolare ed entrano, improvvisamente sentono il bisogno del fuoco per riscaldarsi. Comincia a cadere la neve copiosa (troppo artificiale) ed il giorno seguente essi pigliano la macchina pulitissima e sulle strade non c'è nemmeno l'ombra di una nevicata. 2) All'andata, in automobile, la Feuillère ha il cappello e la veletta; al ritorno essa non ha né cappello né veletta e i capelli non si scompigliano nella corsa. Quando i due arrivano in città, l'automobile è coperta e il cappello e la veletta ricompaiono allorché la Feuillère si trova nella portineria di casa sua. (Elija Santoro, via Guarneri 2, Cremona).

1) Si dice che gli innamorati non sentono il freddo! e quei due erano innamoratissimi. Tuttavia, per il freddo preso fuori, sentono, poi, il bisogno di riscaldarsi. In quanto alla eccessiva abbondanza della neve, lo abbiamo già detto altra volta: è una esagerazione della messinscena. Sulla macchina la neve poteva essersi sciolta, ma per strada no, e qui avete ragione. 2) La Feuillère ha rimesso cappello e veletta quando è scesa dalla macchina, a scena vuota; e i capelli non le si scompigliano, durante la corsa in auto, perché la scena è stata ripresa da fermo, col «trasparente» dietro, e nessuno ha pensato di provocare un venticello artificiale.

Nel film «Capitan Fracassa» fra i viveri che i commedianti portano a mensa si vede bene della mortadella che in quei tempi non esisteva, mentre il prosciutto nominato dallo stesso capo commediante non esiste. Quando uno dei commedianti viene scambiato per il Capitan Fracassa dai servi del Duca, si vedono con chiarezza le legnate «esagerate» che gli vengono somministrate sul corpo, mentre quando si alza gli si vede un occhio pesto. Per il Capitan Fracassa non si poteva trovare un cavallo degno del nome di chi lo cavalcava, e non un qualunque ronzino? Però questo si addice molto a chi lo cavalcava che in nessun momento sa dimostrare il vero carattere del capitano tanto temuto. (O. D. Roma).

In quanto alla mortadella oltre che di carne di cavallo ce n'è anche di carne di porco; ma comunque a quei tempi la carne insaccata a quel modo non esisteva. E' più evidente, cinematograficamente, vedere un uomo con un occhio nero che con «ossa rotte» il capitan Fracassa cavalcava un ronzino perché in bolletta e non poteva acquistare un puro sangue.

Nel film «Piccolo alpino». Scelzo con Giacomino compie un'escursione in alta montagna. Durante una bufera di neve, mentre egli tenta di tirare su una roccia il figlio, la corda si strappa e Giacomino precipita travolto dalla valanga. Rico lo salva e lo porta nella sua casa. Dopo un giorno di sosta vanno assieme in cerca del padre e, prima di partire, Giacomino indossa una giacca che è di stoffa uguale a quella dei pantaloni. Come mai l'ha trovata da Rico, quella giacca, se al momento dell'incidente non la portava? E lo zaino, non lo hanno rinvenuto dopo? 2) Quando il tenente Raso cerca suo figlio, domanda informazioni al Colonnello X, però questi porta solo il grado di tenente; come mai? 3) Quando il tenente Rasi ritrova suo figlio all'ospedale porta il cappotto con tre stellette ed il capitano Lupo lo porta con due, oltre ad una promozione di guerra e viene chiamato Colonnello. Le solite sviste del regista? (Mino Ricotti, albergo Ambasciatori, via Veneto, Roma).

1) La giacca è veramente un'altra; le due scene sono state girate in due tempi diversi e lontani l'uno dall'altro; così nessuno, a cominciare dal piccolo Sannangelo, s'è ricordato che Giacomino al momento della disgrazia indossava un'altra giacca. Lo zaino che hanno rinvenuto dopo è quello del padre; il ragazzo è stato trovato col suo zaino. 2) Il colonnello X ha sul risvolto della manica due stellette entro un rettangolo; le due stellette sole risponderebbero al grado di tenente, ma circondate da un filetto d'oro a forma rettangolare rispondono al grado di tenente colonnello ed i tenenti colonnelli, come i cavalieri ufficiali, vengono chiamati con il grado superiore, cioè colonnelli e commendatori. 3) Il capitano Lupo vien chiamato colonnello per la stessa ragione; egli ha avuto due promozioni: una normale a maggiore ed una a tenente colonnello per merito di guerra. Il tenente Rasi, a sua volta, è stato promosso capitano. Quindi, tutto sommato, questa volta avete torto voi, non il regista.

Durante le rappresentazioni di «Tutto per bene», la commedia di Prandelli data da Ricci all'Argentina di Roma, sono ricomparsi quei due quadri di scuola veneziana del Settecento che gli hanno arredato le scene di due altre commedie date da Ruggeri: «L'ape regina» di Trieri e «Il pensiero» di Andreotti. (Vittorio Capoloni, via Adda 15, Roma).

Ormai ci possiamo rassegnare a vedere quei due quadri in ogni commedia: sono l'unica risorsa per il trovarobbe dell'Argentina, quando vuol degnamente decorare una parete.

Vi segnalò due peli, riscontrati nel film «La nascita di Salomè»: 1) Nel fastoso salone del gran re, detto figlio del sole, si vedono danzatrici e cantastorie venuti da tutte le parti del mondo per volere del monarca. Questi illustri ospiti siedono, con il re, attorno ad una stella in marmo disegnata sul pavimento. Ma quando il re si alza e gli altri con lui, per terra non si vede più la stella bensì un disegno a piastrelle quadrate. 2) Nello stesso film; il palazzo del re Aristobulo, è rinchiarato nella notte da fiaccolate che servono come richiamo per gli inviati del re dei Parti. Ma quando costoro sono sotto le mura, il palazzo è al buio. (Adriano Zeif - Trieste Via Rigutti 3).

Per poter realizzare il totale della scena, cioè per far sì che nel raggio dell'obiettivo entrassero tutti coloro che vi partecipavano, l'operatore ha fatto spostare gli attori e le masse, che si son venuti a trovare così in un'altra parte del salone dove il pavimento non portava più per disegno la stella della scena precedente, ma le piastrelle quadrate. Sono inconvenienti, codardi, ai quali non si può ovviare perché spesso non si possono prevedere. In quanto al palazzo di re Aristobulo, è giusto che non sia più illuminato all'esterno, dopo l'arrivo dei messi del re dei Parti, perché con il loro giungere la ragione d'essere illuminato è cessata.

Nel film «La peccatrice», quando Adele esce per portare a letto il figlio Tonino, il fratello di lei parlando col cognato dice che Maria deve essere una brava ragazza, se ha preferito ritirarsi in campagna piuttosto che darai ai piaceri cittadini; dato che era bella e piacente. Ma come poteva egli affermare ciò, se non aveva avuto ancora il colloquio rivelatore con la sorella? (Piero Rigatti - Asti).

L'osservazione del fratello di Adele è generica: una bella ragazza in città può menare una miglior vita di quella di campagna. Egli approva, appunto, il fatto che la ragazza si è voluta sottrarre alle tentazioni cittadine.

Nel film «Lucrezia Borgia» ho notato il seguente pelo: quando il duca d'Este viene recapitata la lettera che egli crede scritta dalla moglie, Lucrezia Borgia, egli grida ad uno scudiero: «Datemi una scorta di cinque cavalieri». In un'altra sequenza si vede il Duca che galoppa seguito solamente da quattro cavalieri; ma allorché giunge al palazzo e sale le scale, il duca è seguito da cinque cavalieri e da alcuni sgherri. Come si spiega ciò? (Luciano Capuzzo - Genova, Sestri Ponente).

I cavalieri erano cinque, come il duca aveva ordinato, all'arrivo ma non alla partenza e durante il viaggio: perché il quinto lo ha raggiunto dopo e... non è stato possibile inserire la scena del cavaliere ritardatario per spiegarci agli spettatori, ciò che, in seguito, avrebbe potuto sembrare una disattenzione e ai collaboratori di questa rubrica un «pelo».

Vi segnalò alcuni peli che ho riscontrato in vari film: 1) Nel film «La donna del mistero» il marito di Sibilla Schmith è chiamato Koster, mentre quando al caffè lui ricorda alla moglie il passato, le mostra un giornale in cui si parla del loro matrimonio celebrato in America; in questo giornale il nome proprio di Koster è italianizzato e si vede scritto: Igor Costa; per tutto il resto del film invece, egli è seguito a chiamarsi Koster. 2) Nel film «Capitan Fracassa», allorché i commedianti, a causa del temporale, si rifugiano nel castello del barone di Segogna, entrando mostrano di scollare dai vestiti la pioggia presa prima; ma a terra non cade una sola goccia d'acqua. 3) Nel film «Don Pasquale», quando i rappresentanti del conte Filangieri, vanno a portare la sfida a Don Pasquale, questi in un primo momento ha sulla testa un turbante a fiori con un fiocco in cima, poi, tutto a un tratto e per il resto della scena, ha un berretto bianco da notte che già si era visto in una scena precedente. 4) In «Antonio Meucci» quando Meucci nel suo laboratorio riceve la lettera di Consuelo e sta per aprirla si vede chiaramente che il francobollo applicato sulla busta è italiano; di quelli attualmente in corso. Nella sequenza dei giornali americani, che annunciano la citazione di Meucci contro Bell e Gray, appaiono molte testate di giornali americani ma le pagine che si alternano sotto non sono in numero pari alle testate, bensì due o tre solamente. (Rino Guidi - Siena).

1) L'errore della svista del nome che appare prima come Koster e poi come Costa, dipende dalla pronuncia del nome americano Koster, che in italiano si dice appunto: «Costa». In questo errore sono incorsi quelli che hanno fatto stampare le didascalie del giornale in italiano; 2) Infatti i vestiti e i mantelli dei comici sono più che asciutti; ma non sarebbe stato difficile, d'altronde, spruzzarvi un po' di acqua prima di girare la scena! In casi siffatti, gli attori hanno sempre una povera maledetta di prendersi un malanno e i registi non tengono a far rispettare l'azione alla lettera. E' una delle più elementari e comuni esperienze, quella di bagnarsi per bene se si capita sotto un improvviso acquazzone; e passa un bel pezzo, prima che ci si possano asciugare i vestiti le scarpe e la testa, se si era a capo scoperto. In cinema, come in teatro, gli attori sono completamente preservati dalla pioggia e se per un po' si bagnano si asciugano in un baleno; 3) Le due scene sono state girate con un intervallo di tempo che è bastato a far dimenticare, sia all'attore che al regista, quello speciale copricapo. Ma alle volte avviene un particolare indumento, il quale è servito per una scena non si trova più all'atto di continuarla; allora (poiché ogni intervallazione imprevista costa migliaia di

lire; e più è lunga e più aumentano i biglietti da mille) si rimedia come meglio si può. Certo, il difetto sta sempre nel musicista; 4) Indubbiamente, fra quanti si occupano di cinematografo, nessuno è collezionista di francobolli. Comunque, scherzi a parte, simili manchevolezze sono inconcepibili; sarebbe stato facilissimo procurarsi un francobollo dell'epoca, mentre dar credito ancora all'opinione che è tanto, sullo schermo, non si vedrà niente! è sciocco. La realtà ha smentito questa frase già una infinità di volte. Per le testate dei giornali americani, che in numero e varietà non corrispondono alle pagine sottostanti, c'è da dire che anche qui si è agito con la voluta fretta.

Nel film «Lucrezia Borgia» quando Ranuccio tinge le labbra della statua di cera raffigurante Lucrezia, si vedono questa muoversi, palpitare. Come mai se la statua è di cera? In «Senza cielo» si vedono due o tre scene che appartengono ad altri film. Per esempio: la scena dei coccodrilli appartiene al film «Tarzan, l'uomo scimmia»; quella della scimmia che ha in braccio il suo piccolo, è un ritaglio del film «Nuove avventure di Tarzan»; la scena della cascata mi sembra girata col trasparente. E poi, non è affatto naturale che tutti gli indigeni parlino in perfetto italiano. Scusatemi, poi, se la volta scorsa non mi sono spiegato bene circa il bombardamento dell'Alcatraz: all'udire dei giornali americani, in cui si vedono sganciare le bombe dall'aeroplano; mi è sembrata identica a quelle viste in «Luciano Serra, pilota» e nella «Conquista dell'aria». (Aldo Mazzoni - Trieste, via S. Maurizio 11).

Per «Lucrezia Borgia», la statua di Lucrezia che doveva essere di cera, era invece di carne: la stessa Isa Pola faceva da statua di cera e quelle scene per lei sono state un vero martirio. Noi eravamo presenti, mentre si girava proprio quella scena da voi segnalata, scena che è stata rifiutata, tra le due versioni italiana e spagnola, ben undici volte! Potete immaginare come doveva essere stanca e nervosa l'attrice. In quanto a «Senza cielo» avete ragione per le due scene prese dai film di Tarzan (sono pezzi, cosiddetti, di repertorio), non per la cascata: questa è stata realizzata nel grande studio n. 5 di Cinecittà. Che gli indigeni parlino in perfetto (in perfetto, come dicono, bad'amo) italiano, in verità non è naturale. Anche quel pezzo dell'«Assedio dell'Alcatraz» è di repertorio.

Nel film «La taverna della Giamalca», ho osservato una infinità di inesattezze e di «peli», di cui ecco i principali: 1) Quando il falso pirata mostra al governatore i suoi documenti, questi sono perfettamente asciutti ed interi: eppure egli, assieme alla O' Harz, ha dovuto fare una lunga nuotata per mettersi in salvo. 2) Poco dopo, quando l'ufficiale è a colloquio col governatore, questi, additando la finestra, gli dice che è un tempaccio da naufragio; infatti al di fuori si vede piovere a dirotto e soffiare un forte vento: pochi attimi dopo essi escono dalla sala, e di scorcio si intravede la finestra in questione: il sole splende che è un piacere. 3) La O' Harz, per poter nuotare meglio, si toglie il vestito, rimanendo in sottoveste. Poco dopo, al palazzo di Loughton essa ha un bellissimo vestito bianco. Quando corre alla taverna nelle prime inquadrature si vede sempre col vestito nuovo, ma poi si rivede con la sottoveste. Certo non si può ammettere che essa si sia cambiata d'abito. (Tullio Kezich - Trieste, Via Palestina 3).

1) Anche i loro abiti sono asciutti; eppure sono stati in acqua! Sullo schermo, come sulla scena, non vedrete mai una persona o un oggetto bagnati come si deve; altrimenti, se ciò in rarissime occasioni avviene, tutto si asciugherà subito, come per magia; 2) E' colpa della solita dimenticanza: del fatto che prima pioveva, nessuno si è ricordato quando, a distanza di tempo, la scena è stata continuata e girata in un altro ambiente; 3) Si può ammettere benissimo che si sia cambiata d'abito.

Nel film «Don Pasquale» ho notato due peli: 1) Quando la ruota del carrozzone di Don Pasquale si atacca per la prima volta, il servo scende per ripararla: piove a dirotto. Ma quando questi ha terminato di legare la ruota e sale per riprendere il cammino, si vede molto bene che egli ha il dorso asciutto. 2) Il finto notaio va a bere in cucina; si siede a tavola e si mesce un b'chiere di vin nero; vuotata la prima bottiglia, ne prende un'altra; allora si vede il bicchiere perfettamente pulito; cosa strana perché il vino nero lascia sempre qualche residuo. (Rosanna Stagni - Bologna, S. Stefano 160).

Il dorso del domestico era asciutto anche prima: è la solita storia della pioggia che non bagna gli attori. Il bicchiere non era più quello di prima: era un altro, non ancora adoperato.

## GHERARDO GHERARIDI: Palcoscenico di Roma

Discussioni su un argomento di primo piano - Un polemista intrepido  
Domande che attendono risposte - "Un povero milionario" di Neuner

I.  
Guido Stacchini, polemista intrepido, scrive sul «Regime Fascista» di Cremona un articolo per sistemare finalmente il teatro. Prende lo spunto da una protesta di F. T. Marinetti contro i capocomici, dalla risposta di Lorenzo Ruggi a Marinetti, dalle polemiche recenti, nelle quali il sottoscritto ha avuto una certa parte. Il problema è ancora e sempre il repertorio. E qui torna acconco che io richiari un concetto, che a quel che vedo, anche lo Stacchini ha frainteso. «Che cosa resterà nel nostro teatro dopo la guerra?». Era una domanda molto seria, alla quale molto seriamente ha risposto soltanto Guglielmo Giannini nel «Giornale d'Italia». Giannini ha detto in sostanza: «Visto e considerato che dopo la guerra non resterà niente, nemmeno l'impero britannico, sarebbe molto strano che restasse il teatro nostro». Dico che ha risposto bene, perché ha risposto «in chiave». Il mio interrogativo era infatti, affannato, angosciato e si riferiva a problemi molto più importanti che non la pura e semplice costituzione di un cartellone di repertorio.

Ora si tende a impicciolare il problema. Era un problema estetico ed è diventato un referendum da rivista, fra incompetenti. Stacchini che non è un incompetente ed è anzi uno scrittore intelligente e animoso, non deve lasciarsi traviare. E si travia, quando imposta il problema sulla supposizione che ci siano in Italia, oggi, dei copioni geniali rifiutati dai capocomici. Egli cita la benemerita opera di Ruggi che organizzò il primo teatro sperimentale d'Italia. Ebbene, si faccia dire da Ruggi a quali conclusioni si arrivò, dopo la lunga esperienza di quella istituzione. Io ne so qualche cosa, perché la iniziativa parlò proprio da me. La conclusione fu questa: «non esistono capolavori sconosciuti. Non esistono nemmeno dei lavori sconosciuti». Il teatro Sperimentale italiano di Bologna trovò sì e no tre commedie, degne di particolare attenzione e queste tre commedie avrebbero egualmente raggiunto la ribalta, anche senza il nostro benevolo intervento. L'unica illusione che possiamo avere in materia è che i capolavori nascosti siano i nostri, quelli che noi non riusciamo a far rappresentare, ma ognuno vede quanto ci sia di patetico in questo modo di pensare.

Stacchini si scaglia contro il capocomico. Lo accusa di tutti i delitti e di tutte le malefatte e di tutte le disgrazie del teatro. Andiamo piano. Cerchiamo di veder chiaro. Un tempo il capocomico era il capo d'azienda dispolico che faceva quel che voleva. Una commedia gli andava? La faceva. Gli andava, ma temeva che per qualche ragione non andasse al pubblico? Non la faceva. Tra queste ragioni per le quali poteva pensare che al pubblico non piacesse, era anche un nome di autore italiano. Verissimo. Per molti anni, l'autore italiano fu considerato nel mondo capocomico una vera peste. Ma bisogna risalire a otto, o dieci anni fa, per ritrovare gli ultimi residui storici di questo feudalesimo, perché il Fascismo, da qualche anno, ha risolto il problema, intervenendo nella condotta di quelle aziende, sia in senso politico, che artistico, che finanziario. Il capocomico, praticamente nel senso terroristico denunciato da Stacchini, non esiste più. La vigorosa polemica del giovane e ardentissimo scrittore sfonda una porta spalancata da qualche anno, precisamente la porta dei teatri, che non è mai stata, come ora tanto aperta ai giovani, agli esordienti, ai poeti, alle intenzioni, agli esperimenti, alle speranze. Può ignorare, Stacchini, che esiste una commissione di lettura della Società degli Autori, in collegamento strettissimo con la Direzione del Teatro? Può ignorare, Stacchini, che i repertori delle compagnie sono moderati dall'intervento della Direzione del Teatro del Ministero

della Cultura Popolare? Può non sapere Stacchini che il primo obbligo che si fa ad una compagnia sovvenzionata dallo Stato (e lo sono, più o meno, quasi tutte) è di preferire il repertorio nazionale? Può ignorare Stacchini che, specie in questo particolare momento di guerra, sulle nostre scene sono pochissime le importazioni possibili e che resta molto molto posto, troppo posto alla produzione italiana? Può ignorare Stacchini che gli autori italiani militanti, conosciuti, se non famosi, sono pochissimi e lavorano pochissimo e per conseguenza non ingombrano? Può ignorare Stacchini che, mentre parliamo, ci sono almeno dieci compagnie italiane che beneficerebbero un buon copione come una manna celeste? Può ignorare Stacchini che i giovani hanno trovato largo aiuto e che alcuni nomi di giovani sono già lanciati e accreditati? Come si può negare quest'opera che il Fascismo ha compiuto nel teatro? Come si può chiedere l'abolizione del capocomico, quando questo capocomico è, in fondo, lo Stato? Modificare l'attuale organizzazione del teatro è possibile soltanto in un senso: togliere allo Stato questa mansione e lasciare che le cose vadano come prima. Si ritorna al feudalesimo di cui sopra. Ma, dice Stacchini: «se voi vi chiedete ansiosamente che cosa resti del teatro nostro dopo la guerra, segno è che le commedie che voi ritenete inadeguate al tempo sono molte». Sì, sono molte, caro Stacchini; ma tieni presente l'esperienza acquisita e documentata dei competenti, che asseriscono la non esistenza di buoni copioni sconosciuti. La gravità della situazione è questa, invece: che bisogna rappresentare perfino i passabili. E, se proprio non è un caso eccezionale, un caso su mille, commedie passabili non rappresentate non ve n'è.

Dice Stacchini: «Bisogna sopprimere l'arbitrio individualista del capocomico». Ignora la vita del teatro chi domanda ciò che da tanto tempo è concesso.

Dice Stacchini: «Il teatro deve essere degli autori, sotto l'oculato controllo dello Stato, attraverso l'istituzione di teatri statali, comunali e sperimentali». Ma crede forse Stacchini che gli autori siano meno individualisti dei capocomici? E poi che cosa significa? Che gli autori debbano inserirsi nella organizzazione industriale? Preferisco scivolare su questo argomento.

Dice Stacchini: «Gli attori debbono pensare soltanto a recitare il meglio possibile». E infatti non mi pare abbiano più altra mansione. Sono ormai quasi tutti scritturati. E anche quelli che gestiscono compagnie proprie, non possono fare quel che vogliono, ma quel che viene deciso, sia pure col loro intervento, dalle superiori gerarchie.

Dice Stacchini: «Il repertorio deve venire scelto da apposite commissioni competenti, formate di critici registi e autori». Mi pare di vederle, quelle riunioni. Pensaci, Stacchini, tu che sei un umorista. E poi, ti pare possibile che la decisione della rappresentabilità di una commedia finisca per dipendere da un voto di maggioranza e di minoranza? A meno che non si adotti il sistema di dar ragione alle minoranze, l'idea della commissione non può andare. E, se si dà ragione alle minoranze, è la commissione che non va.

Calma. Esaminiamo con competenza gli istituti creati dal Regime in questo settore e vediamo se sono razionali, nella loro concezione e, nella loro funzione, attivi. Gli istituti sono:

1) Controllo dello Stato in tutte le compagnie drammatiche, sovvenzionate, o no. Obbligo a tutte le compagnie di rappresentare una congrua parte di opere nuove italiane. Controllo sull'allestimento scenico con eventuali contributi dello Stato.

2) Commissioni di lettura composte appunto di competenti, autori registi e critici.

3) Alcuni teatri sperimentali e d'arte. Il teatro di Firenze e il Teatro delle Arti sono là a dimostrare che i giovani possono lavorare, misurarsi, maturarsi.

Funzionano questi istituti? Perfettamente. Ogni compagnia inserisce nel suo cartellone quattro, o più novità italiane. La sola riforma potrebbe essere di precisare che tra le quattro o cinque novità italiane deve esserci quella di un giovane nuovo alle scene. La commissione di lettura della Società italiana degli autori non fa che leggere e segnalare.

Stacchini auspica un teatro di Stato al quale si possa imporre la rappresentazione delle commedie segnalate dalla commissione. Ma non teme, lo Stacchini, che una volta costituito, anche il Teatro di Stato, non sia preso da un formidabile istinto di conservazione? Il teatro di Stato potrà essere utile ad altri fini, come ad esempio: i migliori allestimenti, i migliori spettacoli, i migliori affittamenti di recitazione, repertori culturali e via dicendo. Ma che il teatro di Stato possa mai, al mondo, diventare la bella festa di tutti coloro, che hanno un copione inesplosa nel cassetto, questo non sarà mai.

Concludo: la perfezione, a questo mondo non esiste. Ma tutto quel che si poteva fare per spianare la via ai giovani, per facilitare loro la battaglia della ribalta è stato fatto. Se in otto o dieci anni non è venuto fuori che ben poco — delle speranze al massimo — questo significa che il teatro da noi, come dovunque, attraversa un

momento di stasi. Ho detto e ripeto che il teatro nuovo nascerà dopo la guerra, comunque, con o senza capocomici, con o senza teatri stabili con o senza aiuti statali o parastatali. Del resto, poiché si citano nazioni che hanno teatri stabili ci sappia dire Stacchini quali effettivi risultati si sono ottenuti altrove, meglio che da noi. Ci narri di improvvisate rivelazioni poeti-



Laura Nucchi ne "La congiura dei Pazzi" (Sol film; Foto Gnome); Armando Falconi ne "L'Elisir d'amore" (Produzione Fono Roma; Distribuzione Lux Film)

che, di nuovi stili, di grida originali balzate su dai teatri di Stato.

II.

Mi è capitato, quest'anno, di dovere assolvere a un impegno di carattere morale e, in certo senso, politico, nei riguardi del repertorio tedesco. Ho ridotto due commedie. Una di Bratt, «La vita privata di un uomo celebre», rappresentata con successo da Ricci, e



Conchita Montenegro nel film Sol "La congiura dei Pazzi". (Fotografia Gnome).

MARIO PUCCINI:

## Incontro in Argentina con CONCHITA MONTENEGRO

Mentre da un anno e più Conchita Montenegro è in Italia, dove sta lavorando attivamente, mi piace rievocare l'incontro che feci con lei, in piena Pampa, molti chilometri lontano da Buenos Aires. In quel tempo Conchita era in viaggio di riposo con l'attore Raul Roulien. Ma già d'allora l'attrice confessava di essere stanca di Hollywood.

Festa gaucha ad Avellaneda. Mangieremo l'«asado» sulle tavolette di legno, come i «gauchos» della Pampa. assisteremo anche alla cottura dell'«carne».

Georges Duhamel è raggiante: da quando è arrivato, egli è ansioso di uno di questi spettacoli: finalmente potrà vedere i «gauchos» d'avvicino. Ma sono dei «gauchos» d'occasione: domani, se torneremo ad Avellaneda, vedremo questi stessi uomini su una soglia di merceria in attesa del cliente o piegati su un banchetto di calcolio o su una pialla di falegname. Non importa: per oggi, essi sono dei «gauchos» e questo basta. Dopo l'«asado», ci faranno anche vedere una gara a cavallo, la gara così detta dell'«anello», della «sortijoa». Confusione, chiacchiere: in un cortile troviamo cinque o sei «gauchos» attorno a dei fuochi, dove si stanno rosolando lentamente le carni rosse dei vitelli, dei montoni, dei porcellini.

Il pranzo. Si svolge serio come una cerimonia, in una grande baracca di legno tappezzata con molte bandiere e con molti striscioni nei quali si inneggia a Conchita Montenegro, l'attrice di Hollywood che è presente. Per noi, per gli scrittori venuti dall'Europa, non una sola parola; anche gli evviva sono tutti per lei, per la diva. Ci hanno tuttavia fatto prender posto nella tavola d'onore: Duhamel a sinistra dell'esile attrice; se costei sapesse quello che Duhamel ha scritto sul cinema e sui divi! Si arriva tardi ai discorsi, ma, quando vi si arriva, si sente subito che dureranno molto: dovremo certo digerire l'arrosto in questa baracca ferma e chiusa. E' una festiciola rionale: grandi evviva al presidente che parla per circa un'ora sulle faccende interne della società, la quale ha scopi essenzialmente benefici, filantropici. Duhamel ha mangiato con appetito: il suo viso, pallido di solito, è diventato colorito, quasi ponzazzo. Il discorso si svolge tutto alle sue spalle, ma egli non comprende il castigliano; sente solo quel rumore inestinguibile, lungo dietro di sé. Ho l'impressione che ad un momento o si addormenterà o scapperà via. Ungaretti non ha potuto più resistere seduto; ma non mi pare nervoso: è soltanto incerto su quello che deve fare. Io osservo la sala ed i visi; c'è della concitazione più che dell'allegria: se non sbaglio, di tutta questa gente che ascolta, una parte è per colui che parla, una parte no: e il presidente deve sapere che c'è un partito a lui avverso: è molto polemico, talvolta

anche stizzante. Ma noi che c'entriamo? Chi ci ha buttato qui dentro, ospiti occasionali e probabilmente non voluti? Si direbbe uno scherzo: non siamo stati e non siamo avvertiti da nessuno, la Società riconosce un'unica ospite nel suo seno, ed è lei, Conchita. Ma se dicessi che questo fatto mi piace? Finalmente dopo tanti giorni che facciamo da protagonisti, eccoci qui ignoti e spettatori soltanto. Non siamo in fondo che tre o quattro scrittori; e, mischiati alla folla, possiamo vedere senza essere visti. E lo spettacolo c'è: a parte i «gauchos» che ancora non agiscono, ecco qui intanto una massa d'uomini accalorata tra e contro un uomo: questa società rionale di benefici, senza comprenderà si o no un centinaio di membri, svolgerà la sua azione in un raggio appena di duecento metri quadrati, eppure anche questo piccolo mondo ha la sua fede, crede e combatte per un suo ideale. Penso a questo bisogno che gli uomini hanno sempre: c'è quaggiù una politica nazionale, c'è una politica federale, ma non basta: c'è ne la anche quasi una cittadina e poi una rionale; e con serio accanimento, con una spensierata convinta di entusiasmo o di ira; fuoco acceso sempre o dovunque, fino all'ultima cellula dell'organismo sociale.

Guardo ancora Duhamel: penserà anche lui, questo francese democratico al cento per cento così piagnone sulle sorti della società umana, questo pensatore che penso io? Non mi pare: o fatica a digerire l'«asado» di bue o si domanda perché e qui, come mai o casato in questa asombria dove si parla di cose che non capisce, dove egli non è più Duhamel, ma soltanto un commensale confuso nella folla.

Ma ecco: il discorso del presidente volge ormai alla fine: egli esprime ora dei ringraziamenti; e sila dei nomi. Che non sono i nostri: evidentemente c'è della gente nella tavola d'onore che conta di più: forse qualche politico, qualche autorità? Molti applausi dopo ogni nome pronunciato: e quando tocca a Conchita, tutti cavallerescamente si alzano in piedi e battono le mani. Poi un accenno a noi, agli «scrittori ospiti dell'Argentina»; ma il Presidente ignora i nostri nomi, ci saluta e singrazia in blocco. Vedo la signora Duhamel che dice qualche cosa al marito; e quando Conchita si solleva per ringraziare, anche Duhamel trettolosa, mente afferra il bicchiere e si alza. Conchita con la sua vocina di grillo dice in spagnolo delle cose piccole piccole; poi dà la parola a suo marito, a Raul Roulien, anche lui attore di Hollywood e simpatico e bel ragazzo. Il quale scandisce con rotonda voce molti pensieri sull'amore umano, sulla necessità della pace tra gli uomini, sulla civiltà del popolo argentino eccetera.

Ora toccherebbe a Duhamel, e infatti l'autore di «Salavin» apre la mano destra, e attizzata la sua fioca voce, concitatamente urla: «Io auguro che tutti gli uomini di questo paese e di

tutto il mondo abbiano sempre il pane, la carne ed il vino». Così: e subito ricade a sedere, socchiudendo gli occhi dietro le lenti. Si ode un urlo: «Il pane per tutti, il pane per tutti i popoli». Chi è stato? Ungaretti. Che era in piedi dietro Duhamel e Conchita. La sala s'è per un momento chiusa in un silenzio tombale: quel grido in italiano dopo le parole francesi di Duhamel, non era davvero atteso; e buttato poi fuori così, con quell'impeto, con quella violenza. Come se fosse scoppiato un petardo. Non so più chi, ma una voce gettò in questo momento sulla folla una pronta acqua di parole gaie, e quel silenzio fu stracciato. Ma Ungaretti era rimasto nella stessa attitudine. Duhamel, già seduto, mi parve come impallidito: gli altri non avevano capito, ma egli sì, l'urlo di Ungaretti era contro la Francia, contro Ginevra, contro i nemici del nostro paese, contro di lui, Duhamel, anche. Subito o quasi la sala fu sfollata. Duhamel grondon grondoni cercò la porta tra i primi. Fuori, nel sole, quattro «gauchos» montati su bellissimi cavalli, caracolavano già in attesa degli spettatori. Molta gente, molto chiacchio, ma spettacolo soltanto coreografico: io mi avvicinai in cerca di una macchina, non avevo più nulla da vedere, ormai.

Mario Puccini

Alida Valli e Massimo Serato in "Piccolo mondo antico" (Ata-Ici)





Filippo  
SETTIMANA

*Maurizio D'Ancora*

*nel film "Il re del circo"  
(Produzione Itala-Scalera, distribuzione Scalera;  
fotografia Pesce).*

# ALANOVA attrice e BALLEERINA

Prima della guerra, quando ancora si rischiava di trovare nelle ore piccole della notte qualche diva a zonzo per i locali notturni romani, capitava di vedere donne giovani ed eleganti dimenarsi come prese da una violentissima scossa elettrica, far schioccare le dita, emettere strani gridi gutturali e comunicare agli astanti: « Vedete, questo è il tip-tap, io sono un'attrice perfetta: posso recitare e posso danzare... ». Nessuno, sia per cortesia, sia per ebbrezza notturna, osava deludere le suddette giovani ed eleganti creature ma chiunque ci ripensasse, poi, a mente lucida, sorrideva di tanta ingenuità: era già molto dubbio che sapessero recitare (ma questo è un male di poco: grazie al doppiaggio); era assolutamente escluso che sapessero ballare il tip-tap. Piccole pseudo-Ginger Rogers o piccole pseudo-Eleanor Powell a spasso, ignoravano che il ballo è tra le arti una delle più ardue e delle più faticose: non basta, davvero, dimenarsi freneticamente al suono di una batteria per crederci. Ginger Rogers, che le ballerine non hanno il divino ausilio del doppiato, che è soltanto sonoro e non visivo... (dimentico: ci fu, è vero, qualche anno fa, un film italiano dove il volto era della « titolare », la sua danza era di una contropartita e la sua voce di una doppiatrice provetta... ma certi scherzi non si possono ripetere tutti i giorni!).

Non abbiamo alcun bisogno di creare una Ginger Rogers italiana perché il nostro stile e il nostro temperamento non hanno alcuna attinenza al tip-tap; ma in Italia, regno della danza, sarebbe molto bello e molto fortunato poter vantare l'esistenza di una Vera Zorina, cioè di una danzatrice-attrice. Questo sogno, fino a ieri, pareva una chimera, ma adesso sta per avverarsi. La cinematografica italiana può vantarsi di avere incamerato nelle sue file una grande danzatrice internazionale: Alanova.

Il suo nome, forse più noto all'estero che tra noi, è del tutto nuovo nel mondo cinematografico e, fino ad oggi, anche durante la lavorazione dei due film che dovevano portarlo sullo schermo, non è stato sbandierato ai quattro venti perché Alanova voleva essere ben sicura di poter contare sulle sue doti cinematografiche così come ha sempre contato sulle sue doti di danzatrice e di attrice.

Nata in Russia da genitori europei, si appassionò tanto alla danza e alla scuola dei balletti russi da dedicarsi interamente a quell'arte. Ancora giovanissima, entrò a far parte del « Balletto di Serge Diaghilev », gruppo che indubbiamente può chiamarsi il più famoso e il più bello di quanti ne siano esistiti al mondo. Indi studiò per un anno in Germania con Mary Wigman e la sua arte mutò totalmente indirizzo. Non si può chiamarla una danzatrice classica, benché abbia studiato alla scuola di Cecchetti nell'ultimo anno di vita di questo grande maestro, e vi abbia appreso tutti i fondamenti della danza classica così da potersi giovare di una vastissima gamma di stili e di tendenze. In Germania imparò a creare da sola le sue danze, come coreografa e come danzatrice, con l'umile collaborazione del musicista, e a formarsi un repertorio assolutamente indipendente. Poi in Spagna, dove rimase a lungo, approfondì tutti i segreti di quella gloriosa tradizione iberica.

Quattro anni fa, a Londra — si dice Alanova accosciata su un divano della sua bella casa romana — ho debuttato come attrice in una commedia americana di Brown che narrava la preparazione di uno spettacolo di danza. Facevo la parte di un personaggio comico e brillante; durante la rappresentazione offivo al pubblico lo spettacolo di una delle danze che più mi ha reso nota: « Giovanna d'Arco » sulla musica della « Cathédrale engloutie » di Debussy. Questa danza mistica e guerriera era, naturalmente, simbolica e così come rappresentava l'armatura della fanciulla d'Orléans senza corazzina ma col solo ausilio di un giubbotto in laminato d'argento e la sua morte tra le fiamme con lo svolazzo di lunghi veli rossi, non ho inteso riprodurre storicamente la santa vita della contadinella ma solo dare ai miei spettatori l'immagine della sua divina figura di donna e di guerriera. Questi stessi principi hanno ispirato altre mie danze molto note: una danza russa sulla musica della « Kovancina » di Mussorgski, un valzer di Strauss, eccetera eccetera.

Chi vi era compagno di scena nella commedia rappresentata a Londra?

— Richard Bennett, il famoso attore americano, padre di Constance e di Joan.

— E nella « Zia smemorata » avete danzato molto?

— Prima di fare « La zia smemorata », ignoravo le mie qualità cinematografiche e, così, ho accettato di fare due balli modernissimi pur di poter presentare sullo schermo le mie qualità tecniche. Sono veramente due specie di « numeri di varietà », con jazz, tipo Ginger Rogers, il che è assolutamente l'opposto del mio genere, ma che mi potranno comunque giovare sia d'esperienza che di presentazione. Nella « Congiura dei Pazzi », invece, ho una parte soltanto recitata e molto breve. Io ritengo che quando si fa bene, tutto si può fare, e non ho avuto affatto paura di compromettere la mia fama facendo una parte che può dirsi quasi di fianco. Dopo questo secondo film, avrò il vantaggio di essermi fatta conoscere al pubblico anche vestita in costume antico.

— Pensate già a un nuovo film?



Alanova che ha interpretato « La congiura dei Pazzi » (Sol Film; foto Venturini)

## ASCOLTANDO THORNTON WILDER

Di solito il pubblico che va a teatro entra in sala, si accomoda al proprio posto e poi aspetta che il sipario si alzi per vedere quali fatti straordinari, ambientati in chissà quali luoghi, l'autore abbia inventato per lui.

Ma quando la commedia è di Thornton Wilder la scena non c'è. Ci sono degli attori che girano per il palcoscenico e dicono delle cose sorprendentemente vuote, fanno dei gesti ingenuamente banali. Queste battute, però, questi gesti — vi accorgete dopo un po' — sono tutto. Gli attori, messi a chiacchiere ci prendono gusto... e continuano a giocare.

Giocare! Il teatro è tornato alla sua funzione elementare, non rispetto alla sua storia, ma rispetto a noi, a noi bambini che per provare delle sensazioni « belle » immaginavamo di essere qualcun altro; un'altra persona qualsiasi. C'è alla base di ogni gioco quello che cosa di teatro e c'è alla base del teatro sempre un gioco. Specialmente in Wilder. La sua assenza di scene, la sua banalità quotidiana, il suo scoprire i trucchi, il fare a meno degli impianti del cerone e della scena non lo rendono forse simile ad un gioco di bambini, quando si vendono pezzi di carta per verdura e si paga in fagioli e si fa con la bocca il rumore del campanello del telefono o della motocicletta?

Quante volte i banchi di scuola non sono stati per noi morbidi sedili di meravigliose automobili in viaggio verso paesi incantati? Il pubblico davanti a Wilder torna bambino: sorride coi lucidissimi occhi vedendo bere ad un bicchiere che non c'è, e sente — giù dentro, in fondo in fondo — che quel gioco a cui assiste è un qualche cosa che anche lui — non sa dove né quando — ha già provato.

« Eppure qualche volta si agita, ridacchia, e fischia, anche ». Lo so. Si agitano, ridacchiano e fischiano coloro che hanno disimparato a giocare. Allora nel resto del pubblico più che una rabbia nasce per quella gente un senso di pena. « Poveretto, non capisce. Non sa più essere abbastanza bambino per giocare ».

Spesso le scene di Wilder sono ingenuamente canzoni, sono pallide e profumate come fiorellini di campo. E bisogna essere innamorati per capire.

— Sì, e questa volta ne sarò la protagonista poiché si tratterà, appunto, della vita di una danzatrice.

— E peccato non aver veduto ancora a Roma nemmeno il primo dei vostri film...

— Ma credo che sarà presentato presto anche qui e che potrà ottenere il favore ottenuto nelle altre città italiane dove il pubblico si è interessato alla trama, alla cura che il regista Vayda ha avuto dei particolari e alla recitazione di Osvaldo Valenti, per la prima volta in un ruolo di « uomo simpatico ».

— Ma non potremo vedervi anche sulla scena?

— Spero di poter dare fra poco uno spettacolo sul tipo di quelli che per tanti anni ho dato sui maggiori teatri d'Europa. Ma mi occorre qualche mese per riprendere l'allenamento che, durante la lavorazione dell'ultimo film, stando a Tirrenia, non ho potuto mantenere.

Quante promesse in una sola intervista! Due film fatti, uno da fare e uno spettacolo... Sono miracoli che capitano soltanto quando si ha la rara fortuna di intervistare un'artista sul serio, che lavora con coscienza e conosce il valore del proprio nome e della propria responsabilità.

quanto sian belli i fiori di campo e le canzoni.

Bisogna abbandonarsi. Quei pochi che si agitano, lo fanno perché appena han visto che si trattava di un gioco, si son messi sul chi va là e si son sentite persone serie cui è vietato ridere e giocare. Gente che rifiuta di essere ingenua.

Perché? E' forse un peccato l'ingenuità? Oh sì, nella vita, durante molte ore del giorno può esserlo, ma quando la vita reale è finita, quando ci si ritira attorno al proprio focolare per vivere con sé stessi o si entra in teatro o comunque ci si pone di fronte all'arte perché non voler esser ingenui?

Chi non vuole posare la testa su una spalla per sognare felicità o malinconie? E perché rifiutare quel tanto di poesia che fa posar la testa ai pensieri?

Qualche volta viene in mente che Thornton Wilder abbia messo un foglio nella macchina da scrivere e abbia tirato avanti per venti o venticinque cartelle fino alla parola « sipario ». Ma non può essere vero. L'ingenuità di questa sua arte e superraffinatezza, e dalla ingenuità alla super-raffinatezza il cerchio si chiude.

E' grande come l'equatore, questo cerchio, e i poeti ci metton dentro il mondo.

Tuttavia durante i punti deboli delle scene di Wilder (anche lui ne ha) avverte il modo di pensare alla meccanica della formula e ai pericoli del suo genere di teatro. Primo: lo sfumarsi in nulla; secondo: la commozione a freddo.

Lo sfumarsi in nulla è pericolosissimo. In un gioco così tenue, così sfumato e accennato non è difficile che il pubblico stugga all'incanto. E allora nulla di peggio che assistere ad un gioco senza parteciparvi. Si rischia di essere degli intrusi, di trovarsi tra gente che parla un altro linguaggio: quel linguaggio così sciocco per chi sta a sentire e così magico per i giocatori. Ecco perché c'è chi frigna, chi trema e chi si irrita.

Il teatro « alla Wilder » se non inventa giochi, abbastanza poetici, può in un nulla diventare sciocco. Ma fino ad ora non lo ha fatto e niente ci fa credere che lo farà.

Altro pericolo è la commozione a freddo. A volte, quando dopo una sfilza di apparenti banalità, Wilder vien fuori con una situazione commovente, con qualche grosso pensiero che prende alla gola, vien fatto di pensare ad una vigliaccheria: viene il diabolico sospetto che l'autore abbia gettato sul pubblico una manciata di commozione per tenerlo in attesa di qualche cosa che poi non c'è, e non verrà. Ma c'è tanta pietà per i casi umani, c'è tanta comprensione per i sofferenti e un senso così tragico della vita e della fine inesorabile d'ogni gioia e d'ogni dolore da fare di lui un poeta.

E non ci può essere un poeta bugiardo.

Analizzare le reazioni: il pubblico sta a sentire quelle battute, si riconosce, si specchia... e piange. Sì, quando lo sta a sentire con la mente e col cuore, come si ascolta un poeta, piange lacrime grosse, così. Si vede proiettato nell'eterno e si accorge di essere silenziosamente inutile; di non lasciare nemmeno una piccola ombra di sé nel tempo e nello spazio.

Il pubblico si specchia e piange. È bello ma è tragico. Ci può essere qualche cosa di più spaventosamente pessimistico? Tuttavia lo spettatore davanti a Wilder, ripiegandosi su se stesso, si accorge anche di partecipare alla grande poesia del mondo.

P. Riccardo Aragno

## FILTRI D'AMORE

I ciarlatani avranno la vita facile e godranno sempre la fiducia del pubblico. Un celebre medico interrogato sulle ragioni del suo grande successo dichiarò che l'ottanta per cento delle fiducia che lo circondava dipendeva dal fatto che tutti credevano che esercitasse abusivamente la medicina; non pochi medici si sono giovati di misteriosi preparati per applicare le più ortodosse prescrizioni della farmacopea ufficiale. Noi stessi abbiamo conosciuto un farmacista di paese che aveva guadagnato somme rilevanti con una pomata che vendeva in una scatoletta di truciolo adorna di una misteriosa etichetta. La stessa pomata, confezionata in tubetti di stagno e garantita dalla marca di una nota ditta domiva da anni negli scaffali polverosi della farmacia.

E' che tutti abbiamo una istintiva simpatia per il fantastico, l'irreale; per tutto ciò che si discosta dai normali criteri di logica e di vita. Possiamo credere assai più facilmente all'efficacia di una medicina misteriosa tramandata; come segreto di famiglia, che al preparato di un chimico valente il quale, sulla scorta di esperienze secolari e universalmente riconosciute, manipola i suoi preparati in un laboratorio aperto ad ogni occhio indiscreto. Questo amore per il fantastico giustifica il successo dei romanzi avveniristi, la enorme diffusione che ebbe lo spiritismo al principio di questo secolo, la reverenza di cui fu circondato il prof. Gabrielli e la Cabala del Loto.

Sui filtri d'amore, poi, c'è tutta una tradizione e tutta una letteratura. La nostra balla, calata dalle montagne dell'Abbruzzo, si assicurava della fedeltà del marito rimasto a casa mediante una statuetta di cera che ella conservava a contatto di una delle più intime parti del corpo. La stessa, apprendendo più tardi che il « suo uomo » aveva una relazione con una ragazza, lo attribuiva a sua colpa, non avendo sempre ortodossamente applicate le prescrizioni di colei che le aveva venduto l'amuleto.

Tutta la letteratura corrente degli ultimi cinque secoli intreccia e scioglie i suoi drammi per mezzo di misteriose bevande che provocano l'amore e la ripulsa la bellezza e la bruttezza.

Uno degli ultimi esempi; ce lo ha dato il cinema, arte romantica per eccellenza. Nel « Dottor Jeckill » il liquido misterioso agisce non da espediente scenico ma da protagonista. Il segreto da cui era circondata la preparazione della miscela contribuì non poco al successo del film. E bisogna anche rilevare che i realizzatori, abilissimi, dettero un tono di misteriosa alchimia, più che di ricerca scientifica, all'esperimento del dottore, il cui studio assomigliava assai più ad un laboratorio medioevale che al gabinetto di uno scienziato.

Pensiamo, del resto, che ci piacerebbe credere ancora alle infinite possibilità dei filtri. Riuscire con una b'bita a rendere amabile la padrona di casa, generoso l'editore, meno pignolo il Direttore, in fondo, il sogno di tutti. Sfidiamo chiunque affermi di non aver desiderato, almeno una volta, di possedere il segreto dell'invisibilità e quello di fabbricare l'oro. E' tale il fascino di questi sogni che ogni tanto l'alchimista, in vesti moderne, ritorna all'onore del romanzo di appendice; metà della letteratura gialla poggia su misteriosi segreti di laboratorio e di quando in quando l'inverosimile riesce ad affermarsi anche nella vita. Un recente caso giudiziario, vertente intorno ad un misterioso Cobold, ci insegna come Cagliostro, nel secolo ventesimo, avrebbe ancora molte possibilità di fare fortuna.

Uno dei ciarlatani più celebri è certamente « Dulcamara ». La celebrità di « Dulcamara » non è affidata alle sue gesta ma alla musica che Donizetti ricamò intorno alla sua storia. Ma, musica a parte, Dulcamara resta sempre uno dei ciarlatani; più simpatici poiché non cova tenebrosi segreti di vendetta e di morte nel suo laboratorio ma si limita ad elargire la felicità a quanti lo circondano vendendo per poche lire l'illusione di poter essere amati. Considerato con occhio scervo da ogni pregiudizio, Dulcamara, più che un ciarlatano, è un benefattore dell'umanità, uno di coloro ai quali spetterebbe almeno un busto marmoreo con una epigrafe del mondo riconoscente.

Donar l'amore; vi sembra cosa da niente? I vecchi, i deformi, coloro a cui la natura crudele ha negato la possibilità di essere amati possono trovare un rimedio ai loro tormenti soltanto per le misteriose vie del soprannaturale. Nessuno può consolare, con saggi consigli e con filosofici ragionamenti, chi sia persuaso che Dio abbia voluto crudelmente negargli la gioia di essere amato. Neppure Leopardi, con tutto il suo bagaglio di filosofia e di poesia riuscì a dimenticare il tormento di essere nato curvo in un mondo che ha il cattivo gusto di preferire i dritti. A tutti questi mali poteva metter termine, se pure temporaneamente, la misteriosa posizione del dottor Dulcamara. Che importa se l'illusione sarebbe dovuta, un giorno, finire? Le ore che essa permetteva di vivere non c'è oro sulla terra che basti a pagarle.

Intorno a questo tema immortale, capace sempre di interessare un pubblico pubblico, si sta preparando un film, « L'elisir d'amore » sarà tradotto in storia per il cinematografo a cura di tre case produttrici che si son associate per questo film: Fonorama, Elios e Lux. Dirige il racconto cinematografico Amleto Palermi e per soddisfare la curiosità del pubblico riveleremo i nomi dei principali interpreti: Margherita Carosio, Armando Falconi, Jone Salinas, Roberto Villa.

UNA IMMORTALE STORIA D'AMORE

# Il romanzo di "Tosca"

Personaggi e interpreti: Floria Tosca (Imperio Argentina), Mario Cavaradosi (Rossano Brazzi), il Barone Scarpia (Michel Simon), Angelotti (Adriano Rimoldi), la Marchesa Attavanti (Carla Candiani), Sciarrone (Nicola Diaz Perchicot), Spoletta (Juan Calvo), Cecco (Armando Petroni).

I.  
Calca di uomini e di bestie, intorno alla porta San Sebastiano. Il sergente del corpo di guardia guardava con occhio indifferente, assuefatto allo spettacolo quotidiano di coloro che volevano entrare o uscire e che egli avrebbe dovuto accuratamente vagliare. Per quanto i tempi fossero politicamente difficili, non c'era troppo da fare con un Reggente di polizia come quello che, a quell'epoca, teneva Roma nel suo pugno di ferro. E se un mandriano aspettava di entrare, spingendosi innanzi il suo gregge, e accanto a lui un gruppo di operai si impazientiva di dover cedere il passo a coloro che volevano invece uscire, si poteva essere certi che tanto i primi che i secondi erano quelli che apparivano: gente innocua, con la quale sarebbe stato tempo perso fare indagini.

Al di qua della porta, una carrozza tentava da qualche istante di aprirsi il passo, sotto lo sguardo benevolo del sergente. Entro la carrozza, una giovane donna, bionda, come un angelo e come un angelo bella, coi miti occhi azzurri solo un poco intorbidati da una inquietudine che ella non riusciva completamente a padroneggiare, stringeva la mano di un giovane in camiciotto da operaio, che se ne stava il più possibile rimpicciattato contro i cuscini. Forse anche il cuore del giovanotto batteva con forza; ma dal suo viso non sarebbe stato facile indovinare s'egli fosse preoccupato.

— Ci siamo, fratello...  
In quel momento, un cupo rimbombo fece sussultare il sergente, che si scosse di colpo e fu in un attimo in piedi, a dare ordini.

Il pastore e gli operai avevano appena fatto in tempo ad entrare, prima che la porta si chiudesse. La carrozza non era passata.

I nervi della donna cedettero. Ella si accasciò sui cuscini, con un grido di disperazione.

— Siamo perduti!

Ma il giovanotto non perdeva la testa.

— Non ancora, vial se non ti vedono con me... Scendo subito e tu fa finta di voler proseguire. Tenterò di raggiungere la chiesa di Sant'Andrea e mi nasconderò nella nostra cappella... Hai la chiave? Ti aspetterò là.

La giovane donna seguì con gli occhi il fratello finché lo vide mescolarsi al gruppo degli operai, quindi fece avanzare la carrozza fin sotto la porta. Il sergente si parò davanti allo sportello, facendo cenno di fermarsi. La signora si sporse:

— Cosa succede?

— Un prigioniero evaso da Castel Sant'Angelo... Non si può passare. Non si può passare, vi dico!

Le ultime parole furono rivolte, piuttosto bruscamente, a un giovane che insisteva facendo dondolare un enorme paio d'occhiali a stringinaso, nello sforzo di farsi ascoltare dal soldato:

— Ma sono medico, vi dico... Ho una visita importante da fare... Devo passare!

...  
L'evaso era riuscito ad arrivare alla chiesa di Sant'Andrea. Gli operai ai quali si era mescolato, non avevano badato più che tanto a lui. Che qualche detenuto politico fosse riuscito a fuggire da quel tetro castello nel quale Scarpia, per solito, custodiva tanto bene i suoi prigionieri, era cosa che li vedessero. In ogni caso non sarebbero mai stati tanto perspicaci da notare la finezza dell'uomo di razza nel viso e nelle mani del compagno che si era unito a loro alla porta San Sebastiano: e ora Angelotti, si riteneva, almeno per il momento, al sicuro accanto a quell'altare davanti al quale tanta gente della sua razza si era inginocchiata.

Venne anche la marchesa Attavanti a inginocchiarsi. Solo un poco più pallida, e con un cuore più fervido nella preghiera. Ma non trovava, quel giorno, le parole consacrate della devozione da dire alla Madonna, bionda come lei, che la guardava impassibile dall'altare. Sentiva su di sé il fastidio degli sguardi del pittore che, dall'impalcatura eretta sulla parete di fronte, non l'aveva abbandonata un istante da quando ella era entrata e sentiva con angoscia la presenza invisibile del fratello al quale doveva pur parlare, anche sotto quello sguardo indiscreto.

Mario Cavaradosi non sospettava neppure di essere causa di tanta angustia alla bella devota. Era tutto intento a ritrarla, colpito dalla spiritualità di quell'espressione che gli era sembrata mistica mentre era disperata. Non l'aveva mai veduta, perché la marchesa Attavanti non si era più recata, dopo le nozze, a pregare davanti all'altare che l'aveva vista inginocchiata tante volte, quand'era giovinetta. E neppure Gennarino, il piccolo aiutante dell'artista, l'aveva mai veduta.

— Chi è quella signora? — chiese il ragazzo al pittore.

— Una eccellente Maria Maddalena, mio caro.

La marchesa Attavanti, frattanto, si era alzata e si era avvicinata alla cappella, della quale Angelotti aveva aperta silenziosamente la porta. I due si parlarono rapidamente nella penombra, quasi senza vedersi.

— Ti ho portato uno dei miei vestiti... sussurrò la donna. — Spero di avere per domani, prima di mezzogiorno, un salvacondotto al nome del conte Trivulzio. Ti somiglia... Se mi sorvegliano, però, non potrà venire. In questo caso metti il mio vestito... e scappa come puoi.

Angelotti afferrò una mano della sorella, si chinò a baciarla. Poi la seguì con gli occhi, mentre ella si allontanava, rapidamente, dopo un ultimo inchino davanti all'altare.

Ma si era sporto troppo per guardarla andare, e Cavaradosi lo vide. Con un salto il pittore balzò dall'impalcatura, corse verso di lui:

— Angelotti! Allora eri tu, il colpo di cannone?

— L'avevo strinse le mani dell'amico, in un impeto di gioia:

— Ero io, sì!

— Ma perchè sei venuto qui? E' pericoloso!

— Non avevo da scegliere... Sono arrivato alla porta San Sebastiano troppo tardi... Se la miccia del cannone fosse stata umida, sarei passato.

— E tua sorella? Era tua sorella, vero? Cosa avete deciso?

— Mi ha portato dei vestiti da donna. Spera di farli avere, domani, un salvacondotto...

— Domani! Tu conosci Scarpia! Se hai avuto tu l'idea di questa cappella, l'avrà anche lui...

Gennarino rientrava in quel momento di corsa nella chiesa, si accostò al pittore, affannato:

— C'è Tosca?

— Angelotti guardò interrogativamente l'amico.

— La cantante?

— Sì... E' per lei che sono rimasto a Roma. E' meglio che non ti veda.

— Non te ne fidi?

— Mi fido... Ma è una donna, sai... Meglio non immischiare le donne in queste faccende. A più tardi, Angelotti!

Il pittore fece appena in tempo a ritornare presso l'impalcatura. Tosca entrò, annuvolata, con tutta la sua sospettosa gelosia già in allarme.

— Che faceva il ragazzo lì fuori? Mi sp'ava, vero? Doveva annunciarti il mio arrivo? Con chi stavi?

Il pittore tentò di sorridere:

— Via, cara... Chi volevi che ci fosse, qui, a quest'ora?

— Qualche ridicola vecchia innamorata di te...

II.

Floria Tosca era allora nel pieno splendore della sua carriera e della sua bellezza. Bruna al punto che i suoi capelli sfumavano nell'azzurro, aveva due grandi occhi neri, umidi, scintillanti, simili ai begli occhi delle donne di Sicilia. E come una meridionale aveva una calda anima appassionata, tutta impulsiva, Mario Cavaradosi la conosceva bene e, pur essendo innamorato, non si abbandonava mai perchè temeva allo stesso modo la generosità del suo amore e la furia vendicativa della sua gelosia.

Quel giorno, Tosca era venuta a chiedere qualcosa al suo amante, perchè dimenticò presto l'episodio di Gennarino che l'aveva messa in sospetto.

— Mario... Questa notte canto davanti alla Regina, per celebrare la nostra grande vittoria...

— Ah! So. Son venuti appunto a chiedermi di distare l'impalcatura per cantare un Te Deum...

— Ecco, Sai, allora, che il generale Melas ha vinto Bonaparte a Marengo...

— E' terribile! — mormorò il pittore. Poi scosse la testa, con un sorriso, per invitare Tosca a proseguire.

— Ci sarà una grande festa, questa notte, a palazzo Farnese... E io vorrei che la Regina, che tutti ti vedessero. Non potrebbero più dire, allora, che sei un giacobino. Vieni! Marò, vieni!

— Impossibile, cara! Detesto questo genere di feste. E poi, ho due ottime ragioni per non venire: primo perchè sono con tutto il cuore per Bonaparte; poi perchè bisogna sempre diffidare di certe notizie...

La cantante fece un gesto di dispetto. Ma Mario non seppe quello che ella avrebbe voluto dirgli, perchè l'attenzione di Tosca si concentrò tutta sul ritratto ch'egli aveva appena abbozzato e che era stato calato in quel momento dall'impalcatura.

— Chi è questa modella?

— Questa donna... E' Maria Maddalena... Ti piace? Dovrebbe piacerti. Ami tanto questa Santa, tu!

— E' troppo bella.

— Non vorrai essere gelosa anche delle donne che dipingo?

— No. Non è una modella qualunque. Questo viso così line... Questi capelli biondi... di chi sono? Io li conosco... Ah, mio Dio! L'Attavanti! Ha posato per te, lei! Dove la vedi? A casa tua? Non mentire, Mario!

Mario le posò una mano su una spalla, la carezzò dolcemente:

— Perchè ti dovrei mentire, Floria? E' venuta qui una volta, e l'ho ritratta senza che neppure se ne accorgesse... Pregava così fervorosamente! Non lo vedi anche dal ritratto?

...  
Angelotti aveva atteso con impazienza che la cantante se ne andasse; appena vide comparire Mario, gli balzò incontro, ansioso:

— Allora? Che mi consigli di fare?

— Ho qualcosa di meglio di un consiglio da darti. Mettiti l'abito che ti ha portato tua sorella, e vieni con me. Ho una piccola casa oltre il Palatino, con una vigna, che era di un mio domestico. L'ho presa per la Tosca. Là non ci disturberà nessuno.

— Arrischi la vita!

— No, La Tosca non verrà che domani sera. Abbiamo ventiquattro ore per riflettere. E, al caso, ho un na-

...  
Laura Solari, Fosco Giachetti ed Elli Parvo in "Ridi, pagliaccio!" (Produzione Rondini-Titanus)



Nicoletta Parodi ne "La Compagnia della teppa" (Produzione e distribuzione Scalera)

MUSICA

## 'Ecuba', di G. F. Malipiero

La reazione al mondo piccolo borghese del melodramma - Un'esecuzione felice, una regia indovinata, un meritato successo

La rappresentazione d'un'opera di Malipiero non è avvenimento comune nei teatri d'opera italiani, e, quando avvenga, suscita nei pubblici conservatori di questi più curiosità che amore, un interesse — bisogno riconoscerlo — misto di sufficienza e d'ironia.

Questo per la storia del costume. Ma bisogna dir subito che la grave «Ecuba» questa volta ha imposto rispetto anche ai meno disposti, e a volte l'amore comincia col rispetto.

Non dovrebbe, in questo caso, esser difficile. La posizione di Malipiero nel teatro musicale italiano è, come quella di Pizzetti, tutta particolare. Non bisogna dimenticare, per valutarla e comprenderla, che essa ha origine da una reazione al mondo, pacificamente definito piccolo borghese, del melodramma di Puccini, Mascagni e loro sottoprodotto. Una reazione che dapprima si rifugiò sdegnosamente nelle alte sfere della musica pura e poi ridiscese fra le tavole e le cartapeste del palcoscenico, irresistibile e fatale calamita che presto o tardi attrae a sé ogni musicista italiano.

Come Pizzetti, che torna al mondo biblico, Malipiero reagisce volgendosi romanticamente al passato, e ai sentimentali Rodolfo e Mimi contrappone le severe figure di Giulio Cesare, Antonio e Cleopatra (sì, anche queste severe, per il distacco che ci impone il mondo antico), e, ora, quella della tragica e pagamente vendicativa Ecuba.

Così alle intemperanze canore del melodramma cosiddetto verista, s'interpone per reazione la quaresima del salmodiante «declamato» o «recitativo melodico»: per intenderci, il melo-dramma d'venta drammatico, per inversione di termini.

Per un musicista dotato come Malipiero, non c'è chi non veda il valore di questa sua posizione, per la somma di rinunce che ha prodotto e per il coraggio occorso per mantenerla. La figura di Malipiero si impone, specie ai giovani — che del resto lo riconoscono — come un esempio di virtù morale.

Ma la nostra ammirazione non deve impedirci di registrare il cammino della storia. Certe posizioni, quando si prolungano, rischiano di essere superate. Noi sappiamo benissimo che le condizioni della cultura e del costume musicale della maggioranza hanno ritardato il cammino di Malipiero. Anche l'odierno riconoscimento di «Ecuba» arriva tardi: vogliamo dire che se si fosse soddisfatto in tempo l'artista, questo avrebbe proceduto da una posizione indubbiamente di reazione. Si tratta di un fenomeno psicologico, e la psicologia è necessaria per intender i processi dell'arte, che è fatta, ricordiamocelo, dagli artisti: i quali sono anche uomini.

Per stabilire l'attualità (in senso filosofico) la modernità, cioè la vitalità assoluta di «Ecuba», bisognerebbe vedere se dopo venti secoli di cristianesimo si possa rivivere lo spirito della tragedia greca, col suo fato enigmatico, con le sue atroci vendette. Bisogna vedere cioè se al culmine dell'evoluzione della concezione cristiana della vita si passi al ritorno della concezione pagana, o se invece dopo questo culmine non si trovi qualcosa d'altro, che solo l'artista forse può intuire. Domanda alla quale non pretenderemo di rispondere. Solo diremo che nelle tormentate aspirazioni dell'arte moderna, nella lirica d'un Onofri o d'un George — tanto per fare qualche nome — quel «qualcosa d'altro», quel nuovo mondo sentimentale che sta per nascere nell'arte — e dunque nella vita —

s'indovina come in un'allucinata visione: ed esso non è certo un ritorno alla sfera sentimentale della tragedia pagana.

Sorge una nuova espressività: essa nella musica non può risolversi nelle strutture prosastiche della declamazione, ma impone un nuovo sforzo creativo, chiede un nuovo «canto»: non più l'analisi della prosa (sia pure poetica), ma la sintesi del verso.

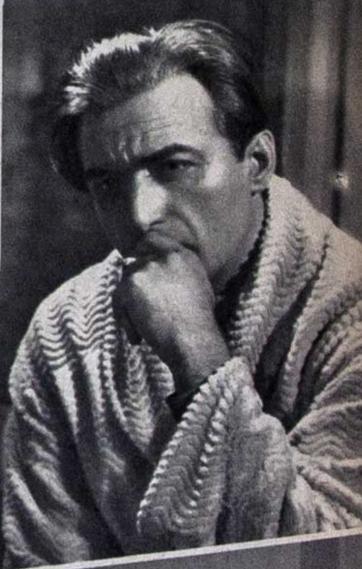
Teatralmente «Ecuba» tiene più dell'oratorio che dell'opera, in uno con la struttura oratoriale della tragedia greca. «Ecuba» è un oratorio funebre che si aggiunge degnamente accanto agli altri oratori che hanno illustrato il nome del musicista veneto: «S. Francesco», «La cena», «La passione», e che pongono Malipiero fra i migliori e più seri musicisti italiani.

L'esecuzione dell'«Ecuba» ha sortito esito felice, con molti applausi e chiamate all'autore, al direttore Serafin e agli interpreti tutti che hanno messo tutto il loro impegno per rendere la non facile declamazione del testo, così diversa dalle loro abitudini.

A posto il coro e le danze. Indovinata la regia di Corrado Pasolini e le scene e i figurini di Felice Casorati.

Nicola Costarelli

Imperio Argentina in "Tosca" (Produzione e distribuzione Scalera)





APPARECCHIO DA TAVOLO O DA MURO

mod. 547

Il fatto che il nuovo apparecchio radio Fimi 547 sia trasportabile con la massima facilità non è l'ultimo fra i vantaggi che esso offre. Piccolo, leggero, adatto tanto per essere appoggiato su un piano orizzontale quanto per essere appeso semplicemente ad un chiodo nel muro, a seconda delle ore della giornata e delle necessità può essere trasportato dalla stanza da pranzo a quella di soggiorno, dallo studio alla camera da letto, dove può eventualmente formare la migliore distrazione ed un convescente o ad un vecchio durante il lungo inverno. Basta una presa di corrente a garantire il perfetto funzionamento dell'apparecchio, che ha pure la presa per la cuffia.

5 VALVOLE ONNE CORTE E MIELE  
IN NERO - TIPO N  
L. 1 2 0 0  
IN COLORI DIVERSI - TIPO L  
L. 1 2 9 0

S. A. FIMI - CORSO DEL LITTORIO 10 - MILANO

**Buon tabacco**  
di potenza americana.

**CUOJO DI CORDOVA**  
di tenace sovrilite.  
DUE ESTRATTI DA PRINCIPE  
Fontanella S. A. Milano

**MOVADO**

SOLO PRESSO LE MIGLIORI OROLOGERIE

L'OROLOGIO DI FAMA MONDIALE

**Le Rughe** spariscono ed il viso ritrova la freschezza ed il fascino del vent'anni usando l'insuperabile  
*Crema Primavera di Belluccia*  
che ringiovanisce uomini e donne facendo scomparire i segni del tempo e il doppio mento. Vasetto grande L. 27 Inviare vaglia a  
Ve. Ra. - Milano - Via XX Settembre, 24 rosso

second'aglio imprevedibile. Vieni, su.

Mentre parlavano, il giovane Angelotti si era sbarazzato degli abiti di operaio e si era camuffato entro l'ampissimo vestito che non permetteva di indovinare le forme. Cavaradossi gli porse il braccio. In quel punto sopraggiunse Gennarino, che si era rimesso di guardia, a incalzarli:

— Presto! Viene la polizia!  
— Se chiedono di me, di' che sono in viaggio — sussurrò in fretta Cavaradossi e trascinò via il compagno che, essendosi accorto di avere dimenticato il ventaglio che doveva completare il suo abbigliamento femminile, voleva tornare a prenderlo. — Non c'è tempo!

— Purchè non procuri guai a mia sorella! — mormorò Angelotti, preoccupato.

III.

Tosca arrivò ultima a Palazzo Farnese. La visita a Cavaradossi le aveva fatto perdere molto tempo, e nella sala da musica Paisiello fremeva, nell'immenza della festa per la quale era ancora necessaria una prova, in attesa della cantante che non compariva.

Ella apparve, frascinando al suo seguito, come un'ape regina, una schiera di cortigiani che la festeggiava. L'accoglienza di Paisiello fu piuttosto rude:

— Eccoti, finalmente! Ragazza mia, è l'ora di venire, questa? Con tutto quello che abbiamo ancora da fare!

E il maestro, senza cerimonie, chiuse la porta in faccia al seguito galante di Tosca che non si spaventò di quel brusco ricevimento. Sapeva di poter vincere sempre. Stese con indolenza la bella mano bianca in segno di pace:

— Via, calmati... Ti prometto che non lo farò più. Possiamo cominciare?

— Cominciamo, poiché la diva è venuta! — borbottò Paisiello, già vinto.

Ma la prova era cominciata appena da un quarto d'ora, quando apparve un personaggio al quale Paisiello non avrebbe mai potuto chiudere l'uscio in faccia: e infatti egli si inchinò davanti al Reggente di Polizia.

— Buongiorno, Eccellenza!  
Tosca salutò appena con un cenno del capo il barone Scarpia. Poi seguì la discussione, su una nota che ella aveva letto male:

— Ma come vuoi che si capisca, in questi tuoi scarabocchi, che è un bel-molle e non un diavolo?

Paisiello si impuntò:

— Se è scritto chiarissimo!

Scarpia si inchinò alla cantante:

— Perdonate... Volevo restituirvi il vostro ventaglio che avete dimenticato questa mattina...

Tosca prese machinalmente l'oggetto, mentre con gli occhi seguiva a scorrere il foglio di musica:

— E qui, guarda! Cos'è questa? Una bisbetica? E chi lo capisce?

Poi lo sguardo le cadde sul ventaglio e da questo passò a Scarpia:

— Barone... Questo ventaglio non è mio! Dove l'avete trovato?

— Nella chiesa di Sant'Andrea. Non mi avevate consigliato di andare a vedere gli affreschi del cavalier Cavaradossi? Sono pregevolissimi, veramente. Peccato che il cavaliere non ci fosse...

— Non c'era? M'aveva detto che sarebbe rimasto tutto il giorno a lavorare!

— Sarà stato disturbato dal Te Deum improvviso. Comunque, ho trovato sull'impalcatura questo ventaglio e ne ho preso pretesto per venire a vedervi...

— Siete sicuro di averlo trovato sull'impalcatura? E che Cavaradossi non fosse veramente in chiesa? — domandò Tosca, in cui l'istinto geloso si risvegliava di colpo.

Scarpia sorrise. Aspettava che le sue parole avessero quell'effetto. Aveva trovato il ventaglio nella cappella degli Angelotti e aveva subito compreso di avere in mano una carta buona. E ora Tosca l'avrebbe intallabilmente giocata a favore di lui.

— Sull'impalcatura, certamente. Altrimenti, come avrei potuto pensare che fosse vostro? Quanto al cavaliere, ho saputo dal suo aiutante medesimo che egli è partito. E ora, permettete che mi ritiri, signora. Buona sera, maestro.

— Andiamo avanti? — chiese Paisiello appena il barone fu uscito. Ma si fermò, stupelato, vedendo il viso sconvolto della cantante. — Che accade, Tosca?

— Che io me ne vado. Subito.

— Sei pazza? E il mio concerto?

— Me ne infischio del tuo concerto. Devo andare.

— E la Regina, Tosca? Cosa diremo alla Regina?

— Dille che mi sono sentita male. Che mi è capitato un incidente qualsiasi. Quello che vuoi, infine.

— Ma non è possibile! Pensa allo sdegno di sua maestà!

— Ebbene! Allora di' alla Regina che il mio amante mi tradisce e la Regina comprenderà! — gridò Tosca, scoppiando in singhiozzi. Ma si asciugò subito le lacrime, quasi rabbiosamente. — E io vado a vendicarmi — soggiunse fra i denti.

Pochi minuti dopo era già fuori dal palazzo e montava in carrozza.

— Al Palatino, di corsa — ordinò al cocchiere. E non si accorse che quattro cavalieri la seguivano al galoppo, precedendo di poco una seconda carrozza dalla quale Scarpia non perdeva di vista la sua.

(Continua)

Germana Ronchi



Kristina Soederbaum nel film "L'accusato di Norimberga" (Prod. Tobis; distribuz. Titanus)

## SI GIURA CORRADO D'ERRICO e "La compagnia della teppa"

Sul viso di D'Errico, ultimata la «Compagnia della teppa», erano impressi i segni della più viva soddisfazione. Le scene, infatti, si sono susseguite velocemente anche per la comprensione tra gli attori e D'Errico.

Vedete: ogni regista ha la sua caratteristica. Molti registi portano visiere di celluloidi; molti registi preferiscono le comode poltrone con il nome a carattere di scatola. Corrado D'Errico preferisce invece la collaborazione con gli attori. Egli si appassiona allo studio delle loro possibilità, ne studia tutti i requisiti artistici potenziali, li mette in rilievo in valorizza. Qualunque sia l'esito del film, bisogna riconoscere che gli attori si distinguono per la interpretazione accurata, precisa, aderente all'atmosfera del film e al carattere dei personaggi impostati.

Ne consegue che gli attori danno il massimo. E questo è un merito senza pari, oggi soprattutto che si lamenta il mancato sfruttamento, diciamo così, intensivo dei nostri attori delle nostre attrici e dei nostri caratteristi.

Questo non ce l'ha detto D'Errico; ce l'hanno detto gli attori che hanno recitato anche una sola volta con lui. Basta chiederlo alla Ferida, a Guerzoni, a Rilotto, a Laura Nucci, a Cerlesi, a Rossano Brazzi. Tutti indistintamente vi esprimeranno il loro entusiasmo per la cura appassionata con cui D'Errico segue gli sviluppi della loro interpretazione e per l'abile modo con cui mette in luce e in rilievo caratteristiche e possibilità della loro recitazione che ignoravano di poter offrire al pubblico.

Abbiamo chiesto a D'Errico sul film e sugli attori che vi hanno preso parte. Con il suo largo (e non metaforicamente) sorriso D'Errico ci ha dichiarato:

— La «Compagnia della teppa» è un film essenzialmente movimentato, pieno di situazioni imprevedute, drammatiche o comiche, di spunti felici. E' il classico racconto cinematografico, ed è, al tempo stesso di interpretazione. Le vicende si susseguono con ritmo incalzante; chiarissime, nuove, interessanti. Soggettisti e sceneggiatori; ci hanno offerto un soggetto che interesserà il pubblico, consentendomi al tempo stesso di mostrare un periodo di vita nazionale intensa e infiammata.

— Gli attori?  
— Ne sono io stesso entusiasta. Ottimi sotto tutti i riguardi; Adriano Rimoldi e Corrado Racca. Bravissima come sempre Maria Denis. Devo segnalare la giovane e promettente Nicoletta Parodi. Tutti gli attori di contorno, poi, si sono prodigati per dare il massimo verismo alla vicenda.

— Che cosa potete dire degli attori di ruolo minore?  
— Sono degli entusiasti, oltre che possessori di ottime qualità artistiche. Figuratevi, che in una scena di baruffa pur di imprimere il marchio della veridicità alla scena, si sono picchiati di santa ragione, senza badare a spese...

— Avremo quindi un film a grande successo?  
— Al pubblico l'ardua sentenza... — mi risponde D'Errico.

A. Fer.



Maurizio D'Ancora ne "Il re del circo" (Prod. Itala-Scalera; distrib. Scalera)

UNA GRANDE PRODUZIONE DRAMMATICA DELLA NAZIONALE CINE

# L'USURAIIO

La più forte interpretazione di MICHEL SIMON

REGIA DI MARIO BONNARD DIREZIONE GENERALE: G. ADDESSI

## L'UOVO DI Norimberga

Di uova celebri nella storia non c'è soltanto quella di Colombo, come molti creano. Ma, c'è un'altro uovo di fama non meno illustre anche se di data posteriore. Si tratta dell'uovo di Norimberga. Ne parlano libri e trattati ma vero uovo non è, a differenza di quello che la leggenda attribuisce all'arguzia del navigatore genovese. Che cos'è, dunque? Un orologio. Già, proprio così. Si chiamò uovo perché fu il primo orologio tascabile ed aveva proprio la forma di un uovo di gallina. E si disse «di Norimberga» dal nome della città in cui fu inventato. Come intuiva, qui sotto c'è tutta una storia, tant'è vero che ne hanno fatto un film che è tra i più commoventi e drammatici di questi ultimi tempi.

— Un film per un uovo? — voi mi chiederete. Sì. Ma quando vi avrò spiegato di che si tratta, vi accorgete che di meteteria intorno a quest'uovo ce n'era tanta da farci altro che un film. E per cominciare vi farò una piccola domanda. Possedete un orologio? Mi par di udire le vostre risposte: per chi ci prendete? Piano, amici miei, non assumete codesta aria offesa. Perché se vi par tanto facile e comune avere un orologio da tasca e da polso, come usano ora, dovete esserne grati ad un grande inventore: Pietro Henlein di Norimberga. E' in grazia sua che potete consultare le ore senza portarvi appresso un orologio a pendolo col timore che vi si fermi da un momento all'altro. Ve la immaginate voi l'umanità che gira con tanti orologi a pendolo, piccoli magari, ma sempre buffi e macchinosi come quello che è nel sottolo della vostra vecchia zia? Eppure l'umanità ha corso questo rischio. Perché, dovete sapere, che prima di Henlein gli orologi soffrivano il «mal di mare» come si diceva a quei tempi e cioè agli albori del '500.

Non c'erano infatti allora che orologi a pendolo. Che andavano benissimo in terra ferma, ma appena in mare avevano questo piccolo inconveniente: si fermavano. Infatti bastava che il mare fosse un po' mosso perché gli orologi dei bastimenti ne subissero le influenze con le deplorabili conseguenze che ognuno immagina. Poteva capitare alla nave, con l'orologio fermo, di perdere l'orientamento e finire inesorabilmente nell'epicentro d'un ciclone, come si vede nell'episodio iniziale del film di cui vi sto parlando. La nave in questi casi naufragava anche se il suo capitano era un grande navigatore come Martino Behaim. Quando costui riuscì a stento a salvarsi, tornò a Norimberga, per poco non fu giustiziato dai suoi concittadini furibondi. Se riuscì a salvare la testa, il merito spettò a Pietro Henlein suo amico che lo difese in Tribunale e riuscì ad ottenergli anzi tre nuove galee. A patto però di risolvere quella maledetta faccenda dell'orologio che soffriva il «mal di mare». Henlein era un grande inventore molto noto e intuì la soluzione del problema. Applicare una molla all'orologio. Quella molla di cui è fornito anche il vostro cronometro da polso o da tasca. Ma Henlein s'era buscato tempo prima una revolverata in una rissa. Una pallottola gli era restata nel petto e questa palla da un po' di tempo camminava verso il cuore. I medici dettero a Henlein due settimane ancora di vita se non si fosse operato subito. L'operazione aveva nove probabilità su dieci di riuscire. Ma c'era quell'una. Se Henlein moriva sotto la operazione, l'orologio chi l'inventava più? E Henlein che era un grande scienziato non esitò. Contro l'obbiezione di tutti, rinunciò all'operazione e si pose al lavoro. La moglie per impedirgli di lavorare lo accusò pubblicamente di eresia, ma Henlein non poteva perdere neanche un'ora. Perciò non va a difendersi dinanzi ai giudici ma si nasconde in un castello, seguito da Corrado, suo fedele assistente, e lì porta a termine l'opera che lo renderà immortale. Dopo due settimane il primo orologio a molla comincia a battere il suo ticchettio. Giusto in tempo. Il cuore del maestro è ormai raggiunto dal piombo. Morente Henlein congiunge le mani di Corrado e della moglie, dimentico di ogni terrena gelosia. Indi consegna a Behaim l'orologio che sfugge alle sue mani tremanti e rotola per terra. «Lasciatelo rotolare» esclama l'inventore «e che da Norimberga il mio orologio rotoli attraverso il mondo intero».

E così fu. Con l'intuizione del genio, Henlein vide i progressi che la navigazione avrebbe fatto e la gloria immortale che sarebbe venuta a lui e alla sua Norimberga. Protagonista del film «L'accusato di Norimberga» è uno degli assi della scena tedesca: Heinrich George, il famosissimo attore del «Mastro di posta». Accanto a lui saranno altri grandi attori fra cui Kristina Soederbaum e Paul Wegener. Il film diretto da Veit Harlan, uno dei più noti registi, s'avvale della stupenda interpretazione di Heinrich George che la rivivere in forma drammatica e potente il conflitto che ancora una volta s'apre nel cuore dell'uomo fra la scienza e la vita, il dovere e l'amore.

S. Manz.

Al lettore: 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.

# PALCOSCENICO DI VARIETÀ

*Pretese esagerate e calmiera delle paghe - Comicità e buon gusto - Macario ritornerà a Roma - Notiziario*

Una nuova corsa al rialzo delle paghe dei prestatori d'opera della Rivista e del Varietà sta preoccupando, in questi giorni, esercenti e capocomici. Ci permettiamo richiamare ancora una volta l'attenzione delle competenti Gerarchie sindacali su questo ingiustificato fenomeno che turba l'equilibrio economico delle formazioni, in quanto obbliga le Ditte capocomici a richiedere cifre astronomiche per il piazzamento dei complessi artistici, cifre che le Imprese non possono accordare. Di conse-

dei riposi (parola di gergo teatrale che sta ad indicare quei giorni in cui un artista non lavora, cioè riposa, anche quando sarebbe invece dispostissimo a stralavorare...); FUNAT è costretta a far compiere alla Compagnia sbalzi enormi, con disagio generale, aumentate spese di viaggi e trasporto bagagli, (senza toccare il tasto portate che con l'oscuramento è diventato un individuo da mettere in una vetrina di gioielliere!), finché prima o poi si arriva allo scioglimento catastrofico in una piazza di provincia o, nella migliore delle ipotesi, ad una transazione in sede sindacale a base di riduzione di crediti, tagli di paga ecc...

Si domanda: è proprio necessario arrivare a questo?...  
E poiché abbiamo l'abitudine di corredare le nostre notizie, con inconfutabili esempi pratici, eccone uno, fresco fresco della scorsa settimana:

Un artista, comico musicale, che lavorava giorni or sono in un locale di Genova, con contratto di una sola settimana, viaggi Milano-Genova e ritorno a proprio carico, spese generali, eccetera... — e quante cose sono comprese in questo eccetera! — da far gravare su quell'unico contratto, percepiva lire 220 serali. Ebbene, ha avuto il coraggio di rispondere all'Ufficio Nazionale di Collocamento di Roma, che gli offriva un contratto di tre mesi in una buona e serissima compagnia, con viaggi e gli eccetera a carico del datore di lavoro, chiedendo lire 240 serali!...

Ma se perfino le paghe dei maggiori astri della lirica e della cinematografia sono state limitate con un saggio ed equo calmiera sindacale, quale è il misterioso impedimento che si oppone all'approvazione di un provvedimento simile anche nella Rivista e nel Varietà?...

La vita è bella! E ce ne convinciamo ogni giorno di più, constatando quanta brava gente si diverte serenamente e ride a disarticolarsi le mascelle, ogni qualvolta un comico di varietà ha la «originalissima» trovata di mettersi a scherzare con il suonatore di trombone, segretamente incaricato di fargli un equivoco sberleffo musicale a quella tale battuta, o quando inventa un frasario davvero spassosissimo in cui titubazione sta per titubanza...

L'ultimo accertamento del genere, lo abbiamo fatto di persona, la scorsa settimana, in un centralissimo locale romano. Ma se il pubblico ride — pensa il comico — significa che io sono buffo forte! E forse, dal suo punto di vista, ha ragione: è buffo forte, ed il Signore gli userà un giorno misericordia.

Agli ammiratori di Macario, o meglio — precisiamo — agli ammiratori delle ragazze di Macario, vada la lieta novella! La Compagnia sarà di ritorno a Roma, salvo imprevisti, dal 17 febbraio al 9 marzo, ed agirà al Quattro Fontane. La data è lontanuccia?... Allora ecco la possibilità di lenire la lunga attesa con qualche cartolina illustrata: fino al 2 febbraio Teatro Lirico di Milano e dal 4 al 16 al Politeama di Genova. Daremo prossimamente il giro successivo a Roma.

Il 20 prossimo il Brancaccio riprenderà i suoi grandi spettacoli numerati, presentati in una forma nuova e senza l'orchestra sulla scena, Regia di Tamara Beck. Tra gli elementi scritturati sono Tino Scotti e Cleli Fiamma. Una particolare cura sarà posta nella parte coreografica e nell'allestimento scenico. Fervono già le prove per alcuni quadri ai quali prenderà parte la schiera dei fantasisti, che sarà presentata in unione alle danzatrici estoni del Balletto Tamara.

Nel mese di dicembre la Federazione Nazionale Fascista Industriali dello Spettacolo ha negato il nullaosta capocomicale alle Compagnie Caravana, di Eugenio Piasini, Durando, di Maria Durando, Vetrine 1941 di Felice Stagnoli, e Vesuvio 900 di Fumo e Majo. Nello stesso mese ha revocato i nullaosta precedentemente concessi alle seguenti formazioni: La Risata, Allegre Maschere, Asonia, Super Rivista Musicale 1941.

L'Ufficio Affari Generali dell'UNAT avverte che, in base alle clausole contenute nel foglio di autorizzazione, i diritti d'autore s'intendono stabiliti nel minimo consentito dalla Società Autori. Tale minimo, per le riviste, è del 3% sezione teatrale, valevole per i giorni feriali quanto per quelli festivi. Gli esercenti, quindi, hanno il diritto di trattenere la differenza del 1% sulle spettanze della Compagnia, qualora, come alcune compagnie praticano, il tasso festivo sia stabilito in proporzione del 4%.

Al Cinema Aurora di Roma, che è passato in gestione alla S.A.T.I. (Società Anonima Teatrale Italiana), di cui è amministratore il dott. Franco Pacenza, esperto uomo di teatro, si susseguono spettacoli di maggior decoro e rilievo di quelli offerti nel passato. Attualmente riscuote un lieto successo Checco Durante. La S.A.T.I. ha in trattativa altri locali di cinema teatro e si propone la gestione di compagnie, in un prossimo avvenire.

La formazione Riccioli-Primavera, gestione Cammarano-Sciaccia-D'Alessandro, ha brillantemente iniziato il suo giro nell'Italia settentrionale. Il gruppo è interessante ed agisce come avanspettacolo.

Capr.



Silvana Jachino, che ha avuto un successo personale nel "San Giovanni decollato" (Capitani-Enic; foto Vaselli)

guenza molti esercenti rinunciano non solo alla Compagnia X ed al Gruppo Z, ma addirittura allo spettacolo misto. Esempio pratico: una Ditta di Roma che ha tolto il varietà da tre locali di notevole importanza, il Galleria, il Capranica ed il Delle Vittorie, unicamente per le eccessive pretese di alcuni divi, come lo stesso titolare Gemini ci ha detto. Naturalmente questo provoca un danno diretto del Capocomico, ed indiretto, se trattasi di un complesso, degli scritturati. Comincia il «dramma»

*La Colonia per che piace anche a LUI LEI*

L'uomo, milioni di uomini nel mondo, considerano l'Acqua di Coty la più adatta alla toilette maschile per il suo profumo fine e signorile, così come milioni di donne la usano e ne sono entusiaste perchè la trovano sostanzialmente diversa da ogni altra. Più pura, fresca e leggera l'Acqua di Coty è la sintesi perfetta di tutti i fragranti effluvi della primavera: infatti contiene l'essenza stessa dei fiori e delle frutta più scelte.

Se invece preferite un'Acqua di Colonia più aromatica e più profumata domandate l'Acqua di Colonia Coty, Capsula Rossa che, pur serbando i pregi della prima, unisce il vantaggio di profumare intensamente e a lungo.

ACQUA DI  
**COTY**  
*Capsula Verde*

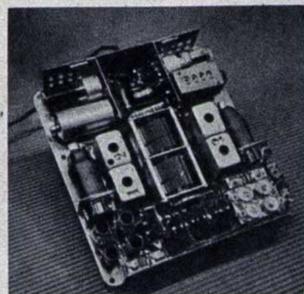
SOC. AN. ITALIANA COTY • SEDE E STABILIMENTO IN MILANO

## STILE RAZIONALE DELL'APPARECCHIO RADIO

Curiosa avventura, quella toccata all'apparecchio radio: un apparecchio scientifico, uno strumento tecnico che trae la propria ragion d'essere dal «momento», dalla più viva attualità dal «presente», mai avrebbe potuto avere veste più assurda e più anacronistica. La tersa bellezza del suo corpo sensibile alle più sottili vibrazioni elettriche dell'atmosfera è stata nascosta da involucri che ebbero sempre il grottesco aspetto di mobili per bambole, anzi, per vecchie bambole, quando non parvero infelici varianti del tavolino da notte. Stile? Gusto? Un barocco mal rifatto un finto rococò nostalgico di bianche parrucche e di crinoline mascherarono il luminoso palpitare delle valvole, mentre il cosiddetto stile novecento cercò il compromesso di linee e

di impiacciature che apparissero intonate alle case nuove, ai nuovi ambienti. Come non accorgersi che soltanto la forma di un telefono, di una calcolatrice, di una stilografica, di un'automobile, forma essenziale senza l'ipocrisia di esteriorità vanamente lussuose appartengono alla nostra vita, rispondono al nostro modo d'essere? Una linea seria e semplice è la sola che oggi abbia diritto di vivere insieme ai nostri gesti, espressa dalla dignità dei nostri pensieri e del nostro costume: tale è la linea del nuovissimo apparecchio radio che l'industria italiana ha recentemente offerto al mercato, con un atto di intelligenza e di coraggio. Abbiamo potuto esaminare il bellissimo apparecchio, constatando come esso meriti ogni nostro plauso.

Molti e svariati erano i problemi da risolvere perchè finalmente un apparecchio perdesse il solito aspetto di finto mobile o di finto scrigno; bisognava staccarsi da tutte le convenzioni preesistenti, e incominciare il rinnovamento dell'interno da una disposizione più razionale degli organi vitali. Furono chiamati degli artisti a creare la forma e a determinare lo stile, e, in accordo con le necessità stilistiche i tecnici competenti hanno poi proceduto alla nuova organizzazione interna degli elementi costituenti l'apparecchio, i quali sono così disposti secondo un ordine, secondo una proprietà ed una funzionalità che concorrono ad unificare l'interno con l'esterno a formare un insieme perfettamente equilibrato e armonioso, dove nulla è lasciato al disordine o al capriccio.

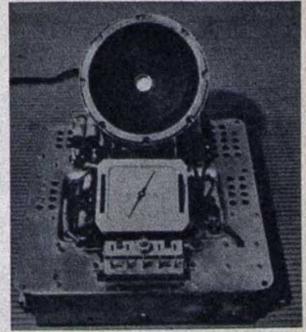


materia plastica di resine italiane, che si piega duttile alla dolce morbidezza delle curve, mentre può resistere solida a un urto e non raccoglie polvere nè si deteriora in alcun modo, anzi conserva inalterata la pastosa lucentezza del colore.

La costruzione in serie prova qui, come meglio non potrebbe altrove, la propria validità; è per suo mezzo che la linea del modello non viene tradita neppure nel minimo particolare siano decine, siano migliaia gli apparecchi lanciati sul mercato.

Con questi prodotti una lezione di stile e di civiltà viene data dall'industria tecnica italiana alle innumerevoli industrie cosiddette artistiche, le quali sono generalmente lontane tanto dall'arte quanto dalla vita.

In questo gusto un'infinita serie di apparecchi potrà essere creata; quello che noi abbiamo visto presenta anche la interessante particolarità del «doppio uso»: esso cioè può venire appoggiato su un piano oppure, quando ciò torni più comodo, può semplicemente essere appeso ad un chiodo del muro. La curiosa forma dell'altoparlante, che si erge e si protende quasi ansioso della voce non ancora espressa, non è dunque nata da un astratto gusto decorativo, ma piuttosto da una vigile sensibilità che ha risolto in stile i requisiti tecnici. Gli apparecchi di questo tipo sono naturalmente piccoli e leggeri facilmente trasportabili. Una nota assolutamente originale è data dal materiale di cui è costruito l'involucro, che può essere variamente colorato.



LA LUX FILM presenta il secondo gruppo 1940-41

**IL PRIGIONIERO DI SANTA CRUZ**  
con JUAN DE LANDA, MARIA MERCADER, ENRICO GLORI, GIUSEPPE RINALDI, A. CHELLINI, G. SINAZ, G. DONADIO, CARMEN NAVASCUES.  
Regia di C. L. BRAGAGLIA  
Produzione FONOROMA - LUX

**L'ELISIR D'AMORE**  
con MARGHERITA CAROSIO, ARMANDO FALCONI, ROBERTO VILLA, IONE SALINAS, CARLO ROMANO, ENZO BILIOTTI, PINA RENZI, CARMEN NAVASCUES.  
Regia di AMLETO PALEIRMI  
Produzione FONOROMA - LUX

**VALZER D'AMORE**  
con ZITA SZELECY, ELISA BETH SIMOR, JULIUS CSORTOS, EUGEN PATAKY.  
Regia di VICTOR V. BANKY

**BALALAIKA**  
con KLARI TOLNAY, PAL JAVOR, MARGIT LADOMERSKY, FRANZ KISS  
Regia di ANDREAS TOTH

**IL PECCATO DI PAPÀ**  
con HANS MOSER, LUCIE ENGLISH, HEDWIG BLEIBTREN, THEO LINGEN  
Regia di HUBERT MARISCHKA



Juan de Landa, il "Prigioniero di S. Cruz", dorme sul tavolaccio in una pausa di lavorazione (Produzione Fono Roma - Lux; fotografia Bragaglia)



Un'attrice intelligente: Heli Finkenzeller. (Fotografia Tobis Cinema)



Dopo il magnifico esito di "Addio giovinezza", Maria Denis e Adriano Rimoldi si ritrovano insieme ne "La compagnia della Teppa" prodotto dalla Scalera Film. (Fotografia Pesce)



Armando Falconi, pronto per una scena di "Teatro", come lo ha visto il fotografo Vincelli. (Gr. Spettacoli d'arte, Enic)



La partenza dei giornalisti italiani per la Germania (v. notizia a pag. 2). Il direttore di "Film", insieme a Gianni Puccini, alla stazione di Termini. (Fotografia Carletti)



Guillermo Simeon, prigioniero nazionale ne "Il prigioniero di Santa Cruz". (Fono Roma-Lux; fotografia Bragaglia)



Maria Mercedes, l'affascinante interprete de "Il prigioniero di Santa Cruz". (Produz. Fono Roma-Lux; foto Bragaglia)



Dorothy Lamour spacca un poderoso cocomero per divorzarlo in compagnia di Frank Freeman, Lynne Overman e Robert Preston, che aspettano con ansia...

Un'inquadratura del film Manenti "La canzone rubata" con Vivi Gioi e Sandro Ruffini (Fotografia Vaselli)



Quando le esigenze del lavoro lo permettono, Marika Rokk fa del ciclismo nei viali degli stabilimenti Ufa



Intimità di Marika Rokk: qui sopra, mentre prepara una torta di sua specialità; sotto...



...mentre si dedica alla corrispondenza con i suoi amici (Fotografie Ufa)



Scena d'amore tra Maria Mercedes e Giuseppe Rinaldi ne "Il prigioniero di Santa Cruz" (Fono Roma - Lux; foto Bragaglia)



Ilsa Werner e il regista Joseph von Baky riposano durante le riprese di "Quando comincia l'amore" (Prod. UFA - Esclusività Enic)



Mentre si gira "Marco Visconti" i Coppesi non è di scena e si compiace di sostituire il cicchista (Prod. Cif - Distr. Enic)



Maurizio D'Amico, quale "Re del circo", racconta le sue prodezze ad un gruppo di giornalisti, mentre Franco Coop ostenta una notevole indifferenza... (Produzione Italia Film - Distribuzione Scalera; fotografia Pesce)